ISSN: ۲۰۰۸-۶۵۱۲

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی

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

ادبیات تطبیقی میان رشته‌ای: تطبیق نظریات روانکاوی لاکان از..
محمود افروز.....۱
نگاهی معرفت‌شناختی به شعر فارسی در دیوان شاعران کرد...
یدالله پشابادی.....۳۵
آسیب‌شناسی مقالات تطبیقی طنزپژوهی(۱۴۰۰-۱۳۷۸)
راضیه جعفری ؛ محمدحسین کرمی.....۶۵
حس‌آمیزی در شعر محمود درویش و قهّار عاصی...
وحیدالله جمال؛ عبدالعلی آل‌بویه لنگرودی.....۹۳
بررسی تطبیقی معراجنامه‌های بایزید و روزبهان بقلی با رویکرد...
فاطمه حکیما؛ مرتضی قاسمی؛ حسین حسن‌رضایی.....۱۲۵
بررسی تطبیقی رمان رؤیای تبّت فریبا وَفی و عروس فریبکار ...
جلیل شاکری؛ روح الله روزبه.....۱۵۹
بررسی سویه‌های پسامدرنیستی «رود راوی» بر پایهٔ آرای..
نوازالله فرهادی.....۱۸۵
بررسی تصویر فرهنگی - اعتقادی اقوام مختلف در سفرنامهٔ...
احسان قبول؛ عبدالله رادمرد؛ تکتم عابدی.....۲۲۳
جایگاه و تأثیرزبان فارسی و شاعران فارسی زبان بر...
مسلم گرجی؛ سردار اصلانی؛ محمد رحیمی خویگانی.....۲۵۷
تحلیل تطبیقی «دیگری هژمونیک» در نمایشنامه‌های...
آبتین گلکار؛ بهروز محمودی بختیاری؛ محمدرضا دبیرنیا.....۲۹۱
بررسی اسامی غیربومی («دیگری») قهرمانان در ادبیات روسی و فارسی...
مرضیه یحیی‌پور ؛ جانااله کریمی مطهر؛ مرضیه مرادی.....۳۲۷
بررسی صور خیال در باب «بازجست کار دمنه» در...
احمدرضا یلمه‌ها؛ هاله اژدرنژاد.....۳۵۳

سال چهاردهم، شمارهٔ بیست و ششم، بهار و تابستان ۱۴۰۱

بسم الله الرّحمن الرّحيم

نشریّهٔ ادبیّات تطبیقی

دانشکدهٔ ادبیّـــــات و علوم انســـانی

دانشگـــــاه شهیـــــد باهنـــــر کرمـــــان

(علمی)

این نشریّه براساس رأی جلسهٔ شمارهٔ ۲۹۱۰/۱۳۹۳مورّخ ۸۱/۱۰/۲۱
کمیسیون بررسی نشریّات علمی کشور، حائز شرایط دریافت درجـــهٔ «علمی-پژوهشی» شناخته شد.

این نشریه در «ایران ژورنال» نظام نمایه‌سازی مرکز منطقه‌ای اطلاع‌رسانی 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 می‌شود

سال ١٤، شمارهٔ ٢٦، بهار و تابستان ١٤٠١

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

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

مدیر مسئول: دکتر محمّدصادق بصیری

سردبیر: دکتر ناصر محسنی‌نیا

مدیر داخلی: دکتر حمیدرضا خوارزمی

اعضای هیأت تحریریّه

۱- **دکتر علیرضا انوشیروانی:** استاد گروه زبـانهای خارجی وزبان شناسی، دانشگاه شیراز

۲- **دکتر محمّدصادق بصیری:** استاد گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهید باهنر **کرمان.**

۳- **دکتر محمدحسن جواری:** استاد دانشکده ادبیات و زبانهای خارجی دانشگاه تبریز

٤- **دکتر حسن جوادی:** استاد دانشگاه برکلی، کالیفرنیا، آمریکا

٥-**دکتر بهجت‌السادات حجازی:** دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان

٦-**دکتر علی‌اصغر رستمی‌ابوسعیدی:** استاد زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه شهید باهنر کرمان

۷- **دکتر عنایت‌الله شریف‌پور:** دانشیارگروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهید باهنرکرمان.

۸- **دکتر اکبر صیادکوه:** دانشیارگروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شیراز.

۹- **دکتر محمّدرضا صرفی:** استاد گروه زبان وادبیّات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان

۱۰- **دکتر یحیی طالبیان:** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی

۱۱- **دکتر مهین دخت فرّخ نیا:** دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان

۱۲- **پروفسور ژان پیر کاستلانی:** استاد دانشگاه فرانسوا رابله، تور، فرانسه

۱۳- **دکتر جان اله کریمی مطهر:** استاد زبان و ادبیات روسی ، دانشکدهٔ زبان ها و ادبیات خارجی دانشگاه تهران

۱٤- **دکتر وحید کبابه:** استاد زبان وادبیات عربی دانشگاه حلب، سوریه

۱۵- دکتر ناصر محسنی‌نیا: استاد گروه زبان‌وادبیّات فارسی دانشگاه دانشگاه شهیدباهنر کرمان.

۱٦-دکتر منیف احمد حمیدوش: استاد زبان وادبیات عربی، دانشگاه فرات سوریه

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

۱۸- دکتر محمّدرضا نجّاریان: استاد گروه زبان و ادبیّات 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، دانشکدهٔ زبانها و ادبیات خارجی،دانشگاه تهران

ویراستار فارسی: دکتر حمیدرضا خوارزمی

ویراستار انگلیسی: دکتر موسی غنچه پور

فاصلهٔ انتشار: دو فصل‌نامه

نشانی:کرمان، صندوق پستی۱۳۳-۷۶۱۷۵، دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، نشریهٔ ادبیّات تطبیقی.

*نشانی سامانهٔ دریافت، ساماندهی و انتشار مجازی مجلّهٔ ادبیات تطبیقی:
http://jcl.uk.ac.ir

پست الکترونیکی: adabiyat_e_tatbiqi@uk.ac.ir

تلفن تماس و فاکس: ۳۳۲۵۷۳۶۵-۳۱۳۲۲۳۴۲ - ۰۳۴

راهنمای تدوین مقالات

الف: شیوه‌نامهٔ مورد قبول نشریه

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

ساختار و روش تهیّهٔ مقالات:

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

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

۲– مقاله باید در ۲۰ صفحهٔ تایپ‌شده در ابعاد قطع وزیری (حاشیهٔ بالای صفحه ۵/۸، پایین صفحه ۴/۸۵ و حاشیهٔ چپ و راست ۴/۵ سانتی‌متر) و با استفاده از برنامـهٔ Word،=Bzar۱۳، تنظیم و تایپ شود و تورفتگی ابتدای پاراگراف‌ها، ۰/۵ سانتی‌متر باشد.

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

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

– نقل‌قول‌های مستقیم، داخل گیومه فارسی «» قرار داده‌شوند و نقل‌قول‌های بیش از چهل واژه، به‌صورت جدا از متن با تورَفتگی (نیم‌سانتی‌متر) از طرف راست و **(با قلم شمارهٔ ۱۱)** دَرج شود.

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

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

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

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

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

۷– ساختار مقاله باید بر این اساس تنظیم شود:

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

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

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

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

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

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

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

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

- **نتیجه‌گیری** : شامل ذکر فشردهٔ یافته‌ها و بحث است.
- **یادداشت‌ها:** شامل پیوست‌ها ، ضمائم ، پی نوشت‌ها و به طور کلی مطالبی که جزو اصل مقاله نیست امّا در ایضاح موضوع نوشته، ضَروری و مناسب به نظر می‌رسد.
- **فهرست منابع:** منابع در بخش‌های جداگانه، شامل کتاب‌ها و مقاله‌ها و...، به شکل الفبایی و به‌صورت زیر ارائه شوند:

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

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

- کتاب‌ها

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

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

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

کتاب‌هایی که دو نویسنده دارند:

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

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

کتاب‌هایی که بیش از دو نویسنده دارند:

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

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

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

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

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

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

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

- مقاله‌ها

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

مقاله‌هایی که بیش از یک نویسنده دارند:

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

مقالهٔ نشریّه‌های الکترونیکی

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

- گزنی، علی.(۱۳۷۹). طرّاحی سیستم‌های بازیابی اطّلاعات بهینه در نرم‌افزارهای کتابخانه‌ای و اطّلاع‌رسانی. علوم اطّلاع‌رسانی۱۶، ش.۲-۱ .دسترسی در ۱۰ آذر ۱۳۸۵. از طریق نشانی: http://irandoc.ac.ir/ETELAART/۱۶/۱۶_۱_۲_۷htm_abs.

مقالهٔ مجموعه مقالات

- اطّلاعات نویسنده. (سال انتشار). عنوان مقاله. {در} عنوان مجموعهٔ مقالات، {ویراستهٔ} نام ویراستار(ان)، شمارهٔ صفحهٔ ابتدا {-} انتهای مقاله. ناشر: محل نشر.
- دقیق روحی، جواد، و بابا مخیر، محمّدرضا.(۱۳۸۴). بررسی دیپلوستومیازیس در لای ماهی تالاب انزلی. در خلاصهٔ مقالات سیزدهمین کنفرانس سراسری و اوّلین کنفرانس بین‌المللی زیست‌شناسی ایران، ویراستهٔ ریحانهٔ سریری، ۲۳-۳۴. گیلان: دانشگاه گیلان.

مقالهٔ کنفرانس‌ها

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

مقالهٔ دانشنامه

- اطّلاعات نویسنده. (سال انتشار). عنوان مقاله. {در} عنوان دانشنامه، {ویراستهٔ} نام ویراستار(ان)، شمارهٔ صفحهٔ ابتدا {-} انتهای مقاله. ناشر: محل نشر.
- حریری، نجلا. (۱۳۸۰). ربط. در دایره‌المعارف کتابداری و اطّلاع‌رسانی، ویراستهٔ عبّاس حرّی، ج. ۱: ۸۷۰-۸۷۴.

گزارش‌های علمی فنّی

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

- استناد برگرفته از منابع دیگر (کتاب)

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

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

- پایان‌نامه‌ها و رساله ها

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

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

- استناد به اینترنت:

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

ب- راهنمای کلی نگارش

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

– علامت نقطه، قبل از ارجاع منابع و در حالت نقل‌قول مستقیم، در داخل گیومه «» قرار داده‌شود: عبداللطیف طسوجی تبریزی، از فضلای عهد فتحعلی‌شاه و محمّدشاه و اوایل عهد ناصری است. «این شخص مردی فاضل بوده و تنها اثری که از او به‌جامانده‌است، همین ترجمهٔ هزارویک‌شب است که آن را به فرمان شاهزاده بهمن میرزا، برادر محمّدشاه قاجار، ترجمه کرده‌است.» (پاییز، ۲۵۳۵،ج۳: ۳۶۹)

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

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

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

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

– متن خالی از اشتباهات تایپی و املایی باشد.

– رعایت نشانه‌گذاری صحیح متن الزامی است.

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

یادآوری‌های مهّم

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

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

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

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

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

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

نشانی نشریّه: کرمان، انتهای‌بلوار ۲۳ بهمن، مجتمع دانشگاهی شهید باهنرکرمان، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، صندوق پستی ۱۱۱ - ۷۶۱۶۵ ، کد پستی ۷۶۱۶۹۱۴۱۱۱.

تلفن و دورنویس: ۳۳۲۵۷۳۶۵ – ۰۳۴ دفتر نشریّهٔ ادبیات تطبیقی

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

Journal of
Comparative Literature
ISSN: 2008-6512

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 14, No. 26, spring and summer 2022

Interdisciplinary Comparative Literature: Comparative Vision of Lacanian Psychoanalytic Theories through the Lens of Translation Studies *

Mahmoud Afrouz [1]

1. Introduction

The present article studies some notions in Psychoanalysis in the context of Linguistics and Translation Studies (TS), and aims at investigating the relationship between Jacques Lacan's (1901-1981) ideas and a number of fundamental concepts and notions in the field of TS.

Lacan transformed psychoanalysis from a merely 'therapeutic methodology' into a novel form of science concentrating mainly on the various 'realities' rooted in culture (Pombo Sánchez, 2007, cited in Tristán, 2015: 61). Translation, as a product, can have its own life in the target language (TL) and possess a somehow independent 'identity'. Since 'identity', as a specialized concept in psychoanalysis, is deeply rooted in 'culture', the study of culture, as a concept narrowly intertwined with 'language' and 'translation', gains paramount significance (Afrouz, 2017: 41; Afrouz, 2020: 9). But, the important point here is that, while a lot of researchers have worked on issues like 'culture', 'identity' and 'translation', few studies attempted to rigorously take the issue of 'psychoanalysis' and its relation to the TS theories into consideration. Therefore, the current study was an attempt just to fill the research gap, or at least, to avoid the expansion of such a gap into becoming a complete breakage.

*Date received: 24/10/2021 Date review: 05/01/2022 Date accepted: 21/01/2022

1.Assistant Professor of English Language and Literature; Department of English Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran. E-mail: m.afrouz@fgn.ui.ac.ir

2. Methodology

The American School of comparative literature is the general framework of the paper and principles of conducting interdisciplinary studies introduced by Henry Remak and Steven Tötösy de Zepetnek are the main basis for conducting the present study. In the American School, in contrast to the French School, the scope of literature is so wide that it paves the way for researchers to make their comparison related to various fields of studies, such as linguistics, Translation Studies, art, psychology, psychoanalysis, etc.

As for the corpus of the current study, we had Lacan's ideas, extracted from his books and articles, analytically compared with a number of fundamental concepts and notions in the field of TS—the concepts were mainly adopted from ideas of some key figures in the field.

3. Discussion

Lacan refers to three stages of the growth of an infant, namely the 'Real', the 'Imaginary', and the 'Symbolic' (Evans, 1996: 50). In the Real stage, everything exists in its complete form, with no deficiency. Similarly, in the first stage of translation, there is no imperfection since all that is available is the source text (ST) which just needs to be comprehended by the translator. Here, s/he just needs to 'absorb' the ST textual material. In the Imaginary stage, the infant comes to make a distinction between him/her 'self' and the 'other'. In a similar vein, after comprehending the ST, the translator strives to draw distinguishing lines between the ST textual material and the TL equivalents already formed in his mind. Therefore, in the second phase of translation, the translator detects equivalents for the SL imaginary signified entities. The translator assumes them to be the same as the ST. That is exactly where the target text (TT) or 'translation' gradually comes to existence. The symbolic stage is similar to the last stage of translation, namely the production phase where the TT becomes ready. At this stage, those signified entities in the mind of the translator become visible (either in the oral or written form) and constitute a unified whole called the TT.

As the 'other' has a unique position in psychoanalytical issues, the same can be assumed for the position of the ST in translational issues. While translators do their best to create a uniquely perfect text in the target language and call him/herself its 'creator', it would never

seem to be so simple to make such a claim, and that is why the act of translating seems to be an everlastingly unfinished task—a task which is sometimes associated by the act of self-revision on the translator him/herself, or is done by others in the form of 're-translations', as a step towards reaching perfection or approaching as close as possible to that 'ideal form' in their minds.

4. Conclusion

The current paper focused on a number of concepts in psychoanalysis through the lens of linguistics and Translation Studies, and aimed at exploring the potential abstract relation between Lacan's ideas and some primary notions in the discipline of Translation Studies. An analytical comparison was also made between Lacanian Psychoanalytic Theories and that of Sigmund Freud's.

The process of child's growth and concepts such as "The Real", "The Imaginary", and "The Symbolic" were expounded. Then, Freud's and Lacan's ideas on "Self", "Other", "unconscious", "parents", "Phallus", "center" and its influence on the whole system were all comparatively analyzed. Finally, the relationship between the two psychoanalysts' ideas and some notions in Translation Studies was investigated. To accomplish this, a number of key concepts in the field (e.g. text, text-typology, different types of translation, etc.) were initially discussed and then it was attempted to take a look at Lacan's ideas through the spectacles of the TS.

On balance, the findings, being perfectly in line with that of Afrouz's (2019) study, revealed the existence of a special abstract relationship between Translation Studies and psychoanalysis.

Prospective researchers are highly recommended to concentrate on the ideas offered by other prominent psychoanalysts and meticulously explore them through the lens of linguistic and TS theories. Furthermore, other comparative studies of such kind can potentially be conducted by competent researchers who are interested in ideas presented in Structuralisms, Post-structuralisms, Modernism, Post-modernism, Marxism, etc. and analytically compare them with theories in the TS and even, Interpreting Studies (IS).

Keywords: Translation Studies, Interdisciplinary Comparative Literature, Language, Psychoanalysis, Lacan

References [In Persian]:

Afrouz, M. (2017). A comparative-interpretative study of the role of native and non-native translators in preserving national identity. *Journal of Language and Translation Studies, 49*(1). 41-55. 10.22067/LTS.V49I1.57140. [In Persian]

Afrouz, M. (2019). A comparative-analytic study of some theoretical issues in translation studies via Freud's ideas. *Translation Studies Quarterly*, *17*(66), 24-36. [In Persian]

Afrouz, M. (2020). Assessing equivalents selected by translators' of '*The Blind Owl*' based on componential analysis and semantic load of the words proposing a new analytical model based on data analysis. *Journal of Language Research, 12*(37), 9-37. doi: 10.22051/jlr.2020.30075.1830. [In Persian]

Afrouz, M. (2021). A meta-analytical comparative study of 'mystical journey' in the Persian and the world's literature. *Comparative Literature Journal*, *13*(24), 1-37. [In Persian]

Afrouz, M. (2021). Boosting Carmen Valero Garcés (1994) model through exploring contemporary English translations of Hedayat's surrealistic masterpiece. *Contemporary Persian Literature*, *10*(2), 51-74. doi: 10.30465/copl.2021.6146. [In Persian]

Afrouz, M., & Mollanazar, H. (2018). A comparative study of *the Holy Qur'an's* English translations by Muhammad Ali and Shakir: Plagiarism or revision? *Translation Studies Quarterly*, *16*(61), 51–68. [In Persian]

Alavizadeh, F. (2021). Interdisciplinary studies in comparative literature. *Comparative Literature Journal*, under publication. [In Persian]

Bashiri, A., & Mohamadi, O. (2018). The level of efficiency of Lefevere's approaches in translation from Arabic to Persian and vice versa. *LRR, 9*(4), 137-156. [In Persian]

Basiri, M. S., & Ebrahimifard, N. (2014). The study of the translation of Nasrollah Monshi of Kelileh va Demneh. *Comparative Literature Journal*, *5*(10), 1-32. [In Persian]

Basiri, M. S., & Ebrahimifard, N. (2015). The study of the Persian translations pattern from Arabic since the beginning up to the sixth century. *Comparative Literature Journal*, *7*(12), 25-52. [In Persian]

Doostizadeh, M., & Badiei, H. (2018). Education of translation; developments, potential and limits of teamwork in

translation. *Foreign Language Research Journal*, *7*(2), 405-424. [In Persian]

Faridzadeh, R. (2019). A study on the translation theory of Johann Wolfgang von Goethe in his "Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des Divans". *Foreign Language Research Journal*, *9*(1), 177-192. [In Persian]

Hadipour, H., Bahrami, N. (2018). Feminine writing and translation: A case study of "the yellow wallpaper". *Foreign Language Research Journal*, *7*(2), 589-602. [In Persian]

Khadem, T., Sojoodi, F., & Aghagolzadeh, F. (2018). The study of the formation and interaction of the metaphors in power and counter-power discourses in Iran's press according to Hart and lukes (2007) and Charteris-Black (2004). *LRR*, *9*(2), 327-350. [In Persian]

Latifi Shirejini, M. & Afrouz, M. (2021a). Investigating the representation of ideological foregrounding and journalistic translators' agency: Iran-U.S. relations in focus. *Language Related Research*. *12*(2), 629-657. [In Persian]

Latifi Shirejini, M., & Afrouz, M. (2021b). Manipulation of narratives in translated political texts: The reflection of Iran's political news in the west-supported media. *Contemporary Political Studies*, *12*(1), 1-28. [In Persian]

Mohseni, M. (2007). Jacque Lacan, language and unconscious. *Foreign Language Research*. 38, 85-98. [In Persian]

Reisi, R. (2013). A comparative study of the concept of tolerance in lessing and Rumi with particular focus on Nathan the wise and the grape story. *Research in Contemporary World Literature*, *18*(2), 79-95. [In Persian]

Remak, H. (1960). Definition and function of comparative literature. *Comparative Literature*, 3(2), 54-73. [In Persian]

Shirvani, K. (2011). Process-oriented research: The missing link in iranian translation studies. *Foreign Language Research Journal*, *1*(1), 77-90. [In Persian]

References [In English]:

Afrouz, M. (2019). How different Muslim translators render *the Holy Qur'an* into English? The case study of Sunni, Shia and 'neither Sunni nor Shia' translators. *SKASE Journal of Translation and Interpretation*, *12*(1), 1-14.

Afrouz, M. (2021a). Self-edition hypothesis: The case of multiple self-edited versions of modern literary texts. *FORUM*, *19*(1), 1–23.

Afrouz, M. (2021b). Investigating literary translator's style in span of time: The case of Sa'di's *Gulistan* translated into English. *Lebende Sprachen*, *66*(2), 214–230. https://doi.org/10.1515/les-2021-0016

Afrouz, M. (2021c). How three different translators of *The Holy Qur'an* render anthroponyms from Arabic into English: Expanding Vermes's (2003) model of translation strategies. *Names: A Journal of Onomastics*, *69*(4), 21-29. DOI 10.5195/names.2021.2255

Afrouz, M., & Mollanazar, H. (2016). Rendering the Islamic concepts of *the Holy Qur'an*: Towards a more comprehensive model. *Translation Studies Quarterly*, *13*(52), 61-76.

Benjamin, A. (1992). Translating origins: Psychoanalysis and philosophy. In L. Venuti (Ed.), *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology* (pp. 18-41). London: Routledge.

Birksted-Breen, D. (2010). Editorial: Is translation possible? *The International Journal of Psychoanalysis*, *91*(4). 687–694. doi:10.1111/j.1745-8315.2010.00333.x

Caballero, B. (2002). An active approach to translation (Msc Dissertation, University of Edinburgh, the UK). Retrieved 18 May 2018 from https://ir.canterbury.ac.nz/handle/10092/3620

Caudill, D. S. (1992). Lacan and legal language: Meanings in the gaps, gaps in the meanings. *Law and Critique*, *3*(2), 169–210.

Craig, G. (2010). Relative motion: Translation and therapy. *The International Journal of Psychoanalysis*, *91*(4). 717–725. doi:10.1111/j.1745-8315.2009.00157.x

Evans, D. (1996). *An introductory dictionary of Lacanian psychoanalysis*. London and New York: Routledge.

Golchinnezhad, M. & Afrouz, M. (2021a). Sociolinguistic analysis of Persian dubbed movies. *Journal of Intercultural Communication Research*, *50*(4), 1-17. DOI:10.1080/17475759.2021.1946839.

Golchinnezhad, M. & Afrouz, M. (2021b). Exploring universals in audiovisual translation: A case study of Frozen dubbed into Persian. *Kervan*, *25*(2), 267-285.

House, J. (2015). *Translation quality assessment: Past and present*. London and New York: Routledge.

Ingram, S. (2001). Translation studies and psychoanalytic transference. *TTR*, *14*(1), 95–115. doi:10.7202/000530ar

Jakobson, R. (2004). On linguistic aspects of translation. In L. Venuti (Ed.), *The translation studies reader* (pp. 138–43). London and New York: Routledge.

Karshenas, H. & Ordudari, M. (2016). Translation procedures in span of time: A case study on Newmark's translation procedures in Two English translations of Saadi's *Gulistan*. *International Journal of English Language & Translation Studies*, *4*(2), *96-106*.

Klages, M. (2006). *Literary theory: A guide for the perplexed*. Manchester: Continuum IPG.

Levenson, E. (2013). Lost in translation. *Contemporary Psychoanalysis*, *47*(4), 588-593.

Mollanazar, H. (2014). *Principles and methodology of translation*. Tehran: SAMT Publication.

Munday, J. (2016). *Introducing translation studies: Theories and applications*. London: Routledge.

Newmark, P. (1988). *A Textbook of translation*. Hertfordshire: Prentice Hall.

Oltarzewska, J. (2008). Flights of theory: The Lacanian letter and its translations. *Revue française d'études américaines, 115*(1), 89-101. doi:10.3917/rfea.115.0089

Ordudari, M. (2008a). Problems of rendering linguistic devices in Rumi's poetry. *Translation Journal*, *12*(2), 1-9.

Ordudari, M. (2008b). How to face challenging symbols: Translating symbols from Persian to English. *Translation Journal*, *12*(4), 9-18.

Parvaz, Z., & Afrouz, M. (2021). Methods of translating metonymies in *The Masnavi*: Boosting Larson's (1984) model. *Translation Studies Quarterly*, *19*(75), 6-22.

Pombo Sánchez, M. (2007). Actualitat del llegat del Dr. Sigmund Freud. *Aloma, 20*. 67-81

Porter, D. (1989). Psychoanalysis and the task of the translator. *Modern Language Notes*, *104*(5), 1066-1084. doi: 10.2307/2905366

Quinney, A. (2014). Translation as transference: A psychoanalytic solution to a translation problem. *The Translator, 10*(1), 109-128. doi: 10.1080/13556509

Tötösy de Zepetnek, S., & Vasvári, L. O. (2013). *Companion to comparative literature, world literatures, and comparative cultural studies*. Delhi: Foundation Books.

Tristán, M. S. (2015). Psychoanalysis and translation: A literature review, *Letras, 56*, 55-88.

Venuti, L. (2013). *Translation changes everything*. London and New York: Routledge.

نشریه ادبیات تطبیقی
شاپا: ۶۵۱۲-۲۰۰۸

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال چهاردهم، شمارهٔ بیست و ششم، بهار و تابستان ۱۴۰۱

ادبیات تطبیقی میان رشته‌ای: تطبیق نظریات روانکاوی لاکان از دریچهٔ نظریه‌های مطالعات ترجمه *

محمود افروز[۱]

چکیده

مطالعات تطبیقی میان‌رشته‌ای، از رویکردهای نوینی است که امروزه بسیار مورد اقبال محافل علمی و اندیشمندان قرار گرفته است. جستار حاضر در پی انجام نمونه‌ای از این دست مطالعات، با تمرکز بر رشته مطالعات ترجمه و روانکاوی است. برای تحقّق این هدف، در گام نخست، به بررسی نظریّات روانکاو فرانسوی، لاکان، پرداخته، مقایسه‌ای مجمل میان برخی نظرات او و فروید ارائه شد؛ همچنین پس از ارائه توضیحاتی پیرامون قلمروهای «واقعی»، «خیالی» و «نمادین»، میان عقاید لاکان و فروید در زمینهٔ «خود»، «دیگر»، جایگاه مرکز ساختار و تأثیر آن بر کلِّ ساختار تطبیق صورت گرفت. درنهایت، رابطهٔ میان نظریات روانکاوی لاکان از دریچه نظریه‌های مطالعات ترجمه به طور مبسوط تشریح شد. طبق یافته‌های پژوهش، همان‌طور که هیچ عضوی از «نظام» نمی‌تواند به‌طور مطلق جایگزینِ «مرکز» شود، هیچ ترجمه‌ای نیز قابلیّت جایگزینی مطلق با متن اصلی را ندارد. پس از اشاره به برخی مفاهیم کلیدی در ترجمه و تحلیل تطبیقی نظریّات، این نتیجه حاصل گردید که حوزه‌های مذکور ارتباطی ظریف و در خور توجّه داشته و هرچند تاکنون مغفول نهاده شده، عرصه برای انجام مطالعات بیشتر در حوزه‌های نوین تطبیقی از این دست، کاملاً مهیّاست.

واژه‌های کلیدی: مطالعات ترجمه، مطالعات تطبیقی میان‌رشته‌ای، زبان، روانکاوی، لاکان

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۸/۰۲ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۱۰/۱۵ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۰/۱۱/۰۱

صص ۱ – ۳۳ **Doi:** 10.22103/jcl.2022.18406.3369

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکدهٔ زبان‌های خارجی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران. ایمیل:
m.afrouz@fgn.ui.ac.ir

۱. مقدّمه

۱-۱. شرح و بیان مسئله

در نگاه سنّتی به ادبیات تطبیقی، واژه ادبیات (Literature) غالباً به داستان‌ها و اشعار و نمایش‌نامه‌ها و آثار ادبی از این دست محدود می‌شود. اما در نگاه نوین به ادبیات تطبیقی، واژه ادبیات شمول گسترده‌تری به وسعت تمام علوم می‌یابد. در هر مقاله علمی (در علوم انسانی، فنی، پایه، تجربی و ...)، بخشی به نام پیشینهٔ پژوهش یا Literature Review (مرور ادبیات) وجود دارد. واژهٔ Literature با این شمول معنایی را می‌توان همان واژهٔ ادبیاتی دانست که نام Comparative Literature (ادبیات تطبیقی) را تشکیل داده است. با این توصیف، ادبیات تطبیقی می‌تواند به تطبیق «ادبیات» علوم مختلف بپردازد. طی سال‌های اخیر، پژوهشگران تطبیقی از مطالعات میان‌رشته‌ای سخن گفته‌اند.

مطالعات میان‌رشته‌ای در ادبیات تطبیقی، در مقام رهیافتی جدید در پژوهش‌های ادبی می‌تواند «با رها ساختن ادبیات از انزوا، زمینهٔ گشودن افق‌های جدید فکری و برقراری رابطهٔ ادبیات با سایر رشته‌ها» همچون روانکاوی، روانشناسی، مطالعات ترجمه، «زبان‌شناسی، هنر و مطالعات فرهنگی را فراهم آورد» و با رفع «بسیاری از تنگناهای مطالعات علمی»، زمینه را برای «غنا، تنوع و گسترش حوزهٔ مطالعات ادبی» فراهم آورد (علوی‌زاده، ۱۴۰۰). درواقع، رویکرد تطبیقی میان رشته‌ای نیز همچون «رویکرد متاآنالیتیکال (Meta-Analytical) یا فراتحلیلی» از رویکردهای نوین پژوهشی است که «دریچه‌های نوینی پیش روی محققان» می‌گشاید (افروز، ۱۴۰۰: ۱۳).

هرچند، علی‌رغم گسترش رشتهٔ ترجمه طی دهه‌های اخیر، خلأ انجام مطالعات میان‌رشته‌ای در این حوزه، به روشنی محسوس است. جالب‌تر آن‌که، حتی شکاف تحقیقاتی پیرامون مباحث نظری ژرف در مطالعات ترجمه نیز کاملاً ملموس است. برای مثال هو (۲۰۰۵، نقل از شیروانی، ۱۳۹۰ :۷۹) طی پژوهشی در پایان‌نامه‌های رشتهٔ ترجمه به این نتیجه رسیده است که غالب مطالعات بر حوزه‌های «نقد ترجمه» و «ترجمه‌های ادبی» تمرکز داشته و تعداد بسیار اندکی به «زمینه‌های نظری» اختصاص یافته است.

در پژوهش حاضر، تلاش شده است ارتباط میان برخی نظریه‌های روانکاوی با برخی نظریات رشته مطالعات ترجمه کشف گردد. برای تحقّق این امر، نخست، آشنایی با مفاهیم بنیادین در حوزه مذکور، ضروری است. بنابراین، در این بخش، پس از مرور ارتباط ظریف میان مقولات ترجمه، فرهنگ و روانکاوی، مطالبی در باب لاکان، روانکاو شهیر فرانسوی، و نظریات وی تبیین خواهد شد. در بخش مباحث تحلیلی نیز پس از طرح نکاتی اساسی در حوزه مطالعات ترجمه، تلاش می‌شود ارتباط میان برخی نظریات مطروحه در دو رشته بررسی گردد.

۱-۱-۱. مطالعات میان رشته‌ای: ترجمه، فرهنگ و روانکاوی

پژوهشگران ترجمه را «استوارترین» راه «انتقال اندیشه و داد و ستد فرهنگی» (بصیری و ابراهیمی‌فرد، ۱۳۹۴: ۲۶)، و «گامی مهم در جهت تحقق اهداف ادبیات تطبیقی» (همان، ۱۳۹۳: ۱) می‌دانند. در زبانِ مقصد (target-text)، متونِ ترجمه شده واجد هستی و «هویّت» مستقل قلمداد می‌شوند. ازآنجاکه «هویّت» (به عنوان مقوله‌ای روانکاوانه) در فرهنگ بومی هر جامعه ریشه دوانده است، «فرهنگ» و مطالعه آن اهمیتی دوچندان می‌یابد (افروز، ۱۳۹۵: ۴۱؛ ۱۳۹۹ب: ۹).

تأثیر فرهنگ در شکل‌گیری شخصیت افراد و به تبع آن، مقولات روانکاوانه، امری انکارناپذیر است؛ و در همین راستا، پژوهش‌های نوین «بر نقش مترجم در جایگاه واسط فرهنگی» تأکید دارند و مبیّن این نکته‌اند که «هویّت فردی و جنسیّتی مترجمان بر بازگردانی متون تأثیرگذارند» (هادی پور و بهرامی نظرآبادی، ۱۳۹۶: ۵۸۹)؛ از سوی دیگر، تا پیش از لحاظ مباحث جامعه‌شناختی و فرهنگی در حوزه مطالعات ترجمه، ارزیابی کیفی ترجمه غالباً بر سطوح دستوری و واژگانی متمرکز بود و پس از آن، شاخصه‌ها و مقولات دیگر همچون فرهنگ، ایدئولوژی، و مقولات روانشناختی مورد توجه قرار گرفت. البته، این توجه آن‌طور که باید و شاید، هنوز به انجام پژوهش‌های مکفی منجر نشده است؛ به عبارتی، علی‌رغم ارتباط عمیق روانشناسی و زبان‌شناسی، تعداد اندک پژوهش‌های میان رشته‌ای در این دو حوزه، حاکی از آن است که به این رابطه، چندان پرداخته نشده است. شاید یکی از دلایل این امر، ارتباط غیرمستقیم این دو حوزه است، مثلاً، گفتمان، به عنوان

مقوله‌ای زبانشناختی، با به‌کارگیری ابزار زبانی «استعاره» در پی «کنترل ذهن مخاطب» و تأثیرگذاری بر «رفتار» و افکار، و درنتیجه، روح و روان افراد جامعه، به عنوان مقولات روانشناختی، است (خادم و دیگران، ۱۳۹۷: ۳۲۸). استعاره ابزاری برای زبان در بیان بسیاری از مفاهیم است. از سوی دیگر، استعاره، خود ابزاری برای تفکر و شناخت مفاهیم مبهم و انتزاعی است. پژوهشگران استعاره و مجاز را جزو مقولات «فرهنگ محور» برشمرده‌اند (Parvaz & Afrouz, 2021: 7). از سوی دیگر، همواره یکی از چالش‌های بزرگ مترجمان یافتن معادلی مناسب برای اصطلاحات فرهنگ محور است که البته غالباً متأثر از راهبردهای ترجمه بوده (لطیفی شیره‌جینی و افروز ۱۴۰۰الف، ۱۴۰۰ب) و بر سبک ترجمه تأثیر می‌گذارد (Ordudari 2008; Afrouz & Mollanazar 2016; Golchinnezhad & Afrouz 2021a, 2021b; Afrouz 2019, 2021b, 2021c).

درمجموع، فرهنگ مقوله‌ای است که حلقهٔ رابط رشته‌های مختلف محسوب می‌شود. روانکاوی، زبان و ترجمه از جمله رشته‌هایی است زبان و ترجمه از جمله رشته‌هایی است که رابطهٔ انتزاعی داشته و شایستهٔ نگاه موشکافانهٔ پژوهشگران است. ژاک لاکان (Jacques Lacan) روانکاوی را از یک روش درمانیِ صرف به شکل جدیدی از دانش پیرامون واقعیّت‌های «فرهنگی» مبدّل کرد (Pombo Sánchez, 2007, cited in Tristán, 2015: 61).

۱-۱-۲. ژاک لاکان

لاکان با مطالعهٔ موشکافانهٔ اصول «روانکاوی فروید» و «علم زبان‌شناسی»، در پی ارائه نظریات نو در سایهٔ «تلفیق» این دو علم بود (محسنی، ۱۳۸۶: ۸۶). درحقیقت، لاکان تصویری پساساختارگرایانه از فروید ارائه داده و فلسفه و نظریهٔ اومانیسمیِ روانکاوی را به فلسفهٔ پساساختارگرایانه تبدیل کرده است، به‌گونه‌ای‌که امروزه نام لاکان با نقد پساساختارگرایانه فرانسه عجین شده است (Caudill, 1992: 169). یکی از اصول اومانیسم اعتقاد به وجود «خودِ» ثابت، اختیار و اراده است. فروید با مطرح‌کردن «ناخودآگاه» عقاید مذکور راجع به «خود» را زیر سؤال برده، با ساختارشکنی آنها را متزلزل ساخت. او کسی بود که ذهنِ عقلانی را از مرکزیّت نظام فلسفی اومانیسم برداشت و

«ناخودآگاه» را در مرکز نظام روانکاوانه قرار داد. او معتقد بود که از طریق روانکاوی اید (id) یا همان ناخودآگاه، با «من» یا «خودآگاه» یا «هویت فرد» (self identity) جایگزین می‌شود. هدف فروید، تقویتِ ایگو (ego) یا همان «من–خود» ("I"self) یا هویتِ عقلانیِ خودآگاه بود به‌گونه‌ای که قدرت آن بیش از ناخودآگاه شده و بر آن مسلّط شود. لاکان هیچ امکانی برای تحقّق این امر قائل نیست. به اعتقاد او «ایگو» هرگز نمی‌تواند جایگزین ناخودآگاه شده یا آن را مهار کند، زیرا «من–خود» تنها وهم و خیال و محصولِ ناخودآگاه است (Klages, 2006: 74).

از آنجا که لاکان پیش‌فرض‌ها را غالباً به چالش می‌کشید، نظرات وی را افراطی یا «رادیکال» دانسته‌اند؛ هرچند او خود معتقد بود اثری که از وی به جا مانده، درواقع «یک بازگشت به فروید» است (Caudill, 1992: 170). در روانکاویِ لاکان، ناخودآگاه زیربنای تمام مقولات است. طبق نظر او، ناخودآگاه بر تمام عوامل وجودیِ بشر حکمفرما بوده است و ساختاری شبیه ساختار زبان دارد. لاکان معتقد بود که «تحلیل رؤیا» که توسط فروید صورت می‌گرفت اساساً «زبان–محور» و بر مبنای بازی با کلمات (word-play)، همچون جناس، استوار بوده است.

لاکان تنها بر روی روابط میان دال‌ها تأکید می‌کرد و این در حالی بود که سوسور روابط بین دال‌ها و مدلول‌ها را بررسی و بر این نکته اصرار می‌کرد که ساختار زبان همان رابطهٔ منفیِ ارزشِ میانِ نشانه‌هاست (یک نشانه همان چیزی است که می‌نماید به این دلیل که با نشانه دیگر متفاوت است)؛ درحالی‌که برخی اندیشمندان بر ذاتی بودن رابطه دال و مدلول معتقدند (هچمون افلاطون (Plato) و سایر فیزیکالیست‌ها(Physicalists)، نومینالیست‌ها (nominalists)، این رابطه را «قراردادی» توصیف می‌کنند (بشیری و محمدی، ۱۳۹۷: ۱۴۰).

لاکان وجودی برای مدلول قائل نبود و اظهار می‌کرد که درنهایت، دال‌ها به چیزی اشاره نمی‌کنند، اگر چنین بود، معنای یک دالِّ خاص تقریباً ثابت و تغییرناپذیر بود. لاکان معتقد بود که در ناخودآگاه روابط دال و مدلولی وجود نداشته، تنها روابطِ منفیِ میان

ارزش‌ها موجود است. از نظر لاکان، به‌خاطر فقدان مدلول، زنجیره دال‌ها همواره در حال تغییر و گردش و حرکت هستند. هیچ مرکز و محلّ ثقلی را نمی‌توان برای آنها تصوّر کرد. چیزی وجود ندارد که درنهایت به یک دال یا به کلّ زنجیرهٔ دال‌ها ثبات و معنا ببخشد. این نوع برداشت از موقعیت «ناخودآگاه» را می‌توان ترجمهٔ زبان‌شناختیِ تصویر فروید از موقعیت «ناخودآگاه» دانست؛ تصویری که در آن فروید «ناخودآگاه» را قلمروی تمایلاتی می‌دانست که پیوسته در حال تغییر بودند. فروید مشتاق بود که این امیال آشفته را از «ناخودآگاه» به «خودآگاه» منتقل کند تا بلکه بتواند به آنها نظم و معنا بخشیده، آنها را قابل فهم و مهارشدنی کند. از سوی دیگر، لاکان معتقد بود که فرایند بالغ شدن یا تشکیل «خود» فرایندی است در تلاش برای ایجاد ثبات و توقف در زنجیرهٔ دال‌ها تا درنهایت، امکان دستیابی به معنای نامتغیّر میسّر شود؛ البتّه لاکان تحقّق چنین فرایندی را ناممکن و در حدّ توهّم می‌دانست (Klages, 2006: 75-76).

۱- ۲. پیشینه پژوهش

کووینی (Quinney, 2014) بر روی دو مقوله روانکاوانه «انتقال» و «مقاومت» (transference & resistance) تمرکز و تأثیر مناسبات قدرت را در فرایند ترجمه بررسی کرده است. از دید وی، عوامل دخیل در این حوزه عبارتند از: نویسنده، متن مبدأ، زبان و فرهنگ مقصد، خوانندگان، منتقدان و غیره. مقاله وی بیشتر به موارد بدیهی در حوزه مناسبات قدرت پرداخته و فاقد نگاهی تطبیقی میان مفاهیم کلیدی دو حوزه است. با این حال، ونوتی (Venuti, 2013) کمی پا را فراتر از وی گذاشته و به بررسی تأثیر ناخودآگاه بر رفتار و انتخاب‌های مترجم پرداخته است و میزان آشکاریِ این تأثیرات را در متن مقصد مورد بحث قرار می‌دهد.

بیرکستیدبرین (۲۰۱۰) نیز از ترجمه به عنوان «تفسیر» یادکرده و معتقد است که روانکاو همواره یک مترجم یا مفسّر می‌باشد. او روانکاو را مترجمِ ناخودآگاه می‌داند؛ یعنی کسی که واژگان، تصاویر، احساسات، نشانه‌های رفتاری و علائم بدنی را به «تفاسیر» (interpretations)، ترجمه می‌کند (Birksted-Breen, 2010: 687). وی صرفاً تطبیق

میان دو مبحث را در حدّ مطروحه بسط داده و در خصوص وجود شباهت میان فرایند ترجمه و مقولات روانکاوی سخنی نگفته است.

کرائیگ (Craig, 2010) نیز صراحتاً اذعان می‌کند که شباهت میان روانکاو/درمانگر و مترجم/مفسّر بیش از آن چیزی است که پیش از این تصوّر می‌شده است. او نقطه مشترک را «تنهایی» در حین عمل تفسیر و پاسخ یا واکنش احساسی ایشان به این «تنهایی» عنوان می‌کند (همان: ۷۱۷)؛ از سوی دیگر، کابالرو (Caballero, 2002) میان ترجمه و روانکاوی چنین قیاس می‌کند:

> همان‌طور که روانکاو برای درمان بیمار به دوران کودکی وی رجوع می‌کند تا از خاطرات آن دوران کلید و راه حلی حاصل شود، مترجم نیز باید به کودکیِ متن، یعنی متونِ قبلیِ نگاشته‌شده توسط نویسنده و نیز سابقهٔ مؤلّف رجوع کند. از سوی دیگر، همانطور که روانکاو سعی در دستیابی به محتوای ناخودآگاه بیمار دارد، مترجم نیز باید تلاش کند از سایر کُتُب و مؤلفانِ تأثیرگذار بر زندگی و اندیشهٔ این نویسنده، یا حداقل آنچه در تألیف متن مبدأ، الهام بخش وی بوده، آگاه شود. (همان: ۱۲)

البته، اینگرام (Ingram, 2001: 101-102) این مسئله را که مترجم در حکم روانکاو است یا بیمار، فاقد موضوعیّت می‌داند؛ زیرا در تعامل با فرایندِ ترجمه لزوماً هم ناخودآگاهِ مترجم و هم ناخودآگاهِ متن اصلی، هر دو آشکار و به عبارتی، افشا می‌گردد. در این مطالعه، تمرکز اصلی اینگرام بر روی «انتقال» می‌باشد. او معتقد است مدل ارائه شده توسط لاکان جامع‌تر از مفهومی است که فروید از این مقوله ارائه داده است.

هرچند، در خصوص ارتباط روانکاوی و ترجمه، بنیامین (Benjamin, 1992) معتقد است که قضیه فراتر از یک تفسیر یا رابطهٔ ساده است، زیرا «ترجمه» از همان آغاز در درون حوزهٔ «روانکاوی» نقش ایفا می‌کند (همان: ۱۸).

همان‌طور که از عنوان مقالهٔ پورتر (Porter, 1989) «روانکاوی و تکلیف مترجم» برمی‌آید، او بر روی دو حوزه ترجمه و روانکاوی دست نهاده است. به عقیدهٔ وی، مفاهیم لاکانی همچون «دیگر» و «نظمِ نمادین»، حاکی از تفکیک میان تک‌تک افراد جامعه با

زبان گفتاری/نوشتاری آنهاست، به‌گونه‌ای که از این انفصالِ ترکیبی، چنین می‌توان برداشت کرد: «برقراری ارتباط» امری محال و «سخن گفتن» امکان پذیر است.

پورتر بروز خطا در ترجمه را ناشی از تأثیرات «ناخودآگاه» می‌داند و معتقد است که با تعمّق در این خطاها و مطالعه دقیق اشتباهاتی از این دست، می‌توان شناخت بهتری از خود و دیگران حاصل کرد. هرچند پورتر عمل ترجمه را امکان‌پذیر می‌داند اما از آن به عنوان «سوء ارتباط» میان زبان‌ها تعبیر می‌کند، زیرا، به گفتهٔ وی: «ما در شبکهٔ دال‌ها همچنان گرفتار باقی می‌مانیم؛ دال‌هایی که ما را بنیان نهاده‌اند و در تلاش برای تسلّط، همواره از ما پیشی گرفته‌اند» (صص ۱۰۷۷-۱۰۸۱).

افروز (۱۳۹۸: ۳۵) در مقالهٔ خود پس از بررسی نظریّات مطرح در حوزه ترجمه و تطبیق آن با پاره‌ای از اندیشه‌های فروید، پیشنهاد پژوهش در خصوص «تطبیق‌پذیری نظراتِ دیگر روانکاوان، همچون ژاک لاکان» را برای محققان آتی مطرح نموده است.

۱- ۳. ضرورت، اهمیت مسئله

مطالعات تطبیقی میان‌رشته‌ای رویکردی جدید در تحقیقات ادبی است و اقبال پژوهشگران به این ساحت را می‌توان به مثابهٔ دمیده‌شدن روحی تازه به کالبد ادبیات تطبیقی سنّتی تلقّی کرد. این رویکرد با گشودن افق‌های نوین اندیشگانی پیش روی پژوهشگرانی که صرفاً نگاهی محدود به ادبیات تطبیقی داشته و دامنهٔ آن را به بررسی عناصر دو یا چند داستان در یک حوزهٔ خاص ادبی مکفی می‌پنداشتند، کمک کرد تا گامی فراسوی چنین قلمروهای کمینه‌گرا گذاشته، با بررسی کلان رشته‌ها، راه را برای ظهور مطالعات نوین هموارتر کنند. از جمله رشته‌هایی که قابلیت بسیار بالایی برای انجام تحقیقات میان رشته‌ای داشته و عرصه را برای انجام پژوهش‌های بکر فراهم کرده‌اند، رشتهٔ مطالعات ترجمه و رشتهٔ روانکاوی است.

علی‌رغم گسترش مطالعات ترجمه طی دهه‌های اخیر، خلأ انجام مطالعات میان‌رشته‌ای در این حوزه، ملموس بوده و شکاف تحقیقاتی پیرامون مباحث نظری تطبیقی در این رشته به روشنی محسوس است؛ همچنین، مطالعات مرور شده در بخش پیشینهٔ تحقیق حاکی از آن است که دامنهٔ بررسی‌های غالب پژوهشگران محدود و فاقد تطبیق عمیق میان مقولات

و جوانب مشترک حوزه زبان، ترجمه و روانکاوی است. دست‌کم، تاکنون از دریچهٔ افکار لاکان به‌طور عمیق و تطبیقی به نظریات ترجمه نگریسته نشده است؛ بنابراین جستار حاضر گامی در راه پرنمودن شکاف پژوهشی فعلی پیرامون این مقولهٔ بین‌رشته‌ای است.

پژوهش حاضر به شیوهٔ توصیفی و مطالعه کتابخانه‌ای انجام شده است. مبنای کلّی پژوهش حاضر براساس رویکرد آمریکایی استوار است. اصول روش‌شناسی مطالعات میان رشته‌ای در ادبیات تطبیقی که توسط محقّقان برجسته‌ای چون هِنری رماک (Henry Remak) و استیون توتوسی دو زپتنیک (Steven Tötösy de Zepetnek) مطرح گردیده، شالودهٔ تطبیق مقولات روانکاوی و مطالعات ترجمه را در جستار حاضر تشکیل می‌دهد.

ادبیات تطبیقی از نگاه توتوسی دو زپتنیک و واسواری (۲۰۱۳: ۵) حیطهٔ وسیعی را شامل شده و نه تنها آثار ادبی به زبان‌های اقلیّت، بلکه انواع ژانرها و متون علوم مختلف را نیز دربر می‌گیرد. این نگاه، به رویکرد آمریکایی قرابت زیادی دارد. رماک نیز بر «مفهوم آمریکایی ادبیات تطبیقی» صحه گذارده و آن را با صفت «جامع‌تر» توصیف کرده است (علوی زاده، ۱۳۹۱: ۷۲).

در رویکرد آمریکایی، «دامنهٔ ادبیات تطبیقی بسیار گسترده است و این دیدگاه، حتی گاه پا را از محدودهٔ ادبیات فراتر می‌نهد و بدون توجه به روابط تاریخی و با درنظرگرفتن همبستگی پژوهش‌های انسانی»، به بررسی وجوه تشابه میان زبان و ادبیات «و سایر علوم همچون تاریخ، روانشناسی، هنر و ... می‌پردازد» (رئیسی، ۱۳۹۲: ۸۲).

آرای لاکان، مستخرج از کتاب‌ها و مقالات وی، از یک سو، و اندیشه‌های منقدان ادبی و اندیشمندان زبان و ترجمه، از سوی دیگر، پیکرهٔ مقالهٔ حاضر را تشکیل می‌دهد. در گام اول، برخی مفاهیم پایه در حوزهٔ مطالعات ترجمه، همچون انواع متن و ترجمه و فرایندهای آن، مطالعه و بررسی شد. سپس، نظرات لاکان در خصوص ناخودآگاه، مراحل رشد، خود، دیگر و غیره به دقت مطالعه گردید؛ نهایتاً میان مقولات و مفاهیم مطروحه تطبیق داده شد و سپس تلاش گردید تا با عینکی از جنس روانکاوی به پاره‌ای از مفاهیم در حوزه زبان و ترجمه نگریسته شود.

تحقیق حاضر در پی یافتن پاسخ برای پرسش‌های زیر است:

۱) آیا میان دو حوزه روانکاوی و زبان‌شناسی، در سطح کلان ارتباطی وجود دارد؟

۲) تا چه میزان می‌توان میان نظریات روانکاوانهٔ لاکان و پاره‌ای از نظریات مطروحه در مطالعات ترجمه ارتباط برقرار کرد؟

۲. بحث و بررسی: روانکاوی، زبان و ترجمه

برای تطبیق پاره‌ای از مقولات روانکاوی با برخی مفاهیم در زبان‌شناسی و مطالعات ترجمه، نخست مرور مفاهیم بنیادین در حوزه‌های مذکور ضروری است.

۲- ۱. مرور برخی مفاهیم پایه در حوزه زبان و ترجمه

هاوس (House, 2015: 15)، با تبعیّت از بوهلر (Bühler) به سه نوع متن، محتوامحور (inhaltsbetonte)؛ صورت‌محور (formbetonte) و انگیزشی (appellbetonte)، اشاره کرده است. نیومارک (Newmark, 1988: 39) با توجه به این دسته‌بندی، متون را به انواع زیر تقسیم می‌کند: متون علمی (informative)، متون احساسی/ بیانی (expressive) و متون انگیزشی (vocative). البته، رایس (Reiss) از لحاظ‌نمودن متون رسانه‌ایِ غیر مکتوب یا متون شنیداری-رسانه‌ای (subsidiäre) غافل نبوده است (Munday, 2016: 116).

با توجه به اینکه متون علمی با حقایق خشک سر و کار داشته و احساس و عوامل عاطفی نویسنده تأثیر چندانی در نوع نگارش آن نداشته است، این نوع متون اغلب برای بررسی‌های روانکاوانه استفاده نمی‌گردد. بیشترین آثاری که توجه روانکاوان را به خود جلب می‌نماید، متونی است که در آن احساس نقش داشته باشد؛ بنابراین، در مطالعهٔ حاضر نیز هر جا از واژه «متن» استفاده شده است، مقصود متون خشک علمی و اطلاعی نیست.

ترجمه را می‌توان به مثابهٔ «سفری از موطن آشنای زبان خویش به دنیای غریب و ناآشنای زبان دیگری» (فریدزاده، ۱۳۹۸: ۱۷۸) در نظر گرفت. آنچه در این تعریف به وضوح خودنمایی می‌کند، وفور واژگانی چون «موطن»، «آشنا»، «خویش»، از یک سو، و «غریب»، «ناآشنا»، و «دیگری» از سوی دیگر، برای تأکید بر مقوله‌های کلیدی و

میان‌رشته‌ای «خود» و «دیگر» است. نکته دیگر در این تعریف، واژه «سفر» به مفهوم عام «انتقال» است که در معادل انگلیسی ترجمه (*translation= trans+ latum*) نیز خودنمایی می‌کند؛ هرچند، برخی نظریه‌پردازان همچون کتفورد (Catford)، ترجمه را بیشتر در قالب یک عمل جایگزینی (substitution) تعبیر کرده‌اند که در طیّ آن، مترجم، «آگاهانه یا ناآگاهانه» معیارهایی را رعایت می‌کند (دوستی زاده و بدیعی، ۱۳۹۶: ۴۰۸). در این بحث نیز دو کلیدواژهٔ میان‌رشته‌ای حوزه روانکاوی، «آگاهانه» و «ناآگاهانه»، خودنمایی می‌کند.

یاکوبسن (Jakobson, 2004, p. 139) به سه نوع ترجمه «بینازبانی» (interlingual)، «بینن زبانی» (intralingual) و «بینا نشانه‌ای» (intersemiotic) اشاره می‌کند. در مطالعه کنونی، تمرکز بر ترجمهٔ بینا زبانی است که در آن دو متن مبدأ (source text) و مقصد (target text) نقش کلیدی دارند. وجود واژگانِ دارای معانی چندگانه که در فرهنگ زبان مقصد معادل ندارند، و نیز آرایه‌های ادبی مانند تشبیه، کنایه و استعاره، از چالش‌های«بالقوه» ترجمهٔ بینازبانی است (افروز الف، ۱۳۹۹: ۵۲).

۲- ۲. مرور برخی مقولات روانکاوی در سایه مفاهیم زبان‌شناختی و ترجمه

لاکان سه مرحله را در فرایند رشد از نوزادی به بلوغ ذکر می‌کند: واقعی (The Real)، خیالی(The Imaginary)، نمادین (The Symbolic). (Evans, 1996: 50).

۲-۲-۱. مرحله واقعی

مرحلهٔ اول، در مراحل مذکور توسط فروید و لاکان، مرحله‌ای است که کودک میان «خود» و «دیگر» هیچ تمایزی قایل نیست. با این حال، برای ورود به تمدن، نوزاد باید میان خود و مادر تفکیک قایل شده، هویتی مستقل بیابد. این تفکیک و جدایی مستلزم نوعی «فقدان» خواهد بود. لاکان معتقد است، نوزادی که هنوز چنین تفکیکی قایل نشده و نیازهایی برای ارضا داشته و میانِ خود و موجودِ فراهم کنندهٔ نیازش تمایز برقرار نکرده است، در مرحله‌ی «واقعی» قرار دارد. در این مرحله، کمبودی وجود ندارد. مرحله واقعی، مرحله‌ای است که در آن هیچ نیازِ برآورده نشدنی موجود نیست. از آنجا که در این مرحله، غیبت، فقدان یا کمبودی حس نمی‌شود، پس «**زبان**» هم وجود ندارد. به اعتقاد لاکان، بحث **زبان** همیشه در ارتباط با فقدان و غیبت موضوعیّت پیدا می‌کند، به‌گونه‌ای‌که

انسان‌ها برای اشاره به موجوداتِ غایب از واژگان استفاده می‌کنند. اگر دنیای بشر، کامل و بی‌نقص و همه چیز در آن حاضر باشد، دیگر هیچ کس محتاج استفاده از **زبان** نخواهد بود. مرحلهٔ واقعی فراتر از قلمروی **زبان** بوده، در قالبِ ساختارهای **زبانی** نمی‌گنجد. مرحله واقعی یا مرحله نیاز (need) از زمان تولد آغاز و تا حدود ۶ یا ۱۸ ماهگی ادامه می‌یابد؛یعنی تا زمانی که کودک قادر به برقراری تمایز میان بدن خود و دیگر موجودات دنیا می‌شود. درست در این زمان است که «نیاز» جای خود را به «درخواست» (demand) می‌دهد (Klages, 2006: 77-78). به هر ترتیب، از آنجا که در مرحلهٔ واقعی، «فقدان» یا کمبودی به چشم نمی‌خورَد، مقولهٔ «غیبت» (absence) را می‌توان وجه ممیزهٔ مراحل «واقعی» و «نمادین» دانست (Evans, 1996: 1).

۲-۲-۲. مرحله خیالی

مرحله خیالی با «مطالبه» (برای درک شدن توسط دیگری) همراه است. در این مرحله کودک می‌داند که «دیگری» وجود دارد و این موجودیّت به معنی «جدایی» است. در این مرحله، که لاکان آنرا مرحلهٔ آیینه (mirror stage) می‌نامد، کودک دیگران را به‌صورت موجودِ کامل درک کرده؛ بنابراین می‌تواند خود را نیز به‌صورت موجودی کامل تصوّر کند. این نوع درک، حاصلِ کاربردِ قوّه بینایی است. غالباً به کمک حسّ لامسه تنها می‌توان بخشی از موجود را درک کرد و این در حالی است که با کمک قوّه بینایی، می‌توان موجود را به تمامی دید و تصویری کلّی از آن ایجاد کرد. زمانی که کودک تصویرش را در آینه می‌بیند، این تصویر را «خود» می‌پندارد.

این پندارِ غلط از تصویرِ موجود در آینه سرانجام منجر به پیدایش ایگو یا همان «من» می‌شود. به نظر لاکان، ایگو، یا خود یا هوّیت (I'dentity') همیشه نوعی توهّم و خیال بوده و بر مبنای شناختی استوار است که به واسطهٔ تصویری خارجی، نه حسّی درونی از تمامیّتِ ممتاز، شکل گرفته است. لاکان مرحلهٔ مطالبه و مرحلهٔ آینه را جزوی از قلمروی خیالی محسوب می‌کند. ایدهٔ «خود» از طریق نوعی شناختِ خیالی به کمک تصویر آینه تشکیل می‌شود. قلمروی خیالی جایی است که رابطهٔ غریبِ «خود» با «تصویرش» تشکیل شده و ادامه می‌یابد. این قلمرو را باید قلمروی تصاویر دانست. این مرحله، مرحلهٔ پیش-ادیپی و

پیش-زبانی است (Klages, 2006: 79-80). به هر حال، «نظم خیالی» مبنای تشکیل ایگو در مرحله آینه است (Evans, 1996: 84).

لاکان معتقد است که ما، اتّحاد خود را با بدنِ مادرمان، که در مرحلهٔ واقعی وجود داشت، از دست می‌دهیم تا وارد **فرهنگ و زبان** شویم. از دید لاکان، مفهوم «خود» بر اساس شناخت نادرست از تصویر «دیگری» شکل می‌گیرد. البته لاکان به اَشکال گوناگون از واژهٔ «دیگر» استفاده کرده است: نخست در معنای «خود/دیگر» که در آن «دیگر» (other/ with small ‘o’) همان کسی است که «من نیست»؛ هرچند در مرحلهٔ آینه «دیگر» همان «من» می‌شود. لاکان همچنین از ایدهٔ «دیگر» (Other with capitalized ‘O’) برای تمایز میان «مفهومِ دیگر» و «دیگرانِ واقعی» استفاده می‌کند. (در فارسی به سبب فقدان حرف بزرگ، برای برقراری تمایز کلمات نگاشته شده با حروف بزرگ، زیر آنها خط کشیده شد.) کودک با دیگرانِ واقعی- مردمِ دیگر، تصویرش در آینه- مواجه شده و مفهومِ «دیگری» (Otherness) یا موجوداتی را که خودش نیستند، درک می‌کند.

به عقیدهٔ لاکان، مفهوم «دیگری» که در مرحلهٔ خیالی با آن مواجه می‌شویم، پیش از مفهوم «خود» ظاهر می‌شود، به‌گونه‌ای‌که ایدهٔ «خود» بر مبنای ایدهٔ «دیگری» استوار است. زمانی که کودک ایدهٔ «دیگری» و به تَبَعِ آن ایدهٔ «خود» را بر حسب «دیگرِ» خودش، یعنی تصویرش در آینه، پایه‌ریزی کرد، به تدریج وارد قلمروی نمادین می‌شود (Klages, 2006: 79-81).

۲-۲-۳. مرحلهٔ نمادین

مرحلهٔ نمادین و خیالی با یکدیگر همپوشانی دارند. نظمِ نمادین (Symbolic order) همان **ساختارِ زبان** است. برای تبدیل شدن به موجوداتی سخنگو، برای کاربرد دال‌ها به نحوی که گویا مرتبط با مدلول‌ها بوده و گویا واژگان سازندهٔ معنی هستند؛ همچنین برای متمایز کردنِ خود با گفتنِ «من» برای تمامیِ موارد مذکور، ما باید وارد این ساختار شویم. «خودِ کوچک» (little other) برای کودک تداعی‌کنندهٔ فقدان، غیبت و کمبود است و به او تأکید می‌کند که به خودیِ خود کامل نیست. خودِ کوچک دروازه‌ای است به نظم نمادین و به **زبان**، زیرا **زبان** بر مبنای ایدهٔ فقدان و غیبت استوار است. همچنین **زبان** در

فراهم‌آوردن دالِ «من» برای مدلولِ «تصویرِ آینه» یا «خود» در حقیقت به نوعی جبران روی می‌آورد. این جبران از طریق ایجاد توهّمِ حضورِ کامل برای فردِ سخنگویی است که باور دارد زبان از وجودِ خودِ او برمی‌خیزد (Klages, 2006: 82). البته لاکان به راحتی نظم نمادین را با **زبان** برابر نمی‌کند، بلکه معتقد است **زبان** هم دارای جوانب واقعی است و هم خیالی و نمادین (Evans, 1996: 203).

کلگز (Klages, 2006: 83) معتقد است «دیگر» یک موقعیّتِ ساختاری در نظم نمادین است؛ جایی است که همه در تلاش برای رسیدن به آنجا و یکی شدن با آن هستند تا بلکه خبری از جداییِ «خود» و «دیگر» در کار نباشد. «دیگر» را می‌توان، به تعبیر دریدا، مرکزِ نظام، مرکزِ قلمروی نمادین و یا مرکزِ «خودِ زبان در مقامِ ساختار» قلمداد کرد. هیچ‌چیز نمی‌تواند همراه با «دیگر» در مرکز وجود داشته باشد؛ هرچند همهٔ اعضای نظام، مانند مردم، خواهان چنین امری هستند. از این رو، موقعیتِ «دیگر» کمبودی پایان ناپذیر را ایجاد می‌کند که لاکان آنرا «میل» (desire) می‌نامد. این همان میلِ به «دیگر» بودن است.

اساساً این میل را هرگز نمی‌توان ارضا کرد. این میل، میلِ به شیء (که «نیاز» نام دارد) نیست. این میل، میلِ به عشق یا میل به شناخته‌شدن توسط دیگران (که «مطالبه» نام دارد) نیست. این میل، میلِ به مرکز بودن در نظام و در نظمِ نمادین است. در نظریه لاکان برای این مرکز نام‌های متعدّدی ذکر شده است—مثلاً «دیگر» و یا «فَلِس» (Phallus). درحقیقت، فلِس در مقام یک دال (فرمانده) و یک نگهدارنده و تثبیت‌کنندهٔ جایگاه است (Oltarzewska, 2008: 96).

مرحلهٔ آینه، مرحلهٔ پیش-ادیپی است. «خود» در رابطه با «دیگر»، یا همان ایدهٔ «دیگر»، ساخته شده است و خواهان ترکیب با «دیگر» است. همان‌طور که در مباحث فروید نیز آمده است، مهمترین «دیگر» در زندگی کودک، مادرش است؛ بنابراین کودک می‌خواهد با مادرش ترکیب شده، یکی شود. به عقیدهٔ لاکان کودک خواهان حذف تمایز میان خود/دیگر است. کودک تصمیم می‌گیرد با مادر یکی شود، و برای این کار او باید همان موجودی شود که مادر می‌پسندد. در اصطلاحِ لاکان، کودک می‌کوشد «میلِ» مادر را

ارضاء کند. با توجه به این که مادر در قلمروی نمادین به سر می‌برَد و صاحبِ یک خودِ سخنگو است، تمایل دارد که کمبودی نداشته باشد. مادر «میل» دارد به مقام «دیگر» برسد؛ یعنی جایی که هیچ نقص و کمبودی وجود ندارد. از دیدِ لاکان، تهدیدِ کستریشن استعاره‌ای برای ایدهٔ کلّی کمبود به عنوان مفهومی ساختاری است. لاکان معتقد است که تهدید کستریشن توسط پدر واقعی صورت نمی‌گیرد. در نظریه فروید، پسر با پدرِ خشمگین مواجه می‌شد ولی در نظریه لاکان، پسر تنها با نامِ پدر، قانونِ پدر و یا تنها «قانون» مواجه می‌شود. برای تبدیل شدن به موجودی سخنگو، فرد باید تابع قانون و دستورِ زبان باشد. قانونِ پدر یا نامِ پدر را می‌توان نامِ جایگزینی برای «دیگر» یا برای مرکزِ قلمروی نمادین دانست. این مرکز را همچنین می‌توان فَلِس نامید. فلس مرکز است و بر تمامِ ساختار تسلّط دارد و آن چیزی است که همه خواهانِ رسیدن به آن، داشتنِ آن و تبدیل شدن به آن هستند. اما در واقعیت چنین نخواهد شد، زیرا همان‌طور که دریدا نیز اظهار می‌کند، هیچ عضوی از نظام نمی‌تواند جایگزین مرکز شود. این همان چیزی است که لاکان از آن به «میل» تعبیر می‌کند. هرچند، میلِ مرکز بودن و میلِ تسلّط بر نظام، میلی است که هرگز ارضاء نمی‌شود.

به اعتقاد لاکان، هر کس که به **قلمروی زبان** وارد شده و موجودی **سخنگو** می‌شود، با نقص و کمبود عجین شده است. تنها دلیلی که ما از **زبان** استفاده می‌کنیم، احساس نقص و کمبود و ازدست‌رفتنِ اتحادمان با بدنِ مادر است. لاکان پسرها را به فلس نزدیکتر می‌داند. موقعیت ما در قلمروی نمادین، مانند موقعیت دیگر دال‌ها توسط فلس یا مرکز در جایِ خود تثبیت شده است. هرچند در ناخودآگاه، زنجیرهٔ دال‌ها دائماً در حال گردش و تغییر بودند، ولی در فلس چنین اتفاقی نمی‌افتد، زیرا فلس حرکت زنجیرهٔ دال‌ها را محدود می‌کند. فلس و قلمروی واقعی تقریباً مشابه‌اند. در هر دو قلمرو، همه چیز در حدّ کمال موجود بوده، هیچ کمبود و نقصی در کار نیست؛ همچنین، موجودِ سخنگو به هیچ یک از این دو قلمرو دسترسی ندارد. اما از سوی دیگر می‌توان آنها را متضاد نیز دانست: قلمروی واقعی وابسته به مادر است؛ یعنی کسی که ما را زاده و پرورش می‌دهد و ما برای آنکه

صاحبِ فرهنگ (و زبان) شویم باید از او جدا شویم. فلس ایدهٔ پدر است و می‌توان از آن به عنوان نظمِ پدرانهٔ فرهنگ تعبیر کرد. فلس مقامی است که بر همه چیز در دنیا تسلّط دارد (Klages, 2006: 83-85).

۲- ۳. تطبیق نظریات روانکاوی با مطالعات ترجمه

فروید معتقد بود که از طریق روانکاوی، اید یا ناخودآگاه را می‌توان با «من» یا «خودآگاه» جایگزین کرد. به عبارت دیگر، به نظر فروید، با تقویت ایگو می‌توان بر ناخودآگاه تسلّط کامل یافت و حتی جایگزین آن شد. حال چنانچه متن اصلی را اید یا ناخودآگاه فرض کنیم، می‌توان متن مقصد را نیز خودآگاه یا ایگو تلقی کرد و با توجه به نظر فروید، با تقویت و ارتقای کیفیت متن مقصد (ایگو) می‌توان به جایگاه متن اصلی (اید) نزدیک و حتی در مواردی جایگزین آن شد.

در دنیای امروز شاید بتوان نمونه‌هایی ذکر کرد که گرایش مردم به ترجمه یک اثر، از خودِ آن اثر نیز بیشتر بوده است. البته لازم به ذکر است که لاکان با این نظریه کاملاً مخالف بوده، معتقد است ایگو هرگز نمی‌تواند جایگزین اید شود زیرا به عقیدهٔ او، ایگو (متن مقصد) وهم و خیال و محصولِ ناخودآگاه (متن اصلی) است.

در این بخش از مقاله، تعبیر ناخودآگاه به متن اصلی یا به‌طورکلی «متن»، ملموس‌تر به نظر می‌آید، زیرا لاکان به صراحت اظهار می‌کند که «ناخودآگاه» ساختاری شبیه ساختار زبان دارد، بنابراین تعبیرِ مذکور چندان نیز دور از ذهن و غیر ملموس نخواهد بود.

در ابتدا لازم است میان سه مرحلهٔ رشد از دید لاکان/فروید و سه مرحلهٔ ترجمه قیاسی صورت گیرد. لاکان مرحلهٔ اول را مرحله **واقعی** می‌نامد. این مرحله به مرحلهٔ **جذب** در نظریه فروید شباهت دارد. به نظر لاکان این مرحله، مرحلهٔ «وحدت اوّلیه» است و هیچ فقدان و کمبودی در آن به چشم نمی‌خورَد؛ بنابراین «کاربرد زبان» نیز وجود ندارد. البته مرحلهٔ خواندن جزو مراحل پیش‌زمینه لحاظ گردیده است.

در نخستین گام ترجمه، یعنی «درک متن اصلی» تنها چیزی که به چشم می‌خورَد عناصر زبان مبدأ است. در این مرحله همه‌چیز برای مترجم فراهم است: واژگان زبان مبدأ طبق دستور زبان مبدأ در کنار یکدیگر قرار گرفته و زنجیره‌ای از دال‌ها را در قالب متن

اصلی، برای مترجم فراهم آورده‌اند. مترجم در این مرحله لزومی به استفاده از زبان نوشتاری یا گفتاری ندارد زیرا همه چیز برای او فراهم است. او در این مرحله تنها کافی است متن اصلی را تحلیل و درک، یا به تعبیر روانکاوان «جذب» کند.

می‌توان این‌گونه تصور کرد که زنجیره دال‌ها از متن اصلی به سمت مترجم حرکت کرده و از دریچه چشم‌هایش وارد مغز او شده و در آنجا، پس از تجزیه و تحلیل، برداشت یا معنی و مفهوم خاصی از این زنجیرهٔ متغیّر، جذب می‌شود. او در این مرحله «سکون» داشته و نیازی به استفاده از زبانِ گفتاری یا نوشتاریِ خود ندارد. او تنها و تنها در حال تحلیل و درک و جذب است.

به گفتهٔ لاکان، مرحلهٔ واقعی فراتر از قلمروی زبان بوده و در قالب ساختارهای زبانی نمی‌گنجد. همین سخن راجع به مرحلهٔ اول ترجمه، خصوصاً ترجمه متون ادبی و مذهبی، نیز صدق می‌کند، به این معنا که غالباً در مرحله «درک» چنان مفاهیمِ عمیقی در ذهن مترجم شکل می‌گیرد که به‌راستی این مفاهیم ژرف در قالبِ محدودِ واژگان نمی‌گنجد.

لاکان مرحلهٔ دوم را مرحلهٔ خیالی می‌نامد. در این مرحله، مانند مرحلهٔ دفع در نظریه فروید، کودک میان خود و دیگر تمایز برقرار می‌کند. به همین ترتیب، در مرحله دوم ترجمه، مترجم میان زبان مبدأ و مقصد مرز مشخصی قائل می‌شود و تلاش می‌کند برای مفاهیمی که در ذهنش شکل گرفته است، قالب‌هایی در زبان مقصد بیابد.

البته این بدان معنی نیست که مترجم پیش از این مرحله هیچ تصوری از فرق‌های موجود میان زبان مبدأ و مقصد نداشته است. برای توضیح این مفهوم باید به سه لایهٔ گفتمان یعنی صورت، معنا و مقصود اشاره کرد (Mollanazar, 2014). صورتِ هر متن، از زبانی به زبان دیگر معمولاً متفاوت است؛ ولی معنا، عام و جهانی است؛ بنابراین در اواخر مرحلهٔ اول و آغاز مرحلهٔ دوم یعنی در زمانی که معنا در ذهن مترجم شکل گرفته است، هیچ لزومی به تمایز میان زبان‌ها وجود ندارد.

به نظر لاکان، در این مرحله، که وی از آن به مرحله «آینه» تعبیر می‌کند، کودک تصویرش را در آینه می‌بیند و او این تصویر را «خود» می‌پندارد. به این ترتیب «ایگو» شکل

می‌گیرد. همانطور که گفته شد، لاکان ایگو را توهّمی بیش نمی‌داند. این توهم بر مبنای شناختی استوار شده که به واسطهٔ تصویری خارجی شکل گرفته است.

باید توجه داشت که لاکان تنها به وجود دال‌ها معتقد است و مدلول را توهّم و فاقد اصالت می‌داند. در ترجمه نیز متن اصلی را می‌توان همان زنجیرهٔ دال‌ها محسوب کرد که در مرحلهٔ اول ترجمه، مدلول‌های توهّمیِ آن (از دیدِ لاکان) در ذهن مترجم شکل می‌گیرد و در مرحله دوم، مترجم تلاش می‌کند معادل‌هایی برای مدلول‌های مذکور، در زبان مقصد، بیابد.

به این ترتیب، در مرحله دوم ترجمه، مترجم معادل‌هایی را برای مدلول‌های توهّمیِ زبان مبدأ، در زبان مقصد می‌یابد. او این مدلول‌ها یا همان تصویر توهّمی را به جای متن اصلی می‌پندارد و بدین شکل، متن مقصد یا «ترجمه» کم کم تشکیل می‌شود؛ به این مفهوم که در مرحله دوم، معادل‌یابی را می‌توان به معنای فراهم‌آوردن عناصر یا آجرهایی برای ایجاد ساختمانِ ترجمه محسوب کرد.

به هر حال، آنچه بر طبق نظریه لاکان می‌توان استدلال کرد این است که هر یک از این معادل‌های یافت‌شده توسط مترجم، در حکم یک حلقه از زنجیرهٔ دال‌هایی است که در زبان مبدأ بوجود خواهد آمد. مترجم ممکن است تصوّر (خیال) کند این زنجیره با زنجیرهٔ دال‌های مبدأ یکسان است که البته این امر چیزی جز توهّم و خیال نیست.

لاکان مرحلهٔ دوم را مرحله تصاویر می‌داند، ما نیز مرحله دوم ترجمه را می‌توانیم مرحله معادل‌هایی بدانیم که در حکم تصویرِ عناصر متن اصلی در ذهن مترجم بوجود آمده‌اند.

به عقیدهٔ لاکان، یک دالِ مشخص لزومی ندارد که به یک مدلول خاص اشاره کند؛ بنابراین چنین می‌توان برداشت کرد که زنجیرهٔ دال‌ها نیز لزومی ندارد که حتماً به یک سلسله مدلول خاص اشاره کند. همین امر راجع به ترجمه نیز صادق است. در ترجمهٔ یک متن، نمی‌توان ادعا نمود که تنها و تنها یک ترجمهٔ درست برای آن وجود دارد و بس. بنابراین تَعدّدِ ترجمه‌های صحیح برای **یک** متنِ خاص، خود گواهی بر ثابت‌نبودن رابطهٔ یک دال در زبان مبدأ با مدلولِ آن در زبان مبدأ، همان مدلول در زبان مبدأ با مدلولِ معادلِ

آن در زبان مقصد، مدلولِ زبانِ مقصد با دالِ زبان مقصد و درنهایت، به‌طور کلّی، حاکی از ثابت‌نبودنِ رابطهٔ دالِ زبان مبدأ با دالِ زبانِ مقصد، در مقامِ معادلِ خود، است.

وجود ترجمه‌های مکرّر، خواه همزمان و توسط مترجمان معاصر، خواه به قلم مترجمانی در دوران‌های مختلف و با فاصلهٔ زمانی بسیار، حاکی از احساس خلأهایی در ترجمه‌های موجود است که توسط عوامل دخیل در امر ترجمه (مخاطب، انتشاراتی، مترجم و حتی نویسنده) حس گردیده است (افروز و ملانظر، ۱۳۹۷). جالب است که از میان عواملی که بر روی ترجمه‌های موجود از یک متن تأثیر می‌گذارد، «گذر زمان» اخیراً موضوع تحقیق بسیاری از پژوهشگران (Levenson 2013, Karshenas & Ordudari 2016, Afrouz 2021a) قرار گرفته است. در این خصوص، لونسن (Levenson, 2013: 588) معتقد است که آنچه باعث پدیدهٔ فقدان در ترجمه می‌گردد تنها ریشه در زبان مبدأ و مقصد ندارد، بلکه گذر زمان نیز کاملاً مؤثر است و می‌تواند عامل لغزش‌های ظریف در معانی واژگان، و از آن مهمتر، سبب لغزش و انحراف از الگوهای بنیادین شود. آنچه مسلّم است این است که ترجمه، عملی است که گویا هرگز تمام نمی‌شود؛ شاید چون عقل و درک هیچ بشری تام و بی‌نقص نیست، ترجمه همواره ناقص است، و مترجم یا خودش بعد از مدتی دوباره به آن رجوع و سعی در بازنگری آن دارد یا دیگران دست به ترجمه‌های مکرر (Retranslations) می‌زنند.

لاکان مرحلهٔ سوم را مرحلهٔ نمادین می‌نامد. این مرحله را می‌توان معادل مرحلهٔ تولید متنِ مقصد (ترجمه) دانست؛ یعنی جایی که مترجم معادل‌های انتخابی خود را که درواقع همان زنجیرهٔ مدلول‌های زبان مقصد است، با توجه به دستور زبان مقصد در کنار هم ردیف کرده، زنجیره‌ای از دال‌ها را در زبان مقصد ایجاد می‌کند و این عمل درنهایت به ایجاد متن مقصد یا تولید ترجمه منتج خواهد شد.

نامِ مرحله نمادین نیز برای این مرحله از ترجمه، خالی از لطف نیست زیرا دال‌ها نمادِ مدلول‌ها محسوب می‌شوند و در مرحلهٔ سوم ترجمه، مدلول‌هایی که در ذهن مترجم است

به‌صورت نماد روی کاغذ نگاشته شده یا به‌صورت نمادهای آوایی و در قالب زنجیرهٔ کلمات بر زبان جاری می‌شود.

همان‌طور که «دیگر» جایگاهِ ممتازی در نظام روانکاوانه دارد، برای متن اصلی نیز می‌توان چنین جایگاهی تصور کرد. مترجم تمام تلاش خود را به کار می‌گیرد تا بتواند تصویری معادلِ متن اصلی ایجاد کند و نام آن را ترجمه بگذارد و خود را صاحب آن بداند، ولی اینکه ترجمه‌ها تا چه حد می‌توانند به متن اصلی نزدیک شوند، از ابعاد مختلف قابل بررسی است.

۳. نتیجه‌گیری

در مقالهٔ میان‌رشته‌ای و تحلیلی-تطبیقی حاضر، نگارنده همسو با حرکت نوپای انجام پژوهش‌های بدیع نظری در حوزهٔ مطالعات ترجمه، میان پاره‌ای از نظریات روانکاوی با برخی نظریه‌ها در رشتهٔ مطالعات ترجمه ارتباطی انتزاعی برقرار نموده است.

برای تبیین روشن نتایج بحث، لازم است تأکید شود که در ترجمهٔ «بینا زبانی»، به عنوان یکی از مباحث کلیدی جستار حاضر، مترجم با دو متن «مبدأ» و «مقصد» سر و کار دارد. متن مقصد محصول (گفتاری یا نوشتاریِ) درک مترجم از متن مبدأ است. از میان انواع متون علمی (اطلاعی)، متون احساسی (بیانی) و متون انگیزشی، تأکید بر روی متون احساسی بوده؛ بنابراین به‌طورکلی مقصود از متن، متون صرفاً علمی و اطلاعی نبوده و نیست، زیرا این متون در بررسی‌های روانکاوانه عموماً جایگاهی ندارند. مترجمان عموماً در پی بازتولید متن اصلی در زبان مقصد می‌باشند. بر این اساس، مراحل تولید ترجمه را به‌طور کلی می‌توان شامل سه مرحلهٔ تحلیل و درک، انتقال و معادل‌یابی و درنهایت تولید ترجمه تقسیم کرد.

در بررسی نظریات لاکان و مطالعات ترجمه، نخست میان سه مرحلهٔ رشد از دید لاکان و سه مرحلهٔ ترجمه قیاسی منطقی صورت گرفت و نشان داده شد که به دلیل شباهت ساختاریِ «ناخودآگاه» و زبان، تعبیرات و قیاس‌های صورت‌گرفته چندان دور از ذهن و

غیرملموس به نظر نمی‌آیند. درنهایت درخصوص جایگاه ممتاز و دست‌نیافتنیِ «دیگر» در نظام روانکاوانه و جایگاه متن اصلی در مطالعات ترجمه بحث گردید.

نتایج تحقیق حاکی از آن است که متن اصلی را می‌توان در مرکزِ نظامِ متنی تصوّر کرد و ترجمه(هایی) که از آن صورت گرفته است، در اطرافِ آن در حالِ حرکت دانست. گاهی، در دورهٔ خاصی از تاریخ، یک ترجمه از نظر مخاطبان مطلوب‌تر (دقیق‌تر، طبیعی‌تر، وفادارتر) تلقّی شده، همان ترجمه، چندین سال بعد و با تغییر نسل (یا در پسِ حوادث و وقایع اجتماعی-فرهنگی) جای خود را به ترجمهٔ دیگر می‌دهد و به‌طورکلی هیچ ترجمه‌ای جایگاه ثابت و همیشگی نداشته، این زنجیرهٔ ترجمه‌ها مدام در حال گردش و حرکت خواهند بود. در نگاهی تطبیقی با نظریات لاکان، می‌توان گفت همان‌طور که هیچ عضوی از «نظام» نمی‌تواند به‌طور مطلق جایگزینِ «مرکز» شود، هیچ ترجمه‌ای نیز قابلیّت جایگزینی مطلق با متن اصلی را ندارد.

کتابنامه

الف. منابع فارسی

- افروز، محمود. (۱۳۹۵). «بررسی تطبیقی-تحلیلی نقش مترجمان بومی و غیر بومی در حفظ هویت ملی». ***مطالعات زبان و ترجمه***. دورهٔ چهل و نهم، شمارهٔ ۱، صص ۴۱-۵۵.
- افروز، محمود. (۱۳۹۸). «بررسی تطبیقی-تحلیلی نظریّه‌های مطالعات ترجمه در سایهٔ نظریّات روانکاوی فروید». ***فصلنامه مطالعات ترجمه***. دورهٔ هفدهم، شمارهٔ ۶۶، صص ۲۴-۳۶.
- افروز، محمود. (۱۳۹۹الف). «ارتقاء الگوی کارمن والرو گارسس (۱۹۹۴) از رهگذر بررسی ترجمه‌های انگلیسی شاهکار سورئالیستی هدایت». ***ادبیات پارسی معاصر***. دورهٔ دهم، شمارهٔ ۲، صص ۵۱-۷۴. doi: 10.30465/copl.2021.6146
- افروز، محمود. (۱۳۹۹ب). «ارزیابی عملکرد مترجمان بوف‌کور بر اساس تحلیل‌عناصر و بارمعنایی واژگان: ارائه مدل تحلیلی جدید بر مبنای داده‌ها». ***زبان پژوهی***. دورهٔ دوازدهم، شمارهٔ ۳۷، صص ۹-۳۷. doi: 10.22051/jlr.2020.30075.1830
- افروز، محمود. (۱۴۰۰). «مطالعهٔ فراتحلیلی-تطبیقی «سلوک» در ادبیات ایران و جهان». ***نشریهٔ ادبیات تطبیقی***. دورهٔ سیزدهم، شمارهٔ ۲۴، صص ۱-۳۷.

- افروز، محمود، و ملانظر، حسین. (۱۳۹۷). «بررسی تطبیقی ترجمهٔ انگلیسی قرآن کریم به قلم محمدعلی و شاکر: سرقت ادبی یا بازنویسی؟» ***فصلنامه مطالعات ترجمه***. دورهٔ شانزدهم، شمارهٔ ۶۱، صص ۵۱-۶۸.
- بشیری، ع. و محمدی، ا. (۱۳۹۷). «میزان کارآمدی رهیافت‌های لفور در ترجمه شعر بین زبان عربی و فارسی». ***جستارهای زبانی***. دورهٔ نهم، شمارهٔ ۴، صص ۱۵۶-۱۳۷.
- بصیری، محمّدصادق؛ ابراهیمی فرد، نعیمه. (۱۳۹۳). «بررسی روشمند ترجمهٔ ابوالمعالی نصرالله منشی از کلیله و دمنه». ***نشریه ادبیات تطبیقی***. دورهٔ پنجم، شمارهٔ ۱۰، صص ۱-۳۲.
- بصیری، محمّدصادق؛ ابراهیمی فرد، نعیمه.. (۱۳۹۴). «بررسی سیر ترجمهٔ عربی به فارسی از آغاز تا قرن ششم». ***نشریه ادبیات تطبیقی***. دورهٔ هفتم، شمارهٔ ۱۲، صص ۲۵-۵۲.
- خادم، س.، سجودی، ف. و آقاگل‌زاده، ف. (۱۳۹۷). «بررسی چگونگی ساخت و تعامل استعاره‌های گفتمان‌های قدرت و پادقدرت در روزنامه‌های ایران بر اساس مدل هارت و لوکس (۲۰۰۷) و چارتریس بلک (۲۰۰۴)». ***جستارهای زبانی***، دورهٔ نهم، شمارهٔ ۲، صص ۳۲۷-۳۵۰.
- دوستی زاده م. و بدیعی، س. ه. (۱۳۹۶). «*آموزش ترجمه: تحولات، پتانسیل‌ها و محدودیت‌های کارگروهی در ترجمه*». ***پژوهش‌های زبانشناختی در زبان‌های خارجی***، دورهٔ هفتم، شمارهٔ ۲، صص ۴۰۵-۴۲۳.
- رئیسی، ر. (۱۳۹۲). بررسی تطبیقی نظرگاه‌های مولوی و لسینگ در باب تسامح با تأکید بر ناتان خردمند و «داستان انگور». ***پژوهش ادبیات معاصر جهان***، دورهٔ هجدهم، شمارهٔ ۲، صص ۷۹-۹۵.
- رماک، هِنری. (۱۹۶۰). «تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی». ***ادبیات تطبیقی***، دورهٔ سوم، شمارهٔ ۲، صص ۵۴-۷۳.
- شیروانی، ک. (۱۳۹۰). «*پژوهش‌های فرایندمدار: حلقه مفقوده مطالعات ترجمه در ایران*». ***پژوهش‌های زبانشناختی در زبان‌های خارجی***، دورهٔ اول، شمارهٔ ۱، صص ۷۷-۹۰.
-علوی زاده، ف. (۱۴۰۰). «مطالعات میان‌رشته‌ای ادبیات تطبیقی، رویکردهای روش‌شناسی آن و بحران هویت ادبیات تطبیقی». ***نشریه ادبیات تطبیقی***، سال سیزدهم، شمارهٔ ۲۵، پاییز و زمستان، صص ۱۷۹- ۲۰۷.

- فریدزاده، ر. (۱۳۹۸). «بررسی نظریهٔ ترجمهٔ یوهان ولفگانگ فون گوته در یادداشت‌ها و مقالات برای فهم بهتر دیوان غربی-شرقی». ***پژوهش‌های زبانشناختی در زبان‌های خارجی***، دورهٔ نهم، شمارهٔ ۱، صص ۱۷۷-۱۹۱.

- لطیفی شیره‌جینی، مهدی؛ و افروز، محمود. (۱۴۰۰الف). «بررسی نمود برجسته سازی ایدئولوژی‌محور و عاملیت مترجمان مطبوعاتی: با محوریت روابط ایران و آمریکا». ***جستارهای زبانی***. دورهٔ دوازدهم، شمارهٔ ۲، صص ۶۲۹-۶۵۷.

- لطیفی شیره‌جینی، مهدی؛ و افروز، محمود. (۱۴۰۰ب). «دستکاری روایت در متون سیاسی ترجمه شده: بازتاب اخبار سیاسی ایران در رسانه‌های غربی». ***جستارهای سیاسی معاصر***. دورهٔ دوازدهم، شمارهٔ ۱، صص ۱-۲۸.

- محسنی، م. (۱۳۸۶). «ژاک لکان، زبان و ناخودآگاه». ***پژوهش زبان‌های خارجی***، شمارهٔ ۳۸، صص ۸۵-۹۸.

- هادی پور، ه. و بهرامی نظرآبادی، ن. (۱۳۹۶). «*زبان زنانه و ترجمه: مطالعه موردی کاغذ دیواری زرد*». ***پژوهش‌های زبانشناختی در زبان‌های خارجی***، دورهٔ هفتم، شمارهٔ ۲، صص ۵۸۹-۶۰۲.

ب. منابع لاتین

-Afrouz, M. (2019). How different Muslim translators render *the Holy Qur'an* into English? The case study of Sunni, Shia and 'neither Sunni nor Shia' translators. *SKASE Journal of Translation and Interpretation, 12*(1), 1-14.

-Afrouz, M. (2021a). Self-edition hypothesis: The case of multiple self-edited versions of modern literary texts. *FORUM*, *19*(1), 1–23.

-Afrouz, M. (2021b). Investigating literary translator's style in span of time: The case of Sa'di's *Gulistan* translated into English. *Lebende Sprachen*, *66*(2), 214–230. https://doi.org/10.1515/les-2021-0016

-Afrouz, M. (2021c). How three different translators of *The Holy Qur'an* render anthroponyms from Arabic into English: Expanding Vermes's (2003) model of translation strategies. *Names: A Journal of Onomastics*, *69*(4), 21-29. DOI 10.5195/names.2021.2255

-Afrouz, M., & Mollanazar, H. (2016). Rendering the Islamic concepts of *the Holy Qur'an*: Towards a more comprehensive model. *Translation Studies Quarterly*, *13*(52), 61-76.

-Benjamin, A. (1992). Translating origins: Psychoanalysis and philosophy. In L. Venuti (Ed.), ***Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*** (pp. 18-41). London: Routledge.

-Birksted-Breen, D. (2010). Editorial: Is translation possible? *The International Journal of Psychoanalysis*, *91*(4). 687–694. doi:10.1111/j.1745-8315.2010.00333.x

-Caballero, B. (2002). An active approach to translation (Msc Dissertation, University of Edinburgh, the UK). Retrieved 18 May 2018 from https://ir.canterbury.ac.nz/handle/10092/3620

-Caudill, D. S. (1992). Lacan and legal language: Meanings in the gaps, gaps in the meanings. *Law and Critique, 3*(2), 169–210.

-Craig, G. (2010). Relative motion: Translation and therapy. *The International Journal of Psychoanalysis, 91*(4). 717–725. doi:10.1111/j.1745-8315.2009.00157.x

-Evans, D. (1996). ***An introductory dictionary of Lacanian psychoanalysis***. London and New York: Routledge.

-Golchinnezhad, M. & Afrouz, M. (2021a). Sociolinguistic analysis of Persian dubbed movies. *Journal of Intercultural Communication Research*, *50*(4), 1-17. DOI:10.1080/17475759.2021.1946839.

-Golchinnezhad, M. & Afrouz, M. (2021b). Exploring universals in audiovisual translation: A case study of Frozen dubbed into Persian. *Kervan*, *25*(2), 267-285.

-House, J. (2015). ***Translation quality assessment: Past and present***. London and New York: Routledge.

-Ingram, S. (2001). Translation studies and psychoanalytic transference. *TTR, 14*(1), 95–115. doi:10.7202/000530ar

-Jakobson, R. (2004). On linguistic aspects of translation. In L. Venuti (Ed.), ***The translation studies reader*** (pp. 138–43). London and New York: Routledge.

-Karshenas, H. & Ordudari, M. (2016). Translation procedures in span of time: A case study on Newmark's translation procedures in Two English translations of Saadi's *Gulistan*. *International Journal of English Language & Translation Studies*, *4*(2), *96-106*.

-Klages, M. (2006). *Literary theory: A guide for the perplexed*. Manchester: Continuum IPG.

-Levenson, E. (2013). Lost in translation. *Contemporary Psychoanalysis*, *47*(4), 588-593.

-Mollanazar, H. (2014). ***Principles and methodology of translation***. Tehran: SAMT Publication.

-Munday, J. (2016). ***Introducing translation studies: Theories and applications***. London: Routledge.

-Newmark, P. (1988). *A Textbook of translation*. Hertfordshire: Prentice Hall.

-Oltarzewska, J. (2008). Flights of theory: The Lacanian letter and its translations. *Revue française d'études américaines, 115*(1), 89-101. doi:10.3917/rfea.115.0089

-Ordudari, M. (2008). Problems of rendering linguistic devices in Rumi's poetry. *Translation Journal, 12*(2), 1-9.

-Parvaz, Z., & Afrouz, M. (2021). Methods of translating metonymies in *The Masnavi*: Boosting Larson's (1984) model. *Translation Studies Quarterly, 19*(75), 6-22.

-Pombo Sánchez, M. (2007). Actualitat del llegat del Dr. Sigmund Freud. *Aloma, 20*. 67-81

-Porter, D. (1989). Psychoanalysis and the task of the translator. *Modern Language Notes, 104*(5), 1066-1084. doi: 10.2307/2905366

-Quinney, A. (2014). Translation as transference: A psychoanalytic solution to a translation problem. *The Translator, 10*(1), 109-128. doi: 10.1080/13556509

-Tötösy de Zepetnek, S., & Vasvári, L. O. (2013). ***Companion to comparative literature, world literatures, and comparative cultural studies***. Delhi: Foundation Books.

-Tristán, M. S. (2015). Psychoanalysis and translation: A literature review, *Letras, 56*, 55-88.

-Venuti, L. (2013). ***Translation changes everything***. London and New York: Routledge.

Journal of Comparative Literature
ISSN: 2008-6512

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 14, No. 26, spring and summer 2022

An Epistemological Look at Persian Poetry in the Courts of Kurdish Poets in the Nineteenth Century ⋆

Yadollah Pashabadi [1]

1. Introduction

Classical Kurdish literature contains a huge volume of Persian texts. A part of these texts is created in Baban literary school, which has been in continuous contact with Iran. (Ahmadi, 1395: 310) Some Kurdish poets, such as Salem and Mustafa Beig Kurdi, traveled to Tehran and were directly acquainted with the poets of that country, and, occasionally, engaged in capping verses. Even a poet like Kurdi became a member of the Iranian Writers Association. (Ahmadi, 1395: 441) There are also anecdotes about his capping verses with Qaani. (Sajjadi, 1395: 323) To gain a scientific insight into the Persian poetry, embedded in Kurdish literature, it is essential to conduct a comprehensive literary-scientific study.

The present research, with an analytical-descriptive perspective, intends to analyze the Persian poems of Kurdish poets from a cognitive point of view in terms of classification, type, stylistics, and theme. This is to identify linguistic-literary features, geographical-stylistic framework, and their forms during this study.

2. Methodology

In order to achieve an objective result, we limited the statistical population of the research to the poets of the nineteenth century, including Nali, Salem, Kurdi, Haji Qader Kooi, Vafaee, Sheikh Reza

*Date received: 30/11/2021 Date review: 05/03/2022 Date accepted: 15/03/2022

1.Assistant Professor of Kurdish Language and Literature and a faculty member of Kurdistan Studies Institute, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran. Email: y.pashabadi@uok.ac.ir

Talabani, Mahvi, Harigh, and Adab. We seek to provide and answer to the following questions:

- What place Kurdish poets had in composing Persian poetry?
- How has their connection been with Persian literature?
- In which style and field of Persian literature does their Persian poetry fit?

3. Discussion

By using phrases that have Kurdish equivalents, and occasionally appropriating Persian poetry or composing bilingual poems, Kurdish poets on the one hand have presented their level of familiarity and command of Persian language and literature, and, on the other hand, they have shown their interest and enthusiasm for it **.**

3-1. Statistical review

Statistical studies show that a number of Kurdish poets have written Persian poetry in different proportions. Excerpts from these poems are listed as follows:

- Mustafa Beig Kordi: 18 out of a total 143
- Abdul Rahman Salem: 24 out of a total 406
- Nali: 5 out of a total 146
- Haji Qader Kooi: 14 out of a total 136
- Sheikh Reza Talabani: 4 out of a total 207
- Mahwi 102 out of a total 302
- Wafa'i: 88 out of a total 220
- Nari: 5 out of a total 81
- Mesbah al-Diwan Adab: 7 out of a total 140 poems

In total, it should be said that ten percent of the volume of Kurdish Divan in this period is Persian poetry.

3-2. Poetry themes

From a thematic perspective, these poems are categorized in the framework of classical structures of the Persian poetry; in other words, the most important of these structures are lyric, ode, praise, satire, description (nature/spring), romantic-mystical mystery, and Sufism.

3-3. Stylistic classification

Following an examination of such poems based on the characteristics of the styles, the results of the research show that a majority of them are categorized in the framework of the Iraqi style, and, to a small extent, in the domain of the Indian style.

3-4. Poetry genres

Different types of poetry can be found in the poetry of Kurdish poets: ghazal, ode, qat'e, mathnawi, tarkibband, tarji'band, quatrain, single couplets, mukhammas, musammat, etc. In this respect, there are similarities and correspondences with Persian poetry**.** (Ahmadi, 1395: 48)

3-5. Other features of Persian poetry in Kurdish literature

Since these poets are multilingual, it is obvious that similar thoughts have penetrated into their Persian and Kurdish poetry. In expressing their concepts, the Kurdish poets have sometimes acted as if they have embarked on the approach of translating words, or it seems that the tone of their words is dominated by their mother tongue.

In the Persian poetry of the Kurdish poets, we sometimes encounter colloquial expressions. For example, in poetic language, elements of slang are evident. Sometimes proverbs, famous sayings, and Kurdish epigrams have penetrated into the Persian poetry. The influence of religious literature, Quranic texts, and hadith on the poetry of Kurdish poets (both Kurdish and Persian), is obvious and frequent. (Mohamdi & Gaffari, 1395: 154-155) Famous poets of Persian literature have always cast a subtle shadow over Kurdish literature, which is reflected in various forms in Kurdish poetry as well as the Persian poetry of Kurdish poets**.**

4. Conclusion

Persian poetry of Kurdish poets, from a stylistics perspective, is in the field of Iraqi style. Therefore, the Iraqi style of Persian poetry should be extended beyond the current borders to wherever the Kurds live. Some signs and convergences with the Indian style are evident in these poems. The most salient features of the Persian poetry of the Kurdish poets include:

- Using Kurdish tone and interpretations

- Translating Kurdish proverbs into Persian
- Prevalence of slang
- Obvious influence of famous Iranian poets such as Hafez, Sa'di, and Rumi
- Influence of Kurdish poets
- Thematic commonalities in their Kurdish and Persian poetry

Keywords: Persian poetry, Kurdish poetry, Kurdish literature, Kurd Persian Composer.

References [In Persian]:

Ahmadi, J. (1395). A History of Kurdish literature from the beginning to the First World War). First Edition. Saqqez: gutar.

Ahmadi, S. (1394). Emanation of Hafez's poems in Kurdish literature. Tehran: sokhanvar.

Alavizadeh, F. S. (1400). "Interdisciplinary studies of comparative literature, its methodological approaches and the identity crisis of comparative literature". Journal of Comparative Literature, Thirteenth year, twenty-fifth issue, autumn and winter, Pp 179-207.

Amjadi, M. (1386). A study and analysis of the works of Kurdish Persian poets. Master Thesis. Tehran University.

Barzgar xaleghi, M. (1388) "Kurdish romances". Faslname Kavoshname. Tenth year. N 18. Pp 201-223.

Gholamrezayi, Mohamad. (1378). Stylology of Persian poetry from Rudaki to Shamlu. Third edition. Tehran: Jami.

Javanroodi, M; Yarahmadi, T. (1394). "Mahvi's influence by Saadi Persian and Arabic poems". Collection of the 8th Conference on Persian Language and Literature Research, Institute of Humanities and Cultural Studies, 28 & 29 Bahman 94.

Mahjoob M. (N.Y). Khorasani style in Persian poetry. Tehran: Ferdosi.

Mohammadi, A.; Ghaffari, N. (1395). Reflection of verses and hadiths in Kurdish literature (methods and evidence). First edition. Sanandaj: Kurdistan.

Parsa, S. A. (1388). Influence of Kurdish poets of Iran and Iraq on Hafez Shirazi. Tehran [: ?].

Rahimian, A; Taheri, Q. (1399). "Analytical and comparative study of the literary return of Iran and the neoclassical school of Europe". Journal of Comparative Literature, Twelfth year, number twenty-three, autumn and winter 99, pp 185-208.

Rayahi, M. (1369). Persian language and literature in the Ottoman Empire. First Edition. Tehran: Parjang.

Sajjadi, S. A. (1391). Aesthetic comparison of Kurdish and Persian poetry. Maser Thesis, Birjand University.

Shamisa, S. (1386). Literary genres. Fourth Edition. Tehran: Mitra.

Shamisa, S. (1393). Generalities of Stylistics. fourth edition. Tehran: Mitra.

Shams, I. (1397). "The effect of Hafez in Kurdish literature". The Great Islamic Encyclopedia Center. In: https://www.ziryanmukryan.ir/news.php?id

Shexahmadi, S. A. (1373). A study, critique and research on the Persian works of Iraqi Kurdish poets. Master Thesis. Tarbiat Modares University.

Shexahmadi, S. A. (1390). "Persian language and literature and its place in the poetry of Kurdish poets In Iraq". collection of the Third National Meeting of the Iranian Persian Language and Literature Promotion Association

Shexahmadi, S. A. (1394). "Comparison of Kurdish literature with Persian literature in the field of prosody and weight of poetry". Journal of Kurdish Literature, First Year, Issue 1, autumn 94, Pp 1-14.

Yasemi, R. (B.T.). Kurds and their racial and historical affiliation. Tehran: Majma nasher ketab.

References[In Kurdish]

Adab, A. M. (2005). Diwan. Collection and research by Mehamad Hamabaqi. First Edition. Hawler: Aras.

Hariq, M S. (1369). Diwan. Collection by Sayyed Najmaddin Anisi. Saqqez: mohamadi.

Hariq, M S. (1399). Diwan. Research & edition by Je'far Qahramani & Mihamad Ismailanejad.

Koyi, H. Q. (1390) Diwan. Correction and description by Sardar Hamid Miran & Karim Mostafa Sharaza. Sena: Kurdistan.

Kurdi, M. B. (2010). Diwan. 2V. researched by Mohamad Mestafa "Hama Bor". First edition. Hawler: Aras.

Mahwi, M. B. (1384). Diwan. Researched by Mala Abdolkarim Modarres and Mihamadi Malakerim. 2th edition. Sina, Kurdistan. 1384.

Nali, M. X. (2014/1392SH). Divan. Edition and Explanation by: Mala Abdolkarim Modarres and Fateh Abdolkarim, 9 ed, Sina: Kurdistan.

Sajjadi, A. (2017/1395SH). A history of Kurdish literature. 2 Ed, Sena: Kurdistan.

Salem, A. B. (1396). Diwan. Researched by Ismail Kasnazani. First edition. Sena: alay roonaki.

Shex Wasani, F. (2015). xoshnaw & do & doshaw . First edition. Hawler: Awer.

Talabani, S. R. (1392). Diwan. Collection and research by Shex Mohamad Xal & Omid Ashna. [No publishing specifications].

نشریه ادبیات تطبیقی
شاپا: ۶۵۱۳-۲۰۰۸

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال چهاردهم، شمارهٔ بیست و ششم، بهار و تابستان ۱۴۰۱

نگاهی معرفت‌شناختی به شعر فارسی در دیوان شاعران کرد سدهٔ نوزدهم*

یدالله پشابادی[۱]

چکیده

ادبیات کردی حاوی حجم معتنابهی شعر فارسی است که تاکنون آن‌گونه که درخور، شایسته و بایسته است، مورد بررسی و تحلیل علمی قرار نگرفته است. این پژوهش با دیدی تحلیلی-توصیفی مبتنی بر اسناد کتابخانه‌ای برآن‌است که اشعار فارسی شاعران کرد سدهٔ نوزدهم را با نگاهی شناخت‌گرانه، از حیث دسته‌بندی سبک‌شناختی، گونه‌شناختی، درونمایه‌ای به بستر بررسی و تحلیل علمی بکشاند و به واکاوی و بازخوانی آن بپردازد. بدان قصد که در خلال این بررسی، ویژگی‌های زبانی-ادبی، چارچوب جغرافیایی-سبک‌شناختی و قوالب آن را بازشناسد. برای اینکه به نتیجهٔ عینی دست‌یابیم جامعهٔ آماری پژوهش را به شاعران پرآوازهٔ سدهٔ نوزدهم ادبیات کردی، از جمله نالی، سالم، کردی، حاجی قادر کویی، وفایی، شیخ رضا طالبانی، محوی، حریق و ادب محدود کردیم. برآیند پژوهش حاکی از آن است که شعر فارسی نهفته در دل ادبیات کردی، سوای قابل توجه بودن حجم و مقدار آن، از حیث سبک بیشترین پیوند را با سبک عراقی و در مواردی با سبک هندی دارد. زبان شعری در آن تا حدی تحت تأثیر زبان مادری شاعران بوده است. خلاقیّت‌ها و تصاویر فنّی عمومی و نیز مرتبط با محیط و فرهنگ کردی در آن مشهود است و اینکه انگیزه و سرمنشأ سرایش شعر به فارسی در ادبیات کردی از یک سو در نتیجهٔ تسلط و اشتیاق شاعران کرد

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۹/۰۹ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۱۲/۱۴ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۰/۱۲/۲۴

صص ۳۵ – ۵۸ **Doi:** 10.22103/jcl.2022.18595.3393

۱. استادیار زبان و ادبیات کردی دانشگاه کردستان و عضو هیأت علمی پژوهشکدهٔ کردستان‌شناسی، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران. ایمیل: y.pashabadi@uok.ac.ir

به زبان و ادبیات فارسی و از دیگر سوی برآیند عینی تأثیر گستردهٔ شاعران نامداری چون حافظ، سعدی، مولانا و کلیم همدانی بوده است.

واژه‌های کلیدی: شعر فارسی، شعر کردی، ادبیات کردی، کردان پارسی‌گوی، بررسی شناخت‌شناسانه.

۱. مقدّمه

ادبیات کلاسیک کردی حاوی حجم عظیمی متن فارسی است. شاعران و ادیبان کرد از آن جهت که آموزش‌های مقدماتی را در مکتب‌خانه اغلب به زبان فارسی کسب‌می‌کردند، همواره به این زبان هم آفرینش ادبی داشته‌اند. بخشی از این متون ادبی در حوزهٔ مکتب ادبی بابان[1] پدیدار گشته‌است که مناسبات و پیوندهای استوار و مستمری با ایران داشته‌اند. به علاوه زبان فارسی در آسیای صغیر از روایی و اعتبار زیادی برخوردار بوده‌است و تحصیل‌کرده‌های جوامع کردی طبعاً با آن به خوبی آشنا بوده‌اند (احمدی، ۱۳۹۵: ۳۱۰؛ نیز: یاسمی، بی.تا.: ۱۳۵)؛ هرچند نباید از نظر دور داشت که فارسی‌نگاری و فارسی‌سرایی در میان کردها از دوره‌های دورتر رایج بوده‌است (شمس، ۱۳۹۷: ۴۳)، از دیگرسوی هم‌خانوادگی زبان فارسی و کردی و مناسبات و پیوندهای تاریخی و اجتماعی فراوان در طول روزگاران در این امر سهیم بوده است. بنابراین به هر تقدیر «زبان و ادب فارسی تأثیراتی انکارناپذیر بر ادب کردی داشته است.» (برزگر خالقی، ۱۳۸۸: ۲۰۳ و ۲۰۶) در بستر کشاکش‌های تاریخی بدیهی است که پس از جنگ‌های ایران و عثمانی گونه‌ای بی-خبری در ایران به نسبت آن‌سوی مرزهای نوبنیاد پدید آمد (ریاحی، ۱۳۶۹: ۱۹۷). بدیهی است که ادیبان و شاعران آن نواحی به جهت تسلّط مطلوب بر زبان و ادب فارسی، شعر فارسی سروده‌باشند.

این حجم قابل توجه شعر فارسی در دل ادبیات کردی را بایسته‌است که از سویی عنصری از هویّت ادبیات کردی تلقی کرد و از دیگر سوی شایسته‌است که به مثابهٔ بخشی از ادبیات فارسی، مورد بررسی و پژوهش ادبی واقع‌شود. اشعار فارسی شاعران کرد که از سر شور و شوق و دلبستگی به زبان و ادبیات فارسی از قرایحشان تراوش‌کرده‌است، چونان

مرواریدهایی درخشنده بر تارک صفحات دیوان‌های شاعران، زینت‌بخش ادبیات کردی و در عین حال مایهٔ مباهات ادبیات فارسی است. برخی از شاعران کرد مانند سالم[۲] (عبدالرحمان صاحبقران) و کردی[۳] (مصطفی بیگ) سفرهایی به تهران داشته و به طور مستقیم با شاعران آن دیار آشنا بوده و گاهی مشاعره هم داشته‌اند و حتی شاعری چون مصطفی بیگ کردی به عضویت انجمن ادیبان ایران درآمده‌است (احمدی، ۱۳۹۵: ۴۴۱). برخی روایت‌ها هم مبنی بر مشاعرهٔ او با قاآنی در دست است (سه‌جادی، ۱۳۹۵: ۳۲۳). برای دست‌یافتن به درک و تلقی درست و علمی از اشعار فارسی نهفته در ادبیات کردی پژوهش و بررسی فراگیر ادبی و علمی ضروری می‌نماید.

۱-۱. شرح و بیان مسئله

این جستار با شیوهٔ تحلیلی-توصیفی برآن‌است که به معرفی، بررسی، دسته‌بندی سبک‌شناختی و محتوایی شعر فارسیِ شاعران کرد سدهٔ نوزدهم بپردازد. جامعهٔ آماری این پژوهش شاعران مطرح ادبیات کردی میانه[۴] در این دوره است؛ نامدارترین این شاعران عبارتند از: ملاخدر احمد شاویس میکایلی متخلص به نالی، عبدالرحمان بگ صاحبقران متخلص به سالم، مصطفی بیگ متخلص به کردی، حاجی قادر کویی، میرزا عبدالرحیم سابلاغی متخلص به وفایی، شیخ رضا طالبانی، ملا محمد بالخی متخلص به محوی، ملا صالح متخلص به حریق و عبدالله بگ مصباح الدیوان متخلص به ادب. این شاعران کم و بیش شعر فارسی سروده‌اند. برخی اندک و برخی در حجم زیاد شعر فارسی از خویش به یادگار گذاشته‌اند که به عنوان مصادیق شعر فارسی شایان بحث و بررسی است. در این جستار، ابتدا نگاهی آماری به موضوع می‌افکنیم و آنگاه به بررسی‌های محتوایی و سبک‌شناخی و سویه‌های دیگر اشعار می‌پردازیم.

۱-۲.پرسش‌ها و اهداف پژوهش

هدف این پژوهش در درجهٔ نخست ایجاد پیوند سبک‌شناختی-محتوایی میان ادبیات کردی و فارسی است؛ چراکه ادبیات فارسی تاکنون چه در مقام خوانده شدن و چه در مقام پژوهیده شدن با این بخش از خویشتنِ خویش که در دل ادبیات کردی نهفته‌است، بیگانه مانده‌است. شاعران بسیاری از کرد و ترک و سایر ملل بنا به شور و اشتیاق و

دلبستگی به شاعران نامدار ایرانی که در میراث جهانی ریشه دوانده‌اند، شعر فارسی سروده‌اند. این دست اشعار بایسته و شایسته‌است که چون جویبارانی به دریای برین ادبیات فارسی بپیوندند. اینک با این جستار در پیِ آنیم که دریابیم شاعران کرد چه جایگاهی در سرایش شعر فارسی داشته‌اند و پیوندشان با ادبیات فارسی چگونه بوده‌است؛ و اینکه شعر فارسی آنان در کدام سبک، طبقه و حوزه‌ای از شعر و ادبیات فارسی جای می‌گیرد و شعرشان را در چه سطح زبانی، فکری و ادبی می‌توان جای داد.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

در بستر پژوهش‌های ادبی و دانشگاهی جستارهایی را می‌توان یافت که به گونه‌ای با گوشه‌ای از این بحث مرتبط است. از جمله امجدی (۱۳۸۶) زندگی، اشعار و مضامین اشعار فارسی برخی شاعران کرد را کاویده‌است. گاهی به صورت ویژه اثرپذیری شاعران کرد از حافظ مورد پژوهش و کندوکاو واقع‌شده‌است (پارسا، ۱۳۸۸). سجادی (۱۳۹۱) پس از تحلیل و بررسی شعر فارسی و کردی محوی از حیث ادبی-بلاغی، وجوه و ارزش‌های زیباشناختی آن را تبیین کرده و به این نتیجه رسیده‌است که اشعار کردی محوی، فنون و صناعات بیانی-بدیعیِ زیبا و -از لحاظ نقد بلاغی- ارزنده‌تری را دربردارد.

جوانرودی و یاراحمدی (۱۳۹۴) شعر محوی و اثرپذیری او از سعدی را بررسیده‌اند و در آن مصادیقی از تأثیر سعدی در زبان و فکر محوی را تحلیل‌کرده‌اند که در ضمن آن برخی اشعار فارسی محوی نیز یاد شده‌است.

احمدی (۱۳۹۴) به طور اختصاصی کتابی در بازتاب شعر حافظ در ادبیات کردی ارائه کرده‌است که در آن ضمن تحلیل اثرپذیری شاعرانی مثل حاجی قادر کویی و سالم از حافظ، به این نتیجه رسیده‌است که شاعران کرد از رهگذر بهره‌وری از زبان و ادبیات فارسی، از آن برای جرح و تعدیل ساختمان ادبیات کردی استفاده کرده‌اند. با این حال اهمیت موضوع و نبود پژوهش اختصاصی دربارهٔ اشعار فارسی موجود در دیوان‌های شاعران کرد، ضرورت پژوهیدن و بررسیدن در این زمینه را دوچندان کرده‌است.

۲.بحث و بررسی

۲-۱. جایگاه زبان و شعر فارسی نزد شاعران کرد

پیشتر ذکر افتاد که آموزش مکتب‌خانه‌ای در میان کردها عمدتاً مبتنی بر زبان فارسی و متونی چون گلستان و بوستان بوده‌است. بی‌گمان همین امر زمینه را برای ورود شاعران و ادیبان کرد به نگارستان زبان و ادب فارسی مهیا کرده‌است؛ از این رو تجلی آن به اشکال گونه‌گون در آثارشان مشاهده می‌شود. گاهی به صورت به‌کارگیری واژگان و عباراتی که معادل کردی آن را داشته‌اند، گاهی با تضمین اشعار فارسی و یا سرودن شعر ملمّع تضمینی، از یک سو سطح آشنایی و تسلّط خویش را به این زبان و ادبیات و از دیگر سوی علاقه و اشتیاق خود به آن بازنموده‌اند.

به باور برخی پژوهشگران نزدیکی میان شعر کردی و شعر فارسی در حد وسیعی هم در جانب لفظ مشهود است و هم در جانب معنی (شیخ‌احمدی، ۱۳۹۴: ۶). این اشتیاق به زبان و شعر فارسی و علاقه به شاعران نامدار ایرانی در دیوان شاعران کرد موج می‌زند؛ به‌ویژه در اشعار کردیِ سالم شواهدش پیداست، چنان‌که به گفتهٔ سجادی (۱۳۹۵: ۲۶۳) سالم شیفتهٔ کلیم همدانی بوده‌است. سجادی (همان: ۳۳۳) همچنین به مدت اقامت کردی (مصطفی بیگ) در تهران و سرودن اشعار فارسی اشاره کرده‌است. چنین علاقه و اشتیاقی گاهی چنان طغیان می‌کند که گویی ناخودآگاه شعر فارسی را بر زبان شاعر جاری می‌کند. محوی° حالتی برای ما توصیف کرده‌است که طیّ آن دستخوش این طغیان شده و آنگاه گویی در واگویهٔ جریان سیّال ذهن‌مانندی، زبان شعر را از فارسی به کردی بازمی‌گرداند. رخ‌دادن این حالت در شعر محوی تصویری برای خواننده می‌آفریند که در آن گویی عنان اختیار زبان شعرسرایی از دست شاعر در رفته‌است و پس از چندی و در ضمن بازگشت از ناخودآگاه به خودآگاه مرکب خیال را به مسیر پیشین خویش، یعنی سرایش به زبان کردی بازمی‌گرداند. این حالت شطح‌گونه را در سه بیت زیر می‌توان دریافت:

یـار از وفـا گذشـت بـر ایـن کشـتهٔ جفـا　　شد مشـهدم ز مقـدم او روضـهٔ صـفا
چـون در قفـاش دل‌شـدگانش نمـی‌فُتنـد　　کاکل کمند جان و دل افگنده بر قفا

کوردی زیانی ئەسڵمە گەر تەرکی کەم بە کول بۆ فارسی، بە کوللی ئەمـــــن دەبمە بێوەفا

(مه‌حوی، ۱۳۸۷: ۴۳)

پس از دو بیت فارسی در آغازهٔ شعر، در بیت سوم می‌گوید:

کردی زبان اصلی من است، اگر آن را کلاً ترک کنم، و به سمت فارسی بروم (تماماً به فارسی شعر بسرایم)، در آن صورت من به کلی در زمرهٔ بی‌وفایان خواهم بود.

این شعر محوی در ۹ بیت آمده که یک بیت آن عربی و دو بیت پایانی آن باز فارسی است. به هر تقدیر کشاکش میان ناخودآگاه (فارسی‌سرایی) و خودآگاه (کردی‌سرایی) از لحن و کلامش هویداست. در این معنا وفایی نیز اشارتی در شعر فارسی خویش دارد که شایان توجه‌است:

من رند و لاابالی سرمست و دلستانم دفتر ز من چه خواهی، من پارسی ندانم

(وه‌فایی، ۱۳۹۵: ۵۲۸)

گرچه این سخن حکایت از حالات شور و مستی خاصّی دارد که به شاعر دست داده‌است، با این حال گوشه‌ای از این موضوع را بازمی‌نمایاند.

۲-۲.بررسی آماری

شاعران کرد با نسبت‌های متفاوتی در بنیاد کاخ شعر فارسی سهیم بوده‌اند. گشت‌وگذاری در دیوان آنان حجم عظیمی شعر فارسی در اختیار ما می‌گذارد که ادبیات فارسی شایسته‌است آغوش خویش را به روی آن بگشاید. شِمایی از این مشارکت را –البته صرفاً بنا به جامعهٔ آماری این پژوهش– از حیث آماری می‌توان در جدول زیر به نمایش گذاشت:

جدول شمارهٔ(۱) نگاهی آماری به شعر فارسی در دیوان شاعران این دوره

شاعر	دورهٔ زندگی	حجم دیوان به صفحه	تعداد اشعار (اعم از غزل، قصیده، مخمس و ...)		تعداد رباعی		تعداد فرد		نسبت شعر فارسی به کل اشعار
			کردی	فارسی	کردی	فارسی	کردی	فارسی	
کردی[۶]	۱۷۸۲–	۱۲۲۴	۱۲۴	۱۲	۱	۵	–	۱	٪ ۴

	۱۸۵۹								
سالم	۱۸۰۰-۱۸۶۶	۸۱۴	۳۷۹	۲۴	۴	–	۳	–	٪ ۵
نالی[۷]	۱۸۰۰-۱۸۷۷	۳۵۳	۱۳۵	۱	–	۲	۵	۳	٪ ۰,۳۸
کویی[۸]	۱۸۱۶-۱۸۹۷	۲۹۶	۹۶	۹	۱۱	۲	۱۷	۳	٪ ۱۰
شیخ رضا[۹]	۱۸۱۶-۱۹۱۰	۲۲۹	۷۸	۲	۴۹	۲	۷۶	–	٪ ۰,۱۹
محوی	۱۸۳۷-۱۹۰۹	۶۳۵	۱۳۶	۷۵	۴۸	۲۰	۱۶	۷	٪ ۳۳
وفایی[۱۰]	۱۸۳۸-۱۸۹۹	۶۱۲	۱۳۱	۸۶	۱	–	–	۲	٪ ۴
حریق[۱۱]	۱۸۵۱-۱۹۰۷	۲۰۶	۵۷	۴	۱۱	–	۹	۱	٪۰,۶
ادب[۱۲]	۱۸۵۹-۱۹۱۶	۱۶۸[۱۳]	۱۳۳	۷	–	–	–	–	٪۰,۰۵
جمع	۹	--	--	۱۲۶۹	۲۲۰	۱۲۵	۳۱	۱۲۶	۱۷	٪۳۸,۲۹
جمع کل: ۱۷۸۸										

سوای اشعار برشمردهٔ بالا، محوی دو شعر کردی به نام «عقد العقائد» در ۱۳۱ بیت و «بحر نور» در ۱۲۴ بیت دارد. اما به فارسی نیز غیر از آنچه در جدول آمده‌است، تقریظی به شعر بر شرح ترکی مثنوی اثر والی عابدین پاشا (۱۲۵۹ق) در ۲۳ بیت، تخمیسی بر دو بیت از مثنوی مولانا و تخمیس دو بیت از سعدی دارد. وفایی نیز گذشته از جدول بالا، یک مثنوی فارسی به نام «مثنوی پیک صبا» در ۱۳۰ بیت سروده‌است.

