دانشگاه شهید باهنر کرمان

ادبیات تطبیقی

شاپا چاپی: ۶۵۱۲ - ۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶ - ۲۸۲۱

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 ۱۵، شمارهٔ ۲۹، پاییز و زمستان ۱۴۰۲

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 داخلی

۱- دکتر محمّدصادق بصیری: استاد گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

۱۳- دکتر محمّدرضا نجّاریان: استاد گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد.

۱۴- دکتر مرضیه یحیی‌پور: استاد زبان و ادبیات روسی، دانشکدهٔ زبانها و ادبیات خارجی،دانشگاه تهران

اعضای هیات تحریریه بین‌المللی

دکتر حسن جوادی: استاد دانشگاه برکلی، کالیفرنیا، آمریکا

دکتر استفکا جورجیوا: استاد تطبیقی زبان و ادبیات روسی

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

دکتر ایرینا مدبازه: استاد تطبیقی زبان و ادبیات روسی

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)

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

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

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

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

۷- ساختار مقاله باید بر این اساس تنظیم شود:

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

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

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

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

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

فهرست مندرجات

بررسی تطبیقی انسان‌شناسی عرفانی و فلسفی از...
مرضیه آفرین‌کیا ؛ فاطمه حیدری ۱
حماسهٔ گیل‌گمش، سرودِ مروارید و ...
حمیدرضا اردستانی رستمی ۳۳
واکاوی تطبیقی درخت، نور و آب در اشعار سهراب ...
محمد پاشایی؛ حسن نوری ۸۱
تطبیق کارکردهای مفهوم عشق در شعرهای...
حامد حسینخانی ۱۱۷
تحلیل تطبیقی صورت و مضمون میان فیلم...
حسام خالویی ۱۴۹
تحلیل تطبیقی مجموعهٔ هری پاتر و...
زینب شیخ حسینی ؛آرزو پوریزدان‌پناه کرمانی ۱۸۷
نظریهٔ ادبی عرفانی: گرانیگاه اندیشه¬ها...
مجاهد غلامی ۲۲۵
مقابله و تحلیل عنوان¬های شعری احمد مطر با...
صفیه مرادخانی؛ سید محسن حسینی مؤخر ؛ سید علی فواضل ۲۵۹
تحلیل اثرپذیری ترجمه الفرج بعد الشده ...
محمدرضا نجاریان؛ بهزاد جلالی ۲۸۹
بررسی بینامتنی اشعار اخوان ثالث و ...
محمدیعقوب یسنا ؛ مرتضی فلاح؛ محمدکاظم کهدویی ۳۱۷

Journal of Comparative Literature
Shahid Bahonar University of Kerman
Print ISSN: 2008-6512 Online ISSN: 2821-1006
Iranian Society for the Promotion of Persian Language and Literature

A comparative Comparative Study of Mystical and Philosophical Anthropology from the Perspective of Molana and Kant *

Marzieh Afarin Kia[1] **Fatemeh Heydari**✉ [2]

Abstract

1. Introduction

In this study, one of the important issues of human thought, that is, man and his unknown existence, is discussed. This issue has always been the focus of discussion among philosophers and mystics. Based on their point of view, they have looked at man from two perspectives: Some of them talk about the current condition of man and about "how man is and what he is not", and some others talk about ideal human conditions, in the sense of how humans should be and what they should not be.

This article aims to explain, analyze and apply philosophical anthropology and mystical anthropology from the perspective of Kant and Rumi. In comparison of these two approaches, it should be said: Philosophical anthropology deals with the basic issues of man with a rational view and looks at him as a rational and thinking being, and mystical anthropology studies and discusses about man and how he achieves to the perfection by means of intuition. The findings of this research show that the ultimate goal of Rumi's anthropology is to introduce the perfect or ideal human being, while Kant in his pragmatic anthropology discusses the existing human being in the form of whatever he is.

* **Article history**:

Received : 31 August 2023
Accepted: 4 November 2023
Received in revised form: 25 October 2023
Published online: 20 February 2023
Journal of Comparative Literature
Year 15, No. 29, autumn and winter 2024
Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman

© The Author(s).

1. PhD student of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Karaj Branch, Iran, Email: M_afarinkia@yahoo.com
2 . **Corresponding author**: Associate professor of Persian language and literature, Islamic Azad University, Karaj Branch, Iran, Email: Fateme.heydari@kiau.ac.ir

2. Methodology

In this research, we have first examined the history and foundations of anthropology in the East and the West. Then, with a comparative descriptive approach, we have investigated philosophical and mystical anthropology from the perspective of Molana and Kant, and we have compared the opinions of these two great thinkers about man, and we have extracted the similarities and differences of these two approaches in the existential dimension of man.

3. Discussion

In examining the attitudes of two great thinkers, Kant and Rumi, we find out that Kant plays a central role for man in existence and considers him to be the center of everything. Unlike the philosophers before him who defined man based on essence and identity (truth), he tries to objectively discover the characteristics, abilities, actions and behavior of man, with a new approach. In fact, in this attitude, the nature of man and his situation in the world are examined.

Therefore, it is necessary to examine the human being in the scope of his functions, actions and reactions. The fundamental subject of Kant's critical philosophy is "man and his destiny". He tries to help him by providing solutions to reach his ultimate goal, which is "being moral". Kant's anthropology is different from other approaches about man in the 18th century due to his pragmatic character.

In his epistemological system, Kant considers the external world (existence) to be the subject of man or the wise subject. Based on this philosophy, the world cannot be identified as it is. The world is the result of the formation of intellectual subjects and these are the people who give order, law and structure to the world. Kant deals with another characteristic of man, namely freedom and liberty, and he believes that man's rationality is not the reason for his privilege, but his volition is the creator of moral values and standards. He believes that the ultimate goal of anthropology is to reach the position of "man subject to moral laws".

In Rumi's ontological system, on the one hand, existence, soul and spirit of the world are seen, which are infinite, eternal and immortal, and on the other hand, the visible finite world, which is accidental and decaying, and the distance between these two worlds is filled by the presence of “Man” who is able to establish a relationship with God.

Based on this, man is the center of cognition, and God and the world are discussed from the angle of his understanding.

Rumi introduces man with two attitudes. First, his attention is on human existence, with all his weaknesses and natural conditions; as he is and then he introduces man from the side of what he should be and how he can be (perfect man). Despite these two aspects in man, Rumi believes that the soul and truth of man can sometimes be superior to angels and sometimes inferior to animals. When he is able to surpass the position of matter and be freed from every material thing, the ability of fondness with God will be created in him and he will reach the world of the soul. In fact, a person reaches the upper limit of human conduct (Soluke) and perfection (Kamal) when love and free will gather in him. In his upward trend (development) towards his origin, he can reach the end of the path of truth through rebirth. In discussing the true nature of man, like other mystics, Rumi calls man the great universe (Alam Akbar). Unlike the philosophers who consider man as a small universe (Alam Asghar) and hence, they see his place in the world as great one.

4. Conclusion

"Man and anthropology" is one of the important and prominent issues of human thought, which has always attracted the attention of many thinkers. Since each of the thinkers has looked at the complex dimensions of man from a certain angle, they have only been able to describe a part of the human existence. As a result, they have had different definitions of the human category. They have discussed human cognition with two approaches "how it is" and "how it should be". In this study, we have investigated the opinions of Molana and Kant about human beings. In summarizing the opinions of these two thinkers about humans, we are faced with two approaches, which are summarized below:

Molana considers the creation of man as a result of manifestation (Tajalli) and love and a matter of God's grace. Therefore, it is considered the highest degree for man in the universe, and the goal of his perfection (Kamal) is to be close to God. In his view, man is the most perfect manifestation of God, the principle and axis of existence, and the rest of the world is subordinate to him. Molana considers man to have a divine origin and related to the transcendental world. He believes that man has two poles of earthly and celestial existence,

which can go infinitely in the arc of descent and ascent. One dimension of him in this world is limited to time and space and the other dimension is timeless and space less. This way of looking at man has caused the emergence and finding of a perfect man in his mystical thought.

According to Kant's belief, man is a being with intellection, wisdom and freedom, and he is the only high goal of philosophy. In this attitude, which is a new approach to man, his nature and position in the universe is investigated. The prominent feature of Kant's anthropology is its "pragmatic" or pragmatic nature. This means that he introduces an anthropology that is related to human action and behavior and has less theoretical aspects. From his point of view, a human being cannot be placed in the form of a definition, but his identity is formed by his social life and interaction with others. In fact, Kant's man has more of a moral aspect, and on this basis, man needs to be examined in the scope of functions, relationships, actions and reactions.

Kant considers two reasonable and sensible worlds for humans. He considers his body to be related to the sensible world and his essence to the reasonable and rational world (beyond the sensible world and the system of nature) regardless of geographical additions. On the one hand, he considers man as a moral being, and on the other hand, he considers him to have animal motives and desires, which is capable of using his intellect and the freedom that is defined for him, to remove himself from the rank of an animal to human being.

In this approach, the relationship between man and the universe is revealed through his actions and behavior, on this basis, he must take responsibility for whatever he chooses. Although both thinkers have looked at man from two dimensions, the ultimate goal of Rumi's anthropology is to identify the perfect or ideal man, and the fundamental subject of Kant's philosophy is man and his destiny.

Similarities and differences between Molana's and Kant's opinions about man

Opinion	**difference**	**similarity**
Molana (Rumi)		
Man has a divine origin and is born of God's manifestation, love and will.	*	

It has the highest position in the universe.		*
It has two aspects, superior and inferior.		*
It has two terrestrial and celestial dimensions. The earthly dimension is limited to time and space (lower aspect) and the celestial dimension is timeless and space less (higher aspect).	*	
His ultimate goal is to achieve perfection (Kamal), and perfection is the closest state to God's attributes.	*	
Kant		
Man is a being with intellection, wisdom and freedom.		*
It has two reasonable and tangible aspects.		*
It has two ranges. A moral being (higher side) and a being with animal tendencies (lower side).		*
His identity is formed by his social life and interaction with others and is defined in the scope of his functions, relationships, actions and reactions.	*	

Keywords: man, mystical anthropology, philosophical anthropology, Rumi, Kant

References [In Persian]

Ibn Arabi, M. (bi tta). *Al-Fatouhat*. c 4. Beirut: Dar Sar.

Aristotle. (2014). *About the ego*. Translated by Ali Murad Davoudi. Tehran: hekmat.

Durant, W. (2008). *History of philosophy*. Translation by Abbas Zariab-Khoyi. Tehran: Scientific and Cultural.

Mohammad Reza Beheshti. Tehran: Hermes.

Rajabi, M. (2007). *Anthropology*. Qom: Imam Khomeini Educational and Research Institute.

Zarinkub, A. (2004). *Serre Ney*. c 1. Tehran: Scientific Publications.

Sanei Darreh Bidi, M. (2005). *The place of man in the thought of Kant*. Tehran: Cognos.

Farbod, M. (2009). *Fundamentals of Anthropology*. Tehran: Nashr e rpshoten.

Kayseri, D. (2013). *description of fuss al-hakam*. Translation by Mohammad Khajavi, Tehran: Mola.

Cappleston, F. (2006). *History of philosophy*. Translated by Azrang and Yusuf Sani. Tehran: Scientific and Cultural Publications.

Kant, I. (2006). *Critique of Practical Reason*. Translation of Insha'Allah Rahmati. Tehran: Nour-e Sathghalin.

Landmann, M. (1971). *Philosophical Anthropology*. Translated by Dr. Rampur Sadranboi. Mashhad: Taos Printing.

Majlesi, M. (1983). *bahar al-anwar*. Volume 2. Beirut: Al-Wafa Institute.

Mosleh, A. (2009). *An Approach to Understanding: Humans in Contemporary Philosophy*. The first c. Tehran: Publications of the Institute of Human Sciences and Cultural Studies.

Maulavi, J (1999) *The Generalities of Divan Shams*, corrected by Badi al-Zaman Farozanfar, Tehran: Behzad Publication.

Maulavi, J. (2019) *Masnavi Manavi*, corrected by Mohammad Ali Movahhed, Tehran: Hermes publication.

Maulavi, J. (2011) *Fieh Ma Fieh*, with corrections and margins by Badi-al-Zaman Forozanfar, Tehran: Amir Kabir Publishing House.

Vaezi, A. (1998). *Human from the perspective of Islam*. Tehran: samt.

Mirbagheri Fard, S. (2012). *"Practical and Theoretical Mysticism". Research on Mystical Literature*. Volume 6, Issue 2, pp. 87-65.

References [In English]

Britannica, E. (2023). *encyclopedia Britannica*. Chicago:University of Chicago.

Kant, I. (1991). *The metaphysics of morals*. Trans by Mary Gregor. Cambridge: Cambridge University Press.

Kant, I. (1974). *anthropology from a pragmatic view*. Trans by Mary Gregor. hauge: Martinus Nijhoff.

Weiler, G. (2007). *Kant's Question What is Man?* www.sagepublication.com,1-23.

Wilson. Holly .L. (2006). *kant's Pragmatic anthropology: Its Origin, meaning, and critical significance.* Albany: State University of New York Press.

ادبیات تطبیقی
شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶ - ۲۸۲۱ شاپا چاپی: ۶۵۱۲ - ۲۰۰۸

بررسی تطبیقی انسان‌شناسی عرفانی و فلسفی از دیدگاه مولانا و کانت*

مرضیه آفرین‌کیا[۱] ؛ فاطمه حیدری[۲] (نویسنده مسئول)

چکیده

یکی از مسائل مهم اندیشهٔ بشری، انسان و هستی ناشناختهٔ اوست که همواره محور بحث در بین فیلسوفان و عارفان بوده‌است. آنان بر اساس دیدگاه خود به انسان از دو منظر نگریسته‌اند: برخی از وضع موجود انسان و در بارهٔ اینکه «انسان چگونه هست و چگونه نیست» سخن می‌گویند و پاره‌ای در بارهٔ شرایط انسان مطلوب گفت‌وگو می‌کنند به این‌معنا که انسان چگونه باید باشد و نباشد. در مقایسه این دو رویکرد باید گفت: انسان‌شناسی فلسفی با نگاهی عقلانی به مسائل اساسی انسان به‌عنوان یک موجود عقلانی و اندیشمند و انسان‌شناسی عرفانی از راه علم حضوری به مطالعه و بحث در بارهٔ انسان و چگونگی دستیابی او به کمال می‌پردازد. این مطالعه با روش توصیفی ـ تطبیقی و در جهت تبیین، تحلیل و تطبیق انسان‌شناسی فلسفی و انسان‌شناسی عرفانی از دیدگاه کانت و مولانا پرداخته‌است. یافته‌های حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد هدف غایی مولانا در انسان‌شناسی، معرفی انسان کامل یا مطلوب است و حال آن که کانت در انسان‌شناسی پراگماتیکی خود، انسان موجود را معرفی می‌کند.

واژه‌های کلیدی: انسان، انسان‌شناسی عرفانی، انسان‌شناسی فلسفی، مولانا، کانت.

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۶/۰۹ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۸/۰۳ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۲/۰۸/۱۳

نشریهٔ ادبیات تطبیقی، سال پانزدهم، شمارهٔ بیست و نهم، پاییز و زمستان۱۴۰۲

DOI: 10.22103/JCL.2023.22119.3662

صص ۱- ۳۲

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

حق‌مؤلف © نویسندگان

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران. رایانامه: M_afarinkia@yahoo.com

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران . رایانامه: Fateme.heydari@kiau.ac.ir

۱. مقدمه

۱-۱.شرح و بیان مسئله

بحث در بارهٔ انسان، خدا و جهان سه موضوع اصلی است که همواره اساس مطالعهٔ اندیشمندان، ادیان گوناگون، علوم مختلف و مکاتب فلسفی و عرفانی بوده‌است. آن‌ها از همان ابتدای تاریخ فلسفه کوشیده‌اند از جنبه‌های گوناگون و مبانی فکری متفاوت به بحث در بارهٔ انسان و شناخت او بپردازند. این درحالی است که تنها توانسته‌اند گوشه‌هایی از دنیای گستردهٔ درون و شخصیت پیچیدهٔ او را توصیف کنند و انسان همچنان معمای لاینحل هستی باقی مانده‌است. درواقع تاریخ حقیقی انسان‌شناسی در کهن‌ترین اندیشه‌ها و فرهنگ‌های انسانی ریشه دارد و انسان‌شناسی بخش عمدهٔ هر جهان‌بینی را تشکیل می‌دهد؛ به‌طوری که تفسیر جهان در رابطهٔ نزدیکی با تفسیر همهٔ ابعاد انسانی قرار دارد. بنابراین نوع نگاه انسان به خود، جهان پیرامونش و اهداف و آینده‌اش یا زندگی او را معنا و هدف می‌بخشد یا زندگی برای او بی‌معنا و سراسر پوچ و بیهوده خواهد بود. بر همین اساس می‌توان اهمیت انسان‌شناسی را در معنابخشی به زندگی انسان‌ها دانست. فلاسفه با دیدگاهی عقلی و فلسفی و عرفا **با نگاهی اشراقی و عرفانی به ابعاد وجودی انسان و واقعیت‌های جهان نگریسته و کوشیده‌اند** با طرح پرسش‌های اساسی از جمله: جوهر وجودی انسان واحد است یا از روح و بدن تشکیل شده‌است؛ سرنوشت او از پیش تعیین شده یا اختیار دارد و آزاد است؛ کمال انسان در چه مرتبه‌ای تعریف می‌شود؛ به شناخت انسان و ماهیت او دست یابند.

روش پژوهش در این مقاله اسنادی و کتابخانه‌ای است. در این مطالعه با رهیافت توصیفی دو رویکرد انسان‌شناسی یعنی انسان‌شناسی فلسفی و انسان‌شناسی عرفانی در آثار مولانا و کانت بررسی و آرای این دو اندیشمند در باب انسان و شناخت او با هم مقایسه و شباهت‌ها و تفاوت‌های این دو نگرش از آثارشان استخراج گردیده‌است. **در** این مطالعه سعی بر این است تا دریابیم دیدگاه مولانا نمایندهٔ انسان‌شناسی عرفانی و کانت نمایندهٔ

انسان‌شناسی فلسفی در بارهٔ جنبه‌های وجودی انسان تا چه اندازه با هم تشابه یا اختلاف دارد؟

۱-۲. پیشینه پژوهش

اگرچه موضوع انسان، محور برخی از آثار پژوهشی قرار گرفته، اما این نوشتار به صورت تطبیقی دیدگاه‌های مولانا و کانت نمایندهٔ دو رویکرد انسان‌شناسی عرفانی و انسان‌شناسی فلسفی را بررسی می‌کند و به همین سبب از این آثار متفاوت خواهد بود. برخی از مقالات و رساله‌ها که به موضوع کلی انسان‌شناسی از دیدگاه کانت یا مولانا پرداخته‌اند، بدین شرح است:

- «انسان کامل و انسان‌شناسی مولانا» از محمد آل عصفور (۱۳۸۵) به جایگاه ویژهٔ انسان در عرفان اسلامی که همانا مقام خلیفه اللهی است می‌پردازد و در پایان به این نتیجه دست می‌یابد که برای رسیدن به مقام انسان کامل باید نیمهٔ وجود خاکی را فدای روح افلاکی خود کند و این مرحله تنها با عنایت خداوند و به رهبری و راهنمایی مرشد کامل صورت می‌پذیرد. درواقع این اثر تنها به توصیف انسان کامل می‌پردازد و به دیگر جنبه‌های وجودی او نمی‌پردازد.

- «پژوهشی تطبیقی در بارهٔ انسان از دیدگاه مولوی و اسپینوزا» از مهناز صفایی هوادرق (۱۳۹۶) نویسنده با تطبیق دیدگاه‌های دو عارف قصد دارد جایگاه والای انسان را به نمایش گذاشته، نشان دهد چگونه انسانِ ضعیفی که اسیر پنجهٔ عواطف و هوای نفسانی است می‌تواند به والاترین مقام انسانی نائل شود. درنهایت با تطبیق آرای هر دو عارف در باب انسان به این تفاوت دست می‌یابد که رسیدن به والاترین مقام انسانی در نظر اسپینوزا فقط مختص «انسان‌عاقل» است که با شهود عقلی می‌تواند بدین مرتبه راه یابد، درحالی‌که مولانا این مقام را تنها ویژهٔ «انسان‌کامل» می‌داند که با شهود قلبی به چنین مرتبه‌ای می‌رسد.

- «انسان‌شناسی در اندیشهٔ کانت» از مرتضی روحانی راوری و سید حمید طالب‌زاده (۱۳۹۱) به اندیشهٔ کانت در بارهٔ انسان می‌پردازد. کانت معتقد است که به وسیلهٔ خرد و روش مشاهده می‌توان به شناخت انسان دست یافت. ازاین‌رو انسان را با رویکرد

عمل‌گرایانه (پراگماتیک) توصیف می‌کند و به ذات و جوهر انسان نمی‌پردازد. این نگرش سبب تفاوت او با فیلسوفان پیش از اوست.

۱-۳. ضرورت، اهمیت و هدف

انسان‌شناسی از آن قسم موضوعاتی است که می‌تواند در فلسفه، عرفان، دین و غیر آن بررسی و تحقیق شود. ازاین‌رو می‌توان انسان‌شناسی را بر اساس روش به دو قسم فلسفی و غیر فلسفی (علمی تجربی، عرفانی، دینی) تقسیم کرد. انسان‌شناسی تجربی از روش تجربی برای بررسی انسان بهره می‌جوید. انسان‌شناسی عارفانه از طریق سیر و سلوک عارفانه به شناخت انسان می‌پردازد. انسان‌شناسی دینی، متون دینی را اساس شناخت خود قرار می‌دهد و انسان‌شناسی فلسفی از راه تعقل و اندیشهٔ فلسفی انسان را مطالعه می‌کند. (ر.ک: رجبی، ۱۳۸۶: ۲۱) با توجه به موضوع مورد مطالعه، به شرح دو رویکرد متفاوت از انسان‌شناسی (انسان‌شناسی عرفانی و انسان‌شناسی فلسفی) برای درک انسان و واقعیت او می‌پردازیم.

۱-٤. چارچوب نظری

- **انسان:** تعریف از انسان، مشکل‌ترین مسائل معرفتی در حوزهٔ انسان‌شناسی است، زیرا انسان موجودی بسیار پیچیده و دارای ابعاد وجودی متفاوت است که بررسی همهٔ آن‌ها در یک شاخهٔ علمی امری ناممکن خواهد بود؛ ازاین‌رو هر کس بر اساس جهان‌بینی خود انسان را مطالعه کرده‌است. عده‌ای او را موجود ناشناخته نامیده و برخی از اندیشمندان بُعد روحی وی را انکار و او را در قالب جسم معنا کرده‌اند. در این میان مهم‌ترین وظیفهٔ انسان در جهان هستی پاسخ به این پرسش ژرف و مهم است که بداند «خود کیست» و علت غایی خلقت او چیست؛ زیرا شناخت انسان سرآغازی برای شناخت جهان و مقدمه‌ای برای معرفت خالق هستی است.

انسان‌شناسی به پاسخ این پرسش‌ها می‌پردازد: شناخت حقیقت انسان چیست؟ چه هدفی از آفرینش او وجود دارد و آدمی در نظام هستی در چه جایگاهی قرار دارد و در نهایت ارتباط او با پروردگار چگونه و تا چه اندازه است؟ فرانسیس بیکن در تعریف انسان می‌گوید:

افراد بشر حیواناتِ دو پا نیستند، بلکه خدایان جاودانی هستند. آفریدگار جهان برای ما روحی عطا کرده که با همهٔ جهان برابر است ولی به همهٔ جهان قانع نیست. همه‌چیز برای انسان مقدور است. روزگار هنوز در دوره جوانی است. چند قرن دیگر به ما بدهید تا ما بر جهان مسلط شویم و همهٔ اشیا را از نو بسازیم شاید ما در انجام کار، درسی را که از همه شریف‌تر و عالی‌تر است یاد بگیریم و آن اینکه انسان نباید با انسان دیگر در جنگ و جدال باشد، بلکه باید با موانعی بجنگد که طبیعت برای تسلّط بر انسان در اختیار دارد. (ویل‌دورانت۱۳۸۷، ۱۳۷)

- **انسان‌شناسی:** «انسان‌شناسی، مطالعهٔ انسان، به‌خصوص مطالعهٔ ویژگی‌های فیزیکی، تاریخ تکاملی، طبقه‌بندی نژادی، تاریخی و تقسیم‌بندی جغرافیایی جدید، روابط گروهی و تاریخ فرهنگی اوست. انسان‌شناسی می‌تواند به‌عنوان شرح و تفسیر طبیعت‌گرایانه انسان‌های مختلف جهان توصیف شود.» (Britannica, 2023: Entry anthropology) بنابراین علم انسان‌شناسی عبارت است از بررسی هر شاخه از معرفت به گونه‌ای که ساحتی از ابعاد وجودی انسان یا قشر خاصی از انسان‌ها را مورد مطالعه قرار دهد.

اصطلاح انسان‌شناسی برگردان واژهٔ آنتروپولوژی (Anthropologie) است که از ریشهٔ یونانی(Anthropos) به معنی انسان (Logos) و به معنی مطالعه و شناخت گرفته شده‌است. ارسطو نخستین‌بار این واژه را به معنی علمی در جهت شناخت انسان استفاده کرد. (ر.ک: فربد، ۱۳۸۸: ۳) این اصطلاح در دورهٔ انسان‌گرایی مقارن قرن شانزدهم متداول شد. در قرن هجدهم دو بُعدی و نامتناهی‌بودن انسان، محور اندیشه در انسان‌شناسی گردید و نخستین‌بار در ابتدای قرن بیستم به شاخه‌ای علمی در بارهٔ انسان تبدیل شد. فلاسفه از دیرباز می‌خواستند به کمک تلاش‌های فکری و فلسفی بدانند که انسان چیست و برای پاسخ به این پرسش به بررسی انسان تنها از یک جنبه اکتفا نکرده، بلکه آدمی را از جوانب گوناگون بررسی کردند (ر.ک: لاندمان، ۱۳۵۰: ۵)؛ درواقع این دانش به انسان یاری رساند تا بتواند بیاموزد که برای انسان بودن چه باید انجام دهد.

انسان‌شناسی در مشرق‌زمین

انسان‌شناسی در مشرق‌زمین بیشتر به موضوعاتی همچون: حقیقت انسان، نحوهٔ آغاز حیات، سرنوشت و سرانجام او در نظام هستی توجه کرده‌است. شناخت انسان و ابعاد وجودی او از

دیدگاه عارفان بسیار اهمیت دارد، زیرا معتقدند یکی از بهترین راه‌های معرفت خدا و پی‌بردن به صفات او، شناخت انسان است. به همین سبب در بیشتر متون عرفانی مباحثی در بارهٔ انسان به‌عنوان کامل‌ترین مخلوقات خداوند مطرح شده‌است. آنان روح انسان را مظهر تجلی خداوند دانسته، معتقدند هر آنچه در عالم مُلک و مَلکوت وجود دارد در نهاد آدمی موجود است. عظمت انسان تا آن‌جاست که موجودات جهان آفرینش هر اندازه هم که بزرگ باشند در مقابل انسان ناچیز شمرده می‌شوند؛ ازاین‌رو انسان را یک عالم کوچک و عالم را یک انسان بزرگ به شمار می‌آورند و گاهی انسان را عالم بزرگ یا کبیر و عالم را انسان کوچک یا صغیر می‌دانند. (ر.ک: قیصری، ۱۳۹۳: ۶۶)

عارفان بر این باورند هستی، جلوهٔ خداوند و انسان بالاترین جلوهٔ اوست؛ درنتیجه انسان هدف نهایی آفرینش است. در انسان‌شناسی عرفانی، انسان از این دیدگاه بررسی می‌شود که آیینهٔ تمام نمای حق و نتیجهٔ تجلی اسما و صفات الهی است. انسان در این گونه نگریستن مجال ظهور پیدا می‌کند؛ به‌عبارتی دیگر، انسان‌شناسی عرفانی نوعی خداشناسی است که از راه علم حضوری به مطالعه و بحث در بارهٔ انسان و چگونگی دست‌یابی او به کمال و درنهایت معرفی انسان کامل می‌پردازد. عارفان انسان را دارای دو بُعد ناهمگون جسمانی و روحانی معرفی می‌کنند و بر این باورند که بُعد باطنی و روحانی آدمی بسیار توانمندتر از بُعد جسمانی و مادی وی است (ر.ک: دیرکس، ۱۳۸۹: ۴-۵)؛ به‌سخن دیگر، انسان‌شناسی عرفانی به دنبال شناختن و شناساندن ویژگی‌های انسانِ به کمال رسیده‌است و انسان را آن گونه که باید باشد معرفی می‌کند؛ زیرا هدف انسان‌شناسی عرفانی شناخت انسان کامل و جایگاه ویژهٔ او در جهان هستی است.

انسان‌شناسی در مغرب زمین

در جهان غرب ما با سه دوره انسان‌شناسی روبرو هستیم: از دورهٔ نخست باعنوان دورهٔ فلسفی یاد می‌شود؛ دورهٔ دوم با ورود مسیحیت و تاثیر فرهنگ غرب، انسان‌شناسی دینی؛ دورهٔ سوم در قرن هجدهم انسان‌شناسی به‌عنوان علمی مستقل مطرح گردید. (ر.ک: واعظی، ۱۳۷۷: ۶) دورهٔ آغازین یا تدوین انسان‌شناسی، یونان باستان را مهد انسان‌شناسی

خوانده‌اند. فیلسوفان پیش سقراطی، در دوران باستان، تمام توجهٔ خود را به شناخت طبیعت معطوف کرده‌بودند و «انسان بیشتر از جنبه عینی و به عنوان بخشی از جهان مورد توجه بود تا از جنبه ذهنی.» (کاپلستون، ۱۳۸۵ ،ج۱ : ۱۱۲) سقراط نخستین فیلسوفی است که با عبارت مشهور «خود را بشناس» به انسان اندیشید. نخستین نظریه‌پردازی‌های قابل تأمل در باب انسان با افلاطون و ارسطو آغاز شد و با کانت، قلمرو مستقلی پیدا کرد.

افلاطون معتقد بود روح انسان پیش از ورود به دنیای مادی، در عالم مُثُل از نوعی حیات برخوردار بوده، بر همین اساس در عالم معقولات و مجردات حقایق را درک کرده و هنگامی که به هستی پا نهاده آن حقایق را تا حدودی فراموش کرده، به همین سبب هر زمان با مشاهده آنچه که از عالم مُثُل بهره دارد، حقایق را به یاد می‌آورد. بنابراین کسب معرفت به نوعی یادآوری است. در حقیقت در نظر وی منشأ انسانیت مُثُل است. او انسان را دارای دو بُعدِ نفس (غیرجسمانی و غیرفانی) و بدن (جسمانی) می‌داند، بر همین اساس نفس را منشا حرکت و مقدم بر بدن می‌شمارد. پیوند روان و تن نزد افلاطون مانند رابطهٔ مرغ و قفس، ناخدا و کشتی، راننده و گاری (ماشین) است. (ر.ک: همان: **۲۳۹-۲۴۰**)

ارسطو بدن را چیزی غیر از نفس می‌داند و می‌گوید: بدن هرچند دارای حیات است ولی حیات نیست؛ بنابراین نسبت بدن به نفس همچون نسبت ماده است به صورت. نفس سبب تحقق بدن، منشأ حرکت و علت غایی و جوهر واقعی جسم جانداران است، بر همین اصل جداشدنی نیست. ارسطو بر خلاف افلاطون و بنا به نظریه صورت معتقد است: منشأ انسانیت صورت است که در همهٔ انسان‌ها وجود دارد. انسان ارسطویی واقعیتی مرکب است از تن (ماده) و روان (صورت) و معتقد است روان انسانی پیش از بدن موجود نبوده‌است. برای بیان نسبت میان آن‌ها می‌توان از مثال نسبت جرم یک چیز به شکل آن یا ابعاد آن نسبت به همدیگر از قبیل طول آن نسبت به عرضش بهره برد. از نظر وی انسان شامل مجموعه قوا (غیرادراکی مانند تغذیه و رشد و ادراکی مانند حس و خیال و عقل)، فرایندها (افعال بدنی و نفسانی مانند هضم، جذب، احساس، تخیل، تعقل، تقسیم، ترکیب) و فرآورده‌ها (حرکت، رشد، صور حسی، خیالی و عقلی) است. (ر.ک: ارسطو: **۱۳۹۳: ۲۵۳**)

ناهمگونی آرای فیلسوفان درباره پیدایش جهان و باور به این که هیچ‌گاه نمی‌توان به معرفت یقینی دست یافت، سبب پیدایش شکاکیّت گردید. درنتیجه انسان معیار شناخت حقیقت قرار گرفت. در تفکر فلسفی غرب سوفسطاییان نخستین فیلسوفانی بودند که انسان محور تفکر آنان قرار گرفت. آنان انسان را موجودی آزاد، انتخابگر و دارای نیروی اندیشه و تفکر می‌دانستند. (ر.ک: کاپلستون، ۱۳۸۵ ،ج۱ : ۱۲۶) سپس در قرون وسطی با به قدرت رسیدن کلیسا و محوریت تفکرات دینی، قدرت و آزادی از انسان سلب شد و این حاکمان دینی بودند که همه چیز را برای وی تعیین می‌کردند؛ بنابراین انسان در حاشیه قرار گرفت.

در قرن چهاردهم، اندیشه‌های ویلیام اُکام مورد توجه قرار گرفت. او معتقد بود تنها هرآنچه‌که از طریق حس می‌توان شناخت، ارزشمند است. پس از وی فرانسیس بیکن این نظریه را کامل کرد. به دنبال آن در دورهٔ رنسانس و پیشرفت علم و صنعت بار دیگر انسان اهمیت خویش را به دست آورد و این آغاز پدیدآمدن مکتب اومانیسم روشنگری در اروپا شد. اصول این مکتب همچون عقاید یونان باستان بر عقل، خرد و آزادی انسان استوار بود. مهم‌ترین دغدغه در این دوران شکل دادن به زندگی و جامعه انسانی بر مبنای عقل دانسته شد. بنیان اندیشه مشترک نظام‌های فلسفی این دوران، اصالت فاعل شناسا (سوبژکتیویسم) بود. تاکید فیلسوفان برجسته در این دوران همچون فرانسیس بیکن و دکارت بیشتر بر ویژگی ادراک و تفکر انسان بود. دکارت با اصل «می‌اندیشم پس هستم» برای انسان شأن و مقام جدیدی در هستی قائل شد. از این رو انسان محوری، آغازی برای فلسفه‌های جدید غرب شد. (ر.ک: مصلح، ۱۳۸۸: ۳-۴)

عقل‌گرایی دکارت، در قرن هجدهم، از طریق لایب‌نیتس و ولف در فلسفهٔ کانت ادامه پیدا کرد. در این دوره ماهیت انسان به سوژه تبدیل گشته و همراه با آن دیگر موجودات به ابژه این سوژه خودفرمان تبدیل شده‌اند. ادعای این دوران باور به انسان‌محوری و انسان‌مرکزی است. به این معنا که انسان قادر به شناخت وجود موجودات است و نیز می‌تواند به هر چیز دیگری تحقق ببخشد. این برتری من انسانی بر اصل «می‌اندیشم پس هستم» دکارت بنا نهاده شد که با آن انسان مقام تازه‌ای در هستی به دست

آورد و خود را موجودی مطلق و بی‌چون و چرا می‌شناسد که وجودش یقینی‌تر از همه چیز است. درواقع انسان به جوهری متفکر تبدیل می‌شود که جهان و حتی خدا با او اعتبار و امکان پیدا می‌کند.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. مبانی انسان‌شناسی عرفانی و انسان‌شناسی فلسفی

مبانی انسان‌شناسی عرفانی را می‌توان به دو دوره تقسیم کرد: دورهٔ اول از آغاز تصوف تا قرن هفتم هجری و دورهٔ دوم از قرن هفتم تا قرن دهم هجری. همهٔ مکتب‌های عرفانی، هدف نهایی سلوک را معرفت خداوند می‌دانند در حالی‌که در مبنای معرفت با هم تفاوت دارند. در دورهٔ نخست با توجه به اهمیت انسان در نظام هستی و حوزهٔ معرفت‌شناسی، شناخت انسان بر اساس حدیث «من عرف نفسه فقد عرف ربه» (مجلسی، ۱۴۰۴ ق: ۳۲) دو رکن اصلی معرفت «انسان و خدا» به‌شمار می‌آیند. به‌این معنا که هرگاه معرفت عارف به جایگاه انسان و خدا و چگونگی ارتباط آن‌ها با یکدیگر عمیق‌تر باشد، مراتب کمال را بیشتر طی می‌کند. در دورهٔ دوم تحت تاثیر مکتب ابن‌عربی به دلیل آن‌که انسان مرتبه‌ای از مراتب هستی به‌شمار می‌رود انسان‌شناسی بر سه رکن «انسان، خدا و هستی» استوار می‌شود. عرفای این دوره معتقدند وجود یکی بیش نیست و آن وجود خداوند است. این وجود، مراتب و درجاتی دارد که پایین‌ترین آن عالم تجربی یا عالم شهود است و هر مرتبه، مظهر مرتبهٔ بالاتر است و خود بر مرتبهٔ فروتر متجلّی می‌شود. بدین ترتیب مراتب و درجات هستی با هم پیوند پیدا می‌کنند. انسان را عالم صغیر می‌خوانند زیرا او را مظهر همهٔ اسماء و صفات خداوند می‌دانند. بنابراین جایگاه انسان در این دوره با عظمت‌تر از دورهٔ قبل است. (ر.ک: میرباقری فرد، ۱۳۹۱: ۷۴-۷۵)

انسان‌شناسی فلسفی بر اساس ماهیت خود که شناخت مفاهیم کلی است با نگاهی عقلانی، کلی‌نگر به مسائل اساسی انسان به عنوان یک موجود عقلانی و اندیشمند و ابعاد وجودی او می‌پردازد و از جنبه‌های مختلف به ماهیت و حقیقت انسان توجه می‌کند. در

این دانش، انسان خاص یا انسان در شرایط و مکان و زمان ویژه مورد مطالعه قرار نمی‌گیرد. بدین جهت شاید بتوان آن را بر سایر گونه‌های انسان‌شناسی برتر دانست، اگرچه عقل در شناخت همه ابعاد و ساحت‌های مختلف وجودی انسان ناتوان است. «با توجه به اینکه انسان موجودی است نامتناهی، روش صحیح خودشناسی انسان هم همان بررسی و اندیشه همه‌جانبه است و این اندیشه چند بعدی را نزد هیچ یک از علوم جز فلسفه نمی‌توان یافت که بی‌شک در بیدار کردن انسان نسبت به خود سهم بسزایی دارد.» (لاندمان، ۱۳۵۰ :۵) درنهایت انسان‌شناسی عرفانی بیشتر به سمت مسائل معنوی و روحانی روی می‌آورد، حال آن‌که انسان‌شناسی فلسفی بیشتر به سمت مسائل فلسفی و منطقی روی می‌آورد؛ از همین‌رو به عنوان عاملی بنیادین برای فلسفه شکوفا می‌شود. (ر.ک: دیرکس، ۱۳۸۹: ۲)

۲-۲. جایگاه انسان در فلسفه کانت

کانت از فیلسوفان برجسته دوران روشنگری، برای انسان نقش اساسی و محوری قائل است؛ به گونه‌ای‌که در تمام آثار نقدی وی می‌توان نقش اساسی و جایگاه والا و محوری انسان را مشاهده کرد. از این‌رو برای درک نکات مهم اندیشه‌های پسانقدی کانت باید بتوانیم تبیین دقیقی از مفهوم انسان ارائه دهیم. «فلسفه در باور کانت در چهار پرسش خلاصه می‌شود که همه این پرسش‌ها به انسان‌شناسی وابسته است: نخست، چه چیزی را می‌توانم بشناسم؟ این پرسش در متافیزیک پاسخ داده می‌شود.؛ دوم، چه کاری باید انجام دهم؟ پرسشی که اخلاق پاسخ‌گوی آن است؛ سوم، به چه چیزی می‌توانم امیدوار باشم؟ پاسخ به این پرسش را دین متعهد می‌شود؛ پرسش چهارم، انسان چیست؟ که انسان‌شناسی جواب‌گوی آن است.» (Weiler, 2007: 1)

وی با رویکردی جدید و برخلاف فیلسوفان پیش از خود که انسان را بر اساس ذات و هویت (حقیقت) تعریف می‌کردند؛ می‌کوشد تا افزون بر بررسی نظری، ویژگی‌ها و توانایی‌های انسان، اعمال و رفتار او را نیز به گونهٔ عینی کاوش کند. او معتقد است: تنها از راه مشاهده نمی‌توان انسان را درک نمود، زیرا انسان موجودی است دارای اختیار و آزادی؛ درحالی‌که روش مشاهده انسان، بدون بررسی هدف، انگیزه و نیّت او را در حد

شیء تنزل می‌دهد، ازاین‌رو عمل مشاهده باید با تعامل و کنش و واکنش او در ارتباط با اعضای خانواده، دوستان و ... همراه باشد؛ به سخن دیگر در این نگرش ماهیت انسان و جایگاه او در جهان بررسی می‌شود. از نظر او انسان‌شناسی، توصیفی از طبیعت انسانی است، به این معنا که تمامی انسان‌ها از انسانیت ذاتی واحدی برخوردارند و تمایلات اصیل انسانی در شرایط مختلف محیطی هیچگاه دستخوش دگرگونی نمی‌شود. در دوران کانت رویکرد جدید به انسان، در حال شکل‌گیری است. با این مفهوم که انسان‌شناسی کانت به سبب ویژگی پراگماتیکی یا عملگرایانه آن از سایر رویکردهای مربوط به انسان در قرن هجده متمایز است. وی دو جهان معقول و محسوس برای انسان برمی‌شمارد. جسم و بدن او را به جهان محسوس و ذات او را بدون توجه به اضافات جغرافیایی به جهان عقلانی (فراتر از عالم محسوس و نظام طبیعت) وابسته می‌داند. انسان‌شناسی تجربی و انسان‌شناسی عقلی دو علمی است که به شناخت انسان با دو رویکرد متفاوت می‌پردازد. (ر.ک: صانعی دره‌بیدی، ۱۳۸۴: ۲۵)

کانت تنها هدف والای فلسفه را انسان می‌داند و دیگر اهداف را گرچه با اهمیت‌اند، صرفاً ابزارهایی برای رسیدن به این هدف والا می‌شمرد. انسان از دید کانت موجودی دارای عنصر عقل و خرد و آزادی است و نمی‌توان او را در قالب یک تعریف جای داد. انسان با زندگی در اجتماع و تعامل با دیگران، می‌تواند به هویت خود شکل دهد. او به جهت داشتن خرد و عقل قدرت استدلال دارد. بر همین اساس از یک سو قادر به شناخت امور است و از سوی دیگر درمی‌یابد مباحثی همچون نفس، جهان و خدا فراتر از عقل استدلال‌گر اویند؛ بنابراین قادر نیست در این حوزه‌ها به شناخت نظری دست یابد، بلکه باید آن‌ها را در حوزهٔ عمل اثبات کند. از سوی دیگر در فلسفه عملی خود، آزادبودن را از جمله ویژگی برجسته انسان برمی‌شمرد. او بر اساس همین ویژگی‌ها، نقش و عملکرد انسان را در حوزه‌های مختلف از جمله شناخت، اخلاق، هنر و... تبیین می‌کند. او معتقد است: «انسان قادر است با استفاده از آزادی به هویت خود شکل بخشد و ویژگی‌های خود را خود به وجود آورد و نیز برای سرنوشت خود تصمیم گیرنده باشد. انسان به سبب داشتن

آزادی و اختیار از این امر آگاه است که می‌تواند انتخاب‌های آزادانه‌ای داشته باشد؛ با آگاهی از این آزادی هم‌چنین می‌داند که آیا نسبت به او عدالت رعایت می‌شود یانه؟ او خود را فاعلی می‌داند که بنیان‌گذار قانون تکلیف است.» (Kant, 1974: 185)

انسان با داشتن آزادی و با یاری از عقل خویش برای فرارفتن از مرتبهٔ موجودی حیوانی به جایگاه انسانی قادر است هادی خود باشد؛ ازاین‌رو بررسی انسان در گسترهٔ اعمال، کنش‌ها و واکنش‌ها امری ضروری به شمار می‌رود. موضوع بنیادی فلسفه نقادانهٔ کانت، انسان و سرنوشت اوست. اهمیت این چگونگی تا جایی است که می‌گوید همهٔ اندیشه‌ها و کوشش‌های وی تنها آن‌گاه ارزش خواهند داشت که به روشنگری انسان و ارج اخلاقی او بینجامد. وی می‌کوشد تا با ارائه راهکارهایی انسان را در راه رسیدن به هدف نهایی خود که همانا اخلاقی بودن است یاری برساند.

نقطهٔ آغاز فلسفهٔ انتقادی کانت (نقد عقل محض) تبیین شناخت و تعیین حدود شناسایی است. وی در نقد عقل محض افزون بر ارزش‌دادن به داده‌های حسی در حوزهٔ شناخت، بر نقش فاعل‌شناسا نیز تأکید دارد. وی بر خلاف عقل‌گرایان که شناسایی را تنها مبتنی برعقل می‌دانستند و برای تجربه جایگاهی قائل نبودند و نیز بر خلاف تجربه‌گرایان که تنها به تجربه و داده‌های حسی توجه داشتند؛ معتقد بود: شناخت با حس آغاز می‌شود سپس از مرتبهٔ حس به مرتبهٔ فهم و آن‌گاه از گذرگاه عقل عبور می‌کند. در جریان شناخت، نقش فهم و عقل (اصالت سوژه) از احساس و داده‌های حسی بیشتر است. به این معنا که انسان از طریق صور شهود، مفاهیم و مقولات، داده‌های حسی را با یکدیگر ترکیب کرده، وحدت می‌بخشد، سپس به شناخت و معرفت دست می‌یابد. درواقع آدمی تنها از دریچهٔ مقولات است که به عالم می‌نگرد و سپس می‌تواند بگوید چیزی وجود دارد. این سخن از محوریت انسان یا سوژه در نظام معرفت‌شناسی کانت سخن می‌گوید. درواقع کانت عالم خارج (هستی) را تابع انسان یا فاعل شناسا می‌داند. بر مبنای این فلسفه نمی‌توان جهان را آن گونه که هست شناسایی کرد. جهان نتیجهٔ صورت‌بخشی خود فاعل شناسا است و این انسان‌ها هستند که نظم، قانون و ساختاری را به جهان می‌بخشند. درنهایت، این

نگرش به ایده‌آلیسم ختم می‌شود. وی در بحث از فاهمه نیز محوریت انسان را نشان می‌دهد و از او به‌عنوان قانونگذار طبیعت سخن می‌گوید. (ر.ک: دیرکس، ۱۳۸۹: ۱۳۲)

کانت در نقد عقل عملی به یکی دیگر از ویژگی‌های انسان یعنی آزادی و اختیار می‌پردازد. در نگرش وی انسان، موجودی آزاد از هرگونه قانونمندی طبیعی و «خود قانونگذار» شمرده می‌شود. به این معنا که منشأ اخلاق و بایستگی‌های آن در درون انسان قرار دارد و آدمی قانون‌های اخلاقی را بر اساس نیازهای درونی خود بدون پیروی از دیگران بنیان می‌نهد؛ به همین دلیل آدمی موجود عقلانی و مختار است. (ر.ک: همان: ۱۳۳) وی می‌کوشد برای انسان به‌عنوان موجودی اندیشمند و غایت خلقت، جایگاهی برتر برگزیند. در باور او عقل به تنهایی نمی‌تواند این جایگاه را به انسان ببخشد، از این‌روی ویژگی اخلاق را برای انسان انتخاب کرده، می‌گوید: انسان ارزش‌های اخلاقی خود را آزادانه انتخاب می‌کند و به‌نوعی در قلمرو غایت‌ها، هم قانون‌گذار است و هم فرمان‌بردار. او از ارزش‌هایی که خودش وضع کرده، پیروی می‌کند و همین آزادی در انتخاب ارزش‌ها (ارادهٔ اخلاقیِ خودآیین) او را به جایگاه والای انسانی می‌رساند. درواقع عقلانیت آدمی سبب امتیاز او نیست بلکه ارادهٔ خودآیین است که آفرینندهٔ بایدها و ارزش‌های اخلاقی است؛ «ارزشی که فقط خود او می‌تواند معطی آن به خویش باشد و عبارت از این است که چه عملی انجام دهد، چگونه و مطابق با کدام اصول، نه به‌عنوان حلقه‌ای در زنجیرهٔ طبیعت بلکه در آزادی قوهٔ میل خویش رفتار می‌کند.» (کانت، ۱۳۹۵ :۱۲۴)

کانت در «نقد قوهٔ حکم» بر سوبژکتیوبودن امر زیبا و والا تأکید می‌کند و بر این باور است که زیبایی و والایی کیفیتی در خود اشیاء و اعیان نیست، بلکه سوژه یا انسان آن‌ها را این‌گونه ادراک می‌کند. سوبژکتیویسم در نگرش وی بدین معنا است که همه‌چیز برای درک شدن، احساس شدن و عملی شدن باید به انسان باز گردد. ویژگی نهایی انسان‌شناسی کانت را به نوعی می‌توان به حکم تأملی غایی در نقد سوم فلسفهٔ انتقادی او وابسته دانست. این حکم مبنایی برای فلسفهٔ انتقادی و انسان‌شناسی کانت محسوب می‌شود. وی در این حکم هدفمند بودن کل موجودات طبیعت را مطرح می‌کند و معتقد است طبیعت در درون

خود به سوی هدف غایی به پیش می‌رود و هدف غایی انسان‌شناسی را رسیدن انسان به مقام «انسان مطیع قانون اخلاق» می‌داند: «انسان‌ها وظیفه دارند که خود را از مرحله خامی طبیعت، از حیوانیت به سوی انسانیت سوق دهند تا از این طریق بتوانند به اهداف خاص خود تحقق بخشند.» (Kant, 1991: 191)

در این مسیر انسان به تنهایی و با استفاده از اراده خود نمی‌تواند به سوی کمال که همان انسانیت است گام بردارد بلکه او باید از طریق اراده و خواست خود ابتدا تعارضات و کشمکش‌های درونی خود را حل کند؛ سپس توانمندی‌های ذاتی خود را از طریق اعمال و رفتارش به فعلیت رسانده، از آن‌ها برای دستیابی به هدف نهایی خود که همان عمل بر طبق اصول اخلاقی بهره ببرد. (Wilson, 2006: 45) این قابلیت‌ها به انسان کمک می‌کنند که بتواند از سطح حیوانی فراتر رفته، خود را به مرحلهٔ انسانیت برساند. انسان برای کشف و رشد قابلیت‌های خود و دستیابی به مقام انسانیت به تعامل و ارتباط با دیگر انسان‌ها و نیز آموختن و تربیت نیازمند است. در این میان علوم و هنرها می‌توانند انسان‌ها را به افراد متمدن و با اخلاق تبدیل کنند. درواقع می‌توان بیان کرد که این جهان جولانگاه اعمال و رفتار انسان است، به عبارتی دیگر، رابطهٔ میان انسان و جهان طبیعت از طریق اعمال او آشکار می‌گردد.

۲-۳. جایگاه انسان در عرفان مولانا

ابن‌عربی فیلسوف مسلمان نخست این پرسش را مطرح می‌کند که آیا انسان قادر به شناخت نفس خویش است؟ سپس پاسخ می‌دهد:

> گاهی معرفت به چیزی، ناتوانی از معرفت به آن است. عارف به این دانش دست می‌یابد که معرفت به نفس و معرفت به رَب دست‌نیافتنی است؛ هدف از بیان این ناتوانی به شناختِ چیزی، آن است که آن را از غیر خود متمایز کنیم در این‌جا آنچه را که شناخته ناشدنی است از چیزی که شناخته شدنی است متمایز می‌کنیم؛ بنابراین عجز از معرفتِ نفس و عجز از معرفتِ رَب خود معرفتی است که ما دارای آنیم. (ابن عربی، بی‌تا: ۴۳۲)

در نظام هستی‌شناسی مولانا در یک سوی هستی، جان و روح جهان دیده می‌شود که نامتناهی، ازلی و ابدی است و در سوی دیگر، جهانِ متناهیِ قابل رویت که حادث و

زوال‌پذیر است و فاصلهٔ میان این دو جهان را حضور انسان پر می‌کند که قادر است با خداوند رابطه برقرار سازد. بر این‌اساس انسان محور شناخت است و خدا و جهان از زاویه درک او مطرح می‌شود. در این میان، «من کیستم» یکی از بنیادین‌ترین پرسش‌هایی است که انسان در طول تاریخ به دنبال پاسخ آن بوده‌است.

بدون شک یکی از بنیادی‌ترین اندیشه‌های مولانا انسان‌شناسی است. وی در آثار منظوم و منثور خود نخست در بارهٔ روح انسان سخن به میان آورده، سپس در باره سیر تکاملی انسان و این که از کجا آمده به کجا می‌رود و درنهایت در معرفی انسان کامل دقایق و ظرایفی را بیان کرده‌است. مولانا همچون دیگر عارفان حقیقت انسان را مظهر جامع جمیع اسماء و صفات خداوندی می‌داند. او انسان کامل را کسی می‌داند که به عالی‌ترین مقام کشف و شهود رسیده، دیگر انسان‌ها باید در این مسیر از او پیروی کنند، زیرا دستیابی انسان به مرحلهٔ کمال (انسان کامل) تدریجی کسب می‌شود و از دیگر سوی هر کس قدرت رسیدن به هرگونه کمالات را ندارد و همواره گروه اندکی توانسته‌اند در این هستی روح خود را به کمال برسانند. بر همین اساس اصل پیروی در عرفان یک اصل حتمی است. سالک تحت راهنمایی پیر یا همان راهبر به تزکیه روح می‌پردازد تا راه برای رسیدن به معشوق حقیقی برای او هموار گردد. (مولوی، ۱۳۹۸، دفتر نخست، ب: ۲۹۳۸)

مولانا انسان را با دو نگرش معرفی می‌کند. نخست توجهٔ وی بر وجود انسان، با همهٔ ضعف‌ها و مقتضیات طبیعی اوست؛ آنگونه که هست و سپس انسان را از آن روی که چه باید باشد و چگونه می‌تواند باشد، همان انسان مطلوب را مورد توجه قرار می‌دهد، انسانی که شیخ در روز روشن چراغ به دست بر گرد شهر می‌گردد تا آن را بجوید (همان، ۱۳۷۸: ۱۳۰)؛ چه بسا نگاه نخست مقدمهٔ رسیدن به نگرش دیگر است. درواقع آگاه بودن از اینکه انسان چگونه باید باشد و چگونه می‌تواند به درجهٔ انسان مطلوب و ایده‌آل دست یابد، لازمهٔ آن است که نخست انسان، آن‌چنان که هست به خوبی شناخته شود و سپس دانستن هر آنچه که او را از اوج گرفتن بازمی‌دارد تا سالک با شناخت و آگاهی در راه رسیدن به جایگاه والای انسان بودن گام نهد. در نگرش مولانا همچون بسیاری از عارفان، انسان در

نهایت سلوک به چیزی جز باطن خود دست نمی‌یابد. به‌این‌معناکه عارف در بالاترین درجه رفع حجاب باز هم خود را می‌بیند و نقش حضرت حق را که در این مرحله نقش آینهٔ کلی است. مولانا نیز شوق چنین دیداری را دارد.

گفتـــم ای دل آینـــهٔ کلی بجو رُو به دریا، کار برناید به جـــو

(مولوی، ۱۳۹۸، دفتر دوم، ب: ۹۸)

بنمای رخ که باغ و گلستانم بگشـــای لب که قند فراوانم آرزوست

ای آفتاب حُسن بـرون آ دمی ز کآن چهـــره مُشَعشَعِ تابـــانم آرزوست

(همان، ۱۳۷۸: ۱۳۰)

درحقیقت انسان با حق دوگانگی ندارد و در صورت رهایی از صورت (وجود زمینی) می‌تواند به عالی‌ترین مقام کشف و شهود رسیده، با حقیقت واحد یکی گردد. در این مسیر حواس باطنی ابزارهایی هستند که می‌توانند راهنمای انسان به سوی حقیقت واحد باشند. در حکایت طوطی و بقال تفاوت انسان‌های‌عادی و انسان‌کامل به تصویر کشیده شده، درنهایت مولانا این پیام را به دیگر انسان‌ها می‌دهد که انسان‌کامل بدین سبب که از هوای نفس پیروی نمی‌کند اعمالش درست و صواب است و به انسان‌های ناقص توصیه می‌کند که با یاری‌گرفتن از نفس پاک انسان کامل، خود را در آینهٔ وجود آنان ببینند. هدف دیوژن هم یافتن انسان کامل بود که در روز روشن با چراغ به دنبال آن می‌گشت. (همان، ۱۳۹۸، دفتر اول، ب: ۲۶۷)

انسان‌شناسی عرفانی در پی شناساندن ویژگی انسان کامل (انسان آن‌گونه که باید باشد) و جایگاه برتر او در جهان هستی است. برهمین اساس مولانا می‌کوشد با عرفان عاشقانه به هستی بنگرد و از این راه با آموزه‌های خود به زندگی بشر معنای بیشتری ببخشد. باور او بر این است که آدمی در این مسیر با تجربهٔ عرفانی، خود قادر خواهد بود که حقیقت حیات مخلوقات را درک کند. حال این پرسش مطرح است که انسان مطلوب و ایده‌آل از دید مولانا کیست؟

مولانا همچون دیگر عارفان انسان را وجود جامعی می‌دانند که تمام عوالم وجود در وی پیدا می‌شود. با وجود پیکری خُرد، جهان بزرگی را شکل می‌دهد که تمام هستی با آن عظمتش در برابر او کوچک است؛ هرچند در کائنات جای دارد و بالاترین جایگاه را در جهان هستی داراست، روح او به سبب این‌که اسرار هستی را در خود نهفته دارد، تجلی‌گاه اسما و صفات و ذات الهی و دارای کمالاتِ بی‌نهایت و شایسته مقام «کرّمنا» است در این عالم نمی‌گنجد. او محور هستی و فراتر از دیگر موجودات است و تنها اوست که می‌تواند به دیدار معشوق دست یابد. او کامل‌ترین جلوهٔ پروردگار، چکیدهٔ آفرینش و حامل ودیعه بزرگ الهی است از این رو جایگاه اصلی او عالم بالاست و در این عالم گرفتار آمده‌است.

من مرغ لاهوتی بدم دیدی که ناسوتی شدم　　دامش ندیدم ناگهان در وی گرفتار آمدم

(همان، ۱۳۷۸، غ ۱۳۹۰ ب ۳)

با وجود همین دو جنبه در درون انسان، مولانا معتقد است روح و حقیقت انسان می‌تواند گاه از ملائک برتر و گاه از حیوان پست‌تر شود. زمانی که بتواند از مقام ماده برتری یابد و از غیر فارغ گردد، قابلیت مقام انس با خدا در او ایجاد می‌گردد و به جهان‌جان دست می‌یابد. درحقیقت انسان هنگامی به غایت سلوک و کمال انسانی دست می‌یابد که در او عشق و اختیار جمع گردد. او در سیر صعودی خود به سوی مبدا خویش می‌تواند از طریق زادن دوباره به پایان راه حقیقت دست یابد.

نیمِ او مؤمـــن بوَد نیمیش گبـــر　　نیمِ او حـــرص‌آوری نیمیش صبـر
گفت یـــزدانت: فَمِنکُم مؤمـــن　　بـــاز مِنکُم کـــافر، گبـرِ کهـن
همچـــو گـــاوی نیمهٔ چپّش سیاه　　نیمهٔ دیگـــر سپیدِ همچـــو مـــاه
هـــرکه این نیمه ببیند، رد کنـــد　　هـــرکه آن نیمه ببیند، کَـد کند

(همان، ۱۳۹۸، دفتر دوم، ب: ۶۰۸-۶۱۱)

طبیعت انسان، دوگانه است. نیمی از او روح و اصل آن از لاهوت است و به عالم بالا میل دارد و نیم دیگر او جسم و در عالم سفلی گام نهاده‌است. بر همین اساس انسان همواره در درون خود از جنگ این دو مخالف در عذاب است. مولانا دلیل این کشمکش را خاستگاه

متفاوت دو بُعد وجودی انسان می‌داند. عقل و روح خاستگاهی آسمانی و الهی دارند درحالی‌که جسم عامل بقا در جهان مادی است. وی تنازع بین این دو بُعد را به ماجرای مجنون و ناقه‌اش تشبیه می‌کند و معتقد است این کشمکش هنگامی پایان می‌پذیرد که یکی بر دیگری چیره شود. بر اساس این حکایت، روزی مجنون به هوای کوی لیلی بر ناقهٔ خود سوار می‌شود تا ناقه او را به محبوب و معشوق برساند. میل مجنون سوی لیلی بود اما ناقه هوای کُرّه خود در سر دارد. اختلاف مقصد سبب می‌شود که مجنون در مسیری که سه روز بیشتر راه نیست، سال‌ها سرگردان باشد. (همان، دفتر چهارم، ب: ۱۵۳۲-۱۵۴۹) از این رو آدمیان را در سه گروه جای می‌دهد: گروهی با سرشتی فرشته‌گون که از قیل و قال درون رها گشته، بدین‌سان در دریای ذات الهی غرق‌اند؛ قسم دوم آدمیانی که صفات حیوانی در درون آنان جای عقل را گرفته دیگر انسان نیستند و قسم سوم کسانی که همواره در میان دو بی‌نهایت در مبارزه به سر می‌برند، گاه به این سوی کشیده می‌شوند و گاه به سوی دیگر میل می‌کنند و وجودشان میدان مبارزه عقل و شهوت است. (همان، دفتر چهارم، ب: ۱۴۹۷-۱۵۰۴).

مولانا هستی آدمی را برابر با اندیشه و فکر می‌داند این نگرش یادآور جمله معروف دکارت است که می‌گفت: «من می‌اندیشم، پس هستم» وی معتقد است زنده بودن انسان در جهان معنا به میزان نوع فکر او بستگی دارد. به این معنا که این جهان برای هر فرد آن‌گونه خواهد بود که می‌اندیشد. هرچند این اندیشه کوچک و ناچیز باشد، ولی هنگامی‌که به فعلیت برسد می‌تواند موجب تحّولات معنوی و اجتماعی عظیمی در انسان یا جامعهٔ انسانی می‌گردد و جهانی را با خود همراه خواهد کرد.