جدول بالا را می‌توان چنین جمع‌بندی کرد:

شاعر	شعر کردی از هر نوعی	شعر فارسی از هر نوعی	جمع	نسبت شعر فارسی به کل
۹	۱۵۲۰	۲۶۸	۱۷۸۸	٪۱۴

آنچه به مثابهٔ تحلیل از این جدول برمی‌آید آن است که بیشترین حجم شعر فارسی را ما به ترتیب در دیوان وفایی، محوی و سالم می‌بینیم. کمترین حجم هم در شعر شیخ رضا و نالی دیده می‌شود. دیگر شاعران به عنوان حد وسط در میانهٔ این دو طیف جای می‌گیرند.

۲-۳. نگاهی به درونمایهٔ اشعار

از حیث پیام و درونمایه، این اشعار را لاجرم در همان چارچوب مضامین کلاسیک شعر فارسی می‌توان گنجاند. برخی پژوهشگران را اندیشه بر آن است که شعر کردی را اغلب در دو دستهٔ غنایی و تعلیمی (احمدی، ۱۳۹۵: ۴۸) باید جای‌داد. با این حال غزل، قصیده، مدح، هجو، وصف (طبیعت/بهار)، رازونیاز عاشقانه-عارفانه و تصوّف عمده‌ترین این درونمایه‌ها است. برخی چون محوی سوای عشق و مضامین غنایی، عنایت ویژه‌ای به بن‌مایه‌های عرفانی، صوفیانه و دینی داشته‌اند و از این لحاظ حجم زیادی از اشعار فارسی‌اش در این باب می‌گنجد.

«هفت‌بند» مصطفی بیگ کردی شعر بلند و پرمضمونی در وادی عرفان به شمار می‌آید که در آن شمّه‌ای از اندیشه و نگرش امثال هاتف اصفهانی و محمود شبستری را می‌توان یافت. اشعار وفایی بیشتر در حوزهٔ عشق، غزل، تصوّف، تقوا، مدح و راز و نیاز عارفانه است. با این حال بیشترین حجم شعرش غزل است؛ گرچه سلاست و لطافت زبان شعری‌اش در اشعار فارسی‌اش به پای روانی اشعار کردی‌اش نمی‌رسد. اما دربارهٔ سالم باید گفت که سهم او در قصیده‌سرایی پررنگ‌تر و تأثیر ادبیات فارسی در شعرش آشکارتر است. گاهی، برای نمونه در شعر حریق (۱۳۶۹: ۱۷۹) و مصباح الدیوان ادب (۲۰۰۵: ۲۵۹) شعر مادّه تاریخ هم مشاهده می‌شود که متضمن مرثیه نیز هست.

۲-٤. دسته‌بندی سبک‌شناختی

شعر فارسی را در قالب سبک‌های خراسانی، عراقی، هندی، بازگشت و دورهٔ نو دسته‌بندی کرده‌اند. این دسته‌بندی مبتنی بر شاخص‌هایی نظیر زمان/دوره، جغرافیا، ویژگی‌های زبانی-ادبی و درونمایه بوده‌است؛ همانند اینکه در سبک خراسانی واژگانی چون «اندر» و «همی» رایج بوده است (محجوب، بی.تا: ۳۲-۳۳)؛ در سبک عراقی شعر رویکردی درونگرا کسب می‌کند و به سمت عرفان می‌گراید (شمیسا، ۱۳۹۳: ۸۹) و متّکی بر تک‌بیتی بودن و هم‌سویی با زبان عصر از ویژگی‌های مهم سبک هندی به شمار می‌رود. (همانجا)

بر این پایه اشعار فارسی موجود در ادبیات کردی را نیز لاجرم بر همان مبنا باید بررسی و دسته‌بندی کرد؛ جز اینکه باید افزود که سیمای سبک میانی ادبیات کردی در مواردی نیز در این اشعار مشهود است، بنابراین با بررسی و مطابقهٔ این دست اشعار بر اساس قواعد و ویژگی‌های سبک‌ها برآیند پژوهش ناظر بر این است که بیشترینهٔ آن در خانهٔ سبک عراقی (بنگرید: غلامرضایی، ۱۳۸۷: ۲۴۹-۲۵۰) جای می‌گیرد و در مواردی هم با عنایت به عناصر و نشانه‌هایی از سبک هندی مشهود است. شایان بحث است که در منابع تاریخ ادبیات و سبک‌های ادبیات فارسی چندان اشاره‌ای به گسترش دامنهٔ سبک عراقی به این بخش از سرزمین کردها (عراق عرب) که جلوه‌گاه این ادبیات است، نشده‌است؛ حال آنکه با استناد به این پژوهش بخش دیگری از جغرافیای فرهنگی-ادبی اسلامی با حجم معتنابهی از متون به دایرهٔ مکانی سبک عراقی افزوده می‌شود.

به هر تقدیر در مواردی شاهد حضور عناصر جغرافیایی سبک‌های مختلف ادبیات فارسی در این اشعار هستیم؛ چنان‌که برای نمونه سالم در شعری از بلخ که از عناصر جغرافیای سبک خراسانی تواند بود، یاد کرده‌است:

ای نـدیم! خیـز مـی بـه جـام ریـز
کآیـد ز چمـن بـاد مشـک‌بیـز
شـد بهـار بلـخ بوسـتان تـو نیـز

زنده کن ز می، رسم زَردُهِشت

(سالم، ۱۳۹۶: ۷۷۸)

آمدن «ترک خجندی» (وه‌فایی، ۱۳۹۵: ۴۸۷) نماد دیگری از عناصر سبک خراسانی تواند بود.

وفایی با آوردن «هند»، «بنگاله» و «هندوبچه»، ضمن ارائهٔ سیمایی از نازک‌اندیشی خویش، سبک هندی (بنگرید: غلامرضایی، ۱۳۸۷: ۴۰۹) را فرایاد می‌آورد:

گم شد از بیداد خط، شیرینی لعل لبش غارتی کردند آوَخ، هندوان، بنگاله را

(همان: ۳۹۶)

وی در بیت دیگری سروده‌است:

به جان گر می‌دهد از خال لعلش بوسه‌ای بستان که هندوبچه ارزان می‌فروشد شهد ناب امشب

(همان: ۴۱۱)

در شعر زیر نیز جلوه‌هایی از عناصر و مظاهر سبک هندی مشاهده می‌شود:

مخور تو اندوه جور دو خال گیسو را که خود شعار چنین است آن دو هندو را

مکش ز جام بتان جرعه اول چو کشی ز تیغ عربده یک مو بتاب ابرو را

(ئه‌ده‌ب، ۲۰۰۵: ۲۵۷)

به علاوه نکته‌ای را به مثابهٔ یکی از مختصات سبک‌شناختی زبان شعری محوی می‌توان برشمرد؛ اینکه زبان شعری وی خواه در اشعار کردی، خواه در اشعار فارسی‌اش گونه‌ای تعقید و پیچش واژگانی و معنایی محسوس است که با عنایت به فراوانی و پذیراگشتن قالب خاصّی، می‌شود از آن چون یک مختصّهٔ سبکی یاد کرد. (برای مشاهدهٔ نمونه‌ای از آن ر.ک: مه‌حوی، ۱۳۸۷: ۴۸۱)

۲-۵.نگاهی به انواع شعر

گونه‌های مختلف شعر در دیوان شاعران کرد مشاهده می‌شود. از قصیده، غزل، قطعه، مثنوی، ترکیب‌بند، ترجیع‌بند، رباعی، فرد، مخمس، مسمط و مانند آن. به گفتهٔ شمیسا (۱۳۸۶: ۲۷۴) وظیفهٔ اصلی قصیده مدح است و تا حدودی وحدت موضوع در آن ملموس

است. غزل اما بیشتر به عشق می‌پردازد و ممدوح در قصیده جای خود را به معشوق در غزل داد. (همان ۲۸۶) قصیده را قالب اصلی سبک خراسانی توان شمرد. (رحیمیان و طاهری، ۱۳۹۹: ۱۹۵) قالب مثنوی هم با حماسه در پیوند است و هم با داستان‌های غنایی. (غلامرضایی، ۱۳۸۷: ۴۰۷) شمیسا (همان: ۳۰۷) ترجیع‌بند را خاص شعر فارسی دانسته است؛ حال آنکه در ادبیات کردی هم به وفور مشاهده می‌شود.

الفاظ و تعابیر شاعران کرد در اشعار فارسی‌شان همسو است با مختصات سبکی شعر فارسی؛ چنان‌که در غزل عارفانهٔ مناجات‌گونه منادای متوالی (سالم، :۱۰۶۷/۲) با کارکرد سبک‌شناختی می‌بینیم. چنان‌که در غزل با واژگانی نظیر «داغ‌کردن»، « لاله‌رخ» و «ترسا» (کویی، ۱۳۹۰: ۲۷۷) مواجه هستیم. در مواردی پرسش‌های متکرّر و زنجیروار به مثابهٔ یک مختصّهٔ سبکی وارد گشته است. (بنگرید: کوردی، ۲۰۱۰: ۳۱۷/۲) درآمیختگی نشانگان دینی برگرفته از آیات و روایات (همان: ۵۶۹/۲) از ویژگی‌های اشعار عرفانی و رازونیاز است؛ همچنین بیان حسرت و یا نکات حکمت‌آمیز (حه‌ریق، ۱۳۹۹: ۱۷۰) از کارکردهای غزل است. فرد (تک‌بیتی)ها اغلب در وادی تمنی و بیان آرزوها (همان: ۱۷۳) نقش‌آفرینی کرده است. به هر تقدیر شعر کردی از این لحاظ شباهت‌ها و مطابقت‌هایی با شعر فارسی دارد. (احمدی، ۱۳۹۵: ۴۸) طبق قواعد کلاسیک غزل غالباً در ۱۶ بیت تمام می‌شد، با این حال وفایی چندین غزل بالای این عدد ابیات دارد. (وه‌فایی، ۱۳۹۵: ۳۸۶-۴۸۸، ۴۴۵-۴۴۸، ۴۷۴-۴۷۵، ۴۸۴-۴۸۶)

در راستای گسترش قالب‌ها، سالم گونه‌ای ترکیب‌بند سروده‌است که با یک بندِ یک مصرعی به هم پیوند خورده‌است:

خـــوش بـــود بهـــار در کنـــار کشـــت
حـــوروش بتـــی، چهـــره چـــون بهشـــت
مشـــک‌بـــو نـــه بیـــد مشـــک‌ریـــز بیـــد
بـــاده خوشـــگوار ســـاده خـــوش‌سرشـــت

(سالم، ۱۳۹۶: ۷۷۸)

مثنوی به چند گونه و با حجم‌های متفاوت در میان این اشعار مشاهده می‌شود (نمونه را ر.ک: سالم، ۱۳۹۶: ۷۹۰) غزل، مثنوی حماسی، مثنوی عاشقانه و عارفانه، قطعه و قصیده از دیگر انواع و قالب‌های شعر در میان این اشعار است.

۲-٦. مشابهت لفظی و معنایی اشعار فارسی شاعران کرد در قیاس با شعر کردی آنان

از آنجا که ادبیات می‌تواند تعامل گسترده‌ای با شاخه‌ها و موضوع‌های گونه‌گونی داشته باشد (علوی‌زاده، ۱۴۰۰: ۱۹۱) و نظر به اینکه این دست شاعران در شمار شاعران چندزبانه واقع‌اند، بدیهی‌است که افکار و تعابیر مشابهی در شعر فارسی و کردی‌شان رخنه کرده و مکرر شده‌باشد. چنین حالتی را برای نمونه در شعر محوی می‌بینیم که به کردی سروده‌است:

بیبیێ یا نەبیبیێ، من داد و بێدادێ دەکەم گوێ بداتێ یا نەداتێ، ئاھ و فریادێ دەکەم

(مه‌حوی، ۱۳۸۷: ۲۳۳)

یعنی: «*بشنود یا نشنود، من فریاد و فغانی می‌کنم، گوش فرادهد یا ندهد، من آه و ناله‌ای سرمی‌دهم*».

ساخت لفظی-دستوری و معنایی این بیت در یک شعر فارسی محوی هم مکرر گشته‌است:

گر بیایی ور نیایی، اوست گوید ها بیا «دور باش» غمزه راند گرچه مجنون را به دشت

(همان: ۴۷۹)

در شعر وفایی نیز چنین حالتی مشهود است که مضامین و حالاتی که در شعر کردی‌اش داشته، در شعر فارسی‌اش نیز حضور یافته‌است:

عاشق آواره را هر لحظه حالی دیگر است گر دمی در آب ماند صد زمان ماند به نار

(وه‌فایی، ۱۳۹۵: ۵۱۱)

وفایی این مضمون را در شعر کردی خویش نیز به این شکل مکرر کرده‌است:

گا دەسوێتم گا دەگرێم غەرقی ئاو و ئاگرم ئاخ لەبەر بەختی سیا نازانم ئەز بۆچ نامرم

(همان: ۱۱۶)

یعنی: «*گه بسوزم، گه بگریم، غرقِ آب و آتشم، آه، که از بخت سیاه خویش، نمی‌دانم چرا نمی‌میرم!*».

۲-۷.حضور ملموس تعابیر زبان کردی در شعر فارسی شاعران کرد

گاهی شاعران کرد در بیان مفاهیم و اغراض خود چنان عمل کرده‌اند که گویی رویکرد برگردان لفظ‌وار را در پیش گرفته‌اند یا شیوهٔ بیانشان زیر سلطهٔ زبان مادری‌شان بوده‌است؛ چنان که در شعر سالم می‌بینیم:

از شمیم جان و زلف مشکبار باز سالم! زخم دل **بو کرده‌است**

(سالم، ۱۳۹۶: ۷۷۶)

عبارت «بو کردن» در ساحت فرهنگ و واژگان کردی در مفهوم «متعفن شدن» است که در سیاق این بیت به کار گرفته شده‌است. نیز محوی در بیتی در بیان گله و دردمندی خویش از دلبر سروده‌است:

خدابردار نبود این همه جور، ای بهشتی‌رو دمی بردار ز اهل دوزخ هجرَت عذاب از رخ

(مه‌حوی، ۱۳۸۷: ۴۹۲)

عبارت «خدابردار نبودن» در کردی که گاهی «پیغمبر» هم به جای خدا در این عبارت می‌نشیند، ساخت بیانی کردی دارد و مفهوم «خدا را خوش نمی‌آید» و مانند آن را می‌رساند؛ در کردی می‌گویند: «**خوا هەڵناگرێ؛ خوا ڕێبەردار نییە**» در همان مفهوم. اصطلاح «بی-طاقت» و «بی‌طاقتی» در مفهوم «بی‌حوصله» و «بی‌حوصلگی» را که در کردی بسیار مرسوم و پرکاربرد است، سالم اینچنین در شعر فارسی خویش گنجانده‌است:

دلِ **بی‌طاقتم** بار محبت بر نمی‌دارد چه سان جا داشتی مهر سلیمان در دل مورش؟

(سالم، ۱۳۹۶: ۷۸۴)

نیر وفایی در بیت:

بـــه آب پـــاک ینبـــوع شـــفاعت بشُـــو از روی کـــارم **روســـــیایی**

(وه‌فایی، ۱۳۹۵: ۴۸۶)

واژهٔ «سیایی» را به کار گرفته‌است که گرچه ممکن است به جهت ضرورت قافیه توجیه گردد، اما به مثابهٔ برابر فارسی آن (سیاهی) ساختی به وضوح کردی دارد. یا در بیت دیگری گفته‌است:

نالـــهٔ عاشـــقانه پیـــدا کـــن **دلکـــی** زار و دردمنـــد و کبـــاب

(همان: ۵۰۸)

«دلکی» در ساحت فرهنگ واژگانی فارسی، در معنای «دلی کوچک» می‌گنجد. با این حال دور نیست که شاعر ساخت کردی‌اش «دلێکی» به معنای «دلی» را مد نظر داشته‌است. همچنین این شاعر « رفت/ڕەفت » را که در کردی به معنای «خرام» و «با ناز و کرشمه راه رفتن» است، در شعر فارسی به همان معنی به کار گرفته‌است:

قربان تو و **رفتِ** تو باشم که ز آهو رم کردن و استادن و دیدن مزه دارد

(همان: ۴۴۰)

همچنین استفاده از «شیخ‌زاده» به وضوح برخاسته از فرهنگ و اندیشهٔ جامعهٔ کردی است:

آن ماه روگشاده، رویش هم‌رنگِ باده هم شوخ و **شیخ‌زاده**، با عهد خود وفا کرد

(همان: ۴۴۸)

در محیط کردی است که اینچنین تلقی‌ای از شیخ و شیخ‌زاده وجود دارد. لحن سرایش و ساخت دستوری بیت زیر نیز کردی است:

من توبه ز هرچه شیخ گوید پس ازین صـــد بـــار اگـــر نمـــاز و گـــر روزه بـــود

(همان: ۴۵۹)

از آن جهت که مُسندی برای مفهوم مورد نظر نیاورده‌است، که در چنین حالاتی در کردی بسیار رایج است: «توبه از هرچه که شیخ می‌گوید»، یعنی «توبه می‌کنم از ...» که «می‌کنم» ذکر نشده و بنا به قرینهٔ معنایی فهمیده می‌شود. همچنین توصیف «ارمنی‌مذهب» (وه‌فایی، ۱۳۹۵: ۴۷۴) در وصف محبوب برآمده از فرهنگ کردی است.

۲-۸.تأثیرپذیری از زبان عامیانهٔ فارسی

در اشعار فارسی شاعران کرد گاهی با عبارات و گویش‌های روزمره و عامیانه رویاروی می‌شویم. برای نمونه در زبان شعری محوی عناصر و برش‌هایی از زبان عامیانه مشهود

است؛ مانند «به هر حال» در بیت زیر که ساحت زبان شعر را به زبان روزمره نزدیک کرده‌است:

گر برانی، عدل باشد، ور بخوانی محض فضل رانده و خوانده به هر حالیم ممنون شما

(مه‌حوی، ۱۳۸۷: ۴۷۵)

در شعر وفایی بسامد این گزاره بیشتر است؛ چنان که در ابیات زیر می‌خوانیم:

باورت ار نیست در فراق تو مردم شاهد ما حضرت جناب خیالت

بر من و بر دل به چشم لطف نگاهی ای من و دل فدای چشم غزالت

کشتن عاشق اگر مراد تو باشد خون وفایی هزار بار حلالت

(وه‌فایی، ۱۳۹۵: ۴۳۱)

در اینجا وفایی با کاربستی که برای «باورت نیست»، «ای من و دل فدای...» و «هزار بار حلالت» ایجاد کرده‌است، زبان شعری خویش را به زبان عامیانه و روزمره نزدیک ساخته است؛ به علاوه شایان بحث است که عبارت اخیر ساختی بیشتر کردی دارد.

وفایی در بیت زیر:

لشکر مژگان مکش بر کشتگان ناز خود مُلک، مُلکِ توست دیگر فکر چاپیدن چرا؟

(همان: ۳۹۵)

با کاربست واژهٔ «چاپیدن» گریزی به ساحت دیگری از زبان زده که در ادبیات رسمی مرسوم نبوده‌است.

۲-۹. برگردان واژه‌به‌واژه

گاهی مفهوم امثال و حکم و یا گفتهٔ مشهور و مصداق کلمات قصار کردی در شعر فارسی شاعران نیز رخنه کرده‌است:

نان تو همان است که امروز به خوان است یاد طرب و عشرت دوشینه حرام است

(مه‌حوی، ۱۳۸۷: ۴۸۴)

مصرع نخست برگردان ضرب‌المثل کردی «**نان ئەو نانەیە ئەمڕۆ لە خوانە:** *نان آن نانی است، که امروز در سفره است*» (شیخ‌وه‌سانی، ۲۰۱۵: ۳۱۶) است که بر اعتبار داشتن آنچه موجود است ولو اندک، در برابر آنچه نسیه است و لو فراوان، دلالت دارد.

۲-۱۰.استفاده از واژگان و تعبیرات نو و نادر

محوی در شعری واژهٔ «نرگسستان» را به کار گرفته‌است که ساختی قیاسی و البته نادر و شاذ دارد:

هر طرف تا بننگری حیران خود بینی به چشم نرگسستانی بود صحرای آهوی شما

(مه‌حوی، ۱۳۸۷: ۴۷۶)

همچنین گونه‌ای ساخت نادر جمع از «زاهد» در شعر وفایی آمده‌است که بر اساس قواعد دستوری صحیح، اما کاربردش نادر است؛ زیرا «زاهد» اغلب به صورت «زُهّاد» جمع‌بسته‌می‌شود، اما وفایی آن را بر وزن «فُعَلاء: زُهداء» جمع بسته که همزهٔ آخر آن نیز به ضرورت قافیه تخفیف یافته‌است:

حقه‌بازی به کار ما نآید خرقه‌بازی است پیشهٔ زُهَدا

(وه‌فایی، ۱۳۹۵: ۳۸۶)

همچنین استفاده از واژگانی چون «ضیمران» (وه‌فایی، ۱۳۹۵: ۴۷۴)، «تَرگ» (همان: ۴۸۲)، صفت «نورین» (همان: ۳۷۸)، «گلساز» (همان: ۴۸۹) را چون مصادیقی برای این موضوع می‌توان شمرد. واژهٔ «شمخری» در شعر مصباح‌الدیوان ادب: «تا کی به غفلت اندری، بر باد ده تو باد سری/بس کن تو از این شمخری، بربند طاعت را کمر» (ئه‌ده‌ب، ۲۰۰۵: ۲۶۴) نیز از شمار نوادر است. این واژه گرچه می‌تواند ساختی از «شمخره» (دهخدا، ذیل «شمخر») در مفهوم تبختر و تکبر باشد، از ساخت‌های نادر است و شاعر بنا به ذوق زبانی خویش آن را برساخته‌است.

۲-۱۱.پیوند بینامتنی قرآن و حدیث

نفوذ ادبیات دینی، تأثیر متون قرآن و حدیث در شعر شاعران کرد، چه شعر کردی و چه شعر فارسی‌اشان، بسیار مشهود و پربسامد است. (محمدی و غفاری، ۱۳۹۵: ۱۵۴-۱۵۵) ادبیات کردی و به تبع آن اشعار فارسی موجود در آن در بستری دینی-اعتقادی پدید

آمده‌است. شاعران به گونه‌های مختلف و متنوعی آیات، احادیث و روایات و نام‌های اشخاص و جای‌های مقدس را در شعر خویش بازخوانی کرده‌اند. این البته یکی از مختصّات سبک خراسانی به شمار می‌رود (محجوب، بی.تا: ۵۳-۵۴). (نمونه را ر.ک: نالی، ۱۳۹۲: ۷۵، ۲۱۳؛ وه‌فایی، ۱۳۹۵: ۵۳۰؛ مه‌حوی، ۱۳۸۷: ۴۶۶، ۵۲۰) چنان که نالی در بیت زیر بخشی از آیهٔ ۳۱ سورهٔ یوسف را در بیت خویش گنجانده است:

هەرچی مەحبووبەم دەبینێ وا تەحەییور دەیگرێ سوێن دەخوا بە خوا دەڵێ: «باللهِ ما هذا بشر»

هر کس محبوب مرا می‌بیند، چنان سرگشته می‌شود که سوگند یاد می‌کند و می‌گوید: «باللهِ ما هذا بشر»

(نالی، ۱۳۹۲: ۲۱۳)

به علاوه گاهی در مقام خواننده احساس می‌کنیم شعر چون تفسیری است بر آیه‌ای از آیات قرآن، مانند:

دانی که روز هجر تو چون است هولناک؟ چند آیتی بخوانی اوائل ز «هل أتاک»

(مه‌حوی، ۱۳۸۷: ۵۱۲)

۲-۱۲.تأثیرپذیری ساختاری و محتوایی از شعر فارسی شاعران نامدار

شاعران نامدار ادبیات فارسی همواره سایه‌ای لطیف بر ادبیات کردی گسترانیده‌اند که به اشکال گونه‌گون در شعر کردی و نیز شعر فارسی شاعران کرد نمود یافته‌است. لازم به ذکر است که در این زمینه از اشعار ملمّع کردی-فارسی و تضمین مصرع‌ها و بیت‌های شاعران نامدار ادبیات فارسی در شعر کردی می‌گذریم؛ زیرا مراد این پژوهش تحلیل و بررسی اشعار فارسی شاعران کرد است و نه اشعار کردی آنان. بنابراین تأثیر و تأثر شاعران ادبیات فارسی و میزان حضورشان در شعر فارسی آنان مد نظر است که حضور ملموس و پررنگی دارند؛ همانند اثرپذیری سالم از حافظ که در این شعر هویداست:

بیا دل از پریشانی به زلف دلبر اندازیم مسلمان خانزادی را به دست کافر اندازیم

ز بند پر ملال غم بود صبح نجات ما شبی گر عنبرین‌مویت به گردن چنبر اندازیم

(سالم، ۱۳۹۶: ۷۸۸)

در شعر بالا بازتاب شعر «بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم/فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو دراندازیم»، هم در سطح واژگان و تعابیر و هم در سطح وزن و آهنگ مشهود است. گونه‌ای تأثر از این شعر نزد مصباح الدیوان ادب (۲۰۰۵: ۲۶۷) نیز ملاحظه می‌گردد.

سالم نیم مصرع زیر را نیز به صورت تضمین از حافظ برگرفته‌است:

بدین مصرع شنیدم خواند سالم دوش ساقی را «شراب تلخ می‌خواهم که مردافکن بود زورش»

(سالم، ۱۳۹۶: ۷۸۴)

تأثیر حافظ در شعر سالم گسترده و در شاهد زیر نیز مشهود است:

مرا کافی ست ساقی کو نگاه چشم مخمورش چه شد دور نظر دیگر چه حاجت آب انگورش
نظر در لعل نوشینش چو نقش بوسه می‌بندد زند چشمش ز تیر غمزه بر دل نیش زنبورش

(همان: ۷۸۴)

همچنین وفایی مصرعی از شیخ اجلّ را تضمین کرده‌است:

«قلم عفو بر گناهم کش» عاصیم زردروی و روی‌سیا

(وه‌فایی، ۱۳۹۵: ۳۸۷)

شعر زیر نیز به کلی شعر خواجۀ شیراز با مطلع «به مژگان سیه کردی هزاران رخنه در دینم/بیا کز چشم بیمارت هزاران درد برچینم» را فرایاد می‌آورد:

به فریادم رس ای جان عزیز! آن لعل شیرینت هزاران رخنه در دین کرد مژگان کج‌آیینت
ز درویشان نمی‌پرسی، نمی‌دانم چه دل داری؟ ز آه ما نمی‌پرسی؟ بگو تا چیست آیینت؟

(همان: ۴۳۲)

بیت دوم این شعر از حیث شیوۀ بیان، تعبیر و ساخت انشایی غزل دیگری از خواجه را فرایادمی‌آورد، آنجا که می‌فرماید: «مرا می‌بینی و هر دم زیادت می‌کنی دردم/تو را می‌بینم و میلم زیادت می‌شود هردم». وفایی همچنین شعر دیگری به الهام از شعر حافظ که فرموده‌است: «دوش دیدم که ملایک در میخانه زدند/گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند»، سروده‌است:

در ازل سنبل گیسوی ترا شانه زدند رقم شیفتگی بر من دیوانه زدند

(همان: ۴۵۶)

گذشته از این در شعر وفایی گاهی با شور و هیجانی مولاناوار رویاروی هستیم:

ای دلبرا! ای دلبرا! جانم فدای جان تو دین و دل و ایمان من قربان یک فرمان تو

با دین و با ایمان مرا، کاری نباشد دلبرا! این بس که باشم روز و شب دیوانه و حیران تو

(همان: ۴۷۹)

تأثیر و تأثّر در میانهٔ خود شاعران کرد در اشعار فارسی‌شان نیز نمود داشته‌است؛ نمونه را وفایی در بیت زیر به وضوح متأثر از شعر کردی نالی بوده‌است:

مرو به حلقهٔ عشاق و شور و فتنه میفکن چنین مکن که قیامت به پا شود به قیامت

(همان: ۴۳۴)

زیرا که نالی سروده‌است:

تۆ ئەگەر بێت و هەڵستی، لە جێ ڕاوەستی دێو و کافریش

دێن دەڵێن بەخودا قیامەت ڕاستە هەستانی هەیە

(نالی، ۱۳۹۲: ۵۸۲)

یعنی: «*تو اگر برخیزی و در جای خود بایستی دیو و کافر هم می‌آیند و می‌گویند: به خدا قیامت صحّت دارد و رستاخیزی در کار هست*».

جناس پرلطافت میان «قیامت» (رستاخیز) و «قیامَت» (قیام تو) که با مفهوم کلی بیت، الهام‌گرفته از شعر نالی است، ارزش زیباشناختی شعر را افزون‌تر کرده است.

۳.نتیجه‌گیری

براساس این پژوهش که به روش توصیفی-تحلیلی و بر مبنای سندکاوی صورت پذیرفته است، می‌توان گفت که حجم زیادی از شعر فارسی در دل ادبیات کردی و در دیوان‌های شاعران کرد نهفته است؛ چنان که در حدود ۱۴٪ از اشعار بررسیدهٔ این جستار در این راسته جای می‌گیرد. اغلب شاعران و ادیبان کلاسیک کرد آثاری فارسی از خود به یادگار

گذاشته‌اند. شعر و زبان فارسی همواره مورد عنایت ویژهٔ آنان بوده است. اشعار فارسی موجود در دیوان شاعران کرد تراوش قریحه و ذوق فارسی‌دانی‌شان است. این اشعار از حیث سبک‌شناختی بیشتر در حوزهٔ سبک عراقی جای می‌گیرد. بنابراین دامنهٔ سبک عراقی شعر فارسی را باید به آن سوی مرزهای کنونی تا هر آنجا که کردها ساکن هستند، گسترانید. برخی نشانه‌ها و هم‌گرایی‌هایی در این اشعار با سبک هندی نیز مشاهده می‌شود. به‌کارگرفتن لحن و تعابیر کردی، برگردان واژه‌به‌واژهٔ ضرب‌المثل و کلمات قصار کردی به فارسی، شیوع تعابیر و عبارات عامیانه، اثرپذیری آشکار از شاعران نامدار ایرانی همانند حافظ، سعدی و مولوی و نیز اثرپذیری شاعران کرد از همدیگر، و اشتراکات درونمایه‌ای در اشعار کردی و فارسی این شاعران، از مهم‌ترین ویژگی‌های شعر فارسی‌شان به‌شمار-می‌آید.

یادداشت‌ها

۱. «مکتب بابان»، مکتبی ادبی در حوزهٔ فرمانروایی امارت بابان با مرکزیت سلیمانیه که در اویل سدهٔ نوزدهم شکل گرفت و سه شاعر بزرگ نسل نخست آن عبارتند از نالی، سالم و کردی. (برای آشنایی بیشتر با امارت بابان ر.ک: حمه باقی، محمد. (۱۳۹۵) *امیرنشین‌های اردلان، بالان و سوران در اسناد قاجاریه (۱۷۹۹-۱۸۴۷)* مترجم مسعود سهیلی.چاپ اول. سنندج: کانی کتیب؛ نیز: احمدی، ۱۳۹۵: ۳۷۷-۳۸۰.)

۲. عبدالرحمان بگ متخلص به سالم (۱۸۰۰-۱۸۶۶) و در چند شعرش متخلص به «رنجوری» به جهت ضعف جسمانی مدت‌دارش؛ از شاعران پرآوازهٔ مکتب بابان و یکی از سه شاعر برجستهٔ بنیانگذار سبک شعری بابان. سالم به شعر و ادبیات فارسی بسیار علاقمند بود و گوشه‌هایی از این شور و علاقه در اشعار کردی‌اش نیز نمایان است. (ر.ک: سالم، ۲۰۱۵)

۳.مصطفی بیگ صاحبقران، متخلص به کردی (۱۷۸۲-۱۸۵۹)، زادهٔ سلیمانیه، از شاعران پایه‌گذار مکتب ادبی بابان در کنار نالی و سالم به شمار می‌رود. شعر او بیشتر غزل و برخی هم مدح، وصف و مناجات‌های عاشقانه-عارفانه‌است.

۴.شایان توضیح است که زبان و ادبیات کردی در میان صاحب نظران و پژوهشگران این حوزه به طور عمده به سه بخش شمالی، میانی و جنوبی تقسیم می‌شود.

۵.ملا محمد بالخی متخلص به «محوی» (۱۸۳۷-۱۹۰۹)، شاعر عارف‌مسلک و اهل تصوف راستین در ادبیات کردی است. وی در سلیمانیه به دنیا آمد. در بازگشت از سفر حج به استانبول رفته و بسیار مورد توجه و عنایت سلطان عبدالحمید عثمانی قرار گرفت. بقیهٔ عمر را در سلیمانیه به سربرده و در همانجا درگذشته‌است. شعر محوی از حیث سبک و سیاق به طرز خاصّی سنگین و اکثر پرتعقید است. با این حال چندین شعر ناب و سلیس هم دارد. عشق، راز و نیاز، نکوهش زهد و تصوف ریایی از درونمایه‌های مهم شعر محوی است. (ر.ک: مه‌حوی، ۱۳۸۴)

۶.در این پژوهش دیوان مصطفی بیگ کردی به شرح محمد مسته‌فا حمه‌بور مرجع تحقیق بوده‌است که در دو مجلد به چاپ رسیده‌است.

۷. ملاخدر احمد شاویس میکایلی (۱۸۰۰-۱۸۷۷) متخلص به نالی، بزرگترین و نامدارترین شاعر ادبیات کلاسیک کردی میانه، دارای اشعار نغز و پرمعنی. وی در اصل اهل شهرزور بود و پس از سفر حج در استانبول سکنی گزید و در همانجا درگذشت. (ر.ک: مح‌ه‌مه‌د، م‌ه‌سعوود. ۱۹۷۶. *چ‌ه‌پک‌ێ‌ک له گوڵزاری نالی*. ب‌ه‌غدا: ک‌ۆڕی زانیاریی کورد) اشعار او بلیغ، پرتکنیک و پرمعنی است. در ادبیات کردی نالی را به مثابهٔ حافظ در ادبیات فارسی می‌شناسند.

۸.حاجی قادر کویی (۱۸۱۶-۱۸۹۷) شاعر پرآوازه و انقلابی ادبیات کردی؛ وی اهل کویه بود و بخش عمده‌ای از عمر خویش را در استانبول به سر برد و در همانجا درگذشت. (ر.ک: مح‌ه‌مه‌د، م‌ه‌سعوود. ۲۰۰۷. حاجی قادری ک‌ۆیی. ۳ب‌ه‌رگ. ب‌ه‌غدا: ک‌ۆڕی زانیاریی کورد.)

۹.شیخ رضا طالبانی (۱۸۳۱-۱۹۱۰) از شاعران نامدار و پرآوازهٔ سدهٔ نوزدهم، در کرکوک به دنیا آمد و در بغداد درگذشت و مزارش در بارگاه شیخ عبدالقادر گیلانی واقع است. با اینکه شیخ رضا را بیشتر با اشعار هجوش می‌شناسند، اما وی در غزل و نیز به ویژه در مدح ید طولایی دارد. (ر.ک: تاڵ‌ه‌بانی، ۱۳۹۲).

۱۰.میرزا عبدالرحیم سابلاغی (مهابادی) معروف به وفایی (۱۸۳۸-۱۸۹۹یا ۱۹۰۲) از شاعران نامدار و پرآوازهٔ ادبیات کردی است. غزل‌های وی در روانی، آهنگین بودن، و لطافت لفظ و معنا کم-نظیرند. اغلب اشعار وفایی در عشق، مدح، شور و حالات عاشقانه-عارفانه، وصف و مرثیه است. سهم بیشتر اشعار فارسی موجود در ادب کردی برآمده از قریحهٔ شاعری وفایی است.

۱۱. ملا صالح متخلص به حریق (۱۸۵۱-۱۹۰۹) شاعر غزل عرفانی؛ در اطراف سلیمانیه به دنیا آمد. اما بیشترینهٔ عمر خویش را در مهاباد، بوکان و سقز به سر برد. حریق در مهاباد درگذشت و در گورستان ملا جامی به خاک سپرده شد. (ر.ک: ح‌ه‌ریق، م‌ه‌لا ساڵح. ۱۳۹۹. دیوان. ساغکردن‌ه‌وه و ل‌ێ‌کدان‌ه‌وه‌ی ج‌ه‌عف‌ه‌ر ق‌ه‌ه‌ره‌مانی)

۱۲. عبدالله بگ مصباح الدیوان متخلص به ادب (۱۸۵۹-۱۹۱۶) در حوالی شهر بوکان دیده به جهان گشود. اغلب اشعارش غزل با درونمایهٔ عشق و دلدادگی است.

۱۳. نسخه‌ای از دیوان ادب که مورد استفادهٔ پژوهش حاضر بوده‌است، تصحیح محمد حمه باقی است که در ۹۲۰ صفحه تهیه شده‌است. اصل اشعار ادب در این ۲۶۸ صفحه گنجانیده شده‌است، مابقی شرح و گزارش دشواری‌های آن است.

کتابنامه

الف. منابع فارسی

- احمدی، جمال. (۱۳۹۵). ***تاریخ ادبیات کردی از آغاز تا جنگ جهانی اول***. چاپ اول. سقز: گوتار.
- احمدی، سعید. (۱۳۹۴). ***تجلی اشعار حافظ در ادبیات کردی: تضمین شاعران کرد از شعر حافظ***. تهران: سخنوران.
- امجدی، محی‌الدین. (۱۳۸۶). ***بررسی و تحلیل آثار شاعران کرد پارسی‌گوی***. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران.
- برزگر خالقی، محمدرضا. (۱۳۸۸). «عاشقانه‌های کردی». ***فصلنامهٔ علمی‌پژوهشی کاوش‌نامه***، سال دهم، شمارهٔ ۱۸، صص ۲۰۱-۲۲۳.
- پارسا، سیداحمد. (۱۳۸۸). ***تأثیرپذیری شاعران کرد ایران و عراق از حافظ شیرازی***. تهران: بی‌جا.
- جوانرودی، مصطفی؛ یاراحمدی، طارق. (۱۳۹۴). «تأثیرپذیری محوی کرد از اشعار فارسی و عربی سعدی شیرازی». مجموعه مقالات هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۲۸ و ۲۹ بهمن ۹۴.
- رحیمیان، آرام؛ طاهری، قدرت الله. (۱۳۹۹). «بررسی تحلیلی و تطبیقی بازگشت ادبی ایران و مکتب نئوکلاسیسک اروپا». ***نشریهٔ ادبیات تطبیقی***، سال دوازدهم، شمارهٔ بیست و سوم، پاییز و زمستان ۹۹، صص ۱۸۵-۲۰۸.
- ریاحی، محمدامین. (۱۳۶۹). ***زبان و ادب فارسی در قلمرو عثمانی***. چاپ اول. تهران: پارژنگ.

- سجادی، سیدعدنان. (۱۳۹۱). ***مقایسهٔ زیباشناختی اشعار کردی و فارسی محوی***. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه بیرجند.
- شمس، اسماعیل. (۱۳۹۷). «تأثیر حافظ در ادبیات کردی». مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی. از طریق نشانی:
https://www.ziryanmukryan.ir/news.php?id
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). ***انواع ادبی***. ویرایش چهارم. تهران: میترا.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۹۳). ***کلیات سبک‌شناسی***. چاپ چهارم. ویراست دوم. تهران: میترا.
- شیخ‌احمدی، سیداسعد. (۱۳۷۳). ***بررسی، نقد و پژوهش در آثار پارسی شاعران کُرد عراق***. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
-شیخ‌احمدی، سیداسعد. (۱۳۹۰). «زبان و ادب فارسی و جایگاه آن در شعر شاعران کرد عراق». مجموعه مقالات سومین گردهمایی سراسری انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران.
- شیخ‌احمدی، سیداسعد. (۱۳۹۴). «تطبیق ادبیات کردی با ادبیات فارسی در زمینهٔ عروض و وزن شعر». ***پژوهشنامه ادبیات کردی***، سال اول، شمارهٔ ۱، پاییز ۹۴، صص ۱-۱۴.
- علوی‌زاده، فرزانه سادات. (۱۴۰۰). «مطالعات میان‌رشته‌ای ادبیات تطبیقی، رویکردهای روش‌شناسی آن و بحران هویت ادبیات تطبیقی». ***نشریهٔ ادبیات تطبیقی***، سال سیزدهم، شمارهٔ بیست و پنجم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، صص۱۷۹-۲۰۷.
- غلامرضایی، محمد. (۱۳۸۷). ***سبک‌شناسی شعر پارسی از رودکی تا شاملو***. چاپ سوم. تهران: جامی.
- محجوب، محمدجعفر. (بی.تا). ***سبک خراسانی در شعر فارسی***. تهران: فردوسی.
- محمدی، اشرف؛ غفاری، نظام. (۱۳۹۵). ***تجلی آیات و روایات در ادبیات کردی (شیوه‌ها و شواهد)*** چاپ اول. سنندج: کردستان.
- یاسمی، رشید. (بی.تا.). ***کُرد و پیوستگی نژادی و تاریخی او***. تهران: مجمع ناشر کتاب.

ب. منابع کردی

- ئەدەب، عەبدوڵڵا بەگ میسباحودیوان. (۲۰۰۵). ***دیوان***. کۆکردنەوە، بەراورد، ساغکردنەوەی محەمەد حەمەباقی. چاپی یەکەم. هەولێر: ئاراس.

- تاڵەبانی، شێخ ڕەزا. (۱۳۹۲). ***دیوان***. کۆکردنەوە و ساغکردنەوەی شێخ محەمەدی خاڵ و ئومێد ئاشنا. [بێ ناونیشانی چاپ].
- حەریق، مەلاسالْح. (۱۳٦۹). ***دیوان***. کۆکردنەوەی سەید نەجمەدینی ئەنیسی. سەقز: بڵاوکەرەوەی محەمەدی.
- حەریق، مەلاسالْح. (۱۳۹۹). ***دیوان***. ساغکردنەوە و پێداچوونەوەی جەعفەر قەهرەمانی و محەمەد ئیسمائیلنەژاد. چاپی یەکەم. سنە: زانستگای کوردستان.
- سالم، عەبدولڕەحمان بەگ. (۱۳۹٦). ***دیوان***. ڕێککردن و لێکدانەوەی ئیسماعیل کەسنەزانی. چاپی یەکەم. سنە: ئاڵای ڕووناکی.
- سەجادی، عەلائەدین. (۱۳۹۵). ***مێژووی ئەدەبی کوردی***. چاپی دووەم. سنە: کوردستان.
- شێخ وەسانی، فەقێ. (۲۰۱۵). ***خۆشناو و دۆ و دۆشاو***. چاپی یەکەم. هەولێر: ئاوێر.
- کوردی، مستەفا بەگ. (۲۰۱۰). ***دیوان***. ۲بەرگ. لێکدانەوەی محەمەد مستەفا "حەمەبۆر". چاپی یەکەم. هەولێر: ئاراس.
- کۆیی، حاجی قادر. (۱۳۹۰). ***دیوان***. لێکۆڵینەوە و لێکدانەوەی سەردار حەمید میران و کەریم مستەفا شارەزا. سنە: کوردستان.
- مەحوی، مەلامەحمەد کوڕی مەلا عوسمانی بالخی. (۱۳۸۷). ***دیوان***. لێکدانەوە و لێکۆڵینەوەی مەلا عەبدولکەریمی مودەڕیس و محەمەدی مەلا کەریم. چاپی پێنجەم. سنە: کوردستان.
- نالی، مەلا خدری ئەحمەدی شاوەیسی میکایەڵی. (۱۳۹۲). ***دیوان***. لێکۆڵینەوە و لێکدانەوەی مەلا عەبدولکەریمی مودەڕیس و فاتیح عەبدولکەریم. چاپی نۆهەم. سنە: کوردستان.

Journal of
Comparative Literature
ISSN: 2008-6512

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 14, No. 26, spring and summer 2022

Pathology of Comparative Humor Studies (1378-1400) *

Raziye Jafari[1], Mohammad Hosein karami[2]

1. Introduction

The scientific articles that are published in the periodicals of any country are among the most important scientific treasures of that country. One of the issues that has attracted the attention of researchers and literary critics is the analysis of humor and the works of humorists, as one of the most important tools for understanding the thoughts and cultures and social and political characteristics of different societies. The literature of every society, with the help of the element of humor, goes against the unfavorable situations of the society, and on its way, it causes changes in different aspects, and this affects such social, political and cultural fields and is mutually affected by them. Therefore, satirical studies provide us with valuable information about various political, social and cultural issues of different societies. On the other hand, with the growth and development of comparative studies, the researchers of different nations have investigated and compared humor and the works of their humorists with different nations and investigated their differences and similarities and the causes and contexts of these similarities and differences as well as their impact on They have shown

*Date received: 12/04/2022 Date review: 29/06/2022 Date accepted: 15/07/2022

1- **Corresponding author:** PhD student of Persian and literature, Shiraz University, Shiraz, Iran. E-mail: rjfry9255@gmail.com
2-Professor of Persian and literature, Shiraz University, Shiraz, Iran E-mail: mohamadhkarami@gmail.com

interest in each other. Today, we see many comparative studies in the field of humor studies. By examining and analyzing the content of comparative humor research articles, this research shows the quantity and quality of these articles, and to what extent they are written based on the scientific principles of comparative studies, and what are their strengths and weaknesses.

2. Methodology

This research has analyzed 39 comparative scientific articles in the field of humor research using the content analysis method. First, by using famous Persian websites such as Noormags.ir, Magiran.com, Humanities Comprehensive Portal, Academic Jihad Scientific Database (SID.ir), etc. Either the abstract or the keywords of comparative literature and humor have been used, it was determined, then the articles were reviewed and evaluated according to the criteria approved by comparative literature, and the results were determined on the graph.

3. Discussion

Pathology of comparative satirical essays

In order to explain the meaning of comparative literature, we should linger more in front of its concept, to remove what the comparative researchers have wrongly put in the category of comparative literature. In this section, the pathology of comparative research in the field of humor has been discussed under the two topics of subject matter and research methodology, and cases such as methodology in research, incomplete understanding of comparative literature and only finding similarities and differences in works, having creativity and innovation, addressing generalizations. And inattention to details, lack of use of reliable scientific sources, ignorance or knowledge of the principles of comparative literature have been examined in researches.

4. Conclusion

A high frequency of articles written in the field of comparative studies, inspired by the word (adaptation), have limited themselves to

comparing the similarities and differences of two works and have chosen the title (comparative review) for their articles; Now that comparative literature has important principles that it is international and intercultural and interdisciplinary, examining the influence and influences of cultures and works of literature on each other, important factors and contexts in the influence of one culture on another culture and why and how the similarities and differences are, and also examining The transformative elements are among the most important of these principles. In the list of sources of most of the comparative articles published in the field of humor studies, not even one of the reliable and important sources of the field of comparative studies can be seen, and even in some cases, no comparison has been made regarding the similarities and differences, and throughout the article, only the word comparative is mentioned in the title. The articles written in the field of comparative literature lack structure and scientific content in most cases, the research method is not given, or the term (descriptive analysis based on comparison) is sufficient, and only a handful of articles refer to the American or French school of comparative literature is mentioned. The articles that have the necessary knowledge about comparative literature are those that, while referring to the concept of comparative studies, have introduced their research outside of the comparative field.

Keywords: comparative literature, satirical studies, pathology of articles, analysis of scientific articles

References [In Persian]:

Abboud, A., Hammoud., M, & Ghassan, A. (2002). *Al-adab al-maqaran, the entries of theory*, texts, and comparative studies, Damascus: Qomha Akhwan Press

Anoushirvani, A. (2009). Pathology of comparative literature in iran, *special issue of comparative literature*, No. 2, 32-55

Asadi, Z. (1387). A comparative look at humor and satire in iranian and arab literature based on Obeidzakani's humor and examples of the humor of

decadent poets, *Comparative Literature Quarterly*, second year, number 6, 35-49

Arabnejad, Z.& others (2015). Comparative terminology of ntithesis and parody comparative literature, *Shahid Bahonar University of Kerman*, 8th year, No. 15, 267-246

Azimi, K., &, Sephond, F. (2016). Comparative comparison of socio-political satire in the poems of nasim shamal and ahmad matar, *Comparative Literature Studies*, No. 42 9-31

Alavizadeh, F. (2014). Critical review of comparative literature articles in iran in the 1980s, *Comparative Literature*, No. 11, 6-35

Ebrahimi Kavari, S.,&, Asadi,f. (2013). A comparative look at the political satire of bahar and al-rasafi, *Comparative Literature Studies*, 8th year, No. 31, 59-71

Ganj Karimi, E.,& others (2019). Pathology of attar research articles in the field of comparative literature, *Kaushnameh*, 21st year, No. 46, 69-98

Guderzai, T. (2008). Satire by muzaffar al-nawab and ali akbar dehkhoda, *Comparative Literature*, second year, number 8, 159-174

Ghanimi Helal, M. (1373). *Comparative literature, translation and commentary by seyyed morteza ayatollah zadeh shirazi*, first edition, Tehran, Amir Kabir Publishing House

Homayun Katoozian, M. A. (1378). About satirical literary category and a comparative discussion on its application in Persian and western literature, *Iranology magazine*, year 11, number 2, 265-284

Hajipour, H.,& Mashoor,P. (2017). Comparative analysis of satire in the poetry of mohammad ali afarashte and ahmad matar, *Comparative Literature Studies*, Year 12, No. 47, 291-312

Hosseini-Kazroni, S. A. (2008). Introduction to non-ancestral comparative literature, *Comparative Literature*, third year, number 11, 83-105

Jabri Ardakani, S. N., &, Hosseini,A. (2018). Comparative study of contrast and purpose in the satires of Golestan and Masnavi, *Literary Research Text*, No. 80, 206-230

June, S. (2018). *General literature and comparative literature*, translated by Hassan Foroughi, Tehran: Somit Publications.

Khodami, M.,& Jantifar ,M. (2017). Comparative comparison of satirical social themes in the poetry of Ahmad Matar and Nasim Shamal, *Comparative Literature Studies*, No. 46, 31-56

Kosha, E., & others. (2019). Ironic or satirical expression in nasser khosrow's diwan and the works of shelgol brothers, *Comparative Literature*, Shahid Bahonar University of Kerman, 12th year, number 22, 251-266

Parvini, K., & Rahimi ,S. (2017). Pathology of comparative literature magazines in iran, *Research Journal of Comparative Literature*, Razi University, Year 8, Number 31, 27-48

Pourkhalghi-Chatrodi, M., &others (2018). Analysis of the basics of humor in the stories of shahram shafi'i and saeed hashemi based on ivan fonaghi's theory of humor, *Comparative Literature Studies*, 13th year, number 50, 213-227

Rajabi, F., (1391). The message of humor in the poetry of mirzadeh eshghi and ahmad matar, *Arabic Language and Literature (former Journal of Literature and Humanities*), No. 7, 74-102

Shorel, Y.(2006*) Comparative literature, translated by tahmourth sajdi*, first edition, Tehran, Amirkabir publishing house

Mohammadi, A., &, Taslimi Jahormi, F. (2015). Comparative study of black humor in fiction based on the school of surrealism, *Contemporary World Literature Research*, Volume 21, Number 2, 403-422

Mokhtari, Q., & others (2012). Socio-political satire in the thoughts of obeid zakani and ahmad matar, *comparative literature research paper*, Razi University of Kermanshah, third year, number 12, 121-146

Musa Abadi, R.,&, Norouz ,M. (2017). Comparative study of the effects of the struggle against british and russian colonialism in the constitutional revolution, *Comparative Literature Thesis*, second year, fourth issue, 2-23

Mouszadeh, M., &, others (2019). A Comparative study of humorous techniques in attar's masnavis, *Journal of Comparative Literature*, Year 4, Number 13, 35-54

Mousavi, S, A., & Shabani, A. (1400). The methods and themes of humor in the poetry of mohammad kazem kazemi, an Afghan poet and Ahmed Matar, an Iraqi poet, *Comparative Literature, Shahid Bahnar University*, 13th year, number 24, 276-293

Neda, T. (1384). *Comparative literature*, translated by hojjat rasouli, first edition, Tehran, Avam Publishing House.

Nazari-Nazari, H.,&, Azarnia, F. (2015). Comparative analysis of humor in the works of jahiz and obeid zakani, *Comparative Literature Exploration*, Year 5, Number 22, 235-250

Nowrozi, Z., & others (2019). Humorous literature in the press of egypt and iran, political, social, and cultural themes (family, women, marriage) in the humor of ahmed rajab, jalal amer, hossein tawfiq and abolqasem hadat, *Women's Research Journal*, Year 11, Number 4, 179-211

Zanjanbar, A.H. (2019). Adaptation of humor-meaning systems of popular literature and children's literature: From the perspective of social semiotics, *Culture and Studies of Popular Literature*, 8th year, No. 36, 70-95

Zinivand, T. (2011). Lack of research method in comparative studies of Arabic and Persian literature, *Farhangistan special issue*, third year, number 2, 94-114

Zohraei, H., & Nazari ,A. (2017). A comparative view on humor in the poetry of Nimayoshij and Ahmad Matar, *comparative literature survey*, *Razi University Kermanshah*, 8th year, number 31, 49-69

نشریه ادبیات تطبیقی
شاپا: ۲۰۰۸-۶۵۱۲

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال چهاردهم، شمارهٔ بیست و ششم، بهار و تابستان ۱۴۰۱

آسیب‌شناسی مقالات تطبیقی طنزپژوهی(۱۴۰۰-۱۳۷۸)*

راضیه جعفری (نویسنده مسئول)[۱]؛ محمدحسین کرمی[۲]

چکیده

ادبیات تطبیقی، شاخه‌ای از نقد ادبی است که از روابط ادبی ملل و زبان‌های مختلف و از تعامل میان ادبیات ملت‌ها با یکدیگر سخن می‌گوید و به بررسی و تجزیه و تحلیل ارتباط‌ها و شباهت‌های بین ادبیات، زبان‌ها و ملیت‌های مختلف می‌پردازد. مطالعات تطبیقی در ایران پژوهشی نوین و مربوط به دهه‌های اخیر است. در حوزهٔ طنزپژوهی مقالات علمی با موضوع ادبیات تطبیقی به چاپ رسیده است که بررسی و تحلیل این مقالات در روشن‌شدن مسیر پژوهش‌های تطبیقی و خلل‌ها و کاستی‌های آن و کمک به ارتقای کیفیّت مقالات این حوزه، مؤثر است. این پژوهش به روش تحلیل محتوا به بررسی ۳۹ مقالهٔ علمی تطبیقی در حوزهٔ طنزپژوهی پرداخته است. بررسی‌ها نشان می‌دهد مواردی همچون عدم روشمندی در پژوهش‌ها، اکتفا به یافتن شباهت‌ها و تفاوت‌ها در آثار، پرداختن به کلی‌گویی و بی‌توجهی به جزئیات، عدم استفاده از منابع معتبر علمی، ناآگاهی از اصول ادبیات تطبیقی، از مهم‌ترین نقاط ضعف مقالات تطبیقی چاپ شده در حوزهٔ طنز پژوهی است. از این رو پرداختن به تبیین اصول ادبیات تطبیقی و مکاتب و

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۱/۲۳ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۴/۰۸ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۱/۰۴/۲۴
صص ۵۹ – ۸۶
Doi: 10.22103/JCL.2022.19290.3463

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران.ایمیل: rjfry9255@gmail.com
۲. استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران. ایمیل: mohamadhkarami@gmail.com

روش‌های مطالعهٔ ادبیات تطبیقی و نقد و تحلیل مقالات این حوزه می‌تواند به بهبود کیفیت مقالات کمک شایانی کند.

واژه‌های کلیدی: ادبیات تطبیقی، طنزپژوهی،آسیب‌شناسی مقالات، تحلیل مقالات علم.

۱. مقدّمه

امروزه با افزایش سرعت تولید علم در جهان، دسترسی سریع و آسان افراد به آخرین دستاوردهای علمی‌پژوهشی ضروری به نظر می‌رسد و بدون تردید یکی از بهترین روش‌های انتقال علم و تبادل اطلاعات، نگارش و تألیف مقالات علمی است. مقالات علمی که در نشریات هر کشور به چاپ می‌رسند، از مهم‌ترین گنجینه‌های علمی آن کشور به شمار می‌روند. یکی از مسائلی که مورد توجه پژوهشگران و ناقدان ادبی قرار داشته است، بررسی طنز و آثار طنزپردازان، به عنوان یکی از مهم‌ترین ابزارهای شناخت افکار و فرهنگ‌ها و ویژگی‌های اجتماعی و سیاسی جوامع مختلف است. ادبیات هر جامعه به یاری عنصر طنز، به مقابله با اوضاع و موقعیت‌های نامطلوب جامعه می‌رود و در مسیر حرکت خود موجب تغییر در چاچوب‌های مختلف می‌شود و این‌چنین زمینه‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی را تحت تأثیر قرار می‌دهد و متقابلاً از آن‌ها تأثیر می‌پذیرد؛ از این رو مطالعات طنزپژوهی اطلاعات ارزشمندی دربارهٔ مسائل مختلف سیاسی، اجتماعی و فرهنگی جوامع مختلف در اختیار ما قرار می‌دهد.

۱-۱. شرح و بیان مسئله

با رشد و توسعهٔ مطالعات تطبیقی، محققان ملل مختلف به بررسی و مقایسهٔ طنز و نیز آثار طنزپردازان خود با ملل مختلف و بررسی تفاوت‌ها و شباهت‌های آن‌ها و علل و زمینه‌های این تشابهات و اختلاف‌ها و نیز تأثیر و تأثر آن‌ها نسبت به یکدیگر علاقه نشان داده‌اند و امروزه شاهد پژوهش‌های تطبیقی فراوانی در حوزهٔ طنزپژوهی هستیم. این پژوهش با بررسی و تحلیل محتوای مقالات تطبیقی طنزپژوهی، نشان می‌دهد این مقالات دارای چه کمیّت و کیفیّتی هستند، تا چه میزان بر اساس اصول علمی مطالعات تطبیقی نوشته شده‌اند و دارای چه نقاط ضعف و کاستی یا قوّت هستند.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

به عنوان پیشینهٔ تحقیق می‌توان از مقالهٔ علیرضا **انوشیروانی**«آسیب‌شناسی ادبیات تطبیقی در ایران» (۱۳۸۹) نام برد که سیر تحولات نظری ادبیات تطبیقی و اختلاف نظرها دربارهٔ آن در غرب و طرح برخی آسیب‌های نظری و روش‌شناختی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی در ایران است. مقالهٔ تورج **زینی‌وند** «فقدان روش‌های پژوهش در مطالعات تطبیقی ادبیات عربی و فارسی» (۱۳۹۱) به برخی چالش‌های پژوهش‌های ادبیات تطبیقی در زبان و ادبیات فارسی و عربی پرداخته است؛ فرزانهٔ **علوی‌زاده** در مقالهٔ «بررسی انتقادی مقالات ادبیات تطبیقی در ایران دههٔ هشتاد» (۱۳۹۴) به بررسی مقالات ادبیات تطبیقی در دههٔ هشتاد و فهم ناقص نظریه، توسط پژوهشگران ایرانی پرداخته است. **پروینی و رحیمی** در مقالهٔ «آسیب‌شناسی مجلات ادبیات تطبیقی در ایران»(۱۳۹۷) به واکاوی آسیب ها، در ذیل سه مبحث دایرهٔ موضوعی، عناوین مقالات و روشمندی پژوهش، عمده ترین موارد آن را عدم توجّه کافی به مباحث نظری ادبیّات تطبیقی، خلأ پژوهش های بینارشته‌ای و عرصه‌های نوین پژوهش در ادبیّات تطبیقی، موازی‌کاری و پرداختن به مضامین تکراری، فقدان روش پژوهش و عدم استناد به نظریّه ها و مکتب های برجسته در حوزه ادبیّات تطبیقی، سوء فهم «تطبیق» در ادبیّات تطبیقی و... برمی‌شمرند. **گنج‌کریمی** و دیگران در مقالهٔ «آسیب‌شناسی مقالات عطار پژوهی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی» (۱۳۹۹) به بررسی ۳۴ مقالهٔ تطبیقی در حوزهٔ عطارپژوهی پرداخته‌اند. اما در مورد بررسی مقالات تطبیقی در حوزهٔ طنزپژوهی تاکنون مقاله‌ای منتشر نشده است. این پژوهش با روش تحلیل محتوا، به بررسی مقالات علمی تطبیقی در حوزهٔ طنز پرداخته است. ابتدا مقالات تطبیقی که در عنوان یا چکیده یا کلیدواژه، کلمهٔ (تطبیقی) را به‌کار برده‌اند، و نیز مقالاتی که در نشریات تطبیقی به چاپ رسیده‌اند و به مقایسهٔ دو طنزپرداز یا دو اثر طنز پرداخته‌اند، مشخص شد که حدود ۳۸ مقاله است. سپس مقالات را به لحاظ محتوا و ساختار، بر اساس معیارهای ادبیات تطبیقی، مورد بررسی و تحلیل قرار داده‌ایم و نتیجهٔ پژوهش را بر روی نمودار نشان داده‌ایم. لازم به یادآوری است که در این

پژوهش تنها، مقالات علمی مورد بررسی و شمارش قرار گرفته‌اند و مقالات همایش‌ها و کتاب‌ها موردنظر نبوده است.

۱-۳. ضرورت و اهمیت و پژوهش

تاکنون پژوهش‌های تطبیقی زیادی در حوزه‌های مختلف ادبی صورت گرفته است. در حوزهٔ مطالعات طنز نیز مقالات فراوانی به چاپ رسیده است. بررسی و نقد و آسیب‌شناسی این مقالات، به شناخت کاستی‌ها و ضعف‌ها و انحرافات ایجادشده و روشن‌شدن مسیر پژوهش‌های آینده کمک شایانی می‌کند، از انجام پژوهش‌های کلیشه‌ای و تکراری و خارج از چارچوب‌های علمی جلوگیری می‌کند و موجب ارتقای سطح کیفی مقالات این حوزه می‌شود.

۲. بحث و بررسی

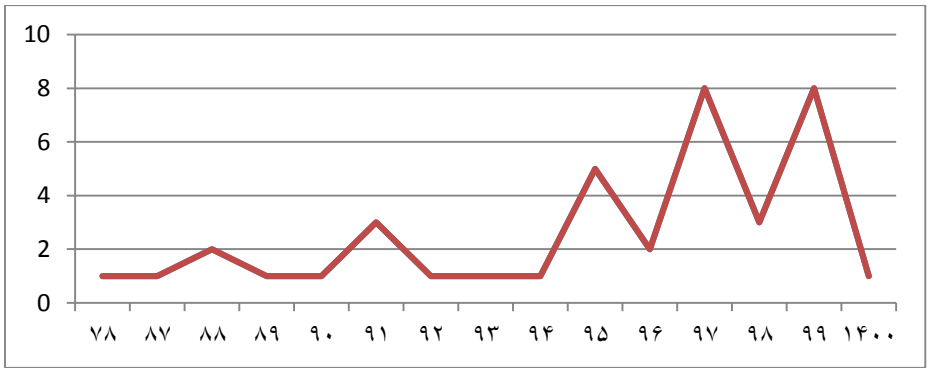
۲-۱. طنز و طنزپژوهی

ادب انتقادی، یکی از انواع ادبیات متعهّد است که نویسنده را وا می‌دارد تا به امید اصلاح و تغییر نگرش فرد و جامعه به مسائل اجتماعی بنگرد و آن‌ها را با زبانی شیرین و گاهی تلخ، در قالب انتقاد بیان کند. طنز یکی از انواع ادب انتقادی است و طنزپرداز متعهّد با دیدن نابه‌سامانی‌ها و مشکلات جامعه، با استفاده از زبان و تکنیک‌های طنزپردازی به روشنگری و اصلاح جامعه می‌پردازد.

اگرچه طنز از دیرباز در زبان و ادبیات فارسی وجود داشته و در آثار مختلف به صورت پراکنده رگه‌هایی از طنز دیده می‌شود، اما در پی تحولات اجتماعی، فرهنگی ایران عصر مشروطه طنز نیز به لحاظ اجتماعی و نقد ادبی به تکامل رسید و در کنار آن، پژوهش‌های علمی و تحقیقات ادبی نیز وارد ابعاد گسترده‌تری شد و پژوهش، پیرامون تعریف طنز و طنزپردازی و تفکیک آن از انواع دیگری همچون هزل و هجو و فکاهه و ... انجام شد. در ابتدا پژوهش‌های علمی در زمینهٔ طنز، فاقد ساختار و محتوا و زبان علمی بود اما رفته‌رفته پیشرفت‌هایی در این زمینه صورت گرفت و با گذشت زمان، صورت‌های متنوعی پیدا کرد و پژوهش‌ها در حوزهٔ نظریه‌ها و مکاتب و رویکردهای مدرن رواج یافت. مطالعات تطبیقی

یکی از مکاتب نو پا در پژوهش‌های فارسی است که در دهه‌های اخیر مورد توجّه ویژه قرار گرفته است و نشریاتی در کشور با عنوان ادبیات تطبیقی به چاپ و نشر مقالاتی در این حوزه اقدام می کنند.

اولین مقالهٔ تطبیقی در حوزهٔ طنز پژوهی در سال ۱۳۷۸ در نشریهٔ ایران‌شناسی به چاپ رسید، این مقاله را محمدعلی همایون‌کاتوزیان، با عنوان «دربارهٔ مقولهٔ ادبی طنزینه و بحثی تطبیقی در کاربرد آن در ادب فارسی و غربی» در توضیح مفهوم طنزینه (آیرونی) و انواع آن با ذکر مثال‌هایی در ادبیات کهن و ادبیات مشروطه و پس از آن نوشت؛ اما فاقد اصول و موازین مطالعات تطبیقی است و در آن طنزینه در آثار اروپایی و نیز ادبیات فارسی به صورت جداگانه معرفی شده است که هیچ‌گونه مقایسه و تحلیل خاصی در زمینهٔ شباهت‌ها و تفاوت‌ها وتأثیر و تأثرات آن‌ها بر یکدیگر ندارد؛ علاوه بر این مقاله فاقد روشمندی است و از هیچ‌یک از منابع معتبر مطالعات تطبیقی بهره نبرده است. اما به لحاظ پیشگام‌بودن و نوآوری حائز اهمیت است.(همایون‌کاتوزیان، ۱۳۷۸: ۲۸۴-۲۶۵) بررسی‌ها نشان می‌دهد بیشترین مقالات تطبیقی در حوزهٔ طنزپژوهی در سال ۱۳۹۷ و ۱۳۹۹ به چاپ رسیده‌اند در جدول زیر بسامد کمی مقالات تطبیقی حوزهٔ طنزپژوهی (۱۴۰۰-۱۳۷۸) نشان داده شده است.



۲-۲. ادبیات تطبیقی

ادبیات تطبیقی در مفهوم علمی خود هیچ‌گاه از ابهام و پریشانی برکنار نبوده است و همواره تعاریف مختلفی از آن ارائه شده است. ادبیات تطبیقی، نظریهٔ نوینی است که به مطالعهٔ روابط

ادبی بین‌المللی و روابط موجود میان ادبیات و علوم و هنرهای دیگر می‌پردازد. درواقع ادبیات تطبیقی به دنبال موضوعاتی است که یک فرهنگ از فرهنگ دیگری گرفته و با شرایط تاریخی و جغرافیایی و تمدنی خود آن را بومی کرده و تغییر داده است. حیطهٔ ادبیات تطبیقی گاهی به مقایسهٔ دو اثر ادبی که با یکدیگر برخورد تاریخی داشته‌اند، محدود می‌شود و گاهی از پیوند ادبیات با موسیقی و معماری و هنرهای تجسمی سخن می‌رود (ن.ک: شورل، ۱۳۸۶:۱۴۷) و از طریق مقایسهٔ دو متن و تأثیر و تأثرات آن، ما را بر آن می‌دارد تا تأمل کنیم و ببینیم آیا تقلید محض صورت گرفته است یا عنصری از ادب یک ملت توسط ادیبی، اقتباس شده و لباس ملی به آن پوشانده شده است.

اندیشهٔ ادبیات تطبیقی که در اروپا و در اواخر قرن نوزده و اوایل قرن بیستم رواج یافت (غنیمی هلال، ۱۳۷۳: ۱۰۷)، به بررسی تلاقی ادبیات در زبان‌های گوناگون، روابط پیچیدهٔ ادبیات تطبیقی در گذشته و حال و روابط تاریخی دادوستدها در حوزه‌های هنری، جریان‌های فکری، مکاتب ادبی، موضوع‌ها، افراد و مطالعهٔ تأثیر و تأثرها بین نویسندگان یا ادبیات ملل مختلف می‌پردازد. (ن.ک: ژون،۱۳۹۰: ۳۵) کهن‌ترین مکتبی که در حوزهٔ ادبیات تطبیقی شناخته شده است، مکتب فرانسوی است که بر اصل تأثیر و تأثر آثار ادبی استوار است و بعدها پس از انتقاداتی که به اصول این مکتب وارد شد، رویه‌ای جدید در مقایسهٔ آثار ادبی در پیش گرفت. پس از آن مکتب آمریکایی ظهور کرد که برخلاف مکتب فرانسوی، شرط تأثیر و تأثر را در مطالعات تطبیقی لازم نمی‌دانست بلکه، اصل تشابه را در مقایسه ادبیات ملل مد نظر قرار داد و حتی عرصه‌های نوینی شامل بررسی ادبیات با هنرهای زیبا همچون نقاشی، معماری، سینما و موسیقی و نیز رابطهٔ ادبیات و دیگر علوم چون روان‌شناسی، فلسفه و... را فرا روی محققان گشود.(ن.ک: عبود و دیگران،۲۰۰۱: ۵۳) این مکتب زیبایی‌شناسی و توجه به نقد و تحلیل را در رأس کار خود قرار داد. طه ندا از پایه‌گذاران ادبیات تطبیقی در شرق است که مطالعه در ادبیات تطبیقی را به معنای توصیف فرآیند انتقال از یک ادبیات به ادبیات دیگر می‌داند. (ندا، ۱۳۸۴: ۲۷) این انتقال شامل انتقال الفاظ و مفردات، انواع ادبی، احساسات و عواطف و نیز انتقال افکار و اندیشه‌هاست.

در پژوهش‌های فارسی به دو نوع تطبیق‌گری اشاره می‌شود: «۱- تطبیقگری و مقایسه به عنوان یک پدیدهٔ کهن و فاقد هرگونه روشمندی علمی صحیح که علت اصلی آن، ناآگاهی از نظریهٔ ادبیات تطبیقی است. ۲- تطبیق‌گری به عنوان علمی روشمند و مبتنی بر نظریه که نوعی پژوهش ادبی برخاسته از غرب است و به بررسی و تحقیق در باب ادبیات در خارج از مرزها می‌پردازد.» (نظری‌منظم،۱۳۸۹: ۲۳۴) در دهه‌های اخیر، به موازات گسترش شناخت مطالعات تطبیقی در ایران، مقالات فراوانی در این حوزه نوشته شده است. در زمینهٔ طنزپژوهی نیز مقالاتی با این موضوع در نشریات علمی و معتبر به چاپ رسیده است که نقد و بررسی این پژوهش‌ها و بیان کاستی‌ها، معرفی اصول و چارچوب‌های آن می‌تواند پژوهشگران این عرصه را در نگارش مقالات روشمند هدایت کند.

۲-۳. آسیب شناسی مقالات تطبیقی طنزپژوهی

برای توضیح و تبیین معنای ادبیات تطبیقی، باید در برابر مفهوم آن بیشتر درنگ کنیم، تا آنچه را که پژوهشگران تطبیقی به اشتباه در مقولهٔ ادبیات تطبیقی قرار داده‌اند، خارج کنیم. در این بخش، به آسیب‌شناسی پژوهش‌های تطبیقی حوزهٔ طنز، ذیل دو مبحث موضوعی و روشمندی پژوهش پرداخته شده‌است. در این بررسی به ذکر نمونه‌ها بسنده شده‌است و تمامی پژوهش‌ها برشمرده نشده‌اند، اما نتیجهٔ بررسی تمام پژوهش‌ها بر روی نمودار مشخص گردیده‌است.

۲-۳-۱. بررسی مقالات از نظر میزان آگاهی از ماهیت ادبیات تطبیقی

۲-۳-۱-۱. ناآگاهی از ماهیت ادبیات تطبیقی

به نظر می‌رسد، بیشتر چالش‌های موجود در جریان ادبیات تطبیقی ایران به این دلیل است که این رشته، پیش از این‌که در زمینهٔ مبانی نظری به تکامل برسد، در قالب پژوهش‌های کاربردی رواج یافته است و چالش‌های کنونی ناشی از ضعف پشتوانهٔ نظری است. با بررسی مقالات تطبیقی طنزپژوهی درمی‌یابیم برخی از نویسندگان این مقالات تنها در عنوان مقاله از واژهٔ تطبیقی استفاده کرده‌اند؛ درحالی‌که هیچ‌گونه تطبیق و حتی مقایسه‌ای در مقاله صورت نگرفته است؛ مثلاً در مقالهٔ «بررسی تطبیقی طنز سیاه در ادبیات داستانی با تکیه بر مکتب سوررئالیسم» نویسندگان طنز سیاه را در آثار هدایت، صادقی، ساعدی بررسی کرده‌اند و

هیچ‌گونه مقایسه و تطبیقی در مقاله دیده نمی‌شود. علاوه بر این هیچ تعریف خاصی از ادبیات تطبیقی و معرفی روش پژوهش نیز ارائه نشده است. (محمدی و تسلیمی جهرمی،۱۳۹۵: ۴۲۲-۴۰۳) در مقالهٔ «نگاهی تطبیقی به طنز و طنزپردازی در ادبیات ایران و عرب با تکیه بر طنز عبید زاکانی و نمونه‌هایی از طنز شاعران عصر انحطاط» علاوه بر کلی‌بودن موضوع و طولانی بودن عنوان آن، در متن مقاله، اصل مقایسهٔ تطبیقی به کلی فراموش شده است و مقایسه را به عهدهٔ خواننده واگذار کرده است. نویسنده در بیان مطالب، رویکردی توصیفی دارد و کمتر به تحلیل و تطبیق پرداخته و به طور کلی و سطحی وضعیت طنز عبید را نه از نظر تکنیک بلکه از نظر مضمون و محتوا توصیف کرده و سپس شعرای هم‌عصر عبید را که در ادبیات عرب اشعاری سروده‌اند به صورت اجمالی و مختصر معرفی می‌کند و نمونه‌ای از اشعار آن‌ها را بیان می‌کند.(اسدی،۱۳۸۷: ۴۹-۳۵) در مقالهٔ «درآمدی بر ادبیات تطبیقی غیر جد» عنوان مقاله، گمراه‌کننده به نظر می‌رسد زیرا در محتوای آن به معرفی ادبیات غیرجد پرداخته شده و ادبیات تطبیقی مورد توجه نبوده است. (کازرونی،۱۳۸۸: ۱۰۵-۸۳) در بررسی مقالات دریافتیم، که اغلب پژوهش‌های انجام شده، درک صحیحی از ماهیت ادبیات تطبیقی نداشته‌اند. در بخش قابل توجهی حتی هیچ‌گونه مقایسه و تطبیقی هم صورت نگرفته است و در اغلب موارد، ادبیات تطبیقی، در سطح مقایسهٔ دو اثر و دو طنزپرداز، تقلیل یافته است و هیچ‌گونه تحلیل و بررسی علمی متناسب با چارچوب‌های ادبیات تطبیقی صورت نگرفته است.

۲-۳-۱-۲. آگاهی ناقص: اکتفا به بیان شباهت‌ها و تفاوت‌ها

فقدان روش پژوهش و مکتب مستند در تطبیق آثار ادبی، بر نحوهٔ شباهت‌ها و تفاوت‌ها و بیان چرایی وجود مشابهت و اختلاف در آثار ادبی اثر گذاشته است. موضوع ادبیات تطبیقی این نیست که اثری چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با اثر دیگر دارد و یا این که شاعری بر شاعر دیگر چه تأثیری گذاشته است، بلکه هدف این است که نشان داده‌شود این تأثیر چگونه صورت گرفته و چه تحولی در ادبیات مقصد پدید آورده است. مقالات تطبیقی حوزهٔ طنزپژوهی در اغلب موارد به بررسی فهرستی از مشابهت‌ها و تفاوت‌ها اکتفا کرده‌اند. وحتی در برخی موارد، پرداختن به شباهت‌ها و تفاوت‌ها هم دارای نقصان است و برخی از جنبه‌ها

مغفول مانده است. در مقالهٔ «بررسی تطبیقی طنز در آثار جاحظ و عبیدزاکانی» نویسنده با رویکردی توصیفی به مقایسهٔ طنز جاحظ و عبید پرداخته است اما برخلاف آنچه در چکیده آمده «که به بررسی همگونی و ناهمگونی میان طنز جاحظ و عبید پرداخته شده است» تنها به توصیف دو مورد از مشابهت‌ها در محتوای طنزهای جاحظ و عبید پرداخته و نمونه‌های آن را ذکر کرده است. پرداختن به مطالب فرعی و غیر ضروری نیز از نقاط ضعف مقاله است. علاوه بر این عنوان مقاله نسبت به محتوای آن بسیار کلی است و بهتر بود به طور جزئی‌تر به عنوان: *شباهت محتوای طنز جاحظ و عبید*، تغییر داده می‌شد که البته به نظر می‌رسد در این صورت نیز با مطالعهٔ دقیق‌تر و علمی‌تر به شباهت‌های بیشتری می‌توان پی برد. (منظم و آذرنیا،۱۳۹۵: ۲۵۰-۲۳۵) در مقالهٔ «مقایسهٔ تطبیقی طنز سیاسی‌اجتماعی در اشعار نسیم‌شمال و احمد مطر» نویسنده با رویکردی توصیفی و با روش تطبیقی به مقایسهٔ طنز سیاسی احمد مطر و نسیم شمال پرداخته است اما عدم شناخت دقیق از روش‌های مطالعات تطبیقی و نیز تمرکز بر یافتن شباهت‌های مضمونی در طنزهای سیاسی این دو شاعر و نپرداختن به تفاوت‌ها و جزئیات دقیق و علمی، موجب ضعف جنبه‌های علمی مقاله شده است. (عظیمی و سپهوند،۱۳۹۶: ۳۱-۹) در مقالهٔ «بررسی تطبیقی طنزپردازی در شعر محمدعلی افراشته و احمدمطر» نویسندگان با توجه به این‌که روش پژوهش را بررسی تطبیقی مطابق مکتب آمریکایی معرفی کرده‌اند، به توصیف شباهت‌ها و برخی تفاوت‌ها میان شگردهای طنزپردازی افراشته و مطر پرداخته‌اند اما نسبت به چرایی و چگونگی و علل و زمینه‌های این شباهت‌ها بی‌توجه بوده‌اند. علاوه بر این در فهرست منابع آن به هیچ یک از منابع معتبر علمی حوزهٔ مطالعات تطبیقی اشاره نشده است.

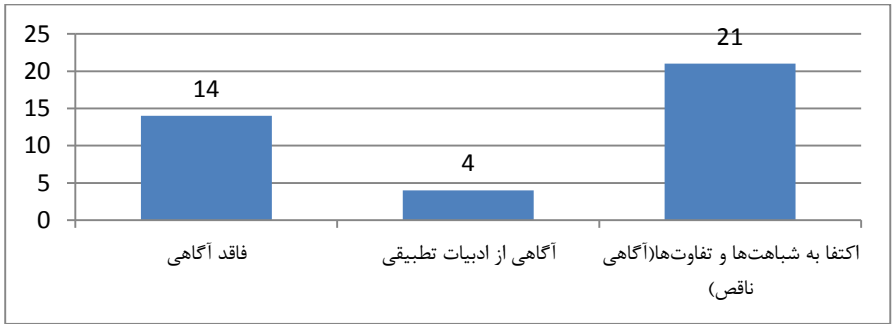
۲-۳-۱-۳.آگاهی از ادبیات تطبیقی

از میان مقالات مورد بررسی، نویسندگان چهار مقاله نسبت به مقالات دیگر، از آگاهی و تسلّط بیشتری بر اصول و موازین ادبیات تطبیقی برخوردار بودند. در مقالهٔ «مقایسهٔ مقابله‌ای مضامین اجتماعی سخریه در شعر احمد مطر و نسیم شمال» نویسندگان ضمن توضیح ویژگی‌های ادبیات تطبیقی و تمایز آن با مقایسهٔ صرف، برای شیوهٔ پژوهش خود عنوان «مقایسهٔ مقابله‌ای» را برگزیده‌اند. و در آن به مقایسهٔ طنز در شعر نسیم‌شمال و احمد مطر

پرداخته‌اند. (خدامی و جنتی‌فر:۱۳۹۷: ۵۶-۳۱) در مقالهٔ «طنزپردازی مظفرالنواب و علی‌اکبر دهخدا» به خارج‌بودن پژوهش از حوزهٔ ادبیات تطبیقی اشاره شده است و این نشان از درک صحیح نویسنده از ادبیات تطبیقی و محدود نبودن آن به مقایسه و تطابق است.(گودرزی،۱۳۸۸: ۱۷۴-۱۵۹) چنان که اشاره کردیم این دو مقاله به بررسی تطبیقی نپرداخته‌اند، بلکه تمایز قائل شدن آن‌ها میان مقایسه و ادبیات تطبیقی، خود، گامی مؤثر در جهت انجام پژوهش‌های تطبیقی، می‌باشد. اما مقاله‌ای که تا حدودی به پژوهش‌های حوزهٔ ادبیات تطبیقی نزدیک شده است مقالهٔ «بیان آیرونیک یا طنزآمیز در دیوان ناصرخسرو و آثار برادران شلگل» است.که در نشریهٔ ادبیات تطبیقی دانشگاه شهید باهنرکرمان چاپ شده است. در این مقاله بر اساس مقایسهٔ آیرونی در آثار ناصرخسرو و برادران شلگل و چگونگی استفادهٔ آن‌ها از بیان آیرونیک و طنزآمیز در برابر مخالفان، به شباهت‌ها و تفاوت‌های مکاتب اسماعیلیه و رمانتیسم پرداخته است و نشان داده جهان‌بینی آن‌ها تا چه حد بر روش بیان آن‌ها در طنزپردازی تأثیر داشته است. نویسنده در مقدمه، به این نکته اشاره کرده است که در مطالعات تطبیقی آثار ادبی می‌توان علاوه بر نمایاندن شباهت‌ها و تفاوت‌های فرهنگی، خواننده را با شگردهای زبانی‌ادبی و کارکردهایشان آشنا کرد و آیرونی را برای این منظور انتخاب کرده است و با تحلیل و قیاس آثار شاخص ناصرخسرو و برادران شلگل چگونگی استفادهٔ آن‌ها از بیان آیرونیک و طنزآمیز در برابر مخالفان و مصادیق آن را در آثارشان نشان می‌دهد.

نویسندگان این مقاله با درک درست از اصول مطالعات تطبیقی و نیز فرارفتن از ساختارهای کلیشه‌ای مقالات پیشین که به یافت شباهت‌ها و تفاوت‌ها اکتفا کرده‌اند و نیز درک درست از پژوهش تطبیقی در حوزهٔ طنز و تمرکز بر کارکردها و تکنیک‌های طنزپژوهی به بهبود کیفیت پژوهش‌های تطبیقی در حوزهٔ طنزپژوهی کمک کرده‌اند. اما این مقاله نیز دارای نقاط ضعفی است و نداشتن روش تحقیق، ارائه نکردن توضیحی مختصر دربارهٔ ادبیات تطبیقی و نیز عدم استفاده از منابع معتبر علمی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی از مهم‌ترین آن‌هاست. (کوشا و دیگران،۱۳۹۹:۲۶۶- ۲۵۱) از دیگر مقالات این حوزه که نسبت

به مقالات دیگر از کیفیت بهتری برخوردار است مقالهٔ « بهشت و دوزخ زهاوی و بهار» است. نویسندگان این مقاله بر اساس مکتب فرانسه به بررسی پیشینهٔ مشترکات فرهنگی ایران و عراق و به عنوان نمونه شعر بهار و زهاوی پرداخته‌اند و علاوه بر بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های طنزآفرینی و اثبات روابط تاریخی بین آثار این دو شاعر، به اثبات تأثیرپذیری زهاوی از شعر بهار پرداخته است. در فهرست منابع این مقاله به دو منبع حوزهٔ مطالعات تطبیقی، *نقد ادبی* اثر عبدالحسین زرین‌کوب و مقاله‌ای از علیرضا انوشیروانی اشاره شده است.(امیری و طهماسبی،۱۳۹۵: ۶۹-۴۸) در نمودار زیر وضعیت مقالات تطبیقی حوزهٔ طنزپژوهی از نظر میزان آگاهی از مفهوم مطالعات تطبیقی، یا مقالاتی که فاقد آگاهی از آن هستند و در برخی شرط مقایسه، در آن‌ها نادیده گرفته شده است و نیز مقالاتی که تنها به بررسی و فهرست‌کردن شباهت‌ها و تفاوت‌ها میان آثار اکتفا کرده‌اند، نمایش داده شده است.



۲-۳-۲. بررسی مقالات از نظر خلاقیت و نوآوری

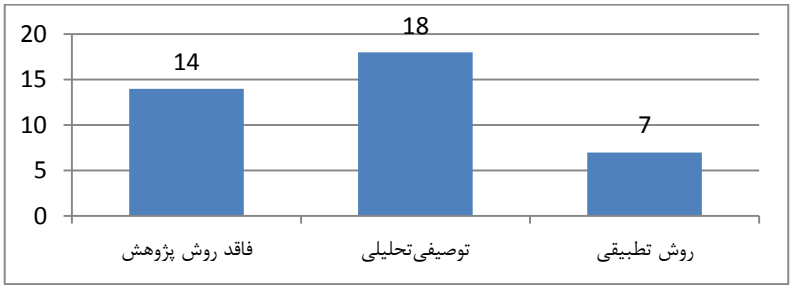
بدیهی است که مقالاتی که مخاطب پیش‌تر با عناوینی مشابه یا در قالبی تکراری مطالعه کرده‌است، رغبت خواننده را برای مطالعهٔ مقالهٔ مورد نظر از میان خواهد برد یا از انگیزهٔ وی برای مطالعه خواهد کاست؛ حتی اگر محتوای مقاله حاوی نکات مفید و بدیعی باشد که تاکنون به آن اشاره نشده باشد. بررسی مقالات تطبیقی حوزهٔ طنزپژوهی نشان می‌دهد بسیاری از مقالات، فاقد نوآوری لازم چه در عنوان و چه در محتوا هستند؛ مقالات زیادی به مقایسهٔ طنز احمدمطر طنزپرداز عراقی با طنزپردازان زبان فارسی پرداخته‌اند. در مقالاتی چون: «رسالت طنز در شعر میرزاده عشقی و احمد مطر» «طنز سیاسی‌اجتماعی در اندیشه‌های عبید زاکانی و احمد مطر»؛ «مقایسهٔ تطبیقی طنز سیاسی‌اجتماعی در اشعار نسیم شمال و احمد

مطر»؛ «بررسی تطبیقی طنزپردازی در شعر محمدعلی افراشته و احمد مطر»؛ «نگرشی تطبیقی بر شگردهای طنز در شعر نیمایوشیج و احمد مطر»؛ « مقایسهٔ مقابله‌ای مضامین اجتماعی سخریه در شعر احمد مطر و نسیم شمال»؛ «شگردها و درون‌مایه‌های طنز در شعر محمدکاظم کاظمی، شاعر افغانستانی و احمد مطر، شاعر عراقی» نکتهٔ تازه و نوآوری خاصی در این مقالات دیده نمی‌شود و همگی کمابیش به مطالبی تکراری دربارهٔ اوضاع سیاسی، اجتماعی ایران و عراق و سپس موضاعات و مضامین طنزهای احمد مطر و یکی از طنزپردازان ایران پرداخته‌اند. در هیچ یک از این مقالات به چگونگی تأثیرگذاری و تأثیرپذیری مطر بر طنزپردازان ایران و تحوّلاتی که در ادبیات طنز ایجاد کرده است، نیز چگونگی و علل و زمینه‌های شباهت‌ها و تفاوت‌ها، میان طنز مطر و دیگر طنزپردازان اشاره نشده و اغلب بدون نوآوری و سخن تازه به تکرار کلیشه‌ها پرداخته‌اند.

۲-۳-۳.بررسی مقالات از نظر روشمندی

یکی از بزرگ‌ترین آسیب‌ها و چالش‌های پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، نادیده‌گرفتن روش پژوهش در این حوزه است. «روش‌شناسی پژوهش در حوزهٔ ادبیات تطبیقی، مانند دیگر پژوهش‌های امروزی، ارزشمند و با اهمیت است. دوری از روشمندی در پژوهش از جمله سبب انحراف از اصول و مبانی پژوهش، تأکید و پافشاری بر دیدگاه غیرعلمی و نادرست، سطحی‌نگری و دوری از ژرف‌اندیشی، قضاوت غیرعادلانه و شتاب‌زده و پراکندگی در محتوا و ساختار پژوهش می‌شود.» (زینی‌وند،۱۳۹۱: ۹۵) بررسی مقالات طنزپژوهی نشان می‌دهد که در اغلب مقالات روش پژوهش مورد توجه قرار نگرفته است. مقالهٔ «نگاهی تطبیقی به طنز سیاسی بهار و الرصافی» فاقد روش تحقیق است و فقط در چکیدهٔ مقاله از عبارت توصیفی‌تحلیلی برای بیان روش تحقیق استفاده شده است و با اینکه در عنوان مقاله از واژهٔ تطبیقی استفاده شده است و مقاله در نشریهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی به چاپ رسیده، حتی یک پاراگراف دربارهٔ ادبیات تطبیقی و روش پژوهش، نوشته نشده است. (ابراهیمی‌کاوری و اسدی،۱۳۹۳: ۷۱-۵۹) امروزه مقالات بسیاری با این کاستی و ضعف در نشریات تطبیقی به چاپ رسیده‌اند. در مقالات بررسی شده، ۳۵٪ مقالات فاقد روش تحقیق در چکیده و متن مقاله هستند و هیچ‌گونه توضیحی دربارهٔ روش تحقیق آورده نشده است.

در ۴۶٪ مقالات در توضیح روش تحقیق، به آوردن روش توصیفی‌تحلیلی بر اساس تطبیق اکتفا کرده‌اند بدون این‌که توضیح مختصری در این زمینه ارائه دهند. و فقط ۷ مقاله (۱۷٪) از مقالات مورد بررسی، به نوع روش تطبیقی بر اساس مکتب آمریکایی یا فرانسوی پرداخته و توضیح مختصری دربارهٔ ادبیات تطبیقی ارائه داده‌اند. معرفی هر یک از مقالات در این مجال نمی‌گنجد، اما نتیجهٔ بررسی‌ها بر روی نمودار زیر نشان داده شده است.

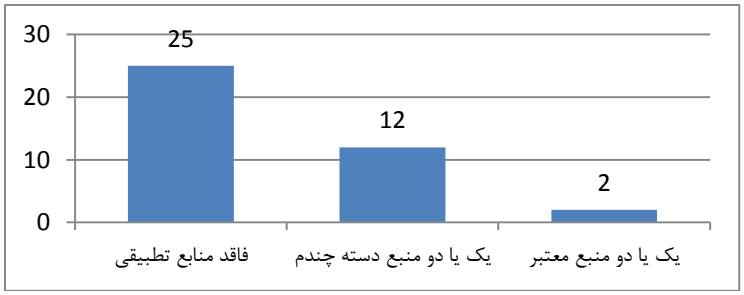


۲-۳-٤.بررسی مقالات از نظر استفاده از منابع معتبر

یکی از مواردی که در داوری مقالات و سنجش اعتبار علمی پژوهش‌ها مد نظر قرار می‌گیرد، استفاده از منابع معتبر در موضوع بحث است. فهرست منابع و مآخذ پایان مقالات، نشان می‌دهد نویسنده تا چه میزان با منابع معتبر در موضوع مقالهٔ خود آشنا بوده و از آن‌ها در جهت غنای پژوهش خود بهره جسته است؛ از این رو آشنایی و استفاده از منابع معتبر، موضوعی مهم در مطالعات تطبیقی است و متأسفانه گاهی مشاهده می‌شود پژوهشگر ادبیات تطبیقی یا از هیچ یک از منابع معتبر ادبیات تطبیقی استفاده نکرده، یا از منابع نامعتبر و دست چندم در پژوهش خود استفاده کرده است. در فهرست منابع مقالهٔ «نگرشی تطبیقی بر شگردهای طنز در شعر نیمایوشیج و احمدمطر» هیچ منبعی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی، دیده نمی‌شود.(زهره‌ای و نظری،۱۳۹۷: ۶۹-۴۹) در مقالهٔ «بررسی تطبیقی طنزپردازی در شعر محمدعلی افراشته و احمدمطر» نیز نه تنها هیچ قسمتی از مقاله به تعریف ادبیات تطبیقی و روش پژوهش تطبیقی اختصاص نیافته، بلکه در فهرست منابع آن به هیچ یک از آثار مرتبط به حوزهٔ ادبیات تطبیقی اشاره نشده است. (حاجی‌پور و پروین‌دخت، ۱۳۹۷: ۳۱۲- ۲۹۱). همچنین در مقالهٔ «اصطلاح‌شناسی تطبیقی نقیضه و پارودی» نویسنده در فهرست منابع به دو

منبع در حوزهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی اشاره کرده است که در متن مقاله هیچ نقل‌قولی از این منابع وجود ندارد.

از ۳۹ مقالهٔ مورد بررسی ۲۵ مقاله (۶۴٪ مقالات) فاقد حتی یک نمونه منبع مربوط به ادبیات تطبیقی است و حدود ۱۲ مقاله(۳۰٪ مقالات)، در فهرست منابع، به یک یا دو منبع دست چندم شامل مقالات منتشر شده اشاره کرده‌اند. تنها در دو مقاله نام یک یا دو منبع معتبر در حوزهٔ مطالعات تطبیقی آورده شده است. این موضوع نشان می‌دهد با وجود نوپا بودن مطالعات تطبیقی در ایران، نویسندگان مقالات علمی، گام مؤثری در جهت شناخت دقیق این دانش و انجام پژوهش‌های کاربردی مطابق اصول وموازین آن، بر نداشته‌اند و در انجام پژوهش‌های خود به حدس و گمان، بر اساس واژهٔ (تطبیقی) اکتفا کرده و مسیر مطالعات تطبیقی را با عدم مراجعه به منابع معتبر به انحراف کشانده‌اند. بررسی‌ها نشان می‌دهد شمار زیادی از مقالات تطبیقی نوشته‌شده دارای چنین کاستی‌هایی هستند. نتیجهٔ این بررسی‌ها بر روی نمودار زیر نشان داده شده است.



۲-۳-۵. بررسی مقالات از نظر شرط بین‌المللی و بین فرهنگی

شاخص‌ترین ویژگی ادبیات تطبیقی با پیشوند بین بیان می‌شود: بین فرهنگی، بین‌المللی و بین رشته‌ای؛ یعنی فرارفتن از مرزهای جغرافیایی و زبانی و سیاسی و فرهنگی و رشته‌ای. هدف ادبیات تطبیقی «شناخت بهتر و دقیق‌تر خود و دیگری از طریق مطالعهٔ فرهنگ و ادبیات جهان بدون هیچ مرزبندی است... نظریه‌های ادبیات تطبیقی در ایران به‌شدت ساده‌سازی و تقلیل‌گرا شده‌اند و بر خلاف رسالت ماهوی خود عمل کرده‌اند؛ یعنی نه به کشف تاریخ‌مند ارتباطات ادبی و فرهنگی رسیده‌ایم و نه توانسته‌ایم تشابهات و تفاوت‌ها و تنوع ادبی و

فرهنگی ملل مختلف را به درستی بفهمیم و تبیین کنیم.» (انوشیروانی، ۱۳۹۸: ۸۴) با بررسی تعاریف مختلف و مکاتب متفاوت ادبیات تطبیقی می‌بینیم، تنها ویژگی مشترک همهٔ مکاتب ادبیات تطبیقی، اختلاف زبانی و قلمرو فراملی و بین‌المللی‌بودن است. از این رو پژوهش‌هایی که در قالب ادبیات بومی انجام می‌شود از قلمرو پژوهش‌های ادبیات تطبیقی خارج هستند؛ اگرچه از روش‌های تطبیقی بهره می‌برند اما در قلمرو ادبیات تطبیقی نمی‌گنجند. (ر.ک: زینی‌وند، ۱۳۹۱: ۱۰۰).

برخی مقالات مورد پژوهش نیز با نادیده‌گرفتن اصل بین‌المللی بودن، ایرادهای اساسی را متوجه خود کرده‌اند؛ در مقالهٔ «بررسی تطبیقی طنز سیاه در ادبیات داستانی با تکیه بر مکتب سوررئالیسم» نویسندگان به بررسی طنز سیاه در داستان‌های هدایت، بهرام صادقی، غلام‌حسین ساعدی و... پرداخته است. بررسی طنز سیاه در ادبیات داستانی ایران، عنوان مناسب‌تری برای این مقاله است. در این مقاله هیچ‌یک از اصول و موازین مطالعات تطبیقی دیده نمی‌شود و علاوه بر عنوان مقاله، تنها در روش تحقیق، از عبارت (توصیفی‌تحلیلی به صورت تطبیقی) استفاده شده است. (محمدی و تسلیمی‌جهرمی، ۱۳۹۵: ۴۲۲-۴۰۳)

نویسندگان در مقالهٔ «بررسی تطبیقی جلوه‌های مبارزه با استعمار انگلیس و روس در انقلاب مشروطه» به بررسی شبهات‌های مضامین نسیم‌شمال و ملک‌الشعرای بهار پرداخته‌اند که این مقاله نیز به بررسی جلوه‌های مبارزه در آثار دو شاعر هم‌عصر و هم ملیت پرداخته است و نسبت به مهم‌ترین شرط مطالعات تطبیقی بی‌توجهی نشان داده است.(موسی‌آبادی و نوروز،۱۳۹۷:۲۳-۲). درواقع باید گفت اگرچه چنین مقالاتی از روش‌های مطالعات تطبیقی در پژوهش بهره برده‌اند اما خارج از حوزهٔ مطالعات تطبیقی قرار می‌گیرند. در مقالهٔ «مطالعهٔ تطبیقی تقابل و هدف در طنزهای گلستان و مثنوی» نویسنده تنها در عنوان مقاله واژهٔ تطبیقی را به کار برده و هیچ توضیحی دربارهٔ روش پژوهش و پیروی از مکاتب مطالعات ادبیات تطبیقی ارائه نمی‌دهد. همچنین به بررسی طنزهای دو شاعر هم‌عصر و دارای یک فرهنگ پرداخته است که این موضوع باعث می‌شود مقاله، از دایرهٔ پژوهش‌های تطبیقی خارج شود. (جابری‌اردکانی و حسینی، ۱۳۹۸:۲۳۰-۲۰۶) در مقالهٔ «بررسی تطبیقی شگردهای طنزآفرینی

در مثنوی‌های عطار» (موسی‌زاده و دیگران،۱۳۹۹: ۵۴-۳۵) که در نشریه جستارهای تطبیقی چاپ و در عنوان آن واژهٔ (تطبیقی) به کار برده شده است، اما هیچ‌گونه مقایسه و تطبیق خاصی در مقاله دیده نمی‌شود و هیچ توضیحی دربارهٔ ادبیات تطبیقی، روش‌ها و مکتب ادبیات تطبیقی مورد نظر نویسنده، مطرح نشده است؛ از این رو عنوان مقاله با محتوای آن تطابق ندارد. نکتهٔ قابل توجه این است که مثنوی‌ها به طور جداگانه مورد بررسی قرار نگرفته‌اند و هیچ مقایسه‌ای میان مثنوی‌های مختلف صورت نگرفته و تمام مثنوی‌ها به عنوان یک اثر واحد مورد بررسی قرار گرفته و به لحاظ طنزهای بلاغی و محتوایی تقسیم‌بندی شده‌اند. از آنجایی که یکی از شروط مطالعات حوزهٔ تطبیقی مقایسهٔ بین فرهنگی، بین رشته‌ای و بین المللی میان دو یا چند اثر است، این مقاله فاقد شروط لازم برای قرارگرفتن در حوزهٔ مطالعات تطبیقی است. خوشبختانه، تعداد این مقالات بسیار اندک و از مجموع ۳۸ مقاله حدود ۶ مقاله شرط بین‌المللی‌بودن را رعایت نکرده‌اند.

۲-۳-٦. بررسی مقالات تطبیقی طنز بر پایهٔ نظریه‌های ادبی

در برخی مقالات تطبیقی طنزپژوهی، نویسندگان به بررسی و مقایسهٔ دو اثر بر پایهٔ نظریه‌های ادبی پرکاربرد در حوزهٔ طنزپژوهی پرداخته‌اند؛ به عنوان مثال در مقالهٔ «تطبیق نظام‌های خنده‌معنایی ادبیات عامه و ادبیات کودک: از منظر نشانه‌معناشناسی» نویسنده با رویکردی تحلیلی‌توصیفی به معرفی نظام‌های معنایی کاربردی در حوزهٔ طنز پرداخته و کوشیده است نشان دهد قصه‌های طنز کودک معاصر به مثابهٔ خرده‌بافت‌های موقعیتی خنده‌داری هستند که راهبردهای معناساز بیناسوژه‌ای خود را از کلان‌بافت‌های تاریخی‌فرهنگی‌ای مانند قصه‌ها، مثل‌ها و لطیفه‌ها به ارث می‌برند. اما پرداختن بیش از اندازه به نظریه‌ها و غلبهٔ بحث‌های نظری بر جنبه‌های کاربردی، استفادهٔ فراوان از اصطلاحات حوزهٔ نشانه‌معناشناسی و نیز عدم معرفی نظریه‌ها با زبانی ساده و استفادهٔ بسیار محدود از شاهدمثال، موجب سخت‌فهمی مقاله و ابهام در آن شده است؛ به عبارت دیگر نویسنده نتوانسته است تعادل لازم میان تبیین موازین مطالعات تطبیقی و پیروی از نظریه را رعایت کند. علاوه بر این دامنهٔ پژوهش بسیار گسترده است که ذیل کلی بودن موضوع مقاله به آن اشاره می‌شود. (زنجانبر، ۱۱۳۹۹: ۹۵-۷۰) در مقالهٔ «تحلیل مبانی طنزپردازی در داستان‌های شهرام شفیعی و سعید هاشمی بر مبنای نظریهٔ

ایوان فوناژی» نیز رعایت اصل بین‌المللی و بین فرهنگی، مغفول مانده است. توازن میان بخش‌های نظری و کاربردی متن‌پژوهی رعایت نشده و غلبه با بخش‌های نظری است به طوری که برای هر مورد تنها یک مثال کوتاه از داستان آورده شده است. همچنین مقایسهٔ خاصی میان دو نویسنده صورت نگرفته و روش تحقیق بر مبنای هیچ یک از مکاتب مطالعات تطبیقی معرفی نشده است؛ علاوه بر این مقاله فاقد نتیجه‌گیری است و مطالب مقاله بدون جمع‌بندی و نتیجه‌گیری تمام شده است.(پورخالقی و دیگران،۱۳۹۸:۲۲۷-۲۱۳) به نظر می‌رسد انجام چنین پژوهش‌هایی، اگرچه بیانگر نوآوری و ابتکار پژوهشگران این حوزه در انجام پژوهش‌های تازه است و به هدایت پژوهش‌ها به سمت کاربرد نظریه‌های مدرن و نقدهای سازنده کمک می‌کند، اما تسلط بیشتری را بر متن آثار و نیز نظریه‌های ادبی و همچنین اصول مطالعات تطبیقی از نویسندگان این حوزه می‌طلبد.

۲-۳-۷. بررسی مقالات از نظر دقت و توجه به جزئیات

بهتر است پژوهشگران ادبیات تطبیقی حیطه و موضوع تحقیق خود را به طور واضح مشخص کنند و دامنهٔ آن را محدود به مواردی نمایند که در عمل، پرداختن به آن‌ها بتواند نتایج مناسبی را به دست آورد. برخی از مقالات مورد بررسی موضوعی کلی و دارای ابعاد گسترده را مورد پژوهش تطبیقی قرار داده‌اند و این مسئله موجب کلی‌گویی و بررسی سطحی و گذرا در هر مورد شده است «پژوهش‌های کلی و پردامنه سبب انحراف از چارچوب‌های پژوهش می‌شوند و رسیدن به نتیجه را با مشکل مواجه می‌کنند» (ر.ک: زینی‌وند،۱۳۹۱: ۱۰۰). تمرکز بر جزئیات و محدودکردن گسترهٔ مورد پژوهش می‌تواند پژوهش را به نتایجی دقیق‌تر و به مراتب علمی‌تر رهنمون سازد؛ به عنوان مثال مقالهٔ «ادبیات طنز در مطبوعات مصر و ایران درون‌مایه‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی (خانواده، زنان، ازدواج) در طنز احمدرجب، جلال عامر، حسین توفیق و ابوالقاسم حالت» چنانکه پیداست این موضوع چنان گسترده است که مجالی در حدود بررسی‌های پایان‌نامه و کتاب می‌طلبد و مطرح‌کردن این مسائل در قالب مقاله، مستلزم کلی‌گویی است. این پژوهش طبق ادعای نویسنده بر اساس مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی نوشته شده است؛ اما فاقد موازین و اصول پذیرفته‌شدهٔ ادبیات تطبیقی است و چهار نویسنده به طور جداگانه معرفی شده و درون‌مایه‌های آثارشان مورد بررسی قرار گرفته

و در قسمت نتیجه‌گیری به بیان شباهت‌ها و تفاوت‌های میان آن‌ها و در نتیجه طنز مطبوعاتی ایران و مصر پرداخته شده است. (نوروزی و دیگران،۱۳۹۹: ۲۱۱-۱۷۹). در مقالهٔ «بررسی تطبیقی طنز در آثار جاحظ و عبید زاکانی» نویسنده به مقایسهٔ طنز جاحظ و عبید پرداخته است اما تنها به توصیف دو مورد از مشابهت طنزهای جاحظ و عبید پرداخته است و نمونه‌های آن را ذکر کرده است از این رو عنوان مقاله نسبت به محتوای آن بسیار کلی انتخاب شده است. (نظری‌منظم و آذرنیا،۱۳۹۵: ۲۵۰-۲۳۵) اما شمار چنین مقالاتی نسبت به مجموع مقالات مورد بررسی اندک است و پژوهشگران این حوزه اغلب، دامنهٔ موضوع مقاله را محدود کرده‌اند با این حال در متن مقاله دقت‌نظر و تمرکز بر جزئیات موضوع کمتر دیده می‌شود و با وجود محدودکردن موضوع در عنوان مقاله، شاهد کلی‌گویی در متن مقاله هستیم.

در مقالهٔ «نگرشی تطبیقی بر شگردهای طنز در شعر نیمایوشیج و احمدمطر» نویسنده بر اساس مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی به مقایسهٔ طنز در آثار احمد مطر و نیما یوشیج پرداخته است. اما تنها به ذکر شباهت‌هایی میان شگردهای طنزپردازی و سبک این دو شاعر اکتفا کرده است و به مسائل زیربنایی، علل و زمینه‌های شباهت‌ها و نیز بررسی تفاوت‌ها و اختلاف‌ها نپرداخته است. در نتیجه‌گیری تنها به بیان سطحی و کلی پرداخته است و برای ادعای خود در خصوص بیشتر بودن طنز سیاسی در اشعار مطر هیچ آمار خاصی ارائه نمی‌کند.(زهره‌ای و نظری،۱۳۹۷: ۶۹-۴۹)

۳. نتیجه‌گیری

ادبیات تطبیقی، دانشی ادبی است که به تازگی، در دانشگاه‌های ایران مورد توجه قرار گرفته اما شتاب‌زدگی در انجام پژوهش‌های این حوزه و پرداختن به بحث‌های تطبیق کاربردی، مانع از درنگ بر مباحث نظری و فراگیری اصول و قواعد این دانش شده است. چنان که بسامد بالایی از مقالات نوشته شده در این حوزه با الهام‌گیری از لغت (تطبیق) به مقایسهٔ شباهت‌ها و تفاوت‌های دو اثر اکتفا کرده‌اند و عنوان (بررسی تطبیقی) را برای مقالات خود

برگزیده‌اند؛ حال آنکه ادبیات تطبیقی دارای اصول مهمی است که بین المللی و بین فرهنگی و بین رشته‌ای‌بودن، بررسی تأثیر و تأثرات فرهنگ‌ها و ادبیات‌ها بر یکدیگر، عوامل و زمینه‌های مهم در تأثیرگذاری یک فرهنگ در فرهنگ دیگر و چرایی و چگونگی شباهت‌ها و تفاوت‌ها، و نیز بررسی عناصر تحول‌ساز از مهم‌ترین این اصول به شمار می‌رود. در فهرست منابع اغلب مقالات تطبیقی چاپ‌شده در حوزهٔ طنزپژوهی حتی یکی از منابع معتبر و مهم حوزهٔ مطالعات تطبیقی دیده نمی‌شود، در برخی موارد، هیچ‌گونه مقایسه‌ای نیز، پیرامون شباهت‌ها و تفاوت‌ها صورت نگرفته است و در سراسر مقاله تنها در عنوان، از واژهٔ تطبیقی استفاده شده است.

مقالات نوشته شده در حوزهٔ ادبیات تطبیقی در بیشتر موارد فاقد ساختار و محتوای علمی هستند، یا روش تحقیق آورده نشده است، یا به عبارت (توصیفی‌تحلیلی بر اساس تطبیق)، اکتفا شده است و تنها در چند مقالهٔ انگشت‌شمار به مکتب ادبیات تطبیقی آمریکایی یا فرانسوی اشاره شده است. مقالاتی که نسبت به ادبیات تطبیقی از آگاهی لازم برخوردارند، مقالاتی هستند که ضمن اشاره به مفهوم مطالعات تطبیقی، پژوهش خود را خارج از حوزهٔ تطبیقی معرفی کرده‌اند؛ از این رو برای پیشرفت در پژوهش‌های حوزهٔ تطبیقی در طنزپژوهی پیشنهاد می‌شود: مقالاتی به تبیین حد و مرزها و ویژگی‌های مطالعات تطبیقی بپردازند و مقالات این حوزه مورد نقد و داوری دقیق‌تری قرار گیرد و در پژوهش‌ها به روشمندی و نیز استفاده از منابع معتبر تأکید شود، آنچه بررسی تطبیقی یک اثر طنز را از دیگر آثار متمایز می‌کند، مورد توجه قرار دهند؛ به عنوان مثال می‌توان به تنوّع تکنیک‌های طنز و فلسفهٔ استفادهٔ بیشتر طنزپردازان ملل مختلف از تکنیک‌های خاص طنزپردازی و علل و زمینه‌های به‌کارگیری آن‌ها و تفاوت و شباهت انتقادهای جوامع مختلف از موضوعی واحد پرداخت. علاوه بر این، مقالات باید از فرم تکراری و کلیشه‌ای فاصله گیرند و خلاقیت و نوآوری در محتوای مقالات ایجاد شود و به آثار طنز در حوزه‌های مختلف از جمله نمایش‌نامه‌ها، ادبیات طنز کودکان، طنزهای جنگ سایر ملل با طنزهای دفاع مقدس ایران، کاریکلماتورها و ... پرداخته شود؛ همچنین یک موضوع جزئی بین فرهنگی یا بین‌المللی یا بین رشته‌ای مورد

بررسی قرار گیرد و از پرداختن به مطالب کلی و سطحی در محدودهٔ یک فرهنگ، پرهیز شود.

کتابنامه

- انوشیروانی، علیرضا. (۱۳۸۹). «آسیب‌شناسی ادبیات تطبیقی در ایران». ***ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی***. شمارهٔ ۲، صص ۳۲- ۵۵.
- اسدی، زهرا. (۱۳۸۷). «نگاهی تطبیقی به طنز و طنزپردازی در ادبیات ایران و عرب با تکیه بر طنز عبیدزاکانی و نمونه‌هایی از طنز شاعران عصر انحطاط». ***فصلنامهٔ ادبیات تطبیقی***. سال دوم، شمارهٔ ۶، صص ۳۵ – ۴۹.
- ابراهیمی‌کاوری، صادق و فاطمه اسدی. (۱۳۹۳). «نگاهی تطبیقی به طنز سیاسی بهار و الرصافی». ***مطالعات ادبیات تطبیقی***. سال هشتم، شمارهٔ ۳۱، صص ۵۹- ۷۱.
- پروینی، خلیل و ثریا رحیمی. (۱۳۹۷). «آسیب‌شناسی مجلات ادبیات تطبیقی در ایران». ***کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی***. دانشگاه رازی. سال هشتم، شمارهٔ ۳۱، صص ۲۷- ۴۸.
- پورخالقی‌چترودی، مهدخت و دیگران. (۱۳۹۸). «تحلیل مبانی طنزپردازی در داستان‌های شهرام شفیعی و سعید هاشمی بر مبنای نظریهٔ طنز ایوان فوناژی». ***مطالعات ادبیات تطبیقی***. سال سیزدهم، شمارهٔ ۵۰، صص ۲۱۳- ۲۲۷.
- جابری اردکانی، سیدناصر و اسما حسینی. (۱۳۹۸). « مطالعهٔ تطبیقی تقابل و هدف در طنزهای گلستان و مثنوی». ***متن پژوهی ادبی***. شمارهٔ ۸۰، صص ۲۰۶- ۲۳۰.
- حاجی‌پور، حبیب و پروین‌دخت مشهور. (۱۳۹۷). «بررسی تطبیقی طنزپردازی در شعر محمدعلی افراشته و احمد مطر». ***مطالعات ادبیات تطبیقی***. سال دوازدهم، شمارهٔ ۴۷، صص ۲۹۱ – ۳۱۲.
- حسینی‌کازرونی، سیداحمد. (۱۳۸۸).«درآمدی بر ادبیات تطبیقی غیر جد». ***ادبیات تطبیقی***. سال سوم، شمارهٔ ۱۱، صص ۸۳- ۱۰۵.
- خدامی، محسن و محمد جنتی‌فر. (۱۳۹۷). «مقایسهٔ مقابله‌ای مضامین اجتماعی سخریه در شعر احمد مطر و نسیم شمال». ***مطالعات ادبیات تطبیقی***. شمارهٔ ۴۶، صص ۳۱- ۵۶.
- رجبی، فرهاد. (۱۳۹۱). «رسالت طنز در شعر میرزاده عشقی و احمد مطر». ***زبان و ادبیات عربی***(مجلهٔ ادبیات و علوم انسانی سابق). شمارهٔ ۷، صص ۷۴- ۱۰۲.

- زهره‌ای، حمیدرضا و احمد نظری.(۱۳۹۷). «نگرشی تطبیقی بر شگردهای طنز در شعر نیمایوشیج و احمد مطر». ***کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی***. دانشگاه رازی کرمانشاه. سال هشتم، شمارهٔ ۳۱، صص ۴۹- ۶۹.
- زنجانبر، امیرحسین. (۱۳۹۹). «تطبیق نظام‌های خنده‌معنایی ادبیات عامه و ادبیات کودک: از منظر نشانه‌معناشناسی اجتماعی». ***فرهنگ و مطالعات ادبیات عامه***. سال هشتم، شمارهٔ ۳۶، صص ۷۰- ۹۵.
- زینی‌وند، تورج. (۱۳۹۱). «فقدان روش پژوهش در مطالعات تطبیقی ادبیات عربی و فارسی». ***ویژه‌نامهٔ فرهنگستان***. سال سوم، شمارهٔ ۲، صص ۹۴- ۱۱۴.
- ژون، سیمون. (۱۳۹۰). ***ادبیات عمومی و ادبیات تطبیقی***. ترجمهٔ حسن فروغی. تهران: انتشارات سمت.
- شورل، ایو. (۱۳۸۶). ***ادبیات تطبیقی***. ترجمهٔ طهمورث ساجدی. چاپ اول. تهران: انتشارات امیرکبیر.
- عبود، عبده و ماجده حمود و غسان السید. (۲۰۰۲). ***الادب المقارن مدخلات نظریه و نصوص ودراسات تطبیقیه***. دمشق: مطبعه قمحه اخوان.
- عرب‌نژاد، زینب و دیگران. (۱۳۹۵). «اصطلاح‌شناسی تطبیقی نقیضه و پارودی». ***ادبیات تطبیقی***، دانشگاه شهید باهنر کرمان. سال هشتم، شمارهٔ ۱۵، صص ۲۴۶- ۲۶۷.
- عظیمی، کاظم و فاطمه سپهوند. (۱۳۹۶). «مقایسهٔ تطبیقی طنز سیاسی‌اجتماعی در اشعار نسیم شمال و احمد مطر». ***مطالعات ادبیات تطبیقی***، شمارهٔ ۴۲، صص ۹- ۳۱.
- علوی‌زاده، فرزانه. (۱۳۹۴). «بررسی انتقادی مقالات ادبیات تطبیقی در ایران در دههٔ هشتاد». ***ادبیات تطبیقی***. شمارهٔ ۱۱، صص ۶- ۳۵.
- غنیمی هلال، محمد. (۱۳۷۳). ***ادبیات تطبیقی***. ترجمه و تحشیه و تعلیق از سید مرتضی آیت‌الله زادهٔ شیرازی. چاپ اول. تهران: امیرکبیر.
-کوشا، احسان و دیگران. (۱۳۹۹). «بیان آیرونیک یا طنزآمیز در دیوان ناصرخسرو و آثار برادران شلگل». ***ادبیات تطبیقی***. دانشگاه شهید باهنر کرمان. سال دوازدهم، شمارهٔ ۲۲، صص ۲۵۱- ۲۶۶.

-گنج‌کریمی، الهام و دیگران. (۱۳۹۹). «آسیب‌شناسی مقالات عطارپژوهی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی». ***کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی***. سال بیست‌ویکم، شمارهٔ ۴۶، صص ۶۹- ۹۸.

-گودرزی، طاهره. (۱۳۸۸).«طنزپردازی مظفرالنواب و علی‌اکبر دهخدا». ***ادبیات تطبیقی***. سال دوم. شمارهٔ ۸، صص ۱۵۹- ۱۷۴.

- محمدی، علی و فاطمه تسلیمی جهرمی.(۱۳۹۵). «بررسی تطبیقی طنز سیاه در ادبیات داستانی با تکیه بر مکتب سوررئالیسم». ***پژوهش ادبیات معاصر جهان***. دورهٔ ۲۱، شمارهٔ۲، صص ۴۰۳-۴۲۲.

- مختاری، قاسم و دیگران.(۱۳۹۲). «طنز سیاسی‌اجتماعی در اندیشه‌های عبید زاکانی و احمد مطر». ***کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی***. دانشگاه رازی کرمانشاه. سال سوم، شمارهٔ ۱۲، صص ۱۲۱- ۱۴۶.

- موسی‌آبادی، رضا و مهدی نوروز. (۱۳۹۷). «بررسی تطبیقی جلوه‌های مبارزه با استعمار انگلیس و روس در انقلاب مشروطه». ***جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی***. سال دوم، شمارهٔ چهارم، صص ۲- ۲۳.

- موسی‌زاده، معصومه و دیگران.(۱۳۹۹). «بررسی تطبیقی شگردهای طنزآفرینی در مثنوی‌های عطار». ***جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی***. سال چهارم، شمارهٔ۱۳، صص ۳۵- ۵۴.

- موسوی، سید اصغر و اکبر شعبانی. (۱۴۰۰). «شگردها و درون‌مایه‌های طنز در شعر محمدکاظم کاظمی، شاعر افغانستانی و احمد مطر، شاعر عراقی ». ***ادبیات تطبیقی***. دانشگاه شهید باهنر. سال سیزدهم، شمارهٔ ۲۴، صص ۲۷۶- ۲۹۳.

- ندا، طه. (۱۳۸۴). ***ادبیات تطبیقی***. ترجمهٔ حجت رسولی. چاپ اول. تهران: نشر آوام.

- نظری‌منظم، هادی و فرشته آذرنیا. (۱۳۹۵). «بررسی تطبیقی طنز در آثار جاحظ و عبید زاکانی». ***کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی***. سال پنجم، شمارهٔ ۲۲، صص ۲۳۵- ۲۵۰.

- نوروزی، زهرا و دیگران. (۱۳۹۹). «ادبیات طنز در مطبوعات مصر و ایران درون‌مایه‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی (خانواده، زنان، ازدواج) در طنز احمدرجب، جلال عامر، حسین توفیق و ابوالقاسم حالت». ***پژوهشنامهٔ زنان***. سال یازدهم، شمارهٔ ۴، صص ۱۷۹- ۲۱۱.