ای برادر، تو همه اندیشه‌ای مابقی خود استخوان و ریشه‌ای
گر گل است اندیشهٔ تو، گلشنی ور بود خاری، تو هیمه گُلخَنی

(مولوی، ۱۳۹۸، دفتر دوم، ب: ۲۷۸-۲۷۹)

هرچه اندیشی، پذیرای فناست آن‌که در اندیشه ناید آن خداست

(مولوی، ۱۳۹۸، دفتر دوم، ب: ۳۱۱۶)

مولانا اندیشه‌هایی را که به فعلیّت می‌رسد و آدمی را به حرکت وا می‌دارد، هدیه‌ای از جانب خداوند می‌داند. بدین‌سان انسانِ سالک راه حق با اتصالِ «عقل جزوی» خود به «عقلِ ایمانی» و با گذر از مرحلهٔ جهانِ صورت، به جهانِ معنا و «اندیشه» وارد می‌گردد؛ لذا این اندیشه‌ها هنگام گذر بر دلِ مومن، افزون بر این‌که وی را در مسیر سیر و سلوک راهنما خواهد بود، رازها و اسرار ناگفته را واگویه خواهد کرد تا لذت خطابِ الهی را به گوش جان بشنود و این‌گونه از مراحل (عقل، دل، اندیشه) گذر کرده، در دریای نیستی عشق غوطه‌ور گردد و سرانجام به جایگاه اصلی خود که همانا انسان کامل است دست یابد. وی بیش از هر چیز به بُعد معنوی و جان انسان بها می‌دهد تا بدان‌جا که «من» را از تن جدا می‌کند و من خویشتن را جان و روح می‌خواند که از عالم معنا سرچشمه گرفته‌است. می‌گوید: اگر انسان نگاهی حقیقت‌بین بیابد از مقتضیات جسم فراتر خواهد رفت. «آخر تو به این نظر چه می‌کنی؟ تو را به این تن چه تعلق است؟ تو قایمی بی این و هماره بی اینی ... این تن مغلطه‌ای عظیم است. پندارد که او مُرد، او نیز مرد. هی، تو چه تعلق داری به تن؟ این چشم‌بندی عظیم است.» (همان، ۱۳۹۰: ۳۴۰)

تو نه‌ای این جسم، تو آن دیـــــده‌ای وارهـــــی از جسم، گر جان دیـــــده‌ای
آدمی دیده‌ست، باقی گوشت و پوست هرچه چشمش دیده است، آن چیز اوست
(همان، دفتر ششم، ب: ۸۳۸-۸۳۹)

مولانا در بحث از ماهیت حقیقی انسان همچون دیگر عارفان، انسان را جهان بزرگ (عالم اکبر) می‌نامد. برخلاف فیلسوفان که انسان را جهان کوچک (عالم اصغر) می‌شمرند. بدین سبب که جایگاه آدم را در جهان بزرگ می‌دیدند یعنی تنها وجوه بیرونی طبیعتش را در نظر داشتند. «آن علم حکما، بر صورت آدمی مقصور بود و علم این حکما، درحقیقت حقیقت آدمی موصول بود»

پس بـــه صـــورت عالمِ اصغر تویی پس به معنی عـــالمِ اکبـــر تویی
(مولوی، ۱۳۹۸، دفتر چهارم، ب: ۵۲۱)

پس بـــه صورت آدمی فرعِ جهان وز صفت اصلِ جهان، این را بدان!

(مولوی، ۱۳۹۸، دفتر چهارم، ب: ۳۷۶۷)

۲-۳-۱. سیر تحوّل انسان

در اندیشهٔ هستی‌شناسی عرفانی، انسان و تکامل او بعد از مرتبهٔ نباتی و حیوانی است. بر همین اساس عارف راه رسیدن انسان به حقیقت هستی و کمال انسانی را در حرکت از جمادی به سوی نبات و از نباتی به سوی حیوانیت و سپس به مرتبه انسان بودن می‌داند. به‌عبارتی، تمام ابعاد وجودی (جماد و نبات و حیوان) در جهان درون انسان جاری است و او باید در حرکتی صعودی از پایین‌ترین نقطهٔ زمینی (عالم طبیعت) تا رسیدن به نهایتِ قابلیت و استعداد خود (جهان ماورا) بکوشد. (مولوی، ۱۳۹۸، دفتر سوم، ب: ۳۹۰۳-۳۹۰۸) مولانا نیز معتقد است که تطّور افزون بر مراحل جسمانی در مرتبه‌های روحانی نیز دیده می‌شود که همان درک مقامات بالاتر است. از منظر وی این دگرگونی با مرگ پایان نمی‌پذیرد، بلکه به صورت روحانی ادامه می‌یابد حتی فراتر از ملائک تا رسیدن به مرتبه فنای فی‌الله ادامه خواهد داشت. (همان، ۱۳۹۸، دفتر سوم، ب: ۳۹۰۳-۳۹۰۸)

> بدین گونه سیری مستمر هست که عدم را در مراتب و اطوار وجود به حرکت در می‌آورد، با مرگ از عالم نباتی به اقلیم حیوان و آنگاه با مرگ از عالم حیوانی آن را در اطوار حیات انسان به کمال می‌رساند و سرانجام بنابر اشارت قرآن انّا لله و انّا الیه راجِعون وی را دوباره به عالم عدم باز می‌خواند. (زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ۵۵۷)

این جریان، عالم را از مراتب دانی به مراتب عالی می‌کشاند و نیل به مراتب اعلی هم در گرو آن است که حیات مرتبهٔ دانی در حیات عالی فانی شود و کمال یابد و در طی این تکامل وجودی، عبور به مرتبهٔ عالی برای آن‌چه در مرتبهٔ دانی است همواره نوعی مرگ از عالم قبلی را با ولادت در عالم بعدی همراه می‌دارد و در دنبالهٔ این توالی، دائم جماد به نبات، نبات به حیوان، حیوان به انسان و انسان به ماورای آن تحول می‌یابد.

> از این رو مرگ نقطهٔ پایان سیر وجود نیست بلکه ولادت ثانی برای نیل به کمال است که بدون مرگ حاصل نمی‌شود اما تا انسان از مألوفات مرتبهٔ سابق قطع علاقه نکرده باشد به مرتبهٔ کمال بعدی راه نخواهد یافت؛ پس باید از آنچه در مرتبهٔ قبل از ولادت موجب پرورش او می‌شد؛ قطع علاقه کند تا از حیات جدیدی که بعدا برایش حاصل می‌شود تمتع یابد.» (همان:۵۷۱)

تا هنگامی که انسان از حیات انسانی نمیرد به حیات الهی راه نمی‌برد، گویی سیر او در عالم جماد و نبات هم تنها برای آن بوده‌است که وی را آماده نیل به این کمال نماید.

انسان‌های غافل، چون در این دنیا اسیر سایه‌ها و ظواهرند؛ تمام عمر و همّتشان صرف به دست‌آوردن امور اعتباری دنیا است. وی حیطهٔ جان ربانی یا جانِ جانِ انسانی را بسیار گسترده دانسته، تا جایی که صاحب چنین جانی اگرچه در عالم ماده می‌زید ولی در حقیقت در عالم امر یا ملکوت سیر می‌کند. (همان، دفتر ششم: ب ۷۴۲-۷۴۶) این مرتبه با شهود قلبی و تزکیه نفس و محو شدن در صفات حق میسر خواهد شد. تنها جانِ ربانی و روحِ ملکوتی قادر است به مقام کشف و شهود برسد. در این مقام حجاب کثرت از مقابل دیدگان آدمی برداشته می‌شود، انسان به نوعی به وحدت رسیده که خلق را به نظر فنا بنگرد. جز صفات و اسماء الهی و مظاهر وجودی او چیزی را نمی‌بیند و درمی‌یابد که کثرات از خود وجودی ندارد و همه چیز تجلی خداوند در جهان هستی‌است و حتی خود و فعل خود را ادراک نکند. این جایگاه یعنی نهایت کمالِ جان انسانی به مقام فنای در حق و مظهر خداوند می‌شود. (همان: دفتر ششم، ب ۱۵۱-۱۵۲ و ۴۰۴۰)

۳. نتیجه‌گیری

«انسان و انسان‌شناسی» یکی از مسائل مهم و مطرح اندیشهٔ بشری، همواره مورد توجه بسیاری از اندیشمندان بوده‌است. از آنجا که هریک از زاویهٔ خاصی به ابعاد پیچیده انسان نگریسته، تنها توانسته‌اند بخشی از وسعت وجودی آدمی را توصیف کنند؛ درنتیجه تعریف‌های متفاوتی از مقولهٔ انسان داشته‌اند. آنان شناخت انسان را با دو رویکرد «چگونه هست» و «چگونه باید باشد» مورد بحث قرار داده‌اند. در این مطالعه به بررسی آرای مولانا به‌عنوان یکی از ارکان اساسی عرفان اسلامی و نمایندهٔ انسان‌شناسی عرفانی و ایمانوئل کانت به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین فیلسوفان مدرن دنیای غرب و نمایندهٔ انسان‌شناسی فلسفی، در باب انسان پرداخته‌ایم. در جمع‌بندی آرای این دو اندیشمند در مورد انسان با دو رویکرد روبرو هستیم که خلاصه این دیدگاه‌ها در زیر آورده می‌شود:

مولانا آفرینش انسان را ناشی از تجلی و عشق و امری ارادی و مورد عنایت و خواست پروردگار می‌داند؛ ازاین‌رو برای انسان کرامت ذاتی و بالاترین رتبه را در جهان هستی قایل است و غایت کمال او را تقرّب به خداوند (هستی مطلق) می‌انگارد. در دیدگاه او، انسان، کامل‌ترین جلوهٔ پروردگار، اصل و محور هستی و بقیهٔ جهان نسبت به او فرع‌اند. مولانا انسان را دارای اصل ملکوتی و الهی و مربوط به عالم بالا می‌داند. او معتقد است انسان دو نیمه وجودی خاکی و افلاکی دارد که در قوس نزول و صعود می‌تواند تا بی‌نهایت پیش رود، بُعدی از او در این دنیا محدود به زمان و مکان و بُعد دیگر بی‌زمان و بی‌مکان است.

این نحوهٔ نگریستن به انسان سبب ظهور و پیدایی انسان کامل در اندیشهٔ عرفانی وی شده‌است. او وظیفهٔ انسان را در جهان، عشق و نیاز و بندگی و نردبان رسیدن به عالم بالا را عقل، خرد و عشق و معرفت معرفی می‌کند. از دیدگاه او نهایت مرتبهٔ وجودی انسان و هدف از آفرینش او رسیدن به مرتبهٔ عشق الهی است و در سیر تکاملی خود می‌تواند از جماد به حیوان و از حیوان به انسان و سپس به سوی ملکوت و عشق و قرب الهی طی طریق نموده، انسان کامل شود.

او می‌کوشد این اصل را به دیگران خاطرنشان کند که توجه‌کردن به جسم افزون بر اینکه سبب تضعیف روح و جان می‌شود دوری از حقیقت را نیز در بر خواهد داشت. درواقع انسان‌شناسی مولوی دو وجه دارد: یک وجه به انسان متعارف و واقعی و وجه دیگر به انسان کامل می‌پردازد؛ هرچند انسان کامل یا آرمانی در این عالم به دست نمی‌آید ولی همواره بشر برای رسیدن به چنین مرتبه‌ای تلاش کرده‌است.

بنابر اعتقاد کانت انسان موجودی دارای عقل و خرد و آزادی و تنها هدف والای فلسفه محسوب می‌گردد. در این نگرش که رویکرد جدیدی به انسان است، ماهیت و جایگاه او در جهان هستی بررسی می‌شود. ویژگی برجسته انسان‌شناسی کانت «پراگماتیکی» یا عمل‌گرایانه بودن آن است. بدین معنا که وی انسان‌شناسی‌ای را معرفی می‌کند که به عمل و رفتار انسان مربوط است و کمتر جنبهٔ نظری دارد. از نظر او انسان را

نمی‌توان در قالب یک تعریف جای داد بلکه هویت او با زندگی اجتماعی و تعامل با دیگران شکل می‌گیرد. درحقیقت انسانِ کانت بیشتر جنبه اخلاقی دارد و برهمین اساس نیاز است انسان در گسترهٔ اعمال، ارتباط‌ها، کنش‌ها و واکنش‌ها بررسی شود.

کانت برای انسان دو جهانِ معقول و محسوس برمی‌شمارد. جسم و بدن او را به جهان محسوس و ذات او بدون توجه به اضافات جغرافیایی به جهان عقلانی (فراتر از عالم محسوس و نظام طبیعت) وابسته می‌داند. وی از یک سو انسان را موجودی اخلاقی به شمار می‌آورد و از سوی دیگر او را دارای انگیزه‌ها و تمایلات حیوانی می‌داند که قادر است با استفاده از عقل خویش و آزادی که برای او تعریف شده، خود را از مرتبهٔ موجودی حیوانی به انسان بودن برساند. در این رویکرد رابطه میان انسان و عالم هستی از طریق اعمال و رفتار او آشکار می‌شود بر همین اساس او می‌باید مسئولیت هر آنچه که انتخاب می‌کند بر عهده گیرد.

هرچند هر دو اندیشمند از دو بُعد به انسان نگریسته‌اند لیکن هدف غایی مولانا در انسان‌شناسی خود، شناساندن انسان کامل یا آرمانی است و حال آن که موضوع بنیادین فلسفهٔ کانت انسان و سرنوشت اوست. بر همین اساس کانت در انسان‌شناسی عملگرایانه یا پراگماتیکی خود انسان موجود را معرفی می‌کند و هدف نهایی و غایی انسان را اخلاقی بودن می‌داند.

کتابنامه

الف. منابع فارسی

- ابن عربی، محی‌الدین محمدبن‌علی. (بی‌تا). ***الفتوحات***. ج ۴. بیروت: دار صار.
- ارسطو. (۱۳۹۳). ***دربارهٔ نفس***. ترجمهٔ علی مراد داوودی. تهران: حکمت.
- دورانت، ویلیام‌جیمز. (۱۳۸۷). ***تاریخ فلسفه***. ترجمهٔ عباس زریاب‌خویی. تهران: علمی و فرهنگی.
- دیرکس، هانس. (۱۳۸۹). ***انسان‌شناسی فلسفی***. ترجمهٔ محمدرضا بهشتی. تهران: هرمس.
- رجبی، محمود. (۱۳۸۶). ***انسان‌شناسی***. قم: مؤسسهٔ آموزشی و پژوهشی امام خمینی(ره).

- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۳). ***سرنی***. ج ۱. تهران: انتشارات علمی.
- صانعی دره بیدی، منوچهر. (۱۳۸۴). ***جایگاه انسان در اندیشه کانت***. تهران: ققنوس.
- فربد، محمد صادق. (۱۳۸۸). ***مبانی انسان‌شناسی***. تهران: نشر پشوتن.
- قیصری، داوود. (۱۳۹۲). ***شرح فصوص الحکم***. ترجمهٔ محمد خواجوی، تهران: مولی.
- کاپلستون، فردریک. (۱۳۸۵). ***تاریخ فلسفه***. ترجمهٔ آذرنگ و یوسف ثانی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- کانت، ایمانوئل. (۱۳۸۵). ***نقد عقل عملی***. ترجمهٔ ان‌شاءالله رحمتی. تهران: نورالثقلین.
- لاندمان، مایکل. (۱۳۵۰). ***انسان‌شناسی فلسفی***. ترجمهٔ دکتر رامپور صدرنبوی. مشهد: چاپ طوس.
- مجلسی، محمدباقر. (۱۴۰۴ق). ***بحارالانوار***. جلد ۲. بیروت: مؤسسه الوفاء.
- مصلح، علی‌اصغر. (۱۳۸۸). ***تمهیدی برای فهم: انسان در فلسفه معاصر***. رهیافت‌های فکری ـ فلسفی معاصر در غرب. ج اول. تهران: انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- مولوی، جلال‌الدین. (۱۳۷۸). ***کلیات دیوان شمس***. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: بهزاد.
- مولوی، جلال‌الدین. (۱۳۹۸). ***مثنوی معنوی***. تصحیح محمدعلی موحد. تهران: هرمس.
- مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۹۰). ***فیه ما فیه***. با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: انتشارات امیرکبیر.
- واعظی، احمد. (۱۳۷۷). ***انسان از دیدگاه اسلام***. تهران: سمت.
- میرباقری فرد، سید علی‌اصغر. (۱۳۹۱). «عرفان عملی و نظری». ***پژوهش‌های ادب عرفانی***. دوره ۶، شماره ۲، صص ۸۷-۶۵.

ب. منابع لاتین

- Britannica, E. (2023). *encyclopedia Britannica*. Chicago:University of Chicago.
- Kant, Immanuel. (1991). *The metaphysics of morals*. Trans by Mary Gregor. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kant, Immanuel. (1974). *anthropology from a pragmatic view*. Trans by Mary Gregor. hauge: Martinus Nijhoff.

- Weiler, Gershon. (2007). *Kant's Question What is Man?* www.sagepublication.com,1-23.
- Wilson. Holly .L. (2006). *kant's Pragmatic anthropology: Its Origin, meaning, and critical significance*. Albany: State University of New York Press.

Journal of Comparative Literature
Shahid Bahonar University of Kerman
Print ISSN: 2008-6512 Online ISSN: 2821-1006
Iranian Society for the Promotion of Persian Language and Literature

A Look at the Similarities of the Epic of Gilgamesh, the Pearl Song and ManichaeanTexts*

HamidReza Ardestani Rostami [1]

Abstract

1. Introduction

The Epic of Gilgamesh (2100 BC) and *the Anthem of Pearls* (between 50 and 70 AD) are two precious human works that seem to have many similarities, although one is a form of Epic literature and the other contains Gnostic (mystical) content. In this research, these two ancient texts, namely the *Epic of Gilgamesh* and the *hymn Gnostic of the pearl*, have been chosen for comparison. The first text belongs to Mesopotamia and the other text basically belongs to the Parthian-Iranians; But the main concept raised in these two works is the concern that has occupied the minds of all the people of the world and that is the desire for immortality. If we think about these two works, we can see that Gilgamesh makes a difficult journey for himself in order to escape death, and the prince of the *pearl anthem party* also goes on a very difficult journey to get the pearl (immortal soul). The same view prevails in Manichaean texts. In the belief of the Manichaeans, we face Hormazdbagh (the fate of humans) who must travel to the darkness or the land of the devil and intermingle with it to provide the means for the ultimate defeat of the devil and

bring the immortality of the soul that is trapped by the minoy (soul) of darkness.

Among these (*Epic of Gilgamesh, Anthem of Pearls* and Manichaeism), there are several commonalities that connect them: the existence of the Mother Goddess, Le double, going to darkness, a

* **Article history**:
Received 7 July 2022
Received in revised form 14 August 2023
Accepted 21 August 2023
Published online: 20 February 2023
Journal of Comparative Literature
Year 15, No. 29, autumn and winter 2024
Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman

© The Author(s).

1. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Branch of Dezful, Islamic Azad University, Dezful, Iran. . E-mail: H_ardestani_r@yahoo.com .

misleading female, a deceptive father and daughter, rescuing sailors, awakeners and... that we try let's report these cases and thus reveal this point: Mani, who himself lived in Mesopotamia, on the one hand inherited the ancient ideas of this geography, especially Gnostic beliefs, and on the other hand, apparently through his mother, who was a Parthian princess, with Parties and their intellectual heritage are connected. So, it is obvious that his thoughts and beliefs are connected with the Epic of *Gilgamshe bin al-Nahrin* and with the *anthem of the pearl*, which basically belonged to the Parthians. We should not forget that, especially during the Arsacids era, there were very close cultural connections (religious, linguistic, commercial, art and architecture) between the Parthians and Mesopotamia (cf. Wiedengren, 2017); Therefore, it is natural for Mani, raised in the Parthian era, to be influenced by this integrated culture and benefit from it.

2. Methodology

In this comparative-analytical research, we will first compare two texts, one with an Epic structure, *Gilgamesh*, and the other, the *Anthem of Pearls*, which is a Gnostic (mystical) text, and we will try to find the common themes of these two texts, which are different in form; But they have similarities in content, let's describe. After that, we will find these common features in the beliefs and thoughts of the Manichaeans, paying attention to the Manichaean texts, and analyze them.

3. Discussion

3-1. The fullness of the role of the mother: a short review in the Epic of *Gilgamesh*, the *anthem of pearls* and Manichaean texts will show us that "mother" has an impressive and outstanding role in these texts. Rishat, Gilgamesh's mother, is the one who gives Gilgamesh the good news of Enkidu's arrival. Also, he ensures the safety of Gilgamesh and Enkidu before they both go to the Cedar Forest. He asks the Titan to protect Gilgamesh. In the *anthem of pearl*, before the prince goes to Egypt, his mother (Queen of the East) sends him away. In Manichaean texts, before the first human being (Hormazdebagh) goes to the land of darkness, the mother of life/umm-e-hayat/Bahjat (Mādar ī zīndagān) puts her hand on his head and sends him to war.

3.2. The anthropomorphism of the princes: Gilgamesh, the prince, is a hero like a god, which is only one-third of his being is suitable for humans; But it is this small part of humanity that prevents Gilgamesh from reaching immortality. Just when Utnapishtim asks him not to sleep for six days and six nights, he puts him to sleep. Even after they give him the plant of immortality, he is unable to keep it. He sees a "piece of earth" just when he should be protecting the life-giving plant. There, he indulges in pleasure and immersion in water, and the snake, steals the plant that gives immortality. The Parthian prince of the *anthem of the pearl*, is also similar to the gods. Like Gilgamesh, he is a human god. Partian prince can be compared to Gilgamesh, who both fall into sleep, drunkenness and forgetfulness and forget their godly origin. In manichaeism, there is also talk about the soul in the prison of a person, which is reminiscent of Gilgamesh and the Prince of Parthia. This trapped spirit in the Manichaean texts, like those two, is a prince who falls into darkness. He is a representation of a human being who, despite his precious soul, is trapped in the body and the world.

3.3. The outstanding role of le double: One of the similar aspects of Le double in the *Epic of Gilgamesh and the Anthem of Pearls* is the presence of Le double, which attracts attention in Manichaeism. In the Epic of Gilgamesh, we see that Enkidu appears next to Gilgamesh as a twin and helps him. The Parthian prince also speaks of a "great-grandson" who is his "own" and has joined him. It seems that he is the twin who keeps the prince away from the material world and the impure people in the world. Mani also claims that at the age of twelve, an angel named At-taûm, which in Aramaic means companion and comrade, was sent to him for the first time, and after he appeared to Mani at the age of twenty-four He has fought with greed and devil. It is obvious that after getting to know and meeting his le double, Mani basically undergoes a transformation in his life that makes him different from before.

3.4. Rushing to the land of darkness: After meeting Enkidu, the first thing Gilgamesh does, is rush to the cedar forest, where Enlil, the god of the soil and the land, has placed Khumbaba, a scary demon, as a guard. Gilgamesh and Enkidu attack the land of demonic Khumbaba and after enduring many sufferings, they finally kill Khumbaba. The Parthian prince also goes from the east (the place of light) to the west (the land of darkness). In Manichaean, Hormazdbagh with his five

children (Forohar, Wind, Roshni, Water, Fire) rushes towards Shahriar of darkness.

3.5. Devil dragon like lion: In the Epic of Gilgamesh, Khumbaba is the embodiment of evil; Thus, a demonic image of him is presented: “They saw Khumbaba coming. He had paws like a lion, his body was covered with bronze scaley. His legs were the claws of a vulture. On his head were the horns of a wild bull. The tail and his combination organ ended with the head of the snake" (Gilgamesh, 2012: 48). In the *anthem of the pearl*, it is only mentioned about the dragon that took the pearl of the soul. The possession of the pearl by the dragon is reminiscent of the abduction of the life-giving plant by the snake in the Gilgamesh Epic; The Shahriar of the dark world (dragon/serpent/matter), steals the soul. In Manichaeism, "the Shahriar of the world of darkness is the dragon"; But in some places of the Manichaean texts, the face of Devil is drawn more precisely, which is close to what we see from Khumbaba's face; A combination of lion, snake, fish, eagle/vulture.

3.6. Shahriar off the war clothes and putting the crown on his head: Gilgamesh, after returning from the war with Khumbaba and killing him, while washing himself and his war tools and combing his hair, "threw his dirty clothes on the ground and put on clean clothes" (*Gilgamesh*, 2012). : 51). According to Rosenberg's narrative, he also wears a crown (*Epic of Gilgamesh*, 1389: 59). In the Anthem of Pearls, when the parents of Parthian prince want to send him to Egypt, they take off his clothes (a sign of physicality). Also in the Manichaean texts, The Manichaeans use interpretations about Mani's death that are very similar to what we saw about Gilgamesh and the Prince of Parthia. The Manichaeans compare him To Shahriar, who has taken off his dirty war clothes and is wearing a royal robe and wearing a crown.

3.7. Seductive female: It should be mentioned the presence of Ishtar, who was constantly in his temple before Gilgamesh met Enkidu (Le double) (*Gilgamesh*, 2012: 27). Just before confronting Enkidu, we see him in a bed that was spread for Ishtar to sleep with (r.k. ibid.: 31). Ishtar constantly calls Gilgamesh to her. In the *anthem of the pearl*, we do not see any mention of the seductive woman, and it seems that she has given her place to the delicious stews that the prince of the party is seduced by. In Manichaean, the feminine gender is not a

desirable element and the Manichaeans are constantly called to stay away from women, along with meat and wine; But it seems that these worldly desires are also tools for liberation.

3.8 Father and daughter: In *Gilgamesh Epic*, which is about daughter and father; Ishtar, the goddess of love and her father, Anu, after Gilgamesh does not respond to Ishtar's request for love, Ishtar asks Anu to punish him. Ano also fulfills his daughter's wish. In Manichaeism, we also see a father and a daughter: Murdiyānag and Ašaqlūn. This daughter and father have demonic behavior against humanity; Just as Anu and Ishtar are trying against Gilgamesh and of course the people.

3.9. The boatmen and reaching the anchorage of salvation: Gilgamesh, guided by Sidori Sabito, to reach Utnapishtim, "the blessed one who found life" and destroy the "demons of death" and lock the gate of death that those demons own(p..K: Gilgamesh, 2012: 90), in search of Orshanabi, the boatman of Utnapishtim, comes "to take him safely through the sea and the waters of death" (ibid.: 84). In the anthem of the pearl, the prince of Parthia does not use a ship or a boat to reach the pearl that is in the hands of the dragon in the sea, or maybe it is not mentioned in the text; However, in the Manichaean texts, there is a lot of talk about "escaping from the sea of this world and reaching the anchorage of salvation" (cf. Klimkait, 2014: 60). What Orshanabi does to save Gilgamesh (bringing him to utnapishtim by crossing the deadly waters and then obtaining the life-giving plant), according to a Manichaean text, Mehraizd reaches it for the "men of the true religion". Obviously, in the Epic of Gilgamesh and the Manichaean text, we see the existence of a savior (Orshanabi and Mehrizad), the sea and water, a ship, an anchor of salvation (the land of peace/bright heaven) and a saving plant.

3-10. Awakeners: In the Epic of Gilgamesh, Utnapishtim informs Gilgamesh of his being a man-god, his combinational existence between spirit and matter. In the anthem of pearl, the "letter" that takes the form of an eagle plays a role in awakening the prince; But in Manichaeam, this role is entrusted to the shining Jesus.

3.11. The Titans: Gilgamesh at the end of the Epic, is a Shahriar who shines like the sun in the "shining hall of the palace". The prince of Parthia, like the sun, goes from the east to the west (Egypt). In one of the Manichaean psalms, Mani is called "the sun" and the Manichaeans are asked to honor him.

3.12. Not harming animals: In the Epic of Gilgamesh, we see in Enkidu's actions a way of guarding animals. He tries to keep the hunter from harming the animals. In Manichaeism, he is ordered to avoid harming and killing living beings, even those that are predatory and poisonous. Considering the similarities we have seen before between the Epic of Gilgamesh and the beliefs of Manichaeism, in The case of not harming animals can also be said that Manichaean was probably influenced by the Epic of Gilgamesh.

4.Conclusion

With a short pause in what we have left behind, we come to the point that *Gilgamesh's Epic* seems to be the first work that many years before the spread of Gnostic ideas, reflects these beliefs (which later had many fans in Mesopotamia, such that Mani and his family also influences it in Babylon); Because everything that comes from these thoughts in this work was given in *the Anthem of the Pearl* and later, the Manichaean texts. The main similarities of these three are: 1) the existence of a mother goddess who plays a prominent role in the upliftment of the child. In the *Epic of Gilgamesh*, Rishat, and in the *anthem of the pearl*, nameless mother and in the manicheaem, the mother of life; 2) In all three, we see a human-god with the title of Shahriar and prince who is trapped in a piece of land (Egypt/West) and forgets his supreme gem and then sink in the depth of the sea (the world) in search of a pearl/rejuvenating plant (spirit) and Finally, he has found it; 3) in all three, we see the existence of a le double(Enkidu, the twin of Gilgamesh, a good-looking chivalrous with the prince of Parthian, and Narjamig, the le double of Mani) whose physical life has been transformed into a spiritual life after the hero's encounter with him; 4) Gilgamesh in the *Mesopotamian Epic*, the Parthian prince in *the Anthem of Pearls* and the living soul in Manichaeaism, all three descend to the land of darkness (Cedar forest, Egypt and Devil's Abyss or the same body and world); Because reaching the light passes through the path of darkness; 5) in all three, an evil being tries to take possession of the hero's soul; In the *Epic of Gilgamesh*, Khumbaba and later the snake who steals the immortality plant from Gilgamesh, in the anthem of the pearl, the dragon, he holds it in his hand, and in Manichaean, Devil dragon like lion; 6) In all three, the hero covers the soul with a garment and after going through

the treading, frees the soul from that garment and wears the royal crown of the soul; 7) The presence of a misleading female or forgettable good food, causes the hero to go astray. In the *Epic of Gilgamesh*, we see Ishtar and later Sidori Sabito, and in the *anthem of pearls,* the delicious food of the Egyptians. In Manichaeasim, woman is not a desirable element; But it is a secret of the world that in order to refine and exalt the light/soul, one must go through that darkness;8) The presence of an evil father and daughter, who harm the hero. In the *Epic of Gilgamesh*, Ishtar and Anu seek revenge against Gilgamesh, and in Manichaeism, Mordianag and Ashkelon seek to deceive Gehmord and hurt him; 9) We also see the existence of rescue boatmen. In the *Epic of Gilgamesh*, Orshanabi and in Manichaeismh, sometimes Mehrizad and sometimes the first man or Mani and Jesus have the duty to bring people to the bright paradise or the anchorage of peace; 10) In all three, there are awakeners who make the hero aware of the truth of the essence of their existence. In the *Epic of Gilgamesh* utnapishtim, in the *anthem of the Pearl*, the letter which takes the form of an eagle, and in Manichaeism, the shining Jesus;
11) The hero in all three is associated with the sun. Shamash,the Titan, is the supporter of Gilgamesh, the prince of Parthia, as the sun goes from east to west, and Mani is considered the sun. The sun is a symbol of the soul and immortality; 12) We see not harming animals in Enkidu's character; The same thing that the Manichaeans have emphasized a lot.*Keywords:* the epic of Gilgamesh, the Pearl's Song, Mani, Manichaean.

Keywords: the epic of Gilgamesh, the Pearl's Song, Mani, Manichaean.

References [in Persian]

Ibn al-Nadim, M. (2002). *Alfehrest*, (research by Reza Taddad), Tehran: Asatir.

Abolghasmi, M. (2008**).** *Mani according to the narration of Ibn Nadim*, Tehran: Tahuri.

Ardestani Rostami, H. (2021 a). *Mani and Manichaeism* (seven discourses on the influences and effects of Mani's religion), Tehran: Negah-e Mo'aser.

Ardestani Rostami, H. (2021 b). *Manichaean Jesus(a picture of Jesus of the Manichaeans in Haft Jestar)*, Tehran: Negah-e Mo'aser.

Storm, R. (2016**).** *Myths and Legends of the East*, (A. Esmailpour, Trans), Tehran: Cheshme.

Ismailpour, A. (2008). *The myth of creation in the ritual of Mani*, Tehran: Karvan.

Eliade, M. (2011). *Myth and reality*, (M. Salehi Allameh, Trans), Tehran: Kitab-e Parse.

Eliade, M. (2012). *Images and Symbols*, (M. K. Mohajeri, Trans), Tehran: Kitab-e Parse.

Eliade, M. (2014). *Treatise on the history of religions*, (J. Sattari, Trans), Tehran: Soroush.

Eliade, M. (2015). *History of religious ideas*, (B. Saleki, Trans), Tehran: Kitab-e Parse.

Berry, M. (2014). *Michael Berry's commentary on Nezami's Haftpikar*, (J Alavinia, Trans), Tehran: Ney.

Belan, Y. (2001). *Research on the inevitability of Gilgamesh's death***,** (J. Sattari, Trans), Tehran: Markaz.

Black, J & Green, A. (2006). *Dictionary of Ancient Mesopotamian Gods, Divan and Symbols*, (P. Metin, Trans), Tehran: Amir Kabir.

Benoniste, E. (2007). *Iranian religion on the basis of authentic Greek texts***,** (B. Sarkarati, Trans), Tehran: Qatrah.

Bahar, M & Ismailpour, A. (2014). *Manichaean literature*, Tehran: Karnameh.

Bayroni, A. (2010). *Athar al-Baqih on al-Qarun al-Khaliyah*, (A. Danasresht, Trans), Tehran: Amir Kabir.

Taghizadeh, S. H. (2002). *Taghizadeh's twenty articles*, (A. Aram & K. Jahandari, Trans), Tehran: Scientific and Cultural.

Taghizadeh, S. H. (2009). *Taghizadeh's articles (about Mani)*, Tehran: Tos.

Hasuri, A. (2021). *Mysticism*, Tehran: Cheshme.

Epic of Gilgamesh. (2010). Narrated by Donna Rosenberg, (A. Esmailpour, Trans), Tehran: Ostoureh.

Doty, W. (2012**).** *Mythology of World* **,** (A. Ismailpour, Trans), Tehran: Cheshme.

Daly, S. (2021). "The Epic of Gilgamesh and its Manichaean Themes", *Mani and Manichaeism(Seven Speeches on the Influences and Influences of Mani's Culture)*, (H. Ardestani Rostami, Trans), Tehran: Negah-e Mo'aser, pp.

124-85.

Decre, F. (2001). *Mani and Manichaean sunna*, (A. Bagheri, Trans) Tehran: Farzan-e Roz.

Razi, H. (2005). *Ayin-e Moghan (Research on Iranian Religions)*, Tehran: Sokhan.

Manichaean psalm. (2009). Coptic to English translation: Charles Robert Cecil Albury and Hugo Ibsher, English to Persian translation: Abulqasem Ismailpour, Tehran: Ostoureh.

Zarrinkoub, A. H (1997). *Search sequence in Iranian Sufism*, Tehran: Amir Kabir.

Zarrinkoub, A. H. (1998**).** *The value of Sufi's heritage*, Tehran: Amir Kabir.

Sattari, J. (2005). *A research on the legend of Gilgamesh and the legend of Iskandar***,** Tehran: Markaz.

Sarkarati, B. (2013). *Hunted Shadows (a collection of Persian articles)***,** Tehran: Tahuri.

Shapira, D. (2021). "Manichius, Zevandag Grave and some other Manichaean titles and terms", *Manichaeism*, (E. Golbostan, Trans), Tehran: Thaleth, pp. 219-267.

Shalian, G. (2008). *The treasure of sagas of the world*, (A. A. Saeedi, Trans), Tehran: Cheshme.

Shrove, P. O. (2021). "Iranian Epic and the Book of Mani's Giants", *Mani and Manichaeism(Seven discourses on the influences and influences of Mani's culture)*, (H. Ardestani Rostami, Trans), Tehran: Negah-e Mo'aser, pp. 60-13.

Kefalaya (Berlin Museum version). (2015). A comparative translation of the German and English translation of the Coptic version: Maryam Qanei and Samiyeh Mashaikh, Tehran: Tahuri.

Klimkite, H. (2005). *Manichaean art*, (A. Ismailpour, Trans), Tehran: Ostoureh.

Gilgamesh (the oldest human Epic). (2012). (Translator of the cuneiform tablets: G.Smith, German translation: G. Porkhardt, Persian translation: D. Manshizadeh), Tehran: Dat.

League, G. (2006). *A collection of ancient Eastern mythology***,** (R. Behzadi, Trans), Tehran: Tahuri.

Muezzin jami, M. M. (2009). *Pahlavi literature (a study in the history of ancient Iranian literature from Zoroaster to the Parthians)*, Tehran: Qoqnos.

The complete text of the Dead Sea scrolls (sectarian works). (2017). With an introduction and notes by Professor Geza Worms, (S. Karimpour, Trans), Tehran: Research Institute of Human Sciences and Cultural Studies.

Nyberg, H. (2004). *Religions of ancient Iran*, (S. Najmabadi, Trans), Kerman: Shahid Bahonar University of Kerman.

Newly, G. (1994). "The Manichaean Ritual", *Gnostic and Manichaean Religion*, (M. Eliade, Ed), (A. Esmailpour, Trans), Tehran: Fekr-e Rooz, pp. 119-159.

Warner, R. (2010). *Encyclopedia of Mythology of the World*, (A. Esmailpour, Trans), Tehran: Ostoureh.

Weidengren, G. (2008). *Mani and his teachings*, (N. Safai Esfahani, Trans), Tehran: Markaz.

Weidengren, G. (2015). *Iranian life (from the beginning to the rise of Islam)*, (Sh. Nasralhi, Trans), Tehran: Porsesh.

Weidengren, G. (2017). *The cultural confrontation of Iranians and Semites in the Parthian era*, (B. Mokhtarian, Trans), Tehran: Agah.

Nizami of Ganjavi, E. (2013). Haft Paikar, *(Seven Planets)*, with corrections and margins by H. Vahid Dastgardi, (S. Hamidian, Ed), Tehran: Qatrah.

Holroyd, S. (2015). *Gnostic literature*, (A. Ismailpour, Trans), Tehran: Ostoureh.

Henriques, A. (2021). "Mani and the Baths of Babylon: A Historical Encounter", *Manichaeism*, (E. Zahra Moadab, Trans), Tehran: Thaleth, pp. 269-333.

Hooke,S. (2002). Mythology of the Middle East, (A. A. Bahrami & F. Mazdapour, Trans), Tehran: Roshangaran and Zanan Studies.

Jonas, H. (2018). *The Gnostic religion (the message of the unknown God and the beginning of Christianity)*, (M. Kouchaki Meybodi & H. Hashemi Kahadani, Trans), Qom: University of Religions and Religions.

References B: non-Persian sources

Baker-Brian, N. J. (2011). *Manichaeism*, Clark.

Boyce, M. (1975). *A Reader in Manichaean Middle Persian and Parthian*, Acta Iranica vol 9, Leiden- Téhéran- Liège.

Lieu, S.N. C. (1992). *Manichaeism in the later Roman Empire and Medieval China***,** Historical Survey, 2nd ed., Tübingen.

Sundermann,W. (1986). "Mani's revelations in the Cologne Mani Codex and in other Sources", *A Cura di Luigi Cirillo, Con la Collaborazione di Amneris Rosella*, Marra Editore Cosenza, p 205.

Tardieu, M. (2008). *Manichaeism*, Urban and Chicago: University of Illinois.

The Kephalaia of the Teacher. (1995). Edited: J. M. Robinson and H. J. Klimkeit, Leiden: New York- Köln: Brill.

The Acts of Thomas. (2003). Introduction, Text and Commentary, By A.F.J Klijn, Leiden-Boston.

Yohannan, A. (1932). "Theodore Bar Khoni (c. 800 A. D) On Mānī's Teachings Concerning the Beginning of the World" *Reserches in Manichaeism*, by Jackson, A. V. W, New York, pp 221-25

ادبیات تطبیقی
شاپا چاپی: ۶۵۱۲ - ۲۰۰۸ شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶ - ۲۸۲۱

نگاهی به درون‌مایه‌های همسان در:

حماسهٔ گیل‌گمش، سرودِ مروارید و متن‌های مانوی *

حمیدرضا اردستانی رستمی[1]

چکیده

حماسهٔ گیل‌گمش و سرودِ مروارید دو میراثِ بزرگِ بشری هستند که اثرِ نخستین در ۲۱۰۰ پیش از میلادِ مسیح و دومین اثر در نیمهٔ دومِ سدهٔ نخستِ میلادی (میانِ ۵۰ تا ۷۰) به نگارش درآمده است. به نظر می‌رسد این دو اثر که یکی محتوایی حماسی و دیگر عرفانی دارد و ظاهراً متفاوت می‌نمایند، از درون‌مایه‌هایی همسان بهره‌مندند و هر دو در شکل‌دهیِ اندیشه‌ها و باورهایِ مانی و مانویان تأثیرگذار بوده‌است؛ به این معنا که مادری تأثیرگذار (مادرِ حیات)، شاهزاده‌ای به فراموشی گرفتار آمده، وجودِ همزادی چون نَرْجَمیگ، قهرمانی مانندِ هرمزدبَغ که به سرزمینِ تاریکی می‌تازد، وجودِ شیرچهر اژدهایی اهریمنی، لباسِ رزم برکَندن و تاج بر سر نهادن پس از رهایی از تن و جهان، وجودِ مادینه‌ای گُمراه‌کُننده و همین‌طور پدر و دختری اهریمنی (اَشَقْلون و مُردیانَگ) که در پیِ گمراه‌ساختنِ سرنمونِ انسان‌ها هستند، وجودِ کشتی‌رانی رستگارکننده و آگاهی‌بخشی دلسوز (عیسایِ درخشان)، انسان‌ایزدی خورشیدگونه (مانی) و مقولهٔ آزار نرساندن به حیوانات در مانویّت، همگی مقوله‌هایی است که در حماسهٔ گیل‌گمش و سرودِ مروارید یافت می‌شود. نتایجِ پژوهش نشان می‌دهد که مانی و مانویان از این دو اثر که یکی به میان‌رودان تعلّق دارد و در پیوند با نژادِ سامی و دیگر به فرهنگِ پارتی ـ اشکانی متعلّق است، تأثیر پذیرفته‌اند و در این همسانی و الگوپذیری، می‌توانیم آمیزش و تعاملِ فرهنگِ ایرانی را با دیگر فرهنگ‌ها و باورها ببینیم.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۴/۱۶ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۵/۲۳ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۲/۰۵/۳۰

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی، سال پانزدهم، شمارهٔ بیست و نهم، پاییز و زمستان۱۴۰۲

DOI: 10.22103/JCL.2023.21844.3643

صص ۳۳- ۸۰

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

حق‌مؤلف © نویسندگان

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد دزفول، دانشگاه آزاد اسلامی، دزفول، ایران. رایانامه:

h_ardestani_r@yahoo.cm

واژه‌های کلیدی: حماسهٔ گیل‌گمش، سرودِ مروارید، مانی و مانویّت.

۱. مقدمه

۱-۱. شرح و بیان مسئله

حماسهٔ گیل‌گمش و *سرود مروارید* دو اثرِ گران‌قدرِ بشری است که به نظر می‌رسد میانِ این دو اثر، اگرچه یکی از گونهٔ ادبِ حماسی است و دیگر دربردارندهٔ محتوایِ گنوسی (عرفانی)، مطابقت‌هایِ بسیار وجود دارد. در این پژوهش، می‌کوشیم این همانندی‌ها را آشکار کنیم.

حماسهٔ گیل‌گمش: *منظومهٔ گیل‌گمش* «نخستین اثرِ بزرگِ ادبیِ» جهان (الیاده، ۱۳۹۵: ۱۱۳/۱؛ داتی، ۱۳۹۲: ۳۵)، «کهن‌ترین منظومهٔ پهلَوانیِ بشری» (شالیان، ۱۳۸۷: ۵۵؛ بِلان، ۱۳۸۰: ۱۰) و «پُرآوازه‌ترین حماسهٔ بین‌النّهرین در عهدِ باستان بوده است» (همان: ۵۵) و «آفریدهٔ نبوغِ سامی» (الیاده، ۱۳۹۵: ۱۱۰/۱). کامل‌ترین نسخهٔ این حماسه را اوستن هنری لیاردِ (Austen Henry Layard) انگلیسی و همکارِ ایرانی‌اش، هرمزد رسام از آشوریانِ کرمانشاه، در سالِ ۱۸۴۵ میلادی، در پیِ حفّاری‌هایِ کتابخانهٔ آشوربانی‌پال، پادشاهِ آشور (حکومت ۶۶۸–۶۲۷ پ.م.)، در شهرِ نینوا (ر.ک: بلک ـ گرین، ۱۳۸۵: ۱۵۲) کشف کردند و راولینسن (Rawlinson) آن را در سالِ ۱۸۵۵ میلادی خوانْد (ر.ک: اسماعیل‌پور در *حماسهٔ گیل‌گمش*، ۱۳۸۹: ۱۳). «گمان می‌رود که نخستین روایتِ نوشتاریِ این داستان، به ۲۱۰۰ پیش از میلاد بازگردد» (داتی، ۱۳۹۲: ۳۵) که دبیری به نامِ سین لِقّه اونی‌نی (Sīn Leqqe uninī) آن را گرد آورده است (ر.ک: لیک، ۱۳۸۵: ۹۶) و آن را در دوازده لوحهٔ رُسی به خطِّ میخی، برایِ بهره بُردنِ سومری‌ها، بابِلی‌ها و آشوریان نوشته‌اند (ر.ک: وارنر، ۱۳۸۹: ۲۱۹؛ هوک، ۱۳۸۱: ۵۶). پس از آن، در سال‌هایِ ۱۶۰۰ و ۱۰۰۰ پیش از میلاد، این اثر به زبان‌هایِ اکّدی، حتّی و خورّی هم به نگارش درمی‌آید. (ر.ک: اسماعیل‌پور در *حماسهٔ گیل‌گمش*، ۱۳۸۹: ۱۳؛ داتی، ۱۳۹۲: ۳۵) این حماسه دربارهٔ شهریاریْ میان‌رودانی است به نامِ گیل‌گمش، به معنایِ «پیرمرد» (ر.ک: بِلان، ۱۳۸۰: ۱۰) که گویا «یک شخصِ واقعی بوده» (استورم، ۱۳۹۸: ۷۸) و «در سیاههٔ شاهانِ سومری از او به عنوانِ پادشاهِ پنجم از اوّلین سلسلهٔ پادشاهیِ اوروک نام بُرده شده است و گفته می‌شود که صد و بیست سال سلطنت کرده است.» (هوک، ۱۳۸۱: ۵۵)

چکیدهٔ حماسهٔ گیل‌گمش: گیل‌گمش که یک‌سومِ وجودش انسان و دوسومِ آن ایزدی است، پهلَوانی است زن‌باره و ساکنِ اوروک. مردمانِ این شهر از او به ایزدان پناه می‌بَرَند و از خدایان یاری می‌خواهند. ایزدان در پاسخ به مردم، انکیدو (Enkidu) را می‌آفرینند. گیل‌گمش به یاریِ مردم می‌شتابد و طرحی درمی‌افکَند تا به واسطهٔ آن، انکیدو را مردم‌خوتر سازد. انکیدو پس از این، دوست و همدمِ گیل‌گمش می‌شود و هر دو در کنارِ هم، به شکوه و خوشی می‌زیند. در همین هنگام، گیل‌گمش و انکیدو به دستورِ ایزدان به ستیز با خومبابا (Ḫumbaba)، غولِ هراسناک، می‌روند که در جنگلِ سدر، بسیار دور از اوروک می‌زید. آنان در جنگلِ سدر، خانهٔ خومبابا را می‌یابند. گیل‌گمش او را به مبارزه فرا می‌خوانَد. پس از نبردی طولانی، بر خومبابا چیرگی می‌یابند و نهایتاً انکیدو، او را با ضربه‌ای مهلک از پا درمی‌آوَرَد. دیرگاهی از بازگشتِ آنها به اوروک نمی‌گذرد که ایزدبانویِ ایشتر (Ishtar)، الههٔ عشق، می‌کوشد گیل‌گمش را از راه به در کند. گیل‌گمش عشقِ او را نمی‌پذیرد. ایزدبانویِ ایشتر نزدِ پدرش، ایزدِ اَنو (Anu)، خدایِ آسمان شکایت می‌بَرَد و او را راضی می‌کند که ورزایِ وحشیِ آسمانی را بفرستد تا با گیل‌گمش بستیزد. انکیدو و گیل‌گمش گاوِ آسمانی را به دام می‌افکنند و می‌کُشَند. ایزدان از کُشتنِ ورزایِ آسمانی به خشم می‌آیند و بر آن می‌شوند که باید انکیدو به مرگ سپرده شود. انکیدو بیمار می‌شود و پس از چند روز درمی‌گذرد.

گیل‌گمش پس از مرگِ انکیدو سرگردان و آشفته می‌گردد. او در پیِ هراس از مرگ، به جست‌وجویِ رازِ بی‌مرگی برمی‌آید و از همین‌روی، اوت‌ناپیشتیم (Utanapishtim) را می‌جوید که از طوفان رَسته و خدایان بدو جاودانگی بخشیده‌اند. گیل‌گمش به کوهِ ماشو (Mashu) پای می‌گذارَد؛ کوهی که برایِ دیدار اوت‌ناپیشتیم باید از آن بگذرد. عقرب‌آدمیانِ نگهبانِ آنجا، به واسطهٔ ایزدگونگی‌اش، او را اجازهٔ ورود می‌دهند. گیل‌گمش به بوستانی زیبا کنارِ دریا می‌رسد. او سیدوری سابیتو (Siduri Sabitu)، زنِ دانایِ کوهِ ماشو را در آنجا می‌بیند. سیدوری می‌کوشد او را از ادامهٔ سفر بازدارد؛ امّا گیل‌گمش به رفتن اصرار می‌ورزد. سیدوری او را نصیحت می‌کند که از کشتی‌رانِ اوت‌ناپیشتم، یعنی اورشَنَبی (Urshanabi) یاری بگیرد. اورشَنَبی گیل‌گمش را به دریایِ زیرین راه می‌نماید و او سرانجام با اوت‌ناپیشتیم دیدار می‌کند. گیل‌گمش با او از آشفتگیِ خود به واسطهٔ مرگِ انکیدو می‌گوید و این‌که سرنوشتِ او گیل‌گمش را هراسان کرده است؛ زیراکه او هم چون انکیدو

خواهد مُرد. اوت‌ناپیشتیم او را اندرز می‌دهد که مرگ برایِ انسان چون خواب ضروری است. نجات‌یافتهٔ طوفان برایِ این‌که سخنش را ثابت کند، به گیل‌گمش می‌گوید که بکوشد هفت شبانه‌روز بیدار بمانَد. او می‌پذیرد؛ امّا نهایتاً خواب بر او چیره می‌گردد. همسرِ اوت‌ناپیشتیم از او می‌خواهد تا گیل‌گمش را بیدار کند و سالم به اوروک بازگردانَد. پیش از آن‌که گیل‌گمش بخواهد به میهنِ خود بازگردد، اوت‌ناپیشتیم گیاهِ جوانی‌بخش را در ژرفایِ دریا به گیل‌گمش نشان می‌دهد. گیل‌گمش آن را می‌یابد. سوار بر زورق می‌شود و گیاه را در آن جای می‌دهد و با اورشَنَبی از دریایِ مرگ می‌گذرد. پس از طیّ کردنِ مسیری، از زورق پیاده می‌شود و شادمان قدم می‌زند. جامه از تن به در می‌آوَرَد و به میانِ آبگیری می‌رود. ماری درونِ آب شنا می‌کند و بویِ گیاهِ حیات‌بخش را استشمام می‌کند. گیاه را برمی‌دارد و به دهان می‌گیرد. دیگر بار به آبگیر می‌آید؛ پوست می‌اندازد و جوان می‌شود. گیل‌گمش به از دست‌دادنِ گیاه پی می‌بَرَد. به اوروک بازمی‌گردد و داستانش را بر الواحِ سنگی می‌نگارد و بر ستون‌هایِ اوروک جای می‌دهد تا آیندگان پس از مرگش، او را به یاد آورند.

سرودِ مروارید: «*سرودِ مروارید*» که آن را به «جامهٔ فاخر» یا «خلعتِ تشریف» نیز ترجمه کرده‌اند (ر.ک: زرّین‌کوب، ۱۳۷۷: ۲۸۴)، ترانه‌ای است رمزی ـ تمثیلی (ر.ک: مؤذّن‌جامی، ۱۳۸۸: ۲۳۷) که با آن، در *آپوکریفای اعمالِ توماسِ حواری* (v. *Acts the Apostle Thomas*, 2003: 182-187) روبه‌رو می‌شویم. البتّه این نام و عنوان را مترجمانِ امروزی بدان داده‌اند؛ وگرنه نامِ اصلی در کتابِ *اعمال* «*سرودِ یهودا تومایِ حواری در سرزمینِ هندیان*» است. (ر.ک: یوناس، ۱۳۹۸: ۲۴۱–۲۴۲) این *سرود*، به زبانِ سریانی نگاشته شده است و گویا نسخه‌ای یونانی نیز از آن در دست بوده است؛ امّا اساساً به عقیدهٔ پژوهندگان، این *سرود* می‌باید ایرانی بوده و «از *سرودی* پارتی سرمشق گرفته» باشد.[1] (ر.ک: ویدن‌گرن، ۱۳۹۵: ۲۸۵؛ همو، ۱۳۹۷: ۳۵، ۵۱). درون‌مایهٔ اصلیِ این *سرود*، فراموشیِ «سکونتگاهِ اوّلیّهٔ خود، محورِ حقیقیِ خود و وجودِ ازلیِ خود» از سویِ نَفْس و سپس یادآوریِ آن است. (ر.ک: الیاده، ۱۳۹۵: ۴۰۶/۲؛ همو، ۱۳۹۱ الف: ۱۵۹–۱۶۶)

چکیدهٔ سرودِ مروارید: در این داستانِ رمزی، پدر و مادرِ شاهزادهٔ جوانِ پارتی برایِ او توشه‌ای فراهم می‌کنند، جامهٔ ارغوانی‌اش را از تنش بیرون می‌آوَرَند و او را از خراسان به مصر راهی می‌کنند تا مرواریدی را بیابد که در میانهٔ دریا و نزدِ اژدهاست. او از خانواده جدا می‌شود و پس از گذر از میشان،

بابِل و ساروق به مصر می‌رسد. او یک‌راست سراغِ اژدها می‌رود تا از غفلتِ او استفاده کند و چون به خواب می‌رود، مروارید را از او برباید. در همین حین، هم‌نژادی (بزرگ‌زاده و خوش‌سیما) را از خراسان می‌بیند که به او می‌پیوندد. این رفیق، شاهزاده را از پیوستن به مصری‌ها برحذر می‌دارد. شاهزاده با آنان هم‌لباس می‌شود تا به دلیلِ غریبه‌بودنش اژدها را بر او برنینگیزند. با این حال، شاهزاده را می‌فریبند و از خوراک‌هایِ آنجا به او می‌خورانند. شاهزاده پس از این، کاملاً شاهزادگیِ خود را از یاد می‌بَرَد و شاهِ آنان را مطیع می‌شود. او فراموش می‌کند که برایِ بُردنِ مروارید آمده است و به خوابی ژرف فرو می‌رود. پدر و مادرش از فراموشیِ او آگاه می‌شوند و به چاره‌جویی می‌پردازند. سرانجام نامه‌ای بدو می‌نویسند و از او می‌خواهند که بیدار شود، شاهزادگیِ خود را به یاد آوَرَد و مصریان را بندگی نکند. ضمناً به یاد آوَرَد که برایِ جُستنِ مروارید بدانجا رفته است. نامه سراسرْ گفتار می‌شود و کنارِ شاهزاده می‌نشیند. شاهزاده از آوایش بیدار می‌شود و آن را می‌خوانَد. او به یاد می‌آوَرَد همهٔ آنچه را فراموش کرده بود. افسون کردنِ اژدها را می‌آغازد و او را می‌خوابانَد و مروارید را می‌رباید. شاهزاده رختِ چرکینش را به در می‌آوَرَد و در مصر به جای می‌نهد. پس از این، به راهنماییِ نامه، به خانهٔ پدر بازمی‌گردد و جامهٔ ارغوانی در برابرش ظاهر می‌شود. چون آیینه‌ای خود را در آن ملاحظه می‌کند و خویش را با آن پیوسته می‌بیند. پس خود را با آن می‌پوشانَد و بر پدر نماز می‌بَرَد. پدرْ شادان او را پذیرا می‌شود. (ر.ک: یوناس، ۱۳۹۸: ۲۴۲–۲۴۷؛ ویدن‌گرن، ۱۳۹۵: ۲۸۹–۲۹۷؛ زرّین‌کوب، ۱۳۷۷: ۲۸۴–۲۸۸؛ هالروید، ۱۳۹۵: ۳۳۷–۳۴۷)

سرودِ مروارید، «قطعهٔ کامل و زیبایی دربارهٔ اسطورهٔ کهنِ گنوسی است که تبعید و رستگاریِ روح را وصف می‌کند.» (هالروید، ۱۳۹۵: ۳۳۸) در این *سرود*، مرواریدْ نمادی از روحِ انسانی است که باید آن را از دستِ اژدها (مادّه) نجات بخشید؛ چنان‌که در کیشِ مانی نیز یکی از اهداف، «آزاد کردنِ مرواریدهایِ موجود در پوششِ ناپاکِ جسمانی، از جهانِ مادّی و نیز گرد کردنِ روان‌ها، همچون اندام‌هایِ یکِ بدن است» (کلیم‌کایت، ۱۳۸۴: ۵۸)؛ بنابراین، همان‌گونه که پژوهندگان اشاره کرده‌اند، *سرودِ مروارید* بر مانی و مانویّت تأثیری به‌سَزا داشته است (ر.ک: هنریکس، ۱۴۰۰: ۲۸۴–۲۸۵؛ یوناس، ۱۳۹۸: ۲۴۱)؛ همان‌طور که به عقیدهٔ پژوهنده‌ای، «حماسهٔ بابلیِ *گیل‌گمش* [نیز] یکی از منابعِ اصلی بوده که باورهایِ مانویّت از آن آغاز و گسترش یافته است.» (دالّی، ۱۴۰۰: ۹۷) ضمناً به این نکته هم باید

اشاره کنیم که در نسخهٔ یافت‌شدهٔ *کتاب غولان*[۲] در بحرالْمیّت، به نام گیل‌گمش اشاره شده است: «دربارهٔ مرگ جان ما و همهٔ هم‌قطارانش وارد شدند و اُهیا به آنان توضیح داد که گیل‌گمش به وی چه گفته بود و...» (*متن کامل طومارهای بحرالْمیّت*، ۱۳۹۷: ۶۳۰-۶۳۱) این سخن، آشنایی مانویان با *حماسهٔ گیل‌گمش* را نشان می‌دهد.

از آنچه گذشت، به درستی این سخن پی می‌بریم که در عرصهٔ اندیشه و باور و ادبیّات، «هیچ چیز ناپدید نمی‌شود، هیچ چیز آفریده نمی‌شود، همه‌چیز دگرگون می‌شود؛ بنابراین، هرگز چیز نویی نمی‌نویسند؛ بلکه گفته‌ها و نوشته‌ها را تکرار می‌کنند.» (بلان، ۱۳۸۰: ۱۰)

به مانی و مانویان اشاره کردیم. در اینجا لازم است اندکی دربارهٔ مانی و کیش او نیز سخن گوییم.

مانی و مانویّت: مانی در سال ۵۲۷ سلوکی، برابر با ۲۱۶ میلادی در هجدهمین روز ماه نیسان بابلی و چهار سال گذشته از پادشاهی اردوان پنجم، آخرین شاه اشکانی، متولّد شد. (ر.ک: سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۱۳۵؛ بیرونی، ۱۳۸۹: ۱۶۱-۱۶۲) زادگاه او، دهکدهٔ مَردینو (Mardīnū) در شرق بابل بود. در آنجا دین‌های گوناگون، به ویژه اندیشه‌های عرفانی (گنوسی) رواج داشت و گنوسی‌ها، اندیشه‌های متنوّعی را تلفیق کرده بودند. پتّیگ (Fattiq/ Pattēg) پدر مانی و مریم، مادر او، هر دو از پیروان مذهب مغتسلهٔ (Mughtasilah) سپیدپوش بودند که به مانند همهٔ گنوسی‌های مقیم در میان‌رودان، از خوردن گوشت و نوشیدن شراب دوری می‌کردند و از لذایذ جنسی چشم می‌پوشیدند (ر.ک: اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۲۹۵؛ ابن‌النّدیم، ۱۳۸۱: ۴۰۳؛ تقی‌زاده، ۱۳۸۱: ۳۸۴؛ همو، ۱۳۸۸: ۲۱۱؛ Lieu, 1992: 37؛ Tardieu, 2008: 3-5)؛ بدین‌سان، مانی در این فضای روحانی پرورش یافت.

مانی پس از روبه‌رو شدن با همزادش، یک بار در دوازده سالگی و سپس‌تر در بیست و چهار سالگی، نخست خانواده‌اش را به کیش خود فرا می‌خوانَد و پس از آن، به سرزمین‌هایی چون هند، توران، مکران، سند و بلوچستان می‌رود. او در زمان شاپور یکم ساسانی به پارس بازمی‌گردد و از حمایت‌های او بهره‌مند می‌شود؛ امّا به دلیل مخالفت‌های بسیار موبدان، مدّتی به بابل می‌رود و در آنجا می‌مانَد. (ر.ک: بهار، ۱۳۸۴: ۸۲-۸۳؛ *زبور مانوی*، ۱۳۸۸: ۸۰؛ *کفالایا*، ۱۳۹۵: ۱۵؛ Baker-Brian, 2011: 2; *The Kephalaia*, 1995: 21) او پس از مرگ شاپور، حمایت‌های دربار را از دست می‌دهد و سرانجام بهرام یکم، به تحریک موبد دربار، کردیر (Kirdēr)، در سال ۲۷۷میلادی به کُشتن

او فرمان می‌دهد. (ر.ک: بیرونی، ۱۳۸۹: ۳۱۰؛ طبری، ۱۳۹۰: ۵۹۶/۲؛ منهاج سراجِ جوزجانی، ۱۳۸۹: ۱۵۶/۱؛ ویدن‌گرن، ۱۳۸۷: ۶۰؛ دِکْرِه، ۱۳۸۰: ۷۵-۸۲؛ *زبورِ مانوی*، ۱۳۸۸: ۴۶-۵۰؛ Boyce, 1975:44-45.)

کیشِ مانی چنان قدرت و نفوذی یافته بود که تا دورهٔ مغولان در ایران، به ویژه در خراسان هواخواه داشت و با همهٔ دشمنی با آن، همچنان بسیاری از مردم را مجذوبِ خود می‌کرد (ر.ک: تقی‌زاده، ۱۳۸۸: ۱۲۱-۱۲۲). جذّابیتِ این کیش، به ایران منحصر نمانْد و بسیاری را در روم، یوگسلاوی، اسپانیا، مصر، افریقایِ شمالی، فلسطین، سوریّه، آسیایِ صغیر و در قرنِ هشتمِ میلادی تا آسیایِ میانه، مغولستان و... از خود متأثّر ساخت (ر.ک: نیولی، ۱۳۷۳: ۱۴۱ -۱۴۲؛ تقی‌زاده، ۱۳۸۸: ۱۲۱-۱۲۲، ۹۴)؛ امّا این کیش، خودْ از نحله‌هایِ فکریِ گوناگون (که این اندیشه‌ها، در متن‌هایِ ادبی هم منعکس شده است) تأثیر پذیرفت. در اینجا می‌کوشیم برخی از این تأثیرپذیری‌ها را با توجّه به دو متنِ *حماسهٔ گیل‌گمش* و *سرودِ مروارید* پیش بکشیم.