- همایون‌کاتوزیان، محمدعلی. (۱۳۷۸). «دربارهٔ مقولهٔ ادبی طنزینه و بحثی تطبیقی در کاربرد آن در ادب فارسی و غربی». ***نشریهٔ ایران‌شناسی***. سال یازدهم، شمارهٔ ۲، صص ۲۶۵- ۲۸۴.

Journal of
Comparative Literature
ISSN: 2008-6512

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 14, No. 26, spring and summer 2022

Synesthesia in Mahmoud Darwish and Qahar Asi's Poems (A Case Study on Don't Apologize for What You've Done and from the Fire from the Silk)*

Vahidullah Jamal [1], Abdol Ali Alebooye Langroodi [2]

1. Introduction

Synaesthesia is a rhetorical and artistic device. This figure of speech is derived from the combination of two senses or the paradigmatic relations between senses. Poets use this rhetorical device to broaden their imagination in order to create beautiful and impressive imagery that adds to the poetic aspects of the text. This artistic device aims at increasing audiences' literary perception or pleasure by deviating from norms and foregrounding literary conceptions. So, it allows the poets to communicate their feelings to the audience. The present study seeks to examine synaesthesia in two poetry collections, "Don't Apologize for what You've Done " by Mahmoud Darwish and "From the Fire from the Silk" by Qahar Asi. This descriptive-analytical study, undertaken using the quantitative and comparative literature methods, revealed that both poets employed the aforementioned literary device frequently. Therefore, the remarkable frequency of synaesthesia might be

*Date received: 05/03/2022 Date review: 09/05/2022 Date accepted: 23/05/2022

1. **Corresponding author:** Corresponding author**:** PhD Student in Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Immam Khomeini International University, Qazvin, Iran. E-mail:alebooye@hum.ikiu.ac.ir

2. Associated Professor of Arabic Language and literature, Faculty of Literature and Humanities, Immam Khomeini International University, Qazvin, Iran. E-mail: Vahidullahqamar22@gmail.com

attributed to Asi and Darwish's poetic style. It should be noted that these poets have employed synaesthesia in distinct manners by connecting it to the content, intellectual, and emotional features of their poems.

2. Methodology

Desk research and document mining were used to collect the data. The content was organized using a descriptive-analytic method based on the American school framework for comparative studies. The authors also apply a quantitative research approach to explain and evaluate synaesthesia in the abovementioned works.

3. Discussion

Synaesthesia is an illusory technique of integrating two senses and perceiving one via the other or attributing the characteristics of one to the other. This literary device has been recognized as a significant technique in Persian and Arabic literature because it can pique the audience's attention while also transmitting the poet's sentiments and spiritual experiences. Synaesthesia enables the poet to broaden his or her imaginative horizon and create fantastically impressive imageries, which enhances the poetic effect of a text. "This creative device combines or substitutes one of the human senses with the other one. In this regard, it links the characteristics of one sense to the other. Needless to say, synaesthesia covers not only the five senses but also the abstract senses" (Golchin & Rashidi, 2011: 297). This artistic device is built on a "proclivity to change and combine." For example, the poet may use this rhetorical device to alter the sense of smell so that audiences experience it via the senses of taste, hearing, and touch, or they see colors through sounds and hear sounds through colors (Modirzadeh Tehrani, 2020: 84-85). Furthermore, by using this aesthetic technique, the poet seeks to create innovative conceptions (Sheikh, 2010: 129).

Mahmoud Darwish and Qahar Asi are two poets who employed synaesthesia to create innovative literary imagery and elegantly express the intended meaning and sentiments. Given the following basic classification, we can analyze the use of synaesthesia in these poet's works:

The first type of synaesthesia is "horizontal harmony". It results from the combination of two senses, such as sight and hearing, hearing and sight, sight and taste, sight and touch, touch and sight, and so on. The integration of hearing and sight senses is often highlighted in these poets' works. As a result, this aesthetic combination has caught the poets' attention more than others. The explanation for it might be Mahmoud Darwish's and Qahar Asi's exceptional sight and hearing senses since both have seen war and its devastating effects: both poets can detail the explosion of the shells, cries of the war-torn, and visions of people's suffering via such a combination.

Vertical harmony is the second form of synaesthesia. Here, poets do not confine themselves to integrating merely two senses: they blend terms related to five senses with terms that represent abstract concepts, creating attractive imagery. In this case, the poet may brilliantly express his mental imagination by using literal devices that render the abstract notions evident (Hassanli, 2004: 282-283). The poets in question have employed a synthesis of sight sense and abstract ideas more frequently since sight is one of the most essential human senses and allows people to interact with their surroundings. The combination of this sense and imagination results in the creation of innovative imagery. Mahmoud Darwish and Qahar Asi transmit their experiences and thoughts vividly via such artistic combination, contributing to the creation of novel ideas in the realm of poetry.

4. Conclusion

The findings reveal that, although the poets employed synaesthesia in different manners, what counts is that they established a relationship between the way they use this literary device and the content, ideas, and feelings they attempted to convey via their poetry.

The most notable aspects of these poets' collections are their intentional use of the aforementioned literary device and its harmony with the theme. According to the sample analysis, synaesthesia has transformed the poems into creative poetry and has been used to convey meaning and increase the literary impression communicated to the audience. Mahmoud Darwish and Qahar Asi have used various types of synaesthesia in their verses on occasion, demonstrating their

inventiveness in using this literary device. Darwish’s poetry employs the following synaesthesia combinations (horizontal axis) frequently: (1) sight-hearing combination; (3) hearing-sight combinations; (1) sight-taste combination; (1) sight-touch combination; (2) touch-taste combinations; (2) smell-sight combinations; and (1) taste-smell combination. Darwish's use of synaesthesia on the vertical axis (the combining of five senses with abstract concepts) is also frequent. Accordingly, there are (8) sight-abstract concept combinations; (3) touch-abstract concept combinations; (1) hearing-abstract concept combination; and (1) smell-abstract concept combination. Qahar Asi’s frequency use of synaesthesia in the horizontal axis is as follows: (2) sight-hearing combinations; (5) hearing-sight combinations; (2) sight-taste combinations; (1) touch-sight combination; (2) sight-smell combinations; (1) smell-hearing combination; (1) hearing-smell combination; and (2) hearing-touch combinations. Furthermore, his use of synaesthesia on the vertical axis (the combining of five senses with abstract concepts) is as follows: (15) sight-abstract concept combinations; (1) abstract concept-sight combination; (4) abstract concept-hearing combinations; (1) smelling-abstract concept combination; (1) abstract concept-touch combination; (2) touch-abstract concept combinations.

According to statistical analysis, the most common use of this literary technique on the horizontal axis is synaesthesia created by the hearing-sight senses. Furthermore, sight-abstract concepts are the most often utilized combination in the poets' collections on the vertical axis. In general, we may say that these poets' most active senses are sight and hearing. One explanation for such a focus on these senses might be because poets' sight and hearing senses were stronger than other senses: these dedicated poets had seen shell explosions and terrible wartime scenes. As a result, the combination of various sensations, known as synaesthesia, allows these poets to more clearly depict the sound of war-torn cries and scenes from people's suffering.

Keywords :comparative literature, synaesthesia, Mahmoud Darwish, Qahar Asi

References [In Arabic]:

Abdurahman, N. (1979). *In the new critique*. Umman: Al Aqsa Library.

Al-Najati, M. (1980). *Ibn Sina and the Sensory perception*. Beirut: Dar-Al-Shoroq.

Al-Sayigh, w.(2003). *Metaphorical images in The New Arabic poetry*. Beirut: Publications of the Arab Studies Foundation.

Darwish, M. (2004). *Don't Apologize for what You've Done*. Beirut: Dar-al-Rayes.

Fars, L. (2004). *The Artistic Form In the Othman Loucif 's Poetry*. Algeria: University of Mentouri, Research Masters's thesis.

Hasan, A. (2012). *Literature of Elegies in The New Arabic poetry*. Saudi Arabia; UmulQura University, Research Masters's thesis.

Helal, M. (1973). *Modern literary criticism*. Cairo: Dar-al-Nahza.

Sayigh, Y. (2019). *Armed Struggle and the Search for a State: The Palestinian National Movement (1941-1993).* Beirut: Institute for Palestinian Studies.

Shaikh, H. (2010). *Modernity in literature*. Egypt: Library of Modern University.

Wahabi, M. (1984). A *Dictionary of Arabic terms for the language and literature*. Beirut: Lebanan Library .

References [In Persion]:

Asi, Q. (2013). *Tha Poetical Works of Qahar Asi collected by Ahmad Naroof Kabiri*. Mashad: Gohar Khorasan Publications. [In Persion]

Asi, Q,. (1995). *From the Fire from the Silk*. (1st ed.). Kabul: Aiam Baraki Publications. [In Persion]

Asi, Q. (2009). *A city Without Hero, Excerpt from the poem Ghahar Asi Collated by: Ahmad Maroof Kabiri*. Mashad: Tarana Publications. [In Persion]

Ayoki, A., & Talibiab, M. (2019). The jargone of Synaesthesia in the poems of Saeed Aqeel and Nima Yoshij. *Research in Comparative Literature*, 9 (2). 81-106. [In Persion]

Anosha, H. (1988). *Encyclopedia of Persian Literature2*. Tehran: Organization of Printing and Publishing. [In Persion]

Behnam. M. (2010). Synaesthesia: Nature and Essence. *Persian Language and Literature Quarterly*, 8 (19). 67-99. [In Persion]

Fathi Ramezan, A. (1970). Sensitive rhetoric in the Holy Quran.

Journal of the University of Mosul. (4). 1-16. [In Persion]

Gulchin, M., & Rashidi, S. (2011). The place of paradox and Synaesthesia, and their types in the Masnavi. *Journal of Persian Literature*, (27). 295-308. [In Persion]

Hasan, L. (2004). *Types of Innovation in Contemporary Iranian Poetry*, Tehran: 3rd Publication. [In Persion]

Karimi, P. (2008). The Five senses and Synesthesia in poetry. *Scientific Research Journal of Gohar Goya*, 2 (7). 131-150.

Karimi, N., & Fahim Kalam, M. (2016). An Analysis of Death Symbols in Charles Baudelaire's Poems. *Journal of Literary Aesthetics*, 7 (27). 167-186. [In Persion]

Murtazai, S. (2015). *Novelty of Rhetoric*. Tehran: Zavar Publications. [In Persion]

Muderzada, T., & Fatema, A., & Awjaq, A., & Imami, F. (2020). A Stylistical-Analytical study and array of Synaesthesia in Parvin Etesami's poems. *Persian Poetry and Prose Stylistics Monthly (Spring of Literature)*, 13 (59). 79-101. [In Persion]

Shafie Kadkani, M. (1989). *The Music of Poetry*. Tehran: Toss Publication. [In Persion]

Shafie Kadkani, M. (2000).*The Poet of Mirrors*. Tehran: Agah Publication. [In Persion]

نشریه ادبیات تطبیقی
شاپا: ۲۰۰۸-۶۵۱۲

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال چهاردهم، شمارهٔ بیست و ششم، بهار و تابستان ۱۴۰۱

حس‌آمیزی در شعر محمود درویش و قهّار عاصی
مورد پژوهی مجموعهٔ شعری «*لا تعتذر اما فعلت*» و «*از آتش از ابریشم*)*

وحیدالله جمال(نویسنده مسئول)[۱] ، عبدالعلی آل‌بویه لنگرودی [۲]

چکیده

حس‌آمیزی یکی ازشـگردهای بلاغی و هنری اسـت و منظور از آن بیان و تعبیری اسـت که حاصـل آن آمیختگی دو حس به یکدیگر یا جانشـینی آن‌ها اسـت. شاعر با بهره‌گیری از این شـگرد دامنهٔ خیال پردازی خویش را گسـترش می‌دهد تا تصـاویری زیبا و تأثیرگذار بیافریند و به ادبیّت متن بیفزاید. این آرایه می‌کوشد با گریز از هنجارها و با برجسته‌سازی مفاهیم میزان دریافت و لذت ادبی متن را در خواننده فراگیر کند و از این رهگذر حسّ‌درونی شاعر را به مخاطب انتقال دهـد. پژوهش حاضـر در نظر دارد که آرایهٔ حس‌آمیزی را در دو مجموعهٔ شـعری «لا تعتذر اما فعلت» محمود درویش و «از آتش از ابریشـم» قهّار عاصـی بررسـی و تحلیل نماید. یافته‌های این پژوهش که بر اسـاس روش توصـیفی–تحلیلی و با نگاه کمی و مبتنی بر رویکرد ادبیات تطبیقی انجام شـده است نشان می‌دهد که بهره‌گیری از این آرایهٔ هنری در شعر این دو شاعر بسامد بالایی دارد که می‌توان آن را یکی از ویژگی‌های سـبکی شعر آنان برشمرد؛ ولی نکات اختلافی نحوهٔ اسـتفاده از حس‌آمیزی در شعر هر دو شاعر موجود است، که پیوند میان کاربرد این آرایهٔ هنری با محتوا، اندیشه و احساسات شاعرانه، همواره در اشعار آنان رعایت شده است.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۲/۱۴ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱۲/۱۹ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۱/۰۳/۰۲
صص ۸۷ – ۱۱۷ **Doi:** 10.22103/JCL.2022.19132.3447

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران.
ایمیل: wahidullahqamar22@gmail.com

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران. ایمیل:
alebooye@hum.ikiu.ac.ir

واژه‌های کلیدی: ادبیات تطبیقی، حس‌آمیزی، محمود درویش، قهّار عاصی.

۱. مقدّمه

۱-۱. شرح و بیان مسئله

شعر هنری است که از تخیلات و عواطف انسان سرچشمه می‌گیرد و شاعر با استفاده از آن مفاهیم ذهنی و درونی خود را به خواننده تداعی می‌کند. شاعر جهت زیبایی و صیقل کلام خویش نیازمند آرایه‌های ادبی می‌باشد که یکی از این شگردهای هنری حس‌آمیزی است. «اهمیت حس‌آمیزی، در این است که شاعر با استفاده از آن خواننده را در فضای عاطفی قرار داده، مفاهیم ذهنی و درونی خود را به وی القا می‌کند. اصطلاح حس‌آمیزی اولین‌بار توسط شالر بودلر[1]، ناقد و شاعر نامدار فرانسوی مطرح شد.» (فارس، ۲۰۰۵: ۱۹۵) این آرایهٔ هنری را در زبان انگلیسی(Synesthesia) و در زبان عربی با عناوین «التبادل الحسی، التراسل الحواس، المعادلة الحسیة، الحس المتزامن و...» می‌شناسند. (الصایغ، ۲۰۰۳: ۱۱۷) (وهبه، ۱۹۸۴: ۱۴۸) «منظور از حس‌آمیزی بیان و تعبیری است که حاصل از آن آمیخته شدن دو حس به یکدیگر یا جانشینی آن‌ها خبر می‌دهد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۴۱) تخیّل و حس‌آمیزی در ادبیات به‌ویژه شعر از ارزش والایی برخوردار است و آفرینش‌های ادبی بر مبنای آن پدید می‌آید. این آرایهٔ هنری جریانی است که از رهگذر آمیختن دو یا چند حس با یکدیگر شکل گرفته است و در زیبایی و گسترش تصویر شعری نقش ویژه‌ای دارد.

استفاده از این شگرد هنری در شعر از سه جهت حائز اهمیت است: از جهت زبانی باعث ایجاد ترکیبات تازه و جدیدی می‌گردد و سبب توسعهٔ زبانی می‌شود؛ از جهت معنایی آمیختگی امور مربوط به حسی یا حس دیگر سبب عینی شدن و در نهایت فهم بهتر و راحت‌تر معنا می‌شود و همچنان از جهت زیبایی‌شناسی نیز تصاویر زیبا و بدیعی از رهگذر آمیختگی حواس به وجود می‌آید. البته همهٔ موارد فوق زمانی محقّق می‌گردد، که آمیختن امور مربوط با حواس مختلف خلاقانه باشد و نه به تعبیری جدول ضربی. (بهمنی مطلق،۱۳۹۶: ۷۱) به باور شفیعی کدکنی «هرکدام از این حواس با محسوسات ویژهٔ خود

مرتبط می‌شود، حس لامسه با نرمی و درشتی، حس بینایی با رنگ و حجم، حس شنوایی با صدای موسیقی، حس بویایی با عطر و مُشک و حس چشایی با طعم و شیرنی و شوری به‌طور طبیعی سروکار دارند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۲۰-۲۱) شاعران معاصر از این آرایهٔ هنری و ارتباط آن با معنی به گونهٔ خلاقانه بهره برده‌اند. به باور آنان حس‌آمیزی نوعی از پارادوکس گفتاری و جلوه‌ای از موسیقی معنوی در شعر است.(عبدالرحمن، ۱۹۷۹: ۱۵۵)

هدف از پژوهش حاضر، واکاوی کاربرد حس‌آمیزی در مجموعه‌های شعری «*لا تعتذر اما فعلت و از آتش از ابریشم*» محمود درویش و قهّار عاصی است. عبدالقهّار عاصی، شاعری است دردمند، که در اشعارش به نقد و بازتاب اندیشه‌های سیاسی، اجتماعی، وطن‌دوستی و آزادی‌خواهی می‌پردازد. او می‌کوشد اندوخته‌های علمی و فرهنگی خویش را از دریچه شعر و ادبیات به مخاطبان انتقال دهد. از سویی، محمود درویش نیز پیشگام و پرچمدار شعر معاصر فلسطین در جهان محسوب می‌گردد؛ بیشترین مضامین شعری این دو شاعر را عشق به وطن، دعوت به مبارزه، دفاع از حقوق شهروندان، بیان درد و رنج مردم شکل می‌دهد. داده‌های این پژوهش به روش کتابخانه‌ای و سند کاوی جمع آوری شده و روش سازماندهی محتوا توصیفی- تحلیلی و در چارچوب مکتب آمریکایی در مطالعات تطبیقی انجام شده است.

۲-۱. پیشینه پژوهش

بر اساس بررسی‌هایی‌که انجام شد، در مورد حس‌آمیزی شعر محمود درویش و قهّار عاصی تاکنون هیچ پژوهشی انجام نشده است؛ اما این آرایهٔ هنری در شعر دیگر شاعران مورد توجه و تحلیل قرار گرفته است که اشاره به تمام آنها در این پژوهش کوتاه نمی‌گنجد. از این رو به چند نمونهٔ از مهم ترین آن هاکه روی آثار شاعران معاصر ایرانی و عرب انجام شده است اشاره می‌گردد:

مقالهٔ «گونه‌های حس‌آمیزی در سروده‌های سعید عقل و نیما یوشیج» (۱۳۹۸) از علی نجفی ایوکی و منصوره طالبیان، به بررسی تطبیقی حس‌آمیزی در سروده‌های سعید عقل و نیمایوشیج پرداخته‌اند. یافته‌های این پژوهش نشان می دهد که دو شاعر با استفاده از این شگرد هنری افزون بر جنبهٔ زیباشناختی و هنری آن بیشتر از مفاهیم ذهنی خویش از نوع

حس‌آمیزی انتزاعی بهره برده‌اند؛ همچنین مقالهٔ «ظاهره تراسل الحواس فی الادبین العربی والفارسی المعاصرین (دراسهٔ مقارنه)» (۱۳۹۶) از هادی نظیری منظم، رحیم کثیر و امینه سلیمانی به بررسی این آرایهٔ هنری در شعر معاصر عربی و فارسی پرداخته است. نویسندگان این مقاله به این نتیجه رسیده‌اند که بیشتر شاعران عرب و فارسی‌زبان از این آرایهٔ ادبی در اشعار رمانتیک و نمادین جهت وسعت بخشیدن خیال و خلق تصاویر شاعرانه بهره برده‌اند.

مقالهٔ «ظاهرهٔ تراسل الحواس فی شعر أبی القاسم الشابی وسهراب سپهری» (۱۴۳۵) از زینت عرفت‌پور و امینه سلیمانی، نیز به بررسی گونه‌های از حس‌آمیزی در شعر این دو شاعر و ارتباط واژگان و مفاهیم بدیعی با این آرایهٔ هنری پرداخته است.

پژوهش حاضر می‌کوشد تا این شگرد هنری را در اشعار محمود درویش و قهّار عاصی با تکیه بر مکتب ادبیات تطبیقی آمریکایی و استفاده از «محور افقی و عمودی» مورد بررسی قرار می‌دهد. نگارنده در پی آن است؛ تا ارتباط این آرایهٔ بدیعی را با مضمون و محتوای شعر شاعران مورد نظر، مبتنی بر روش توصیفی ـ تحلیلی بررسی و با رویکرد کمی تبیین وتحلیل نماید.

۱- ۳. ضرورت و اهمیت مسئله

کشف ساختارهای مشترک در ادبیات ملل فارغ از تفاوت‌های محتوایی و شکلی از جمله اهدافی است که مطالعاتی این چنین می‌تواند، آن را محقّق سازد؛ همچنین آشنایی با چگونگی استفاده از این شگرد هنری، خواننده را به درک بهتر زیبایی‌های لفظی و معنوی شعر این دو شاعر آشنا ساخته و راهگشای شناخت مفاهیم ذهنی و درونی آنان می‌گردد.

این پژوهش می کوشد تا به سؤال‌های ذیل پاسخ دهد.

۱)کاربرد و استفادهٔ حس‌آمیزی در شعر این دو شاعر و ارتباط آن با معنا چگونه است؟

۲) کدام یک از گونه‌های حس‌آمیزی در شعر این دو شاعر برجسته‌تر است؟

۲. بحث و بررسی

۲-۱. حس‌آمیزی در شعر شاعران

حس‌آمیزی یکی ازشـگردهای بلاغی و هنری اسـت و منظور از آن بیان و تعبیری اسـت که حاصـل آن آمیختگی دو حس با یکدیگر یا جانشـینی آن‌ها اسـت. شـاعر با بهره‌گیری از این شـگرد دامنهٔ خیال پردازی خویش را گسـترش می‌دهد تا تصـاویری زیبا و تأثیرگذار بیافریند و به ادبیّت متن بیفزاید. این آرایه می‌کوشد با گریز از هنجارها و با برجسته‌سازی مفاهیم میزان دریافت و لـذت ادبی متن را در خواننـده فراگیر کنـد و از این رهگـذر حس درونی شـاعر را به مخاطب انتقال دهد.

> این آرایهٔ هنر به هم آمیختن حواس یا جایگزین شدن حسی به‌جای حس دیگر است، به این ترتیب که اوصـاف و افعال مخصـوص به یک حس به حس دیگر اسـناد داده می شـود، البته این تصـور منحصـر به محدوده حواس ظاهری نیسـت و اسناد متعلقات حواس ظاهر به امور انتزاعی و معقول را نیز شامل می‌شود. (گلچین و رشیدی، ۱۳۹۰: ۲۹۷)

اسـاس این شـگرد هنری را «تغییرگرایی و ترکیب‌گرایی» شکل می‌دهد؛ به گونهٔ مثال شاعر با اسـتفاده از این هنر بدیعی در درک حس‌بویایی تغییر ایجاد نموده و آن را با حس چشایی یا شـنوایی یا بسـاوایی درک می‌کند و یا اینکه رنگ‌ها را به صدا و صدا را با رنگ احساس می‌کنـد (ر.ک: مدیرزاده طهرانی، ۱۳۹۹: ۸۵-۸۴)؛ همچنین شـاعر با اسـتفاده از این آرایهٔ هنری بیشتر به دنبال خلق مفاهیم جدید است. (شیخ، ۲۰۱۰: ۱۲۹)

محمود درویش و قهّار عاصـی نیز با بهره‌گیری از این آرایهٔ هنری دسـت به آفرینش تصاویر بدیعی زده‌اند، تا به زیبایی معنا را به مخاطب انتقال دهند و احساسات اورا برانگیزند. در سـاده‌ترین تقسیم‌بندی می‌توان حس‌آمیزی را در شعر این دو شاعر به دو گونهٔ زیر مورد تحلیل و بررسی قرار داد:

گونـهٔ اول، «همـاهنگی افقی» اسـت، کـه از آمیختگی دو حسّ متفـاوت مـانند بویایی- شنوایی یا چشایی- بینایی به وجود می‌آید.

گونـهٔ دوم، حس‌آمیزی «همـاهنـگ عمودی» اسـت که در آن تنها به ترکیب دو جنس بسـنده نمی‌شـود و شـاعر واژگانی را که با حواس پنجگانه درک می‌شـود با واژگانی که دلالت بر مفهوم انتزاعی دارند درآمیخته اسـت و تصـاویر زیبایی می‌آفرینند. درواقع شـاعر

میان امور حسی و مفاهیم عینی و انتزاعی پیوند می‌زند (ایوکی، طالبیان، ۱۳۹۸: ۸۸) که از آن در برخی از کتاب‌های بلاغی بنام شبه حس‌آمیزی نیز یاد شده است. (مرتضایی، ۱۳۹۴: ۱۶۳)

۲-۱-۱. حس‌آمیزی محور افقی(حسی-حسی)

۲-۱-۱-۱. «بینایی- شنوایی»

حس بینایی در میان حواس پنجگانه بیشترین بسامد تکرار را در شعر شاعران معاصر دارد؛ زیرا شاعران با استفاده از این حس اشیا را دیده و شباهت‌ها و اختلافات آن را برجسته می‌سازند، از این رو این حس نقش ویژه‌ای در خلق تصایر شعری دارد.(الصایغ، ۲۰۰۳: ۱۱۶) ویژگی‌های منسوب به بینایی شامل دیدن، دود، آتش، نور، رنگ می‌شود که رنگ در توصیف‌های مادی و حس‌آمیزی که دو طرف آن را حواس ظاهری تشکیل دهد کاربرد فراوانی دارد. (بهنام، ۱۳۸۹: ۸۰)

در این ترکیب مدرکات حس بینایی با شنوایی با هم آمیخته و وسعت خیال شاعر عمق می‌دهد؛ محمود درویش با به‌کارگیری این شگرد و کاربرد نماد، مفاهیم ذهنی خود را عینیّت می‌بخشد و محسوس جلوه می‌دهد. زیتون، در شعر درویش نماد فلسطین است. نماد سرزمینی که شاعر در هفتمین بهار زندگی طعم دوری‌اش را چشید و با فریادهای مادرش روانهٔ سرزمینی دیگر شد که لبنانش می‌خواندند؛ از این رو، شاعر همواره در اشعارش به این دو سرزمین عشق می‌ورزد. او در این قصیده نیز از آن‌ها یاد می‌کند. شاعر با آمیزش دو حس بینایی و شنوایی در عبارت «بذور أغنیتی» اشاره به فلسطین دارد؛ همان سرزمینی که در نخستین روزهای زندگی‌اش احساس شاعرانه را در آن تجربه کرد و پس از آن الهام بخش او در سروده‌هایش شد:

«زیتونتان عتیقتان علی شمال الشرقِ/ فی الأولی وَجَدْتُ بُذورَ أُغنیتی/ وفی الأخری وَجَدْتُ رسالةً/ من قائد الرومانْ.» (درویش، ۲۰۰۴: ۵۴)

ترجمه: «*دو درخت زیتون کهن در شمال شرقی/ در اولی بذر ترانه‌ام را یافتم/ و در دیگری نامهٔ / از فرماندهٔ روم*»

قهّار عاصـــی نیز با اســـتفاده از این شـــگرد هنری حس‌درونی خود را به مخاطب القاء می‌کنـد. او در بیت زیر با ترکیب «تابوت بانگ» که گونهٔ از حس‌آمیزی بینایی و شـــنوایی است، درد وطنش را فریاد سر می‌دهد:

«گلدســـته‌های مســـجد جامع را/ تابوت بانگ فجر رهایی کرد/ و از بامداد تنگ فلق ناگه/ رگبار شادیانه نهیب افگند.» (عاصی، ۱۳۹۲ :۶۷۸)

۲-۱-۱-۲. «شنوایی- بینایی»

در این ترکیب حس شـنوایی با بینایی با هم آمیخته و مفاهیم جدیدی شـکل می‌گیرد؛ شاعر با اسـتفاده از این شـگرد هنری به دنبال وسـعت خیال خویش اسـت. او با آمیختگی این دو حس مفهوم تازه‌ای را به خواننده القا می‌کند. به گونهٔ مثال درویش در عبارت«کلام الضـوء» مفاهیم زیبایی را به تصـویر کشـیده اسـت. او کلام خداوند را که همانا «قرآن کریم» اسـت به‌خاطر تأثیر مسـتقیم آن بر قلب‌ها به نور تشـبیه نموده اسـت. شاعر با استفاده از این ترکیب اشـاره به راویان کج فهمی دارد، که برداشـت نادرست شان از مفاهیم قرآنی باعث اختلاف و ناهنجاری‌های اجتماعی می‌شود:

«کـنـت أمشـــی فـوق مـُنْحـَدَرٍ وأهْجِسُ: کیف/ یختلف الرُّواةُ علی کلام الضـــوء فی حَجَرٍ؟»(درویش، ۲۰۰۴ :۴۷)

ترجمه: *روی دامنه‌ای راه می‌رفتم و با خود گفتم: چگونه/ راویان بر سر کلام نور در بارهٔ سنگی اختلاف نظر دارند؟*

گاه شـاعر با این ترکیب خلاقانه برای اشیاء بی‌جان حس شنوایی و بینایی فرض می‌کند، آن‌چنان که میان این دو حس آمیختگی به وجودآمده و ویژگی‌های همچون صـدا، سـخن، آواز شـکل می‌گیرد. شـاعر با اسـتفاده از این ترکیب تصـاویر خیالی می‌سازد،گویا سنگ و کوه وطنش نیز بسان کبوتران دربند از حسرت آزادی ناله سر می دهند:

«صـدی الأشیاء تنطقُ بی /فأنطقُ.../کُلّما أصغیتُ للحجرِ استمعتُ إلی/ هدیل یَمَامَةٍ بیضاءَ / تشهَق بی.» (همان: ۱۵)

ترجمه: *پژواک اشـیا مرا بر زبان جاری می‌سـازد/ من نیز به سـخن می‌آیم.../ هرگاه به سـنگ گوش فرا می‌دهم/ آوای کبوتر سفیدی را می‌شنوم/ که با حسرت وآه صدایم می‌زند.*

قهّار عاصی نیز برای زیبایی و انتقال مفاهیم ذهنی خود از این شگرد به زیبایی بهره برده است، او در این غزل به ستایش از زبان فارسی می‌پردازد، که آوردن واژه‌های «غوغا»، «ترنّم»، «دریا»، «بانگ»، «سپیده» نشانگر هنر حس‌آمیزی شاعر است. «غوغا، ترنم، و بانگ » با حس شنوایی و « دریا و سپیده» با حس بینایی دریافت می‌شود؛ شاعر با آمیختگی این حواس منظور خود را که همانا پاسداری و نکوداشت از این زبان معنوی است به گوش مخاطبان می‌رساند:

«گل نیست ماه نیست دل ماست پارسی/ غوغای کُه ترنم دریاست پارسی/ سرسخت در حماسه و هموار در سرود/ پیدا بود از این که چه زیباست پارسی/ بانگ سپیده عرصه بیدار باش مرد/ پیغمبر هنر سخن راست پارسی.» (عاصی، ۱۳۹۲ :۶۳۱)

او همچنان با استفاده از این شگرد هنری جنایت‌های نیروهای اشغالگر و مزدوران آنان را بازتاب داده است، شاعر با کاربرد واژه‌های «جرس، خون، زنجیر، بانگ،گرفتاری» که در یک حوزهٔ معنایی قرار می‌گیرند، فضای شعرش را غم‌انگیز ساخته و با آمیختگی حواس شنوایی و بینایی و بازی با کلمات درد و اسارت مردمش را فریاد می‌زند:

«در آن منزل که از پستان شب بیداد می‌دوشند/ جرس خون می‌فشاند بانگ و بیداری نمی‌آید/ به آوای غلامان نیست جز آهنگ مزدوری /از این زنجیر جز بانگ گرفتاری نمی‌آید.» (عاصی، ۱۳۸۸: ۲۷۹)

۲-۱-۱-۳. «بینایی-چشایی»

در این گونه از حس‌آمیزی، حس بینایی و چشایی باهم ترکیب شده، تصاویر زیبایی خلق می‌شود. طعم و چشایی ماده با زبان قابل دریافت است؛ زیرا زبان با انواع آشامیدنی‌ها و خوراکی‌ها به گونهٔ مستقیم در تماس بوده، توسط آن طعم و مزهٔ غذا حس می‌شود؛ از این رو دانشمندان علوم بلاغت در قدیم آن را جزئی از حواس لامسه می‌دانند. (النجاتی، ۱۹۸۰: ۹۵)؛ محمود درویش، با استفاده از این ترکیب مفاهیم زیبایی آفریده است. واژهٔ «درخت» امری دیداری و «تلخ » امری چشایی است که تلفیق این دو حس طعم شکست را به مخاطب تداعی می‌کند:

«أخی! أنا أُخْتُکَ الصُّغْری،/ فأذرف باسمها دَمْعَ الکلامِ/وکُلّما أبْصَرْتُ جذْعَ الزّنْزَلخْتِ/ علی الطریق إلی الغمامِ.» (درویش، ۲۰۰۴: ۱۵)

ترجمه: *برادرم! من خواهر کوچک توام/ و من سرشک سخن را از طرف او جاری می‌سازم/ و هربار که تنهٔ درخت زیتون تلخ را بر سر راه ابرها می‌بینم.*

قهّار عاصی نیز این شگرد هنری را به زیبایی به‌کارمی‌برد و شعرش را با «آه» آغاز می‌کند. «آه» که از اعماق وجود یک انسان دردمند سرچشمه می‌گیرد، عبارت « لشکر تشنگی» ترکیبی از حس بینایی و چشایی است، که تصویر انسان‌های تشنه را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند و تصویر از آوارگان جنگ که با شکم گرسنه و تشنه‌لب مرگ را در آغوش می‌گیرند .

«آه! لشکر تشنگی و درد/ چه بی‌سوگ و سیه می‌میرند؛/ آن که از عشق هنوز/ آب آبی به لبش هست منم.« (عاصی، ۱۳۹۲: ۴۹۰)

۲-۱-۱-٤.«بینایی-بساوایی»

آمیزش حس بینایی و بساوایی نیز موجب آفرینش تصاویر هنری می‌شود. درویش از این رهگذر تصاویر خارق العاده‌ای می‌آفریند؛ آمیختگی «شمع» که با حس بینایی قابل دریافت است، با واژهٔ «جرح» تصویری از درد و عشق به وطن را به نمایش‌می‌گذارد. او در این قصیده به دنبال تصویری کردن خون سربازانی است، که عاشقانه با جانفشانی و خون‌دادن به دنبال آیندهٔ روشن فلسطین هستند:

«هناک عند نهایة النفق الطویل مُحَاصَرٌ/ مثلی سَیُوقِدُ شمعةً، من جرحه، لتراهُ/ ینفضُ عن عباءَتِهِ الظلامَ. تدلّنی رَیْحانةٌ.» (درویش، ۲۰۰۴: ۱۱۷)

ترجمه: *در انتهای این دالان بلند، مرد محاصره شده‌ای/ مانند من شمعی از زخم خود روشن می‌کند و تاریکی را / از قبایش می‌تکاند. ریحان که گیس‌هایش را.*

۲-۱-۱-۵.«بساوایی-بینایی»

در این گونه از حس‌آمیزی بساوایی با بینایی در کنارهم می‌آیند و ترکیب جدیدی را شکل می‌دهند. محمود درویش با استفاده از این ترکیب هنری به تعریف و تمجید زادگاهش می‌پردازد. در عبارت «سقف من سحاب» گونهٔ از حس آمیزی است؛ چون سقف با حس

بساوایی و ابر با حس بینایی قابل رؤیت است. کلام الله در این قصیده نماد بیت المقدس است، که آسمانی از جنس ابر دارد و ابر کنایه از سخاوت و بخشش است. یعنی او زادگاهش را سرزمین غنی و حاصل‌خیزی می‌خواند که خداوند برای مردم فلسطین به ودیعه نهاده است:

«لبلادنا،/ وَهِیَ القریبةُ من کلام اللهِ،/ سَقْفٌ من سحابْ.»(همان: ۳۹)

ترجمه: *سرزمین مان،/ همان که به سخن خداوند نزدیک است / سقفی دارد از جنس ابر.*

«رنگ» در شعر معاصر کاربرد ویژه‌ای دارد. استفاده از این عنصر فقط وجه شباهت و همرنگی اشیاء نیست، بلکه اغلب شاعران از آن به‌خاطر خیال پردازی‌های خود بهره می‌برند، مانند: «رنگ زرد» در اغلب معادلات سیاسی نمادی از ناکامی و شکست است. عاصی با ترکیب رنگ «زرد» با واژه‌ی «تب» کلامش را برجسته می‌سازد و مفاهیم شکست اشغالگران را در ذهن تداعی می‌کند:

«در تب زرد سیاست پوسید/ در کسوفی که همه چیز شکست/ سوخت قاموس نجابت تمهید/ سوخت قدسیت تهمت شده و باد به گردش نرسید. »(عاصی،۱۳۷۴: ۳۶)

۲-۱-۱-٦. « بینایی-بساوایی »

شاعران از این شگرد هنری، که ترکیبی از حس بینایی و بویایی است، عواطف درونی خویش را به تصویر می‌کشند. قهّار عاصی با الهام از آن فضای دل‌انگیز زادگاهش را که از کوه‌پایه‌های هندوکش سرچشمه می‌گیرد، به شکل زیبایی به تصویر کشیده است. او همچنان با تلفیق این دو حس می‌کوشد؛ تا فضای عطرآگین آن را نیز به خواننده القاء کند:

«ای چیره دامن از سحر نی‌زاران/ ای نور و عطر باغچه‌های سیب / ای لطف سایه‌سار سپیدار/بدرود ای جوانی هندوکش/ بدرود این ترنم آمویه.» (عاصی، ۱۳۹۲: ۶۶۹)

او همچنان در این بیت با ترکیب«باغ گلاب» فضای شعرش را عطرآگین ساخته است، که حس خلاقیت خویش را به شنونده الهام می‌کند:

«خیال گمشده در لحظه‌های یافتن است/ به نام یار و به باغ گلاب می‌ماند/ معطر از نفس صبح و پاک از تلقین/ برادری! » (عاصی، ۱۳۷۴: ۱۹)

۲-۱-۱-۷.«بویایی-بینایی»

گاهی شاعران به‌خاطر توجه بیشتر مخاطبان، حس بینایی را به‌جای بویایی و بویایی را به‌جای بینایی به‌کارمی‌گیرند تا از این طریق بر مخاطبان تأثیر مضاعف بگذارند و آنان را در تجربهٔ شعری و فضای روحی خود بیشتر سهیم سازند. درواقع این شگرد هنری «شنیدنی‌ها را به دیدنی‌ها و دیدنی‌ها را به بویایی‌ها تبدیل می‌کند.» (ر.ک: هلال، ۱۹۷۳ :۳۹۵) محمود درویش نیز با ترکیب «السنونو رائحة البرتقال» که نمادی از آوارگان و سرزمین فلسطین است، اشتیاق انسان دردمند کشورش را به تصویر می‌کشد و برای برگشتن به زادگاه خویش بر قایق خیال خویش سوار اند و رسیدن به ساحل مقصود را لحظه شماری می‌کنند: «طریق التأمّل فی الحبِّ/ [فالحب قد یجعلُ الذئبَ نادلَ مقهی]/ طریقُ السنونو ورائحةُ البرتقال علی البحرِ.»(درویش، ۲۰۰۴: ۱۲۳)

ترجمه: *راه اندیشیدن در عشق است/ چه بسا عشق، گرگ را به پیشخدمت کافه بدل سازد/ راه پرستو و عطر بهار نارنج روی دریاست.*

او همچنان با آمیختگی «مُسک و لیل» که گونهٔ از حس‌آمیزی بویایی و بینایی است، به دنبال تصویر سازی‌ست تا احساس مخاطبان را بر انگیزد:

«مِسْکُ اللیل یجرحنی،/ وعِقْدُ الیاسمین علی کلام الناس یجرحنی،/ ویجرحنی التأمّلُ فی الطریق اللولبیِّ إلی ضواحی/ الأندلسْ ...» (همان: ۱۱۳)

ترجمه: *عطر خوش شب زخمی‌ام می‌کند/ گردن آویز یاسمین بر سخن مردم زخمی‌ام می‌کند/ و اندیشیدن در جادهٔ حلزونی منتهی به حومهٔ اندلس زخمی‌ام می‌کند.*

۸-۱-۱-۲ . « چشایی-بویایی»

در این نوع حس‌آمیزی وابسته‌های همچون شوری، شیرینی، تلخی با حس بویایی درهم‌آمیخته و مفاهیم جدید به وجود می‌آید. برخی از شاعران به این باورند که ترکیب این دو حس سبب خلق تصاویر هنری زیبایی می‌گردد (ر.ک: حسین، ۲۰۱۲: ۱۶۳)؛ به‌عنوان مثال در این شعر محمود درویش میان واژهٔ «العسل» و «المعطر» آمیختگی حسی صورت گرفته است و شاعر با استفاده از تلفیق این دو حس طعم شیرین و عطرآگین زندگی را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند:

«لا أُمَّ تُرْضِعُهُ فكُنْتُ الأمَّ، أسقيهِ حليبَ/ الشاة ممزوجاً بملعَقَةٍ منَ العَسَلِ/ المُعَطّر. ثم أحملُهُ كغيمَةِ عاشقٍ في غابة البلّوطِ... »(درویش، ۲۰۰۴: ۶۵)

ترجمه: *مادری نیست که شیرش دهد و من مادر بودم، شیر گوسفند/ آمیخته با عسل معطر را به او می‌دادم/ بعد از آن او را به‌سان ابرِ دلداده‌ای/ در جنگل بلوط با خود می‌زدم.*

۲-۱-۱-۹. «بویایی-شنوایی»

در این شگرد هنری، حواس بویایی و شنوایی باهم ترکیب شده و باعث خلق تصاویر هنری زیبا می‌شود. قهّار عاصی با استفاده از این ترکیب مفاهیم زیبایی آفریده است، در ساختار غیر هنری «عطر» صدا ندارد و اینکه شاعر عطر را در کنار طرب آورده به‌خاطر برجستگی کلام و توجه مخاطبان است:

«ای بانوان معبد خوشنودی/ او برترین پدیدهٔ دنیایی است/ نازش دهید و ناز بر آریدش/ عطر طرب زنید رویایش/ از چشم من نماز گزاریدش.» (عاصی، ۱۳۹۲: ۶۹۴)

۲-۱-۱-۱۰. «شنوایی-بویایی»

گاهی شاعر به‌خاطر زیبایی و تأثیر گذاری کلام با درهم‌آمیختن دو حس متفاوت مفهوم یک حس را به حس دیگر واگذار می‌کند. (کریمی، ۱۳۸۷: ۱۳۵) به گونهٔ مثال قهّار عاصی با کاربرد این شگرد در بیت زیر با امتزاج دو حس متقارب کلام معشوقش را عطرآگین جلوه داده است، او با استفاده از این شگرد ذهن مخاطب را آمادهٔ پذیرش مفاهیم غیر ممکن ساخته و به ادبیت کلامش نیز افزوده است:

«که رویایی و دل انگیز است/ و حرفهای معطر به جاودانگی‌اش\لطیف و رایحه‌پرداز وسبز تاریک است/ که از نسیم دل انگیز باغ‌های جنوب/ بهار می‌باید.» (عاصی، ۱۳۷۴: ۱۴)

۲-۱-۱-۱۱. «شنوایی-بساوایی»

حس لامسه یا بساوایی به‌خاطر پیوند آن با ماده، یکی از مادی‌ترین حواس انسانی به‌شمار می‌رود. این حس به‌خاطر کاربرد ویژهٔ خود همچون: گرمی، نرمی، سردی، زبری، سوز و... چاره جز تماس مستقیم با ماده را ندارد.(ایوکی، طالیبان، ۱۳۹۸: ۹۴) شاعران معاصر با استفاده از این حواس، بازی با واژگان و دخل و تصرف زبانی ترکیب‌های جدیدی می‌آفرینند. عاصی با کاربرد این شگرد و ترکیب «آوازهای سوخته» که با حس شنوایی و

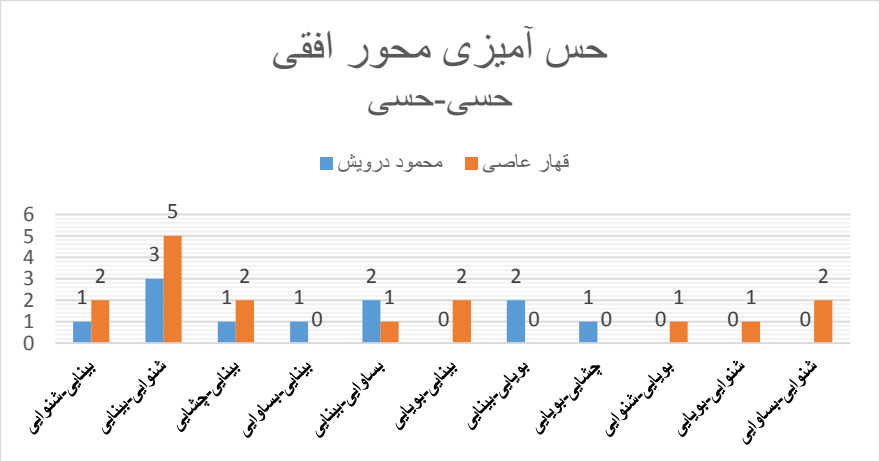
بساوایی قابل دریافت است، می‌خواهد تصویری از آوارگان جنگ را به خواننده القا کند؛ درواقع این ترکیب فضای روحی شاعر را ملتهب نشان داده و شعر او را غم انگیز جلوه داده است.

«ویرانم/ با خون نسل آتش و خاکستر/ از کلبه‌های سوخته می‌آیم/ و آوازهای سوخته می‌خوانم. »(عاصی، ۱۳۹۲: ۶۵۶)

در این بیت از شعر عاصی «آوازهای سرد» ترکیب از حواس شنوایی است. ماهیت آواز صداست؛ اما شاعر با این تعبیر جدید و آوردن «آواز» با واژهٔ «سرد» در کنار آنکه منظور خود را به مخاطب رسانیده، موجب برجسته‌سازی کلام نیز شده است. شاعر با کاربرد واژهٔ «سرد» آواز را از جوهر اصلی اش که صداست تهی می‌داند و به این باور است که آوازها و نواهای عدالت به خشکی گراییده است:

«خورشید از او سپیده از او پیداست/ آوازهای سرد گرانجایی/ در خاطرش پناه نمی‌یابد/ ای عشق/ ای بامداد واژهٔ آهنگین.» (عاصی، ۱۳۷۴: ۱۰۰)

نمودار(۱)بسامد استفاده از حس‌آمیزی محور افقی را در شعر محمود درویش و قهّار عاصی نشان می‌دهد:



چنانچه ملاحظه شد از میان حس‌آمیزی محقق شده در محور افقی شعر محمود درویش حس شنوایی- بینایی بیشترین بسامد تکرار را داراست؛ اما حس‌آمیزی شنوایی- بساوایی،

شـنوایی- بویایی، بینایی- بویایی و بویایی- شـنوایی مورد توجه شـاعر نبوده اسـت. همچنان در شـعر قهّار عاصـی نیز بیشـترین بسـامد تکرار را حس شـنوایی- بینایی دارد، او نیز از گونه‌های حس‌آمیزی، چشـایی- بویایی و بینایی - بساوایی بهره نبرده است. کاربرد ترکیب حس شـنوایی- بینایی در شـعر هردو شاعر گسترهٔ فراوانی دارد؛ از این رو می‌توان گفت که این ترکیـب هنری بیشـتر مورد توجه آنان بوده اسـت. دلیل آن ممکن برخورداری هر دو شـاعر از حس شـنوایی و بینایی قوی باشـد، زیرا این دو شـاعر متعهد از روزی که دیده به جهان گشـوده‌اند با صـدای خمپاره و دیدن تصـاویر جنگ و ویرانی آشـنا هستند. آنان بهتر می‌توانند با امتزاج این دو حس متفاوت صـدای ناله و تصـویر از درد مردم را به خوانندگان القا کنند.

۲-۱-۲. حس‌آمیزی محور عمودی(حسی انتزاعی- انتزاعی حسی)

این نوع حس‌آمیزی بـا آمیختگی حواس‌پنجگـانه و مفهوم عقلی و انتزاعی به وجود می‌آید. شـاعر می‌توانـد بـا بهره بردن از شـگردهـای‌کـه امور ذهنی و درونی را دیـداری می‌کند، تصـوّرات خود را به زیبایی در معرض تماشـا بگذارد. (حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۲۸۲-۲۸۳) محمود درویش و قهّار عاصـی از این نوع حس‌آمیزی به زیبایی اسـتفاده نموده‌اند.آنان با خلق پیوند و ترکیب‌های جدید، خواننده را به اندیشه و تأمل واداشته و تصاویر زیبایی آفریده‌اند.

۲-۱-۲-۱. «بینایی-انتزاعی»

از میـان حواس پنجگانه حس بینایی فعال‌ترین حس بوده اسـت (انوشـه، ۱۳۶۷: ۶۸۷) که آمیختن آن‌ها با یکدیگر امر انتزاعی مفاهیم درونی شـاعر را به‌صـورت دیداری به مخاطب القا می‌کند. شـاعر تلاش می‌کند، تا با اسـتفاده از این ترکیب مفاهیم ذهنی خود را با بازی واژگـان بـه‌صـورت دیداری به مخاطب تداعی کند؛ به‌عنوان مثال محمود درویش در این قصـیده کوشیده است تا بهار آزادی را که با خون مقاومت‌گران متصوّر است دیداری کند. عبـارت‌هـای «عروق ربیعنـا» و «دم الحب» در این قصـیده گونهٔ از حس‌آمیزی بوده، که با ترکیب دو امر ظاهری و انتزاعی به وجود آمده است؛ «رگ» و «خون» با حس بینایی و «بهار » و «عشـق» با امر انتزاعی و باطنی قابل دریافت اسـت. شـاعر با ترکیب این دو حس تصاویر دیداری آفریده است:

«وسال الماءُ أحمرَ/ فی عروق ربیعنا.../ أُولی أغانینا دَمُ الحُبِّ الذی/ سفکته آلهةٌ،/ وآخرُها دَمٌ سَفَکَتْهْ آلهةُ الحدید...»(درویش، ۲۰۰۴ :۴۶)

ترجمه: *و آب سرخ جاری شد/در رگ‌های بهارمان.../ نخستین ترانه‌ی مان خون عشقی است/که خدایان آن را ریختند/ و آخرینش خونی است که / دست خدایان آهن به آن آلوده شد...*

گاهی شاعر با کاربرد واژگان و ترکیب این دو حس انزجار و نفرتش را از نیروهای متجاوز آشکار می‌سازد. او در این بیت با آوردن عبارت «لبنات آوی الجائعات» که کنایه از سربازان اشغالگر است؛ آنان را گرسنگانی خطاب می‌کند، که بسان شغالان خون‌آشام مشغول دریدن انسان فلسطینی‌اند:

«سألتقی بنهایتی وبدایتی/ وأقول: ویحکما! خذانی وأُترکا/ قلبَ الحقیقة طازجاً لبنات آوی الجائعاتِ.» (همان: ۲۷)

ترجمه: *با پایان و سرآغازم دیدار خواهم کرد/و خواهم گفت: وای برشما! مرا ببرید و/ قلب حقیقت را دست نخورده برای شغال‌های گرسنه رها کنید.*

یکی از شگردهای سبکی محمود درویش روش سؤال و جواب است. در این سبک نوشتاری شاعر تمام یا قسمتی از شعر خود را به گونهٔ مکالمه و یا مناظره در نظر می‌گیرد،که معمولا در فرم شعر دو فعل «گفتم و گفت» به گونه متواتر تکرار می‌شود. فاعل فعل «گفتم»، «منِ» حقیقی شاعر و یا «منِ» دیگر است و همچنان فاعل فعل «گفت» معشوق، یا مخاطب حقیقی و یا فرضی شاعر است. لازم به ذکر است، که در این روش «مقول قول» در هر دو مورد ساخته و پرداختهٔ ذهن خود شاعر است. درویش در این قصیده نیز از این شگرد بهره برده و در خیالاتش با امل دنقل شاعر فقید مصری به گفتگو می‌پردازد. او با کاربرد عبارت «درّاجةُ الموت» که گونه‌ای از حس‌آمیزی، بینایی و انتزاعی است منظورش را که همانا سستی و کهولت شاعر است را به گونهٔ تصویری به مخاطب القاء می‌کند:

«قُلتُ له:/ قد تغیّرتَ یا صاحبی .... وَانْفَطَرْتَ/ فها هِیَ درّاجةُ الموت تدنو/ ولکنها لا تحرّکُ صرختک الخاطفةْ/ قال لی: عِشْتُ قرب حیاتی/ کما هِیَ.»(همان: ۱۳۹)

ترجمه: *به او گفتم:/ ضعف کرده‌ای رفیق... و اندوهگین شده‌ای/ اینک دو چرخهٔ مرگ نزدیک می‌شود/ اما نمی‌توان فریاد برق آسای تورا تکان دهد|به من گفت: کنار زندگی‌ام زیستم/ آن سان که بود.*

قهّار عاصی نیز از این آرایهٔ هنری به زیبایی بهره برده‌است. ساخت ترکیبات حسی و انتزاعی در شعر او نشان دهندهٔ توجّه و دقت شاعر به عوالم ذهنی و درونی است، در این بیت از شعر او «رنگ» با «آرزو» که یک امر انتزاعی است، درهم آمیخته، و رؤیاهای شاعر را بسان منظرهٔ زیبا و رنگین به تصویر می‌کشد:

«سر راه تو گاهی لاله، گاهی نسترن بودم/ به رنگ آرزوها هرجا گلی بشکفت، من بودم/در آن فرصت که پاییز آب می‌شد در خیالاتم/ حضور بادهایت باغ بود ومن چمن بودم.»(عاصی، ۱۳۹۲: ۶۱۳)

تصاویر شاعرانه‌ای که با ترکیب حس بینایی و انتزاعی شکل گرفته باشد در شعر قهّار عاصی کاربرد ویژه‌ای دارد؛ به‌عنوان مثال آوردن واژگان «پنجه، کابوس و فقر» در این بیت، حس دردمندی شاعر را به تصویر می‌کشد. او با این ترکیب هنری فقر را به‌سان یک حیوان وحشی فرض کرده است، که با پنجه‌های آهنینش گلوی مردم را می‌فشارد:

«پنجهٔ کابوس فقر، اندام شان را/ رنجه می‌داد\با صدای زندگی بیگانه/ در هر گوشهٔ این ملک.» (همان:۶۹۸)

همچنان شاعر با ترکیب «گل سرخ خیالت» که یک تعبیر زیبا و عاشقانه‌ای است، هر خواننده را شیفتهٔ خود می‌سازد تا بیشتر پیرامون آن تأمل کند. این تعبیر از آمیختگی حس بینایی و انتزاعی به وجود آمده است و شاعر با بهره‌گیری از آن عواطف و احساسات درونی خود را برجسته می‌سازد:

«تازه افشانده‌ای از گرد سفر دامانت\آی هم‌زاد! مخوان نغمهٔ فردا رفتن\ما و در پای گل سرخ خیالت ماندن\تو و این واحه رها کردن و صحرا رفتن؟» (همان: ۶۱۱)

۲-۱-۲-۲. «انتزاعی-بینایی»

در این گونه از حس‌آمیزی بیشتر مفاهیم انتزاعی با حس بینایی قابل دریافت است، شاعران با بهره‌جویی از این ترکیب هنری مفاهیم ذهنی و درونی خود را که حاصل تراوش ذهنی آنان است، همچون تصاویر زنده بیان می‌کنند. این دو شاعر دردمند نیز با بهره‌وری از این

شگرد هنری سبک شعری خویش را بارور ساخته‌اند. محمود درویش با آمیختگی این دو حس در این قصیده فضای ملتهب کشورش را به تصویر کشیده است؛ کشوری که از در و دیوارش بوی باروت و فقر به مشام می‌رسد. واژهٔ «فقر» در این ترکیب یک امر انتزاعی است، که به بالهای مرغ سنگ‌خوار تشبیه شده است. و این تشبیه تصویری مفهوم گرسنگی و درد را بر مخاطب تداعی می‌کند. همچنان واژهٔ «جرح» و «الهویة» که یک امر ذهنی و باطنی می‌باشد، که فضای قصیده را غم‌بار ساخته است. خلاقیت شاعر با استفاده از این سبک نوشتاری، که با مضمون قصیده همخوانی دارد میزان ادبیت کلام او را بالا برده است: «لبلادنا،/ وهی الفقیرةُ مثل أجنحة القَطَا،/ کُتُبٌ مُقَدَّسَةٌ... وجرحٌ فی الهویّة.» (درویش، ۲۰۰۴: ۳۹)

ترجمه: *سرزمین‌مان،/که به‌سان بال کبک بینواست/کتاب‌های مقدس... و زخمی در هویت سرزمین‌مان.*

همچنان دراین قصیدهٔ شاعر عبارت« نَزَفَ الحبیبُ شقائقَ النعمان» ساختار زیبایی از آمیختگی حس انتزاعی و بینایی است. شاعر با این ترکیب خون مقاومت‌گرانِ را به تصویر می‌کشد که در راه آزادی جان دادند و با خون شان همچون گل‌های شقایق دشت و دمن را لاله‌گون ساختند. شاید هدف شاعر از این ترکیب هنری تصویری کردن خون قهرمانان کشورش باشد:

«نَزَفَ الحبیبُ شقائقَ النعمان،/ فاصفرّتْ صخورُ السَّفْحِ من/ وَجَع المخاض الصعبِ،/ واحمرّتْ،/ وسال الماءُ أحمرَ\فی عروق ربیعنا...» (همان: ۴۶)

ترجمه: *محبوب گلهای شقایق چکید/ سنگ‌های دامنهٔ کوه/از درد هولناک زایمان زرد شدند/ و سرخ گشتند/ و آب در رگ‌های بهارمان سرخگون جاری شد...*

قهّار عاصی نیز از این ساختار هنری به زیبایی بهره جسته است. او در این شعر از درد سرزمینش می‌نالد، سرزمین که مدت هاست زیر پنجه‌های استعمار به سختی نفس می‌کشد. شاعر محقق‌شدن «آزادی» را که یک امر انتزاعی است، مستلزم ایستادگی مردم در مقابل نیروهای متجاوز می‌داند. او با بهره‌جستن از این ترکیب هنری و آمیختن واژهٔ «آزادی» با

«آتش» کـه گونـهٔ از حس‌آمیزی انتزاعی و بینـایی اســت، مردم ســرزمینش را به پایداری فرامی‌خواند:

«چـه برگ مردمیت می‌توان برداشــت از قومی/ که کار از دســت شــان جز مردم آزاری نمی‌آید/ به جان خویشتن افتاده‌اند آزادی و آتش/ بلندی‌ها کمر بندید! غمخواری نمی‌آید.» (عاصی، ۱۳۹۲ :۶۱۴)

۲-۱-۲-۳. « شنوایی-انتزاعی»

در این گونـهٔ حس‌آمیزی یک طرف معنا با حواس شــنوایی و جانب دیگر با امر عقلانی و ذهنی قابل دریافت است. درویش با استفاده از این روش سخنان سلیمان نجاب[۲] را به تصویر کشیده است، که گویا از تک تک واژه‌هایش غم و اندوه می‌بارد:

«بعد شـهرٍ زُرْتُهُ فی بیته الریفیّ./ کان کلامُهُ یبکی. لأول مرّةٍ یبکی سُلَیْمانُ القویُّ.»(درویش، ۲۰۰۴: ۶۵)

ترجمه: *یک ماه بعد در خانهٔ روستایی‌اش به دیدنش رفتم./ سخنش گریه می‌کرد. نخستین بار بود که سلیمان نیرومند می‌گریست.*

این سـاختار هنری در شـعر قهّار عاصی نیز مورد استفاده قرار گرفته است، او که بیشترین سـروده‌هایش را شعر پایداری شکل می‌دهد، در تغزل‌سرایی نیز مهارت ویژه‌ای دارد. شاعر می‌خواهد با اسـتفاده از این شـگرد هنری و شـنوایی‌کردن احسـاسـات درونی خود قلب سـوخته‌اش را اندکی تسـکین بخشد تا شاید روزی آه که بر سینه دارد به گوش معشوقه‌اش برسد:

«در پرده‌های نازک شـیدایی/ یاری نمانده اسـت که بنوازد\آوازهای عاشـقی ما را/ کس نیست تاز باغ برون آرد/ منظومه‌های روشن دریا را.» (عاصی، **۱۳۹۲: ۶۰۹**)

در این قصـیـده او نیز کـاربرد واژه‌هـای «بـانگ» و «نماز»؛ «آواز» و «گل» در کنار هم نشـانگر خلاقیت شـاعر است. در این ترکیب هنری «بانگ» کنایه از آذان مؤذن است؛ تلفیق این واژه با «نماز» که یک امر معنوی و انتزاعی می‌باشـد، حسـن تعلیل زیبایی را به وجود آورده اسـت. همچنان کاربرد واژهٔ «آواز» با «گل» خلاقیت شـاعر را در اسـتفاده و چینش واژگان هویدا می‌سازد:

«آن‌دم که او رهش را بر باغ می‌گشاید/ بانگ نماز سرو و آواز گل می‌آید/ راز لبان سبزه، انگیزه می‌دهد تا/ اندام‌های شب‌بو از غنچگی برآید.» (همان:۶۲۹)

در این ساختار هنری شاعر واژهٔ «سازها» اشاره به فریب و نیرنگ سیاسیون کشورش دارد؛ زیرا آنان با نیرنگ‌هایشان شهامت و آرمان‌خواهی مردم را به باد تمسخر گرفته بودند. «ساز» با حس شنوایی و «پریشان» با امر انتزاعی قابل دریافت است؛ شاعر می‌خواهد با بهره‌وری از این ترکیب غصه و دلتنگی‌اش را به گوش مخاطبان ویژه برساند:

«تا ارغوان تار و ترنگم را/ این نوع سازهاست، پریشانم/ تا دستمایه، غصه و دلتنگی است/ می‌خوانم/ من سالهاست وعدهٔ دلداری/ با بانوی خیال خود دارم/ زان‌جاست که قرار نمی‌یابم.» (عاصی، ۱۳۷۴ : ۶۴)

۲-۱-۲-٤. «انتزاعی- بویایی»

گاهی شاعران معاصر، به‌خاطر انتقال مفاهیم ذهنی و بالا بردن سطح بیان خویش، دو امر انتزاعی و بویایی را درهم می‌آمیزند. محمود درویش نیز برای بلند بردن سطح فکری و انتقال مفاهیم درونی خود، از این شگرد هنری بهره برده است. او در عبارت « الحُبّ... عطرٌ مالحٌ أوحامضٌ» که ترکیب از حواس انتزاعی، بویایی، چشایی است، فضای قصیده را عاشقانه جلوه داده است؛ تا مفاهیم ذهنی خود را که همانا شور و نشاط است، به تصویر بکشد:

«هی جُمَلَةٌ إسمیّةٌ، لا فِعْلَ/ فیها أو لها: للبحر رائحةُ الأسِرّةِ/ بعد فِعْلِ الحُبّ... عطرٌ مالحٌ أو/ حامضٌ. هِیَ جملة إسمیّة: فرحی.» (درویش، ۲۰۰۴: ۹۳)

ترجمه: *این جمله‌ای اسمیه است، فعلی ندارد/ دریا را بوی بستر/ بعد از معاشقه است... عطر شور و یا ترش/ جمله‌ای اسمیه است: شادمانی‌ام.*

۲-۱-۲-۵. «بویایی- انتزاعی»

در این نوع حس‌آمیزی شاعران می‌خواهند، یک امر حسی را با مفاهیم ذهنی و درونی هم‌نشین سازند تا با حواس ظاهری قابل دریافت باشد. قهّارعاصی از این شگرد برای محسوس جلوه‌دادن مفاهیم درونی خود کار گرفته است. در این قصیده عبارت «بوی» و «وفاداری» گونهٔ ازحس‌آمیزی بویایی و انتزاعی است، شاعر با استفاده از این ترکیب انزجار

و نفرت خود را از مجاهدین کشـــورش اعلام می‌کند. او که یک اســـلام‌گرای معتدل بود، همواره در ســـتایش از مجاهدین و در نکوهش نیروهای متجاوز شـــوروی می‌ســـرود؛ اما با پیروزی مجاهدین اوضاع کشورش بیشتر به وخامت گرایید، زیرا نیروهای مجاهدین به‌خاطر تصاحب قدرت به جان هم افتادند، که حاصل آن کشتار و آوارگی مردم بی‌گناه بود. شاعر در این ســـروده و بـا آمیختن این دو حس، جنـایـت غیر انســـانی آنان را به گونه‌ای بازتاب می‌دهد؛ تا درک و فهم دلالت‌های معنایی آن، اثر ماندگاری بر خواننده بگذارد :

«برادر! از برادر قـاتلان یـاری نمی‌آیـد/ ازین نامردها بوی وفاداری نمی‌آید/ همه بیدردهای خون و لبخنـدنـد مردم را/ از اینـان جز دورویی جز دکانداری نمی‌آید.» (عاصـــی، ۱۳۸۸: ۲۷۹)

۲-۱-۲-٦. «انتزاعی-بساوایی»

در این نوع حس‌آمیزی مفاهیم انتزاعی با حس بسـاوایی درهم آمیخته و مفاهیم ذهنی شـاعر را محســـوس‌تر جلوه می‌دهـد. عـاصـــی در مثال زیر با اســـتفاده از این شـــگرد آرزوهای سوخته‌اش را که همانا آزادی است، به تصویر می‌کشد:

«به کنجی رفته آتش بر فروزیم/ تمام آرزوهارا بســـوزیم / زدســـت آرزوها خســـته‌ام دل/ ز دســـت آرزو بشـــکســـتـه‌ام دل/ بیـا ای دل بـه پـاســـت همنوایی/ بـه پاس صـــبح و شـــام آشنایی.»(همان:۵۶)

۲-۱-۲-۷. «بساوایی-انتزاعی»

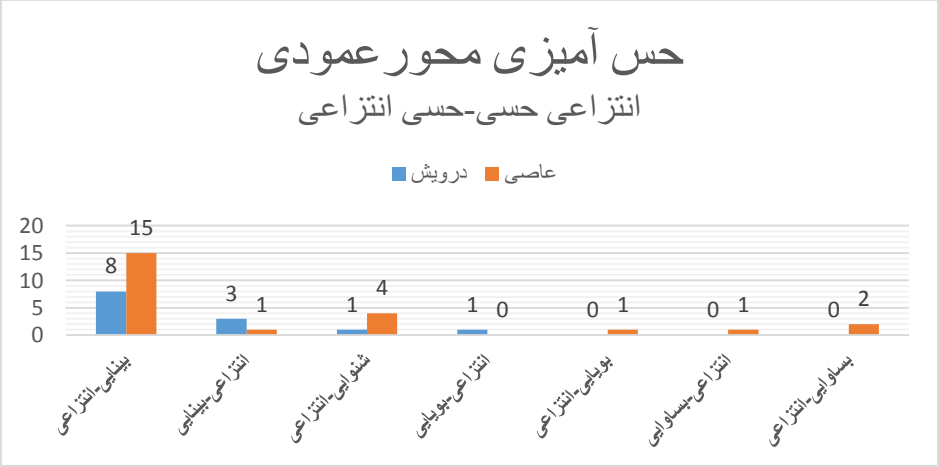
در این ســـاختـار هنری، حس بســـاوایی با انتزاعی درهم آمیخته و مفاهیم جدیدی شـــکل می‌گیرد. «گویا این مفاهیم از اعماق وجود شـاعر سـرچشـمه گرفته و بدون واسـطه بر قلب مخاطب می‌نشـیند» (فتحی‌رمضـان، ۲۰۰۷: ۲۲۱) و «مخاطب را بیشـتر به تأمل و اندیشـیدن وامی‌دارد.» (شیخ، ۲۰۱۰: ۳۶) قهّار عاصی با استفاده از این شگرد هنری جهت انتقال مفاهیم درونی خود و تأثیر آن بر مخاطب، به زیبایی بهره برده اسـت. بیشـتر سـروده‌های عاصـی آیتی از درد دارد، گاه درد وطن و گاه درد عشـق. او در این شعر با آمیختگی حس بینایی و انتزاعی از درد دل‌انگیزی سـخن می‌گوید و می‌خواهد، با آمیختگی این دو حس، کلامش بر قلب خواننده نفوذ کند:

«درجستجوی ساز بلندی که/ از ارغوان سینهٔ من رفته است/ در جستجوی درد دل‌انگیزی/ کز آتش دفینهٔ من فته‌ست/ من سالهاست راز بزرگی را\در پرده‌های نازک شیدایی/ می‌انگیزم.» (عاصی، ۱۳۷۰: ۶۳)

همچنان در این مثال فضای شعر عاصی عاشقانه و محتوایش آیتی از درد است. «بادهای مست»، ترکیبی از حس لامسه و انتزاعی است. این ترکیب هنری کنایه از حملهٔ قشون سرخ بر سرزمین شاعر است:

«ای بادهای مست بیارامید/ لیلای من به خواب فرو رفته‌ست/ از ویش‌های باغ میاشوبید/ ماه من از کرانهٔ امیدش/ در بستر گلاب فرو رفته‌ست.» (همان: ۹۹)

نمودار(۲) بسامد استفاده از حس‌آمیزی محور عمودی را در شعر محمود درویش و قهّار عاصی نشان می‌دهد:



چنانچه ملاحظه شد از میان گونه‌های حس‌آمیزی محقق‌شده در محور عمودی شعر محمود درویش، حس بینایی- انتزاعی بیشترین بسامد تکرار را داشته است. شاعر از میان هفت گونهٔ کارگرفته شده در این مجموعهٔ شعری از حس‌آمیزی بساوایی- انتزاعی، انتزاعی - بساوایی

و بویایی- انتزاعی بهره نبرده است؛ همچنان در شعر قهّار عاصی نیز حس بینایی- انتزاعی بیشترین بسامد تکرار را دارد، درصورتی‌که حس‌آمیزی انتزاعی- بویایی در شعر وی کاربردی نداشته است. بهره‌وری از ترکیب حس شنوایی- انتزاعی بیشتر مورد توجه شاعران بوده است؛ زیرا حس بینایی یکی از پرکاربردترین حواس در زندگی انسانی جهت برقراری ارتباط با محیط است. تلفیق این حس با قوهٔ تخیل باعث آفریدن تصاویر زیبا می‌گردد، محمود درویش و قهّار عاصی با ترکیب این ساختار هنری تجربه‌ها و اندیشه‌های خویش را به گونهٔ زنده و تصویری بیان نموده و باعث گسترش مفاهیم نوین در شعر خویش گردیده‌اند.

۳. نتیجه‌گیری

یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد، باآنکه نکات اختلافی در نحوهٔ استفاده از این شگرد هنری در اشعار این دو شاعر به چشم می‌خورد؛ اما پیوند میان کاربرد این آرایهٔ هنری با محتوا، اندیشه و احساسات شاعرانه مسئله‌ای بوده، که همواره در شعر آنان رعایت شده است.

ویژگی‌های بارز سروده‌های این دو شاعر را در این دو مجموعهٔ شعری، استفادهٔ آگاهانهٔ آنان از این شگرد و هماهنگی آن با موضوع شکل می‌دهد. طبق تحلیل نمونه‌های شعری آنان مشخص شد، که صنعت هنری حس‌آمیزی در شعر این دو شاعر باعث تصویرآفرینی، انتقال معنی و تأثیر بر مخاطب را نیرو می‌بخشد و زیبایی شعرشان را دوچندان ساخته است. این دو شاعر گاهی در یک بیت از گونه‌های مختلف حس‌آمیزی بهره برده اند، که این امر خلاقیت و نوآوری آنان را در چگونگی استفاده از این شگرد هنری نشان می‌دهد. محمود درویش در محور افقی یک‌بار ازگونهٔ حس‌آمیزی بینایی-شنوایی، سه‌بار از شنوایی-بینایی، یک‌بار از بینایی-چشایی، یک‌بار از بینایی-بساوایی، دوبار از بساوایی-چشایی، دوبار از بویایی-بینایی، یک‌بار از چشایی-بویایی بهره برده است؛ او همچنان در محور عمودی هشت‌بار از حس‌آمیزی بینایی-انتزاعی، سه‌بار از انتزاعی-بساوایی، یک‌بار از

شـنوایی-انتزاعی، یک‌بار از انتزاعی-بویایی را به‌کار برده اسـت. قهّار عاصـی نیز در محور افقی دوبار از گونهٔ حس‌آمیزی بینایی-شـنوایی، پنج‌بار از شـنوایی-بینایی، دوبار از بینایی-چشـایی، یک‌بار از بسـاوایی-بینایی، دوبار از بینایی- بویایی، یک‌بار از بویایی-شـنوایی، یک‌بار از شـنوایی-بویایی و دوبار از شـنوایی- بسـاوایی استفاده نموده است. او همچنان در محور عمودی پانزده‌بار از حس‌آمیزی بینایی-انتزاعی، یک‌بار از انتزاعی-بینایی، چهاربار از انتزاعی-شـنوایی، یک‌بار از بویایی-انتزاعی، یک‌بار از انتزاعی-بساوایی، دوبار از بساوایی-انتزاعی را شامل ساختارهای هنری و زیبایی شعر خویش ساخته است.

آمـارهـا نشـــان می‌دهد که حس‌آمیزی شـــنوایی – بینایی در محور افقی و حس‌آمیزی بینایی – انتزاعی در محور عمودی، بیش‌ترین بسـامد تکرار را در شـعر آنان دارد. به‌صورت کل می‌توان گفت، که حس بینایی و شـنوایی از حواس فعال این دو شـاعر بوده است. دلیل آن ممکن برخورداری هر دو شـاعر از حس شـنوایی و بینایی قوی باشـد، زیرا این دو شاعر متعهد از روزی‌که دیده به جهان گشـــوده‌اند با صـــدای خمپاره و دیدن تصـــاویر جنگ و ویرانی آشـــنـا هســـتند. آنان بهتر می‌توانند با امتزاج این دو حس متفاوت و بازی با واژگان صدای ناله و تصویر از درد مردم را به خوانندگان القا کنند.

یادداشت‌ها

۱. شـارل بودلر، در سـال ۱۸۲۱م، در شـهر پاریس به دنیا آمد و یکی از مطرح‌ترین ادیبان و شـاعران مکتب سـمبولیسم به حساب می‌آید. در آثار و سبک هنری وی همواره می‌توان، خلاقیت و نوآوری را مشاهده کرد. »(کریمه؛ فهیم کلام، ۱۳۹۵)

۲. سلیمان رشید النجاب، در سال ۱۹۳۴م در روستای حبیبیه از توابع شهر رام الله چشم به جهان گشود. او در اوایل دههٔ پنجاه در صـفوف حزب کمونیسـت اردن وارد اقدامات ملی شـد و در رویدادهای مردمی که در اعتراض به سـیاسـت‌های رژیم اردن و اتحادهای منطقه‌ای و بین‌المللی آن به‌ویژه بغداد شـکل گرفت، شرکت کرد. وی در ژوئن ۱۹۶۷م به فعالیت‌های ضد صهیونیست شرکت کرد و نقش مهمی در ایجاد هسـته‌ای برای اقدام نظامی مقاومت در سـرزمین های اشـغالی داشـت.»(صـایغ، ۲۰۱۹: ۳۴)

۳.عاصی عاشق «ویدا»ست، عشقی که بعدها به هجران و هجرت کشید و «ویدا» رهسپار کشور روسیه گردید. ناله‌های شاعر از این رهگذر غیر قابل انکار است.»(آرین، ۱۹۹۳: ۴۲۷)

کتابنامه

- آرین، نصیر احمد.(۱۳۹۳). ***گل سوری«نقد وبررسی صورت و معنای شعر عبدالقهّار عاصی»***. کابل: مطبعهٔ کاروان.
- انوشه، حسن.(۱۳۶۷). ***دانش‌نامه ادب فارسی۲***. تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
- ایوکی، علی نجفی؛ طالبیان، مصوره.(۱۳۹۸). «گونه‌های حس‌آمیزی در سروده‌های سعید عقیل و نیما یوشیج». ***کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی دانشگاه رازی***. شماره ۲، صص ۸۱-۱۰۶.
- بهنام، مینا.(۱۳۸۹). «حس‌آمیزی: سرشت و ماهیت». ***فصلنامهٔ علمی پژوهشی زبان و ادبیات فارسی***، شماره ۱۹، صص ۶۷-۹۹
- حسن‌لی، کاووس.(۱۳۸۳). ***گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران***. تهران: ثالث.
- حسین، عفاف إبراهیم.(۲۰۱۲). ***رثاء الادب فی الشعر العربی الحدیث***. السعودیه: جامعهٔ ام القرای، رساله ماجستر.
- درویش، محمود.(۲۰۰۴). ***لا تعتذر عما فعلت***. بیروت: دار الریس.
- الصایغ، وجدان.(۲۰۰۳). ***الصور الإستعاریهٔ فی شعر العربی الحدیث***. بیروت: المؤسسهٔ العربیهٔ للدراسات و النشر.
- صایغ، یزید.(۲۰۱۹). ***الکفاح المسلح والبحث عن الدولهٔ الحرکهٔ الوطنیهٔ الفلسطینیهٔ (۱۹۴۹-۱۹۹۳)***. بیروت: مؤسسهٔ الدراسات الفلسطینیهٔ.
- عبدالرحمن، نصرت.(۱۹۷۹). ***فی النقد الحدیث***. عمان: مکتبهٔ الأقصی.
- عاصی، قهّار.(۱۳۹۲). ***کلیات قهار عاصی به کوشش احمد معروف کبیری***. مشهد: انتشارات گوهر خراسان.
- عاصی، قهّار.(۱۳۷۴). ***از آتش از ابریشم***. چاپ اول. کابل: طبع و نشر ایام بره‌کی.
- عاصی، قهّار.(۱۳۸۸). ***شهر بی‌قهرمان، گزیدهٔ شعر قهّار عاصی به کوشش احمد معروف کبیری***. مشهد: انتشارات ترانه.
- شیخ، حمدی.(۲۰۱۰). ***الحداثهٔ فی الأدب***. مصر: المکتب الجامعی الحدیث.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا.(۱۳۶۸). ***موسیقی شعر***. تهران: توس.

- شفیعی کدکنی، محمدرضا.((۱۳۷۹).***شاعر آیینه‌ها***. تهران: آگاه.
- فتحی رمضان، احمد.(۱۹۷۰). «بلاغة تراسل الحواس فی قرآن الکریم». ***مجلة جامعة الموسل***. شماره ۴، صص ۱-۱۶.
- فارس، لزهر.(۲۰۰۵). ***الصورة الفنیة فی شعر عثمان لوصف، جامعة منتوری قسنطیة***. الجزایر: جامعة منتوری، رسالة ماجستر.
- کریمی، پرستو.(۱۳۸۷). «حواس پنجگانه و حس‌آمیزی در شعر». ***نشریهٔ علمی پژوهشی گوهر گویا***. دور ۲، شماره ۷، صص ۱۳۱-۱۵۰.
- کریمی، نجیبه؛ فهیم کلام، محبوبه.(۱۳۹۵). «تحلیل نمادهای مرگ در اشعار شارل بودلر». ***فصلنامهٔ زیبایی‌شناسی ادبی***. شماره ۲۷، صص۱۶۷-۱۸۶.
- گلچین، میترا؛ رشیدی، سمیه.(۱۳۹۰). «جایگاه پارادوکس و حس‌آمیزی و انواع آنها در مثنوی مولانا». ***نشریه ادب فارسی***. دورهٔ جدید، شماره ۵-۳، صص ۲۹۵-۳۰۸.
- مرتضایی، سید جواد.(۱۳۹۴). ***بدیع از بلاغت***. تهران: انتشارات زوّار.
- مدیرزاده طهرانی، فاطمه اعظم ؛ اوجاق، علی زاده؛ امامی، فاطمه.(۱۳۹۹). «بررسی سبکی و تحلیلی آرایه حس‌آمیزی در اشعار پروین اعتصامی». ***ماهنامهٔ تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)***. شماره ۵۶، صص ۷۹-۱۰۱.
- النجاتی، محمد عثمان.(۱۹۸۰). ***الإدارک الحسی عند ابن‌سینا***. بیروت: دارالشروق.
- هلال، محمدغنیمی.(۱۹۷۳). ***النقد الأدبی الحدیث***. القاهرة: دار النهضة.
- وهبه، مجدی.(۱۹۸۴). ***معجم مصطلاحات العربیة فی اللغة و الادب***. بیروت: مکتبة لبنان.

Journal of Comparative Literature
ISSN: 2008-6512

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 14, No. 26, spring and summer 2022

A Comparative Study of Bayazid and Roozbehan Baqli's Ascensions with Fairclough's Critical Discourse Analysis Approach*

Fatemeh Hakima [1], Morteza Ghasemi[2], Hosien Hasan Rezaei[3]

1. Introduction

Critical discourse analysis explains about how and why discourse is produced. Mystics intuitively obtain a unique language that needs to be deciphered, which is "the product of ideology" (Vodak,2001: 115). Bayazid and Roozbehan have also produced and recreated their distinct mystical discourse according to their ideology by choosing specific words and syntax. This study aims to answer this main question: How did the two mystics represent their mystical world and circumstances? Furthermore, to show possible differences and similarities.

2.Methodology

In this research, with the analytical-comparative method and based on the analysis of Fairclough's critical discourse, the ascension of

*Date received: 15/03/2022 Date review: 02/05/2022 Date accepted: 24/05/2022

1.**Corresponding author**: Associated Professor of Persian Language and Literature Department of Persian Language and Literature of Farhangiyan University, Qazvin, Iran. E-mail: fhakima@ymail.com
2. Associated Professor of Persian Language and Literature Department of Persian Language and Literature of Farhangiyan University, Qazvin, Iran. E-mail: morteza_ghasemi59@yahoo.com.
3. Associated Professor of Persian Language and Literature Department of Persian Language and Literature of Farhangiyan University, Qazvin, Iran. E-mail: hosein_rezaie5@yahoo.com.

Bayazid Bastami and Roozbehan Baqli has been analyzed. Based on this, three paragraphs of Bayazid and Roozbehan Baqli's Ascension Letter have been selected as a textual body. Then the authors' critical language is analyzed and interpreted in verbal and cryptic signs. Fairclough offers a ten-question model for descriptive-level text analysis to reveal the implications of language. The first seven questions are based on empirical, relational and expressive values that the formal features of the text have. Words or syntactic constructions show empirical, relational, and expressive values. These values have an abstract, practical or action meaning. The eighth question deals with the coherence of in-text and out-of-text. The ninth question examines the interactive systems in discourse, and the tenth question deals with the structure of the text in advancing the author's goals.

3. Discussion

3-1. At the description level

The words "looking with the truth, seeing the truth with the truth" show Bayazid's attempt to destroy egoism. Bazid pays much attention to God. He thinks of the destruction of ego. The Ascension is based on a revelation he saw in his youth. His revelations are formed in the state of sleep, sleep and wakefulness or awakening .

3-2. At the level of interpretation

Bayazid shows that every action has a proportionate reaction. There are a lot of declarative sentences and active in his words, so he is able, not defeated. Roozbehan Baqli also claims that a needle from God has been opened on him. He has advanced in the stage of purification. Roozbehan saw the sea, the island and the palace of Quds differently before his Ascension, but after his Ascension (the state he has experienced), he sees the sea, the island and the palace of Quds as one. In his ascension letter, God, angels and Khidr are present. The dialogue between God, Khidr and the hadith of the mystic soul has been reported. Roozbehan Baqli thinks about death, seeks refuge in God from evil, and receives refuge and good news from God .

3-3. Analysis of two ascents at the level of explanation

In explaining, socio-cultural structures and relations are considered. Socio-cultural issues are non-discourse and are a subset of discourse practice. Fairclough calls discourse a "social matrix of discourse" (Jorgensen & Phillips, 2014: 149). Bayazid is a distinguished figure in Iranian mysticism. He is closer to the original Islam. Free will and effort are the two pillars of Bayazid's conduct. Of course, he does not consider effort alone to be sufficient and believes that it can not be achieved with effort alone, nor can it be achieved without effort. His mystical discourse is human endeavour snd free will. This discourse becomes less and less in the following periods as far as there is a roughness in the mysticism of Ibn Arabi (Hakima and Mohseninia, 1396: 36). The principle of Khorasan mysticism is to pay pure attention to God and know the unreal (virtual) existence. After Bayazid, this discourse becomes less and more attention is paid to non-God (world). The mystics of later periods pay attention to the world, the relation of the world with God, the relation of man to God, and the relation of man to the world; they give originality to man and the world. This view starts from Hallaj and is extreme in Ibn Arabi and his subjects. Therefore, attention to man has started from Hallaj and can be seen in his followers, disciples and influencers. Roozbehan Baqli is influenced by Hallaj. By describing some of Hallaj's circumstances and speeches, he has linked Persian Sufism with the Baghdad school.

Next point: Roozbehan Baqli's social, economic and political conditions are different from Bayazid's social, economic and political conditions. Roozbehan lived in a time when thinkers did not have a good opportunity to express their talents and express their thoughts; as a result, they had to enter monasteries. This causes the mystic to be isolated and distanced from society. The same monasteries were also built by princes and ministers and were governed by their policies. An example of the socio-political situation of that time: Roozbehan Baqli did not greet the ruler of Shiraz and threatened the ruler of Roozbehan. The fact that the jurists, scholars and thinkers had to

welcome the ruler shows the prosperous society. In the end, it is reminded that mystical discourse is formed on the non-existence of God (unity). Unity is the axis of mystical discourse that manifests itself in annihilation and unity. Manifestation, austerity, seeking, diligence, prayer, discipleship, etc., find meaning with the centrality of unity. Mystical discourse is spectral. The farther away from the centre (unity), the less mystical discourse fades. The original mystical discourse is formed on the non-existence of beings and the absolute existence of God. Seekers of the path of God actively strive to achieve such knowledge, and the authorities pass the conduct home, so the identity of the seeker is formed on the axis of non-existence, and the spectrum of selfishness and selfishness, non-intuition and non-desire in the seeker become less and less and true monotheism.

4. Conclusion

Applying analytical comparative method, this study has reviewed parts of the ascension of Bayazid Bastami and Roozbehan Baqli based on Norman Fairclough model. The results indicated that Bayazid and Roozbehan have produced and recreated their distinct mystical discourse by choosing specific vocabularies and syntax. Revelation, dialogue, and manifestation are the three common pillars of Bayazid and Baqli, but the intellectual, ideological, and mystical structure of each has subtle differences. Bayazid's mystical discourse is formed on the basis of me (Man) / God (Him) and there is no mediator in it that during the purification of the soul and divine attraction, human annihilation and human identity become impossible by perishing in Truth, and nothing but Truth remains. but Roozbehan's discourse is formed around the characters of Roozbehan (humans), angels, Khezr and God. In this discourse, angels are the mediators between he and God, and Khezr is the symbol of Man’s old man and guide. Meanwhile, at the end of Bayazid's ascension, all his attributes, his gestures and his language became monotheistic, but Roozbehan was asking God for a good end. Roozbehan was afraid of death and Bayazid passed away. Bayazid's contribution to the original Iranian

mysticism is far more prominent than Roozbehan. Bayazid Bastami's mystical discourse is based on Bayazid / God. Moreover, free will is prominent in his discourse. This discourse resets the two concepts of human endeavour, seriousness and promotion in this world and the hereafter. Bayazid is distinguished by certainty and hearing the voice of God, and interacting with God. Roozbehan Baqli Mystical Discourse is formed around the personalities of Baqli / angels, the older man and God. One side is the Baqli and the other side is the angels, the older man and God. His discourse is in the spectrum of monotheism. Roozbehan Baqli's emphasis is on happiness. These two ideas (Bayazid's thought and Roozbehan's thought) have created two different methods: Bayazid's discourse is based on God. There is no mediator; he speaks the truth and with him.

On the other hand, in Roozbehan's discourse, there are mediators such as Khidr and angels. Bayazid's discourse seeks to be God-centered and unjustly destroyed. The social situation of Bayazid's time, his influence on Islam and his discipleship with Imam Sadegh (AS), which many scholars have accepted, have been effective in producing his discourse. In contrast, Roozbehan Baqli has a more humanistic and ontological thought, so he pays more attention to the status of man and the place of existence than Bayazid. Given the political and social situation of his time, this idea has led to the production of a humane and ontological discourse in which the desire for personal growth and prosperity and the emphasis on proportional determinism are seen. Baqli sees himself as a chosen one, which is his special revelation, and any self-identification is far removed from the truth of God alone (absolute existence).

Keywords: ascension, Bayazid Bastami, Roozbehan Baqli, discourse analysis, Fairclough.

References [In Persian]:

Abd, A.(1995). *Tafsīr-i Nūr al-Thaqalayn*. (6th ed., Mahallati.R.). (Vol. 1). Qom: Ismailian Press Institute.

Aghagolzadeh, F. (2006). *Critical discourse analysis*. (1st ed). Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company.

Asadi, M. J. (2006). " A study of Mystical paradox until the seventh century (AH) & their thematic arrangement. Mahmoud Abedi. MA Thesis, Persian Language and Literature.Tarbiat Moallem University.

Attar Neyshabouri, F. (1987). *Tazkirat al-Awliyā*. (1st ed., R. Nicholson, Rev.). Tehran: Mazaheri Printing House.

Badawi, A. (n.d). *The Sufi Mystical paradoxes* . (Vol.1). Kuwait: Press representative.

Bamri, M. (2016). " A study of the structure of ascensions in Persian literature". Mahmoodi. MA Thesis, Persian Language and Literature. University of Zabol.

Baqli, R. (2014). *Kashf al-asrār va mukāshafāt al-anvār* . (1st ed., M. Hosseini). Tehran: Sokhan.

Daylami,H.(1992) .*Irshad Al Quloub*. Qom: Manhoorat Al- Shareef Al – Rathi.

Ernest, Carl. (1998). *Roozbehan Baqli*. Translated by Majdaldin Kiwani. Tehran: Markaz Publications.

Gholamrezae, M. (2010). *Stylistics of mystical*.Tehran: (1st ed). Shahid Beheshti University. Printing & Publishing Center.

Hakima, F. mohseniniya, N. (2017). *A Comparative Study of Mystical Unity in Attar Neyshabouri's and Ibn Arabi's Thoughts*. Comparative Literature Journal, 9, 17. 21- 39.

Hamedani, Ain-ol Ghozat (1991). *Tamhidat*. (2th ed A. Osairan, rev). Tehran: Manouchehri.

Haqqi. I.(n.d.). *Tafsir Ruh al-bayyan*. (Vol. 9.). Beirut: Dar al- Fiker.

Carl W, E. (1988). *Roozbehan Baqli*. Translation of the Divalar course. 1st ed., Tehran: Amirkabir Publications

Jorgensen, M. Louise Phillips. (2002). *Discourse Analysis as Theory & Method*. (4th ed., H. jallili.) Tehran: Ney Publications.

Kharaqani, A. (1994). *Noor.O. Olum*. (4th ed.A,R.Haghighat, rev).Tehran: behjat Publications.

Kulayni, M. (1985). *kafiosul*.(Vol. 1.). Tehran: Dar al-Kotob al-Islamiyyah.

Majlesi. M.(1983).*Bi har alanvar*. (Vol. 11.). Beirut: Dar al- Ihya' al-Turath al-Arabi.tafseer-noor-us-saqlain-vol-8.[In English]:

Meybodi. Rashid – Din. (1997). *Kashf al – Asrar wa Uddat al - Abrar*. (6th ed., A. Hekmat, rev). Tehran: Amir kabir Publications.

Meybodi. Rashid – Din. (1965). *Kashf al – Asrar*. (2th ed., A. Hekmat, rev). Tehran: Amir kabir Publications.

Meybodi, A. (1992). *Kashf-al-asrar va eddat-al-abrar*. (vol.5,6) (A. Hekmat, rev.). Amir Kabir Publications.

Montazeri, F. Razavian, H. rezay, M. kia, H. (2018). *Critical Discourse Analysis of "Disciple's Duties" from the Qushayri's Point of View, According to the Fairclough's Theory*. *Journal of Prose Studies in Persian Literature*. 2,44.129-149.

Mirbagherifard ali asghar. (2012). *Practical and Intellectual Mysticism or First and Second Mystical Traditions (Contemplation on the foundations of Islamic Sufism and Mysticism*). Researches on Mystical literature (Gowhar – i- Guya). 6, 22. 5-88.

Mirakhori, Q. (2002). *The mysticel teaching of halladj*. (1st ed). Tehran: Shafiei.

Mirakhori. G. (2002). *The mysticel teaching of halladj*. (1st ed). Tehran: Shafiei Publications.

Pahlavan, A. H. & Rezaei, M. (2015). *An Inquiry into the Ascension of Bayazid Bastami*". In the 10th International Conference on the Promotion of Persian Language and Literature. Ardabil: Mohaghegh Ardabili University, 4-6 September 2015

Sahlagi, A. (2005). *Ketab ol-noor* (*daftar-e roshanayi*). M. R Shafi'i Kadkani (6th ed). Sokhan Publications.

Sajjadi, S. J. (1991). *Dictionary of mystical terms and expressions*. Tehran: Tahuri Publications.

Shafiei Kadkani, M.R. (2013). *The language of poetry in Sufi's prose, an introduction to the stylistics of the mystical view*. Tehran: Sokhan Publications.

Ujviri, Abu al-Hasan Ali ibn Uthman (2013). *Kashf almahjoob*. Tehran: Soroush Publications.

Yasrebi, S-Y. (2014). *Theoretical mysticism*, a study in the evolution and principles and issues of Sufism. (8th ed). Qom: Tablighate Eslami Office.

References [In Arabic]:

The Holy Quran

Qushayri, A. (2007). *Ketab al- mi'raj* [The book of ascension]. Dar al-Maktabat Biblion.

Sabzavārī**,** H. (1982). *Asrar al-Ḥekam***.** With the effort of H.Farzad. Tehran:Molla Publications.

References [In Engihsh]:

Wodak, R_ (2001). *Method of Critica Discourse Analysis*. London: Sage.

نشریه ادبیات تطبیقی
شاپا: ۲۰۰۸-۶۵۱۲

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال چهاردهم، شمارهٔ بیست و ششم، بهار و تابستان ۱۴۰۱

بررسی تطبیقی معراجنامه‌های بایزید و روزبهان بقلی با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف *

فاطمه حکیما[۱]؛ مرتضی قاسمی[۲]؛ حسین حسن‌رضایی[۳]

چکیده

تحلیل گفتمان انتقادی دربارهٔ چگونگی و چرایی تولید گفتمان سخن می‌گوید و با توجه به بافتِ درون‌زبانی و برون‌زبانی سعی در موشکافی گفتمانِ تولیدشده دارد. پژوهش پیش‌رو با روش تحلیلی - تطبیقی بخش‌هایی از معراجنامهٔ بایزید بسطامی و روزبهان بقلی را با تکیه بر مدل نورمن فرکلاف بازنگری کرده‌است. نتایج نشان می‌دهد که بایزید و روزبهان با انتخاب واژگان و نحو خاص، گفتمان متمایزِ عرفانی خود را تولید و بازآفرینی کرده‌اند. مکاشفه، گفت‌وگو و تجلی سه پایهٔ مشترک معراج بایزید و بقلی است، اما ساختار فکری، ایدئولوژیکی و عرفانی هر کدام تفاوت‌های ظریفی دارد. گفتمان عرفانی بایزید بر محور من (انسان)/ خدا (او) شکل گرفته‌است و در آن میانجی یا واسطه‌ای وجود ندارد که در طی تهذیب نفس و کشش الهی انانیّت زایل و هویّت انسان با فنا شدن در حق، مستحیل می‌شود و جز حق چیزی باقی نمی‌ماند، اما گفتمان روزبهان حول محور شخصیت‌های روزبهان (انسان)، ملائکه، خضر و خدا شکل گرفته‌است. در این گفتمان ملائکه و خضر واسطهٔ بین او و خداوند هستند و خضر نمادِ پیر و راهنمای انسان است. ضمناً در پایان معراجِ بایزید همهٔ صفات اشارات و زبان او توحیدی شده‌است، اما روزبهان از خداوند طلب فرجام نیک دارد. روزبهان از مرگ می‌هراسد و بایزید به حق پیوسته‌است. سهم بایزید در عرفان اصیل ایرانی – اسلامی به مراتب از روزبهان برجسته‌تر است.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۲/۲۴ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۲/۱۲ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۱/۰۳/۰۳

صص ۱۱۹ – ۱۵۲ **Doi:** 10.22103/jcl.2022.19097.3443

۱. استادیار مدعو زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان قزوین، ایران. ایمیل:fhakima@ymail.com

۲. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان قزوین، ایران. ایمیل: morteza_ghasemi59@yahoo.com

۳. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان قزوین، ایران. ایمیل: Hosein_rezaie5@yahoo.com

واژه‌های کلیدی: معراج، بایزید بسطامی، روزبهان بقلی، تحلیل گفتمان، فرکلاف.

۱. مقدّمه

تحلیل گفتمان انتقادی «گرایشی بین‌رشته‌ای است که در رشته‌هایی مانند انسان‌شناسی، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی و غیره به مطالعات نظام‌مند ساختار، کارکرد و فرایندهای تولید گفتار می‌پردازد.»(آقاگل‌زاده، ۱۳۸۵: ۱۲۰) تحلیلگر گفتمان انتقادی موظف است به کمک فنون موجود در این رویکرد، پرده از صورت ظاهر متن بردارد و آنچه در لایه‌های زیرین زبان مخفی مانده آشکار کند.

۱-۱.شرح و بیان مسئله

عارفان به عروجِ روح تأکید داشته و آن را برای همگان به شرط تهذیبِ نفس ممکن می‌دانند. شفیعی کدکنی می‌گوید:

> صوفیه نردبانِ شگفت‌آوری یافته‌اند که عبارت است از زبان و قلمروِ واژگان و به یاری تأمّل در واژه‌ها به سفر در عوالم روحانی پرداخته‌اند. از مجموعهٔ سفرنامه‌های روحانی باقی‌مانده در ادبیات اسلامی می‌توان به معراج بایزید که روایات گوناگون از آن باقی است، اشاره کرد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۱۰۴-۱۰۳)

عارفان در سایهٔ اندوخته‌ها و آموزه‌های روحانی خود به زبان ویژه‌ای دست می‌یابند که گاه رازگونه است و به رمزگشایی نیاز دارد و این «حاصل ایدئولوژی است.»(وداک، ۲۰۰۱: ۱۱۵) درواقع اندیشه و نطق خلقِ جهان‌های نوینی را برایشان میسّر می‌کند: «زبان برای اهل تصوف آنانی که اعتبار و امتیازی در قلمرو خلاقیت و خلق فضای نو در عرفان به‌دست آورده‌اند وسیله‌ای برای خلقِ عوالمِ جدید است.»(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۴۳۴)

در مدل تحلیلیِ فرکلاف، متن از سه جنبه بررسی می‌شود: بخش توصیف که در دو سطح واژگانی، و نحوی به تحلیل واژه، جمله، فعل و قید می‌پردازد. فرکلاف این جنبه را در سطح مقدماتی قرار داده و در ده پرسش اصلی سازمان‌بندی کرده‌است. در جنبهٔ دوم به تفسیر متن می‌پردازد و به بافت موقعیتی و مسائل بینامتنی توجه و در سطح سوم، با توجه به نهادهای اجتماعی و سیاسی، چرایی تولید متن، گفتمان غالب، و ایدئولوژی و قدرت حاکم

بر متن را تبیین می‌کند. در این پژوهش با روش تحلیلی - تطبیقی و بر مبنای راهبردهای کارآمد تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف به تحلیل معراجنامهٔ بایزید بسطامی و روزبهان بقلی پرداخته و در انتخاب بریده‌های متن به توزیع عادلانهٔ گفتمان‌های موجود در متن توجه شده‌است. منبع اصلی معراجنامهٔ بایزید،کتاب *شطحات صوفیه* از عبدالرحمن بدوی و کتاب *دفتر روشنایی* از شفیعی‌کدکنی است.

در دفتر روشنایی دو روایت آمده‌است: یکی روایتِ سهلگی و در پیوستِ کتاب، روایتِ ابوالقاسم عارف در کتاب *القصدإلی‌الله*. دربارهٔ ابوالقاسم عارف گمانه‌زنی‌هایی صورت گرفته؛ ازجمله «بعضی حدس زده‌اند که اباالقاسم العارف همان ابوالقاسم جنید بن محمد، عارف برجستهٔ قرن سوم است که فصلی از تفسیرهای او بر شطحیات بایزید را، سراج طوسی در کتاب *اللمع* خویش نقل کرده‌است.»(سهلگی به‌نقل از شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۴: ۴۸).

این مقاله به معراجنامهٔ بایزید با تکیه بر روایت سهلگی می‌پردازد که متن عربی آن در کتاب *شطحات صوفیه* عبدالرحمن بدوی و ترجمهٔ آن در *دفتر روشنایی* آمده‌است. روزبهان‌بقلی نیز شرح تجارب عرفانی و مواجید روحانی خود را در کتاب‌های خویش، ازجمله *کشف‌الاسرار و مکاشفات‌الأنوار* بیان کرده‌است. بر این اساس سه بند از معراج‌نامهٔ بایزید و روزبهان بقلی به عنوان پیکرهٔ متنی انتخاب شده‌است و زبانِ انتقادی نویسندگان در نشانه‌های غیرکلامی و رمزگانی تحلیل و تفسیر می‌شود و به این پرسشِ اساسی پاسخ داده خواهد شد که دو عارف دنیای عرفانی و احوال خود را چگونه بازنمایی می‌کنند؟ این رویکرد در قلمرو پژوهشی مذکور، سابقه‌دار نیست. مشابه‌ترین پژوهش‌ها ازحیثِ قلمرو و روش به‌شرح زیر است:

۲-۱.پیشینهٔ پژوهش

نظریهٔ تحلیل گفتمان در بررسی گفتمان‌های غالب مورد توجه پژوهشگران در سطح جهان است. کتاب‌ها و مقالات بسیاری در این باره تألیف و ترجمه شده‌است. در پژوهش پیش‌رو، به کتاب *نظریه و روش در تحلیل گفتمان* از ماریان یورگنسن و لوئیز فیلیپس (۱۳۹۳) توجه شده‌است. در این کتاب، مدل سه بعدی تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف

به‌صورت جامع توضیح داده شده‌است. دربارهٔ معراج نیز کتاب‌ها و پژوهش‌های بسیاری انجام شده؛ ازجمله *المعراج* یکی از قدیمی‌ترین کتاب‌هایی است که به موضوع معراج پرداخته و در مقدمهٔ آن کتاب آمده‌است: «أنه من أقدم الکتب التی اختصّت بالمعراج، دون غیره من المواضیع.»(صلیبا،۲۰۰۷: مقدمه بر المعراج: ۹) که در این کتاب سه روایت از معراجِ بایزید گزارش شده‌است: روایت سهلگی، ابونصر سرّاج طوسی و ابوالقاسم عارف. در پژوهش‌های متأخر نیز به معراج و معراجنامه‌های عارفان پرداخته شده‌است: اسدی (۱۳۸۵)، در «بررسی شطحیات صوفیه تا قرن هفتم و تنظیم موضوعی آن‌ها» به راهنمایی محمود عابدی به بررسی شطحیات عارفان پرداخته و منشأ، زبان، صورت و ساختار شطح را بررسی کرده‌است. پهلوان و محمدرضایی (۱۳۹۴) بیان داشته که در بررسی معراج‌نامه‌ها به زندگی‌نامه‌های آنان نیز توجه شود. بامری(۱۳۹۵)، در «بررسی ساختار محتوایی شبه‌معراج‌ها در ادب فارسی» ضمن توصیف معراج پیامبر(ص)، معراج پنج‌تن از مشهورترین عارفان؛ ابن‌عربی، بایزید، مولوی، لاهیجی و روزبهان بقلی را بررسی کرده و آن‌ها را شبه‌معراج خوانده‌است. نتیجهٔ پژوهش وی از این قرار است که معراج ابن‌عربی از دیگران برتر و به معراج پیامبر شبیه‌تر است و دلیل متقنی بر آن نیاورده‌است. در سال ۱۳۹۹ عاشوردخت، رضی و همکاران، تحلیل گفتمان رابطهٔ انسان و خدا در مناجات‌نامهٔ خواجه عبدالله انصاری را بررسی کرده‌اند. آنان به این نتیجه رسیده که ارتباط انسان و خدا گستره‌ای از خوف و زهد تا عشق و رندی را دربرمی‌گیرد که بیان‌کنندهٔ وجوه گفتمانیِ متفاوت و رژیم‌های حقیقتی است.

۳-۱. ضرورت، اهمیت مسئله

تحلیل گفتمان انتقادی برای تعیین چارچوب‌های نظری و الگوهای تحلیلی بسیار مؤثر و کارآمد است. ازطریق تحلیل گفتمان انتقادی، لایه‌های زیرین متن کشف می‌شود. تحلیل گفتمان انتقادی نشان می‌دهد متون ادبی هر دوره در بافت ویژهٔ خود تولید، تحلیل و تفسیر می‌شود و سبک فردی و دوره‌ای متون با نگاه انتقادی، شناسایی و معرفی می‌شود .

۲.بحث و بررسی

۲-۱. تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف

فرکلاف برای تحلیل متن در سطح توصیف، مدل ده سؤالی را ارائه می‌دهد، تا معانی ضمنی زبان را آشکار کند. هفت پرسشِ نخست برپایهٔ ارزش‌های تجربی، رابطه‌ای و بیانی است که ویژگی‌های صوری متن، ممکن است واجد آن‌ها باشد؛ یعنی واژه‌ها و یا ساخت نحوی جملات به گونه‌ای بر ارزش‌های تجربی، رابطه‌ای و بیانی تأکید داشته‌باشد، ارزش‌هایی که به نوبهٔ خود می‌توانند بار معنای انتزاعی، کاربردی و یا کنشی داشته باشند. پرسش هشتم، از ارزش‌های پیوندی که به ایجاد انسجام درون‌متنی و برون‌متنی منجر می‌شود، سؤال می‌کند. پرسش نهم نظام‌های تعاملی در گفتمان را بررسی می‌کند و پرسش دهم مربوط به کل ساختار متن ازلحاظِ ترتیب عناصر در پیشبرد اهداف نویسنده است.

مدل فرکلاف در سطح لغت به ارزش تجربی واژه‌ها، طبقه‌بندی، تضاد در معنای ایدئولوژیکی، تکرار و بسامد واژه، رابطهٔ معنادار میان کلمات؛ ازجمله: ترادف، تضاد، هم‌خانواده بودن، حسنِ تعبیر، کلمات رسمی و غیررسمی، ارزش بیانی کلمات و استعاره‌های موجود توجه دارد. در سطح نحو نیز به ارزش تجربی جملات، مشارکین، عامل کنشگر، اسم‌سازی، معلوم/ مجهول، جملات مثبت / منفی توجه می‌کند. علاوه بر این به ارزش رابطه‌ای جملات، وجه، کاربرد افعال و ضمایر، ویژگی‌های دستوری، عاملِ ارتباط جملات ساده / مرکب، ارتباط منطقی میان جملات، و توجه به ابزارهای ارجاع به داخل و خارج متن توجه می‌کند. در بخش تفسیر، با بافت یا زمینه، انواع گفتمان، تفاوت و تغییر مواجه هستیم. هرکدام از این بخش‌ها با سؤالاتی مطرح می‌شود، ازجمله: بینامتنیت، ماجرا، فاعلان، روابطِ میان آن‌ها و زبانی که به‌کار گرفته شده‌است. در بخش انواع گفتمان به نظام‌های معنایی و در سطحِ تبیین، عوامل اجتماعی بروزدهندهٔ قدرت در سطوح گوناگون نهادی، اجتماعی، و موقعیتی توجه می‌شود (ر.ک. یورگنسن و فیلیپس،۱۳۹۳: ۱۱۵ – ۱۴۱).

۲-۲. معراج‌نامهٔ بایزید

بند (۱): «نَظَرتُ إلی ربّی بِعَینِ القینِ بَعدَما صَرفَنِی عَن غَیرِه وَ أضَاءَنی بِنُورِه، فَأرَانِی عَجَائبِ مِن سِرِّهِ، وَ أرَانِی هویّتهِ فَنَظَرتُ بِهویّته إلیَ أنائیَّتی فَزالَت: نوری بِنُورِه وَ عِزَّتی بِعِزَّتِه وَ قُدرَتی

بِقُدرَتِهِ. وَ رَأیتَ أنائیَتی بِهویّته وَ أعظَامِی بِعَظمَتِه وَ رَفعَتی بِرفعَتِهِ. فَنَظَرتُ إلَیهِ بِعَینِ الحَقِّ فَقُلتُ لَهُ: مَن هَذَا فَقَالَ: هَذَا لَا أنا وَ لَا غَیری لا إلهَ إلّا إنّا. فَغَیّرنِی عَن أنائیَتی إلیَ هویّتِهِ. وَ أزَالَنی عَن هویّتی بِهویّتِهِ وَ أرَانی هویّتِهِ فَرداً فَنَظَرتُ إلَیهِ بِهویّتِهِ. فَلَمَّا نَظَرتُ إلیَ الحَقِّ بِالحَقِّ رَأیتُ الحَقَّ بِالحَقِ، فَبَقیتُ فِی الحَقِّ بِالحَقِ زَمَاناً» (بدوی، بی‌تا: ۱۷۶)؛

ترجمه: «۱-*نظر کردم در پروردگار خویش به چشم یقین. ۲- از پس آن‌که او مرا از نظر به غیر خویش بازداشت و ۳- مرا به نور خویش روشنایی بخشید و ۴- شگفتی‌هایی از سر خویش به من نمود و ۵- هویّت خویش را به من نمود؛ ۶-پس نظر کردم، به هویّت او در انائیّت خویش ۷- پس از میان برخاست نور من به نور او و عزت من به عزت او و قدرت من به قدرت او و ۸-دیدم انائیّت خویش را به بزرگی او و رفعت خویش را به رفعت او. ۹-پس نظر کردم در او به چشم حق و ۱۰-بدو گفتم ۱۱-این کیست ۱۲- گفت ۱۳-این نه من است و نه جز من، ۱۴-نیست خدایی جز من. ۱۵-پس مرا از انائیّت من به‌سوی هویّت خویش گردانید و ۱۶- هویّت خویش را به یکتایی من نمود. ۱۷-پس نظر کردم در او به هویّت او ۱۸-چون در حق به چشم حق نگریستم ۱۹-حق را به حق دیدم ۲۰- پس زمانی با حق به حق باقی ماندم*»(ر.ک. سهلگی، ۱۳۸۴: صص ۲۹۵ - ۳۰۷).

بند (۲): فَقُلتُ: بَلی، أنتَ الحَقُّ وَ بِالحَقِّ یُریَ الحَق؛ أنتَ الحَق وَ بِالحَقِّ یَتَحَقَّق الحَقَ؛ وَ إلیَ الحَقِّ وَ بِالحَقِّ یُسمَعُ الحَقُّ؛ أنتَ السَامِعُ وَ أنتَ المَسمَعُ وَ أنتَ الحَقُّ وَ أنتَ المُحِقُّ، لَاإلَهَ غَیرَک. فَقَالَ: مَا أنتَ إلَّا الحَق؛ بِالحَقِّ نَطَقتَ. فَقُلتُ بَل أنتَ الحَقُّ و کَلامُکَ حَقُ، وَ الحَقّ بِکَ حَق. أنتَ أنتَ لَاإلَه غَیرُک. فَقَالَ لِی: مَا أنتَ؟ قُلتُ لَهُ: مَا أنتَ؟ قَالَ: أنَا الحَقُّ. فَقُلتُ: أنَا بِکَ. قَالَ: إذَاکُنتُ أنَا بِی فَأنَا أنتَ وَ أنتَ أنَا. فَقُلتُ: لَا تَغرِنِی بِکَ عَنکَ. بَلی، أنتَ أنتَ. لَاإلَهَ غَیرُک. فَلَمَّا أن صِرتُ إلی الحق و أقَمتُ مَعَ الحَقِّ بِالحَقِّ أنشَأ لِی جُناحَ العِزِّ وَ الکِبرِیَاء. فَطِرتُ بِجَناحِی فَلَم أبلَغُ مُنتَهیَ عِزِّه وَ کِبرِیَائِه. فَدَعَوتُه بِالإستِغَاثَة بِه عَنه فِیمَا لَا طَاقَةَ لِی بِه إلَّا بِه. فَنَظَر إلیّ بِعَینِ الجُودِ فَقَوّانِی بِقُوَّتِهِ وَ زِینَتی وَ تَوّجَنی بِتاجِ کرامَتِهِ عَلیَ رَأسِی. وَ أفرَدَنِی بِفَردانیَّتِه وَ وَحَدَنی بِوَحدانیَّتِه وَ وَصَفَنِی بِصِفَاتِه الَتی لَا یُشارِکِه فِیهَا أحَدُ. ثُمَّ قَالَ لِی: تَوَحَّد بِوَحدَانیَّتِی وَ تَفَرَّد بِفَردَانیَّتِی وَ إرفَع رَأسَکَ بِتَاجِ کَرَامَتِی وَ تَعَزَّز بِعِزَّتِی وَ تَجَبَّر بِجَبَرُوتِی وَ أخرِج بِصِفَاتِی إلیَ خَلقِی أرَ هویّتی فِی هویّتک. وَ مَن رَآکَ رَآنِی وَ مَن قَصَدُکَ قَصَدَنِی.» (بدوی، بی‌تا: صص ۱۷۶- ۱۷۷)

ترجمه: «*گفتم ۲- آری ۳- تویی حق، ۴- و به حق، حق را توان دید ۵-تویی حق، ۶-و به حق، حق را توان تحقق داد ۷-و به‌سوی حق بازمی‌گردد حق، ۸- و به حق، شنیده می‌شود. ۹-حق تویی شنونده و شنواننده.۱۰- تویی حق ۱۱-و تویی محق. ۱۲-جز تو خدایی نیست. ۱۳-پس گفت ۱۴- تو نیستی جز حق ۱۵- به حق سخن گفتی. ۱۶-پس گفتم ۱۷-تو حقی ۱۸-و کلام تو حق است ۱۹- و حق، به تو، حق است. ۲۰-تویی تو، ۲۱-نیست خدایی جز تو. ۲۲-پس مرا گفت ۲۳-تو چیستی؟ ۲۴-گفتم ۲۵-تو چیستی؟ ۲۶- گفت ۲۷-منم حق. ۲۸-گفتم ۲۹-من به توام. ۳۰-گفت چون، به من تویی ۳۱-پس من توام ۳۲-و تو من. ۳۳-پس گفتم ۳۴-مرا به خویش از خویش مفریب ۳۵- آری، ۳۶-تو، تویی ۳۷-خدایی جز تو نیست. ۳۸- پس چون به سوی حق رفتم ۳۹-و با حق ایستادم به حق ۴۰- دو بال از عز و کبریا مرا داد ۴۱- پس بدین دو بال پرواز کردم ۴۲-و به نهایت عز وکبریای او نرسیدم ۳۲-و با فریادخواهی، به او، ازو درخواستم۴۴- در آنچه مرا بدان، جز به او، تاب نیست. ۴۵-پس به چشمِ جود در من نگریست ۴۶- و مرا به نیروی خویش توان داد ۴۷-و زینت بخشید به تاج کرامت ۴۸- که بر سر من نهاد ۴۹- و مرا به فردانیت خویش تنها کرد ۵۰-و یکتایی بخشید به یکتایی خویش ۵۱-و به صفات خویش مرا توصیف کرد۵۲- آن صفاتی که او را در آن هیچ انبازی نیست. ۵۳-سپس مرا گفت ۵۴-به وحدانیت من أهل وحدانیت شو ۵۵-و به فردانیت من، اهل فردانیت ۵۶-و سر خویش را با تاج کرامت من برافراز ۵۷-و به عزت من، خویش را عزیز گردان ۵۸-و به جبروت من تجبّر پیشه کن ۵۹-و به صفات من نزد خلقِ من رو. ۶۰-هویّت مرا در هویّت خویش، بدیشان بنمای ۶۱-هر که تو را دید ۶۲-مرا دیده‌است ۶۳-و هر که آهنگ تو کرد، ۶۴- آهنگ من کرده‌است.*»(ر.ک. سهلگی، ۱۳۸۴: صص ۲۹۵ - ۳۰۷)

بند (۳): «فَنَظَرَ إلیّ نَظرَةَ بِعَینِ القُدرَةِ. فَأعدَمَنی بِکَونِهِ. وَ ظَهَرَ فِی بِذاته. فکنتُ به. فانقطَعَ المناجاه. فصارت الکلمة واحدة، و صار الکل بالکل واحداً، فقالَ لی: یا أنت، فقلتُ به: یا أنا. فقال لی: أنت الفرد. قلت: أنا الفردُ. قالَ لی: أنت أنت. قلتُ أنا أنا. و لو کنتُ أنا مِن حیث أنا لما قلت أنا. فلما أن لم أکن أنا، فکن أنت أنت. قال: أنا أنا قولی بانانیّتهِ کَقُولِی بِهویّتهِ تَوحیداً. فَصَارَت صِفَاتی صِفَاتِالرُبوبیَّة وَ لِسَانِی لِسانِ التوحیدِ و صِفاتی هِی أن هُو هُو . لَا إلَه إلَا هُو. فَکَانَ مَا کَانَ بِکَونِه مِمَّا قَد کَانَ وَ مَایَکونَ بِکَونِهِ یَکونَ مَا یَکوُن. صفاتِی صِفاتُ الربوبیَّة وَ إشَارَاتِی إشَارَاتِ الأزَلیَّة وَ لِسَانِی لِسَانُ التَّوحید»(بدوی، بی‌تا: ۱۷۸).

ترجمه: «*پس در من به چشم قدرت نگریست ۲- و با وجود خویش مرا به عدم برد ۳-و در من ظاهر شد به ذات خویش . ۴-پس بودم به او و ۵-مناجات پایان گرفت ۶-و سخن یکی شد ۷-و همه به همگی، یکی شد. ۸- پس مرا گفت: ۹-ای تو! ۱۰-پس او را به او گفتم ۱۱-ای من! ۱۲-پس مرا گفت تو*

یکتایی۱۳- گفتم: منم یکتا ۱۴-مرا گفت: تویی تو ۱۵- گفتم: منم من و ۱۶-اگر من من بودم، ۱۷-از آنجا که من بودم، ۱۸-هرگز «من» نمی‌گفتم۱۹- و چون من من نبودم، ۲۰-پس تو تو باش۲۱- گفت: ۲۲- من، منم. ۲۳-قول من به انانیّت او، همچون قول من به هویّت اوست در توحید.۲۴- پس صفات من صفات ربوبیّت گشت۲۵- و زبان من زبان توحید وصفات من این‌که او ، لا إله إلا هو. ۲۶-پس بود ۲۷-آنچه بود به بودِ خویش ۲۸- از آنچه بود و۲۹- آنچه باشد به باش خویش، ۳۰-باشد ۱۳۰-آنچه باشد. ۱۳۱-صفات من صفات ربوبی و۳۲- اشارات من اشارات ازلی و ۳۳-زبانم زبان توحید.» (ر.ک. سهلگی، ۱۳۸۴: صص ۲۹۵ - ۳۰۷)

۲-۲-۱. در سطح توصیف

بند (۱): ارزش تجربی نشان می‌دهد چه نوع روابطِ معنایی در بین کلمات وجود دارد، از این جنبه فرایندهایی دیده می‌شود که در تقابل میان انانیّت و هویّت قرار دارد. « نگریستن با حق، دیدن حق به حق» تلاش بایزید را بر اضمحلال من و توجه او را به حق نشان می‌دهد. تکرار «نظرکردن» و «نمودن»، اصطلاح «تجلی» را برجسته می‌کند. مهم‌ترین جنبه‌های بیانی به این شرح است: روشنایی‌بخشیدن کنایه از کمرنگ شدن ظلمت وجود؛ جایی که نور حق بتابد ظلمت عبد کمتر دیده می‌شود. دو کلمهٔ «نمود» و «حق» تکرار شده‌است و تکیهٔ گوینده را بر تجلی نشان می‌دهد.

تمام جملات مرکب‌اند. جملات مرکب نشان‌دهندهٔ اعتقاد گوینده به قدرت و اختیار داشتن است، زیرا جملاتِ مرکب ارتباط زنجیرواری با هم دارند. بایزید با اسلحهٔ یقین به پروردگار نگاه کرده و از سرّ پروردگار چیزها دیده تا این‌که هویّت الله بر او نمایان شده‌است. پس از آن با حق به سفر در خود می‌پردازد تا این‌که نور و عزت و قدرتش به نور، عزت، رفعت و قدرت حق بدل می‌شود. پس از این مرحله با حق، حق را می‌بیند و نیست شدن صورت می‌گیرد.

نویسنده درصددِ انتقال پیام به مخاطب است. این بند از نظرِ کاربرد ضمایر تنوع ندارد. رفت‌وبرگشت میان من و او و درفرجام، فراگیر شدن اوست. در حدودِ ۲۸ بار به «او» و ۲۲ بار به «من» اشاره شده‌است. سرانجام انانیّت به هویّت تبدیل می‌شود: جابه‌جا شدن نور من با نور او، ... . تمامی افعال معلوم‌اند، بنابراین بایزید صریح‌سخن گفته‌است. کننده (فاعل) خدا و بایزید است و در پایان فاعلیتِ من است. البته این من تغییر یافته‌است. انانیّت در هویّت

نابود شده و دقایقی بایزید از خویش بیرون آمده‌است. ۱۴ فعل ماضی به کار رفته‌است و ۴ فعل حال. فعل‌های حال برای خدا و افعال گذشته برای بایزید است. بایزید خویش را گذشته و فانی نشان می‌دهد.

بند (۲): حق، تحقّق، شنیدن، محق، عز و کبریا، کرامت، فردانیت، یکتایی، وحدانیّت، عزت، جبروت، هویّت، اصطلاحاتی با ارزش‌های انتزاعی‌اند. قیدِ آری اقتدارگوینده را نشان می‌دهد. او بر این است که هیچ چیزی، غیر حق نیست. سخن در این متن، براساسِ گزارش بایزید است که به‌صورت گفت‌وشنود بین او و خدا مطرح می‌شود. تلاش و جهد هر دو (خدا و بایزید) برای برپایی آن چیزی است که مطابق با خواست خداست. کلمهٔ حق ۲۰ بار تکرار شده‌است. محور گفتمانِ بایزید بر محورِ عبد / حق بنا شده‌است. گفتمان غالب در این بند حق است. کلمات ارزش‌های بیانی دارند و ازجمله مهم‌ترین جنبه‌های بیانی: بایزید یک‌بار روح را به انسان متحرک و دیگر بار به پرنده تشبیه کرده و دو طرح‌وارهٔ حرکتی ساخته‌است(روح متحرک است، روح پرنده است). نظام نوبت‌گیری فقط به‌دست گوینده نیست؛ بلکه در دقایقی خداوند موضوع را به‌دست می‌گیرد و با قدرت و صلابت منی گوینده را هلاک می‌کند و این در دقایقی است که فنا صورت گرفته و حق سیطرهٔ تام بر سالک یافته‌است. کلیّت متن مربوط است به کلیت ماجرایی که سالک به درگاه حق ایستاده و می‌تواند صدای او را بشنود. حق در نقش قادر متعال و با تجلی قهاریّت ظاهر شده‌است. کنشگر خدا و عبد است که به تناسب آن از دو ضمیرِ من و تو بیشتر استفاده شده‌است.

بند (۳): کلماتِ قدرت، عدم، ذات، یکی‌شدن(عبد و حق)، انانیّت و هویّت (من و تو) در این بند با بار معنایی عرفانی و انتزاعی به‌کار رفته‌است. استحالهٔ من به او، به «فنا» اشاره دارد. «در من ظاهر شد به ذات خویش» به‌نوعی تغییر من به او شروع شده و پس‌از آن است که زبان، دست و چشم سالک با خدا می‌بیند و با او می‌شنود و ... . این متن براساس گزارش بایزید است. در متن تقابل (من و تو؛ هویّت و انانیّت) دیده می‌شود. در جملهٔ (با وجود خویش مرا به عدم برد)، پارادوکس است و ظاهرشدن حق در اعضا و جوارح کنایه

از قربِ نوافل است. وجود و عدم تضاد است، تکرار یک و یکی تأکیدی دیگر بر یکی‌شدن با حق است، عامل (کنشگر) در غالب جملات واضح است. یعنی: سی و دو جمله معلوم است و یک جمله مجهول که صراحتِ کلام بایزید را نشان می‌دهد. همچنین به غیر از دو جمله، (جملات ۱۸ و ۱۹) باقی جملات مثبت و خبری‌اند. جملهٔ ۱۶ و ۲۱ شرطی است. بایزید با جملات اخباری، اطلاعاتی را بازگو می‌کند. در این بند جملاتِ (۱۶، ۱۷ و ۱۸ جملهٔ مرکب شرطی)، (جملات ۱۹ و ۲۰ جملهٔ مرکب شرطی)، (جملهٔ ۲۲ و ۲۳ جملهٔ مرکب)، (جملات ۲۶، ۲۷ و ۲۸ جملهٔ مرکب) و (جملات ۲۹ و ۳۰ و جملهٔ ۳ و ۴) جملهٔ مرکب ساخته‌اند. جملات ساده به کمک حرف عطف و یا اتمام ضرب‌آهنگ و یا به قراین معنوی به هم مربوط‌اند. جملات مرکب با حرف ربطِ وابستگی «اگر، ازآنجاکه، چون، پس،آنچه» باعث افزایش محتوای معنایی جمله‌های ساده شده‌اند که از نظر علم معانی حشو ملیح و به‌لحاظِ بلاغت بر رسانگی متن و تفهیم بیشتر کمک کرده‌است. نظام نوبت‌گیری در دست گوینده است. او کنترل موضوع را به دست گرفته و با قدرت و صلابت صحبت می‌کند. بایزید در پیشگاه خداوند انانیّت خویش را شناسایی می‌کند. از ضمایر من و تو مطابق بندهای پیشین و ماهیت متن که مربوط به بایزید و خداست، استفاده شده‌است. تعداد بسامد ضمایری که مفهوم انانیّت و هویّت را در خود مندرج کرده‌است (من ۲۲ بار و تو ۶ بار و او ۵ بار) به‌نسبت ضمیر اول شخص «من» بیشتر از ضمیر تو / او است.

۲-۲-۲. در سطح تفسیر

بایزید نشان می‌دهد هر کنش واکنش متناسب با آن را در پی دارد. این مسئله دانش زمینه‌ای را احضار می‌کند: إذا تقرّب إلیّ العبد شبرا تقرّبت إلیه ذراعا و إذا تقرّب إلیّ ذراعا تقرّبت منه باعا و إذا أتانی مشیا أتیته هروله؛

ترجمه: *وقتی بنده یک وجب به من نزدیک شود، ذراعی بدو نزدیک شوم و چون ذراعی به من نزدیک شود، بیش از دو ذراع به او نزدیک شوم و اگر ملایم به سوی من آید، به شتاب به سوی او شوم.*

آنچه در سطح بینامتنیت تفسیر می‌شود: تسرّی معراج‌نامه‌نویسی پس از بایزید است. او به‌عنوان اولین عارفی است که معراج‌نامه نوشته‌است. معراج‌نامهٔ او در کتاب‌های عارفانه

بازتاب دارد؛ ازجمله در کتاب *النور و تذکرهالاولیا* (سهلگی، ۱۳۸۴: ۲۹۵؛ عطار، ۱۳۶۶: ۱۶۰ -۱۶۴) و بخش‌های پراکنده‌ای از آن در کتاب‌های دیگر، ازجمله (میبدی، ۱۳۴۴: ج۱/ ۳۳۰-۳۳۱). «بایزید بسطامی هم به‌دلیل تقدّم و هم به‌دلیل جسارت روحی و پیشاهنگ‌بودن در عرصهٔ تجارب روحی مرتبط با الاهیات عرفانی، در میان عارفان اسلام و ایران جایگاهی دارد که بی‌گمان در طول قرون و اعصار منحصربه‌فرد باقی مانده‌است»(سهلگی، ۱۳۸۴: ۳۵-۳۶). او ازگفتمان‌ها و ژانرهای از پیش موجود استفاده کرده‌است: «لی مع الله حالات فیها هو انا و انا هو و لکن هو هو و انا، انا؛ من حالاتی با خدا دارم. در آن حالات من اویم و او من، ولی درعین‌حال او اوست و من، من هستم»(سبزواری، ۱۳۶۱: ۸۶۸).

فراوانی جملات خبری و به کار بردنِ افعال معلوم نشان می‌دهد که بایزید متمکّن است نه مغلوب و آنچه گفته از ضمیر آگاه او سرچشمه گرفته‌است. هجویری در کشف‌المحجوب کلام صوفیان را به دو گونهٔ «متمکن» و «مغلوب» تقسیم می‌کند. وی در نقد کلام حلاج می‌گوید: «کلام وی اقتدا را نشاید؛ زیرا گوینده مغلوبِ حال خود بوده‌است، اما کلام متمکّنی باید تا بدان اقتدا کرد»(هجویری، ۱۳۸۹: ۲۳۲). بسامد وجوه خبری در این بند تأکید گوینده و تلاش وی در منتقل‌کردنِ باورهایش است. او خدا را به وجه حال نشان داده‌است تا گفتمان غالب حق و مالکیت پابرجای وی را در زمان‌های مختلف بگستراند. میزان افعال مثبت تسلط بایزید را نشان می‌دهد و به تبعِ آن گفتمان وی تاثیرگذارتر شده‌است.

بایزید سعی دارد با گفتمان عارفانهٔ ویژهٔ خود که بینش عارفانه یا سبک عرفانی اوست بر ذهن مخاطب مسلط شود. کانون توجه گفتمان بایزید «من و او / عبد و حق» است. خدا حضور دارد و مقتدرانه حقیقت پوشالی عبد را به او می‌شناساند. براساس این گفتمان، هستی تحتِ سیطرهٔ «من و او» نابود می‌شود. وجوه خبری نشان می‌دهد، این گفتمان سعی بر آمریّت و تفوّق ندارد. گوینده نظر خویش را بیان و نتیجهٔ آن را روشن می‌کند و اختیار

رد و قبول آن را از مخاطب سلب نمی‌کند. بایزید با به کارگیری جملات خبری صحت و قطعیت حکم خود را تأیید می‌کند.

بایزید غیر (ماسوی‌الله) را فانی یافته و از تجرید گذشته‌است و تنها تویی او باقی مانده‌است «از بایزید شنو که از بشریت شکایت می‌کند آنجا که گفت: ربوبیت با بشریت هرگز جمع نشود و از وجود یکی غیبتِ آن دیگر بود»(عین‌القضات همدانی، ۱۳۷۰: ۲۹۸). در تمام لحظاتِ گفت‌وگو، ماجرا در اول شخص و دوم شخص اتفاق افتاده و در پایانِ بند پس از اضمحلال تو در من، سفر چهارم سالک به‌سوی خلق آغاز می‌شود.

> عرفا برای انسان به چهار سفر معتقدند که انسان کامل به‌ترتیب آن چهار سفر را پشت سر می‌گذارد. سفر از خلق به سوی حق، سفر با حق در حق، سفر از حق به سوی خلق با حق که مقابل سفر اول است، سفر با حق در خلق که از جهتی مقابل سفر دوم است. (یثربی، ۱۳۹۱: ۴۹۲)

پرنده بودن روح در متون بازتاب دارد، به‌عنوان مثال ابن‌سینا گوید:

«هبطت الیک من المحلّ الارفع ورقاء ذات تعزز و تمنع[۱]

محجوبه عن کلّ مقله عارف و هی التی سفرت و لم‌تتبرقع[۲]»

(سبزواری، ۱۳۶۱: ۲۷۸)

به دو اصطلاح کشش و کوشش اشاره شده‌است. کشش جذبهٔ حق بر عبد است و کوشش تلاش عبد برای رسیدن به حق است. در مشی بایزید هر دو این اصطلاحات دیده می‌شود. «بویزید را گفتند: به جهد بنده هیچ بود گفت: نی؛ ولی بی‌جهد نبود.»(خرقانی، ۱۳۷۳: ۷۸) میبدی گوید:

> تا کرامت مصطفی (ع) و شرف وی بر خلق عالم جلوه کرد و تا عالمیان بدانند که مقام وی ربودگان است بر بساط صحبت. نه مقام روندگان در منزل خدمت؛ ربوده در کشش حق است و رونده در روش خویش، او که در کشش حق است در منزل راز و ناز است و او که در روش خویش است بر درگاه خدمت بار همی‌خواهد. (میبدی، ۱۳۷۶: ج۵/ ۵۰۱)

از دیگر مفاهیمی که از این بند استخراج می‌گردد، فنای بایزید در دقایقی و بقا یافتن به اوست: «بزرگی پیش بایزید رفت او را دید سر به گریبان فکرت فرو برده، چون سربرآورد

گفت: ای شیخ، چه کردی؟ گفت: سر به فنای خود فرو بردم و به بقای حق برآوردم.» (عطار، ۱۳۶۶: ۱۴۶) عبد نیازش را به صورت عملی و قلبی بروز می‌دهد. بر نیستی خود گام برمی‌دارد، سپس انوار حق حقیقت را بر او روشن می‌کند. این حقیقت همان هستِ مطلق خداست که عارف آن را به معاینه درمی‌یابد.

آنچه به این متن در مرحلهٔ تفسیر، ارزش متنی می‌نهد، دانش زمینه‌ای است که کلام بزرگان را برجسته می‌کند. ازجمله قرب نوافل و اتحاد را بیش‌ازپیش نمایان می‌کند. این متن براساس گفتمان عارفانه به شناسایی انانیّت پرداخته‌است. رهاورد معراجِ بایزید بشارت است به این‌که عبد می‌تواند به جایگاه رفیعی دست یابد و به یکی شدن با حق در دقایقی نائل شود. نقطهٔ شروع معراج با «نظر کردم در پروردگار خویش به چشم یقین... ۶-پس نظر کردم، به هویّت او در انانیّت خویش» شروع شده‌است. معراج بایزید با مکاشفه و سیر در باطن و مشاهده حاصل شده‌است. او پروردگار را دیدار کرده و از تجلی جلالی حق برخوردار شده‌است؛ همچنین با یقین، تجرید، تجلی و کشف توانسته اختیار خود را در قدرت حق نابود کند.

نقطهٔ بازگشت وی از معراج یا به عبارت دیگر حاصل او از معراج آنست که صفاتش ربوبی و اشاراتش ازلی و زبانش توحیدی شده‌است. تجرید در این راهِ صعب او را مددکار بوده‌است. دانش زمینه‌ای بند مذکور، با آیات قرآن منطبق است: تجلی: وَ لَمَّا جَاءَ مُوسَى لِمِيقَاتِنَا وَ كَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنْظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَنْ تَرَانِي وَ لَكِنِ انْظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَ خَرَّ مُوسَى صَعِقًا...؛ (اعراف: ۱۴۳)، سَنُرِيهِمْ آيَاتِنَا فِي الْآفَاقِ وَ فِي أَنْفُسِهِمْ حَتَّى يَتَبَيَّنَ لَهُمْ أَنَّهُ الْحَقُّ...(فصلت: ۵۳)؛ فانی‌بودن ماسوی‌الله: كل من عليها فان(الرحمن: ۲۶)؛ سخن گفتن خدا با بنده: و رُسُلًا قَدْ قَصَصْنَاهُمْ عَلَيْكَ مِنْ قَبْلُ وَرُسُلًا لَمْ نَقْصُصْهُمْ عَلَيْكَ وَكَلَّمَ اللَّهُ مُوسَى تَكْلِيمًا؛ (نساء: ۱۶۴)؛ نظرکردن: فَانْظُرْ إِلَى آثَارِ رَحْمَه اللَّهِ... (روم: ۵۰). (مائده: ۷۵)؛ (انعام: ۴۶)؛ و ... . و احادیث متعددی که در این باره روایت شده‌است: «... رایت ربی فی أحسن صوره» (شرح نهج‌البلاغه، ابن‌ابی‌الحدید، ج۳/ ۲۲۶)؛ «وَ قَالَ صَلَوَاتُ اَللَّهِ عَلَيْهِ إِنَّ اَللَّهَ تَعَالَى يَقُولُ: لاَ يَزَالُ عَبْدِي

یَتَقَرَّبُ إِلَیَّ بِالنَّوَافِلِ مُخْلِصاً لِی حَتَّی أُحِبَّهُ فَإِذَا أَحْبَبْتُهُ کُنْتُ سَمْعَهُ الَّذِی یَسْمَعُ بِهِ وَ بَصَرَهُ الَّذِی یُبْصِرُ بِهِ وَ یَدَهُ الَّتِی یَبْطِشُ بِهَا إِنْ سَأَلَنِی أَعْطَیْتُهُ وَ إِنِ اِسْتَعَاذَنِی أَعَذْتُهُ» (دیلمی، ۱۴۱۲: ج ۱/ ۲۲۲)؛ رأیتُ ربّی به عَین قَلبی(حقی بروسوی، بی‌تا: ج۹/ ۲۲۴)؛ «... الیّ الیّ! فأنا لک و أنت لی.»(عبد علی بن جمعه، ۱۴۱۵: الجزءالاول/ ۳۹۰)

۲-۳. معراجنامهٔ روزبهان بقلی

بند(۱) «وَ مَا تَذکرت فی أیام شَبابی انی کوشِفت فِی صَحاری الغَیبِ فَوقَ سَبع السَموات بَحرَ عَظیمَ. وَ فِی وَسطِ البَحرِ جَزیره عَظیمه. وَ رَأیتُ وَسط الجَزیره قَصراً عَظیماً لا نَهایه لِإرتفاعِهِ، وَ مَن تَحتَ القَصرِ إلَی مُنتهی بَصَرِ الفوقَ روازن، لَا یُحصی عَددها، وَ إنّ الله تعالی – تَجَلّی لِی مِن جَمیعِ الرَوازن. فَقُلتُ: إلَهی، مَاهَذَا البَحر؟ فَقَال: بَحرُ القُدس. فَقُلتُ: مَا هَذَه الجَزیرَه؟ قَالَ: جَزیره القُدس. فَقُلتُ: مَاهَذَا القَصر؟ قَالَ: قَصرُ القُدس. تَعَالَی الله عَن عِلّه المَکَان. وَ کُنتُ فِی ذَلِکَ الزَّمان جَاهِلا بِعُلومِ الحَقائِق. فَرَأیتُ الخِضر – علیه‌السلام- وَ أعطَانِی تُفَاحَهَ وَ أکَلتُ قِطعَهَ مِنهَا. فَقَالَ: کُلُّهَا. فَان هَذَا القَدر قَدأکَلتُه. وَ رَأیتُ کَأن مِنَ العَرشِ إلَی الثُّریَ کانَ بَحراً وَ مَارأیتُ شَیئاً غَیرَهُ.» (بقلی، ۱۳۹۳: ۹)

ترجمه: *«آنچه از روزگار جوانی به یاد می‌آورم ۲-این‌که در صحراهای غیب ورای هفت آسمان دریای عظیم و پهناوری را به مکاشفه دیدم. ۳- در میان این دریا جزیره‌ای فراخ بود، ۴- و درمیان جزیره کاخی بلند قرار داشت ۵- که ارتفاع آن را اندازه‌ای نبود. ۶- از زیر این کاخ تا بلندترین جایی که چشمانم تاب دیدن داشت، ۷-پنجره‌های بی‌شماری بود. ۸- و خدای تعالی از روزن آن‌ها بر من متجلی شد. ۹-پس گفتم: ۱۰-خدایا! ۱۱-این دریا چیست؟ ۱۲- او گفت: ۱۳- دریای قدس. ۱۴-گفتم۱۵- این جزیره چیست؟ ۱۶- او گفت: ۱۷-جزیرهٔ قدس، ۱۸-گفتم: ۱۹-این قصر چیست؟ ۲۰-گفت: ۲۱-قصر قدس. ۲۲-خداوند از علت مکان، متعالی و منزه است ۲۳-در آن زمان از علوم حقایق بی‌بهره بودم. ۲۴-«خضر»- علیه السلام- را دیدم. ۲۵- او سیبی به من داد ۲۶-و من پاره ای از آن را خوردم. ۲۷-سپس مرا گفت: ۲۸-تمام آن را بخور، ۲۹-زیرا من نیز به همان مقدار از آن خورده‌ام. ۳۰-پس از آن، از عرش تا زمین را چونان دریایی دیدم و ۳۱-چیزی جز آن به چشم من نمی‌آمد.»*(همان: ۱۰۷)

بند (۲): «وَ رَأیتُ جَماعَهَ مِنَ المَلَائکَهِ وَ کَأنَّ مِنَ المَشرقِ إلیَ المَغربِ بَحراً، وَ مارأیتُ شَیئاً غیرَه. فَقالوُا لیَ أدخل فِی هَذَا البحرِ و إسبَح فیه إلی المَغربِ. فَدَخلتُ البَحرَ و سَبّحتُ فیه. فَلَمّا

بَلَغتُ إلیَ مَوضِعِ الشَّمسِ مِن وَقتِ العَصر فَرَأیتُ جبال المَشرقِ وَ المغربِ جَبیلات وَ رأیتُ جماعةَ مِن الملائکةِ علَی جبالِ المَغربِ وَ کانت متشرقة بنورِ الشَمس. فَصاحوُا وَ قَالوا: یَا فلان، إسبَح وَ لَاتَخَف. فَلمَّا بَلغت جبلاً قَالُوا: ما عبِّر هَذا البَحرِ الّا علی‌بن ابی‌طالب –کَرَّم اللهُ وَجهَه– وَ أنتَ بَعده. ... وَ رَأیتُ أیضاً کَأنّ جَمیع الخَلایق فِی دَارٍ، وَ لَهُم سُورٌ وَ بَینَهم سُرجٌ کَثیرَةٌ بِنَهَارٍ، و مَاقدرتُ عَلی الدخولِ عَلیهِم. فَصعّدتُ سطحَ الدارِ وَ رأیتُ عَلی هیئةِ نفسی شیخَین جملَین علی زیّ الصوفیة. و رأیتُ قدراً معلّقا فی الهواء و تحتَ القدرِ طاقه شیحان، تحترقُ بنیرانِ اللّطیفةِ بلادخان و رأیتُ سفرةَ معلّقةَ بالمظلة. فسلّمتُ علیهما. فتبسّما فی وجهی و کان شیخَین ملیحَین. و أخذ واحد منهما سفرته و فتحها و بین السّفرة قصعة لطیفة و رغیفان حواری و کسر بعض رغیفات فی القصعة. ثمّ قلب القدر علی القصعةِ و کان کالدّهنِ الأصفرِ. لیَس فیه ثفل بل شیء روحانی لطیف و أشار الیّ بأن آکل. فَأکلتُ ذَلک و کانا یأکلانِ مَعی قلیل، حتی أکلت جمیعا. فقال واحد منهما: لاتعلم أیّ شیء ما فی القدر؟ فَقُلتُ: لاأعلَم. فقال: هذا دهن بنات‌النعش. أخذنا لأجلک فلمّا قمت، تفکّرتُ فِی ذلکَ فما عَلمتُ إلّا بَعدَ حین ان ذلک اشارة إلی سبعةِ أقطاب فی الملکوتِ. و خصِّنی الله – تعالی– بخالصِ لُبّ مقاماتِهم و ذَلک درجةُ السبعةُ الذینَ هُم علَی وجهِ الأرضِ.» (همان: ۱۱)

ترجمه: «۱-*گروهی از فرشتگان را در آنجا دیدم. ۲-از شرق تا غرب دریا بود و ۳- چیزی جز آن به چشم نمی‌آمد. ۴- مرا گفتند ۵- به دریا شو و ۶-تا کوه‌های مغرب شنا کن. ۷-به دریا شدم و ۸-در آن شنا کردم. ۹-چون هنگام عصر به مقام خورشید رسیدم، ۱۰-کوه‌های شرق و غرب را کوه‌هایی خرد و کوچک یافتم. ۱۱-بر کوه‌های مغرب گروه فرشتگان را دیدم که ۱۲-به نور خورشید می‌درخشیدند. ۱۳-ایشان فریاد برآوردند و ۱۴-گفتند: ۱۵-ای فلان، ۱۶-شنا کن و ۱۷-ترس به خود راه مده. ۱۸-چون به کوه رسیدم، ۱۹-ندا دادند که ۲۰-تاکنون هیچ کس جز «علی‌بن ابی طالب – ۲۱-کرم الله وجهه -۲۲- از این دریا عبور نکرده بود و ۲۳-تو دومین هستی. ۲۴-همچنین جمیع مردمان را در خانه‌ای دیدم و ۲۵-ایشان را بارویی بود و ۲۶-در میان آن‌ها چراغ‌های فراوانی در هنگام روز روشن می‌نمود. ۲۷-نتوانستم به میانشان وارد شوم، ۲۸-پس بر بام رفتم و ۲۹-دو شیخ خوش‌سیما را در جامهٔ صوفیانه دیدم که ۳۰-به شکل من بودند. ۳۱- دیگچه‌ای را در هوا آویخته دیدم و ۳۲- در زیر دیگ، چوبدستی آن دو شیخ با شعله‌ای لطیف و بدون دود می‌سوخت. ۳۳-سفره‌ای را از چادر ایشان آویزان دیدم. ۳۴-سلام گفتم و ۳۵- آنان به من روی نموده لبخند زدند. ۳۶-آن‌ها پیران مهربانی بودند. ۳۷-یکی از ایشان سفره‌ای را گشود و ۳۸-در میان سفره، کاسه‌ای زیبا و چند قرص نان از گندم سفید خالص بود. ۳۹-او مقداری از آن قرص های نان را در کاسه*

ریخت و ۴۰- محتوای دیگچه را مثل روغنی زرد رنگ، بدون رسوب، اما چیزی لطیف و روحانی بود، در آویزان دیدم. ۴۱- او مقداری از آن قرص‌های نان را در کاسه ریخت و ۴۲- محتوای دیگچه را مثل روغنی زرد رنگ، بدون‌رسوب، اما چیزی لطیف و روحانی بود، ۴۳- در کاسه برگرداند. ۴۴- به من اشارت کرد که ۴۵-بخورم و ۴۶- من خوردم. ۴۷-آن‌ها با من اندکی همراهی کردند تا ۴۸- من همهٔ آن غذا را خوردم. ۴۹- یکی از آن‌ها گفت: ۵۰- نمی‌دانی ۵۱- در آن دیگچه چیست؟ ۵۲- گفتم: ۵۳- نمی‌دانم. ۵۴- او گفت: ۵۵- این روغن بنات‌النعش است که ۵۶- برای تو آوردیم. ۵۷-چون برخاستم، ۵۸- دربارهٔ آن اندیشه کردم، ۵۹- اما مدتی طول کشید تا ۶۰- دریافتم که ۶۱- این کنایه‌ای بود از هفت قطب در عالم ملکوت. ۶۲- خدای تبارک‌وتعالی مرا برای لبّ این مقامات برگزیده‌است و ۶۳- آن درجهٔ هفت‌تنانی است که ۶۴- بر روی زمین‌اند» (بقلی، ۱۳۹۳: ۱۰۸- ۱۰۹).

بند (۳): فقلتُ: الهی و سیدی، إذَا جائت وقت خروجی مِن هذا العالم فَخُذنی نفسَک وَ أدخِلنی معَک فی حجابِ الغیوبِ. فقَال تعالی: هَکَذا یکون. ثُمّ غبت عنه و کان بعد ذلک وقت الأذان السحر. والحمدلله الذی اصطفانی فی الأزلِ بهذه المراتبِ العظیمة.» (همـا ن : ۴۱)؛

ترجمه: *«۱-گفتم: ۲- خدای من، ۳- سرور من! ۴- چون هنگام بیرون شد من از این جهان فرارسد، ۵- مرا برگیر و ۶- با خود به درون حجاب‌های غیب ببر. ۷- خدای تعالی گفت: ۸- چنین خواهد بود. ۹- از او غایب شدم و ۱۰- پس از آن هنگام اذان صبح بود. ۱۱- سپاس و ستایش خدای را که۱۲- مرا در ازل برای رسیدن به این مدارج بزرگ برگزید.»(همان: ۱۵۰)*

۲-۳-۱. تحلیل در سطح توصیف

(بند ۱): سخن براساس مکاشفه‌ای است که عارف پیشتر در ایام جوانی دیده‌است. مکاشفات روزبهان برخی در حالت خواب، برخی دیگر در حالتی بین خواب و بیداری و برخی دیگر در حالت بیداری شکل گرفته‌اند. کنشگری متعلق به روزبهان بقلی (۱۳ بار)، خدا (۷ مرتبه)و خضر (ع) (۷بار) است. ضمایر به‌کاررفته در این متن، اول شخص و سوم شخص هستند، اما اغلب ضمیرها اول شخص مفرد (من) هستند. فرایندهای متن، ابهام‌زدایی از گوینده است. گوینده براساس جملات خبری اطلاعاتی را به مخاطب می‌دهد و براساس جملات پرسشی ابهامات و سؤالات خود را مطرح می‌کند و جملهٔ امری در متن نشان می‌دهد که گوینده نیاز به راهنمایی و کمک و اجراکردن دستورهای مافوق دارد. بیشتر جملات خبری‌اند و گزارش دربارهٔ حادثی است که بر بقلی روی داده‌است. جملهٔ ندایی بر

مناجات دلالت دارد. تکرار قدس تأکیدی است بر این‌که چندرنگی و چندگانگی در ساحت حق راه ندارد. جوانی استعاره از نشاط قلب و دوران شکوفایی روحانی است، صحرای غیب اضافهٔ تشبیهی، تابِ دیدن کنایه از تحمل و ایستادگی داشتن، خضر نماد پیر، میوه خوردن کنایه از بهره‌بردن از علوم است. عرش و زمین مضمراً به دریا تشبیه شده‌است. فحوای متن به لااله‌الا الله اشاره دارد و تنزیه را یادآور است.

بند (۲) و بند (۳): مجموعه واژه‌هایی که روابطی را القا می‌کنند: فرشتگان، دیدن، شرق و غربِ دریا، شناکردن، نور، کوه‌های شرق‌وغرب، علی‌بن‌ابی‌طالب، شیخ، جامهٔ صوفیانه، پیر مهربان و سفره، بنات‌النعش و هفت قطب و عالم ملکوت، لُبّ مقامات، هفت‌تنان است. سخن براساس گزارش بقلی است. «شناکردن» به سلوک عارفانه و پیش‌روی در عالم معنا اشاره دارد که به‌صورت غوطه خوردن و شناور شدن در علم و یافتن بصیرت است که به ژرف‌اندیشی بیشتر و خرق حجاب می‌انجامد. به عنوان مثال امیرالمؤمنین، امام علی (ع)، فرمود: «لَوْ کُشِفَ اَلْغِطَاءُ مَا اِزْدَدْتُ یَقِیناً» (دیلمی، ۱۴۱۲: ج ۱ / ۱۷۰). بنابراین ارتقا و پیشروی در عالم غیب و ملکوت به‌صورت عمقی است و به‌صورت طولی مطرح نیست. این متن به لحاظ دانشِ زمینه‌ای مسائلی را نشان می‌دهد و هرکدام از این مجموعهٔ واژه‌ها مفاهیمی را ظاهر می‌کنند: کوه اشاره به وتد و میخ دارد که اوتاد اولیای وارستهٔ الهی‌اند که میخ‌های زمین‌اند و سبب سکون آن. «چهارهزار ولی که مکتومانند، سیصد ولی که اخیار نام دارند، چهل ولی که ابدال نام دارند، هفت ولی که ابرار نام دارند، چهار ولی که اوتاد نام دارند، سه ولی که نقیب نام دارند، یک ولی که قطب یا غوث نام دارد»(سجادی، ۱۳۷۰: ۷۹۳). هفت‌تنان به ابرار اشاره دارد. فرشتگان در عالم ملکوت مفاهیم و معانی را بر انسان‌ها نازل می‌کنند، ازین رو در رؤیاهای صادقه با زبان رمز سروکار داریم؛ شیر در عالم ملکوت به‌معنی علم است. گندم و علی‌بن‌ابی‌طالب، تناسب معنایی دارد و یادآور تفسیری از امام حسن عسکری (ع) است که فرمودند: گندم نماد علوم اهل بیت(ع) است: «وَ لاَ تَقْرَبَا هَـذِهِ الشَّجَرَةَ، و به این درخت نزدیک نشوید؛ یعنی درخت علم که مخصوص محمد و آل محمد است و نه کس دیگر... .»(مجلسی: ۱۴۰۳:ج ۱۱ / ۱۸۹) چراغ، نور و روغن یادآور

آیهٔ ۳۵ سورهٔ مبارکهٔ نور است. «وَ شَجَرَةً تَخْرُجُ مِن طُورِ سَيْنَاء تَنبُتُ بِالدُّهْنِ وَصِبْغٍ لِّلْآكِلِينَ». غالب جملات در این بند معلوم هستند و کنشگران عبارتند از: بقلی، فرشتگان، پیر و خدا. بسامد جملات با توجه به کنشگر عبارتند از: بقلی ۲۳ بار، فرشته، پیر و خدا ۱۵ بار و ۱۶ جمله کنشگر ندارد. بسامد جملات خبری بیشتر است. بقلی با تکیه بر جملات خبری اطلاعاتی را به مخاطب می‌دهد و با جملات امری نیازمندی خود را به پیر و مرشد تأکید می‌کند. در این بند شش جملهٔ امری وجود دارد و به‌همان نسبت حضور مرشد و پیر هم پررنگ‌تر می‌شود. توجه به ندای فرشتگان که به صورت کشف یا رؤیای صادقه نشان داده‌شده، بااهمیت است. جملهٔ پرسشی تأکیدی بر تعلیم گرفتنِ روزبهان از پیران است.

۲-۳-۲. تحلیل در سطح تفسیر

پنجره تلمیحی به روزن دارد و اشاره به داستان معراج رسول خدا (ص) و تجلی حضرت حق از روزنی بر رسول‌الله (ص). «از امام صادق(ع) در حدیث معراج روایت شده‌است: «... پیامبر گویی به ارادهٔ خدا، از چیزی شبیه میان سوراخ به نور عظمت الهی نگریست. خداوند تبارک و تعالی فرمود: ای محمد، گفت: لبیک پروردگارم ...»(کلینی، ۱۳۶۵: ج۱/ ۴۴۳). میوه خوردن و به تبع آن زایش علوم و حقایق در ادب عرفانی سابقه دارد.

روزبهان مدعی است سر سوزنی از خدا بر او گشوده شده‌است. گستردگی متن مربوط است به کلیت ماجرایی که سالکِ عارف با آن مواجه شده‌است. او در تنزیه خداوند به مرحله‌ای از رشد می‌رسد که تا پیش از معراجش، دریا، جزیره و کاخ قدس را گوناگون می‌دیده، پس از کشفی که بر او صورت می‌گیرد، آن‌ها را یکی می‌بیند. در این معراجنامه خدا، عارف و خضر نقش دارند. گفت‌وگو میان خدا، خضر و حدیث نفس عارف گزارش می‌شود. بقلی به زمانِ مرگ می‌اندیشد و از سوءعاقبت به حضرت حق پناه می‌برد و از خدا بشارتی بر نیک بودن خود دریافت می‌کند. گوینده این سعادت را ازلی دانسته‌است. نظام نوبت‌گیری در دست راوی است و به‌جدّ به‌دنبالِ گفت‌وگو با خداوند است تا ابهاماتش را برطرف کند.

۲-٤. تحلیل دو معراجنامه در سطح تبیین

در تبیین به ساختارها و روابط فرهنگی - اجتماعی توجه می‌شود. مسائل فرهنگی- اجتماعی غیرگفتمانی‌اند، و زیرمجموعهٔ پرکتیس گفتمانی قرار دارد. فرکلاف پرکتیس گفتمانی را «ماتریس اجتماعی گفتمان» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۳: ۱۴۹) می‌نامد؛ همچنین توجه به این مسئله حائز اهمیت است که «متون عرفانی بیشتر با انگیزه‌های درونی و به دور از مبارزه با سیاست و اجتماع نگاشته می‌شدند؛ اما از تأثیر اجتماع و دوران خود مصون نبوده‌اند و گفتمان‌های مسلّط بر آن‌ها، متأثر از شرایط دوران آن‌هاست.» (منتظری، رضویان و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۲۹) دوره‌ای که بایزید زیست می‌کند، از درخشان‌ترین دوران تاریخ ایران و در زمان اوج آبادانی خراسان است، و بافت اقتصادی منطقهٔ قومس نیزکاملاً تحت اختیار و نظر خراسان بزرگ بوده‌است. «مطهر بن طاهر مقدسی نوشته‌است که «خراسان از حدود دامغان است تا کرانهٔ رودخانهٔ بلخ و پهنای آن از حدّ زرنج (در سیستان) تا حد گرگان. حتی ازنظر اقتصادی نیز «حقوق دیوانی ناحیهٔ قومس داخل خراسان» بوده‌است.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۴: مقدمه بر دفتر روشنایی: ۳۷ و ۳۸). ضمن این‌که وجود آزادی‌های گسترده در سطح جامعه موجب شده، بایزید اندیشه‌هایش را بدون دغدغه و آشکارا بیان کند: «در قرن چهارم معمولاً حکومت‌ها خود را در نزاع بر سر تعصبات مذهبی دخیل نمی‌کردند، اما از قرن پنجم کم‌کم آن‌ها نیز وارد میدان شدند و شاهان و رجال مملکت با مذهبی که با آن‌ها مخالف بودند سخت‌گیری می‌کردند.» (منتظری، رضویان و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۴۵) علاوه بر این، او مطالبات سیاسی نداشته‌است: «بایزید هرگز به عرصهٔ سیاست جامعه پای نگذاشته و به همین دلیل، حدود هفتاد سال در کمال احترام زیسته به جز موردی که گروهی از متعصبان وکژاندیشان به ستیزهٔ با او کمر بسته و برخاسته‌اند و گاه مجبور به ترک بسطام شده‌است.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۴: مقدمه بر دفتر روشنایی: ۲۷) بنابراین وجودِ آزادی بیان در این دوره در گفتمان ویژهٔ بایزید نقش داشته‌است.

بایزید چهرهٔ شاخص عرفان ایرانی است: «مهم‌ترین اتفاق فرهنگی در سراسر دورهٔ اسلامی ایران، ظهور پدیده‌ای است به نام عرفان و در سراسر تاریخ عرفان ایرانی اگر دو سه

چهرهٔ نادر و استثنایی ظهور کرده‌باشند، یکی از آن‌ها بایزید بسطامی است.»(همان: ۳۳) و خاستگاه و سرچشمهٔ عرفان اسلامی قرآن، احادیث و سیرهٔ معصومین (ع) است و زمینه‌های شکل‌گیری آن در صدر اسلام به‌وجود آمد.»(میرباقری‌فرد، ۱۳۹۱: ۶۹) او به تفکر اسلام اصیل نزدیک‌تر است تا آنجا که در کتاب *النور و در تذکرة الاولیا* و هم در آثار مورخان و متکلمانی ازقبیلِ امام فخر رازی و سیدبن طاووس و علامه حلی به این نکته اشاره شده‌است که «بایزید یک‌چندی محضر امام صادق ع را دریافته و مفتخر به سقایی سرای او شده‌است.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۴: مقدمه بر دفتر روشنایی: ۳۸) شفیعی‌کدکنی در این باره گوید:

> با در نظر گرفتن سال وفات حضرت صادق (ع) که سال ۱۴۸ هجری است، حدود هشتادوشش سال در این میان فاصله است. اگر آخرین سال‌های حیات حضرت صادق (ع) را بایزید در سنین نوجوانی درک کرده‌باشد، باید عمری درحدودِ صد سال برای او فرض شود و این با اسنادِ موجودِ حیاتِ بایزید که عمرِ او هفتادوسه سال نوشته‌اند، تطبیق نمی‌کند، اما خلاف عقل و منطق هم نیست، عمرهایی از این دست در اقران بایزید کم نیست. همین *مؤلف النور*، به تصریح تمام زندگی‌نویسان او، حدود نودوشش سال زیسته‌است. اگر سال درگذشت بایزید را به روایات دیگری که آن را نوشته‌اند ارتباط دهیم، در آن صورت مسئلهٔ ارتباطِ او با امام صادق (ع) منطقی‌تر و طبیعی‌تر خواهد شد و بعضی از محققان معاصر همین راه را پذیرفته‌اند. (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۴: مقدمه بر دفتر روشنایی: ۳۹)

در روش عرفانی بایزید به اختیار و تلاش توجه شده‌است. البته او جهد را به‌تنهایی کافی نمی‌داند و معتقد است با جهد وصال حاصل نمی‌شود و بدون جهد هم ممکن نیست. این گفتمان در دوره‌های بعدی کم‌رنگ‌تر می‌شود تا جایی که در «عرفان ابن‌عربی با جبر زمختی روبرو می‌شویم.» (حکیما و محسنی‌نیا: ۱۳۹۶: ۳۶) این تغییر در گفتمان به گفتهٔ فرکلاف به بافت موقعیتی ارتباط دارد. بافت بیرونی در اندیشهٔ عارف تأثیر می‌گذارد و اندیشهٔ سالک روش عرفانی او را تعیین می‌کند: «تنها عاملی که موجب تمایز اهل تصوف و عرفان از اهل زهد و عبادت شد، نوع تفکر و بینش آن‌ها بود.»(میرباقری‌فرد، ۱۳۹۱: ۶۹)

مسئلهٔ سوم و مهم، توجه صرف بایزید به خدا و حباب دانستن هستی است که اصل بنیادی اندیشه و ایدئولوژی عرفان خراسان را شکل می‌دهد. هر چه از بایزید دورتر

می‌شویم توجه به هستی و ارتباط هستی با خدا، ارتباط انسان با خدا و ارتباط انسان با هستی بیشتر می‌شود. این بینش از حلاج آغاز و در عرفان ابن‌عربی و اتباعش به شکل افراطی نشان داده شده‌است.

نکتهٔ بعدی، شرایط اجتماعی، اقتصادی و سیاسی روزگار روزبهان بقلی با بایزید متفاوت است. بقلی در دورانی زیست می‌کند که «دورهٔ وسطای متقدم تاریخ اسلام گویند، زیرا بعد از سقوط خلافت عباسی، عده‌ای از اتحادیه‌های چادرنشینان صحاری آسیای مرکزی به شهرهای متحد ایران و عراق سرازیر شدند؛ همچنین ترکان سلجوقی مسلمان شدند و به حمایت از خلفای سنی‌مذهب پرداختند و با صوفیان از در اتحاد وارد شدند؛ در این زمان بود که سلطهٔ خود را بر ایران تثبیت کردند.»(ارنست، ۱۳۷۷: ۲۹) اوضاع نامساعد اندیشمندان را که فرصت مناسبی برای بروز استعدادها و بیان اندیشه‌های خویش نداشتند، مجبور کرد تا به زوایا و تکایا و خانقاه‌ها وارد شوند. گاه همین خانقاه‌ها را امیران و وزیران می‌ساختند، بنابراین این خانقاه‌ها با سیاست حکمرانان همسو بوده‌است. «رواج خانقاه‌نشینی از قرن پنجم به بعد است. از این قرن به بعد خانقاه‌های متعدّد ساخته می‌شود. خانقاه را بعضی امیران و وزیران می‌ساختند و ازطریق فتوح و نذور اداره می‌شد»(غلام‌رضایی، ۱۳۸۹: ۵۲).

علاوه بر خفقان، روزبهان ازجانب حاکم وقتِ شیراز تحت فشار بوده، و این جو سنگین بر اندیشه وی تأثیرگذاشته‌است: «گزارش‌های مربوط به اتابک سعدبن‌زنگی وجود دارد که نه‌تنها نشان از دوستی ندارد، بلکه حاکی از وضعیتی بحرانی است که میان حاکم و شیخ وجود داشت. روزبهان برخلاف دیگر فقها و علمای مذهبی شهر، به هنگام بازگشت اتابک سعد از عراق از ملاقات با وی خودداری کرد. منکران و حسودان تلاش کردند با این اتفاق، اتابک را علیه روزبهان برانگیزانند و موفق هم شدند که وی را بر آزار و اذیت شیخ تحریک کنند.»(ارنست، ۱۳۷۷: ۲۷۲). همین‌که فقها، علما و اندیشمندان مجبور بودند به استقبال حاکم بروند، اجتماع پرتملق آن روزگار را نشان می‌دهد.

توجه به انسان و هستی در گفتمان شیخ شطاح بروز کامل دارد:

نخستین چهره در جهان‌شناسی روزبهان، نه عقل اول فیلسوفانهٔ بوعلی سینایی است، نه نفس رحمانی عارفی چون ابن‌عربی، بلکه روح است. در پرتو همین روح جان‌بخش است و برای همین ارواح قدسی است که حجاب‌ها آفریده می‌شود تا در گذشتن از آن‌ها و بازگشت به مبدأ برای هر کدام از آنان امتحانی دشوار باشد، ولی ذات الهی با ایجاد حجاب از رشک نسبت به جمال خویشتنِ خویش به غیرت می‌افتد. ذات الهی با آشکارشدن به خود دیگر عین آن شاهدی نیست که به خویشتن می‌نگریست اکنون دیگر شاهدی برون از خویشتن خویش دارد، دگری دارد که غیر اوست، و این نخستین حجاب است. از این‌روست که ذات الهی می‌خواهد به خویشتن خویش بازگردد؛ نمی‌گذارد که آن روح نظاره‌گرِ ذات او باشد و آفریده‌اش را برمی‌گرداند تا به تماشای خلقت خویش بنشیند؛ این نگرش به خود از طریق خود، حجاب دوم است. امتحان حجاب، همان معنای خلقت است: یعنی نزول ارواح قدسی از آسمان به زمین (انا لله و انا الیه راجعون)؛ و مقصود دیگری جز این ندارد که آن ارواح سرانجام از این آزمون بیرون آیند. (ارنست، ۱۳۶۷: ۱۸)

توجه زیاد به انسان از حلاج آغاز شده‌است و در شاگردان و متأثران وی دیده می‌شود. روزبهان بقلی متأثر از حلاج است و با شرح بخشی از احوال و سخنان حلاج، تصوف فارس را با آن‌چه از مکتب بغداد به‌دست آمده، ارتباط داده‌است. «روزبهان عارفی بینابین حلاج و ابن‌عربی است و معتقد است عشق ربانی و انسانی یک عشق واحد است و از رهگذر عشق انسانی عشق ربانی حاصل می‌شود.» (میرآخوری، ۱۳۸۱: ۱۲– ۱۳)

گفتمان عرفانی بر لاموجود الا الله (وحدت) شکل می‌گیرد. وحدت محور گفتمان عارفانه است. سایر نشانه‌های عارفانه؛ چون تجلی، ریاضت، طلب، همت، دعا، مریدومراد، و ... با توجه به وحدت نقش می‌گیرند و فعال می‌شوند؛ بنابراین گفتمان عارفانه طیفی است با محوریت وحدت و به هر میزان از این محور فاصله گرفته شود، گفتمان عارفانه کم رنگ‌تر می‌شود. گفتمان اصیل عرفانی بر نیستی موجودات و هستی آن وجود حقیقی شکل گرفته‌است. سالکان طریق الی‌الله به شکل فعالی برای رسیدن به چنین معرفتی تلاش می‌کنند و مقامات سلوک را منزل‌به‌منزل می‌گذرانند، لذا هویّت سالک بر محور نیستی شکل می‌گیرد و طیف خودبینی و خودخواهی در وجود سالک کم و کمرنگ‌تر و توحید حقیقی ایجاد می‌شود. این گفتمان صداقت، تواضع، عشق و محبت، پاکی و آبادانی و عمران را در سطح جامعه منتشر می‌کند. درمقابل، غرور، خودبرتربینی، دروغ و ریا،

سنگدلی و قساوت، ناپاکی ، رخوت و ... را طرد می‌کند و پرکتیس‌های اجتماعی حول محور توحید با کنش صداقت، محبت‌ورزی، تلاش و اختیار و ... استیلا می‌یابد.

۳.نتیجه‌گیری

گفتمان عرفانی ویژهٔ بایزید بسطامی: بر محور بایزید / خدا شکل گرفته‌است. گفتمان وی حول این محور، اختیار را نشان‌دار کرده‌است و اختیار دو مفهومِ همت، جدیت و ارتقای انسان در عالم ملک و ملکوت را بازنشانی می‌کند. بایزید به یقین و شنیدن صدای خدا ممتاز شده و در تعامل با خداست. گفتمان عرفانی ویژهٔ روزبهان بقلی: حول شخصیتِ بقلی/ ملائکه، پیر و خدا شکل گرفته‌است. یک سو بقلی است و سوی دیگر ملائکه، پیر و خدا قرار دارند. کنش‌های فعال‌شده در طیف توحید قرار دارد که با تأکید بر سعادت و رشد فردی شکل گرفته‌است. این دو اندیشه دو روش مختلف را ایجاد کرده‌است: گفتمان بایزید بر محور خدا استوار است. در معراج‌نامهٔ وی نقش میانجی و واسطه وجود ندارد، او از حق و با او سخن می‌گوید. درمقابل، درگفتمان روزبهان میانجی‌هایی چون خضر و فرشتگان حضور دارند. گفتمان بایزید سعی در خدامحوری صرف و رنگ‌باختن غیر حق دارد. اوضاع اجتماعی زمان بایزید، تأثیرپذیری وی از دین مبین اسلام و شاگردی او نزد امام صادق ع که پژوهشگران بسیاری این نظر را پذیرفته‌اند، در تولید گفتمان وی مؤثر بوده‌است. درمقابل، روزبهان بقلی اندیشهٔ انسان‌مدارانه و هستی‌شناسانهٔ بیشتری دارد، ازاین‌رو به مقام انسان و جایگاه هستی بیش‌از بایزید توجه می‌کند. همین اندیشه با توجه به جامعهٔ ایران در زمان وی و با عنایت به اوضاع سیاسی و اجتماعی، باعث شده گفتمانی انسان‌مدارانه و هستی‌شناسانه تولید کند که در آن تمایل به رشد و سعادت فردی، تأکید بر جبر به‌نسبت اختیار دیده می‌شود. بقلی خود را برگزیده‌ای می‌بیند که این مکاشفات خاص اوست و هرگونه هویّت‌بخشی به خود از آرمان منحصراً فقط الله به‌دور افتاده‌است. کاربرد مقالهٔ پیش‌رو برای جامعهٔ امروز توجه به این نکته است که گفتمان اصیل عرفان خراسان به آموزه‌های اسلام نزدیک‌تر است. این گفتمان توجه خالص به حق دارد. خودخواهی را

طرد می‌کند و نشان می‌دهد اصالت دانستن غیرحق موجب تشویش، ناراستی و... است. این گفتمان بر اختیار داشتن انسان تأکید دارد. تلاش، حرکت، نشاط فردی و اجتماعی رهاورد عرفان خراسان است. در این گفتمان به گفتمان‌های رایج و غالب جامعه توجه و حضور در اجتماع، نه انزوا و گوشه‌گیری توصیه می‌شود. همهٔ این عوامل باعثِ رشد گفتمانِ جمعی و به دنبال آن رشد فردی خواهد شد.

یادداشت‌ها

۱- روح مانند کبوتر دارای عزت و مناعت‌طبع به سوی تو فروآمده‌است.

۲- با آن‌که خود برقع برافکند، و بی‌پرده روی نمود، از بصر ارباب نظر پنهان ماند و از دیدنش محروم گشت.

کتابنامه

الف. منابع فارسی

-***قرآن کریم***.

-آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۸۵). ***تحلیل گفتمان انتقادی***. تهران: مرکز نشر علمی و فرهنگی.

- ارنست، کارل. (۱۳۶۷). ***روزبهان بقلی تجربهٔ عرفانی و شطح ولایت در تصوف ایرانی***. ترجمه، توضیحات و تعلیقات کورس دیوسالار. تهران: امیرکبیر.

- ارنست، کارل. (۱۳۷۷). ***روزبهان بقلی: عرفان و شطح اولیا در تصوف اسلامی***. ترجمهٔ مجدالدین کیوانی. تهران: نشر مرکز.

- اسدی، محمدجعفر.(۱۳۸۵). «***بررسی شطحیات صوفیه تا قرن هفتم ه.ق. و تنظیم موضوعی آن‌ها***». محمود عابدی. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد زبان‌وادبیات فارسی. دانشگاه تربیت معلم.

- بامری، محمد. (۱۳۹۵). «***بررسی ساختار محتوایی شبه‌معراج‌ها در ادب فارسی***». محمودی. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد زبان‌وادبیات فارسی. دانشگاه زابل.

- بدوی، عبدالرحمان. (بی‌تا). ***شطحات الصوفیه ابویزید البسطامی***. جزء الاول.کویت: وکاله المطبوعات.

- بقلی شیرازی، روزبهان. (۱۳۹۳). ***کشف‌الأسرار و مکاشفات‌الانوار***. تصحیح و ترجمهٔ مریم حسینی. چاپ اول. تهران: سخن.

پهلوان، امیرحسین و رضایی، محمد. (۱۳۹۴). «جستاری در بابِ معراج‌نامهٔ بایزید بسطامی». در ***دهمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی***. اردبیل: دانشگاه محقق اردبیلی، ۴-۶ شهریور ۱۳۹۴.

- حکیما، فاطمه و ناصر، محسنی‌نیا. (۱۳۹۶). «بررسی تطبیقی وحدت عرفانی در اندیشه‌های عطار نیشابوری و ابن‌عربی». ***نشریهٔ ادبیات تطبیقی دانشکدهٔ ادبیات علوم و انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان***. سال ۹، شمارهٔ ۱۷، صص ۲۱- ۳۹
- حقی بروسوی، اسماعیل. (بی‌تا). ***تفسیر روح‌البیان***. ج۹. بیروت: دارالفکر.
- خرقانی، ابوالحسن. (۱۳۷۳). ***نورالعلوم***. به‌کوشش عبدالرفیع حقیقت. چاپ چهارم، تهران: بهجت.
- دیلمی، حسن بن محمد. (۱۴۱۲). ***إرشاد القلوب***، ج۱، چاپ اول، قم: الشریف الرضی.
- سبزواری، ملاهادی. (۱۳۶۱). ***اسرارالحکم***. به‌کوشش فرزاد. تهران: مولی.
- سجادی، سید ضیاءالدین. (۱۳۷۰). ***فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی***. تهران: کتاب‌خانهٔ طهوری.
- سهلگی، محمد. (۱۳۸۴). ***دفتر روشنایی***، ترجمهٔ محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ ششم. تهران: سخن.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۲). ***زبان شعر در نثر صوفیه***، تهران: سخن.
- عاشوردخت، نادر؛ رضی، احمد؛ یوسف‌پور، محمدکاظم. (۱۳۹۹). «تحلیل گفتمان رابطهٔ انسان و خدا در مناجات‌نامهٔ خواجه عبدالله انصاری». ***نشریهٔ علمی پژوهشی ادب عرفانی (گوهر گویا)***. سال چهاردهم، شمارهٔ دوم، صص ۵۷-۸۰.
- عبد علی بن جمعه عروسی حویزی. (۱۴۱۵ ق.). ***تفسیر نور الثقلین***. محقق سید هاشم رسولی محلاتی. الجزء الاول. چاپ چهارم. قم: اسماعیلیان.
- عطار، فریدالدین‌محمد. (۱۳۶۶). ***تذکرة الاولیا***. مصحح نیکلسون. چاپ اول. تهران: چاپخانهٔ مظاهری.
- عین‌القضات همدانی، عبدالله‌بن محمد. (۱۳۷۰). ***تمهیدات***، با مقدمه و تصحیح و تحشیه و تعلیق عفیف عسیران. چاپ دوم. تهران: منوچهری.
- غلام‌رضایی، محمد. (۱۳۸۹). ***سبک‌شناسی نثرهای صوفیانه***. چاپ اول. تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.

- کلینی، محمدبن یعقوب. (۱۳۶۵). ***اصول کافی***. ج۱. تهران: دارالکتب الاسلامیه.
- مجلسی، محمدباقر بن محمدتقی. (۱۴۰۳ ق.). ***بحارالأنوار***. ج۱۱. بیروت: دار احیاء التراث العربی.
- منتظری، فاطمه؛ رضویان، حسین؛ رضایی، محمد؛ کیا، حسین. (۱۳۹۷). «تحلیل گفتمان انتقادی «وظایف مرید» از دیدگاه قشیری براساس رویکرد فرکلاف». ***نثرپژوهی ادب فارسی (ادب و زبان)***. دورهٔ ۲، شمارهٔ ۴۴، صص ۱۲۹-۱۴۹.
- میرآخوری، قاسم. (۱۳۸۱). ***حلاج تعالیم صوفیانه***. شرح و تفسیر از روزبهان بقلی، چاپ اول. تهران: شفیعی.
- میرباقری‌فرد، سید علی‌اصغر. (۱۳۹۱). «عرفان عملی و نظری یا سنّت اول و دوم عرفانی؟ (تأملی در مبانی تصوف و عرفان اسلامی)». ***پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)***. سال ششم، شمارهٔ دوم، پیاپی ۲۲، صص ۵ – ۸۸.
- میبدی، رشیدالدین. (۱۳۴۴). ***کشف‌الاسرار و عدة‌الابرار***. ج۱. به سعی علی‌اصغر حکمت. چاپ دوم. تهران: امیرکبیر.
- میبدی، رشیدالدین. (۱۳۷۶). ***کشف‌الاسرار و عدة‌الابرار***. ج ۵ و ۶. به‌سعی و اهتمام علی‌اصغر حکمت، چاپ ششم. تهران: امیرکبیر.
- هجویری، علی‌بن‌عثمان. (۱۳۸۹). ***کشف‌المحجوب***. چاپ پنجم. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمود عابدی، تهران: سروش.
- القشیری، ابوالقاسم عبد الکریم. (۲۰۰۷م). ***المعراج***. چاپ اول. تصحیح و تحقیق لویس صلیبا، بیروت: دارالمکتبه بیبلیون.
- یثربی، سیدیحیی. (۱۳۹۱). ***عرفان نظری***، چاپ هشتم. قم: تبلیغات اسلامی.
- یورگنسن، ماریان و لودیز فیلیپس. (۱۳۹۳). ***نظریه و روش در تحلیل گفتمان***. چاپ چهارم. ترجمهٔ هادی جلیلی. تهران: نشر نی.

ب. منابع انگلیسی

-Wodak, R (2001). *Method Of Critica Discourse Analysis*. London: Sage

Journal of
Comparative Literature
ISSN: 2008-6512

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 14, No. 26, spring and summer 2022

The Comparative Study of Fariba Vafi's Dream of Tibet and Margaret Atwood's The Robber Bride in Feministic Aspect*

Jalil Shakeri[1] ,Rouhollah Roozbeh[2]

1. Introduction

In the contemporary period, after the time the Orientals have gotten to know the culture and civilization of the west, the thoughts, tendencies and modernist courses found a way into these countries. One of these impressive courses in different fields was Feminism. With a growing acceleration, this course penetrated ~~in~~ countries like Iran in society and political areas as well as literature in general and fiction in particular and led to the manifestation of Feministic literature. In the literature of Iran, a new generation of women writers has emerged, in particular since the 1970s so far and Feministic reflections have appeared in fiction in varied forms. Among Iranian writers, Fariba Vafi in *Dream of Tibet* and among Canadian writers Margaret Atwood in *The Robber Bride* impressed by Feministic ideas and by having a critical outlook on women's issues have endeavoured to reflect in their fiction, social, cultural and economic inequalities and gender discriminations which are affected by the clichés made in a patriarchal

*Date received: 09/11/2021 Date review: 15/04/2022 Date accepted: 25/04/2022

1.**coresponding Author:** Assistant Professor; Departement of Persian Language and Literature; Faculty of Literature and Humanities; Vali-e-Asr University of Rafsanjan; Iran; E-mail: J.shakeri@vru.ac.ir & jshakeri6@gmail.com

2. Assistant Proffesor; Departement of English Language and Literature; Faculty of Foregin Languages; Vali-e-Asr University of Rafsanjan; Iran; E-mail: r.roozbeh@vru.ac.ir

system and to exhibit a communicative and clear picture of women's condition in their societies.

2. Methodology

The present study attempts to investigate Fariba Vafi and Margaret Atwood's attitude in the presentation of women's pivotal role and the reflection of their issues in *Dream of Tibet* and *The Robber Bride* based on a descriptive- analytic approach to discover the common outlook of these two writers about women's problems. The methodology is based on a comparative approach of the American Feministic school and the analytic approach is posterior (from part to whole).

3. Discussion

In this part, the most important Feministic elements in *Dream of Tibet* and *The Robber Bride* are analyed and the outlooks of these two writers in Women's problems are compared.

3-1. Mirror; the embodiment of women's identity and personification

Emphasizing women's identity and personification is one of the distinguished characteristics of women writers' writing style. In Vafi and Atwood's attitude, mirror is the embodiment of women's personification and identity. Hence mirror is the most frequent common motif in these two novels. Indeed, both authors have utilized mirror in the meaning of womenlike's identity and representation and reflection of feelings. With regards to the attempts of both authors in reperesnting women's problems in stories and the frequent descriptions of mirror and woman's association, it seems that both of them have synonymized mirror and the story in aspect of their function in exposing women's identity and personification.

3-2. Correspondence in women's characterization

One of the common characteristics of *Dream of Tibet* and *The Robber Bride* is the correspondence and similarity in women's character and characterization. Both Vafi and Atwood in their womanly narration, by underlining women's pivotal role, have narrated women's stories that each of them have faced various challenges in their individual and

social life. It seems that Fariba Vafi, affected by Atwood's narrative style and by distinguishing women's basic role, has discussed their individual and social concerns. The world of Vafi's fictional characters like the world of Atwood's characters is the universe of basic uncertainties.

3-3. Reflection of women's problems by the use of futuristic and retrospective narrative

One of the common characteristics of Vafi and Atwood's narrative style in depicting women's issues is the use of repetition frequency and futuristic and retrospective narrative. By emphasizing on and protesting to women's individual and social crisis, both Vafi and Atwood have used the repetition frequency in diffirent parts of their novels. Both authors in accordance with the presentation of women's problems have used the repetition frequency wherever thay have emphasized on the importance of a specific discusson. Regarding the use of retrospective technique and with attention to the narrative style of *The Robber Bride* in which the narrator has used flashback or returning to character's past in order to narrate Zenia's pre-death incidents; Atwood has used this technique much more than Vafi.

3-4. Precise and detailed descriptions in womanly writing style

One of distinguished characteristics of women's writing style is their particular attention to the precise and detailed description of every incident. But a particular and unique feature in Vafi and Atwood's own style is that both, highly attentive, have painted their descriptions in womanly color and fragrance. The commitment of these two writers to the accurate description of wearing details and the color and body of women characters in the stories have been depicted in several ways.

3-5. The interactive - conversational method in womanly writing

One of the common characteristics in these two novels is that both authors have used interactive conversational method. In this method, Vafi and Atwood by establishing conversations between women characters have pointed to women's interaction with each other. This womanly interactive - conversational interaction has formed by

changing the pronoun of "I" to "we" in both novels. Hence, transition of "I" to "we" is a kind of opposition to patriarchal discourse.

4. Conclusion

After analyzing *Dream of Tibet* and *The Robber Bride* it can be concluded that there are considerable similarities and homogenies among the main characters of two novels regarding their emotional and mental conditions, behavioral actions and individual experiences. By emphasizing women's basic role and correspondence in their characterization, Vafi and Atwood delineate the problems of women of different classes in their own society. By comparing the role of women in two novels, we can achieve similarities. The Correspondences between Tony and Sholeh, Zinya and Forough as a rebellious woman and Rose and Chris and Shiva are some examples of these similarities in women's role. Among other correspondences used by the authors is the purposeful use of mirror as a symbolic meaning of womanly identity which is the most frequent common motif. Both Vafi and Atwood use the repetition frequency to emphasis on and highlight women's individual and social problems, futuristic narrative to uncover women's mental agitations and concerns and their reaction to upcoming incidents, the restrospective narrative to review mental memories and to return to past dreams. Using woman language vocabularies and precise, detailed descriptions, frequent use of adjectives and nouns and precise, detailed descriptions of women's clothes, colors and body are among other similarities in womanly writing method in these two novels. Despite abundant common details in content and the form of author's narrative method and considering Atwood's time priority, it can be concluded that Vafi has been slightly affected by Atwood as a stylist, pioneer writer in fiction and her reflection of women's problems.

Keywords: Feministic criticism, *Dream of Tibet*, *The Robber Bride*, Fariba Vafi, Margaret Atwood

References [In Persian]

Atwood, M. (2009). *The robber bride*. (Translation by Sh. Asayesh). 4th ed. Tehran: Qoqnoos.

De Beauvoir, S. (2001). *The second sex*. (Translation by Gh. Sanavi). 1st book, 2nd ed, Tehran: Toos.

Farrokhzad, P. (2002). *Catalogue of component iranian women from past to the future*, Tehran: Ghatreh.

Ghazami, A. M. (2007). *Woman and language*, (Translation by H. Oudeh Tabar). Tehran: Gameh-No.

Green, K., Lebihan, J. (2004). *Critical theory and practice: A coursebook*, (Translation by H. Payandeh & Et al.). Tehran: Rooznegar.

Haghi, S., Ghorbansabagh, M. R., && Taebi Naghandari, Z. (2018). Submission and bodily power of woman in the handmaid's tale by Margaret Atwood. *Journal of Language and Translation Studies* (LTS). 51, (3), 103- 126

Hosseini, M., && Salarkia, M. (2014). The study of effect of women's invests on the role of domination in dream of tibat novel due to the practice theory of Pierre Bourdieu. *Journal of Research on Fictional Literature*. 1, (4), 17-40.

Humm, M., && Gamil, S. (2003). *The dictionary of feminist theory*. (Translation by N. Ahmadi, & Et al). 1st ed, Tehran: Touseeh.

Malmir, T.,& & Zahedi, Ch. (2014). Structure of feminine narration in the novel "my bird" by Fariba Vafi, *Journal of literary Text Research*, 17, (58), 47-68.

Marandi, S. && M., Habibzadeh, H. (2017). Fashioning identity and identity fashioned in Margaret Atwood's lady oracle, *Journal of Research in Contemporary World Literature*. 22nd (2).

Michel, A. (1993). *The feminism*. (Translation by H. Zanjanizadeh). Mashhad: Nika.

Moshirzadeh, H. (2009). *From movement to social theory: two centuries of feminism history*. 4th ed, Tehran: Shirazeh.

Qorbani Jouybari, K. (2015). Women's identity in Fariba Wafi' s collection of short stories even when we waugh in the light of

Fairclough' s critical discourse analysis. *Journal of Persian Language and Literature*, 23, (79), 219-245.

Roodgar, N. (2009). "*Feminism: history, theories, tendencies, criticism*". Tehran: Women's Research and Studies Center.

Sarsse, M. R. (2006). *The history of feminism*, (Translation by A. W. Ahmadi). 1st . ed. Tehran: Enlightenment and Women's Studies.

Vafi, F. (2005). *Dream of tibet*. Tehran: Markaz.

References [in English]

Atwood, M. (2011). *The Robber Bride*. 1st trade ed. in the U.S.A. New York: Nan A. Talese/Doubleday.

Deery, J. (1997). Science for Feminists: Margaret Atwood's Body of Knowledge. Twentieth Century Literature, 43(4), 470–486. https://doi.org/10.2307/441746

Jones, A. (2010), The Feminism and Visual Culture Reader. London ; New york : Routledge

Genette, G. (1980). Narrative Discourse. An essay in method. trans. Jane E. Lewin, Cornell University Press, Ithaca New York.

Perrakis, P. S. (1997). Atwood's" The Robber Bride": The Vampire as Intersubjective Catalyst. *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 151-168.

Potts, D. L. (1999). "The Old Maps Are Dissolving": Intertextuality and Identity in Atwood's The Robber Bride. Tulsa Studies in Women's Literature, 18(2), 281-298.

Lakoff, R., & Lakoff, R. T. (2004). *Language and Woman's Place: Text and Commentaries* (Vol. 3). Oxford University Press, USA.

Messer-Davidow, E. (2002). Disciplining Feminism: From Social Activism to Academic Discourse. Durham, NC: Duke University Press.

Sage, L., & Smith, L. (2009), "Feminist criticism". A Dictionary of Modern critical terms. Ed. By Roger Fowler. London: Routledge.

Sands, R., & Nuccio, K. (1992). "Postmodern Feminist Theory and Social Work: A Deconstruction". *Social Work*. 40(6): 841-843. doi:10.1093/sw/40.6.831.

Tolan, F. (2007). "Sucking the blood out of second wave feminism: Postfeminist vampirism in Margaret Atwood's The Robber Bride." *Gothic studies*, 9(2), 45-57.

Tong, R., & Botts, T. F. (2018). *Feminist thought: A more comprehensive introduction*. Routledge.

Wyatt, J. (1998). I Want To Be You: Envy, the Lacanian Double, And Feminist Community in Margaret Atwood's *The Robber Bride*. *Tulsa Studies in Women's Literature*, 17(1)

نشریه ادبیات تطبیقی
شاپا: ۶۵۱۲-۲۰۰۸

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال چهاردهم، شمارهٔ بیست و ششم، بهار و تابستان ۱۴۰۱

بررسی تطبیقی رمان رؤیای تبّت فریبا وَفی و عروس فریبکار مارگارت اَتوود از منظرِ فمینیستی*

جلیل شاکری[۱] (نویسندهٔ مسئول)؛ روح الله روزبه[۲]

چکیده

پژوهش‌های تطبیقی، در حوزهٔ ادبیات ویژهٔ زنان از اهمیت زیادی برخوردار است. فریبا وَفی در رمان رؤیای تبّت و مارگارت اِلنُور اَتوود (Margaret Elenor Atwood) در رمان عروس فریبکار (The Robber Bride)[۱] با نگاهی انتقادی، می‌کوشند تا تصویری واقعی از وضعیت زنان جامعهٔ خود ارائه دهند. پژوهش حاضر، با روش توصیفی-تحلیلی و رویکرد تطبیقی مکتب امریکایی، با مبنا قراردادن مؤلفه‌های نقدِ زن‌محور، به بررسی و تطبیق دو رمان و تبیین دیدگاه‌های دو نویسنده، به مسائل زنان می‌پردازد. بررسی تطبیقی این دو رمان، از آن جهت حائز اهمیت است که در بازتاب مسائل زنان، همانندی‌های متعددی در فُرم و محتوای آن دیده می‌شود. این جُستار، در پیِ پاسخ‌گویی به دو سوال اساسی است: مهم‌ترین وجوه اشتراک دیدگاه‌های وَفی و اَتوود، در بازنمایی مسائل زنان چیست؟ با توجه به همسانی‌های متعدّد دو اثر در فُرم و محتوا، آیا وَفی از اَتوود متأثّر بوده‌است؟ نتایج پژوهش نشان می‌دهد که فریبا وفی و مارگارت اَتوود، با تأکید بر

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۸/۱۸ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۱/۲۶ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۱/۰۲/۰۵
صص ۱۵۳ – ۱۸۴ **Doi:** 10.22103/jcl.2022.18495.3377

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ولی‌عصر (عج)، رفسنجان، ایران.
ایمیل: J.shakeri@vru.ac.ir
۲. استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده زبان‌های خارجی، دانشگاه ولی‌عصر (عج)، رفسنجان، ایران.
ایمیل:r.roozbeh@vru.ac.ir

نقش محوری زنان و برجسته نمودن کُنش‌های روایی آنان، انتقاد از نظام مردسالار، گزینشِ عامدانهٔ آینه در معنای نمادین هویت زنانه، بهره‌گیری از بسامد مکرر و آینده‌نگرِ روایی جهت بازنمود آشفتگی ذهنی زنان، کاربرد برخی از واژگان و توصیفات خاصِ زبان زنانه و برگزیدن سبکِ تعاملی گفتگومحورِ زنانه، تصویری گویا از وضعیت زنان جامعهٔ خود ارائه داده‌اند. با وجود مؤلفه‌های مشترک محتوایی و فُرمی و تقدُّم زمانی اَتوود، می‌توان احتمال داد که وَفی از اَتوود به‌عنوان یک نویسندهٔ صاحب‌سبک و پیشرو در داستان‌پردازی و مسائل زنان، تأثیر پذیرفته‌است.

واژه‌های کلیدی: نقد زن‌محور، رؤیای تبَّت، عروس فریبکار، فریبا وَفی، مارگارت اَتوود.

۱. مقدّمه

در دورهٔ معاصر، پس از آشنایی مردم مشرق‌زمین با فرهنگ و تمدن غرب، اندیشه‌ها، گرایش‌ها و جریان‌های نوگرا به این کشورها راه یافت. یکی از این جریان‌های تأثیرگذار در حوزه‌های مختلف، فمینیسم بود. این جریان، با شتاب روزافزونی درکشورهایی چون ایران علاوه بر عرصهٔ اجتماع و سیاست، به عرصهٔ ادبیات به طور عام و داستان‌نویسی به طور خاص راه یافت و منجر به ظهور ادبیات فمینیستی گردید.

در ادبیات ایران، به طور خاص از دههٔ پنجاه تا کنون، با ظهورِ نسل جدیدی از نویسندگان زن مانند گلی ترقی، غزاله علیزاده، شهرنوش پارسی‌پور، زویا پیرزاد، فرخنده آقایی، منیرو روانی‌پور و دیگر نویسندگان زن، اندیشه‌های فمینیستی، به اَشکال متنوّعی در داستان نمود یافت. در بین نویسندگان ایرانی، فریبا وفی در رمان رؤیای تبَّت و در بین نویسندگان کانادایی، مارگارت اِلنور اَتوود در رمان عروس فریبکار، متأثِّر از اندیشه‌های فمینیستی، با نگرشی انتقادی به مسائل زنان، سعی کرده‌اند تا نابرابری‌های اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی و تبعیض‌های جنسیتیِ متأثِّر از کلیشه‌های برساختهٔ نظام مردسالار را در

داستان‌های خویش منعکس کنند و تصویری گویا و روشن از وضعیت زنان جامعهٔ خود ارائه دهند.

۱-۱. بیان مسئله و پرسش‌های پژوهش

مسئلهٔ اصلی پژوهش پیش‌رو، واکاوی و تطبیق آرای دو نویسنده از ادبیات کانادا و ایران است. فریبا وَفی در رمان رؤیای تبّت و مارگارت اَتوود در رمان عروس فریبکار، با تکیه بر نقش محوری زنان و ایفای نقش مؤثر آنان در ادارهٔ امور جامعه و خانواده، آثاری متمایز از ادبیات مردان خلق کرده‌اند. از این‌رو، پژوهش حاضر، در پیِ پاسخ‌گویی به چند سوال اساسی است: مهم‌ترین وجوه مشترک دیدگاه‌های وفی و اَتوود، در بازنمایی مسائل زنان چیست؟ با توجه به همسانی‌های متعدد دو اثر در فُرم و محتوا، آیا فریبا وفی از مارگارت اَتوود متأثر بوده‌است؟

۱-۲. روش پژوهش

پژوهش حاضر، سعی دارد با تکیه بر روش توصیفی – تحلیلی و استخراج مؤلّفه‌های نقد زن‌محور، نوع نگرش نویسندگان فوق را در ایفای نقش محوری زنان و بازتاب مسائل آنان در رمان‌های رؤیای تبّت و عروس فریبکار، بررسی کند تا از این رهگذر، وجوه مشترک دیدگاه دو نویسنده نسبت به مسائل زنان، نمایان گردد. شیوهٔ تحلیل‌ها با رویکرد تطبیقی مکتب امریکایی و روش تحلیل نیز استقرایی (از جزء به کل) است.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

بر اساس جستجوها و اطلاعات به‌دست‌آمده از منابع کتابخانه‌ای و نشریات معتبر علمی، تاکنون پژوهشی با عنوانِ مقالهٔ فوق انجام نشده‌است، اما پژوهش‌های صورت‌گرفته در حوزهٔ آثار نویسندگان مورد نظر، به شرح ذیل است:

فیلیس اِسترنبرگ پراکیس (Phyllis Sternberg Perrakis) (۱۹۹۷م) در پژوهش خویش، بر این باور است که اَتوود در رمان عروس فریبکار، به طور خاص بر نقش رهایی بخشِ زینیا تأکید می‌کند. وایت (Wyatt) (۱۹۹۸م) نیز در بررسی خود در باب رمان عروس فریبکار، اذعان می‌دارد که این رمان حول محور رشک و حسادت می‌چرخد. وی

معتقد است هر سه قهرمان داستان می‌خواهند زینیا باشند. پاتس (Potts) (۱۹۹۹م) در پژوهشِ خود تأکید می‌کند که هدف اصلی اَتوود در رمان عروس فریبکار، به نظر می‌رسد زیر سؤال بردن اقتداری است که به طور سنتی به نظام مردسالار و امپریالیستی نسبت داده‌می‌شود.[۲] تولان (Tolan) (۲۰۰۷م) در پژوهش خود، معتقد است که شخصیت‌های تونی، رُز، و کِریس در رمان عروس فریبکار، نشان‌دهندهٔ ارزش‌های موج دوم فمینیسم هستند؛ یعنی اتحاد خواهری و وفاداری، درحالی‌که زینیا نمایندهٔ تنوّع فردیّت پسافمینیستی است. مرندی و حبیب‌زاده (۱۳۹۶) در پژوهش خود با تأکید بر مؤلفه‌های هویَّت زنانه، به تحلیل نگرش اَتوود بر تمایز ساختِ هویَّت و هویَّتِ ساختگی زنان داستان می‌پردازند. قربانی جویباری (۱۳۹۴) با رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان، به این نتیجه دست یافته که زنان داستان‌های کوتاه فریبا وفی، از نظر اجتماعی تحت سلطهٔ مردان و سنّت‌های مردسالارند. مالمیر و زاهدی (۱۳۹۶) بر اساس روایت‌شناسی ساختاری، به تحلیل روایت رمان پرندهٔ من پرداخته‌اند. حسینی و سالارکیا (۱۳۹۲) ضمن بیان نظریهٔ پی‌یر بوردیو، با تأکید بر حضور زنان در عرصه‌های اجتماعی، به بررسی سرمایه‌های اجتماعی زنان داستانِ وفی پرداخته‌اند. حقی و قربان صباغ (۱۳۹۷) نیز به تحلیل دیدگاه اَتوود در بحث استثمار، شیءشوندگی و استفادهٔ ابزاری از بدن زنان می‌پردازند. اما پژوهشِ پیش رو، با اتخاذ رویکرد تطبیقی به دو رمانِ رؤیای تبَّت و عروس فریبکار، با تکیهٔ بر نمود مؤلفه‌های زن‌محور و استخراج بسامد عناصر مشترک، می‌تواند رویکردی نو در مطالعات تطبیقی ادبیات به شمار آید.

۱-٤. مبانی نظری پژوهش

جنبش فمینیسم، با اندیشهٔ دفاع از حقوق زنان از اواسط قرن نوزدهم در اروپا و امریکا شکل گرفت (آندره، ۱۳۷۲: ۳۴)، اما تفکرات فمینیست‌ها حدود یک قرن بعد، در دههٔ ۱۹۶۰ در نقد ادبی رواج یافت. (Sage and Smith, 2009: 92) درحقیقت، «جنبش فمینیسم حاصل دوران روشنگری است» (مشیرزاده، ۱۳۸۸: ۱۶۸) صاحب‌نظران نقدِ فمینیستی بر این باورند که از ابتدای شکل‌گیری اندیشه‌های فمینیستی دو جریان یا دو موج

اصلی، شاکلهٔ این جنبش را تشکیل می‌دهد: موج نخست، با طرح دیدگاه‌های ویرجینیا وولف (Virginia Woolf) و سیمون دوبوار (Simone de Beauvoir) در سال‌های ۱۸۵۰ تا ۱۹۶۰ میلادی با تأکید بر حق رأی، حق مالکیت و حق طلاق شکل گرفت و موج دوم از دههٔ ۱۹۶۰ با چاپ کتاب راز زنانگیِ بتی فریدان (Betty Friedan) و تأکید بر ویژگی‌های زنانه و گرایش‌های زن‌محور، در عرصهٔ ادبیات زنانه تثبیت شد. محققان، کارزارهای فمینیستی را نیروی اصلی حامی تغییرات اجتماعی و تاریخی بزرگ برای حقوق زنان می‌دانند؛ به‌ویژه در غرب که برای دستیابی به حق رای، حق انعقاد قرارداد، حق داشتن دارایی، حق باروری و سایر حقوق، بسیار تلاش کردند. (Messer, 2002: 23)

برخی از صاحب‌نظران، به موج دیگری به نام فمینیسم پسانوگرا معتقدند. هدف فمینیسم پسا نوگرا، با اتکا بر شالوده‌شکنی زبان، بی‌ثبات‌کردن هنجارهای مردسالارانه است که به نابرابری جنسیتی منجر شده است. (Tong, 2018: 217) فمینیست‌های پسانوگرا از طریق حمایت از گفتمان‌های چندگانه و ساختارشکنی متون، برابری جنسیتی را ترویج کنند. آنان توجه را به دوگانگی در جامعه جلب می‌کنند و نشان می‌دهند چگونه زبان بر تفاوت در برخورد با جنسیت تأثیر می‌گذارد. (Sands And Nuccio, 1992: 831) برخی از منتقدان نیز، به موج چهارمی معتقدند که در سال‌های اخیر با تأکید برخشونت علیه زنان و آزار جسمی و جنسی آنان شکل گرفته‌است.(Jones, 2010: 248)

به دلیل گرایش‌های گوناگون فمینیستی و اهداف فعالان این حوزه، نمی‌توان تعریف منسجم و یکسانی از آن ارائه داد؛ اما اعتراض به تبعیض‌های جنسیتی و تلاش در جهت بهبود اوضاع زنان، نقطهٔ مشترک همهٔ گرایش‌های فمینیستی است (رودگر، ۱۳۸۸: ۲۲-۲۰)؛ به عبارت دیگر، «وجهٔ مشترک همهٔ این گرایش‌ها، بررسی و نقد دیدگاه‌های سنّتی در مورد زنان و کلیشه‌های برساختهٔ نظام مردسالار است.» (Tong, 2018: 263).

درهرصورت «هدف نقد ادبی فمینیستی آن است که ایدئولوژی و فرهنگِ حاکم بر یک اثر را از دیدگاه نقد زن‌محور بسنجند.» (هام، ۱۳۸۲: ۱۰۰)

دوبووار اعتقاد داشت که هیچ زنی به شکل زن به دنیا نمی‌آید بلکه در ساختار فرهنگی و اجتماعی جامعه زن می‌شود. (دوبووار، ۱۳۸۰: ۹۹) از این‌رو، این ساختارها ابتدا باید تغییر یابند تا نتیجهٔ آن باعث تغییر در گفتمان ادبیات زنان شود. بنابراین هدف نقد زن‌محور، در واقع ایجاد چارچوبی مؤنث برای تحلیل ادبیات زنان است. (گرین، لبیهان، ۱۳۸۳: ۲۳۱ و سارسه، ۱۳۵: ۲۸) براین اساس، پژوهش حاضر، با رویکرد تطبیقی و تکیه بر مبانی نقد زن‌محور، به تبیین دیدگاه‌های فریبا وفی و اَتوود در نحوهٔ بازنمود مسائل زنان و نوع نگرش انتقادی آنان به شیوهٔ انعکاس این مسائل در ادبیات می‌پردازد.

۱-۵. فریبا وَفی و خلاصهٔ رمان «رؤیای تبَّت»

فریبا وَفی، رمان‌نویس مشهور ایرانی، در بهمن ۱۳۴۱ در تبریز متولد شد. داستان‌های متعددی از او به زبان‌های دیگر ترجمه شده‌است. وفی با انتشار رمان رؤیای تبَّت، جایزهٔ بهترین رمان بنیاد هوشنگ گلشیری و مهرگان ادب را کسب کرده‌است. (فرخ‌زاد، ۱۳۸۱: ۸۲۳)

رمان شخصیّت‌محورِ رؤیای تبَّت، یکی از شاخص‌ترین آثار فریبا وفی است. این رمان، در چهل‌وپنج فصلِ پیوسته از زبان شخصیت شُعله روایت می‌شود که در بیست‌وهشت فصل، سطرِ نخستین روایت، با مخاطب قراردادنِ شیوا، شخصیت اصلی رمان آغاز می‌شود. موضوع محوری رمان، در بارهٔ سه نسل از زنان جامعهٔ ایران است که هر یک در زندگی فردی و اجتماعی خویش، به نحوی با چالش‌های گوناگون مواجه می‌شوند. روایت داستان این گونه است که شیوا به همراه همسرش جاوید و دوستِ همسرش، صادق در پیِ فعالیت‌های سیاسی به زندان می‌افتند. آن‌ها پس از تحمل چند ماه حبس، آزاد می‌شوند و پس از آزادی از زندان، به خانهٔ پدری جاوید مراجعه می‌کنند که اکنون فروغ، نامادری

جاوید به همراه ایران، خواهر او در آن ساکن هستند. هم‌زمان با آزادی آن‌ها، شُعله خواهرِ شیوا، به واسطهٔ بحران عاطفی و جدایی از مهرداد، شرایط دشواری را تجربه می‌کند؛ بنابراین نسبت به صادق ابراز علاقه می‌کند. در ادامهٔ روایت، خوانندهٔ داستان از یک‌سو، با چالش عشق پنهان سه ضلعی شیوا و شُعله به صادق و سرانجامِ مبهم این رابطه؛ و از سوی دیگر، با تنش و کشمکش جاوید با فروغ، مواجه می‌شود. جذابیت رمان فوق در پایان غافلگیرکنندهٔ آن است که شیوا با وجود آگاهی از علاقهٔ خواهرش شُعله به صادق و با وجود رابطهٔ دوستانهٔ همسرش جاوید با او، در مهمانی خداحافظی صادق برای عزیمت به تبّت، در حالِ مستی، احساس خود را نسبت به صادق و تمایل رفتن به تبّت آشکار می‌کند و صادق نیز با گرفتن دست شیوا، احساس خود را نسبت به او بروز می‌دهد؛ جاوید بهت‌زده نظاره‌گر است و در این لحظه، شُعله درمی‌یابد که صادق، شیفته و عاشق خواهرش شیوا بوده است.

۱-٦. مارگارت اِلنور اَتوود و خلاصهٔ رمان «عروس فریبکار»

مارگارت اِلنور اَتوود (Margaret Elenor Atwood) داستان‌نویس، شاعر و منتقد ادبیِ مشهور، در ۱۸ نوامبر ۱۹۳۹ در کانادا متولد شد. تاکنون بیش از چهل رمان، داستان کوتاه و داستان کودک از او منتشر شده‌است. از جمله رمان‌های او که به فارسی منتشر شده، می‌توان به رمان سرگذشت *ندیمه*، *آدم‌کُش کور*، *عروس فریبکار* و *چشم گربه* اشاره کرد. در اغلب داستان‌های او، زنان نقش محوری و اصلی روایت را بر عهده دارند.

رمانِ عروس فریبکار، یکی از رمان‌های جذاب و خواندنی اتوود با تأکید بر نقش محوری زنان، دربارهٔ چهار زن به نام‌های تُونی، کِریس، رُز و زینیا است. این رمان جذاب و دلنشین، در پنجاه‌وهفت فصل روایت شده‌است. روایت داستان، این گونه شروع می‌شود که سه زن میان‌سال، مطابق قرار ماهانهٔ خود برای صرف ناهار در رستورانی حاضر شده‌اند؛

این سه زن (تُونی، کِریس و رُز) علاوه بر پیشینهٔ حضور هم‌زمان در دانشگاه و خوابگاه دانشجویی، ویژگی مشترک مهم‌تری نیز دارند، زنی به نام زینیا که در دانشگاه با آنان هم‌دوره بوده، در زندگی خانوادگی هر سه زوج نفوذ کرده‌است و با آنان در تصاحب معشوق به چالش و رقابت می‌پردازد و روابط زناشویی آن‌ها را به نابودی کشانده است. این سه زن، بعد از گذشت چند سال از مرگ زینیا، این قرارهای ماهانه را با یکدیگر دارند. راوی (دانای کل محدود) با ورود به ذهنِ این سه زن به صورت جداگانه، با نوعی فلش‌بک یا بازگشت به گذشته، شرح حال هر یک از این سه زن را به مخاطب ارائه می‌کند و نحوهٔ ورود زینیا به زندگی هر یک از آنان روایت می‌شود. حاصل اعتماد این سه زن به زینیا، باعث نابودی زندگی زناشویی و آسیب‌های روحی و روانی آنان شده است که با مرگ زینیا، این اندوه اندکی تسکین یافته است. اَتوود در روایت رمان، عامدانه نقش مردان را بسیار کم‌رنگ و ناچیز به تصویر کشیده‌است تا بدین گونه نقش زنان را در فعالیت‌های اجتماعی و ادارهٔ امور برجسته نماید.

۲. بحث و بررسی

فریبا وَفی و مارگارت اَتوود در داستان‌های خود، با ترسیم زندگی زنان در تلاشند تا هژمونی نظام مردسالار و کلیشه‌های تحمیل شده از سوی مردان و تبعیض‌ها و نابرابری‌های اجتماعی و فرهنگی را به چالش کشند. در این بخش، مهم‌ترین مؤلفه‌های فمینیستی دو رمان بررسی و دیدگاه‌های دو نویسنده در باب مسائل زنان داستان مقایسه می‌شود.

۲-۱. آینه مظهر هویَّت و تشخُّص زنانه

تأکید بر هویت و تشخص زنانه، از ویژگی‌های متمایز سبک نوشتار نویسندگان زن است. در نگرش وفی و اَتوود، آینه مظهر تشخص و هویت زنان است. از این‌رو آینه، پُرکاربردترین موتیفِ مشترک هر دو رمان است. درواقع، هر دو نویسنده آینه را در معنای

انعکاس و بازنمایی هویّت و احساسات زنانه به‌کار می‌برند. با توجه به اهتمام هر دو نویسنده، در بازنمایی مسائل زنان در داستان و توصیف‌های مکرر هم‌پیوندی آینه و زن، گویی هر دو نویسنده با ظرافت حاصل از نگرش خلاقانهٔ زنانه‌نویسی، آینه و داستان را از جهت کارکرد بازنمایی هویت و تشخص زنانه، مترادف گرفته‌اند. اَتوود در رمان عروس فریبکار، جهت بازنمایی هویت و احساسات و عواطف زنانه، بیش از ۹۳ بار واژهٔ آینه را به‌کار برده‌است:

آینه، آینهٔ روی دیوار، کی از همهٔ ما زیباتر است؟ آینه می‌گوید بستگی دارد. زیبایی ظاهری است. رُز می‌گوید: حق با توست. حالا به سوال من جواب بده؟ آینه می‌گوید من فکر می‌کنم تو واقعاً آدم فوق العاده‌ای هستی. آدم گرم و سخاوتمندی هستی. (اتوود، ۲۰۱۱: ۳۴۷)

اَتوود در این مورد، با طرح گفتگوی دوسویه‌ای که بین رُز و آینه برقرار می‌کند، درحقیقت در پی پاسخ به این پرسش اساسی و فلسفی است که زنان پیوسته از خود می‌پرسند که من کیستم؟ این گفتگوی دو سویهٔ رُز با آینه، گویی حدیث نفس درونی یک زن است با خویشتن خویش. در نمونه‌های ذیل نیز تأکید و تکرار سه بارهٔ واژهٔ خود، مُبیِّن هویت زنانهٔ زنی است که در برابر آینه ایستاده و به خود می‌نگرد و خویشتن خویش را خطاب می‌کند:

آنچه او (رُز) می بیند خودش است، خودش در آینه، خودش با قدرت. (اتوود، ۲۰۱۱: ۴۷۹)

...رُز به داخل اتاق می‌رود، دو لیوان آب می‌نوشد تا سلول‌هایش را تازه کند و به خودش در جلوی آینه با جدیت نگاه می‌کند. (همان: ۸۵) ... رُز به آینه می‌گوید: اگر به خاطر او (همسرش میچ) نبود الان راحت بودم. (همان: ۸۶)

اینکه زن در برابر آینه می‌ایستد و با جدیت به خود می‌نگرد و با آن به گفتگو می‌نشیند و آینه را مورد خطاب قرار می‌دهد، درحقیقت تفسیری از بازنمایی هویّت زن و تلاش در جهت شناخت و درک خود واقعی آنان است. گویی زن برای درک و شناخت بیشتر

خویشتن خویش به سراغ آینه می‌رود. فریبا وفی نیز در رمان رؤیای تبّت، موتیف پُربسامد آینه را بیش از ۲۸ بار به‌کار برده‌است:

«دستم به‌کار نمی‌رود. نمی‌دانم عاقبتم چه می‌شود. به آینهٔ توی کیفم عادت کرده‌ام و فکر می‌کنم تنها نیستم.» (وفی، ۱۳۸۴: ۱۵۲) ..«نمی‌فهمیدم مردی با آن همه حوصله و ملاحظه‌کاری چرا یکدفعه خشن می‌شد. این چندمین باری بود که توی ذوقم می‌زد... بی‌اراده آینهٔ کوچک و رُژم را درآوردم. تنها واکنشی بود که در آن لحظه به نظرم می‌رسید.» (همان: ۸۶)

در نمونهٔ اول، وفی به وضوح آینه را همدم تنهایی زن و مایهٔ آرامش او معرفی کرده‌است. متوسّل‌شدن زنان به آینه، درواقع کشف هویّت و تشخص زنانگی آنان است. در نمونهٔ دوم، وفی با ظرافت حاصل از اندیشه و سبک نگارش زنانه از واژهٔ آینه استفاده کرده‌است. در این مورد، شُعله در واکنش به خشونت مردان به آینه متوسّل می‌شود. گویی تنها واکنش زنان به هنگام خشونت مردان، رجوع به هویّت خود است. در جای دیگری از رمان می‌آورد:

«از آن عصرهایی بود که آدم مشکل فلسفی پیدا می‌کند. اینکه چرا باید زندگی کند یا چرا ادامه دهد. با صدای زنگِ در بلند شدم. از جلوی آینه گذشتم. با خودم گفتم چارلی چاپلین اینجا چه‌کار می‌کند. با چشم‌های اشک‌آلود شبیه او شده بودم.» (همان: ۳۸).

در اینجا توجه به آینه رنگ فلسفی به خود می‌گیرد. شخصیت زنِ داستان از وارسی فلسفی خویشتن خویش در آینه، به فلسفهٔ زندگی خویش می‌اندیشد که چرا باید در این دنیا زندگی کند و یا ادامه دهد. در جای دیگری از رمان، وفی با تصویری از شخصیت اصلی داستان و مراجعهٔ مکرر او به آینه، به هم‌پیوندی زن و آینه اشاره می‌کند:

«از لوازم آرایش فقط یک شیشهٔ عطر داشتم و دو تا ماتیک. می‌زدم به لب‌هایم و توی آینه یا آب‌حوض به خود نگاه می‌کردم و خوشم می‌آمد.» (وفی، ۱۳۸۴: ۹۴)

با توجه به بسامد بالای موتیفِ آینه، گویی نویسندگان هر دو رمان، آینه‌ای در مقابل زنان می‌نهند تا آنان هویت خود را در آن بازیابند؛ بنابراین اَتوود و وفی از آینه، این نشانهٔ زنانه برای کشف هویت و خودشناسی زنان استفاده‌کرده‌اند تا خود را و ارزش‌های خود را بهتر بشناسند. با نگرشی تأویل‌گونه، می‌توان کاربرد چندگانهٔ آینه و هم‌پیوندی آن با زنان را این گونه تفسیر کرد که در هر دو داستان، نویسندگان سعی دارند از طریق آینهٔ داستان، اندیشه‌های زنانهٔ خود را به خواننده انعکاس دهند و برای این منظور آینه را عامدانه انتخاب کرده‌اند. گویی فریبا وفی و اَتوود براساس تأویلی نانوشته از هم‌پیوندی زن و آینه و بسامد پُرکاربردِ آن، برای بازنمایی هویت زنانه بهره‌گرفته‌اند.

۲-۲. تناظر در شخصیت‌پردازی زنان

یکی از ویژگی‌های مشترک دو رمان رؤیای تبَّت و عروس فریبکار، تناظر و تشابه در شخصیت و شخصیت‌پردازی زنان است. وَفی و اَتوود هر دو در روایتِ زنانهٔ خود، با تأکید بر نقش محوری زنان، سرگذشت زنانی را روایت کرده‌اند که هرکدام، در زندگی فردی و اجتماعی خویش، به نحوی با چالش‌های گوناگون مواجه می‌شوند.

> دنیای شخصیت‌های داستانی اتوود، دنیای عدم قطعیت‌های اساسی است؛ همان تداوم اضطراب مدرنیستی که فاقد مرکزیت است. گویی شخصیت‌های داستانی او دنیای مکانیک کوانتومی را تجربه می‌کنند. اغلب آن‌ها ناشناخته، بی‌ثبات، مضطرب، خیانت‌کار، غیرقابل وصف و غیرقابل پیش‌بینی هستند. (Deery, 1997: 473)

اَتودد با خلق شخصیت تُونی، به عنوان استادِ گروه تاریخ و شخصیت رُز، به عنوان تیپِ زن فعال مدنی، از زبان آنان به سابقهٔ جنبش فمینیسم و طرحِ دیدگاه‌های خود در باب مباحث مهمی چون حق رأی زنان، اشتغال، تبعیض‌ها و نابرابری‌های جنسیتی می‌پردازد:

> وقتی ساختمان مک کلانگ هال خوابگاه دانشجویان دختر بود، او (تونی) شش سال تمام در آن زندگی کرد. گفته شده که ساختمان را به نام کسی که برای حق رأی زنان مبارزه و به

انجام آن کمک کرده‌است؛ نام‌گذاری کرده‌اند، اما آن وقت‌ها او و دختران دیگر متوجه اهمیت آن نبودند. (اتوود، ۲۰۱۱: ۲۱).....رُز در دفتر کارش قدم می‌زند. پروندهای مختلف سازمان‌های خیریه‌ای چون سازمان‌های کبد، کلیه، قلب و سازمان زنان آزاردیده و پیر زنان بی‌خانمان روی میز کارش انباشته شده‌اند و باید برای کمک به آنان پول تهیه کند. (همان: ۵۱۸)....رُز از گروه‌هایی که آگاهی زنان را بالا می‌بردند، حمایت می‌کرد و از درد و دل‌های زنانه، خوشش می‌آمد. مثل این بود که به خواهرانی که هیچ وقت نداشت، رسیده باشد. (همان: ۴۲۰)

تعابیر «کسی که برای حق رأی زنان مبارزه کرده»، «سازمان زنان آزاردیده» و «ارتقای سطح آگاهی زنان» از عبارت‌های کلیدی جنبش فمینیسم است. درحقیقت، اتوود در متن رمان خویش، با گزینش عامدانهٔ این اصطلاحات کلیدی، به گونه‌ای نگرش دغدغه‌مند فمینیستی خود را نشان می‌دهد. اَتوود همچنین با خلق شخصیت کِریس، تیپ زن شاغل و با آفرینش شخصیت زینیا، به عنوان شخصیت اصلی داستان، زنِ عصیانگر، بی‌ثبات، غیرقابل پیش‌بینی و مضطرب دنیای مدرن را به تصویر می‌کشد. گرچه، وفی و اَتوود هر دو در رمان خویش به بازنمایی دغدغه‌های زنان پرداخته‌اند، اما اَتوود با توجه به تمایز بافت فرهنگی جوامع غربی، از زبان شخصیت‌های زن داستان، به‌طور آشکارتری به معضلاتی چون بردگی جنسی، سقط جنین، همجنس‌گرایی، تجاوز جنسی و ... پرداخته‌است:

> رُز به چند انجمن خیریه کمک می‌کند. او هنوز به انجمن کمک به قربانیان تجاوز جنسی زنانی که مورد آزار و اذیت همسر قرار می‌گیرند، کمک می‌کند. او هنوز به سازمان حمایت مادربزرگان بی‌کس هم کمک می‌کند. (اتوود، ۲۰۱۱: ۱۰۸)

در این نمونه و بسیاری از موارد دیگر در متن رمان، به وضوح دیدگاه اتوود را نسبت به زنانی که مورد خشونت جسمی و جنسی همسران خود واقع شده‌اند یا نگرش او را نسبت به پیرزنان بی‌سرپرست و لزوم حمایت از آنان را می‌بینیم.

فریبا وَفی نیز گویی متأثر از سبک روایی اَتوود، با برجسته‌کردن نقش محوری زنان، به دغدغه‌های فردی و اجتماعی آنان پرداخته‌است. او در روایت داستانی خود، تصویری گویا از وضعیت و معضلات زنان جامعه ارائه داده‌است. دنیای شخصیت‌های داستانی فریبا وفی نیز چون دنیای شخصیت‌های اتوود، دنیای عدم قطعیت‌های اساسی است. همان تداوم اضطراب مدرنیستی که جهان را از هم می‌گسلد. شخصیت‌های داستانی وفی نیز چون شخصیت‌های اتوود، بی‌ثبات، غیرقابل وصف و مضطرب هستند. به طور مثال، شیوا مرکزیت خانواده را زیر سوال می‌برد و عدم قطعیت آن را با شیفتگی و عشق به صادق و روی‌گردانی از جاوید نشان می‌دهد. از همین منظرِ دنیای عدمِ قطعیت‌های اساسی و عدم مرکزیت است که بنیان خانواده در هر دو رمان، سست شده‌است. به دلیل آنکه بنیان خانواده، با معیارهای برساختهٔ مردسالارانه بنا شده‌است و زنان دیگر نمی‌خواهند تن به چنین تفکری نهند.

به طور مثال، در نمونه‌های زیر، وفی از دیدگاه شُعله، بحث آزادی‌های مدنی و استقلال زنان و از دیدگاه شیوا، تبعیض‌های جنسیتی را به تصویر کشیده‌است:

«...[شُعله] با خودم گفتم از این پس آزاد و مستقل زندگی می‌کنم، بی‌آنکه به چیزی یا کسی وابسته باشم، به درسم ادامه می‌دهم به سفر می‌روم. زبان انگلیسی یاد می‌گیرم و ورزش می‌کنم.» (وفی، ۱۳۸۴: ۹۸)

«...[راوی (شُعله) به نقل از شیوا] گفتی: آقاجان اسمم را از همان موقعی که توی شکم مامانم بودم گذاشت حسین. وقتی هم دید حسین نیستم باز هم دوست داشت حسین آقا صدایم بزند. تا هفت هشت سالگی حسین آقا ماندم؛ موهایم همیشه کوتاه بود.» (وفی، ۱۳۸۴: ۶۷)

«آزاد و مستقل زندگی کردن»، «عدم وابستگی به دیگران»، «ادامه دادن درس»، «به سفر رفتن» و «ورزش کردن» از مؤلفه‌هایی هستند که زنان فمینیست اعتقاد دارند نظام مردسالار، زنان را از آن محروم کرده‌است و خواهان درهم شکستن این محدویت‌های برساختهٔ مردان

هستند. می‌توان گفت در این رمان، شیوا، به عنوانِ فعال اجتماعی و زندانی سیاسی، تا حدی مظهر و نمایندهٔ زن مدرن جامعه است. او در زندگی فردی و شخصی خود نیز با کُنشی ساختارشکنانه، با روی‌گردانی از جاوید و روی آوردن به صادق، درحقیقت در پیِ سفر به تبَّت، شهر آرزوها و رؤیای آزادی و رهایی زنان از اسارت جوامع سنّتی است. دلالت ضمنی و تلویحی سفر به تبَّت، با توجه به فرهنگ اقوام و زنان تبَّتی، در مفهوم آزادی و رهایی آنان از هر قید و بندی، انتخابی هدفمند و متناسب با نگرش فمینیستی نویسنده است. به عبارت دیگر، در این روایت داستانی، شیوا با کُنشی ساختارشکنانه از نقش زنِ سنّتی می‌گریزد و با هدفِ سفر به تبَّت، در پی رسیدن به آزادی‌هایی است که زنان را از هر حیث محدود می‌کند. همچنین در این روایت داستانی، شخصیت فروغ، مظهر زن نیمه‌سنّتی و شخصیت ایران، نمایندهٔ زن سنّتی جامعه است. نکتهٔ دیگر در باب گزینش شخصیت ایران، اینکه نامِ با مسمای این شخصیت، از سوی وفی آگاهانه انتخاب شده است تا بازنمودی از زن سنّتی ایرانی باشد؛ به همین دلیل در روایت داستانی نیز، این شخصیت نقش مؤثری چون شیوا، ایفا نمی‌کند.

تناظر در شخصیت‌پردازی و گزینش شخصیت‌های زن از گروه‌های مختلف، از جانب وفی و اَتودد، این قابلیّت را برای آنان فراهم می‌کند تا از دریچهٔ ذهن و زبان شخصیت‌های داستانی، دیدگاه‌های انتقادی خود را در باب معضلات و نابرابری‌های اجتماعی زنان به وضوح بیان کنند. گویی شخصیت شُعله در رمان رؤیای تبَّت و تُونی و رُز در رمان عروس فریبکار، از این حیث عامدانه انتخاب شده‌اند تا با طرح دیدگاه‌های خود، زبان حالِ وفی و اَتوود باشند. درحقیقت، رؤیای تبَّت، رؤیای آزادی زنانی است که می‌خواهند آزاد باشند و آزاد زندگی کنند و آزاد فکر کنند. از نکات بسیار برجستهٔ این انگارهٔ آزادی‌خواهی زنان در دو رمان، اینکه کلمهٔ «تبَّت» با توجه به بافت فرهنگی مردم آن، با مفهوم آزادی و رهایی

زنان از هر محدودیتی، در رمان اَتوود نیز، عیناً تکرار شده‌است که فرضیهٔ تأثیرپذیری وفی از اتوود را تا حدی تقویت می‌کند:

اما گاهی اوقات او (شانتیا) بخشی از قبیلهٔ اوجیبوی یا مایان است و یک روز حتی بخشی *از اهل تبَّت. او آزاد است که اهل هر کجا که بخواهد یا احساس کند، باشد.* (اتوود، ۲۰۱۱: ۶۸)

با توجه به عنوان رمان «رؤیای تبَّتِ» فریبا وفی و انگاره آزادی خواهی زنان اهل تبَّت و طرح این انگاره، جهت رفع محدویت‌های تحمیل شده از جانب نظام مردسالار در رمانِ اتوود، این هم‌گونی عنوان بسیار برجسته می‌نماید.

۲-۳. بازتاب مسائل زنان در قالب آینده‌نگر و گذشته‌نگر روایی

یکی از ویژگی‌های مشترک سبک روایی وفی و اَتوود در بازنمایی مسائل زنان، بهره‌گیری از بسامد مکرر، گذشته‌نگر و آینده‌نگر روایی است. منظور از «بسامد مکرر در روایت، واقعه یا رخدادی است که فقط یک بار اتفاق افتاده، اما چندین بار در روایت نقل می‌شود؛ مقصود از گذشته‌نگر، نقل وقایع داستان پس از روایت حوادث و رویدادهای سپری شدهٔ متن است و منظور از آینده‌نگر، نقل رخدادهای داستان با نوعی جهش به زمان آینده و پیش‌بینی وقایع آینده است.» (Genette, 1980: 114-116)

اَتوود و وفی، هر دو جهت تأکید و اعتراض به معضلات فردی و اجتماعی زنان، در جای جای رمان خود از بسامد مکرر بهره‌گرفته‌اند. در نمونه‌های زیر اَتوود، از زبان رُز، معضل نابرابری‌های جنسیتی را که به طور مکرر بر زبان والدین او جاری شده‌است، نقل می‌کند:

اگر لباس دیگری داری می‌توانی لباست را عوض کنی و برای شُستن سیب‌زمینی‌ها به من کمک کنی، بعد آب کشید و گفت: باید پسر می‌داشتم. (اتوود، ۲۰۱۱: ۲۸۲) ....پدرش می‌گفت: تو مَرد دست راست من خواهی بود. این تعریف را می‌کرد که او از پسر نبودنش

ناراحت نباشد، اما رُز دوست نداشت پسر یا مرد دست راست پدرش یا غیر از آنچه هست باشد. این انتظارات فشار زیادی به او می‌آورد. (همان: ۳۶۵)

اَتوود معتقد است که عبارت‌هایی چون «باید پسر می‌داشتم»، « تو مَرد دست راست من خواهی بود»، «از پسر نبودنش ناراحت نباشد» و تعبیرهای این چنینی، کلیشه‌های برساختهٔ جامعه‌ای است که متأثّر از فرهنگ مردسالار است؛ و گاه زنان نیز، ناخودآگاه تحت تأثیر این کلیشه‌های برساختهٔ مردان قرار می‌گیرند؛ بنابراین یکی از اهداف او از طرح این‌گونه مسائل، کمک به ارتقای سطح آگاهی و دانش زنان در این خصوص است. گویا وفی نیز متأثّر از سبک روایی اَتوود، در نمونهٔ زیر و بسیاری از موارد دیگر، جهت تأکید و اعتراض به تبعیض‌ها و نابرابری‌های جنسیتی، از بسامد مکرر بهره گرفته‌است. وفی نیز چون اَتوود از زبان شیوا، در جای جای رمان از طریق تکنیک بسامد مکرر، به طرح دیدگاه‌های انتقادی خود در باب معضل نابرابری جنسیتی در جامعه می‌پردازد:

«دلش می‌خواست پسر بودم و کمک دستش می‌شدم می‌گفت: یک آدم نورانی به خوابش آمد و گفت: اسم بچه را بگذار حسین.» (وفی، ۱۳۸۴: ۶۷) «گفتم: آقاجان هر وقت خُلقش از چیزی تنگ می‌شد به مامانم می‌گفت: تو استعداد پسر زاییدن نداری.» (همان: ۶۸) «مامان می‌گفت حیف شد، پسر از دست رفت. از کجا معلوم که پسر بود؟ ازآنجا که اگر جنین از دست برود پسر است و اگر بماند دختر.» (همان: ۱۵۷)

به طور کلی، هر دو نویسنده به تناسبِ طرح مسائل زنان، هر جا بر اهمیت بحث خاصی تأکید داشته‌اند؛ از بسامد مکرر استفاده کرده‌اند. نتایج آماری بسامد مکرر در رمان رؤیای تبَّت و عروس فریبکار، به ترتیب عبارتند از: تبعیض جنسیتی ۲۷ و ۴۱، سرکوب عواطف و امیال زنانه، ۳۷ و ۳۱ نابرابری‌های اجتماعی ۴۷ و ۶۹ مورد. همچنین اَتوود و وفی، هر دو برای ترسیم آشفتگی‌ها و دغدغه‌های زنانه یا جهت بازنمایی ذهنیتِ شخصیّت‌های زن

داستان و واکنش آن‌ها نسبت به حوادث پیش‌رو، از تکنیک آینده‌نگر روایی بهره می‌گیرند:

با حالتی نسبتاً پریشان برای گذراندن تعطیلات آخر هفته آمده بود. کِریس گمان می‌کرد شاید قرار آخر هفته‌اش که احتمالاً با مردی بوده‌است، به‌هم خورده‌است. (اتوود، ۲۰۱۱: ۵۷) ....رُز که نمی‌داند چه حرفی بزند می‌گوید: طفلک تو، عبارتی که هر وقت به داستان‌های مشکلات شخصی زنانِ اداره و شکست‌های عاشقانهٔ آنان گوش می‌دهد، به زبان می‌آورد.(همان: ۴۳۴)

فریبا وفی نیز، در جای جای رمان خود به مانند اتوود، جهت بازنمایی آشفتگی‌ها و دغدغه‌های ذهنی زنانه و واکنش آن‌ها نسبت به حوادث پیش‌رو، از تکنیک آینده‌نگر روایی بهره می‌گیرد:

«مردهای من عاشق نمی‌شدند، دم دست بودند، ولی مال من نبودند. با آمدن‌شان این حس گزنده به سراغت می‌آمد که یک روز می‌روند و فقط رفتنشان می‌ماند.» (وفی، ۱۳۸۴: ۱۴۱).

«مرد آرام گفت: همه چیز تمام می‌شود. تو هم فراموش می‌کنی، قلبم یخ زد اتاق گرم بود و تاریک، ولی من احساس کردم وسط زمستانم. دستم را آهسته از میان دست‌هایش بیرون کشیدم، باید راهم را می‌کشیدم و می‌رفتم.» (همان: ۱۷۱).

در نمونه‌های فوق، اَتوود و وفی جهت بازنمایی آشفتگی ذهنیِ شخصیّت‌های زن داستان و واکنش آنان نسبت به شکست‌های عاشقانه و مردانی که ممکن بود در آینده آنان را ترک کنند، به خوبی از مؤلفهٔ آینده‌نگر روایی بهره گرفته‌اند. در بازنمایی آشفتگی ذهنی زنان و واکنش آنان نسبت به مشکلات و معضلات، همانندی‌ها و همسانی‌های فراوانی در بین دو رمان مشاهده می‌شود؛ نافرجامی زندگی شُعله و مهرداد، و شیوا و جاوید، انعکاسی است از نافرجامی زندگی رُز و میچ و کِریس و بیلی. گویی در بازنمایی این ویژگی، تأثیر یک رمان بر دیگری، چون انعکاس تصویر یک آینه در آینهٔ دیگر است.

در باب استفادهٔ از تکنیک گذشته‌نگر روایی، گرچه هر دو نویسنده از این تکنیک، جهت تصویر ذهنیات و افکار درونی شخصیت‌های زن داستان و مرور ذهنی خاطرات گذشتهٔ آن‌ها بهره می‌گیرند؛ اما با توجه به بافت روایی رمان عروس فریبکار که راوی با نوعی فلش‌بک یا بازگشت به گذشتهٔ شخصیت‌های داستان، وقایع پیش از مرگ زینیا را روایت می‌کند، اَتوود بسیار بیشتر از وفی، از این تکنیک استفاده می‌کند.

۲-٤. توصیفات دقیق و جزئی در سبک نوشتار زنانه

یکی از مؤلفه‌های متمایز سبک نگارش نویسندگان زن، اهتمام ویژهٔ آن‌ها به توصیف‌های دقیق و جزئی از هر پدیده است. «جزئی‌نگری در توصیف‌ها و تصویرسازی‌ها، در بنیاد جزئی‌نگر زبان زنانه، به‌وضوح قابل‌مشاهده است.» (غذامی، ۱۳۸۶: ۶۳) اما نکته‌ای که در آثار وفی و اَتوود، به گونهٔ یک مختصهٔ سبکی دیده می‌شود، اینکه هر دو با دقت بسیار، به توصیف‌های خود رنگ و بوی زنانه می‌دهند. تعلق خاطر این دو نویسنده به توصیف دقیق جزئیات پوشش، رنگ و پیکرِ شخصیت‌های زن در داستان، این‌گونه نمود یافته است:

> کِریس امروز یک لباسِ جگری‌رنگ پوشیده، یک روسری بزرگِ نارنجی و آبیِ زُمرُّدی با طرحی از گل‌های بیابانی هم روی شانه‌هایش انداخته است، گیسوانِ بلند و بورِ مایل به خاکستری‌اش را از وسط فرق بازکرده و عینک مطالعه‌اش را تا روی موهایش بالا برده؛ ماتیکِ هلویی رنگش، هم‌رنگِ لب‌های اوست. آدم را به یاد اوفیلیا یا مریم باکره در میان‌سالی می‌اندازد. (اتوود، ۲۰۱۱: ۳۱)...درست در همین لحظه زینیا وارد می‌شود با کفش‌های شگفت‌انگیزِ پوست سوسماری و کت‌ودامنِ خوش‌ترکیبِ بنفش و سیاه ابریشم طبیعی که کُت آن در قسمت کمر کمی تنگ‌تر است و دامنش بسیار کوتاه تا بالای زانو است.(همان: ۴۲۷).

با دقت و تأمل در این توصیف‌ها و تصویرسازی‌ها، مختصهٔ سبکی اَتوود با تأکید او در توصیف جزئیات به اَشکال متنوعی از موصوف و صفت‌های پی در پی نشان داده می‌شود. توصیفاتی چون: روسری بزرگِ نارنجی و آبیِ زُمرُّدی با طرحی از گل‌های بیابانی،

گیسوانِ بلند و بورِ مایلِ به خاکستری، ماتیکِ هلویی هم‌رنگِ لب‌های او، کفش‌های شگفت‌انگیزِ پوست‌سوسماری و کُت‌ودامنِ خوش‌ترکیبِ بنفش و سیاهِ ابریشم طبیعی، از جملهٔ این توصیفات زیباست. رابین لیکاف، زبان‌شناس برجسته، در کتاب خود با عنوان *Language and Woman's Place* (2004) به رابطهٔ جنسیت و زبان اشاره می‌کند. او اذعان می‌کند که زبان زنانه، زبانی احساسی و جزئی‌نگر و متمایز با زبان مردان است. زنان در توصیف جزئیات به ویژه در توصیف رنگ‌واژه‌ها بسیار جزئی نگرند. (Lakoff, 2004: 123) فریبا وَفی نیز به مانند اَتوود با تکیهٔ بر مبانی زنانه‌نویسی در توصیف دقیق جزئیات، تصاویر زیبایی خلق کرده‌است:

«...[شیوا] پارچه‌های چیت گل‌دار و دامن‌های دورچین بلند می‌پوشد. درحالی‌که دخترش ظاهر آراسته و مرتب دارد، به ناخن‌هایش لاک می‌زند و به موهای تیره‌اش ژل می‌زند.» (وفی، ۱۳۸۴: ۶۷). «اتاق از نور ماه روشن است، موهایت روی صورتت ریخته و بازویت روی فرش رها شده است؛ زانوی سفیدت از زیر دامن تنگ مشکی‌ات بیرون زده است.»(همان: ۱۸).

در بین توصیف‌های اَتوود و وفی، کمتر تصویری می‌توان یافت که صبغهٔ زنانه نداشته باشد. به طورکلی، در رمان رؤیای تبّت توصیف جزئی انواع پوشش زنانه اعم از لباس، شال‌وروسری، جوراب، دامن و ...بیش از ۸۳ مورد، توصیف پیکر زنان بیش از ۶۷ مورد و توصیف فضای منزل و لوازم آشپزخانه بیش از ۱۱۷ مورد و در رمان عروس فریبکار، توصیف انواع پوشش زنان، بیش از ۱۷۲ مورد، توصیف پیکر زنان بیش از ۱۲۳ مورد و توصیف فضای منزل و لوازم آشپزخانه بیش از ۱۴۸ مورد مشاهده می‌شود.

۲-۵. سبک تعاملیِ گفتگو محور در نوشتار زنانه

یکی از ویژگی‌های مشترک دو رمان مورد بحث، بهره‌گیری نویسندگان آن از سبک تعاملی گفتگومحور است. در این سبکِ گفتگومحور، وفی و اتوود در جای جای رمان، با

گفتگوهایی که بین شخصیت‌های زن داستان برقرار می‌کنند، به تعامل زنان با یکدیگر اشاره می‌کنند. این تعاملِ گفتگومحور زنانه، در هر دو رمان با تغییر ضمیر «من» به «ما»، شکل می‌گیرد. از این رو، گذار از ضمیر «من» به ضمیر «ما» نوعی تقابل با گفتمان مردسالار است.

در رمان عروس فریبکار، گزاره‌های روایی که با ضمیر «ما» شروع می‌شوند، ناظر بر تعامل گفتگومحورِ سه زن به نام رُز، کِریس و تونی است که هر سه با معضل مشابهی سروکار دارند. گزاره‌های «ما می‌توانیم این مشکل را حل کنیم» (۸۳)، «ما باید در بارهٔ او چه تصمیمی بگیریم؟» (۱۴۸)، «ما می‌توانیم هر تصمیمی درباره او بگیریم» (۲۳۱)، «ما همه اعضای یکدیگریم» (۲۹۴)، «باید سعی کنیم در زمان حال زندگی کنیم» (۳۴۱)، ناظر به سبک تعاملی گفتگومحور فمینیستی رمانِ اَتوود است. این رابطهٔ تعاملی گفتگومحور در رمان رؤیای تبَّت، گاهی خود را در تغییر زاویهٔ دید نشان می‌دهد؛ به این‌گونه که در شروع اغلب فصل‌های رمان، روایت با عبارتِ تعاملی- خطابی صمیمانهٔ «شیوا بلند شو حرف بزنیم» (۶۶)، «شیوا الان هم از فردا وحشت دارم» (۴۹)، «یادت هست شیوا ؟ تو آمدی پیش فروغ. من دَم به ساعت به او سر می‌زدم» (۹۳)، «شیوا بلند شو تا بگویم که چه احساسی داشتم« (۲۵)، شروع می‌شود. وفی در بسیاری از گفتگوهای روایی، تعاملی دوگانه بین شیوا و شُعله و گاه تعاملی سه‌گانه بین شیوا، شعله و فروغ برقرار می‌کند: «گفتم باید کاری کنیم که او در مقابل عمل انجام‌شده قرار بگیرد.» (۹)، «باید کاری کنیم که او نیاز به مقاومت نداشته باشد»(۳۹). این گزاره‌های روایی، ناظر بر تعامل، گفتگو و هم‌کُنشی بین زنان داستان است.

وفی و اَتوود بر این انگاره اذعان دارند که در جریان تعاملِ گفتگومحورِ زنانه، شخصیت‌های زنِ هر دو رمان، با اندیشه و ذهن یکدیگر آشنا می‌شوند و از این رهگذر،

درک یا خرد جمعی شکل می‌گیرد. هر دو نویسنده، معتقدند که در آینهٔ گفتگوی با یکدیگر است که می‌توان ذهن و اندیشهٔ فمینیستی را بارور و تثبیت کرد. از این‌رو، وفی و اَتوود با تکیهٔ بر این انگارهٔ فمینیستی، در تقابل با نظام تک‌قطبی مردسالار، راوی تبعیض‌ها و نابرابری‌های اجتماعی و فرهنگی زنان هستند.

۳. نتیجه‌گیری

پس از بررسی دو رمان رؤیای تبَّت و عروس فریبکار، می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که فریبا وَفی و مارگارت اَتوود، در مقام نویسندگانی واقع‌گرا، آثار خود را در وهلهٔ نخست، به‌عنوان آینه‌ای برای انعکاس مسائل اجتماعی، فرهنگی و معضلات روحی-روانی مرتبط با زنان نوشته‌اند. در بین شخصیّت‌های اصلی دو رمان، از منظر شرایط عاطفی و روانی، کُنش‌های رفتاری و تجربیات شخصی، شباهت‌ها و همسانی‌های قابل‌توجهی دیده می‌شود.