در این پژوهش، دو متنِ کهن، *حماسهٔ گیل‌گمش* و *سرودِ گنوسیِ مروارید* برایِ تطبیق با هم برگزیده شده است. متنِ نخست به میان‌رودان تعلّق دارد و دیگر متن، اساساً متعلّق است به پارت ـ ایرانی‌ها؛ امّا مفهومی عمده که در این دو اثر مطرح شده است، دغدغه‌ای است که ذهنِ همهٔ مردمِ جهان را به خود مشغول داشته و آن میل به بی‌مرگی است. اگر در این دو اثر درنگ بداریم، می‌بینیم که گیل‌گمش در پیِ گریز از مرگ، سفری دشوار را بر خود هموار می‌سازد و شاهزادهٔ پارتیِ *سرودِ مروارید* نیز برایِ به‌دست‌آوردنِ مروارید (روحِ جاویدان)، به سفری بس دشوار می‌رود. همین نگاه در متن‌هایِ مانوی نیز حکمفرماست. در باورِ مانویان، با هُرمَزدبَغی (سرنمونِ انسان‌ها) روبه‌رو می‌شویم که باید به تاریکی یا سرزمینِ اهریمن سفر کند و با آن درآمیزد تا ابزارِ مغلوب‌شدنِ نهاییِ اهریمن را فراهم کند و جاودانگیِ روح را که گرفتارِ مینویِ تاریکی است، به ارمغان آوَرَد.

در این میان (*حماسهٔ گیل‌گمش*، *سرودِ مروارید* و مانویّت)، اشتراکاتی چند دیده می‌شود که آنها را پیوند می‌دهد: وجودِ ایزدمادر، همزاد، رفتن به تاریکی، مادینه‌ای گمراه‌کُننده، پدر و دختری اغواگر، کشتی‌رانانی نجات‌بخش، بیداری‌بخشان و... که می‌کوشیم به گزارشِ این موارد بپردازیم و بدین‌سان، این نکته را آشکار کنیم: مانی که خود در میان‌رودان زیسته، از یکسو میراث‌برِ اندیشه‌هایِ کهنِ این

جغرافیا، به ویژه باورهای گنوسی است و از سوی دیگر، گویا از طریق مادر که شاهزاده‌ای پارتی بوده است، با پارت‌ها و میراث فکری آنان پیوند می‌یابد. پس بدیهی است که اندیشه‌ها و باورهای او، هم با *حماسهٔ گیل‌گمش* میان‌رودانی پیوند یابد و هم با *سرود مروارید*ی که اساساً به پارت‌ها تعلّق داشته است. این نکته را نباید از یاد ببریم که خصوصاً در عصر اشکانیان، ارتباطات بسیار نزدیک فرهنگی (دینی، زبانی، بازرگانی و هنر و معماری) میان پارت‌ها و میان‌رودان وجود داشته است (ر.ک: ویدن‌گرن، ۱۳۹۷)؛ از این‌رو طبیعی است مانی پرورش‌یافته در عصر اشکانی، از این فرهنگ تلفیقی متأثّر باشد و بهره ببَرَد.

۱ -۲.پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ *حماسهٔ گیل‌گمش* پژوهش‌هایی بسیار انجام شده است و تحلیل‌هایی از این کهن‌ترین میراث ادبی به دست داده شده است (ر.ک: اردستانی رستمی، ۱۴۰۰ الف: ۱۱۵-۱۲۱)؛ امّا در سنجش *حماسهٔ گیل‌گمش* با آثار دیگر، چند مورد قابل اشاره است: ۱- تطبیق اندیشه‌های مانی و مانویان با برخی موضوعات طرح‌شُده در *حماسهٔ گیل‌گمش*: یکی از پژوهندگان، استفانی دالّی (Stephanie Dally) در مقاله‌ای نسبتاً کوتاه با نام «*حماسهٔ گیل‌گمش* و مضمون‌های مانوی آن (The Gilgamesh Epic and Manichaean Themes)» برخی از درون‌مایه‌های مانوی را در *حماسهٔ گیل‌گمش* آشکار کرده است. او به نقل از محقّقی دیگر، جان. سی. ریوس (Jon. C. Reeves)، نام اَتَمْبیش در *کتاب غولان* مانوی را همان اوت‌ناپیشتیم می‌داند. دالّی همزاد مانی یعنی نَرْجَمیگ یا یَمَگ را با انکیدو، دوست و همدم گیل‌گمش می‌سنجد و معتقد است که شُبانان بیرون از اوروک، با دیدن انکیدو او را همچون گیل‌گمش می‌یابند. گیل‌گمش پیش از آشنایی با انکیدو رفتارهای ناپسندی چون افراط در مسائل جنسی دارد؛ امّا پس از آشنایی با انکیدو، گویا تا اندازه‌ای این رفتار تعدیل می‌شود. انکیدو از سوی خدایان، برای اصلاح گیل‌گمش فرستاده شده است؛ چنان‌که نَرجَمیگ، همزاد مانی، برای راهنمایی مانی و سپس خانواده و مردم جهان فرستاده می‌شود. پس از مرگ انکیدو نیز گیل‌گمش از انسانی بی‌نظم، سلطه‌جو و خشمگین به آدمی دانا و دردمند تبدیل می‌شود. خومبابا، غول نگاهبان جنگل سدر، برای مانویان در *کتاب غولان* به مینوی تاریکی تبدیل می‌شود و جنگل سدر به جایگاه شرّ. دالّی سرانجام به این نتیجه می‌رسد که «در غیاب متن کامل *کتاب غولان* و نسخه‌های گوناگون *حماسهٔ*

گیل‌گمش، مقایسه‌های دقیق‌تر امکان‌پذیر نیست؛ امّا با نام‌های گیل‌گمش، خومبابا و اوت‌ناپیشْتیم که همگی در جایگاه غول حفظ شده‌اند، دیگر تردیدی نیست که *حماسهٔ بابلی گیل‌گمش*، یکی از منابع اصلی بوده که باورهای مانویّت از آن آغاز و گسترش یافته است» (دالّی، ۱۴۰۰: ۸۵-۱۱۴)؛ ۲- تطبیق *حماسهٔ گیل‌گمش* با *کتاب مقدّس* و شخصیّت عیسی: ساموئل هـ هوک (Samuel Henry Hooke) بخشی از *حماسهٔ گیل‌گمش* را که در آن زن به اغوای انکیدو می‌پردازد تا پوشاک پوست از خود دور کند و مویش را بتراشد و به خود روغن بمالد، با جایی از *کتاب مقدّس* سنجیده است که در آن مار به آدم وعدهٔ دانایی‌یافتن، در ازای خوردن میوهٔ ممنوعه می‌دهد. (ر.ک: هوک، ۱۳۸۱: ۵۷) همچنین، هوک (ر.ک. همان: ۶۰) آنجا که سیدوری می‌کوشد با اصرار گیل‌گمش را از رفتن به دریای مرگ بازدارد و او را به لذّت بُردن از زندگی فراخوانَد، قابل قیاس با کلمات جامعه در *کتاب جامعه*، باب نهم، آیه‌های هفت تا نُه (نان خود را به شادی بخور و شراب خود را به خوش‌دلی بنوش. ... با زنی که دوست می‌داری ... خوش بگذران) می‌داند. یانیک بلان نیز گیل‌گمش را به صورت پوشیده با عیسی سنجیده است. او می‌نویسد: «تهوّر و شهامت گیل‌گمش در این است که ننگ همهٔ خون‌ریزی‌ها و شرّ و خباثت رایج در سرزمین را به گردن گرفت تا آن ننگ از دامان اوروک پاک شود و گناهان را کفّارت کند و همزمان خدا گردد.» (بلان، ۱۳۸۰: ۱۶۷) بلان همچنین گیل‌گمش را با مینوس‌شاه می‌سنجد (ر.ک. همان: ۱۶۸-۱۷۵)؛ ۳- تطبیق گیل‌گمش با شخصیّت‌های حماسی یونان: هوک ماجراهای گیل‌گمش و انکیدو را در شکل‌دادن اسطورهٔ یونانی کارهای هرکول مؤثّر می‌داند. (ر.ک: هوک، ۱۳۸۱: ۵۷) همچنین، او اندوه گیل‌گمش برای انکیدو را یادآور سوگواری آشیل برای پاتروکلوس (Patroclus) می‌پندارد. (ر.ک. همان: ۵۹) جلال ستّاری (۱۳۸۴: ۸۹) نیز عمدهٔ ماجراهای هراکلس یونانی را برگرفته از *حماسهٔ گیل‌گمش* میان‌رودانی می‌داند.

سرود مروارید نیز پیوسته مورد توجّه پژوهندگان بوده است؛ چنان‌که هانْس یوناس (۱۳۹۸: ۲۴۱-۲۶۶؛ ر.ک: الیاده، ۱۳۹۱ الف: ۱۶۰-۱۶۲؛ همو، ۱۳۹۱ ب: ۱۷۱؛ همو، ۱۳۹۵: ۴۰۰/۲-۴۰۱) به تفسیر *سرود مروارید* و نمادشناسی عناصری چون اژدها، دریا، مصر، نامه و... پرداخته است. همچنین، در تحقیقاتی که راجع به مانویّت شده، به تأثیرپذیری مانویان از *سرود مروارید* اشاره شده است. (ر.ک:

ویدن‌گرن، ۱۳۹۷: ۸۷؛ همو، ۱۳۹۵: ۲۸۷؛ همو، ۱۳۸۷: ۷۲–۷۴؛ الیاده، ۱۳۹۱: ۱۷۱؛ شاپیرا، ۱۴۰۰: ۲۳۵، ۲۴۷؛ کلیم‌کایت، ۱۳۸۴: ۵۸–۵۹؛ مؤذّن‌جامی، ۱۳۸۸: ۲۶۹–۲۷۰؛ اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۴۲–۴۳)

۱ –۳. ضرورت و اهمّیّتِ پژوهش

در این پژوهشِ تطبیقی ـ تحلیلی، نخست به مقایسهٔ دو متن، یکی با ساختارِ حماسی یعنی *گیل‌گمش* و دیگر، *ترانهٔ مروارید* که متنی است گنوسی (عرفانی)، می‌پردازیم و می‌کوشیم درون‌مایه‌های مشترکِ این دو متن را که در فُرم از هم دور می‌نمایند؛ امّا در محتوا همسانی‌هایی دارند، توصیف کنیم. پس از آن، این ویژگی‌های مشترک را در باور و اندیشه‌هایِ مانویان، با توجّه به متن‌هایِ مانوی پی می‌گیریم و به تحلیلِ آن می‌پردازیم.

اهمیت و ضرورتِ این پژوهش را زمانی درمی‌یابیم که بدانیم میلِ به جاودانگی، برجسته‌ترین نقطهٔ مشترکِ این دو متنِ به ظاهر متفاوت است و این اندیشه به مانویّت هم راه یافته است. از سویِ دیگر، انجامِ این پژوهش، این نکته را برایِ ما روشن خواهد کرد که بخشی از اندیشه‌هایِ مانی در تلفیقِ تفکّراتِ میان‌رودانی (*حماسهٔ گیل‌گمش*) و پارتی (*سرودِ مروارید*) شکل گرفته است. این موضوع به روشنی فرهنگِ تلفیقیِ عصرِ اشکانی را نشان می‌دهد که در بُعدِ فرهنگی، مانی و مانویّت ماحصلِ آن است. مانی «نمایندهٔ عالیِ جریانِ تلفیق‌گرایِ عصرِ اشکانی است.» (مؤذّن جامی، ۱۳۸۸: ۲۶۰) او در جایی رشد می‌یابد که «دین‌هایِ سامی و ایرانی به هم برخورد می‌کردند و در یک آشفتگیِ ناگشودنی با هم آمیخته می‌شدند. ... ظاهراً وی دارایِ تواناییِ دریافتِ معنویِ بیکرانی بوده است. ... [او] برایِ سازمانِ دینیِ خود، از گوناگونیِ رنگارنگِ دین‌ها، چیزهایی برداشته بود.» (نیبرگ، ۱۳۸۳: ۴۳۷–۴۳۶) این هم‌آمیغیِ باورها و اندیشه‌ها، برآیندِ «سیاست و برداشتِ اشکانیان» و پیش از آنها، سیاستِ دینیِ هخامنشیان بود «که هم‌زیستی و اختلاطِ دین‌هایِ متفاوت را در درونِ مرزهایِ شاهنشاهی ایجاد می‌کرد و ... بدین‌سان، آیین‌هایِ ایرانی، سومری، بابلی، هلنی و کاپادوسی از راهِ تسامح و پذیرفتاریِ توسعه‌یافته با رسوم و سُنّت‌هایِ محلّی آمیخته، در مذاهبِ دوسویه و پیوندی جوش خوردند.» (بنونیست، ۱۳۸۶: ۳۷–۳۸؛ رضی، ۱۳۸۴: ۲۷۶)

انجامِ چنین پژوهش‌هایی که تعاملِ فکریِ ما ایرانیان را با دیگران نشان می‌دهد، برایِ جامعهٔ امروزِ ایرانی نیز درس‌آموز است و از آن، این نکته را می‌توان آموخت که فرهنگِ ایرانی، از هر اندیشه و

باوری که به تعالیِ او یاری رسانده، بی‌تعصّب استقبال کرده و هیچ‌گاه خود را از دانش و فکرِ دیگران بی‌بهره ندانسته است.

۲. بحث و بررسی

در اینجا بر آنیم که همانندی‌ها در *حماسهٔ گیل‌گمش* و *سرودِ مروارید* و همسانی‌ها و تأثیرپذیری‌های آگاهانه و ناآگاهانهٔ مانی و مانویان را از این دو متنِ جذّاب آشکار سازیم.

۲ -۱. پُررنگیِ نقشِ مادرایزد

درنگی کوتاه در *حماسهٔ گیل‌گمش*، *سرودِ مروارید* و متن‌های مانوی به ما نشان خواهد داد که «مادر» در این متن‌ها، نقشی چشم‌گیر و برجسته دارد. گیل‌گمش پیش از آمدنِ انکیدو به اوروک، مژدهٔ آمدنِ او را از مادرش، ریشات (Rishat) می‌شنود. او در تعبیرِ خوابِ گیل‌گمش می‌گوید: «دستِ تو بالایِ دستِ اوست. به پایِ من خواهد اُفتاد. من او را به فرزندی می‌پذیرم. او برادرِ تو خواهد شد.» (*گیل‌گمش*، ۱۳۹۲: ۲۹-۳۰) مادرِ گیل‌گمش، پیش از رفتنِ گیل‌گمش و انکیدو به جنگلِ سدر، دوباره واردِ حماسه می‌شود. به گفتهٔ گیل‌گمش، ریشات است که می‌تواند بازگشتِ همراه با سلامتیِ دو پهلوان را تضمین کند. او به انکیدو می‌گوید: «بگذار نزدِ ریشات برویم؛ نزدِ خاتونِ مادر. او روشن‌بین است و از سرنوشتِ آینده باخبر؛ تا قدم‌هایِ ما را تبرّک کند و سرنوشتِ ما را به دستِ زورمندِ خدایِ آفتاب بسپرد.» (همان: ۴۲) آنان نزدِ خاتونِ مادر می‌روند. او از خدایِ آفتاب، شَمَش (Shamash) می‌خواهد تا روزی که گیل‌گمش بازمی‌گردد، دلش «بیدار باشد و به او بیندیشد تا او تن‌درست برگردد.» (همان: ۴۲-۴۳) پس از آن، اوآنان را به جنگلِ سدر راهی می‌کند.

در *سرودِ مروارید* نیز نزدیک به همین صحنه را می‌بینیم. پدر و مادرِ شاهزادهٔ پارتی، پیش از سفرِ او از خراسان به مصر، به بدرقهٔ فرزند می‌روند. شاهزاده می‌گوید: «از شرق که خانهٔ ما بود، پدر و مادرم/ مرا با توشهٔ راه روانه کردند.» (زرّین‌کوب، ۱۳۷۷: ۲۸۴) او آن‌گاه که می‌خواهد اژدها را افسون کند و بخوابانَد تا مروارید را برگیرد، در کنارِ نامِ پدر و برادرِ خویش، مادرش را به صورتِ ویژه و با عنوانِ «ملکهٔ شرق» یاد می‌کند. (همان: ۱۸۷)

در متن‌های مانوی، پیش از رفتنِ نخستین انسان (هُرمَزدبَغ) به سرزمینِ تاریکیِ اهریمن، مادرِ زندگی (Mādar ī zīndagān) است که دست بر سرِ او می‌گذارَد و او را به جنگ رهسپار می‌کند: «اوّلین دست‌گذاردن، همان است که مادر نهاد/ بر سرِ انسانِ نخستین. او را مجهّز و/ قویّ کرد، دستش را بر سرِ او گذاشت و او را به جنگ فرستاد. او فرود آمد...» (*The Khephakaia*, 1995: 44؛ *کفالایا*، ۱۳۹۵: ۳۹)

۲-۲. شاهزادگانِ ایزدگون و سلوکشان

گیل‌گمش شاهزاده ـ پهلوانی است ایزدگون که فقط یک‌سومِ وجودش متناسب با آدمیان است: «یک‌سومِ گیل‌گمش آدمی است و دوسومِ او خداست.» (*گیل‌گمش*، ۱۳۹۲: ۲۲) به همین دلیل است که وقتی اوت‌ناپیشتیم او را می‌بیند، با خود می‌گوید: «آن که می‌آید، نمی‌تواند آدمی باشد» (همان: ۸۷)؛ امّا همین بهرهٔ کوچک از آدمیّت است که گیل‌گمش را از رسیدن به جاودانگی بازمی‌دارد. درست در زمانی که اوت‌ناپیشتیم از او می‌خواهد شش روز و شش شب نخوابد، «خوابی بر او وزید مانندِ بادِ سختی.» (همان: ۱۰۰) پس از آن هم که گیاهِ جاودانگی را بدو می‌دهند، در حفظِ آن ناتوان است. او همان زمانی که باید از گیاهِ زندگی‌بخش محافظت کند، «قطعهٔ خاکی» می‌بیند. در آنجا مشغولِ خوشی و غوطه خوردن در آبگیری می‌شود و مارْ گیاهِ جاودانگی‌بخش را می‌دزدد. (ر.ک. همان: ۱۰۴)

شاهزادهٔ پارتیِ *سرودِ مروارید* نیز خدای‌وار است. او همانندِ گیل‌گمش، انسان‌خداست؛ به گفتهٔ الیاده، او روحی است که به سویِ مادّه نظر کرده است و «در آرزویِ تجربهٔ جسم می‌سوزد، هویّتِ خود را فراموش می‌کند. روح، مسکنِ اصلیِ اوّلیّه‌اش، مرکزِ راستینش و هستیِ ابدیِ خود را از یاد می‌بَرَد.» (الیاده، ۱۳۹۱ الف: ۱۶۲) در همین باره، در متنِ *سرود* می‌خوانیم: «و من از یاد بُردم که خود پادشاه‌زاده‌ام/ و به بردگیِ پادشاهِ آنان [مصریان] تن در دادم/ گوهر را نیز که پدر و مادرم/ مرا به خاطرِ آن فرستاده بودند از یاد بُردم/ و از گرانیِ خورش‌هایِ آنها/ به خوابی گران درافتادم.» (زرّین‌کوب، ۱۳۷۷: ۲۸۶)

از آنچه گذشت، شاهزادهٔ پارتی را می‌توان در ایزدگونگی با گیل‌گمش سنجید که هر دو دچارِ خواب و سرمستی و فراموشی می‌شوند و اصلِ خداگونهٔ خود را از یاد می‌بَرَند. نخوابیدن، یعنی «حضور

در دنیایِ روح» (الیاده، ۱۳۹۱ الف: ۱۶۵) و آگاهی از آن که گویا گیل‌گمش و شاهزادهٔ پارتی از آن (گیاهِ جاودانگی‌بخش/ مروارید) غفلت می‌کنند. مروارید؛ نمادِ روح را («گوهری گم‌شده که باید آن را بازیافت»/ یوناس، ۱۳۹۸: ۲۶۰) با گیاهِ حیات‌بخشِ گیل‌گمش می‌توان یکی دانست. فراموش نکنیم گیل‌گمش گیاه را از «اعماقِ دورِ زیرِ دریا» می‌یابد و بیرون می‌کشد (*گیل‌گمش*، ۱۳۹۲: ۱۰۲–۱۰۴)؛ همان‌گونه که شاهزادهٔ پارتی، باید «گوهرِ یکتایی را/ که درونِ دریاست» (زرّین‌کوب، ۱۳۷۷: ۲۸۵) بیابد و برباید. پیش از آن هم، قبل از رسیدن به سیدوری سابیتو که گیل‌گمش را به نزدِ اوت‌ناپیشتیم هدایت می‌کند، گیل‌گمش «از دریایِ جهان و از آب‌هایِ مرگ» می‌گذرد تا زندگانی را برایِ همیشه بیابد. (ر.ک: *گیل‌گمش*، ۱۳۹۲: ۷۶) سرزمینِ «مصر» یا «مغرب» را باید با «قطعهٔ خاکی» در *حماسهٔ گیل‌گمش* سنجید. مصر یا مغرب نمادی است از دنیایِ مادّی (ر.ک: یوناس، ۱۳۹۸: ۲۵۰) یا «عالَمِ جسم که روح در آن زندانی است» (زرّین‌کوب، ۱۳۷۶: ۳۰۶؛ حصوری، ۱۴۰۰: ۵۹) که هم شاهزادهٔ پارتی و هم گیل‌گمش در آن به فراموشی از اصلِ خود می‌رسند. آبِ آبگیر که گیل‌گمش در آن شنا می‌کند، نمادی از دنیاست. «آب یا دریا برایِ اشاره به دنیایِ مادّی و تاریکی است که موجودِ الهی در آن غرق شده است.» (یوناس، ۱۳۹۸: ۲۵۰)

آنچه یاد شد، در تطابق با اندیشه و متن‌هایِ مانوی هم هست. در مانویّت، از روحِ در بندِ آدمی سخن رفته است که یادآورِ گیل‌گمش و شاهزادهٔ پارتی است. این روحِ گرفتار در متن‌هایِ مانوی، مانندِ آن دو، شاه‌پسر شهزاده‌ای (wispuhr šahrðār zādag) است که به تاریکی درمی‌افتد. او برساخت و بازنمودی است از انسانی که با وجودِ روحِ ارزشمندش، در تن و جهان گرفتار آمده است. در متنی مانوی، مانوی‌ای روحِ خود را این‌گونه خطاب قرار می‌دهد که: «گران‌مستی که خفته‌ای! بیدار شو و به من نگر.» (Boyce, 1975: 108) این روح در جهان گرفتار شده و آزار می‌بیند و از صاحبِ خود می‌خواهد که از آغوشِ مرگ یعنی تن و جهان، او را رها سازد و گوهرِ روح را بازیابد: «من، من هستم ظریف‌زادهٔ بی‌آزار. آمیخته‌ام با هستی و آزار بینم. بیرون بر مرا از آغوشِ مرگ.» (ibid: 108)

آغوشِ مرگ که در این متن از آن سخن رفته است، بنا بر متنِ مانویِ دیگر، تن و جهان است که برایِ آن تعبیرِ «تاریکی» و «مرگ» هم به کار می‌رود. (ر.ک: *زبورِ مانوی*، ۱۳۸۸: ۱۰۱) در متنی دیگر که در بزرگ‌داشتِ مانی است، از مرگِ مانی به پرواز کردن از سرزمینِ مصر (Mičrēm) تعبیر

کرده‌اند. (Boyce, 1975: 136) این مصر دقیقاً به همان معنا در *سرود مروارید*، یعنی جهانِ مادی است. مصر از کهن‌ترین دوران، «مسکنِ آیین‌های مُردگان و به همین دلیل، بارگاهِ مرگ بوده است» (یوناس، ۱۳۹۸: ۲۵۱–۲۵۰)؛ بنابراین، مصر یعنی مرگ که در اندیشه‌های مانوی معادل با تن و جهان به کار می‌رود (ر.ک: *زبورِ مانوی*، ۱۳۸۸: ۱۰۱)؛ همان چیزی که گیل‌گمش، شاهزادهٔ پارتی و مانی از آن می‌گریزند و می‌خواهند با گریز از آن به جاودانی برسند. برایِ رسیدن به این هدف، باید روحِ (مطابق با متنی مانوی: «گوهرِ مقدّسِ خداوندگار» یا همان «روشنی و زندگی») گرفتار در این مصر را بازیافت (*زبورِ مانوی*، ۱۳۸۸: ۱۰۰). «هدفِ کیشِ مانوی آزاد کردنِ [همین] مرواریدهایِ موجود در پوششِ ناپاکِ جسمانی، از جهانِ مادّی ... است.» (کلیم‌کایت، ۱۳۸۴: ۵۸) در متن‌هایِ مانوی، از کنشِ غوّاصانی یاد می‌شود که مرواریدها را در ژرفایِ دریا جست‌وجو می‌کنند. دریا و آب در اندیشهٔ مانویان نیز در معنایِ جهانِ مادّی به کار می‌رود؛ چنان‌که در متنی، انسانِ نخستین (هرمزدبَغ) شکارگری معرّفی می‌شود که به «دریا، سرزمینِ تاریکی» می‌رود و تور می‌اندازد تا ارکانِ تاریکی را شکار کند. (ر.ک: *کفالایا*، ۱۳۹۵: ۲۸؛ *The Kephalaia*, 1995: 31) مروارید نیز نشانِ روح است که باید آن را جُست و از تن و جهان رهایی داد؛ چنان‌که در *مزامیرِ مانوی* دربارهٔ عیسی می‌خوانیم که: «خداوندگارْ به هیأتِ انسان درآمد/... به سواحلِ دریا گام نهاد به بازجُستِ مروارید/... اورشلیم را ویران کرد، مرواریدهایش را برگرفت/ مُردگان را از تباهیِ گناهانشان رهانید و از نو زنده کرد» (*زبورِ مانوی*، ۱۳۸۸: ۱۷۵). همان‌گونه که می‌بینیم، روح به مرواریدی تشبیه شده است که باید آن را از دریا یا جهانِ مادّی بیرون کشید و نجاتش داد و این به معنیِ دوری از گناه و مرگ و رسیدن به زندگیِ جاودانی است.

از آنچه گذشت، می‌بینیم که مانویان همان تعابیری را که در *حماسهٔ گیل‌گمش* و *سرودِ مروارید* به کار رفته است؛ همانندِ به کار بُردنِ مروارید در معنایِ روح، مضمونِ خواب و فراموشی و غفلت از روح (زندگیِ جاودانه) یا گرفتارشدن در دنیا (قطعهٔ خاکیِ *حماسهٔ گیل‌گمش*، مصر در *سرودِ مروارید* و متن‌هایِ مانوی که هم‌معنایِ مرگ است) و کوشش برایِ بازیافتِ مرواریدِ روح در دریا (تن و جهان) را به کار بُرده‌اند.

۲ -۳. نقشِ برجستهٔ همزاد/ برادر

یکی از وجوه همسان در *حماسهٔ گیل‌گمش* و *سرود مروارید*، وجودِ همزادی است که این همزاد و همراه در مانویّت هم جلبِ توجّه می‌کند. در *حماسهٔ گیل‌گمش* شاهدیم که انکیدو چون همزادی در کنارِ گیل‌گمش ظاهر می‌شود. وقتی مردمِ شهر اوروک از ستم‌هایِ گیل‌گمش به تنگ می‌آیند، شکایت به ایزدان می‌بَرَند. اَنو، پدرِ ایشتر، ایزدِ قالب‌پرداز، اَرورو (Aruru) را فرا می‌خوانَد و خطاب به او می‌گوید: «نقشی بساز که با گیل‌گمش برابر باشد؛ موجودی قویّ مانندِ او و معذلک فقط جانورِ صحرایی نباشد. وقتی که زمانِ او فرا می‌رسد، این نیرومند به اوروک بیاید. باید با گیل‌گمش رقابت کند؛ پس اوروک آرام خواهد شد. چون اَرورو این را شنید، در خیالِ خود موجودی آفرید؛ چنان‌که خدایِ آسمان می‌خواست.» (*گیل‌گمش*، ۱۳۹۲: ۲۳) این موجود همان انکیدو است که گیل‌گمش رویارویِی خود را با او به خواب می‌بیند. پس از ورودِ او به اوروک، او با گیل‌گمش به مبارزه برمی‌خیزد. پس از آن، مادرِ گیل‌گمش، انکیدو را به فرزندی می‌پذیرد و گیل‌گمش را برادرِ انکیدو می‌داند. انکیدو نیز در پاسخ می‌گوید: «مادر! من در نبرد، برادرِ خویش را یافتم. گیل‌گمش با او می‌گوید: تو دوستِ منی، حالْ دوشادوشِ من بجنگ.» (همان: ۳۳) چنان‌که می‌بینیم، این دو «به مانندِ دو همزادند که با پیوندشان، جفتی کامل می‌سازند.» (ستّاری، ۱۳۸۴: ۴۲) گیل‌گمش پس از آشنایی با انکیدو شخصیّتی دگر می‌یابد که سنجش‌پذیر نیست با آنچه پیش از آن بود. او پیشتر همهٔ مردمِ اوروک را به بیگاری می‌گرفت. پسران را که هنوز به مردی پا نگذاشته بودند، به کار وا می‌داشت. معشوقه را از محبوب می‌گرفت و به خدمتِ خود درمی‌آوَرْد (ر.ک: *گیل‌گمش*، ۱۳۹۲: ۲۲)؛ امّا اکنون، پس از آشنایی با انکیدو، در پیِ کارهایِ بزرگ برمی‌آید؛ چنان‌که دقیقاً بعد از دوستی با انکیدو، اراده می‌کند تا به جنگلِ سدر رود و خومبابا، دیوِ هراسناک، را از پای درآوَرَد؛ هموی که نسبت به شَمَش گناهکار شده است. (ر.ک. همان: ۳۳) گیل‌گمش درست پیش از روبه‌رو شدن با انکیدو، هم‌آغوشِ ایشتر، الههٔ عشق است و اساساً در معبدِ او می‌زید (ر.ک. همان: ۳۱، ۲۷) ؛ امّا پس از این‌که به همراهِ انکیدو، خومبابا را می‌کُشَد، چون ایشتر از او طلبِ عشق می‌کند، آن را ردّ می‌کند و عواقبِ بدِ آن را هم که در پیِ نفرینِ ایشتر رخ می‌دهد، می‌پذیرد. (ر.ک. همان: ۵۱) او در جایی آشکارا به انکیدو می‌گوید: «ای رفیق! ما نمی‌خواهیم در اوروک بیاساییم. نمی‌خواهیم در پرستشگاهِ

ایشتر فرزند بسازیم.» (همان: ۳۴) گیل‌گمش آنجا که به جست‌وجوی اوت‌ناپیشتیم برمی‌آید، وقتی سیدوری سابیتو (شاید چهرهٔ دیگرِ ایشتر/ ر.ک: *حماسهٔ گیل‌گمش*، ۱۳۸۹: ۱۰۳) می‌خواهد از رفتن به این راه منصرفش کند، خوشی‌های زندگیِ مادّی را برایِ گیل‌گمش برمی‌شمرد: «... لذّت ببر و در آغوشِ زنان شاد باش.» (همان: ۸۲) گیل‌گمش هیچ گرایشی به این خوشی‌ها نشان نمی‌دهد و در پاسخ به او فقط می‌گوید: «راهِ منزلِ اوت‌ناپیشتیم را به من نشان بده.» (همان: ۸۳) اوت‌ناپیشتیم یعنی «آن که زندگی را یافته.» (*گیل‌گمش*، ۱۳۹۲: ۸۸، ۹۰؛ *حماسهٔ گیل‌گمش*، ۱۳۸۹: ۱۰۴، ۶۹) او می‌خواهد آنچه را به ماندگاری‌اش می‌انجامد بیابد.

در *سرودِ مروارید* هم این برادر و همزاد را می‌بینیم. وقتی شاهزادهٔ پارتی فراموش می‌کند که برایِ چه کاری به مصر فرستاده شده است، جملهٔ بزرگانِ شرق در انجمنی به این نتیجه می‌رسند که نباید او را در مصر رها کنند. نامه‌ای برایِ او می‌نویسند و تمام بزرگان، نامِ خود را بر آن می‌نهند که یکی از آنان، برادرِ شاهزاده است: «از نزدِ ما، شاهِ شاهان، پدرِ تو/ و از مادرِ تو، ملکهٔ دیارِ سپیده‌دم/ و از جانبِ دومین فرزندِ ما، برادرِ تو/ به تو...» (زرّین‌کوب، ۱۳۷۷: ۲۸۶) در اینجا می‌بینیم که برادرِ شاهزاده، یکی از کسانی است که در بیداریِ دوبارهٔ شاهزاده نقش دارد. همچنین، شاهزادهٔ پارتی از «بزرگ‌زاده‌ای» سخن می‌گوید که «خویشِ» اوست و به او پیوسته است. به نظر می‌رسد او همزادی است که شاهزاده را از جهانِ مادّه و ناپاکانِ به دنیا آمیخته، دور می‌دارد: «جوانمردیْ خوب‌دیدار و بختیار که آمد و به من پیوست/ وی را همدمِ خویش کردم/ و رفیقی که در آنچه داشتم با من انباز شود/ وی مرا از مصریان برحذر داشت/ و از درآمیختن با ناپاکان نیز.» (همان: ۲۸۵)

مانی نیز مدّعی است که در دوازده سالگی، فرشته‌ای به نامِ اَلتّوم (at-taûm) که به زبانِ آرامی به معنیِ قرین و همراه و همنشین است (ر.ک: ابن‌النّدیم، ۱۳۸۱: ۳۹۲؛ ابوالقاسمی، ۱۳۸۷: ۷۱) نخست بار بر او فرو فرستاده شده است. این همزاد و همراهِ مانی که در متن‌هایِ مانوی به پارتی نَرْجَمیگ و به فارسیِ میانه یَمَگ آمده است، دوباره در بیست و چهارسالگی بر مانی پدیدار می‌شود. (*کفالایا*، ۱۳۹۵: ۱۵؛ *The Kephalaia*, 1995: 21; Sundermann, 1986: 205) «اکنون نیز خود [یعنی همزاد] با من رَوَد، مرا خود [همزاد] دارد و پاید. به زورِ او با آز و اهریمن کوشم و مردمان را خرد و دانش آموزم.» (Boyce, 1975: 31) آشکار است که مانی هم پس از آشنایی و دیدار با همزادِ خود، اساساً در

زندگی‌اش دگرگونی‌ای رخ می‌دهد که با پیش از آن متفاوت است. این نکته را هم اشاره کنیم که جملهٔ مانی که می‌گوید: «اکنون نیز خود با من رَوَد» بسیار شبیه است به جایی از سخنِ گیل‌گمش که دربارهٔ انکیدو مطرح می‌کند: «شب و روز با تو بودم.» (*گیل‌گمش*، ۱۳۹۲: ۶۵) او در جایی دیگر، همبستگی خود و انکیدو را همچون پیوستگیِ اسب و صاحبش می‌داند: «رفیقِ من که با من مثلِ اسب بستگی داشت.» (همان: ۶۸) به نظر می‌رسد مرگِ انکیدو، در واقع یکی شدنِ او با گیل‌گمش است؛ چنان‌که شکیب الخوری معتقد است «گیل‌گمش و انکیدو یک تن بیش نیستند» (ر.ک: ستّاری، ۱۳۸۴: ۳۹) و بِلان انکیدو را «نسخهٔ ثانیِ گیل‌گمش» می‌داند. (ر.ک: بلان، ۱۳۸۰: ۹۹) همین ویژگی را دربارهٔ مانی و همزادِ او هم می‌بینیم؛ آنجا که می‌گوید: «هر آنچه چشم می‌بیند و گوش می‌شنود و فکر/ می‌اندیشد و...از طریقِ او شناختم/ همه چیز را. من همه چیز را به واسطهٔ او دیدم و یک جسم/ و یک روحِ واحد شدم.» (*The Kephalaia*, 1995: 21؛ *کفالایا*، ۱۳۹۵: ۱۵) گویا گیل‌گمش هم پس از مرگ انکیدو، همچنان با او می‌بیند و می‌شنود.

۲ -٤. تازش به سرزمینِ تاریکی (از خاور به باختر رفتن)

از همسانی‌هایِ دیگر که در این میان می‌توان برشمرد، تازش به سرزمینِ اهریمن یا مظاهرِ اوست. پیشتر گفتیم که گیل‌گمش پس از آشنایی با انکیدو، نخستین کاری که پیش می‌گیرد، تازش به جنگلِ سدر است که انلیل (Enlil)، خدای خاک و سرزمین، خومبابا، دیوِ ترسناک را بر آنجا به عنوانِ نگاهبان گذاشته است تا «مردم را برَمانَد»؛ همو که «از نَفَسِ او بانگِ مرگ برمی‌خیزد.» (*گیل‌گمش*، ۱۳۹۲: ۳۳) خومبابا حدّ و اندازهٔ خود را نمی‌شناسد. او نسبت به شَمَش گناهکار شده است و می‌کُشد هر که را که نزدیکِ جنگلِ سدر می‌شود. (ر.ک. همان: ۳۳-۳۴) شَمَش گیل‌گمش را همراهِ انکیدو به جنگلِ سدر می‌فرستد: «با دوستِ خود برخیز تا با خومبابا بجنگی. ... خومبابا نسبت به من گناه‌ها کرده. از این جهت بروید و او را بکُشید.» (همان: ۴۱) گیل‌گمش و انکیدو به سرزمینِ خومبابایِ اهریمنی حمله می‌بَرَند و پس از تحمّلِ رنج‌هایِ بسیار، نهایتاً خومبابا را می‌کُشند. (ر.ک. همان: ۴۵-۴۹) این نخست سلوکی است که گیل‌گمش به همراهِ انکیدو انجام می‌دهد. پس از مرگِ انکیدو (و گویا یکی شدنِ گیل‌گمش با او)، او برایِ رسیدن به بی‌مرگی، به جست‌وجو برمی‌آید. او به کوهستانِ مشو می‌رسد. آنجا مکانی است اهریمنی؛ زیرا در آنجا با موجوداتی مانندِ دو غولِ نر و ماده (گژدم ـ انسان) روبه‌رو

می‌شود که آنان او را به «درّهٔ تنگ و تاریکی» راه می‌نمایند. (ر.ک. همان: ۷۴) پس از آن هم، «از دریایِ جهان و از آب‌هایِ مرگ» (جهانِ اهریمنی) می‌گذرد که این نیز عبور از تاریکی‌ای دیگر است. او می‌داند برایِ رسیدن به زندگی و به قولِ خودش خبر یافتن از آن (ر.ک. همان: ۷۶) باید از تاریکی و مرگ بگذرد. او بنا بر روایتِ دُنا رِزِنْبِرْگ، «از خاور به سویِ باختر روانه» می‌شود (*حماسهٔ گیل‌گمش*، ۱۳۸۹: ۷۲)؛ چونان‌که شاهزادهٔ پارتی چنین مسیری را برمی‌گزیند.

شاهزادهٔ پارتی نیز از شرق راهیِ غرب (مصر/ تاریکی) می‌شود: «من شرق را فرو گذاشتم و به همراه/ دو تن ندیمانِ خویش فرود آمدم/ ... چون دورتر فرود آمدم به مصر رسیدم/ ... من یکسره به نزدیکِ اژدها آمدم/ و نزدیکِ جایگاهِ او نشست گرفتم. ...» (زرّین‌کوب، ۱۳۷۷: ۲۸۵)

در مانویّت نیز گسیلِ قهرمان را به سرزمینِ تاریکی می‌بینیم. آن‌گاه که اهریمن یا همان شاهزادهٔ تاریکی (Axšēnd tārīg) به سرزمینِ روشنی می‌تازد که جایگاهِ پدرِ بزرگی است، پدرِ بزرگی در واکنش بِدو مادرِ زندگی و او هم هُرمزدبَغ را فرا می‌خوانَد. وی با پنج فرزندِ خویش (فروهر، باد، روشنی، آب، آتش) به سویِ شهریارِ تاریکی می‌تازد؛ امّا «انسانِ نخستین، به مغاکِ تاریکی سقوط کرد و در آن غرق شد.» (*The Khephakaia*, 1995: 60؛ *کفالایا*، ۱۳۹۵: ۱۰۲، ۵۶) هرمزدبغ از این به تاریکی درافتادن و آسیب دیدنِ فرزندانش بسیار غمگین و دردمند است (ر.ک. *کفالایا*، ۱۳۹۵: ۱۴۸؛ *The Khephakaia*, 1995: 156) و وضعیّتِ او، تداعی‌کنندهٔ غم و رنجِ گیل‌گمش است که می‌گوید: «راهِ من از دردها می‌گذرد؛ دردِ وحشتناکِ غم نصیبِ من است.» (*گیل‌گمش*، ۱۳۹۲: ۷۴) علّتِ این رنج و درد و سرگردانی را باید در گردکردنِ دو امرِ متناقض در وجودِ گیل‌گمش دانست. وصفی که از گیل‌گمش، پیش از رسیدن به سیدوری سابیتو به دست داده شده است، تضادّ و تناقض در وجودِ او را نشان می‌دهد: «گیل‌گمش اینجا و آنجا در جست‌وجو است. ... پوستِ جانورانِ وحشی در بر دارد، تنِ او مانندِ خدایان است. درد در دلِ اوست. مانندِ سرگردانانِ راه‌هایِ دور به چشم می‌رسد» (همان: ۷۹). پوستِ جانورانِ وحشی، نشانی از تمایلات و غرایزِ انسانی در اوست و شبیه بودنِ او به خدایان، وجههٔ متعالیِ او را می‌نماید. هریک از این دو به سویی متمایل است و سرگردانیِ او را رقم می‌زند. این وضعیّتِ گیل‌گمش، گویا الگویی است برایِ مانی و مانویان در ساختِ «نَفْسِ زنده (Grīw žīwandag)». در متن‌هایِ مانوی، برایِ نَفْسِ زنده («نورِ محبوس در مادّه»/ اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷:

۲۹۶)، تعبیرِ «شهریار و در بند» (Boyce, 1975: 104) به کار بُرده می‌شود که الیاده (۱۳۹۵: ۴۰۷/۲) بهترین روایتِ این شهریاریِ در عینِ در بندی را در *سرودِ مروارید* و شخصیّتِ شاهزادهٔ پارتی می‌بیند؛ امّا به نظر می‌رسد پیش از شاهزادهٔ پارتی، باید این ویژگی را با توجّه به مطلبی که پیش از این دربارهٔ آن سخن گفته شد، در گیل‌گمش جست‌وجو کرد.

۲ -۵. شیرچهراژدها اهرمن

پیشتر از خومبابا سخن گفتیم. «از پای درآمدنِ خومبابا به معنایِ پایان‌یافتنِ تجاوزاتِ جنسی و قتل و کُشتار و آبادانیِ سرزمین، با گسترشِ صلح و آرامش است.» (بلان، ۱۳۸۰: ۶۶) خومبابا مظهرِ شرّ و شرارت است؛ بنابراین، تصویری اهریمن‌گونه از او در *حماسهٔ گیل‌گمش* ارائه می‌شود: «خومبابا را دیدند که می‌آید. پنجه‌هایی داشت مانندِ شیر، تنِ او با فلس‌هایی از مفرغ پوشیده بود. پاهایِ او چنگالِ کرکس بود. بر سرِ او شاخ‌هایِ گاوِ نرِ وحشی بود. دُم و اندامِ آمیزشِ او با سرِ مار پایان می‌یافت.» (*گیل‌گمش*، ۱۳۹۲: ۴۸)

در *سرودِ مروارید* صرفاً از اژدها که مرواریدِ روح را تصرّف کرده، سخن به میان آمده است. تصرّفِ مروارید به دستِ اژدها، یادآورِ ربودنِ گیاهِ زندگی‌بخش به وسیلهٔ مار در *حماسهٔ گیل‌گمش* است؛ پادشاهِ جهانِ تاریکی (اژدها/ مار/ مادّه)، روح را می‌رباید. در مانویّت هم، «پادشاهِ جهانِ تاریکی، اژدهاست» (*کفالا یا*، ۱۳۹۵: ۳۳؛ *The Khephakaia*, 1995: 37)؛ امّا در جاهایی از متن‌هایِ مانوی، چهرهٔ اهریمن دقیق‌تر ترسیم شده که آن نزدیک است بدانچه از چهرهٔ خومبابا می‌بینیم؛ آمیزشی از شیر، مار، ماهی، عقاب/ کرکس: «دربارهٔ پادشاهِ تاریکی باید گفت/ بر او پنج کالبد هستند: سرِ او شیرچهر است/ دست‌هایش و پاهایش دیوچهر/ شانه‌هایش عقاب‌چهر، شکمش اژدهاچهر است/ دُمِ او ماهی‌چهر است.» (*کفالا یا*، ۱۳۹۵: ۳۰، ۷۷؛ *The Khephakaia*, 1995: 34-35, 79)

ویژگیِ مشترکِ دیگری که باید بدان توجّه داشت، سوزانندگیِ خومبابا، اژدهایِ *سرودِ مروارید* و اهریمنِ مانوی است. خومبابا مطابق با روایتِ رزنبرگ، «دندان‌هایی اژدهاوَش دارد و از دهانش شعلهٔ آتش زبانه می‌کشد. ... این غول‌پیکر چونان رودی است که به طوفان درافتاده و نَفَسِ آتشینش مرگ‌آسا است.» (*حماسهٔ گیل‌گمش*، ۱۳۸۹: ۴۲، ۴۶) در *سرودِ مروارید* هم با «اژدهایی گران‌دم» روبه‌رو می‌شویم. (ر.ک: زرّین‌کوب، ۱۳۷۷: ۲۸۵) مانویان هم، پنجمین ویژگی‌ای که در کنارِ

تاریکی، بوی بد، زشتی و تلخی به اهریمن نسبت می‌دهند، «سوختنِ» اوست. (ر.ک: *کفالا یا*، ۱۳۹۵: ۳۱؛ *The Khephakaia*, 1995: 35) از این‌رو، در متونِ مانوی، اهریمن پیوسته با آتش در پیوند و عنصری اهریمنی است. در *زبورِ مانوی* (ر.ک. ۱۳۸۸: ۱۱۴، ۱۲۰، ۲۲۶) از «اهریمنانِ آتش»، «آتشِ گناه» و «تاریکی و آتشِ» جهان، سخن به میان آمده است و از موبدانِ زردشتی که در قتلِ مانی تأثیرگذار بودند، به «پریستارانِ آتش» تعبیر شده است. (ر.ک. همان: ۴۹) در متنی دیگر که به زبانِ قبطی است، بیان شده که روحِ زنده «آتشِ مستبدّانِ زمین را به بند کرد/ ... آتش فرو انداخت/ چشمه‌هایِ آتش را بست/ تا دوباره نتوانند تاریکی را فراز فرستند/ تنورهایِ آتش را خاموش کرد» (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۲۲۹). مطابق با *کفالا یا*، سرِ اهریمن، «چهرهٔ شیر دارد که/ از دنیایِ آتش آفریده شده است.» (*The Khephakaia*, 1995: 79؛ *کفالا یا*، ۱۳۹۵: ۷۷) گویا مانی آتش را رمزِ شهوت (کُشندهٔ روح/ ر.ک: *زبورِ مانوی*، ۱۳۸۸: ۱۱۴) و آز و آرزو می‌داند و معتقد است که حرکتِ این قدرت‌ها «حرکاتِ بی‌نظمی است و خواسته‌هایشان خواسته‌هایِ شهوتِ شرورانه و قدرتشان همچون آتش، تاریک و فرو بَرَنده است.» (یوناس، ۱۳۹۸: ۳۷۸) مانی و مانویان، این قدرت‌هایِ شریرانهٔ مادّه (جهان/ اهریمن) را در شیر و اژدها نمادینه می‌کنند: «پادشاهِ جهانِ آتش، شیرچهر است؛ اقدمِ/ همهٔ حیوانات. ... پادشاهِ جهانِ تاریکی اژدهاست» (*The Khephakaia*, 1995: 37؛ *کفالا یا*، ۱۳۹۵: ۳۳) و برآن‌اند رهایی یابند از این «اژدهایِ شیرچهره‌ای» که بر روحِ آدمی چیره است: «چه بایدم با این شیرِ همیشه غُرّان؟/ چه بایدم با این اژدهایِ هفت‌سر؟» (هالروید، ۱۳۹۲: ۳۸۴؛ *زبورِ مانوی*، ۱۳۸۸: ۱۰۲)؛ بنابراین، در مانویّت به جز اژدها، شیر هم کاملاً اهریمنی است و این جهان کُنامِ آن، «منزلگاهِ دزدان» و «کالبدِ مرگ» تلقّی می‌شود که «هر انسانی برایِ آن موییده است.» (*زبورِ مانوی*، ۱۳۸۸: ۱۲۰)

در *حماسهٔ گیل‌گمش* (ر.ک. ۱۳۹۲: ۴۹) هم، گیل‌گمش و انکیدو پس از کُشتنِ خومبابا، با شیرها می‌جنگند و آنها را می‌کُشند. مطابق با روایتِ رزنبرگ (*حماسهٔ گیل‌گمش*، ۱۳۸۹: ۷۰)، پس از مرگِ انکیدو و راهی شدنِ گیل‌گمش به سویِ اوت‌ناپیشتیم برایِ دریافتِ زندگیِ ابدی، در همان آغازِ راه با دو شیر روبه‌رو می‌شود که علی‌رغمِ وحشت از آنها، هر دو را می‌کُشد؛ بنابراین، می‌بینیم که پیش از مانویان، گیل‌گمش برایِ رسیدن به جاودانگی و گریز از شیر و کُنامِ آن که مانویان آن را «کالبدِ مرگ» می‌گویند، کوشیده است. ستیزِ گیل‌گمش با دو شیر و کُشتنِ آنها، یادآورِ بهرامِ گور و مبارزهٔ

او با دو شیرِ «اژدهادنبال» و ربودنِ تاج از میانِ آن دو در *هفت‌پیکرِ* نظامیِ گنجوی (۱۳۹۳: ۹۷-۹۸) است. به عقیدهٔ پژوهنده‌ای، «تاجِ میانِ دو شیر عبارت است از گوهرِ سرشتِ خودِ قهرمان که گویی میانِ دو آروارهٔ دهانِ بزرگِ یک اژدها، بلعندهٔ گنجِ درونیِ نَفْسِ انسان، قرار گرفته است و باید آن را رهانید. شاعر بهتر از این نمی‌تواند این بازگشت به الگویِ نخست، در سرودِ عرفانیِ *ترانهٔ مروارید* را آشکار سازد: تاجِ زر در میانِ دو شیرِ سیاه/ چون به کامِ دو اژدها یک ماه.» (بری، ۱۳۹۴: ۱۱۹-۱۲۰) بهرام اگر بر شیراژدها چیره شود و تاج (مروارید/ گوهرِ نَفْس) را بازستاند، تاج را بر سر خواهد گذاشت و به پادشاهی خواهد رسید.[۳]

۲ -٦. درآوردنِ جامهٔ رزم و تاج بر سر نهادن

گیل‌گمش پس از بازگشت از جنگ با خومبابا و کُشتنِ او، ضمنِ شستنِ خویش و ابزارِ جنگ و شانه زدنِ مویش، «ملبوسِ کثیف را بر زمین انداخت و جامهٔ پاکی بر تن پوشید.» (*گیل‌گمش*، ۱۳۹۲: ۵۱) مطابق با روایتِ رزنبرگ، او تاج هم بر سر می‌گذارَد. (*حماسهٔ گیل‌گمش*، ۱۳۸۹: ۵۹)

در *سرودِ مروارید* نیز در هنگامی که پدر و مادرِ شاهزادهٔ پارتی می‌خواهند او را راهیِ مصر کنند، لباسِ پادشاهیِ او را از تنش درمی‌آورند: «جامهٔ فخر را/ که از راهِ محبّت برایِ من ساخته بودند از من بستدند/ و قبایِ ارغوانی‌ام را نیز/ که فراخورِ بالایِ من بافته شده بود، از من بازگرفتند.» (زرّین‌کوب، ۱۳۷۷: ۲۸۴) شاهزاده برایِ این‌که مصریان نفهمند که او از شرق برایِ ربودنِ مروارید آمده است، لباسِ آنان را بر تن می‌کند و البتّه چنان‌که خود می‌گوید، از خورشِ آنان می‌خورد و پس از این، کاملاً اصل و اساسِ خود را فراموش می‌کند و به خوابی گران درمی‌افتد؛ امّا پس از بیداریِ دوباره و ربودنِ مروارید از نزدِ اژدها، «جامهٔ پلید و ناپاکِ آنها را / از تن» درمی‌آوَرَد و «جامهٔ فخر را که از تن برکنده» بود، برایِ او می‌فرستند و او درمی‌پوشد. (ر.ک. همان: ۲۸۵-۲۸۷) جامهٔ کثیفی که او بر تن می‌کند، «پوششِ جسمانیِ بدنی است که او در آن جسمیّت می‌یابد. در لحظهٔ معیّنی، طیِّ صعودش او با جامهٔ روشنِ شکوهمندش روبه‌رو می‌شود، درست مانندِ خودِ او و می‌فهمد که این بَدَلِ نَفْسِ حقیقیِ اوست. دیدارِ او با بَدَلِ متعالش، یادآورِ درکِ ایرانیان از انگارهٔ آسمانیِ روح، دَئناست.» (الیاده، ۱۳۹۵: ۴۰۷/۲)

در اینجا در این نکته تأمّل داشته باشیم که دَئنایی که از آن یاد شد، مادینه است و یادآورِ نَفْسِ «ناطقه» که در عربی کلمه‌ای مؤنّث است. پیشتر انکیدو را همزاد و خودِ دیگرِ گیل‌گمش دانستیم. در

حماسهٔ گیل‌گمش، گاه تعابیری دربارهٔ انکیدو به کار می‌رود که او مؤنّث جلوه می‌کند. مثلاً در روایتِ رزنبرگ دربارهٔ او پس از مرگش آمده است که «گیل‌گمش پیکرِ دوستِ خویش را درونِ جامه‌ای زربفت پوشانْد و عروس‌وارش روبنده برگرفت.» (*حماسهٔ گیل‌گمش*، ۱۳۸۹: ۶۸) در وصفِ موی او آمده است: «موی سرِ او مانندِ گیسوانِ زنان چین خورده و فرو ریخته.» (*گیل‌گمش*، ۱۳۹۲: ۲۳) در گزارشِ کُشتیِ گیل‌گمش با انکیدو هم آمده است: «این یکی او را مثلِ زنی می‌فشرد.» (همان: ۳۱) شاید از همین‌روی است که بِلان (۱۳۸۰: ۵۰)، انکیدو را نه نرینه و نه مادینه می‌داند. در مانویّت هم نَفْسِ آدمی جلوه‌ای مادینه دارد. در یکی از *مزامیرِ* مانوی، با نامِ «شیرْ دُختِ زیبایم ربود»، از نَفْس به دختر تعبیر شده است که شیر و اژدهایِ بزرگ آن را می‌ربایند و به مغاکِ خود می‌بَرَند. سپس مانی یا مانوی‌ای که دخترش (نَفْسش) را ربودند و در این گیتی (شیر و اژدها/ اهریمن) گرفتار ساختند، از ایزدِ متعال می‌خواهد تا دُختش را رهایی بخشد. (ر.ک: *زبورِ مانوی*، ۱۳۸۸: ۲۱۶)

به بحثِ اصلی در این بخش بازگردیم. در متن‌هایِ مانوی نیز مانویان در مرگِ مانی تعبیرهایی به کار می‌بَرَند که بسیار شبیه است بدانچه دربارهٔ گیل‌گمش و شاهزادهٔ پارتی دیدیم. مانویان او را به شهریاری تشبیه می‌کنند که لباسِ کثیفِ رزم را از تن برکَنده و جامهٔ شاهوار پوشیده و تاج بر سر نهاده است: «چونان شهریاری که سلاح و جامه از تن به‌درآوَرْد و دیگر نیز جامهٔ شاهوار درپوشد همان‌گاه فرشتهٔ روشنی (مانی) جامهٔ رزمگاهی را از تن درآوَرْد (مُرد) و در کَشتیِ نور برنشست و جامهٔ بَغانه، دیهیمِ نور و تاجِ گُلِ زیبا را پذیرفت.» (Boyce, 1975: 47) در جایِ دیگر، ضمنِ یاد شدن از تاریخِ دقیقِ مرگِ او (چهارمین روزِ شهریور، دوشنبه، ساعتِ یازده)، چنین تعبیری دربارهٔ رها کردنِ جسمانیّتش شده است: «رها کرد جامهٔ مرسومِ تن را» (ibid: 137)؛ چنان‌که گیل‌گمش و شاهزادهٔ پارتی چنین می‌کنند. مانی در متنی، لباس‌هایِ بزرگ را مخصوصِ «مردِ کامل» می‌داند که تطهیر شده است و لباسِ کهنه را آن چیزی می‌داند که «آمیخته و دوخته شده‌اند بر جسمِ عالَم» (*کفالایا*، ۱۳۹۵: ۱۷۷؛ *The Khephakaia*, 1995: 185-186).

وقتی برخلافِ خواستِ اوت‌ناپیشتیم، گیل‌گمش به خواب می‌رود و سپس بیدار می‌شود، اوت‌ناپیشتیم به جامهٔ کثیفِ گیل‌گمش اشاره می‌کند. او به اورشَنَبی می‌گوید: «مردی که به اینجا آورده‌ای، جامه‌ای پلید بر تن دارد. زیباییِ پیکرِ او را پوستِ جانوران گرفته است. اورشَنَبی! او را به

محلِّ استحمام بِبَر تا خود را در آبِ پاک بشوید، پوستِ او را دور بیندازد و دریا آن را بِبَرد. پیکرِ او دوباره بایست زیبا جلوه کند. سرِ او نوارِ تازه‌ای داشته باشد، جامهٔ فاخری تنِ او را بپوشد و ... این جامه بمانَد و همیشه نو باشد» (*گیل‌گمش*، ۱۳۹۲: ۱۰۱) و البتّه چنین می‌شود.

بنا بر آنچه در اندیشه‌های مانوی دیدیم، می‌توان بر آن بود که لباسِ کهنه و پلیدی که اوت‌ناپیشتیم در موردِ گیل‌گمش از آن یاد می‌کند، همان خواب و فراموشی است که روحِ در بندِ تن و جهان بدان گرفتار است و با پوشیدنِ جامهٔ نو، گویا از خواب و فراموشیِ روح دور شده است. این جامه باید به مبدأش یعنی دریا یا همان جهانِ مادّه واگذار شود تا پس از آن، اوت‌ناپیشتیم بتواند رازِ گیاهِ جاودانی‌بخش را برایِ گیل‌گمش بازگو کند. (ر.ک: *گیل‌گمش*، ۱۳۹۲: ۱۰۲)

تاج بر سر نهادن هم از ملزوماتِ پادشاهی است که هم در موردِ گیل‌گمش و هم مانی می‌بینیم. بنا بر آنچه گذشت، گیل‌گمش با کُشتنِ دیوی چون خومبابا که آن را با اهریمنِ مانوی سنجیدیم، نشانِ سلطنتیِ روح را دریافت می‌کند. این را دربارهٔ مانی (و شخصیّتِ حماسی ـ عرفانیِ بهرامِ گورِ نظامی) نیز دیدیم. مانی پس از مرگ و رهایی از تن و جهان، تاج می‌یابد. در متن‌هایِ مانوی بسیار اشاره شده است به کسانی که با رسیدن به تعالیِ روح، تاج بر سر نهاده‌اند. در متنِ *کفالایا* پس از آن‌که برگزیدگان و نیوشاگانْ ترکِ جهانِ مادّی می‌کنند، دیهیم و تاجِ گُل و تاجِ روشنایی می‌یابند: «... و امّا پنجمین پدر، این کالبدِ نورانی است که/ بر هر آن کس که از جسمِ خویش بیرون رود خود را نمایان سازد/ مطابقِ الگویِ تصویرِ رسول، به همراهِ سه/ فرشتهٔ بزرگِ شکوهمند که همراهِ او می‌آیند: یکی از ایشان/ پاداشِ پیروزی را در دست دارد؛ دومی جامهٔ روشنایی را بر تن دارد؛/ سومینْ او است که دیهیم/ و تاجِ گُل و تاجِ روشنایی را نگه داشته است.» (*The Khephakaia*, 1995: 40-41؛ *کفالایا*، ۱۳۹۵: ۳۶)

۲-۷. مادینهٔ اغواگر

یکی از ویژگی‌هایی که در *حماسهٔ گیل‌گمش* بسیار چشمگیر است، وجودِ زن و فراخوانیِ او به خوشی‌ها و لذایذِ جسمانی است. در این باره، بیش از همه باید به وجودِ ایشتر اشاره کرد که پیش از آشناییِ گیل‌گمش با انکیدو (همزاد)، پیوسته در معبدِ او به سر می‌بَرَد. (ر.ک: *گیل‌گمش*، ۱۳۹۲: ۲۷) او را دقیقاً پیش از روبه‌رو شدن با انکیدو، در بستری می‌بینیم که آن را برایِ همخوابگی با ایشتر

گسترانده‌اند. (ر.ک. همان: ۳۱) البتّه همان‌طور که پیشتر اشاره شد، بعد از دیدارِ گیل‌گمش با انکیدو، گیل‌گمش از ایشتر رویگردان می‌شود. زنِ اغواگرِ دیگر در این حماسه، کنیزی است از پرستشگاهِ ایشتر که برایِ جذبِ انکیدو فرستاده می‌شود. او انکیدو را به خود فرا می‌خوانَد و البتّه هموست که انکیدو را به گیل‌گمش می‌رسانَد. (ر.ک. همان: ۲۸–۲۹) پس از آن هم از حماسه محو می‌شود. زنی دیگر را که باید از او یاد کنیم، سیدوری سابیتو (به معنایِ زنِ جوان/ ر.ک: *حماسهٔ گیل‌گمش*، ۱۳۸۹: ۱۰۳؛ بِلان، ۱۳۸۰: ۱۱۷) است. او می‌کوشد گیل‌گمش را از رفتن به سویِ اوت‌ناپیشتیم و یافتنِ زندگیِ جاوید بازدارد. سیدوری سابیتو را باید همان جهان و خوشی‌هایِ آن دانست که مانویان آن را اساساً مادّه یا مادرِ گیتی، ساختهٔ دستِ اهریمن و دشمنِ روح می‌انگارند. (ر.ک: *زبورِ مانوی*، ۱۳۸۸: ۲۲۳، ۲۱۴، ۱۲۲) سیدوری سابیتو «مادّه‌گرایی را به خودجوش‌ترین و ابتدایی‌ترین گونه‌اش می‌ستاید و برمی‌انگیزد و به سائقهٔ سرشتِ فطری‌اش، با آرمانگراییِ آسمانی و پدرانه که رقیبِ مادّه‌گرایی است، می‌ستیزد.» (بِلان، ۱۳۸۰: ۱۱۹) او به گفتهٔ بِلان (ر.ک. همان: ۱۱۵) «مدیرهٔ میخانه (جهان)» است و می‌کوشد با فراخوانیِ گیل‌گمش به مستی و سپس فراموشی، او را از رفتن به سوی اوت‌ناپیشتیم، یعنی «پدر»[۴] و یافتنِ زندگیِ جاوید بازدارد: «گیل‌گمش! بنوش و بخور. تنِ خود را بینبار. شب و روز شاد باش. ... از دیدارِ فرزندانی که دستِ تو را می‌گیرند لذّت بِبَر. در آغوشِ زنان شاد باش.» (*گیل‌گمش*، ۱۳۹۲: ۸۲) او سختیِ گذار از آب‌هایِ مرگ و رسیدن به اوت‌ناپیشتیم را به گیل‌گمش یادآور می‌شود: «گذشتن از دریایِ جهان، سخت است» (همان: ۸۳)؛ امّا به اکراه، همو راهِ رسیدن به اوت‌ناپیشتیم را نشان می‌دهد: «با این همه نگاه کُن آن که آنجاست، اورشَنَبی، کشتی‌بانِ اوت‌ناپیشتیم است. ... او را پیدا کُن اگر می‌شود با او به آن طرف برو. اگر نمی‌شود دوباره برگرد» (همان: ۸۳)؛ امّا گیل‌گمش به این آگاهی رسیده است که «برایِ رستگاری‌اش باید از جهان بگذرد؛ از میخانهٔ سیدوری» (بِلان، ۱۳۸۰: ۱۲۰). او چون خدایِ آفتاب، شَمَش (تنها کسی که از دریایِ مرگ گذشته است/ ر.ک: گیل‌گمش، ۱۳۹۲: ۸۳)، از آب‌هایِ مرگزا یا همان جهانِ مادّی می‌گذرد و «چون خورشیدِ همیشه تابان که هر شب فرو می‌شود؛ امّا هر بامداد فروزان و رخشان می‌دمد» بی‌مرگی می‌یابد (ستّاری، ۱۳۸۴: ۵۲، ۶۷) یا بهتر است بگوییم روحِ مطلق، فارغ از تن می‌شود؛ چراکه خورشید بزرگ‌ترین نمادِ روح و دروازهٔ بی‌مرگی است. (ر.ک. همان: ۱۳۷، ۹۵) گیل‌گمش بنا بر روایتِ رزنبرگ، «از خاور به سویِ باختر

روانه» می‌شود (*حماسهٔ گیل‌گمش*، ۱۳۸۹: ۷۲)؛ چنان‌که خورشید چنین راهی را پیوسته می‌پیماید. گیل‌گمش همچون شَمَش (پشتیبان و دوستِ گیل‌گمش/ ر.ک: گیل‌گمش، ۱۳۹۲: ۴۴)، نمادِ بی‌مرگی است. (ر.ک: ستّاری، ۱۳۸۴: ۵۷) سپس‌تر باز به این نکته بازمی‌گردیم.

اگر دقیق نگاه کنیم، عنصرِ زن، به جز مادرِ گیل‌گمش و زنِ اوت‌ناپیشتیم که از او می‌خواهد جایِ گیاهِ زندگی‌بخش را به گیل‌گمش بگوید (ر.ک: *گیل‌گمش*، ۱۳۹۲: ۱۰۲) نقشِ مطلوبی در *حماسهٔ گیل‌گمش* ندارد؛ امّا چه کنیزکِ معبدِ ایشتر و چه سیدوری سابیتو، هر دو در عینِ اغواگری و فراخواندن به دنیا و خوشی‌هایِ آن، به گونه‌ای سببِ رستگاری نیز هستند؛[5] چنان‌که سیدوری سابیتو را در وجههٔ مراقبِ «درختِ زندگی» نیز می‌یابیم که چهره‌ای پسندیده از او در *حماسهٔ گیل‌گمش* (ر.ک. همان: ۷۶) ارائه می‌دهد. در مانویّت هم، جنسِ مادینه عنصرِ مطلوبی نیست و مانویان پیوسته به دوری از زن، در کنارِ گوشت و شراب فرا خوانده شده‌اند[6] (Boyce, 1975: 57؛ *The Khephakaia*, 1995: 220-221؛ *کفالایا*، ۱۳۹۲: ۲۱۳)؛ امّا گویا این مطلوب‌هایِ دنیوی، خود به گونه‌ای ابزاری برایِ رهایی‌بخشی هم هستند؛ به این معنا که «جهان همچون دستگاهی غول‌آسا، نَفْسِ زنده [نورِ زندانی‌شده در مادّه] را که نامِ دیگرش پنج اسطقس (stoicheia) یا عنصرِ نور است تصفیه می‌کند و رهایی می‌بخشد و تقدیرش این است که در این جهانِ مادّه رنج بکشد ... و طعمه‌ای است برایِ گرفتار کردنِ ارخون‌ها [ارکانِ تاریکی]» (شاپیرا، ۱۴۰۰: ۲۳۶) در نظرِ مانویان، وجودِ شرّ یعنی «جهان» ضرورت دارد که امری اساساً اهریمنی است و البتّه خودْ عاملی برایِ گرفتار کردنِ اهریمن؛ به سخنِ دقیق‌تر، «حملهٔ تهدیدآمیزِ تاریکی، آرامشِ موجود در عرصهٔ نور را بر هم می‌زند و باعثِ بروزِ اتّفاقی در آن می‌شود که اگر این اوضاع به راه نیفتاده بود، امکانِ تحقّق نداشت. آن اتّفاق آفرینش است.» (یوناس، ۱۳۹۸: ۳۸۴)

۲-۸. پدر و دختر

در *حماسهٔ گیل‌گمش* سخن از دختر و پدری است؛ ایشتر، الههٔ عشق و پدرش، اَنو. پس از آن‌که گیل‌گمش به درخواستِ عشقِ ایشتر پاسخ نمی‌دهد، ایشتر از اَنو می‌خواهد او را مجازات کند. انو هم خواستِ دخترش را برآورده می‌کند و «از کوهِ خدایان، گاوِ آسمان را فرو فرستاد»؛ امّا گیل‌گمش و انکیدو، گاوِ آسمان را می‌کُشند. (ر.ک: *گیل‌گمش*، ۱۳۹۲: ۵۵-۵۸)

در مانویّت هم دختر و پدری را می‌بینیم: مُردیانَگ (Murdiyānag) و اَشَقْلون (Ašaqlūn). این دختر و پدر، رفتارهایِ اهریمنی بر ضدّ بشر دارند؛ همان‌گونه که اَنو و ایشتر بر ضدّ گیل‌گمش و البتّه مردمان می‌کوشند.

مُردیانَگِ مادینه در اسطوره‌هایِ مانوی، پس از آگاهی‌یافتنِ گِهْمُرد (Gēhmurd) نرینه از تنِ مادّی و روحِ آسمانی‌اش (گِهْمُرد و مُردیانَگ حاصلِ آمیزشِ نور و ظلمت هستند که اَشَقْلون و پیسوس بلعیده‌اند)، با پدرش، اَشَقْلون هَمبستر می‌شود و از او قابیل و هابیل زاده می‌شوند. اَشَقْلون به مُردیانَگ جادویی می‌آموزد و او گِهْمُرد را با آن جادو می‌فریبد و از هم‌آغوشی با او، پسری زیبا به نامِ شیث می‌زاید. مُردیانَگ خیالِ کُشتنِ پسر دارد؛ امّا گِهْمُرد بر دورِ او هفت خطّ می‌کَشد و او را با شیرِ گاو و میوهٔ درختان می‌پرورد. اَشَقْلون دیوان را می‌فرستد تا پسر را بِکُشند. گِهْمُرد از پدرِ بزرگی و هُرمزدبَغ و مهرایزد یاری می‌جوید و جانِ شیث را حفظ می‌کند. اَشَقْلون دوباره مُردیانَگ را برایِ فریفتنِ گِهْمُرد می‌فرستد. گِهْمُرد با او آمیزش می‌کند. شیثْ پدرش را سرزنش می‌کند و پس از آن به پرستشگاهی در خاورِ زمین می‌روند و دیگر گِهْمُرد با مُردیانَگ آمیزش نمی‌کند تا می‌میرد؛ امّا تا جاودان، روشنایی به اسارتِ مادّه درمی‌آید. (ر.ک: اردستانی رستمی، ۱۴۰۰ ب: ۱۳۴–۱۳۵)

آشکارا می‌بینیم که دختر و پدری تاریک‌صفت، در پیِ فریبِ گِهْمُرد و دوریِ او از بخشِ نورانیِ وجودش برمی‌آیند. ایشتر هم در *حماسهٔ میان‌رودانی*، بر آن است گیل‌گمش را که نخستین‌گام برایِ دوری از زندگیِ تاریکِ گذشته‌اش را پشتِ سر گذاشته است، دوباره به عشق و همخوابگی فرا خوانَد؛ امّا گیل‌گمش سر باز می‌زند؛ چنان‌که گِهْمُرد نهایتاً از مُردیانَگ فاصله می‌گیرد و به همخوابگیِ او تن نمی‌دهد.

۲–۹. زورق‌رانان و رسیدن به لنگرگاهِ رستگاری

گیل‌گمش به راهنماییِ سیدوری سابیتو، برایِ رسیدن به اوت‌ناپیشتیم، «آن آمرزیدهٔ خوشبخت که زندگی را یافته» و نابودیِ «شیاطینِ مرگ» و قفل کردنِ دروازهٔ مرگی که آن شیاطین صاحبِ آن هستند (ر.ک: *گیل‌گمش*، ۱۳۹۲: ۹۰)، در جست‌وجویِ اورشَنَبی، کشتی‌بانِ اوت‌ناپیشتیم، برمی‌آید «تا او را سالم از دریا و از آب‌هایِ مرگ بگذرانَد.» (همان: ۸۴)

در *سرود مروارید*، شاهزادهٔ پارتی برای رسیدن به مرواریدی که در دست اژدهای درون دریاست، از وسیله‌ای چون کشتی یا زورق بهره نمی‌بَرَد یا شاید در متن اشاره‌ای نمی‌شود؛ امّا در متن‌های مانوی، بسیار دربارهٔ «گریز از دریای این جهان و رسیدن به لنگرگاه رستگاری» سخن رفته است. (ر.ک: کلیم‌کایت، ۱۳۸۴: ۶۰) آنچه را اورشَنَبی برای نجات گیل‌گمش انجام می‌دهد (رساندن او به اوت‌ناپیشتیم با عبور از آب‌های مرگزا و سپس دست‌یابی‌اش به گیاه زندگی‌بخش)، مطابق متنی مانوی، مهرایزد برای «مردان دیناور راستی» بدان دست می‌یازد. مهرایزد «درهای جهان مُردگان را بست/ تا مبادا راستکاران در آن محبوس شوند/... کشتی‌ها[۷]بساخت و آنها را بدان دریا روانه کرد/... آنان را که زخمی شده بودند، درمان بخشید/ تا بتوانند فراز روند/ و سرزمین روشنی را ببینند/ آنان را که پراکنده بودند، گرد آوَرْد/ موجودات بیچارهٔ تاریکی را روشنی بخشید/...جادّهٔ شهریاری را از آنجا تا سرزمین صلح صاف کرد/ جادّهٔ شهریاری را صاف کرد/ تا راستکاران از طریق آن فراز روند/... و سرزمین روشنی را ببینند/... دیهیمی بر سر آنان نهاده شود/ ... او گیاهی در زندگانی کاشت/ آفریدگان محبوب خود را فرا خوانْد/ آنان را بر آن گیاه نهاد/ تا بتوانند بذر را تطهیر کنند/ و آن را پیش بَرَند ... و تطهیر کنند/ دانه را و آن را به کشتی‌ها و قایق‌ها بَرَند/ بر آن کشتی‌های نور سوار شوند.» (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۲۲۸-۲۳۱؛ *زبور مانوی*، ۱۳۸۸: ۲۰۹-۲۱۱)

در *حماسهٔ گیل‌گمش* و متن مانوی، آشکارا وجود منجی (اورشَنَبی و مهرایزد)،[۸] دریا و آب، کشتی، لنگرگاه رستگاری (سرزمین صلح/ بهشت روشنی)[۹] و گیاه نجات‌بخش را می‌بینیم.

۲-۱۰. بیدارکُنندگان

در *حماسهٔ گیل‌گمش*، اوت‌ناپیشتیم گیل‌گمش را از انسان‌خدا بودنش یا بهتر بگوییم از وجود ترکیبی‌اش آگاه می‌کند: «پدر و مادر، تو را آدمی به وجود آوردند؛ اگرچه دوسوم تو خدایانه است، یک‌سوم تو آدمی‌است و تو را به سرنوشت آدمیان می‌کشانَد.» (*گیل‌گمش*، ۱۳۹۲: ۹۰)

در *سرود مروارید*، «نامه» که به شکل عقاب درمی‌آید در بیدارکُنندگی شاهزاده نقش بازی می‌کند؛ امّا در مانویّت، این نقش به عیسای درخشان سپرده می‌شود. در اسطوره‌های مانوی می‌خوانیم که: عیسای درخشان (Yišo zīwā(h)/ Xradēšahr yazh) بی‌هیچ غرضی نزد گِهْمُرد می‌رود و او را از خواب تباهی آگاه می‌کند. عیسای درخشان به گِهْمُرد می‌فهمانَد که «پدران او در بهشت هستند و او،

خود، در [پای] دندان‌های پلنگ و فیلان انداخته است و با آز او را می‌اَوبارند و با شیفتگیِ تمام شکم می‌آگنند و سگان او را می‌خورند و با هر چیزی می‌آمیزند و به بند است به هر چیزی که هست و در آلودگیِ تاریکی بسته است. ... عیسایِ درخشان، گَهْمُرد را برخیزانْد و به خوردنِ درختِ زندگی برانگیخت و سپس آدم نگریست و گریست و با صدایِ پُرتوانش فریاد کشید که به غرّش و خروشِ ترسناکِ شیر می‌مانست. او (آغوش) گشود و بر (سینه‌اش) زد و گفت: اندوه، اندوه بر سازندهٔ تنِ من و آن کس که روحِ مرا در بند کرده است و آن بدکاره‌ای که مرا به بردگی کشانده است.» (Yohannan, 1932: 250-254؛ اردستانی رستمی، ۱۴۰۰ ب: ۳۳-۳۴)

در متنِ پیش‌نوشته می‌بینیم که عیسایِ درخشان، آدمی را از گوهرِ ترکیبی و در عینِ حال متضادّش (تن و روح) آگاه می‌سازد و نهایتاً او را به خوردنِ درختِ زندگی راهنمایی می‌کند. در *حماسهٔ میان‌رودانی* نیز اوت‌ناپیشتیم، نخست گیل‌گمش را از این نکته آگاه می‌کند که وجودش چیزی میانِ انسان و خداست و سپس او را به خوردنِ گیاهِ زندگی‌بخش راه می‌نماید.

۲-۱۱. ایزدانِ خورشیدی

بنا بر آنچه از پیشِ رو گذراندیم، می‌توان گفت که سرزمینِ میان‌رودان، از کهن‌ترین دوران زمینه‌هایِ پیدایشِ اندیشه‌ها و باورهایِ گنوسی (عرفانی) را فراهم ساخته است. *حماسهٔ گیل‌گمش*، داستانِ انسان‌خدایی (انسانی آمیخته از تن و روح) است که جاودانگی را می‌جوید و نهایتاً هم، پس از آگاهی از ظرفیّت‌هایِ محدودِ تن و ناپایداریِ لذّت‌هایِ جهان، آن جاودانگی را در تعالیِ روح می‌یابد؛ از همین‌روی، همهٔ آنچه را که مربوط به تن و خوشی‌هایِ جهانِ مادّه است، ترک می‌گوید و در سایهٔ راهنماییِ اوت‌ناپیشتیم (آن که زندگی را یافته)، مرواریدِ روح (گیاهِ حیات‌بخش) را می‌یابد و مرگِ پیش از مرگ را که همان اعتلایِ روح است، در «تالارِ درخشندهٔ قصر» (*گیل‌گمش*، ۱۳۹۲: ۱۱۲) در آغوش می‌کشد و جاودانه می‌شود؛ بنابراین، این که گفته‌اند «*داستانِ گیل‌گمش* گزارشی دراماتیزه‌شده از یک آیینِ تشرّفِ شکست‌خورده است» (الیاده، ۱۳۹۵: ۱۱۳/۱؛ ستّاری، ۱۳۸۴: ۸۱-۸۲) چندان درست نمی‌نماید؛ زیرا به نظر می‌رسد او به هدفِ خود دست می‌یابد. شهریاری در «تالارِ درخشندهٔ قصرِ» همچون خورشید می‌درخشد. «خورشیدْ نمونه و مَثَلِ اعلایِ مُرده‌ای [است] که هر بامداد از گور برمی‌خیزد. ... خورشید ... این مزیّت را دارد که می‌تواند بی‌آن‌که بمیرد، از جهانِ مُردگان بگذرد. ...

خورشید گرچه بی‌مرگ است؛ امّا هر شب به قلمروِ مُردگان فرود می‌آید؛ پس می‌تواند آدمی‌زادگان را به همراه بُرده و با غروب و افولِ خود، آنان را بمیرانَد؛ ولی همزمان قادر است راهنمایِ روان‌ها در قلمرو و اقامتگاهِ مُردگان باشد و هر بامداد با طلوع و فرا رسیدنِ روز، به جهانِ نور بازشان گردانَد.» (الیاده، ۱۳۹۴: ۱۴۲-۱۴۳؛ کرباسیان، ۱۳۸۶: ۱۸۳) از همین‌روی، مانی خورشید را «دروازهٔ زندگی و مَرکبِ صُلح» می‌خوانَد. (*The Khephalaia*, 1995: 167؛ *کفالایا*، ۱۳۹۵: ۱۵۸)

فراموش نکنیم که شاهزادهٔ پارتی نیز چون خورشید، از شرق راهیِ غرب (مصر) می‌شود. او نیز خدایی است خورشیدی که همانندِ خورشید، مدّتی به جهانِ مُردگان می‌رود و بی‌آن‌که بمیرد، دوباره بازمی‌گردد.

در یکی از *مزامیرِ مانوی*، از مانی و عروجِ او به آسمان در روزِ بما[۱۰] سخن می‌رود. در این *مزمور*، مانی در جایی «روح» و در دیگرجا «خورشید» گفته می‌شود و از مانویان می‌خواهند او را تکریم کنند (ر.ک: *زبورِ مانوی*، ۱۳۸۸: ۶۹-۷۰). مانیْ خورشیدی (روحی) است که به آسمان رفته است.

۱۲-۲. آزار نرساندن به حیوانات

در *حماسهٔ گیل‌گمش*، در کردارِ انکیدو به گونه‌ای پاسبانی از حیوانات را می‌بینیم. او می‌کوشد آزارِ صیّاد را از جانوران دور دارد. صیّاد رفتارِ او را در این باره، چنین گزارش می‌کند: «نمی‌گذارَد من چال‌تلهٔ خود را بکَنَم، تور پهن کنم، دام بگسترم. چاله‌هایِ مرا پُر کرده، جانورانِ صحرایِ مرا از دستِ من گریزانده.» (*گیل‌گمش*، ۱۳۹۲: ۲۵)

مطابق با متن‌هایِ مانوی، مانی و مانویان نیز به دوری از آزار و کُشتنِ جانداران، حتّی آنهایی که درنده و موذی هستند، سفارش کرده‌اند: «و زمان تا زمان از... درخت و گیاه و دد و دام بپرهیزد و ایشان را کم بزند.» (Boyce, 1975: 54) در *کفالایا* می‌خوانیم: «تو در میانِ/ امّت گفتی: شایسته است بر انسان، که بر زمین/ بنگرد بدان‌گاه که در مسیری حرکت می‌کند .../ با پایش لگد نکند و گیاهان را نابود نکند. این قاعده صدق می‌کند/ همچنین دربارهٔ مار که نباید او را پایمال کرد و با پا او را کُشت.» (*کفالایا*، ۱۳۹۵: ۲۰۸؛ *The Khephakaia*, 1995: 217) در جایِ دیگر از همین متن، در همین باره چنین می‌خوانیم: «آن کلامی که ضربه می‌زند، این است: بدان‌گاه که انسانی کلامی گوید/ از برایِ

کُشتنِ انسانی یا کُشتنِ حیوانات یا/ کُشتنِ درختان و صلیبِ روشنایی، کلامِ دروغ/...» (*کفالایا*، ۱۳۹۵: ۲۱۱؛ *The Khephakaia*, 1995: 219)

با توجّه به همانندی‌هایی که پیش از این میانِ *حماسهٔ گیل‌گمش* و باورهایِ مانوی دیدیم، در موردِ آزارنارسانی به حیوانات نیز می‌توان بر آن بود که احتمالاً مانویّت متأثّر از *حماسهٔ گیل‌گمش* بوده است.

۳.نتیجه‌گیری

با درنگی کوتاه در آنچه پشتِ سر گذاشتیم، به این نکته دست می‌یابیم که *حماسهٔ گیل‌گمش* گویا نخستین اثری است که سال‌هایِ سال پیش از رواجِ اندیشه‌هایِ گنوسی، این باورها را (که بعدها در میان‌رودان هواخواه بسیار داشته است؛ به گونه‌ای که مانی و خانوادهٔ او را هم در بابِل تحتِ تأثیرِ خود قرار می‌دهد)، منعکس می‌کند؛ زیرا همهٔ آنچه از این دست اندیشه‌ها در این اثر آمده، در *سرودِ مروارید* و سپس‌تر، متن‌هایِ مانوی ارائه شده است. همسانی‌هایِ درون‌مایه‌ایِ این سه عبارت است از: ۱) وجودِ ایزدمادری که نقشی پُررنگ در اعتلایِ فرزند دارد. در *حماسهٔ گیل‌گمش* ریشات، در *سرودِ مروارید* مادری بی‌نام و در مانویّت مادرِ زندگی؛ ۲) در هر سه، انسان‌خدایی با عنوانِ شاه و شاهزاده می‌بینیم که در قطعهٔ خاکی (مصر/ غرب) گرفتار شده و گوهرِ والایِ خود را فراموش کرده و سپس در جست‌وجویِ مروارید/ گیاهِ جوانی‌بخش (روح) در عمقِ دریا (جهان) برآمده و درنهایت، آن را دریافته است؛ ۳) در هر سه، وجودِ همزادی (انکیدو همزادِ گیل‌گمش، جوانمردی خوب‌دیدار همراهِ شاهزادهٔ پارتی و نرجمیگ همزادِ مانی) را می‌بینیم که پس از برخوردِ قهرمان با او، زندگیِ جسمانی‌اش به زیستی روحانی دگرگون شده است؛ ۴) گیل‌گمش در *حماسهٔ میان‌رودانی*، شاهزادهٔ پارتی در *سرودِ مروارید* و نَفْسِ زنده در مانویّت، هر سه به سرزمینِ تاریکی (جنگلِ سدر، مصر و مغاکِ اهریمن یا همان تن و جهان) فرود می‌آیند؛ زیرا رسیدن به روشنی، از مسیرِ تاریکی می‌گذرد؛ ۵) در هر سه، موجودی شریر می‌کوشد تا روحِ قهرمان را به تصرّفِ خود درآوَرَد؛ در *حماسهٔ گیل‌گمش* خومبابا و بعدتر مار که گیاهِ جاودانی‌بخش را از گیل‌گمش می‌رباید، در *سرودِ مروارید* اژدها آن را در دست گرفته است و در مانویّت شیرچهره‌اژدها؛ ۶) قهرمان در هر سه، لباسِ تن بر روح می‌پوشانَد و پس از

طیِّ سلوک، روح را از آن جامه رهایی می‌بخشد و تاجِ سلطنتیِ روح را بر سر می‌گذارَد؛ ۷) وجودِ مادینه‌ای گمراه‌کننده یا خوراکِ خوشِ فراموشی‌بخش، سببِ از راه به در شدنِ قهرمان می‌شود. در *حماسهٔ گیل‌گمش* ایشتر و بعدتر سیدوری سابیتو را می‌بینیم و در *سرودِ مروارید* خوراکِ لذیذِ مصریان. در مانویّت، زن عنصرِ مطلوبی نیست؛ امّا رمزی است از جهان که برایِ پالایش و تعالیِ نور/ روح باید از آن تاریکی گذر کرد؛ ۸) وجودِ دختر و پدری شریر که به قهرمان آسیب می‌زنند. در *حماسهٔ گیل‌گمش* ایشتر و اَنو در پیِ انتقام از گیل‌گمش برمی‌آیند و در مانویّت، مُردیانَگ و اَشَقْلون در پیِ فریبِ گِهْمُرد و آزارِ او هستند؛ ۹) وجودِ زورق‌رانانی نجات‌بخش را هم می‌بینیم. در *حماسهٔ گیل‌گمش* اورشَنَبی و در مانویّت، گاهی مهرایزد و گاهی انسانِ نخستین یا مانی و عیسی وظیفه دارند مردمان را به بهشتِ روشنی یا همان لنگرگاهِ صلح برسانند؛ ۱۰) در هر سه، بیدارکُنندگانی هستند که قهرمان را از حقیقتِ گوهرِ وجودشان آگاه می‌کنند. در *حماسهٔ گیل‌گمش* اوت‌ناپیشتیم، در *سرودِ مروارید* نامه که به شکلِ عقاب درمی‌آید و در مانویّت، عیسایِ درخشان؛ ۱۱) قهرمان در هر سه، با خورشید پیوند دارد. شَمَش خدایِ آفتاب، پشتیبانِ گیل‌گمش است، شاهزادهٔ پارتی چون خورشید از شرق به غرب می‌رود و مانی خورشید تلقّی شده است. خورشیدْ نمادِ روح و بی‌مرگی است؛ ۱۲) آزار نرساندن به جانوران را در خُلقِ انکیدو می‌بینیم؛ همان چیزی که مانویان بسیار بر آن تأکید داشته‌اند.

یادداشت‌ها

۱. ویدن‌گرن (ر.ک. ۱۳۹۷: ۳۳–۵۲؛ همو، ۱۳۹۵: ۲۸۶؛ الیاده، ۱۳۹۵: ۳۳۲/۲) در ایرانی بودن این *سرود*، به وجود اصطلاحات فئودالی پارتی، مانند شاهزاده (vāspūr) یا پیک (parvānag) و... اشاره دارد. همچنین، از واژه‌هایی چون ešprzzā به معنی سپنج و مهمان‌سرا، aparsān به معنی پند و اندرز در این *سرود* یاد می‌کند که پارتی است. ویدن‌گرن به این نکته اشاره داشته است که تصویر جغرافیایی موجود در *سرود*، ترسیم‌کُنندهٔ ایالت کوشان است در شرق ایران. همچنین، در آن نوشته از شاه شاهان، فرمانروای بزرگ پارت‌ها، یاد شده است. جزییّات خاصّ فرهنگی، همانند اشاره به ابریشم چینی که برای نامه‌نگاری استفاده می‌شده، از ویژگی‌های دورهٔ پارت‌های ایرانی است. گنجورانی که از جامهٔ شکوهمند نگهداری می‌کنند، یادآور برخی متن‌ها در فارسی میانه است. اَژدَها/مار هم که در فرهنگ ایرانی نشان و نماد اصل شرّ است، نشانی از حضور بُن‌مایه‌های ایرانی در این سرود است (ر.ک: همو، ۱۳۹۵: ۲۸۷–۲۸۸). یوناس نیز به بُن‌مایه‌های ایرانی، به ویژه مانوی، در این *سرود* اشاره داشته است. او دربارهٔ نمادشناسی چیرگی شاهزاده بر مار آورده است: در این متن می‌بینیم که مار به خواب می‌رود و شاهزاده گنج را از او می‌رباید. خوابیدن مار چیزی است که پیشتر پیام‌آور تجربه کرده است. یوناس در این باره به هُرمَزدیَغ مانوی اشاره می‌کند و می‌نویسد: «نور همان‌قدر برای تاریکی مضرّ است که تاریکی برای نور و به این دلیل در کیهان‌شناسی مانوی می‌خوانیم انسان قدیم وقتی دید در برابر نیروهای تاریکی شکست می‌خورد، خود و پنج پسرش را خوراک پنج پسر تاریکی کرد؛ چونان مردی که زهر در طعام کند و به دشمنش دهد. با این فداکاری، پیشوای تاریکی در واقع رام می‌شود» (یوناس، ۱۳۹۸: ۲۵۴). مقصود یوناس آن است که شکست شاهزاده و به خواب رفتن او، درآمدی است و دسیسه‌ای برای شکست نهایی مار و چیره شدن بر آن که در منابع ایرانی پیشینه دارد. همین‌طور او به دیدار با تصویر آسمانی در متن *سرود* اشاره دارد که به عقیدهٔ او با آموزهٔ *اوستایی* دَتا یا وجدان دینی در پیوند است که پس از مرگ، در ریخت دوشیزه‌ای زیبارو بر مؤمنان حاضر می‌شود. به باور یوناس، آنچه مانی در دیدار با همزاد آسمانی می‌بیند، از همین سنخ است (ر.ک. همان: ۲۵۶–۲۵۸).

۲. *کتاب غولان* یکی از آثار مانوی است. «ابن‌ندیم و یعقوبی آن را *سِفرالجبابره* ذکر کرده‌اند. نام آن در زبان پارتی *کوان* ... است و قطعاتی از آن به زبان‌های فارسی میانه و سُغدی به دست آمده است. این کتاب دربارهٔ ملائکی است که هبوط کرده و به زَمین فرود آمده بودند و در *کتاب مقدّس* به آنان اشاره شده است. در روایت مانوی این داستان، این ملائک در واقع دیوانی بودند که در هنگام ایجاد جهان در آسمان‌ها زندانی شدند و بعد شورش کردند و چهار ملک بزرگ آنان را دوباره دستگیر کردند؛ امّا دویست تن از آنان گریختند و به زَمین آمدند. پیروان مانی در ترجمهٔ این کتاب مانی از آرامی به زبان‌های ایرانی میانه، بسیاری از نام‌های ایرانی را مانند سام و نریمان و وشتاسپ (گُشتاسپ) و زَریل (زَریر) و خُنُوس (هوتوس، هَمسَر گشتاسپ) و اَریان‌ویژَن (ایران‌ویج)، جایگزین اسامی سامی کرده‌اند تا برای ایرانیان غرابت نداشته باشد» (تفضّلی، ۱۳۸۶: ۳۳۸؛ نیز ر.ک: شروو، ۱۴۰۰: ۱۳–۵۹).

۳. بایسته است یادآوری شود که به عقیدهٔ مایکل بری، بهرام گور در *هفت‌پیکر* نظامی، نه آن شخصیّت صِرْف تاریخی، یعنی پادشاه ساسانی است و نه صرفاً شخصیّتی حماسی از آن دست که در *شاهنامه* می‌بینیم؛ بلکه او در *هفت‌پیکر*، شخصیّتی است

تاریخی ـ حماسی ـ عرفانی. به باورِ بری، *هفت‌پیکر* حماسهٔ عرفانی است که بسیار از *سرودِ مروارید* متأثّر شده است (ر. ک: بری، ۱۳۹۴).

۴. گیل‌گمش رابطهٔ خود با اوت‌ناپیشتیم را همچون رابطهٔ فرزند پدری معرّفی می‌کند: «تو به من مانی؛ چنان‌که پدری به فرزندی» (*گیل‌گمش*، ۱۳۹۲: ۹۳).

۵. البتّه در *سرودِ مروارید* فریبکاری‌ای از سویِ زن دیده نمی‌شود و خورش‌هایِ خوش، جایِ زن را می‌گیرد: «آنها [مصریان] دریافتند من از سرزمینِ آنها نیستم/ آن‌گاه از رویِ خدعه با من آشنایی گرفتند/ و از خورش‌هایِ خویش به من نیز دادند» (ر.ک: زرّین‌کوب، ۱۳۷۷: ۲۸۵).

۶. مانی و مانویان، افزایشِ شهوت را یکی از زیان‌هایِ متعدّدِ گوشت‌خواری می‌دانند (Boyce, 1975: 57.v). در صحنه‌ای از *حماسهٔ گیل‌گمش* می‌بینیم که نمادِ گوشت و گوشت‌خواری (صیّاد)، برایِ رهایی از دستِ انکیدو که دد و دام را با کَندنِ تورِ صیّاد، پُر کردنِ چاله‌ها و از میان بُردنِ دام‌ها، فراری می‌دهد، متوسّل به «زن» می‌شود. پس از همخوابگیِ انکیدو با زن، دام و دد از او می‌گریزند (ر.ک: *گیل‌گمش*، ۱۳۹۲: ۲۴–۲۶).

۷. در *کفالایا* (ر.ک: ۱۳۹۵: ۲۸؛ *The Khephakaia*, 1995: 32)، «کشتی» همان «دینِ مقدّس» دانسته شده است.

۸. البتّه در متن‌هایِ مانوی، جز مهرایزد گاهی عیسایِ درخشان را کشتی‌ران می‌یابیم که آدمی را به لنگرگاهِ رستگاری راهنمایی می‌کند: «راهبرِ کشتیِ شکسته‌ام بوده‌ام تا به کشتیِ حقیقت برخوردم/ عیسایِ شراع‌بند ایزدی بود که به یاری‌ام شتافت» (*زبورِ مانوی*، ۱۳۸۸: ۱۱۱). مانی نیز مطابق با متنی، وقتی جامهٔ تن را از تن به در می‌آوَرَد، به «کشتیِ نور» می‌نشیند و نهایتاً به انجمنِ بغانی راه می‌یابد (Boyce, 1975: 47.v).

۹. کسانی که روحِ آنان از تن و جهان مادّی گسسته و آزاد شده است و می‌توان آنها را عیسایِ مصلوب یا همان گریوژیونّدگ یا نَفْسِ روشن پنداشت، مطابق با باورهایِ مانوی، شادمانه از راهِ ستونِ روشنی به ماه و خورشید می‌رسند و نورِ وجودشان، در آن‌جا کاملاً تطهیر و تصفیه می‌شود. پس از آن سوار بر زورقِ نور، راهیِ بهشتِ نو و سرانجام بهشتِ روشنی می‌شوند (ر.ک: اردستانی رستمی، ۱۴۰۰ ب: ۱۳۱–۱۶۴).

۱۰. بِما (bēmā) در لغت به معنیِ «تخت و اورنگ» است. مانویانْ مرگِ مانی را جشن می‌گرفتند؛ زیرا بر این باور بودند که وی از چنبرِ تن رهیده و از جهانِ مادّی رهایی یافته و روحِ وی راهیِ بهشتِ نو شده است. در جشنِ بِما تصویری از مانی را بر کرسیِ بلند، در برابرِ پیروان می‌نهادند و سرود می‌خواندند (ر.ک: بهار–اسماعیل‌پور، ۱۳۹۴: ۳۵).

کتابنامه

الف.منابع فارسی

–ابن‌النّدیم، محمّد بن اسحاق. (۱۳۸۱). ***الفهرست***. تحقیقِ رضا تجدّد. تهران: اساطیر.

– ابوالقاسمی، محسن. (۱۳۸۷). ***مانی به روایتِ ابن‌ندیم***. تهران: طهوری.

-اردستانی رستمی، حمیدرضا. (۱۴۰۰ الف). ***مانی و مانویّت (هفت گفتار در تأثیرپذیری‌ها و تأثیرگذاری‌های کیش مانی)***. تهران: نگاه معاصر.

-اردستانی رستمی، حمیدرضا. (۱۴۰۰ ب). ***مسیح مانوی (تصویری از عیسای مانویان در هفت جستار)***. تهران: نگاه معاصر.

- استورم، ریچل. (۱۳۹۶). ***اسطوره‌ها و افسانه‌های شرق***. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: چشمه.

-اسماعیل‌پور، ابوالقاسم. (۱۳۸۷). ***اسطورهٔ آفرینش در آیین مانی***. تهران: کاروان.

- الیاده، میرچا. (۱۳۹۱ الف). ***اسطوره و واقعیّت***. ترجمهٔ مانی صالحی علّامه. تهران: کتاب پارسه.

- الیاده، میرچا. (۱۳۹۱ ب). ***تصاویر و نمادها***. ترجمهٔ محمّدکاظم مهاجری. تهران: کتاب پارسه.

- الیاده، میرچا. (۱۳۹۴). ***رساله در تاریخ ادیان***. ترجمهٔ جلال ستّاری، تهران: سروش.

- الیاده، میرچا. (۱۳۹۵). ***تاریخ اندیشه‌های دینی***. ترجمهٔ بهزاد سالکی. تهران: کتاب پارسه.

- بری، مایکل. (۱۳۹۴). ***تفسیر مایکل بری بر هفت پیکر نظامی***. ترجمهٔ جلال علوی‌نیا. تهران: نی.

- بلان، یانیک. (۱۳۸۰). ***پژوهش در ناگزیری مرگ گیل‌گمش***. ترجم جلال ستّاری. تهران: مرکز.

- بلک، جرمی و آنتونی گرین. (۱۳۸۵). ***فرهنگ‌نامهٔ خدایان، دیوان و نمادهای بین‌النّهرین باستان***. ترجمهٔ پیمان متین. تهران: امیرکبیر.

- بنونیست، امیل. (۱۳۸۶). ***دین ایرانی بر پایهٔ متن‌های معتبر یونانی***. ترجمهٔ بهمن سرکاراتی. تهران: قطره.

- بهار، مهرداد و ابوالقاسم اسماعیل‌پور. (۱۳۹۴). ***ادبیّات مانوی***. تهران: کارنامه.

- بیرونی، ابوریحان. (۱۳۸۹). ***آثارالباقیه عن القرون الخالیه***. ترجمهٔ اکبر داناسرشت. تهران: امیرکبیر.

- تقی‌زاده، سیّد حسن. (۱۳۸۱). ***بیست مقالهٔ تقی‌زاده***. ترجمهٔ احمد آرام و کی کاووس جهانداری. تهران: علمی و فرهنگی.

- تقی‌زاده، سیّد حسن. (۱۳۸۸). ***مقالات تقی‌زاده (دربارهٔ مانی)***. تهران: توس.

- حصوری، علی. (۱۴۰۰). ***عرفان‌شناخت***. تهران: چشمه.

-***حماسهٔ گیل‌گمش***. (۱۳۸۹). به روایت دُنا رزنبرگ، برگردان ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: اسطوره.

- داتی، ویلیام. (۱۳۹۲). ***اساطیر جهان***. برگردان ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: چشمه.

-دالّی، استفانی. (۱۴۰۰). «حماسهٔ گیل‌گمش و مضامین مانوی آن». ***مانی و مانویّت (هفت گفتار در تأثیرپذیری‌ها و تأثیرگذاری‌های کیش مانی)***. ترجمهٔ حمیدرضا اردستانی رستمی. تهران: نگاه معاصر. صص ۸۵-۱۲۴.

- دِکْره، فرانسوا. (۱۳۸۰). ***مانی و سُنّت مانوی***. ترجمهٔ عبّاس باقری. تهران: فرزان‌روز.
- رضی، هاشم. (۱۳۸۴). ***آیین مُغان (پژوهشی دربارهٔ دین‌های ایرانی)***. تهران: سخن.
- ***زبور مانوی***. (۱۳۸۸). ترجمهٔ قبطی به انگلیسی: چارلز رابرت سیسل آلبری و هوگو ایبشر. ترجمهٔ انگلیسی به فارسی: ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: اسطوره.
- زرّین کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۶). ***دنبالهٔ جست‌وجو در تصوّف ایران***. تهران: امیرکبیر.
- زرّین کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۷). ***ارزش میراث صوفیّه***. تهران: امیرکبیر.
- ستّاری، جلال. (۱۳۸۴). ***پژوهشی در اسطورهٔ گیل گمش و افسانهٔ اسکندر***. تهران: مرکز.
- سرکاراتی، بهمن. (۱۳۹۳). ***سایه‌های شکار شُده (گُزیدهٔ مقالات فارسی)***. تهران: طهوری.
- شاپیرا، دُن. (۱۴۰۰). «مانیخیوس، زیوندگ گریو و چند عنوان و اصطلاحِ مانویی دیگر». ***مانوّیت***. ترجمهٔ الهه گُل‌بستان. تهران: ثالث. صص ۲۱۹-۲۶۷.
- شالیان، ژرار. (۱۳۸۷). ***گنجینهٔ حماسه‌های جهان***. ترجمهٔ علی‌اصغر سعیدی. تهران: چشمه.
- شروو، پرادز اُکتور. (۱۴۰۰). «حماسهٔ ایرانی و کتابِ غولانِ مانوی». ***مانی و مانوّیت (هفت گفتار در تأثیرپذیری‌ها و تأثیرگذاری‌های کیش مانی)***. ترجمهٔ حمیدرضا اردستانی رستمی. تهران: نگاه معاصر. صص ۱۳-۶۰.
- ***کفالایا (نسخهٔ موزهٔ برلین)***. (۱۳۹۵). برگردانِ تطبیقی از ترجمهٔ آلمانی و انگلیسیِ نسخهٔ قبطی: مریم قانعی و سمیّه مشایخ. تهران: طهوری.
- کلیم کایت، هانس یواخیم. (۱۳۸۴). ***هنر مانوی***. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: اسطوره.
- ***گیل گمش (کهن‌ترین حماسهٔ بشری)***. (۱۳۹۲). مترجمِ لوح‌های میخی: جرج اسمیت، ترجمهٔ آلمانی: گئورک پورکهارت. ترجمه به فارسی: داوود منشی‌زاده. تهران: دات.
- لیگ، گوندولین. (۱۳۸۵). ***فرهنگ اساطیر شرق باستان***. ترجمهٔ رقیّه بهزادی. تهران: طهوری.
- مؤذّن‌جامی، محمّدمهدی. (۱۳۸۸). ***ادب پهلوانی (مطالعه‌ای در تاریخ ادب دیرینهٔ ایرانی از زردشت تا اشکانیان)***. تهران: ققنوس.
- ***متن کامل طومارهای بحرالمیّت (آثار فرقه‌ای)***. (۱۳۹۷). با مقدّمه و حواشیِ پرفسور گزا ورمز. ترجمهٔ سعید کریم‌پور. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- نیبرگ، هنریک ساموئل. (۱۳۸۳). ***دین‌های ایران باستان***. ترجمهٔ سیف‌الدّین نجم‌آبادی. کرمان: دانشگاه شهید باهنر کرمان.

– نیولی، گراردو. (۱۳۷۳). «آیینِ مانوی». ***آیینِ گنوسی و مانوی***. ویراستهٔ میرچا الیاده. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: فکرِ روز. صص ۱۱۹– ۱۵۹.

– وارنر، رکس. (۱۳۸۹). ***دانش‌نامهٔ اساطیرِ جهان***. برگردانِ ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: اسطوره.

– ویدن‌گرن، گئو. (۱۳۸۷). ***مانی و تعلیماتِ او***. ترجمهٔ نزهت صفایِ اصفهانی. تهران: مرکز.

– ویدن‌گرن، گئو. (۱۳۹۵). ***جان‌مایهٔ ایرانی (از آغاز تا ظهورِ اسلام)***. ترجمهٔ شهناز نصرالهی. تهران: پرسش.

– ویدن‌گرن، گئو. (۱۳۹۷). ***رویارویی فرهنگیِ ایرانیان و سامیان در روزگارِ پارتیان***. ترجمهٔ بهار مختاریان. تهران: آگه.

– نظامیِ گنجوی، الیاس بن یوسف. (۱۳۹۳). ***هفت‌پیکر***. با تصحیح و حواشیِ حسن وحید دستگردی. به کوششِ سعید حمیدیان. تهران: قطره.

– هالْروید، استوارت. (۱۳۹۵). ***ادبیّاتِ گنوسی***. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: اسطوره.

– هنریکس، آلبرت. (۱۴۰۰). «مانی و مغتسلهٔ بابِل: مواجهه‌ای تاریخی»، ***مانویّت***، ترجمهٔ الهه زهرا مؤدّب، تهران: ثالث. صص ۲۶۹–۳۳۳.

– هوک، سیموئل هنری. (۱۳۸۱). ***اساطیرِ خاورمیانه***. ترجمهٔ علی‌اصغر بهرامی و فرنگیس مزداپور. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

– یوناس، هانس. (۱۳۹۸). ***کیشِ گنوسی (پیامِ خدایِ ناشناخته و صدرِ مسیحیّت)***. ترجمهٔ ماشاءالله کوچکی میبدی و حمید هاشمی کهدانی. قُم: دانشگاهِ ادیان و مذاهب.

ب: منابعِ غیرِ فارسی

– Baker-Brian, N. J. (2011). ***Manichaeism***. Clark.

- Boyce, M. (1975). ***A Reader in Manichaean Middle Persian and Parthian***. Acta Iranica vol 9. Leiden- Téhéran- Liège.

- Lieu, Samuel N. C. (1992). ***Manichaeism in the later Roman Empire and Medieval China.*** Historical Survey. 2nd ed., Tübingen.

– Sundermann,W. (1986). ‘‘Mani’s revelations in the Cologne Mani Codex and in other Sources’’. ***A Cura di Luigi Cirillo, Con la Collaborazione di Amneris Rosella***. Marra Editore Cosenza. p 205.

– Tardieu, M. (2008). ***Manichaeism***. Urban and Chicago: University of Illinois.

- ***The Kephalaia of the Teacher***. (1995). Edited: J. M. Robinson and H. J. Klimkeit, Leiden: New York- Köln: Brill.

- ***The Acts of Thomas***. (2003). Introduction, Text and Commentary. By A.F.J Klijn, Leiden-Boston.
- Yohannan, A. (1932). "Theodore Bar Khoni (c. 800 A. D) On Mānī's Teachings Concerning the Beginning of the World". ***Reserches in Manichaeism***. by Jackson, A. V. W, New York. pp 221-254.

Journal of Comparative Literature
Shahid Bahonar University of Kerman
Print ISSN: 2008-6512 Online ISSN: 2821-1006
Iranian Society for the Promotion of Persian Language and Literature

Comparative Study of the Tree, Water and Light in poem of Sohrab Sepehri and Octavio Paz *

Mohammad Pashaie[1], Hasan nouri [2]

Abstract

1. Introduction

Comparative studies of the poems of great poets assist in the affinity among different nations and the recognition of their outlooks and sometimes under the aegis of these studies, the possibility of better understanding of their poems and their effective criticisms is ensured. Sohrab Sepehri and Octavio Paz are among those poets who, due to their excessive interest in the culture of India and world mythology, have a similar poetical approach, especially towards the basic elements of the entity, tree, water and light and since in mythological context these elements have a coherent relationship, they have appeared with a same function in the poems of Sepehri and Paz.

2. Methodology

In this study, the functions of these natural elements in their poems have been studied and expressed in a descriptive-analytical method. Both of these poets using mythological construct, have reflected the union between the human and tree, the union among tree, water and light, and the union between water and light, and finally the deep relationship among human, tree, water and light have reflected in a similar poetical utterance which understanding this not only helps in the analysis of many of the odd and weird poetical compounds of

* **Article history**:

Received: 4 October 2023
Received in revised form 13 February 2024
Accepted 20 February 2024
Published online: 21 February 2024

Journal of Comparative Literature
Year 15, No. 29, 2024

Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman

© The Author(s).

1. ***Corresponding author***: Associate Professor in Department of Persian Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran. E-mail:m_pashaie@yahoo.com
2. PH.D Student of Persian Language and Literature , Azarbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran. E-mail: hassannoury69@gmail.com

these two poets, but also in the demonstration of their poetic pulchritude and under the aegis of this study the link between Sepehri and Paz from a poetic and mythologic approach is revealed. Through the analysis of profound links among the elements of tree, water, and light in the poems of Sepehri and Paz, it is concluded that these elements in the poems of these two poets lead into an ontological union and these elements and poets are depicted as a "unitary truth".

3. Discussion

This research investigates the poems of Sepehri and Paz from an Indian mythology perspective in the form of the American school of comparative literature. In the poetic aspect of these two poets, the common points of these myths with the Iranian and Mexican mythologies are highlighted. Due to familiarity with the Indo-Iranian culture and the connection and similarities of the world's mythologies, Sepehri and Paz have been fascinated by the rich Indo-Iranian culture in search of primitive purity and pure truth. They find the primary roots of their first union with the universe in these beliefs. These ancient beliefs have penetrated their unconscious poetic language so much that it not only has not diminished the clarity of their expressions but also manifested naturally in their poetic language. Because of this clarity, it is sometimes neglected by the readers and researchers, and sometimes some of their expressions are considered to be the product of verbal accident.

There are significant similarities in terms of the connection of the roots and the initial interactions due to their coexistence in Iranian and Indian mythologies. This research helps us in identifying the evolutions and the primary structure of these myths. This coexistence, followed by cultural and ethnic entanglement, requires comparing these two mythologies by researchers. The Indo-Iranian people have a common origin and are separated from the Indo-European race. Differences have been created in their geography, culture and mythology over a long time.

4.Conclusion

In the poems of Sohrab Sepehri and Octavio Paz, the three natural elements of tree, light and water, with a mythological face and due to the special originality of these elements, are so mixed together in the

semantic and verbal context with the same function that by examining and comparing their common themes, their fundamental effects, which brings these two poets deeply close to each other emerge. What connects these two poets in terms of poetry and publicity is the common intellectual spirit in their poetry. Both of them have turned to Indian culture in search of the primary truth and purity of life, and one of their main concerns has been the ancient myths of various nations. Sohrab Sepehri wrote his poems under the influence of Indian-Iranian mysticism and believed that nature has a soul. Also, in the chapter of Sohrab Sepehri's last book, "The Blue Room", his interest in Indian culture is evident. In addition to Paz' poems, in which the effect of Indian culture is obvious, a clear sign of his interest in Indian mythology can be observed in Octavio Paz's latest book entitled "In the Light of India".

The mythological tree is one of the main intellectual foundations of Sohrab Sepehri and Octavio Paz in which perception of their poetry and related concepts can be achieved in the light of the understanding of its mythological functions. The holy fig is one of the most important mythological trees, which entered into their poems due to the familiarity of Sepehri and Paz with Indian culture.

In addition to the fig tree, the most important and dynamic diagram of the mythological tree is the presence of the tree and the plant as a "genealogical image" in the poems of these two poets. Belief in the birth of a plant, which shows the ultimate sanctity of plants, especially trees, has created a symbolic and deep bond between man and tree, and as a result, our deep bond between woman and tree.

The connection between water and tree is a natural that is formed in the poems of Sepehri and Paz mostly based on the mythological image. Therefore, the cause of the creation of the world is purity, rebirth and resurrection, and manifestation of the continuous new time. In the poems of Paz and Sepehri, where these two elements and their equivalents are mixed together like creatures and they are used instead of each other and a deep intellectual connection is established based on this attitude.

Water and light, as two astonishing and heavenly substances, have an unbreakable bond with each other, and in relation to the tree, they indicate the spiritual dimension of the tree and man. These two poets in the scope of existence reach a general unity in search of the primary

truth and cosmic unity of the connection between man and tree, tree and light, tree and water and light and water, and they consider other elements of nature and existence as their own by expressing each of these elements. Perception of the stanzas of these two poets depends on understanding of the connection of these elements in the mythological context. This principle clarifies their strange poetic phrases and combinations and, in a general view, brings these two poets closer to each other who are from two different nationalities.

Keywords: Sohrab Sepehri, Octavio Paz, tree, light, water.

References[in Persian]

The Holy Quran

Ardalani, Sh. (2016). "The Function of Myths in Sohrab Sepehri's Poems", *Quarterly Journal of Mystical Literature and Mythology*, spring, (42), 11-42 (in Persian)

A selection of Rigveda hymns (1993). collected by Mohammadreza Jalali Naeni, Tehran: Nogreh (in Persian)

Bastid, R. (2012). *The science of Myth*, translated by Jalal Sattari, Tehran: Tos. (in Persian)

Bhagudgita (1995). *The hymn of the gods*, translated by Mohammad Ali Movahhed, Tehran: Khwarazmi Publishing Company. (in Persian)

Bondehsh (1989). Report of Mehrdad Bahar, Tehran: Tos. (in Persian)

Borges, J. (2009*). This art of poetry*, translated by Meyimant Mirsadeghi and Homa Matin Razm, Vol. 2, Tehran: Nilofar. (in Persian)

Cook, R. (2008). *The Tree of Life*, translated by Sosan Salimzadeh and Helina Maryam Qaemi, Tehran: Jeyhoon. (in Persian)

Dubucour, M. (1994). *The Alive Mysteries*, translated by Jalal Sattari, Tehran: Markaz(in Persian)

Doty, W. (2007). *The World Myths*, translated by Abulqasem Esmailpour, 2nd edition, Tehran: Cheshme. (in Persian)

Eliade, M. (1993). *Treatise on the history of religions*, translated by Jalal Sattari, Tehran: Soroush(in Persian)

Eliade, M. (1988). *Myth and reality*, translated by Nasrullah Zengoui, Tehran: Papyrus(in Persian)

Eliade, M. (2013). *Shamanism: ancient techniques of ecstasy*, translated by Mohammad Kazem Mohajeri, Tehran: Adyan Publishing(in Persian)

Eliade, M. (2013). *Fundamental sacred texts from all over the world*, translated by Mani Salehi Allameh, 4-volume series, 3, Tehran: Faravan(in Persian)

Hart, G. (1995). *Egyptian Myths*, translated by Abbas Mokhbar, Tehran: Markaz(in Persian)

Jung, C. (2008). *Man and his symbols*, translated by Hassan Akbarian Tabari, Tehran: Dayereh(in Persian)

Masoumi, Gh. (2008). A*n introduction to the myths and ancient rituals of the world*, 2nd edition, Tehran: Sureh Mehr Publishing Company(in Persian)

Mokhtarian, B. (2010). *An introduction to the mythological structure of the Shahnameh*, 1st edition, Tehran: Agah(in Persian)

Mahmoudi, M.; Khademi, A. (2019). "Octavio Paz's sunstone and its influence on the mind and language of Shamlu". *World Contemporary Literature Research*, 24, (2), 565-582(in Persian)

Paz, O. (1992). *The stone of the sun, translated by Ahmad Mir Alaei*, Tehran: Foroughi(in Persian)

Paz, O. (1998). *Listen to me as you listen to the rain*, translated by Saeed Saeedpour, Tehran: Morwarid(in Persian)

Paz, O. (1998). *Samander*, translated by Foulad Naziri, Tehran: Ahmadi Publications. (in Persian)

Pourkhalghi Chatroudi, M. (2007). *The Tree of Shahnameh*, 2nd edition, Mashhad: Behnashar Publishing Company(in Persian)

Safa, Z. (1999). *Epic writing in Iran*, 5th edition, Tehran: Amir Kabir.

Sepehri, S. (2009). *Eight Books*, Tehran: Tahouri. (in Persian)

Sepehri, S. (2010). *Blue Room*, Tehran: Marz Fekar. (in Persian)

Shamisa, S. (2003). *A look at Sepehri*, Tehran: Sedaei Moaser. (in Persian)

Taheri, A. (2011). "The sacred tree, the speaking tree and the formation process of Naqsh Waq", Naz*ar Garden Scientific-Research Quarterly*, Architecture and Urban Planning Research Center, Winter, Year 8, (19), 43-54(in Persian)

The Bible, Old Testament and New Testament (1895), collected by the Iranian Book Society(in Persian)

Tobe, K. (1996). *Aztec and Maya myths*, translated by Abbas Mokhbar, 1st edition, Tehran: Markaz(in Persian)

Yost, F. (1997). "Historical perspective of comparative literature" translated by Alireza Anoushirvani, *Comparative Literature Studies*, vol. 3, pp. 33-60(in Persian)

Zarrabiha, M. (2005); *Nagh Nab*, 2 volumes, Tehran: Binadel. (in Persian)

Zomardi, H. (2006). *Comparative criticism of religions and mythology in Ferdowsi's Shahnameh, Nizami Khamsa and Logic of Birds*, 2nd edition, Tehran: Zavar. (in Persian)

Zomardi, H. (2008). *Plant symbols and symbols in Persian poetry*, 1st edition, Tehran: Zovar(in Persian)

References[In English]

Valdivia, Benjamin (2022). India as a reference in Octavio Paz, *Rapkatha Journal on interdisciplinary studies in humanities*, September, Vol 14, No: 3, 1-8.

Wilson, Jason (1979). *Octavio Paz*, a study of his poetics, Cambridge University: London.

ادبیات تطبیقی
شاپا چاپی: ۶۵۱۲-۲۰۰۸ شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶-۲۸۲۱

واکاوی تطبیقی درخت، نور و آب در اشعار سهراب سپهری و اکتاویو پاز*

محمد پاشایی[۱] (نویسنده مسئول)؛ **حسن نوری**[۲]

چکیده

بررسی و تطبیق اشعار شاعران بزرگ در نزدیک‌تر ساختن ملل گوناگون و شناخت جهان‌بینی مشترک آن‌ها به ما یاری می‌رساند و در سایهٔ این پژوهش‌ها امکان تفهیم بهتر شعرها و انتقاد مؤثر آن‌ها میسّر می‌شود. سهراب سپهری و اکتاویو پاز از آن دسته شاعرانی‌اند که عمیقاً به سبب علاقه زیادشان به فرهنگ هند و اساطیر جهان، نگرش شاعرانهٔ مشابهی را به‌ویژه در مورد عناصر بنیادین هستی، درخت، آب و نور دارند و از آنجایی‌که در بافت اساطیری، این عناصر با هم پیوندی ناگسستنی دارند، با کارکردی یکسان در شعرهایشان متجلّی شده‌اند. در این پژوهش به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی کارکرد این عناصر در اشعار آنان بررسی و تبیین شده است. هر دو این شاعر در اشعار خود با بهره‌مندی از ساحت اساطیری، پیوند انسان با درخت، درخت با آب و نور، پیوند آب و نور و درنهایت پیوند ژرف انسان، درخت، آب و نور را با بیانی شاعرانه و مشابه هم منعکس ساخته‌اند که با درک این مسئله، نه تنها تحلیل بسیاری از ترکیبات غریب و نامأنوس شعری این دو شاعر آسان می‌شود بلکه زیبایی‌های شاعرانهٔ آن‌ها نیز رخ می‌نماید و در سایهٔ این تحلیل، پیوند سپهری و پاز از منظر نگرش شاعرانه و اساطیری پدیدار می‌شود. با واکاوی پیوندهای ژرف بین عناصر یاد شده، نتیجه حاصل این است که این عناصر در اشعار این دو شاعر به یک وحدت

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۷/۱۲ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۱/۲۴ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۲/۱۲/۰۱

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی، سال پانزدهم، شمارهٔ بیست و نهم، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، صص ۸۱- ۱۱۶

DOI: 10.22103/JCL.2024.22286.3673

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

حق‌مؤلف © نویسندگان

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران، رایانامه: m_pashaie@yahoo.com

۲.دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران، رایانامه: hassannoury69@gmail.com

هستی‌شناسانه ختم می‌شود و این عناصر و شاعر به عنوان یک «حقیقت واحد» نمود پیدا می‌کنند. در این پژوهش، به منظور تحقّق اهداف یاد شده، اشعار این دو شاعر در پرتو اساطیر هند، ایران و آمریکای لاتین، باتوجّه به جایگاه اساطیری و جهانی عناصر مورد بحث، بررسی شده است.

واژه‌های کلیدی: سهراب سپهری، اکتاویو پاز، درخت، نور، آب.

۱. مقدمه

ادبیات تطبیقی، شاخه‌ای از علوم انسانی و اجتماعی و یکی از حوزه‌های مهم نقد ادبی است. این شاخه نوعی پژوهش بینارشته‌ای است که به بررسی رابطهٔ ادبیات با دیگر هنرها و دیگر علوم انسانی می‌پردازد. با تحول راه و روش تحقیق در دو رشتهٔ «تاریخ ادبیات» و «نقد ادبی» ادبیات تطبیقی به وجود آمد. ادبیات تطبیقی سبب شده تا ادبیات شرق و ادبیات غرب مدام در حال تاثیر و تاثر و تعامل باشند و نویسندگان از سرچشمه و منبع واحدی برای شعر سرودن و داستان نوشتن بهره ببرند. در قرن بیستم و پس از جنگ جهانی دوم، مکتب آمریکایی Ecole américaine در عرصهٔ ادبیات تطبیقی ظهور کرد. این مکتب که تحولی بزرگ در علم ادبیات تطبیقی پدید آورد، نسبت به ادبیات دیدگاه کلی‌تری دارد و معتقد است که ادبیات یکی از «گفتمان‌های فرهنگی» جامعه است. در این مکتب، پژوهشگر ادبیات تطبیقی به مطالعه و بررسی تناسبات و تفاوت‌های ادبی و فرهنگی فراتر از جنبه‌های زبانی و جغرافیایی می‌پردازد و ادبیات را همراه هنرهای مختلف و علوم گوناگون بررسی می‌کند. ملاک در مکتب آمریکایی، ملیّت و فرهنگ است و نه زبان و ارتباط تاریخی ، تأثیر و تأثّر و اختلاف زبان دو اثر، شرط مقایسه و تطبیق نیست. بنابراین هر زمان محقّقی در مطالعات ادبی از مرزهای ملی و قومی خود بگذرد، می‌توان گفت در مسیر مکتب آمریکایی گام برداشته است. آنان ادبیات را مسئله‌ای جهانی و کلی می‌بینند. در این مکتب، ادبیات تطبیقی از فلسفهٔ پیشین خود یعنی پی بردن به روابط تاریخی و تأثیر و تأثیر آثار ادبی جدا شده و به‌تدریج به نقد ادبی نزدیک می‌شود؛ به عبارت دیگر در این مکتب،

بعد زیبایی‌شناسی آثار ادبی و تجزیه و تحلیل ادبی خود اثر مطرح است(ر.ک:یوست، ۱۳۸۶: ۳۴)

در پژوهش حاضر اشعار سپهری و پاز از دیدگاه اساطیر هند در قالب مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی واکاوی و در آینهٔ شعری این دو شاعر، نقاط مشترک این اساطیر با اساطیر ایران و مردمان مکزیک نشان داده می‌شود. سپهری و پاز از طرفی به سبب آشنایی با فرهنگ هندوایرانی و از طرف دیگر به علّت پیوند و شباهت‌های اساطیرهای جهان، در جست‌وجوی پاکی نخستین و حقیقت خالص، به سوی فرهنگ غنی هندو ایرانی کشیده می‌شوند و اوّلین ریشه‌های اتحاد نخستین خود با جهان هستی را در این باورها می‌بینند. این باورهای کهن چنان در ناخودآگاه و زبان شعری آن‌ها رسوخ و نفوذ کرده که نه تنها از زلالی بیان آن‌ها چیزی نکاسته، بلکه چنان در زبان شعری آن‌ها طبیعی جلوه می‌کند که گاهی به علّت همین زلالی مورد غفلت مخاطبان و پژوهشگران قرار می‌گیرد و گاهی خوانندگان برخی از عبارات آن‌ها را محصول تصادف بیانی قلمداد می‌کنند.

۱-۱.شرح و بیان مسئله

در اشعار سهراب سپهری و اکتاویو پاز سه عنصر طبیعی درخت، نور و آب هم با چهره‌ای اساطیری و هم به سبب اصالت خاص این عناصر، چنان در بافت معنایی و لفظی با کارکردی یکسان به هم آمیخته‌اند که با بررسی و مقایسهٔ مضامین مشترک آنان، آشکارا جلوه‌های بنیادین‌شان پدیدار می‌شود که این دو شاعر را از این دیدگاه عمیقاً به همدیگر نزدیک می‌سازد. آنچه این دو شاعر را از نظر شعری و جهان‌بینی، به یکدیگر پیوند می‌دهد، آبشخور فکری مشترکی است که در شعر آن‌ها ظهور پیدا می‌کند. هر دو در جستجوی حقیقت نخستین و صفای پاک زندگی، به فرهنگ هند رو آورده‌اند و یکی از دغدغه‌های اصلی آنان اساطیر باستان ملل گوناگون بوده است. سهراب سپهری تحت تاثیر عرفان هندی ایرانی شعر می‌سرود و اعتقاد داشت که طبیعت روح دارد همچنین در فصل آخرین کتاب سهراب سپهری یعنی«اتاق آبی» علاقه‌مندی او به فرهنگ هندی مشهود است. علاوه بر اشعار پاز که در آنها بهره‌مندی از فرهنگ هندی نمایان است، نشانهٔ بارز

علاقه‌مندی وی به اساطیر هندی را می‌توان در آخرین کتاب اکتاویو پاز تحت عنوان «در پرتو هند» به وضوح دید.