وَفی و اَتوود، با تأکید بر نقش محوری زنان و تناظر در شخصیت‌پردازی آنان، معضلات اقشار مختلف زنانِ جامعهٔ خود را ترسیم می‌کنند. با مقایسهٔ نقش زنان در دو رمان، می‌توان به همانندی‌هایی دست یافت. تناظر شخصیت تُونی در قیاس با شُعله، تناظر شخصیت زینیا در قیاس با فروغ به عنوان زن عصیانگر، تناظر شخصیت رُز و کِریس در قیاس با شیوا، از نمونهٔ این همانندی نقش زنان است. از همانندی‌های دیگر این دو رمان، انتخاب عامدانهٔ آینه در معنای نمادین هویت زنانه، از سوی نویسندگان است که در هر دو رمان، پُرکاربردترین موتیفِ مشترک است. وفی و اَتوود هر دو از هم‌پیوندی آینه و زن به عنوان یک نماد، برای بازنمایی هویت و تشخُّص زنانه، استفاده می‌کنند. بهره‌گیری هر دو نویسنده از بسامد مکرر، جهت تأکید و اهمیت دادن به معضلات فردی و اجتماعی زنان، بهره‌گیری از آینه‌نگرِ روایی، جهت نمایش آشفتگی‌های ذهنی و دغدغه‌های زنان و واکنش آنان نسبت به وقایع پیش‌رو، و بهره‌گیری از گذشته‌نگرِ روایی، جهت مرور

خاطرات ذهنی و بازگشت به رؤیاهای گذشته از دیگر همانندی‌های این دو رمان است. به‌کارگیری واژگان و توصیف‌های خاص زبان زنانه، بهره‌گیری از موصوف و صفت‌های پی‌درپی و توصیف‌های دقیق و جزئی از پوشش و رنگ و پیکر زنان، از دیگر همسانی‌های دو رمان در سبک نوشتار زنانه است. سبک تعاملی گفتگومحورِ زنانه، مبتنی بر انگارهٔ تعامل آنان در تقابل با نابرابری‌های برساختهٔ اجتماعی و فرهنگی جامعهٔ مردسالار، عدم قطعیّت دنیای شخصیت‌های داستانی، سست‌شدن بنیان خانواده و اضطراب مدرنیستی از همانندی‌های دیگر دو رمان است. با وجودِ وجوه مشترک فراوان محتوایی و فُرمی در سبک روایی دو نویسنده و با در نظر داشتن تقَّدم زمانی اَتوود، می‌توان چنین نتیجه گرفت که وَفی از اَتوود به‌عنوان یک نویسندهٔ صاحب‌سبک و پیشرو در زمینهٔ داستان‌پردازی و بازتاب مسائل زنان تا حدی تأثیر پذیرفته‌است.

یادداشت‌ها

۱- رمانِ The Robber Bride در ایران دو بار با عنوان عروس فریبکار، توسط شهین آسایش و آرش هوشنگی‌فر ترجمه شده است.

۲- پژوهش‌های انجام شده، در مجلات معتبر کانادا و امریکا منتشر شده‌است.

کتابنامه

الف. منابع فارسی

- اتوود، مارگارت. (۱۳۸۸). ***عروس فریبکار***. ترجمهٔ شهین آسایش. چاپ چهارم. تهران: ققنوس.
- حسینی، مریم؛ سالارکیا، مژده. (۱۳۹۲). «بررسی تأثیر سرمایه‌های زنان بر نقش سلطه در رمان رؤیای تبّت بر اساس نظریهٔ کنش پیر بوردیو». ***پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی***. دورهٔ ۱، شمارهٔ ۴، صص ۱۷-۴۰.

- حقی، سمیرا؛ قربان صباغ، محمود رضا و تائبی نقندری، زهره. (۱۳۹۷). «انقیاد و قدرت بدن زنانه در رمان سرگذشت ندیمه نوشتهٔ مارگارت اَتوود». ***فصلنامهٔ مطالعات زبان و ترجمه***. دورهٔ ۵۱، شمارهٔ ۳، صص ۱۰۳-۱۲۶.
- دوبووار، سیمون. (۱۳۸۰). ***جنس دوم***. ترجمهٔ قاسم صنعوی، جلد اول، چاپ دوم، تهران: توس.
- رودگر، نرجس. (۱۳۸۸). ***فمینیسم: تاریخچه، نظریات، گرایش‌ها، نقد***. تهران: دفتر مطالعات و تحقیقات زنان.
- سارسه، میشل ریو. (۱۳۸۵). ***تاریخ فمینیسم***. ترجمهٔ عبدالوهاب احمدی، چاپ اول، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- غذامی، عبدالله محمد.(۱۳۸۶). ***زن و زبان***. ترجمهٔ هدی عوده تبار. تهران: گام نو.
- فرخ‌زاد، پوران. (۱۳۸۱). ***کارنمای زنان کارای ایران از دیروز تا امروز***. تهران: قطره.
- قربانی جویباری، کلثوم. (۱۳۹۴). «بازنمود هویت زنانه در مجموعه داستان حتی وقتی می‌خندیم فریبا وفی با رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف». ***مجلهٔ زبان و ادبیات فارسی***. دورهٔ ۲۳، شمارهٔ ۷۹، صص ۲۱۹-۲۴۵.
- گرین، کیت و لبیهان، جیل. (۱۳۸۳). ***درسنامهٔ نظریه و نقد ادبی***. ترجمهٔ حسین پاینده و گروه مترجمان. تهران: روزنگار.
- مالمیر، تیمور و زاهدی، چنور. (۱۳۹۲). «ساختار روایت زنانه در رمان پرندهٔ من نوشتهٔ فریبا وفی». ***مجلهٔ متن پژوهی ادبی***. دورهٔ ۱۷، شمارهٔ۵۸، صص ۴۷-۶۸.
- مرندی، سید محمد و حبیب زاده، حامد. (۱۳۹۶). «ساخت هویت و هویت ساختگی در رمان بانوی پیشگو مارگارت اَتوود». ***نشریهٔ پژوهش ادبیات معاصر جهان***. سال بیست و دوم شمارهٔ ۲، صص ۵۵۱ – ۵۶۸.
- مشیرزاده، حمیرا. (۱۳۸۸). ***از جنبش تا نظریهٔ اجتماعی: تاریخ دو قرن فمینیسم***. چاپ چهارم، تهران: نشر شیرازه.
- میشل، آندره. (۱۳۷۲). ***جنبش اجتماعی زنان***. ترجمهٔ هما زنجانی‌زاده، مشهد: نشر نیکا.
- وفی، فریبا. (۱۳۸۴). ***رؤیای تبت***. تهران: نشر مرکز.

- هام، مگی و گمیل، سارا. (۱۳۸۲). ***فرهنگ نظریه‌های فمینیستی***. ترجمهٔ نوشین احمدی خراسانی، فیروزه مهاجر و فرخ قره‌داغی. چاپ اول، تهران: توسعه.

ب. منابع لاتین

- Atwood, M. (2011). ***The Robber Bride***. 1st trade ed. in the U.S.A. New York: Nan A. Talese/Doubleday.
-Deery, J. (1997). ***Science for Feminists: Margaret Atwood's Body of Knowledge***. Twentieth Century Literature, 43(4), 470–486. https://doi.org/10.2307/441746
- Jones, A. (2010), ***The Feminism and Visual Culture Reader***. London ; New york : Routledge.
-Genette, G. (1980). ***Narrative Discourse***. An essay in method. trans. Jane E. Lewin, Cornell University Press, Ithaca NewYork.
- Perrakis, P. S. (1997). Atwood's" The Robber Bride": The Vampire as Intersubjective Catalyst. *Mosaic: **A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature***, 151-168.
- Potts, D. L. (1999). "The Old Maps Are Dissolving": Intertextuality and Identity in Atwood's The Robber Bride. ***Tulsa Studies in Women's Literature***, 18(2), 281-298.
- Lakoff, R. & Lakoff, R. T. (2004). ***Language and Woman's Place: Text and Commentaries*** (Vol. 3). Oxford University Press, USA.
- Messer-Davidow, E. (2002). ***Disciplining Feminism***: From Social Activism to Academic Discourse. Durham, NC: Duke University Press.
- Sage, L. & Smith, L. (2009), "***Feminist criticism***". A Dictionary of Modern critical terms. Ed. By Roger Fowler. London: Routledge.
- Sands, R. & Nuccio, K. (1992). "Postmodern Feminist Theory and Social Work: A Deconstruction". ***Social Work***. 40(6): 841-843. doi:10.1093/sw/40.6.831.
- Tolan, F. (2007). "Sucking the blood out of second wave feminism: Postfeminist vampirism in Margaret Atwood's The Robber Bride." ***Gothic studies***, 9(2), 45-57.
-Tong, R. and Botts, T. F. (2018). ***Feminist thought**: A more comprehensive introduction*. Routledge.
- Wyatt, J. (1998). I Want To Be You: Envy, the Lacanian Double,

And Feminist Community in Margaret Atwood's *The Robber Bride*. ***Tulsa Studies in Women's Literature***, 17(1), 37-64.

Journal of
Comparative Literature
ISSN: 2008-6512

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 14, No. 26, spring and summer 2022

A Study of the Postmodernist Aspects of the "Rood-e-Ravi" Based on the Opinions of "John Barth"*

Navazollah Farhadi [1]

1. Introduction

The novel "Rood-e-Ravi" the famous work of "Abutorab Khosravi" has interesting values and characteristics in terms of language, structure, story elements and narrative techniques, which deserves to be examined and identified from different angles and has attracted the attention of many researchers. Among them: "Analysis of Mythological Elements in Rood e Ravi" written by "Pooran Alizadeh" (2016), "Deep Mythology of Rood e Ravi" written by "Teymoor Malmir" (2017) and a review of the recent article by "Narjes Al-Sadat Sangi" (2009) and numerous dissertations written about it in different universities.

The characteristics governing the structure and narration methods of "Rood e Ravi" indicate that this novel has clear and superior postmodernist effects among different schools of story writing. Therefore, one of the necessary aspects of examining this narrative - which has been neglected until now - is examining it from the perspective of postmodernism, which will determine its place among the postmodern works of Iran and the world. On the other hand, postmodernity itself has many dimensions and ambiguities. So, "if someone seeks to find the features of postmodernism in the novel, he will probably never reach his goal" (Abvisani, 2011:5). Therefore, in the review of the mentioned novel, it is sufficient to base the reflective opinions of one of the prominent theorists and writers of postmodernist

*Date received: 12/11/2021 Date review: 26/05/2022 Date accepted: 15/07/2022

[1] Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Farhangian University, Tehran, Iran. E-mail: na.farhadi@cfu.ac.ir

works, that is, "John Barth", which has a more specific framework among the diverse and numerous intellectual bases available.

2. Methodology

By reflecting on the fiction and research works of "John Barth" and citing research such as the article "Postmodern Novel" written by "Hossein Payande" in which a part of John Barth's views is explained in the article "Enrichment Literature" and from Important and valid backgrounds are considered for the present article, John Barth's opinions can be summarized as follows:

According to Barth, in order to liberate literature from the impasse of depletion caused by the disillusionment of writers - which itself was the result of the consequences of industrialization and excessive modernity - the rehabilitation and enrichment of literature as an undeniable necessity must be in the spotlight. Considering the social and cultural conditions of the post-modern era and the exemplary use of pioneering works in this field, this major motive and ultimate goal (that is, enrichment of literature) is possible with the following mechanisms, as intermediate motives or intermediate goals:

1. Focusing on the narrative self and the appropriate style of narration instead of the subject of the narration.

2. The reduction of the author's undisputed dominance, which implies an increase in the position of the characters in the advancement of the narrative, and the strengthening of the reader's role in drawing and understanding the implicit meaning of the work.

3. Focusing the meaning and content of the work on the philosophical issues and dilemmas of the postmodern era.

The technical methods of writing and narration emphasized by John Barth to achieve these goals are:

1. Creative mixing of dissonant things and incompatible elements, such as reality and imagination, pre-modern and post-modern, etc.

2. Inserting images and content from other works during the narration.

3. Metafiction.

4. Involvement of real characters in plot.

5. Multiple in viewing angles.

6. Emphasizing the elements of language and rhetoric and showing off the act of writing.

7. Ontological content and dealing with thought-provoking ontological issues in the postmodern era.

In the upcoming research, the text of Rood e Ravi is studied based on these indicators and examples related to each are extracted, categorized and analyzed. The close connection of these components with each other makes the use of one of them in the narrative lead to the emergence of other indicators and propositions with a lot of common evidence and examples. For example, the mixing of multiple issues and topics is a general indicator that includes other postmodern features, such as multiple viewpoints, writing variety, frequent suspension of the narrative, and irregularity of time, etc. Postmodernism uses this combination as an effective method to highlight the new narrative style with various postmodernist indicators (Ref: Payande, 2007:25). Therefore, the author tries to prevent the unnecessary increase of clauses and titles, infrequently used indicators in the discussed narrative, under the frequently used ones -which components are considered the main research- should be investigated.

3. Discussion

The study of Rood e Ravi based on the specified components shows:

The creative mixing of disparate things includes almost all the story elements and narrative components of this work (tone, point of view, opposite and contradictory concepts, and setting, etc.) with many examples. The foundation of plot narration is based on the falsification of history and the variety of writing styles and old or new writing types. A significant part of the text of the narrative is the inclusion of detailed materials from sources created by the author in new and old styles along with seven pictures (caricatures) attributed to old sources. Overt and covert referring to the story itself during the narration is another feature of this novel, which is less useful compared to other components.

The dominant semantic element in Rood e Ravi is the philosophical doubts and thought-provoking ontological ambiguities, which is influenced by the post-modern "uncertainty" thought and flows throughout the narrative as an unsolved mystery and traces of it can be seen in all elements and components. Even text-building words such as the high frequency of doubt restrictions and verbs that have a doubtful function (as if, it is said, they said, etc.) are carriers to reflect this meaning. But the most important components and methods that have a deep connection with this topic are: the unknown nature of the

characters, the types of metamorphosis and the sameness of the characters.

4. conclusion

The investigation and analysis of Rood e Ravi with a postmodernist approach shows that this novel can be counted among Iranian postmodern works and a localized example of global postmodernism. In this localized sample, the use of various methods - which gives a significant prominence to the dimension of narration and the quality of the design of meaning - does not lead to the insignificant effect of meaning and the trivialization of the Hegelian-based semantics that governs Iranian works, and these deconstructive methods do not follow the extreme enigma and divisiveness of the narrative.

The most important postmodernist component in Rood e Ravi (both quantitatively and qualitatively) is the "falsification of history" which is used in an intertextual and parodic way and has led to the appearance of the most postmodernist effects; The most widely used of them is to challenge history and create doubt in those things that are known as reality, and it leads to raising ontological questions in the minds of the audience. Khosravi raises these issues not only by using narrative techniques, but also expresses them directly and prominently in the content of dialogues and descriptions of the text.

Petrification and dogmatism arising from ignorance and misplaced prejudices, superstition and stratification, hypocrisy etc., and the moral and social harms caused by them are the usual and widely used concepts in literary works that are narrated in a different way in Rood e ravi.

Khosravi mixes the hypocritical asceticism of "Meftahi" and the superficial modernity of "Rezashahi" (in his opinion) with tricks such as metafiction and falsification of history in such a way that as if, like repeated and continuous images in two opposite mirrors, they display the fundamental disease of deception and pretense throughout history.

Keywords: postmodern, John Barth, Rood e Ravi, metanarrative, ontological content.

References [In Persian]

Abwisani, H. (2012). Postmodernism in the literary text of the collage. *Arabic language and literature*, (7), 1-26.

Alizadeh, N., Nazari Anamegh, T. (2017). Postmodernist components in Hafez Shiraz's lyric poems. *Persian language and literature, university of Tabriz*, 70, (153), 181-235.

Alizadeh, P. (2017). Analysis of mythological principles in the Rood e Ravi. *Contemporary world literature*, 22, (2), 469-499.

Barth, J. (1996). Rehabilitation literature (Mohammad Reza Pourjafari). *Arghanoun*, (9-10), 249-263.

Barth, J. (2001). Parallels: Calvino and borges (Mohammad Reza Farzad). *Karnameh*, (22), 25-27.

Hajari, H. (2005). Reflection of postmodern thoughts in contemporary iranian fiction. *Our collection of articles and postmodernism* (pp. 218-241) Tehran: Institute of Humanities.

Harvey, D. (2014). *The state of postmodernity: research on the origins of cultural change*. A. Aqvami Moqadam. Tehran: Pejwak.

Hutchen, L. (2004). Historiographical metanarratives, H. Payande. *Modernism and postmodernism in the novel* (pp. 259-311) Tehran: Rooznegar.

Jameson, F. (2012). *Postmodernism and consumer society*, Vahid Valizade. Tehran: Pejwak.

Jonson, A. F. (2002). *Postmodernism: Postmodern art* (Majid Goodarzi). Tehran: Asr e Honar.

Khosravi, A. T. (2006). *Rood e Ravi*. Tehran: Nashr e ghesse.

Lewis, B. (2004). Postmodernism in literature, H. Payande. *Modernism and postmodernism in the novel* (pp. 77-109) Tehran: Rooznegar.

Lodge, D. (2009). *The art of storytelling*, R. Rezaei. Tehran: Ney

Lodge, D. (2010). Postmodernist novels, H. Payande. *Novel theories from realism to postmodernism* (pp. 142-200) Tehran: Niloufar.

Machale, B. (2014). Transition from modernism to postmodernism. H. Payande. *Modernism and postmodernism in the novel* (pp. 312-378) Tehran: Niloufar.

Malpas, S. (2007). *Postmodern*, H. Sabouri. Tabriz: University of Tabriz.

Meqdadi, B. (1999). *Dictionary of literary criticism terms*. Tehran: Fekr e Rooz.

Payande, H. (2002). Simin Daneshvar: Shahrzadi Postmodern. *Literary Text Research*, (15), 57-83.

Payande, H. (2007). What is a postmodern novel.*Adab Pazhuhi, (*2), 10-47.

Payande, H. (2009). *Literary Criticism and Democracy*. Tehran: Niloufar.

Selden, R. & Widdowson, P. (2005). *A reader's guide to contemporary literary theory (Abbas Mokhber). Tehran: Tarh e Now.*

Tadayoni, Mansoure (2009). *Postmodernism in Iranian Fictional Literature*. Tehran: Elm.

Waugh, P. (2011). *Metafiction* (Shahriar Waqfipour). Tehran: Cheshmeh.

References [In English]

Hutcheon, L. (1999). *A poetics of postmodernism (history, theory, fiction).* New York & London: Routledge.

Klinkowitz, J. (1998). *Metafiction: The encyclopedia of the novel.* Chicago, London: Fitzroy Dearborn Publishers.

Mchalle, B. (1996). *Postmodernist Fiction*. London: Routledge.

نشریه ادبیات تطبیقی
شاپا: ۲۰۰۸-۶۵۱۲

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال چهاردهم، شمارهٔ بیست و ششم، بهار و تابستان ۱۴۰۱

بررسی سویه‌های پسامدرنیستی «رود راوی» بر پایهٔ آرای «جان‌بارت»*

نوازالله فرهادی[۱]

چکیده

پست‌مدرنیسم، مدرنیسم کمال‌یافته است که به دستاوردهای دانش و تکنولوژیِ مورد علاقه و اعتماد عصر روشنگری و مدرنیته، نگاهی ژرف و همه‌جانبه، با رویکردی انتقادی دارد؛ بنابراین رد پای آن را در اغلب رشته‌های علوم و گرایش‌های هنری می‌توان نظاره‌نمود؛ در ادبیات نیز با بنیان‌های نظری متکثّر و مؤلّفه‌های متعدّد نمودیافته‌است. آرای «جان‌بارت»، نویسنده و منتقد آمریکایی، از میان نظریات متنوّع موجود، ژرفنگری قابل توجه و چهارچوب نسبتاً مشخصی دارد که می‌توان مؤلّفه‌های معیّنی را برای سنجش ضابطه‌مند آثار، از آن استخراج نمود. همچنین رمان «رود راوی» اثر «ابوتراب خسروی»، از ظرفیت بالایی برای بررسی با رویکردهای گوناگون، ازجمله دیدگاه پسامدرنیستی برخوردار است؛ به‌ویژه با آرای جان‌بارت قرابت‌ها و مطابقت‌های بسیاری دارد. در بررسی این رمان بر اساس آرای جان‌بارت، ابتدا با تکیه بر ایده‌های ادبی بارت مبنی بر «غنی‌سازی ادبیات» و شگردهایی که او عملاً برای تحقق نظریات خود در آثار داستانیش به‌کارمی‌برد، مؤلفه‌هایی فراهم شده، سپس متن روایت بر اساس این مؤلفه‌ها بررسی و تحلیل می‌گردد. این تحلیل‌ها بخشی از ارزش‌های ادبی رود راوی مبنی بر منطبق‌بودن با معیارهای جهانی پسامدرن و نوآوری‌های خسروی را در این زمینه نمایان‌می‌سازد و نشان‌می‌دهد که در رمان یادشده کاربست شیوه‌های ساختارشکنانهٔ پست‌مدرنیستی، نظیر آمیزش حیطه‌ها، خلق فراداستان و... ضمن برجستگی بخشیدن به چگونگی روایتگریِ معنا، چیستی معنا و درون‌مایه نیز ناچیز و موضوع روایت مبهم و معماگون نشده‌است. از

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۸/۲۱ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۳/۰۵ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۱/۰۴/۲۴
صص ۱۸۵ – ۲۱۶ **Doi: 10.22103/JCL.2022.18512.3379**

۱. استادیار گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران. ایمیل: na.farhadi@cfu.ac.ir

این رو می‌توان آن را نمونه‌ای از پسامدرن بومی‌شدهٔ ایرانی دانست که از امتیازات لازم برای قرارگرفتن در ردیف آثار فراملی و رمان‌های موفق پسامدرنیستی جهان، برخودار است.

واژه‌های کلیدی: پسامدرن، جان‌بارت، رود راوی، فراداستان، محتوای هستی‌شناسانه.

۱. مقدّمه

۱-۱. شرح و بیان مسئله

ابوتراب خسروی (زادهٔ ۱۳۳۵ش.) از داستان‌نویسان ژرف‌اندیش معاصر است که آثار او همچون: داستان‌های «هاویه، دیوان سومنات، کتاب ویران» و رمان‌های «رود راوی و اسفار کاتبان» مورد اقبال و پژوهش اهل فن قرارگرفته‌است. استحکام متن و زبان هنرمندانه همراه با اندیشهٔ عمیق و درون‌مایهٔ ژرف و اندیشه‌ورانه، مبتنی بر نگاه نقادانهٔ پست‌مدرنیستی به پدیده‌های جهان امروز، از ویژگی‌های عمومی آثار اوست. «رود راوی» ضمن شباهت به داستان‌های برجسته‌ای همچون «بوف کور» و پیروی اصولی از قواعد مکتب‌هایی نظیر سورئالیسم و پست‌مدرنیسم، ویژگی‌های متمایزکننده‌ای دارد که آن را از جهات مختلف، به‌ویژه از منظر پست‌مدرنیستی، شایستهٔ شناسایی می‌سازد. از این رو در نوشتار حاضر ضمن بررسی مؤلفه‌ها و مختصات پست‌مدرنیستی در رود راوی، چگونگی کاربرد این مؤلّفه‌ها با توجه به نبوغ و نوآوری‌های نویسنده و عواملی چون شرایط فرهنگی حاکم بر فضای آفرینش این رمان، مد نظر قرارمی‌گیرد.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

اختصاصات تأمل‌برانگیز رود راوی به لحاظ زبان و فنون روایتگری، ساختار روایی، عناصر داستانی و... توجه پژوهندگان بسیاری را به خود جلب‌کرده‌است؛ از جمله: «تحلیل بن‌مایه‌های اساطیری در رود راوی» به قلم «پوران علیزاده»(۱۳۹۶)، «ژرف‌ساخت اسطوره‌ای رمان رود راوی» نوشتهٔ «تیمور مالمیر»(۱۳۸۷) و نقد مقالهٔ اخیر از سوی «نرجس‌السادات سنگی»(۱۳۸۹) و پایان‌نامه‌های متعددی که در دانشگاه‌های مختلف دربارهٔ آن نوشته شده است؛ اما تا کنون هیچ پژوهش پسامدرنیستی در این زمینه انجام نشده‌است. شاید یکی از دلایل، آن باشد که پسامدرن ماهیتاً ابعاد و ابهامات بسیاری دارد؛ حتی بخشی از مفاهیم آن

در سال‌های پیش از پیدایش نامش به اشکال گوناگون در فلسفه و زبان رواج‌داشته (ر.ک: مقدادی، ۱۲۶:۱۳۷۸ و اف.جنس،۹۶:۱۳۸۱) و ابعاد گستردهٔ آن «تمام جنبه‌های زندگی روزمره اعم از ذهنیّت و عینیّت» (علیزاده،۱۵۴:۱۳۹۶) را دربرمی‌گیرد؛ بنابراین «اگر کسی در پی یافتن ویژگی‌های پسامدرنیسم در رمان باشد، احتمالاً هرگز به هدفش نخواهدرسید» (ابویسانی،۵:۱۳۹۱)؛ از این رو در بررسی رمان یادشده به مبنا قراردادن آرای تأمل‌گرایانهٔ یکی از نظریه‌پردازان و نویسندگان مطرح آثار پسامدرنیستی، یعنی «جان بارت» –که از میان مبانی فکری متنوع و متکثر موجود، چهارچوب مشخص‌تری دارد- بسنده‌می‌شود.

۱ -۳.اهمیت و ضرورت پژوهش

از میان اختصاصات برجستهٔ رود راوی، **ویژگی‌های حاکم بر سوژه و نوع روایتگری،** اهمیت خوانش و ضرورت شناسایی آن را با رویکرد پسامدرنیستی دوچندان می‌سازد. از سوی دیگر جان‌بارت(۱۹۳۰) نظریه‌پرداز مشهور و رمان‌نویس پرکار پسامدرن است که موفق به دریافت جوایز مهم و متعددی ازجمله: جایزهٔ کتاب ملی، پن مالامود، اسکات فیتزجرالد در این زمینه گردیده‌است. آثار داستانی وی در دو گونهٔ *پسانوگرایی و فراداستان* طبقه‌بندی می‌شود و داستان‌های پسامدرنیستی وی، مانند «اپرای شناور، گمشده در شهر بازی، شیمرا و...» اغلب به فارسی ترجمه‌شده‌است. مقالات بارت از قبیل «موازی‌ها، ادبیات تهی‌شدگی و ادبیات غنی‌سازی» از صاحب‌نظری و نکته‌سنجی وی در شناخت ادبیات پسامدرنیستی حکایت دارد. نظریات او در این مقاله‌ها -همچنان که خود وی نیز در مقدمهٔ «موازی‌ها» تصریح نموده‌است- می‌تواند مانیفست ادبیات پست‌مدرنیسم محسوب شود. (ر.ک: بارت، ۲۵:۱۳۸۰)

۱ -٤. روش‌شناسی و مبانی نظری پژوهش

همچنان که ترویج تعقّل و خردورزی چونان اهرمی راهبردی توانست سیطرهٔ ناخجستهٔ کشیش‌نمایان قرون وسطا را –که بیش از هزار سال زنجیر رکود و ارتجاع را منفعت‌طلبانه بر گردن آحاد اجتماع انداخته، به نام مسیحا و کلیسا سرگرم بهره‌کشی‌های ناروا از خرافه‌پرستی مردمان بودند- پایان بخشد، جریان پسامدرن را نیز می‌توان واکنشی کلی علیه سیطرهٔ تمامیت‌خواه علم و عینیّت‌گرایی و آسیب‌های دهشت‌آور مدرنیته و صنعتی‌شدن فزاینده (از

قبیل تهدیدات زیست‌محیطی، افزایش اختلاف طبقاتی، وقوع جنگ‌های ویرانگر و گسترش سلاح‌های کشتارجمعی و...) دانست که انسان عصر مدرن را دچار یأس و اضطراب و بدبینی نسبت به کلیهٔ امور عقل‌بنیاد نمود. در این فضای سرخوردگی و پراضطراب، برخی از ادیبان راه بازگشت به ادبیات، به‌ویژه رمان رئالیستی قرن۱۹ را در پیش گرفتند و گروهی به استمرار نوآوری‌های شکلی مدرنیسم و افراط در چیستان‌وارگی آن پافشاری می‌ورزیدند. جان بارت این حالت رکود و بن‌بست را «تهی‌شدن» ادبیات تلقی کرده، در مقاله‌ای با نام «ادبیات تهی-شدگی» انتقادات یأس‌آلود خود را نسبت به این دو جریان ناکارمد و آیندهٔ ادبیات ابراز می‌کند. پس از چندی با خلق آثار ارزشمند رمان‌نویسان بزرگی چون «ناباکف، کالوینو، بورخس و مارکز»، ادبیات به‌تدریج راه رهایی از این انحطاط را پیدامی‌کند. بدین ترتیب بارت نیز گویی به آیندهٔ ادبیات امیدوار شده، علاوه بر آفرینش داستان‌هایی به سبک جدید (پسانوگرایی) طی مقاله‌ای به نام «ادبیات غنی‌سازی» و سخنرانی‌های بیانیه‌واری نظیر «موازی-ها» به بیان تیزبینانهٔ اصول روایتگری در عصر پسامدرن می‌پردازد و تفاوت‌های ظریف این اصول با موارد مشابه در مکاتب ادبی پیشین را هوشمندانه تبیین می‌کند.

با تأمل در این آثارِ جان بارت و با استناد بر تحقیقاتی نظیر مقالهٔ «رمان پسامدرن» به قلم «حسین پاینده» که در آن بخشی از دیدگاه‌های جان بارت دربارهٔ «ادبیات غنی‌سازی» تشریح شده‌است، آرای جان بارت را می‌توان به قرار زیر خلاصه نمود:

به باور بارت برای رهایی ادبیات از بن‌بست تهی‌شدگی ناشی از سرخوردگی ادیبان، بازپروری و غنی‌سازی ادبیات به عنوان ضرورتی انکارناپذیر باید در کانون توجه قرارگیرد. این انگیزهٔ کلان و هدف غایی (یعنی، غنی‌سازی ادبیات) با توجه به شرایط اجتماعی و فرهنگی عصر پسامدرن و استفادهٔ الگویی از آثار راهگشای این عرصه، با مکانیزم‌های زیر، به عنوان انگیزه‌های میانی یا اهداف واسطه‌ای، میسّر می‌شود: **کانون‌شدگی نفس روایت و شیوهٔ مناسب روایتگری به جای موضوع روایت. کاهش استیلای بلامنازع مؤلف که متضمن افزایش جایگاه شخصیت‌ها در پیشبرد روایت و پررنگ شدن نقش خواننده در ترسیم و تفهیم معنای تلویحی اثر باشد. متمرکز نمودن معنا و محتوای اثر بر مسایل و معضلات فلسفی عصر پسامدرن.**

شگردهای فنی نویسندگی و روایتگری مورد تأکید جان بارت برای تحقق این اهداف عبارتند از:

۱. آمیزش خلاقانهٔ انواع امور ناهمخوان و عناصر نامتجانس.
۲. فراداستان.
۳. تأکید بر عناصر زبان و بازی‌های زبانی و به رخ کشیدن عمل نوشتن.
۴. درج تصاویر و اسناد، در متن روایت.
۵. سخن گفتن از خود اثر در اثنای روایت.
۶. محتوای هستی‌شناسانه و پرداختن به مسایل تأمل‌برانگیز وجودشناختی در عصر پسامدرن.

در پژوهش پیش رو، متن رود راوی بر اساس این شاخصه‌ها مطالعه و مصادیق مربوط به هر کدام استخراج، دسته‌بندی و تحلیل می‌گردد. پیوند این مؤلفه‌ها با هم چنان تنگاتنگ است که به‌کارگیری یکی از آن‌ها در روایت به پیدایش دیگر شاخص‌ها و گزاره‌ها با انبوهی از شواهد و مصادیق مشترک منجر می‌شود؛ برای مثال آمیختن مسائل و موضوعات متعدّد، شاخصه‌ای کلی است که سایر ویژگی‌های پست‌مدرنیستی، چون تعدد زاویهٔ دید، تنوع نوشتاری، تعلیق مکرر روایت و بی‌نظمی زمان و... را نیز دربرمی‌گیرد و نویسندهٔ پسامدرن از این تلفیق به عنوان روشی مؤثر برای برجسته‌ساختن شیوهٔ روایتگری جدید با شاخص‌های مختلف پست‌مدرنیستی استفاده می‌کند (ر.ک:پاینده،۲۵:۱۳۸۶)؛ از این رو نگارنده می‌کوشد، برای جلوگیری از فزونی غیر لازم بندها و عنوان‌ها، شاخصه‌های کم‌کاربرد در روایت مورد بحث، ذیل موارد پرکاربرد –که مؤلفه‌های اصلی پژوهش تلقی شده‌اند– بررسی گردد.

۲.بحث و بررسی

هنگام مطالعهٔ رود راوی در چهارچوب مؤلفه‌های برآمده از آرای تئوریک و شگردهای روایتگری جان بارت در داستان‌هایش، شش ویژگی برجستگی کمی و کیفی چشمگیری پیدا می‌کند. این شش خصیصه گزاره‌های اصلی بحث حاضر را تشکیل می‌دهند، که ذیل

هرکدام اصول متجانس و منتج از سخنان بارت و تکنیک‌های کاربردی خسروی مبتنی بر این اصول، در متن روایت مورد مداقه قرارمی‌گیرد.

۲- ۱. آمیزش خلاقانهٔ امور ناهمگون و عناصر نامتجانس

تلفیق‌های پسامدرنیستی حوزهٔ گسترده‌ای از انواع امور و عناصر ناهمگون را دربرمی‌گیرد. جان بارت در این زمینه می‌گوید: «کالوینو پست‌مدرنیستی راستین است که همواره یک پایش را در گذشتهٔ داستانی –ویژگی قصه‌های بوکاچیو، مارکوپولو تا قصه‌های پریان– می‌گذارد و پای دیگرش را می‌توان گفت در حال شالوده‌گرایی پاریسی، یک پا در خیال و یک پا در واقعیت عینی» (بارت،۱۳۷۵:۲۶۰)؛ سپس به آمیختگی واقعیت با جادو و اسطوره، شخصیت با کاریکاتور، طنز با دهشت و... در «صد سال تنهایی مارکز» به عنوان نمونهٔ بهتر این ویژگی اشاره‌می‌کند. (همان:۲۶۱)

رود راوی ازمصادیق بارز این اوصاف است. این رمان اصولاً بر بنیان تلفیق خلاقانه و ترکیب اجزا و عناصر گونه‌گون بناشده‌است. ساخت بیرونی روایت را متون مختلف با موضوعات متنوع تشکیل‌می‌دهد که صفحات کتاب را به نمایشگاهی از گونه‌های گوناگون زبانی و سبک‌های شناخته‌شدهٔ نثر فارسی تبدیل‌کرده‌است.

در اینجا تنها به یک نکته اشاره‌می‌شود که سبک‌های متفاوت نثر و گونه‌های گونه‌گون نوشتاری گاه چنان هنرمندانه و خلاقانه درهم‌می‌آمیزند که تفکیکشان از یکدیگر دشوار یا ناممکن می‌گردد. مانند پاراگرافی که با این جملات آغاز می‌شود: «*از شکاف سقف به آسمان نگاه کردم، به آن رود آسمانی نگریستم.*» (خسروی،۱۳۸۵:۹۶) این پاراگراف، حدواسط متنی منقول از «حدودالذات الاهوازی» دربارهٔ *رود آسمانی* و بندی از روایت اصلی با این مضمون: «*صبح که از خواب بیدار شدم...*»(همان:۹۷) قرار دارد و هیچ قرینهٔ قاطعی مبنی بر این‌که به کدامیک از دو قسم منقول یا سخن راوی وابسته است، وجود ندارد.

آمیزش حیطه‌ها تنها به زبان محدود نمی‌شود بلکه بخش قابل توجهی از محتوای روایت را نیز دربرمی‌گیرد؛ ازجمله: آمیزش اسطورهٔ آدم و حوا با اسطورهٔ ساختگی «مارج و مارجه» به عنوان سرمنشأ نژاد «مفتاحیون» (همان:۸۷)، آمیزش واقعیت و اسطوره در نماد ازدواج مفتاح اول با ام‌الصبیان (شخصیت افسانه‌ای برآمده از روایات اسطوره‌گون) (همان:۲۱۸)، آمیزش تخیل

و واقعیت در توصیفات و دیالوگ‌ها (همان:۲۱۱،۱۹۸،۱۹۷،۱۴۴،۱۳۴،۱۲۱،۱۲۰،۵۴ و...)، آمیزش لذت و محنت (همان:۴۲)، آمیزش تمجید و تقبیح ام‌الصبیان (همان:۲۰۰) و.... مانند متن زیر که با وصف تخیل حضور گایتری در رونیز آغاز و با بیان واقعیت ورود وی پایان‌می‌یابد:

« گاهی همیشه در خلوت آن‌قدر مجال بود که او را آنطور واقعی بر تن هوا یا بر تن شیئ دیده و لمس کنم... عمویم در صندوق عقب را باز کرد و چمدان گایتری را پایین گذاشت.»(همان:۲۱)

خسروی گاه درهم‌آمیختن مرزها و شکستن قطعیت‌ها را با استفاده از مصادیق مادی و ملموس، عینیّت می‌بخشد؛ مانند آمیختن سنّت و مدرنیته در نمادهایی نظیر *شهر قدیم و جدید رونیز* (همان:۲۷)، ترکیب پروتوزهای مصنوعی با اعضای طبیعی در اندام «مرضای دارالشفاء» که به عدم قطعیتِ فاصله میان مرگ و زندگی منتهی می‌شود و با آمیزش زندگی و مرگ در گورهایی که به مرور اعضای مسلوب زندگان را در خود جای می‌دهد، تجسّم و عینیّت می‌یابد. (همان:۱۱۹)

در بخش دیگری از روایت می‌خوانیم: «*صدای خلخال پای چپ گایتری از سایه‌روشن اتاق به گوش رسید. گفتم: همه‌جا هستی! گفت: فراموش نکن من گایتری نیستم... درواقع تخته-بندی بیش نیستم.*» (خسروی،۱۳۸۵:۸۲) این جملات نمونه‌ای از تک‌گویی درونی و بازنمایی واقعیات ذهنی مدرنیسمی است که به سبک محاکات واقعیت بیرونی و توصیف دقیق رئالیستی، با هنرمندی درهم‌آمیخته؛ همچنین یکی از انگیزه‌های مهم روایتگری پسامدرنیستی تأکید بر حایل بودن «زبان» میان خواننده و روایت است که در این مثال به ویژه جملات پایانی این پیرفت (همان:۸۳) به‌خوبی دریافت می‌شود.

۲- ۲. فراداستان

بعضی از منتقدان برای فراداستان «تاریخچه‌ای به قدمت داستان» قائل شده‌اند، که نشان‌می‌دهد محققان و نظریه‌پردازان تعبیر و تلقی یکسانی از این اصطلاح ندارند: زمانی از آن به عنوان یکی از تکنیک‌ها و ویژگی‌های رمان پسامدرن یادمی‌شود (ر.ک: Klinkowitz,1988,831 Machale,1996:21)، در مقطعی «یکی از رایج‌ترین انواع رمان پسامدرن» تلقی می‌گردد (ر.ک:وو،۱۳۹۰:۹) و در مواردی هم نوعی رمان‌نویسی مستقل و هم‌عرض با رمان‌های

مدرنیستی و پسامدرن تعبیر می‌شود.[۱] (ر.ک:لاج،۱۳۸۸:۳۴۵) در این نوشتار مسلماً تعبیر نخست مد نظر است که با آرای جان‌بارت همخوانی دارد. (ر.ک:پاینده،۱۳۸۶:۲۶) باتوجه به این تلقی، اگر فراداستان را ترفندی بدانیم که طی آن دنیای روایت و جهان واقعیت درهم‌می‌آمیزند، به سه شیوه در رود راوی جلوه‌گر می‌شود:

۱-۲-۲. اتصال کوتاه: اتصال کوتاه همچنان که از نامش پیداست، آمیزش دنیای روایت با جهان واقع به صورت آنی و لحظه‌ای است؛ همانند قوس الکتریکی (جرقه) یا آذرخشی کوتاه و زودگذر که با ورود کوتاه‌مدت نویسنده به متن روایت رخ می‌دهد. ابوتراب خسروی این صنعت را با وارد ساختن نام خود به متن رود راوی پدیدار می‌سازد. او ابتدا با کاربرد ایهامی و چندبعدی واژهٔ «تراب» مرز میان جهان بیرون و درون روایت را برهم زده، فضای بین این دو را غبارآلود و مبهم می‌سازد: «حال آن که ما نیک می‌دانیم نام **ابوی** بلافصل این رعایا **تراب** است.» (خسروی۱۳۸۵:۲۱) بدین ترتیب خواننده را برای مواجهه با کاربست صریح این صنعت ناآشنا و هنجارشکنانه در پیرفت‌های پسین، آماده می‌کند، آنگاه می‌نویسد: «اینک حتماً **بوتراب** کاتب[۲] ما را به برزخ کتابت خود می‌برد.»(همان:۹۰) «یادت باشد که **بوتراب** کاتب سلسلهٔ‌النسب روسپیان را با نام در رساله‌اش ابتدا کرده‌است.» (همان:۲۰۱) ورود [نام] مؤلف به روایت، از چند مورد انگشت‌شمار فراتر نمی‌رود، ناگهان از میان انبوه واژه‌ها سربرمی‌آورد و بلافاصله در میان حجم گستردهٔ عبارات محو می‌شود؛ اما همچنان که در شواهد فوق پیداست، این ورود و خروج همانند آذرخش، کوتاه و اثرگذار و برق‌آسا، و نمونهٔ موفقی از اتصال کوتاه است.

۲-۲-۲. وارد کردن شخصیت‌های واقعی به پیرنگ روایت: در این شیوه که آن را «پیوند دوگانه» هم نامیده‌اند (ر.ک:لوئیس،۱۳۸۳:۱۰۳ و مک‌هیل،۱۳۹۳:۱۲۱)، سرگذشت شخصیت‌های واردشده در روایت مطابق اهداف نویسنده و مناسبت‌های رمان دست‌کاری می‌شود؛ از همین رو لیندا هاچن آن را نوعی تحریف و مداخله در واقعیات تاریخی تلقی‌می‌کند. (ر.ک:Hacheon,1999:89)

خسروی از شخصیت تاریخی رضاشاه برای ایجاد پیوند دوگانه استفاده‌می‌کند. گذشته از شرایط اجتماعی و فرهنگی زمان رضاشاه، به‌نظرمی‌رسد ویژگی‌های اخلاقی و مدیریتی

منسوب به او و اقدامات فرهنگی، اقتصادی و عمرانی وی، به‌ویژه کوشش‌های او در جهت مدرنیزه‌سازی، از عوامل برانگیزانندهٔ مؤلف در گزینش این شخصیت برای پیوند دوگانهٔ داستانش باشد که با ورود وی به روایت، تأویل‌پذیری متن ظرفیت قابل توجهی پیدامی‌کند و افق مناسبی پیش روی خواننده برای تفسیر معانی تلویحی متن می‌گشاید.

چگونگی حضور این شخصیت تاریخی در روایت و نحوهٔ روایتگری نسبتاً مفصّل این موضوع نیز جای تأمل دارد: «*حضرت مفتاح فرمودند چند سال پیش تقاضای ملاقات خصوصی با شاه می‌کنند، هر چند که در آن سال‌ها هنوز رئیس‌الوزراء بوده‌اند...*» (خسروی،۱۳۸۵:۱۴۸).

ظهور ناگهانی و دور از انتظار یکی از جنجالی‌ترین شخصیت تاریخ معاصر در این بخش از روایت، بی‌گمان خواننده را به شگفتی وامی‌دارد و در مورد واقعی یا خیالی بودن متن پیش رو او را با تردید جدی مواجه می‌سازد. ورود «بی‌مقدمهٔ» مفتاح به بحث، همسو و متناسب با این شگفتی است؛ کاربرد مکرر قید تردید «گویا»، بهره‌گیری از افعال گمان‌افزایی چون ماضی نقلی استمراری(می‌خوانده‌اند)، ماضی ابعد(ایستاده بوده‌اند)، استفاده از نقل قول‌های غیر مستقیم و نقل قول در نقل قول، مانند «*حضرت مفتاح فرمودند که پادشاه فرموده‌اند*» و «*حضرت مفتاح می‌فرمودند که گفته‌اند....*»، مجموعاً نحوهٔ روایتگری این بخش را متفاوت از پیرفت‌های دیگر، در جهت تأکید بر عدم قطعیت وقایع و هم‌حسی راوی/مؤلف با خواننده در تعجب و تردید یادشده، سامان داده‌است و این پرسش هستی‌شناسانه را در ذهن و ضمیر خوانندگان تقویت می‌کند که واقعیت کدام است: (آنچه به نام تاریخ رضاشاهی در منابع معاصر ثبت شده، یا آنچه در اینجا می‌خواند؟) اصولا در کجا باید به جست‌وجوی واقعیت پرداخت؟ این مباحث گاه با صراحت بیشتری، از زبان حضرت مفتاح نیز بیان می‌شود. (همان:۱۴۴)

۳-۲-۲. جعل تاریخ: جعل تاریخ یکی از شگردهای آفرینش *فراداستان تاریخ‌نگارانه* محسوب می‌شود که هدفش به‌چالش‌کشیدن صحت و سقم متون تاریخی و ایجاد تشکیک در واقعیت‌هاست. در رود راوی بخش اعظم متن به تاریخ برساخته‌ای با نام «*تاریخ مختصر دارالمفتاح اثر حسین‌بن ذکاء نیریزی*» اختصاص دارد که به عنوان پیشینه و شجره‌نامهٔ

مفتاحیون با خلاقیت و هنرمندی به روایت اصلی پیوند خورده‌است. همچنین استشهادهای مکرّر و مطوّل او به حدود سیزده اثر تخیلی دیگر (ازجمله: *حادثةالکلام از فرامرزبن جنید قرمطی*، *حدودالاعمال فی‌الشئ به قلم الیاس‌بن ابومقصود*، *حدودالذات* و *مصادر الفعل اثر ابواحمد حسن الاهوازی و...*) با متن‌هایی متفاوت از هم و متفاوت از متنِ امروزینِ روایت، این قسم از فراداستان را به پرکاربردترین مؤلفهٔ پسامدرنیستی در رود راوی تبدیل‌کرده که سایر الزامات و اختصاصات پسامدرنیستی را نیز درپی داشته‌است.

جعل تاریخ‌های خسروی در رود راوی برخلاف تعاریفی که اغلب صاحب‌اندیشگانِ این عرصه از آن ارائه‌می‌دهند، از نوع تحریف و دست‌کاری تاریخ نیست (ر.ک: هاچن،۲۶۸:۱۳۸۳)، بلکه همسو با تأملات وجودشناختی تند و نگاه رادیکالی «بارت» به پدیده‌ها، خلق تاریخی تخیلی به موازات تواریخ موجود است. او از صفر تا صد تاریخ‌های دلخواهش را خود خلق می‌کند: از بازآفرینی نام‌های مورّخین و مورّخان گرفته تا متن‌ها و محتواهایی که از جهات گوناگون با متن روایت اصلی و با یکدیگر متمایزند، همگی ساخته و پرداختهٔ ذهن خلاق مؤلّفند. بدین ترتیب ابوتراب خسروی دو شگرد فراداستان تاریخ‌نگارانه (یعنی جعل تاریخ و بینامتنیت) را یکجا به‌کاربرده‌است تا آن‌گونه که در باب بینامتنیت گفته‌اند، به مخاطب بیاموزد. نویسنده،تنی‌شدهٔ .آ. نویسنده هم با این شگردها و هم با زبانی صریح در دیالوگ‌ها و ارجاعات رود راوی، آنچه را به نام واقعیت در قالب متون مختلف تاریخی از نسلی به نسل دیگر انتقال یافته‌است، به چالش می‌کشد تا پرسشگری‌های وجودشناختی را در خوانندگان تقویت نماید *شده تا به کتابت درآید.*» (خسروی،۹۰:۱۳۸۵)؛ از همین رو با لحن هشدار، به صداقت گفتار و ثبت وقایع تأکید می‌کند: «*ناگزیریم طوری با صدق گفتار بنویسیم که عین واقع باشد که حتی اگر یک حرف معوج گردد، در تکثیر بی‌نهایت لحظات، هزارهزار اعوجاج حاصل خواهد گشت.*»(همان:۹۱)

۲- ۳. تأکید بر زبان و صناعت نوشتن

در رمان پسامدرنیستی شیوه و صناعت روایتگری بر موضوع و معنای روایت، اولویت دارد. جان بارت در تأیید این اصل، عبارت تأمل‌افزای زیر از «آلن‌رب‌گریه» را در پیشانی مقالهٔ مشهور خود، «ادبیات بازپروری» قرارداده‌است: «نویسندهٔ راستین چیزی برای گفتن ندارد... تنها، **شیوه‌ای** برای حرف زدن دارد.» (بارت،۴۷:۱۳۷۵) اغلب نکاتی که جان بارت با هدف

غنی‌سازی و بازپروری ادبیات بر آن‌ها پامی‌فشارد، به نوعی در خدمت بعد روایتگری و تقویت آن قرار دارند. این ویژگی از چنان اهمیتی نزد پست‌مدرنیست‌ها برخوردار است که علاوه بر موارد و مؤلفه‌های پیشین که به تأثیرشان در برجسته‌سازی عنصر زبان و بُعد روایتگری آثار پسامدرنیستی اشاره شد، در نفس نگارش اثر نیز با اعمال شگردهای گوناگون و کاربست ترفندهای مختلف تلاش می‌کنند تا **چگونگی** روایتگری، از **چیستی** روایت تبلوری بارزتر و برجسته‌تر داشته‌باشد. این مهم در رود راوی به سه شکل عمده محقق می‌شود:

۱-۳-۲. بیان مستقیم ارزش‌ها و اثرگذاری‌های کلمه و کلام: خسروی بارها در اثنای روایت از اهمیت سخن با تعابیر خاص و بعضاً شگفت‌انگیز یاد می‌کند؛ از جمله: ایمان‌داشتن به جسمیت کلمه و این که اگر جسمیت کلمه از حقیقت تهی شد، «خفیه‌گاه شیطان خواهد شد» (خسروی،۷:۱۳۸۵) یا «نوشتن مرا به زادگاهم رونیز، متصل می‌کرد» (همان:۸) یا «آدمی رنجش را در کلمه مستحیل می‌کند و بر صفحات کاغذ می‌نویسد تا درد را دور از خود محبوس کلمات کند.» (همان:۱۲) اعجاز نوشتن در زدودن جهل مقدس‌مآبانه را –که سخت‌ترین نوع جهل است– با این عبارت‌های کنایه‌آمیز بیان می‌کند: «حتی محصلان قشریه قادر خواهند بود همان‌طور که گایتری بود و من می‌نوشتمش، تماشاگر رقص و رفتار هزارگانهٔ اندامش باشند.» (همان:۱۶)

او کلمات را ازلی و ابدی توصیف می‌کند: «کلمات همزاد آدم ابوالبشر می‌باشند... اسما همزادان اشیا هستند؛ همزادانی که حتی به هنگام ویرانی اشیا همچنان باقی خواهندبود» (همان:۹۴) و اثرگذاری‌های کلام را با کنایه و ایهام یادآور می‌شود (همان:۱۱۳) و فراتر از این توصیفات، بر نقش هستی‌بخشی نوشتار تأکید می‌ورزد: «مهمتر از وقوع واقعه، نوشتن آن است و نوشتن است که باعث حیات آن واقعه می‌گردد.» (همان:۸۵) این ویژگی پیوند شگرد مورد بحث با اندیشهٔ هستی‌شناختی پست‌مدرنیستی را برجسته و مستحکم می‌سازد. چون هستیِ نوشتاری پدیده‌ها همیشه دستخوش جعل و تحریف ناشی از علایق و سلایق نویسندگان و بازنویسان (همان:۱۰۹-۱۱۰) و همچنین حوادثی نظیر کتاب‌سوزان (همان:۹۶) و...

قرار می‌گیرد، از این رو هستی و چیستیِ هیچ پدیده‌ای قطعی و قابل اعتنا نیست. این شواهد و ده‌ها نمونهٔ مشابه دیگر، به‌ویژه در مواردی که تعابیر شگفت و توصیفات اکسپرسیونیستی از کلمه و کلام ارائه‌می‌شود(همان:۲۰) در برجسته‌سازی بعد روایتگری رمان نیز تأثیر بسزایی دارد.

۲-۳-۲. توجه به جلوه‌های زیباشناختی زبان و کاربست شاعرانهٔ الفاظ: شناخت خسروی از زیبایی‌های زبانی و مهارتش در زبان‌آوری آفرینش بخش‌هایی آراسته به زیورهای زبانی را باعث شده‌است، که توجه خواننده را به چگونگی زبان روایت جلب‌می‌کند. مانند:

«در فاصلهٔ مابین دو بید مجنون یکی از مرضای زن از پشت رشته‌های لرزان شاخه‌های بید مجنون ظاهر شد. لی‌لی که می‌کرد دامنش از زانوی پایی که داشت و خلأ زانویی که نداشت بالا می‌رفت. تراش تک‌ساق زانوی موجودش در تابش آفتاب می‌درخشید ولی ساق و زانوی زیبایش تنها و بی‌قرینه بود.»(همان:۱۸۹)

در این متن علاوه بر عنصر عاطفه، شگردهای شاعرانهٔ موجود ازجمله: تناسب، تشخیص، تشبیه مضمر و از همه مهمتر ایهام تناسب دیداری در دو واژهٔ متوالی «مجنون و لی‌لی» چنان جلب توجه می‌کند که می‌توان گفت موضوع و جنبهٔ محاکاتی متن را تحت‌الشعاع قرارمی‌دهد.

بازی‌های هنرمندانهٔ خسروی با دو لفظ «رود» و «راوی» در عنوان رمان نیز قابل توجه است. نویسنده خود در متن روایت قراینی به‌دست‌می‌دهد که چگونگی این بازی‌ها و علل گزینش «رود راوی» را برای نام رمانش آشکار می‌سازد. ازجمله: نام بردن از« **رودخانهٔ راوی** (در لاهور)» و بلافاصله اشاره‌اش به « ضرب‌آهنگ **رود** »(همان:۹)، قرینهٔ دیگر در این زمینه، روابط پیدا و پنهان اولیا با فرزندان در پیرنگ داستان است که با توجه به «مکان» روایت (رونیز فارس) و کاربرد صریح «زاد و رود» (همان:۱۲۲)، معنای ایهامی دیگری از «رود»(= فرزند) را در گویش جنوب کشور تداعی و تقویت می‌کند و خود قرینه‌ای است بر ارادهٔ معنای اصطلاحی از «راوی»(= روایتگر/مؤلف) و معنای استعاری از رود (یعنی رمان پیش رو به منزلهٔ فرزند دلبند آفرینشگر آن است). مجموع این قراین که به توسّع معنا در نام اثر انجامیده، فرصت کم‌نظیری برای خواننده در تأویل و تعیین معانی تلویحی رمان فراهم کرده‌است. نمونه‌های دیگری از این

هنرنمایی‌های زبانی را در مورد «سحابی غفر»(همان:۷۲) و نام مؤلف «ابوی... تراب»(همان:۲۱) و نام فرزند راوی «آنانند = آنان+ـَند» (آن‌ها هستند) (ر.ک: علیزاده، ۱۳۹۶:۴۹۶)، می‌توان ملاحظه کرد که کانونی‌شدن هنر نوشتن در برابر معنای نهفته در آن را برجستگی‌می‌بخشند.

۳-۳-۲. تنوّع سبک و گونه‌گونی نوشتار: صفحات رمان رود راوی تقریباً تمام سبک‌های شناخته‌شدهٔ نثر فارسی از آغاز تا امروز را به نمایش می‌گذارد. نقل قول‌هایی که از منابع ساختگی پیش‌گفته، در متن رمان گنجانده شده، نمونه‌هایی از سبک‌های کهن نثر فارسی است که آثاری چون تاریخ سیستان و تاریخ طبری، حدود العالم، تاریخ بیهقی، تاریخ جهانگشا، کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه و... به یاد می‌آورد. تنوع نمونه‌ها محدود به تفاوت‌های سبکی در ادوار مختلف نثر فارسی نمی‌شود، بلکه گونه‌گونی برآمده از تفاوت موضوعی آثار و نوشته‌ها همچون: گونهٔ نوشتاری محدثین و اخباریون (خسروی،۱۳۸۵:۱۱۰)، نجوم (همان:۱۹۹)، معماری و مهندسی (همان:۱۹۱)، تاریخی-ادبی (همان:۱۳۶)، غامض‌نویسی فلسفی و رازناکی عرفانی (همان:۲۱۶)، لحن تعلیمی (همان:۱۸۳)، لحن غنایی (همان:۱۵۳) و... را نیز دربرمی‌گیرد. گذشته از بخش‌های به‌ظاهر منقول که از چنین طیف وسیعی برخوردار است، روایت اصلی رمان هم رنگارنگی درخور توجهی از گونه‌های نوشتاری امروزین را شامل می‌شود:

گونهٔ روایی، که زبان راوی اصلی است و دیالوگ‌های او با شخصیت‌های واقعی و خیالی را دربرمی‌گیرد و البته هنگام گفت‌وگو با شخصیت‌های خیالی و تک‌گویی‌های درونی رنگ ادبی توصیفات غالب می‌گردد. گونهٔ نوشتاری نامه‌های غیر رسمی و دوستانه که میان راوی و «عمو» در جریان است. گونهٔ نوشتار رسمی-اداری که در گزارش‌های راوی به مفتاح و مباشر او یا در مراسلات دست‌اندرکاران «دارالشفاء» دربارهٔ وضعیت «مرضا» به‌کاررفته‌است. گونهٔ خطابه‌ای که در سخنان مفتاح، به‌ویژه سخنرانی پایانی وی به‌چشم‌می‌خورد؛ برای مثال، در محدودهٔ اندک هفت صفحه(۱۲۴تا۱۳۱) حداقل پنج گونهٔ نگارشی به صورت پیوسته دیده-می‌شود که نمونه‌ای از ناهمگنی و یک‌دست‌نبودن آثار پسامدرنیستی را پیش روی خواننده قرارمی‌دهد.

این ویژگی در سراسر رمان با این توجیه روایی گسترش می‌یابد که راوی به دلیل اطلاعات جسته و گریخته‌ای که از نگرش «مفتاحی و قشیری» و موافقان و مخالفان آنان به‌دست‌آورده، دچار سردرگمی جهان‌بینانه گردیده‌است. از آنجا که مفتاحیان آبا و اجداد راوی هستند، شبهه و سردرگمی راوی در باب آنان، نماد تردیدی جهان‌شناختی توأم با ازخودبیگانگی و تردید خویشتن‌شناسانه در نگرش پسامدرنیستی است مبنی بر این که «دیگر نه جهان وحدت و انسجام و معنایی دارد و نه خود.» (سلدن و ویدسون،۲۲۴:۱۳۸۴) از این رو برای بر طرف نمودن سرگردانی و تناقضات ذهنی خویش دائماً به مطالعهٔ منابع و مشاهدهٔ آثار و مصاحبه با افراد مختلف می‌پردازد و «واقعیت خود را در مجموعه‌ای از کولاژهای مختلف مشاهده‌می‌کند که به روش مصادره، نقل قول، اقتباس از منابع پیشین شکل گرفته‌اند.» (هاروی،۸۶:۱۳۹۳)

۳- ٤. درج اسناد و تصاویر

جان بارت یکی از گرایش‌های مهم پست‌مدرنیستی *کالوینو* را -که به زعم او از معدود رمان‌نویسان موفق و راستین پسامدرن است- تمایل وی به کاربرد کنایه‌آمیز تصاویر رسانه‌ای یا تزریق سلیقه و سنّت ادبی پیشین به مکانیزم‌های روایی می‌داند. (ر.ک: بارت، ۲۷:۱۳۸۰)

در رود راوی علاوه بر استشهادهای پیش‌گفته، هفت مورد کاریکاتور با شاخصه‌های پست‌مدرنیستی نیز دیده‌می‌شود(خسروی،۱۴:۱۳۸۵ ۸۴، ۸۶، ۱۶۱، ۱۶۴، ۱۶۶، ۱۷۰) که با توجه به زیرنویس آن‌ها، هیچکدامشان ارتباطی با موضوع مطرح‌شده در صفحات قبل و بعد خود ندارند.

قسم دیگری از درج‌های رود راوی مربوط به گزارش‌های «دارالشفاء» و برگرفته از پروندهٔ پزشکی «مرضا»ست که در قالب نامه‌های اداری بازتاب یافته‌است. برای نمونه حدود ۱۱ نامه از خلاصه‌پروندهٔ «گایتری دات» عیناً و به شکل زیر در صفحات مختلف رمان درج گردیده‌است:

«سرپرست معزز دارالشفا
پیرو گزارش قبلی از وضعیت احوالات گایتری دات، همچنان که به استحضار رسید، عفونت زخم کبود پای چپ وی به وخامت گراییده و شورای اطبای دارالشفا تشکیل گردید و تصمیم بر عمل جراحی و تسلیب پای چپ وی قرار گرفت که عمل تسلیب در روز گذشته انجام شد، حتی جسد پای تسلیبی هم در گور مشارٌالیه در قبرستان دارالشفا تدفین گردید.

سوم برج سنبله یک‌هزار دویست و هفتاد و چهار
سرپرست بخش: عزت جام»(همان:۱۲۸)

مجموع این درج‌ها در کنار نگاشته‌های ادبی (همان:۱۵۲، ۱۵۳، ۱۸۳) و انبوهی از نقل قول‌های غیر مستقیم «متن روایت را به ملغمه یا معجونی از انواع سبک‌های نگارشی» (پاینده،۱۳۸۱:۶۴) تبدیل کرده که خود مصداق بارزی از بینامتنیت مورد نظر منتقدان و نویسندگان پسامدرنیسم است.

۲- ۵. سخن گفتن از خود اثر در اثنای روایت

بارت برای بازپروری و غنی‌سازی رمانِ به‌بن‌بست‌رسیده، این‌گونه استدلال و ارائهٔ طریق می‌کند: این راهبرد «بارت» در آثار اغلب نویسندگان پست‌مدرن به صورت پرداختن جسته‌وگریخته به خود داستان در حین روایت، بازتاب یافته و رفته‌رفته به یکی از شایع‌ترین شگردهای روایتگری در آثار پسامدرن تبدیل‌شده‌است؛ تا جایی که بسیاری از نظریه‌پردازان وظیفهٔ نویسندگان پسامدرن را، در نوشتن داستان (یا توضیحی) دربارهٔ خود داستان و روند آن خلاصه کرده‌اند. (ر.ک: بارت،۱۳۷۵:۲۵۷) همو در تأیید و ایضاح نظرات «آلتر» و «ایهاب حسن» می‌گوید: *«نویسندگان پست‌مدرنیست داستانی را می‌نویسند که بیش از پیش دربارهٔ خود داستان و روند آن، و هرچه کمتر در باب واقعیت عینی و زندگی در جهان است.»* (بارت،۱۳۷۵:۲۵۶) این مشخصه در رود راوی نمودهای مختلفی دارد:

_ اطلاق نام‌هایی نظیر «*تن مکتوب گایتری، سلسلهٔ‌النسب روسپیان، شرح‌النسب و...*» به این رمان که از جهات گوناگون با نوشته و انگیزه‌های نویسنده مناسبت دارند؛ مانند «*من باید شکل واقعهٔ درد و تاریخ درد را بر* ***تن مکتوب گایتری*** *می‌نوشتم.*» (خسروی،۱۳۸۵:۱۸۰)

_ پرداختن به موضوع و محتوای روایت و اشارات تأمل‌برانگیز در این زمینه که خواننده را به ژرف‌اندیشی وامی‌دارد و به لایه‌های مفهومی روایت رهنمون می‌شود؛ مانند «*گایتری با آن شمایل مثل آن ستاره اوسط سحابی غفر در زیجی که می‌نویسم خواهد بود...* ***داستانی نو*** *از زن مکتوبی که خلف مفتاح اعظم دارالمفتاح را بر سطرهای این وجیزه به دنیا خواهد آورد.*»(همان:۱۶)

_ روشنگری دربارهٔ معانی فلسفی و مفاهیم وجودشناختی روایت: *«حتی استنباط خود را از جهان و مافیهایش شرح می‌دادم، باید از گایتری می‌نوشتم... و هر بار از خودم می‌پرسیدم از آنجا که هر فعل ماهیتی قبل از انجام دارد، آیا رقص او هم ماهیتی قبل از وجود داشته است؟»*(همان:۱۵)

این مثال‌ها نشان می‌دهند که میان جهان درون و بیرون روایت رابطه‌ای دوسویه به لحاظ تمثیل و تمثل برقرار است؛ برای مثال در تعبیر رمان به «نوشته‌ای دربارهٔ *درد و تاریخ درد*»، جهان روایت تمثیل و تصویری از جهان واقع است که مجموعهٔ تجربیات مؤلف از درد و رنج و نیک و بد جهان را بازتاب می‌دهد؛ اما در تشبیه رمان به «تن مکتوب گایتری» این رابطه معکوس می‌شود، یعنی گایتری با همهٔ اوصاف خیر و شرش به عنوان نمادی از عالم واقع، تمثیلی از جهان روایت و استعاره‌ای از رمان رود راوی است. حضور پررنگ گایتری و اوصاف ارائه‌شده از او در این‌گونه شواهد، غالب بودن رابطهٔ دوم در رود راوی را نشان‌می‌دهد که از جنبه‌های مهم نوآورانه در نویسه‌های پست‌مدرن به‌شمارمی‌رود.

۲- ٦. ویژگی‌های ثانوی

مؤلفه‌های برآمده از آرای جان‌بارت از کلیتی برخوردارند که کاربست هرکدام به پیدایش دیگر ویژگی‌های مهم و فراگیر ادبیات پسامدرن می‌انجامد؛ در اینجا به دو قسم عمده با اختصار پرداخته‌می‌شود.

۱-٦-۲. مؤلفه‌هایی چون «درج اسناد» و استشهادهای یادشده در مبحث «جعل تاریخ» رود راوی را به صورت متنی شناور میان موضوعات مختلف و سبک‌های نوشتاری گوناگون از ادروار گذشته و حال درآورده که بروز و برجستگی مختصات دیگری از نویسه‌های پسامدرنیستی را به شرح زیر باعث شده‌است:

_آمیزش اختصاصات پیشامدرنیسم با الزامات مدرنیسم، که بارت بر آن تأکید دارد: «به نظر من برنامهٔ ارزشمند برای داستان پست‌مدرنیستی، ترکیب یا برآیند این تضادهاست که می‌توان آن را به عنوان شیوه‌های پیش‌مدرنیستی و مدرنیستی در نوشتن خلاصه کرد» (بارت،۱۳۷۵:۲۵۹)، گاه با هدف تمسخر و تخطئهٔ سلایق و سنّت‌های مرسوم در رمان‌نویسیِ

پیشین صورت‌می‌پذیرد. (لاج،۱۵۷:۱۳۸۹) این هدف در رود راوی با روش‌های زیر دنبال می‌شود:

- طنز ساخته‌شده از تجمیع تناقض‌ها (در متون منقول متناقض)[۲]
- نقیضه‌سازی از بیان دقیق و وسواس‌گونهٔ ارجاعات، اسامی عربی‌مآبانه و مطول کتب و کسان، زمان تقویمی رویدادها (خسروی،۸۸،۱۱۱،۱۶۳:۱۳۸۵)
- اقتباسات و نقل قول‌های زاید با توضیحات خارج از موضوع (مانند توصیف مراحل ساخت رصدخانهٔ رونیز از زبان ابن اولای منجم) (همان:۱۶۸و۱۹۱) که اغلب به اطناب ممل می‌انجامد. ملال‌آوری و دشواریابی تعمدی در این قبیل ارجاعات، شگردی است که دیدگاه پسامدرنیستی «حایل بودن زبان میان خواننده و روایت» را به‌خوبی بازتاب می‌دهد. (ر.ک:پاینده،۳۵:۱۳۸۶؛ هاجری،۲۲۱:۱۳۸۴)

ـ شکستن نظم زمانی و تعلیق پی‌درپی روایت (بر اثر تعدد متون مندرج و مطالب برگرفته در لابه‌لای روایت اصلی) که از تکنیک‌های مشترک میان رمان‌های مدرنیستی و پسامدرنیستی به‌شمارمی‌روند. اما تفاوت‌های کاربردی این تکنیک‌ها در دو رویکرد یادشده مورد تأکید بارت و پست‌مدرنیست‌هایی نظیر دیوید لاج و لیندا هاچن است. نمونه‌هایی از این تفاوت که آشفته نشان‌دادن *زمان حاضر* است، در پی‌رفت‌های آغازین رود راوی دیده‌می‌شود؛ مانند *اشاره به پای چپ مسلوب گایتری، پیش از عزیمت به رونیز و ابتلایش به زخم کبود، نام‌بردن از سحابی غفر و سخن گفتن از مفتاح اول و ارتباطش با رصدخانه، قبل از رسیدن به پیرفت‌های مربوط به معرفی و حضور این عناصر در صحنهٔ روایت*. تعلیق مکرر روایت در رمان‌هایی نظیر رود راوی، علاوه بر این که استمرار طغیان مدرنیستی علیه وحدت و انسجام ادبیات رئالیستی محسوب می‌شود، یکی از مصادیق شگردهای پسامدرنیستی مبنی بر«از این شاخه به آن شاخه پریدن» متعهدانه برای به حاشیه بردن *چیستی روایت* و تحت‌الشعاع قراردادن آن در برجستگی سبک روایتگری است که در گفتمان پسامدرنیسم نسبت به موضوع و معنای روایت ارجحیت می‌یابد. (ر.ک:لاج،۱۶۸:۱۳۸۹)

_تعدد زاویهٔ دید که در رمان مدرنیستی، گسترش تک‌گویی درونی و جوشش بازگویی‌های ذهنی را تقویت می‌کند، در رمان پسامدرن همسو با سایر مختصات، به سیالیت روایت، به عنوان روشی نو در روایتگری منجرمی‌شود. (ر.ک:Lodge,1996:370 نقل از پاینده،۱۳۸۶:۲۳) همان‌طور که در شواهد نقل‌شده از رود راوی ملاحظه می‌شود، با این تکنیک هم اهمیت صنعت روایتگری و شیوهٔ متفاوت رمان‌نویسی پسامدرنیستی در بازنمایی واقعیات برجسته می‌شود و هم استعلا و استیلای صدای مؤلف در تنوع و تکثر صداهای روایت محو می‌گردد، که هر دو از اصول و انگیزه‌های مهم «بارت» در رمان‌نویسی پسامدرنیستی به‌شمارمی‌روند.

۲-٦-۲. تأملات فلسفی و هستی‌شناسانه: مفاهیم هستی‌شناختی مهمترین و محوری‌ترین عنصر معنایی ادبیات پست‌مدرنیستی است که در رمان‌های مختلف، نمودهای متفاوتی دارد. فصل مشترک همهٔ این آثار خودداری ورزیدن از پاسخگویی به پرسش‌های هستی‌شناسانه و ارائه‌نکردن دیدگاهی روشن و قطعی در زمینهٔ هستی و چیستی جهان و انسان است. این شناخت‌شناسی نافرجام و بی‌پاسخ که از باور «عدم قطعیت» حاکم بر اندیشهٔ پست‌مدرن‌ها ناشی شده‌است، آنان را به ارائهٔ بیانیه و آفرینش آثار با مختصات پست‌مدرنیستی وامی‌دارد؛ خواه مانند «مک‌هیل» از این «عنصر غالب» صراحتاً سخنی بیاورند (ر.ک:پاینده،۱۳۸۸:۶۳)، خواه (به دلیل بدیهی بودنش) همچون «بارت» در بطن بیان گزاره‌ها بر آن تأکید نمایند. به هر روی گفتمان وجودشناختی مذکور در اندیشه و آثار پسامدرنیستی نقش خاستگاهی دارد و بیانیه‌ها و مؤلفه‌های مربوط به استخدام تبیین و ترویج آن درمی‌آیند. از این رو بخش حاضر را با اشاراتی به چگونگی این تبیین در «رود راوی» و پیوند معنای هستی‌شناسانه با شگردهای مبتنی بر دیدگاه بارت خاتمه‌می‌دهیم.

تردیدهای فلسفی و ابهامات تأمل‌برانگیز هستی‌شناسانه در سراسر رود راوی ساری و جاری است، از مفردات تردیدبرانگیزی نظیر «گویا، مروی است و می‌گفته‌اند» گرفته تا جملات صریح در دیالوگ‌ها (خسروی،۱۳۸۵:۹۰)، همگی محملی برای بازتاب این معنا هستند. علاوه بر

عناصری متنی و زبانی بعضی از مؤلفه‌ها و شگردهایی که پیوند آشکاری با این موضوع دارند به شرح زیر است:

_مجهول الهویه بودن شخصیت‌ها: کل جامعهٔ مفتاحیون که محور موضوعی روایتند، هویتی ناشناخته دارند. آنچه از منابع مکتوب –که خود محل تردید و تشکیک فراوان هستند– به‌دست‌می‌آید، این است که نه از «ذریات آدم ابوالبشر» که، از نسل «مارج» و «مارجه» هستند و مارج و مارجه «از نار سموم و از جنس آتش بدون دود و حرارت بود.» (همان:۸۷) این معرفی شگفت‌انگیز هم به نوبهٔ خود ناشناختگی‌ها و پرسش‌ها در خصوص هستی و چیستی آنان را افزایش می‌دهد. تزویج مفتاح اول –که گرفتار پارانویی است– با ام‌الصبیان «قدیس» و «روسپی» هم توهمی بیش نیست.

نسل اخیر مفتاحیان در دنیای روایت، متشکل از کیا (راوی)، عمو و «مفتاح حی» و... نیز نه هویت پدری و مادری مشخصی دارند، نه زن و فرزندی که نسل صاحب‌هویتی را پدیدآورند. استمرار بی‌هویتی در نسل‌های بعدی با تکرار جملاتی –که مبیّن رواج پورونوگرافی در میان این جماعت است– نظیر «چه فرقی می‌کند نطفهٔ بچه از کدام مرد باشد» (همان:۱۶)، یا «مهم نبود که من از کدام زن به دنیا آمده‌ام» (همان:۱۱۹)، به طور اعم، و طرح پرسش‌های مشابه در مورد «آنانند» به طور اخص (همان:۱۲۳و۱۶۲) مؤکد می‌گردد. برخی از توصیفات و دیالوگ‌ها پیوند میان رمز بی‌هویتی نسل‌اندرنسل با مدلول ناکامی سوژه‌ها در خویشتن‌شناسی و بدبینی هستی‌شناختی مبتنی بر نگرش پست‌مدرنیستی را با وضوح بیشتری بیان می‌کند؛ از جمله

«گفت اصلاً برایش مهم نیست بچهٔ کیست که توی تنش است. حداقل سهمی از وجود او را می‌شناسد. حتی تصورش می‌کند، چیزهایی از شباهت خودش را که در آینه می‌بیند و در ابهام صورت‌هایی که روبروی صورتش دیده‌بود، می‌ماند.» (همان:۱۲۳)

_ مسخ: مهمترین کارکرد مسخ در آثار روایی مختلف، نمایاندن محسوس و مجسم سقوط انسان و افول انسانیت است. در آثار پست‌مدرن می‌توان مسخ را یکی از زیرشاخه‌های «آمیزش امور ناهمگون» شمرد که خط تمایز ماهوی انسان با دیگر موجودات را غبارآلود

نشان‌می‌دهد و گفتمان تردید و تشکیک را بر تعین و تشخص ماهیتی موجودات غالب می‌سازد.

در دنیای رود راوی مسخ‌هایی چند به اعتبار مراتب مسخ‌شدگی انسان و ماهیت موجود معوض، رخ می‌دهد: انسان–اجرام آسمانی: مانند معلق بودن دور و تسلسل‌وار ام‌الصبیان میان ستاره‌بودن و انسان‌شدن (همان:۱۵۷، ۱۶۵، ۱۹۴، ۲۰۰، ۲۱۷)، انسان–حیوان: مانند مسخ مردی به «گربهٔ سیاه مرنوکنان» (همان:۱۳۱) و مسخ‌وارهٔ «ابن‌القرد» به «بوزینه‌ای جنگول» (همان:۱۵۱)، انسان–شیئ: مانند تعلیق مستمر «زنی که گایتری نبود» میان تخته‌بند تسعیر و گایتری شار و همچنین مسخ تدریجی انسان به پروتوزهای مصنوعی با تسلیب‌های پی‌درپی.

درآمیختن مکرر وجود واقعی راوی با عوالم خیال و رؤیا که در مقاطعی میان غلظت تخیل‌ها رنگ می‌بازد، هم می‌تواند نوعی مسخ به‌شمارآید که واقعیت هستی انسان و جهان را به چالش می‌کشد در کنار مسخ‌های یادشده که چیستی این دو را نامتعیّن جلوه می‌دهد.

همان‌طور که هستی زمینی و متکثر «ام‌الصبیان» پیام سردرگمی انسان در شناخت «چیستی» خود را ابلاغ می‌کند، عروج آسمانی او و محو شدنش در «سحابی غفر» نیز تصویر مات و مبهمی را از بی‌ثباتی «هستی» بازتاب‌می‌دهد. در مجموع تعلیق میان اجرام دورسیر آسمانی و قدیسگان سماوی تا هرجاییان زمینی و گربه و بوزینهٔ «مخبط» نماد سرگردانی انسان پسامدرن در پی هویت و ماهیت گمشدهٔ خویش در گسترهٔ نامحدودی از اوجهای آسمانی تا حضیض حیوانی است.

جنینی که از اجماع پدری واقعی با مادری خیالی –که حتی *گایتری تخیلی هم نبود*– در زهدان چوبی تخته‌بند درد و زخم شکل می‌گیرد، نماد مسخ بی‌پایان نسل‌ها، از نگاه پست‌مدرنیسم است؛ همچنانی که شلاق‌های درد و رنج مدرنیسم بر گردهٔ انسان‌ها نطفهٔ مسخ انسانیت را شکل‌می‌دهد (همان:۳۸–۴۷) دست‌آورد دیگر صنعت و سرمایه‌داری «زخم ناسور» سیاهی و تباهی است (همان:۴۹و۱۴۴) که درمانی جز «تسلیب» تدریجی هستی و حیات حقیقی انسانی و جایگرینی پروتوز ماشینیزم و صنعت‌زدگی ندارد. حال آنکه با نخستین تسلیب، مرگ محتوم اصالت هستی کلید می‌خورد.(همان:۱۱۸) انسانی که با این دست‌آوردهای به‌ظاهر

زیبا، هستی خود و جهان را ویران‌شده و فروپاشیده می‌بیند، درصدد بازسازی خویش، انسجام هستی و خودآگاهی متقن و متعیّن برمی‌آید. تن‌دادن گزیرناپذیر «مرضا» به تسلیب تقدس-یافتهٔ اعضا و کوشش هم‌افزایانهٔ زوج‌های عاشق برای بازیابی تعادل و تکامل خویش (پس از آنکه تیغ تسلیب وجودطبیعی‌شان را ناقص و نامتعادل می‌سازد) ضمن این که بیانگر خودآگاهی ناپایدار و مقطعی سوژه‌هاست، نمونه‌ای از این تلاش نافرجام را در مقیاسی کوچک نمایندگی می‌کند.(همان:۱۰۳و۱۰۴) مقیاس کلان این کوشش خویشتن‌جویانه با جست‌وجوی راوی در سرتاسر رمان از طریق مطالعهٔ آثار مکتوب، مصاحبه با دیگران و مشاهدهٔ گورستان نمود یافته‌است، که گویی هر تکه از هویّت متلاشی‌شدهٔ خویش را در بخشی از زمین و زمان و آسمان جست‌وجومی‌کند و در این مسیر آنقدر به نشانه‌های مبهم و متناقض برمی‌خورد که فرجامی جز سردرگمی بیش از پیش برایش متصور نیست.

ـ همسانی و این‌همانی شخصیت‌ها: یگانگی شخصیت‌ها در عین کثرت ظاهری اختصاص به رمان پسامدرن ندارد اما در آثار پست‌مدرنیستی همچون دیگر شگردهای مشترک، در خدمت شکستن حریم تعین‌ها و تأکید بر گفتمان عدم قطعیت قرارمی‌گیرد.

در رود راوی تقریباً همهٔ شخصیت‌های اصلی و فرعی سرگذشت یکسانی دارند: در شخصیت‌پردازی(به روش توصیف مستقیم) کیا(قائم مقام)، مفتاح حی و عمو و پدرخواندهٔ راوی، همگی ازدواج نکرده‌اند، به زنی غیر مفتاحی دل‌باخته و حتی از آن زن –که ازدواج رسمی با او خلاف آیین مفتاحی است- صاحب بچه شده‌اند (همان:۱۸۸)، شباهت عمو و پدرخوانده روای (همان:۲۲)، شباهت مفتاح حاضر با راوی (کیا) (همان:۱۸۸)، شباهت راوی با «آنانند» (همان:۱۱۹) و همسانی میان گایتری‌دات و گایتری‌شار(مادر و معشوقهٔ راوی) که علاوه بر نام و موطن، سرنوشت یگانه‌ای دارند و هر دوی این‌ها گویی ام‌الصبیان تکثیرشده‌ای هستند که «به صورت انعکاس غباری آسمانی، بر زمین نزول کرده»اند (همان:۱۸)، شخصیت‌های فرعی (زیور، خانم فرخ، خانم مؤید و...) و سیاهی‌لشکرها «همه هم‌صورت و سبزچشم، با همان هیئت علیا حضرت شهربانو ام‌الصبیان» (همان:۱۳۹) درواقع همگی ام‌الصبیان‌هایی دیگرند که همیشه و در همه جا حضوری مکرر و متکثر دارند.

دیگر وجه مشترک میان شخصیت‌ها، تحمل درد و رنج‌های پیدا و پنهان است. حتی مفتاحِ پیشوا نیز از این قاعده مستثنا نیست؛ وی علاوه بر شکنجهٔ «تسعیر» -که از فرایض آیین مفتاحی است- حسب اشارا ت مبهم از دردهای جسمی و عاطفی دیگری نیز رنج می‌برد. (همان:۲۴۰) این ویژگی در شخصیت‌های فرعی عینیت بیشتر و همگنانه‌تری دارد: همه رنجور و بیمار، نگران درد و رنج بیشترند که با تصریح مسری‌بودن امراض مؤکد می‌گردد(همان:۵۷). و سرانجام در سیاهی‌لشکرها که خود به شکل درد و رنج درآمده‌اند، اوج می‌گیرد؛ مانند «مباشران تجریدی و ناشناس مفتاحیه با هئیتی از درد و به شکل فعل تسلیب». (همان:۱۴۴)

این شخصیت‌پردازی همسازانه همچنان که از نظر تکنیکی در خدمت عدم قطعیتِ برآمده از سرخوردگی پسامدرنی است، به لحاظ معنا و استراتژی هم تعمیم‌دهندهٔ ابهامات هستی-شناختی، بحران‌زدگی هویتی و درد و رنج انسان در عصر پسامدرن است: «رعشهٔ دردی که بر تو نازل خواهد شد، تنها بر جسم تو فرود نمی‌آید، که بر شانه‌های همهٔ مؤمنان مفتاحیه فرود خواهدآمد» (همان:۳۸)، به عبارت دیگر همسانی شخصیت‌ها در رود راوی روی دیگر سکهٔ «آمیزش حیطه‌ها» و جامع شگردهای مسخ و مجهول‌الهویگی همگانی است که با برداشتن تمایزهای ماهیتی، یکجا تمامی دست‌آوردهای علمی و صنعتی عصر سرمایه‌داری را، خصوصاً در قلمرو دانش فلسلفی و شناخت جهان و انسان نفی‌می‌کند.

۳.نتیجه‌گیری

جان بارت در سخنان و مقالات خویش کلیاتی از اصول و اهداف رمان پسامدرنیستی را مطرح می‌کند که اغلب راهبردها و فنون عملی این رویکردِ رمان‌نویسی را دربرمی‌گیرد. رمان رود راوی را به عنوان یک اثر ایرانی -که در فضایی دور از خاستگاه اولیه و زیستگاه اجتماعی-فرهنگی پست‌مدرنیسم آفریده‌شده‌است- شاید نتوان یک رمان پسامدرنیستی تمام‌عیار به‌شمارآورد، اما شیوه‌های روایتگری در آن با بسیاری از اصول کلی پست‌مدرنیستی و ویژگی‌های منتج از کلام جان بارت همخوانی و مطابقت دارد.

مهمترین مؤلفهٔ پسامدرنیستی در رود راوی (هم به لحاظ کمی و هم از نظر کیفی) «جعل تاریخ» است که به صورت بینامتنی و پارودی‌گونه به‌کاررفته و به ظهور بیشترین جلوه‌های

پسامدرنیستی انجامیده‌است. پرکاربردترین آن‌ها *به چالش کشیدن تاریخ و ایجاد تشکیک* در آن چیزهایی است که به نام *واقعیت* شناخته و شناسانده شده‌اند و به برانگیختن پرسش‌های *هستی‌شناسانه* در ذهن مخاطبان می‌انجامد. خسروی این مسایل را نه تنها با به‌کارگیری شگردهای روایتگری مطرح می‌سازد، که در محتوای دیالوگ‌ها و توصیفات متن هم به طور مستقیم و برجسته بیان می‌کند.

مباحث کلیِ «فراداستان، آمیزش‌های خلاقانه، بینامتنیت و تأکید بر صناعت نوشتن» -که به عنوان گزاره‌های اصلی پست‌مدرنیسم در رود راوی مورد مداقه قرارگرفته‌اند- هرکدام چندین شگرد روایتگری و مؤلفه‌های مختلف پسامدرنیستی را در این رمان پوشش‌می‌دهند؛ برای مثال گزارهٔ *فراداستان* هم اصول سلبی پسامدرن، نظیر *براندازی ابرروایت تاریخ و برهم‌زدن انسجام روایات پیشامدرنیسم* را دربرمی‌گیرد و هم اصول ایجابی آن، از قبیل *تعدد زاویهٔ دید و سیالیت روایت، چندصدایی و تمرکززدایی متن از صدا و سلطهٔ مؤلف، تعلیق مکرر روایت و بی‌نظمی زمان، تعدد آغاز و میان و پایان، آمیزش گونه‌های گوناگون نگارشی و...* را با تکنیک‌های سه‌گانهٔ *اتصال کوتاه، ورود شخصیت‌های واقعی و برساختن تاریخ*، پدیدآورده‌است که اغلب این موارد به عنوان نتایج و زیرمجموعه‌های مشترک میان گزاره‌های اصلی، ضمن ایفای نقش در بروز تشتت ظاهری روایت، پیوستاری درونیِ برآمده از برآیند گزاره‌ها را نیز باعث می‌شوند.

از دیگر نکات مهم، تلفیق بیماری مزمن ریاکاری و ظاهرآرایی زهدفروشان با مدرنیته در این روایت است. آمیزش این دو پدیدهٔ نو و کهن در نماد «مفتاحیه» تبلور یافته تا پیامدهای پلید و آسیب‌های ویرانگر هر دو زیر پوششی از ظواهر زیبا و فریبا به طور یکجا نمایان گردد. «دارالمفتاحِ» منضبط و مجهز و مجلل و قانونمند، با شکوهمندی خیره‌کننده‌اش سرمنشأ تمامی بدبختی‌ها و بیماری‌ها و تباهی‌های رونیز است: از آسیب‌های زیست‌محیطی (تخریب سروستان‌های کهنسال) گرفته تا ازالهٔ عزت نفس انسان‌ها (با نام و آیین «تسعیر») و فروپاشی ته‌ماندهٔ هستی آنان (با ابزار «زخم کبود» و فرآیند «تسلیب») که همگی با رنگ و لعابی از قداست قیم‌مآبانه و توجیهات خیرخواهانه انجام می‌شود و ترجمان تمثیلی نگرشی پست‌مدرنیستی

است مبنی بر این که: انگیزهٔ توسعهٔ به‌ظاهر خیرخواهانهٔ سرمایه‌داری بر جوهرهٔ انسانیت سایه می‌افکند و سوژهٔ استعمارزده‌ای که انسانیت عادی‌اش کاملاً نفی شده، پدیدمی‌آید که حریمش مورد تجاوز قرارگرفته و متأثر از سیاست گفتمان استعمار سرمایه‌داری چندپاره و آشفته شده‌است.

سیر مستمر و بی‌ثمر راوی (سوژه) به مکان‌ها و زمان‌های دور و نزدیک برای بازسازی خودشناسی مسلوب و بازیابی هستی فروپاشیده‌اش، متن روایت را به شهر فرنگی از تصاویر درهم و برهم مبدّل نموده که خود، بازتابی از تشتّت و نابسامانی جهان هستی است و همزمان گرفتار آمدن سوژه در پیچ و خم این نشانه‌های درهم و مبهم و درماندگی او از نیل به اهداف هستی‌شناسانه را تجسم می‌بخشد. ناکامی و بی‌فرجامی دور و تسلسل‌وار این سیر بی‌ثمر، با رموزی چون گردآوری همهٔ اعضای تسلیبی در گوری واحد و شگرد *شخصیت‌های همسان* نشان‌داده‌شده‌است.

یادداشت‌ها

۱. ر.ک: شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۴).«طنزحافظ». ماهنامه‌حافظ. شماره ۱۹، صص ۳۹-۴۳.

۲. لفظ «کاتب» و چگونگی کاربرد آن در این شواهد ناظر بر این اصل پسامدرنیستی است که مؤلف «کاتبی است که همزمان با متن زاده می‌شود»(ر.ک: پاینده،۲۹:۱۳۸۶)

کتابنامه

الف.منابع فارسی

- ابویسانی، حسین. (۱۳۹۱). «پست‌مدرنیسم در متن ادبی کولاج». ***زبان و ادبیات عربی***. شمارهٔ ۷، صص ۱-۲۶.

- بارت، جان. (۱۳۷۵). «ادبیات بازپروری». ترجمهٔ محمدرضا پورجعفری. ***ارغنون***. شمارهٔ ۹ و ۱۰، صص ۲۴-۲۶۳.

- بارت،جان. (۱۳۸۰). «موازی‌ها: کالوینو و بورخس». ترجمهٔ محمدرضا فرزاد. ***کارنامه***، شمارهٔ ۲۲، صص ۲۵-۲۷.

پاینده، حسین. (۱۳۸۱). «سیمین دانشور: شهرزادی پسامدرن». ***متن‌پژوهی***. شمارهٔ ۱۵، صص ۵- پاینده ، حسین. (۱۳۸۶). «رمان پسامدرن چیست». ***ادب‌پژوهی***. شمارهٔ ۲، صص ۱۰-۴۷.

- پاینده، حسین. (۱۳۸۸). ***نقد ادبی و دمکراسی***. تهران: نیلوفر.
- تدینی، منصوره. (۱۳۸۸). ***پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران***. تهران: علم.
- جانسن، آنتونی‌اف. (۱۳۸۱). ***پست‌مدرنیسم: هنر پست‌مدرن***. ترجمهٔ مجید گودرزی. تهران: عصر هنر.
- جیمسن، فردریک. (۱۳۹۱). ***پسامدرنیسم و جامعهٔ مصرفی***. ترجمهٔ وحید ولی‌زاده. تهران: پژواک
- خسروی، ابوتراب. (۱۳۸۵). ***رود راوی***. تهران: نشر قصه.
سلدن،- علیزاده، پوران. (۱۳۹۶). «تحلیل بن‌مایه‌های اساطیری در رود راوی». ***ادبیات معاصر جهان***. دورهٔ ۲۲، شمارهٔ ۲، صص ۴۶۹-۴۹۹.
- علیزاده، ناصر و نظری‌انامق، طاهر. (۱۳۹۶). «مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی در غزلیات حافظ شیراز». ***زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز***. دورهٔ ۷۰، شمارهٔ ۱۵۳، صص ۱۸۱-۲۳۵.
- لاج، دیوید. (۱۳۸۸). ***هنر داستان‌نویسی***. ترجمهٔ رضا رضایی. تهران: نی.
- لاج، دیوید و همکاران. (۱۳۸۹). «رمان‌های پسامدرنیستی». ***نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرن***. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نیلوفر. صص ۱۴۲-۲۰۰.
- لوئیس، بری. (۱۳۸۳). «پسامدرنیسم در ادبیات». ***مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان***. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: روزنگار. صص ۷۷-۱۰۹.
- مالپاس،سایمون. (۱۳۸۶). ***پست‌مدرن***. ترجمهٔ حسین صبوری.تبریز: دانشگاه تبریز.
- مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). ***فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی***. تهران: فکر روز.
- مک‌هیل، برایان و همکاران. (۱۳۹۳). «گذر از مدرنیسم به پسامدرنیسم». ***مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان***. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نیلوفر. صص ۳۱۲-۳۷۸.
- وو، پاتریشیا. (۱۳۹۰). ***فراداستان***. ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور. تهران: چشمه.
- هاجری، حسین. (۱۳۸۴). «انعکاس اندیشه‌های پست‌مدرن در ادبیات داستانی معاصر ایران». ***مجموعه مقالات ما و پست‌مدرنیسم***. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی. صص ۲۱۸-۲۴۱.
- هاچن، لیندا. (۱۳۸۳). «فراداستان تاریخ‌نگارانه». ***مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان***. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: روزنگار. صص ۲۵۹-۳۱۱.
- هاروی، دیوید.(۱۳۹۳). ***وضعیت پسامدرنیته: تحقیق در خاستگاه‌های تحول فرهنگی***. ترجمهٔ عارف اقوامی‌مقدم. تهران: پژواک.

ب. منابع لاتین

-Hutcheon, L. (1999). *A poetics of postmodernism (history, theory, fiction)*. New York & London: Routledge.
-Klinkowitz, J. (1998). *Metafiction: The encyclopedia of the novel*. Chicago, London: Fitzroy Dearborn Publishers.
-Mchalle, B. (1996). *Postmodernist Fiction*. London: Routledge.

Journal of Comparative Literature
ISSN: 2008-6512

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 14, No. 26, spring and summer 2022

A Study of the Cultural-Ideological Image of Different Nations in Ibn Fadlan's Travelogue*

Ehsan Ghabool [1], Abdullah Radmard [2], Toktam Abedi [3]

1. Introduction

In Ibn Fadlan's travelogue, cultural-ideological images of Iranian, Turkish, Saqaliba, and Russian people are prominent and can be analyzed and studied from the perspective of imagology. Imagology is a branch of comparative literature concerned with the study of cross-national images of countries and personalities expressed in literary works, periods, or schools. Imagology believes that image is the outcome of the difference between "I" and " the other" and between "here" and "there". Despite the importance of Ibn Fadlan's travelogue - as the first travelogue of a Muslim to European countries consisting of descriptions of Iranian and the Turks, - and the significant role of imagology as an interdisciplinary field of study in literary studies, no research has been conducted on this travelogue concerning the imagology of nations. In this research, for the first time, the images of the four mentioned nations are presented based on the method of imagology from the perspective of cultural-ideological images.

---

*Date received: 22/09/2021 Date review: 12/01/2022 Date accepted: 21/01/2022

1.**Corresponding author:** Assistant Professor of Persian and Literature, Department of Persian and Literature of Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran. ghabool@um.ac.ir
2. Associated Professor of Persian and Literature, Department of Persian and Literature of Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran. radmard@um.ac.ir
3. PhD. Student of Persian and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran. toktamabedi@gmail.com

2. Methodology

To compare Ibn Fadlan's views on different nations, we first examined and classified the presented cultural-ideological images of the nations. On this basis, thirteen cultural-ideological images that had the highest frequency among different nations were identified. Then, we compared the images related to each subject in different nations and analyzed the reasons for presenting positive, negative, or neutral images about each nation. Accordingly, the purpose of the trip, religious relations and historical background of the nations in question, and the cultural and religious status of the author and his country were identified as the main reasons for his view.

3. Discussion

Cultural-ideological images refer to those images about a nation's religious or folk beliefs, as well as their manner of thinking, customs, and behaviors. These items generally include differences between own and other cultures and issues such as hospitality customs, male-female relationships, kinship customs, and the manner of guest reception and marriage.

3. 1. Hospitality

In general, all the images of Iranians and Saqalibas about hospitality are positive, and most of the images of Turks are negative, the main reason being the higher cultural and social level of Iranians and Bulgarians compared with the Turks; This, is related to the dependence of the Samanid and Saqaliba governments at that time on the Abbasid caliph and the religious commonalities of the two nations with Ibn Fadlan.

3. 2. Manner of paying respect

The way two peoples of Turk and Saqaliba respected others can indicate the higher level of civilization of Saqalibas compared to Turks. The prestige of Turks in giving a gift is greatly degraded to the level of prostration; but even in the face of their king, Saqalibas considered it sufficient to take off their hats.

3. 3. Dealing with the patients

Ibn Fadlan portrays a cruel and violent image of Turks and Russians when encountering the sick.

3. 4. Punishments

One of the cases to which Ibn Fadlan paid special attention is the punishment of various crimes among different nations. One reason for that is his religious status. As a religious scholar, he paid special attention to these matters and mentioned the punishment of adultery, sodomy, and theft. The most severe punishment applied by Turks and Saqalibas was for adultery.

3. 5. Health

Presenting some images of not observing the health issues and the filthiness of Russians and Turks in Ibn Fadlan's travelogue, on the one hand, indicates his cleanliness and observance of public health by his place of residence, and on the other hand, shows cultural and civic backwardness of Russians and Turks.

3. 6. Food and housing

Identifying the food habits of different nations, also inferred Ibn Fadlan’s taste for food.

3. 7. Description of appearance, jewelry, and clothing

The clothing of each nation has a direct relationship with their type of climate. Also, some cultural and ideological aspects can be understood from the appearance and clothing of nations.

3. 8. Islamic beliefs and idolatry

Ibn Fadlan has pointed out the great interest of Saqalibas and Iranians in caliphs and Islam. On the contrary, what he says about Russians and Turks shows their idolatry and polytheism. The images related to their beliefs are presented negatively and accompanied by insulting words.

3. 9. Funeral and mourning ceremonies

One of the rituals Ibn Fadlan described in full detail is the strange method of burial among Turks and Russians. But the burial rites of Bulgarians are similar to those of dead Muslims.

3. 10. Superstitious beliefs

Images of superstitions, especially among Turks and Saqalibas, attracted the attention of Ibn Fadlan.

3. 11. Manner of dividing the inheritance

The division of inheritance among Saqalibas was different from the Islamic rules, so Ibn Fadlan tried to correct it; But in the case of the Russians, he merely reported images.

3. 12. Tempers

Ibn Fadlan also gave information about the temper of Turks. These images are generally negative and show the savagery of these tribes.

3. 13. Rituals of kinship

The images of Saqalibas show the privileged place of grandfather in the family.

4.Conclusion

A total of 46 minor images can be derived from the 13 mentioned major images. The frequency of images is as follows: Turks with 14 images, Saqalibas with 13 images, Russians with 11 images, and Iranians with 8 images. The main reason for this frequency is the profound differences in cultural and ideological assumptions of Ibn Fadlan especially with Turks and Russians, which made him express those images. The fact that the second rank belongs to Saqalibas can be rooted in Ibn Fadlan's mission to teach Islamic rules to those people, so he focused more on images related to their cultural and religious affairs. Due to the great similarity between Ibn Fadlan's ecosystem and Iranian cities, the least amount of images is assigned to this nation.

From Ibn Fadlan’s evaluative point of view, the highest level of negative images is attributed to the Turks (10 images), which is due to their primitive and superstitious customs and beliefs and its contradiction with the brilliant culture of Islam in Baghdad at that time. The next rank belongs to Russians, who in addition to previous reason had geographical and human differences with Ibn Fadlan’s ecosystem. This difference attracted his attention especially because of his religious mentality. He negatively evaluated any discrepancy between the images and Islamic norms. This is also true for Saqalibas, where the four negative images presenting them are inconsistent with Islamic norms and customs. Presenting only one negative image of Iran, which is about the cold climate and type of thick clothes that Iranians wore, indicates that he did not have a negative view of this nation. In contrast, the expression of three positive images of Iranians, three positive images of Saqalibas, and only one positive image of each of the Turkish and Russian nations shows his positive view of Iran, which can be due to Iran’s cultural, ideological, and political alignment with the Caliphate of Baghdad. Saqalibas’ being Muslim

and receiving him with hospitality, had also a positive impact on Ibn Fadlan's evaluation of this nation. The positive image of Turks was due to their alignment with Islamic rules, and the positive image of Russians was due to the good economy of the region, like that of Baghdad's. The expression of 16 neutral images also indicates the descriptive attitude of Ibn Fadlan in many cases and that he tried to show his objective point of view in those cases.

Keywords: imagology, Ibn Fadlan travelogue, Iran, Turk, Saqaliba, Russia.

References [In Persian]:

Fakhouri, H. (1995). *history of Arabic language literature*. Translated by Abdul Mohammad Ayati. Tehran: Toos press.

Ghabool, E., Radmard, A. & Shariatpanah, Z. (2018). Imagology of Women in Ibn Fadlan's Travelogue. *Journal of Women in Art and Culture*, University of Tehran, Vol. 10. No. 1, pp. 97-113.

Hashemi, A. (2004). Anthropological Perceptions of Ibn Fadlan's Travelogue. *Journal of Iranian People Culture*. No. 3 & 4. Summer and Autumn. pp 19-30.

Ibn al-Athir, I. (1966). *the complete history*. (Vol. 8.). Beirut: Dar Sadr.

Ibn Fadlan, A. (1966). *travelogue of Ibn Fadlan*. Translated by Abolfazl Tabatabaei. Tehran: Iran Culture Foundation press.

Ibn Fadlan, A. (2003*). Ibn Fadlan travels to the country of Turks, Russians, and Al-Saqaliba*. Beirut: Al-Arabiya Institute for Studies and Publishing.

Irvanizadeh, A. & Abedi, M. (2010). The Image of Iranians in The Works of Abu Hayyan Tawhidi. *Journal of Comparative Literature*. Shahid Bahonar University of Kerman. No. 3, pp. 37-67.

Krachkovsky, I. Y. (2005). *history of geographical writings in the Islamic world*. Translated by Abolghasem Payandeh. Tehran: Elmi Farhangi press.

Lu'aybī, Sh. (2003). *introduction to Ibn Fadlan's journey*. Beirut: Al-Arabiya Institute for Studies and Publishing.

Mohseniniya, N. (2014). *comparative literature in the contemporary world (generalities, theoretical foundations, schools)*. Tehran: Science and Knowledge press.

Namvar Motlagh, B. (2009). An Introduction to Imagology. *Journal of Comparative Literature Studies*. Oct. No. 12, pp. 119-138.

Nanquette, L. (2011). Imagology as a Study of Contemporary French and Persian Prose Texts. Translated by Mojdeh Daqiqi. *Journal of Comparative Literature, Special Issue of Farhangestan*. Spring. No. 3. pp. 115-100.

Ranjbar, I. (2021). The Image of Iran in Qajar Era in The Story of Haji Baba Isfahani and The Deceived Stars. *Journal of Comparative Literature*. Shahid Bahonar University of Kerman. No. 24, pp. 39-65.

Thaqafi, S. M. (1996). Study of Socio-Cultural Issues of Ibn Fadlan's Travelogue. *Journal of Research Mirror*. No. 38, pp. 46-50.

نشریه ادبیات تطبیقی
شاپا: ۶۵۱۲-۲۰۰۸

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال چهاردهم، شمارهٔ بیست و ششم، بهار و تابستان ۱۴۰۱

بررسی تصویر فرهنگی - اعتقادی اقوام مختلف در سفرنامهٔ ابن فضلان *

احسان قبول (نویسنده مسئول) [۱]، عبدالله رادمرد [۲]، تکتم عابدی [۳]

چکیده

هدف این تحقیق بررسی و مقایسهٔ تصاویر فرهنگی - اعتقادی اقوام ایرانی، ترک، صقالبه و روس در سفرنامهٔ ابن‌فضلان و شناسایی عوامل دخیل در نگاه ارزش‌گذارانهٔ سفرنامه‌نویس می‌باشد؛ بنابراین مسئله این پژوهش چگونگی تصاویر فرهنگی – اعتقادی این چهار قوم در سفرنامه و چرایی شکل‌گیری این تصاویر است. در این جهت بر بنیان روش پژوهش در دانش تصویرشناسی، نخست انواع تصاویر فرهنگی - اعتقادی این چهار قوم طبقه‌بندی و توصیف شده‌است، سپس بنا به نشانه‌های درون‌متنی نگاه ارزش‌گذارانهٔ ابن فضلان را در بیان این تصاویر تحلیل کرده و در پایان بنا به نشانه‌های برون‌متنی دلایل این نگرش ارزشی را بررسی و شناسایی نموده‌ایم. از رهگذر این تحلیل این نتیجه به دست آمد که در تصاویر ارائه شده دربارهٔ موضوعات فرهنگی - اعتقادی نگاه ابن فضلان به ایران و صقالبه غالباً مثبت و گاهی بی‌طرفانه بوده اما دربارهٔ ترکان و روس‌ها دیدگاه وی غالباً منفی است. در خصوص عوامل تأثیرگذار بر نگرش ارزشی ابن فضلان نیز این موارد به دست آمد: هدف سفر، جایگاه مذهبی مؤلف، موقعیت فرهنگی، سیاسی و مذهبی کشور خودی، پیشینهٔ تاریخی و مذهبی اقوام بیگانه، و روابط سیاسی و مذهبی با هر کدام از این اقوام.

واژه‌های کلیدی: تصویرشناسی، سفرنامهٔ ابن‌فضلان، ایران، ترک، صقالبه، روس.

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۶/۳۱ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۱۰/۲۲ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۰/۱۱/۰۱

صص ۲۱۷ – ۲۵۰ **Doi:** 10.22103/jcl.2022.17718.3294

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات و فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران، ghabool@um.ac.ir.

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات و فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران، radmard@um.ac.ir

۳. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات و فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران toktamabedi@gmail.com

۱. مقدّمه

«المقتدر بالله» خلیفهٔ عباسی، در پی درخواست پادشاه صقالبه (ساکنان شمال اروپا و حوضهٔ رود ولگا) برای حمایت از آنان در مقابل دشمنان و آموزش احکام اسلامی، ابن‌فضلان را به همراه هیئتی از بغداد به آن ناحیه فرستاد. وی از آداب و رسوم اقوام مختلفی که در بین راه دیده‌است، در سفرنامه‌اش مطالب دقیقی آورده و شیوهٔ زندگی و خلق و خوی مردم و روابط اجتماعی ایشان را به تصویر کشیده‌است. ابن فضلان در سفرنامه‌اش روابط سیاسی دولت عباسیان را با کشورهای همسایه و دوردست چون سرزمین‌های اطراف ولگا وصف کرده‌است. کراچکوفسکی دراین‌باره می‌نویسد:

> رسالهٔ ابن‌فضلان نسبت به دوران خود اثری جالب است زیرا تصویری زنده از اوضاع سیاسی جهان اسلام و روابط بلاد اسلامی با سرزمین‌های آسیای میانه که مجاور آن بوده یا نواحی دوردست چون حوضهٔ ولگا که در آن‌موقع، انتهای جهان متمدن به‌شمار می‌رفته، به‌دست می‌دهد. (کراچکوفسکی، ۱۳۸۴: ۱۴۹)

۱-۱. شرح و بیان مسئله

سفرنامه‌ها به پژوهشگر ادبیات تطبیقی کمک می‌کند تا با فرهنگ و احوال مردمان دو ملت بیش‌تر مأنوس گردد؛ هم‌چنین آشنایی با جغرافیای طبیعی، انسانی، اقتصادی و اجتماعی دو ملّت مورد نظر به محقّق در ادبیات تطبیقی کمک فراوانی می‌کند؛ چراکه ادبیات و فرهنگ، بسیار تحت تأثیر محیط طبیعی و جغرافیایی قرار دارد (محسنی‌نیا، ۱۳۹۳: ۱۹۱). سفرنامهٔ ابن فضلان مورد توجه پژوهشگران حوزه‌های تاریخ، جغرافیا و مردم‌شناسی قرار گرفته، امّا در این پژوهش‌ها رویکرد «تصویرشناسی» که مربوط به ادبیات تطبیقی است، مطرح نبوده‌است؛ از این‌رو در این جستار براساس روش‌شناسی «تصویرشناسی» به بررسی این اثر پرداخته‌ایم. تصویرشناسی دانش و روشی است که در آن تصویر کشورها و شخصیت‌های بیگانه در آثار یک نویسنده یا یک دوره و مکتب مطالعه می‌شود. این دانش ویژگی اصلی تصویر را برآمدن آن از تفاوت میان «من» و «دیگری» و میان «این‌جا» و «آن‌جا» تعریف می‌کند (ر.ک: نانکت،۱۳۹۰: ۱۰۷). این مقاله در پی آن است تا به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

۱- کدام‌یک از تصاویر فرهنگی - اعتقادی اقوام در سفرنامهٔ ابن فضلان مثبت و کدام‌یک منفی است؟

۲ - دلایل نگرش مثبت و یا منفی ابن فضلان به اقوام خارجی چیست؟

۱-۲. روش پژوهش

برای مقایسهٔ دیدگاه ابن فضلان نسبت به اقوام مختلف، نخست تصاویر فرهنگی – اعتقادی مطرح‌شده دربارهٔ اقوام را بررسی و طبقه‌بندی کرده‌ایم. بر این اساس سیزده تصویر فرهنگی – اعتقادی که درمورد اقوام مختلف بالاترین بسامد را داشته‌اند، شناسایی و طبقه‌بندی شد؛ سپس تصاویر مربوط به هر موضوع را در اقوام مختلف با هم مقایسه و دلایل ارائهٔ تصاویر مثبت، منفی و یا بی‌طرف دربارهٔ هر قوم را تجزیه و تحلیل کردیم. براین اساس هدف سفر، روابط مذهبی و پیشینهٔ تاریخی اقوام مورد نظر و جایگاه فرهنگی و مذهبی مؤلّف و کشورش از دلایل اصلی نگاه ارزشی وی شناخته شدند.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ تصاویر فرهنگی و اعتقادی در سفرنامهٔ ابن فضلان تاکنون اثر مستقلی نوشته نشده است. اما دربارهٔ «تصویرشناسی» آثاری به زبان فارسی نوشته شده است که از جمله می‌توان به مقالهٔ «درآمدی بر تصویرشناسی؛ معرفی یک روش نقد ادبی و هنری در ادبیات تطبیقی» از بهمن نامور مطلق و مقالهٔ «تصویرشناسی به منزلهٔ خوانش متون نثر معاصر فرانسه و فارسی» نوشتهٔ لاتیشیا نانکت اشاره کرد. این مقاله‌ها مبانی نظری و روش‌شناسی تصویرشناسی را تا حدّی تعریف و تبیین کرده‌اند.

مقالاتی نیز به تصویرشناسی اقوام از رهگذر سفرنامه‌ها و آثار ادبی پرداخته‌اند که این مقالات را برمی‌شماریم: «تصویر ایرانیان در آثار ابوحیان توحیدی» نوشتهٔ عبدالغنی ایروانی‌زاده و مهدی عابدی؛ «سیمای ایران عهد قاجاریه در سرگذشت حاجی بابا اصفهانی و ستارگان فریب‌خورده» نوشتهٔ ابراهیم رنجبر؛ «تصویرشناسی ادیبان ایران از نگاه ادیبان عرب (مطالعه مورد پژوهش: صاحب بن عباد از نگاه ابن نباته، سعدی و شریف رضی)» از زهرا افضلی و «تصویرشناسی ایرانیان در هزار و یک شب» از احسان قبول و مینا روان‌سالار.

در مقالاتی نیز به سفرنامهٔ ابن فضلان از نظرگاه‌های گوناگون پرداخته شده است؛ همچون: «بررسی مسائل اجتماعی و فرهنگی سفرنامهٔ ابن‌فضلان» از سیدمحمد ثقفی و «برداشت‌های مردم شناختی از سفرنامهٔ ابن‌فضلان» نوشتهٔ علی‌رضا هاشمی و مقالهٔ «رخداد فهم در سفرنامهٔ ابن فضلان؛ با تکیه بر هرمنوتیک گادامری» نوشتهٔ سید هادی موسوی.

مقالهٔ «تصویرشناسی زنان در سفرنامهٔ ابن فضلان» نوشتهٔ قبول و همکاران کاملاً در جهت هدف این پژوهش است و در این مقاله نویسندگان از منظر دانش تصویرشناسی به بررسی صرفاً سیمای زنان در میان چهار قوم ایرانی، ترک، روس و صقالبه پرداخته‌اند. از این رو در این جستار ما برای تصویر فرهنگی زنان در سفرنامهٔ ابن فضلان به مطالب و نتایج این مقاله ارجاع داده‌ایم.

۱-٤. ضروت و اهمیت مسئله

علی‌رغم اهمیت سفرنامهٔ ابن فضلان در جایگاه نخستین سفرنامهٔ یک مسلمان به کشورهای اروپایی امروز [۱] و اهمیت توصیفات وی از ایران و ترکان و نیز تصویرشناسی در جایگاه دانشی بینارشته‌ای در حوزهٔ مطالعات ادبی تاکنون پژوهشی بر اساس رویکرد تصویرشناسی اقوام دربارهٔ این سفرنامه نشده است و در این پژوهش برای نخستین‌بار تصویر چهار قوم ایرانی، ترک، روس و صقالبه بر بنیان روش تصویرشناسی از منظر تصاویر فرهنگی – اعتقادی ارائه شده است.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. بحث و بررسی دربارهٔ انواع تصاویر فرهنگی – اعتقادی اقوام در سفرنامهٔ ابن فضلان

در این بخش به شناسایی تصاویر چهار قوم ایرانی، روس، ترک و صقالبه از منظرهای فرهنگی، اجتماعی و اعتقادی می‌پردازیم. مقصود از تصاویر فرهنگی – اعتقادی آن دسته از تصاویری است که به باورهای دینی و یا عامهٔ یک قوم بازمی‌گردد و هم‌چنین شیوهٔ تفکر، آداب و رسوم و رفتارهای آن قوم. این موارد عموماً شامل تفاوت‌های بین فرهنگ خودی و بیگانه است و شامل مواردی از قبیل رسوم مهمان‌نوازی، روابط زنان و مردان،

رسوم خویشاوندی و نحوهٔ پذیرایی و ازدواج می‌باشد.[۲] این دسته از تصاویر در سفرنامهٔ ابن فضلان از اصلی‌ترین تصاویر مطرح شده است؛ به‌طوری‌که اغلب تصاویر ارائه شده از اقوام مختلف مربوط به مسائل فرهنگی – اعتقادی می‌باشد.

۲-۱-۱. پذیرایی از مهمان

طبق گزارش ابن فضلان فرستادگان خلیفه هنگام ورودشان به بخارا و خوارزم مورد استقبال و تکریم قرار می‌گیرند. «جیهانی» شخصاً آن‌ها را منزل می‌دهد و یک نفر را برای کارها و رفع نیازمندی‌هایشان می‌گمارد. امیر خوارزم نیز از آن‌ها به نیکویی استقبال می‌کند. (ابن‌فضلان، ۲۰۰۳: ۴۶ و ۴۷)

تصویری که ابن فضلان در این رابطه از پادشاه صقالبه ارائه می‌دهد نیز، مهمان‌نوازی وی را به نمایش می‌گذارد:

چون به‌سوی پادشاه صقالبه که مقصودمان بود روی آوردیم و به محلی که یک روز و یک شب از او دور بود رسیدیم، چهار تن از شاهان زیردست خود و برادران و فرزندانش را به پیشواز ما فرستاد. ایشان با گوشت و ارزن به استقبال ما آمدند و همراه ما شدند. (همان: ۷۵)

این توصیفات به‌وضوح نشانگر اوج مهمان‌نوازی پادشاه است. اول اینکه از بزرگان کشور و از خانوادهٔ خود افرادی را برای استقبال می‌فرستد؛ دیگر اینکه مسیری طولانی را که یک شبانه‌روز به‌طول می‌انجامد، برای استقبال پیموده‌اند؛ سه‌دیگر با غذا به استقبال آمده و با مهمانان خود همراه شده‌اند. علاوه‌براین هنگامی که به دو فرسخی محل می‌رسند وی شخصاً به استقبال مهمانان می‌آید. ابن فضلان می‌نویسد:

وقتی ما را دید بر روی زمین افتاد و سجدهٔ شکر به‌جاآورد. در آستین او مقداری درهم بود که بر سر ما پاشید، پس چادرهایی برایمان برپاکرد و در آن‌ها منزل نمودیم.(همان)

می‌توان گفت این تصاویر، ارتباط مستقیمی با روابط سیاسی و مذهبی بین خلفا و امرای سامانی، و همین‌طور بین آن‌ها و صقالبه دارد[۳].

رسوم پذیرایی از مهمان و مسافر نزد ترکان متفاوت و ویژهٔ خودشان است. ابن فضلان گاهی مطالب متناقضی را در این زمینه مطرح کرده‌است؛ وی در یک‌جا دربارهٔ آن‌ها گفته‌است:

هیچ‌یک از مسلمانان نمی‌تواند به سرزمین آنها قدم بگذارد مگراین‌که در میان ایشان دوستی داشته‌باشد و بر او وارد شود و از کشور اسلام برای او لباس و برای همسرش روسری و همچنین مقداری فلفل و ارزن و کشمش و گردو ببرد.(همان)

امّا کمی بعد در مورد مهمان‌نوازی ترکان می‌گوید:

اگر شخصی نزد یک نفر ترک برود که نمی‌شناسد و به او بگوید: من مهمان تو هستم و از شترها و چهارپایان و درهم تو می‌خواهم آنچه که بخواهد میزبان به او می‌دهد. (همان:۶۴)

تصویر منفی اولیه‌ای که ابن‌فضلان نشان می‌دهد، تحت تأثیر سخنان و تعاریفی است که از دیگران قبل از عزیمت به سرزمین ترکان دربارهٔ آن‌ها شنیده‌است. هنگام حضورشان در خوارزم، خوارزمشاه ابن‌فضلان و همراهانش را از ترکان می‌ترساند. او در ابتدا به آن‌ها اجازهٔ رفتن به کشور ترک‌ها را نمی‌دهد و این کار را بسیارخطرناک می‌داند (همان:۴۸)، ولی آنچه که ابن‌فضلان بعد ذکر می‌کند همان چیزی است که خود ناظر آن بوده‌است و نگاهش را به ترکان تعدیل می‌کند.

ابن‌فضلان در مورد آداب و رسوم مهمانداری نزد ترک‌ها به طور مفصّل مطالبی را آورده‌است. آن‌ها قبّه‌ای را برای دوست مسلمان خود آماده می‌کنند و مقدار کافی گوسفند نزد او می‌فرستند تا مهمان مسلمان‌شان آن‌ها را به دست خود ذبح کند، زیرا ترک‌ها گوسفند را ذبح نمی‌کنند بلکه آن‌قدر بر سر آن می‌کوبند تا بمیرد. (همان:۶۴)

بعد از این، ابن‌فضلان مطالبی را مطرح می‌کند که نمایانگر تصاویر منفی از ترک‌هاست. این مطالب ترکان را مردمانی غیرمنطقی، وحشی و خون‌ریز نشان می‌دهد. اگرشخص ترکی در منزل دوست مسلمان خود بمیرد وقتی کاروان به سرزمین ترک‌ها برود و آن دوست مسلمان در میان آن‌ها باشد او را می‌کشند و می‌گویند تو با زندانی‌کردن او نزد خود وی را کشتی و اگر او را زندانی نمی‌کردی نمی‌مرد. اگر او در میان قافله نباشد به بزرگترین شخص در میان کاروان رفته و او را به قتل می‌رسانند؛ هم‌چنین اگر به مهمان ترک خود شراب بدهد و او از روی دیوار بیافتد میزبان مسلمان را می‌کشند. (همان: ۶۵)

درمجموع همهٔ تصاویری که از ایرانیان و صقالبه دربارهٔ مهمان‌نوازی ارائه‌شده‌است مثبت می‌باشد و غالب تصاویر ترکان منفی است[۴] که دلیل اصلی آن به سطح بالاتر

فرهنگی و اجتماعی ایرانیان و صقالبه نسبت به ترکان بازمی‌گردد و همچنین به وابسته‌بودن حکومت‌های سامانیان و صقالبه در آن روزگار به خلیفه عباسی و اشتراکات مذهبی این دو قوم با ابن فضلان مرتبط است.

۲-۱-۲. نحوهٔ ادای احترام

به‌دلیل فاصلهٔ زیاد بین فرهنگ مؤلف و فرهنگ بیگانه در جوامع ترک، بلغار و روس گزارش‌های ابن فضلان در این زمینه نیز بیش‌تر دربارهٔ همین اقوام است. یکی از رسومی که ابن‌فضلان در سفرنامه‌اش نقل کرده، سجده‌کردن ترک‌ها در مقابل کسی است که به آن‌ها هدیه‌ای داده‌است. این رسم را حتی بزرگان قوم هم انجام می‌دادند؛ پس از این‌که ابن‌فضلان و همراهانش هدایای خود را به ولیعهد ترکان تقدیم نمودند او در مقابل آن‌ها سجده کرده‌است. (ابن فضلان، ۱۳۴۵: ۶۶)

برداشتن کلاه نزد صقالبه نشانهٔ احترام است. این رفتار هنوز هم در کشورهای اروپایی مشاهده می‌شود. به گفتهٔ ابن‌فضلان همهٔ مردم کلاه بر سر دارند اما هنگامی که پادشاه از بازار می‌گذرد هرکس که در سر راه او باشد برپامی‌ایستد و کلاه خود را از سر برداشته زیر بغل می‌گذارد. چون شاه از جلوی ایشان گذشت مجدداً کلاه خود را بر سر می‌گذارند. (همان:۷۵)

نوع احترام‌گذاشتن دو قوم ترک و صقالبه می‌تواند نشانگر سطح مدنیّت بالاتر صقالبه نسبت به ترکان باشد زیرا شأنیت ترکان در برابر اعطای یک هدیه تا حدّ زیادی تنزّل یافته تا سر حدّ سجده سر فرود می‌آورند؛ اما صقالبه حتی در برابر پادشاه‌شان به برداشتن کلاه از سر بسنده‌می‌کردند.

۲-۱-۳.برخورد با بیمار

ابن‌فضلان در مورد برخورد ترک‌ها با بیماران، خوی بی‌رحم و خشنی را از این قوم به تصویر می‌کشد. هرگاه مردی از ایشان بیمار شود و غلام و کنیز داشته باشد، آن‌ها به خدمتش می‌ایستند و هیچ یک از کسانش به او نزدیک نمی‌شود. برای شخص بیمار در گوشه‌ای از خانه چادری برپا می‌کنند و او همچنان می‌ماند تا بمیرد یا بهبودی یابد؛ چنانچه

بیمار غلام یا شخص بی‌چیزی باشد او را در بیابان می‌اندازند و از نزد او می‌روند. (همان:۶۶)

در این سفرنامه در مورد رفتار روس‌ها با بیماران نیز تصویری مشابه ترکان ارائه شده‌است. در این تصویر روس‌ها مردمانی سنگ‌دل معرفی می‌شوند که هنگام بیماری نزدیکانشان، نه‌تنها از آن‌ها پرستاری نمی‌کنند بلکه آن‌ها را در مکانی دور از خودشان رها می‌کنند. (همان: ۱۰۴) این رفتار ترکان و روس‌ها هم‌چنین می‌تواند نشان از نبود تعلقات خانوادگی و نداشتن اطلاعات لازم در مورد انواع بیماری‌ها و درمان آن‌ها باشد. اگر شخص بیمار، ناتوان یا برده باشد رفتار آن‌ها در مورد او بدتر از افراد دیگر است. ابن‌فضلان اضافه می‌کند:

چنانچه این شخص برده باشد او را به حال خود می‌گذارند تا سگ‌ها و پرندگان گوشتخوار او را بخورند.(همان)

هم‌چنین این تصویر نشانگر غلبهٔ بیماری‌های واگیردار بر غیر واگیردار در میان ایشان بوده‌است حکایت از تجربیات تلخی می‌کند که از این‌گونه بیماری‌های واگیردار داشته‌اند؛ به عبارتی اینان از روش قرنطینهٔ بیمار یعنی دور نگه‌داشتن او از خانواده و جامعه استفاده می‌کرده‌اند.

۲-۱-٤.مجازات‌ها

یکی از مواردی که ابن فضلان به آن توجه ویژه داشته‌است مجازات انواع جرائم در میان اقوام مختلف است. از دلایل توجه ابن فضلان به جرائم و مجازات‌ها جایگاه مذهبی اوست. او به عنوان یک عالم دینی توجه خاصی به این امور داشته و به مجازات زنا، لواط و دزدی اشاره کرده‌است؛ به‌گونه‌ای‌که شدیدترین مجازات‌ها را ترکان و صقالبه برای عمل زنا اعمال می‌کرده‌اند.(همان: ۶۵ و ۸۹) ابن‌فضلان داستانی را نقل می‌کند که بر طبق آن مجازات لواط در نزد این قبایل مرگ بوده است و هر دو نفر باید کشته می‌شدند. (همان:۶۵) در تاریخ بیهقی و سایرمنابع تاریخی از رواج امردبازی و لواط در بخارا و خوارزم و افغانستان داستان‌ها نقل شده‌است. بیشتر خدمه خلفای عباسی نیز بردگان زرخریدی بودند که در جنگ اسیر شده بودند. بعضی از این بردگان پسرانی بودند که

برآن‌ها جامهٔ زیبا می‌پوشانیدند و ایشان را چون زنان می‌آراستند و خوش‌بویشان می‌کردند (فاخوری، ۱۳۷۴: ۲۷۱)؛ بنابراین اشاره ابن‌فضلان به مجازات لواط و مهم‌بودن آن در میان این قبایل می‌تواند به دلیل رواج آن در بغداد و سایر سرزمین‌هایی باشد که او آن‌ها را دیده‌است.

صقالبه برای قاتل نیز مجازات قصاص را در نظر گرفته‌اند. هرگاه مردی از ایشان مرد دیگر را عمداً می‌کشت او را درعوض می‌کشتند.(ابن فضلان، ۱۳۴۵ :۸۸) ابن‌فضلان می‌نویسد:

اگر فردی به اشتباه فردی را کشته باشد صندوقی از چوب برایش ساخته، او را درون آن می‌گذارند و سی قرص نان و یک کوزه آب نزد او می‌گذارند؛ آنگاه صندوق را میخ‌کوب کرده، سه چوب مانند سه‌پایه نصب می‌کنند و صندوق را به آن می‌آویزند. (همان)

به‌نظر می‌رسد این کار برای آمرزش او و پاک شدن گناهش انجام می‌شود. بلغارها پس از انجام این کار می‌گویند: او را میان آسمان و زمین قرار می‌دهیم تا باران و آفتاب بخورد شاید خداوند به او رحم کند. وی آن‌قدر آویزان می‌ماند تا گذشت زمان و وزش بادها او را از بین می‌برد.

بااینکه پادشاه صقالبه برای آموزش احکام صحیح اسلامی از خلیفهٔ بغداد درخواست عالم دینی کرده بود تأکید ابن فضلان بر این‌گونه تصاویر می‌تواند نشانگر اهمیت آن‌ها برای وی با هدف اصلاح این مجازات‌ها بر اساس احکام اسلامی و قرآنی باشد.

ابن‌فضلان از مجازاتی سخت برای دزد و راهزن در بین روس‌ها خبر داده‌است. وی می‌نویسد:

هرگاه دزد یا راهزنی را دستگیر کنند او را به پای یک درخت تنومند آورده، ریسمان محکمی به گردنش می‌بندند و به آن درخت می‌آویزند. او آن‌قدر آن‌جا می‌ماند تا بر اثر باد و باران تکیده شود. (همان: ۱۰۴)

برقراری این مجازات‌ها نقش مؤثری در رونق دادوستد در میان روس‌ها بوده و باعث ایمنی بیش‌تر بازرگانان می‌شد.

۲-۱-۵. بهداشت

ابن فضلان در سفرنامه‌اش به عدم رعایت مسائل بهداشتی از سوی اقوام ترک و روس اشاره کرده‌است. وی دربارهٔ مردم قبیلهٔ غز نوشته‌است: این اقوام با طهارت و غسل و شست‌شو خصوصاً در زمستان سروکاری ندارند. (همان:۶۲) عدم رعایت بهداشت در اقوام ترک یک ویژگی فرهنگی بوده و در میان اشراف آن‌ها نیز چنین صحنه‌هایی مشاهده می‌شده‌است. هنگامی که «اترک» لباس دیبای خود را از تن بیرون می‌کند تا خلعت‌هایی که به او پیشکش شده بود، بپوشد ابن‌فضلان در توصیف این صحنه می‌گوید:

در آن هنگام دیدم نیم‌تنه‌ای که بر تن داشت از کثرت چرک پوسیده بود، زیرا عادت آن‌ها این است که لباسی را که شخص پوشیده تا بر تنش پاره‌پاره نشود آن را بیرون نمی‌کند. (همان:۶۹)

ابن فضلان به موردی دیگر نیز دربارهٔ ترکان اشاره کرده و می‌گوید آن‌ها از درزهای نیم‌تنهٔ خود شپش‌ها را بیرون کشیده، به راحتی می‌خورند. (همان:۷۳) وی برای اثبات ادعای خود، صحنه‌ای را که خود شاهد بوده‌است این‌گونه توصیف می‌کند:

یکی از ایشان را که اسلام آورده بود و برای‌مان کار می‌کرد دیدم که شپشی از لباسش پیدا کرد و با ناخن آن را کشت و با خرسندی شپش را خورد. (همان: ۷۳)

ابن‌فضلان روس‌ها را کثیف‌ترین خلق خدا معرفی می‌کند. وی در این‌باره می‌نویسد:

آن‌ها خود را از بول و غائط پاک نمی‌کنند. غسل جنابت به جا نمی‌آورند و دستان خویش را پس از غذا نمی‌شویند بلکه چون چهارپایانی گمراهند. (همان: ۱۰۳)

وی در جایی دیگر از سفرنامهٔ خود تصویری بسیار زشت و نفرت‌انگیز از اقوام روس ترسیم کرده است. در این تصویر آلودگی روس‌ها به‌صورتی عینی نمود یافته‌است. آنان هر روز سر و صورت خود را با آبی آلوده و کثیف شست‌وشو می‌دادند. بدین طریق که کنیز پس از آوردن غذا لگن بزرگی از آب با خود دارد که ابتدا آن را جلوی سرور خود می‌گذارد، او دست و صورت و موی خویش را درآن شسته، هر کار کثیفی در درون لگن انجام می‌دهد و کنیز آن لگن را به ترتیب پیش دیگران می‌گذارد تا آن‌ها هم سر و صورت و موهای خود را با این آب آلوده شسته و آب دهان و بینی خود را در آن بیندازند. (همان: ۱۰۳)

ابن فضلان دربارهٔ صقالبه اشاره‌ای دارد که ایشان از حمام عمومی برخوردار نبوده‌اند اما خود را پیوسته در نهر آب شست‌وشو می‌داده‌اند؛ بنابراین علی‌رغم نبود حمامی عمومی تصویری منفی به ذهن خطور نمی‌کند.

ارائهٔ تصاویری جزئی از رعایت‌نکردن مسائل بهداشتی و کثیف‌بودن دو قوم روس و ترک در سفرنامهٔ ابن‌فضلان از یک سو نشانگر پاکیزگی و رعایت بهداشت عمومی نزد وی و محلّ زندگی او بوده‌است و از سوی دیگر نشانگر عقب‌ماندگی فرهنگی و مدنی دو قوم روس و ترک است؛ زیرا رعایت بهداشت و پاکیزگی در میان یک قوم و جامعه از نشانه‌های فرهنگ و مدنیّت ایشان می‌باشد؛ همچنین ارائه‌نکردن تصویری از بهداشت ایرانیان و صقالبه می‌تواند به دلیل مشابهت این دو قوم با زیستگاه ابن فضلان باشد. طبعاً پیش‌فرض مسلمان‌بودن دو قوم ایرانی و صقالبه و غیرمسلمان‌بودن روس‌ها و ترکان در ذهن ابن فضلان نیز در پدیدآمدن این نگاه منفی بی‌تأثیر نیست چنان‌که وی از جمله نمونه‌های کثیف بودن روس‌ها و ترکان را اجرانکردن احکام اسلامی مانند غسل جنابت می‌داند و از کلماتی چون نجس که دارای بار معنایی مذهبی است برای ایشان استفاده‌می‌کند.

۲-۱-٦خوراک و مسکن

ابن فضلان در ایران ضمن بیان شدت سرمای هوا به نوع مسکن اشاره می‌کند:

من در اطاقی درون اطاقی دیگر که سقف آن از گلیم ترکی پوشیده شده بود می‌خوابیدم. عبا و پوستین را به خود می‌پیچیدم و گونه‌هایم بیشتر اوقات به بالش می‌چسبید. (همان: ۵۲)

از این تصویر برمی‌آید که ایرانیان در زمستان با سرمای زیاد روبه‌رو بودند و به جهت انس با این سرما برای جلوگیری از ورود سرما به خانه‌هایشان از عایق‌بندی زیادی استفاده‌نمی‌کردند.

وی به زندگی در صحرا و کوچ‌نشینی مردم قبایل ترک نیز اشاره کرده‌است. (همان:۶۲) نوع مسکن مردم این قبایل برای ابن‌فضلان تازگی نداشته‌است. این نوع مسکن در میان اعراب بادیه رواج داشته‌است؛ ازاین‌رو دربارهٔ چادرهای ترک‌ها و زندگی کوچ‌نشینی آن‌ها توضیح چندانی نداده‌است.

از جمله تصاویری که ابن‌فضلان دربارهٔ بلغارها ارائه کرده است چادرنشینی ایشان بوده است. وی در توصیف چادر شاه می‌گوید: چادر شاه بسیار بزرگ است و گنجایش نه هزار نفر و بیشتر را دارد و با فرش ارمنی پوشیده شده است. در وسط چادر یک تخت که از دیبای رومی پوشیده شده و مخصوص شاه است، قرار دارد. (همان:۸۷) بیان عظمت و بزرگی چادر شاه در حدّی است که نظر ابن‌فضلان را به خود جلب کرده‌است زیرا قبائل در عراق در چادرهای معمولی زندگی می‌کردند؛ حال‌این‌که خلیفه در چادری کاخ‌مانند به‌سر می‌برده‌است.

ابن‌فضلان کیفیت و نوع خوراک مردم عادی و کنیزان و غلامان آن‌ها را نیز در سفرنامه‌اش آورده است. وی درمورد صقالبه گفته است:

با جو شوربایی درست می‌کنند که خوراک غلامان و کنیزان است. گاهی هم جو را با گوشت می‌پزند. ارباب‌ها گوشت می‌خورند و به کنیزان جو می‌دهند. امّا اگر غذا عبارت از کلهٔ گوسفند باشد از گوشت آن به ایشان نیز داده می‌شود. (همان:۸۷)

وی بیشتر خوراک صقالبه را ارزن و گوشت چهارپا توصیف می‌کند درحالی‌که در این سرزمین گندم و جو فراوان کشت می‌شود.(همان:۸۶) وی دربارهٔ مصرف روغن می‌گوید در آن‌جا روغن زیتون و کنجد و هیچ چربی دیگری یافت نمی‌شود. به‌جای این چربی‌ها روغن ماهی استعمال می‌کنند. ابن فضلان که به مصرف روغن ماهی عادت نداشته هرآنچه را که در آن از روغن ماهی استفاده می‌شده، آلوده و کثیف توصیف می‌کند. (همان:۸۷) از این تصویر نیز به ذائقهٔ شخصی ابن‌فضلان می‌توان پی‌برد و آن دوست‌نداشتن روغن ماهی است زیرا در بغداد به جهت هم‌جواری با رودخانهٔ بزرگ دجله ماهی و روغن ماهی نیز فراوان بوده است.

ابن‌فضلان دربارهٔ نحوهٔ نگهداری مواد غذایی نزد صقالبه چنین می‌گوید:

آنها برای نگهداری خوار و بار خود در زمین چاه‌هایی حفر می‌کنند و خوراک را در آن می‌گذارند. این غذا پس از گذشت چند روز فاسد و غیر قابل استفاده می‌شود. (همان:۸۶)

بر اساس این تصویر صقالبه برای نگه‌داشتن برخی مواد غذایی از یخچال‌های حفرشده در زمین بهره می‌گرفتند اما به دلیل رطوبت زیاد خاک در آن منطقه به سرعت فاسد می‌شده است.

۲-۱-۷. توصیف ظاهر، زیوآلات و پوشاک

ابن فضلان انواع پوشاکی را که مردم خوارزم و جرجانیه برای درامان‌ماندن از سرمای شدید استفاده می‌کردند نام برده است. وی توصیفی کامل و طنزآمیز از لباس‌پوشیدن خود و همراهانش قبل از عزیمت به سرزمین ترکان ارائه داده است. جالب این‌که ابن فضلان در بیش‌تر موارد همان نام فارسی پوشاک را استفاده کرده است.

هر یک از ما یک قرطق (قبا) و روی آن یک خفتان و روی آن یک پوستین (بوستین) و روی آن یک لباده و یک برنس [۵]پوشیده و فقط چشمان‌مان نمایان بود و نیز شلوار و شنل ساده و آستردار و کفش ران [۶] و کفش سرپایی و کیمخت [۷] و روی آن کفش خُف [۸] دیگر پوشیدیم. بدین شکل هر یک از ما وقتی با این همه لباس که پوشیده بود سوار شتر می‌شد نمی‌توانست به خود بجنبد. (همان:۵۹)

بر اساس این تصویر روشن است که مردم خوارزم و جرجانیه برای حفظ گرمای بدن‌شان در برابر سرما از لباس‌های متعدد و گرم استفاده می‌کردند که این نظر ابن‌فضلان را به خود جلب کرده‌است.

ابن‌فضلان مهمترین ویژگی ظاهری مردان ترک را نداشتن مو بر صورت دانسته است. وی در موارد زیادی به این موضوع اشاره کرده‌است. در مواردی این اشارت‌ها با چاشنی طنز همراه است. مثلا می‌گوید:

ترک‌ها موهای خویش را می‌کنند و فقط سبیل می‌گذارند. گاهی پیر فرتوتی را می‌بینید که ریش خود را کنده و کمی از آن را در زیر چانه‌اش باقی گذاشته و پوستینی به دوش انداخته‌است. به‌طوری‌که از دور شبیه یک بز نر دیده می‌شده‌است۹. (همان: ۶۷)

ظاهر این مردان در نظر ابن‌فضلان عجیب و مضحک آمده و در سفرنامه‌اش بازتاب پیدا کرده‌است؛ چراکه گذاشتن ریش امری معمول بین مسلمانان بوده است. در جایی دیگر دربارهٔ «اترک» رئیس سپاه ترکان این‌چنین می‌گوید:

او تمام ریش و سبیل خود را کنده و به شکل یک نفر خدمتکار درآمده بود. (همان:۶۹)

با توجه به نوع ژن مردان ترک موی صورت ایشان کم بوده و ظاهر ایشان خوشایند ابن‌فضلان نبوده‌است چراکه از نظر وی داشتن محاسن بلند جزو فضائل و زیبایی‌های ظاهری مردان مسلمان عراق به‌شمار می‌آمده است.

ابن‌فضلان به توصیف انواع پوشاک و اسلحهٔ مردان روس پرداخته است. به گفتهٔ وی آن‌ها پیراهن کوتاه یا کرته (قرطق) نمی‌پوشند. بلکه لباسی می‌پوشند که یک طرف بدنشان را می‌پوشاند و یک دست ایشان از آن بیرون است. ابن‌فضلان اسلحه‌هایی را که مردان روس با خود حمل می‌کردند نیز به‌دقت نام برده و توصیف کرده است.

هریک از مردان روس یک داس و یک شمشیر و یک کارد همراه دارد و هیچ‌گاه آنها را از خود دور نمی‌کند. شمشیرهای ایشان عبارت از ورق‌های فلزی خط دار فرنگی است.(همان: ۱۰۲)

به گفتهٔ ابن‌فضلان از ناخن تا گردن هریک از آنان از نقش‌ها و تصویرهای مشجر به رنگ سبز پوشیده شده. (همان) شاکر لعیبی حدس زده است که آن‌ها بدن‌های خود را خال‌کوبی می‌کرده‌اند؛ چنان‌که این عمل اکنون نیز در این مناطق رواج دارد. (لعیبی، ۲۰۰۳: ۱۰۲) به هر حال روشن است که این گونه نقش بستن بر بدن در میان مردم بغداد و یا دیگر مناطقی که ابن‌فضلان به آن‌جا رفته رایج نبوده‌است. دور از ذهن نیست که توصیف دقیق نشانه‌های جنگی روس‌ها و ترکان با هدف برآورد اولیه از ادوات نظامی و در نتیجه سبک جنگیدن ایشان باشد در صورت تصمیم خلافت بغداد برای پیش‌روی به آن مناطق شناخت اولیه‌ای در بخش نظامی از ایشان داشته باشد.

ابن فضلان از رواج یک نوع زینت خاص در بین زنان روس خبر داده که مخصوص آن‌ها است. وی می‌نویسد:

زنان ایشان هریک حقّه‌هایی از آهن نقره یا مس و یا طلا به تناسب دارایی شوهر بر پستان می‌بندند. هر حقّه، حلقه‌ای دارد که یک کارد به آن و همچنین به پستان بسته شده است. (ابن فضلان، ۱۳۴۵: ۱۰۲)

این که زنان روسی پستان خود را آشکار می‌کنند توجه ابن فضلان را جلب کرده‌است چراکه چنین کاری در میان قوم وی غیرمرسوم و حرام بوده‌است.

بنابر گزارش‌های ابن‌فضلان نمایش ثروت، یکی از ویژگی‌های فرهنگی روس‌ها بوده. زنان روس از یک‌نوع زینت دیگر نیز استفاده‌می‌کردند که نشان‌دهندهٔ میزان دارایی

شوهرانشان بوده است. به گفتهٔ ابن‌فضلان هر وقت مردی صاحب ده‌هزار درهم می‌شد طوقی برای زنش می‌ساخت به همین نسبت در مقابل هر ده هزار درهم که به دارایی او افزوده می‌شود یک طوق به زن خود می‌داده‌است. (همان: ۱۰۲)

۲-۱-۸. عقاید اسلامی و بت‌پرستی

ابن فضلان به علاقهٔ فراوان صقالبه و ایرانیان به خلفا و اسلام اشاره نموده است. درمقابل آنچه درمورد روس‌ها و ترکان بیان کرده بیانگر بت‌پرستی و شرک آنان می‌باشد. اغلب تصاویر مربوط به اعتقادات آن‌ها را منفی و همراه با کلمات توهین‌آمیز دانسته و مردم قبیله غز را گمراهانی چون چهارپا فاقد عقل و شعور ذکر کرده‌است. در برخی موارد هم در اطلاعاتی که از این مردم ارائه می‌دهد تناقضاتی دیده می‌شود. از جمله دربارهٔ ترکان می‌گوید: آنها خدایی را پرستش نمی‌کنند. امّا در جایی دیگر می‌گوید هرگاه به یکی از آنان ستمی بشود یا پیشامد ناگواری برایش روی بدهد سر خود را به سوی آسمان بلند کرده می‌گوید: «بیرتنکری». سپس ابن‌فضلان این عبارت ترکی را به معنای خدای یگانه ترجمه کرده‌است. بیر به معنای واحد و تنکری یعنی خدا. (همان:۶۲)

از این عبارت اعتقاد ایشان به خداوندی یگانه بر می‌آید اما ظاهراً ازآن‌جایی که صفات این خداوند با خداوندی که ابن فضلان در آیین اسلام به آن اعتقاد دارد تفاوت و اختلاف‌های بسیار زیادی دارد و همراه با نمادهای مادّی است، وی ایشان را کافر و بت‌پرست می‌داند.

اعتقادات مردم باشگرد یکی دیگر از قبایل ترک با غزان متفاوت است. در میان آنها کسانی هستند که به دوازده خدا معتقدند. خدای زمستان، خدای تابستان، خدای باران، خدای باد، خدای درخت، خدای مردم، خدای چهارپایان، خدای آب، خدای شب، خدای روز، خدای مرگ، خدای زمین که بزرگ‌ترین این خدایان در آسمان است. در عین حال با سایر خدایان متفق است و هریک از آنان از کار شریک خود رضایت دارد. (همان:۷۳) در اینجا نیز ابن‌فضلان نظر خود را با اقتباس از آیه‌ای از قرآن بیان می‌دارد: « تعالی اللّه عمّا یقول الظّالمون علوّا کبیرا.»[۱۰]

ابن‌فضلان گروهی از ترک‌ها را دیده که مار، ماهی و جمعی هم پرنده‌ای موسوم به «کراکی» را می‌پرستیدند. دلایلی آمیخته به خرافات برای قراردادن چنین چیزهایی به‌عنوان خدا، برای این مردمان وجود داشته است. طایفه‌ای از قبیله باشگرد تکه‌چوبی به شکل آلت مردی تراشیده و به گردن خویش می‌آویزند. آن‌ها به‌هنگام سفر یا برخورد با دشمن آن را می‌بوسند و برآن سجده می‌کنند و می‌گویند: خدایا با من چنین و چنان کن.(همان) ابن‌فضلان از این موضوع بسیار تعجب کرده است از این‌رو از مترجم می‌خواهد از آن‌ها بپرسد دلیل‌شان برای این‌کار چیست. مرد ترک در جواب می‌گوید: من از مانند آن بیرون آمدم و برای خودم آفریننده‌ای جز آن نمی‌شناسم.(همان)

اعتقاد به خداوند و نوع آن از مشخصه‌های فکری و فرهنگی یک قوم است. اینکه قبایل ترک، خداوندان متعدّد و گاه عجیب داشته‌اند، دلیل دیگری بر عقب‌ماندگی فکری و فرهنگی ایشان در آن زمان بوده که این برای ابن فضلانی که در مرکز علم و دانش جهانی آن روزگار تربیت‌یافته تعجب‌برانگیز بوده‌است.

ابن فضلان به بت‌پرستی روس‌ها نیز اشاره کرده‌است. بازرگانان روس برای موفقیت در تجارت خود به بت‌هایشان متوسّل می‌شدند؛ وقتی کشتی‌هایشان به لنگرگاه می‌رسد، هریک از آنان با مقداری نان و گوشت و پیاز و شراب بیرون می‌آید و به طرف چوبهٔ بلندی که در آن‌جا نصب است می‌رود. روی این چوب تصویری به شکل انسان است. تصویرهای کوچکی نیز در اطراف آن می‌باشد. پشت این تصویرها چوب‌های بلندی در زمین نصب شده است. آن‌گاه به سوی تصویر بزرگ می‌رود و به آن سجده می‌کند و می‌گوید:

خدایا (یارب) من از شهر دوری آمده‌ام و چند سر کنیز و چند پوست سمور همراه دارم، تا جایی‌که تمام کالایی را که همراه خود دارد به زبان می‌آورد. آن‌گاه آن‌چه را با خود آورده در مقابل آن چوب می‌گذارد و می‌گوید: «می‌خواهم تاجری با دینار و درهم فراوان به من روزی کنی، تا آن‌طور که دلخواه من است از من بخرد و با گفته‌ام مخالفت نکند.» سپس می‌رود. (همان:۱۰۴)

تجّار روس چندین بار این کار را انجام می‌دهند اگر نتوانستند کالاهای خود را بفروشند، به سراغ بت‌های کوچکتر که زنان و فرزندان آن بت‌ها هستند می‌روند. ابن فضلان می‌نویسد:

وی از یک‌یک تصویرها خواهش می‌کند وآن‌ها را به شفاعت می‌خواهد و در برابر ایشان گریه و زاری می‌نماید. (همان)

بازرگانان روس هرگاه در معامله موفق می‌شدند برای بت‌های خویش قربانی می‌کردند. ابن‌فضلان دراین‌باره می‌نویسد:

چون کار فروش برایش آسان شد و معامله کرد می‌گوید: خدای من حاجتم را برآورد و باید به او پاداش بدهم. سپس چند گوسفند یا گاو حاضر کرده، می‌کشد و قسمتی از گوشت آن‌ها را صدقه می‌دهد و باقی را در برابر آن چوبهٔ بزرگ و چوبه‌های کوچک اطراف آن می‌اندازد و کلّه‌های گاو و گوسفند را بر چوبی که روی زمین نصب شده است، آویزان می‌کند. (همان)

در این جا از این عمل روس‌ها انتقاد کرده و آن ها را به‌دلیل چنین اعتقاداتی به تمسخر گرفته و می‌نویسد:

چون شب فرا رسد سگ‌ها همهٔ آن‌ها را می‌خورند. آن‌گاه کسی که این کار را کرده است می‌گوید: خدایم از من خشنود شد و هدیه‌ام را خورد. (همان)

از این تصاویر می‌توان به اهمیت موضوع تجارت و کسب مال نزد روس‌ها پی برد؛چراکه تمام درخواست ایشان از بت‌شان داشتن تجارتی پرسود بوده است و مجموعهٔ تصاویر اعتقادی دیگر روس‌ها نیز گرد حوائج مالی از بت‌هایشان می‌چرخیده‌است.

۲-۱-۹. مراسم تدفین و عزاداری

یکی از رسومی که ابن‌فضلان آن را با جزئیات تمام توصیف کرده است رسم کفن و دفن نزد قبایل ترک است. وقتی شخصی بمیرد برای او چالهٔ بزرگی حفر می‌کنند، کرته و قبایش را به تنش کرده، کمربند و کمانش را بسته یک قدح چوبی پر از شراب نبید به دست او می‌دهند، یک ظرف چوبی از شراب در مقابلش قرار می‌دهند، هر چه دارد در آن اتاق می‌گذارند؛ آنگاه او را در آن‌جا می‌نشانند، سقف آن را به رویش می‌پوشانند و بالای سقف را به شکل گنبد می‌سازند. اگر در زمان حیاتش کسی را کشته و شخص شجاعی بوده باشد، به تعداد کسانی که به دست او کشته شده‌اند شکل‌هایی از چوب تراشیده در قبرش می‌گذارند و می‌گویند: این‌ها غلامان اویند و در بهشت به او خدمت می‌کنند. (همان: ۶۶) بیان چنین تصاویری نشانگر فضیلت قتل در میان ترکان بوده‌است و ایشان برای

آنکه پس از مرگ به نیکی از آن‌ها یاد شود در حیات‌شان تا حدّ امکان دیگران را به قتل می‌رسانده‌اند.

ترک‌ها پس از دفن مرده هم برای او هدیه می‌برند. ابن‌فضلان این را هم به چشم خود دیده و نقل کرده است. او همسر «اترک بن قطغان» را که قبلاً زن پدرش بوده دیده که مقداری گوشت و شیر و مقداری از هدایای فرستادگان خلیفه را برداشته و از چادرها به سوی صحرا می‌رود. در آن‌جا گودالی حفر می‌کند و آنچه را با خود برده است، در آن دفن می‌کند و چیزی می‌گوید. ابن‌فضلان از مترجم پرسیده است که او چه گفت. مترجم می‌گوید:

گفت: این هدیهٔ قطغان پدر اترک است که عرب‌ها به او تقدیم کرده‌اند. (همان: ۶۸)

این تصاویر نمایانگر اعتقاد آن‌ها به زندگی پس از مرگ و آگاه‌بودن مردگان از آنچه در این دنیا می‌گذرد، می‌باشد؛ هم‌چنین روشن است که از نظر ترکان هدایای فرستادگان خلیفه ارزش مذهبی برایشان نداشته بلکه ارزش هدیه از سوی قومی دیگر را داشته است.

ترک‌ها پس از دفن مرده، به دام‌های او رو می‌آورند و به نسبت تعداد آن‌ها تا دویست رأس می‌کشند، سپس گوشت آن‌ها را بجز کلّه و پاچه و پوست و دم می‌خورند. آنچه را که نخورده‌اند بر چوبه‌ای می‌آویزند و می‌گویند:

این‌ها دام‌های او هستند که وی سوار بر آن‌ها به بهشت می‌رود. (همان: ۶۷)

ابن فضلان در این جا نیز بدون هیچ اشارهٔ مستقیمی با زیرکی تمام نشان می‌دهد که این رسم به آن‌ها تحمیل می‌شود و آن‌ها خود راضی به کشتن دام‌هایشان نیستند. او می‌گوید:

اگر یکی‌دو روز در کشتن دام‌ها کوتاهی کنند یکی از ریش سفیدان بزرگ، ایشان را تشویق کرده، می‌گوید: فلانی را در خواب دیدم که به من گفت دوستانم بر من پیشی گرفته‌اند و اینک پاهایم در اثر رفتن به دنبال آن‌ها ترک برداشته و به ایشان نرسیده‌ام و تنها مانده‌ام. با شنیدن این سخنان به دام‌ها روی می‌آورند. چون یکی‌دو روز گذشت شخص ریش سفید نزد آن‌ها می‌آید و می‌گوید: فلانی را دیدم که به من گفت: به دوستان و کسانم بگو که من به آن‌هایی که جلوتر از من بودند رسیدم و دیگر رنج نمی‌برم. (همان)

از این تصاویر نیز می‌توان نتیجه گرفت که ترکان به جهان پس از مرگ و عالم ارواح اعتقاد داشته‌اند و ریش‌سفید قوم در جایگاه همان واسط میان عالم ارواح و مردم قوم بوده

است و ترکان به این شخص اعتقاد داشته‌اند و سخنان وی را باور می‌کرده‌اند. چنان‌که ملاحظه می‌شوند بنیان معرفتی ترکان بر اساس کشف و شهود است و پشتوانهٔ عقلی و حکمی در پس آن نیست که این نوع معرفت بستر گسترش خرافات در میان یک قوم است و البته خرافات در میان ترکان بسیار رواج داشته‌است. هم‌چنین رواج دامداری و کثرت دام در میان ترکان از این تصویر قابل برداشت است.

از رسوم کفن و دفن بلغارها رسم دفن مرده‌های مسلمانان است. به گفتهٔ ابن‌فضلان هرگاه یک مسلمان در میان ایشان بمیرد او را مطابق آداب مسلمانان غسل می‌دهند؛ سپس روی ارابه‌ای می‌گذارند و جلوی آن پرچمی قرار می‌دهند و آن را به جایی که می‌خواهند دفن کنند، می‌برند. چون به آن‌جا رسیدند، جنازهٔ او را از روی ارابه برداشته، بر زمین می‌گذارند و به دور آن خطی می‌کشند، آن‌گاه جنازه را به کناری گذاشته، قبر او را در داخل خط حفرمی‌کنند و جسد را به خاک می‌سپارند و لحد روی قبر نصب می‌کنند. بلغارها پس از دفن میّت اسلحهٔ او را می‌آورند و روی قبرش می‌گذارند. (همان: ۹۸)

ابن‌فضلان مراسم عزاداری صقالبه را نیز این‌گونه نقل کرده‌است:

زنان بر مرده گریه نمی‌کنند بلکه تنها مردان بر او می‌گریند. روز مرگ او در چادرش می‌آیند و برپا می‌ایستند و به وضع ناهنجار و وحشتناکی فریاد می‌زنند و گریه و زاری می‌کنند. (همان)

در مورد این مراسم نیز ابن‌فضلان جزئیات زیادی را بیان کرده‌است. پس از این‌که آزادگان از عزاداری فارغ شدند غلامان می‌آیند و شلاق های تابیده با خود می‌آورند و همچنان می‌گریند و آن‌قدر با این شلاق‌های چرمی به صورت و بدن خود می‌زنند که اثر آن در بدنشان باقی می‌ماند. (همان) اینکه بر خلاف حالت طبیعی زنان بلغار گریه نمی‌کردند و مردان بر مرده می‌گریستند موضوعی بوده که توجه ابن فضلان را به خود جلب کرده‌است و با توجه به این‌که این نوع گریستن طبیعی نیست، می‌توان برداشت کرد که گریستن بلند مردان بیش از آن‌که به دلیل روابط نزدیک عاطفی باشد بر اساس سنّت و رسم صقالبه بوده‌است. (قبول و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۰۲)

مراسم عزاداری بلغارها دو سال طول می‌کشد. آن‌ها یک پرچم به نشانهٔ عزا بر در چادر مرده نصب می‌کنند و در این مدت به شیون و زاری خود ادامه می‌دهند. پس از دو سال

پرچم را پایین آورده، موهای خود را می‌زنند و نزدیکان مرده مهمانی بر پا می‌کنند. (ابن فضلان، ۱۳۴۵ :۹۹) این نشانهٔ بیرون‌آمدن از عزا است. مردم بلغار به نشانهٔ عزا موهای خود را بلند می‌گذاشتند. این درحالی است که نزد اعراب موی بلند نوعی رسم و زینت بوده است. در این دو سال همسر شخص مرده نمی‌تواند ازدواج کند، امّا پس از بیرون‌آمدن از عزا شوهر اختیار می‌کند. این که ابن فضلان این جزئیات را دقیقاً توصیف می‌کند می‌تواند بیانگر تفاوت نوع عزاداری اقوام با عزاداری مرسوم در میان قومش باشد و نیز مقایسه و عدم انطباق آن بر احکام اسلام باشد؛ مانند زمان شرعی برای ازدواج زن پس از مرگ همسرش که در اسلام اصطلاحاً «عُدّهٔ» زن نام دارد.

قسمت‌های زیادی از بخش مربوط به روس‌ها در این سفرنامه، به توصیف مراسم سوزاندن مردگان اختصاص یافته است. ضمن توصیف این مراسم، ابعاد دیگری از زندگی و اعتقادات این مردم به‌طور غیر مستقیم روشن شده است. مطابق آن‌چه در سفرنامه ابن‌فضلان آمده، اگر یک نفر رئیس از ایشان بمیرد یک تن از کنیزانش به میل خود آماده می‌شود که با او بمیرد. توصیف ابن فضلان از لوازم همراه میّت (همان: ۱۰۴-۱۰۷) نشانگر این است که روس‌ها معتقد بودند نیازهای مردگانشان در جهان دیگر کنیزی همراه؛ پوشاک زیبا و براندام؛ نوشیدنی از نوع شراب؛ غذا از نوع میوه، سبزی، گوشت و پیاز؛ موسیقی از نوع طنبور است و این بهشت مطلوب ایشان است. البته بجز غذا تمام مایحتاج او از قبیل سلاح‌های او را نیز در قایقی نهاده و همراه او می‌سوزاندند. رفتار و سخنان کنیزی که قرار است کشته شود نیز مؤیّد این مطلب است که آن‌ها به دنیای پس از مرگ و بهشت معتقدند. آن‌ها طی مراسمی کنیز را روی دستان خود بالا و پایین می‌کنند و کنیز هر بار چیزی می‌گوید. ابن‌فضلان دربارهٔ سخنان او از مترجم سؤال می‌کند. او پاسخ می‌دهد:

بار اول که او را بالا بردند گفت: اینک پدر و مادرم را می‌بینم. بار دوم گفت: اینک همهٔ کسان خود را که مرده‌اند می‌بینم. بار سوم گفت: اکنون مولای خودم را می‌بینم که در بهشت نشسته. چه بهشت زیبا و خرمی! مردان و غلامان همراه او هستند و او مرا می‌خواند. مرا نزد او ببرید. (همان: ۱۰۸)

ابن‌فضلان در ادامه تصویری خشن و رفتاری وحشیانه از روس‌ها ارائه می‌دهد. آن‌ها کنیزک را پس از تجاوز جمعی به شکل وحشیانه‌ای می‌کشند. (همان: ۱۰۹) طریقهٔ

آتش‌زدن قایق نیز به‌صورتی دقیق و با جزئیات آمده است که این باعث شده است این گزارش ابن‌فضلان باورپذیرتر شود و خواننده بپذیرد که این حوادث واقعی بوده و توسط نویسنده بزرگ‌نمایی نشده‌اند.

این مراسم مفصّل برای اشخاص صاحب‌منصب روس اجرا می‌شده است. به گفتهٔ ابن‌فضلان دربارهٔ اشخاص فقیر قایق کوچکی برایشان می‌سازند و جنازهٔ آنان را درون آن گذاشته، قایق را می‌سوزانند. این موضوع نیز دربارهٔ این مردم قابل تأمل است که آن‌ها مرده را چه غنی باشد و چه فقیر در درون قایق می‌سوزانند. این مسئله رابطهٔ مستقیمی با وابستگی معیشت آنان به آب و کشتیرانی دارد.

از این توصیفات به رابطهٔ میان جهل یک قوم و باورهای مذهبی می‌توان پی برد که چگونه افراد منتسب به مذهب، باورهای خرافی و وحشیانه‌ای را میان یک قوم رواج می‌داده‌اند، طبیعتاً میزان پذیرش این باورهای غیر عقلانی و اخلاقی به میزان جهل آن قوم بازمی‌گشته است و این تصاویر برای ابن فضلان عجیب و شگفت‌انگیز بوده؛ بنابراین جزئیات این رویدادها در ذهن او ثبت گردیده و آن‌ها را توصیف کرده است. (نک: قبول و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۰۷-۱۰۹)

۲-۱-۱۰. باورهای خرافی

یکی از باورهای آمیخته به خرافات ترکان این است که هیچ یک از بازرگانان یا اشخاص دیگر نمی‌توانند در حضور ترکان غسل جنابت کنند مگر هنگام شب و دور از نظر مردم. ترک‌ها از این کار به خشم می‌آیند و می‌گویند: این شخص می‌خواهد ما را جادو کند زیرا در آب فرومی‌رود. کسی که چنین کاری بکند توسط ترکان جریمه می‌شود. (ابن فضلان، ۱۳۴۵: ۶۳) از این تصویر آلودگی و پایبند نبودن ترکان به نظافت و حمام بر می‌آید که آن را برای مهمانان خود نیز جایز نمی‌دانستند.

در میان بلغارها نیز برخی اعتقادات خرافی وجود داشته است؛ مردم آن‌جا عوعوی سگ‌ها را به فال نیک می‌گرفتند واز آن خوشحال می‌شدند و می‌گفتند: سال نعمت و برکت و سلامت است (همان: ۸۵)؛ بنابراین سگ از نظر این قوم نماد برکت و خیر بوده است که می‌تواند به زندگی دامپروری ایشان و اهمیت سگ محافظ نزدشان ارتباط داشته

باشد. وجود شرایط خاص جوّی نیز در این سرزمین سبب پدیدآمدن برخی از این عقاید نزد مردم این منطقه شده است. هرگاه خانه‌ای دچار برق‌زدگی بشود، مردم نزدیک آن نمی‌شوند و آن را به همان حال می‌گذارند و همهٔ ساکنان و اشیا و اثاث خانه را رها می‌کنند تا گذشت زمان آن‌ها را نابود کند. در چنین مواردی آن‌ها اعتقاد دارند اهل این خانه مورد غضب قرار گرفته‌اند پس باید از آن دوری کرد. (همان: ۸۸)

برخورد صقالبه با افراد زیرک و باهوش نیز عجیب است. هرگاه ایشان با شخص زیرک و بااطلاعی برخورد کنند می‌گویند: حق این است که این شخص در خدمت خدای ما باشد؛ سپس او را گرفته ریسمانی به گردنش می‌بندند و بر درختی می‌آویزند تا متلاشی شود. ابن‌فضلان در این مورد داستانی را از مترجم پادشاه نقل کرده است. (همان) این تصویر بیانگر ارتباط و شباهت بسیار میان این جهان و جهان پس از مرگ است که افراد با همین ویژگی‌های این دنیا در جهان پس از مرگ ادامه حیات می‌دهند.

از رسوم خرافی دیگر مردم بلغار که ابن‌فضلان آورده این است که هرگاه یکی از ایشان در میان راه بخواهد ادرار کند درحالی‌که اسلحه با خود دارد، او را غارت می‌کنند و اسلحه و لباس و آنچه را که همراه خود دارد از او می‌گیرند. امّا هرکس هنگام این کار اسلحهٔ خود را کنار بگذارد، مزاحمش نمی‌شوند. (همان: ۸۹)

۲-۱-۱۱. نحوهٔ تقسیم ارث

ابن فضلان به عنوان یک عالم دینی به اجرای احکام اسلامی پایبند بوده و هرجا رسمی را با احکام اسلامی مغایر دیده، به آن اشاره کرده است. به گفتهٔ ابن‌فضلان هرگاه مردی از بلغارها بمیرد ارث او به فرزندانش نمی‌رسد بلکه به برادرش می‌رسد. (همان: ۸۸) از آن‌جایی‌که بلغارها مسلمان بودند و ابن فضلان برای آموزش احکام اسلامی نزد آنان رفته بود، وی با این رسم برخوردکرده و احکام اسلام را برای بلغارها توضیح داده است. همچنین از این تصویر اهمیت و جایگاه برادر در میان بلغارها آشکار می‌شود.

درمورد روس‌ها نیز ابن فضلان رسم تقسیم ارث را بیان کرده است. بنا به گزارش ابن‌فضلان هرگاه ثروتمندی از روس‌ها بمیرد تمام دارایی او را سه قسمت می‌کنند و فقط یک‌سوم اموال متوفی را به خانوادهٔ او می‌دهند. با یک‌سوم دیگر برای او لباس آماده

می‌کنند و با یک‌سوم دیگر شراب تهیه کرده، در روزی که او را می‌سوزانند می‌گساری می‌کنند. (همان: ۱۰۴) برخی از تصاویر ابن فضلان دقیق به نظر نمی‌رسد این که فرد ثروتمندی یک سوم ثروتش تبدیل به لباس و یک سوم دیگر به شراب شود و تنها یک سوم باقی مانده به خانواده او برسد متوازن به نظر نمی‌رسد؛ چراکه پیش‌تر در مراسم تدفین اشاره به دوختن یک لباس برای متوفی کرده‌است و دور از ذهن است که یک‌سوم ثروت وی برای یک لباس خرج شود.

۲-۱-۱۲. خلق و خو

ابن‌فضلان دربارهٔ خلق و خوی ترکان نیز اطلاعاتی داده است. این تصاویر به‌طور کلی منفی و نمایانگر وحشی‌گری این قبایل ماست. وی افراد قبیلهٔ باشگرد را شرورترین و کثیف‌ترین ترک‌ها معرفی‌کرده است. به همین دلیل از آن‌ها بسیار بیمناک بوده‌اند. (همان: ۷۳) همچنین اضافه می‌کند که ایشان سخت‌ترین ترک‌ها در آدم‌کشی هستند؛ چون به ناگاه مردی مرد دیگری را بر زمین انداخته، سر او را بریده و آن را برمی‌دارد و بدنش را رها می‌کند. (همان: ۶۹)

۲-۱-۱۳. رسوم خویشاوندی

ابن فضلان در مورد صقالبه می‌نویسد:

وقتی برای پسر کسی فرزندی به‌دنیا بیاید پدربزرگ او را به نزد خویش نگاه می‌دارد و می‌گوید: تا این پسر مرد بشود، من بیش از پدرش در نگهداری او ذی حق هستم. (همان: ۸۷)

این تصویر جایگاه تصمیم‌گیرنده پدربزرگ را در خانواده نشان می‌دهد.

۳. نتیجه‌گیری

مجموع تصاویر استخراج‌شده چهار قوم ایرانی، ترک، صقالبه و روس همراه با نگرش ارزش‌گذارانهٔ ابن فضلان در جدول زیر قابل جمع‌بندی است:

تصاویر فرهنگی – اعتقادی ارائه شده از اقوام در سفرنامهٔ ابن فضلان

اقوام/تصاویر	مثبت	منفی	خنثی
ایران	مهمان‌نوازی	آب‌وهوای سرد	ازدواج

	باورهای اسلامی دوست‌داشتن خلیفه		القاب و عناوین رجال مسکن پوشاک
ترک	نبود زنا و لواط	برخورد با مهمان و مسافر ازدواج روابط زنان و مردان برخورد با بیمار بهداشت خلق و خو اعتقادات خرافی بت‌پرستی تدفین پوشش نامناسب	نحوهٔ ادای احترام مجازات‌ها القاب و عناوین رجال
صقالبه	مهمان‌نوازی باورهای اسلامی نبود زنا	روابط زنان و مردان باورهای خرافی خوراک تقسیم ارث	رسوم خویشاوندی نحوهٔ ادای احترام مجازات‌ها تشریفات دربار تدفین مسکن
روس	رونق اقتصادی	روابط بی‌پرده باکنیزان برخورد با بیمار سوزاندن کنیزان	مجازات‌ها پوشاک و هیأت ظاهر

		بهداشت بت‌پرستی تشریفات دربار تقسیم ارث	زینت زنان

با توجه به هدف سفر ابن فضلان که آموزش احکام اسلامی به صقالبه بوده است ۱۳ تصویر اصلی در حوزهٔ فرهنگی – اعتقادی برای چهار قوم ایرانی، ترکان، صقالبه و روس‌ها به این ترتیب استخراج شد: پذیرایی از مهمان، نحوهٔ ادای احترام، برخورد با بیمار، مجازات‌ها، بهداشت، خوراک و مسکن، توصیف ظاهر، زیوآلات و پوشاک، عقاید اسلامی و بت‌پرستی، مراسم تدفین و عزاداری، باورهای خرافی، نحوهٔ تقسیم ارث، خلق‌وخو، رسوم خویشاوندی. این تصاویر عموماً در قالب تصاویر جزئی‌تری آمده است که مجموع این تصاویر جزئی ۴۶ تصویر می‌شود.

فراوانی تصاویر، نخست برای ترک‌ها با ۱۴ تصویر، دوم صقالبه ۱۳ تصویر، سوم روس‌ها ۱۱ تصویر و چهارم ایرانیان ۸ تصویر است. دلیل اصلی این فراوانی تفاوت‌های عمیق پیش‌فرض‌های فرهنگی و اعتقادی ابن‌فضلان خصوصاً با ترک‌ها و روس‌هاست که وی را به بیان آن تصاویر وامی‌داشته است. این‌که رتبهٔ دوم مربوط به صقالبه است می‌تواند ریشه در مأموریت ابن فضلان برای آموزش احکام اسلامی به این قوم داشته باشد؛ بنابراین به تصاویر مربوط به امور فرهنگی و اعتقادی ایشان بیش‌تر تمرکز کرده است. به دلیل شباهت بسیار زیاد میان زیست‌بوم ابن فضلان و شهرهای ایرانی کم‌ترین میزان تصاویر به این قوم اختصاص یافته است.

از منظر نگاه ارزش‌گذارنهٔ ابن فضلان بیش‌ترین میزان تصویر منفی به ترک‌ها اختصاص دارد (۱۰ تصویر) که به جهت آداب و رسوم و باورهای بدوی و خرافی ایشان و مغایرت آن با فرهنگ درخشان اسلام در بغداد در آن روزگار بوده است. پس از آن روس‌ها که علاوه بر دلیل پیشین تفاوت‌های جغرافیایی و انسانی با زیست‌بوم وی توجه ابن

فضلان را جلب کرده است که این نیز می‌تواند به دلیل مذهبی‌بودن شاکلهٔ ذهنی وی باشد و این‌که هرگونه مغایرت تصاویر با موازین اسلامی را با نگاه ارزش‌گذارانهٔ منفی بیان کرده است. این موضوع دربارهٔ صقالبه نیز صادق است و چهار تصویر منفی ارائه‌شده از ایشان به دلیل مغایرت آن‌ها با موازین اسلامی و عادات وی بوده است. بیان تنها یک تصویر منفی از ایران آن هم مربوط به آب‌وهوای سرد و نوع پوشش ضخیم ایرانیان بیانگر نبود نگاه منفی این فضلان به این قوم است. در مقابل بیان سه تصویر مثبت از ایرانیان، سه تصویر مثبت از صقالبه و تنها یک تصویر مثبت برای هر یک از اقوام ترک و روس نشانگر نگاه مثبت وی به ایران است که می‌تواند به دلیل هم‌سویی با خلافت بغداد در ابعاد فرهنگی – اعتقادی و سیاسی باشد. مسلمان بودن صقالبه و پذیرایی بسیار خوب از وی نیز در نگاه ارزش‌گذارانهٔ ابن فضلان به این قوم تأثیرگذار بوده است. تصویر مثبت از ترکان به دلیل هم‌سویی با احکام اسلامی و تصویر مثبت از روس‌ها نیز به دلیل اقتصاد مناسب آن منطقه مانند بغداد بوده است. بیان ۱۶ تصویر خنثی نیاز حاکی از نگرش توصیفی ابن فضلان در بسیاری از موارد بوده است و سعی در بی‌طرف نشان دادن خود در آن موارد.

از منظر کلی نیز باورهای خرافی یکی از ویژگی‌های فکری و نگرشی اقوام ترک، روس و صقالبه است. این باورها خصوصاً به دلیل کسب معرفت شهودی برای ایشان حاصل می‌گردیده است. هم‌چنین در بیش‌تر موارد رعایت آداب و رسوم میان هر قوم ریشه در مسائل اعتقادی و باورهای ایشان دارد. توجه به آداب و رسوم تدفین در ضمن دلالت بر اهمیت جهان دیگر برای ایشان، منافع مادی متولّیان این مراسم را نیز تأمین می‌کرده است. جایگاه فروپایه و بی‌توجهی به حقوق غلامان و کنیزان و مایملک به شمار آوردن ایشان نیز در میان صاحبان ثروت و قدرت اقوام مشاهده می‌شود.

یادداشت‌ها

۱– اهمیّت این سفرنامه تا حدّی است که کمپانی هالیوود فیلم سینمایی آن را با نام «سیزدهمین سلحشور» در سال ۱۹۹۹ به کارگردانی جان مک تیرنان و هنرپیشگی عمر شریف و دیان ونورا ساخته است.

۲- دربارهٔ موضوعاتی همچون ازدواج و روابط میان زنان و مردان نک: تصویرشناسی زنان در سفرنامهٔ ابن فضلان، قبول و همکاران، ,۱۳۹۷

۳- موارد دیگری نیز از روابط دوستانهٔ بین خلفای عباسی و امرای سامانی در تواریخ ذکر شده است. این روابط مسالمت‌آمیز، یقیناً به دلایل سیاسی بوده است. در *الکامل* «ابن اثیر» آمده است؛ «عمروبن لیث» از «معتضد» خلیفه عباسی خواست تا امارت ماوراءالنهر را به او بسپارد. معتضد دراثر اصرار او فرمان امارت آن سرزمین را برای او فرستاد، درحالی‌که پنهانی کس نزد اسماعیل بن احمد فرستاد و او را به جنگ عمرو تشویق کرد و حمایت خود را از وی اعلام داشت. سرانجام نبردی میان اسماعیل بن احمد و عمرو در جنوب جیحون در گرفت و سپاه عمرو تارومار شد. (ابن اثیر، ۱۹۶۶ ،ج ۷: ۵۰۰)

۴- تصاویر منفی از ترکان بی ارتباط با پیشینهٔ تاریخی آنان نبوده است؛ از زمان معتصم(۲۱۸-۲۲۷) به دلیل دگرگونی اوضاع خلافت دورانی جدید با مشخصاتی نو پدیدار گشت. ترکان با تسلط بر دستگاه خلافت رفتار خشونت آمیزی با مردم در پیش گرفتند و در بازارها و کوچه‌های تنگ اسب می‌تاختند و کودکان و ضعیفان و پیرزنان را گد کوب می‌کردند و زنان را به‌زور به انحراف می‌کشیدند. پس از معتصم، واثق هم همین رویه را در پیش گرفت. تا اینکه نفوذ ترکان به‌قدری زیاد شد که حتی خلفا را عزل و نصب می‌کردند. آن‌ها معتز و المهدی و مقتدر را به‌طرز فجیعی به قتل رساندند. در *تاریخ طبری*، *الکامل* ابن اثیر و *مروج الذهب* مسعودی نفوذ تدریجی و دخالت‌های ترکان در امور خلافت و رواج دزدی و غارت و کشتار بی‌رحمانهٔ مردم بی‌گناه توسط ترکان به‌روشنی شرح داده شده است.

۵-به ضم ب و ن لباس سرپوش‌دار مانند جبه که سرپوش به آن چسبیده است. امروز نیز اعراب به‌خصوص در شمال آفریقا و مراکش آن را می‌پوشند. (ابن‌فضلان، ۱۳۴۵: ۱۲۷)

۶-کلمه‌ای فارسی است. پوششی است که پا را از مچ به بالا می پوشاند. (لعیبی، ۲۰۰۳: ۵۹)

۷-کلمه‌ای فارسی است. (همان) یک نوع پوست است شاید پوست اسب باشد. (ابن‌فضلان، ۱۳۴۵: ۱۲۷) (یادداشت‌های مترجم)

۸-خُف به ضم خ به معنای کفش. (همان)

۹-این عادت در ترکمن‌صحرا و نزد همهٔ طوایف ترکمن رواج دارد. هر مرد ترکمن یک آینه کوچک و یک مو چین درجیب دارد و موی ریش خود را می‌کند. فقط ریش باریکی در چانهٔ خود باقی می‌گذارد. این طایفه معتقدند که داشتن این شکل ریش به پیروی از مذهب حنفی می‌باشد. طباطبایی از این مطلب نتیجه گرفته است که ممکن است ترک‌های مورد بحث ابن فضلان اجداد ترکمن‌های امروزی بوده‌اند. (ابن‌فضلان، ۱۳۴۵: ۱۳۱) (یادداشت‌های مترجم)

۱۰- قُلْ لَوْ كَانَ مَعَهُ آلِهَةٌ كَمَا يَقُولُونَ إِذًا لَابْتَغَوْا إِلَى ذِي الْعَرْشِ سَبِيلًا ﴿۴۲﴾ سُبْحَانَهُ وَتَعَالَى عَمَّا يَقُولُونَ عُلُوًّا كَبِيرًا ﴿۴۳﴾(الاسراء)

کتابنامه

- ابن اثیر، عزالدین علی. (۱۹۶۶). ***الکامل فی التاریخ***. (جلد ۸). بیروت: دارصادر.
- ابن فضلان، احمد. (۱۳۴۵). ***سفرنامهٔ ابن‌فضلان***. ترجمهٔ ابوالفضل طباطبایی. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
- ابن فضلان، احمد. (۲۰۰۳). ***رحلة ابن فضلان الی بلاد الترک و الروس و الصقالبه***. بیروت: المؤسسه العربیه للدراسات و النشر.
- ایروانی‌زاده، عبدالغنی. عابدی، مهدی. (۱۳۸۹). «سیمای ایرانیان در آثار ابوحیان توحیدی». ***نشریهٔ ادبیات تطبیقی دانشگاه شهید باهنر کرمان***. شمارهٔ ۳، صص۳۷-۶۷.
- ثقفی، سید محمد. (۱۳۷۵). «بررسی مسائل اجتماعی-فرهنگی سفرنامهٔ ابن‌فضلان». ***مجلهٔ آینهٔ پژوهش***. شمارهٔ ۳۸، صص ۴۶-۵۰.

Journal of
Comparative Literature
ISSN: 2008-6512

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 14, No. 26, spring and summer 2022

The Position and Influence of Persian and Persian Poets on Theorists of Islamic Literature *

Moslem Gorji[1], Sardar Aslani[2],Mohammad Rahimi Khooyegani[3]

1. Introduction

The emergence of Islamic literature can be considered as coinciding with the emergence of Islam; however, the literary theories that have been used based on Islam and as theories of *Islamic literature* have occurred in the contemporary period. For the first time in India, Abolhassan Nadvi introduced the theory of Islamic literature and held various congresses to invite people to Islamic literature. He also formed the Association for the Relationship of World Islamic Literature. Under his supervision, many activities were carried out in the field of inviting to Islamic literature and supporting the theorists, writers and activists of Islamic literature in this association. Following Abolhassan Nadvi's invitation, many writers responded to his request. Some of them theorized in the field of Islamic literature. Among them, five are considered as the main theorists of Islamic literature, which consist of Abul Hassan Nadvi in India; Sayyid Qutb, Muhammad Qutb, and Najib Kilani in Egypt; and Emad al-Din Khalil in Iraq.

2. Methodology

This research has been done using descriptive-analytical and content analysis methods. In it, the statements and statements of the theorists

*Date received: 05/08/2021 Date review: 11/12/2021 Date accepted: 22/12/2021

1. PhD student in Arabic and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran. E-mail: yazhramoslem@gmail.com
2. **coresponding Author:** Associate Professor, Department of Arabic and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran. E-mail: aslani@fgn.ui.ac.ir
3. Assistant Professor, Department of Arabic and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran. E-mail: m.rahimi@fg.ui.ac.ir

of Islamic literature about Persian language poets and Persian language are discussed. In the meantime, he has relied on the books of Abu al-Hassan Nadvi, Muhammad Qutb, Sayyid Qutb, Najib Kilani, and Emad al-Din Khalil, as the main theorists of Islamic literature.

3. Discussion

What is important to consider is that the theorists whose names have been mentioned, in their theorizing, and to prove Islamic literature, have cited the poetry of Persian and non-Iranian Persian poets. Among the poets who have had the most influence on the theorists of Islamic literature are: Mohammad Iqbal Lahori, Maulana Jalaluddin Mohammad (Rumi), Hafez, Saadi, and some other Iranian poets, and some other poets whose names have merely been mentioned in the researches of these theorists consist of Sanai, Attar Neyshabouri, Khayyam, customary, Iraqi, Ghodsi, etc. It goes without saying that if Najib Kilani, Mohammad Qutb, Sayyid Qutb, and Emad al-Din Khalil speak of Iqbal, his poetry, and his Islamic thought, or if they refer to the poetry of Saadi, Hafez, and other Persian-speaking poets as Islamic literature, all are due to the efforts of the first theorist of Islamic literature in India called Abolhassan Nadvi. Following him, other theorists also benefited from his achievements. In addition, they paid special attention to the literature of Persian speakers and especially Iranian poets. Accordingly, Persian language literature, especially Iranian literature, has had a significant impact on the emergence of theories of Islamic literature.

The position and influence of Persian and Persian poets on theorists of Islamic literature

Nadvi's acquaintance with Persian literature got him to pay special attention to Iranian literature. Had it not been for his efforts to introduce the Persian language and Islamic literature to Persian poets, other theorists of Islamic literature would have neglected the most important source of Islamic literature. As a result, this is why we see that the amount and volume of dealing with Persian language and literature of Persian language poets in Nadvi is more than other theorists of Islamic literature. Among the theorists, following Nadvi, poets like Najib Kilani and Mohammad Qutb inclined toward Iqbal Lahori’s literature. Emad al-Din Khalil's tendency is towards the poetry of Rumi and Saadi. In the meantime, Hafez has had a great impact on Sayyid Qutb.

The influence of Persian poets on theorists of Islamic literature

After examining the position of Persian language and literature on theorists of Islamic literature, we examine the influence of the most important Persian language poets on theorists of Islamic literature. Meanwhile, we examine four prominent poets consisting of Mohammad Iqbal Lahori, Maulana Jalaluddin Mohammad, Hafez and Saadi Shirazi.

Mohammad Iqbal Lahori

Iqbal Lahori can be considered the first and most important Persian poet who has had the great impact on the formation of Islamic literature. His acquaintance with Abul Hassan Al-Nadvi and their meetings may be the basis of Nadvi's motivation to invite him to Islamic literature. In addition to the meeting between Nadvi and Mohammad Iqbal, Abolhassan Nadvi's acquaintance with the Persian caused him to become acquainted with the poems and thoughts of Mohammad Iqbal. The more he became acquainted with Iqbal's literature and thoughts, the more he became influenced by Iqbal. In addition to Iqbal's poetry and his Islamic characteristics, another important point about Iqbal that Nadvi pays attention to is the very character of a Muslim writer. He sees this character in Iqbal.

Another theorist of Islamic literature, Mohammad Qutb, views Iqbal's poetry as an excellent model of Islamic literature. In his famous book "Islamic Methodology", he introduces his poetry as a successful example in Islamic literature. In reviewing Iqbal's poetry, Mohammad Qutb shows the human and Islamic dimension of his poetry. In addition, the human dimension of his poetry considers him universal, which is rooted in Islamic thought and ideas.

Egyptian theorist of Islamic literature Najib Kilani was also influenced by Iqbal's poems. Although he was not familiar with Persian language, Dr. Abdul Wahab Azzam's translations of Iqbal's poems were enough to draw Kilani to Islamic literature. Kilani wrote the book Iqbal al-Sha'ir al-Tha'ir while in prison (for his political activities). Like Nadvi, Kilani admired Iqbal and was influenced by him. Kilani also appreciates Iqbal on a number of occasions and he acknowledges his influence on his poetry.

Emad al-Din Khalil, a theorist of Iraqi Islamic literature, is also influenced by Iqbal in his poems. To the extent that Hafez Abdul Qadir reveals this influence in his review of Emad al-Din Khalil's Divan

Jalaluddin Muhammad Balkhi

Abul Hassan Nadvi mentions Rumi as another example of Muslim writers who has taken steps to enhance Islamic literature, and in his literature he traces the subtle human characteristics such as love, beauty and human worth. Nadvi in the book "Comments on Literature" in a chapter entitled "Literature of love, affection, respect for man and humanity in the poetry of Maulana Jalaluddin Rumi" introduces Maulana and his literature. Rumi's Islamic poetry is mentioned as a beginning to compose human value and dignity. He believes that in a world that does not believe in the value and position of mankind, Rumi echoes the correct Islamic idea in his poetry. He builds a new foundation for Islamic literature on the ruins of pessimistic literature and unpopular poetry of the time. It begins with composing human dignity and introduces human dignity and honor.

Emad al-Din Khalil, in his book entitled "New Developments in Islamic Criticism", examines a selection of Rumi's Masnavi. He considers Rumi as an important poet in Islamic literature. In his study, from the very beginning, Rumi's amazing power in illustration and imagination amazes him. In addition, his poetic power and his ability to maintain his commitment to Islam in his poems make him admire Rumi. He believes that he has been able to portray Islamic ideas in the best way throughout his poems.

Hafiz Shirazi

Among the theorists of Islamic literature, Seyyed Qutb was more fascinated by Hafez than other theorists. He found himself lost in Hafez's poems. He was looking for something that would enrich Arabic poetry, free it from the influences of Western philosophies, and get acquainted with Islamic thoughts and Islamic literature. He had found all these elements together in Hafez's poetry. He considers Hafez's lyric poems as the savior of Arabic literature from the contemporary crisis, and in addition to saving and inspiring Arabic poetry, Hafez's poetry, according to Sayyid Qutb, instills the spirit of the East in the composition of the Arab world, and frees it from boring Western rationalism.

Sa'di Shirazi

Nadvi speaks of the Indians' attention to reading Saadi's books *Golestan* and *Bustan*. He points to the effects of these two books on moral and social education in human beings, in addition to believing that these two books provide life experiences to the audience. Besides

Nadvi's acknowledgment of the moral and educational impact of Saadi's works in India, he cites Saadi's poems as a clear example of Islamic literature.

4. Conclusion

Based on what has been said, it can be concluded that Persian language was considered by theorists of Islamic literature because of its characteristics. It is considered as a central language in all theories of Islamic literature. The global position of Persian literature attracted more attention to it. Moreover, what led the theorists of Islamic literature to pay attention to Iranian literature was the Islamic dimension of the literature of this Islamic land.

Additionally, Mohammad Iqbal had the greatest influence on theorists of Islamic literature. However, Iqbal Vandavi himself believes that Iqbal was also influenced by the Iranian poet Maulana Jalaluddin. In the meantime, after Iqbal and Rumi Jalaluddin, Saadi's influence is more due to his two valuable books (Bustan and Golestan). Overall, most of Saadi's influence can be seen in Nadvi. In contrast, Hafez has had the greatest impact on the Egyptian theorist Sayyid Qutb, who was fascinated by him.

Keywords: Islamic literature, Persian literature, Hafez, Iqbal, Saadi, Rumi

References[In Arabic and In Persian]

Abdul Qadeer H. (2017). Quranic concepts in the poetry of professor Dr. Imad Al-Din Khalil. Points of Islam, Volume 10, January-June, Issue 2, pp. 321-342. [In Arabic]

Al-Ghouri Syed A. M.. (2009). The scholar Abul-Hassan Al-Nadawi, the pioneer of Islamic literature. First edition. Damascus. Beirut: Ibn Kathir House. [In Arabic]

Al-Hasnawi M. (1986). In Islamic literature and literature. First edition. Islamic Office for Printing and Publishing. [In Arabic]

Al-Kilani N. (1405). Islamic and literary sects. Fourth edition. Beirut: Al-Resalah Institute. [In Arabic]

Al-Kilani N. (1407). Introduction to Islamic literature. first edition. Qatar: The Book of the Nation. [In Arabic]

Al-Kilani N. (2015). My personal experience in the contemporary Islamic story. First Edition, The Awakening. [In Arabic]

Al-Nadawi A. (1402). The road to happiness and leadership for free Islamic countries and societies. First edition. Beirut: Al-Resalah Institute. [In Arabic]

Al-Nadawi A.(1960). Iqbal's masterpieces. First edition. Damascus: Dar Al-Fikr. [In Arabic]

Al-Nadawi A.(1980). The road to the city. Fourth edition. Beirut: Dar Al-Qalam. [In Arabic]

Al-Nadawi A.(1983). The conflict between the Islamic idea and the Western idea in Islamic countries. Fourth edition. Kuwait: Dar Al-Qalam. [In Arabic]

Al-Nadawi A.(1990). On the path of life, part two. First edition. Damascus: Dar Al-Qalam. [In Arabic]

Al-Nadawi A.(1997). Comments on literature. The second edition. Cairo: Publishing House. [In Arabic]

Al-Nadawi A.(1974). From the Kabul River to the Yarmouk River, a tour in West Asia. Ankara: Dar Al-Hilal. [In Arabic]

Al-Washmi A. (2005). Abu al-Hasan al-Nadawi's critical efforts in Islamic literature. First edition. Riyadh: Al-Rushd Library Publishers. [In Arabic]

Azar A. I. (2008). Iranian literature in the world. First Edition. Tehran: Sokhan Publications. [In Arabic]

Imad al-Din Kh. (1981) New attempts in Islamic criticism. First edition. Beirut: Al-Resala Foundation.[In Arabic]

Iqbal Lahori M. (2009) Generalities of Iqbal. Thanks to Farid Moradi. Tehran: Negah. [In Persian]

Jaber Q. The poetry of Najib Al-Kilani. Symposium on Islamic literature in the service of the call. Volume 2. [In Arabic]

Jafari M. T. (2009). Rumi and the world of noses. Seventh edition. Tehran: Allameh Jafari Publishing House. [In Persian]

Kafi Gh., Barfar M., (1400). Comparative study of Golestan Saadi and the notes of Yoshida's light days. Journal of Comparative Literature, Faculty of Literature and Humanities, Bahonar University of Kerman, Volume 13, Number 24. [In Persian]

Khalil I. (2000). Targeted goals of Islamic literature. Jordan: The House of Light. [In Arabic]

Muezzin A. M. (2003). The mind and language of the Qur'an in the light of the Qur'an. Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, No. 165, pp. 1-16. [In Persian]

Nadwi, M. A. (2006). Abul-Hassan Al-Nadawi, the scholar, the educator, and the wise preacher. First edition. Damascus: Dar Al-Qalam. [In Arabic]

Naim Al-Din S. (1372). Similarities between the style of Jalaluddin Rumi and Iqbal Lahore. Translated by Soheila Saremi, Farhang, No. 14, pp. 193-209. [In Persian]

Qutb S. (1983). Books and personalities. Third Edition. Cairo: Dar Al-Shorouk. [In Arabic]

Qutb, M. (1983). Islamic art curriculum. Sixth edition. Cairo: Dar Al-Shorouk. [In Arabic].

Rostami Nasab Z. (1398). The role of self-education in the literary and mystical thoughts of Rumi and Lahore. Journal of Comparative Literature, Faculty of Literature and Humanities, Bahonar University of Kerman, Volume 11, Number 20[In Persian]

نشریه ادبیات تطبیقی
شاپا: ۶۵۱۲-۲۰۰۸

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال چهاردهم، شمارهٔ بیست و ششم، بهار و تابستان ۱۴۰۱

جایگاه و تأثیرزبان فارسی و شاعران فارسی زبان بر نظریه‌پردازان ادبیات اسلامی*

مسلم گرجی[۱] ؛ سردار اصلانی[۲] ؛ محمّد رحیمی خویگانی[۳]

چکیده

ادبیات اسلامی با دعوت ابوالحسن ندوی درهند پدیدار شد. به دنبال دعوت وی، نظریه‌پردازان مختلفی به حوزهٔ نظریه‌پردازی در ادبیات اسلامی روی آوردند. سیّد قطب و برادرش محمّد قطب و به دنبال آنها نجیب الکیلانی و عمادالدّین خلیل، اصلی‌ترین نظریه‌پردازان ادبیات اسلامی به شمار می‌آیند. در این پژوهش که با روش تحلیلی توصیفی انجام شد، مشخص شد أبوالحسن ندوی با توجه به آشنایی‌که با زبان فارسی و شاعران فارسی زبان داشته، تاثیر زیادی از آن‌ها گرفته‌است. ندوی با معرفی برخی شاعران فارسی زبان، جایگاه زبان فارسی در ادبیات اسلامی را مورد توجه قرار داده‌است. در این میان، شاعران فارسی زبان مخصوصاً محمّد اقبال، مولانا جلال‌الدّین، حافظ و سعدی، بر نظریه‌پردازان ادبیات اسلامی تاثیرگذار بوده‌اند. این تأثیر را می‌توان در دیدگاه‌های آن‌ها نسبت به زبان فارسی و شاعران فارسی‌سرا پیگیری کرد. به عنوان مثال ندوی وکیلانی کتاب‌های جداگانه‌ای دربارهٔ شعر و اندیشهٔ اقبال لاهوری نگاشته‌اند،که منبعی برای طرفداران ادبیات اسلامی شده‌است. میزان تاثیر شاعران ایرانی بر نظریه‌پردازان ادبیات اسلامی متفاوت است. و بیشترین تاثیر را دردیدگاه‌های ابوالحسن ندوی می‌توان دید.

واژه‌های کلیدی: ادبیات اسلامی، ادبیات فارسی، حافظ، اقبال، سعدی، مولوی.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۵/۱۴ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۰۹/۲۰ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۰/۱۰/۰۱

صص ۲۵۱ – ۲۸۳ **Doi:** 10.22103/jcl.2022.18007.3327

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عرب دانشگاه اصفهان،اصفهان، ایران. ایمیل:yazahramoslem@gmail.com
۲. دانشیار گروه زبان وادبیات عرب دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران. ایمیل: aslani@fgn.ui.ac.ir
۳. استادیار گروه زبان وادبیات عرب دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران. ایمیل: m.rahimi@fg.ui.ac.ir

۱. مقدّمه

هرچند ظهور ادبیات اسلامی را می‌توان با ظهور اسلام همزمان دانست، امّا نظریه‌های ادبی که بر پایهٔ‌آن و به عنوان نظریه‌های «ادبیات اسلامی» روی کارآمده‌اند در دورهٔ معاصر اتفاق افتاده‌است. برای اولین بار، ابوالحسن ندوی در هند، نظریهٔ ادبیات اسلامی را مطرح و کنگره‌ها وهمایش‌های مختلفی برای دعوت به ادبیات اسلامی برگزار کرده‌است. همچنین انجمن «رابطهٔ الادب الاسلامی العالمی» را تشکیل داده و تحت نظر وی فعّالیت‌های زیادی در عرصهٔ دعوت به ادبیات اسلامی و حمایت از نظریه‌پردازان، ادیبان و فعّالان ادبیات اسلامی در این انجمن صورت گرفته‌است. ادیبان زیادی به این دعوت لبیک گفته‌اند. برخی از آنان به نظریه‌پردازی در زمینهٔ ادبیات اسلامی پرداخته‌اند. در این میان، پنج تن به عنوان نظریه‌پردازان اصلی ادبیات اسلامی به شمارمی‌آیند که عبارتند از: ابوالحسن ندوی در هند، سیّد قطب، محمّد قطب و نجیب کیلانی در مصر و عمادالدّین خلیل در عراق؛ درواقع می‌توان این پنج نفر را نظریه‌پردازان «اولوالعزم» ادبیات اسلامی نامید. بقیّهٔ نظریه-پردازان، بیشتر به شرح، تفسیر و بررسی و گاهی نقد نظریه‌های این پنج نظریه‌پرداز پرداخته‌اند.

تعریف ادبیات اسلامی مسیر پُرپیچ و خمی را طی کرده‌است. تعریف نخستین نظریه پرداز ادبیات اسلامی(ابوالحسن ندوی) به برخی متون اسلامی و دعاها و مناجات‌ها منتهی می‌شد؛ متونی که در آن‌ها عنصر عاطفه و موسیقی و صدق آشکار است، امّا سیّد قطب و به دنبال اومحمّد قطب تعریف واضح تری از ادبیات اسلامی ارائه دادند و با واضح‌تر و کامل‌تر شدن تعریف‌ها، مؤیّدان و منتقدان آن نیز بیشتر شدند. تا اینکه تعریف محمّد قطب به عنوان تعریف اصلی ادبیات اسلامی مورد پذیرش بیشتر نظریه‌پردازان قرار گرفت. محمّد قطب ادبیات اسلامی را این‌گونه تعریف کرده‌است: «ادبیات اسلامی بیانی زیبا از هستی، زندگی و انسان است که برگرفته از دیدگاه اسلام نسبت به هستی و زندگی و انسان است.»(قطب:۱۹۸۳م:۶)

نجیب کیلانی نیز به عنوان نظریه‌پرداز ادبیات اسلامی تعریف محمّد قطب را پذیرفته و عمادالدّین خلیل، همین تعریف را بازبانی دیگر بیان کرده‌است:

تعبیری است برگرفته از ارزش‌های زندهٔ اسلامی که مسلمان ازآن متأثر می‌شوند. (تعبیری است)که از دیدگاه اسلامی دربارهٔ زندگی و ارتباطات انسان‌ها با خداوند تعالی و ارتباطات بین انسان و هستی و ارتباطات بین ابنای بشر، برمی‌خیزد. (الحسناوی ،۱۹۸۶م: ۵)

همان‌طور که از تعریف محمّد قطب و سایر نظریه‌پردازان مشخص است، ادبیات اسلامی ریشه در تصوّرات اسلامی دربارهٔ هستی، زندگی و انسان دارد و این تصورات به عنوان پشتوانه‌ای قوی و منبع الهامی صحیح، برای ادیبانی است که دست به آفرینش آثار ادبی می‌زنند. بسیاری از شاعران ایرانی از این منبع الهام بهره‌مند شده‌اند و به خلق شاهکارهای ادبی اسلامی پرداخته‌اند؛ تاآنجاکه بسیاری از نظریه‌پردازان اسلامی را تحت تأثیر قرار داده‌اند.

۱-۱. بیان مسئله و سؤالات پژوهش

آنچه مورد توجه و اهمیت است، میزان توجه نظریه‌پردازان ادبیات اسلامی-در نظریه پردازی‌های خود و برای اثبات ادبیات اسلامی- به شعرِ شاعرانِ فارسی زبان ایرانی و غیر ایرانی است. در این میان شاعرانی که بیشترین تأثیر راَ بر نظریه‌پردازان ادبیات اسلامی داشته‌اند عبارتند از: محمّد اقبال لاهوری، مولانا جلال الدّین محمّد (مولوی)، حافظ و سعدی؛ علاوه بر شاعرانی که ذکر شد برخی دیگر از شاعران ایرانی هستند که فقط نامی ازآن‌ها در پژوهش‌های این نظریه‌پردازان برده شده‌است، مانند: سنایی، عطار نیشابوری، خیام، عرفی، عراقی، قدسی و...

ناگفته نماند اگر نجیب کیلانی و محمّد قطب و سیّد قطب و عمادالدّین خلیل، از اقبال و شعر و افکار اسلامی او سخن گفته، یا اگر از شعر سعدی، حافظ و سایر شاعران فارسی زبان به عنوان ادبیات اسلامی نام برده‌اند، به خاطر تلاش‌های اوّلین نظریه‌پرداز ادبیات اسلامی در هند (ابوالحسن ندوی) است. دیگر نظریه‌پردازان نیز از دست‌آوردهای او بهره برده‌اند و به ادبیات فارسی زبانان و مخصوصاً شاعران ایرانی نگاهی ویژه انداخته‌اند؛ به-گونه‌ای‌که می‌توان نتیجه گرفت؛ ادبیات فارسی زبانان بخصوص ادبیات ایران تأثیر چشمگیری در به وجود آمدن نظریه‌های ادبیات اسلامی داشته‌است.

با توجه به آنچه گذشت پاسخ به پرسش‌های زیرمی‌تواند ما را با نحوهٔ تاثیر شاعران فارسی زبان بر نظریه‌پردازان ادبیات اسلامی و جایگاه زبان فارسی در ادبیات اسلامی آشنا سازد:

سؤالات پژوهش:

۱ - نظریه‌پردازان ادبیات اسلامی چه جایگاهی را برای زبان فارسی در ادبیات اسلامی قائل هستند؟

۲ - شاعران فارسی زبان (اقبال، مولوی، حافظ و سعدی) چه تأثیری بر نظریه‌پردازان ادبیات اسلامی گذاشتند؟

۱-۲.پیشینه تحقیق

تا کنون پژوهشی دربارهٔ تاثیر ادبیات فارسی و شاعران فارسی زبان بر نظریه‌پردازان ادبیات اسلامی صورت نگرفته و هیچ مقاله و کتابی در این زمینه به رشته تحریر در نیامده‌است؛ علاوه بر این، هیچ پژوهشگری جایگاه زبان فارسی در ادبیات اسلامی را مورد بررسی قرار نداده‌است. به همین خاطر این پژوهش به عنوان نخستین پژوهشی است که سعی کرده تا بر اساس سؤالات و اهدافی که ذکر شد، به بررسی جایگاه و تأثیرزبان فارسی و شاعران فارسی زبان بر نظریه‌پردازان ادبیات اسلامی بپردازد.

۱-۳. اهداف و ضرورت تحقیق

اهداف پژوهش:

۱- یافتن جایگاه زبان و ادبیات فارسی نزد نظریه‌پردازان ادبیات اسلامی.

۲- بررسی تاثیر اقبال و مولوی و حافظ و سعدی در نظریه‌پردازان ادبیات اسلامی.

با توجه به اهدافی که ذکر شد، ضروری است تا تأثیر شاعران مؤثّر در نظریه‌پردازان ادبیات اسلامی بررسی شود و به دلیل اینکه آشنایی با شاعران فارسی‌سرا و اطلاع از اندیشه شعری و زبانی آن‌ها تنها از طریق آشنایی با ادبیات فارسی مهیاست، پس ضروری است جایگاه زبان فارسی در نزد نظریه‌پردازان ادبیات اسلامی به عنوان یکی از عوامل توسعه ادبیات اسلامی مورد بررسی قرارگیرد.

۱-٤. روش تفصیلی تحقیق

این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی و تحلیل محتوا انجام شده‌است و درآن به گفته‌ها و اقرارهای نظریه‌پردازان ادبیات اسلامی دربارهٔ شاعران فارسی زبان و زبان فارسی پرداخته شده‌است. در این میان به کتاب های أبوالحسن ندوی محمّد قطب و سیّد قطب و نجیب کیلانی و عمادالدّین خلیل - به عنوان اصلی‌ترین نظریه‌پردازان ادبیات اسلامی- تکیه شده‌است.

۲. بحث و بررسی

بررسی تأثیر شاعران فارسی زبان بر نظریه‌پردازان ادبیات اسلامی، بدون توجه به جایگاه زبان فارسی در اندیشهٔ این نظریه‌پردازان، ناقص به نظر می‌رسد، زیرا باعث می‌شود دلایل گرایش نظریه‌پردازان ادبیات اسلامی به این زبان مخفی بماند. علاوه براین، زوایای مختلف

تأثیر زبان فارسی بر ایشان روشن نخواهد شد. به همین دلیل، به نظر می‌رسد، نخست باید جایگاه زبان و ادبیات فارسی در اندیشهٔ نظریه‌پردازان ادبیات اسلامی مورد بررسی قرار گیرد و پس از آن به تأثیر شاعران فارسی زبان بر نظریه‌پردازان ادبیات اسلامی پرداخته شود.

۲-۱. جایگاه زبان و ادبیات فارسی از نظر نظریه‌پردازان ادبیات اسلامی

۲-۱-۱. جایگاه زبان فارسی از نظر نظریه پردازان ادبیات اسلامی

همان گونه که قبلاً ذکر شد، اولین نظریه‌پرداز ادبیات اسلامی با ادبیات فارسی آشنایی داشته‌است. آشنایی ندوی با ادبیات فارسی ریشه در شاگردی وی در نزد شیخ سیّد محمّد اسماعیل دارد. وی بعد از مرگ پدرش در سال (۱۳۴۱ هجری قمری) در نزد شیخ به یادگیری زبان فارسی پرداخته‌است. از مهمترین آثار ادبی که شیخ به شاگرد خود تعلیم می‌داد گلستان و بوستان سعدی بوده‌است. (ر.ک: الندوی،۲۰۰۶م:۵۴)

آشنایی ندوی با ادبیات فارسی باعث شد به ادبیات ایران توجّه خاصّی داشته باشد و اگر تلاش او در معرفی زبان فارسی و ادبیاتِ اسلامیِ فارسی‌سرایان نبود، دیگر نظریه‌پردازان ادبیات اسلامی از مهمترین منبع ادبیات اسلامی غافل می‌شدند؛ به همین خاطر است که می‌بینیم میزان و حجم پرداختن به زبان فارسی و ادبیات شاعران فارسی زبان در نزد وی، بیشتر از سایر نظریه‌پردازان ادبیات اسلامی است. در میان نظریه‌پردازان، بعد از او، اقبالِ نجیب کیلانی و محمّد قطب به ادبیات اقبال لاهوری است وگرایش عمادالدین خلیل به شعر مولانا و سعدی بیشتر است و در این میان حافظ تأثیر زیادی برروی سیّد قطب داشته‌است.

ندوی علاوه بر این آشنایی با زبان فارسی، به ایران نیز سفر داشته واز شهرهای عالم وشاعرپرور ایران بازدید و گزارش این سفرها را در سفرنامه‌های خود گردآوری کرده‌است. وی در سفر نامه‌اش از مزار شاعران ایرانی، سعدی و حافظ در شیراز و خیّام در نیشابور و فردوسی در طوس و... با ذکر جزئیات یادکرده‌است «او سعدی و حافظ را

می‌شناخت ... ابراز تمایل کرد که از شیراز، شهر شعر و جادو، ... شهر اصفهان، پایتخت صفویه و مرکز هنر ایران دیدن کند.» (الندوی،۱۹۷۴م:۶۷)

ندوی با شناختی که از ادبیات ایران و خود ایران دارد، ایران را «یونان شرق» می‌نامد؛ بااین‌تفاوت که اعتراف می‌کند ادبیات ایران به مثابهٔ «ادبیات اسلامی قوی» به شمار می‌آید. وی به عنوان اوّلین نظریه‌پرداز ادبیات اسلامی به ادبیات ایران نگاه ویژه‌ای دارد. از نظر او ایران به لطف شاعران، نویسندگان، فیلسوفان و اندیشمندان بی‌شمارش، برای قرن‌های متمادی حوزه وسیعی از علوم و ادبیات اسلامی و مرکز بزرگ تفکر اسلامی بوده و شایسته‌است یونان شرقی اسلامی نامیده شود. ندوی جایگاه ادبیات ایران را به عنوان ادبیات قوی اسلامی جایگاهی رفیع می‌داند.که در محافل علمی بسیار مورد تحسین و استقبال قرار گرفته‌است.(ر.ک: الندوی،۱۹۸۳م:۱۳۵-۱۳۶)

یکی از دلایل توجّه ندوی به ادبیات ایران توجّه به زبان فارسی و ویژگی‌های آن و جایگاهی‌است که این زبان غنی در ادبیات کشورهای فارسی‌زبان و مسلمان دارد. ندوی زبان فارسی را زبانی غنی و تأثیرگذار و دارای عاطفه و شگفت انگیز می‌داند. او زبان فارسی را به عنوان همزهٔ وصل بین ادبیات ایران و هند معرفی می‌کند وآن را غنی‌ترین و خوش‌شانس‌ترین زبان در مدایح نبوی می‌داند. علاوه بر این که زبان اردو را نیز پیرو فارسی می‌داند و به همین علّت معتقداست. آنچه در ایران و هند در مدح نبیّ (ص) گفته شده‌است، از نظر قدرت، تأثیر، لطافت و شیرینی، از سایرزبان‌ها متمایز است؛ چراکه از نظر او در زبان فارسی احساسات قویتر و شگفت انگیزتر از سایرزبان‌هاست. (ر.ک: الندوی،۱۹۸۰م:۹۸-۱۰۰)

عمادالدّین خلیل، دیگر نظریه‌پرداز ادبیات اسلامی، به جایگاه زبان فارسی به عنوان زبانی قوی برای آفرینش شاهکارهای ادبی توجّه‌کرده وبرکسانی که زبان ادبیات اسلامی را منحصر در زبان عربی می دانند تاخته‌است. به عنوان نمونه در نقد تعریفی که «علی کمال‌الدّین» برای ادبیات اسلامی مطرح کرده و در آن زبان عربی را به عنوان زبان اصلی در تعریف ادبیات اسلامی آورده‌است می‌گوید:

«پذیرش شرایط زبانی که تعریف به آن اشاره دارد، دشوار است. زیرا شاعرانی مانند سعدی شیرازی و حافظ و جلال الدّین رومی و محمّد اقبال و مانند آن‌ها زیاد هستند. (که با پذیرش شرط عربی بودن زبان ادبیات اسلامی) این‌ها از دایرهٔ ادبیات اسلامی بدون توجیه کافی، شرعی یا هنری، کنار گذاشته می‌شوند. علی رغم اینکه قصائد آن‌ها یا حداقل بعضی از قصائدشان گاهی به شروط اسلامی پایبندتر از بسیاری از قصائدی است که به زبان عربی نوشته شده‌است. » (خلیل، ۲۰۰۰م:۱۷۳)

ندوی علاوه بر توجّه به ویژگی‌های شاعرانهٔ زبان فارسی، به موسیقی زبان فارسی نیز به عنوان عاملی تأثیرگذار بر مخاطب توجّه ویژه‌ای داشته‌است. به عنوان مثال او در جمعی که برخی حاضران جلسه عربی زبان هستند، و در حالی که معانی ابیات شعرفارسی را نمی‌فهمند، ابیاتی از شعر سعدی را می‌خواند. و معتقداست، کسانی که در جلسه حاضرهستند، بدون آنکه نیاز به ترجمهٔ ابیات شعر سعدی داشته باشند، از موسیقی ابیات و زیبایی نغمه‌های آن لذت می‌برند: «این جلسه ...گروهی از ادیبان عرب را شامل می‌شودکه زبان فارسی را درک نمی‌کنند، امّا آن‌ها از موسیقی شعر فارسی و زیبایی نغمه و خوانش خوب لذت می‌برند. » (الندوی، ۱۹۸۰م:۱۰۰)

همانطور که از سخن ندوی مشخص‌است. موسیقی زبان فارسی به عنوان عنصری از عناصر مهم زبان و ادبیات، توانسته‌است بر غنای زبان و ادبیات فارسی بیفزاید. و جایگاه این زبان را، نه فقط در میان فارسی زبانان، بلکه درمیان غیر فارسی زبان ها نیز بالا ببرد.

ندوی با توجّه به ویژگی‌هایی که برای زبان فارسی ذکر کرده، زبان فارسی را به عنوان یکی از زبان‌های مهم در ادبیات اسلامی به شمار آورده‌است. او اقبال را به خاطر انتخاب زبان فارسی به عنوان زبان شعری خود، ستایش کرده و معتقداست، دلیل انتخاب اقبال، به خاطر توجّه او به جایگاه زبان و ادبیات فارسی در جهان است. که باعث برتری ادبی ایران در عرصه های بین المللی شده‌است.

«تا این که قریحهٔ شاعر بزرگ، دکتر محمّد اقبال، جوشید کسی که زبان فارسی را برای شعر و پیام خود ترجیح داد، و یکی از بزرگترین اعتراف کنندگان به برتری ایران (در عرصه علم و ادبیات) بود. به دنبال این بیت مشهور او که می‌گوید: «در طول زمان زیاد، از سرزمین ایران و زمین

حاصل خیزش، مردی در رتبه ومقام جلال الدّین رومی برنخاست درحالیکه خاک همان خاک است و تبریز همان تبریز است.» (الندوی،۱۹۷۴م:۹۷-۹۸)

همانگونه که از کلام اقبال مشخص‌است. اوعلاوه بر اعتراف به برتری مولانا در ادبیات و عرفان، بر برتری سرزمین ایران در تربیت ادیبان اشاره کرده‌است. و با حسرتی قابل تصوّر، نگران ظهور نکردن شاعرانی از این سرزمین در مرتبه مولانا در دوران معاصر است، و چشم امید به برخاستن شاعرانی هم پایهٔ مولانا و حافظ و سعدی و فردوسی و...از خاک ایران دارد.

۲-۱-۲. جایگاه زبان فارسی از نظر نظریه‌پردازان ادبیات اسلامی

ندوی بعد از معرّفی کردن زبان فارسی، و با شناساندن ویژگی‌های این زبان غنی، مخصوصاً با تکیه برموسیقی شعر ایرانی، نقش مهمی در مشخص کردن جایگاه زبان فارسی در ادبیات اسلامی ایفاکرده‌است. او به این مقدار بسنده نکرده و برای شناساندن جایگاه ادبیات ایران، به معرفی شاعران ایرانی پرداخته‌است. با این کار علاوه بر نمایان‌تر کردن جایگاه ادبیات فارسی، الگوهای مناسبی را برای ادبیات اسلامی ارائه داده‌است. از نظر او نقش شخصیّت‌های قوی در ادبیات اسلامی بسیار مهم است. و درلابه لای ادبای ایرانی دنبال چنین شخصیّت‌هایی می‌گردد و دیری نمی‌پاید که به گنجینه‌ای از شاعران نامی ایران دست می‌یابد. و در این میان تاثیر مولانا جلال الدّین، بر او و ادبیات اسلامی، بیش از سایر شعرا بوده‌است.

«در زمینه ادبیات و شعر، شخصیّت های نابغه‌ای در (ایران) ظهور کرده‌است. و تأثیر آن‌ها بر ذهن و قلب و روش تفکر، سبک و بیان، برای چندین قرن ادامه دارد. از جمله آنان (می‌توان) جلال الدّین رومی، شیخ مصلح الدّین سعدی شیرازی، حافظ شیرازی، حکیم سنایی و امیر خسرو(را نام برد). تأثیر «مثنوی» مولوی عمیق‌تر، گسترده‌تر و ماندگارتر از بسیاری از مجموعه‌های شعر و آثار ادبی وکلامی در شرق بود. شعر، ادبیات، فلسفه و علم کلام تحت تاثیر مثنوی قرار گرفت. شعر او وسیله‌ای مؤثر برای بیرون راندن صدها انسان شکاک و متردد از تاریکی تردیدها و شبهاتشان بود و (وسیله‌ای) برای هدایت ذهن‌های ملحد و بی دین و (وسیله‌ای) برای راهنماییشان به آرامش ایمان و یقین بود. » (الندوی،۱۹۹۰م:۱۷۰)

ندوی دلیل برتری شخصیّت‌های ادبی ایرانی را در پایبندی آن‌ها به شرع اسلام، در فکر و عمل می‌داند. و چنین شخصیّت‌های قوی از نظر او توانایی بالایی در آفرینش‌های ادبی اسلامی دارند، درنتیجه بهترین الگو برای نظریه‌پردازان و پیروان ادبیات اسلامی خواهند بود. و به همین دلیل است که ادبیات ایران مخصوصاً ادبیات مولانا را به عنوان وسیله‌ای برای هدایت بشریت معرفی می‌کند. وی با اینکه اقبال را نمونه‌ای کامل از ادیبان مسلمان و شعر او را نمونه کاملی از ادبیات اسلامی معرفی کرده ولی باز معتقداست شعرای ایرانی در مقامی بالاتر از او قرار دارند. او معتقداست شاعران ایرانی مانند حکیم سنایی و فرید الدّین عطار نیشابوری و عارف رومی در اثر پذیری از آداب شرع و تلفیق بین ظاهر و باطن و در دعوت به اسلام و عمل به آن از اقبال لاهوری بسیار بالاتر هستند. (ر.ک: الندوی، ۱۹۶۰م:۱۱)

یکی از ویژگی‌هایی که ندوی برای ادبیات ایران در نظر گرفته‌است بُعد جهانی آن است. او ادبیات ایران را علاوه بر این که ادبیاتی اسلامی معرفی کرده، معتقداست وجه دیگر ادبیات ایران، جهانی بودن آن است. با این حال بُعد اسلامی وجهانی ادبیات ایران را از هم جدا نمی‌داند. لذا می‌بینیم که عبدالله بن صالح بن سلیمان الوشمی در پژوهشی که از تلاش های ابوالحسن ندوی در ادبیات اسلامی انجام داده‌است، به این نکته اشاره کرده‌است که ندوی بوستان وگلستان سعدی و دیوان حدیقه شاعر حکیم سنایی و دیوان منطق الطیرفرید الدّین عطار نیشابوری را ادبیاتی جهانی و بهترین وسیله برای آموزش کودکان و تربیت اخلاقی آن‌ها به حساب آورده است. به همین خاطرآن‌ها را به عنوان نمونه‌ای فوق العاده از ادبیات اسلامی معرفی کرده‌است.» (ر.ک: الوشمی، ۲۰۰۵م:۴۲۳-۴۲۴)

بنابر آنچه گذشت، ندوی نتیجه می‌گیرد که ادبیات ایران سردمدار و الگویی مناسب برای ادبیات اسلامی است. علاوه بر این که معتقداست سایر کشورهای فارسی زبان، میهمان سفرهٔ ادبیات ایران هستند:

«کشور های زیادی مانند کشور هند بر سر سفرهٔ علمی و ادبی ایران مهمان هستند. و از دریای فضلشان برمی‌گیرند. و با شعر و ادبیاتشان نغمه سرایی می‌کنند. و در علوم اسلامی و ادبی نزد ایرانیان شاگردی می‌کنند. و به تقلید کردنشان(از ایران) و به همانند سازیشان (با ایران) افتخار

می‌کنند. و با این کار(در علم و ادبشان) ظریف و دارای بزرگواری می‌شوند.» (الندوی،۱۹۷۴م:۱۰۳)

از کلام ندوی برمی‌آید که ادبیات ایران، جایگاه والایی در ادبیات جهان دارد. امّا تفاوت مهمی که ادبیات ایران را بر ادبیات سایر ملل برتری داده اسلامی بودن آن است. که ریشهٔ آن را باید در تصوّرات اسلام از هستی، زندگی و انسان جستجو کرد. و به همین دلیل است که ندوی سعی کرده‌است، ادبیات ایران را به عنوان شاهکارِ ادبیاتِ اسلامی به جهانیان و مخصوصاً مسلمانان معرفی نماید. تا الگویی مناسب برای ادیبان و ناقدان و نظریه-پردازان ادبیات اسلامی باشد.

۲-۲. تأثیر شاعران فارسی سرا بر نظریه‌پردازان ادبیات اسلامی

بعد از بررسی جایگاه زبان فارسی و ادبیات ایران بر نظریه‌پردازان ادبیات اسلامی، به بررسی تأثیر مهمترین شاعران فارسی زبان بر نظریه‌پردازان ادبیات اسلامی می‌پردازیم. در این میان چهار شاعر برجسته را مورد بررسی قرار می‌دهیم که عبارتند از: محمّد اقبال لاهوری، مولانا جلال الدّین محمّد، حافظ و سعدی شیرازی؛

۲-۲-۱. محمّد اقبال لاهوری

اقبال لاهوری را می‌توان نخستین و مهمترین شاعر فارسی زبان به حساب آورد که تاثیر زیادی در شکل گیری ادبیات اسلامی داشته‌است. آشنایی او با ابوالحسن الندوی و ملاقات بین آن‌ها شاید پایه‌گذار انگیزه دعوت به ادبیات اسلامی نزد ندوی باشد. علاوه بر ملاقات بین ندوی و محمّد اقبال، آشنایی ابوالحسن ندوی با زبان فارسی، باعث شد تا با اشعار و افکار محمّد اقبال انس بگیرد. و هرچه میزان انس او با ادبیات و افکار اقبال بیشتر شده به همان میزان تاثیر پذیری او از اقبال بیشتر شده‌است.

ندوی به دلیل علاقهٔ زیادی که به محمّد اقبال داشته، همهٔ آرزوهای خود را در او جستجو کرده، و همواره با تحسین به او نگریسته و به اشعاراو به عنوان یک مدل کامل از ادبیات اسلامی نگاه کرده‌است. همین تاثیرپذیری از اقبال بود که او را برآن داشته است که کتابی به نام «روائع اقبال» در مورد اقبال و مکتب ادبی او بنویسد. وی دلیل این تاثیر را در سخنان خود این‌گونه بیان کرده‌است:

«بزرگترین چیزی که باعث شد شعر او را تحسین کنم این است: بلند همّتی، عشق و ایمان. و این ترکیب زیبا، بیش از آنکه در هر شعر معاصری متجلّی شود، در شعر او و در رسالت او متجلّی شده‌است. من خود را سرشار ازبلند همّتی، عشق و ایمان دیدم. و (این طبع من) به شدّت به سمت هر ادبیات و رسالتی می‌رود که بلند همّتی، عزّت نفس، دور اندیشی، توجّه به برتری اسلام، و تسخیر این جهان به نفع آن و تسلّط بر خود و کرانه‌ها را القا کند و این‌ها عشق و عاطفه را تغذیه می‌کنند و ایمان به خدا و ایمان به محمّد صلّی الله علیه و آله و سلم، و نبوغ زندگی او، و جاودانگی پیام او، و عمومیّت امامت او را برای همهٔ نسل‌های بشر زنده می‌کنند. من او را دوست دارم به عنوان یک شاعر بلند همّت، و با عشق و ایمان، به عنوان یک شاعری که عقیده و دعوت و رسالت دارد و به عنوان بزرگترین تأثیرگذار بر این تمدّن مادّی غربی، و بزرگترین منتقد و متنفر از آن، و به عنوان دعوت کننده به شکوه اسلامی وحاکمیت مسلمانان، و (به عنوان) یکی از بزرگترین مبارزان با میهن پرستی و ملی گرایی تنگ نظرانه، و (به عنوان) بزرگترین دعوت کنندگان به انسانیّت و جامعهٔ اسلامی (او را دوست دارم). و من به خودم گواهی می‌دهم که هر وقت شعر او را می‌خواندم، فکر و خیالم می‌جوشید، احساساتم برانگیخته می‌شد، و هجوم معانی و احساسات را در روح خود احساس می‌کردم، و حرکت شوق اسلامی را در رگهایم احساس می‌کردم، و این همان ارزش شعر و ادبیات او از نظر من است.» (الندوی،۱۹۹۷م:۸۱-۸۲)

از سخن ندوی پیداست که شخصیّت ادبی و علمی و دینی، فرهنگی و حتی سیاسی و اجتماعی اقبال او را به تحسین واداشته‌است. کسی که عقیده و دعوت را در اشعارش به هم درآمیخته و استعداد شاعرانه خود را به نفع بشریت و به سود اسلام به کار برده‌است. این ویژگی‌های شعر او با خواسته‌های ندوی مطابقت دارد. گویا وجدان و افکار و اعتقادات و تفکر او از زبان اقبال بیان شده‌است. امّا ادبی‌تر و تاثیرگذارتر؛

تاثیر اسلام در اشعار اقبال، مهمترین مقوله برای توجّه و تحسین و اعجاب ندوی نسبت به اوست. به عنوان مثال در جایی که ندوی به دنبال بیان ویژگی حقیقت و صداقت در ادبیات اسلامی است، به شعر اقبال اشاره می‌کند، و ترجمه‌ای ازابیات اقبال را به عنوان شاهد مثال بیان می‌کند: «رفتم خار از پایم در بیاورم، محمل محبوب از چشمم دور ماند. این اتفاق لحظه‌ای بیش نبود امّا من از کاروان دوستانم یک قرن کامل دور شدم.» (الندوی،۱۴۰۲ق:۱۸)

به نظر می‌آید منظور ابیات زیر از اقبال باشد که می‌گوید:

تـا کـشد خـار از کـف پـا رهسـپر مـی‌شـود پوشـیده مـحمل از نظـر
گـر بـه قـدر یـک نفـس غافـل شـدی دور صـد فرسـنگ از محمـل شـدی

(اقبال،۱۳۸۴ش:۷۸)

بر اساس ابیاتی که گذشت، مشخص‌است که این شاهد شعری، فقط منعکس کنندهٔ تجربهٔ شخصی کوچک یک نفر که از خاری شکایت می‌کند. و آن را از پایش در می‌آورد. و دوستانش از دور می‌شوند، نیست! و تنها یک تخیّل کذب به حساب نمی‌آید. بلکه آن از نظر اقبال رمزی برای دولت پاکستان است. که نباید به هر دلیلی از قافله امت اسلامی غافل شود. و این شاهد شعری را ندوی به عنوان نمونه‌ای از محتوا با مضامین غنی می‌آورد. و در آن تأثیر تفکر اسلامی بر خلق این گونه ابیات را بررسی می‌کند. (ر.ک: الندوی،۱۴۰۲ق:۱۸)

ندوی فقط به شعر اقبال نمی‌پردازد بلکه به شخصیّت ادیب مسلمان نیز به عنوان سرچشمه آفرینش ادبی، توجّه ویژه‌ای کرده‌است. لذا در وصف شخصیّت ادبی اقبال چنین آورده‌است:

«خداوند متعال در این قرن آخر مردی را منصوب کرده‌است که بین مطالعات عمیق و دقیق فلسفه‌های باستان و مدرن، هنرها، ادبیات و ... جمع کرده‌است. امّا خداوند سبحان و تعالی او را برای رسالتی اسلامی و انسانی جهانی انتخاب کرد. و او برای تبلیغ رسالتش زبان ادبیات و زبان شعر و زبان ضمیر و زبان ذوق و زبان یک روح آشفته و آتشین را انتخاب کرد. و به بهترین شکل برای انجام رسالتش برخاست. و وی یکی از عمیق ترین تأثیرات شناخته شده در ادبیات و شعر را ایجاد کرد. این راز یک شخصیّت قوی است، زیرا ادبیات تا زمانی که شخصیّت قوی در پشت خود نداشته باشد، قادر به تأثیرگذاری نیست.» (الندوی، دت:۱۰۷-۱۰۸)

اگر جملات بالا را که ندوی دربارهٔ شخصیّت اقبال بیان کرده‌است، برای کسی خوانده شود، و نامی از اقبال برده نشود، مخاطب می‌پندارد، این جملات دربارهٔ پیامبری اولوالعزم از پیامبران خدا بیان شده‌است. ندوی در این سخنان، شاعر را مانند یک پیامبر دارای رسالت دانسته و زبان ادبیات و شعر را، ابزاری برای تبلیغ رسالت ادیب مسلمان به شمار

آورده‌است. این رسالت جهانی برای تاثیر گذاری نیازمند شخصیّتی قوی دارد. و این شخصیّت قوی بدون داشتن تفکر و اندیشه اسلامی قوی، و بدون آگاهی از علوم مختلف و فلسفه های خودی و غیر خودی، شکل نخواهد گرفت. و ندوی همهٔ آنچه یک شخصیّت قوی نیاز دارد را در شخصیّت اقبال یافته‌است.

میزان آگاهی ندوی از ادبیات فارسی و شعر وشخصیّت ادبی اقبال، باعث شد تا «طنطاوی» از وی درخواست کند تا برخی اشعار اقبال را به عربی برگرداند تا عرب زبانان و مسلمانان بیشتری با زبان شعری او وافکارش وشخصیّت ادیب مسلمان آشنا شوند.

محمّد قطب دیگر نظریه‌پرداز ادبیات اسلامی به شعر اقبال به عنوان الگویی کامل از ادبیات اسلامی نگاه کرده و در کتاب مشهور خود «منهج الفن الإسلامی» شعر او را به عنوان نمونه‌ای موفق در ادبیات اسلامی معرفی کرده‌است.

«اقبال در این احساسات یک مسلمان است – صرف نظر از شرایط خاص او – و او همچنین در این شرایط خاص یک مسلمان است، زیرا اعتقاد اسلامی در همهٔ موارد و همهٔ شرایط آن با فطرت انسان سازگاراست و سازگاری آن در هر یک مورد مطابق با حقیقت اسلام است.» (قطب،۱۹۸۳م:۱۸۵)

محمّد قطب در بررسی شعر اقبال، از بُعد انسانی و اسلامی شعر او پرده برداشته‌است. در این بررسی، بُعد انسانی شعر او را جهانی دانسته و معتقداست ریشهٔ آن از اندیشه وتصوّرات اسلامی سیراب شده‌است.

نجیب کیلانی نظریه‌پرداز مصری ادبیات اسلامی، هر چند با زبان فارسی آشنایی نداشته امّا ترجمه‌هایی که دکتر «عبدالوهاب عزّام» از شعرهای اقبال انجام داده، کافی بوده‌است تا کیلانی را تحت تاثیر قرار دهد، واو را به سمت ادبیات اسلامی بکشاند. این تأثیر تا جائیست که او زمانی که در زندان (به دلیل فعالیت های سیاسی) به سر می‌برده، اقدام به نوشتن کتاب «اقبال الشاعر الثائر» کرده‌است. او در این کتاب مانند ندوی اقبال را تحسین کرده و از او تأثیر پذیرفته‌است. و درجاهای مختلف، از اقبال قدردانی و به تأثیر پذیری‌اش از شعر او اعتراف کرده و می‌گوید:

«این خواندن من از محمّد اقبالِ فیلسوفِ شاعر بود که علاقه اصلی من را (به ادبیات اسلامی) آغاز کرد. و اغلب اشعار او را دربارهٔ این موضوع، تکرار می‌کردم. جایی که هنرهای شرقی را به «فریب سامری» تشبیه می‌کرد. (اقبال، ابیات زیر را در مورد) این(نوع ازادبیات) سروده‌است:

یئســـت فـــلا أرجـــی فـــی انـــاس لهـــم فـــن کفـــن الســـامری

ناامید شدم و به مردمی که هنری مانند هنر سامری دارند امیدوار نیستم.

ســـقاهٔ فـــی الربـــوع الشـــرق طـــافوا علـــی النـــدماء بالکـــأس الخلـــی

شراب فروشان در دشت های مشرق زمین با جام خالی دور ندیمان پرسه زدند.

ســـحاب مـــا حـــوی برقـــاً قـــدیماً ولـــیس لدیـــه مـــن بـــرق فتـــی

ابـــری کـــه رعـــد و بـــرق قـــدیمی داشـــت و رعـــد و بـــرق جوانی(فریبنـــده) نداشت.(الکیلانی،۱۴۰۷ق:۲۲).

با بررسی ابیاتی که کیلانی از اقبال نقل کرده، مشخص است که به دنبال ادبیاتی غیر از ادبیات معاصر می‌گردد و ادبیات غرب را به عنوان ادبیات فاسد(سامری) می‌بیند. و به دنبال ادبیاتی صالح در شرق اسلامی است. ادبیاتی که اصیل است و فریبندگی ادبیات غرب را ندارد. او این شکل ازادبیات را در آثار اقبال یافته‌است.

کیلانی در کتاب دیگرش«الإسلامیهٔ و المذاهب الأدبیهٔ» دلیل توجهش به آثار ادبی اقبال را بیان کرده واز نظر او اقبال تنها یک شاعر نیست، بلکه شاعر و فیلسوف اسلام است. در واقع اوکسی است که توانست در دورهٔ معاصر به عنوان اولین ادیب مسلمان، در فلسفه مشهور خود (خودی) از اسلام واندیشه‌های آن الهام بگیرد و شعرش را به عنوان ظرفی برای این فلسفه قرار داده و تبدیل به تاثیر گذارترین ادیب مسلمان شود. (ر،ک: الکیلانی، ۱۴۰۵ق:۹۴).

کیلانی در کتاب «التجربهٔ الذاتیهٔ فی القصهٔ الإسلامیهٔ» می‌کوشد دلایل تاثیرگذاری اقبال را شرح دهد. در این میان علاوه براشاره به شخصیّت علمی و ادبی او به مهمترین ویژگی‌اش که او را شایستهٔ تحسین و پیروی می‌داند اشاره کرده و می‌گوید:

«عشقِ عبادت کنندگانِ ذاکر و عمق فیلسوفانِ آگاه و احاطهٔ دانشمندان کوشا نزد این انسان(اقبال) وجود دارد. به فلسفه‌های شرق و غرب، قدیمشان و جدیدشان آگاه‌است. به حوادث امروز جهان آشناست، از ابعاد تمدن غرب و هر آنچه در آن از (آثار) مثبت و منفی است، آگاه‌است. این مرد مقیاس خودش را دارد، مقیاسی که با توجه به آن، قضایای فکری، سیاسی، اقتصادی و هنری را مشخص می‌کند، مقیاس او(فقط) اسلام است، و هیچ چیز غیر از اسلام نیست. (الکیلانی، ۲۰۱۵م:۲۷).

کیلانی تاثیرپذیری‌اش از اقبال را فقط با بیان جملاتی در وصف افکار و اندیشه های او تمام نمی‌کند؛ بلکه تحت تاثیر او و به یاد او، در سال ۱۹۵۶ میلادی شعری سروده که آن را از فلسفه بزرگ اقبال الهام گرفته‌است.

تاثیر پذیری سیّد قطب، دیگر نظریه‌پرداز ادبیات اسلامی از اقبال بسیار بوده‌است. تا جایی که معتقد بوده، میان آراء او و اقبال مشابهت عجیبی وجود دارد؛ در همین راستا ابوالحسن ندوی خبر می‌دهد که سیّد قطب در نظر داشته ،کتابی با عنوان «لحظات مع الخالدین» را دربارهٔ این تأثیرات، و دربررسی اشعار اقبال بنویسد. امّا با توجه به فعالیت های سیاسی سیّد قطب این امر در طول حیات برای او میسر نشده‌است.

عمادالدّین خلیل، نظریه‌پرداز ادبیات اسلامی عراقی نیز در شعرهای خود تحت تاثیر اقبال است. تا جایی که حافظ عبدالقدیر در بررسی دیوان عمادالدّین خلیل پرده از این تأثیر پذیری برداشته ومی‌نویسد:

«هنگامی که دیوان وی را مرور می‌کنیم، آیات بسیاری می‌یابیم که ما را به معنای قرآنی یا بخشی از یک آیه قرآن راهنمایی می‌کند. و در این ویژگی او - تا حدود زیادی – به شاعر بزرگ شرق، دکتر محمّد اقبال، شبیه‌است. کسی که یک یا دو صفحه از دیوان او را ورق نمی‌زنیم، جز این که می‌بینیم او در یکی از بیت هایش ما را به معنای قرآن یا بخشی از یک آیه قرآن راهنمایی می‌کند.» (عبدالقدیر،۲۰۱۷م:۳۳۶-۳۳۷)

امّا محمّد اقبال خود تحت تاثیر شاعر فارسی زبان دیگری بوده و بارها به تاثیر پذیری خود از او اعتراف کرده‌است. اقبال در بیان اندیشه‌های خود از مولوی تبعیت نموده و مثنوی را " قرآن پهلوی "خوانده‌است. (مؤذنی،۱۳۸۲ش : ۲)

روی خود بنمود پیر حق سرشت کاو به حرف پهلوی قرآن نوشت

(اقبال، ۱۳۸۸ش : ۱۱)

اقبال معتقداست، آثار مولانا ازآنچه ادبیات اسلامی به دنبال آن است فراتراست و بر آن برتری دارد. او این برتری را تنها درادبیات و شعر نمی‌داند؛ بلکه به برتری او در اندیشه و علم کلام اسلامی اشاره کرده و معتقداست چه بسیار نویسندگان یا شاعرانی که ذهن آنها تحت سلطه فلسفه یونان بوده و الحاد و بی دینی بر آن‌ها مستولی بوده‌است. امّا شعر مولوی برآن‌ها تاثیر گذاشته و زندگی آن‌ها را زیر و رو کرده‌است. و با اشعار او به اسلام هدایت شده و ترجمه‌ای برای اسلام، و مُبَلّغی برای آن شده‌اند. به همین خاطراقبال خود را شاگرد مولانا به حساب‌آورده و از میوه‌های(باغ علم وادب) آن چیده و ریزه خوار سفره او شده-است. او در بیتی می‌سراید:

إن المرشد الرومی مرشد بصیر منیر الضمیر: مرشد مولوی یک راهنمای بصیر و روشن ضمیر است.

وإنه لأمیرلرکب الحب والعشق: و او شهریار عشق و ستایش است.

(الندوی، ۱۹۹۰م:۱۱۸-۱۱۹)

علاوه بر خود اقبال محققان و پژوهشگران زیادی اشعاراقبال را مورد بررسی قرار داده و به تاثیر پذیری او از مولوی اعتراف کرده‌اند. که در ادامه به عنوان مثال به دو مورد بسنده می‌کنیم.

زینب رستمی نسب در مقاله‌ای به اشتراکات مولانا و اقبال اشاره کرده و معتقد است که: «مولانا، به عنوان سرآمد شعر و ادب عرفانی کلاسیک و اقبال لاهوری، در نقش عارف -شاعر بازاندیش معاصر، یک نگرش تلفیقی به تربیت در نظام فکری و اندیشه خود دارند. ایشان با پیوند الگوهای آرمانی و واقع گرایانه از تربیت، تلاش کرده‌اند تربیت را به عنوان مهمترین مسأله انسان مطرح سازند که باز تاب‌های فردی، اجتماعی و سیاسی دارد. » (دولت آباد،۱۳۹۸ش،۳۹)

سیّد نعیم الدّین نیز در مقاله‌ای به این موضوع اشاره کرده و معتقداست اقبال شیفتهٔ مولانا بوده تا حدّی که برای رساندن پیام خود از فلسفه و نیز تعبیر آفرینی مولوی بهره برده و حتّی درآثار منثور خود در جست و جوی تکیه گاهی در اشعار مولانا بوده‌است. (ر.ک: نعیم الدّین،۱۳۷۲ش : ۱۹۳)

۲-۲-۲. جلال‌الدین محمّد بلخی

اگر بخواهیم دایرهٔ تاثیرگذاری مولانا جلال الدّین محمّد - مولوی- را مشخص کنیم، به ناچار مجبوریم این تاثیر را جهانی بدانیم. امّا تاثیر پذیری ادبیات اسلامی و نظریه‌پردازن ادبیات اسلامی از مولانا، بیش از آنکه متاثرازشهرت جهانی مولانا باشد، ریشه در جهان بینی اسلامی او در اشعارش دارد. علامه محمّد تقی جعفری دربارهٔ جهان بینی اسلامی مولانا می‌گوید:

«هیچ محقق وبررسی کننده همه جانبه در آثار مولانا، نمی‌تواند تردیدی داشته باشد در این که وی از ایدئولوژی اسلام تجاوز ننموده، با اعتقاد راسخ و قدم ثابت در این ایدئولوژی به حرکت خود ادامه داده‌است. روشن ترین دلیل پای بندی جدی مولانا به اسلام، استناد و تکیه فراوان وی بر آیات قرآنی و احادیث است که مخصوصاً درکتاب مثنوی دیده می‌شود...به همین جهت است که مرحوم حکیم حاج ملا هادی سبزواری در هنگام توصیف وتمجید از کتاب مثنوی آن را تفسیر قرآن می‌نامد.»(جعفری،۱۳۸۸ش:۵۵)

و ابوالحسن ندوی از وی به عنوان نمونهٔ دیگری از نویسندگان مسلمان که در مسیر ادبیات اسلامی گام برداشته‌اند، یادکرده و در ادبیات او ویژگی‌های ظریف انسانی مانند عشق، زیبایی و ارزش انسان را ردیابی‌کرده و در کتاب *نظرات فی الأدب* درفصلی، تحت عنوان« ادبیات عشق، عاطفه، احترام به انسان و انسانیت در شعر مولانا جلال الدین رومی» به معرفی مولانا و ادبیات او پرداخته و ازشعر اسلامی مولانا به عنوان شروعی برای سرودن از ارزش و کرامت انسانی نام برده‌است. او معتقداست مولانا در جهانی که به ارزش و موقعیت انسان اعتقادی ندارد، ایده صحیح اسلامی را در شعر خود طنین انداز کرده و بر روی ویرانه‌های ادبیات بدبینانه و شعر شکست خورده آن دوران، شالوده‌ای تازه از ادبیات اسلامی را بنا کرده و به سرودن از کرامت انسان آغاز و شرافت و کرامت انسان را معرفی کرده‌است.

ندوی ابیات زیادی از شعر مولانا را ذکر می‌کند و به شرح و تفسیر آن‌ها می‌پردازد. امّا مشهورترین شعری که به شرح آن پرداخته شعر معروفی از مولاناست که در آن به دنبال انسان کامل می‌گردد:

«دیروز پیرمردی را دیدم که به دور شهر می‌گشت و مشعلی را حمل می‌کرد، گویی که در جستجوی چیزی است، بنابراین گفتم: ای استاد! دنبال چه می‌گردی؟ وی گفت: من از زندگی با جانوران وحشی خسته شده‌ام، و از آن‌ها خسته شده‌ام، و به دنبال یک ابر مرد و یک شیر دلاور بیرون می‌روم. سینهٔ من از آن تنبل‌ها و کوتوله‌هایی که در اطرافم می‌یابم خسته شده بود، بنابراین به او گفتم: دستیابی به آنچه می‌خواهید آسان نیست و من مدتها به دنبال آن گشتم امّا پیدا نکردم..» (الندوی،۱۹۹۷م:۱۰۳)

آنچه ندوی به صورت متن توضیح داده‌است در واقع ترجمه ابیات مشهور زیر از مولاناست که می فرماید:

دی شیخ با چراغ همی‌گشت گرد شهر کز دیو و دد ملولم و انسانم آرزوست

گفتند یافت می‌نشود جسته‌ایم ما گفت آنک یافت می‌نشود آنم آرزوست

ازابیاتی که ندوی از دیوان مولانا گلچین کرده می‌توان فهمید که ندوی به دنبال نمایش بُعد انسانی و تبلورکرامت انسانی در اشعار مولاناست. از نظر او مولانا توانسته تصور اسلامی صحیح راجع به انسان را، به زیبایی در ابیاتی به تصویر بکشد. و راه را بر نظریه‌ها و فلسفه‌های شکاک و بدبین نسبت به انسان ببندد.