۱ -۲.پیشینهٔ پژوهش

تاکنون هیچ پژوهشی به بررسی تطبیقی آثار سپهری و پاز نپرداخته است و مقالات انگشت‌شماری در ایران به بررسی اشعار اکتاویو پاز اختصاص یافته است. از آن میان می‌توان به مقالهٔ «سنگ آفتاب اکتاویو پاز و تاثیر آن بر ذهن و زبان شاملو» نوشتهٔ مریم محمودی و احمد خادمی که در آن تاثیر منظومهٔ سنگ آفتاب بر شاملو را در راه رسیدن به زبانی مستقل و تازه مورد بحث قرار می‌دهد، اشاره کرد.(ر.ک: محمودی وخادمی: ۱۳۹۸) اما مقالات و پایان‌نامه‌های متعددی به صورت مستقل به کندوکاو در آثار سپهری پرداخته است که در بین آن‌ها مقالهٔ «کارکرد اسطوره‌ها در اشعار سهراب سپهری» نوشتهٔ اردلانی در ارتباط با تحقیق حاضر حائز اهمیت است. اردلانی در این مقاله به شیوهٔ تحلیلی- توصیفی کارکرد اسطوره‌ها در شعر سپهری را نشان داده است و به این نتیجه رسیده است که اشعار او با درون‌مایه‌ای اسطوره‌ای، گونه‌ای عصیان در برابر تاریخ و زمان تاریخی است و اینکه وی با تطبیق دادن عهد خود با عصر ظلمت و تاریکی، به توصیف عصر آرمانی مورد نظر خود می‌پردازد و با شعور باطنی خود، انسان را به جستجوی حقیقت ناب فرا می‌خواند.(ر.ک: اردلانی: ۱۳۹۵)

پژوهش حاضر ضمن بررسی جایگاه اساطیر در شعر این دو شاعر، به منظور درک برخی از مفاهیم پیچیدهٔ اشعار آن‌ها، به واکاوی عناصر بنیادین طبیعت جهان هستی در رابطه با طبیعت آدمی پرداخته است. ضرورت و اهمیّت تحقیق حاضر در این است که با نادیده گرفتن این کاوش، نه تنها فهم بسیاری از ترکیبات و عبارات شعری سپهری و پاز دشوار خواهد بود بلکه برخی از ادراکات مهم اشعارآن‌ها نیز از نظرها پوشیده خواهد ماند.

۲. بحث و بررسی

۲ -۱.جایگاه درخت، نور و آب در اساطیر هندو ایرانی

انسان‌های ابتدایی اعصار کهن، جهان‌بینی‌ها و ادراکات خود را مدیون قیاس‌های ظاهری از طبیعت، نخستین خیال‌پردازی‌ها و تصورات سطحی‌اند که هنوز آلودگی‌های استنتاج‌های علمی، سایه و حجاب بر حقیقت اشیا و جهان نیفکنده است؛ از این رو باورها، اشعار و داستان‌های آنان نیز چنان با اصالت نخستین درک آدمی همراه است که مواجهه با آن‌ها افزون بر اینکه تحلیل اسطوره و منصّهٔ نخستین آن یعنی حماسه، اولین بنیادهای فکری و دغدغه‌ها و بحران‌های آدمی را مشخص می‌سازد و بنا بر تحقیقات و تشریحات یونگ ردپای ضمیر ناخودآگاه جمعی را می‌توان در آیینهٔ آنها شناسایی کرد.(ر.ک: باستید، ۱۳۹۱: ۳۴- ۳۵)

با تورّق آثار بسیاری از نویسندگان و شعرای بزرگ، ردپای ژرف اساطیر را در بطن آفرینش‌های ادبی آنان می‌بینیم و پیوند استوار اساطیر و ادبیات را به وضوح درک می‌کنیم. این تأثیرات و ارتباطات عمیق، به خصوص بر پایهٔ تخیل به عنوان مهم‌ترین حلقهٔ ارتباطی اسطوره است که این دو مقوله را به همدیگر گره زده است. اسطوره و ادبیات از نظر دیگر، بیانگر رابطهٔ پاک او با طبیعت و بیان احساس‌هایش نسبت به آن نیز است.

اشعار اوکتاویو پاز(Octavio paz) عمیقاً تحت‌تأثیر اساطیر آمریکای میانه به‌ویژه بومیان مکزیک و فرهنگ آزتک‌ها و آسیا به ویژه اساطیر هند است. آثار او تلفیقی از این سنّت‌ها را منعکس می‌کند که اغلب از شخصیت‌های ادبی سنتی و استعاره‌های روزمره بهره می‌برد. علاقهٔ پاز به فرهنگ باستانی مکزیک، کاوش او در این اساطیر را بیشتر می‌کند. اشعار او شامل توجّه به سوررئالیسم و شرح اساطیر طبیعت است و عناصر اساطیری سهم ویژه‌ای در اشعار وی دارد. (ر.ک: Valdivia: 2022 and Wilson, 1979: 8-140)

در اساطیر آمریکای میانه و از آن میان در اساطیر آزتک‌ها دوره‌های آفرینش جهان کنونی به سبب جایگاه ویژهٔ خورشید و تقابل بنیادین نور و تاریکی، براساس خورشید مشخص می‌شود و دوره‌های آفرینش جهان به پنج دوره‌ای که شامل اتفاقات مهم اساطیری

است، تقسیم می‌شود. در میان چندین ایزد آزتکی، ایزد کتسالکوآتل نقش محوری در آفرینش دارد و اساس آفرینش هستی مطابق خویشکاری آن رقم می‌خورد. در کل اساطیر آزتکی عناصر خورشید، گیاه ذرت و دیگر ایزدان که با عناصر دیگر طبیعت در ارتباط هستند، حضور برجسته دارند. در این میان درهم‌تنیدگی بنیادین این عناصر در بافت عقاید این اقوام امکان تحلیل چندان جداگانهٔ این عناصر خارج از دیگر عناصر ساحت اساطیری را نمی‌دهد. با وجود این می‌توان درخت را در بسیاری از جاها به عنوان عنصری که پناه‌گاه ایزدان است و نقش هدایت‌گری در قوم آزتک دارد، تشریح کرد و نور و خورشید و آب را در ارتباط با دیگر عناصر هستی بررسی و اهمیت آن را ذکر کرد. درخت در یکی از افسانه‌های کهن آزتکی پناه مرد و زنی از طوفان بزرگ می‌شود یا در آفرینش دوبارهٔ آسمان‌ها و زمین، ایزدان تسکاتلیپوکا (Tezcatlipoca) و کتسالکوآتل، به منظور کمک به برپاداشتن آسمان، خود را تبدیل به دو درخت عظیم می‌کنند. (ر. ک: همان: ۵۵-۴۸)

علاوه بر توجّه ویژه‌ای که پاز به فرهنگ باستانی و اساطیری مکزیک دارد، مرحلهٔ مهمی از نگارش او به تجربیات شخصی یا سنت‌های فلسفی و مذهبی هند می‌پردازد. حضور هندی‌ها نه تنها در اشعار او مشهود است بلکه در آثار دیگری به مانند «در پرتو هند» که به طور خاص برای روشن شدن دیدگاه، دانش و احساسات خود در مورد این کشور نوشته، قابل مشاهده است. اکتاویو پاز علاقهٔ خاصی به فرهنگ باستانی مکزیک داشت و در آنجا به دنبال عمیق‌ترین معنای «مکزیکی بودن» می‌گشت امّا از سوی دیگر، خود را به عنوان یک شهروند جهان معرفی می‌کند که بر زبان‌ها، تاریخ، اساطیر و هنرهای چندین کشور یا حداقل گروهی از کشورها تمرکز دارد؛ به‌ویژه مظاهر اجدادی از مکان‌های گوناگون به سبب پیوندی که در میان آن‌ها می‌یافت، برایش معنادار و پر از مفاهیم بود. (ر.ک: Valdivia:2022)

فرهنگ‌های هند و مکزیک، به‌ویژه در شعر، نه تنها در یک برداشت ماورایی مشترک از زندگی و دیگر طرح‌های روابط فرهنگی، بلکه از نظر اطلاعات مشترک و جزییات زیادی هم با هم‌دیگر در تماس هستند. پاز در سال‌های ۱۹۶۸-۱۹۶۲ م به عنوان سفیر

مکزیک در هند منصوب شد. وی نه تنها در هند بسیاری از واقعیت‌های ملموس آن چیزهایی که قبلا برایش تنها عبارت از لفظ و کلمه بودند را یافت بلکه عشق را در آنجا تجربه کرد و در آنجا با دختری هندی ازدواج کرد. ورود پاز به هند مانند زائری بود که در جست‌وجوی حقیقت بود و گویا می‌تواند در آنجا به پاسخ قطعی برسد(ر.ک: همان) فرهنگ هندی که از نظر ریشه و بن‌مایهٔ فکری با فرهنگ مکزیکی در تضاد نبود، تاثیر ژرفی بر ضمیرناهوشیار پاز می‌گذارد و از این گذرگاه به سوی شعر او راه می‌یابد و در جلوه‌های گوناگون رخ می‌نماید.

در اساطیر ایران و هند نیز به سبب هم‌زیستی‌هایی که داشته‌اند شباهت‌های قابل توجّهی از نظر پیوند ریشه‌ها و تعاملات اولیّه است که بررسی آن‌ها ما را در شناسایی تحولات و ساختار نخستین این اساطیر یاری می‌رساند. همین هم‌زیستی و به دنبال آن درهم‌تنیدگی فرهنگی و قومی، پژوهشگران این حوزه را ملزم می‌سازد تا این دو اساطیر را به صورت تطبیقی بررسی کنند. قوم هندوایرانی خاستگاه مشترکی دارند و از نژاد هندواروپایی جدا شده‌اند و پس از گذشت روزگاران دراز تفاوت‌هایی در بین جغرافیا، فرهنگ و اساطیر آن‌ها ایجاد شده است. (ر.ک: معصومی، همان: ۱۳۵-۱۳۳ و صفا،۱۳۶۹: ۲۲)

از مهم‌ترین عناصر اساطیری مشترک و مشابه در اساطیر هندوایران می‌توان به تقسیم خدایان و دگرگونی مفهومی اهورا و دیو در اساطیر کهن هندوایرانی و جایگاه بلند میترا (مهر)، اهمیّت نوشیدنی مقدّس هوما یا سوما، پرستش عناصر طبیعت و به‌ویژه مقام ویژه آتش در میان آن‌ها و شباهت‌های بسیار زیاد اسطوره آفرینش یا داستان آفرینش نخستین اشاره کرد. (ر.ک: معصومی، همان: ۱۳۹-۱۳۳)

در اساطیر ایران، درخت به عنوان انگارهٔ نسب‌شناسی و پیوند آدمی با جنبه‌های معنوی این رستنی، حضوری بسیار عمیق و نقش‌آفرین دارد که در بیشتر موارد نمودهای گوناگون خود را نشان می‌دهد. آفرینش نسل آدمی از شاخهٔ ریباس در عقاید مزدیسنی، ظهور زردشت به همراه درخت سرو، استفاده از درخت گز به عنوان برسم در مراسم دینی زردشتیان، خویشکاری ویژهٔ ساقه‌های مقدّس برسم در روایات مربوط به زُروان

(Zurwan) و توصیفات و تشبیهات حالات و ظواهر آدمی با تمثیل درخت در ادبیات فارسی از جنبه‌های برجسته تقدّس درخت در فرهنگ و اساطیر ایرانیان است. (ر.ک: زمرّدی،۱۳۸۷ : ۱۶۷-۱۶۰)

در روایات ایرانی و هندی دربارهٔ آفرینش انسان به استحالهٔ انسان، غول اولّیه(کیومرث) به صورت جفت‌های اساطیری (مهرگیاه) اشاره می‌شود و منشأ آفرینش نسل بشری، گیاه (مهرگیاه) معرفی می‌گردد.(مهابهارات، ج ۱: ۲۲۳-۲۲۲ به نقل از همان: ۱۶۰)

از نکات مهم دیگر اشتراکات اساطیر هندو ایرانی دربارهٔ درخت «آیین زیر درخت نشستن» و وصول به درجهٔ اشراق و آگاهی در آیین بودایی و قرآن کریم است که تقدّس درخت در باورهای مردمی هند و ایران را به هم نزدیک می‌کند. بنابر روایات هندی، بودا در سی و شش سالگی زیر درخت انجیر یا پیپل (Pippala) به حقیقت رسید. در قرآن کریم نیز خداوند به واسطهٔ درختی با حضرت موسی(ع) تکلّم آغاز می‌کند(قصص/۳۰) و یا رسول کریم(ص) برای تجدید پیمان با مسلمانان زیر درخت «حدبا» بیعت می‌کنند(فتح/۱۸) دیده می‌شود. (ر.ک: همان:۱۶۸-۱۶۷)

پیوند نور و آب و گیاهان و آدمی نیز در اساطیر ایران نیز به وضوح دیده می‌شود و مهم‌ترین نمادهای هم‌پیوند با نباتات و درختان در اساطیر ایرانی و هند عبارت‌اند از: خورشید، ماه، آب، باران، زن، مار و گاو و آتش و موی. در گزیده‌های ریگ‌ودا آمده است که «آن تختهٔ مبارک (قرص خورشید) جرثومهٔ خوش‌اندام و چند شکل، آب‌ها و گیاهان را پدید آورده است.» (گزیده‌های ریگ‌ودا، ماندلای سوم، سرود اوّل: ۹۹)

در اوپانیشاد آمده است که جمیع نباتات از ماه پیدا می‌شود و ماه پادشاه نباتات و موکّل آن‌هاست و در اساطیر ایرانی به ماه لقب مربّی گیاهان و رستنی‌ها داده شده است و در همان جا به مانند بندهشن از آتشی سخن می‌رود که پرورندهٔ نباتات است. (ر.ک: اوپانیشاد، ج ۱: ۲۵۱؛ بندهشن، ماه یشت، بند ۴: ۱۱۰؛ به نقل از زمرّدی، ۱۳۸۷: ۳۱) در یشت‌ها، تشتر، ستارهٔ باران و نموّدهندهٔ گیاهان می‌باشد.(ر.ک: تشتریشت: بند ۴ به نقل از همان) و در اساطیر ایرانی آناهیتا(اَردویسور) ایزد بانوی باران و آب‌ها است و به شکل دختری زیبا،

خوش‌اندام، نیرومند و نژاده تصویر شده است. با حضور آناهیتا و تاثیری که بر رویش و بالندگی گیاهان دارد و نیز به دلیل قابلیت باروری در زن و نباتات، ارتباط زن و نباتات در تفکّر ایرانی شکل گرفته است. (ر.ک: زمرّدی، ۱۳۸۷: ۹۶) در عقاید هندوان نیز «آگنی» (خدای آتش آسمانی- خورشید) به عنوان جرثومهٔ گیاهان معرفی می‌شود: «آگنی در جنگل‌ها تابان است. ای آگنی مقام تو در آب‌ها است. تو به گیاهانی می‌چسبی و جرثومهٔ آن‌ها می‌شوی و دوباره تولّد می‌یابی» (ر.ک: همان: ۱۰۰) از نکات مشترک اساطیری در بین هندوان ایرانیان در این باره باور به رستن موی و گیاه از هم‌دیگر است که در آفرینش آغازین هندوان و اساطیر مزدیسنی به چشم می‌خورد. (ر.ک: همان: ۱۰۳-۱۰۱)

۲-۲. درخت در اشعار سپهری و پاز

درخت اساطیری از اصلی‌ترین بن‌مایه های فکری سهراب سپهری و اکتاویو پاز به شمار می‌رود؛ چنان‌که ورود به شعر آنها و درک بهتر این مفاهیم در سایهٔ فهم درست کارکردهای اساطیری آن میسر می‌شود. درخت به عنوان یک عنصر ریشه‌دار طبیعی تقریباً در تمامی اساطیر، به عنوان یک رستنی مقدّس به شمار رفته است. (ر.ک: مختاریان: ۱۳۸۹: ۱۲۹) جهان‌بینی مردمان کهنی که طبیعت، نقش اساسی را در حیات آنها ایفا می‌کند شدیداً از آن تأثیرپذیر است زیرا ذهن سنجش‌گر آدمی وی را بر آن می‌دارد تا در مقولاتی که توان ذهنی و علمی زمان خود جواب‌گوی مسائل مهمی چون مسئلهٔ آفرینش، زندگی، مرگ و بعد از مرگ نیست، به هستی بنگرد و فلسفهٔ وجودی و رفتاری خویش را بر پایهٔ حالات، ترکیبات و رفتار عناصر هستی، تبیین کند؛ ازاین‌رو عناصری که نقش حیاتی ویژه‌ای در زندگی آدمی ایفا می‌کند، مقدّس به شمار می‌رفته است.

انجیر مقدّس یکی از درختان اساطیری بسیار مهمی است که به واسطهٔ آشنایی سپهری و پاز با فرهنگ هندی به اشعار آنان وارد شده است: *«انجیر کهن سر زندگی‌اش را می‌گسترد/ زمین باران را صدا می‌زند.»* (سپهری، ۱۳۸۸: ۱۹۴)، *«سفر مرا به زمین‌های استوایی برد./ و زیر سایهٔ آن «بانیان» سبز تنومند/ چه خوب یادم هست عبارتی که به ییلاق ذهن وارد شد:/ وسیع باش و تنها و سر به زیر و سخت.»* (همان: ۳۲۵)

«بانیان(Banyan) درخت انجیری است با برگ‌های بیضوی، عادت خاص این درخت، رویش بر روی درخت دیگر است.»(کوک، ۱۳۸۷: ۴۰) و همان درختی است که بودا در زیر آن به اشراق عظیم رسید. این درخت نزد بودایان مقدّس است. (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۲: ۴۵)

در عهد عتیق، سفر پیدایش، آمده است که بعد از اینکه آدم و حوّا، به خاطر خوردن میوه از درخت معرفت، عریان می‌شوند، سترهایی از برگ انجیر برای خود می‌دوزند. (ر.ک: عهد عتیق، پیدایش: ۸/۳) و از این روست که می‌گوید: «*ای میان سخن‌های سبز نجومی!/ برگ انجیر ظلمت/ عفت سنگ را می‌رساند.*» (سپهری، همان: ۴۳۹-۴۴۰)

پاز نیز در یکی از اشعار خود انجیر را با صفت مقدّس به کار می‌برد و آن را درختی همه ریشه می‌خواند: «*چنگ در افکنده به خاک- گرهی کور/ درختی همه ریشه- انجیر مقدّس*» (پاز، ۱۳۸۳: ۴۴) و در شعری می‌گوید: «*انگورها فرو می‌ریزند میان ران‌های شب/ شهر گشوده می‌گردد به گونهٔ یک قلب/ به گونهٔ انجیر/ مثل گلی که میوه خواهد شد.*» (همان، ۱۳۷۷: ۷۱)، «*حیاتی دیگر هست در اندرون همین حیات/ امشب آن درخت انجیر باز می‌آید/ امشب شبان دگر باز می‌آیند.*» (همان، ۱۳۷۳: ۵۶) و یا در شعری دیگر: «*بر باغ تبدار باران می‌بارد/ گل‌های خارا، درختان دود/ بر برگ انجیری پیشانی مرا درمی‌نوردی*» (پاز، ۱۳۷۱: ۷۹) و آنجا که آغاز و پایان شعر بلند و مشهور خود، «سنگ آفتاب»، را به درختی ریشه در اعماق پیوند می‌دهد: «*بیدی از بلور، سپیداری از آب/ فوارهٔ بلند که باد کمانی‌اش می‌کند/ درختی رقصان اما ریشه در اعماق.*» (همان: ۱۷)پاز از آن انجیر مقدّس را اراده می‌کند. نشانه های تقدّس انجیر را در اساطیر آزتک‌ها نیز می‌بینیم: آزتک‌های در جست‌وجوی آن مکان مقدّس خود برای ساخت معبد راهی سفری می‌شوند. سفر آزتک‌ها زمانی به پایان خواهد رسید و معبد در جایی ساخته خواهد شد که «چشمشان به عقابی افتد که روی درخت نوپال یا کاکتوس انجیری که میوه سرخ رنگش مانند قلب انسان است، نشسته و ماری را می‌خورد.»(معصومی، همان: ۲۲۲)

علاوه بر درخت انجیر، در شعر این دو شاعر مهمترین و پویاترین نمودار درخت اساطیری، حضور درخت و رستنی به عنوان «انگارهٔ نسب‌شناسی» است. اعتقاد به تولّد

گیاهی که نشان از نهایت تقدّس رستنی‌ها به‌ویژه درخت می‌دهد، پیوند نمادین و عمیقی بین انسان و درخت و به تبع آن پیوند عمیقی ما بین زن و درخت ایجاد کرده است. در این رابطه، درخت انگارهٔ نسب‌شناسی به شمار رفته است و جریان دائمی رشد آدمی را در خود نمودار ساخته است. الیاده در تحلیل ریشهٔ این باور، با در نظر داشتن اینکه انسان‌های باستانی، ادراکات خود را بیشتر از طریق قیاس با طبیعت شکل می‌داده‌اند، چنین می‌نویسد: «مدار حیاتی موجود میان نبات و انسان یعنی اینکه نژاد و نسلی از جنس نوعی گیاه باشد، نوع انسان بالقوّه به صورت جُرثومهٔ تخم و آب پشت در آن گیاه وجود داشته باشد و اسطورهٔ نسب بردن نوع انسان به نبات از اینجا ناشی می‌شود.» (الیاده، ۱۳۷۲: ۲۸۸)سپهری گاه به صورت مسقیم اشاره به این باور کهن می‌کند: «*اهل کاشانم./ نسبم شاید برسد/ به گیاهی در هند، به سفالینه‌ای از خاک سیلیک.*» (سپهری، ۱۳۸۸: ۲۸۰)،

سپهری در بیان نسب و حسب حال خود هم از پدر و مادر خود و هم از پدر و مادر انسان نوعی و تاریخی سخن می‌گوید. اولین انسان گیومرث بود به معنی زندهٔ میرا. وقتی گیومرث مرد، پس از چهل سال از نطفهٔ او دو ساقهٔ به هم چسبیدهٔ ریباس روییدند که یکی مشی و دیگری مشیانه شد و بشر از نسل آنان است. این اسطورهٔ آریایی هاست که در هند و ایران معمول بود. از این رو می‌گوید: به گیاهی در هند.(ر.ک: شمیسا، همان: ۶۱ و بندهش،۱۳۶۹: ۷) و در اشاره به شاخهٔ ریواس می‌گوید: «*پیش از این یعنی/ روزگاری که انسان از اقوام یک شاخه بود.*» (سپهری، همان: ۴۳۷) از گذرگاه این اندیشهٔ باستانی است که گاه با جان‌بخشی، نسبت‌های انسانی را به درخت و گیاه و رستنی‌ها می‌دهد و در پس الفاظ، این باور را القا می‌کند: «*نبض گل‌ها را می‌گیرم/ آشنا هستم با، سرنوشت تر آب، عادت سبز درخت.*» (همان: ۲۹۳)، «*صدای هوش گیاهان به گوش می‌آمد.*» (همان: ۳۱۰)، «*عصر/ چند عدد سار/ دور شدند از مدار حافظهٔ کاج/ نیکی جسمانی درخت به جا ماند/ عفّت اشراق روی شانهٔ من ریخت.*» (همان: ۴۰۸ و ۴۰۹)، «*چشم/ هوش محزون نباتی را خواهد دید.*» (همان: ۴۶۲) گاه رستنی‌ها را با وجود آدمی پیوند می‌دهد و با اجزای رستنی‌ها ویژگی‌های درونی آدمی را بیان می‌دارد: «*درنگ خواهی کرد/ و سطح روح پر از برگ سبز خواهد شد؟*» (همان:۳۱۷) «*صبح از سفال آسمان می‌تراود/ و*

شاخهٔ شبانهٔ اندیشهٔ من بر پرتگاه زمان خم می‌شود.» (همان: ۱۸۵) گاه در وجود رستنی‌ها ادغام می‌یابد و شاعر و درخت در هم تنیده می‌شوند: «*بر سیم درختان زدم آهنگ ز خود روییدن، و به خود گستردن.*» (همان: ۲۶۳)، «*خیال می‌کردیم/ میان متن اساطیری تشنج ریباس/ شناوریم.*» (همان: ۳۳۱)، «*مرد در بستر خود خوابیده بود/ وجودش به مردابی شباهت داشت/ درختی در چشمانش روییده بود/ و شاخ و برگش فضا را پر می‌کرد/ رگ‌های درخت/ از زندگی گم‌شده‌ای پر بود.*» (همان: ۱۲۲)، «*بیداریت را جادو می‌زند/ سیب باغ تو را پنجهٔ دیوی می‌رباید/ و_قصه نمی‌پردازم_/ در باغستان من، شاخهٔ بارور خم می‌شود/ بی‌نیازی دست‌ها پاسخ می‌دهد./ در بیشهٔ تو آهو سر می‌کشد، به صدایی می‌رمد/ درجنگل من، از درندگی نام و نشان نیست/ در سایه _آفتاب دیارت، قصهٔ خیر و شر می‌شنوی/ من شکفتن‌ها را می‌شنوم/ و جویبار از آن سوی زمان می‌گذرد.*» (همان: ۱۶۹-۱۷۰)

در اندیشهٔ شاعرانهٔ پاز، نفوذ پنهانی اساطیر آزتک در این باره نیز مشهود است: «*ذرت‌زار دامنت می‌خرامد و می‌خواند.*» (پاز، ۱۳۷۱: ۲۰) در اساطیر آزتک‌ها «ذرت» از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. نمادی از فرهنگ، هویّت و آفرینش به شمار می‌رود و خون مردمان آزتک قلمداد شده است که ارتباط عمیق این قوم را با محصولات کشاورزی نشان می‌دهد. سنته‌ئوتل یا سین‌تئوتل ایزد جوان ذرت است که به صورت زنی با خطی شکسته در پهنای صورت و خوشه‌های ذرت بر سربند خود نشان داده می‌شود. گیاهان ذرت جوان در بین کارگران آزتک به عنوان نمادی برای الهه‌ای زیبا استفاده می‌شده است. (ر.ک: حسینی، ۱۳۸۳: ۵۸) به سبب این تفکر باستانی است که پاز در جست‌وجوی ریشه‌های نخستین آفرینش آدمی با درخت انس می‌گیرد و با همان مشبّه‌به‌ها تصویرآفرینی می‌کند:

پاز نیز در شعر «درخت درون» با همین دید اساطیری و باور مردمان کهن، اعضا و جوارح و حالات خود را با تمثیل درخت بیان داشته است: «*درختی در سرم روییدِ/ درختی در درون روییدِ/ ریشه‌هایش رگ‌ها/ شاخه‌هایش اعصاب/ شاخ و برگش افکار/ نگاه تو آتش در آن می‌زند:/ میوه‌های سایه‌اش/ نارنج‌های خون / و انارهای آذین/ سپیده می‌دمد/ در شب بدن/ آنجا در اندرون، در سرم/ درخت سخن می‌گوید/ نزدیک شو می‌شنوی؟*» (همان، ۱۳۸۳: ۷۰) یا «*خون:/ نغمهٔ درون شاخسارهای رگ‌ها.*» (همان: ۱۰۹)

بعضی از اقوام دعوی داشتند که در زمزمهٔ برگ‌ها، طنین آوای خدایان را می‌شنوند، از این رو با شنیدن صدای برگ‌ها از آینده خبر می‌دادند و غیب‌گویی می‌کردند(دوبوکور،۱۳۷۳ :۱۹). از رهگذر چنین باورهای بنیادین جمعی است که شاعرانی چون پاز تمثیلات و تشبیهاتی خلق می‌کنند و بر ژرفای تاثیر بیان خود می‌افزایند.

شاید پیچیدن صدای باد و تولید اصوات نامفهوم و صدای صفیر پرندگان بر بالای درخت مولّد این اندیشهٔ باستانی شده است که درختان سخن می‌گویند. نمونهٔ بارز درخت سخنگو، درخت واق واق یا واک واک است که در اساطیر هند، چین، عرب و بعدها در متون‌های دیگر دیده می‌شود، ولی شرح داستان این درخت در کتاب‌های شگفت‌انگیز هندی آمده است و در برخی از کتاب‌ها مانند کتاب «کشاورزی نبطی‌ها» نوشتهٔ مایمونید(Maimonide) سخن از درختانی در هندوستان می‌رود که سری بر بالای تنه دارند و ریشه‌هایشان به وسیلهٔ موهایشان شکل گرفته و دارای صدای انسانی هستند. (ر.ک: طاهری: ۱۳۹۰: ۱۹)

و در شعرهای دیگری با در نظر داشتن این تصویرهاست که زبان را به درخت سوخته، انسان را به درخت تصورات و کلمات آن را به میوه و گل تشبیه می‌کند: «*کلمات، سرمایه‌هایی که در یک ربع ساعت از درخت سوختهٔ زبان بیرون کشیده شده‌اند، بین صبح‌بخیرها و شب خوش‌ها، راه ورود و راه خروج و راهی به دهلیزی که از لامکان به عدم می‌رود.*» (پاز، همان: ۱۰۲).

درخت، صورت مثالی زندگی و نماد تطوّر و نوشدگی است. رشد مداوم نباتات نشانهٔ تجدید حیات ادواری و یادآور اسطورهٔ بازگشت جاودانه به اصل واحد است(دوبوکور، همان: ۲۱)؛ از این روست که در اساطیر آفرینش از درختان مقدّس بسیاری سخن به میان رفته است و از رهگذر ضمیرناخودآگاه جمعی در اشعار شاعرانی چون سپهری و پاز که خود نیز تمایل به اشعار سمبولیک و سوررئالیستی دارند، متجلّی می‌شود.

درخت در کهن‌ترین تصویرش درخت کیهانی غول‌پیکری است که رمز کیهان و آفرینش کیهان است که زمین را به آسمان می‌پیوندد و گواه بر حسرت و دلتنگی و

دورافتادگی از روزگاری است که زمین و آسمان نخست سخت به هم نزدیک بودند(همان: ۱۲-۹).

در *بهگودگیتا*، وصف این درخت، تحت عنوان درخت آفرینش موسوم به درخت «پیپلی» است که بیخ آن به سوی بالا و شاخه‌های آن رو به پایین است. هر کس که آن را بشناسد به فرداها عالم است و هر که از این درخت بگذرد به کمال مطلوب دست می‌یابد(بهگودگیتا،۱۳۷۴ :۱۷۴-۱۷۳). در *زندبهمن یسن*، نیز درخت هفت‌شاخهٔ یک‌ریشه نماد گیتی تصور شده است.(زندبهمن یسن: ۳ به نقل از زمرّدی، ۱۳۸۷: ۱۸۸). شمعدان هفت‌شاخه و درخت باژگون یا منوره در سنّت یهودی نیز مبیّن این اعتقاد است که زندگی از آسمان به زمین می‌آید و در زمین رخنه می‌کند و بدان تقدّس می‌بخشد.(دوبوکور، همان: ۱۶-۱۵)

۲ -۳. پیوند درخت و نور در اشعار سپهری و پاز

ازآنجایی‌که در مسئلهٔ آفرینش کاینات عناصر گوناگون باهم در ارتباط و درگیرند. تفکر اساطیری بسیار ظریفی در رابطه با این پیوندها وارد عرصهٔ اندیشه‌های باستانی شده است. یکی از این ارتباطات مهم عناصر طبیعی و ایجاد تفکر اساطیری، پیوند عمیق نور و درخت در بیشتر اساطیر است. تقدّس نور و خورشید، در گسترهٔ دنیای روشنایی در تقابل با دنیای تاریکی و تقدّس درخت به عنوان عامل زاد و ولد و حیات هستی و پیوند عمیق این دو عنصر اساطیری، نگرش پرنفوذ جهانی را در پهنهٔ افسانه‌ها، داستان‌ها و اعتقادات بشری به وجود آورده است. الیاده در مورد اهمیت این پیوند می‌نویسد که «عناصر خورشیدی با عناصر نباتی پیوندی عمیق دارند. بنابراین خورشیدی شدن تدریجی خدایان آسمانی و تبدیل آن‌ها به خدایان جوّی_ بارورکننده انجامیده است.» (الیاده، ۱۳۷۲: ۱۳۲). همسو با تقدّس نور در بین ملل مختلف، خورشید و ماه، منبع نخستین نور، آذرخش، نمایندهٔ آسمانی نور و آتش به عنوان نماد زمینی خورشید با توجه به ویژگی‌های مشترک با خورشید و قهرمان اساطیری به عنوان نماینده انسانی خورشید در مبارزه با موجودات دنیای تاریکی و شرارت‌ها، قابل توجه بوده، مهم تلقی شده و در ارتباط با درخت مورد بررسی

قرار گرفته است. از گل‌ها و گیاهان، نیلوفر آبی یا همان لوتوس و گل آفتابگردان، از درختان نخل، سرو و کاج، نمادهای خورشیدند.

نور و درخت در اشعار سپهری و پاز نیز از نظر لفظی یا معنوی، لازم و ملزوم یکدیگرند و در هم پیوندی بنیادین دارند. این پیوند تا سرحد دگردیسی پیش می‌رود و در برخی از اشعار نور و درخت به یک‌دیگر مبدّل می‌شوند. نگرشی همانند، در قبال این پیوند، در همه جای اشعار این دو شاعر وجود دارد: در اشعار سپهری، گاه تابش و درخشش نور بر کالبد درخت، میوه و شاخ و برگ تصویر برجسته است: «*خوشا به حال گیاهان که عاشق نورند/ و دست منبسط نور روی شانهٔ آنهاست.*» (سپهری، ۱۳۸۸: ۳۱۴) «*خطی ز نور روی سیاهی است:/ گویی بر آبنوس درخشد زر سپید.*» (همان: ۲۴) «*در باغ ناتمام تو، ای کودک! شاخ‌سار زمرد تنها نبود،/ بر زمینهٔ هولی می‌درخشید.*» (همان: ۱۸۲) «*حجر الاسود من روشنی باغچه است.*» (همان: ۲۷۹) از این نظر است که: لانهٔ نور، بر بالای درخت کاج واقع شده است: «*رفته از کاج بلندی بالا، جوجه بردارد از لانهٔ نور.*» (همان: ۳۶۵) و «صدادارترین شاخهٔ فصل، ماه را می‌شنود.» (همان: ۳۷۸) و «*او به سبک درخت/ میان عافیت نور منتشر می‌شد.*» (همان: ۴۰۶) و در نقطهٔ مقابل آن تاریکی چون پیچکی می‌تواند به هر چیزی بپیچد و در راس آن بر درخت: «*تاریکی، پیچک‌وار، به چپرها پیچید، به حناها، افراها.*» (همان: ۲۵۱) و یا کلاً ارتباط نور و درخت معکوس می‌شود، تا نبرد اضداد اساطیری را القا کند. تاریکی چون درخت، تنه دارد و نور تبری است برای آن: «تنهٔ تاریکی، تبر نقرهٔ نور.» (همان: ۲۶۸) از آن روست که می‌گوید: «*نور و ظلمت را دیدم/ و گیاهان را در نور و گیاهان را در ظلمت دیدم.*» (همان: ۲۹۱) «*درخشش میوه‌ا درخشان‌تر.*» (همان: ۱۶۵) به همان نسبت در اشعار پاز: «*آیا برآمدن آفتاب را از هتل ورنت دیدیم؟/ که با درختان شاه‌بلوط می‌رقصید.*» (پاز، ۱۳۷۱: ۳۰)، «*خواب‌آلودگی گل‌های ماگنول*(Magnolia) */ نور برهنه بر اندام‌های خال‌کوبیدهٔ درختان.*» (همان: ۶۶)، «*دسته‌ای از سپیدارها/ آویخته میان آسمان و زمین/ آنان چیزی بیش از لرزش برگ‌ها تموّج نورند/ فرا می‌رونـد یا فرو می‌افتند.*» (همان: ۷۹)، «*ساقه با گل عنقریبش/ آفتاب _آمیزش _آفتاب.*» (همان، ۱۳۸۳: ۳۵)، «*کاهگل و شاخ و برگ/ از شکاف‌ها به درون می‌آید:/ بوداها و حشرات.*» (همان: ۸۶)، در این شعر بوداها و حشرات ملازم خود یعنی

نور و روشنایی را هم می‌رسانند. «*زیر سایبان پر برگ گیسویت/ پیشانی تو:/ سایه‌سار/ روشنا در لابلای شاخسار/ من به باغ‌ها می‌اندیشم:/ باد باشم و خاطره‌هایت را بجنبانم/ آفتاب و پهنهٔ بیشه‌ات را درنوردم.*» (همان: ۷۹–۸۰)، «*در پای درخت نخل/ به بلندای یک بربر/ با تلألؤیی سبز در برابر تیغ آفتاب/ آرمیده‌ای تو.*» (همان: ۸۰).

گاه خورشید، نور، روشنی و مراعات‌النظیر نور، چون درختی متصوّر گشته است: «*رهگذر شاخهٔ نوری که به لب داشت به تاریکی شن‌ها بخشید.*» (*سپهری، همان: ۳۶۵*) «*خورشید را ریشه‌کن دیدم/ و دروگر نور را، در تبی شیرین، با لبی فرو بسته ستودم.*» (*همان: ۲۰۴*) «*ریشهٔ روشنی پوسید و فرو ریخت.*» (همان: ۱۰۰) «*و صدا خواهم زد: ای سبدهاتان پر خواب! سیب آوردم،/ سیب سرخ خورشید.*» (همان: ۳۴۵) «*در دل من چیزی است، مثل یک بیشهٔ نور، مثل خواب دم صبح.*» (*همان: ۳۵۶*) *چنان‌که پاز می‌گوید: «چون بادی که در آتش جنگل بسراید.»* (پاز، ۱۳۷۱: ۱۸)، «*زیر پلک‌هایت/ خورشید جوانه می‌زند.*» (همان: ۷۵)، «*نباتات آذرخش*»(همان: ۶۲) و از این منظر است که می‌گوید: «*من زنی را دیدم، نور در هاون می‌کوبید.*» (همان: ۲۸۳) از آنجا که سپهری نگرشی باستانگرایانه دارد، در این شعر نیز تلمیح دارد به مراسم مزدیسنان که در آن مراسم گیاه هوم را به عنوان قربانی غیرخونی، در هاون می‌کوبیدند. سپهری، نور را به جای «گیاه هوم» به کار می‌برد و ارتباط رستنی با نور را بسیار زیبا و گیرا می‌رساند.

گاه شعله، درختی است یا عناصر رستنی به ملازم نور و آنچه به آن تعلق دارد، همراه می‌شود. این تصاویر، پیوند ژرف درخت با نور را بهتر نمایان می‌کند: «*خواب می‌بیند نهالِ شعله، گویا تندبادی را.*» (سپهری، همان: ۱۵۵) یا تپش‌ها ساقه‌ای دارد: «*مشت من ساقهٔ خشک تپش‌ها را می‌فشرد.*» (همان: ۱۵۸) یا ستاره درختی است که برگ ریزان است: «*من از برگ‌ریز سرد ستاره‌ها گذشته‌ام.*» (همان) به همان نسبت و تقارن در اشعار پاز: «*چون پرتو شعله‌ای که در تیشه‌ای یخ بسته باشد.*» (پاز، ۱۳۷۳: ۲۷)، «*ای تیشهٔ باریک/ پیکانی که با تو شب را به آتش می‌کشم.*» (همان: ۵۰)، «*گل‌های خارا، درختان دود*» (همان: ۷۹)، «*شب اکنون شب‌تر است در باغ/ آذرخش در میان برگ‌ها لانه کرده*» (همان: ۷۸)، «*فوج‌های گدازان/ جنگل سیّار ستارگان/ هجاهای سرگردان.*» (همان: ۳۶)، «*در پیکرم کوه را می‌کاوی/ به جستجوی خورشیدی که در بیشه‌اش مدفون است.*» (همان:

۵۴)، «*اندیشهٔ سیاه و بذر شعله‌ور*» (همان: ۹۵)، «*مخروط کاج آتشفشان*» و «*هلوی سخت/ چکانهٔ آفتاب محجّر*» (همان: ۱۵۰) و «*چهره‌ای از آذرخش و اضطراب/ که میان شاخه‌های اسیر در شب می‌دود.*» (همان، ۱۳۷۱: ۲۱)

برجسته‌ترین نمود ارتباط نور و گیاهان را در آیهٔ ۲۹ و ۳۰ سورهٔ قصص می‌بینیم که حضرت موسی از جانب طور آتشی را می‌بیند و در طلب آن رهسپار می‌شود و وقتی به نزد آن درخت می‌رود از سمت راست آن وادی در آن جایگاه مبارک از آن درخت ندا می‌رسد که ای موسی! یقینا منم خدا پروردگار جهانیان. و در سورهٔ یس آیهٔ ۸۰ آمده است که خداوند از درخت سبز برایمان آتشی قرار داده است: «الّذی جَعَلَ لَکُم مِن الشَّجَرِ الاخضَرِ نَارا فاذا انتُم مِنهُ تُوقِدونَ» همان طور که در شعر سپهری و اساطیر درخت مخصوصا درخت‌هایی چون سرو، کاج، چنار و اقاقیا با خدا و ملکوت مربوط است. (ر.ک: شمیسا، همان: ۳۷۸) در شعر سپهری بین نور و درخت فاصله‌ای نیست، چنان‌که در بُندَهِشن نیز آمده است که: «چون کیومرث به‌هنگام درگذشت، تخمه بداد و آن تخمه‌ها به روشنی خورشید پالوده شد.» (بندهش،همان: ۷) که در آن تخمه ها به روشنی خورشید پالوده می‌شوند.

نمونهٔ دیگر پیوند نور و درخت، «درخت نور مانی است که درختی واژگون است؛ درختی که خورشید روشن و بدر برازنده روشنی دهند و برازندگی کنند از تنهٔ آن درخت و دختران بستایند همگی پیکر آن درخت را» (پورخالقی چترودی، ۱۳۸۷: ۱۳۸). در اساطیر هندی نیز اگنی(Agni) خدای آتش، از مهم‌ترین خدایان آیین هندو است که پاک و خالص از درختان جنگلی و گیاهانی که بر زمین می‌رویند تولید می‌شود(ر.ک: الیاده، ۱۳۹۲، ج ۲: ۲۰۳) و یا گل نیلوفر که محل نور و خورشید و آتش به شمار می‌رود و یا سوما، همان هوم اوستایی، که نقش مهمی در آیین‌های هند و ایرانی دارد و با عنوان «ایندو» از آن یاد می‌شود که در معنای قطرهٔ درخشان است (ر.ک: همان، ج۱: ۸۱-۷۶ و ج۳: ۱۴۵) همان باورهایند که پاز در ارتباط با نقش مهم خورشید در اساطیر آزتک و در کاوش ریشه‌های اتحاد اساطیری به آن، جذب می‌شود. در اساطیر آزتکی نمود بارز پیوند

نور و درخت در بازسازی آسمان و زمین دیده می‌شود. آنجا که مشخصهٔ بارز درخت تسکاتلیپوکا، آینه‌های درخشنده است.(ر.ک: توب، همان: ۵۱-۵۰) آینه‌های درخشنده، انعکاس نور در آینه را متجلّی می‌کند و چون بر بالای درخت واقع شده است، از روی مجاورت، هم‌پیوندی نور و درخت را بدون وساطت آینه، به ذهن تبادر می‌کند. از این روزنه‌های تنگ است که پاز به سوی پهنهٔ گستردهٔ اساطیر دیگر ملل به ویژه اساطیر هند و ایران، کشیده می‌شود و با باورهای مبسوطی از باورهای مردمی خود روبه‌رو می‌شود که به همراه ذهن خلاق شاعرانه‌اش، در فضای آزاد شعری‌اش نمود پیدا می‌کند.

در اساطیر و فرهنگ دیگر مردمان جهان نیز ارتباط بسیار نزدیک و نمادین درخت و نور(خورشید، ماه، آتش، شیر و قهرمان اساطیری) را می‌توان در معنی لغوی نام بسیاری از درختان نیز به روشنی دید: درخت در زبان‌های فرانسوی (Arbre)، ایتالیایی (Albero) و لاتین (Arbor)، به معنی پدر آتش است. معنی درخت ایگدراسیل نیز خدای نور است. درخت زیرفون (Linden) با خدای خورشید (Elm) هم‌معنی است. درخت نخل نیز بیش از هر درخت دیگری نماد آتش جاوید و فناناپذیر و رمزی از ستون شعله‌ور آتش است.(ر.ک: پورخالقی چترودی، همان : ۲۵-۲۳).

۲ -٤. پیوند درخت و آب در اشعار سپهری و پاز

آب، از اولین و بنیادی‌ترین عناصری است که هم از لحاظ علمی و فیزیکی و هم از لحاظ باورهای باستانی با درخت پیوند دارد و عنصری حیاتی و ماده‌ای بنیادینی است که باور پیدایش جهان از آن در اساطیر جهان ریشه دوانیده است. این عنصر نخستین، مبنای بسیاری از اساطیر هستی‌شناختی مردمان به شمار رفته است. آب در وجه اول نماد زندگی، چه دربارهٔ هر آن چیزی که هم اینک به خاطر آن موجود است و چه هر چیزی که از آن می‌تواند به وجود آید، است و در درجات بعدی نمادی از پاکی و تطهیر، ولادتی نو و رستاخیزی دیگرباره قلمداد می‌شود. علاوه بر آن، بر اساس طبیت ذاتی آب و جریان آن در هیئت رود، از آن رو که تداوم در حرکت و یکسانی در وجود را القا می‌کند، استعاره‌ای از زمان و گذر زمان محسوب می‌گردد.

الیاده، در ارتباط با پیدایش جهان از آب می‌گوید: «آب در اساطیر، رمز کل چیزهایی است که بالقوّه وجود دارند و سرچشمه، منشأ و زهدان همهٔ امکانات هستی است.» (الیاده، ۱۳۶۷: ۱۸۹) نمونه‌ای از این باور در اساطیر ملل گوناگون نیز وجود دارد: (ر.ک: داتی ، ۱۳۹۶: ۱۸۵و ۳۱ و ۱۵)

آب‌های نخستین آمده در اساطیر هند که نطفهٔ آفرینش در آن‌ها نگه‌داری می‌شود و خدایان نخستینی چون اگنی از آن پدید آمده است و آب‌های نخستینی که در متون تابوتی مصری در آفرینش نقش اساسی دارند، همچنین الههٔ آب‌های روان یعنی بانو چالچیوهتلیکوی(Chalchiuhtlicue) که در سرودهای کهن آزتک‌ها ستایش می‌شود (ر.ک: الیاده، همان، ج ۱: ۵۳ و ۶۸ و ج۲: ۱۴۶) نمونه‌هایی از قداست آب در اساطیر کهن است.

آب در مقام پاک‌کنندگی و تطهیر نیز از اهمیتی به اندازهٔ اهمیت آن، در پیدایش هستی، برخوردار است. آب در آیین‌ها و مراسم مذهبی مردمان کهن، وسیلهٔ تطهیر برای شروع فرایند دینی و شست و شوی گناهان به شمار می‌رفته است. آب گناهان پیشین آدمی را شست و شو می‌دهد و از او آدمی پاک و به تعبیر دیگر آدمی نو به وجود می‌آورد. نمونهٔ بارز این باور را در جوامع امروزی، در آیین تدفین مردگان خود می‌بینیم. در این مراسم مردگان را می‌شورند و با این کار آدمی را پاک و به دور از گناهان و آلودگی‌ها روانهٔ دنیای دیگر می‌کنند، همچنین تطهیر با آب در آغاز مراسمات دینی نیز از مهم‌ترین ارکان آماده شدن برای عبادت به شمار می‌رود.(ر.ک: همان)

پیوند آب و درخت، پیوندی طبیعی است و در این پیوند، آب لازمهٔ رشد و بقای درخت. این پیوند انکارناپذیر در اشعار سپهری و پاز بیشتر بر پایهٔ انگارهٔ اساطیری شکل گرفته است. از این رو عامل پیدایش جهان، پاکی و طهارت، ولادت و رستاخیز نو و جلوه‌گر زمان نوِ مداوم است و در اشعاری از پاز و سپهری که این دو عنصر و مراعات‌النظیرهای آنها چون موجوداتی در هم دیگر می‌آمیزند و یا به جای یکدیگر به کار می‌روند، پیوند عمیق فکری‌ای بر پایه این نگرش ایجاد می‌شود. اشعار ذیل از سپهری ناظر

به این پیوند است: «*به روی شط وحشت برگی لرزانم/ ریشه‌ات را بیاویز*» (سپهری، همان: ۱۴۱)، «*ریشه‌ام از هوشیاری خورده آب*» (همان: ۱۶۳)، «*جوانهٔ شور مرا دریاب، نورستهٔ زود آشنا*» (همان: ۱۷۶)، «*در خواب درختان نوشیده شویم، که شکوه روییدن در ما/ می‌گذرد.*» (همان: ۱۸۹).

بر پایهٔ همین پیوند است که سپهری برای رستنی‌ها عبارت «آب‌های مصور» را به کار می‌برد: «*رفتم نزدیک آب‌های مصور/ پای درخت شکوفه‌دار گلابی/ با تنه‌ای از حضور/ نبض می‌آمیخت با حقایق مرطوب/ حیرت من با درخت قاطی می‌شد.*» (همان: ۴۲۱) و پای وی به جای آب در خلوص سکوت نباتی فرو می‌رود: «*من که تا زانو/ در خلوص سکوت نباتی فرو رفته بودم*» (همان: ۴۴۲).

در منظومهٔ «سنگ آفتاب» پاز به وضوح پیوند آب و درخت را می‌بینیم و این دو به همراه نور، عناصری‌اند که شعر «سنگ افتاب» همچون بنایی بر پایهٔ آن‌ها استوار آمده است، در این شعر آب و درخت با زبانی شاعرانه پاز عمیقاً باهم پیوند می‌یابند، باهم ارتباط دارند و در گسترهٔ وحدت هستی به یکدیگر مبدل می‌شوند: «*بیدی از بلور، سپیداری از آب/ فواره‌ای بلند که باد کمانی‌اش می‌کند/ درختی رقصان اما ریشه در اعماق/ بستر رودی که می‌پیچد، پیش می‌رود/ روی خویش خم می‌شود، دور می‌زند.*» (پاز، ۱۳۷۱: ۱۷)، «*تمام شب می‌باری تمام روز/ سینهٔ مرا با انگشتان آبت می‌گشایی/ چشمان مرا با دهان آبت می‌بندی/ در استخوانم می‌باری و در سینه‌ام/ درختی مایع ریشه‌های آبزیش را تا اعماق می‌دواند.*» (همان: ۲۰)، «*چهرهٔ باران در باغ سایه‌ها/ آبی که با سماجت در کنام جاریست.*» (همان: ۲۱)، «*در زیر آفتابی بی‌زمان/ و در کنار من تو چون درختی راه می‌روی، تو چون رودی راه می‌روی.*» (همان: ۳۶)

در اشعار دیگر وی نیز این پیوند را می‌بینیم: «*همچون جنگلی در بستر برگ‌هایش/ خفته‌ای تو در بستر بارانت*» (همان، ۱۳۸۳: ۵۱)، «*درختی ایستاست/ درختی دیگر روان/ رودبار درختان/ بر سینه‌ام می‌کوبد/ خیزش سبز اقبال.*» (همان: ۱۱۸)

شعر معروف دیگری که در آن پاز، از پیوند آب و درخت و در ضمن آن پیوند درخت با انسان بهره می‌برد و با آن‌ها مفاهیم و تصاویر شاعرانهٔ خود را به ما القا می‌کند، شعر «به من گوش سپار چنان‌که به باران» است. در این شعر نیز به مانند شعر «سنگ آفتاب»، انگشت

معشوقهٔ خویش را به آب همانند می‌کند: «انگشتان آب تو پیشانیم را مرطوب می‌کند.» و صفات و حالاتی که به باران می‌دهد، آن را به درخت و در نهایت به خود نزدیک می‌سازد و در مفهوم کلی با آن یکی می‌شود: «*از خیابان می‌گذری به پیشانیم وارد می‌شوی/ گام‌های آب بر سرتاسر چشمانم/ به من گوش سپار چنان‌که به باران*» و «*گوش کن به باران که می‌دود در ایوان/ اکنون شب، شب‌ترین شب است در بیشه/ آذرخش لابلای برگ‌ها آشیان گزیده است/ باغ ناآرام غوطه می‌خورد/ سایه‌ات این صحفه را فرا می‌گیرد.*» (همان: ۷۶-۷۸)

مهم‌ترین اصلی که شعر سپهری و پاز را سخت به هم نزدیک می‌سازد، جلوه‌های بسیار نزدیک به هم این پیوند است که دلالت بر آبشخور فکری یکسان این دو شاعر دارد و از طرفی این پیوندها در راستای هدف والای دیگری هستند که درنهایت به وحدت هستی می‌انجامد و این وحدت هستی مهم‌ترین استنتاجی است که سپهری و پاز در پی القای آن هستند.

۲ -۵.پیوند آب و نور در اشعار سپهری و پاز

آب و نور علاوه بر پیوندها و شباهت‌های ظاهری به صورت دو عنصر اساسی در اساطیر آفرینش از جایگاه مهمی برخوردارند. در بسیاری از باورهای کهن ریشهٔ ظهور خدایان باستانی و عناصر مهم طبیعت به آب و منبع مهم آن دریا و دریاچه و نور و منبع‌های مقدّس آن یعنی خورشید، ماه و آتش و دیگر جلوه‌های این دو عنصر بنیادین می‌رسد. در اساطیر جلوه‌های گوناگون این پیوند را در رابطهٔ خورشید با آب و ماه با آب می‌بینیم.

مهم‌ترین پیوند و رابطهٔ خورشید با آب را در مصر و هند باستان در ملازمت گل نیلوفر می‌بینیم(ر.ک: هارت، ۱۳۷۴: ۱۹-۲۱ و ۸-۱۳). «نیلوفر» (لوتوس) گلی است که در آغاز بود و هستی از آن نشات یافت، نیلوفر مظهر خروج خورشید از آب‌های آشفتگی آغازین است. نیلوفر گل نور مظهر ماندگار است، شکوفه‌اش یعنی بسط اشراق، نماد انسان فوق‌العاده یا تولد الهی است. نیلوفر یعنی زمین عالم هستی که در آب‌های امکانات بی‌پایان می‌شکفد. (ر.ک: ضرابی‌ها، ۱۳۸۴: ۲۴۷) گل نیلوفر در دین بودا نیز خویشکاری بسیار نزدیکی به گل نیلوفر مصریان دارد: «در اساطیر، مفهوم پورانی (Puranique) ولادت برهما با مضمون تزیینی ساقهٔ زیرزمینی که از نشان آب سر می‌کشد، تطبیق می‌کند. اوباجاجا

(Obajaja) نامیده شده یعنی «زادهٔ لوتوس» که از ناف ویشنو روییده است. رمز لوتوسی که از آب یا از علامت آب، سر برمی‌کشد. نشانگر منشا یا منبع صدور عالم است(ر.ک: الیاده، ۱۳۷۲: ۲۷۳).

در شعر سهراب سپهری بارها به گل نیلوفر اشاره شده است: «*شبنم مهتاب می‌بارد/ دشت سرشار از بخار آبی گل‌های نیلوفر*» (سپهری، ۱۳۸۸: ۱۵۱) «*زیر باران باید چیز نوشت، حرف زد، نیلوفر کاشت.*»، «*کار ما شاید این است/ که میان گل نیلوفر و قرن/ پی آواز حقیقت بدویم.*» (همان: ۲۹۸ و ۳۰۵-۳۰۴) و یا «*برای خواب دلاویز و ترد نیلوفر، همیشه فاصله‌ای هست.*» (همان: ۳۱۴)، «*مانده تا برف زمین آب شود/ مانده تا بسته شود این همه نیلوفر وارونهٔ چتر/ ناتمام است درخت.*» (همان: ۳۸۳)، «*اوستا، می‌بینم خواب:/ بودایی در نیلوفر آب*» (همان: ۲۴۴).

در اشعار پاز نیز در منظومهٔ «سنگ آفتاب» با «نیلوفر» روبرو می‌شویم: «*پیچک آویخته از پرتگاه خوابناک/ نیلوفر معلق، گیاه زهرآلود/ گل رستاخیز، خوشهٔ حیات*» (پاز، ۱۳۷۱: ۲۳) که از نیلوفر با صفات گل رستاخیز و خوشهٔ حیات یاد می‌کند. باور کهنی که در آن رستنی‌ها را نماد باززایی و جاودانگی می‌دانستند.

سپهری با در نظر داشتن آفرینش جهان از آب‌های نخستین و ارتباط آن با نور خورشید با مجاز به آفرینش هستی اشاره می‌کند: «*چرا مردم نمی‌دانند/ که لادن اتفاقی نیست/ نمی‌دانند در چشمان دم‌جنبانک امروز، برق آب‌های دیروز است؟*» (سپهری، ۱۳۸۸: ۳۹۰) و در شعری دیگر، چنان‌چه آب منوّر، ایجاد کنندهٔ هستی است، در نقطه مقابل آن، آب تاریک، باعث نابودی هستی قلمداد شده: «*نفرین به زیبایی _آب تاریک خروشان_ که هست مرا/ فرو پیچید و برد.*» (همان: ۲۰۶)

پاز در شعر «روزگار همانند» در مصراعی به همانندی نور و آب اشاره می‌کند: «*زیبایی و زمان همانندند/ نور و آب*» (پاز، ۱۳۷۳: ۷۹) و در این شعر نسبتا بلند، عناصر طبیعی را در هم می‌آمیزد(ر.ک: همان: ۴۸-۵۸) و در عرصهٔ شعری خود بیشتر این باور کهن را با حالات وجود خویش و معشوق خویش متجلی می‌سازد: «*من خواب‌های سنگی را که خواب نمی‌بیند دیدم/ و چون سنگ‌ها در انتهای سال‌ها خونم را شنیدم/ که در رشته‌هایش نغمه‌خوان می‌رفت، دریا با وعدهٔ*

نور آواز می‌خواند/ دیوارها یک به یک راه باز می‌کردند/ همهٔ درها شکسته می‌شد/ و خورشید در میان پیشانی‌ام منفجر می‌شد/ و پلک‌های فروبسته‌ام را می‌گشود/ قنداقهٔ هستی‌ام را می‌درید/ مرا از خویشتن می‌رهاند.....» (همان، ۱۳۷۱: ۴۳-۴۴) و با نگاهی هستی‌شناسانه می گوید: *«اینک کلام نخستین/ نوشته شد(یک، دو، سه-/ آفتاب فراز/ چهرهٔ تو دوخته بر آب چاه/ چون آفتاب حیرت‌زده)»* (همان، ۱۳۷۳: ۳۲).

از نمودهای دیگر پیوند خورشید و آب، می‌توان به پیوند این دو بر اساس پاکی اشاره کرد. در این پیوند یا سفر خورشید از آب آغاز می‌شود: «در اساطیر هند سفر خورشید که به هنگام سپیده دم به شکل دختری جوان نمودار می‌شود از درون آب آغاز می گردد(زمردی،۱۳۸۵ : ۵۲ به نقل از ریگ‌ودا، ماندلای اوّل، سرود ۴۸). یا خورشید تصویرگر آب و یا تطهیرگر عناصر طبیعی و آب است: در ریگ‌ودا خورشید نگدارندهٔ آب است (ر.ک: همان: ۶۱، به نقل از ریگ‌ودا، ماندلای دهم، سرود ۱۳۶). در خورشیدیشت نیز به تطهیر آب، زمین و آفرینش به وسیلهٔ خورشید اشاره شده است(همان، به نقل از یشت‌ها، خورشید یشت، بند ۲)

سپهری و پاز نیز با نظر به این پیوند، اشعاری بسیار زیبا خلق کرده‌اند چنانکه سپهری می گوید: *«پس از لحظه‌های دراز/ پرتو گرمی در مرداب یخ‌زدهٔ ساعت افتاد/ و لنگری آمد و رفتش را روحم ریخت/ و من هنوز/ در مرداب فراموشی، نلغزیده بودم/ که به راه افتادم.»* (سپهری، ۱۳۸۸: ۱۳۱-۱۳۲)، *«بی هیچ صدا، زورقی تابان، شب آب‌ها را خواهد شکافت/ زورق‌ران توانا..../در پرتو یک رنگی، مروارید بزرگ را در کف من خواهد نهاد.»* (همان: ۱۹۳)، *«دستی افشان، تا ز سر انگشتانت صد قطره چکد، هر قطره شود/ خورشیدی/ باشد که به صد سوزن نور، شب ما را بکند/ روزن روزن.»* (همان: ۲۶۵) و اکتاویو پاز در اشعاری چون: *«اتاق‌هایی که چون کشتی‌هایی لغزان/ در خلیجی از نورند؛ یا چون زیردریایی‌ها/ سکوت گسترش می‌یابد و در امواج سبز پراکنده می‌شود.»* (پاز، ۱۳۷۱: ۳۲)، *«امروز بعد از ظهر/ از فراز پلی آفتاب را میان آب‌های رودخانه‌ای دیدم.»* (همان، ۱۳۷۳: ۵۴) و *«به زبان آب با تو سخن خواهم گفت/ به زورق آذرخشی پاسخ بگو مرا.»* (همان: ۱۰۵).

پیوند عمیق نور با آب را درواقع می‌توان در پیوند ماه با آب دید: «تلقی شیمیایی از اسطوره‌شناسی در باب ماه و ارتباطش با عناصر اربعه، تنها با عنصر آب حفظ شده است. (ر.ک: زمردی، ۱۳۸۵: ۹۱) هندی‌ها معتقدند که ماه در آب‌هاست و باران از ماه سرچشمه می‌گیرد. خدای ماه بابلیان نیز ضابط آب‌ها بود. (ر.ک: معصومی، همان: ۵۳-۵۵).

نمونه‌های ذیل از شعر سهراب سپهری و اکتاویو پاز ناظر به این پیوند باستانی میان ماه و آب است. سپهری، تقریبا هر کجا نامی از ماه می‌برد، آن را به همراه آب می‌آورد: «*در نمازم جریان دارد ماه، جریان دارد طیف*»، «*در موستان گرهٔ ذایقه را باز کنیم/ و دهان را بگشاییم اگر ماه درآمد.*» (سپهری، همان: ۲۷۸ و ۲۹۹)، «*ماه تابیده به بشقاب خیار، به لب کوزهٔ آب*» (همان: ۳۵۹)، «*تا سواد قریه راهی بود/ چشم‌های ما پر از تفسیر ماه زندهٔ بومی/ شب درون آستین‌هامان.*» (همان: ۳۷۳-۳۷۲)، «*و صدادارترین شاخهٔ فصل، ماه را می‌شنود.*» (همان: ۳۷۸)

در اشعار پاز این پیوند با بیانی شاعرانه‌تر جلوه می‌یابد: «*من از میان پیشانی‌ات می‌گذرم بدان سان که از میان ماه/ و از میان اندیشه‌ات، همچنان که از میان ابری.*» (پاز، ۱۳۷۱: ۲۰)، «*دختری که نگاهم را دزدید/ بر نردهٔ مهتابی از باران سبز خم شده بود.*» *همان: ۲۲*)، «*ماه تموز، ماه آویخته به دار/ دست‌نبشتهٔ دریا بر سیاه‌سنگ/ دست نبشتهٔ آفتاب، دانهٔ انار، سنبلهٔ گندم.*» (همان: ۲۴)، «*زندگی و مرگ/ در تو آشتی می‌کنند، بانوی شب/ برج زلالی، ملکهٔ بامداد/ دوشیزهٔ ماه، مادر مادر آب‌ها/ جسم جهان، خانهٔ مرگ.*» (همان: ۴۲).

۲ -٦. وحدت درخت، آب و نور در اشعار سپهری و پاز

در اساطیر وحدت درخت، آب و نور را در رمزپردازی مربوط به ماه مشاهده می‌کنیم. با نظر داشتن این نکته که انسان‌های نخستین نور را به خاطر اهمیتی که برای حیات نباتات و جانوران یعنی خوراک انسان‌ها داشتند، می‌پرستیدند. آن‌ها منابع نخستین نور را در ماه، خورشید، آذرخش و آتش می‌دیدند و این منابع را مقدّس و ایزدی می‌دیدند. از این روست که اقوام پیشین از پرستش اصل زندگانی جاوید به پرستش اجرام سماوی و در وهلهٔ نخست خورشید و ماه رسیدند. خورشید و ماه نخستین پدر آسمانی و نخستین مادر آسمانی بودند. انسان‌های نخستین پس از ماه و خورشید، رعد، پدر آب و آتش را به خدایی انتخاب

کردند. آذرخش تجلی قدرت ماه بوده است زیرا فروخش یادآور درخشش ماه و مبشّر باران و ماه خود ضابط باران است(ر.ک: معصومی، ۱۳۸۷: ۳۰-۷۰)؛ بنابراین آن پیوند و وحدتی که مابین درخت، آب و ماه مطرح است، بر پایه عنصر واحدی به نام «نور» شکل پذیرفته است و این وحدت بر جلوه‌های گوناگون نور از قبیل خورشید، رعد و آتش نیز جاری و ساری است. ماه ضابط همهٔ مراتب عالم که قانون صیرورت و کون ادواری بر آن‌ها حاکم است، یعنی آب، باران، رستنی‌ها و باروریست. ماه در ذهن بشر بدوی، با درک فضایل ماه، میان پدیده‌های باران، جزر و مدّ و تخم‌افشانی، روابط همدلی و برابری برقرار می‌کند. مثلاً از کهن‌ترین ایام یا شاید از دوران نوسنگی همزمان با کشف برزیگری، «رمزپردازی واحدی»، ماه، آب، باران، بارگیری زنان، جانوران، رستنی‌ها سرنوشت انسان پس از مرگ و مراسم رازآموزی را به هم می‌پیوندد و در ذهن انسان به آن‌ها وحدت می‌بخشد.(ر.ک: الیاده، ۱۳۷۲: ۱۶۱-۱۶۲)

این وحدت و پیوند در اشعار سپهری و پاز تنها محدود به پیوند ماه با آب و درخت نیست و بر اساس اهمیّت نور در نگرش آن‌ها نیز در تمامی جلوه‌های نور نمایان است. این دو شاعر بر پایهٔ پیوندی که میان انسان و درخت، درخت و نور و نور و درخت و آب است، وقتی سخنی از یکی از این عناصر به میان می‌آورند، آن دیگری‌ها را نیز اراده و یا القا می‌کنند. این نکته در درک بعضی از اشعاری که به ظاهر هیچ پیوندی بین کلمات نیست و مفهومی از آن جملات یافت نمی‌شود، بسیار به ما یاری می‌رساند. در بیان شاعرانهٔ سپهری و پاز، جلوه‌های گوناگون این پیوند، به‌روشنی دیده می‌شود. نمونه‌های زیر تنها موارد چندی از آن است: سپهری: «*سایهٔ دراز لنگر ساعت/ روی بیابان بی‌پایان در نوسان بود/ و من در کنار تصویر زندهٔ خوابم بودم/ تصویری که در رگ‌هایش در ابدیت می‌تپید/ و ریشهٔ نگاهم در تار و پودش می‌سوخت.*» (سپهری، ۱۳۸۸: ۹۳)، «*درختی تابان/ پیکرم را در ریشهٔ سیاهش بلعید/ طوفانی سر رسید/ و جاپایم را ربود.....نگاهی به روی نهر خروشان خم شد:/ تصویری شکست/ خیالی از هم گسیخت.*» (همان: ۱۴۰)، «*من دیرین روی این شبکه‌های سبز سفالی خاموش شد/ در سایه- آفتاب این درخت اقاقیا، گرفتن خورشید را/ در ترسی شیرین تماشا کرد.*» (همان: ۱۴۶).

پاز: «*لحظهٔ شفاف در به روی خویش می‌بندد/ از درون می‌رسد و ریشه در اعماق می‌دواند،/ در درون من رشد می‌کند و همهٔ وجود مرا فرا می‌گیرد/ شاخ و برگ هذیانی‌اش مرا به بیرون پرتاب می‌کند/ اندیشه‌های مهجور من فوج پرندگان آن است/پیکش در رگ‌هایم می‌گردد/ در درخت ادراک، در میوهٔ بویناک از زمان*» (پاز، ۱۳۷۱: ۲۶)، «*عریانی من عادی می‌نمود:/ مثل آب بودم، مثل هوا/ زیر نور سبز درخت.*» و «*درون باغ: برگ‌ها به‌هم پیچیده/ نفس سنگ‌ها چنان‌که گویی زنده‌اند/ خواب‌آلودگی گل‌های ماگنولیا/ نور برهنه بر اندام‌های خال‌کوبیدهٔ درختان/ آب، علفزار سرخ و سبز را با چهار بازو در آغوش می‌کشید/ و در مرکز، زن، درخت،/ پر مرغان آتش*» (همان: ۶۶). در اساطیر هندی چنانچه در داستان مهابهاراتا(Mahabharata) نیز آمده است، گندهارواها(Gandharvas) و آپساراس‌ها(Apsarases) دو گروه کهن از موجودات آسمانی هستند که در سامهیتاهای(Samhitas) متاخر اغلب با آب‌ها و درختان مربوط شده‌اند و در توصیف کارهایشان اغلب به عنوان ایجادگر درخشش از آذرخش از آن سخن می‌رود و یا در آیین جِین هندی هر سه عنصر آب، آتش و رستنی در ارتباط با آدمی ستایش می‌شوند. (ر.ک: الیاده، همان، ج۲: ۱۶۱-۱۶۰) نشانه‌هایی از این پیوند عمیق در اساطیر آفرینش نیومکزیکو نیز دیده می‌شود که در آن جا آفرینش نخستین تخمهٔ آدمی را با تمثیل رشد گیاهان در پیوند با آب و نور بیان می‌دارند. (ر.ک: همان: ۲۳۸)

الیاده، در نتیجهٔ تحقیقات خود در خصوص اساطیر می‌گوید: «انسان ظهور ناپایدار صورت و وجهی نو از نباتات است که پس از مرگ به حالت تخم یا روح به درخت بازمی‌گردد. انسان‌ها بار دیگر به زهدان عالم می‌پیوندند و از نو، جُرثومه می‌شوند و مرگ، برقرای مجدّد ارتباط با سرچشمهٔ زندگی کلّ یا حیات عالم است.» (الیاده،۱۳۷۲: ۲۸۹-۲۸۸)

چون باور به تناسخ متضمّن خلط عوالم نباتی و انسانی است، «چرخهٔ تناسخ» شاید یک‌پارچه‌ترین تفکر باستانی و اساطیری در رابطه با پیوند عمیق عناصر گوناگون با آدمی باشد که سیر نَفس‌ها به ویژه نفس انسانی را در مراحل و عناصر و قالب‌های گوناگون بیان می‌دارد. چرخهٔ تناسخ خود نیز در باور عمیق دیگری به نام «زنده‌پنداری» یا «آنیمیسم» ریشه

دارد. در اوپانیشاد مطابق تفکر چرخهٔ تناسخ هندوان، مراتب وجودی در سه مرحله به تصویر کشیده شده است: جانوران، آدمیان و نباتات. (ر.ک: اوپانیشاد، ج۱: ۲۹۶ به نقل از زمرّدی،۱۳۸۷: ۳۰) پیوند درخت و انسان در روایات مربوط به مسخ و تبدیل انسان به گیاه و گیاه به انسان در اساطیر ملل گوناگون نمود یافته است و روییدن ریباس از نطفهٔ کیومرث در روایات کهن ایرانی نمونهٔ برجسته‌ای از آن است. آدمی بدین طریق با درخت و از درخت با نور و آب پیوند می‌یابد و در یک دید توحیدانهٔ اساطیری، با این عناصر یکی می‌شود تا بدین وسیله بتواند با هستی یکی شود و به آن آغازها برسد و در روح نباتی، به آن الوهیت و ملکوت دست یابد. چنان‌که در تاریخ ادیان، درخت یکی از رمزهای صعود و رسیدن به آسمان‌هاست و در آیین کهن شَمنی نیز شمن از درخت بالا می‌رود تا به دروازهٔ کیهان برسد و با خدایان گفتگو کند. (ر.ک: زمرّدی،۱۳۸۵: ۱۷-۱۶)

۳.نتیجه‌گیری

سپهری و پاز در جستجوی آن حقیقت نخستین و صفای راستین رو به دنیای اساطیری می‌کنند و در آنجا به دنبال آن پیوند عمیقی می‌گردند که بتواند وحدت و ارتباط ناگسستنی آدمی را با عناصر اصلی هستی نشان دهد. ازآن‌رو در میان باورهای اساطیری به پیوند آدمی با درخت، آب و نور می‌رسند که به خاطر پاکی و زایا بودن نخستین این عناصر بنیادین کارکرد مهمی را دارند. فرهنگ هند از میان باورهای باستانی به عنوان آبشخور اصلی فکری این دو شاعر نمود بسیار بارزی در اشعار آنان دارد و در مرتبهٔ بعدی، وسعت دانش اساطیری این دو شاعر و کاربرد مشابه این دانش در اشعار آنها، فضای شعری بسیار مشابهی را از این منظر خلق کرده است. با بررسی و تبیین درخت، آب و نور در اشعار سپهری و پاز، به این نتایج می‌رسیم که بر پایهٔ نگرش کهن‌گرایانهٔ این دو شاعر، درخت به عنوان یک عنصر اساطیری، در اشعار آنها کارکردی مشابه با اساطیر دارد، انگاره نسب‌شناسی به شمار رفته و با انسان و شاعر وحدت یافته است.درخت و نور عمیقاً با یکدیگر در ارتباط هستند و این ارتباط تا بدان‌جاست که گاه سپهری و پاز یکی از این دو

عنصر را به جای هم به کار می‌برند و از این رو گاهی ترکیباتی به ظاهر نامأنوس از آن حاصل می‌شود.درخت و آب باهم درآمیخته‌اند و در ترکیبات شاعرانهٔ بسیاری، صفات همدیگر را به خود گرفته‌اند و کارکردهای یکدیگر را دارند. آب و نور چون دو ماده‌ای شگفت‌انگیز و آسمانی، باهم پیوندی ناگسستنی دارند و در ارتباط با درخت، تصویرگر بعد معنوی درخت و انسان‌اند. این دو شاعر در گسترهٔ هستی، در جستجوی آن حقیقت نخستین و وحدت کیهانی از پیوند انسان با درخت، پیوند درخت با نور، پیوند درخت با آب و پیوند نور با آب، به یک وحدت کلی می‌رسند و با بیان هر یک از این عناصر، دیگر عناصر طبیعت و هستی را مطمح‌نظر خویش قرار می‌دهند. درک بسیاری از مصراع‌های این دو شاعر در گرو فهم ارتباط این عناصر در بستر اساطیری است و این اصل عبارات و ترکیبات غریب شاعرانهٔ آن‌ها را روشن می‌کند و در دیدی کلی، این دو شاعر را که از دو ملّیت متفاوتی‌اند، به همدیگر نزدیک می‌سازد.

کتابنامه

الف.منابع فارسی

- قران کریم
- اردلانی، شمس‌الحاجیه. (۱۳۹۵). «کارکرد اسطوره‌ها در اشعار سهراب سپهری». ***فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناسی***. بهار، (۴۲)، ۱۱-۴۲.
- الیاده، میرچا. (۱۳۹۲)؛ ***شمنیسم: فنون کهن خلسه***. ترجمهٔ محمّدکاظم مهاجری. تهران: نشر ادیان.
- الیاده، میرچا. (۱۳۹۲)؛ ***متون مقدّس بنیادین از سراسر جهان***. برگردان مانی صالحی علامه، دورهٔ ۴ جلدی. چ ۳، تهران: فراروان.
- الیاده، میرچا. (۱۳۶۷). ***افسانه و واقعیت***. ترجمهٔ نصرالله زنگویی. تهران: پاپیروس.
- الیاده، میرچا. (۱۳۷۲). ***رساله در تاریخ ادیان***. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: سروش.
- باستید، روژه. (۱۳۹۱)؛ ***دانش اساطیر***. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: توس.
- ***بندهش***. (۱۳۶۹). گزارش مهرداد بهار. تهران: توس.

- بورخس، خورخه لوییس. (۱۳۸۸). ***این هنر شعر***. ترجمهٔ میمنت میرصادقی و هما متین رزم، چ دوم. تهران: نیلوفر.
- ***بهگودگیتا (گیتا)، سرود خدایان*** (۱۳۷۴)؛ ترجمهٔ محمّدعلی موحّد. تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی.
- پاز، اکتاویو. (۱۳۸۳). ***به من گوش سپار چنان‌که به باران***. ترجمهٔ سعید سعیدپور.تهران: مروارید.
- پاز، اکتاویو (۱۳۷۷). ***سمندر***. ترجمهٔ فولاد نظیری. تهران: سازمان چاپ احمدی.
- پاز، اکتاویو. (۱۳۷۱)؛ ***سنگ آفتاب***. ترجمهٔ احمد میرعلایی. تهران: فروغی.
- پورخالقی چترودی، مهدخت. (۱۳۸۷). ***درخت شاهنامه***. چ دوم، مشهد: شرکت به نشر.
- توب، کارل. (۱۳۷۵). **اسطوره‌های آزتکی و مایا**. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز.
- داتی، ویلیام (۱۳۹۶)؛ ***اساطیر جهان***. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور. چ دوم، تهران: چشمه.
- دوبوکور، مونیک. (۱۳۷۳). ***رمزهای زنده‌جان***. ترجمهٔ جلال ستّاری. تهران: مرکز.
- زمرّدی، حمیرا. (۱۳۸۷). ***نمادها و رمزهای گیاهی در شعر فارسی***. تهران: زوّار.
- زمرّدی، حمیرا. (۱۳۸۵)؛ ***نقد تطبیقی ادیان و اساطیر در شاهنامهٔ فردوسی، خمسهٔ نظامی و منطق‌الطیر***. چ دوم. تهران: زوّار.
- سپهری، سهراب (۱۳۸۹). ***اتاق آبی***. تهران: مرز فکر.
- سپهری، سهراب (۱۳۸۸). ***هشت کتاب***. تهران: طهوری.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۲). ***نگاهی به سپهری***. تهران: صدای معاصر.
- صفا، ذبیح الله. (۱۳۶۹). **حماسه‌سرایی در ایران**. چ پنجم. تهران: امیر کبیر.
- ضرابی‌ها، محمّد ابراهیم (۱۳۸۴). ***نگاه ناب***(۲ مجلد). تهران: بینادل.
- طاهری، علیرضا (۱۳۹۰). «درخت مقدّس، درخت سخنگو و روند شکل‌گیری نقش واق»، ***فصلنامهٔ علمی-پژوهشی باغ نظر***، مرکز پژوهشی هنر معماری و شهرسازی نظر. زمستان، سال هشتم، (۱۹)، ۵۴-۴۳.
- ***کتاب مقدّس، عهد عتیق و عهد جدید*** (۱۸۹۵). به همت انجمن کتاب مقدّس ایران.
- کوک، راجر. (۱۳۸۷). **درخت زندگی**. ترجمهٔ سوسن سلیم‌زاده و هلینا مریم‌قائمی. تهران: جیحون.

- **گزیدهٔ سرودهای ریگ‌ودا.** (۱۳۷۲). به اهتمام محمّدرضا جلالی نائینی. تهران: نقره.
- محمودی، مریم؛ خادمی، احمد. (۱۳۹۸). «سنگ آفتاب اکتاویو پاز و تاثیر آن بر ذهن و زبان شاملو». ***پژوهش ادبیات معاصر جهان***. ۲۴، (۲)،صص ۵۶۵-۵۸۲.
- مختاریان، بهار.(۱۳۸۹)؛ **درآمدی بر ساختار اسطوره‌ای شاهنامه**. چ اول، تهران: آگه.
- معصومی، غلامرضا. (۱۳۸۷). ***مقدمه‌ای بر اساطیر و آیین‌های باستانی جهان***. چ دوم. تهران: شرکت انتشارات سورهٔ مهر.
- هارت، جرج. (۱۳۷۴). ***اسطوره‌های مصری***. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز.
- یوست، فرانسوا(۱۳۸۶). «چشم‌انداز تاریخی ادبیات تطبیقی». ترجمهٔ علیرضا انوشیروانی. ***مطالعات ادبیات تطبیقی***، ش ۳، صص ۶۰-۳۳
- یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۷). ***انسان و سمبولهایش***. ترجمهٔ حسن اکبریان طبری. تهران: دایره.

ب.منابع لاتین

-Valdivia, Benjamin (2022). India as a reference in Octavio Paz, ***Rapkatha Journal on interdisciplinary studies in humanities***, September, Vol 14, No: 3, 1-8.

-Wilson, Jason (1979). ***Octavio Paz, a study of his poetics***, Cambridge University: London.

Journal of Comparative Literature
Print ISSN: 2008-6512 Online ISSN: 2821-1006

Comparing the Concept of Love and Its Functions in Poetries of Monzavi and Nâzim Hikmet*

Hamed Hosseinkhani [1]

Abstract

1. Introduction

The concept of love with all its semantic realm and all its capacity to create and evoke emotions has always been present in the poetry and literature of various nations and cultures, especially in Persian literature. Love has permeated our literature in an aura from myths and legends to mystical secrets and everyday affections. This study focused on finding out whether there is a relationship between the concept of love and its multiple functions, in the poems of the contemporary Persian language poet Hossein Monzavi and Nâzım Hikmet, the great Turkish poet. If we find such an affinity, then we can contrast, assess and classify the prominent functions and elements of the concept of love in the works of the two poets. Following the American school of comparative literature, this contrastive study sought to find similar experiences and commonalities of the two poets in facing the reality and concept of love, and then its linguistic, emotional, social, aesthetic, etc. functions in the language and world of their poetry.

2.Methodology

First, an overview of the concept of love and its reflection in the poetry of two poets (Hossein Monzavi and Nâzım Hikmet) was presented, and then the elements and functions of the concept of love in their works were compared, analyzed and classified.

* **Article history**:

Received 17 October 2023
Received in revised form 22 October 2023
Accepted 23 October 2023
Published online: 20 February 2023

Journal of Comparative Literature
Year 15, No. 29, autumn and winter 2024

Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman

© The Author(s).

1. Assistant professor of Persian language and literature department. Faculty of Literature and Humanities, Shahid Bahonar University of Kerman, Kerman, Iran. E-mail: hamed.hoseinkhani@gmail.com.

3.Discussion

A contrastive analysis of different functions of the concept of love in the poetry of Monzavi and Nâzım Hikmet does not seek to prove the historical connection and directive interactions between the two poets' works but aims to specify the similarities and differences of these functions in the poetry of the two poets. Although chronologically, Monzavi could have been influenced by Nâzım Hikmet, whose works have been translated into Persian and known in Iran for years, upon further contemplation we find the poetic style, genre, world and language of Monzavi have no direct relationship with Nâzım Hikmet's poetry. Among the contemporary poets of Iran, Ahmad Shamlou, who developed modernism after Nima, by presenting prose poetry and creating important and successful works in this field, was influenced by the language, form and even the content of Nâzım's poetry. In an interview, Shamlou confirmed this influence: "One of those who strongly influenced my poetry, that is, instantly revolutionized my poetic style, is Nâzım Hikmet (Mojabi, 2009: 751).

The emotional and lyrical function in the poetry of the two poets is one of the most powerful and prominent elements of their poetry, which has been analyzed by referring to examples of their poetic expressions and their roots.

Emotions in Hossein Monzavi's poetry represent one of the important elements of the artistic geometry of his poetry. Emotional expressions never subside in different stages of his life and the course of his poetry. His poetry is replete with representations of emotions such as joy, sadness, longing, fear, hope, expectations, the pain of separation, and lover's suffering: "The most important thing that has added to the prominence and impact of Monzavi's sonnets is the spirit of pure lyricism and the central role of love in his sonnets" (Hosseinkhani, 2005: 106). An analysis of the lived experiences of Monzavi and Nâzım Hikmet about love and being loved reflects a type of love in their works, which is the outcome of a kind of emotional behavior of the poets themselves and their romantic lives. In the book Philosophy of Love, the author refers to two important barriers to love in the contemporary world; One is the promotion of safe love in the sense that in the modern capital-oriented world, the riskiness of love, which is the natural recompense of love, is negated and safe love is promoted and thus love is diminished to the level of a

safe relationship, and the other flaw in our time is its denial and suppression.

Highlighting the dangerous nature of love is one of the bold functions of the concept of love in the poetry of Hossein Monzavi and Nâzım Hikmet. This common and continuous function is predicted in the poetry of these poets; Because, in addition to a kind of cultural and collective belief in the reciprocity of suffering and love, Monzavi and Hikmet were victims of partings and heartbreaks, and part of their lived experiences has been formed in pain and suffering caused by love. Thus, they have numerous poems that have focused on this theme. In some of his poems, sometimes directly and sometimes with a symbolic expression, Nâzım Hikmet considers the suffering lover to be the victim of the beloved. In the following poem, he points to the male bee as a symbol of love: "The male bees are trying to reach her. Finally, the strongest of them embraces her. Their connection did not last a second. He shook himself and the female bee separated from him. The male bee fell to the ground with his body torn to pieces".

The important point is that Hossein Monzavi and Nâzım Hikmet are both the most capable poets of their era in creating the aesthetic functions of poetry. The aesthetics of the poetry of the two poets has a lot of power and attraction, and for this reason, each of them is considered an important and influential poet in their own culture and language. All the themes, concepts and contents of the poetry of the two poets are expressed with aesthetic function and artistic methods focusing on social and protest themes to the deepest human emotions and universal concepts. The concept of love in their poetry is based on their belief in love and their deep personal experiences of love and its representation in various linguistic and formal beauties. Using harmonized rhetorical techniques and effective image creation including similes and metaphors, Monzavi's poetry contains new compositions and optimally uses linguistic and musical capacities to turn romantic themes into powerful aesthetic elements of his poetry. That is, the most artistic language behaviors have appeared in his lyrical poems. His dynamic and creative images representing the beauty and heart-wining effects of the beloved are some of his most successful poetic techniques.

4.Conclusion

The present study showed that the concept of love is one of the main and most comprehensive thematic aspects and layers of meaning in the poetry of Hossein Monzavi and Nâzım Hikmet, with the difference that the world of Monzavi's poetry is based on the concept of love. However, due to metatextual issues, his lyric poems have also other functions. In contrast, the essence of Nâzım's poetry is the wisdom of struggle and protest. Moreover, due to his belief in the concept of love and his deep emotional experiences, the concept of love has found a special place in his poetry. Besides, the two poets' focus on love in their poetry based on their intellectual backgrounds and personal experiences has caused similar and close perceptions of the concept of love and has had similar manifestations in the layers and elements of their poetry.

Furthermore, the expressions of the concept of love in the poetry of these poets have led to multiple elements and functions, including the emotional and lyrical function, the social and protest function, the earthly and individual function, the aesthetic and lyrical function as reflected in the poetry of both poets. However, there are differences in linguistic representation of these themes in their poetry. Overall, the findings from this study indicated that the common functions of the concept of love in the poetry of two poets in two different countries, two languages and two different cultures confirm that a great and comprehensive human concept, such as love, can overcome many linguistic, social, climatic and artistic differences, become a common ground for literary and artistic works, and bring them closer together from different aspects. Thus, with comparative research, we can discover and reveal these common grounds and expand the cultural interactions between different nations through literature.

Keywords: Love, Function, Poetry, Monzavi, Nâzim Hikmet.

References [in Persian]

Baghai, M., & Saber, Gh. (2009). *Kier Kegar and Iqbal, Philosophers of Love*. Tehran: Yadavaran Publisher.

Hadilou, R. (2021). "Individuality in Hossein Monzavi's lyrical poems". *Baharestan Sokhan Quarterly*, No. 52, 175-196.

Hafez (1999). *Divan*. Edited by Ghani and Qazvini, 4th edition, Tehran: Elm-o Sokhn Publications.
Hashemi Kermani, j. (2021). *Mazhar al-Athar*. Edited and adapted by Hamed Hosseinkhani, 1st edition, Tehran: Mirase Maktub.
Hikmat, N. (2016). *Where are your hands*. Translated by Ahmadpouri, 2nd edition, Tehran: Negah Press.
Hikmat, N. (2019). *I love you like bread and salt*. Translated by Ahmadpouri, 17th edition, Tehran: Cheshme Press.
Hikmet, N. (2017). *Nâzım Hikmet's love letters*. Translated by Elchin Hassanzadeh, 1st edition, Tehran: Ghatre Press.
Hosseinkhani, H. (2005). *An essay on today's influential lyric poems*. Master's Thesis, Kerman: Shahid Bahonar University, Kerman.
Irving, S. (2019). *The philosophy of love.* Translated by Meisam Mohammad Amini, Tehran: Nashre Now.
Jimenez, M. (2011). *What is aesthetics?* Translated by Mohammad Reza Abul Qasimi, 1st edition, Tehran: Mahi Press.
Kefafi Mohammad, A. (2003). *Comparative literature*. Translated by Seyed Hossein Seyedi, 1st edition, Mashhad: Astan Quds Razavi.
Mohseninia, N. (2014). *Comparative literature in the contemporary world*. 1st edition, Tehran: Elm-o Danesh Press.
Mojabi, J. (2002). *Biography of Ahmad Shamlou*. 3rd edition, Tehran: Ghatre Press.
Monzavi, H. (1992). *With love in the vicinity of disaster*. 1st edition, Tehran: Pazhang.
Monzavi, H. (1994). *From Shukran and Sugar*. 1st edition, Tehran: Afarinesh.
Monzavi, H. (1998). *From amber and camphor*. 1st edition, Tehran: Ketabe Zaman.
Monzavi, H. (2001). *This paper dress*. 1st edition, Tehran: Naghmeh.
Monzavi, H. (2005). *With Siavash in the fire*. 2nd edition, Tehran: Pazhang.
Monzavi, H. (2006). *A collection of poems*. Edited by Hossein Fathi, 1st edition, Tehran: Negah.
Monzavi, H. (2020). *From Termeh and Taghzul*. 11th edition, Tehran: Rozbahan.
Saadi. (1991). *Saadi's love poems*. Edited by Kamali Sarvestani, 1st edition, Tehran: Nazar Press.
Safavi, K. (2010). *Linguistics and Literature*. 1st edition, Tehran: Hermes

ادبیات تطبیقی
شاپا چاپی: ۶۵۱۲ - ۲۰۰۸ شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶ - ۲۸۲۱

تطبیق کارکردهای مفهوم عشق در شعرهای منزوی و ناظم حکمت*

حامد حسینخانی[۱]

چکیده

عشق به عنوان مفهومی جهان شمول، یکی از پرکاربردترین و پربسامدترین مفاهیم و درون مایه‌های آثار ادبی و شعر شاعران بوده و هست. آنان با شیوه‌ها و رویکردهای گوناگون و بر پایهٔ زمینه‌های فکری و فرهنگی و تجربه‌های فردی و عاطفی خود، عشق را در آثارشان بازتاب داده‌اند. این مقاله با نظر به نقش برجستهٔ مفهوم عشق در شعرهای غزل‌سرای معاصر، حسین منزوی و شاعر نامدار ترک، ناظم حکمت به تطبیقِ تحلیلی کارکردهای چندگانهٔ مفهوم عشق در شعر دو شاعر پرداخته است. در این پژوهش که بر پایهٔ مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی، صورت گرفته است، با ذکر نمونه‌ها و تحلیل آنها درمی‌یابیم که چند کارکرد مفهوم عشق، نقش محوری در زبان و جهان شعر دو شاعر دارد؛ کارکردهایی مانند عاطفی و تغزّلی، اجتماعی و اعتراضی، فردی و زمینی، زیبایی‌شناختی و هنری. بنابراین، مفهومی جهان شمول مانند عشق، می تواند پشتوانه کارکردهای گوناگون، اما مشترک عناصرشعر دو شاعر، از دو فرهنگ و زبان متفاوت باشد.

واژه‌های کلیدی: عشق، کارکرد، شعر، منزوی، ناظم حکمت.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۷/۲۵ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۷/۳۰ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۲/۰۸/۰۱

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی، سال پانزدهم، شمارهٔ بیست و نهم، پاییز و زمستان۱۴۰۲

DOI: 10.22103/JCL.2023.22352.3678

صص ۱۱۷– ۱۴۸

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

حق‌مؤلف © نویسندگان

۱. استادیار بخش زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید باهنر کرمان، کرمان، ایران. رایانامه:
hamed.hoseinkhani@gmail.com

۱. مقدمه

مفهوم عشق با همهٔ قلمرو معنایی‌اش و با تمام ظرفیّت مضمون آفرین و عاطفه برانگیزش در شعر و ادبیات ملّت‌ها و فرهنگ‌های گوناگون و به‌ویژه در ادبیّات فارسی همواره حاضر بوده‌است. عشق در هاله‌ای از اساطیر وافسانه‌ها تا راز و رمزهای عارفانه و مهرورزی‌های روزمرهٔ ادبیات ما را درنوردیده‌است. بسیاری از آفرینش‌های ادبی ممتاز و شاهکارهای شعری با جان‌مایهٔ عشق و عاشقانگی پدید آمده و حتی باور به حقیقت عشق در ادبیات ما گاه تا سرحد دریافت‌های هستی شناسانهٔ اوج گرفته‌است.

در ازل پرتو حسنت ز تجلّی دم زد　　عشق پیدا شد وآتش به همه عالم زد

(حافظ، ۱۳۷۸: ۱۲۷)

عشق‌محوری در اندیشهٔ شاعرانِ معرفت جویِ ما، مقوله‌ای ازلی و ابدی است و جهان نگری ویژهٔ آنان را باز می‌نمایاند:

عشق از ازل است و تا ابد خواهد بود　　جویندهٔ عشق بی‌عدد خواهد بود

فردا که قیامت آشکارا گردد　　هر دل که نه عاشق است، رد خواهد بود

(مولوی، ۱۳۸۰: ۲۰۸۶)

آنان عشق را سبب پدیداری هستی و بزرگترین سرمایهٔ آدمی می‌شناسند؛ دریافتشان از مفهوم وجود و هستی، چیزی جز عشق نیست؛ عشق را هم سبب آفرینش و هم بزرگترین راز هستی می‌دانند.

نیست به جز عشق در این پرده کس　　اول و آخر همه عشق است و بس

(هاشمی کرمانی، ۱۴۰۰: ۱۰۹)

عشق، خاستگاه تمام کمال‌ها، زیبایی‌ها، فضیلت‌ها و مایهٔ رستگاری انسان قلمداد شده‌است:

زهی عشق، زهی عشق که ما راست خدایا　　چه نغز است و چه خوب است و چه زیباست خدایا!

(مولوی، ۱۳۸۰: ۹۲)

با این نگاه، دل آدمی کانون عشق و جایگاه محبت معشوق جاودانه است و هر آنچه که مظهر وآیت اوست، شایستهٔ عشق وزیدن است؛ یعنی تمام پدیده‌ها و آفریده‌ها.

به جهان خرّم از آنم که جهان خرّم از اوست عاشقم بر همه عالم که همه عالم از اوست

(سعدی، ۱۳۷۰: ۴۶)

ماجرای پر دامنهٔ عشق در شعر شاعران جهان و ایران، تمام ناشدنی‌است.

شاعران معاصر نیز در همهٔ زبان‌ها و فرهنگ‌ها، با شعر عاشقانه و بیان تغزّلی به فراخور جهان نگری خویش و متأثر از تجربه‌های عاطفی، پیرامونی، احوال زمانه و حتی اوضاع سیاسی و اجتماعی زیسته‌اند. در شعر و اندیشهٔ شاعران معاصر جهان نیز با پشتوانهٔ مکتب‌های فکری و فلسفی متنوع در سدهٔ اخیر، از عشق سخن‌های فراوانی به میان آمده‌است. رمبو می‌گوید: «عشق یک تعهد ابدی است.» (رمبو، نقل از: ماکان و صابر،۱۳۸۸: ۲۹۵)در این میان غزل‌های عاشقانهٔ حسین منزوی غزل‌سرای معاصر که جایگاهی مهم در شعر امروز دارد، عشق را به عنوان یک حقیقت پایان ناپذیر بازنمایی کرده‌است و کارکردهای عاطفی، زیبایی‌شناختی و حتی اجتماعی عشق در غزل‌های منزوی از ویژگی‌های برجستهٔ شعر اوست.

از سویی دیگر رویارویی شاعر مبارز و نوگرای ترک، ناظم حکمت با جریان عشق و عاشقانگی در شعر، برای نگارنده قابل توجه و تأمّل بود. تجربه‌های عاشقانهٔ زندگی ناظم حکمت از فردی‌ترین عواطف تا اعتراض‌ها و عصیان‌های سیاسی و اجتماعیِ او را دربرگرفته‌است.

۱-۱. شرح و بیان مسئله

مسئله اصلی در این پژوهش این است که نسبتی بین مفهوم عشق و کارکردهای چندگانهٔ آن، میان شعر شاعر پارسی زبان معاصر، حسین منزوی و ناظم حکمت، شاعر بزرگ ترک، برقرار است و اگر این چنین نسبتی را بیابیم می‌توانیم به مقابله و سنجش و طبقه‌بندی کارکردها و محورهای برجستهٔ مفهوم عشق در آثار دو شاعر بپردازیم.

این مقابله و تطبیق که بر پایهٔ مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی به سامان می‌رسد، درصدد یافتن تجربه‌های مشابه و زمینه‌های مشترک دو شاعر در مواجه با واقعیت و مفهوم

عشق و سپس کارکردهای زبانی، عاطفی، اجتماعی، زیبایی‌شناختی و غیره آن در زبان و جهان شعر آنهاست. درواقع این مقاله به این پرسش‌ها پاسخ می‌دهد:

۱.آیا مفهوم و درون مایهٔ عشق در شعر این دو شاعر حضوری برجسته و مستمر دارد؟

۲.اگر چنین است و آثار این دو شاعر، عشق‌محورند، آیا درک و دریافت و تجربه‌های فردی و انسانی آنها از مفهوم عشق و سپس کاربستِ آن در شعرشان، نزدیک به هم یا متفاوت است؟

۳.اگر نزدیکی و همسانی‌هایی در این زمینه است، آیا مفهوم عشق، کارکردهایی چندگانه و مشابه نیز در شعر دو شاعر پیدا کرده‌اند؟ آن کارکردها چه هستند ؟

۱ -۲.پیشینهٔ پژوهش

پیشینه‌های این تحقیق دو دسته‌اند: یکی منابع کلی که دربارهٔ مفاهیم، نظریه‌ها و رویکردها و مکتب‌های ادبیات تطبیقی بحث می‌کنند؛ مانند کتاب «ادبیات تطبیقی در جهان معاصر» به قلم ناصر محسنی‌نیا. دیگر، منابع و نوشته‌هایی که به درون‌مایهٔ عشق در شعر دو شاعر (منزوی و ناظم) پرداخته‌اند؛ مانند مقالهٔ «فردیّت عشق در غزلیّات منزوی»، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، با موضوع «جستاری در غزل تأثیرگذار امروز»، مقاله‌ای دیگر با عنوان «بررسی تطبیقی عاشقانه‌های احمد شاملو و ناظم حکمت». همچنین مقالهٔ «ساختار افق در شعر ناظم حکمت»

البته در این مقاله با رویکردی تازه به تطبیق و مقایسهٔ درون مایه‌ای مهم چون عشق و سپس تطبیق و طبقه‌بندی کارکردهای گوناگون آن در زبان شعر منزوی و ناظم پرداخته‌ایم که تاکنون با چنین رویکردی هیچ کار پژوهشی در این زمینه صورت نگرفته است؛ یعنی هدف این پژوهش تنها مقایسهٔ عاشقانه‌های دو شاعر نیست، بلکه تأکید بر کارکردهای مشابه و مشترک مفهوم عشق در شعر دو شاعر و تطبیق و تحلیل این کارکردها، مدنظر بوده‌است. با توجه به این رویکرد، ضرورت و اهمیّت این پژوهش بیشتر نمایان می‌شود.

۲. بحث و بررسی

ابتدا نمایی کلی از مفهوم عشق و حضور آن در ساحت شعر دو شاعر (حسین منزوی و ناظم حکمت) ارائه می‌شود و سپس به تطبیق و تحلیل و طبقه‌بندی محورها و کارکردهای مفهوم عشق در آثارشان می‌پردازیم.

۲- ۱. عشق و شعر حسین منزوی

حسین منزوی زادهٔ ۱۳۲۵ خورشیدی در شهر زنجان است. با انتشار اولین مجموعه شعرش در سال ۱۳۵۰ با نام «حنجرهٔ زخمی تغزّل» حضور جدی خود را در عرصهٔ شعرِ پس از نیما اعلام کرد و در طول حدود چهار دههٔ پُرتلاطم، یکی از شاعران و غزل سرایانِ پیشگام، اثرگذار و مهم بود و چندین کتاب شعر منتشر کرد. مجموعه‌هایی مانند از «ترمه و تغزّل»، «عشق در حوالی فاجعه»، «از شوکران و شکر»، «با سیاوش از آتش» و غیره.

منزوی از جایگاه مهمی در نزد عموم شعر دوستان و البته شعر شناسان و مخاطبانِ جدّی شعر امروز برخوردار شد. چندی پس از درگذشت شاعر در آغاز دههٔ هشتاد، کلّیات حسین منزوی نیز چاپ و منتشر شد.

با تأمّلی در سیر شاعری منزوی و بررسی آثار نسبتاً پرشمار او می‌بینیم که در تمام دوره‌های زندگی پرفراز و نشیبِ او، عشق، به عنوان یک اَبَر مفهوم و حقیقت فناناپذیر در شعر او به گوناگونی، روایت و تصویر شده‌است. عشق در شعر او از حالت‌های اساطیری و رمزی گرفته تا فردی‌ترین تجربه‌ها، حضور دارد.

نام من عشق است، آیا می‌شناسیدم؟ با شما هستم، شماها می‌شناسیدم؟

(منزوی، ۱۳۷۷: ۱۲۳)

به گواهی آثار منزوی، غزل و تغزّل برای او اصل است و می‌دانیم که جوهرهٔ غزل و سخن تغزّلی، عشق است، حضور عاشق و معشوق و عشق، با شیوه‌های گوناگون بیانی در غزل‌ها و جهان شاعرانهٔ منزوی، بی‌وقفه ادامه دارد. از آنجاکه منزوی غزل‌سرایی چیره دست است، طبعاً عاشقانه‌سرایی، تمام عیار به شمار می‌رود. البته در عاشقانه‌های پرعاطفه و پرسوز و گداز او که حاصل تجربه‌های فردی شاعراند، هم ردّپای نوعی جهان نگری اسطوره‌ای و

عرفانی و هم رگه‌هایی از حماسه و خشم و اعتراض و نقد اجتماعی و دغدغه‌های انسانی نمایان است.

نشان عشق در آنان ببین که بر سرِ دار دریده جامهٔ خونین‌شان به تن کفن است
چه عاشقان! که خط وصلشان به جوهرِ خون نوشته با قلم سُربشان به روی تن است
ستاره‌ای ست به پیشانیِ شکستهٔ دوست که از درخشش آن آفتاب، شب‌شکن است

(منزوی، ۱۳۷۳: ۱۳۰)

عشقی که منزوی از آن سخن می‌گوید، هرچند گاهی در ژرف ساخت، همان تصویر رمزآلود و اساطیری معشوقِ جهان شرقی و سنّت تغزّلی شعر پارسی است، امّا در عینیّت شعر او تصویری از معشوقِ جهان مدرن را می‌بینیم که زمینی است و در تمام وقایع زندگی پا به پای عاشق حضور دارد؛ ماجرای عشق او یکسویه نیست و بسیاری از بازنمودهای عاشقانهٔ شعر دربارهٔ او از فردیّت شاعر و تجربه‌های زندهٔ او سرچشمه می‌گیرد.

عشق درآمیخته با خطر و رنج و امید که هم در واگویه‌های عاطفی شاعر و هم در گزاره‌های هستی‌شناسانهٔ او نمود دارد؛ هم در لایه‌های معنایی غزل او هم در تکاپوهای زبانی و بلاغی اثرگذار است.

بوی پیراهن یوسف، نرسید می‌وزد، باد ولی هجرانی است
دار و تیشه، همه آسودگی‌اند عشق‌بازی، به بدان آسانی‌ست
معنیِ عشق، بپرس از مجنون که همه بی سر و بی سامانی‌ست

(منزوی، ۱۳۷۱: ۹۸)

با دقّت در زبان شعر منزوی، روشن می‌شود که اگرچه ویژگی‌های شعر او در لایه‌های زبان و نشانه‌های خلاقانهٔ او معطوف به همین عشق باوری هست، امّا مقوله و مفهوم عشق، گویی دامنه‌ای فراتر از زبان شعر او دارد.

درواقع عشق در شعر او هم اثرگذار بر توانش‌های زبانی شعر است و هم به قلمرو «فرازبان» شاعر، تعلّق دارد. به این معنا که عشق در بخش‌های غایب زبان منزوی با تمام ماهیّت عاطفی و فکری به مثابه پشتوانهٔ عناصرِ حاضر و آشکار زبان شعر او نقش ایفا

می‌کند. برخی از منتقدان ادبیِ امروز، معتقدند فرا زبان، می‌تواند واقعیتِ پنهانِ زبان باشد. «راسل» فرا زبان را «صورت تکوین یافته‌ای از زبان اولیه و [Primary languge] می‌داند و واژه‌هایی چون اعتقاد وآرزو داشتن را متعلق به چنین زبانی درنظر می‌گیرد.»(راسل، نقل از: صفوی، ۱۳۸۹: ۲۲۲) بر این پایه، مفهوم عشق در شعر منزوی به گونه‌ای با قلمرو فرازبان شعر او پیوندی استوار دارد.

باری در بخش تطبیق وتحلیل کارکردهای مفهوم عشق، در شعر منزوی و ناظم حکمت، نمونه‌های بیشتری از شعر منزوی، همراه با طبقه‌بندی محورهای شعر او از این منظر، مطرح شده است.

۲-۲. عشق و شعر ناظم حکمت

ناظم حکمت که پدر شعر نوین ترکیه، لقب گرفته است ۱۵ ژانویه ۱۹۰۲ در شهر «سلانیک» (یکی از شهرهای بزرگ یونان که جزو امپراطوری بزرگ عثمانی بود) زاده شد. سال‌هایی را در روسیه علوم سیاسی و اقتصاد خواند. زندگی ناظم حکمت پر از رویدادهای شگفت و پرتلاطم است. این شاعر انقلابی سال‌های بسیاری را در تبعید و زندان گذراند و اندیشه‌های کمونیستی از او شاعری آزادی‌خواه و معترض و شورشی ساخته بود. تمام چهار دههٔ فعالیّت ادبی و سیاسی، زندگی او سرشار از تجربه‌های عاشقانه و عشق‌ورزی‌های پی در پی بود. او پنج بار ازدواج کرد و بسیاری از شعرهای پرسوز و گداز عاشقانهٔ او، ره‌آورد همین آشنایی‌ها و جدایی‌هاست. در گفته‌های شاعر آمده است که زندگی بدون عشق، برایش مفهومی ندارد. (حکمت، ۱۳۹۶: ۵)

ناظم حکمت شاعر، روزنامه‌نگار و نمایشنامه‌نویس بود و در طول چهل سال فعالیت ادبی کتاب‌هایی مهم منتشر کرد و در میان جوانان و مخاطبان ترکیه و روسیه و فرانسه و دیگر کشورهای جهان جایگاهی ویژه پیدا کرد. آثاری مانند «کجاست دستان تو»، «تو را دوست دارم چون نان و نمک»، «دنیا را گشتم بدون تو» و غیره. (حکمت، ۱۳۹۵: ۱۲)«ناظم از سوی مادر با زبان فرانسه و هنر شعر و نقاشی آشنا شد و از سوی پدر با سنّت شعری

عثمانی و شعر مولوی مأنوس شد.» (همان: ۱۷) او در سوم ژوئن ۱۹۶۳ در سن ۶۱ سالگی، بر اثر حملهٔ قلبی درگذشت. (ناظم حکمت، ۱۳۹۶: ۲۱)

شعر ناظم حکمت از منظرِ مسئله عشق و نمود عواطف بسیار نیرومند است؛ چراکه بازتاب مستقیم تجربه های زیستهٔ شاعر و روحیهٔ لطیف و روان بی قرار و احساسات پرخروش اوست.

آثار او از گره‌خوردگی اندیشه‌های انقلابی و رویکردهای اعتراضی و آزادی‌خواهانه با تجربه های مکرّر عاشقانه و روابط عمیق عاطفی و شعرش از مبارزه و عشق پدید آمده است؛ چنان‌که زندگی او این گونه بوده‌است.

او حتی در تنهایی فرساینده زندان‌های طولانی، عاشقانه می‌سراید و آنگاه که در کنار همسر و محبوب خود در آرامش خانه، زندگی را می‌گذراند از رنج و درد همنوعان و سایهٔ سیاه خفقان و ستم سخن می‌گوید:

«چه زیباست به یاد آوردنت/ در میان خبرهای مرگ و پیروزی/ در زندان/ آنگاه که عمرم از چهل سالگی گذشته/ چه زیباست به یاد آوردنت...» (حکمت، ۱۳۹۶: ۱۲)

عاشقانه‌های ناظم حکمت، بیشتر بازنمایی مفهومی از عشق است که در دورهٔ مدرن می‌شناسیم؛ کاملاً واقعی و بر پایهٔ روابط و عواطف دو سویه و جاری در جزئیات و روزمرّگی‌های زندگی. این عشق، همگام با رویدادهای اجتماعی و سیاسی، گاه در تعارض با آنها و گاه همپای آن اتّفاقات پیش می‌رود. در ادامهٔ این پژوهش، نمونه‌ها و تحلیل‌های کامل‌تری آمده‌است.

۲-۳. تطبیق کارکردهای عشق در شعر دو شاعر بر پایهٔ مکتب آمریکا

با توجّه به اینکه مفهوم عشق از مهم‌ترین درون مایه‌های شعر منزوی و ناظم است، می‌تواند کارکردهایی چندگانه در شعر آنان داشته باشد. یافتن، تحلیل و طبقه‌بندی این کارکردها همراه با تطبیق و مقایسهٔ آنها و سپس دست‌یابی به نتایجی، مسیر و هدف این پژوهش است.

سالهاست که تطبیقِ درون مایه‌ها یا شگردهای زبانی و عناصر ادبی و هنری در آثار دو نویسنده یا شاعر با شیوه‌هایی و بر پایهٔ مکتب‌های گوناگون ادبیات تطبیقی مطرح و متداول است.

در این میان، مکتب موسوم به مکتب آمریکایی بر خلاف مکتب فرانسه، به شرط اثرگذاری و اثرپذیری مستقیم اعتنایی ندارد. «در مکتب آمریکایی پژوهشگر ادب تطبیقی به دنبال ارتباط تاریخی نیست؛ بلکه تاریخ فقط تکیه گاه اوست نه چیزی بیشتر.» (محسنی نیا، ۱۳۹۳: ۱۳۹)

بنابراین شباهت‌های اندیشگانی، زبانی و بلاغی، میان آثار دو شاعر یا نویسندهٔ غیر همزبان یا حتی همزبان، میان دو جریان و مکتب و حتی میان ادبیات و هنرهای دیگر، امروزه از حوزه‌های گسترده و مهم پژوهش‌های تطبیقی است. «ادبیات تطبیقی آمریکایی به لحاظی در نقطهٔ مقابل ادبیات تطبیقی فرانسه قرار می‌گیرد؛ زیرا در ادبیات تطبیقی فرانسه، مقصود اصلی، کشف حوزه‌های تأثیر و تأثر است.» (لکافی، ۱۳۸۲: ۱۹)

با این توضیح، تطبیق کارکردهای گوناگونِ مفهوم عشق در شعر منزوی و ناظم حکمت نه برای اثبات ارتباط تاریخی و اثرپذیری مستقیم که بر پایهٔ شناخت و تحلیل همسانی‌ها و تفاوت‌های این کارکردها در شعر دو شاعر است. اگرچه منزوی به لحاظ تأخّر تاریخی می‌توانسته از ناظم حکمت که آثار او سالها در ایران ترجمه و شناخته شده است، اثر پذیرفته باشد؛ امّا با اندک دقّتی روشن می‌شود که سبک و شیوه و جهان و زبان شعر منزوی با شعر ناظم حکمت، نسبتِ مستقیمی ندارد. در میان شاعران معاصر ایران، احمد شاملو که نوگرایی را پس از نیما، با ارائه شعرِ منثور و خلقِ آثاری مهم و موفّق در این قلمرو تکامل بخشید، متأثّر از زبان و فرم و حتی محتوای شعر ناظم بوده‌است. شاملو در مصاحبه‌ای به این اثرپذیری اشاره کرده‌است: «یکی از کسانی که روی شعر من به‌شدّت تأثیر گذاشت، یعنی در یک‌آن، تصحیح‌مداری انجام داد؛ در یک زوایه ۱۸۰ درجه‌ای، ناظم حکمت است.» (مجابی، ۱۳۸۸: ۷۵۱) به هر روی، شعر منزوی و ناظم حکمت از منظر

پژوهش تطبیقی مکتب آمریکایی، با محوریّت مفهوم عشق و کارکردهای آن در شعر دو شاعر، جذّابیّت و اهمیّت دارد.

۲-۳-۱.کارکرد عاطفی و تغزّلی در شعر دو شاعر

یکی از طبیعی‌ترین و پربسامدترین کارکردهای مفهوم عشق، کارکرد عاطفی آن در زبان شعر و پی‌آمد آن بیان و سخن عاشقانه است که از آن به تغزّل نیز، تعبیر می‌شود. به این معنا که جوهرهٔ تغزّل، بیان حالات عاطفی نسبت به معشوق است.

کارکرد عاطفی و تغزّلی در شعر دو شاعر، از نیرومندترین و برجسته‌ترین حوزه‌های شعر آنان است که با ذکر نمونه‌هایی از سرایندگان و مقایسه و تحلیل آنها و توجّه به سبب‌های آن، واکاوی شده‌است.

عنصر احساس و عاطفه در شعر حسین منزوی یکی از بنیان‌های مهم هندسهٔ هنری شعر اوست. بیان عاطفی در دوره‌های مختلف زندگی و در سیر شاعری او هرگز فروکش نمی‌کند. شعر او سرشار از بازنمایی عواطفی چون شادی، اندوه، حسرت، بیم، امید، انتظار، درد جدایی و رنج های عاشق است. «آنچه که بیش از هر عاملی، سبب برجستگی و تأثیرگذاری غزلِ منزوی شده است، روح تغزّل ناب و عشق محوری غزل اوست.» (حسینخانی، ۱۳۸۴: ۱۰۶)

تجربه‌های زیستهٔ منزوی و ناظم حکمت در حوزهٔ عشق و دوست داشتن، در آثار آنان عشقی را باز می‌نمایاند که حاصل نوعی سلوک عاطفیِ خودِ شاعران و راوی زیستنِ عاشقانهٔ آنهاست، این صداقت در عاشقانه‌های منزوی و ناظم حکمت، همدلی و عواطف مخاطب را برمی‌انگیزد:

عاشقانه سر بنه به روی شانه‌ام — گوش کن به نغمه‌های عاشقانه‌ام
سوگوار و گریه‌ناک و بی‌ترانه بود — از تو پیش‌تر، فضای آشیانه‌ام
اینک این منم، در فضای پرسرور — با طنینِ شادمانهٔ ترانه‌ام ...

(منزوی، ۱۳۸۸: ۶۷)

در این غزلِ منزوی، شادی و شادمانگی شاعر از حضور و دیدار یار، وجه غالب عاطفیِ شعر است. چنانکه در این شعر ناظم حکمت:

«لباسی را که در نخستین دیدارمان به تن داشتی، بپوش/ خود را زیبا کن/ بر موهایت اطلسی بزن/ و پیشانی باز و سفید بوسه‌خواهت را بلند کن/ امروز؛ نه ملال، نه اندوه/ امروز؛ محبوب ناظم حکمت باید که زیبا باشد ... .» (حکمت، ۱۳۹۵: ۱۱۸)

غم دوری و درد جدایی و دلتنگی‌های عمیق پربسامدترین کنش‌های عاطفی دو شاعر در شمار زیادی از آثارشان است. منزوی و ناظم هر دو از جدایی و دوری که اتفاقاً تجربهٔ فردی این شاعران نیز هست، با لحنی پرسوز و گداز می‌سرایند:

دیدار جهان بی توغم‌انگیز شد، ای یار! انگار بهاری است که پاییز شد، ای یار!
چندانکه مرا جای تهی شد زِ میِ وصل جانم زتمنای تو، لبریز شد ای یار!...

(منزوی، ۱۳۷۱: ۹)

در غزلی دیگر:

معشوق من! بعد از توجایت همچنان خالی است خالی است جایت در دلم تا جاودان، خالی است
جز تو برای عشق، کس کاری نخواهد کرد وقتی نباشی، بی‌تو، شهر از عاشقان خالی است
جز تو زنی آغوش من را پر نخواهد کرد تو می‌روی و تا ابد این آشیان خالی است...

(همان، ۶۸)

گریستن از سرِ درد که نشانهٔ دلتنگی و اندوه فراوان شاعر از درد جدایی‌ست، در این شعر، محورِ عنصرِ عاطفه است:

چشمان تو که از هیجان گریه می‌کنند در من هزار چشم نهان گریه می‌کنند
شاید که آگهند ز پایان ماجرا شاید برای هر دویمان گریه می‌کنند
وقتی تو گریه می‌کنی ای دوست در دلم انگار ابرهای جهان گریه می‌کنند...

(منزوی، ۱۳۸۸: ۲۱۸)

اندوهِ دوری ناظم با سال‌های فرسایندهٔ زندان همراه است و در بسیاری از شعرهای او تبلور یافته‌است:

چه زیباست به یاد آوردنت/ در میان خبرهای مرگ و پیروزی/ در زندان/ آنگاه که عمرم از چهل سالگی گذشته/ چه زیباست به یاد آوردنت/ روی یک پارچهٔ آبی رنگ/ که دست و گیسوانت فراموش شده در آن... (حکمت، ۱۳۹۶: ۱۲)

در شعرهای عاشقانه ناظم که با درد دوری و زندان و تبعید درآمیخته اند، اندوه عمیق، رنگ یأس می گیرد و سایهٔ نوعی نهیلیسم بر جهان شعر او سنگینی می کند:

همسرم!/ زندگی‌ام! / پیرایه‌ام / به مرگ می‌اندیشم / رگ‌های قلبم بیشتر می‌گیرد/ روزی در بارش برف / یا شبی / یا در هُرم نیمروزی / کدام یک از ما، اوّل خواهد مرد / چگونه ؟ / کجا؟ ...

(حکمت، ۱۳۹۸: ۲۶)

واگویه‌های عاشقانه و اندوهبار ناظم حکمت، برآمده از تجربه‌های عمیق عاطفی‌های اوست؛ به تعبیری این دست از شعرهای شاعر، برمی‌نمایاند که بار عاطفی شعر او از حالاتِ مستمرِ عاطفیِ درونی شدهٔ سراینده، حاصل شده است؛ به همین سبب باورپذیر و اثرگذار است. این ویژگی در شعر منزوی نیز، نمایان و ملموس است که نمونه‌هایی ذکر شد.

در یک روز بهاری وارد صوفیه شدم عزیزم/ شهر مادری تو بوی کاج می‌داد/ این هم سرنوشت من است/ که دنیا را بگردم بدون تو...

(حکمت، ۱۳۹۵: ۲۰۷)

اوج نمود عاطفی شعر ناظم، در آثاری است که شاعر، دلبستگی و دوست داشتن عمیقِ معشوق را واگو می کند:

تو را دوست دارم/ چون نان و نمک/ چون لبان گُر گرفته از تب/ که نیمشبان در التهاب قطره‌ای آب/ بر شیر آبی بچسبد...

(حکمت، ۱۳۹۸: ۳۹)

به هر روی در حوزهٔ کارکردهای عاطفی می‌توان نمونه‌های فراوان ارائه کرد. با تأمل در شعر این دو شاعر از منظر عنصر عاطفه، روشن می‌شود که کنش‌های عاطفی این شاعران فراگیر و عمیق است و از نوع بیان احساسات زودگذر نیست.

۲-۳-۲. بلاخیزی و خطر آمیزی عشق در شعر دو شاعر

در فرهنگ ما و بسیاری از ملل، دیگر خواهی و عشق همواره درآمیخته با دشواری‌ها و رنج‌های بسیار است. از ملامت و سرزنش گرفته تا آوارگی‌ها و سفرها وخطرهای فراوان. در اندیشهٔ شاعران بزرگ پارسی‌سرا نیز بلاخیزی عشق و سختی‌های زیاد آن، برجسته و پر اهمیّت است و با شیوه‌های گوناگون بیان شده‌است؛ از «عشق ز اوّل سرکش و خونی بود» گرفته تا «که عشق آسان نمود اوّل ولی افتاد مشکل‌ها».

عاشق راستین با آگاهی از این دشواری‌ها و رنج‌های و بلاها و ملامت ها پا به وادی عشق می‌گذارد و چنان فانی در معشوق می‌شود و آن چنان تا غایتِ دوست داشتن دیگری (معشوق)پیش می‌رود که از آن همه مصائب، خم به ابرو نمی‌آورد. بر این پایه، اگر عاشق لب به شکوه باز کند یا از ملامت‌ها برنجند و یا از بلا بپرهیزد، فقط لاف عشق زده‌است.

وفا کنیم و ملامت کنیم و خوش باشیم که در طریقت ما کافری است رنجیدن

(حافظ، ۱۳۷۸: ۲۸۲)

یا:

فراز و نشیب بیابان عشق دام بلاست کجاست شیردلی کز بلا نپرهیزد

(همان، ۱۱۲)

لافِ عشق و گله از یار زهی لافِ دروغ عشقبازان چنین مستحق هجرانند

(همان، ۱۳۸)

قابل توجه است که امروزه نیز شماری از متفکّران و فیلسوفان غرب نیز دربارهٔ ماهیّت خطرآمیز و بلاخیز عشق دیدگاه‌هایی مهم، مطرح کرده‌اند.

در کتاب فلسفهٔ عشق از دوآسیبِ مهمِ عشق در دنیای معاصر، سخن به میان آمده است؛ یکی تبلیغِ عشقِ بی خطر به این معنا که در دنیای سرمایه‌محورِ امروز، خطر پذیری عشق که تاوانِ طبیعیِ دیگر خواهی است، نفی می‌شود و از عشقِ ایمن سخن گفته می‌شود؛

چرا که عشق را در حد یک رابطهٔ ایمن تقلیل داده است و دیگر آسیب عشق در دوران ما، انکار و حاشا کردن آن بیان شده‌است. (سینگر، ۱۳۹۸: ۶۸ – ۶۲)

با توجه به این پیشینه‌ها و دیدگاه‌ها، یکی از رویکردهای شعرِ شماری از شاعران معاصر به سوژهٔ عشق، برجسته کردن خاصیّت خطرخیزی عشق است. به ویژه این رویکرد به یکی از کارکردهای پررنگ مفهومِ عشق در شعر منزوی و ناظم حکمت بدل شده‌است.

این کارکرد مشترک و مستمر، در شعر این شاعران دور از انتظار هم نیست؛ چراکه افزون بر نوعی باورِ فرهنگی و جمعی به التزام رنج و عشق، منزوی و حکمت هر دو زخم خوردگان فراق‌ها و دلباختگی‌های دردآور بوده‌اند و بخشی از تجربه‌های زیستهٔ آنها در همین بستر رقم خورده‌است. شمار شعرهایی که در آثار متعدد آنها بر همین محور و با این درون مایهٔ پیش روی ماست، کم نیستند.

جز تو موجی بی قرار ای عشق در عالم نبود هفت دریا پیش توفان تو جز شبنم نبود ...

(منزوی، ۱۳۷۳: ۲۴۹)

به خون کشیده شدن عاشق بارها در شعر منزوی تصویر شده‌است:

تویی آنکه عاشقت را، دل پاره پاره باید به نشان عشق از خون، تنِ پرستاره باید
نه هر آنکه دل ببازد، به وصال می برازد که از او کشیده در خون، سر چوب پاره باید...

(همان: ۱۴۵)

منزوی تمام سرنوشت و چگونه زیستنِ آدمی را به عشق گره زده‌است:

عشق گاهی زندگی‌ساز است و گاهی زندگی سوز تا پریزاد من از بهرِ کدامین خواهد آمد

(منزوی، ۱۳۹۹: ۳۴)

روایت شاعرانهٔ منزوی از عاشق، بر اساس بی‌پروایی و خطر پذیری اوست:

آن نه عشق است که بتوان برِ غمخوارش برد تا توان طبل‌زنان بر سر بازارش برد
عشق می‌خواهم از آن سان که رهایی باشد هم از آن عشق که منصور سرِ دارش برد
عاشقی باش که گویند به دریا زد و رفت نه که گویند خسی بود که جوبارش برد...

(همان: ۴۸)

ناظم حکمت نیز را در برخی از شعرهایش، گاه مستقیم و گاه با بیانی نمادین، عاشق رنج دیده را قربانی معشوق می‌داند. در سطوری از شعرِ زیر، زنبورِ نر، نماد عاشق است:

... زنبورهای نر در تلاش رسیدن به او/ سرانجام قوی‌ترین آنها او را به برکشید/ پیوندشان ثانیه‌ای طول نکشید/ تکانی به خود داد و ماده زنبور از او جدا شد/ زنبور نر/ با تن تکه تکه شده/ بر خاک افتاد. (حکمت، ۱۳۹۵: ۱۵۲)

درد و رنجی که ناظم از آن سخن می‌گوید زاییدهٔ عشق است. گاهی این عشق آمیزه‌ای از دو وجه است؛ عشق به وطن و عشق به همسر:

همسرم/ این دوازدهمین سال در حسرت بودن است / دوازدهمین سال/ قلبم در حدِّ سرریز شدن، پر است/ با صدا کردن استانبول، نام تو را به یاد می آورم/ تو همچون شهرم زیبایی/ و شدم همچون تو دردناک و محزون. (حکمت، ۱۳۹۶: ۱۵)

دشواری جدایی در شعر ناظم حکمت از بزرگ‌ترین و دردناک‌ترین خطرهای عشق ورزیدن است:

جدایی، پلی در میان/ از مو باریک‌تر، از خنجر تیز/ از خنجر تیزتر/ از مو باریک‌تر/ جدایی پلی در میان/ حتّی اگر زانو به زانو با تو نشسته باشم. (همان: ۱۲۲)

اگر یک بار دیگر در باز می‌شد/ و من در این خانه پا می‌نهادم/ باز همین گونه می‌زیستم، غرق در خون/ امّا با عشق و جنون (حکمت، ۱۳۹۵: ۱۵۵)

۲-۳-۳. کارکرد اجتماعی و اعتراضی عشق در شعر دو شاعر

یکی از کارکردهای پربسامد مفهوم عشق در شعر هر دوشاعر، درآمیختگی بیان و لحن عاشقانه با خشم و خروش و اعتراض اجتماعی و دغدغه‌های انسانی است. برای تحقق چنین کارکردی هر کدام از شاعران تمهید و شیوه‌هایی را به فراخور ظرفیت‌های زبانی و تجربه‌های فرامتنی (مسائل اجتماعی، سیاسی، روحیات فردی و ...) برگزیده‌اند.