عمادالدّین خلیل نیز در کتاب خود به عنوان *محاولات جدیدة فی النقد الإسلامی* به بررسی برگزیده‌ای از مثنوی مولانا پرداخته و او را به عنوان شاعر مهم در ادبیات اسلامی به حساب آورده‌است. و در بررسی خود از همان آغاز، قدرت شگرف مولوی در تصویر پردازی و خیال، اعجاب او را برانگیخته؛ علاوه بر آن، قدرت شاعری وی و توانایی‌اش در حفظ تعهد و التزامش به اسلام در اشعارش، اورا به تحسین مولانا وادار کرده‌است. و معتقداست وی توانسته در همه اشعارش تصورات اسلامی را به بهترین شکل به تصویر بکشد. عمادالدّین دربارهٔ تعهد مولانا به اسلام و نوع نگرش او به جهان وهستی می‌نویسد:

«تعهد مولانا (به اسلام) در هر شعری از مثنویاتش و در هر بیتی از ابیاتش آشکار می‌شود... او می‌داند که چگونه به جهان نگاه کند. درحالی که در دریای سوزان تجربه می‌سوزد، امّا ذوب نمی‌شود و از دایره التزام خارج نمی‌شود... او می‌داند چگونه از پنجرهٔ اعتقادی که به آن تعلّق دارد نگاه کند.» (خلیل،۱۹۸۱م:۱۰۸)

عمادالدّین خلیل، مولانا را صرفاً یک شاعری صوفی مسلک ندانسته؛ بلکه معتقداست او یک شاعر کاملاً اسلامی است. که شعرش برگرفته از تصورات اسلامی است و مانند صوفیان به کارهای غیر شرعی، مانند ریاضت‌هایی که به بدن آسیب می‌رساند نپرداخته-است:

«او از آن صوفیانی نیست که از مسیر خود منحرف شده و ادعا کند که با استناد به عمل و صرف احتیاط و برنامه ریزی قادر به دستیابی به اهداف آن است ... و اینکه او به نابودی بدن دعوت نمی‌کند. این ادعا در فرهنگ لغت مولوی رد شده است.» (خلیل،۱۹۸۱م:۱۶۲)

عمادالدّین به خوبی تفاوت بین ادبیات اسلامی حقیقی و ادبیات صوفی صرف را در شعر مولانا درک کرده‌است. و در حقیقت بر کسانی که مدّعی هستند که ادبیات مولوی صرفاً ادبیاتی صوفی است تاخته و اثبات کرده که ادبیات مولانا ادبیاتی جهانی و اسلامی است. عمادالدّین معتقد است که:

«مولانا با تصوّر گسترده، تخیّل گسترده و قدرت هنری خود، از دایرۀ ادبیات اسلامی خارج نمی‌شود. زیرا او مانند یک مؤمن واقعی است که در وجدان و قلب خود تمام جنبه های تصویر یعنی رنگ‌ها، سایه‌ها، خطوط، هیئت‌ها و مساحت‌ها را داراست. همانطور که قرآن به او آموخته که باشد. زیرا اگر این اتفاق افتاد و قلم موی او موجب تعمیق مسیر آزادی بشر شد، او دوباره آن (قلم مو) را بکار گرفت تا دایرۀ قضای جامع الهی را که پیرامون آزادی بشر است، برای ما ترسیم کند، زیرا این یک جز لاینفک از قدرت و قضای خدا در هستی است.»(همان:۱۲۳)

مهمترین موضوعی که عمادالدّین خلیل در شعر مولانا جستجو می‌کند قضیه التزام است. التزام ابعاد مختلف دارد که همه آن را می‌توان به عنوان عناصر اصلی در ادبیات اسلامی به حساب آورد. عمادالدّین خلیل در بررسی یازده شعر از مولانا ابعاد مختلفی از التزام در ادبیات اسلامی را درشعر مولانا بررسی کرده‌است. که به صورت خلاصه در موارد زیر قابل پیگیری است:

برداشت متعادل ایمان از مسئله سرنوشت و آزادی ، توحید مطلق خداوند متعال و ادب ترسیم شده در گفتگو با خدا به دور از شطحات صوفیانه، تأکید بر ارزش‌ها و اخلاق اسلامی، اعتماد بر داده‌های قرآن و سنت، توجه به عشق الهی که انسان را به راه راست

هدایت می‌کند، توجه به غیب، واقع گرایی مثبت و متوازن، مبارزه دائمی بین خیر و شر و بین انسان و شیطان و بین عشق و نفرت، و یک احساس خوش بینانه از تجدید و تغییر و امیدواری، دلتنگی عمیق برای اولین ریشه‌ها، هماهنگی متافیزیکی با هستی، جهان و مخلوقات و اشیاء، قدرت و جاودانگی روح و کلام، نفی استبداد و چیره شدن برظالمان... (ر.ک: خلیل،۱۹۸۱م:۱۱۳)

علاوه بر موضوعات ذکر شده عمادالدّین معتقداست، مولانا در شکل نیز تعهد خود به ادبیات اسلامی را رعایت کرده‌است. او نمونه‌هایی از آن را ذکر می‌کند. مانند آیاتی از قرآن که در شعرهایش استفاده کرده یا شخصیّت‌های دینی و تاریخی اسلامی که در داستان‌های خود از آن‌ها بهره برده‌است. و در نتیجه مولانا در شکل و مضمون به عنوان الگویی کامل بر نظریه‌پردازان ادبیات اسلامی تاثیر گذار بوده‌است.

۲-۲-۳.حافظ شیرازی

حافظ نیز به مانند مولانا تأثیر زیادی بر شاعران و ادیبان عرب، داشته‌است. شاعران و نویسندگان عرب، چه در گذشته و چه در حال، همواره شیفتهٔ اندیشه و افکار والای حافظ بوده‌اند. و در بسیاری موارد، به او تأسی جسته و از او به تحسین و بزرگی یاد کرده‌اند. (ر.ک:آذر،۱۳۸۷ش:۹۳)

در میان نظریه‌پردازان ادبیات اسلامی سیّد قطب بیشتر از سایر نظریه‌پردازان شیفتهٔ حافظ بوده‌است. او برای اولین بار با ترجمهٔ «ابراهیم امین شواربی» از غزلیات حافظ، با شعر حافظ آشنا شد. شورایی دو ترجمه از شعر حافظ انجام داده که نخست در سال ۱۹۴۴م با عنوان «حافظ الشیرازی، شاعر الغنا و الغزل فی إیران» بوده و دومی «أغانی شیراز» است که در دو جلد و درحدود ششصد صفحه بوده‌است.

آشنایی سیّد قطب با اشعار حافظ زمان زیادی طول نکشید، زیرا در ادامهٔ این آشنایی تبدیل به علاقه‌مندی و شیفتگی سیّد قطب به غزلیات حافظ شد. و هیچ چیز نمی‌توانست بین او و غزلیات حافظ جدایی افکند. او لحظات شیرین انس با غزلیات حافظ را اینگونه وصف می‌کند:

«روزهای زیبایی را با حافظ زندگی کردم و ادامه دادم - با حافظ - به آواز شیرین با روحیه‌ای صادقانه‌ای که ناخالصی‌های زندگی، نگرانی‌های زندگی و کینه‌های مردم، آن را مکدر نمی‌کند. همچنین نه حواس پرتی اضطراب، نگرانی‌های اندیشه و نه بحث ذهنی عقیم، آن را فاسد نخواهد کرد.» (قطب،۱۹۸۳م:۶۸)

سیّد قطب در شعر حافظ گمشده خود را پیدا کرده‌است. او به دنبال چیزی است که شعر عربی را غنا ببخشد. و آن را از تاثیرات فلسفه‌های غربی رها سازد. و با اندیشه‌های اسلامی و ادبیات اسلامی آشنا سازد. و همه این عناصر را یکجا در شعر حافظ یافته‌است. او غزلیات حافظ را نجات بخش ادبیات عرب از بحران معاصر به شمارآورده‌است. علاوه بر این نجات بخشی و الهام دهی به شعر عربی، شعر حافظ از نظر سیّد قطب روح شرق را درکالبد جهان عرب جاری می‌کند. و آن را از عقل گرایی غربیِ کسالت آور رهایی می‌بخشد.

سیّد قطب شش غزل از غزلیات حافظ را بررسی کرده و علاوه بر توضیح مضامین عرفانی و اسلامی آن‌ها، اسلوب و شیوهٔ او در غزل سرایی را مورد بررسی قرار داده‌است. او نه تنها در این بررسی‌ها شعر حافظ را با شعر خیام مقایسه کرده؛ بلکه بر منتقدین حافظ خرده گرفته‌است. به عنوان مثال دیدگاه «عبدالوهاب عزّام» را که حافظ را شاعری بد بین معرفی کرده، مورد نقد قرار داده و معتقد است. حافظ شاعری بد بین نیست بلکه شاعری مسرور و شاد است و این سرور و شادابی در بیشتر ابیات او هویداست. و چنانچه بدبینی در شعر او باشد، تنها عارضی و اندک است. و نمی‌توان آن را مؤلفهٔ اصلی در شعر او دانست.

۲-۲-٤. سعدی شیرازی

بیشتر پژوهشگران به بررسی تاثیر پذیری سعدی از ادبیات عرب پرداخته‌اند. امّا آنچه الان در این نوشتار مورد بررسی قرار خواهد گرفت تاثیرگذاری سعدی بر نظریه‌پردازان ادبیات اسلامی است.

ندوی نظریه‌پرداز هندی ادبیات اسلامی، ازتوجه هندیان به خواندن کتاب‌های «گلستان» و «بوستان» سعدی سخن گفته و به تاثیرات این دو کتاب در تربیت اخلاقی و اجتماعی در انسان اشاره کرده‌است. علاوه بر این، معتقداست این دو کتاب تجارب زندگی را در اختیار

مخاطبان قرار می‌دهد. تأثیر پذیری ندوی امر عجیبی نیست «چراکه گلستان سعدی شاهکار ادبی جهانی است که به زبان های مختلف جهان ترجمه شده‌است. و ادبای طراز اول بسیاری از آن تأثیر پذیرفته‌اند.» (کافی،برفر، ۱۴۰۰ش، ۲۰۴) امّا آنچه به کار ندوی ارزش داده این است که وی آنچنان تحت تاثیر گلستان وبوستان سعدی بوده‌است که در کتاب "نظرات فی الأدب " کتاب های بوستان و گلستان را ستون فقرات برنامه درسی کودکان می‌داند. وبه نوعی می‌توان گفت او انگیزه‌های اولیّه وبذرهای نخستین ادبیات اسلامی را در این دو کتاب یافته‌است.

علاوه بر اقرار ندوی بر تاثیرگذاری اخلاقی و تربیتی آثار سعدی در هند، وی اشعار سعدی را به عنوان نمونه‌ای بارز از ادبیات اسلامی معرفی کرده‌است. مخصوصاً مدایحی را که سعدی در مدح پیامبراکرم (ص) آورده را یادآوری کرده و از آن به عنوان نمونه‌ای بی بدیل از ادبیات اسلامی یادکرده‌است. به عنوان مثال در کتاب «الطریق إلی المدینهٔ» به دو کتاب «بوستان و گلستان» سعدی اشاره کرده و به بررسی و شرح مدح سعدی از پیامبر (ص) پرداخته و چنین آورده‌است:

«... شیخ سعدی ... نویسندهٔ دو کتاب جاودانه‌ای که درکتابخانه ادبیات جهان پیشگام هستند، یعنی «گلستان و بوستان» دو باغ مرفه تا این زمان شعری که قلب به آن وصل شد و انتخاب بر آن افتاد شعر آسان و مطبوعی بود، این نمونه‌ای از سهل ممتنع بود، گویی که دریایی است که در یک فنجان ریخته شده‌است، یا کتابخانه‌ای است که در یک خط پر شده‌است.... او می‌گوید: «یتیمی که بی سواد بزرگ شد و بی سواد زندگی کرد و قرآن را در کتابی نخواند، توانست کتابخانه‌های بسیاری از ملت‌ها را منسوخ کند، بنابراین آنها ارزش و نشاط خود را از دست دادند و کتابخانه جدیدی ایجاد کرد که منبع دانش و عرفان و سرچشمه هر پیشگام و هر تشنه‌ای بود.» (الندوی، ۱۹۸۰م:۱۰۲)

جالب اینکه هرجا ندوی به شعر هایی از گلستان و بوستان استشهادکرده، قبل از مثال‌های شعری، به تحسین این دو کتاب پرداخته‌است. همین تحسین کردن بیانگر میزان تاثیر پذیری او از این دو کتاب است.

دیگر نظریه‌پردازان ادبیات اسلامی فقط نامی از سعدی و حافظ آورده و بر اسلامی بودن ادبیات این شاعران اعتراف کرده‌اند. نام‌های دیگری هم که از شاعران فارسی زبان و

ایرانی در میان طرفداران و نظریه پردازان ادبیات اسلامی به چشم می‌خورد. به اندازه شاعران ذکر شده شهرت پیدا نکرده‌اند و آثارشان کمتر مورد توجه مترجمین قرار گرفته‌است. امّا آنچه به نظر می‌آید این است که از آنجا که نظریه‌پردازان ادبیات اسلامی، عربی زبان هستند، و شعر هم مقوله‌ای است که ترجمه آن هم نمی‌تواند شیوایی و لذّت حقیقی آن را به مخاطب برساند. لذا شاهد آن هستیم که ادبیات اسلامی از منبع عظیمی غافل شده‌است، منبعی که به زبان فارسی است و غالبا در میان شاعران ایرانی نهفته‌است. به همین دلیل ادبیات غنی ایران و شاعران توانمند آن نیاز به معرفی شدن بیشتر دارند و محققان و پژوهشگران می‌توانند بُعد اسلامی ادبیات ایران را مورد توجه قرار دهند و این ظرفیت بزرگ را به مسلمانان و جهانیان معرفی کنند. و به جرأت می توان گفت که اگر ابوالحسن ندوی با زبان فارسی آشنایی نداشت همین شاعرانی که اشاره شد نیز مورد غفلت قرار می گرفتند.

۳.نتیجه‌گیری

بر اساس آنچه گذشت می‌توان نتیجه گرفت که:

۱- نظریه پردازان ادبیات اسلامی به دلیل ویژگی‌های مختلفی که زبان فارسی دارد، آن را به عنوان یک زبان محوری درهمهٔ نظریه‌پردازی‌های ادبیات اسلامی مورد توجه قرار داده‌اند. و با اقرار نظریه‌پردازان ادبیات اسلامی بر جایگاه زبان فارسی و همچنین انتخاب این زبان توسط اقبال لاهوری به عنوان زبان برتر در ادبیات اسلامی، میزان توجه به این زبان را بیشتر شده‌است. در این میان ندوی به دلیل آشنایی با زبان فارسی و اطلاع از ویژگی‌های آن توانست در معرفی زبان فارسی به عنوان یکی از زبان‌های تاثیرگذار در ادبیات اسلامی موفق عمل کند.

۲- جایگاه جهانی ادبیات فارسی باعث شد، توجه به آن بیشتر شود. امّا آنچه نظریه پردازان ادبیات اسلامی را به سمت توجه به ادبیات ایران سوق داده، بُعد اسلامی ادبیات این سرزمین اسلامی است. جایی که ادبیات ایران بر اساس تصورات اسلامی قوی و صحیح،

سردمدار ادبیات اسلامی است و همین امر باعث شده نظریه پردازان ادبیات اسلامی، ادبیات ایران رابه عنوان یک الگوی برتر در ادبیات اسلامی معرفی کنند.

۳- محمّد اقبال بیشترین تاثیر را برنظریه پردازان ادبیات اسلامی داشته تا جایی که همه نظریه‌پردازان ادبیات اسلامی برجایگاه ویژهٔ او در ادبیات اسلامی اعتراف کرده‌اند. امّا خود اقبال و ندوی معتقدند، اقبال نیز تحت تاثیر شاعر ایرانی مولانا جلال الدّین بوده‌است. در این میان بعد از اقبال ومولانا جلال الدّین، تاثیرسعدی بیشتر به خاطر دو کتاب ارزشمند او(بوستان و گلستان) است. در این میان بیشترین سهم تاثیر پذیری از سعدی را درندوی می‌توان دید. و امّا حافظ بیشترین تاثیر را بر نظریه‌پرداز مصری سیّد قطب داشته، تا جایی که او را شیفته خود کرده‌است.

کتابنامه

-آذر امیر اسماعیل.(۱۳۸۷ ش). ***ادبیات ایران در جهان***. چاپ اول. تهران: انتشارات سخن.

-اقبال لاهوری محمّد.(۱۳۸۸ش).***کلیات اقبال***. به کوشش فرید مرادی. تهران: نگاه.

-الحسناوی محمّد.(۱۹۸۶م). ***فی الأدب و الأدب الإسلامی***. الطبعة الأولی. المکتب الإسلامی للطباعة والنشر.

-الغوری سیّد عبدالماجد.(۲۰۰۹م). ***العلامة أبوالحسن الندوی رائد الأدب الإسلامی***. الطبعة الأولی. دمشق. بیروت: دار إبن کثیر.

-الکیلانی نجیب.(۱۴۰۵ق).***الاسلامیة و المذاهب الادبیة***. الطبعة الرابعة. بیروت: موسسة الرسالة.

-الکیلانی نجیب.(۱۴۰۷ق). ***مدخل إلی الأدب الإسلامی***. الطبعة الاولی. قطر: کتاب الامة.

-الکیلانی نجیب.(۲۰۱۵م). ***تجربتی الذاتیة فی القصة الإسلامیة المعاصرة***. الطبعة الاولی، الصحوة.

-الندوی أبوالحسن علی الحسنی.(۱۴۰۲ق).***الطریق إلی السعادة و القیادة للدول و المجتمعات الإسلامیة الحرة***. الطبعة الأولی. بیروت: موسسة الرسالة.

-الندوی أبوالحسن علی الحسنی.(۱۹۶۰م). ***روائع إقبال***. الطبعة الأولی. دمشق: دارالفکر.

-الندوی أبوالحسن علی الحسنی.(۱۹۸۰م).***الطریق إلی المدینة***. الطبعة الرابعة. بیروت: دار القلم.

-الندوی أبوالحسن علی الحسنی.(۱۹۸۳م). ***الصراع بین الفکرة الإسلامیة و الفکرة الغربیة فی الأقطار الإسلامیة***. الطبعة الرابعة. کویت: دار القلم.

-الندوی أبوالحسن علی الحسنی.(۱۹۹۰م). ***فی مسیرة الحیاة الجزء الثانی***. الطبعة الأولی. دمشق: دار القلم.

-الندوی أبوالحسن علی الحسنی.(۱۹۹۷م). ***نظرات فی الأدب***. الطبعة الثانیة. قاهرة :دار النشر.

-الندوی أبوالحسن علی الحسنی(بدون تاریخ). ***نظرات فی الأدب***. رابطة الأدب الإسلامی العالمیة. مکتبة البلاد العربیة: مکتبة العبیکان.

-الندوی أبوالحسن.(۱۹۷۴م). ***من نهر کابل إلی نهر یرموک جولة فی غرب آسیا***. أنقره: دار الهلال.

-الندوی الدکتور محمّد أکرم.(۲۰۰۶م). ***أبوالحسن الندوی العالم المربی و الداعیة الحکیم***. الطبعة الأولی. دمشق: دار القلم.

-الوشمی عبدالله بن صالح بن سلیمان.(۲۰۰۵م). ***جهود أبی الحسن الندوی النقدیة فی الأدب الإسلامی***. الطبعة الأولی. الریاض: مکتبة الرشد الناشرون.

-جابر قمیحة.« شعر نجیب الکیلانی». ***ندوة الأدب الإسلامی فی خدمة الدعوة***. مجلد ۲.

-جعفری علامه محمّد تقی.(۱۳۸۸ش). ***مولوی و جهان‌بینی‌ها***. چاپ هفتم. تهران: موسسه تدوین ونشر آثار علامه جعفری.

-خلیل عماد الدّین،.(۲۰۰۰م). ***الغایات المستهدفة للأدب الإسلامی***. الأردن: دار الضیاء.

-سیّدنعیم الدین.(۱۳۷۲ش). « همانندی‌های سبک جلالدین رومی و اقبال لاهور». ترجمه سهیلا صارمی، ***فرهنگ***، شماره۱۴،صص۱۹۳-۲۰۹.

-عبدالقدیر الحافظ.(۲۰۱۷م).«المفاهیم القرآنیة فی شعر الأستاذ الدکتور عمادالدّین خلیل». ***جهات الإسلام***، المجلد۱۰، ینایر-یونیو، العدد۲،صص۳۲۱-۳۴۲.

-عمادالدّین خلیل.(۱۹۸۱م) ***محاولات جدیدة فی النقد الإسلامی***. الطبعة الأولی. بیروت: مؤسسة الرسالة.

رستمی نسب زینب.(۱۳۹۸ش). «**نقش «تربیتی خود» در اندیشه های ادبی و عرفانی مولوی و اقبال لاهوری**».***نشریه ادبیات تطبیقی***، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه باهنر کرمان، سال۱۱، شماره۲۰

کافی غلامرضا، برفر محمّد،(۱۴۰۰ش). «بررسی تطبیقی گلستان سعدی و یادداشت‌های ایام سبک‌باری یوشیدا». ***نشریه ادبیات تطبیقی***، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه باهنر کرمان، سال۱۳، شماره۲۴

-قطب سید.(۱۹۸۳م).***کتب و شخصیات***. الطبعة الثالثة. القاهرة: دارالشروق.

-قطب، محمّد.(۱۹۸۳م). ***منهج الفن الإسلامی***. الطبعة السادسة. القاهرة: دار الشروق.

-مؤذنی علی‌محمّد.(۱۳۸۲ش).«ذهن و زبان قرآن در پرتو قرآن». ***نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران***، شماره۱۶۵،صص ۱-۱۶.

Journal of
Comparative Literature
ISSN: 2008-6512

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 14, No. 26, spring and summer 2022

A Comparative Analysis of the "Hegemonic Other" in the Plays The Island by Athol Fugard and Parvarbandan by Gholam-Hossein Sa'edi *

Abtin Golkar[1] , Behrooz Mahmoodi Bakhtiari [2], Mohammadreza Dabirnia [3]

1. Introduction

One of the functions of American school in Comparative Literature is the possibility to equalize literary works from different geographic regions that do not share any historical grounds. In fact, this school gives us a platform to go beyond the limits of the French school as a condition of historical confrontation. This study uses this cross-border thought approach to conduct a comparative analysis of two literary works by Athol Fugard and Gholam-Hossein Sa'edi, both of whom compete over the concept of *other*. In fact, both authors seek to focus on the binary interactions existing in society regarding the idea of *other*. On the other hand, colonization has changed, and it does not appear as a direct governing system or a puppet ruler as it once did. Instead, in today's world, it appears with a different approach and as silent domination. The plays *The Island* and *Parvarbandan* attempted to react to the social and cultural change and conflict they were faced with accordingly. This common ground makes these works worthy of comparative analysis. Therefore, with regards to the textual capacity

*Date received: 16/07/2021 Date review: 08/11/2021 Date accepted: 11/02/2022

1. Assistant Professor of Russian Language, Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University, Iran. E-mail: golkar@modares.ac.ir
2.Associate Professor in Fine arts' Campus, College of Performing Arts and Music, Tehran University; mbakhtiari@ut.ac.ir

3**. Corresponding author:** MA Graduate in Dramatic Literature, Tarbiat Modares University;

M_dabirnia@modares.ac.ir

and the atmosphere of both plays that portray domination and hegemony, their consequences on characters, and the reaction of the oppressed other and using the comparative approach, this study attempts a postcolonial reading of the plays. In fact, this study seeks to analyze these texts in cultural and deconstructive frameworks as well as the characters' reactions and the narrative direction of the plays.

A historical examination of postcolonial studies' roots reveals the traces of one of the field's pioneering thinkers, who first defined the notion of "the other" in the conflict between colonialists and colonized. Frantz Fanon addressed the question of "the other," particularly in the case of blacks, by using the theoretical potentials of Hegel's discussions in phenomenology as well as Adler's theory on individual psychology. Inspired by Hegel's key theories on master-slave dialectic, he regarded the colonized as an" other" who could not embrace the role of "self." In his paper, "Racism and Culture," Franz Fanon defines race as the issue of "the other," for example, superior/inferior racial relationships, in the context of the struggle between indigenous and colonial cultures. Racism, according to Fanon, follows a solid and immutable logic. A living nation, in his perspective, gets its essence from the exploitation of other people and, as a result, reduces those people to inferiors (see Fanon, 1972: 63).

The representation of "the other" as an imperfect "self" in Bhabha's discourse implies not just the colonists' oppressive or proprietorial characteristics but also a more complex desire. In this case, the colonizer is subjected to these forms of representation in the same way that the colonized is, and he or she is simply caught up in the game of desire and fantasy established by the colonial context (see Mills, 2003: 159). In his book, The Colonizer and the Colonized (French: Portrait du colonisé, précédé par Portrait du colonisateur), Albert Memmi delves deeply into the mimicry-based relationship between the colonizer and the colonized. He argues that placing oneself in the shoes of another is an unconscious deed made by colonized people in an attempt to better their status. When a colonizer receives all advantages, profits, and credits and possesses wealth, honor, authority, or technical facilities, even though he has violated the colonized people's rights and has held them in servitude, he is seen as a unique role model for the colonized. The colonized imitates this role model to such an extent that his identity becomes entwined with that of the colonists, and he, therefore, ignores his true self. However,

over time, the colonized understands that colonial culture had consistently put him in the position of a humiliated colonizer and that by accepting colonial values, he had actually signed his own conviction. Such a person not only does not benefit from the advantages of colonial society but his identity is gradually resolved in the relations of such a society. The colonizer gives in to his role model's demands and praises him, but the colonizer also finds a way to humiliate him, and that is ridiculing the colonizer's clumsy imitations. This is the point at which the colonized revolt against the "other" and his acts, hoping to get rid of him as quickly as possible; so, he rejects the colonizer, and the roles are reversed. The colonized people's earlier desire for the colonizer and self-rejection turns into the colonizer's rejection and return to the actual self, their infatuation changes into extreme hatred of the outsiders, and they pursue self-detection. According to Memmi, the colonized cannot avoid this multi-stage colonial relation, as though each step is a prerequisite for the colonized to go to the next level and, eventually, achieve his freedom and deliverance (see Memmi, 1972: 155-158).

2. Methodology

This study was conducted using a comparative analytical method, and its data were collected through a desk research approach. Through a postcolonial and cultural studies lens, we examine Gholam-Hossein Sa'edi's play, Parvarbnadan (cattle fatteners, Fatteningly), and Athol Fugard's drama, The Island, to conduct a comparative study of the concept of "the other" in both literary works.

3. Discussion

The Island is a manifesto in which two men are sent to Robben Island for opposing apartheid and its brutal policies. This play, however, is also a statement on theater, asking, "What is the point of drama in a society founded on antagonism and repression?" According to the play, humanity will continue to suffer in the most inhumane ways unless they can find a meaning for their suffering and express it (see Walder, 1984: 76). Sa'edi's play, on the other hand, is a prod against an indifferent society, and the playwright used the metaphor "lamb" to portray the indifference of such a society and describe the current

hegemony. Here, the author is a concerned person who, like the repressed characters of an island, must remain in exile and lose his identity and humanity, a point that Fugard also accentuates in his work. The main characters in both plays are oppressed and imprisoned for fighting against the government and for having resistant morale. In The Island, two black prisoners, John and Winston, are detained in the notorious Robben Island prison off the coast of Cape Town, South Africa, for their political stances against the government. On the flip side of this study is Fatteningly, whose protagonist (Meem) is a well-known activist and writer now serving a temporary prison sentence awaiting trial. Here, it is necessary to examine the discursive and ideological forms of the two plays. This enables us to determine how colonialism establishes its subject positions via representation. In this respect, Steven Sloman presents a diagram in his article "The Struggle for Postcolonialism" that is beneficial for comprehending the complexities of this issue:

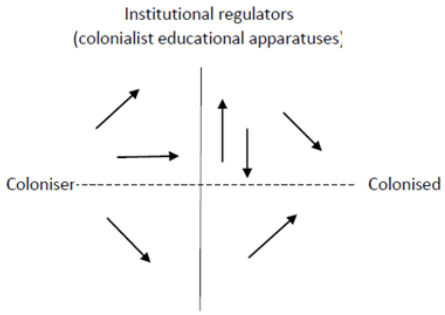


Diagram 1. The Semiotic Field

The diagram above depicts colonialism as a system of power and dominance from left to right. The line “A” symbolizes the numerous beliefs regarding how colonial oppression is carried out via direct political and economic control. The lines “BC” and "DE" indicate several notions connected to the ideological regulation of colonial people or subjection through establishing consent. Theories that highlight colonialism's efficiency, which we observe moving along the

line *A*, are fundamentally "direct political" theories or theories based on colonialism's "brutal coercion." In other words, these theories deny the fundamental assumption of resolving social conflict via the intentional development of concepts about the "self" and their internalization or "actualization" by subordinated subjects. On the other hand, theories that depict colonial power primarily along line BC - which embodies the ideological stance of economic colonialism along with line A - highlight the structural strength of state apparatuses in the formation of colonial relations. In his play, Fatteningly, Sa'edi uses lamb fattening as a metaphor and narrates the same sequence. This structure adheres to line "BC," according to which controlling ideology promotes instinctive desires so that colonized people may focus only on these things while neglecting current political-ideological concerns. As a result of such a policy, a society in which everyone thinks alike is formed. On the other hand, these herds are uninformed that cattle fatteners' ultimate focus in fattening ignorant animals is to transport them to the slaughterhouse. Totalitarian regimes do this by slaughtering and eradicating the personality or identity of human herds. On the other hand, this connection may be seen as suggesting that the government, by duping the masses and legitimizing racial discrimination, sends dissidents like John and Winston to a secluded island to live as enslaved people doing subordinate labor.

The crucial point is that the process of otherness is characterized by intricate representational power processes; power is essentially oppressive. It deals with human subjugation and seduction via a variety of, at times contradictory, images. Another character in this drama is a lady who uses lures and cooks fatty meals to fatten and castrate Meem.

In The Island, government authorities attempt to assign tasks to two convicts in order to transform them into animals or to remove the last traces of humanity from them. Furthermore, this task serves as both a shield and a sword for both prisoners. In other words, this task may be used for both self-defense and action and warfare against the

colonizers (i.e., the state). Theater, in fact, is the instrument that these two characters use to avoid alienation.

The body serves a particular purpose in both plays. In The Island, the human body narrates the anguish of oppressed individuals who have been banished because of their protest and whose body endures unending oppression in the process of "becoming other," which has pushed them to perform meaningless and dreadful tasks. The island evokes the setting for a tragic play in a tiny, lonely place, which is a metaphor for the country's terrible situation. People are condemned to the worst penalties in this country, and the state humiliates the spirits and bodies of the people by forcing convicts to do complex and meaningless actions, punishing them or turning them into obedient slaves. If we consider locations such as the small world of postcolonial society, we observe how characters are treated and how they are compelled to live a passive, submissive life. All of the activities performed against Meem's character in Fatteningly are performed in order to transform him into an obedient character. As a result, actions such as edacity, castration, and physical punishment are examples of behaviors that are applied to the body, and governments use these activities to accomplish colonial aims in the process of "otherness."

4-Conclusion

One objective of the comparative literature approach is to investigate the conceptual and methodological biases in various territories without considering the historical context of the relationships between these territories. Based on comparative literature methodology, we first evaluated the similarities of the concepts of " the other" in two dramas (Fatteningly and The Island) and then attempted to analyze the dualities in these works through analyzing the dual system of "the self" and "the other." In the next stage, we tried to compare these works. As Fugard grew up in a colonial territory, he became interested in structures that arose from dual racial conflicts, such as white/black, which were finally internalized by the society. The issue of race and

the problem of inferiority, implemented through white hegemony against people of color, is one of the most prominent keywords in Fugard's works. Most of Fugard's focus in his work was linked to this colonial theme. In terms of the typology of "the other," since Sa'edi lives in a different culture than Fugard and has no experience living in the colony, he highlights the subject of autocracy in many of his plays rather than colonialism, which accelerates people's otherness process as a consequence of its hegemony. In fact, the hegemonic forces in these two works take a stand against the characters because they want these characters to go through a process of alienation during which the characters first get alienated but eventually resist and take an aggressive approach against colonialists or dictatorial powers.

Keywords: comparative literature, Other, postcolonial studies, Gholam-Hossein Sa'edi, Athol Fugard

References [In Persian]:

Abbott, H. P. (2018). *The Cambridge Introduction to Narrative*. [Translators: Pour Azar, Roya & M. Ashrafi, Nima]. The Electronic Version. Tehran: Atraf.

Adibzadeh, M. (2012). *The Empire of Myths and the Image of the West. First Edition*. Tehran: Qoqnoos. [In Persian]

Alavizadeh, F. (2021). Interdisciplinary studies of comparative literature, its methodological approaches and the identity crisis of comparative literature. *Journal of Comparative Literature*, *13*(25), 207-179. [In Persian]

Ansari, M., & Doroodim M. (2014). "Postcolonial Studies: Two Different Approaches". *Contemporary Political Studies*. *5*(2). pp 1-237. [In Persian]

Asadi, K. (2015). *Identity Card of Gohlam-Hossein Sa'edi*. Tehran: Nimazh. [In Persian]

Akbari, M A (2005). *Genealogy of the new Iranian identity (Qajar and Pahlavi eras).* First Edition. Tehran: Scientific and cultural publications. [In Persian]

Bay, A. (2011). "Power-Knowledge and Hegemony in Process of Globalization". *Journal of Law and Politics*. *7*(1), (Issue 17, Spring and Summer 2011), pp 43-74.

Bertens, J W. (2015). *Literary Theory: The Basics.* [Translator: Ghasemi, M]. Fourth Edition. Tehran: Mahi.

Burns, E., (2002). *Michel Foucault*. First Edition. Tehran: Mahi.Chalabi, M. (1996). *Sociology of order*. First Edition. Tehran: Ney Publishing.

Cregan, K. (2016). *The Sociology of the Body: Mapping the Abstraction of the Embodiment*. [Translator: Naseri Rad, M]. First Edition. Tehran: Naqsh-o Negar. Dallmayr, F R. (2005). *Alternative Ways: Beyond Orientalism and Oriental Studies*. [Translators: Sadeqi, F & Tajik, N]. Tehran: Porsesh.Downing, L. (2019). *Cambridge Introduction to Michel Foucault*. [Translator: Momeni, Q]. First Edition. Tehran: Elmi- Farhangi Publishing. Dreyfus, H L., and Rabino, P. (2000). *Michel Foucault: Beyond Constructivism and Hermeneutics with Michel Foucault*. Translated by Dr. H Bashirieh, Second Edition, Tehran: Ney Publishing. Fanon, Frantz. (1972). *Black Skin, White Masks*. [Translator: Kardan, M A]. Farahmandfar, M. (2015). "The Threshold of Culture": Homi Baba and Postcolonial Theory. *Journal of Critical Literature Studies*. No. 4, Winter, pp. 17-34. [In Persian]

Ghandhi, Leela. (2012). *Postcolonialism*. [Translator: Alemzadeh. M & Kakasoltani, H]. Second Edition. Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies. Group of Co-authors. (2012). *Postcolonial Studies* [Translators: F Dehkordi, J & R Farhadi]. Tehran: Imam Sadeq University Publishing. [In Persian]

Habibi, H. (2014). *The Lost City: A Peer Review of Gholam-Hossein Sa'edi's Life and Works*. First Edition. Tehran: Hermes. [In Persian]

Hajmohammadi, H. (2018). *A Review and Critique of the Theoretical Foundations of the Birmingham School of Cultural Studies*. First Edition. Qom: Boostane Ketab. [In Persian]

Heshmati, S & Aqajani, Z. (2018). *Cultural Sociology*. First Edition. Tehran: Adibane Rooz. [In Persian]

Horkheimer, M. (2001). *The Beginnings of the Bourgeois Philosophy of History*. First Edition. Tehran: Ney. [In Persian]

J. C. Young, Robert., (2012). *Postcolonialism: A Brief Introduction*. [Translators: Modaresi, F& Qaderi, F]. First Edition Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies. [In Persian]

Joll, J. (2009). *Gramsci*. [Translator: MZomorodi]. First Edition. Tehran: Sales.Jenkins, R. (2015). *Social Identity*. [Translator: Yarahmadi, T]. Second Edition. Tehran: Shirazeh. J, Francois. (2018). *Comparative Literature*. [Translator: Anooshirvani, A; Arashi, L & Bahadori, R]. First Edition. Tehran: Samt. Klages, M. (2020) *Literary Theory: A Guide for the Perplexed*. [Translator: Sokhanvar, J; Dehnoodi, E & Sabziyan, S]. Tehran: Akhtaran. Lindholm, C. (2018). *Culture and Identity: The History, Theory, and Practice of Psychological Anthropology*. [Solasi, M]. Second Edition. Tehran: Sales. Locks, A. (2019). *Body Studies: The Basics*. [Translator: Hassani, Hossein] First Edition. Tehran: Nieve. Maalouf, A. (2013). *Deadly identities*. Translated by Abdul Hussein Nikooghar, second edition. Tehran: Ney Publishing.

Memmi, A. (1972). *The Colonizer and the Colonized*. [Translator:Nateq, H]. Second Edition. Tehran: Kharazmi.

Mills, Sara. (2013). *Michel Foucault*. [Translator: Noori, M]. Second Edition. Tehran: Markaz.

Mito, D. (2018). *Postcolonial Studies*. [Translator: Rahmani, T]. First Edition. Institute for Humanities and Cultural Studies.

Mohsenniniya, N. (2014). *Comparative literature in the contemporary world (generalities, theoretical foundations, schools)*. First Edition. Elmo Tehran: Danesh. [In Persian]

Moore-Gilbert, B. (2007). "Homi Baba". Translated by P Karimi. *Zaribar Quarterly*. Consecutive 63, p.30.

Navabakhs, M. (2009). *Application of Social Theories in Research Methodology*. First Edition, Jahane Ketab Cultural- Artistic Institute. [In Persian]

Pfister. M. (2008). *The Theory and Analysis of Drama*. [Nasrollazadeh, Mehdi]. Electronic Version. Tehran: Minnoye Kherad.

Prawer, S S. (2018). *Comparative Literary Studies: An Introduction*. [Translators: Anooshirvani, R & Hosseini, M]. Third Edition. Tehran: Samt.

Qahraman, Shiri. (2018). *Hedayat's Neighbor (A Look at Gholam-Hossein Sa'edi's Biography) / Introduction, Summary of Works, Criticism*. First Edition. Tehran: Vara. [In Persian]

Rashidiyan, A. (2014). *The Encyclopedia of Postmodernism*. Tehran: Ney. [In Persian]

Sa'edi, G H. (1969). *Parvarbandan [Cattle Fatteners]*. First Edition. Tehran: Nil. [In Persian]

Seyed Ahmadiyan, A. (2016). *Deities and Servitude from the Phenomenology of Hegel's Soul*. Second Edition. Tehran: Cheshmeh. [In Persian]

Sha'bani, R. (2006). *Iranians and National Identity*. First Edition. Tehran: Publishing Organization of the Institute of Islamic Culture and Thought. [In Persian]

Shahmiri, A. (2010). *Postcolonial Theory and Criticism*. First Edition. Tehran: Elmi. [In Persian]

Tyson, L. (2008). *Critical theory today*. [Translators: Hosseinzadeh, M & Hosseini, F]. First Edition. Tehran: Negahe Emrooz(Hekayate Ghalame Novin).

Truby, J. (2019). *The Anatomy of Story*. [Translator: Gozarabadi, M]. Third Edition. Tehran: Saqi.

Vaezi, H. (2007). *Ultra now Colonization, Globalization, and the Islamic Revolution*. second edition. Tehran: Imam Khomeini Educational and Research Institute. [In Persian]

Walder, D. (2019). *Athol Fugard*. [Translator: Aqa-Abbasi, Y]. First edition. Tehran: Kiyan-Afraz.

Young, R. (2010). *White Mythologies, Writing History and the West*. [Translators: Karimi, J & Khaleqpanah, K]. Electronic Version. Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies.

Zarqani, S M, et al. (2018). *The History of Body in Literature*. First Edition. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Zeymaran, M. (2013). *Jacques Derrida and the Metaphysics of Presence*. second edition. Tehran: Hermes Publishing. [In Persian]

References: [In English]

Ashcroft, B., Griffiths, G., & Tiffin, H. (2000). *Post-colonial studies: the key concepts*. Routledge: London.

Bhabha, H. K. (2004). *The Location of Culture*. London: Routledge.

Carmina, Yu Untalan. 2020. "Decentering the Self, Seeing Like the Other: Toward a Postcolonial Approach to Ontological Security", *International Political Sociology*, Volume 14, Issue 1, pp. 40–56.

CÉSAIRE, A. (1972). *Discourse on colonialism*. New York: MR.

Chawla, D. (2017). *Othering and Otherness. In The International Encyclopedia of Intercultural Communication*. Y.Y. Kim (Ed.).

Collins, M. (1983). *The Sabotage of Love: Athol Fugard's Recent Plays*. World Literature Today, *57*(3), pp 369-371.

Crow, B., and Banfield, C. (1996). *An Introduction to Post-Colonial Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press (Cambridge Studies in Modern Theatre).

Edgar, A., & Sedgwick, P. R. (2008). *Cultural theory: the key concepts*. 2nd ed. London: Routledge.

Edited by B Ashcroft., G Griffiths, and H Tiffin. (2006). *The Post-Colonial Studies Reader*. London; New York: Routledge.

Fugard, A, (1977). *The Township Plays*. Oxford University Press.

Huggan, G. (2013). *The Oxford handbook of postcolonial studies*.

Loomba, Ania. (2007).*Colonialism/Postcolonialism*. Abingdon, Oxon: Routledge.

Shanguhyia, M. S., & Falola, T. (2018). *The Palgrave Handbook of African Colonial and Postcolonial History*. Springer Ebooks.

Shang, N. G. (2016). "A question of the body: Colonial legacies and postcolonial imaginaries of power in African literary texts". *International Journal of English and Literature*, *7*(9), pp. 143-151.

نشریه ادبیات تطبیقی
شاپا: ۶۵۱۲-۲۰۰۸

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال چهاردهم، شمارهٔ بیست و ششم، بهار و تابستان ۱۴۰۱

تحلیل تطبیقی «دیگری هژمونیک» در نمایشنامه‌های جزیره از آثول فوگارد و پرواربندان از غلامحسین ساعدی *

آبتین گلکار [۱]، بهروز محمودی بختیاری [۲]، محمدرضا دبیرنیا(نویسنده مسئول) [۳]

چکیده

یکی از کارکردهای ادبیات تطبیقی آمریکایی امکان برابرنهادن آثاری از جغرافیاهای متفاوت است که هیچ‌گونه برخوردی از لحاظ تاریخی با یکدیگر نداشته‌اند. درواقع این مکتب بستری را برای فراتر رفتن از محدودیت‌های مکتب فرانسوی چون شرط برخورد تاریخی به ما می‌دهد. این پژوهش با استفاده از این رویکرد اندیشگانی موجود در قلمرویی فرامرزی، به تحلیل تطبیقی دو اثر از آثول فوگارد و غلامحسین ساعدی می‌پردازد که از حیث مفهومی به نام «دیگری» با یکدیگر قرابت دارند. درواقع نگرهٔ فکری دو نویسنده معطوف‌کردن توجّه خود به تقابل‌های دوگانی موجود در جامعه از حیث مفهوم «دیگری» است. از سوی دیگر دگرگونی در امر استعمار صرفاً به صورت گذشته نیست که به شکل حکومت مستقیم یا حاکمیّت دست‌نشانده در جریان بود و در جهان کنونی با روش‌های متفاوت با گذشته و در چهرهٔ سلطهٔ خاموش قد علم کرده است. دو نمایشنامهٔ جزیره و پرواربندان در تلاش بوده‌اند که در کشاکش دگرگونی‌های اجتماعی و فرهنگی، واکنشی درخور نسبت به این تغییرات داشته باشند که همین امر موجب شده است تا از منظری تطبیقی قابل بحث و بررسی باشند؛ بنابراین با توجه به ظرفیّت متنی و فضای دو نمایشنامه در به‌تصویرکشیدن سلطه و هژمونی، نتایج آن بر روی شخصیت‌ها و واکنش دیگری سرکوب‌شده به

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۴/۲۵ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۰۸/۱۷ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۰/۱۱/۲۲

صص ۲۸۵ – ۳۱۹ **Doi:** 10.22103/jcl.2022.17907.3314

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات روسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس . ایمیل: golkar@modares.ac.ir

۲. دانشیار پردیس هنرهای زیبا، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشگاه تهران. ایمیل: mbakhtiari@ut.ac.ir

۳. دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد ادبیات نمایشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه تربیت مدرس. ایمیل:
M_dabirnia@modares.ac.ir

آن و استفاده از رویکرد تطبیقی به خوانش پسااستعماری این دو نمایشنامه می‌پردازیم. این پژوهش می‌کوشد تا در کنار واکنش شخصیت‌ها و جهت‌گیری روایی متون، این دو متن را در بستری فرهنگی و جریانی واسازانه مورد تحلیل قرار دهد.

واژه‌های کلیدی: ادبیات تطبیقی، دیگری، پسااستعماری، غلامحسین ساعدی، آثول فوگارد.

۱. مقدّمه

با نگاهی تاریخی به پیشینهٔ مطالعات پسااستعماری ردپای یکی از اندیشمندان این حوزهٔ مطالعاتی را در مطرح‌کردن مفهوم «دیگری» در کشاکش رابطهٔ استعمارگر و استعمارزده را برای نخستین بار می‌توان مشاهده نمود. فرانتس فانون با بهره‌گیری از امکانات نظری مباحث هگل در پدیدارشناسی و همچنین تئوری‌های روانکاوانه فردی آدلر، مسئله «دیگری» را به خصوص در سیاه‌پوستان مطرح کرد. فانون با الهام از اندیشه‌های محوری هگل در مسئله خدایگان و بنده، استعمارزده را همواره در مقام «دیگری»‌ای می‌بیند که قادر به پذیرفتن نقش «خود» نیست. فرانتس فانون در مقالهٔ «نژادگرایی و فرهنگ»، با تعریف نژاد از رهگذر مسئلهٔ «دیگری» چون نژاد برتر و پست‌تر را در کشمکش فرهنگ بومی و فرهنگ استعمارگر تشریح می‌کند. فانون در این خصوص توضیح می‌دهد که درواقع نژادگرایی از یک منطق محکم و خدشه‌ناپذیر تبعیّت می‌کند. کشوری که حیات دارد و زنده است، مایهٔ حیات خود را از مردمی که با او تفاوت دارند، به دست می‌آورد و این مردم را تنزّل می‌دهد. اعمال نژادگرایی در مورد این مردم، امری است عادی و طبیعی. (ر.ک: فانون، ۱۳۵۱: ۶۳)

> از سویی هومی بابا بر اساس روانکاوی لاکان به تحلیل متقابل ارتباط فی‌مابین استعمارگر و استعمارزده می‌پردازد. درواقع وی با پیگیری بن‌مایهٔ فکری لاکان، بر ناایستابودن هویّت پافشاری می‌کند و هویّت استعمارگر را متکی به خود ندانسته و آن را تا حدودی متشکل از تعامل با استعمارزده می‌پندارد. درواقع این اندیشهٔ فکری را این‌طور می‌توان استنباط کرد که هویّت استعمارگر سرچشمه‌ای در خود ندارد و پایدار نیست و معنای آن بر اساس تمایز شکل

می‌گیرد. در اندیشهٔ بابا هویّت در تعامل با دیگران و با «دیگری» شکل می‌گیرد. (شاهمیری، ۱۳۸۹: ۱۲۰)

در گفتمان بابا، بازنمایی «دیگری» به صورت یک «خود» ناقص، تنها برای شخص استعمارگر جنبهٔ سرکوب‌گرایانه یا مالکیت‌گرایانه ندارد بلکه گونه‌ای از تمایل پیچیده است. در اینجا استعمارگر همان قدر دستخوش این شکل‌های بازنمایی است که استعمارزده و صرفاً در بازی میل و خیال‌اندیشی که محصول بافت استعماری است گرفتار آمده است (ر.ک: میلز، ۱۳۸۲، ۱۵۹). آلبر ممی در کتاب *چهرهٔ استعمارگر، چهرهٔ استعمارزده* موضوع ارتباط مقلدانهٔ استعمارزده با استعمارگر را با دیدی جزئی‌نگر موشکافی می‌کند. او در زمان نوشتن این کتاب در دوره‌ای زندگی می‌کند که استعمار رسمی هنوز به طور کامل برچیده نشده است. به باور او رفتن در جلدی دیگر، عملی ناخودآگاه است که استعمارزده برای به دست آوردن وضعیتی بهتر مرتکب آن می‌شود. وقتی استعمارگر بهره‌مند از همهٔ خوبی‌ها، سودها و اعتبارهاست و برخوردار از ثروت، افتخار، اقتدار و امکانات فنی، با این‌که حقوق استعمارزده را پایمال کرده و او را در بند خود نگاه می‌دارد، به الگوی تام و تمام از او بدل می‌شود. استعمارزده تقلید از این سرمشق را به جایی می‌رساند که از فرط شباهت در او محو می‌شود و از خویشتن روی برمی‌گرداند، اما با گذشت زمان استعمارزده درمی‌یابد که جامعهٔ استعماری همواره او را در مرتبهٔ تحقیرآمیز استعمارزده جای داده و او با پذیرش ارزش‌های استعماری تنها حکم محکومیت خود را به جان خریده است و از مواهب جامعهٔ استعماری سودی نمی‌برد و رفته رفته در مناسبات آن تحلیل می‌رود.

استعمارزده به خواسته‌های الگوی خود تن می‌دهد و او را می‌ستاید، اما بازهم استعمارگر راهی برای تحقیر او می‌یابد و آن تمسخر تقلید ناشیانهٔ استعمارزده است. اینجاست که استعمارزده علیه آن «دیگری» و عملکرد خود عصیان می‌کند و تلاش می‌کند تا هر چه زودتر از چنگال او رهایی یابد. او استعمارگر را طرد می‌کند و رابطه اینجا واژگون می‌شود. روی‌آوردن به استعمارگر و طرد خویشتن جای خود را به طرد استعمارگر و بازگشت به خویش می‌دهد، آن شیفتگی‌ها همه به نفرتی مفرط از بیگانه بدل می‌شود و استعمارزده به

خودیابی می‌پردازد. در نظر ممی، استعمارزده را از این ارتباط چندمرحله‌ای با استعمارگر گریزی نیست و گویی هر مرحله پیش‌نیاز سوق یافتن استعمارزده به مرحلهٔ بعدی و درنهایت نیل به آزادی و وارستگی است (ر.ک: ممی، ۱۳۵۱: ۱۵۸-۱۵۵).

از سویی دیگر، به طور کلی مطالعات پسااستعماری با مطرح‌کردن دو موضوع عمده بر مطالعات فرهنگی تأثیرگذار بوده است. یکی از این بحث‌ها مسئلهٔ «سلطه و فرودستی» و دیگری مسئلهٔ «دورگه بودن و اختلاط نژادی» است. موضوع ابتدایی با گسترش خود در زمینه‌های متنوعی، اساساً در پی پاسخ به چگونگی کنترل استعماری جوامع و ساختارهای استیلا بر گروه‌های حاشیه و فرودست است. درواقع، پرسش‌هایی در حیطهٔ چگونگی تسلّط بر فرهنگ بومی به دست قدرت‌های استعماری مطرح می‌شود.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

با بررسی چندی از پژوهش‌های انجام‌شده، تعداد مقاله‌هایی که به صورت جداگانه رویکرد تطبیقی و یا مطالعات پسااستعماری را اتخاذ کرده‌اند، شمار قابل توجهی را به خود اختصاص داده‌اند؛ چراکه این شاخه‌ها نسبتاً رویکردهایی تازه‌تر در قلمرو مطالعات ادبی محسوب می‌گردند. عموماً محدودیت به یک قلمرو و همچنین پرداخت ناکافی، ازجمله نقاط ضعف این پژوهش‌ها محسوب می‌گردد. اما به طور کلی مطالعاتی با رویکردی جزئی‌تر نسبت به مطالعات پسااستعماری که در عین حال با پیش کشیدن مطالعات تطبیقی و فرهنگی به دنبال گسترده‌تر کردن بحث، امکان گفتگو با دیگر نویسندگان و خارج شدن از قلمروهای جغرافیایی و همچنین دیگر قلمروهای دانش بشری که مفهوم «دیگری» را تبیین کرده باشند، به چشم نمی‌خورد. از همین روی در زیر دو پژوهش که بیش‌ترین ارتباط را با عنوان پژوهشی مطرح شده دارند، بیان می‌شود:

– حقیقی، شهین؛ فروزانی، فرزانه؛محمدی بدر، نرگس و گرجی، مصطفی (۱۳۹۷)، «خوانش پسااستعماری نمایشنامهٔ ماه عسل اثر غلامحسین ساعدی»، *فصلنامهٔ علمی پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۳ پاییز ۱۳۹۷، صص ۸۶-۶۴. این پژوهش به طور کلی با تکیه بر جنبهٔ نمادین نمایشنامهٔ ماه عسل غلامحسین ساعدی به تحلیل رابطهٔ بین استعمارگر و استعمارزده پرداخته است. درواقع چگونگی دیگری‌سازی ملّت‌های

استعمارزده در حضورگفتمان‌های استعماری به واسطهٔ رابطهٔ فرودستی و فرادستی موجود در اثر و استفاده از نظریات پسااستعماری ادوارد سعید و شرق شناسی وی و تحلیل‌های شخصی واکاوی شده است. این پژوهش با رویکرد تشبیه زوج جوان به ملتی استعمارزده و پیرزن به مثابه استعمارگر به بررسی نمادین ویژگی‌های استعمارگر و استعمارزده در حضور قدرت استعماری پرداخته است. پژوهشگران در تلاش بوده‌اند تا دیدگاه‌های مؤلّف پیرامون پدیده‌های استعمار، استعمارگری و استعمارزدگی را در بطن نمایشنامه مورد بررسی قرار دهند.

– فاتحی، سید حسن و سن سبلی، بی بی راحیل (۱۳۹۶). «بررسی هویت پسااستعماری در رمان «مملکهٔ الفراشهٔ» اثر واسینی الأعرج با تکیه بر دیدگاه هومی بابا»، *فصلنامهٔ لسان مبین* (پژوهش ادب عربی)، سال هشتم، دورهٔ جدید، شمارهٔ بیست و هشتم، تابستان ۱۳۹۶، صص ۱۵۵-۱۲۹. در این پژوهش اثری داستانی انتخاب شده است که نتیجهٔ استعمار فرانسه بر الجزایر را در نمودهای متفاوت فرهنگی و هویتی بازنمایی کرده است.

نگارندگان در این مقاله در تلاش بوده‌اند تا با استفاده از نظریات هومی بابا، به مقایسهٔ مسئلهٔ هویّت و پیوندخوردگی آن در گستره‌هایی چون دین، نژاد و پوشش در حضور قدرت استعماری و پیش از حضور آن بپردازند. علاوه بر این، مسائلی چون فضای سوم و پیوند خوردگی در زمینه‌هایی چون هنر، ملیّت و نام را در این اثر مورد تجزیه و تحلیل قرار داده‌اند و نتیجهٔ گفتمان استعماری حاکم را در فضای اثر که منجر به بروز بحران‌های هویّتی در شخصیت‌ها و پیوند خوردگی آنان در فرهنگ استعمارگر شده است، تحلیل و بررسی کرده‌اند.

۲.بحث و بررسی

اصطلاح هژمونی در زمینهٔ قدرت و سلطهٔ ناشی از قدرت‌های مستور حاکمیّت‌ها به طور ویژه‌ای اهمیّت یافته است. در این نوع چیرگی، سلطه از طریق فرهنگ بیان می‌شود به‌نحوی که ارزش‌ها و منافع حاکمیّت را محور این فرهنگ قرار داده است. درواقع

مشخصهٔ استعمار در دنیای امروزی به‌حاشیه‌بردن و سرکوب فرهنگ‌ها و هویّت‌ها است که در برخی مراجع با عنوان استعمارگری رئوفی شناخته می‌شود.

> تفاوت این نوع استعمار با نظام‌های استعماری پیشین، در شیوهٔ سلطه و روش به استثمار کشیدن ملت‌هاست. این نوع استعمار بر مبنای ایجاد تغییرات در اندیشه، باور و منش ملت‌ها و جهانی‌سازی اقتصاد، فرهنگ و هویّت پایه‌گذاری شده است... ذهنیت‌سازی در راستای همسوساختن اندیشه‌ها و باورهای مخاطبان با اندیشه‌های سلطه‌گرایان، درواقع بدون آنکه خود متوجه باشند یا احساس خیانت کنند، اعمال آنان در راستای تحقق اهداف استعماری قرار می‌گیرد. (واعظی، ۱۳۸۶: ۶۱)

از همین روی در حوزهٔ دیدگاه‌های اخیر پسااستعماری، اندیشه‌های هومی بابا که بر فرهنگ و هویّت تمرکز دارد، قابل طرح و بررسی است. بابا از رویکرد واسازی در روانکاوی لاکان به مناسبات هویّتی میان استعمارگر و استعمارزده پرداخته و اعتقاد دارد که هویت ذاتاً ناایستاست. همین ناایستایی و فقدان ثبات به ایدهٔ وجود فرایند واسازی در خود متن، از دیدگاه دریدا نزدیک می‌گردد (ر.ک: ضیمران، ۱۳۹۲: ۴۶). راهکار تارق بانوری، نظریه‌پرداز هندی، هم‌رأی با هومی بابا، یک گفتگوی دیالکتیکی است که آشیس ناندی از دیگر صاحب‌نظران این حوزه نیز بر آن باور دارد. ایدهٔ تعامل‌گرایی که هومی بابا در قالب اندیشه‌های مرزهای شرق و غرب، پیوندیافتگی، تفاوت، موقعیت آستانگی، سیالیّت، تبعید، آوارگی و ... مطرح کرده است (ر.ک: دالمایر، ۱۳۸۴: ۱۲۹).

نمایشنامهٔ جزیره اثر آثول فوگارد ما را به قلب مقاومت سیاه سرکوب شده می‌برد که در جزیرهٔ روبن(Robben) به بند کشیده شده تا تأییدی بر برادری باشد. وینستون به عنوان دیگری سرکوب شده در دو لحظهٔ حساس، فریاد یگانگی «فرزند سرزمین» یا «مردم» را سر می‌دهد: یکی هنگامی که دو مرد در آغاز نمایش به مراقبت از زخم‌های یکدیگر می‌پردازند و دیگری درست قبل از شروع نمایش آن‌ها در محاکمه و مجازات آنتیگون در جشن زندان، هنگامی که وینستون بر آزردگی خود از آزادی جان غلبه می‌کند. جزیره بیانیه‌ای است دربارهٔ بیدادگری قانونی که مردان را برای مقابله با آپارتاید و مقررات

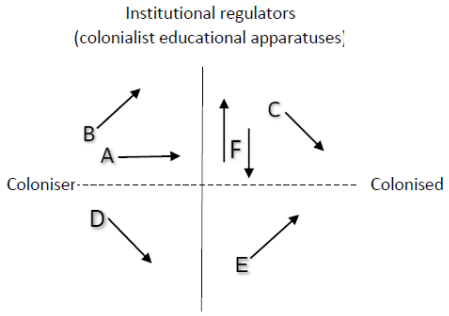
غیرانسانی آن به جزیرهٔ روبن می‌فرستد، اما همچنین بیانیه‌ای دربارهٔ تئاتر نیز هست که وظیفهٔ نمایش در جامعه‌ای مبتنی بر کشمکش و سرکوب چیست؟ نمایشنامه می‌گوید که انسان‌ها در غیر قابل تحمل‌ترین شرایط باقی می‌مانند، اگر بتوانند برای رنج خود معنایی کشف کنند و آن را بر زبان آورند (ر. ک: والدر، ۱۹۸۴: ۷۶)؛ از سوی دیگر، نمایشنامهٔ ساعدی نیز تلنگری به جامعه‌ای است که برای نشان‌دادن بی‌تفاوتی آن‌ها از استعارهٔ بره استفاده می‌کند تا به نوعی سلطهٔ موجود را به تصویر کشد. نویسنده و فرد دغدغه‌مندی که به دلیل حساسیّت خود به مانند شخصیت‌های سرکوب‌شدهٔ نمایشنامهٔ جزیره باید در تبعید باشد و هویّت و انسانیت خود را به فراموشی بسپرد چیزی که فوگارد نیز آن را در اثر خود فریاد می‌زند.

۲-۱. هژمونی ایدئولوژیک

الکساندر کوژو(Alexander Kojeve) از مفسران و منتقدان آثار هگل بیان می‌کند که «رابطهٔ سوژه و دیگری را در چارچوب ستیزه‌ای ناشی از میل متقابل به رسمیت شناخته‌شدن مطرح می‌کند» (شاهمیری، ۱۳۸۹: ۱۱۸)؛ رابطهٔ دوطرفه‌ای که به عنوان یک فرایند با مرکزیت دیگری‌ساز در انواع روایت‌های استعماری رخ می‌دهد. نقطهٔ مشترک همهٔ نظریه‌های پسااستعماری بررسی و نقد فرآورده‌های فرهنگی و نقش آن‌ها در ایجاد و حفظ استیلای طبقهٔ حاکم است. در نظریه‌های متأخر این مکتب با تمرکز بر ویژگی فرهنگی سیاست و اقتصاد، مصرف فرهنگی، مقاومت در برابر ایدئولوژی و هژمونی، نقش فرهنگ در فرایند تغییرهای اجتماعی برجسته‌تر نشان داده می‌شود (ر. ک: آلساندرینی، ۲۰۰۰: ۴۳۳؛ شوارتز، ۲۰۰۲: ۴).

در هر دو نمایشنامه شخصیت‌های اصلی به واسطهٔ امر مبارزه و شخصیت مبارزه‌طلب سرکوب شده‌اند و مجازات زندان شامل آن‌ها شده است. در نمایشنامهٔ جزیره، دو زندانی سیاه، جان و وینستون، مردانی هستند که مواضع سیاسی‌شان علیه دولت باعث زندانی‌شدن آن‌ها شده است، بدون اینکه پایانی قطعی در زندان بدنام جزیرهٔ روبن در ساحل کیپ‌تاون

آفریقای جنوبی داشته باشند. در طرف دیگر این بررسی، شخصیت اصلی به نام «میم»، مبارزی سرشناس و نویسنده‌ای نامی است که در زندانی موقت به سر می‌برد تا برایش به واسطهٔ برگزاری دادگاه، مجازات نهایی صادر شود. در این جا لازم است صورت گفتمانی و ایدئولوژیک دو نمایشنامه بررسی گردد تا چگونگی تلقی استعمارگرایی به منزلهٔ دستگاهی برای ساختن جایگاه‌های سوژگی از طریق حوزهٔ بازنمایی بررسی گردد. برای شرح بیشتر جزئیات استیون اسلمن در مقالهٔ «تقلا برای پسااستعمارگرایی» نموداری را پیشنهاد می‌کند:



The semiotic field

نمودار ۱

نمودار فوق نشان‌دهندهٔ این است که استعمارگرایی مبتنی بر نظامی از چپ به راست، اعمال قدرت و سلطه می‌کند. خط «A» نشانگر نظریات گوناگون دربارهٔ چگونگی اعمال ستم استعمارگرایی از طریق کنترل مستقیم سیاسی و اقتصادی است، خطوط «BC» و «DE» نمایانگر مفاهیم مختلف مربوط به تنظیم ایدئولوژیکی سوژه‌های استعماری یا انقیاد از برساختن رضایت است. نظریه‌هایی که بر کارایی استعمارگرایی که در طول خط «A» حرکت می‌کند تأکید می‌ورزند، ذاتاً نظریه‌های «سیاسی مستقیم» یا «اجبار وحشیانه» در زمینه ستم، استعمارگرا هستند: یعنی آن‌ها این برنهاد بنیادی را که قدرت، تعارض اجتماعی را تا حدی از طریق تولید استراتژیک آرای خاص مربوط به «خویشتن» اداره می‌کند، سپس گروه‌های فرودست تحت انقیاد، آن‌ها را به‌منزلهٔ «واقعیت» درونی رد می‌کنند؛ لیکن نظریه‌هایی که مسیر قدرت استعماری را عمدتاً در طول خط «BC» بررسی می‌کنند، خطی

که موضع‌گیری ایدئولوژیکی برای استعمارگرایی اقتصادی واقع در راستای خط «A» را نشان می‌دهد، قدرت ساختاری دستگاه‌های حکومت درون این ساختارها، بر تولید روابط استعمارگرایی تأکید می‌ورزند. در نمایشنامهٔ پرواربندان، ساعدی از پروارشدن به عنوان استعاره‌ای استفاده می‌کند که همین ساختار را به خوبی بازگو می‌کند که در راستای خط «BC» ایدئولوژی حاکم اقتضا می‌کند که نیازهای غریزی برجسته شود و استعمارزده‌ها به این فعل مشغولیّت یابند تا نسبت به مسائل ایدئولوژیک حاکم حساسیّت نداشته باشند که منتهی به این امر می‌شود که جامعه‌ای یک‌دست به وجود آید. اما این رمه‌هاغافل از آن‌اند که پرواربندها از پروار کردن گاو و گوسفندهای بی‌خبر از همه‌جا فقط یک هدف دارند: اینکه آنان را به مسلخ بفرستند؛ همان رفتاری که حکومت‌های توتالیتر با کشتن و از بین بردن شخصیت و هویّت رمه‌های انسانی انجام می‌دهند. در طرف روبروی این مقایسه نیز شاهد همچنین برداشتی می‌توان بود که حاکمیّت با توده انگاری و قبولاندن تبعیض نژادی، افراد مخالف را که جان و وینستون هستند به جزیره‌ای متروک برای انجام امور پست برده می‌شوند.

۲-۲. هویت

بررسی هویّت در گفتمان پسااستعماری این دو نمایشنامه دریچه‌ای نسبتاً تازه را نسبت به مسئلهٔ اندیشهٔ فرد در مقابل دیگری هژمونیک ایجاد می‌کند. تصویر ارائه‌شده از جزیره و مکانی به مانند زندان در رویارویی شخصیت‌ها با آن، نوع مواجهه افراد و مبارزهٔ آن‌ها را با استعمارگر نشان می‌دهد. مسئله‌ای که در این دو اثر حائز اهمیّت است مفهوم هویّت و انسانیّت در کشاکش سلطهٔ پسااستعماری است. در تعریف هویّت همواره بر شاخصه‌های متعدّد اجتماعی چون نژاد، قومیّت، جنسیّت، زبان، باورها و اعتقادات، زادگاه، خانواده، شغل و سن تکیه می‌شود. امروزه در کنار این موارد، ابعاد روانی، خودشناسی فرهنگی، آگاهی جمعی و خودیابی مردمان در درجهٔ بارزتری از اهمیّت قرار دارد (ر.ک: شعبانی، ۱۳۸۵: ۲۴۵). «در واقع مفهوم هویّت از تعلق‌های چندگانه ساخته شده است.» (معلوف، به نقل از حشمتی وآقاجانی، ۱۳۹۲: ۳۴) مبنای اصلی رویکردهای معطوف به هویّت و ابعاد آن، قدرت و سیادت است، در واقع «هویت آدمی همچون مومی در چنگال قدرت

شکل‌پذیر است ... و هویّت‌ها همواره فراوردهٔ کردارهای تاریخی هستند.» (اکبری، ۱۳۸۴: ۳۲۲) از جمله مباحثی که توجه ویژه‌ای به مفهوم هویّت داشته است، رویکرد پسااستعماری است که به طور کلی اعتقاد آن بر این است که هویّت پسااستعماری آمیزه‌ای پویا از فرهنگ‌های هویّت بومی و استعماری است. اسپیواک نیز در تایید این گفتار بیان می‌کند که «نقد پسااستعماری توجه خود را به مسئلهٔ هویّت سوژهٔ انسانی معطوف می‌کند.» (تایسن، ۱۳۸۷: ۵۳۸)

> هومی بابا نیز در این بحث هویّت مفهوم تفاوت فرهنگی را پیشنهاد می‌کند که به سادگی به برابری و مساوات با فرهنگ مسلط تمایل ندارد و با هر فرایند زیردست‌سازی که ممکن است صرفاً قدرت فرهنگ مسلّط را حفظ کند، مخالفت می‌کند؛ درعوض مدل تفاوت فرهنگی او هویّت و تاریخ‌های خاص و چندگانه‌ای را که به طور تاریخی حاشیه‌نشین شده‌اند محترم شمرده و حفظ می‌کند. (مورگیلبرت، ۱۳۸۶: ۵۴)

هویّت‌های چندگانهٔ فراخور تجربهٔ در بینابین استعمارزده و استعمارگر بودن و واکنش‌هایی که نسبت به سیطرهٔ استعمارگر دارند، هویّت‌های پسااستعماری را شکل داده‌اند. از همین روی توجه به نگرهٔ هویّت در فضای پسااستعماری و بحران‌های ناشی از آن حائز اهمیّت است.

۲-۲-۱ پیوندخوردگی هویّت

هومی بابا در بحث هویّت به پیوندیافتگی معتقد است. بابا در نظریات خود در قلمرو تفاوت‌ها سیر می‌کند نه این‌که قصد داشته باشد آن‌ها را از بین ببرد. از نظر وی فقط از طریق تعامل صورت‌های فرهنگی است که آدمی را قادر به شنیدن صدای اقلیّت‌ها می‌کند. «پیوندخوردگی به مفهوم هومی بابا، در موقعیّت خصومت استعماری و نابرابری استعماری شکل گرفته است.» (فرهمندفر، ۱۳۹۳: ۲۱) از دیدگاه هومی بابا، عمدهٔ حالت‌های فرهنگی و نظام‌های ترکیبی در فضایی متناقض و دوگانه موجودیت می‌یابند. در حالی که ادوارد سعید و اسپیواک بر قلمروهای استعمارگر و استعمارشده منفک از یکدیگر نگاه می‌کنند؛ هومی بابا بر تعامل آن دو توجه دارد و تقلید سلطه را تقلیدی می‌داند که چون نتیجهٔ آن همسانی با منشأ الگوپذیری نیست قدرت استعماری را نامطمئن می‌سازد.

رهاشدگی هویّت از فشارهای هژمونیک یکسان‌ساز قدرت‌هاست و در اندیشهٔ پسااستعماری معاصر دنبال می‌شود. شخصیت میم که نویسنده‌ای سرشناس و مبارزی معروف است که قلم بسیار معروفی دارد در کشاکش پیوند با هویّتی قرار می‌گیرد که به خواسته‌اش نیست. هر کدام از شخصیت‌های روبروی او را می‌توان نمادی از یک تیپ هویّتی فرض کرد که قصد دارند هویّت خود را به عنوان استعمارگر به فرد استثمارشده پیوند زنند. خانهٔ میزبان به شرح زیر در ابتدای نمایشنامه توصیف شده است:

یک خانهٔ بسیار بزرگ و پرپرکی، با اتاق‌ها و راهروها و پستوهای متعدد، در خلوت بیابانی افتاده که تا لب جادهٔ پر رفت‌وآمد فاصلهٔ زیادی دارد. از هر پنجرهٔ این خانهٔ غریبه، جز خط افق، و گاه شبح غلطان ماشینی، یا سایهٔ باریک عابر مرموزی و احیاناً پرزدن پرندهٔ خاک‌نشینی، چیز دیگری نتوان دید. در تمام مدت روز، تا پاسی از شب گذشته صدای گاو و گوسفند که از شدت پرخوری و چاقی می‌نالند و گاه‌به‌گاه غرش موتور فرسودهٔ چند بولدوزر، بی‌آن که دیده شوند، مدام و یکنواخت بلند است. بولدوزرها می‌کنند، خاک‌برداری می‌کنند..... بولدوزرها برای پروارهای آینده، طویله‌های بی‌شماری می‌سازند. (ساعدی، ۱۳۴۸: ۹)

با این توصیفات اگر این مکان را به‌عنوان میزبان تازه‌ای برای شخصیت میم فرض کنیم که توسط مرد اول به آن دعوت شده است، می‌توان شاهد رخدادهایی بود که به نوعی تلاش شخصیت میم برای حفظ هویّت فردی خود است. انتقال عادت‌ها، اجبار، نوازش و عشوه‌ها، فریب‌گری‌ها، تحریک احساسات و تنبیه از جمله رفتارهایی است که فرهنگ میزبان به عنوان یک استعمارگر با قدرت خود سعی بر اعمال آن دارد تا میم را به دیگری سرکوب شده تقلیل دهد. این امر نشان‌دهندهٔ روبه‌رو شدن فرهنگ‌هایی است که اکثریّت به مثابه سلطه‌گر قصد یکی کردن فرهنگ اقلیّت که نماد شاخص آن میم است با خود را دارد.

مرد اول که خود را رفیق و همفکر میم جا می‌زند که صلاح او را می‌خواهد و سعی دارد با این ترفند به میم نزدیک شده و اعتماد او را جلب کند تا فارغ از هرگونه خشونت او را به انجام اوامر سلطه بگمارد. ابزار مرد اول ترساندن شخصیت میم از چیزی است که وجود خارجی ندارد. هدف مرد اول در طول نمایشنامه این است که با این رفتار، میم را از

عواقب کاری که در حال انجام است بترساند و او را به مانند یک زندانی در این خانه نگهداری کند. به طور کلی مرد اول مسئول اصلی نگهداری میم است که در ظاهر حامی میم است اما در پس پرده دستورات استعمارگر را برای فرونشاندن روحیهٔ مبارزه‌طلبی میم به کار می‌گیرد. مرد اول در توصیف صاحب قدرت می‌گوید:

مرد اول: یکی از بروبچه‌های قدیمی، پسر بسیار خوب و فهمیده و باسواد و اهل سعی و کوشش. یک آدم خودساخته به معنی واقعی، از هیچ شروع کرده و به همه‌جا رسیده

میم: منو می‌شناسه؟ از کجا؟

مرد اول: مثل هزاران نفر دیگه از راه قلمت (همان: ۱۶).

توصیف مرد اول از قدرت یا رئیس که نمادی از سلطه‌گر است بسیار بر وجه کنترل-گری گونه‌های استعماری تأکید دارد. علاوه بر این نگاه مرد اول به دنیای پیرامون نیز حاکی از بی‌ارزش بودن عمل شخصیت میم و تشویق وی به بی‌تفاوتی است. برنامهٔ حمایت‌گرایانهٔ استبدادی و استعماری از طریق سیطره بر دستگاه‌های سرکوب، ایده چیرگی را نهادینه می‌سازد. مسئلهٔ قدرت در یک تعریف ساده، توانایی واداشتن دیگران به تسلیم شدن در برابر امیال خود است. فوکو معتقد است قدرت متکثر است و توانایی تبدیل افراد به سوژه و ابژه را داراست. او بر این باور است که هر جا قدرت وجود دارد؛ مقاومت هم وجود دارد. فوکو تحلیلش در مورد قدرت را به طور مستقیم با مبارزات ستیزه‌جویانهٔ چالش‌های اجتماعی ارتباط می‌دهد و استدلال می‌کند یکی از جنبه‌های این مبارزات در جنبهٔ معاصر، به چالش کشیده شدن ابژه بودن و انقیاد توسط آن‌هاست (ر.ک: نوابخش و کریمی، ۱۳۸۸: ۵۷). از نظر فوکو قدرت مولد در دو معنا جای می‌گیرد: «یکی به معنی منقاد دیگری بودن در نتیجهٔ کنترل و وابستگی و دیگری مقید به هویّت خود بودن به واسطهٔ آگاهی و خودشناسی و هر دو حاکی از وجود نوعی قدرت‌اند.» (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۹: ۳۴۸) همان‌طور که بیان شد هرکدام از شخصیت‌ها به نحوی اوامر قدرت را پیاده می‌کنند. مرد دوم با شمایل قصاب گونه و مرد سوم با توصیفات (چارشانه و دیلاق) برای اجرای دستورات قدرت حاضرند دست به هر عملی بزنند:

میم: این ... این که لباس زندانی‌هاس!

مرد دوم: چی؟

مرد اول: لباس زندانی‌ها؟

مرد دوم: قدرت تخیل رو می‌بینین؟

زن: چه حرفائی

...

مرد اول: بپوش بابا دیگه، بپوش راحت باش!

میم: من راحتم، من تو لباس خودم خیلی راحتم

(در یک‌مرتبه باز می‌شود. مرد سوم، چارشانه و دیلاق وارد می‌شود و از عقب به میم نزدیک می‌شود)

مرد سوم: اینارو بپوشین که خیلی راحت‌ترین. بپوشین! (ساعدی، ۱۳۴۸: ۴۲)

باید توجه شود که فرایند دیگربودگی، مکانیزم‌های قدرت بازنمایی‌های پیچیده دارند؛ قدرت اساساً سرکوب‌گرانه است. از طریق خود بازنمایی‌های متنوع و حتی گیج‌کننده به سرکوب‌گری و اغوا می‌پردازد. از جمله شخصیت‌های دیگر در این نمایشنامه، زن است که با ترفند خود یعنی عشوه‌گری و تهیه کردن و خوراندن غذای چرب به دنبال پروراندن و اخته کردن شخصیت میم است. «ساخته‌شدن بره‌ها و بی‌غیرتی و تنبلی‌شان استعاره‌ای از تلاش دستگاه حاکم برای ساختن جامعه‌ای بره‌وار، مطیع، تن‌پرور، بدون حساسیت و بی-تفاوت نسبت به مسائل جامعه است.» (حبیبی، ۱۳۹۳: ۱۶۰) «گفتمان قدرت بازنمایی میل اعمال سلطه و گفتمان ضدقدرت نیز به مقاومت نیروهایی اجتماعی سرکوب شده است.» (ادیب زاده، ۱۳۹۱: ۱۳) این نوع اعمال قدرت از طرف استعمارگر به سوی استعمارزده در فرایند دیگربودگی را می‌توان در برخورد زن با شخصیت میم دید:

میم: نه، هیچ چی به من برنمی‌خوره. تو می‌تونی مرتب منو بپایی.

زن: تو رو بپام؟ واسه چی بپام؟

*میم: واسه این‌که بعد بری و خبر بدی؟ (*ساعدی، ۱۳۴۸: ۴۷).

اندکی بعد، استاد، پدر و عموی «میم» نیز وارد می‌شوند. همه با مهربانی سعی دارند خود میم را در وضعیت پیش‌آمده مقصر جلوه بدهند. آنها با لحنی دلسوزانه او را به

دست‌برداشتن از اعتراض فرامی‌خوانند. غذای چرب و لذیذی برای همه می‌آورند. میم لب به غذا نمی‌زند، اما دیگران با اشتها و رضایت فراوان از آن می‌خورند. آنها میم را هم به خوردن تشویق می‌کنند. صدای گاو و گوسفندهای پروارشده هر لحظه به گوش می‌رسد، به‌طوری‌که مخاطب احساس می‌کند آدم‌های حاضر در صحنه هم، به‌جز میم، همگی تن به پروارشدن داده‌اند. درواقع آن افراد نیز همگام با سلطه، سعی در از بین بردن هویّت انسانی شخصیت «میم» دارند.

پدر: با این وضع زندگی رو هم به خودت، هم به ما و هم به دیگران تنگ می‌کنی. به من و تو چه که دنیا دست کیه؟ مگه ما غصه خور دیگرونیم؟ مگه میشه یک‌تنه دنیا رو عوض کرد؟.....همه سراشونو انداخته‌ن پایین، میرن، میان، می‌خورن، می‌خوابن، تلاش می‌کنن که وضع و اوضاع زندگیشونو بهتر بکنن، جور بکنن، راحت باشند...آخه کدوم دیوونه‌ای همه چیزو می‌ریزه زیر پا و فکر هیچ چی رو نمی‌کنه؟.....تو برو زندگی خودتو بکن(همان: ۶۶).

در پردهٔ سوم نیز شاهد شخصیت قاضی هستیم که برخلاف ظاهرسازی‌های دیگر شخصیت‌ها به طور علنی، شخصیت میم را به خاطر نپذیرفتن آنچه که هست، با شلاق تنبیه می‌کند. همان‌طور که گفته شد هر کدام از این شخصیت‌ها سهمی در پیوندخوردگی هویّت دارند، حال آن که در این همگون کردن شخصیت شکست می‌خورند و بالاجبار، میم را می‌کشند.

در سوی دیگر در اثر فوگارد می‌توان ظلم قانونی که افراد را برای مقابله با آپارتاید و مقررات غیرانسانی آن به جزیرهٔ روبن در جهت فرایند دیگربودگی می‌فرستد، مشاهده کرد. در این اثر با آنکه به مانند اثر پرواربندان عمل پیوندخوردگی به شکست منجر می‌شود، مقامات در هر دو می‌خواهند شخصیت‌های زندانی را یکی با عادت‌های غریزی مثل خوردن و دیگری با تحمل رنج بسیار از انسانیت خود محروم کنند و آنها را به چهارپایان برسانند. برای نشان‌دادن این موضوع، فوگارد جان و وینستون را که دائماً بر برادری خود تأکید می‌کنند، نشان می‌دهد و درنهایت جان و وینستون پیروزمندانه انسان باقی می‌مانند.

۲-۲-۲. بحران هویّت

بحران هویّت «پدیده‌ای است که از نوعی عدم ثبات و اختلال در کارکردها یا اجزاء و عناصر موجود در نظام یا گسیختگی در یک من فردی یا اجتماعی را گزارش می‌دهد. در این احساس هم عناصر عینی و هم عوامل فکری و ذهنی دخیل هستند.» (سینایی، به نقل از چلبی،۱۳۷۰: ۴۸) اختلال نمادی از زمینه‌های اساسی بحران هویت است که نارسایی شناختی ناشی از کثرت و تناقض‌های فرهنگی، تزلزل در اصول و ارزش‌های انسانی، مذهبی و ملی را پدید می‌آورد (ر.ک: چلبی، ۱۳۷۵: ۱۴۱-۱۳۸). در تحرکات اجتماعی عموماً رفتاری شکل می‌گیرد که در اصل منادی‌گر همان رابطهٔ خدایگان و بنده است. مسلّم است که در این دوران، استعمار نیز به استعمار فرهنگ‌ها تغییر شکل داده است. در این نوع سلطه «استبداد، تن را به حال خود رها می‌گذارد و حمله خود را متوجهٔ روح و جان می‌سازد» (هورکهایمر و سجویک، ۱۳۸۰: ۴۸-۳۵). آشفتگی هویّتی که در هر دو نمایشنامه برای شخصیت‌ها در پی تعارض زیستی و فرهنگی رخ می‌دهد منجر به سیطرهٔ گفتمان هویّتی و فرهنگی قدرت می‌شود. در گفت‌وگوی زیر می‌توان شاهد این بود که هویّت شخصیت میم در آستانهٔ دیگربودگی قرار دارد:

میم: اوه، بله، بله، من خوشبختم، خیلی هم خوشبختم. برای اینکه احساس می‌کنم خوشبخت هستم. تمام این در و دیوار، تمام این نرده‌ها همه به من می‌گویند که خوشبختی! من خوشبختم، برای اینکه در حلقهٔ بولدوزرها اسیر هستم. برای این‌که در پرواربندی زندگی می‌کنم ... برای این‌که بین دوستام نفس می‌کشم. برای اینکه همه‌شان مرا دوست دارند، مواظب من هستند، به من آش می‌دهند، به من آب می‌دهند، با من حرف می‌زنند، دلشورهٔ مرا دارند، آن‌ها می‌خواهند منو اخته کنند، چاقم کنند، پروارم کنند. بله، بله، من خوشبختم. واقعاً خوشبختم

مرد اول: به نظر من اعصابش خسته شده و حوصلش حسابی سررفته (ساعدی، ۱۳۴۸: ۸۳-۸۲)

در نمایشنامهٔ جزیره نیز به سبب تغییرات شکل‌گرفته شاهد این گسست هویّت هستیم:

وینستون: برو به جهنم مرد. دیشب به من گفتی که این آنتیگون خونین است. آنچه شما آن را می خوانید. افسانه! یک یونانی در آن. این اتفاق خونین هرگز حتّی اتفاق نیفتاده است. حتّی در تاریخ! ببین برادر، من هیچ‌وقت فرصت برای منزخرف نداشتم. افسانه‌های لعنتی. من؟ من اینجا زندگی می‌کنم! من می‌دانم که چرا من هستم و تاریخ آن هستم، نه اینکه من با یک Cradock گپ زده‌ام و اکنون اینجا هستم. آنتیگونه شما یک نمایش کودکانه است، مرد
(Fugard, 1991: 210)

۲-۲-۳. ازخودبیگانگی

«ازخودبیگانگی مقوله‌ای روان‌شناختی و جامعه‌شناختی است که به عنوان نوعی بیماری روانی مطرح است و موجب می‌شود، انسان روحیات و حالات دیگری را به جای واقعیت وجودی خود بنشاند.» (ستوده، ۱۳۸۰: ۲۴۰-۲۴۱). ازخودبیگانگی مشخصه‌ای از بحران هویّت است که می‌تواند تعامل و انسجام ذهنی و شخصیتی را از میان ببرد.

در نظام‌های استثماری سرکوب‌گر، افراد دچار نوعی از خودبیگانگی می‌شوند که نوعی احساس جدایی در پیوند فرد با ارزش‌های فردی و اجتماعی خویشتن است. در نمایشنامهٔ پرواربندان اوج از خودبیگانگی را در فرار شخصیّت میم مشاهده می‌کنیم که بعد از سرکوب‌های فراوان جسمی و روحی از سوی شخصیت‌های دیگر فرار می‌کند و کشته می‌شود. او نویسنده‌ای حاذق معرفی می‌شود که آوازهٔ مبارزه‌اش در شهر پیچیده است، از سوی دیگر شخصیت‌ها به سکوت، انفعال، رفتار غریزی تشویق می‌شود تا هویّت خود را از دست بدهد. اما او که تا آخرین لحظه مقاومت می‌کند و فرار را به قرار ترجیح می‌دهد:

داد و فریاد دوستان، صدای نعره ورم کردن گاو و گوسفندها و پارس چند سگ. شلیک سه گلوله پشت سر هم همهٔ سروصداها را خاموش می‌کند. سکوت ممتد.

مرد اول: تموم شد! (ساعدی، ۱۳۴۸: ۱۳۱)

در نمایشنامهٔ جزیره نیز واضح است که از سوی مقامات وظایفی داده می‌شود که قرار است آن‌ها را از انسان به حیوان تبدیل کنند، تا آخرین اجزای انسانیت‌شان را از بین ببرند. علاوه بر این، عمل هم به صورت سپر و هم به صورت شمشیر برای دو زندانی درمی‌آید: وسیله‌ای برای حفاظت از خود و وسیله‌ای برای اقدام یا اقدام علیه اسیرکنندگان خود، در برابر دولت. ابزار این دو شخصیت برای جلوگیری از این ازخودبیگانگی، تئاتر است. (فوگارد)

در ایجاد ارتباط بین افسانه‌های باستانی و تاریخ مدرن، موجودات سیزیف و آنتیگون را به زندانیان جزیره (روبن) مرتبط می‌کند. همچنان که جان و وینستون نقش کریون و آنتیگون را بازی می‌کنند؛ اما جزیره بعد دیگری دارد، بعدی که در ابتدا با نام‌های جان و وینستون وجود دارد و درنتیجه با تبدیل‌شدن تماشاگران تئاتر به مخاطبان زندان حضور دارد. بازیگران و نمایشنامه‌نویسان فوگارد، جان کنی و وینستون نتسشونا که خودشان سیاه‌پوست افریقای جنوبی هستند، ظاهراً نام کوچک خود را در جزیره حفظ کرده‌اند و اشاره می‌کنند که این نمایشنامه که در آن مانند آنتیگون عمل می‌کنند، نمایشی که در آن دو زندانی جان و وینستون یک استعاره هستند. جزیره فقط جزیره روبن نیست، بلکه خود آفریقای جنوبی است؛ یک زندان مسخره با قوانین پوچ که توسط مقامات مضحک اجرا می‌شود. شهروندان آفریقای جنوبی، چه سفید و چه غیر سفید، به اندازه قهرمانان زن نمایشنامه سوفوکل یا زندانیان فوگارد زندانی هستند.

۲-۳. بدن

یکی از استعاره‌های تکراری که از طریق آن قدرت در متون ادبی پسااستعماری روایت می‌شود، استعاره بدن است. بدن یک استعاره اساسی در قدرت فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و سیاسی است. داگلاس بیان می‌کند که «بدن بیانگر وضعیت جامعه است» (ایناتلو، به نقل از کریگان، ۱۳۹۵: ۴۰) و اینکه درک ما از خود و «دیگری» از طریق بدن شکل می‌گیرد. بدن فارغ از جنبهٔ فیزیکی، دفتر ایامی است که تحول فرهنگ بشری را در خود ثبت کرده است؛ ابزاری است که صاحبان قدرت از آن برای نظارت اجتماعی و عملی بهره گرفته‌اند (ر.ک: کریگان، ۱۳۹۵: ۲۸۱)؛ پایگاهی است که گفتمان‌ها بر آن اجرا و اعمال می‌شوند و سطحی است که رخدادها بر آن نقش می‌بندند (ر.ک: میلز، ۱۳۹۲: ۱۳۴).

دو اصطلاح در بیانات فوکو وجود دارد: نخست «رژیم گفتمانی» است؛ یعنی رژیمی که در آن نحوهٔ رفتار فرد تحت نظارت قرار می‌گیرد و کردار او تابع مجموعهٔ قوانین و مقرراتی می‌شود که مرتبط با مهار شهوات، حرکات و هیجانات است (ر.ک: میلز، ۱۳۹۲: ۱۵۳) و دوم، «میکروفیزیک قدرت»؛ یعنی عملکردهای بسیار ریز و ذره‌بینی قدرت و

روال‌های انضباطی از قبیل روال‌هایی که در کارهای سخت و روزمرهٔ بدن و هماهنگ‌سازی عینی آن وجود دارد. این روال‌ها بدن را به شیوه‌های خاص آموخته می‌کند تا رام و سربه‌راه شود. (همان: ۱۵۵) با نگاهی دقیق‌تر به بدن می‌توان متوجه این امر شد که بدن نقطهٔ شروع مناسبی در فضای پسااستعماری است که ملاحظات خود و دیگری در آن منعکس می‌شود؛ چراکه پیشینهٔ تاریخ استعماری و پسااستعماری به خوبی گویای این امر است که اعمال رنج جسمانی تا حدودی آغازگر فرایند انکار حقوق انسانیت افراد بوده است.

بدن در هر دو نمایشنامه کارکرد خاص خود را دارا می‌باشد. بدن در نمایشنامهٔ جزیره، راوی رنج مردمان ستمدیده‌ای است که به دلیل اعتراض دوران تبعید خود را می‌گذرانند و بدن آن‌ها حامل ستم‌های بی پایانی در فرایند دیگری شدن است که آن‌ها را وادار به انجام امور عبث و سهمگین کرده است. جزیره به مانند مکان نمایشنامهٔ پرواربندان منطقهٔ دورافتاده و کوچکی است که تمثیلی از شرایط حاد مردمان آن کشور است که در آن افراد را به اعمال شاقه محکوم می‌کنند و با گماردن اعمال سخت و بیهوده، تنبیه و مطیع پروراندن آنان، روح و جسم آن افراد را تحقیر می‌کنند.

با در نظر گرفتن مکان‌ها به عنوان عالم کوچک جامعهٔ پسااستعماری، قابل مشاهده است که چگونه با شخصیت‌ها رفتار می‌شود و آن‌ها را مجبور به تجربهٔ زندگی منفعل و مطیع می‌کنند. در نمایشنامهٔ پرواربندان مجموعه کنش‌های اعمال شده بر بدن شخصیت میم در راستای مطیع پروراندن فرد است به‌طوری‌که می‌توان شاهد بود رفتارهایی به مانند شکم‌پروری، اخته‌کردن، تنبیه فیزیکی از نمونه رفتارهایی است که بر بدن اعمال می‌شود تا حکومت‌ها به مقاصد استعماری خود در فرایند دیگربودگی برسند. درواقع بدن همان آغازی است که سرکوب آن، اهداف استعماری را امکان‌پذیرتر می‌کند.

۳.نتیجه‌گیری

یکی از اهداف ادبیات تطبیقی، سوگیری رهیافت‌های مفهومی در جغرافیاهای متفاوت بدون سابقهٔ برخورد تاریخی است. در این پژوهش تلاش بر آن بود که بر مبنای آموزه‌های ادبیات تطبیقی، ابتدا بر اساس تشابه از حیث مفهوم «دیگری» در چارچوب مطالعات پسااستعماری دیگری در دو نمایشنامهٔ پرواربندان و جزیره بر مبنای نظام دوگانی «خود» و «دیگری»، دوگانگی آن‌ها شناسایی و بررسی شود، سپس با یکدیگر به طور تطبیقی مقایسه شود. فوگارد به دلیل زیست در جغرافیای استعمارزده عمدتاً بیشتر توجه خود را به گونه‌هایی از دیگری معطوف ساخته است که بر اساس تقابل‌های دوتایی نژادی در بطن جامعه به مانند سفیدپوست/ سیاه‌پوست منتهی می‌شود. مهم‌ترین کلیدواژهٔ آثار فوگارد نژاد و به‌تبع آن فرودستی حاصل از هژمونی سفیدپوستان علیه رنگین‌پوستان است که بیشتر دیگربودگی‌های آثار خود را به این مضمون استعماری گره زده است. در سوی مقابل از حیث گونه‌شناسی «دیگری» ساعدی به دلیل جغرافیای متفاوت و عدم تجربهٔ مستقیم زندگی در جو استعمارزده، بسیاری از متون نمایشی خود را در حضور آمریت‌های استبدادی بنا نهاده است که در نتیجهٔ هژمونی این قدرت‌ها فرایند دیگربودگی افراد را بسته به زمینهٔ متن تسریع می‌کند. در این تحلیل جنبه‌ای از گفتمان پسااستعماری بر ما آشکار شد که افراد، بخصوص هویّت‌های آنان در حضور نیروهای هژمونیک به چه شکل مورد ظلم قرار می‌گیرند. شخصیت‌ها به عنوان دیگری‌های سرکوب‌شده در دو نمایشنامه به چشم دیده شدند که در اثر نیروهای هژمونیک به تبعید در جزیره و مکانی دور از شهر فرستاده شده بودند و این ارتباط مکان و حاشیه‌بودگی با میزان نیروهای هژمونیک امری است که است که یکی از مفاهیم مهم مطالعات پسااستعماری است. درواقع قصد نیروهای هژمونیک از تجمیع نیروهای خود علیه شخصیت‌ها در این دو نمایشنامه، طی‌کردن پروسهٔ دیگربودگی است که آن‌ها را به از خودبیگانگی می‌رساند که کاراکترها با اتخاذ رویکردی تقابلی نسبت به این نیروها، مقاومت می‌کنند.

یادداشت

۱- مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ *تحلیل تطبیقی گفتمان «دیگری» در گزیده‌ای از نمایشنامه‌های غلامحسین ساعدی و آثول فوگارد*، است

کتابنامه

الف. منابع فارسی

- انصاری، منصورو درودی، مسعود. (۱۳۹۳). «مطالعات پسااستعماری، تلاش متن محور در جهت وارونه‌سازی چشم‌اندازها (با تأکید بر بازشناسی رویکردهای متفاوت)». ***جستارهای سیاسی معاصر***. (۲) ۵، صص ۱- ۲۳.
- ابوت، اچ. پورتر. (۱۳۹۷). ***سواد روایت***. ترجمهٔ رؤیا پورآذر و نیما م. اشرفی. چاپ دیجیتال، تهران: نشر اطراف.
- ادیب‌زاده، مجید. (۱۳۹۱). ***امپراتوری اسطوره‌ها و تصویر غرب***. چاپ اول. تهران: انتشارات ققنوس.
- اسدی، کورش. (۱۳۹۷). ***شناخت‌نامهٔ غلامحسین ساعدی***. چاپ اول. تهران: نشر نیماژ.
- اکبری، محمدعلی. (۱۳۸۴). ***تبارشناسی هویت جدید ایرانی (عصر قاجاریه و پهلوی اول)***. چاپ اول. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- برتنس، هانس. (۱۳۹۴). ***مبانی نظریهٔ ادبی***. محمدرضا ابوالقاسمی، چاپ چهارم. تهران: نشر ماهی.
- بای، عبدالرضا. (۱۳۹۰). «قدرت دانش و هژمونی در فرایند جهانی‌شدن». ***فصلنامهٔ تحقیقات حقوق خصوصی و کیفری***، (۱) ۷ (پیاپی ۱۵ بهار تابستان ۱۳۹۰)، صص ۴۳- ۷۴.
- برنز، اریک. (۱۳۸۱). ***میشل فوکو***. چاپ اول. تهران: نشر ماهی.
- پراور، زیگبرت سالمن. (۱۳۹۷). ***درآمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی***. ترجمهٔ علی‌رضا انوشیروانی و مصطفی حسینی، چاپ سوم. تهران: نشر سمت.
- تایسن، لوئیس. (۱۳۸۷). ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر***. ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، چاپ اول. تهران: نگاه امروز: حکایت قلم نوین.
- تروبی، جان. (۱۳۹۸). ***آناتومی داستان***. محمد گذرآبادی، چاپ سوم. تهران: انتشارات ساقی.
- جول، جیمز. (۱۳۸۸). ***گرامشی***. ترجمهٔ محمدرضا زمرّدی چاپ اول. تهران: نشر ثالث.

- جی. سی. یانگ، رابرت. (۱۳۹۱). ***درآمدی اجمالی بر پسااستعمارگری***. ترجمهٔ فاطمه مدرّسی و فرح قادری، چاپ اول. تهران: پژوهشگاه علوم‌انسانی و مطالعات فرهنگی.
- جینکینز، ریچارد. (۱۳۹۴). ***هویّت اجتماعی***. ترجمهٔ تورج یاراحمدی، چاپ دوم. تهران: نشر شیرازه.
- چلبی، مسعود. (۱۳۷۵). ***جامعه‌شناسی نظم***. چاپ اول. تهران: نشر نی.
- حاج‌محمدی، حسن. (۱۳۹۷). ***بررسی و نقد مبانی نظری مکتب مطالعات فرهنگی بیرمنگام***. چاپ اول. قم: انتشارات بوستان کتاب.
- حبیبی، حسن. (۱۳۹۳). ***شهر گمشده/ بازخوانی زندگی و آثار غلامحسین ساعدی***. چاپ اول. تهران: انتشارات هرمس.
- حشمتی، سولماز؛ آقاجانی، زهرا. (۱۳۹۷). ***جامعه‌شناسی فرهنگی***. چاپ اول. تهران: انتشارات ادیبان روز.
- دالمایر، فرد راینهارد. (۱۳۸۴). ***راه‌های بدیل: فراسوی شرق‌شناسی و غرب‌شناسی***. ترجمهٔ فاطمه صادقی، نرگس تاجیک. تهران: آبادان، پرسش.
- دانینگ، لیسا. (۱۳۹۸). ***میشل فوکو***. قاسم مؤمنی، چاپ اول. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- دریفوس، هیوبرت و رابینو، پل. (۱۳۷۹). ***میشل فوکو: فراسوی ساختگرایی و هرمنیوتیک با مؤخّره‌ای به قلم میشل فوکو***. ترجمهٔ حسین بشیریه. چاپ دوم. تهران: نشر نی.
- رشیدیان، عبدالکریم. (۱۳۹۳). ***فرهنگ پسامدرن***. چاپ اول. تهران: نشر نی.
- زرقانی، سیدمهدی و دیگران. (۱۳۹۸). ***تاریخ بدن در ادبیات***. چاپ اول. تهران: انتشارات سخن.
- ساعدی، غلامحسین. (۱۳۴۸). ***پروار بندان***. چاپ اول. تهران: انتشارات نیل.
- سیّداحمدیان، علیرضا. (۱۳۹۶). ***خدایگانی و بندگی از پدیدارشناسی روح هگل***. چاپ دوم. تهران: نشر چشمه.
- شاهمیری، آزاده. (۱۳۸۹). ***نظریه و نقد پسااستعماری***. چاپ اول: نشر علمی.
- شعبانی، رضا. (۱۳۸۵). ***ایرانیان و هویت ملی***. چاپ اول. تهران: سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

- شیری، قهرمان. (۱۳۹۸). ***همسایهٔ هدایت (نگاهی به کارنامه غلامحسین ساعدی)، شناختنامه، خلاصه آثار، نقد.*** چاپ اول. تهران: نشر ورا.
- ضیمران، محمد. (۱۳۹۲). ***ژاک دریدا و متافیزیک حضور***. چاپ دوم. تهران: نشر هرمس.
- علوی‌زاده، فرزانه‌سادات.(۱۴۰۰). «مطالعات میان‌رشته‌ای ادبیات تطبیقی، رویکردهای روش‌شناسی آن و بحران هویت ادبیات تطبیقی». ***نشریهٔ ادبیات تطبیقی*** **دانشگاه شهید باهنر کرمان،** (۱۳)۲۵، ۱۷۹- ۲۰۷.
- فانون، فرانتس. (۱۳۵۱). ***پوست سیاه صورتکهای سفید***. ترجمهٔ محمدامین کاردان.
- فرهمندفر، مسعود. (۱۳۹۴). «جایگاهِ آستانه‌ایِ فرهنگ»: هُمی بابا و نظریهٔ پسااستعماری. ***مجله مطالعات انتقادی ادبیات***. شماره ۴، زمستان، صص ۱۷-۳۴.
- فیستر، مانفرد. (۱۳۸۷). ***نظریه و تحلیل درام***. ترجمهٔ مهدی نصراله‌زاده، چاپ دیجیتال. تهران: نشر مینوی خرد.
-کریگان، کیت. (۱۳۹۵). ***جامعه‌شناسی بدن: نظریه‌های مدرن، پست‌مدرن، پساساختارگرایانه.*** ترجمهٔ محسن ناصری‌راد، چاپ اول. تهران: نشر نقش و نگار.
-کلیگز، مری. (۱۳۹۹). ***درسنامهٔ نظریه‌ی ادبی***. ترجمهٔ جلال سخنور، الاهه دهنوی و سعید سبزیان . چاپ سوم. تهران: نشر اختران.
-گاندی، لیلا. (۱۳۹۱). ***پسااستعمارگرایی***. ترجمهٔ مریم عالم‌زاده و همایون کاکاسلطانی. چاپ دوم. تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- لاکس، آدام. (۱۳۹۸). ***مطالعات فرهنگی بدن***. ترجمهٔ حسین حسنی، چاپ اول، تهران: نشر نیو.
- لیندولم، چارلز. (۱۳۹۷). ***فرهنگ و هویت(تاریخ، نظریه و کاربرد انسان‌شناسی روان‌شناختی)***. ترجمهٔ محسن ثلاثی. چاپ دوم. تهران: نشر ثالث.
- محسنی‌نیا، ناصر. (۱۳۹۳). ***ادبیات تطبیقی در جهان معاصر (کلیات، مبانی نظری، مکاتب)***. چاپ اول. تهران: انتشارات علم و دانش.
- معلوف، امین. (۱۳۹۲). ***هویّت‌های مرگبار***. ترجمهٔ عبدالحسین نیک‌گهر. چاپ دوم. تهران: نشر نی.
- ممی، آلبر. (۱۳۵۱). ***چهرهٔ استعمارگر، چهرهٔ استعمارزده***. ترجمهٔ هما ناطق. چاپ دوم. تهران: خوارزمی.

- مور گیلبرت، بارت. (۱۳۸۶). «هومی بابا» . ترجمهٔ پیمان کریمی. ***فصلنامهٔ زریبار***. پیاپی ۶۳، ص ۳۰.
- میتو، دنیس. (۱۳۹۷). ***مطالعات پسااستعماری***. ترجمهٔ تورج رحمانی، چاپ اول. تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- میلز، سارا. (۱۳۹۲). ***میشل فوکو***. ترجمهٔ مرتضی نوری. چاپ دوم. تهران: نشر مرکز.
- نوابخش، مهرداد. (۱۳۸۸). ***کاربرد نظریه‌های اجتماعی در روش‌شناسی تحقیق***. چاپ اول. تهران: موسسه فرهنگی - هنری جهان کتاب.
- واعظی، حسن. (۱۳۸۶). ***استعمار فرانو جهانی سازی و انقلاب اسلامی***. چاپ دوم. تهران: موسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی (ره).
- والدر، دنیس. (۱۳۹۸). ***آنول فوگارد***. ترجمهٔ یدالله آقاعباسی، چاپ اول، تهران: نشر کیان‌افراز.
- واعظی، حسن. (۱۳۸۶). ***استعمار فرانو جهانی سازی و انقلاب اسلامی.*** چاپ دوم. تهران: موسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی (ره).
- هورکهایمر، ماکس. (۱۳۸۰). ***سپیده‌دمان فلسفه تاریخ بورژوایی***. ترجمهٔ محمدجعفرپوینده. چاپ سوم. تهران: نشر نی.
- یانگ، رابرت. (۱۳۸۹)، ***اسطوره سفید: غرب و نوشتن تاریخ***. ترجمهٔ جلیل کریمی و کمال خالق‌پناه، چاپ دیجیتال. تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- یوست، فرانسوا. (۱۳۹۷). ***درآمدی بر ادبیات تطبیقی***. ترجمهٔ علی‌رضا انوشیروانی و لاله آتشی و رقیه بهادری، چاپ اول. تهران: نشر سمت.

ب.منابع لاتین

-Alessandrini, Anthony C. (2000); "Humanism in Question: Fanon and Said", In ***A Companion to Postcolonial Studies***, Henry Schwarz and Sangeeta Ray (eds.) Blackwell Publishing. PP 431-450.
-Ashcroft, B., Griffiths, G., & Tiffin, H. (2000). ***Post-colonial studies: the key concepts***. Routledge: London.
-Bhabha, H. K. (2004). ***The Location of Culture***. London: Routledge.

-Carmina, Yu Untalan. (2020). "Decentering the Self, Seeing Like the Other: Toward a Postcolonial Approach to Ontological Security", ***International Political Sociology***, Volume 14, Issue 1, pp. 40–56.

-CÉSAIRE, A. (1972). ***Discourse on colonialism***. New York: MR.

-Chawla, D. (2017). Othering and Otherness. ***In The International Encyclopedia of Intercultural Communication***, Y.Y. Kim (Ed.).

-Collins, M. (1983). The Sabotage of Love: Athol Fugard's Recent Plays. ***World Literature Today***, 57(3), pp 369-371.

-Crow, B., and Banfield, C. (1996). ***An Introduction to Post-Colonial Theatre***. Cambridge: Cambridge University Press (Cambridge Studies in Modern Theatre).

-Edgar, A. & Sedgwick, P. R. (2008). ***Cultural theory : the key concepts*** . 2nd ed. London: Routledge.

-Edited by Bill Ashcroft., Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. *(2006).* ***The Post-Colonial Studies Reader***. London; New York: Routledge.

-Fugard, Athol. (1977). ***The Township Plays***. Oxford University Press.

-Huggan, G. (2013). **The Oxford handbook of postcolonial studies.**

-Loomba, Ania. (2007).***Colonialism/Postcolonialism***.Abingdon, Oxon: Routledge.

-Shanguhyia, M. S., & Falola, T. (2018). ***The Palgrave Handbook of African Colonial and Postcolonial History***. Springer Ebooks.

-Shang, N. G. (2016). "A question of the body: Colonial legacies and postcolonial imaginaries of power in African literary texts". ***International Journal of English and Literature****, 7(9), pp. 143-151.*

Journal of Comparative Literature
ISSN: 2008-6512

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 14, No. 26, spring and summer 2022

A Study of Non-Native (Foreign) Name of Characters in Russian and Persian Literature (Based on the Works of A. Chekhov, N. Gumilyov, B. Alavi)*

Marzieh Yahyapour[1], Janolah Karimi-Motahhar[2], Marzieh Moradi[3]

1. Introduction

The name is a part of the human identity chosen for the baby under the influence of various factors. Generally, others take a name at birth or before that. But in literary works, the author selects a name for the hero based on the subject and his discretion. Based on different reasons, authors choose a non-native name for their heroes. The names of literary characters are very diverse and numerous; depending on the type of incident, moral characteristics, and the role of the hero in the works made up by the author, they can borrow from different nations, get some religious roots, or follow a certain literary current, Etc. By naming heroes, the author gives identity and human life to them. Exploring the naming issue will make you more familiar with the idea of literary work.

2. Methodology

This study has done by descriptive analysis method and using library research. The present study is very immodest to comprehend and

*Date received: 16/03/2022 Date review: 12/05/2022 Date accepted: 23/05/2022

1 Corresponding author: Professor of Russian Language and Literature, Faculty of Foreign Languages and Literature, University of Tehran, Iran. E-mail: myahya@ut.ac.ir.
2 Professor of Russian Language and Literature, Faculty of Foreign Languages and Literature, University of Tehran, Iran.E-mail: jkarimi@ut.ac.ir.
3 M.A. in Russian Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran; E-mail: moradi.marzieh@ut.ac.ir.

understand the characters of heroes in literary works through understanding their names. The purpose of this study is to answer the questions like: "What is the reason for choosing Eastern names by Russian writers in their works?", "What is the reason for choosing Russian names in Persian literary works?" and "What is the basis of choosing the names of heroes in Persian and Russian works, including the works of Anton Chekhov, Nikolay Gumilyov, and Bozorg Alavi?". Works used in this study include The role of specific names in the literary works by Mikhailov V.N., The poetics of names in the works of Bunin. I.A by Bazhenova. Y.V, Memoirs of Bozorg Alavi by Ahmadi. H. and Review of Chekhov's early stories: "Death of a Government Clerk", "Fat and Thin" and "The Chameleon" by Yahyapour. M. and Karimi Motahhar. J.

3. Discussion

The present study will explain why the heroes are named in some Russian and Persian literary works and will help to comprehend the works of Russian and Iranian poets and authors by expressing new opinions. The names of literary characters are very diverse and numerous**.** Reasons for choosing a non-native name can vary. For instance, after the evolution of 1941 in Iran, the intellectual community, besides following political and social currents, was heavily influenced by Western and Russian translations. Authors, especially those who have lived for some time in a foreign country, based on their interest, picked a non-native name for their heroes in stories; we can mention the non-native names of the heroes (Babushka, Marfinka, Margerita) in the works of Bozorg Alavi. The transition period and currents after September 1941 had a superior impact on the hero name chosen in Persian literature, especially in the works of Bozorg Alavi. Due to his political tendencies, thoughts and ideas, association with Russians, and interest in Russian literature, Bozorg Alavi was able to create works that make you feel the atmosphere of Russian and Western society, so naturally, taking Russian names for heroes helped him in this matter. The presence of heroes with a Russian name, Russian originality or growth by Soviet Union rules, also references to the works of two famous Russian writers (Pushkin and Dostoevsky) indicate Alavi's great interest and enthusiasm toward Russian literature. There is a connection between the name and heroes' characteristics, and also the purpose and reason for choosing such a name by the author, by

identifying the reasons for using a non-native name in his works. Living abroad and reading foreign authors' literary works in the original language, particularly Russian, helped him create a new style of fiction writing. This issue also happens in Russian literature. In the nineteenth and twentieth centuries, Russian writers and poets, like Europeans, paid attention to the culture and literature of the Eastern countries, especially Iran, which is why Eastern names often were found in their works. For example, Twentieth-century writer and poet Nikolai Gumilyov also created works wherein he gave his heroes non-native names (Hafez, Darvish, Peri) due to his travels to Eastern countries and his acquaintance with Iranian poets. Gomilyov's interest in Eastern and Persian literature is due to his frequent traveling to some Eastern countries and his association with the poets and writers of the Bashnya (Dome) in Saint Petersburg; these interests led him to create Eastern-based work and use Eastern names and mythological characters. Choosing the Eastern name in his works indicates his interest in Eastern mysticism.

4. Conclusion

As previously mentioned, the transition period and currents after September 1941 had a superior impact on the heroes' name choices in Persian literature, especially in the works of Bozorg Alavi. Bozorg Alavi was able to create works that made you feel the atmosphere of Russian and Western society due to his political tendencies, thoughts and ideas, association with Russians, and interest in Russian literature. Therefore, it was natural for him to choose Russian names for his heroes. By identifying the reasons for using non-native names in his works, we realize that there is a connection between the name and the character of the hero, as well as the purpose and reason for choosing such a name as the author. Living abroad, and reading foreign authors' literary works in the original language, helped him create a new style of fiction writing. Gumilyov also chose non-native names for his heroes due to his interest in Hafez, Eastern mysticism, and his presence in Eastern and Muslim countries. Choosing the Eastern name in his works indicates his interest in Eastern mysticism. Thus, the most influential factors in taking the non-native name for the heroes are political and social currents, as well as the tendency and interest of authors in the literature and culture of the "Foreign".

Keywords: *Eastern and Russian names, Bozorg Alavi, Anton Chekhov, Nikolai Gumilyov*

References [In Persian]

Ahmadi, H. (1998). *Memoirs of Bozorg Alavi*, Tehran: Donyaye ketab.

Alavi, B. (2020). *The Suitcase (Chamedan)*, Tehran: Negah.

Bunin, I., (2022). *About Chekhov*, Translated by Marzieh Yahyapour, Tehran: University of Tehran, Under publish.

Dastgheib, A. (1979). *Critique of Bozorg Alavi's works*, Tehran: Alvan.

Dehbashi, A. (2005). *The Memory of Bozorg Alavi*, Tehran: Sales.

Dehkhoda, Ali-Akbar (2007). *Dictionary*, *1*, Tehran: University of Tehran Press.

Karimi Motahhar, J. & Akbarzadeh, N., (2013). The eflection of russian critical realism in modern persian literature, *Persian Literature*, University of Tehran, Faculty of Literature & Humanities, *3*(1), pp.59-71.

MirAbedini, H. (2005). *One hundred years of fiction in iran*, *1-2*, Tehran: Cheshmeh

Rahnama, T. (1997). *Relic of garden droughts*, Tehran: Niloufar.

Sadeghi S., Z. & Mobasheri, M. (2020). Intertextual relationships in the story of khalil and its iranian roots, *mystical and mythological literature*, *No*. 57, Pages 145-171.

Yahyapour, M. & Sadeghi Sahlabad, Z. & Karimi-Motahhar, J. (2012). *Nikolay gumilyov and east*, Tehran, Humanities and Cultural Studies and the Iranian Association of Russian Language and Literature.

Yahyapour, M. & Sadeghi, Z. (2014). East-Iran motives in Nikolay Gumilyov works, *Comparative Literature Research*, No.1, pp.193-220.

Yahyapour, M. (2006). A study of islamic themes in some of the works of Fyodor Dostoevsky and the reasons for the author's tendency towards it, *Foreign Language Research*, No. 30, pp.145-159.

Zare, M. (2009). Sociological critique of Bozorg Alavi works, Shahrekord University, Faculty of *Literature and Humanities*.

Zare, M. (2019). The classification of similes in the novels chamedan (the suitcase) and varagh pareha-ye zendan (Scrap papers from prison) written by Bozorg Alavi, *Literary sciences*, No. 14, pp. 97-118. doi: 10.22091/jls.2019.2892.1135

References [In Russian]

Bondarev, A. & Kozyreva, M. (2014). The binding power of the word: poetic classics persian poetry translations by L.N. Gumilyov. *Issledovatel'skiy Zhurnal Russkogo Yazyka I Literatury*, *2*(1), 5–24. Retrieved from https://journaliarll.ir/index.php/iarll/article/view/article-1-36-fa.pdf

Chekhov, A.P. (1985). *Works in 18 volumes*. *6* . Moscow: Nauka.

Eltsova, E., & El Hadj Salem, C. (2022). The Literary Image of Dervish in Ivan Bunin and Andrey Bely's Poetics. *Issledovatel'skiy Zhurnal Russkogo Yazyka I Literatury*, *10*(1), 83–101. https://doi.org/10.52547/iarll.19.83

Gorbanevsky, M.V. (1984). *Ivan da Mariya (Иван да Марья),* Moscow: Russki Yazik.

Karimi Motahhar, J. (2006). Dorogoi, ty govorish' na nashem yazyke. O vliyanii tvorchestva A.P. Chehova na proizvedeniya sovremennyxh persidskixh pisateley, Moscow. *Russkaya slovesnost'*, № 8, pp. 19-20.

Zvantsev, S. (1974). *There were old and new,* Moscow: Savetski pisatel, pp. 9-10.

نشریه ادبیات تطبیقی
شاپا: ۲۰۰۸-۶۵۱۲

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال چهاردهم، شمارهٔ بیست و ششم، بهار و تابستان ۱۴۰۱

بررسی اسامی غیربومی («دیگری») قهرمانان در ادبیات روسی و فارسی (بر اساس آثار چخوف، ن.گومیلیوف، علوی)*[1]

مرضیه یحیی‌پور (نویسنده مسئول)[1]، جان‌اله کریمی مطهر [2]، مرضیه مرادی[3]

چکیده

نام بخشی از هویّت انسان است که تحت تأثیر عوامل گوناگون برای نوزاد انتخاب می‌شود. انتخاب نام به‌طور معمول در بدو تولد یا قبل از آن توسط دیگران انجام می‌گیرد. ولی در آثار ادبی، نویسنده به اختیار خود و براساس موضوع اثر برای قهرمان داستانش نامی برمی‌گزیند. بررسی اسامی قهرمانان به ما کمک می‌کند تا درک بهتر و عمیق‌تری از اثر داشته باشیم. در آثار ادبی، نویسنده گاهی به دلایل متعدّد، اسامی غیربومی برای تعدادی از قهرمانان انتخاب می‌کند. بعد از تحولات سال ۱۳۲۰ در ایران، جامعهٔ روشنفکر به‌شدت در پی جریان‌های سیاسی و اجتماعی زیر هجوم ترجمه‌های غربی از جمله روسی قرار داشت و نویسندگان گاهی به تأسی از الگوهای مورد علاقه، برای قهرمانان خود نام غیربومی انتخاب می‌کردند؛ به‌ویژه نویسندگانی که مدتی در خارج از کشور نیز سکونت داشتند. برای نمونه می‌توان به اسامی غیربومی قهرمانان (کاتوشکا، مارفینکا، مارگریتا) در آثار بزرگ علوی اشاره کرد. این اتفاق در ادبیات روسی هم روی داده است. نیکالای گومیلیوف نویسنده و شاعر سدهٔ بیستم به‌دلیل سفرهایش به ممالک شرقی و آشنایی با عرفان و شاعران ایران‌زمین، آثاری خلق کرد که در آنها به قهرمانان خود نام غیربومی (حافظ، درویش، پری) داده است. با بررسی اسامی در برخی آثار روسی و فارسی به این نتیجه می‌رسیم که نویسندگان روسی و ایرانی تحت تأثیر عواملی برای قهرمانان خود نام غیربومی انتخاب کرده‌اند که تأثیرگذارترین آنها جریان‌های سیاسی و

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۲/۲۵ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۲/۲۲ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۱/۰۳/۰۲
صص ۳۲۱– ۳۴۶ **Doi:** 10.22103/JCL.2022.19172.3451

۱. استاد زبان و ادبیات روسی دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات خارجی دانشگاه تهران، تهران، ایران . ایمیل: myahya@ut.ac.ir
۲. استاد زبان و ادبیات روسی دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات خارجی دانشگاه تهران، تهران، ایران . ایمیل : jkarimi@ut.ac.ir
۳. کارشناس ارشد ادبیات روسی، دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات خارجی دانشگاه تهران، تهران، ایران.ایمیل:.moradi.marzieh@ut.ac.ir

اجتماعی، آشنایی نویسنده با آثار ادبی ملل دیگر، حضور در ممالک دیگر، معاشرت با افراد خارجی یا نگرش‌ها و علاقه‌مندی نویسندگان به فرهنگ «دیگری» است.

واژه‌های کلیدی: اسامی شرقی و روسی، بزرگ علوی، آنتون چخوف، نیکالای گومیلیوف.

۱. مقدّمه

۱-۱. شرح و بیان مسئله

نام از دیرباز تاکنون همواره موضوع مورد توجه ملت‌ها و اقوام و بخش مهمی از فرهنگ و تمدن بشر بوده است. اسامی قهرمانان آثار ادبی نیز مرتبط با فرهنگ بشری و به‌عبارتی مرتبط با هویّت جامعهٔ بشری است.

پدر و مادر یا نزدیکان برای نوزاد نام انتخاب می‌کنند، البته گاهی این انتخاب قبل از تولد فرزند نیز صورت می‌گیرد. این کار را والدین و نزدیکان بدون در نظر گرفتن ویژگی‌های اخلاقی و ظاهر نوزاد انجام می‌دهند. بعدها ممکن است معنا و مفهوم این نام با شخصیت یا ظاهر او هماهنگ یا در تضاد و تعارض باشد، اما انتخاب اسامی در آثار ادبی دلایل دیگری دارد. نام شخصیت‌های ادبی بسیار متنوع و متعدد است؛ گاهی ساختهٔ ذهن نویسنده براساس نوع حادثه، ویژگی‌های اخلاقی و نقش قهرمان در اثر است، گاه از ملل گوناگون وام گرفته می‌شود و گاه نیز ریشهٔ مذهبی دارد یا پیرو جریان ادبی خاصی است و... . شایان ذکر است که نویسنده گاهی به دلایل گوناگون ممکن است اسمی به قهرمان خود، حتی به قهرمان اصلی ندهد که یکی از دلایل آن تیپیک بودن قهرمان است؛ مانند قهرمان داستان «آقای سانفرانسیسکویی» اثر ایوان بونین که اسمی بر او نهاده نشده است. به همین دلیل گاهی نیز ممکن است قهرمان را با حرفی نامگذاری کنند، مانند سروان «ل» در رمان «عشق و اشک.» اثر جواد فاضل.

نویسنده با نامگذاری به قهرمان خود هویّت و زندگی انسانی می‌بخشد. این نام ویژگی‌های قهرمان را تبیین می‌کند و نیز ممکن است سرنوشت او را تعیین کند. از این‌رو پرداختن به این مسئله موجب آشنایی بیشتر با ایدهٔ اثر و همچنین موجب آشنایی بیشتر با رموز

نهفته در پس نام‌ها می‌شود. جایگاه اجتماعی، لحن، ویژگی‌های ظاهری، روابط خانوادگی، تفکرات سیاسی و ... هر قهرمان، از دهه‌های بسیار دور بررسی شده است، اما به موضوع نام‌شناسی چنانکه باید و شاید پرداخته نشده است و فقط در سال‌های اخیر برخی پژوهشگران به آن توجه بیشتری نشان داده‌اند.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

این پژوهش چرایی نامگذاری قهرمانان در برخی از آثار ادبی روسی و فارسی را مشخص کرده، با بیان دیدگاه‌های جدید به فهم بهتر آثار شاعران و نویسندگان روسی و ایرانی کمک خواهد کرد. در برخی از کارهای پژوهشی دربارهٔ تأثیر، معنا و مفهوم نام قهرمان و شخصیت آنها در آثار ادبی روسی و فارسی تحقیقاتی صورت گرفته است، مانند نقش اسامی خاص در آثار ادبی (براساس اسامی اشخاص در رمان «یوگنی آنگین» آ. پوشکین) از میخائیلوف (۱۹۷۶)؛ بوطیقای اسامی در آثار ای.آ. بونین. از باژِنوا (۲۰۱۶)؛ بررسی داستان‌های اولیهٔ چخوف: «مرگ کارمند»، «چاق و لاغر» و «بوقلمون‌صفت» از مرضیه یحیی‌پور و جان‌اله کریمی مطهر (۱۳۸۴)؛ نیکالای گومیلیوف و مشرق‌زمین از مرضیه یحیی‌پور، زینب صادقی و جان‌اله کریمی مطهر (۱۳۹۱)؛ بررسی مضامین اسلامی در برخی از آثار فئودور داستایفسکی و علل گرایش نویسنده به آن، بهار از مرضیه یحیی‌پور (۱۳۸۵)؛ و خاطرات بزرگ علوی از حمید احمدی (۱۳۷۷).

۱-۳. ضرورت و اهمیت مسئله

ضرورت پژوهش حاضر نقش مهم آن در درک و فهم اسامی در آثار ادبی است. در بخش نخست به بررسی آن دسته از آثار شاعران و نویسندگان روس مانند آنتون چخوف و نیکالای گومیلیوف می‌پردازیم که در آنها از نام‌های شرقی بهره‌جسته‌اند. در بخش دوم هم چند داستان از مجموعهٔ «چمدان» بزرگ علوی بررسی می‌شود.