در شعر و غزل‌های منزوی، بارها گفتگوهای عاشقانه، رنگ عناصر حماسه و اعتراض و گاه سوگ می‌گیرد. این حرکت، هم به نوع مواجهٔ شاعر با واقعیّت عشق بستگی دارد و هم برآمده از زخم خوردگی‌های شاعر از تحوّلات روزگار و ناخشنودی‌های او از کاستی‌ها و نابرابری‌هاست. واقعهٔ مرگ اندوهبار و خونین بر دارِ شاعر، تأثیری ژرف در

ذهن و زبانِ او گذاشته؛ به نحوی که به تکرار می‌بینیم که در عاشقانه‌ترین شعرها نیز، گریزی به این واقعه می‌زند و خشم و اندوه خود را در فضای عاشقانهٔ شعر فریاد می‌کند. نکتهٔ مهم این است این بیان دردمندانه، فراتر از احوال فردی می‌رود و رنگ اعتراض و نقدهای اجتماعی می‌گیرد. برای نمونه در غزلی عاشقانه و عاطفه محور که پیش از این ابیاتی از آن آمد؛ با مطلع:

چشمان تو که از هیجان گریه می‌کنند　　در من هزار چشم نهان گریه می‌کنند

به این بیت‌ها می‌رسیم که:

انگار با تو بار دگر خواهرانِ من　　در ماتم برادرشان گریه می‌کنند
در ماتم هزار گلِ ارغوان مگر　　با هم هزار سروِ جوان گریه می‌کنند...

(منزوی، ۱۳۸۸: ۳۱۸)

چنانکه روشن است در این دو بیت، هم احوال و اندوهِ شاعر بیان شده است و هم با بیانی نمادین، (هزار گل ارغوان و هزار سرو جوان)، نگاه اجتماعی و اعتراضی شاعر بازتاب پیدا کرده‌است.

نسیم خوش‌خبر! از نور چشم من چه خبر؟　　همیشه در سفر! از بوی پیرهن چه خبر؟
تو پیکی و هم پیغام عاشقان داری　　از آن پری، گلِ قاصد ! برای من چه خبر؟...
پرندگانِ پر و بالتان نبسته هنوز　　از آن سوی قفس، از باغ، از چمن چه خبر؟
نشسته در رهت ای صبح! چشم شب‌زده‌ام　　طلایه‌دار! زِ خورشید شب‌شکن، چه خبر؟
بشارتی به من از کاروان بیار ای عشق!　　همیشه رفتن و رفتن، از آمدن چه خبر؟...

(منزوی، ۱۳۸۸: ۱۵۹)

در این غزل که از عاشقانه‌های نابِ منزوی است، اشتیاق و انتظار شاعر برای معشوق، بیت‌های آغازین را حال و هوایی ویژه بخشیده‌است، کم کم با شگردِ نمادسازی شاعر رنگ و بوی اجتماعی و انسانی می‌گیرد؛ واژه‌ها و ترکیب‌هایی مانند «قفس، صبح، طلایه دار، خورشیدِ شب شکن، کاروان» نمایانگر همین کارکرد است.

او حتی عاشقانه‌ترین مرگ را گاه، با لحن حماسی، بیان می‌کند:

گزیدم از میانِ مرگ‌ها، اینگونه مردن را　　تو را چون جان فشردن در بر، آنگه جان سپردن را

خوشا از عشق مـردن در کنـارت ای کـه طعـم تـو حـــلاوت می‌دهـــد حتـــی شـــرنگِ تلـــخِ مـــردن را
کنایـــت برفـــراز دار زد، جانبـــازی منصـــور که اوج این است، این، در عشق بازی پـا فشـردن را ...

(منزوی، ۱۳۸۴: ۶۹)

همچنین:

روزی‌که می‌خواندی، مخور می محتسب تیز است لحن و نوایت را در آنِ سـامان، کسـی نشـناخت
چون می‌شدی مخنوق از آن مستان، تو را ، ای تو! خـاتونِ شـعر و بـانوی ایمـان کسـی نشـناخت
آن دم کـه گفتـی: بـاز گـرد ای عیـد از زنـدان خشم وخروشت را در آن زندان کسی نشـناخت
هرکس رسـید از عشـق ورزیـدن بـه انسـان گفـت امّـا تـو را ای عاشـق انسـان کسـی نشـناخت

(همان: ۸۴)

در این غزل دردمندانه، شاعر سرگذشتِ شعر و عشق را بـا زبـانی حماسـی و خشـم آلـود و بازنمایی و تنگناها و خفقان‌های تاریخی و اجتماعی را بازگو کرده‌است.

ناظم حکمت، در این رویکرد یعنی گره زدن زیستن عاشقانه در شـعر بـه اعتـراض و مبارزه، بیش از منزوی پیش رفته است. سبب آن نیز این است که خاستگاه فکری شخصیتِ ناظم حکمت، فضای انقلاب و مبارزه است.

او با بسیاری از محافل و شخصیّت‌های کمونیستی آن روزگار، مانند «مایوکوفسـکی» همفکری و همنشینی داشت و از مخالفان حکومت دیکتاتوری ترکیـهٔ آن روز و از مبـارزان سرسخت به شمار می‌رفت؛ بیشـتر دوران زنـدگی او در زنـدان و تبعیـد و آوارگـی گذشـته است. طبیعـی اسـت کـه حـریم فـردی عشـق‌های او در آثـارش، آکنـده از درون مایـه‌های اعتراضی و دغدغه‌های اجتماعی و سیاسی و وطن‌خواهانه باشد.

این رویکرد در تمام دوره های زندگی ادبـی و آثـار او اسـتمرار دارد. درواقـع نـاظم حکمت یک مبارز انقلابیِ عاشق پیشـه اسـت؛ امّـا منـزوی عاشـق پیشـه‌ای زخـم خـورده از دگرگونی‌های روزگار خویش است.

در تمام واگویه‌های عاشقانهٔ ناظم حکمت، یعنی شعرها و حتی نامه‌های عاشـقانه‌اش، دغدغه‌های مبارزه و رنج و شکنج‌های این عرصه، برجسته و پررنگ است.

نگاه کن به شیری که در قفس آهنین می‌چرخد/ نگاه کن به چشمانش / چون دو خنجر آخته/ پرکینه/ مغرور و سربلند/ پیش می‌رود/ پس می‌آید/ می‌رود/ می‌آید.

(حکمت، ۱۳۵۲: ۶۹)

در شعری دیگر خطاب به معشوق (همسر) از شکوهِ پرچم انقلاب می گوید:

... امروز؛ نه ملال، نه اندوه/ امروز؛ محبوب ناظم حکمت باید زیبا شد / چونان پرچم انقلاب.

(همان: ۱۱۸)

در اثری دیگر از درازنای مدّت زندان، پرچم خونین و معشوق زیبا توأمان سخن می‌گوید: «پشت سر پانزده سال زندان/ روبرو هفده سال دیگر/ پرچمی در اهتزاز در سرم/ سرخ چون خون/ زنی را دوست دارم/ سفید چون برف / ترانه‌ای می‌خوانم/ امیدوارتر از نهال‌ها/ در ترانه‌ام، نبرد، اندوه و شادی انسان‌ها/ و در دستانم دست همسرم که نمی‌توانم لمسشان کنم.» (همان: ۱۷۴)

۲- ۳-٤. عشق زمینی (توجه به خصلت‌های زنانه و تنانهٔ معشوق)

در سنّت تغزّلی ما، معشوق، اگرچه بسیار خواستنی و باشکوه و زیباست، امّا همهٔ این مفاهیم، وصف‌هایی کلی از معشوق به دست می‌دهد و افزون بر این تشخّص و هویّتِ معشوق (حتّی در شعر عاشقانهٔ زمینی) مبهم و واقعیّت او در هاله‌ای از رمز و رازها و گاه درآمیخته با تصویری اساطیری و قدسی است. یکی از تحولاتی که در بازنمایی سیما و تشخّص معشوق در غزل نو (پس از نیما) رقم خورد، عینی و ملموس شدنِ اوست. معشوق بسیاری از غزلسرایان امروز، زنی است که ویژگی‌های ظاهری، عاطفی و اخلاقی او با جزئیات باورپذیر بازگو می‌شود و او معشوقی در پرده و پستو و دست نایافتنی نیست؛ بلکه می‌تواند در عرصه‌های گوناگون تجربه‌های زیستهٔ عاشق (شاعر)حضوری کُنش‌گرانه داشته باشد. سخن بگوید؛ گریه کند؛ دلتنگ شود؛ بخندد و متناسب با شرایط و شیوهٔ زندگی امروزین، نقش ایفا کند. به ویژه در غزل‌های شاعری چون حسین منزوی و تنی چند از شاعران امروز، تجربه‌های فردی شاعر در مهرورزی به زنی که دوستش دارد و با او زندگی می‌کند؛ یا شرایط زندگی به گونه‌ای رقم می‌خورد که از او دور می‌افتد، سبب فردیّتِ مفهوم عشق در شعر این شاعران شده‌است.

در مقالهٔ «فردیّت عشق در غزلیات حسین منزوی» آمده است:

منزوی در دگردیسی سیمای زن، آفرینشِ "معشوق معاصر" تغییر ساختاری، محتوایی و موسیقایی و خلق ترکیبات، تشبیهات و استعارات نو و بکر در غزل‌های عاشقانه، برپایهٔ شاخصه‌ها و نیازمندی‌های انسان معاصر پرداخته است. (هادی لو، عقدایی، حسنلوف تلخابی، ۱۴۰۰: ۱۹۰)

این کارکرد عشق که نوعی فردیّت را بازمی‌نمایاند در شعر ناظم حکمت نیز بسیار برجسته و فراگیر است. تجربه‌های متعدد عاشقانهٔ ناظم و گفتگوهای او با معشوقِ زن(همسر) در دوره‌های مختلف زندگی شاعر و در سراسر آثار او حاضر است. امّا در کنار این وجه مشترک شعر منزوی و حکمت یعنی سخن گفتن از زنی مشخص به عنوان معشوق و یا سخن عاشقانه گفتن با او و ستایش زنانگی و تنانگی‌هایش، یک تفاوت آشکار، بین شعر منزوی و حکمت از این منظر وجود دارد؛ در شعرِ منزوی با پشتوانه‌های همان سنّت‌های تغزّلی شعر پارسی، در پس‌زمینهٔ عشق زمینیِ شخصی شاعر، فضایی مه آلود از عشقی اساطیری، رمزی و گاه عارفانه نیز دیده می‌شود؛ امّا در شعرهای ناظم حکمت به ندرت چنین پس‌زمینه‌ای وجود دارد.

ابتدا نمونه‌هایی از شعر منزوی را مرور می‌کنیم:

الا زنی که صدایی – فقط صدا- ای زن! صدای با دل و جان من آشنا، ای زن!
من از تو نام تو را خواستم، غروب آری که تا به نام بخوانم شبی تو را ای زن!
تو هیچ نام نداری به ذهن من ناچار به نام عشق تو را می‌زنم صدا ای زن

(منزوی، ۱۳۸۷: ۳۸۵)

«زن» یکی از کلید واژه‌های پربسامد شعر منزوی است. این کلید واژه، گویای این است که شاعر به زن بودن و زنانگی معشوقِ واقعی و زمینی خود توجه ویژه دارد:

زنی که صاعقه وار آنک ردای شعله به تن دارد فرو نیامده خود پیداست که قصد خرمن من دارد...
... زنی چنین که تویی بی‌شک شکوه و روح دگر بخشد به آن تصور دیرینه که دل ز معنیِ زن دارد...

(منزوی، ۱۳۹۹: ۱۱۰)

عشق به این معشوق زن، بر محور ویژگی‌های ظاهری او یا خصیصه‌های زنانه‌اش تصویر می‌شود و گاه تا فضاهای تنانه (اروتیک) پیش می‌رود:

بانوی من که چشم فروبست خواب را — در خواب خود به بند کشید آفتاب را
می‌بیندش خیال که از راه می‌رسد — تن‌پوش کرده پیرهن ماهتاب را
همچون نگین به حلقهٔ سیمین صورتش — از لب سوار کرده، عقیق مذاب را
بر شانه‌هاش ریخته آوار موج را — بر سینه‌هاش بسته، چراغ حباب را...

(منزوی، ۱۳۷۳: ۷۲)

یا:

ای بوی دوست! شب همه شب در بر منی — یادِ مدام حافظهٔ بستر منی
ای دوست! ای خیال خوش! ای خواب خوش‌ترین — تا زنده‌ام، تو زنده‌ترین در سرِ منی...
هر جرعه‌ای که می‌خورم از تومعطّر است — برگ گلی، رها شده در ساغر منی

(همان: ۷۱)

در بیت زیر، شاعر جذبهٔ تنانهٔ معشوق را چنین تصویر می‌کند»

حاصل جمع آب و تن تو، ضربدر وقت تن شستن تو
این سه منهای پیراهن تو، برکه را کرده حالی به حالی

(منزوی، ۱۳۸۰: ۹۴)

امّا همچنان که اشاره شد، شعر منزوی در پس زمینهٔ این عشق و معشوقِ جلوه گر در زنانگی و تنانگی، مفهوم رمزی و قدسی عشق را هم دارد که این رویکرد شاعر، به شعر او پشتوانهٔ فکری و فرهنگی وحتی زیبایی شناختی ویژه‌ای بخشیده‌است. غنای فرهنگی شعر عاشقانهٔ زیر را توجه کنیم:

دستش از گل، چشمش از خورشید سنگین، خواهد آمد — بسته بار گیسوان از نافهٔ چین خواهد آمد...
با همان«آنی» که پنداری خود از روز نخستین — شعر گفتن را به حافظ داده تلقین خواهد آمد...

(منزوی، ۱۳۸۴: ۳۵)

یا:

گوارای من! آه ای شعر نابِ من! سلام ای عشق! به جام شوکران من، شراب من! سلام ای عشق!
زمین خاکی‌ام، گِرد سرت می‌گردم و هستم سلام ای زندگی بخش آفتاب من! سلام ای عشق!
درِ عرفانِ زیبایی به روی من تو واکردی سلام ای معرفت را فتح باب من! سلام ای عشق!
تو عقلِ سرخ را با واژه‌هایم آشتی دادی سلام، آه ای شعور شعر ناب من! سلام ای عشق!

(منزوی، ۱۳۷۱: ۳۹)

در این غزل، شاعر از مفهوم متعالی عشق و وجهِ معرفت شناختی آن با بیانی هنری و عاطفه مند سخن گفته‌است.

در اینجا نمونه‌هایی از شعر ناظم حکمت بیان می‌شود که شاهد مثال‌هایی برای کارکردِ عشق در مفهوم زمینی آن است. بسیاری از عاشقانه‌های ناظم حکمت، ناظر به زنانگی و زیبایی‌ها و دلبری‌های یار و معشوق(همسر) است این وجهِ عاشقانه‌های او بازتابِ مستقیم عشق‌ورزی‌های ناظم در زندگی فردی اوست:

روز تولد تو، باران درشت دانه، چون خوشه‌های انگور می‌بارد / حیران، خیس در برابرت ایستاده‌ام/ درختی هستی با سر شاخه‌هایی از طلا/ در میانهٔ دریا...

(حکمت، ۱۳۹۵: ۲۶۹)

موهایت را در آفتاب خشک کن/ عطر دیرپای میوه‌ها را بر آن بزن/ عشق من! / فصل/ پاییز است.

(همان: ۱۱۶)

واگویه‌های عاشقانهٔ ناظم بر محور زیبایی یک زن، که با تمام وجود به او اظهار مهر می‌کند؛ بخش زیادی از آثار او را دربرگرفته‌است:

زن عزیزم/ به این که چند سال داری/ نه تا به حال فکر کرده‌ام/ و نه فکر خواهم کرد/ سه سال داری تو دلبندم/ کودکی تپل، سرخ و سفید/ شیطان ودوست داشتنی/ تو هجده سال داری زیبای من/ آهویی درشت چشم و ظریف پا ... (همان: ۹۳)

در شعرهای ناظم نیز گاهی مانند منزوی، عشق ورزی‌های تنانه روایت می‌شود:

برهنه در آغوشم/شهر، غروب و تو/ چهرهٔ درخشانتان/ عطر گیسوانتان/ این صدا/ کوب کوب قلب من-/ تاب و تب کیست/ توف شهر، غروب/ و یا من؟..

(ناظم حکمت، ۱۳۹۸: ۱۰۰)

۲-۳-۵. کارکرد زیبایی شناسانه و هنری عشق در شعر دو شاعر

یک اصل مهم در حوزهٔ آفرینش‌های ادبی به ویژه شعر این است که هر درون مایه و مفهومی که دست مایهٔ شاعر قرار می‌گیرد، خواه بیرون از حوزهٔ ادبیّات باشد، مانند اندیشه‌های فلسفی، مسائل اجتماعی و ... یا از جنس عناصر شعری باشد؛ مانند عواطف وحالات شاعر، باید در زبان و فرمی زیبایی شناسانه، عینیّت پیدا کند. درواقع خلاقیّت و هنرمندی شاعر در همین شیوه‌های بیان هنری او آشکار می‌شود. اگر پدید آورندهٔ آثار ادبی از این اصل غافل و یا در بکارگیری آن کم توان باشد، تردیدی نیست که اثر او فاقد جاذبه و ماندگاری می‌شود؛ چنین آثاری به آسیب شعارزدگی و کم مایگی دچارند و نمی‌توان آنها را در ردیف آفرینش‌های ممتاز ادبی قلمداد کرد. بنابراین شاعران اثرگذار در هر دوره، آنانند که ضمن غنای فکری و فرهنگی و محتوایی آثارشان، در قلمرو زبان و فرم نیز خلاقیّت و شیوه‌های بیان زیبا و اثرگذار را نیز به کار گرفته‌اند. به عبارتی جمال‌شناسی شعر آنان در اوج قرار دارد. بسیاری از نظریه‌پردازان امروز نیز مانند «یورگن هابرماس» از اهمیّت امر زیباشناسانه، در گسترش دایرهٔ مخاطبان آثار ادبی و هنری سخن گفته‌اند. (ر.ک: ژیمنز، ۱۳۹۰: ۳۴۲)

نکتهٔ مهم اینکه حسین منزوی و ناظم حکمت هر دو از توانمندترین شاعران دورهٔ خود در پدیدآوردن کارکردهای زیبایی شناسانهٔ شعر هستند. جمال‌شناسی شعر دو شاعر از توانش و جاذبه‌های فراوان برخوردار است و به همین سبب هر کدام در قلمرو فرهنگ و زبان خود شاعرانی مهم و اثرگذار قملداد می‌شوند.

تمام مضامین، مفاهیم و درون مایه‌های شعر منزوی و ناظم با کارکرد زیبایی شناختی و با شگردهای هنری بیان شده‌اند. از درون مایه‌های اجتماعی و اعتراضی گرفته تا ژرف‌ترین عواطف انسانی و مفهوم جهان شمول. عشق در شعر آنان هم به باورمندی آنها به مفهوم عشق و هم به تجربه‌های عمیق فردی آنها از عشق و هم به بازنمایی آن در زیبایی‌های گوناگون زبانی و فرمی تکیه دارد.

شعر منزوی ضمن بهره‌گیری متعادل و متناسب از شگردهای بلاغی و ایماژآفرینی‌های مؤثر بر پایهٔ انواع تشبیه و استعاره، با ترکیب سازی‌های نو و استفادهٔ بهینه از ظرفیّت‌های زبانی و موسیقایی، درون مایه‌های عاشقانه را به محور قدرتمند زیبایی شناسانهٔ شعر خود بدل کرده‌است؛ یعنی هنرمندانه‌ترین رفتارهای زبانی منزوی در عاشقانه‌های او ظهور کرده است. تصویرهای پویا و خلاقانهٔ او در بازنماییِ زیبایی‌ها و جلوه‌های دلبرانهٔ معشوق، از موفّق‌ترین شگردهای شاعری اوست.

ز باغ پیرهنت چون دریچه‌ها وا شد — بهشت گمشده، پشت دریچه پیدا شد
رها ز سلطهٔ پاییز، در بهار اتاق — گلی به نام تو، در بازوان من، وا شد
تمام منظره، پوشیده از تو شد؛ یعنی — جهان به چشم دل من، دوباره زیبا شد

(منزوی، ۱۳۷ : ۶۰)

در بیت‌هایی که خواندیم، تصویرهای تازه برپایهٔ تشبیه‌ها و استعاره‌های پی در پی برجسته است.

نمونه‌ای دیگر:

ای گیسوان رهای تو از آبشاران رهاتر — چشمانت از چشمه‌ساران صاف سحر باصفاتر
ای مرمر سینهٔ تو در آن طرفه پیراهن سبز — از خرمن یاس در بستر سبزه‌ها دلرباتر
ای خنده‌های زلال تو در گوش ذرات جانم — از ریزش می به جام آسمانی‌تر و خوش صداتر...

(منزوی، ۱۳۹۹: ۵۰)

در این شعر تصویرها و تشبیه‌ها با موسیقی بیرونی و درونی شعر (واج‌آرایی‌ها) هماهنگ و هم‌افزا پیش می‌روند.

یا:

لبت صریح‌ترین آیهٔ شکوفایی ست — و چشمهایت، شعر سیاهِ گویایی ست
چه چیز داری با خویشتن که دیدارت — چو قله‌های مه آلود، محو و رویایی ست
تو از معابد مشرق زمین عظیم‌تری — کنون شکوه تو و بهت من تماشایی ست...

(منزوی، ۱۳۸۴: ۲۳)

زنی که صاعقه‌وار آنک، ردای شعله به تن دارد فرو نیامده خود پیداست که قصد خرمن من دارد...

(همان، ۴۴)

زن جوان غزلی با ردیف آمد بود که بر صحیفهٔ تقدیر من، مسوّد بود...

... دو چشم دلشت دو سبز آبی بلاتکلیف که بر دو راهیِ دریا چمن مردّد بود...

(همان، ۱۴۰)

تصویری که در بیت اخیر، منزوی از رنگ چشم معشوق به دست داده‌است، در شعر پارسی بی‌سابقه است. باری، این کارکردهای زیبایی‌شناسانه، شگرد مستمر منزوی و ویژگی سبکی اوست. بنابراین ذکر نمونه‌ها و بحث و طبقه‌بندی شیوه‌های زیبایی‌شناسی او، نیاز به مبحث و مقاله‌ای جداگانه دارد؛ پس به همین چند نمونه بسنده می‌شود. وجود این ویژگی در شعر ناظم حکمت نیز کم و بیش برجسته است. شاهد مثال‌هایی را ذکر می‌کنیم:

توفان منی پرآفتاب و رخشان/ همسر منی با موهایی زرد چوکاه/ و پلک‌هایی آبی

(حکمت، ۱۳۹۵: ۲۶۹)

در تابش خورشید/ همچون مهی آبی رنگ در انتهای دریا/ در چشمهایم بخار می‌شود/ قلبم شاخهٔ زردآلویی ست/ تو چون میوه‌ای با پرزهای طلایی/ تاب می‌خوری..

(حکمت، ۱۳۹۶: ۴۱)

ناظم حکمت نیز در خلق ایماژها و آوردن تشبیه‌های نو، عاشقانه‌هایش را به کانون جلوه‌ها زیبایی شناسانه بدل کرده‌است؛ در کنار این روش‌ها او با شیوه‌هایی چون هم‌جواری، هم‌زیستی و تقابل عناصر زیبا و خلاّقانه در زبان شعر بر غنای هنری آثارش افزوده‌است:

غوطه‌ور شدن در چشمانت چون غرق شدن در جنگلی آفتاب/ گرسنه و خشمگین...

(حکمت، همان:۶۵)

چشمانم را می‌بندم/ در تاریکی تو هستی/ به پشت خوابیده‌ای/ پیشانی و مُچ هایت/ مثلثی از طلا/ درون پلک‌های بسته‌ام/ ترانه‌های آنجا همه چیزی با تو می‌آغازد/ با تو جان می‌گیرد/ با تو می‌زید

(حکمت، ۱۳۹۸: ۶۵)

در شعر زیر تلخی دوری را در فضایی سیّال از ایماژها با شیرینی امید، درآمیخته‌است:

در این دیرهنگام/ در این غروب پاییز/ سرشارِ واژه‌های توام/ واژه‌هایت/ جاودانه چون زمان، چون ماده/ برهنه چون چشم/ سنگین چون دست/ و رخشان چون ستاره/ واژه‌هایت/ از قلب تو، تن تو، اندیشهٔ تو/

آمدند/ و تو را چون یک مادر/ همسر/ و دوست/ برایم آوردند/ واژه‌های تو غمگین، دردناک، شاد، امیدوار، گرمابخش/ واژه‌های تو انسانی بودند. (همان: ۵۲)

۳.نتیجه‌گیری

با توجه به مباحث مطرح شده و تطبیق و تحلیل عاشقانه‌های حسین منزوی و ناظم حکمت از منظر کارکردهای عینی مفهوم عشق در شعر آنان، می‌توان نتایج زیر را مطرح کرد:

– مفهوم و درون مایهٔ عشق از اصلی‌ترین و فراگیرترین جنبه‌های محتوایی و لایه‌های معنایی در شعر این دو شاعر است؛ با این تفاوت که جهان شعر منزوی اساساً بر مفهوم عشق بنا شده؛ امّا به فراخور مسائل فرامتنی، عاشقانه‌های او کارکردهای دیگری نیز پیدا می‌کند؛ درحالی‌که جوهرهٔ شعرِ ناظم حکمت مبارزه و اعتراض است امّا به سبب باورمندی او به مفهوم عشق و تجربه‌های عمیق عاطفی‌اش، مفهوم عشق در شعر او جایگاه ویژه‌ای پیدا کرده‌است.

– دیگر اینکه این عشق محوری در شعر آنان، بر اساس پشتوانهٔ فکری و تجربه‌های فردی هر شاعر سبب درک و دریافت‌هایی مشابه و نزدیک از مفهوم عشق شده‌است و در لایه‌ها و عناصرِ شعر آنان نمودهایی مشابه داشته‌است.

– نمودهای مفهوم عشق در شعر این شاعران به محورها و کارکردهایی چندگانه بدل شده‌است؛ از جمله کارکرد عاطفی و تغزّلی، کارکرد اجتماعی و اعتراضی، کارکرد زمینی و فردی، کارکرد زیبایی شناختی و تغزّلی که این کارکردها در شعر هر دو شاعر برجسته و مشترک‌اند؛ اگرچه در شیوه های اجرا در زبانِ شعرشان، تفاوت‌هایی نیز دارند.

– نتیجهٔ کلی‌تر اینکه کارکردهای مشترک مفهوم عشق درشعر دو شاعر در دو کشور و دو زبان و دو فرهنگِ متفاوت، نشان می‌دهد یک مفهوم بزرگ و فراگیر انسانی، مثل عشق، می‌تواند بسیاری از تفاوت‌های زبانی، اجتماعی، اقلیمی و هنری را کنار بزند و به پشتوانه و زمینهٔ مشترک آثار ادبی و هنری تبدیل شود و آنان را از جهات گوناگون به هم

نزدیک کند. بنابراین با پژوهش‌های تطبیقی می‌توانیم این زمینه‌های مشترک را کشف و آشکار کنیم و از معبر ادبیات، تعامل فرهنگی بین ملّت‌های گوناگون را گسترش دهیم.

کتابنامه

– بقایی، ماکان. صابر، غلام. (۱۳۸۸). ***کی یر کگار و اقبال: فیلسوفان عشق***. تهران: یادآوران

– حافظ. (۱۳۷۸).**دیوان**، تصحیح غنی و قزوینی. چ چهارم. تهران: انتشارات علم وسخن

– حکمت، ناظم. (۱۳۹۸). ***تو را دوست دارم چون نان و نمک***. ترجمهٔ احمد پوری. چ هفدهم. تهران: چشمه

– حکمت، ناظم.(۱۳۹۵).***کجاست دستان تو***. ترجمهٔ احمد پوری. چ دوم. تهران: نگاه

– حکمت، ناظم. (۱۳۹۶). ***نامه‌های عاشقانهٔ ناظم حکمت***. ترجمه ائلچین حسن زاده. تهران: قطره.

– حسینخانی، حامد. (۱۳۸۴). ***جستاری در غزل تأثیرگذار امروز***. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. با راهنمایی محمدصادق بصیری. کرمان: دانشگاه شهید باهنر کرمان

– ژیمنز، مارک. (۱۳۹۰). ***زیبایی‌شناسی چیست؟***. ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی

– سعدی. (۱۳۷۰). ***عاشقانه های سعدی***. به کوشش کمالی سروستانی. تهران: نظر.

– سینگر، اورینگ. (۱۳۹۸). ***فلسفهٔ عشق***. ترجمهٔ میثم محمد امینی. تهران: نشر نو.

– صفوی، کورش (۱۳۸۹) ***زبان‌شناختی و ادبیات***. تهران: هرمس.

– کفافی محمد، عبدالسلام. (۱۳۸۲). ***ادبیات تطبیقی***. ترجمهٔ سید حسین سیدی. مشهد: آستان قدس رضوی.

– محسنی نیا، ناصر. (۱۳۹۳). ***ادبیات تطبیقی در جهان معاصر***. تهران: علم و دانش.

– مجابی، جواد. (۱۳۸۱). ***شناختنامه احمد شاملو***، چ سوم. تهران: قطره.

– منزوی، حسین. (۱۳۹۹). ***از ترمه و تغزّل***، چ یازدهم. تهران: روزبهان.

– منزوی، حسین .(۱۳۷۳). ***از شوکران و شکر***. تهران: آفرینش.

– منزوی، حسین.(۱۳۷۷). ***از کهربا و کافور***. تهران : کتاب زمان.

– منزوی، حسین.(۱۳۸۰). ***این کاغذین جامه***. تهران: نغمه.

– منزوی، حسین.(۱۳۸۴). ***با سیاوش از آتش***. چ دوم، تهران: پاژنگ.

- منزوی، حسین . (۱۳۷۱). ***با عشق در حوالی فاجعه***. تهران: پاژنگ.
- منزوی، حسین. (۱۳۸۵). ***مجموعه اشعار***. به کوشش حسین فتحی، تهران: نگاه.
- هاشمی کرمانی.(۱۴۰۰). ***مظهر الاثار***. با تصحیح و تطبیق حامد حسینخانی. تهران: میراث مکتوب.
-هادی لو، رضا. (۱۴۰۰). «فردیّت از غزلیّات حسین منزوی». ***فصلنامه بهارستان سخن***. دورهٔ ۱۸. شماره ۵۲. صص ۱۹۶-۱۷۵.

Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Comparative Literature

Print ISSN: 2008-6512 Online ISSN: 2821-1006

Iranian Society for the Promotion of Persian Language and Literature

Comparative Analysis of Form and Theme between the Movie "Where is the Friend's House?" And the Poem "Address" by Sohrab Sepehri *

Hesam Khaloie [1]

Abstract

1. Introduction

One of the most contemporary and significant areas of research in literature and the arts that has attracted significant attention of critics and researchers today is the field of "interdisciplinary" studies. In this research field, comparative literature studies within the American school are considered a subset. This field emphasizes that to better understand and comprehend literary productions and phenomena, it is necessary to establish connections between various forms of art and consider their relationships with social and cultural backgrounds. The fundamental principle is to move away from a biased view of literary texts and establish connections between branches of the humanities so that we no longer would witness the isolation of these sciences from artistic branches. Recent experiences and research have shown that a work of art can both influence and be influenced by other artistic branches. This theory is the result of the efforts of "Rene Wellek," a prominent theorist in the American school of Comparative Literature. In this research, in addition to the discussion of interaction between two branches of art, the discussion of "adaptation" is also our focus. Although most research on literary adaptation has been in the context of cinema adapting literary narratives, this field has broader implications. What is under scrutiny and examination in this article is the analysis of the function of "poetic words" adaptation in a

* **Article history**:

Received 18 September2022 Accepted 07 August 2023

Received in revised form 1 July 2023 Published online: 20 February 2023

Journal of Comparative Literature

Year 15, No. 29, autumn and winter 2024 Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman

© The Author(s).

1. PhD candidate in Persian language and literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Bahonar University of Kerman, Kerman, Iran. E-mail: h.kh@ens.uk.ac.ir

mythological poetic work and its cinematic representation by a poet-director. Furthermore, we will examine the structure of the poetry and cinema of "Sohrab Sepehri" and "Abbas Kiarostami" in terms of external and internal levels of an artistic work, considering poetic and cinematic elements in both works for comparative analysis.

2. Methodology

The approach adopted in this research is a descriptive-analytical approach. The data from the two works under study have been examined in terms of form and content. It is natural that the interdisciplinary approach employed in this comparative study is grounded in the American school of Comparative Literature.

3. Discussion

It is necessary to juxtapose two works under examination to determine in which part of the cinematic film this adaptation and reception of words has manifested.

The language of poetry is a language that every reader or listener immediately perceives its structural and semantic differences with an ordinary language (everyday language) after reading it or listening to it. In other words, readers and listeners easily discern that both in terms of the words that reach to their ears and in terms of the thoughts and perspectives conveyed them differ from other discourses. This concept is clearly articulated by "Aristotle" in his discussion of the essence of poetry. He states, "Poetry is a craft that imitates through words (imitation of nature, mimesis). Now these words may be in prose or in verse." The understanding of words is the most important factor in understanding and interpreting a poetic work, and indeed, in any literary work. Because these words are essentially the products of the poet's mind that signify the intended meaning separately. The more diverse and rich the meanings of these selected words, the more diverse and beautiful the poet's imagination and thoughts.

Today, all theorists agree that cinema, like other arts, has its own language. This means that there are parameters and conventions that help us understand the intended meaning of a film. Some critics view the language of cinema as a collection of images of humans, places, and other subjects that essentially convey the sentences of the text and must be understood and interpreted alongside other sentences to

decipher the meaning of the film. It should be noted here that although cinema is understood as a language, comparing it with the language of text (including words, sounds, and sentences, etc.) is a futile endeavor. Therefore, we should speak of "the language of images" for cinema. This visual language has succeeded over the past century in establishing a special place among humans. During this journey, cinema, as the seventh art, has successfully utilized this visual language and enamored humanity with its mode of expression on the Earth. Certainly, what concerns us regarding the "language of cinema" includes aspects such as image processing, scenes (editing), lighting, framing scenes, the relationship between sound and image, and so on. All of these are visual aspects of the "language of cinema." Of course, it is also important to note that other characteristics of this language are related to the narrative and the structural composition of the film.

Furthermore, the content is the inner aspect of any literary work, which can never be one-dimensional. Even if the creator of the work has created it for a single theme, readers and critics can extract different meanings from it, in line with their own perspectives. This behavior is more pronounced in the context of "literary adaptations." In the two works discussed in this research, Kiarostami, as a later creator, has freely adapted under the influence of Sepehri, an earlier creator. This adaptation can be compared with the words and concepts of Sepehri's poetry and reached a unified viewpoint. The concepts of "home," "friend," "passerby," "rider," and "love," which we have compared, form the foundation of both works.

In Sepehri's poetry, the content has a spiritual and elevated aspect that, with its specific symbols, steps into the realm of symbolism to indirectly interact with objects in the service of its abstraction. Kiarostami, on the other hand, creates a poetic, down-to-earth, and realistic theme that can present these two fundamental concepts, "love" and "friendship," in their most elementary form, in the form of two children, to the audience's gaze. Indeed, he has succeeded in this regard. Additionally, the concept that these two great men have left behind regarding the "tree" throughout this poetry and film is another content that attracts the audience. It is not easy to overlook Sepehri's mystical and mythological view of the tree, just as in Kiarostami's cinema, especially in the film "Where is the Friend's Home?"; "In Kiarostami's cinema, the tree evokes meanings of eternity, rejuvenation, and rebirth.

4.Conclusion

In this research, it becomes evident how Kiarostami, with precision and artistic skill, borrowed from the external and internal layers of Sohrab's poetry, transforming it into a visual and direct work with no ambiguity. This borrowing in the realm of cinematic "space-making" has been so successful that words such as "horizon, sky, light, tree, pause, rider, alley-garden, alley, fear, solitude, fountain, myths, flower branch, and transparency," along with the combination of "fluid intimacy of space," are all parts of Kiarostami's film, serving as cinematic vocabulary.

In the aspect of "form", Kiarostami has developed an internal structure that aligns with Sohrab's poetry. The initial and concluding symmetry of the film and the narrative journey between two essential points in the film are equivalent to the two key interrogative sentences in Sohrab's poetry, which are placed at the beginning and end of the poem. The main essence of the poem, with its narrative quality, flows through this interval, and all scenes and sequences are shaped based on Sohrab's poetic content.

Moreover, in the "narrator" aspect, both artists have utilized a knowledgeable and outward-speaking narrator. This knowledgeable narrator in Sohrab's poetry narrates the affairs and actions of the "rider," while in Kiarostami's film, it transforms into the camera, accompanying the main character (Ahmad) everywhere, ultimately becoming another narrator like music, evoking the mystical space of Sohrab's poetry.

Finally, the discussion revolves around the "theme" and "content." Kiarostami, with his earthly interpretation of Sohrab's spiritual and mystical poetry, interconnects the characters of the "rider" and the "passerby" from Sohrab's poetry through the motivating force of "love" in his film, arriving at the fundamental question of the poem, from his own perspective: "Where is the Friend's Home?" He also transforms elements such as the "tree," which in Sohrab's poetry has a mythological dimension, into a philosophical and humanistic concept.

This comprehensive approach illustrates Kiarostami's masterful adaptation of Sohrab's poetry into a cinematic masterpiece, shedding light on the intricate layers of meaning and artistic choices made in the process.

Keywords: interdisciplinary studies, adaptation, poetry, cinema, Abbas Kiarostami, Sohrab Sepehri.

References [in Persian]

Ahmadi, B. (1992). From pictorial signs to text: towards a semiotics of visual communication.. Tehran. Markaz.

Ali-Akbarzade, M. (1999). Color and upbringing. Tehran: Misha.

Aminpour, Q. (2006). Poetry and childhood. Tehran: Morvarid.

Ardalani, SH. (2016). The function of myths in Sohrab Sepehri's poems. Quarterly journal of mystical and mythological literature, second year (42), 11-46.

Aristotle. (2006). Poetics (Aristotle). Translated by Abdul Hossein Zarin Koob. Tehran: AmirKabir.

Baraheni, R. (1995). gold in copper. Tehran: Zaryab.

Cronin, P. (2015). Lessons with Kiarostami. Tehran: Nazar.

Dastgheib, A. (1969). The bright shade of modern poetry Persian. Tehran: Farhang.

Esfandiyari, SH & Jamshidi, A & Others. (2019). Contrast of stillness/movement in the cinema of Abbas Kiarostami based on Laura Malloy's theory of stillness aesthetics. Fine arts magazine - performing arts and music, Period 24 (1), 79-86.

Gholami, M. (2020). Criticism of Sohrab Sepehri: typology of criticism. New literary essays (211), 25-43.

Ghiyasi, M-T. (1989). An introduction to structural stylistics. Tehran: Sholeye Andishe.

Haji-Mashhadi, A. (1998). Language, cinema and semiotics: a look at the bilateral links between semiotics and cinema. Art magazine (38).

Hasani, E & Esfandiyari, Sh. (2018). Westernization of cinema; Rethinking ways of thinking, theorizing and non-western filmmaking (with an emphasis on Abbas Kiarostami's cinema). New Media Studies Quarterly, forth year (14), 109-146

Hayati, Z. (2014). Criticism of comparative studies of adaptation in Iranian literary and cinema studies. A specialized quarterly of literary criticism, seventh year (27), 69-97.

Hoqouqi, M. (1999). Poetry of our time, Sohrab Sepehri. Tehran: Sadr.

Jorkesh, SH. (2004). Modern poetry boutique. Tehran: Phoenix.

Kavyani, SH. (1989). Philosophical thought of Sohrab Sepehri. Chista magazine (61), 39-53.

Kiarostami, A. (2016). Where Is the Friend's House?. Tehran: Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults.

Langroudi, Sh. (1998). Analytical History of Contemporary Poetry (Volume II). Tehran: Markaz.

Maleki, H & Azari, GH & Others. (2020). Analysis of Abbas Kiarostami's close-up film based on the pattern of coexistence and substitution. Journal of history, politics and media, Third year (1), 117-134.

Mirahmadi, Yekta, and Kasi, Fatemeh. "A Comparative Study of Mythological Time in the Poetry of Sohrab Sepehri and Mikhail Lermontov." Comparative Literature, vol. 15, no. 28, 1402 [1983], pp. 347-375.

Mir-Ehsan, M. (2001). Philosophical foundation of Kiarostami's approachist cinema. The book of the month of art (41-42). 55-56.

Nafisi, A. (1990). The eyes should be washed. Kelk magazine (2).

Omran-Poor, M-R. (2007). The importance of elements and structural features of words in the selection of words in poetry. Research paper on Persian language and literature (Gohar Goya) (1), 153-180.

Remak, H. (2012). Definition and function of comparative literature. Translated by Farzaneh Alavizade. Special issue of Farhangistan (comparative literature), seventh year (2), 54-73.

Sadr-Ara, R & Tabrizi, M. (2008). Cinema of poetry (about Paolo Pasolini). Hamshahri certificate (27).

Sam-Khaniyani, A-A. (2014). Phenomenological approach in Sohrab Sepehri's poetry. Research paper on lyrical literature, 121-142.

Sartre, J. (1970). Being and Nothingness. Translated by Enayatollah Shakibapoor. Tehran: Amir Kabir.

Shamiyan-Sarovkolayi, A & Alizade, H. (2013). Nature and creative imagination in Sepehri's poetry and Kiarostami's cinema. Comparative literature researches, Second period (2), 79-104.

Sepehri, S. (1967). The Green Space. Tehran: Rowzan.

Seyed-Hosseini, R. (1986). List of literary movements (Volume 1). Tehran: Zaman.,

Shamisa, S. (2003). A look at Sepehri. Tehran: Sedaye Moaser.

Shamisa, S. (2012). List of literary movements. Tehran: Ghatre.

Sheykh-Mehdi, A & Poor-Jafar, M-R. (2002). Investigating the reasons for the acceptance of Abbas Kiarostami's films by Western critics. Art teacher's quarterly, First period (2), 25-41.

Soofi, M-R. (2023). Space and its importance in cinema based on visual analysis of movies from Hollywood and Egyptian cinemas. Vista magazine.

Tarkovsky, A. (2003). Five Screenplay. Translated by Baba; Ahmadi. Tehran: Ney.

ادبیات تطبیقی
شاپا چاپی: ۶۵۱۲ - ۲۰۰۸ شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶ - ۲۸۲۱

تحلیل تطبیقی صورت و مضمون میان فیلم «خانهٔ دوست کجاست؟» و شعر «نشانی» سهراب سپهری *

حسام خالویی[۱]

چکیده

امروزه ادبیات تطبیقی، تنها به بحث میان آثار ادبی از زبان‌های مختلف با ژانر یکسان، نمی‌پردازد، بلکه به تطبیق رشته‌های مختلف هنری و مشخص‌کردن تأثیر و تأثّرهای آنان را بر یکدیگر، مورد توجه قرار می‌دهد. یکی از حوزه‌های مهم و جذاب مطالعات «بینارشته‌ای»، حوزهٔ تطبیق آثار سینمایی متأثر از شعر شاعران مختلف است. چنین خلقی، در تاریخ سینمای ایران، آنچنان مورد توجه قرار نگرفته‌است و تعداد معدودی از سینماگران خوش‌ذوق و صاحب سبک، به این روش، پرداخته‌اند. یکی از این سینماگران، «عباس کیارستمی» است. او در دههٔ شصت، با اقتباس از شعر «نشانی» سهراب، فیلمی با عنوان «خانهٔ دوست کجاست؟» ساخت. در این پژوهش، با مداقه در عناصر شعر و سینما و کارکرد لوازم آنان، به بررسی شعر سهراب و سینمای کیارستمی (چه از نظر سبکی چه جهان‌بینی) پرداخته شده، سپس تطبیق این دو اثر از نظرگاه سطوح بیرونی چون: «فضاسازی»، «فرم»، «راوی» و سطح درونی یا «مضمون» اساس کار قرار گرفته‌است و نتایجی به دست آمده که نشان می‌دهد فیلم کیارستمی فضاسازی خود را بر مینای المان‌ها و ایماژهای شعر سهراب چون: فلق، آسمان و صمیمت سیال فضا قرار داده و در فرم، محتوای شعری سهراب را به خصوص در دکوپاژها، میزانسن‌ها، فیلم‌برداری و حتی تدوین مد نظر داشته است. در بحث راوی نیز، راوی «برون‌گرای» سهراب را برای فیلم خود برگزیده تا «سوار» فیلم سهراب را به‌خوبی همراهی کند. در محتوا نیز کاملاً مطابق نگاه عرفانی و اساطیری سپهری پیش رفته تاجایی‌که

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۶/۲۷ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۴/۱۰ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۲/۰۵/۱۶

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی، سال پانزدهم، شمارهٔ بیست و نهم، پاییز و زمستان۱۴۰۲

DOI: 10.22103/JCL.2023.20258.3543

صص ۱۴۹- ۱۸۵

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

حق‌مؤلف © نویسندگان

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید باهنر، کرمان، ایران. رایانامه:
h.kh@ens.uk.ac.ir

مفاهیم شعر سهراب مانند خانهٔ دوست، پسربچه، سوار، عشق و حتی درخت را به جایگاهی انسانی و فلسفی برساند.

واژه‌های کلیدی: مطالعات بینارشته‌ای، اقتباس، شعر، سینما، عباس کیارستمی، سهراب سپهری.

۱. مقدمه

۱-۱. شرح و بیان مسئله

یکی از به‌روزترین و مهم‌ترین حوزه‌های پژوهش ادبیات و هنر که امروزه توجه خیل عظیمی از منتقدان و پژوهشگران را به خود جلب کرده، حوزهٔ مطالعات «بینارشته‌ای» است. در این حوزهٔ پژوهشی، مطالعات ادبیات تطبیقی در مکتب آمریکایی، زیرمجموعه‌ای از آن به شمار می‌آید. این حوزه مشخص می‌کند که برای دریافت و درک بهتر تولیدات و پدیده‌های ادبی، لازم است که پلی میان هنرهای گوناگون زد و ارتباطشان با زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی را زیر نظر گرفت. درواقع اصل اساسی، این است که دیگر نگاه متعصبانه به متون ادبی را باید کنار گذاشت و بین رشته‌های علوم انسانی ارتباط برقرار کرد تا دیگر شاهد انزوای این علوم از شاخه‌های هنری نباشیم؛ چراکه تجربه‌ها و پژوهش‌های اخیر نشان داده که یک اثر هنری، هم می‌تواند بر سایر شاخه‌های هنری تأثیر بگذارد و هم وام‌دار آنان باشد. این نظریه حاصل تلاش‌های «هنری رماک»، نظریه‌پرداز برجستهٔ مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی است. وی این مبحث مهم را این‌گونه معرفی می‌کند:

> ادبیات تطبیقی از یک سو، مطالعهٔ ادبیات در ورای محدودهٔ کشوری خاص، و از سویی دیگر، مطالعهٔ ارتباطات بین ادبیات و سایر حوزه‌های دانش بشری همچون هنرهای زیبا (مانند نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری، موسیقی)، فلسفه، تاریخ، علوم اجتماعی (مانند سیاست، اقتصاد، جامعه‌شناسی)، علوم تجربی، مذهب و نظایر آن است. به طور خلاصه، ادبیات تطبیقی مقایسهٔ یک ادبیات با ادبیات یا ادبیات‌های دیگر و هم‌چنین مقایسهٔ ادبیات با سایر حوزه‌های اندیشه و ذوق بشری است. (رماک، ۱۳۹۱: ۵۵)

اکنون در این پژوهش علاوه بر بحث تعامل بین دو شاخه از هنر، بحث «اقتباس» نیز پیش‌روی ماست. هرچند که بیشترین پژوهش‌ها در زمینهٔ اقتباس ادبی در زمینهٔ اقتباس سینما از ادبیات داستانی صورت‌گرفته‌است اما این حوزه، گستردگی بیشتری دارد. از جمله: سیر

تاریخی اقتباس؛ نظریه‌پردازی دربارهٔ اقتباس با تکیه بر فلسفهٔ سینما؛ تحلیل اقتباس‌های ادبی سینما از شعر یا نثر داستانی؛ ضرورت‌ها و فرصت‌های فرهنگی اقتباس از ادبیات بومی و ملی و در آخر مقایسهٔ سیر اقتباس در سینمای ملی و جهان و مقیسهٔ این دو باهم. (ر.ک: حیاتی، ۱۳۹۳: ۷۰) لکن آنچه که در این مقاله مورد غور و توغل قرار دارد، تحلیل کارکرد اقتباس «واژه‌های شاعرانه» در اثری نوشتاری از شاعری اسطوره‌گرا، در اثری سینمایی و تصویری، از کارگردانی شعرگراست. شاید در ابتدا این امر، چندان شدنی به نظر نیاید، اما باید به تفکر پرداخت که به عقیدهٔ برخی نظریه‌پردازان چون «یوری تینیانوف» (۱۹۴۳-۱۸۹۴)، فرم سینما به شعر نزدیک‌تر از نثر است. (ر.ک: صدرآرا و تبریزی، ۱۳۸۷) پس باید دو اثر مورد تفحص را روبروی هم قرار داد تا مشخص شود که این اقتباس و دریافت از واژه‌ها، در کدام بخش از فیلم سینمایی نمود پیداکرده‌است. در ادامه به بررسی ساختار شعر و سینمای «سهراب سپهری» و «عباس کیارستمی» از منظر سطوح بیرونی و درونی یک اثر هنری می‌پردازیم و با پیش چشم داشتن عناصر شعری و سینمایی در دو اثر مورد تحقیق، هدف مورد مداقه را به بحث و تحلیل خواهیم گذاشت.

۱ -۲.پیشینهٔ پژوهش

در باب دو اثر مورد پژوهش، مقاله‌ای با عنوان «بررسی نشانه های متقابل تصویری در شعر نوگرا و سینمای نوین ایران، مطالعهٔ موردی سهراب سپهری و عباس کیارستمی» در همایش ملی پژوهش‌های شعر معاصر فارسی به قلم محمدرضا شریف‌زاده و هومن ربیعی به چاپ رسیده است. آن‌ها در این مقاله تفسیرهایی ذوقی از نشانه‌های تصویری فیلم بر مبنای شعر سپهری ارائه می‌دهند. پژوهش دگیر در این حوزه، مقالهٔ «طبیعت و تخیل خلاق در شعر سپهری و سینمای کیارستمی» است. این پژوهش را اکبر شامیان ساروکلایی و حمیرا علیزاده در سال ۱۳۹۳ در نشریهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی به رشتهٔ تحریر درآورده‌اند. آنان با مقایسهٔ شعر سپهری با سینمای کیارستمی، به این نتیجه می‌رسند که میان آثار سپهری و کیارستمی، پیوندی بینامتنی و بیناذهنی بر مبنای کهن‌الگوها وجود دارد؛ هرچند نگاه سپهری بیشتر عارفانه و نگاه کیارستمی اغلب فلسفی و انسان‌گرایانه است.

در حوزهٔ سینما و شعر نیز تا کنون چند کار پژوهشی به عرصهٔ عمل رسیده است. مقالهٔ «شعر سینمایی و سینمای شاعرانه» از مجید عاصمی، در نشریهٔ گوهران در سال ۱۳۸۵ به چاپ رسیده است. لاله آتشی و سارا توسلی مقاله‌ای، سال ۱۳۹۲ با عنوان «تحلیل بینارشته‌ای شعر و سینما: بررسیِ تصویر قهرمان/ سربازِ انگلیسی در شرق با رویکرد پسااستعماری» در ویژه‌نامهٔ فرهنگستان نگاشته‌اند؛ همچنین مقالهٔ «مطالعهٔ تطبیقی مفهوم مرگ و جاودانگی در شعر و سینما (مورد مطالعه: شعر فروغ و سینمای تارکوفسکی)» در نشریهٔ نقد ادبی دانشگاه تربیت مدرس، در سال ۱۳۹۸ وجود دارد. مقالهٔ دیگر در حوزهٔ سینما و شعر، مقاله‌ای از زهرا حیاتی با عنوان «مقایسهٔ استعارهٔ ادبی و استعارهٔ سینمایی با شواهدی از شعر فارسی» است که در ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی دانشگاه شهید بهشتی در سال ۱۳۹۱ به طبع رسیده است که می‌تواند پیشینه‌ای برای این پژوهش باشند.

۱ -۳. مبانی پژوهش

۱-۳-۱. واژه در زبان شعر

زبان شعر، زبانی است که هرخواننده یا شنونده‌ای، بلافاصله پس از خواندن و شنیدن آن، به تفاوت ساختاری و معنایی آن با زبان معمولی (روزمره)، پی می‌برد؛ یعنی خواننده و شنونده به سادگی درمی‌یابند که چه از لحاظ لفظی که به گوشش می‌رسد و چه از لحاظ تفکر و دیدگاهی که با او در میان گذاشته می‌شود، این سخن با دیگر سخنان، متفاوت است. این مفهوم را «ارسطو» در باب چیستی شعر به روشنی بیان می‌کند. «شعر فنی است که به واسطهٔ لفظ به تقلید (تقلید از طبیعت، محاکات) می‌پردازد؛ حال این لفظ، خواه به صورت نثر باشد و خواه به صورت شعر» (ارسطو، ۱۳۸۵: ۶) تعریف امروزی‌تر از این فن برجستهٔ ادبی را «رضا براهنی» نیز به دست می‌دهد:

> هر شعر به دلیل آنکه به ترکیبی بی‌سابقه در کلام و ترکیبی بی‌سابقه در عرصهٔ عواطف، تصویرها و اندیشه درمی‌آید، یک حادثه است؛ حادثه‌ای که هدفش دگرگون کردن چیزی در ذهن انسان است و یا راندن اوست به سوی یک هیجان کامل درونی. هر شعر خوبی با این عنصر پر نیروی حادثهٔ خود، عواطف خواننده را غافلگیر می‌کند و او را از جا می‌کند و دچار شگفتی می‌سازد. به همین دلیل، هر شعری عبارت از برگزیدن اشیا و آدم‌ها از مکان‌ها و زمان‌های مختلف و

جمع‌آوری آن‌ها در یک لحظهٔ بی‌مکان و بی‌زمان و شاید همه‌زمانی و همه‌مکانی است. (براهنی، ۱۳۷۴: ۴-۳)

پس باید دقت کرد که این لفظ پر حادثه و هیجان‌انگیز، از چه ساختاری تشکیل‌شده‌است که موجب ارتباط با مخاطب می‌شود؟ به‌یقین، یکی از اساسی‌ترین شرایط برای ارتباط با متن و در کل هر اثر ادبی، منوط به شناخت و دریافت مخاطب، نسبت به اجزا و سازه‌های کوچکتر متن، به ویژه واژه است. شناخت واژه، مهم‌ترین عامل در شناخت و تفسیر اثر شعری و در کل هر اثر ادبی است؛ زیرا این واژگان درحقیقت، اندوخته‌های ذهن شاعرند که جداگانه بر مفهوم مورد نظر شاعر، دلالت دارند و هرچه بار معنایی این واژگان انتخاب‌شده بیشتر و از تنوّع بیشتری برخوردار باشد، تخیّلات و ذهنیّات شاعر ، متنوّع‌تر و زیباتر است.(ر.ک: عمران‌پور، ۱۳۸۶: ۱۵۴) همچنین می‌توان واژه‌ها را از دیدگاه موسیقیایی و معنایی ساختار شعر، تجزیه و تحلیل کرد. این عناصر نام‌برده همان عناصری هستند که زبان شعر را از کاکرد معمول و خودکار خود خارج می‌سازد و نظامی ناآشنا و برجسته‌شده را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. این مهم را «موکاروفسکی»-نظریه‌پرداز مکتب پراگ- در مطالب خود ارائه‌داده‌است که برجسته‌سازی در زبان شاعرانه تا آن حد به درجهٔ اعلای خود می‌رسد که عمل ارتباط را در پس‌زمینه قرار می‌دهد.

با این تفاسیر دریافتیم که در زبان شعر، واژه‌ها از آنچه که نشان می‌دهند، فراتر می‌روند و هر کدام در ورای خود، رمزی برای بیان مفاهیم والایی هستند؛ هرچند که این واژه‌ها در قالب تصویرها و استعاره‌های متعدّد خود را ظاهر می‌سازند، اما این خواننده و پژوهشگر است که تلاش می‌کند از میان جنگل تودرتوی واژه‌ها عبور کند تا با شناخت رمزهای نهفته در واژه‌های گزینش‌شده، جهان مفاهیم واژگان شعر را درک کند و به فضاسازی و جهان‌بینی شاعر پی ببرد؛ مخصوصاً اگر شاعر، گرایش‌های «سمبولیک» و «رمانتیک» داشته باشد، باید به واژگان شعری، دیدی عمیق‌تر بخشید تا به تصورات و تخیلات شاعرانهٔ نویسنده، دست یافت. پیروان رمانتیسم در باب واژه، بیان می‌کنند که: «واژه، تنها بیان‌کنندهٔ یک منظور ساده نیست، بلکه برای خود ارزش و اهمیت خاصی دارد

و باید متوجه مفهوم خیال‌انگیز و ارزش آهنگ آن بود. اکنون بیش از هر چیزی باید در روابط کلمات با یکدیگر و هیجان‌ها و خاطره‌هایی که هریک از آن‌ها برمی‌انگیزد، دقت کرد.» (سیدحسینی، ۱۳۶۵: ۹۱) در همین زمینه، پیروان سمبولیسم نیز با اضمحلال تدریجی معناهای کلیشه‌ای و ثابت در وادی هنر شعر که گویی به سنّت بدل شده بودند، در استفاده از واژه، راه‌های جدیدی را پیش روی نویسندگان قرار دادند. سمبولیست‌ها همچون رمانتیست‌ها، ذهن شاعران را متوجه عملکرد گوناگون هر واژه در فضاهای مختلف شعری کردند و از آنان خواستند که توجه خود را به کارکردهای متفاوت هر واژه معطوف کنند و خلاقیت را به خود واژه بسپارند(ر.ک: غیاثی، ۱۳۶۸، ۱۷۹)؛ درنتیجه، راهکار جدید مکتب رمانتیسم و سمبولیسم، این امکان را برای شاعران فراهم ساخت که معناهای متعدد و متنوع را با استفاده از تصویرسازی‌های مختلف، تجربه کنند. شاید برخی از منتقدان، دریافت معنی را در چنین نوشته‌ای، امکان‌پذیر ندانند، ولی شاعر با گزینش خاص خود، و ترکیبی که تصمیم می‌گیرد، واژه‌ها را در کنار یکدیگر بچیند (محور همنشینی) ذهن مخاطب را آزاد می‌گذارد تا با تفسیر و درک مختص خود، معنایی برای شعر، بیابد.

۱-۳ -۲. شعر سهراب سپهری

۱-۳-۲-۱.زبان و واژگان شعری

سپهری از شاعرانی است که روشی خاص در به‌کارگیری زبان و انتخاب واژگان خود به‌کاربرده‌است. اغلب منتقدان، او را نقاش واژه‌ها می‌دانند و حتی برخی منتقدان از آن اظهار انزجار می‌کنند. «زبان سپهری زنانه و نرم است. گویی زبان خشن دیگران، چنانش به پس‌پسکی رفتن واداشته که اکنون دارد از آن سر بام فرو می‌افتد. حتی زبان گاه به شدت توخالی و مضحک است.» (نوری علا، ۱۳۴۸، : ۲۸۹) به هرحال نوع واژگانی که او در سطح بیرونی اشعارش گزیده، بیان‌گر نگاه ژرفی است که فلسفه‌ای خاص را دنبال می‌کند. سپهری نقش‌های صوری و ارجاعی هر واژه را با وسواس خاصی پیش نظر می‌دارد و به کشف آن‌ها می‌پردازد. منتقدان بر این باورند که وی با غرض خاص خود، از معنا و کاربرد معمول واژه در سطح دستور زبان عبور کرده و به معناها و کاربردهای جدید واژگان در سروده‌هایش دست‌یافته‌است. «توجه سهراب سپهری به «واژه»، «کلمه»، «شستن واژه و یافتن

معنا»، «معنی کردن»، «تفسیر» و مواردی از این دست حاکی از جایگاه محوری واژه در تبیین نگاه پدیدارشناختی اوست.» (سام خانیانی، ۱۳۹۲: ۱۳۵) پژوهشگران مختلفی با بررسی صورت شعر سهراب، بیان داشته‌اند که نگاه دقیق او به ابعاد مختلف واژه، به شکل نوآوری‌هایی در محورهای هم‌نشینی و جانشینی زبان نمودپیداکرده‌است. ساختن ترکیبات نو با نیت‌های خاص و همچنین هنجارشکنی در شکل عادی محور همنشینی زبان، در شعر سهراب دیده می‌شود. از سوی دیگر نشان داده‌اند که سپهری در محور جانشینی زبان، به بازتعریف پدیده‌های مختلف پرداخته و حالتی فرمالیستی به شعر خود بخشیده است. (ر.ک: همان: ۱۳۶) از دیگر خصوصیت‌های واژگانی شعر سهراب، مطمئناً باید به نقش «رنگ‌ها» در شعر او اشاره کرد. انتخاب واژگان «رنگ» در شعر سپهری، بیشتر بر جنبهٔ طبیعت‌گرایی شعر او متمرکز است. کسی که طبیعت را به عنوان مبدأ و سرچشمهٔ آدمی می‌شناسد و خود نیز اغلب عمرش را به عنوان نقاشی طبیعت‌گرا، دور از هیاهوی انسان‌ها در پناه پدیده‌های خلقات به سر می‌برد، برای یافتن آرامشی خالص و پاک، مخاطب خود را به سوی طبیعت رهسپار می‌کند و رنگ‌های پدیده‌های طبیعی اطراف انسان را پناه‌گاهی امن و مطمئن برای او می‌داند. «شاعر امروز، راوی صادق لحظه‌های زندگی خویش و جامعه‌ای است که در آن زندگی می‌کند. بدی‌ها و خوبی‌ها، زشتی‌ها و زیبایی‌ها را همچون نقاشی زبردست در اشعار خود به تصویر می‌کشد و چنین است که شعر امروز برخلاف شعر دیروز ما، آیین‌هایی از روحیات شاعر و انسان‌ها عصر اوست.» (علی‌اکبرزاده، ۱۳۷۸)

اما نقش برجستهٔ دیگری که نوع واژگان سهراب، در اشعار او بازی می‌کنند، نقش نمادین و سمبول‌وار واژه‌های انتخاب‌شدهٔ اوست که جنبه‌ای «تصویری» به اشعار او بخشیده‌است؛ بااین‌حال باید توجه داشت که نوع تصویرپردازی‌های سهراب در مقابل دیگر شاعران نوگرا مثل نیما، شاملو و اخوان اساساً دگرگون است. سهراب در این راه سمبلیک و نمادین، جهان‌بینی عارفانه، فلسفی و غنایی خود را نشان می‌دهد؛ جهان‌بینی‌ای که به عقیدهٔ دکتر «سیروس شمیسا»، با مطالعهٔ عرفان اسلامی، فرهنگ هند و چین باستان، صبغه‌ای

سوررئالیستی به سروده‌های سهراب داده‌است. (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۲: ۵) با این تفاسیر درمی‌یابیم که مخاطب شعر سپهری به راحتی می‌تواند با ناخودآگاه ذهنی وی پیوند برقرار کند و تفکر و دنیای خاص او را به خوبی بشناسد؛ این‌ها همگی حاصل هنرمندی و درک بالای سپهری از ظرفیت‌های درک‌نشدهٔ واژگان و روساخت زبان است که توانسته قابلیت-های گوناگون الفاظ را در جهت بیان سمبولیک و تصویری به کار گیرد. (ر.ک: حقوقی، ۱۳۷۸: ۳۰) این توضیحاتی که برشمرده شد، تنها کلیتی از سطح واژگان شعر سپهری است وگرنه مجال این مقاله در ریزتر شدن در خصوصیات واژگانی او نیست. خصوصیاتی که پژوهشگران دیگر، به آنان پرداخته‌اند (از قبیل عنصر تکرار در واژگان، کاربرد اسم و انواع صفت، حس‌آمیزی و ...) و در این مقاله تنها در صورت بروز در تحلیل تطبیقی شعر «نشانی» بیان می‌شود.