هدف این پژوهش پاسخ دادن به این پرسش‌هاست: «دلایل انتخاب اسامی شرقی توسط نویسندگان روسی در آثارشان چیست؟»، «دلیل انتخاب اسامی روسی در آثار ادبی فارسی چیست؟»، انتخاب اسامی قهرمانان در آثار فارسی و روسی، از جمله آثار آنتون چخوف، نیکالای گومیلیوف و بزرگ علوی بر چه اساسی صورت گرفته است؟

۲. بحث و بررسی

۲- ۱. اسامی شرقی- ایرانی در آثار روسی

در این پژوهش آن دسته از آثار روسی بررسی شده‌اند که مضامین شرقی- ایرانی در آنها به چشم می‌خورد و تأثیرپذیری از ادبیات شرقی، به‌ویژه فارسی در آنها مشهود است، مانند آثار نیکالای گومیلیوف که در آنها اسامی قهرمانان از نام‌های مشهور شرقی و ایرانی است. گومیلیوف تحت تأثیر عرفان شرقی است و این تأثیرپذیری سبب می‌شود که در آثار خود به‌جای استفاده از نام‌های بومی و «خودی» از اسامی خارجی و «دیگری» استفاده کند. پی‌بردن به این تأثرات و آشنایی با قهرمانان سبب می‌شود تا شناخت بهتری از نویسندهٔ مورد نظر و آثار او داشته باشیم و از نوع تفکر و اندیشه‌های وی بیشتر آگاه شویم. همان‌طور که روشن است، برخی اسامی در میان جوامع گوناگون محبوب‌تر، مشهورتر، آشناتر و جاافتاده‌ترند. انتخاب چنین نام‌هایی ممکن است دلایل مختلفی داشته باشد، مانند شناساندن این افراد و دیدگاه‌های آنها به جوامع دیگر، علاقهٔ نویسنده به فرهنگ «دیگری» و جهان‌شمول بودن افکار و اندیشه‌های نویسنده.

به‌کارگیری اسامی شرقی در همهٔ انواع ادبی روسی مانند شعر، داستان، رمان، نمایشنامهٔ منظوم و منثور و غیره مشهود است.

فئودور داستایفسکی: تأثیرگذاری فرهنگ شرقی بر فئودور داستایفسکی در رمان «خانهٔ اموات» به‌روشنی مشهود است. شخصیت‌های اثر در زندان و تبعید به سر می‌برند. راوی اثر شخصِ نویسنده است که ریشهٔ تاتاری دارد و در زمان تبعید با چوکان ولی‌خانف از شرق‌شناسان تاتار که حافظ قرآن هم بود، رابطهٔ خوب و صمیمانه‌ای داشت. راوی از میان این افراد تنها از عدهٔ معدودی به‌خوبی یاد می‌کند، از جمله علی؛ او یکی از سه برادر تاتار بود که همگی به زندان افتاده بودند. علی کوچک‌ترین عضو خانواده، ۲۲ ساله و محبوب همه بود. زمانی که راوی از علی صحبت می‌کند، به‌راحتی می‌توان علاقه و محبتش را به او فهمید. «داستایفسکی چنان با ظرافت و محبت از او صحبت می‌کند که پیداست، شیفتهٔ رفتار و حتی ظاهر بسیار زیبای اوست. برخی از محققان مثل رودنکا و فتیسف معتقدند که

ولی‌خانف به داستایفسکی کمک کرد تا سیمای علی را در یادداشت‌های خانه اموات بسازد.» (یحیی‌پور، ۱۳۸۵: ۱۵۳)

لف تالستوی: لف تالستوی نویسندهٔ بزرگ روس متأثر از فرهنگ شرقی است. او در «حاجی‌مراد» که دربارهٔ حادثهٔ تاریخی جنگ‌های روسیه با قفقاز است، قهرمان اثر یعنی حاجی‌مراد را که یکی از نواب امام شمیل است، شخصیتی محبوب، حماسی و تاریخی توصیف می‌کند. تالستوی آثار دیگری نیز خلق کرده که قهرمانان آنها نام‌های شرقی و ایرانی دارند، مانند وزیر عبدل.

آنتون چخوف: آنتون چخوف استاد داستان کوتاه است و شهرت جهانی دارد. سبک و آثار وی تأثیر زیادی بر ادبیات جهان از جمله ایران داشته است. در آثار این نویسندهٔ سدهٔ نوزدهم ادبیات روسی، هم عنوان داستان‌ها «سخنگو» هستند؛ یعنی نام اثر دربرگیرندهٔ معانی و مفاهیمی است و هم بیشتر اسامی قهرمانان همین ویژگی «سخنگویی» را دارند. برای نمونه هم عنوان داستان‌های اولیهٔ او و هم نام قهرمانان «سخنگو» هستند (ر.ک. یحیی‌پور و کریمی مطهر، ۱۳۸۴: ۲۳– ۳۴). در بخش نخست این پژوهش نام قهرمانان سه اثر اولیهٔ چخوف یعنی «مرگ کارمند»، «چاق و لاغر» و «بوقلمون‌صفت» و تأثیر آنها در شناخت بیشتر و بهتر قهرمانان بررسی شده است. همخوانی عنوان اثر و اسامی قهرمانان با شخصیت آنها و همچنین توضیح موقعیت اجتماعی آنها با توجه به اسمشان شایان تأمل است.

آثار چخوف هم از نظر سبک و محتوا و هم از نظر انتخاب عنوان اثر و اسامی قهرمانان، بر نویسندگان ایرانی تأثیرگذار بوده است. چخوف داستانی به نام «دوشچکا» دارد که سیمین دانشور برگرفته از آن، داستان «انیس» را نوشته است. نویسندهٔ ایرانی برای اسم داستان و قهرمانش همان معنای نهفته در اسم اثر و قهرمان چخوف را انتخاب کرده است. اولگا پلی‌میانیکوا که دوستان و آشنایان وی را دوشچکا می‌نامیدند، با مرگ پیاپی همسران خود مجبور شد چند بار ازدواج کند. انیس دانشور هم همین سرنوشت را داشت و به دلایلی مجبور شد چند بار ازدواج کند. با اینکه همسران هر دو از نظر اخلاقی و شغل با یکدیگر متفاوت

بودند، اولگا و انیس در کنار همهٔ آنها عاشقانه زندگی کردند و همهٔ آنها را یکسان دوست داشتند.

موضوع داستان‌های «دوشچکا»ی چخوف و «انیس» دانشور یکی است و حتی نام قهرمان‌های زن اثر نیز قرابت دارند. دهخدا برای واژهٔ انیس این معانی را آورده است: «۱- مونس، انس‌دهنده؛ ۲- انس‌گیرنده، خوگرفته‌شده، همدم، غمخوار، مصاحب، یار، رفیق، دوست؛ ۳- هم‌خو، هم‌طبع، هم‌خصلت.» (دهخدا، ۱۳۸۵: ج۱: ۲۷۱). واژهٔ دوشچکا در زبان روسی به‌معنای عزیز دل است که در محاوره برای جنس مذکر و مؤنث به‌کار می‌رود و خطاب به فردی به‌کار می‌رود که مهربان و دل‌پسند بوده و اخلاقش خوشایند و دلپذیر باشد.

انیس دانشور هم مانند دوشچکای چخوف، هر که از راه برسد همدمش می‌شود و زندگی خود را وقف دوست داشتن او می‌کند و خواسته‌های خود را به دست فراموشی می‌سپارد.

چخوف به‌طور معمول در آثارش به توصیف ویژگی‌های کلی انسانی و موضوعات و مسائلی می‌پردازد که در همهٔ جوامع عمومیت دارد و رایج است. او به‌شکل مستقیم و مفصل در خصوص فردی، ملتی یا پدیده‌ای اظهارنظر نمی‌کند و آثارش وقف توصیف شخصیت انسان شده است. به همین سبب آثار او در میان ملل دیگر از جمله ایران نیز از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. با این‌حال او دربارهٔ مردم مشرق‌زمین دیدگاه خود را بیان کرده و آنها را «زحمتکش و درستکار» توصیف کرده است: «در ساحل دریای سیاه تعداد زیادی ترک و قفقازی کار می‌کردند. او با وجود آگاهی از بدبینی آمیخته به تحقیر، چیزی که در ما روس‌ها نسبت به دیگر ملل وجود دارد، بدون از دست دادن فرصت، همیشه با تحسین می‌گفت، چه ملت زحمت‌کش و درست‌کاری هستند.» (بونین، ۱۴۰۱: ۶۷)

چخوف نظری مثبت به شرق داشته، اما آن را کمتر در آثارش منعکس کرده است، ولی در یکی از داستان‌های خود با عنوان «شیر و خورشید»[1] (۱۸۸۷) ماجرای حضور مسافری ایرانی را در شهر تاگانروگ، شهر محل تولد خود و برخورد شهردار این شهر را با وی به تصویر کشیده است. اسم قهرمان ایرانی راحت-قلم[2] است. زمانی که راحت-قلم به‌عنوان

چهرهٔ متشخصی وارد شهر شد، شهردار کوتسین که در داشتن مدال بسیار حریص بود، همهٔ فکرش گرفتن نشان شیر و خورشید از راحت-قلم شد. این کار سبب شد تا مردم شهر او را بابت تلاش زیادش برای گرفتن نشان شیر و خورشید تمسخر کنند. کوتسین حتی تلاش می‌کرد به‌رسم ایرانی‌ها در پای راحت-قلم، به‌عنوان سفیری از ایران حتماً گوسفندی بکشد و نشان دهد که روس‌ها به ایرانیان علاقه دارند: «ما روس‌ها، ایرانیان را دوست داریم»[۳] (Чехов, 1985: 397)، اما مردم شهر که از قصد او مطلع شده بودند نامه‌ای به وی ارسال کردند که حاوی این شعر بود:

به نشانهٔ دوستی دو پادشاهی
روسیه و ایران،
با احترام به شما، محترم‌ترین سفیر
خود را مانند گوسفندی در پای شما قربانی می‌کردم
لیک، عذرم را بپذیرید، من خر هستم.(Там же. 398)

در این داستان بیان جنبهٔ طنز چخوف بسیار ماهرانه و ستودنی است؛ به‌ویژه در صحنه‌هایی که شهردار کوتسین تلاش می‌کند تا به راحت-قلم که روسی بلد نیست بفهماند که شهردار است و اینکه بسیار علاقه‌مند است صاحب نشان شاهنشاهی شیر و خورشید شود. «روش چخوف سادگی زبان، اختصار، نفرت از ابتذال و طمع، رسا بودن تصاویر زندگی، طنز ملایم و ... در آثار تعدادی از نویسندگان سدهٔ بیستم ایران مانند صادق هدایت، سید محمدعلی جمالزاده، بزرگ علوی و ... انعکاس پیدا کرده است.» (Карими-Мотаххар, 2006:20)

برخی از پژوهشگران، همکلاسی‌ها و دوستان چخوف بر این باورند که این حادثه حقیقت دارد و برای شهردار شهر تاگانروگ اتفاق افتاده است. زوانتسف (Званцев) که همزمان با چخوف در مدرسهٔ شهر تاگانروگ تحصیل می‌کرد معتقد است که ماجرای داستان، برای «فوتی (Фоти)، شهردار وقت تاگانروگ اتفاق افتاده است.» (Званцев, 1974: 9-10)

عبارت آخری که شهردار به راحت-قلم می‌گوید: «سلام خاضعانهٔ ما را به ایران برسانید. بگویید که ما دوستش داریم!» (Чехов, 1985: 399)

نیکالای گومیلیوف (۱۹۲۱-۱۸۸۶) نویسنده، شاعر، سیاح و مترجم روس است که علاقهٔ فراوان وی به شرق و شرقی‌ها در صفحات بسیاری از آثارش به‌وضوح مشهود است. او نتوانست به ایران سفر کند، اما اشتیاقش به ایران به‌ویژه به حافظ، بخش برجستهٔ آثار اوست. تأثیر نیکالای گومیلیوف- همسر آنّا آخماتِوا شاعر مشهور سدهٔ بیستم روسیه که خود را دختر شرقی نامیده- بر پسرشان لف گومیلیوف قوم‌شناس، مورخ، مترجم اشعار فردوسی، سعدی، بهار، سایه و غیره نیز شایان ملاحظه است. «ایران کهن با ترکیبی از سنّت‌های معنوی زرتشتی و مسلمان در مرکز توجه بسیاری از شاعران روسی «عصر نقره‌ای» از جمله نیکالای گومیلیوف بود.» (Бондарев & Козырева, 2014: 8-9)

دلیل علاقهٔ گومیلیوف به ادبیات شرقی و ایرانی، مسافرت‌های زیادش به برخی کشورهای شرقی و همچنین مصاحبت با شاعران و نویسندگان انجمن مریدان حافظ[۴] در شهر سن‌پیتربورگ است؛ همین علایق سبب شد تا دست به خلق آثار شرقی و استفاده از نام‌های شرقی و شخصیت‌های افسانه‌ای شرقی بزنند.

> عناصر و مضامین ایرانی مانند گل‌سرخ، بلبل، گل‌های شیراز، فرش ایرانی، مینیاتور ایرانی، ساقی، رند، درویش و غیره در اشعار وی مشاهده می‌شوند. از میان اشعاری که وی به تأسی از فرهنگ و ادب ایرانی- شرقی سروده، می‌توان به سه شعر درویش مست، تأسی از زبان فارسی و مینیاتور فارسی در *مجموعه ستون آتش* اشاره کرد. افزون‌بر آن نمایش‌نامه منظوم فرزند خدا و داستان شاهزاده زهرا را نیز می‌توان نام برد.» (یحیی‌پور و صادقی، ۱۳۹۳: ۱۹۸)

نمایشنامهٔ «فرزند خدا» در سال ۱۹۱۶ در سه پرده نوشته شد. این نمایشنامه در بغداد قرون وسطایی و اطراف آن اتفاق می‌افتد. برخی از شخصیت‌های این نمایشنامه از افسانه‌های شرقی وام گرفته شده‌اند، مانند سندباد یا اسکندر. داستان براساس الگوهای افسانه‌ای- اسطوره‌ای ساخته شده که در آن پری رخصت هبوط به زمین را از خداوند می‌گیرد تا بهترین انسان را بیابد و با او ازدواج کند. این پاداش را خداوند به‌دلیل خوش‌خدمتی فرشته به او عطا کرده است.

این اثر گومیلیوف بیشترین بسامد اسامی شرقی را دارد. شاعر روس حافظ را بهترین انسان روی زمین معرفی کرده است. تعدادی از اسامی استفاده‌شده برای قهرمانان در این اثر شخصیت و مفاهیمی زمینی دارند و به مسائل دنیوی مشغول‌اند و برخی هم آسمانی و عرفانی‌اند، مانند خلیفه، پیرزن و جوان. پسر خلیفه در دستهٔ نخست و پری، درویش (راهنمای نخست پری در روی زمین) و حافظ در دستهٔ دوم جای می‌گیرند. دیگر شخصیت‌های نمایشنامه عبارت‌اند از: غلام، عرب بدوی، اسکندر، خلیفه، طالع‌بین، قاضی، شیخ، راهزن، خواجهٔ اولی، خواجهٔ دومی، سندباد، جارچی، العنقا (دختر بالدار) و فرشتهٔ مرگ. البته در نمایشنامه تعدادی از پرندگان و دیگر جانوران مانند اسب تک‌شاخ سفید، سه اسب، شترها، پرندگان، شاهین و یوزپلنگ هم نقش‌آفرینی می‌کنند.

در اینجا به‌علت نامگذاری سه شخصیت اصلی و محوری، حافظ، درویش و پری پرداخته می‌شود. نامگذاری سه چهرهٔ آسمانی و عرفانی براساس ویژگی اخلاقی و نوع زندگی آنهاست. گومیلیوف پری را آسمانی می‌نامد، زیرا او فرشته است و وظایفش را در برابر خداوند به‌درستی انجام داده و لایق پاداش است. در راه رسیدن به هدف، درویش که دارای شخصیت عرفانی است به این موجود آسمانی کمک می‌کند و اسبی تک‌شاخ و انگشتر حضرت سلیمان را به وی می‌دهد. انتخاب نام‌های پری، درویش و حافظ بیانگر عرفانی بودن اثر است.

سخنان درویش هنگام عبادت:

«تبارک‌الله پروردگاری که آفرینندهٔ
انقلاب شمس در زمستان و تابستان است
نشان‌دهندهٔ راه در ظلمات
به ستاره‌ها و سیاره‌ها.
در کهکشان چه زیبا می‌درخشد راه ستارگان
...
الله اکبر، آفرینندهٔ زمین
و اقیانوس‌های گرداگرد آن،
که روح پرتلاطم مرا

اسیر وسوسه‌ها نکرد.
من پیر، فقیر و گمنامم
اما، الله تو را دوست می‌دارم
دنیای غرق در گناه را
نه می‌بینم و نه درک می‌کنم.» (یحیی‌پور و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۶۴)

از نظر یلتسووا و الحاج سالم «یکی از مهم‌ترین مضامین و مفاهیم غالب در اشعار عصر نقره‌ای، تصویر شرق است که در قالب تصاویر و تمثیل‌های قرآنی و صوفیانه ارائه شده است.» (Ельцова & Ел Хадж Салем 2022: 84) درویش در نمایشنامهٔ گومیلیوف به‌مثابهٔ پیشوا و رهبر و پیر است که دیگران طریقهٔ زندگی را از وی می‌آموزند. پیر گومیلیوف صاحب «حکمت» و عالم به «اسرار هفت آسمان و عناصر اربعه» از جانب خداوند، برای هدایت سالکان است.

چنانچه از دیدگاه تصوف به دو شخصیت درویش و حافظ در نمایشنامه نظری بیاندازیم، همان‌طور که سلابودنیوک نیز به آن اشاره می‌کند، حافظ در نقطهٔ مقابل درویش قرار ندارد و اگر در انتهای نمایش‌نامه به‌عنوان معشوق حقیقی پری معرفی می‌شود و موفق می‌شود عشق پری را به‌دست بیاورد، تنها به این دلیل است که در مراتب تصوف در مقایسه با درویش در مقامی بالاتر قرار دارد؛ به‌عبارت دیگر حافظ از آنجایی‌که نمونهٔ یک انسان کامل است، بر درویش برتری می‌یابد. (یحیی‌پور و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۵۹-۱۵۸)

ریشهٔ اسم پری نیز فارسی است به‌معنای موجودی لطیف و بسیار زیبا و نیکوکار و نامرئی که گاهی با جمالش انسان را فریفتهٔ خود می‌کند. این شخصیت افسانه‌ای، از اسطوره‌های ایران باستان است. گومیلیوف او را موجودی آسمانی و فرشته می‌پندارد که لایق عشق کامل‌ترین انسان روی زمین است، یعنی حافظ که فرزند و به‌عبارتی جانشین خداوند بر روی زمین است.

حافظ در نمایشنامه که بهترین انسان شناخته می‌شود و مقصود نهایی مسیر عشق پری نیز به‌حساب می‌آید، خود یک پیر است و گومیلیوف القابی مانند لسان‌الغیب، شمس، زنبور عسل، شیرین‌سخن شیراز و سلطان (خواجه) به‌کار می‌برد. درویش وی را چنین توصیف می‌کند: اوه، ای حافظ، ای قلب ایمان.

به‌طور کلی در سده‌های نوزدهم و بیستم، نویسندگان و شاعران روسی نیز مانند اروپاییان به فرهنگ و ادبیات مشرق‌زمین از جمله ایران توجه ویژه داشتند، به همین دلیل اسامی شرقی در آثارشان اغلب مشاهده می‌شود، مانند کوپرین و بونین که پرداختن به آن مجال دیگری می‌طلبد.

۲- ۲. اسامی روسی در آثار ایرانی

آیا در آثار ادبی فارسی نیز شاهد به‌کارگیری اسامی خارجی و «دیگری» هستیم؟ برای یافتن پاسخ این پرسش برخی آثار ادبی فارسی در سدهٔ چهاردهم شمسی بررسی می‌شوند. در این بخش به دلایل وجود اسامی خارجی در آثار ادبیات فارسی معاصر می‌پردازیم و آثار بزرگ علوی از نویسندگان این دوره بررسی می‌شود.

> بنا بر نظریهٔ بینامتنیت هیچ متنی در انزوا شکل نمی‌گیرد و نمی‌توان آن‌را بدون ارتباط با متون دیگر خواند یا درک کرد. ادبیات تطبیقی که به تأثیر آثار ادبی از یکدیگر می‌پردازد، یکی از حوزه‌های مرتبط با بینامتنیت است که هم بر آن تأثیر گذارده و هم از آن تأثیر پذیرفته است. (صادقی و مباشری، ۱۳۹۸: ۱۴۶)

دهه‌های بیست و سی سدهٔ چهاردهم شمسی (سال‌های ۱۳۳۰-۱۳۲۰) ایران آبستن حوادث بسیاری در حوزهٔ مسائل اجتماعی، سیاسی و فرهنگی بود. در این دوره که مصادف با سقوط پهلوی اول است، به‌دلیل رویدادهایی مانند جنگ جهانی دوم، آزادی زندانیان سیاسی و به‌دنبال آن آزادی قلم، ادبیات ایران به‌ویژه در نثر تحول چشمگیری یافت. درواقع از زمان مشروطه گونهٔ ادبی جدیدی رواج یافت و نویسندگان ایرانی به مسائل اجتماعی و آثار واقع‌گرا روی آوردند.

در این دوره روشنفکران ایرانی با هجوم مکتب‌ها و جنبش‌های جهان از جمله افکار سوسیالیستی اتحاد شوروی مواجه‌اند: «باورهای سیاسی- فرهنگی حزب توده، و از طریق آن، ادبیات شوروی، در آفرینش ادبی نویسندگان واقع‌گرا تأثیر می‌گذارد. آل‌احمد این حزب را «میاندار وقایع ده دوازده سالهٔ اول پس از شهریور ۲۰» می‌داند و منتقد دیگری گفته است «کمتر روشنفکری بی‌تأثیر گرفتن از کنار آن گذشته است». ضدیت با فاشیسم مهمترین عامل گردآمدن روشنفکران به دور حزب توده است. اسطوره شوروی، فراوانی مجلات، روزنامه‌ها

و امکانات چاپی، تبلیغاتی و تفریحی نیز بسیاری از روشنفکران را جذب آن می‌کند و حزب برای آنان به‌صورت یک پاتوق روشنفکری در می‌آید. ...وضعیت خاص این دوره، نویسندگان را به شرکت در زندگی عمومی و آفرینش آثار آوازه‌گرایانه فرامی‌خواند.» (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۱۳۱).

از نویسندگان پیشگام این دوره می‌توان به محمدعلی جمالزاده، صادق هدایت، بزرگ علوی، صادق چوبک و... اشاره کرد. این نویسندگان هر یک به‌نحوی تأثیر بسزایی در پیشبرد ادبیات نوین ایران داشتند. از میان آنها بزرگ علوی نویسنده‌ای است که تأثیر ادبیات غربی و روسی در بیشتر آثارش دیده می‌شود. این تأثیرپذیری از آنجا نشئت می‌گیرد که وی از نوجوانی به آلمان مهاجرت کرد و در آنجا به مطالعهٔ آثار ادبی خارجی پرداخت. در اینجا به بررسی اسامی اشخاص در مجموعهٔ چمدان پرداخته می‌شود که متأثر از ادبیات روسی و غربی است.

بزرگ علوی: بزرگ علوی در بهمن ۱۲۸۳ در خانواده‌ای سیاسی در تهران متولد شد. در سال ۱۳۰۲ همراه پدرش به آلمان رفت و در رشتهٔ علوم تربیتی و روان‌شناسی ادامهٔ تحصیل داد. در سال ۱۳۰۷ او پس از بازگشت به ایران در تهران، تدریس و نویسندگی را ادامه داد. در سال ۱۳۱۰ با صادق هدایت آشنا شد و سپس این دو همراه مسعود فرزاد و مجتبی مینوی، گروه نوگرای «ربعه» را در برابر ادیبان سنّت‌گرا یا «سبعه» بنیان نهادند. فعالیت‌های این گروه که از سر شوخی ساخته شده بود، موجب توسعه و تحوّل هرچه بیشتر ادبیات ایران شد. (احمدی، ۱۳۷۷: ۱۶۸)

بزرگ علوی نخستین مجموعه داستان خود را در ۱۳۱۳ با نام *چمدان* و با تأثیرپذیری آشکار از صادق هدایت و روان‌کاوی زیگموند فروید منتشر کرد. وی در این آثار به بررسی مسائل جنسی و شخصیت‌های درونی قهرمانان می‌پردازد. «در مجموعه *چمدان* جای پای صادق هدایت در شکل‌گیری و شکوفایی علوی در داستان‌نویسی و جای پای دکتر ارانی در نگرش نوین اجتماعی- سیاسی وی نمایان است.» (همان، ۳۱) می‌توان گفت که در داستان‌های کوتاه اولیهٔ بزرگ علوی، خواننده با شخصیت‌هایی سرگشته و سودازده، همانند

داستان‌های صادق هدایت روبه‌رو می‌شود. در آثار علوی ادبیات سیاسی به‌تدریج جای ادبیات دراماتیک را می‌گیرد و علوی خود بنیان‌گذار ادبیات زندان در ایران می‌شود. او پس از رهایی از زندان به واقع‌گرایی انتقادی روی آورد.

> روند شروع رئالیسم انتقادی در ایران با مقالات و آثار آخوندزاده نمود پیدا کرد و روزبه‌روز تقویت شد و شمار نویسندگان این مکتب افزایش یافت؛ کسانی چون محمدعلی جمالزاده و بزرگ علوی و جلال آل‌احمد و آخوندزاده با زبان ساده و روان، اوضاع اجتماعی و فرهنگی و مشکلات زندگی را تشریح کردند و جزئیات مشکلات انسانی و بشری را در بین طبقات متوسط و بالاتر از آن باز نمودند. (کریمی مطهر و اکبرزاده، ۱۳۹۲: ۶۱)

از ویژگی‌های بارز آثار علوی، شخصیت‌پردازی است. او در داستان‌های خود به ویژگی‌های اخلاقی زنان توجه ویژه‌ای دارد

> بین قهرمان‌های علوی شخصیت‌های زن ممتازند. شاید هیچ نویسندهٔ دیگر ایرانی مانند علوی شورانگیزی، زیرکی و فتنه‌گری زن ایرانی را از یک سو و فداکاری، پاکدامنی و مهرورزی او را از سوی دیگر توصیف نکرده باشد؛ به‌ویژه تعدد شخصیت‌های دستهٔ دوم در آثار علوی نشانگر احترام عمیقی است که نویسنده برای زنان وطنش قائل است. زبان علوی ساده، روشن و بی‌پیرایه است، اما از غنا و گیرایی زبان هدایت برخوردار نیست. درمقابل، یکی از ویژگی‌های ممتاز علوی نیروی تخیّل اوست در یافتن عناصری که به داستان‌های او رنگ داستان‌های پلیسی می‌دهند. (رهنما، ۱۳۷۶: ۴۹-۴۷)

از نظر دستغیب در اغلب داستان‌های علوی با مبارزه‌ای ناامیدانه، غالباً بی‌اثر و پر از غم مواجه می‌شویم. علوی تلاش دارد تا «واقعیت‌های اجتماعی دوره‌ای تاریک را با خیالات هراس‌انگیز رؤیاها -آن‌گونه که در آثار آلن‌پو، هوفمان، داستایفسکی و... دیده می‌شود- با هم گره بزند.» (دستغیب، ۱۳۵۸: ۷۸)

تأثیرپذیری علوی از ادبیات خارجی به‌وضوح در آثارش دیده می‌شود. این تأثیرپذیری از آنجا نشئت می‌گیرد که او از نوجوانی به آلمان مهاجرت کرد و در آنجا به مطالعهٔ آثار ادبی خارجی پرداخت. در خاطرات علوی آمده است که او هر روز به کتابخانه می‌رفت و بنا به توصیهٔ کتابدار آثار نویسندگان روسی را مطالعه می‌کرد. (احمدی، ۱۳۷۷: ۵۹) بزرگ علوی با شناخت و علاقه‌ای که به نویسندگان انگلیسی و روسی داشت و با تأثیرپذیری از

آثار آنها دست به خلق آثاری زده که ظاهری ایرانی دارند، اما در ورای آنها مفهوم ادبیات خارجی نهفته است. علوی، نویسندهٔ چپ‌گرای ایرانی، به‌دلیل آشنایی با احزاب سیاسی خارجی و متأثر بودن از ادبیات سایر ملل و همچنین ارتباط با غیرایرانی‌ها به‌سبب زندگی در آلمان، توانسته فضایی نو در ادبیات ایران ایجاد کند، به همین دلیل در آثار خود از اسامی خارجی «دیگری» به‌کرات استفاده می‌کند؛ مانند اسامی قهرمانان او در داستان «تاریخچهٔ اتاق من» که نویسنده در آن زندگی دو خانوادهٔ ارمنی و آلمانی را توصیف می‌کند. او برای قهرمانان اسامی متداول ارمنی و آلمانی انتخاب کرده است. ازآنجا که بزرگ علوی خود اذعان داشت که عاشق آثار روسی بود، اسم یکی از قهرمانان آلمانی وی، موسیو شولتش، با اسم قهرمان رمان «خانهٔ اموات» داستایفسکی یکی است. در داستان علوی اشاره شده که شولتش آلمانی و زنش روس بود. «آن مرد آلمانی بود، از اسرای جنگی بود که در روسیه مانده و بعد به ایران مهاجرت کرده بود. زنش روسی بود. شولتس از آثار دوستویسکی[۵] خیلی خوشش می‌آمد.» (علوی، ۱۳۹۹: ۵۹ و ۶۲) محل وقوع حادثه ایران است، اما فضای فرهنگی داستان خارجی است. دلیل آن را باید حضور خارجی‌ها به‌ویژه ارامنه در ایران آن زمان و محدودیت‌های مذهبی و سنّتی خانواده‌های ایرانی و نیز آشنایی نویسنده با فرهنگ ارمنی و آلمانی دانست.

چمدان

«چمدان» (۱۳۱۱) داستان دیگری که هم‌نام با مجموعه است و محل وقوع آن سیتو واقع در چک اسلاوکی است. در داستان «چمدان» از اختلاف نسل‌ها سخن می‌گوید که بی‌تأثیر از رمان پدران و پسران تورگنیف نمی‌تواند باشد. داستان بیشتر از اینکه محتوای رمانتیک داشته باشد یک درام تلخ و حتی مرثیه‌ای بر روابط خانوادگی میان پسر و پدر است» (زارع، ۱۳۸۸: ۵۷).

شخصیت اصلی داستان «ف» نام دارد. جوانی ایرانی که به‌تنهایی در برلین زندگی می‌کند، از خانواده‌اش جدا شده و البته با پدرش هم رابطهٔ خوبی ندارد. داستان از جایی شروع می‌شود که پدر به خانهٔ پسرش آمده و از او می‌خواهد تا چمدانش را برای او تا شهر سیتو بیاورد. آقای «ف» ابتدا مایل نبود، اما بعد که یادش آمد دوست دخترش، کاتوشکا هم

به شهر سیتو رفته است، تمایل پیدا می‌کند تا به آنجا برود. پس از رسیدن به سیتو و ملاقات با کاتوشکا متوجه می‌شود که او قصد ازدواج با فرد دیگری را دارد و از «ف» می‌خواهد تا خواستگارش را ببیند. روز دوم مسافرت، زمانی که «ف» می‌خواهد به دیدار پدرش در هتل اسب سفید برود تا چمدان را به او تحویل دهد، دور یک میز کاتوشکا را می‌بیند که کنار او پدرش نشسته بود و می‌فهمد که خواستگار کاتوشکا چه کسی است.

شخصیت محوری داستان اسمی ندارد و می‌توان او را نمایندهٔ نسل جوان و جامعهٔ جوان دانست. جامعهٔ جوان ایران آن زمان که در غربت زندگی می‌کردند و با چالش‌های متعددی روبه‌رو بودند.

در این داستان اسم یکی از قهرمانان اصلی روسی است. «کاتوشکا[۶] برگرفته و تحبیبی نام یکاترین است. نام یکاترین از زبان یونانی به زبان روسی وارد شده و به‌معنای پاکی و شایستگی است» (Горбаневский, 1984: 12).

«ف» می‌گوید: «می‌روم به سیتو برای دیدن کاتوشکا اوسالوونا... اصلاً خود این اسم اهنگ دارد... کاتوشکا...اوسالوونا. اما می‌ارزد که آدم وقت خودش را با این روس‌ها بگذراند. با این روس‌های مهاجر! برای من چه چیزها تعریف می‌کرد، از دوک، از پرنس، از دربار، از راسپوتین، از تولستوی، از سیبریه.» (علوی، ۱۳۹۹: ۱۰) براساس اوضاع سیاسی دوران قبل انقلاب، نویسندگانی مانند علوی که چپ‌گرا بودند اسامی روسی یا به‌طور کلی خارجی را برای قهرمان خود معمولاً انتخاب می‌کردند. انتخاب این نام هم بیانگر تأثیر ادبیات روسی بر نویسنده، نفوذ فرهنگ روسیه در میان ایرانیان آن زمان و همچنین معاشرت علوی با دوستان خارجی خود است.

رقص مرگ

این داستان در زندان قصر نوشته شده و محل وقوع داستان در تهران است. زندگی مرتضی (شخصیت اول داستان) با روس‌ها در هم آمیخته است. او که عاشق ادبیات و نویسندگان روس بود و به همین دلیل می‌خواست زبان روسی یاد بگیرد، عاشق دختری به نام مارگریتا می‌شود که مادرش روس است: «من روسی خوب بلدم. مادرم روسی بوده است؛ یعنی هنوز هم هست» (همان: ۱۴۶). داستان عاشقانهٔ آنها با ورود مرتضی به خانهٔ مارگریتا برای یاددادن زبان فرانسه و یادگرفتن زبان روسی شروع می‌شود. مسبّب آشنایی این دو، رجبعلی رجبوف

است که او هم قصد دارد از مارگریتا خواستگاری کند. پس از گذشت چند ماه مرتضی تصمیم می‌گیرد که عشق خود را به مارگریتا فاش کند، اما ناگهان همه‌چیز خراب می‌شود. میان مارگریتا و رجبوف دعوایی رخ می‌دهد و مارگریتا رجبوف را هل می‌دهد و موجب مرگش می‌شود، اما مرتضی خود را به‌جای مارگریتا به پلیس معرفی می‌کند و قتل را به گردن می‌گیرد و به زندان می‌افتد. مارگریتا وقتی از حکم اعدام مرتضی با خبر می‌شود، خود را به پلیس معرفی می‌کند و موجب آزادی مرتضی می‌شود.

اگر کتاب «ورق‌پاره‌های زندان» علوی، نخستین اثر در زمینهٔ ادبیات سیاسی زندان در ایران است، داستان «رقص مرگ» اوج آفرینش سیاسی ادبی علوی است. (دهباشی، ۱۳۸۴: ۴۷۱)

از اسامی خارجی این داستان می‌توان به مارگریتا، مارفینکا و رجبوف اشاره کرد که پسوند «اوف» از زبان روسی به نام خانوادگی شرقی او اضافه شده است و روسی نیز بلد بود.

دهباشی در مجموعهٔ «یاد بزرگ علوی» اشاره می‌کند زمانی که بزرگ علوی در حال نوشتن و آماده‌کردن مجموعهٔ *چمدان* بود، با یک دختر زیبای یهودی- آلمانی آشنا می‌شود و خانوادهٔ بزرگ علوی او را گیتا صدا می‌کردند. در این کتاب آورده شده که مارگریتا در داستان «رقص مرگ» علوی، همان گیتا دختر آلمانی است که بزرگ علوی با او دوست و آشنا می‌شود و پس از دو سال زندگی عاشقانه، در سال ۱۳۱۵ با هم ازدواج می‌کنند. مدتی از این ازدواج و زندگی مشترک آنها نگذشته بود که علوی در اردیبهشت ۱۳۱۶ به‌دلیل فعالیت در گروه ارانی بازداشت و به هفت سال حبس محکوم شد. به همین دلیل در دیداری با گیتا از او می‌خواهد که از هم جدا شوند، اما گیتا نمی‌پذیرد و سرانجام بعد از گذشت مدتی با این درخواست علوی موافقت کرده و از هم جدا می‌شوند. (همان)

میرعابدینی معتقد است که «علوی با حوصله به زنان زیبای داستان‌هایش که در حالت دلباختگی نشان داده می‌شوند، می‌پردازد. این زنان فقط زیبارو نیستند، از لحاظ اخلاقی نیز فرشته‌خو هستند. اصولاً علوی زنان داستان‌هایش را پراحساس، فداکار، پاکدامن و خیلی بهتر از مردان می‌آفریند. زنان داستان‌های علوی چون زنان داستان‌های تورگنف، حاضرند همهٔ

زندگی خود را در راه عشق فنا کنند؛ زیرا تنها عشق مفهوم واقعی زندگی را به آنان می‌چشاند. اما شرایط نامساعد اجتماعی آنها را به‌سوی شکست و تیره‌روزی می‌راند. این امر در تشبیهات بزرگ علوی کاملاً پیداست. بیشتر تشبیهات زنانه در داستان «رقص مرگ» نمود پیدا کرده است.» (عابدینی، به نقل از: زارع، ۱۳۹۷: ۱۰۶) در گفت‌وگو با مرتضی دربارهٔ ویژگی اخلاقی تاتیانا قهرمان اثر پوشکین، مارگریتا دربارهٔ خودش می‌گوید: «از کجا معلوم است، بلکه من دارم فداکاری بزرگ‌تر می‌کنم. همه‌چیز را که نمی‌شود گفت.» (علوی، ۱۳۹۹: ۱۵۹)

در ابتدای این داستان دلیل علاقهٔ مرتضی به یادگیری زبان روسی را متوجه می‌شویم: «عاشق دوستویسکی نویسندهٔ روس بود» (همان: ۱۳۰) و می‌خواست داستان‌های او را به زبان اصلی بخواند. در بخش دیگری اشاره‌ای هم به پوشکین و به رمان منظوم او، «یوگنی آنگین» می‌شود. مارگریتا دربارهٔ پوشکین می‌گوید: «من عاشق پوشکین هستم، او بیش از هر کسی به احتیاجات و دردهای آدم پی می‌برد.» (همان، ۱۴۷)

در روند آموزش زبان روسی آنها مراسلهٔ تاتینا را می‌خوانند. مارگریتا می‌گوید: «تاتیانا را دوست دارم و میل داشتم مثل او می‌بودم.» (همان، ۱۵۸)

مارفینکا قهرمان دیگر این داستان نیز اسمی روسی دارد. «این طرف پیانو مارفینکا ایستاده بود. مارفینکا دوست مارگریتا بود. آنها با هم روسی صحبت می‌کردند. او دختر یک نفر روسی بود که در ایران متولد شده بود. پدرش مرده بود. پیش مادرش که با یک نفر ایرانی ازدواج کرده بود، زندگی می‌کرد.» (همان، ۱۴۵)

حضور قهرمانانی که ریشهٔ خانوادگی روسی یا اسم روسی دارند، یا تربیت‌شدهٔ شوروی هستند و نیز اشاره به آثار دو نویسندهٔ شهیر روس (پوشکین و داستایفسکی)، حاکی از علاقهٔ زیاد و گرایش بزرگ علوی به ادبیات روسی است. افزون‌بر انتخاب نام روسی، بزرگ علوی در شخصیت‌پردازی زنان داستان‌هایش، از شخصیت قهرمانان زن آثار ادبی روسی نیز الگوبرداری کرده است.

۳.نتیجه‌گیری

نویسندگان روسی و ایرانی در آثار خود با توجه به جریان‌های سیاسی، اجتماعی، آشنایی با آثار ادبی ملل دیگر و جهان‌شمول بودن اندیشه‌های ادیبان آن مرز و بوم، حضور در ممالک دیگر، معاشرت با خارجی‌ها و گرایش‌های شخصی خود، برای قهرمانان اسامی غیربومی انتخاب کرده‌اند. با بررسی چند داستان از بزرگ علوی، چخوف و گومیلیوف می‌توان دریافت که انتخاب اسامی غیربومی («دیگری») توسط نویسندگان، حتماً دلیل مشخصی دارد.

همان‌طور که ملاحظه شد، در ادبیات فارسی به‌ویژه در آثار بزرگ علوی، دورهٔ گذار و جریان‌های بعد از شهریور ۱۳۲۰ بیشترین تأثیر را در انتخاب نام قهرمان داشت. بزرگ علوی به‌دلیل گرایش‌های سیاسی، تفکرات و اندیشه‌های خود، معاشرت با روس‌ها و علاقه به ادبیات روسی، توانست آثاری خلق کند که فضای جامعهٔ روسی و غربی در آنها احساس می‌شود و در این خصوص، انتخاب اسامی روسی قهرمانان کمک بزرگی به وی در انتقال این امر کرده است. با مشخص شدن علل به‌کارگیری اسامی غیربومی در آثار بزرگ علوی، می‌بینیم که بین نام و شخصیت قهرمان و همچنین هدف و علت انتخاب چنین نامی توسط نویسنده ارتباط وجود دارد. زندگی در غرب و خواندن آثار ادبی نویسندگان خارجی به زبان اصلی، به او کمک کرد تا سبک جدیدی را در داستان‌نویسی ایجاد کند.

گومیلیوف نیز با توجه به علاقه به حافظ، عرفان مشرق‌زمین و حضور در کشورهای شرقی و مسلمان، برای قهرمانان خود اسامی غیربومی انتخاب کرد. انتخاب اسم شرقی در آثار وی بیشتر حاکی از علاقه‌مندی او به عرفان شرقی است.

با بررسی موضوع انتخاب نام در برخی از آثار روسی و فارسی نتیجه می‌گیریم که از تأثیرگذارترین عوامل در انتخاب نام غیربومی قهرمانان جریان‌های سیاسی و اجتماعی و همچنین گرایش و علاقه‌مندی نویسندگان به ادبیات و فرهنگ «دیگری» است و در پس انتخاب هر نامی، دلیل و مفهومی نهفته است.

یاداشت‌ها

۱. «Лев и Солнце» این داستان توسط کریم کشاوورز با عنوان «نشان شیر و خورشید» ترجمه شده است.

۲. Рахат-Хелам در ترجمه کشاورز راحت–قلم نوشته شده است.

۳. همهٔ نقل قول‌ها از آثار ادبی و دیگر منابع روسی توسط مؤلفان مقاله به فارسی ترجمه شده است

٤. این انجمن در سال ۱۹۰٦ توسط ویچیسلاف ایوانف بنا نهاده شد که به یکی از مرکز ادبی و فکری روسیه تبدیل شد. در این مکان شاعران مشهور سمبلیست روس فعالیت داشتند و بیشتر آنان از علاقه‌مندان و پیروان حافظ به شمار می‌رفتند. برای اطلاع بیشتر ر.ک. حافظ و شاعران روس، مرضیه یحیی‌پور و جان‌اله کریمی مطهر، ۱۳۹۷، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۵. تلفظ این اسم در زبان روسی داستایفسکی است.

٦. Катюшка (Katushka)

کتابنامه

الف. منابع فارسی

- احمدی، حمید. (۱۳۷۷). ***خاطرات بزرگ علوی***. تهران: دنیای کتاب.
- بونین، ایوان. (۱۴۰۱). ***دربارهٔ چخوف***. ترجمهٔ مرضیه یحیی‌پور. تهران: انتشارات دانشگاه تهران. زیر چاپ.
- دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۵۸). ***نقد آثار بزرگ علوی***. تهران: الوان.
- دهباشی، علی. (۱۳۸۴). ***یاد بزرگ علوی***. تهران: ثالث.
- *دهخدا، علی اکبر*. (۱۳۸۵). ***لغت‌نامهٔ دهخدا***(ج ۱). تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- رهنما، تورج. (۱۳۷۶). ***یادگار خشکسالی‌های باغ***. تهران: انتشارات نیلوفر.
- زارع، میثم. (۱۳۹۷). «طبقه‌بندی تشبیهات در دو مجموعه داستان «چمدان» و «ورق‌پاره‌های زندان» از بزرگ علوی» ***علوم ادبی***. شمارهٔ ۱۴. پاییز و زمستان، صص ۹۷–۱۱۸.
- زارع، میثم. (۱۳۸۸). ***نقد جامعه‌شناختی داستان‌های بزرگ علوی***. به راهنمایی جهانگیر صفری وکاظم موسوی. دانشگاه شهرکرد، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی.

- صادقی سهل‌آباد، زینب؛ مباشری، محبوبه. (۱۳۹۸). «بررسی ریشه‌های ایرانی و روابط بینامتنی در داستان «خلیل» اثر لئانید لئوناف نویسنده روسی». ***فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی***، ش ۵۷، صص ۱۴۵-۱۷۱.
- علوی، بزرگ. (۱۳۹۹). ***چمدان***. چاپ دهم، تهران: نگاه.
- کریمی مطهر، جان‌اله؛ اکبرزاده، ناهید. (۱۳۹۲). *«بازتاب رئالیسم انتقادی روسیه در ادبیات فارسی معاصر»*. ***ادب فارسی***. دانشگاه تهران. دورهٔ ۳، شماره ۱، بهار و تابستان. صص ۷۱-۵۹.
- میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۳). ***صد سال داستان‌نویسی ایران***. چاپ سوم، جلد اول، تهران: چشمه.
- یحیی‌پور، مرضیه. (۱۳۸۵). «بررسی مضامین اسلامی در برخی از آثار فئودور داستایفسکی و علل گرایش نویسنده به آن»، ***پژوهش زبان‌های خارجی***. شمارهٔ ۳۰. بهار، صص ۱۴۵-۱۵۹.
- یحیی‌پور، مرضیه؛ کریمی مطهر، جان‌اله. (۱۳۹۱). «بررسی داستان های اولیه چخوف «مرگ کارمند»، «چاق و لاغر»، «بوقلمون صفت». ***پژوهش زبان‌های خارجی***. تابستان، شمارهٔ ۲۴ ، صص ۲۳- ۳۲.
- یحیی‌پور، مرضیه؛ صادقی سهل‌آباد، زینب. (۱۳۹۳). «نقش‌مایه‌های شرقی- ایرانی در آثار نیکالای گومیلیوف». ***فصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی***. دورهٔ ۲، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان، صص ۱۹۳-۲۲۰.
- یحیی‌پور، مرضیه؛ صادقی سهل‌آباد، زینب؛ کریمی مطهر، جان‌اله. (۱۳۹۱). ***نیکالای گومیلیوف و مشرق‌زمین***. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی و انجمن ایرانی زبان و ادبیات روسی.

ب. منابع روسی

Бондарев, А., & Козырева, М. (2014). *Связующая сила слова: Поэтические переводы Л.Н. Гумилёва классиков персидской поэзии*. Исследовательский Журнал Русского Языка и Литературы, 2(1), 5–24. извлечено от https://journaliarll.ir/index.php/iarll/article/view/article-1-36-fa.pdf

Горбаневский, М.В. (1984). *Иван да Марья*, Москва: «Русский язык».

Ельцова, Е., & Ел Хадж Салем, С. (2022). *Образ дервиша в поэтике Ивана Бунина и Андрея Белого*. Исследовательский Журнал Русского Языка и Литературы, 10(1), 83–101. https://doi.org/10.52547/iarll.19.83

Званцев, С. (1974). *Были давние и недавние*. М., «Сов. писатель», стр. 9-10

Карими-Мотаххар, Дж. (2006). *Дорогой, ты говоришь на нашем языке. О влиянии творчества А.П. Чехова на произведения современных персидских писателей.* Москва. Русская словесность, № 8, с. 19-20.

Чехов, А.П. (1985). *Сочинения в 18 томах.* т. 6. Москва: «Наука».

نشریه ادبیات تطبیقی
شاپا: ۲۰۰۸-۶۵۱۲

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 14, No. 26, spring and summer 2022

A Study of Imagery Techniques on the Analysis of Demneh in threeTranslations by Nasrallah Munshi, Ibn Muqaffa and Mohammad Bukhari *

Ahmadreza Yalameha[1] , Haleh Ajdarnejad[2]

1. Introduction

1.1. Description and problem statement

Kelileh and Demneh is one of the significant and valuable literary works. This book was written from Sanskrit into Pahlavi during the Sassanid era and Abdullah ibn Muqaffa translated it from Pahlavi into Arabic. In the era of Nasr ibn Ahmad Samani, Abolfazl Mohammad Balami translated it into Persian prose. Rudaki, the famous poet, wrote it in poetry and the book we have today has been gathered by Abu al-Ma'ali Nasrullah ibn Muhammad Abdul Hamid, who translated it from Ibn Muqaffa’s Kelileh in the middle of the sixth century AH, during the reign of Bahram Shah of Ghaznavi.

Nasrullah Munshi’s translation is a dynamic translation to which the translator has added many additions such as Quranic verses, hadiths, Arabic and Persian verses, proverbs and he has made every effort to translate and rewrite the effect of the original text on the translated text. Instead of being faithful to Ibn Muqaffa's original text, the Munshi's concern is more focused on the reader's reaction while reading the text of his translation and conveying the general message

*Date received: 24/10/2021 Date review: 26/08/2021 Date accepted: 07/12/2021

1.Associate Professor of Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, Dehaghan University, Dehaghan, Iran. E-mail: ayalameha@yahoo.com

2. **Corresponding author**: PHD in Persian Language and Literature, Member of the Young Researchers and Talents Club of Dehaghan, Islamic Azad University, Dehaghan Branch, Iran. E-nail: h_ajdarnejad@yahoo.com

of the original text. Bukhari's translation is very close to Ibn Muqaffa's Arabic original and faithful to the source text and the translator does not use omissions and additions as much as possible, unless the constraints of language and differences between the origin and destination culture compel her to do so, because his king has ordered him to translate the original text and be faithful to it.

Kelileh and Demneh is one of the important books that has been considered from long ago and various translations of it are available. Also because of the importance of this book in both Arabic and Persian languages and the existence of common and different points in the three works; In this research, we intend to consider one of the common chapters of these three translations; That is, we examine the chapter of "interrogation of Demneh's work" from the perspective of imaginary images and answer these questions:

How much is the frequency of each of the imaginary images in these three translations? And in this regard, what is the tangible difference between the three works?

1.2. Research Background

No independent work has been done on the study and comparison of imaginary images in chapter of "interrogation of Demneh's work" in Kelileh and Demneh by Nasrullah Munshi with the Arabic translation of Ibn Muqaffa; However, in comparative comparison of these two translations, articles have been written, including:

1. "Investigation of some differences between Nasrullah Munshi's Kelileh and Demneh with Ibn Muqaffa's Arabic translation and Bidpay stories Panjakian", Ali Heidari, Journal of Human Sciences, Al-Zahra University, Winter and spring 2007 and 2008, No. 68 and 69, pp. 61-45.

2. "Comparative Study of Expressive Tricks about Lion and Cow in Arabic and Persian versions of Kelileh and Demneh", KeyRokh Ahmadi et al, Journal of Comparative Literature Studies, Summer 2012, No. 22, pp. 64-47.

3. "Study of the Elements of the Story in Persian and Arabic versions of Kelileh and Demneh (chapter: Lion and Cow), written by Farnaz Taghizadeh and Tayebeh Amirian, Journal of Literary Criticism and Stylistics Research, Spring 2011, Volume 1, No. 3, pp. 131-103.

2. Discussion

2.1 Comparative Literature

Comparative literature is a field in a wider range than the national literature of a country; It is a critique measuring the quality of a literary work on a scale higher than one climate; It is a step forward, towards a higher step, towards the perfection of the unity of human thoughts. The necessity of this young knowledge in the field of general literature and the relationship between the literature of different countries requires that literary researchers in this field compare them according to the importance of topics and the position of writers and poets and according to the similarities or differences between two texts from two languages or two characters from two literatures.

2.2. Imaginary Images

Kelileh and Demneh are prominent examples of Persian technical prose. The use of verbal and spiritual industries and fantasy forms such as simile, metaphor, irony and trope are the stylistic features of this book. In the meantime, simile as the most effective tool of imagination has a major role in the imageries of this book.

Simile is one of the most important categories of rhetoric and one of the main elements of imagery and "the participation of two things in the description of attributes by special words." (Rajaei, 244:1372). There are different types of similes in the three translations of Kelileh and Demneh. In Nasrullah Munshi's translation, 188 similes were found, of which, singular to singular simile has the highest frequency (19.3%). Only 23 types of similes were found in Ibn Muqaffa's Kelileh and Demneh and allegorical simile has the highest frequency (26.08%) and in Mohammad Bukhari's Bidpay stories, the singular to singular simile has the highest frequency (26.08%).

Metaphor is one of the rhetorical tools and in the word it is the source of use; it means to borrow, and in literary terms it means to borrow one word instead of another; because the poet in metaphor uses a word because of similarity instead of another word (Shamisa, 1991: 153). Metaphor and its variants can be seen in all three translations, but its frequency has been much more in Munshi's translation. In Nasrullah Munshi's translation, 87 types of metaphors have been used. The latent metaphor has the highest frequency (32.2%). In the Arabic translation of Kelileh and Demneh, 14 metaphors were found, of which the absolute explicit metaphor has

the highest frequency (57.1%). Bukhari has also used absolute explicit metaphor (42.1%) among the types of metaphors in Bidpay stories. An irony is a word that has two meanings that are near and far and these two meanings are necessary and obligatory for each other; "So the speaker combines and uses the sentence in such a way that the listener's mind is transferred from the near to the far meaning." (Homayi, 1354: 255). Of the types of irony used in translations, 147 are found in the Munshi's translation. The irony to verb has the highest frequency (55.7%). The same thing can be seen in Ibn Muqaffa's translation; that is, the irony to verb has the highest frequency (50%). But in Bukhari's translation, the noun irony is higher (24.4%).

2.3. Trope

The priority of using different types of trope in the translation of Nasrullah Munshi is trope to interest of detail and proximity (each 19.1%) and in the translation of ibn Muqaffa is trope to interest of capacity (33.3%), and in Bidpay stories, the variety of trope, like its Arabic translation, is 6 types and, its frequency is more.

3. Conclusion

The result of examining imaginary images in chapter of "interrogation of Demneh's work" in two Persian translations of Nasrullah Munshi and Mohammad Bukhari and the Arabic translation of Ibn Muqaffa is as follows:

In all three translations, imaginary images such as simile, metaphor, irony and trope are seen. The imaginary images used in the three translations are for the enlightenment of the reader and are far from ambiguity and complexity. All three translators have used all the imaginary images (simile, metaphor, irony, and trope) to express moral and educational issues. They are well aware that it is not enjoyable to iterate meanings in an ordinary language, therefore, with the help of imaginary images, they have made their word beautiful and charming and its effect for the reader will be more.

Of the 660 items found in the chapter of "Interrogation of Demneh's work", 431 were found in Nasrullah Munshi's translation, 91 in the Arabic translation of Ibn Muqaffa, and 138 items were found in the Mohammad Bukhari's Bidpay stories. The frequency of using imaginary elements in Nasrullah Munshi's Kelileh and Demneh is as follows: simile (31.6%), irony (21.2%), metaphor (16.6%) and trope (13.02%) and this order in Ibn Muqaffa's Kelileh and Demneh as follows: Irony (6.8%), simile (4.4%), trope (3.4%) and metaphor

(2.6%). This order in Mohammad Bukhari's Bidpay stories is as follows: irony (32.6%), metaphor (27.5%) and trope (23.2%) and simile (16.6%); Therefore, the variety of using different types of imaginary elements in Nasrullah Munshi's translation is higher than other translations.

Less simple sentences can be found in the structure of Nasrullah Munshi's sentences. He has adorned most of the sentences with various imaginary images. Unlike him, Ibn Muqaffa and Muhammad Bukhari have used more simple and clear sentences and have been less inclined to adorn sentences. In his translation, Nasrullah Munshi has made more efforts to make the anecdotes better and more beautiful and to make them more readable.

Keywords: Kelileh and Demneh, Imagery Techniques, Chapter on the analysis of Demneh, Nasrullah Munshi, Ibn Muqaffa, Abdullah Bukhari, Bidpay Stories

References[In Persian]:

M. Alavi Moghadam & R. Ashrafzadeh (2009), *Meanings and Expression*, Tehran: Samt.

A. Al-Hashimi (2009) & Jawahar al-Balaghah, Qom: Balaghat Publication.

H. Anousheh (1997), *Dictionary of Persian Literature*, Volume 2, Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance.

M. Ayatollah Zadeh Shirazi (1983), *Comparative literature of definition and subject*, *Journal of Articles and Reviews*, No. 38, 85-104.

M. Bukhari (1369), *Kelileh and Demneh (Bidpay stories)*, second edition, edited by P. Natel Khanlari & M. Roshan, Tehran: Kharazmi Publications.

S. Dad (1375), *Dictionary of Literary Terms*, Second Edition, Tehran: Morvarid.

A.A. Dehkhoda (1373), Dictionary, Tehran: *University of Tehran Publications*.

A. Ghezelbash (2006), value of comparative study in literature, Islam Abad: *Soroush*.

M. Fazeli (1997), *Studies and Criticism in Rhetorical Issues*, Mashhad: *Mashhad University Publications*

M. Ghanimi Helal (1990), *Comparative Literature*, Beirut: Dar al-Awda.

Sh. Hosseini (2014), *Comparative Critical Analysis Based on the conjunction of Maleko sho'ara Bahar and Amir al-Sho'ara Shoghi*, *Critical Journal of Human sciences texts and Programs*, Institute of Human sciences and Cultural Studies, Fourteenth Year, No. 4.

J. Homayi (1376), *Rhetoric techniques and Literary Crafts*, Qom: *Homa Publication*.

A. Heidari (Winter and spring 2007 and 2008), *Investigation of some differences between Nasrullah Munshi's Kelileh and Demneh with Arabic translation by Ibn Muqaffa and the stories of Bidpay and Panjakian*, *Journal of Human Sciences*, Al-Zahra University, , No. 68 and 69.

A. Ibn Muqaffa (Bita), *Kelileh and Demneh*, first edition, Beirut: *Dar al-Qalam Publications*.

A. Jerjani (1361), *Asrar al-Balagheh*, translated by Jalil Tajlil, Tehran: *University of Tehran*.

J. Kazazi (1375), *Aesthetics of Persian speech (1)*; Bayan, Tehran: *Markaz Publication*.

K. Ahmadi et al (Summer 2012), *Comparative Study of Expressive Tricks about Lion and Cow in Arabic and Persian versions of Kelileh and Demneh*, *Journal of Comparative Literature Studies*, No. 22.

A. Nasrullah Munshi (2002), *Kelileh and Demneh*, edited by Mojtaba Minavi, Tehran: Amir Kabir.

N. Taha (2001), *Comparative Literature*, First Edition, Tehran: Farzan.

M.Kh. Rajaei (1993), *Ma'alem al-Balaghah*, Shiraz: Shiraz University.

M.R. Shafiee Kadkani (1971), *Imaginary Images in Persian Poetry*, 8th Edition, Tehran: Agah.

Shamisa, Sirus (1370), Bayan, Tehran: Mitra.

F. Taghizadeh & T. Amirian (Spring 2011), *Study of the Elements of the Story in Persian and Arabic versions of Kelileh and Demneh* (section Lion and Cow), Journal of Literary Criticism and Stylistics Research, Volume 1, No. 3.

J. Tajlil (1983), *Meanings and Expression*, Tehran: University Publishing Center.

A.H. Zarrinkoob (2002), *Unmasked Poetry*, 9th edition, Tehran: Scientific.

R. Watwat (1983), *Hadaiq al-Sahar*, edited by Abbas Iqbal, Tehran: Sanai.

نشریه ادبیات تطبیقی
شاپا: ۲۰۰۸-۶۵۱۳

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال چهاردهم، شمارهٔ بیست و ششم، بهار و تابستان ۱۴۰۱

بررسی صور خیال در باب «بازجست کار دمنه» در سه ترجمهٔ نصرالله منشی، ابن مقفع و محمد بخاری*

احمدرضا یلمه‌ها[۱]؛ هاله اژدرنژاد(نویسنده مسئول)[۲]

چکیده

کلیله و دمنه یکی از مهم‌ترین و برجسته‌ترین متون ادبی و تعلیمی است که توجه بسیاری از پژوهشگران را به خود جلب نموده است و ترجمه‌های گوناگونی از آن در دست است. هدف این پژوهش، بررسی برخی صور خیال (تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز) در باب «بازجست کار دمنه» در دو ترجمهٔ فارسی نصرالله منشی و داستان‌های بیدپای محمد بن عبدالله بخاری و ترجمهٔ عربی عبدالله بن مقفع از مشهورترین ترجمه های کلیله و دمنه است. در این پژوهش که به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی صورت گرفته است، نگارندگان پس از بررسی صورخیال در سه اثر و ترسیم جدول و نمودار بسامدی به این نتیجه دست یافتند که صور خیال به کار رفته در دو ترجمه، جهت روشنگری خواننده و از ابهام و پیچیدگی به دور است، بسامد عناصر خیال در ترجمهٔ فارسی نصرالله منشی فراوان است و مترجم فارسی با به کار گیری تشبیهات، استعارات و کنایات و مجازها به زیباتر شدن و خیال‌انگیزی بیشتر اثر خود پرداخته و از این نظر بر دو مترجم دیگر برتری یافته است.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۸/۰۲ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۱۰/۱۵ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۰/۱۱/۰۱

صص ۳۴۸ – ۳۷۶ **Doi:** 10.22103/jcl.2022.16272.3129

۱. استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه آزاد دهاقان، دهاقان، ایران. ایمیل: ayalameha@yahoo.com

۲. دکترای زبان و ادبیات فارسی، عضو باشگاه پژوهشگران جوان و استعدادهای درخشان واحد دهاقان، دانشگاه آزاد اسلامی واحد دهاقان، ایران. ایمیل: h_ajdarnejad@yahoo.com

واژه‌های کلیدی: کلیله و دمنه، صورخیال، باب بازجست کار دمنه، نصرالله منشی، ابن مقفع، عبدالله بخاری، داستان‌های بیدپای.

۱. مقدّمه

۱-۱.شرح و بیان مسئله

صور خیال یکی از تمهیدات شاعران و نویسندگان در پدیدآوردن آثاری خیال‌انگیز است؛ زیرا عناصر خیال انگیز سبب درک بهتر و سریع‌تر اثر ادبی می‌شود و تجربه و آگاهی خالق اثر را به نمایش می‌گذارد. در این‌باره در کتاب صورخیال در شعر فارسی چنین آمده است: «از آنجاکه هر کسی در زندگی خاص خود تجربه‌های ویژهٔ خویش را دارد، طبعاً صور خیال او نیز دارای مشخصاتی است که ویژهٔ خود اوست. نوع تصاویر هر شاعر صاحب سبک، کم و بیش اختصاص به تجربهٔ او دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۰ :۲۱).

کتاب کلیله و دمنه از کتب مهمی است که «چنانکه از قراین برمی‌آید، منشأ اصلی کلیله ودمنه به زمان‌های دورتر برمی‌گردد، حتیّ روزگارانی که هنوز اقوام هند و اروپایی، مهاجرت بزرگ را آغاز نکرده بودند و در جوار هم زندگی می‌کردند زیرا نمونهٔ داستانها در دیگر آثار آریایی و غیر آریایی ساکن هند و ایران به اشکال گوناگون روایت شده است» (محمدی افشار، ۱۳۹۴: ۶). این کتاب از دیرباز مورد توجه بوده و ترجمه‌های گوناگونی از آن در دست است. از مشهورترین ترجمه‌های این کتاب، ترجمهٔ فارسی نصرالله منشی، داستان‌های بیدپای محمد بخاری و ترجمهٔ عربی ابن‌مقفع است. همچنین به دلیل اهمیت این کتاب در هر دو زبان عربی و فارسی و وجود نقاط مشترک و مختلف در سه اثر، در این پژوهش برآنیم یکی از باب‌های مشترک این سه ترجمه؛ یعنی باب «بازجست کار دمنه» را از منظر صور خیال مورد بررسی قرار داده و به این پرسش‌ها پاسخ دهیم:

- بسامد هرکدام از عناصر صور خیال در این سه ترجمه چه اندازه است؟
- در این زمینه چه تفاوت ملموسی بین سه اثر وجود دارد؟

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

در مورد بررسی و مقایسهٔ صور خیال در باب «بازجست کار دمنه» در کلیله و دمنه نصرالله منشی با ترجمه عربی ابن مقفع کار مستقلی صورت نگرفته؛ اما در مقایسهٔ تطبیقی این دو ترجمه مقالاتی نوشته شده که به ذکر تعدادی از آنها با شرح مختصرشان اشاره می‌شود:

۱. «بررسی بعضی اختلاف‌های کلیله و دمنه نصرالله منشی با ترجمه عربی ابن مقفع و داستان‌های بیدپای و پنجاکیانه»،به قلم علی حیدری، مجلهٔ علوم انسانی دانشگاه الزهرا، زمستان و بهار۱۳۸۶و۸۷، شماره ۶۸ و ۶۹، صص-۴۵؛ نویسندگان در این مقاله به‌طور خلاصه به لغزش‌هایی که نصراله منشی در ترجمه دچار شده است، اشاره کرده‌اند: برتری‌های این ترجمه چه از نظر ادبی و چه از نظر انتقال پیام بر دیگر ترجمه‌ها بر کسی پوشیده نیست. نصرالله منشی در این ترجمه مانند دیگر مترجمان برای هنر نمایی خود و بهتر جلوه دادن حکایت، در متن عربی آن دخل و تصرف‌هایی کرده است و بیشتر این تصرف‌ها باعث غنای متن و گاهی بر طرف کردن کاستی‌ها و نارسایی‌ها شده است، اما به‌ندرت این دخل و تصرف‌ها موجب لغزش‌هایی در کار او شده است.

۲. «بررسی تطبیقی شگردهای بیانی در باب شیر و گاو کلیله و دمنه عربی و پارسی» نگارش کی‌رخ احمدی و همکاران، مجلهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی، تابستان۱۳۹۱، شماره۲۲، صص۶۴-۴۷؛ پژوهشگران در این مقاله به بررسی فنون بلاغی در دو ترجمهٔ ابوالمعالی نصرالله منشی و ابن مقفع می پردازند و شگردهای علم بیان را در آن دو، مورد ارزیابی قرار می دهند.

۳. «بررسی عناصر داستان در کلیله و دمنه فارسی و عربی (باب شیر و گاو)»، به قلم فرناز تقی‌زاده و طیبه امیریان، مجلهٔ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، بهار۱۳۹۰، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۳، صص۱۳۱-۱۰۳؛ در این مقاله نیز نویسندگان با توجه به دو ترجمهٔ ابوالمعالی نصرالله منشی و ابن مقفع، تفاوت در عناصر داستان از جمله؛ شیوه‌های شخصیت‌پردازی، زبان، پی‌رنگ و ... را از مهم‌ترین اختلاف‌هایی می‌دانند که میان این دو ترجمه به‌خوبی مشهود است و به این نتیجه رسیده‌اند که نصرالله منشی با توان هنری و ذوق ادبی خویش این عناصر را در ترجمه اش به نحو زیباتری به‌کار برده است.

۱-۳. ادبیات تطبیقی

دربارهٔ ادبیات تطبیقی در کتاب ارزش مطالعهٔ تطبیقی این‌گونه آمده است:

> ادبیات تطبیقی که در عهد حاضر مهم‌ترین روش تحقیقی در ادبیات جهانی است، روزبه‌روز شکوفاتر و پربارتر و باعث دلگرمی، هم‌فکری و همدلی در بین اقوام مختلف جهان می‌شود که در زبان‌های مختلف دربارهٔ آن بحث شده است. به این نوع تحقیق در ادب فارسی، ادبیات تطبیقی و در زبان عربی «الاداب المقارن» و ... گویند.(قزلباش، ۲۰۰۶: ۳۸)

ادبیات تطبیقی پدیده‌ای جدید و زادهٔ قرن معاصر است. زادگاه آن فرانسه است و پژوهشگران فرانسوی نخستین کسانی هستند که این شیوهٔ جدید را در تحقیقات ادبی رواج دادند. «اندیشهٔ ادبیات تطبیقی در اروپا در اواخر قرن ۱۹ و اوایل قرن بیستم رواج یافت» (غنیمی هلال،۱۳۷۳ :۱۰۷) و بعدها در مشرق‌زمین نیز مطرح گردید:

> ادبیات تطبیقی دلالت و مفهوم تاریخی دارد و موضوع تحقیق در این علم عبارت است از: پژوهش در موارد تلاقی ادبیات در زبان‌های مختلف، یافتن پیوندهای پیچیده و متعدّد ادب در گذشته و حال و به‌طور کلی ارائهٔ نقشی که پیوندهای تاریخی در تأثیر و تأثر داشته است، چه از جنبه‌های اصول فنی در انواع مکاتب ادبی و چه از دیدگاه جریان‌های فکری. (آیت‌الله‌زاده شیرازی،۱۳۶۲: ۸۷).

طه ندا - از پایه‌گذاران ادبیات تطبیقی در شرق- مطالعه در ادبیات تطبیقی را توصیف فرآیند انتقال از یک ادبیات به ادبیات دیگر می‌داند که این انتقال شامل موارد زیر است: انتقال الفاظ و مفردات، انتقال انواع ادبی، انتقال عواطف و احساسات، انتقال افکار و اندیشه‌ها (انوشه،۱۳۷۶: ۴۱). وی معتقد است که بررسی ادبیات تطبیقی در دو زمینهٔ ملی و جهانی سودمند است. در زمینهٔ ملی سبب می‌شود تا با ادبیات بیگانگان آشنا شده و همراه‌شدن با آن مایهٔ کاهش تعصب بی‌مورد نسبت به زبان و ادبیات ملی می‌گردد. چه بسا تعصب کور و غرور نابجا مایهٔ گوشه‌گیری زبان و ادبیات ملی شده و آن را از تأثیر مثبتی که جریان‌های فکری فرهنگی سودمند در بارورسازی آن دارند محروم سازد (ندا،۱۳۸۰: ۱۵).

مباحث و حوزه‌هایی که ادبیات تطبیقی در آن فعالیت دارد، از کشوری به کشوری دیگر متفاوت است. اما به طور کلی محدودهٔ پژوهش‌های تطبیقی را می‌توان در موارد ذیل خلاصه نمود:

۱- عوامل انتقال تأثیرات مختلف از ادبیات ملّتی به ملّت دیگر.
۲- بررسی گونه‌های ادبی، مثل حماسه، نمایشنامه، قصّه به زبان حیوانات، تاریخ.
۳- بررسی موضوع‌های ادبی از جمله: موضوعات تقلیدی، نمونه‌های ادبی واقعی و خیالی و اسطوره‌ها و شخصیت‌های اسطوره‌ای.
۴- بررسی منابع نویسنده جهت پی‌بردن به میزان جدید بودن سبک.
۵- بررسی جریان‌های فکری و مکاتب ادبی
۶- بررسی افکار و عواطف (آیت الله زاده شیرازی،۱۳۶۲: ۸۸).

۲.بحث و بررسی

۲-۱. صور خیال

در کتاب *صور خیال در شعر فارسی*، دربارهٔ صور خیال چنین آمده است:

> خیال جوهرهٔ اصلی و ثابت شعر است و چیزی است که از نیروی تخییل حاصل می‌شود و این نیرو قابل تعریفی دقیق نیست. خیال عنصر اصلی شعر در همهٔ تعریف‌های قدیم و جدید است و هرگونه معنی دیگری را در پرتو خیال می‌توان شاعرانه بیان کرد. منظور از کلمه خیال همان ایماژ فرنگی است که چون نمی دانستند به آوردن مجموع اصطلاحاتی از قبیل اغراق، تشبیه، استعاره بپردازند، این کلمه را برای مجموع این اصطلاحات به کار گرفته‌اند (شفیعی کدکنی،۱۳۵۰:۲۰).

عنصر خیال بر تمام عرصه‌های زندگی انسان و مخصوص زندگی فکری و ادبی و هنری ادیبان و هنرمندان و شاعران سلطه و سیطره دارد و عرصه‌ای نیست که از حضور و ظهور این نیروی شگفت‌انگیز و افسونگر، تهی باشد؛ منتهی در علم بیان و مباحث مهم آن (تشبیه، استعاره، مجاز، و کنایه) و به‌ویژه تشبیه و استعاره نمودی پویا، پررنگ و گسترده دارد؛ بیهوده نیست که گفته‌اند: «علم بیان، علم رمزگشایی سخن ادبی و علم شناخت هنر و ارزش‌های ادبی است» (شمیسا، ۱۳۷۰: ۲۶). در تعریف آن نیز گفته‌اند که علم بیان عبارت است از: «عرضه معنی و مطلبی واحد، در اشکال و قالب‌های مختلف، از نظر گویایی و روشنی، یا استتار و خفا» (الهاشمی، ۱۳۸۵: ۲۴۵) و هدف اصلی علم بیان آن است که«اندیشه را با انگیزه درآمیزد» (کزّازی، ۱۳۷۵: ۳) و موضوع آن نیز «صورت‌های متفاوت و متمایز خیال است» (علوم مقدم، ۱۳۷۶: ۸۵).

۲-۲. صور خیال در کلیله و دمنه فارسی و عربی و داستان‌های بیدپای

۲-۲-۱.تشبیه و انواع آن

تشبیه یکی از مقوله‌های مهمِ علم بیان و از عناصر اصلی تصویرگری و «مشارکت دو چیز در وصفی از اوصاف توسط الفاظ مخصوص است.» (رجایی،۱۳۷۲: ۲۴۴). درحقیقت، تشبیه است که با آن پنهان‌ترین و پیچیده‌ترین کلام به واضح‌ترین بیان تبدیل و نزدیک می‌شود و در کتاب «المثل السائر» به نقل از ابن اثیر آمده است که: تشبیه سه ویژگی مبالغه، تبیین و روشنگری و ایجاز را در یک‌جا جمع می‌کند (فاضلی،۱۳۷۶: ۱۴۹). دامنهٔ خیال گسترده است. نویسندگان تجارب خود را با عنصر خیال در می‌آمیزند و تشبیهاتی زیبا خلق می‌کنند. نمونه‌هایی از تشبیه و انواع آن در سه ترجمهٔ کلیله و دمنه عبارتند از:

تشبیه مؤکّد: تشبیهی است که در آن ادات حذف شده باشد. «حذف ادات که اندک اندک تشبیه را به استعاره نزدیک می‌کند، عاملی است برای پرتأثیر کردن و نیرو بخشیدن به تشبیه؛ زیرا غرض اصلی عینیت بخشیدن به دو چیز مختلف است و چون ادات حذف می‌شود عینیت محسوس‌تر و دقیق بیان می‌شود» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۰: ۶۶). «دمنه گفت: کدام حاکم راست کارتر و منصف‌تر از کمال عقل و عدل ملک است.» (نصرالله منشی، ۱۳۸۶: ۱۳۴)[۱].

تشبیه مرسل: تشبیهی که در آن ادات تشبیه ذکر شده باشد.«با آمدن ادات تشبیه مقداری از کوشش ذهن برای یافتن ارتباط کاسته می‌شود و ذهن فعالیت کمتری می‌کند و پس از کشف ارتباط خواننده چندان لذت نمی‌برد» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۰: ۶۶). «...رخساری چون روز ظفر تابان ...» (نصرالله منشی، ۱۳۸۶: ۱۳۷). «إنّ الذین یعملون غیر أعمالهم لیسوا علی شیء کالذی ... المرأة التی تلبس لباس الرّجل» (ابن مقفع، بی‌تا: ۱۲۲)؛ «پادشاه به صفت مکاران برآمد» (بخاری،۱۳۶۹: ۱۳۰).

تشبیه مجمل: تشبیهی که در آن وجه شبه ذکر نشده باشد. تشبیهی که هم ادات و هم وجه شبه آن حذف شود بلیغ یا مجمل گفته می‌شود که رساترین و زیباترین نوع تشبیه به شمار می‌رود، چرا که ادعای همانندی و اشتراک بین مشبه و مشبه‌به در این رابطه قوی‌تر است» (ر.ک علوی مقدم و اشرف‌زاده،۱۳۸۸ :۸۸). «گشت لاله ز خونِ دیده رخم/ شد

بنفشه ز زخم دست برم» (نصرالله منشی، ۱۳۸۶: ۱۴۳). «إنّ الذین یعملون غیر أعمالهم لیسوا علی شیء کالذی یضع الرّماد موضعا ینبغی أن یضع فیه الرّمل» (ابن مقفع، بی‌تا: ۱۲۲). «همچنان که مرد در آینهٔ صورت خود بیند، تو در آینهٔ دل همهٔ کارهای بسته بگشایی.» (بخاری، ۱۳۶۹: ۱۳۱).

تشبیه مفصّل: تشبیهی که در آن وجه شبه ذکر شده باشد. «... چادری دو رنگ سازم که ... سیاهی در چون کلهٔ زنگیان بر بناگوش ترکان می‌درفشد.» (نصرالله منشی، ۱۳۸۶: ۱۳۸). «تو را سواری مبارز می‌شناسم.» (بخاری، ۱۳۶۹: ۱۳۰).

تشبیه بلیغ: تشبیهی که در آن ادات و وجه‌شبه حذف شده است. یعنی هم مجمل باشد و هم مؤکّد. «...چه مرگ، اگرچه خواب نامرغوب است ... » (نصرالله منشی، ۱۳۸۶: ۱۳۸). «أنک عدوّ نفسک» (ابن مقفع، بی‌تا: ۱۲۳). «و در بازار معاملت جز آخریان بدی نمی‌فروشند.» (بخاری، ۱۳۶۹: ۱۳۴).

تشبیه ملفوف: آن است که «مانندگان در گروهی و مانستگان در جایی دیگر باشند» (کزازی،۱۳۷۵ :۸۰). «خود ز رنگ زلف و نور روی او بر ساختند/ کفر خالی از گمان و دین جمالی از یقین» (نصرالله منشی، ۱۳۸۶: ۱۳۷).

تشبیه مضمر: به صورت پنهانی دو چیز را به هم مانند کنیم. در واقع در این تشبیه، با ساختار تشبیهی مواجه نیستیم. «ز رایش ار نظری یابد آفتاب به صدق/ که خواند یارد صبح نخست را کاذب» (نصرالله منشی، ۱۳۸۶: ۱۳۶).

تشبیه تمثیلی: تشبیهی که وجه شبه در آن از چند چیز حاصل شده باشد. «هر روز خدمتکار ثابت‌قدم به‌دست نیاید و چاکر ناصح و محرم یافته نشود. «سال‌ها باید که تا یک سنگ اصلی ز آفتاب/ لعل گردد در بدخشان یا عقیق اندر یمن» (نصرالله منشی، ۱۳۸۶: ۱۳۹). «إنّ الذین یعملون غیر أعمالهم لیسوا علی شیء کالذی ... الضّیف الذی یقول أنا ربّ البیت.» (ابن مقفع، بی‌تا: ۱۲۲).

تشبیه مفرد به مفرد: تشبیهی که در آن هم مشبه و هم مشبه‌به مفرد است. «بودم آهن...» (نصرالله منشی، ۱۳۸۶: ۱۴۲). «...و از چشمهٔ دل او آب صلاح زاید.» (بخاری، ۱۳۶۹: ۱۳۰).

تشبیه مرکب به مرکب: تشبیهی که در آن هر دو طرف تشبیه، ترکیبی از چند چیز باشد. «شره نفس و قوت حرص بر طلب جاه ..... چنانکه بیمار مولع بخوردنی، ...» (نصرالله منشی، ۱۳۸۶: ۱۴۲). «إنّ الذین یعملون غیر أعمالهم لیسوا علی شیء کالذی ... و الذی ینطق بین الجماعهٔ بما لا یسأل عنه» (ابن مقفع، بی‌تا: ۱۲۲). «همچنان که مرد در آینهٔ صورت خود بیند، تو در آینهٔ دل همهٔ کارهای بسته بگشایی.» (بخاری، ۱۳۶۹: ۱۳۱).

تشبیه مفرد به مرکب: تشبیهی که مشبه آن مفرد و مشبه‌به مرکب است. «گفت چادری دو رنگ سازم که سپیدی برو چون ستاره در آب می‌درفشد»(نصرالله منشی،۱۳۸۶: ۱۳۸).

تشبیه مقیّد به مقیّد: مشبه و مشبه‌به مقیّد هستند. همواره مشبه و مشبه‌به همراه صفت یا مضاف الیه ذکر می‌شوند. «خیره ماند از قیام غالب او/ حمله شیر و حیلت روباه» (نصرالله منشی، ۱۳۸۶: ۱۳۹).

تشبیه مقیّد به مفرد: مشبه مقید و مشبه‌به مفرد است. «کدام حاکم راست کارتر و منصف‌تر از کمال عقل و عدل ملک است.» (نصرالله منشی، ۱۳۸۶: ۱۳۴).

تشبیه مفرد به مقیّد: مشبه مفرد و مشبه‌به مقید باشد. «و ملک آن را بر رای جهان نمای خود که آینهٔ فتح است و جام ظفر ، باز اندازد.» (نصرالله منشی، ۱۳۸۶: ۱۳۵). «أنک عدوّ نفسک» (ابن مقفع، بی‌تا: ۱۲۳). «تو را پیاده می‌بینم.» (بخاری، ۱۳۶۹: ۱۳۰).

جدول بسامد (۱) انواع تشبیه در کلیله و دمنه فارسی، عربی و داستان‌های بیدپای

ردیف	انواع تشبیه	کلیله و دمنه فارسی		کلیله و دمنه عربی		داستان‌های بیدپای	
		بسامد	درصد	بسامد	درصد	بسامد	درصد
۱	تشبیه بلیغ	۲۸	۱۴/۸	۱	۴/۳	۵	۲۱/۷
۲	تشبیه مجمل	۱۵	۷/۹	۵	۲۱/۷	۱	۴/۳
۳	تشبیه مفصّل	۷	۳/۷	–	–	۴	۱۷/۳
۴	تشبیه ملفوف	۲	۱/۰۶	–	–	–	–

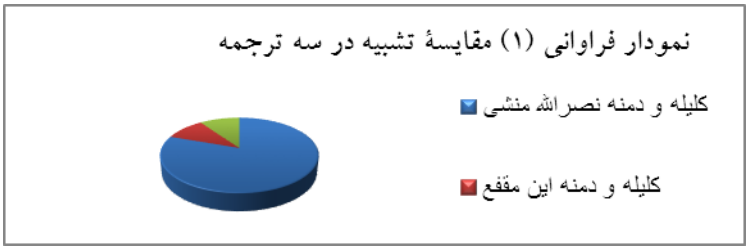
۵	تشبیه مضمر	۱۳	۶/۹	–	–	–	–
۶	تشبیه مرسل	۱۱	۵/۸	۵	۲۱/۷	۴	۱۷/۳
۷	تشبیه مؤکّد	۱۰	۵/۳	–	–	–	–
۸	تشبیه تمثیلی	۸	۴/۲	۶	۲۶/۰۸	–	–
۹	تشبیه تفضیلی	۴	۲/۱	–	–	–	–
۱۰	تشبیه مفرد به مفرد	۳۲	۱۷	–	–	۶	۲۶/۰۸
۱۱	تشبیه مفرد به مرکب	۲	۱/۰۶	–	–	–	–
۱۲	تشبیه مرکب به مرکب	۷	۳/۷	۵	۲۱/۷	۱	۴/۳
۱۳	تشبیه مفرد به مقیّد	۱۰	۵/۳	۱	۴/۳	۲	۸/۶
۱۴	تشبیه مقیّد به مفرد	۲	۱/۰۶	–	–	–	–
۱۵	تشبیه مقیّد به مقیّد	۵	۲/۶	–	–	–	–
۱۶	جمع کل	۱۸۸	۰/۱۰۰	۲۳	۰/۱۰۰	۲۳	۰/۱۰۰

در ترجمهٔ نصرالله منشی تشبیه ۱۸۸ مورد تشبیه دیده شد که از این میان، تشبیه مفرد به مفرد با (۱۹/۳درصد) بالاترین بسامد و بسامد انواع دیگر به ترتیب زیر است:

تشبیه بلیغ (۱۶/۹درصد)، مجمل (۹/۰۹درصد)، مضمر (۷/۸درصد) و مرسل (۶/۶درصد)، مؤکّد و مفرد به مقیّد (۵/۳درصد)، تمثیلی (۴/۲درصد)، مفصّل و مرکب به مرکب (۳/۷درصد)، مقیّد به مقیّد (۲/۶درصد)، تفضیلی(۲/۱درصد) و سه تشبیه ملفوف، مفرد به مرکب و مقیّد به مفرد (۱/۰۶درصد) بالاترین بسامد را دارند. در کلیله و دمنه ابن مقفع تنها ۲۳ مورد انواع تشبیه یافت شد با این بسامد تشبیه تمثیلی (۲۶/۰۸درصد)، مجمل، مرسل و مرکب به مرکب هر کدام (۲۱/۷درصد) و بلیغ و مفرد به مقیّد (۴/۳درصد). در داستان‌های بیدپای تشبیه مفرد به مفرد (۲۶/۰۸درصد) بالاترین بسامد را دارد و بعد از آن به ترتیب تشبیه بلیغ (۲۱/۷درصد)، مفصّل و مرسل (۱۷/۳درصد)، مفرد به مقیّد (۸/۶درصد) و مجمل و مرکب به مرکب (۴/۳درصد). جدول مقایسهٔ تشبیه در سه ترجمه به صورت زیر است:

جدول بسامد (۲) مقایسهٔ تشبیه در سه ترجمه

ردیف	ترجمه ها	بسامد	درصد
۱	کلیله و دمنه نصرالله منشی	۱۸۸	۸۰/۳
۲	کلیله و دمنه ابن مقفع	۲۳	۹/۸
۳	داستان‌های بیدپای محمد بخاری	۲۳	۹/۸
۴	جمع کل	۲۳۴	۰/۱۰۰



با توجه به جدول تطبیقی فوق، باید گفت تشبیه در ترجمهٔ نصرالله منشی هم از لحاظ تنوّع (۱۵ نوع) و هم از لحاظ بسامد (۱۸۸ مورد) از ترجمهٔ عربی ابن مقفّع با تنوّع ۶ نوع و بسامد ۲۳ مورد و داستان‌های بیدپای بخاری با تنوع ۷ نوع و بسامد ۲۳ مورد بالاتر است. همچنین در همهٔ انواع تشبیه، نصرالله منشی بر دیگر مترجمان برتری یافته است.

۲-۲-۲.استعاره و انواع آن

در نظریهٔ شناختی، استعاره منحصر به زبان ادبی نیست، بلکه در کلیت زبان جای دارد. از نظر معناشناسان، استعاره‌ها فقط دارای بعد زیبایی‌شناختی نیستند، بلکه بیانگر جهان‌بینی هم هستند و با تحلیل استعاره‌ها می‌توان به جهان فکر و اندیشهٔ گویندگان پی برد. استعاره، مفاهیم انتزاعی را در قالب مفاهیم ملموس بیان می‌کند و فهم و درک آنها را هموار می‌کند. (زهره‌وند، ۱۳۹۷: ۶) «استعاره تنها منحصر به زبان، یعنی واژه‌ها نیست؛ برعکس بخش عمده‌ای از فرآیندهای فکری آدمی استعاری‌اند. این است که مردم چگونه تجربیاتشان را می‌فهمند» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۴:۱۷).

در ذیل با آوردن نمونه‌هایی استعاره و انواع آن در این سه اثر بررسی می‌شود:

استعارهٔ مکنیه: استعاره‌ای است که در آن مشبه‌به حذف و مشبه همراه ملایمات مشبه‌به ذکر می‌شود. «... و بیدار کردن فتنه بهیچ تأویل به مهنّا نماند» (نصرالله منشی، ۱۳۸۶: ۱۲۷). «... فخرج من عنده جوف اللیل» (ابن مقفع،بی‌تا: ۱۱۸). «...و در بازار معاملت جز آخریان بدی نمی فروشند...» (بخاری، ۱۳۶۹: ۱۳۴).

استعارهٔ مصرحه: استعاره‌ای که در آن مشبه حذف شود و مشبه‌به باقی بماند. استعارهٔ مصرحه به سه دستهٔ مجرده، مطلقه و مرشحه تقسیم می‌شود:

استعارهٔ مجرده: استعارهٔ مصرحه‌ایست که در آن مشبه‌به به همراه یکی از ملایمات (نشانه‌های) مشبه ذکر می‌شود. «شِعبٌ منَ القَلب» (نصرالله منشی، ۱۳۸۶: ۱۴۹).

استعارهٔ مطلقه: استعارهٔ مصرحه‌ایست که در آن مشبه‌به به همراه یکی از ملایمات (صفات) مشبه‌به و مشبه بیان می‌شود. «... و استیلای حرص و حسد مرا بران محرّض آمد» (نصرالله منشی، ۱۳۸۶: ۱۲۹). «... و نمیمته شیئا فستر علیه» (ابن مقفع، بی‌تا:۱۲۶). «...و لشکری آرمیده را به جوش آورد...» (بخاری، ۱۳۶۹: ۱۳۳).

استعارهٔ مرشحه: استعارهٔ مصرحه‌ای است که مشبه‌به و یکی از ملایمات (صفات) آن ذکر شده باشد. «سحابٌ خَطانی جَودُه ... » (نصرالله منشی، ۱۳۸۶: ۱۵۲).

استعارهٔ تمثیلیه: در واقع ضرب‌المثلی است که معنی آن مقصود متکلم نیست بلکه معنی مشابه آن که معنایی مجازی است مد نظر است. «چَه مکن که خود افتی» (نصرالله منشی، ۱۳۸۶: ۱۵۴)

تشخیص (جان‌بخشی): استعاره مکنیه‌ای است که در آن مشبه غیرانسان باشد و شاعر ویژگی و صفتی انسانی را به آن نسبت دهد. «تشخیص یکی از زیباترین گونه‌های خیال در شعر، تصرفی است که ذهن شاعر در اشیا و عناصر بی‌جان طبیعت می‌کند و درنتیجه هنگامی که از دریچهٔ چشم او به طبیعت و اشیا می‌نگریم همه چیز در برابر ما سرشار از زندگی و حرکت و حیات است» (شفیعی کدکنی،۱۳۵۰: ۱۴۹). «... که رأی ملک در تدارک آن عاجز آید.» (نصرالله منشی، ۱۳۸۶: ۱۵۰). «أنّ الظّنّ لا یغنی من الحقّ شیئ» (ابن

مقفع، بی‌تا: ۱۳۱). «...یکی آنکه از دیدهٔ این گوینده یقینم که گوید که او هیچ رازی را نشاید.» (بخاری، ۱۳۶۹: ۱۳۲).

همان‌طور که دیده می‌شود تشخیص حالتی طبیعی‌تر و زیباتر دارد؛ زیرا از رهگذر این آرایهٔ بیانی است که نویسنده یا شاعر به جاندار و بی‌جان حالات و ویژگی‌های انسان را نسبت می‌دهد و تحرّک و پویایی ایجاد می‌کند. و اما بسامدی انواع استعاره:

جدول بسامد (۳) انواع استعاره در کلیله و دمنه فارسی، عربی و داستان‌های بیدپای

ردیف	انواع استعاره		کلیله و دمنه فارسی		کلیله و دمنه عربی		داستان‌های بیدپای	
			بسامد	درصد	بسامد	درصد	بسامد	درصد
۱	استعاره مکنیه		۲۸	۳۲/۲	۴	۲۸/۵	۱۱	۲۸/۹
۲	استعاره مصرحه	مجرده	۲	۲/۲	–	–	–	–
		مطلقه	۱۴	۱۶/۰۹	۸	۵۷/۱	۱۶	۴۲/۱
		مرشحه	۱۱	۱۲/۶	–	–	–	–
۳	استعاره تمثیلیه		۳	۳/۴	–	–	–	–
۴	تشخیص		۲۹	۳۳/۳	۲	۱۴/۲	۱۱	۲۸/۹
۵	جمع کل		۸۷	۰/۱۰۰	۱۴	۰/۱۰۰	۳۸	۰/۱۰۰

در هر سه ترجمه استعاره و انواع آن دیده می‌شود، ولی بسامد آن در ترجمهٔ منشی بسیار بیشتر به کار رفته است. در ترجمهٔ نصرالله منشی ۸۷ مورد انواع استعاره به کار رفته است. استعاره مکنیه (۳۲/۲درصد)، مصرحه مجرده (۲/۲درصد)، مصرحه مطلقه (۱۶/۰۹درصد)، مصرحه مرشحه (۱۲/۶درصد)، تمثیلیه (۳/۴درصد) و تشخیص (۳۳/۳ درصد) که از این میان تشخیص بالاترین و استعارهٔ تمثیلیه کمترین بسامد را داشته است.

در ترجمه عربی کلیله و دمنه ۱۴ مورد استعاره یافت شد. استعاره مکنیه (۲۸/۵درصد)، مصرحه مطلقه (۵۷/۱درصد) و تشخیص(۱۴/۲درصد) یافت شد که از این میان استعارهٔ مصرحه مطلقه (۵۷/۱درصد) بالاترین بسامد و تشخیص (۱۴/۲درصد)؛ بنابراین استعارهٔ مکنیه بیشتر مورد توجه ابن مقفع بوده است. اما بخاری در داستان‌های بیدپای از میان انواع

استعاره از استعارهٔ مصرحه مطلقه بیشتر استفاده نموده است؛ یعنی (۴۲/۱درصد) و دو استعارهٔ مکنیه و تشخیص (هر کدام ۲۸/۹درصد) را به یک اندازه به کار برده است. در دو ترجمهٔ بیدپای و ابن مقفع استعارات اغلب از نوع مصرحه آن هم مطلقه هستند.

جدول بسامد (٤) مقایسهٔ استعاره در سه ترجمه

ردیف	ترجمه‌ها	بسامد	درصد
۱	کلیله و دمنه نصرالله منشی	۸۷	۶۲/۵
۲	کلیله و دمنه ابن مقفع	۱۴	۱۰/۰۷
۳	داستان‌های بیدپای محمد بخاری	۳۸	۲۷/۳
۴	جمع کل	۱۳۹	۰/۱۰۰

طبق جدول بالا میزان کاربرد استعاره به در ترجمهٔ نصرالله منشی بسیار چشمگیر است. پس از او در داستان‌های بیدپای و در وهلهٔ آخر در ترجمهٔ عربی ابن مقفع دیده می‌شود. غیر از بسامد بالا تنوع استعاره در ترجمهٔ منشی قابل توجه است؛ زیرا از همهٔ انواع استعاره در خواندنی‌تر نمودن ترجمه‌اش سود جسته است.

۲-۲-۳.کنایه

کنایه از دیگر شگردهای تصویرسازی است و در لغت گفتن چیزی و خواستن جز آن (دهخدا، ۱۳۷۳: ذیل واژه) و در اصطلاح «سخنی است که دارای دو معنی قریب و بعید باشد و این دو معنی لازم و ملزوم یکدیگر باشند؛ پس گوینده آن جمله را چنان ترکیب کند و به کار برد که ذهن شنونده از معنی نزدیک به معنی دور منتقل گردد.» (همایی، ۱۳۵۴: ۲۵۵). در این آرایهٔ بیانی، از سطحی به سطح دیگر می‌رسیم. بین این دو سطح ارتباطی به وجود می‌آید که هنری است و نویسنده با کمک آن به متن، جذابیت بیشتری می‌بخشد. در کنایه ذهن خواننده به تکاپو می‌افتد؛ زیرا برای یافتن معنای حقیقی تلاش

می‌کند و همین احساس لذّت در او پدید می‌آورد و ارتباط مخاطب را با صاحب اثر بیشتر و عمیق‌تر می‌کند. انواع کنایات به کار گرفته شده در باب «بازجست کار دمنه» در ذیل آمده است:

کنایه به فعل: فعلی را به چیزی یا کسی نسبت دهیم؛ اما معنای دیگری را از آن دریافت کنیم. «در حال سرد گشت» (نصرالله منشی، ۱۳۸۶: ۱۴۷). کنایه از فوراً مردن که کنایه از نوع فعل است. «و ذکرت له ما یحقّ علیه من التزیین للأسد» (ابن مقفع، بی‌تا: ۱۳۴). التزیین به معنی زینت و آراستن در اینجا کنایهٔ فعل است از فریب دادن. «چون شیر از کار شنزبه بپرداخت...» (بخاری، ۱۳۶۹: ۱۲۹). از کار پرداختن کنایه از فارغ شدن و به اتمام رساندن.

کنایه به صفت: وقتی معنای ظاهری، صفتی است که ما باید از آن متوجه صفت دیگر شویم. «... امّا آوازی دلگشای است» (نصرالله منشی، ۱۳۸۶ :۱۵۳). دلگشای کنایه صفت است از آواز خوش. «الأفدع الرّجل المنفوخ البطن» (ابن مقفع، بی‌تا: ۱۲۹). منفوخ البطن یعنی شکم باد گرده و کنایهٔ صفت است از چاق و فربه. «چون دمنه آن حال بدید که شیر خشم‌آلود و دل‌تنگ سر فرو افگنده است...» (بخاری، ۱۳۶۹: ۱۳۴). دل تنگ کنایه است از غم‌زده.

کنایه به موصوف: کنایه از موصوف آن است که یک یا چند صفت یا لقب را دربارهٔ موصوفی بگویند و خود آن موصوف را اراده کنند. «و بسیار کس از اهل غش و ... از من ترسان شده‌اند» (نصرالله منشی، ۱۳۸۶: ۱۳۳-۱۳۴). اهل غش کنایه موصوف است از فریبکاران. «إقدامهم علی ذی الحزم.» (ابن مقفع، بی‌تا: ۱۲۰). ذی الحزم یعنی صاحب تدبیر که در اینجا کنایهٔ موصوف است از افراد دوراندیش. «...شیر سر در پیش افگند از دل‌تنگی آنچه که با شنزبه رفته بود.» (بخاری، ۱۳۶۹: ۱۳۳). کنایه از شرمندگی و حسرت.

جدول بسامد(۵) انواع کنایه در کلیله و دمنه فارسی، عربی و داستان‌های بیدپای

ردیف	انواع کنایه	کلیله و دمنه فارسی		کلیله و دمنه عربی		داستان‌های بیدپای	
		بسامد	درصد	بسامد	درصد	بسامد	درصد
۱	کنایه به فعل	۸۲	۵۵/۷	۱۸	۵۰	۲۹	۶۴/۴

۲	کنایه به صفت	۱۸	۱۲/۲	۱۰	۲۷/۷	۵	۱۱/۱
۳	کنایه به موصوف	۱۱	۷/۴	۸	۲۲/۲	۱۱	۲۴/۴
۴	جمع کل	۱۴۷	۰/۱۰۰	۳۶	۰/۱۰۰	۴۵	۰/۱۰۰

همانگونه که دیده می‌شود در ترجمهٔ منشی ۱۴۷ مورد کنایه دیده شده است. کنایه به فعل (۵۵/۷درصد)، و کنایه به صفت (۱۲/۲درصد) و کنایه به موصوف (۷/۴درصد) که کنایهٔ فعل بالاترین بسامد را به خود اختصاص داده است. البته همین موضوع در ترجمهٔ ابن مقفع هم دیده می‌شود یعنی انواع کنایه در این اثر به این ترتیب است: کنایه به فعل (۵۰درصد)، کنایه به صفت (۲۷/۷درصد) و کنایه به موصوف (۲۲/۲درصد)، ولی در ترجمهٔ بخاری کنایه موصوف (۲۴/۴درصد) از کنایه صفت (۱۱/۱درصد) در مرتبهٔ بالاتری قرار دارد که در جدول زیر نشان داده شده است.

جدول بسامد (٦) مقایسهٔ کناره در سه ترجمه

ردیف	ترجمه‌ها	بسامد	درصد
۱	کلیله و دمنه نصرالله منشی	۱۴۷	۶۴/۴
۲	کلیله و دمنه ابن مقفع	۳۶	۱۵/۷
۳	داستان‌های بیدپای محمد بخاری	۴۵	۱۹/۷
۴	جمع کل	۲۲۸	۰/۱۰۰

با توجه به جدول فوق، میزان کاربرد کنایه و انواع آن در دو ترجمهٔ ابن مقفع و داستان‌های بیدپای به یک اندازه است و کاربرد این صنعت در ترجمهٔ نصرالله منشی بالاتر است. نویسنده کنایه برای تفهیم نکات ارزشمند اخلاقی به کار برده است.

۲-۲-٤.مجاز و انواع آن

مجاز از مهم‌ترین، گسترده‌ترین و پیچیده‌ترین مباحث بلاغی است. اهمیت مجاز از این روست که هم در معانی به کار می‌رود (مجاز عقلی) و هم در بیان (مجاز مرسل)؛ به علاوه

مجاز زیر ساخت استعاره است که خود از مباحث گستردهٔ بلاغت است. مجاز منحصر به زبان ادبی نیست و در زبان گفتاری نیز کاربرد فراوان دارد: «مجاز در زبان بی‌داد می‌کند. زبان سرشار از انواع مجاز است. هزاران سال است که از تاریخ زبان گذشته است و در طی این مدت، لغات، معانی ثانوی متعدد یافته‌اند.» (شمیسا، ۱۳۷۰: ۵۹). نویسنده در مجاز با پنهان‌نمودن معنای واژهٔ مورد، واژهٔ دیگری را به کار گیرد که این دو با یکدیگر در پیوندند. این پیوند علاقه نامیده می‌شود که هنری بودن مجاز را نشان می‌دهد. نمونه‌هایی از انواع مجاز در این سه ترجمه عبارتند از:

مجاز به علاقهٔ جزئیت: ذکر جزء و ارادهٔ کل. «... امّا می‌خواهد که بدین کلمات بلا از خود دفع کند» (نصرالله منشی، ۱۳۸۶: ۱۳۶). کلمات مجاز از کلام و سخن است. « ...علی رؤوس الحاضرین ...» (ابن مقفع، بی‌تا: ۱۲۸). رءوس الحاضرین به معنی سرهای حاضران است. سر مجاز از بزرگان قوم است. «این فساد و بدگویی که تو کردی، به هر حال روزی ظاهر گردد.» (بخاری، ۱۳۶۹: ۱۳۲). روزی مجاز از هر برهه از زمان. ذکر روز و ارادهٔ زمان.

مجاز به علاقهٔ کلیت: ذکر کل و ارادهٔ جزء. «و اِن نَظَرَت شَزراً اِلَیکَ القَبائِل» (نصرالله منشی، ۱۳۸۶: ۱۲۹). قبایل (کل) مجاز از افراد قبایل (جزء) می‌باشد. «...پس قصاص در خون‌ها... و بریدن دست دزدان و بر دار کردن راه‌داران از میانه برداشته آمدی.» (بخاری، ۱۳۶۹: ۱۳۳). دست بریدن دزدان مجاز است به علاقهٔ کلیّت و بخشی از دست منظور است ولی لفظ کلی دست به کار رفته.

مجاز به علاقهٔ خاص: ذکر خاص و ارادهٔ عام. «اگر مرا هزار جان باشد...» (نصرالله منشی، ۱۳۸۶ :۱۵۵). این عبارت مجاز از فراوانی است.

مجاز به علاقهٔ عام: ذکر عام و ارادهٔ خاص. «چیزی خوردند» (نصرالله منشی، ۱۳۸۶ :۱۵۳). چیزی مجاز است از غذا و خوراک. «ما کان منه» (ابن مقفع، بی‌تا: ۱۱۸). عبارت به معنی آنچه از او بود (عام) که مجاز است از جرمی که مرتکب شد (خاص).

مجاز به علاقهٔ آلیت: ذکر ابزار و آلت و ارادهٔ کار. «پلنگ بیستاد و گوش داشت» (نصرالله منشی، ۱۳۸۶: ۱۲۸). گوش داشت مجاز است از شنیدن؛ زیرا گوش وسیلهٔ شنیدن است.

مجاز به علاقهٔ لازمیت: ذکر لازم و ارادهٔ ملزوم. «در خون من سعی خواهند کرد» (نصرالله منشی، ۱۳۸۶: ۱۳۴). مجاز است از قتل و کشتن و لازمهٔ آن خون یختن است.

مجاز به علاقهٔ مجاورت: «واژه‌ای به سبب مجاورت به جای واژهٔ دیگری به کار می‌رود مثل اطلاق عرب به ایرانی در مجاورت برخی از مردم عرب ، یا اطلاق صبح به خورشید.» (تجلیل، ۱۳۶۲: ۲۹). «و پادشاه موّفق آن است که کارهای او ... از طریق مضایقت دور.» (نصرالله منشی، ۱۳۸۶ :۱۳۳). از طریق مضایقت دور بودن، مجاز از مضایقه نکردن است. «... فأوقف بین یدیه» (ابن مقفع، بی‌تا: ۱۲۴). بین یدیه یعنی میان دستانش که مجاز است از در مقابلش به علاقهٔ مجاورت.

مجاز به علاقهٔ علیّت: ذکر علت و ارادهٔ معلول. «ز ضعیفی دست و تنگی جای/ نیست ممکن که پیرهن بدرم.» (نصرالله منشی، ۱۳۸۶ :۱۴۳). ضعیفی دست یعنی کم توان بودن و قوت نداشتن. دست مجاز است از انسان. «... أسکن إلیه» (ابن مقفع، بی‌تا:۱۱۹). به او تسکین و آرامش داد که مجاز از اطمینان دادن است. «از آن جایگاه بازگشت و جمله قصه با مادر شیر یاد کرد.» (بخاری، ۱۳۶۹: ۱۳۰). قصه یاد کردن مجاز است از حکایت کردن.

مجاز به علاقهٔ مظروفیت: ذکر مظروف و ارادهٔ ظرف. «... و در تواریخ و اخبار چنان خوانده‌ام که ...» (منشی، ۱۳۸۶: ۱۲۷). تواریخ و اخبار مجاز از کتب تاریخ است.

مجاز به علاقهٔ ظرفیت: ذکر ظرف و ارادهٔ مظروف. «... دل‌های همگنان در این خیانت بر تو قرار گرفته است.» (نصرالله منشی، ۱۳۸۶: ۱۵۰) که دل مجاز است از عطوفت و مهر و محل آن است. «اجلسا فی موضع الحکم» (ابن مقفع، بی‌تا: ۱۲۴). موضع الحکم یعنب محل قضاوت و مجاز است از قضاوت. «به گذر به آن خانه افتاد که کلیله و دمنه در آن

خانه بودندی.» (بخاری، ۱۳۶۹: ۱۲۹). گذر به آن افتاد، در راه به آنجا رسید. گذر مجاز است به علاقهٔ ظرفیت. راه یعنی محل گذشتن.

در جدول شمارهٔ (۷) آمار و ارقام کاربرد صورت خیالی مجاز دیده می‌شود:

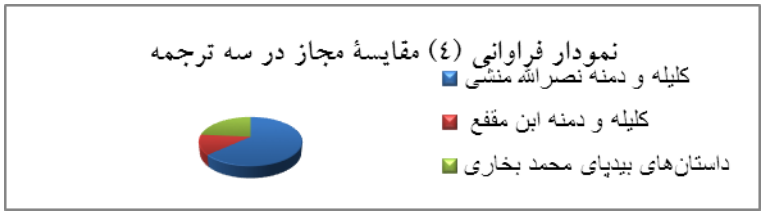
جدول بسامد (۷) انواع مجاز در کلیله و دمنه فارسی، عربی و داستان‌های بیدپای

ردیف	انواع مجاز	کلیله و دمنه فارسی		کلیله و دمنه عربی		داستان‌های بیدپای	
		بسامد	درصد	بسامد	درصد	بسامد	درصد
۱	مجاز به علاقهٔ جزئیت	۱۳	۱۵/۱	۴	۲۲/۲	۳	۹/۳
۲	مجاز به علاقهٔ کلیت	۵	۵/۸	–	–	۸	۲۵
۳	مجاز به علاقهٔ خاص	۴	۴/۶	۱	۵/۵	–	–
۴	مجاز به علاقهٔ عام	۴	۴/۶	۱	۵/۵	–	–
۵	مجاز به علاقهٔ آلیت	۵	۵/۸	–	–	–	–
۶	مجاز به علاقهٔ لازمیت	۱	۱/۱	–	–	۱۷	۵۳/۱
۷	مجاز به علاقهٔ مجاورت	۱۳	۱۵/۱	۵	۲۷/۷	۱	۳/۱
۸	مجاز به علاقهٔ علیت	۱۱	۱۲/۷	۱	۵/۵	۱	۳/۱
۹	مجاز به علاقهٔ ظرفیت	۱۰	۱۱/۶	۶	۳۳/۳	۲	۶/۲
۱۰	مجاز به علاقهٔ مظروفیت	۲	۲/۳	–	–	–	–
۱۱	جمع کل	۸۶	۰/۱۰۰	۱۸	۰/۱۰۰	۳۲	۰/۱۰۰

با توجه به جدول فوق می‌توان گفت اولویت کاربرد انواع مجاز در ترجمهٔ نصرالله منشی به این ترتیب است: مجاز به علاقهٔ جزئیت و مجاورت (هر کدام ۱۹/۱درصد)، علیت (۱۶/۱درصد)، ظرفیت (۱۴/۷درصد)، کلیت و آلیت هر کدام (۷/۳درصد)، مجاز به علاقهٔ خاص و عام هر کدام (۵/۸درصد)، مظروفیت (۲/۹درصد) و لازمیت (۱/۴درصد). ترتیب اولویت انواع مجاز در ترجمهٔ عربی به این صورت می‌باشد: مجاز به علاقهٔ ظرفیت (۳۳/۳درصد)، علاقهٔ مجاورت (۲۷/۷درصد)، علاقهٔ جزئیت (۲۲/۲درصد) و مجاز به علاقهٔ خاص و عام و علیت (هرکدام ۵/۵ درصد). در داستان‌های بیدپای تنوع مجاز مانند ترجمهٔ عربی آن ۶ نوع می‌باشد، ولی بسامد آن بیشتر است.

جدول بسامد (۸) مقایسهٔ مجاز در سه ترجمه

ردیف	ترجمه‌ها	بسامد	درصد
۱	کلیله و دمنه نصرالله منشی	۸۶	۶۳/۲
۲	کلیله و دمنه ابن مقفع	۱۸	۱۳/۲
۳	داستان‌های بیدپای محمد بخاری	۳۲	۲۳/۵
۴	جمع کل	۱۳۶	۰/۱۰۰



مقایسهٔ تطبیقی مجاز در سه ترجمه گویای این است که مجاز در کلیله و دمنه نصرالله منشی نه تنها از نظر بسامد، بلکه از نظر تنوع استفاده از انواع مجاز در مرتبهٔ بالاتری قرار دارد و این اختلاف چشمگیر است.

۳.نتیجه گیری

حاصل بررسی صور خیال در باب «بازجست کار دمنه» در دو ترجمهٔ فارسی نصرالله منشی و محمد بخاری و ترجمهٔ عربی ابن مقفع به صورت زیر است:

در اثر هر سه مترجم عناصر صور خیال اعم از تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز دیده می‌شود. صور خیال به کار رفته در سه ترجمه جهت روشنگری خواننده است و از ابهام و پیچیدگی به دور است. هر سه مترجم همهٔ عناصر خیال (تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز) را برای بیان مسائل اخلاقی و تعلیمی به کار گرفته‌اند. آنان به خوبی از این موضوع آگاه بوده‌اند که اگر معانی را با زبانی عادی بازگو کنند لذّت بخش نیست، از این رو با کمک صور خیال لفظ خود را زیبا و دلکش و تأثیر آن را برای خواننده بیشتر نموده‌اند.

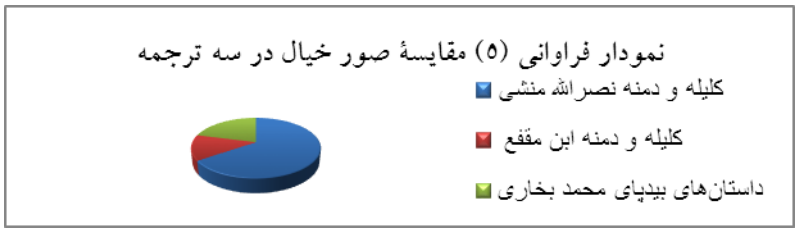
جدول بسامد (۹) انواع صور خیال در کلیله و دمنه فارسی، عربی و داستان‌های بیدپای

ردیف	صور خیال	کلیله و دمنه فارسی		کلیله و دمنه عربی		داستان‌های بیدپای	
		بسامد	درصد	بسامد	درصد	بسامد	درصد
۱	تشبیه	۱۶۵	۳۱/۶	۲۳	۴/۴	۲۳	۱۶/۶
۲	استعاره	۸۷	۱۶/۶	۱۴	۲/۶	۳۸	۲۷/۵
۳	کنایه	۱۱۱	۲۱/۲	۳۶	۶/۸	۴۵	۳۲/۶
۴	مجاز	۶۸	۱۳/۰۲	۱۸	۳/۴	۳۲	۲۳/۲
۵	جمع کل	۴۳۱	۰/۱۰۰	۹۱	۰/۱۰۰	۱۳۸	۰/۱۰۰

از میان ۶۶۰ مورد یافت شده در باب «بازجست کار دمنه» ۴۳۱ مورد در ترجمه نصرالله منشی و ۹۱ مورد در ترجمه عربی ابن مقفع و ۱۳۸ نمونه در داستان‌های بیدپای محمد بخاری یافت شده است. بسامد به کارگیری عناصر خیال در کلیله و دمنه نصرالله منشی به این ترتیب است: تشبیه (۳۱/۶درصد)، کنایه (۲۱/۲درصد)، استعاره (۱۶/۶درصد) و مجاز (۱۳/۰۲درصد) و این ترتیب در کلیله و دمنه ابن مقفع به این صورت است: کنایه (۶/۸درصد)، تشبیه (۴/۴درصد)، مجاز (۳/۴درصد) و استعاره (۲/۶درصد). در داستان‌های بیدپای محمد بخاری کنایه (۳۲/۶درصد)، استعاره (۲۷/۵درصد) و مجاز (۲۳/۲درصد) و تشبیه (۱۶/۶درصد)؛ بنابراین تنوع به کارگیری انواع عناصر خیال در ترجمهٔ نصرالله منشی بالاتر از دیگر ترجمه‌هاست که این موضوع را در جدول و نمودار زیر به وضوح می‌توان مشاهده نمود.

جدول بسامد (۱۰) مقایسهٔ صور خیال در سه ترجمه

ردیف	صور خیال	بسامد	درصد
۱	کلیله و دمنه نصرالله منشی	۴۳۱	۶۵/۳
۲	کلیله و دمنه ابن مقفع	۹۱	۱۳/۷
۳	داستان‌های بیدپای محمد بخاری	۱۳۸	۲۰/۹
۴	جمع کل	۶۶۰	۰/۱۰۰



در ساختار جملات منشی کمتر جملهٔ ساده می‌توان یافت. او بیشتر جملات را به انواع صور خیال آراسته است. برخلاف او ابن مقفع و محمد بخاری بیشتر به آوردن جملات ساده و صریح پرداخته‌اند و کمتر در پی آراستن جملات بوده‌اند. نصرالله منشی در ترجمهٔ خود، تلاش‌های بیشتری به کار برده تا بتواند حکایات را بهتر و زیباتر جلوه دهد و آن را خواندنی‌تر نماید.

یاداشت‌ها

۱. برای هر یک از انواع صور خیال شاهد مثالی از کلیله و دمنه فارسی و عربی آورده می‌شود. عدم ذکر شاهد مثال از کلیله و دمنه ابن مقفع بیانگر عدم وجود آن عنصر در این اثر است.

کتابنامه

-آیت‌اللهزاده شیرازی، مرتضی. (۱۳۶۲). «ادبیات تطبیقی تعریف و موضوع». ***مجله مقالات و بررسی‌ها***، شماره ۳۸، صص ۸۵-۱۰۴ .

- ابن مـقفع، عبداللّه. (بی‌تا). ***کلیله و دمنه***. چاپ اول، بیروت: انتشارات دار القلم.

- احمدی، کی‌رخ و همکاران. (تابستان۱۳۹۱). «بررسی تطبیقی شگردهای بیانی در باب شیر و گاو کلیله و دمنه عربی و پارسی» ***مجلهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی***. دورهٔ ۶، شماره۲۲، صص۴۷-۶۴.

- انوشه، حسن. (۱۳۷۶). ***فرهنگنامهٔ ادب فارسی***. ج۲، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

-بخاری، محمدبن عبدالله. (۱۳۶۹). ***کلیله و دمنه داستان‌های بیدپای***. چاپ دوم، تصحیح پرویز ناتل خانلری و محمد روشن. تهران: انتشارات خوارزمی.

-تجلیل، جلیل. (۱۳۶۲). ***معانی و بیان***. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

- تقی‌زاده، فرناز و امیریان، طیبه. (بهار۱۳۹۰). «بررسی عناصر داستان در کلیله و دمنه فارسی و عربی (باب شیر و گاو)». ***مجلهٔ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی***. دورهٔ ۱، شمارهٔ۳، صص۱۰۳-۱۳۱
- جرجانی، عبدالقاهر. (۱۳۶۱). ***اسرارالبلاغه***. ترجمهٔ جلیل تجلیل. تهران: دانشگاه تهران.
- حسینی، شکوه السادات. (۱۳۹۳). «تحلیل انتقادی تطبیقی با تکیه بر مقارنهٔ ملک‌الشعرای بهار و امیرالشعراء شوقی» ***پژوهشنامهٔ انتقادی متون و برنامه های علوم انسانی***. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال چهاردهم، شمارهٔ چهارم.
- حیدری، علی. (زمستان و بهار۱۳۸۶و۸۷). «بررسی بعضی اختلاف‌های کلیله و دمنه نصرالله منشی با ترجمه عربی ابن مقفع و داستان‌های بیدپای و پنجاکیانه»، ***مجلهٔ علوم انسانی دانشگاه الزهرا***. شماره ۶۸ و ۶۹، صص۴۵-۶۱.
-داد، سیما. (۱۳۷۵). ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***. چاپ دوم، تهران: مروارید.
-دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۳). ***لغت‌نامه***. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
-رجایی، محمّدخلیل. (۱۳۷۲). ***معالم البلاغه***. شیراز: دانشگاه شیراز.
-زرّین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۱). ***شعر بی‌نقاب***. چاپ نهم، تهران: علمی.
-زهره‌وند، سعید و جبارپور، حسین. (پاییز و زمستان ۱۳۹۷). «استعاره‌های مفهومی زنانه در شعر فروغ فرخزاد و غاده‌السمان» ***نشریهٔ ادبیات تطبیقی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان***. سال۶، شمارهٔ، ۱۱، صص۱۳۳-۱۱۳.
-شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۵۰). ***صورخیال در شعر فارسی***. چاپ هشتم، تهران: آگاه.
-شمیسا، سیروس. (۱۳۷۰). ***بیان***. تهران: میترا.
-علوی مقدم، محمد و اشرف‌زاده، رضا. (۱۳۸۸). ***معانی و بیان***. تهران: سمت.
-غنیمی هلال، محمد. (۱۹۹۰). ***الادب المقارن***. بیروت: دارالعودهٔ.
-فاضلی، محمود. (۱۳۷۶). ***دراسه و نقد فی مسائل بلاغیه هامه***. مشهد: انتشارات دانشگاه مشهد.
-قزلباش، علی کمیل. (۲۰۰۶م). ***ارزش مطالعهٔ تطبیقی در ادبیات***. اسلام آباد: سروش.
-کزازی، میر جلاالدین. (۱۳۷۵). ***زیبایی‌شناسی سخن پارسی(۱)؛ بیان***. تهران: نشر مرکز.

-محمدی افشار، هوشنگ. (پاییز و زمستان ۱۳۹۴). «مقایسهٔ دو واقعه از تاریخ هردوت با دو داستان از کلیله‌ودمنه و مرزبان‌نامه». ***نشریهٔ ادبیات تطبیقی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان.*** سال ۷، شمارهٔ ۱۳، صص۲۸۴-۲۵۳.

-ندا، طه. (۱۳۸۰). ***ادبیات تطبیقی***. چاپ اول، تهران: فرزان.

-نصرالله منشی، ابوالمعالی. (۱۳۸۱). ***کلیله و دمنه***. تصحیح مجتبی مینوی. تهران: امیر کبیر.

-وطواط، رشیدالدین محمدبن محمد. (۱۳۶۲). ***حدائق السحر***. تصحیح عباس اقبال. تهران: سنایی.

-الهاشمی، احمد. (۱۳۸۸). ***جواهرالبلاغه***. قم: نشر بلاغت.

-همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۶). ***فنون بلاغت و صناعات ادبی***. قم: نشر هما.

- همایی، جلال‌الدین. (۱۳۵۴). ***معانی بیان***. چاپ اول، تهران: نشر هما.

ISSN: 2008-6512

Journal of comparative Literature

Scholarly-Research
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman

Interdisciplinary Comparative Literature
Mahmoud Afrouz.....1
An Epistemological Look at Persian Poetry …
Yadollah Pashabadi.....35
Pathology of Comparative Humor Studies....
Raziye Jafari , Mohammad Hosein karami.....65
Synesthesia in Mahmoud Darwish and....
Vahidullah Jamal , Abdol Ali Alebooye Langroodi 93
A Comparative Study of Bayazid and Roozbehan
Fatemeh Hakima , Morteza Ghasemi, Hosien Hasan Rezaei 125
The Comparative Study of Fariba Vafi's Dream of …
Jalil Shakeri ,Rouhollah Roozbeh.....159
A Study of the Postmodernist Aspects of the.
Navazollah Farhadi 185
A Study of the Cultural-Ideological Image...
Moja Ehsan Ghabool , Abdullah Radmard, Toktam Abedi 223
The position and influence of Persian language and…
Moslem Gorji, Sardar Aslani,Mohammad Rahimi Khooyegani.....257
A Comparative Analysis of the "Hegemonic Other"
Abtin Golkar , Behrooz Mahmoodi Bakhtiari, Mohammadreza Dabirnia.253
A Study of Non-Native (Foreign) Name of...
Marzieh Yahyapour , Janolah Karimi-Motahhar , Marzieh Moradi 327
A Study of Imagery Techniques on the…
Ahmadreza Yalameha , Haleh Ajdarnejad.....353

Year 14, No. 26, Spring and summer 2022