۱-۳-۲-۲. جهان‌بینی

در باب تفکر شاعرانهٔ سپهری تا کنون بحث‌ها و نظرات مختلفی گفته‌شده‌است، اما می‌توان بیان داشت که اغلب آن مباحث و نظرات، تقریباً جهان‌بینی و مضمونی خاص را برای زیرساخت شعر سپهری متصورند. وی که نگاهی شهودی به وقایع هستی دارد، سعی می‌کند تا این نگاه را در فلسفه‌ای خاص، جامهٔ عمل بپوشاند. همان‌گونه که سپهری در زبان شعری، از محدوده‌های معمول و عینی عبور می‌کند و جنبهٔ ذهنی شعر خود را بالا می-برد، با عبور از محدودهٔ اندیشه‌ها، فلسفهٔ خود را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد:

> سهراب نیز مانند دیگر اندیشمندان چون نیچه، از مرزهای محدود اندیشه و به زعم نیچه، از فراسوی نیک و بد گذر کرده و در زمانی فراسوی این قلمرو، به تباری نو اشارت‌داده‌است؛ یعنی جهان پیرامون و انسان را بی‌واسطه، بی‌زنگ و غبار و در گوهر خود، اندیشه و ادراک می‌کند.» (کاویانی، ۱۳۶۸: ۴۰)

با این تعریف نمی‌توان از نقش فلسفی شعر سهراب، غافل ماند؛ چراکه او فلسفی می‌اندیشد و از نظرگاهی، دیدگاه فلسفی او به نخستین فیلسوفان یونان باستان، که به مرز «اسطوره» و «طبیعت‌گرایی»، تمایل دارند، پهلو می‌زند. (ر.ک: همان: ۴۱). پس در ادامهٔ جنبه‌های تفکر شعر سهراب، باید به عنصر «اسطوره» در شعر او توجه داشت. سپهری در سروده‌های خود

نشان داده که شاعری اسطوره‌پرداز است. او در بسیاری از اشعارش، اسطوره‌های موجود در فرهنگ ادبی ایران را به‌کارگرفته‌است. «او که در شعرهایش گویی در لحظهٔ ابتدای خلقت جهان حضور داشته و اولین روزهای آفرینش در عصر او رخ داده است، به این ترتیب به سال و روز بندهشن، دوران‌مندی آفرینش، بازآفرینی مداوم زمان و نمونه‌های ازلی و تکرارها، نمونه‌های بغانهٔ آیین‌ها توجه داشته.» (میراحمدی و کاسی، ۱۴۰۲: ۳۷۲-۳۷۳) کاری که سپهری با اساطیر انجام می‌دهد، درحقیقت نشان‌دهندهٔ تعلّق خاطر او نسبت به تبار و نسب خویش است تا مخاطب را با آن مواجه کند و همچنین از گذرگاهی دیگر، شعر خود را با شعر کلاسیک فارسی مرتبط سازد. این می‌تواند جنبهٔ غیرواقعی اشعار سپهری را تحکیم بخشد؛ این به این معناست که سهراب در طی تولید ادبی خود، پایهٔ اشعارش را بر اساطیری نهاده که واقعیت به آنان وابسته‌است. از جمله اساطیری که بیشتر در شعر سپهری نمود پیدا کرده: اساطیر آفرینش (آغاز هستی از آب و پیدایش انسان از خاک و گیاه)، اساطیر نجات‌بخشی (اعتقادات زردشتی و مسیحی)، اساطیر ایزدان و باشندگان متعال، اساطیر پیامبران و قدّیسان (ارمیای نبی، بودا، داوود و حمورابی)، اساطیر باززایی، اساطیر یاد و فراموشی و اساطیر گیاهان و جانوران مقدس است. (ر.ک: اردلانی، ۱۳۹۵)

جنبهٔ دیگر و بسیار مهم جهان‌بینی شعر سپهری که او را در وادی شاعران معاصرش، غریبه و گاه مورد هجوم قرار می‌دهد، گرایش‌های فکری او به «عرفان» است. همگی منتقدان بدین اتفاق دارند که او شاعری هنجارشکن از نوع «عارف» بوده که سر و کاری با دنیای روزمرهٔ پیرامون خود نداشته و از سیاست به کلی دوربوده‌است. این خود نشانی از توجه سهراب، به درون آدمی است. این جنبهٔ شاعری سپهری باعث شده که وی همانند شاعران صوفی و عارف گذشته، در تیررس اعتراض کمال‌گرایانی باشد که شعر او را تهی از هرگونه پیام اجتماعی می‌دانند. او با توجه به سفرهایی که به مغرب‌زمین و شرق آسیا داشته، گرایش و علاقهٔ خود را در مشرق‌زمین ریشه‌یابی کرد و درنهایت، «بودائیسم» و «عرفان شرقی» را فرا گرفت و در اشعارش به این موضوع، فراوان پرداخت. سپهری دیدگاه خود در مورد «وحدت» آسیایی را در مقدمهٔ «آوار آفتاب» می‌نویسد: «آسیا «وحدت» را در

گسترشی بیکران دریافت. آسیاییان به فراترها رفته‌اند. بی‌سویی را زیسته‌اند. باختر از nama-rupa چندان فراتر نشد. هنوز گامی چند برون ننهاده، به جهان maya باز آمد.» (لنگرودی ج۲، ۱۳۷۷: ۶۴۴) این‌ها همگی نشانگر گرایش فکری سپهری به عرفان شرقی است؛ ولیک اینکه برخی منتقدان درصدد پیوند زدن اشعار سپهری با عرفان ایرانی هستند، به نظر کاری عبث است؛ زیرا او هرچند نگرش‌هایی دارد که می‌تواند نزدیک به شاعران عارف گذشتهٔ ما باشد- مانند نگاه و دریافت صریح نسبت به پذیرفتن مرگ، و دریافتن آن برای رسیدن به کمال- ولی از جنس و نوع آنان نیست.

> شعر سپهری، میوهٔ عرفان ایرانی نیست به هیچ‌وجه؛ زیرا سپهری انسانی نبوده که از برزخ‌ها و دوزخ‌ها و بهشت‌های روح ایرانی- از جهنم حلّاج‌ها، عطّارها، مولاناها و حافظ‌ها- عبور کرده باشد تا بریان و گدازان به مرحلهٔ «ذهنی کردن جهان» رسیده باشد. شعر سپهری، در تأیید نظر آیدین آغداشلو، نتیجهٔ برخورد غریبانه و از بیرون با عرفان است. میوهٔ نوعی ذوق‌زدگی، برخورد ناگهانی است، مثل برخورد نسل‌های هیپی با عرفان شرق و دقیقاً همان اشراق را افاده می‌کند. اشراقی بی‌جدال که شرقی‌ها کم‌کم دارند در ویترین می‌گذارند تا به مشتاقان غربی (و نمونه‌های ایرانی‌شان) نشان دهند و احیاناً بفروشند. (نفیسی، ۱۳۶۹: ۵۱-۵۰)

این صحبت‌ها چیزی از ارزش‌های جهان‌بینی سپهری را کم نمی‌کند. درحقیقت او را در زمرهٔ شاعرانی قرار می‌دهد که فلسفهٔ خاص خود را دارد و به بیانی دیگر، حرفی برای گفتن دارد. او میوه‌ای که خود از این مکتب‌ها چیده‌است، در ظرفی قابل و شایسته، در مقابل خواننده قرار می‌دهد و الحق که تا امروز، توانسته قشر خاصی از خوانندگان را با خود همراه سازد. مهم‌ترین جنبهٔ برخورد سهراب با عرفان، ایجاد تفکر ابدیّت و نامیرایی انسان در کنه خلقت اوست. سپهری درک جاودانگی و تحقق این آرزوی دیرینهٔ بشر را در پاک شدن از صفات بد می‌داند. او با به‌کارگیری واژهٔ «ابدیّت» در سروده‌های خویش، که اغلب به عناصر طبیعت اضافه‌شده‌است، سعی در برقراری ارتباط میان طبیعت و عرفان دارد. حتی در بیشتر جاهایی که از طبیعت و عناصر آن یاد می‌کند، طبیعت را به‌سان موجودی جاندار می‌پندارد و آرایهٔ «تشخیص» را به شکلی به کار می‌گیرد که مخاطب احساس هم‌ذات‌پنداری و هم‌صحبتی با طبیعت بکند و آن سروده را در رویاهای کودکی خود بیابد.

بنابراین با جان‌بخشی به اشیا، حالات خود را به آن‌ها تسرّی می‌دهد؛ شاعر هنگام سرودن، کودک می‌شود یا دست کم کودکانه می‌اندیشد یا از ریشه‌های کودکی خود، بهره می‌گیرد. (ر.ک: امین‌پور، ۱۳۸۵: ۱۹-۲۰)

۱-۳- ۳. سینمای کیارستمی

۱-۳-۳-۱. زبان سینما و نوع زبان سینمای کیارستمی

ابتدا باید این مطلب بیان شود که «زبان سینما» در مواجهه با زبان ادبیات، در چه جایگاهی قرار دارد. امروزه همهٔ نظریه‌پردازان اتفاق نظر دارند که سینما نیز همچون دیگر هنرها، زبانی به خصوص دارد؛ این یعنی پارامترها و قراردادهایی که با کمک آن‌ها می‌توان، مقصود فیلم را دریافت. برخی منتقدان، زبان سینما را مجموعه‌ای از تصاویر انسان‌ها، مکان‌ها و دیگر موضوعات می‌دانند که درواقع همان جملات متن را تداعی می‌کنند و باید این جملات را درک کنیم و در کنار دیگر جملات، به معنای فیلم پی ببریم. اینجا باید متذکر شد که هرچند سینما به مثابه یک زبان فهمیده می‌شود، اما مشابهت‌سازی آن با زبان متن (شامل واژه‌ها و آواها و جملات و ...) کاری عبث است.

> برخی صاحب‌نظران می‌کوشند تا در ترکیب کلی زبان سینما، زیرساختی همچون «زبان» را معرفی کنند، یعنی برای زبان تصویر نیز مرادف‌هایی همانند زیرساخت‌های زبانی پیدا کنند. برای مثال بگویند، هر «تصویر» می‌تواند معادل یک واژه «کلمه» باشد و بر همین قیاس، یک «صحنه» (سکانس) نیز می‌تواند مترادف «جمله» در زنجیرهٔ کلام به حساب آید. با چنین باوری، وقتی بحث مشابهت‌ها و همگونی‌های «زبان» با «زبان تصویر» پیش کشیده می‌شود، همواره سایهٔ سنگین زبان و ادبیات و به ویژه حضور قاعده‌های نیرومند «داستان» و «داستان‌پردازی» را می‌توان در عرصهٔ تولید فیلم احساس کرد. (حاجی‌مشهدی، ۱۳۷۷: ۲۱۰)

پس باید برای سینما از «زبان تصویر» سخن گفت. زیرا استفاده از واژهٔ «زبان» برای سینما، ابهاماتی که در بالا آورده‌شد، بروز پیدا می‌کند و سبب گمراهی مخاطب می‌شود. این زبان در طول قرن اخیر، توانسته جایگاه ویژه‌ای در میان انسان‌ها برای خود، دست‌وپا کند. در طی این مسیر بود که سینما به عنوان هنر هفتم، با موفقیت، از این زبان بصری بهره جست و در جای‌جای کرهٔ خاکی، آدمی را شیفتهٔ نوع بیان خود کرد. «زبان تصویر به انسان امکان

می‌دهد که تجربه کند و تجربیاتش را در شکلی قابل مشاهده، مستند سازد. ارتباط بصری، ارتباطی جهانی و بین‌المللی است: محدودیت‌های تحمیل‌شده توسط زبان، لغت‌نامه و دستور زبان را ندارد و یک بی‌سواد هم می‌تواند مثل شخص تحصیل‌کرده‌ای آن را بفهمد.»(احمدی، ۱۳۷۱: ۱۵۴) با این توضیحات تاحدودی دریافتیم که منظور ما از «زبان سینما» چیست و با این تعاریف به سراغ برخی برجستگی‌های خاص سینمای کیارستمی خواهیم رفت.

مطمئناً آنچه مورد نظر ما در باب «زبان سینما» است، شامل نوع پردازش نماها، صحنه‌ها (تدوین) و نور، چگونگی گرفتن قاب صحنه، ارتباط بین صدا و تصویر و ... است. این‌ها همگی جنبه‌های بصری «زبان سینما» است. البته این نکته هم حائز اهمیت است که ویژگی‌های دیگر این زبان، مربوط به داستان و ساختار پی‌رنگ فیلم می‌شود. با همهٔ این توضیحات، اغلب منتقدان بر این باورند که یکی از دلایل عمدهٔ توجه به فیلم‌های کیارستمی، پردازش متفاوت او در سبک و سیاق روند «روایت» فیلم است. این شیوه را که در جهت خلاف شیوهٔ متداول وکلاسیک ارسطویی، یعنی شیوهٔ خطی می‌دانند، شیوهٔ «روایت غیر خطی یا مارپیچی» معرفی کرده‌اند. در روایت خطی، قهرمان فیلم، پیش می‌رود و کوه حوادث بر سر او آوار می‌شود و سرانجام موجب شکست یا پیروزی او بر این حوادث می‌شود؛ درحالی‌که قهرمان سینمای کیارستمی با حوادث جهان بیرونی روبرو می‌شود، ولی با آن‌ها دست‌وپنجه نرم نمی‌کند. درحقیقت سینمای کیارستمی، با شاخصهٔ «افت کنش» روبه‌رو است. «این سینمای ثبت و مشاهده که تمایل دارد نماهای طولانی را به کار برد، حضور زمان را برای دیده‌شدن روی پرده ممکن می‌کند. درنتیجه، فرایند تأخیر، نه تنها سکون را نمایان می‌کند، بلکه ساختار روایت خطی و کلاسیک را با تکه‌تکه کردن پیوستگی‌هایش، دگرگون می‌سازد.» (اسفندیاری و جمشیدی و همکاران، ۱۳۹۸ : ۸۰)

در ادامهٔ سبک و سیاق گفته‌شده در زبان آثار کیارستمی، توجه به «کندی ریتم» نیز در راستای دو عنصر پیشین، از اهمیت بالایی برخوردار است. وی با سبکی شبیه به سینمای هنری اروپا و متفاوت از سینمای هالیوودی، سعی بر این دارد تا دریافت خویش را از

جهان هستی بیان کند. برخی این عنصر را کسل‌کننده می‌دانند؛ ولی کسل‌کننده برای مخاطبی است که از اندیشیدن در باب واقعیت، گریزان است. «ویلیام براون» این شاخصه را این‌گونه تعریف می‌کند: «این کندی شاید در آغاز دلسردکننده باشد ولی در پایانِ مسحورکننده، فیلم است که ما را به بازاندیشی و اندیشیدن می‌خواند.» (حسینی و اسفندیاری، ۱۳۹۷: ۱۳۶) می‌توان گفت که تمامی عناصر یادشده را کیارستمی، در بستری ساده و به دور از تجملات خاصّ سینمای پرهزینه، به‌وجودآورده‌است تا هدف او در ساختن سینمای «ناب»، تحقّق یابد. «آلن بدیو» اذعان دارد که سینما با خرج‌ها و هزینه‌های فراوان، هنری ناخالص را به‌وجودآورده‌است. او سینمای کیارستمی را در این راه می‌پسندد که بدون هزینه‌های گزاف، مصالح ناخالص را پشت سر گذاشته و از هر آنچه که در اطراف انسان به طور طبیعی وجود دارد، استفاده‌کرده‌است تا به هنر ناب، نایل شود. (بدیو، ۱۳۹۵) کیارستمی در این راه از عنصری برجسته بهره می‌جوید و آن، استفاده از «نابازیگران» به جای بازیگران حرفه‌ای و سوپراستارهای سینمایی است. او از انسان عادی، می‌خواهد که نقش بازی کند. «وقتی با نابازیگر کار می‌کنم، به دنبال نقش‌آفرینی حرفه‌ای آن‌ها نیستم؛ به دنبال این هستم که خود واقعی را بروز دهد.» (کرونین، ۱۳۹۴: ۱۲۳) وی در زبان سینمایی، یک «رئالیست» به تمام معناست؛ از طبیعت کمک می‌گیرد تا به سراغ صحنه‌های مصنوعی نرود. حتی صدای طبیعی طبیعت، در فیلم‌های او، نقش موسیقی را بر عهده می‌گیرد؛ . یعنی اگر هم از موسیقی استفاده کند، به‌گونهٔ پرهزینه و از قبل برنامه‌ریزی شده نیست. جالب است که برای نورپردازی هم از نوری که در مکان فیلم‌برداری، به گونهٔ طبیعی وجود دارد، استفاده می‌کند. چنین عناصر برجستهٔ رئالیستی در زبان سینمای کیارستمی، او را به «نئورئالیست‌های» ایتالیایی نزدیک و نزدیک‌تر می‌کند.

> در لوکیشن و دکور فیلم‌های رئالیستی از لوکیشن‌های طبیعی استفاده می‌شود. برای نزدیک‌شدن به روایتِ واقعیتِ بیرونی و دوری از تصنع در نماهای داخلی، از چینش صحنهٔ مرسوم، در استودیوها خودداری می‌شود. تصویرپردازی و نورپردازی، قاب‌های ناآراسته و فی‌البداهه است. به دنبال نماهای زیبا و تصنعی نیستند و معمولاً به سبک فیلم‌های مستند انجام می‌شود. (ملکی، آذری و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۲۲)

پس می‌بینیم که صحبت گذشتهٔ ما مبنی بر این‌که فیلم‌های کیارستمی، مرز باریکی با مستند دارند نیز، جزئی از عناصر زبان سینمایی او محسوب می‌شود. از دیگر مشخصه‌های زبان سینمای کیارستمی، نوع «پایان‌بندی» فیلم‌های اوست. او تقریباً پایان‌بندی قطعی، در اغلب آثارش طراحی نمی‌کند و مخاطب را با ابهامِ موجود در واقعیت، چنان پیوند می‌دهد که مخاطب، خود باید قضاوت و درک پایان فیلم را بر عهده بگیرد. این در راستای «نگاه خیرهٔ» دوربین کیارستمی است که در واقعیت ادغام شده و به مخاطب گوشزد می‌کند که «تو» و «نگاهت»، جزئی از واقعیت و جهان پیرامونتان هستید. این مفاهیم تنها گوشه‌ای برجسته از «زبان سینمای کیارستمی» بود. عناصری به ظاهر ساده که واکنش‌ها و دریافت‌های پیچیده‌ای را در سطح جهانی برانگیخته‌است و هنوز هم بر این واکنش‌ها افزوده می‌شود.

۱-۳-۳-۲. جهان‌بینی سینمای کیارستمی

سینمای کیارستمی در ظاهر، سینمایی ساده و نه‌چندان پیچیده به نظر می‌آید. همین سادگی سبب بزرگی او شده است. «ژان لوک گدار» نقل قول بسیار مشهوری در مورد وی دارد: سینما با گریفیث آغاز می‌شود و با کیارستمی پایان می‌یابد. (ر.ک: گدار، ۱۳۹۵) این خود نشان از بزرگی کیارستمی دارد که نظریه‌پرداز بزرگی چون «گدار»، آن را مطرح ساخته است. نوع نگرش و مضمون آثار کیارستمی ممکن است مخاطب را از درک عمیق هنر او منحرف کند؛ درواقع سعی دارد، مخاطب را، چه عام و چه خاص، به ساده‌ترین و طبیعی‌ترین شکل ممکن، درگیر سازد. شاید محتوای فیلم‌های او، نشان از خیال‌انگیزی ندهد اما سینمای کیارستمی، سخت درگیر نوعی دیالکتیک، میان واقعیت و تخیّل است. نتیجهٔ این درگیری هنرمندانه، نشان دادن بعد دیگری از واقعیت روزمرهٔ زندگی انسان، بخصوص انسان ایرانی است که هر فرد دیگر، در سراسر جهان، می‌تواند با آن هم‌ذات‌پنداری کند. باید این نگاه را، از جنس «شاعرانگی» برشمرد؛ شاعرانگی‌ای که بر حول محور انسان و سرنوشت امروزش می‌گذرد و با مخاطب، به شیوه‌ای طبیعی و واقعی، سخن می‌گوید؛ واقعیت انسان را درک می‌کند. تنهاییِ او را در ارتباط با «دیگری» برجسته می‌سازد. این «دیگری» گاهی می‌تواند خود، بینندهٔ فیلم، با نوع خاص «نگاهش» باشد. همان

طور که «سارتر» در ستیز میان خود و دیگری، «نگاه» را اساس قرار می‌دهد؛ یعنی دیگری را در حال نگاه به «خود» یا «من»، معرفی می‌کند. (ر.ک: سارتر، ۱۳۴۹: ۲۴۱) کیارستمی هم همین هدف را دنبال می‌کند و تنها در مقام آن «نگاه»، بی‌هیچ غلّ و غشّی می‌نشیند. وی در نگاه اوّل، گویی واقعیت را عیناً، بی‌هیچ تغییری، بازسازی می‌کند (لوکیشن طبیعی، استفاده از انسان طبیعی یا نابازیگر و ...) ولی او قائل به فاصله‌ای، مابین واقعیت و بازنمایی واقعیت است. (ر.ک: اسفندیاری و جمشیدی و همکاران، ۱۳۹۸: ۸۳) کیارستمی در فیلم‌هایش آنچنان درگیر شخصیت‌پردازی و قصه‌پردازی نمی‌شود. شخصیت‌ها و قهرمان‌های فیلم او، بیشتر در جست‌وجوی چیزی هستند که زندگی روزمره به آن‌ها تحمیل کرده‌است؛ دقیقاً همانند هر نوع بیننده‌ای که در مقابل دارد. بیشتر زمان فیلم‌های او، درگیر جزئیات ریزشده و به ظاهر، بی‌اهمیت زندگی انسان است و نقشی هشداردهنده برای مخاطب، در جهت تفکر نسبت به خود واقعی‌اش، ایفا می‌کند. او حتی اسم برخی از آثار خود را، از روی متن شعرهای شاعران مدرن، بالاخص معاصر، برداشته. (فیلم خانهٔ دوست کجاست از شعر سهراب و فیلم باد ما را خواهد برد از شعر فروغ فرخزاد) گویی دید مدرن و امروزی خودش را در مورد زندگی انسان امروزی، با شعری ساده، بیان‌کرده‌است.

دیدگاه شاعرانهٔ کیارستمی، کاملاً منطبق بر ریشهٔ «فرهنگی» زندگی ایرانی است. او آگاهانه «ایرانی» فیلم می‌ساخت و در آثارش اشارات فراوانی به وطن و فرهنگ میهنی دارد. خود او نیز در مصاحبه‌ای می‌گوید که بدن شک، فیلم‌های من، ریشهٔ عمیقی در قلب فرهنگ ایرانی دارد. (ر.ک: جاهد، ۱۳۹۵) هرچند درک دقیق «جهان‌بینی» آثار او با ابهامی که معمولاً در پایان فیلم، گریبان فیلم را می‌گیرد، کار ساده‌ای نیست؛ لکن درخور است که نام سینمای او را، سینمای «سهل و ممتنع» بگذاریم.

> سهل و ممتنع، صفت شایسته‌ای برای سینمای کیارستمی است؛ زیراکه اساس آن، یک جهان اندیشه‌گری و نظم گفتمانی و مکالمه‌ای و ارزیابی نوین پرسشگرانه‌ای است. او روش تازه‌ای را در پرسش‌های اخلاق پیشنهاد می‌کند. بدین‌سان باید گفت کیارستمی، سینماگری متفکر، فرارتر از مرزها و نگره‌هاست. (میراحسان، ۱۳۸۰: ۵۵)

در پایان این بخش اگر بخواهیم مهم‌ترین مضامین آثار کیارستمی را نام ببریم، باید به وضعیت کودکان ایرانی، عدم رعایت حقوق زنان، دشواری ابراز عواطف و تمایلات در یک جامعهٔ بسته، برخورد و تلاقی یک جامعهٔ سنتی با مظاهر تجدّد و بازنمایی زندگی روزمرهٔ ایرانیان، اشاره کرد. (ر.ک: شیخ‌مهدی و پورجعفر، ۱۳۸۱: ۲۶)

۲.بحث و بررسی

پیش از آن‌که به بحث تطبیق، میان شعر سپهری و فیلم کیارستمی بپردازیم، برای درک بهتر، متن شعر «نشانی» را ذکر می‌کنیم و سپس خلاصه‌ای از فیلم «خانهٔ دوست کجاست؟» می‌آوریم:

شعر «نشانی»:

«خانهٔ دوست کجاست؟» در فلق بود که پرسید سوار.
آسمان مکثی کرد.
رهگذر شاخهٔ نوری که به لب داشت به تاریکی شن‌ها بخشید
و به انگشت نشان داد سپیداری و گفت:
«نرسیده به درخت
کوچه‌باغی است که از خواب خدا سبزتر است
و در آن عشق به اندازهٔ پرهای صداقت آبی است
می‌روی تا ته آن کوچه که از پشت بلوغ، سر به در می‌آرد
پس به سمت گل تنهایی می‌پیچی
دو قدم مانده به گل
پای فوارهٔ جاوید اساطیر زمین می‌مانی
و تو را ترسی شفاف فرا می‌گیرد.
در صمیمیت سیّال فضا، خش‌خشی می‌شنوی
کودکی می‌بینی
رفته از کاج بلندی بالا، جوجه بردارد از لانهٔ نور
و از او می‌پرسی
خانهٔ دوست کجاست؟» (سپهری، ۱۳۴۶: ۲۵)

خلاصهٔ فیلم «خانهٔ دوست کجاست؟» :

داستان فیلم در یک مدرسهٔ روستایی روایت می‌شود. یک بچه‌مدرسه‌ای متوجه می‌شود که دفتر دوستش را به اشتباه برداشته‌است؛ بنابراین از خانه بیرون می‌رود تا او را پیدا کند و دفتر را به او پس دهد، اما راهی دشوار و دراز در پیش دارد و فرصتی اندک. پسر بچه که در ده و روستای کناری زندگی می‌کند به بهانهٔ خرید نان از خانه خارج می‌شود و تا غروب آن روز به دنبال خانهٔ دوستش می‌گردد اما نمی‌تواند خانه را بیابد و غمگین به خانهٔ خودشان برمی‌گردد، ولی تصمیم می‌گیرد تکالیف دوستش را برایش بنویسد تا مانع اخراج‌شدن او شود و صبح فردا دفتر را به او برساند. اکنون به تحلیل و تطبیق این دو اثر می‌پردازیم:

۲-۱.سطح بیرونی

۲-۱-۱.فضاسازی

فضا از آن المان‌هایی است که انسان همواره با آن سر و کار دارد و اغلب یا بدان بی‌توجه است یا نگاهی ساده و غیرعمیق بدان دارد. اما ذکر این نکته حیاتی است که «فضا» نشان‌دهندهٔ هویت مردم یک منطقه است؛ یعنی با استفادهٔ از آن می‌توانید هویت ملت‌ها را تعریف کنید. درواقع روابطی که مردم با یکدیگر می‌سازند، خالق فضای زندگی آن‌هاست. «گرگوری» معتقد است تعریف فضا به عنوان یک صحنهٔ خنثی و بی‌جان که تاریخ بر آن بازی می‌شود نیست؛ بلکه بخشی از تاریخ و فرهنگ است که به طور مداوم، تعریف و بازتعریف می‌شود.(خطیب، ۲۰۰۴: ۲۵)

در سینما فضا عنصری حائز اهمیت است. کارگردان، مکانی را از دنیای واقعی اختیار می‌کند و این مکان را به بخش‌های دیگر و مکان‌های دیگری متصل می‌سازد. این فضاسازی در سینما، به تعریف «سالواجینو» به دو دسته تقسیم می‌شود: ۱- فضای محصور در پرده ۲- فضای خارج از پرده. آنچه مورد توجه ما در این مقاله است، نوع اول یعنی فضای محصور در پرده است. «فضای محصور در پرده عبارت است از نمایش فضا به‌نحوی که در یک نمای منفرد ارائه شود؛ این فضا که با نظارت فیلمساز تهیه می شود، دارای این

ویژگی برجسته است که برای تماشاگر اجباری است به این صورت که در مقابل دیدگان بینندهٔ فیلم خواسته یا ناخواسته قرار می‌گیرد و به هم‌ذات‌پنداری تماشاگر با کارگردان، یاری می‌رساند به طوری که زاویهٔ دید کارگردان به زاویهٔ دید تماشاگر تبدیل می‌شود.» (صوفی، ۱۴۰۲: ۲)

کیارستمی در فضاسازی فیلم خود، چه آگاهانه و چه ناآگاهانه، توانسته فضایی محصور در پرده بسازد که با شعر سپهری، پهلو بزند و همان حال و هوا را به دست بدهد و فیلمی «رئالیستی» بر اساس آن، خلق کند. از آنجایی که شاعر با استفاده از چینش کلمات، سعی در ایجاد حجم و فضایی هنری دارد، کارگردان نیز کوشیده تا با پلان‌ها، قاب‌بندی و سکانس‌های خود، فضایی را از طریق حس بینایی (سینمایی)، به بیننده القا کند. این درست همان چیزی است که تارکوفسکی از آن به عنوان سینمای راستین و مستقل، یاد می‌کند. «اگر قرار است سینما به هنری مستقل تبدیل شود و بر پای خود بایستد، باید از بیان ادبی و تئاتری خلاص شود و سبک ناب سینمایی بیابد». (تارکوفسکی، ۱۳۸۲: ۳۹۳)

کیارستمی جدای از انتخاب روستای زیبای «ماسوله» برای ساخت فیلم، از همان ابتدا، فضایی متناسب با واژگان شعر سهراب، ایجاد می‌کند اما سبک بیان خود را برمی‌گزیند. انتخاب زندگی روستایی و انتخاب پسربچه‌ای برای نقش اصلی فیلم (قهرمان)، خود ترکیب واژگان «صمیمیت سیال فضا» را نمایان می‌سازد. کارگردان، سکانس ابتدایی را در زمان صبح زود و هنگام بازگشایی مدارس انتخاب‌کرده‌است؛ جایی که دانش‌آموزان همچون دوستانی بی‌ریا در کنار یکدیگر نشسته‌اند و از پنجره می‌توانند آسمان سفیدرنگ (به واسطهٔ ابر) را بر بالای درختان ببینند. گویی کارگردان در نظر داشته که واژگان «فلق»، «آسمان»، «نور» و «درخت» را که در آغاز شعر سهراب آمده‌است، به تصویر بکشد. دو واژهٔ اخیر در اغلب فیلم، چشم بیننده را نوازش می‌دهند. واژهٔ «آسمان» نقش بسیار مهمی در طول فیلم دارد. تصویربرداری به‌گونه‌ای تنظیم شده که فضای روستا، به «آسمان» خیلی نزدیک است و «آسمان» نیز با «مکث» و طمأنینه، شاهد جست‌وجوی «سوار» داستان است.

قهرمان در خانه، زیر پنجره‌ای نشسته که «نور» را به داخل اتاق راه می‌دهد. جست‌وجوی «سوار» برای یافتن «خانهٔ دوست» از راه پیچ‌درپیچِ تپه‌ای سرکشیده به «آسمان سفید» آغاز می‌گردد که «تک‌درختی» بر سر آن جای دارد. این «درخت» و «نوری» که از پشت ابر هنوز روستا را روشن می‌دارد، قهرمان فیلم را دلگرم می‌سازد که تا فرصت هست، بدون توجه به سنگ‌اندازی بزرگترها (به عنوان موانع) به دنبال «خانهٔ دوست» خود بگردد. او در این مسیر از «کوچه‌باغ‌ها»، «کوچه‌ها» و «خانه»های مختلف می‌گذرد بلکه بتواند خانهٔ دوست را بیابد. از افراد مختلفی، در جایگاه «رهگذر»، «نشانی» خانهٔ دوست را می‌گیرد. او از پسربچه‌ای «نشانی» دوست را می‌پرسد و پسربچه نیز با «انگشت»، به او نشانه‌ای می‌دهد.

«احمد: از کدوم‌ور؟

پسربچه به سمتی اشاره می‌کند.

پسربچه: از این‌ور.

احمد راه می‌افتد.

پسربچه: یه درخت خشک هم پیش خونشونه.» (کیارستمی، ۱۳۹۵: ۲۰۲)

اما موفق به پیدا کردن خانهٔ دوست نمی‌شود. سرانجام هوا تاریک می‌گردد و قهرمان، در میان تاریکی شب، ناگزیر به «ترس» از «تنها»یی مبتلا می‌شود. اما در این حین، کوره‌امیدی از طرف پیرمردی که «دوست» را می‌شناسد در وجودش جوانه می‌زند. قهرمان، همراه با این پیرمرد، از میان کوچه‌هایی که «نور»، نقش چندوجهی پنجرهٔ خانه‌ها را بر در و دیوار کوچه انداخته است و جنبه‌ای «عرفان»ی به فضا داده‌است، به راه می‌افتد. آنان به کنار «چشمه»ای می‌رسند تا پیرمرد آبی به سر و صورت خود بزند. انگار این آب قدرتی «اساطیر»ی دارد که پیرمرد از آن نمی‌گذرد. در همان لحظه از کنار چشمه، «شاخه‌گل»ی به قهرمان فیلم می‌دهد اما با این همه، «ترس» از دیر رسیدن و «فضا»ی تاریک روستا، ترسی «شفاف» و زلال در وجود پسربچه به وجود می‌آورد. او ناکام به خانه بازمی‌گردد و «تنها» در گوشهٔ اتاق، به سرنوشت فردای دوست خود فکر می‌کند. سرانجام تصمیم می‌گیرد که

مشق‌های «دوست» را بنویسد و در میان صفحهٔ مشق «دوست»، «شاخه‌گلی» به نشانهٔ دوستی قرار دهد.

با این تعاریف، درمی‌یابیم که کیارستمی تا چه حد، فضای شعر سهراب را در اختیار مقصود و مراد خود به‌کارگرفته‌است و اگر با دیدهٔ انصاف بدان نگریسته شود، «سمبولیسم» شعری سهراب را، در بطن فیلم خود، گنجانده است و از آن ایماژیسمی پرداخته که به واژگان و اشیا، به گونه‌ای مستقیم اشاره می‌کند. (ر.ک: شمیسا، ۱۳۹۱: ۱۵۸)

۲-۱-۲. فرم

هر اثر هنری، در ظرف مخصوص به خود، به جهان بیرون، راه می‌یابد؛ چراکه این جهان نیز در ظرف و قالبی منحصر به فرد، خود را از عالم‌های دیگر، جدا می‌سازد. از همین رو، شاعر، نویسنده و کارگردان، باید محتوای خود را در قالب و ظرفی که متناسب با محتوای اثر خود است، ارائه کنند. معمولاً در شعر نو، از شکسته شدن قالب‌ها و سنت‌ها سخن می‌رود و یا اینکه، از هیچ الگوی خاصی در نوع مدرن خود، پیروی نمی‌کنند؛ اما باید توجه داشت که همین به ظاهر، نداشتن قالب، خود فرم و قالبی است در جهت خلق هنر! البته درواقع امری ناشدنی است که بگوییم هیچ قالب و ظرفی برای اثر، بخصوص شعر نو، نمی‌توانیم تعریف کنیم و به طور کل از سنّت‌ها رسته‌ایم. «آگاهی از این قیدها، سبب بردگی فکری نیست، بلکه حکایت‌گر کمال آزادی است و همین فنون و مهارت‌ها است که مجموعاً انضباط هنری را به وجود می‌آورند، و بدون این انضباط هنری، هیچ کار بزرگی انجام‌شدنی نیست». (دستغیب، ۱۳۴۸: ۳۵) اما بودند متعصّبانی که بر شعر امثال سهراب خرده می‌گرفتند و آن را فاقد شاکله و قالب می‌دانستند.

> رواج شعر نو در جامعهٔ ادبی ایران با تقیّدی که به سنت‌های دیرساله داشت، ابداً آسان و بدون مخالف نبود. ازاین‌رو دور نیست که شعر سپهری به عنوان یکی از چهره‌های این جریان ادبی نوپدید، در معرض خرده‌گیری سنّت‌گرایانی قرار بگیرد که اساساً با شعر نو سر مخالفت داشته‌اند و انتقادشان بر شاکلهٔ شعر نو، با استشهاد به شعر نوسرایانی از قبیل سپهری همراه شده است. (غلامی، ۱۳۹۹: ۲۷)

اما در باب فرم یک فیلم، باید اذعان داشت که فرم یا شکل یا قالب بیرونی یک فیلم، از قصه آغاز می‌گردد و در حین مسیر خود، به عواملی چون: دکوپاژ، چینش میزانسن، قاب‌بندی‌ها، نحوهٔ فیلم‌برداری و شیوهٔ تدوین می‌انجامد که درنهایت بر پردهٔ سینما، مخاطب آن را می‌بیند. پس با این تعریفی که از فرم در سینما دادیم، متوجه می‌شویم، فیلمی که محتوای خوبی داشته باشد لکن فرم ارزشمندی نداشته باشد، نمی‌تواند فیلمی موفق از آب دربیاید. درواقع در سینمایی که فرم وجود دارد، تمامی تصاویر بر مبناتی اهداف و محتوای مورد نظر کارگردان گرفته می‌شوند. پس درنهایت باید متوجه بود که در یک فیلم، محتوا و فرم رسماً تقدمی بر یکدیگر ندارند؛ می توان گفت این دو، همانند صدا و تصویر، دو جزء جدایی‌ناپذیر در فیلمسازی هستند. درنهایت بر مبنای تعاریف فرم و قالب در شعر نوی ایرانی و سینما، در باب شعر «نشانی» سهراب نیز، می‌توان در تقابل با اثر کیارستمی، به شباهت‌های فرمی، اذعان کرد.

فرم شعر «نشانی» سپهری، این‌گونه است که تنهٔ شعر خود را میان یک جملهٔ پرسشی محوری، محصور کرده. ابتدای شعر او با پرسش «خانهٔ دوست کجاست؟» آغاز می‌گردد و در انتها، باز به این پرسش، بازمی‌گردد. شاید همان سیر دورانی عرفانی باشد؛ در عین این که از مبدأ دور می‌شویم و به آن پشت می‌کنیم، داریم رو به مبدأ و به سوی آن، حرکت می‌کنیم. کیارستمی هم در فیلم خود، قائل به چنین تقارنی گشته و صحنهٔ ابتدایی و انتهایی اثر خود را، در کلاس درس، درنظرگرفته‌است. شاید مفهوم «پرسش» که در شعر سپهری، بنیان را شکل می‌دهد، در قالب «کلاس درس»، در دنیای واقعی، نمود می‌یابد. تلاش سالک سپهری، در امتداد نیروی محرکهٔ پرسش اول و حرکت بر یک «سیر دورانی»، در جست‌وجوی خانهٔ دوست، مقارن است با تکاپوی پسربچهٔ فیلم کیارستمی (احمد). او در فضای کلاس درس و مدرسه است که احساس دوستی را در خود می‌یابد و در یک مسیر، آمد و شد می‌کند تا خانهٔ دوست را بیابد، ولی در انتها، او باز، در کلاس درس به او می‌پیوندد. این همان سیر دورانی شعر سهراب است که «سوارِ» آن، از پرسش خود، راه را در پی می‌گیرد و باز به همان پرسش، می‌رسد. (گویی پرسیدن و طرح سؤال، پاسخ اصلی

است) احمد نیز در فیلم کیارستمی، حول محور خانهٔ دوست، گرد خود و روستای خویش می‌گردد؛ باری به همان کلاس درس می‌رسد تا شاخهٔ گل را به دوست، برساند (حرکت شوقی و دورانی)، اما در این مسیر است که کیارستمی با توجه به واژگان و ایماژهای شعر سپهری، تعریف و تخیّل خود را از آنان می‌گیرد و تمامی لغات برجستهٔ شعر سهراب را سعی می‌کند در مقابل چشم بیننده، قرار دهد؛ حال چه با دکوپاژهای خود، چه با میزانسن‌ها یا شیوهٔ فیلم‌برداری. از فضای فلق‌گونه گرفته تا سواری که پسربچهٔ فیلم کیارستمی است. از آسمان مکث‌کردهٔ پس‌زمینهٔ قاب‌های فیلم‌برداری تا رهگذری که از میان نور، ترس تاریکی را از بین می‌برد و فیلم‌بردار، لانگ‌شاتی از او در مسیر تپه و جادهٔ پیش روی او، به تصویر می‌کشد. از انگشتانی که نشانی خانهٔ دوست را می‌دهند تا تک‌درخت روی تپه و کوچه‌باغ‌های سبز، در مسیر سوار. از کوچه‌پس‌کوچه‌های پیچ در پیچ تا گلی که در کنار چشمهٔ اساطیری، سبز شده است. از ترس سوار فیم کیارستمی در میان شب تا پرسش، «خانهٔ دوست کجاست؟» همهٔ این‌ها در طی فیلم، فرم فیلم را تکامل می‌بخشند و فکری را که هدف کیارستمی است، به مرحلهٔ ظهور می‌رسانند. همین فرم است که فیلم «خانهٔ دوست کجاست؟» را تا ابد، فیلمی ارزشمند و تقدیرشده از کیارستمی قرار داده است.

۲- ۱-۳. راوی

در سینما با یک روایت یا یک متن روایی طرف هستیم که یک سری سرنخ در آن تعبیه شده‌است و مخاطب از طریق کلنجار رفتن با این سرنخ‌ها از آن‌ها رمزگشایی می‌کند و به معنای فیلم پی می‌برد و به این ترتیب می‌تواند قصه را بسازد. راوی در سینما برآیند چندین متغیر مانند دوربین، تدوین، میزانسن و موارد دیگری است بنابراین از پیچیدگی و چندگانگی برخورداراست، اما صحبت از راوی و روایت در سینما بدون پرداختن به ادبیات و نسبت این دو هنر با هم امکان‌پذیر نیست؛ یعنی بحث شباهت‌ها و تفاوت‌های این دو هنر وسط کشیده می‌شود. البته گاهی اوقات بدون اینکه سخت‌گیری خاصی وجود داشته باشد، افراد هنگام صحبت از روایت در فیلم، از همان تعابیر و کلماتی استفاده می‌کنند که هنگام صحبت از روایت در ادبیات داستانی استفاده می‌کردند. مثلاً می‌گویند فلان فیلم راوی

دانای کل دارد یا فلان فیلم راوی سوم‌شخص دارد. اما امروزه در مطالعات روایت در سینما، توصیه می‌شود که کمتر از این اصطلاحات استفاده کنیم؛ خیلی ساده، به دلیل این‌که این دو هنر تفاوت‌های ماهوی با هم دارند و استفاده از این اصطلاحات بر حسب عادت می‌تواند به نفی این تفاوت‌ها در ذهن گوینده و شنونده بینجامد و البته فراموش نکنیم که در خود ادبیات هم، این بحث مطرح‌شده‌است که به‌جای استفاده از «اول‌شخص» و «سوم‌شخص»، از تعابیری مثل راوی «خودگو» و «برون‌گو» کمک بگیریم. دلیلش هم ساده است: چون هر راوی اول‌شخصی، درنهایت و در بیشتر موارد، در حال روایتگریِ سوم‌شخص است. اما وقتی می‌گوییم راوی خودگو، به آن راوی‌ای اشاره می‌کنیم که خودش جزئی از جهان دایجتیک داستان یا رمان است و راوی برون‌گو، آن راوی‌ای است که بیرون از جهان دایجتیک داستان یا رمان زندگی می‌کند.

یکی از عناصری که در شعر معاصر، نسبت به شعر کهن و کلاسیک، برجسته می‌نماید، حضور «راوی» در اغلب شعرها است. این راوی در دورهٔ کهن، بیشتر در منظومه‌های داستانی، نمود می‌یابد و در شعر غنایی و تعلیمی نیز، در فرم «مناظره» گاهی می‌توان، دنبال راوی گشت. وجود راوی، به‌یقین، یک خط داستانی برای اثر ادبی، می‌آفریند. این عنصر، در شعر معاصر، بیشتر در اشعار شاعرانی چون نیما، سهراب، اخوان ثالث، فروغ فرخزاد، احمد شاملو، احمدرضا احمدی و ... یافت می‌شود؛ خواه اول شخص خواه دانای کل! البته این «نیما» بود که با تجربه‌های شاعرانهٔ خود، از امکانات روایی بهره جست و توانست به پدیده‌ها و اشیا، جانی تازه ببخشد و شعر را برای مخاطب، ملموس سازد. (ر.ک: جورکش، ۱۳۸۳: ۷۰) در شعر «نشانی» سهراب، راوی برون‌گو، خبر از احوال و کنش‌های شخصیت اصلی شعر، یعنی «سوار» می‌دهد. سپهری در حالتی گزارشی، از گفت‌وگوهای شاعرانهٔ «سوار» با «رهگذر» که همهٔ شعر را تشکیل می‌دهد، سخن می‌گوید و با مخاطب در میان می‌گذارد، اما این‌ها را در قامت یک راوی عارف، بیان می‌کند.

در فیلم کیارستمی، این مفهوم، جنبه‌ای سینمایی، متناسب با ساختار زبان تصویر، به خود می‌گیرد. راوی، برای بیننده، دوربین است که نقشی همچون راوی برون‌گو را بر عهده

دارد. این راوی، در سرتاسر فیلم، همراه شخصیت اصلی و قهرمان فیلم‌نامهٔ خود، یعنی «احمد» حرکت می‌کند و احوال او را در طول فیلم، بر معرض تماشا می‌گذارد و روایت می‌کند. دوربین، همچون راوی شعر سپهری، «سوار» یا «قهرمان» (در مفهوم ضد قهرمانی کلاسیسم) را همراهی می‌کند و تا پایان فیلم، از کنار او، تکان نمی‌خورد. دقیقاً همان نگاه یک‌سره و ممتد راوی برون‌گوی سپهری، در شکل‌دهی فضا و گفت‌وگوهای مابین «سوار» و «رهگذر»، اما یک راوی دیگر هم در این فیلم کیارستمی حضور دارد؛ برخلاف اغلب فیلم‌های او و آن، صدای برون دایجتیک است؛ یعنی صدایی که از درون پرده نیست بلکه از بیرون شنیده می‌شود و آن موسیقی متن فیلم است. موسیقی که با صدای تار، از قطعهٔ راپسودی ایرانی، از ساخته‌های «امین‌الله حسین»، وام گرفته شده است تا به آن حس ایرانی‌بودن بدهد و راوی را تا جایی که می‌شود به راوی شعر سهراب، نزدیک سازد.

۲-۲.مضمون یا سطح درونی

محتوا، بعد درونی هر اثر ادبی است که هیچ‌گاه نمی‌تواند یک‌وجهی باشد. حتی اگر خالق اثر، برای یک مضمون واحد، اثری را خلق کرده باشد، مخاطب و منتقد قادرند از آن، معانی مختلفی، متناسب با دیدگاه خود، بیرون بکشند. چنین رفتاری در بحث «اقتباس‌های ادبی» بیشتر برجسته‌است. در دو اثر مورد بحث پژوهش، کیارستمی، به عنوان خالق متأخر، تحت تأثیر سپهری، خالق متقدم، اقتباسی آزاد صورت‌داده‌است. این اقتباس را می‌توان با واژه‌ها و مفاهیم شعر سپهری، تطبیق داد و به نقطه‌نظری واحد رسید.

ابتدا به تطبیق جملهٔ کلیدی شعر نشانی، یعنی «خانهٔ دوست کجاست؟» می‌پردازیم. این جملهٔ پرسشی کلیدی، عنوان فیلم کیارستمی قرارداده‌شده‌است. «خانه» و «دوست» دو مفهوم استعاری در شعر سپهری محسوب می‌شوند. خواننده متوجه می‌شود که «خانه» و «دوست»ی که سهراب از آن نام می‌برد، معنای صریح و مستقیمی ندارد و همین، دست مخاطب تیزفهم را باز می‌گذارد تا از آن، برداشتی شخصی کند. این دو مفهوم، در شعر، مطمئناً مفهومی عرفانی و ملکوتی از خود به نمایش می‌گذارند. بدون شک این مفاهیم در راستای «همه‌جایی» بودن خانهٔ دوست در چارچوب عرفان ایرانی و شرقی است.

جست‌وجویی در بیرون و درون، که از آدمی به هیچ‌وجه دور نیست و معمولاً در عرفان از «رهگذر» به مثابهٔ نفس ناطقه و عقل فعال آدمی یا فرشتهٔ نوعی انسان، پرسیده می‌شود. در شعر سپهری، هرچند نه به آن معنای عرفان متصوفه، بر مبنای استعاره، شاخصه‌ای ملکوتی و انتزاعی دارد، اما کیارستمی از این دو واژه (خانه و دوست)، مانند اغلب آثارش، برداشتی ساده و زمینی کرده، بدون آنکه ذره‌ای مخاطب را در پیدا کردن مفهوم و منظور خود، به تنگنا بیفکند. عنوان فیلم کیارستمی، همچون شعر سپهری، نیرویی محرک برای شخصیت اصلی است که وی را به تکاپو و جست‌وجو برمی‌انگیزاند. فی‌الواقع جملهٔ پرسشی «خانهٔ دوست کجاست؟» استفهامی در جهت گره‌افکنی داستانی است که برخلاف شعر سپهری، چندین‌بار بر زبان شخصیت اصلی قهرمان، جاری می‌شود. «خانهٔ نعمت‌زاده اینجاست؟» (کیارستمی، ۱۳۹۵: ۲۰۱) «نعمت‌زاده» همان «دوست» در شعر سپهری محسوب می‌گردد. این پرسش، همواره از «رهگذرانی» (نسبت به حرکت احمد) در مسیر حرکتی شخصیت اصلی، طلب می‌شود. تبدیل «رهگذر» معنوی شعر سپهری، به رهگذران عادی و زمینی دنیای پایین، در راستای مقصود کیارستمی، صورت‌گرفته‌است.

مفهوم اصلی دیگر در این دو اثر، «سوار» و «پسربچه» هستند. «سوار» که در شعر سهراب، استعاره از سالکی است که به سیر و سلوک معنوی می‌پردازد تا به «وادی دوست» برسد، در فیلم کیارستمی، جنبه‌ای زمینی می‌یابد. پسربچه (احمد احمدپور) به جست‌وجوی «خانهٔ دوست» خود جهت بازگرداندن دفتر مشق، مشغول می‌شود؛ یکی در جادهٔ هستی‌شناسی و دیگری در راه سادهٔ زندگی بی‌خبری. کنش «سوار» و «پسربچه» عامل و فرستنده‌ای می‌خواهد و آن فرستندهٔ قوی «عشق» یا محبت است، لکن باید «عشقی» در روح آدمی بدمد که چنین حال و هوایی بسازد. مفهوم «عشق» به مقصود (دوست) سبب تحریک چنین میلی در انسان می‌شود. مضمون «عشق» که در شعر سهراب، ابعاد والایی دارد، در فیلم کیارستمی، در قلب کودکی معصوم شکل می‌گیرد؛ عشق به هم‌کلاسی. از همان لحظهٔ گریه شدن «دوست» یعنی «نعمت‌زاده» به واسطهٔ خشم معلم، احساس همدردی با دوست، در وجود قهرمان یعنی «احمد» جوانه می‌زند.

بچه‌ای دوان‌دوان می‌آید و به نعمت‌زاده پس گردنی می‌زند و فرار می‌کند. نعمت‌زاده و به حمایت از او، احمدپور به دنبال بچه می‌دوند. هنگام دویدن، نعمت‌زاده زمین می‌خورد. احمدپور از دویدن بازمی‌ایستد. مدادتراش و مداد نعمت‌زاده را که روی زمین افتاده، برمی‌دارد و سراغ نعمت‌زاده می‌آید. نعمت‌زاده از زمین بلند می‌شود. شلوار مخمل شتری‌رنگ نعمت‌زاده، گلی شده‌است. یک شیر آب و یک حوضچه، کنار کوچه است. احمدپور، نعمت‌زاده را کنار شیر آب می‌آورد، شیر را باز می‌کند و با دست خیس سعی می‌کند شلوار نعمت‌زاده را تمیز کند. بعد احمدپور، شلوار نعمت‌زاده را بالا می‌زند تا ببیند پای او زخمی شده‌است یا نه. (کیارستمی، ۱۳۹۵: ۱۷۱)

این مفاهیم «خانه»، «دوست»، «رهگذر»، «سوار» و «عشق» که تطبیق دادیم، بن‌مایهٔ هر دو اثر را شکل می‌دهند. در شعر سپهری، مضمون، جنبه‌ای معنوی و والاتر از دنیای زمینی دارد که با سمبل‌های خاص خود، پا به عرصهٔ ایماژیسم می‌گذارد تا برخورد مستقیم با اشیا را در خدمت انتزاع خود دربیاورد. کیارستمی نیز از آن سمبولیسم و ایماژیسم شاعرانه، مضمونی زمینی و رئالیستی می‌آفریند که بتواند آن دو مفهوم اساسی، یعنی «عشق» و «دوست» را در ابتدایی‌ترین شکل تجربهٔ طول زندگی آدمی و پاک‌ترین نمود آن، در قالب دو کودک، در معرض دید تماشاگر قرار دهد و الحق در این زمینه، موفق عمل کرده‌است. همچنین مفهومی که این دو بزرگ‌مرد از «درخت» در تمامی این شعر و فیلم، برجای گذاشته‌اند، خود محتوایی دیگر است که مخاطب را به خود جلب می‌کند. سپهری از درختان «سپیدار» و «کاج» در شعر خود بهره برده است و کیارستمی با توجه به انتخاب مکان فیلم‌برداری، یکی از سرسبزترین و پردرخت‌ترین مناطق ایران یعنی شمال را برمی‌گزیند تا احساس و ایماژ خاص سهراب را بتواند به مخاطب القا کند. نمی‌توان از دیدگاه عارفانه و اساطیری سپهری نسبت به درخت، به‌آسانی گذشت؛ همان‌گونه که در سینمای کیارستمی، و بخصوص در فیلم «خانهٔ دوست کجاست»؛ «در سینمای کیارستمی، درخت معانی جاودانگی، نوزایی و تولد دوباره را القا می‌کند. در فیلم خانهٔ دوست کجاست؟ برگ درختان، ریخته و شاخه‌ها عریان است و فصل پاییز را نشان می‌دهد، اما روی تپه‌ای که که بین دو روستای کوکر و پشته قرار دارد، تصویر درختی را می‌بینیم که شاخ و برگ آن هنوز سبز است». (شامیان ساروکلایی و علیزاده، ۱۳۹۳: ۸۹) دقیقاً در

زمانی که «احمد» یا همان «سوار» شعر سهراب به دنبال نشانی «دوست» می‌رود، تصویر درخت و درختان سبز را در مسیر احمد یا سوار می‌بینیم که این خود نشانه‌ای‌ست برای اهمیت طی کردن مسیر، نه رسیدن به مقصد!

۳.نتیجه‌گیری

در این پژوهش روشن شد که کیارستمی، چگونه با دقتی هنرمندانه، سطوح بیرونی و درونی شعر سهراب را از دنیای چندوجهی شعر، وام گرفته و به اثری دیداری و مستقیم مبدّل ساخته‌است که هیچ‌گونه ابهامی در آن یافت نمی‌شود. این وام‌گرفتگی در زمینهٔ «فضاسازی» سینمایی، چنان موفق عمل کرده که واژه‌های «فلق، آسمان، نور، درخت، مکث، سوار، کوچه‌باغ، کوچه، ترس، تنهایی، چشمه، اساطیر، شاخهٔ گل، شفاف» و ترکیب «صمیمیت سیال فضا»، در تمامی فیلم، جزئی از سکانس‌ها و قاب‌بندی‌های دوربین و محصور درون پردهٔ فیلم کیارستمی هستند که به مثابهٔ واژه در سینما، کاربرد دارند.

در بحث «فرم»، کیارستمی به ساختاری درونی دست پیدا کرده که با ساختار شعر سپهری، در یک راستا است. جنبهٔ تقارن ابتدایی و انتهایی فیلم و سیر روایت‌گری در حدفاصل دو نقطهٔ اساسی فیلم، برابر با دو جملهٔ پرسشی و کلیدی شعر سهراب است که در ابتدا و انتهای شعر، قرار گرفته‌اند و تنهٔ اصلی شعر، با حالت روایت‌گونهٔ خود، در این حدفاصل جریان دارد و تمامی صحنه‌ها و سکانس‌ها بر مبنای محتوای شعری سپهری شکل گرفته شده است.

همچنین در بحث «راوی» نیز، هر دو هنرمند، از راوی دانای کل و برون‌گو به گونه‌ای بهره جسته‌اند؛ این راوی دانای کل در شعر سهراب، احوال و عمل «سوار» را روایت می‌کند و در فیلم کیارستمی، به دوربین، تبدیل می‌شود که با شخصیت اصلی (احمد)، در همه‌جا همراه است و در نهایت راوی دیگری چون موسیقی، فضای عرفانی شعر سپهری را تداعی می‌کند.

در انتها، بحث درون‌مایه و «مضمون» مطرح است. کیارستمی با برداشت زمینی خود از شعر معنوی و عرفانی سهراب، شخصیت‌های «سوار» و «رهگذر» شعر سهراب را با نیروی

محرکهٔ «عشق» در فیلم خود به یکدیگر پیونددادهاست تا به پرسش اساسی شعر، از دیدگاه خود، دست یابد؛ «خانهٔ دوست کجاست؟» و عناصری چون «درخت» را که در شعر سهراب، جنبهای اساطیری دارد، به مفهومی فلسفی و انسانی مبدل کند.

کتابنامه

الف.منابع فارسی

- احمدی، بابک. (۱۳۷۱). ***از نشانه‌های تصویری تا متن: به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری***. تهران: مرکز.
- اردلانی، شمس‌الحاجیه. (۱۳۹۵). «کارکرد اسطوره‌ها در اشعار سهراب سپهری». ***فصل‌نامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی***. سال دوم. شمارهٔ ۴۲. صص ۴۲-۱۱.
- ارسطو. (۱۳۸۵). ***فن شعر***. ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب. چاپ دهم. تهران: امیرکبیر.
- اسفندیاری، شهاب، جمشیدی، اکرم و همکاران. (۱۳۹۸). «تقابل سکون/حرکت در سینمای عباس کیارستمی بر مبنای نظریهٔ زیبایی‌شناسی سکون لورا مالوی». ***نشریهٔ هنرهای زیبا_ هنرهای نمایشی و موسیقی***. دورهٔ ۲۴. شمارهٔ اول. صص ۸۶-۷۹.
- امین‌پور، قیصر. (۱۳۸۵). ***شعر و کودکی***. تهران: مروارید.
- براهنی، رضا. (۱۳۷۴). ***طلا در مس***. تهران: زریاب.
- تارکوفسکی، آندره. (۱۳۸۲). ***پنج فیلم‌نامه***. ترجمهٔ بابک احمدی. تهران: نشر نی.
- جورکش، شاپور. (۱۳۸۳). ***بوطیقای شعر نو***. چاپ اول. تهران: ققنوس.
- حاجی‌مشهدی، عزیزالله. (۱۳۷۷). «زبان، سینما و نشانه‌شناسی: نگاهی به پیوندهای دوجانبه میان نشانه‌شناسی و سینما»، ***مجلهٔ هنر***. شمارهٔ ۳۸.
- حسنی، عماد و اسفندیاری، شهاب. (۱۳۹۷). «غربی‌زادیی سینما؛ بازاندیشی در شیوه‌های اندیشیدن، نظریه‌پردازی و فیلم‌سازی غیر غربی (با تأکید بر سینمای عباس کیارستمی)». ***فصل‌نامهٔ مطالعات رسانه‌های نوین***. سال چهارم. شمارهٔ ۱۴. صص ۱۴۶-۱۰۹.
- حقوقی، محمد. (۱۳۷۸). ***شعر زمان ما، (سهراب سپهری)***. تهران: صدر.
- حیاتی، زهرا. (۱۳۹۳)، «نقد مطالعات تطبیقی اقتباس در پژوهش‌های ادبی و سینمایی ایران». ***فصل‌نامهٔ تخصصی نقد ادبی***. سال هفتم. شمارهٔ ۲۷. صص ۹۷-۶۹.
- دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۴۸). ***سایه‌روشن شعر نو پارسی***. تهران: فرهنگ.

- رماک، هنری. (۱۳۹۱). «تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی». ترجمهٔ فرزانه علوی‌زاده. ***ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان*** (ادبیات تطبیقی). سال سوم، شمارهٔ ۲. صص ۷۳-۵۴.
- سارتر، ژان پل. (۱۳۴۹). ***هستی و نیستی***. ترجمهٔ عنایت‌الله شکیباپور. تهران: امیرکبیر.
- سامخانیانی، علی‌اکبر. (۱۳۹۲). «رویکرد پدیدارشناختی در شعر سهراب سپهری». ***پژوهشنامهٔ ادب غنای***ی. صص ۱۴۲-۱۲۱.
- سپهری، سهراب. (۱۳۴۶). ***حجم سبز***. چاپ اول. تهران: روزن.
- سیدحسینی، رضا. (۱۳۶۵). ***مکتب‌های ادبی*** (جلد اول). چاپ دوم. تهران: نشر زمان.
- شامیان ساروکلایی، اکبر و حمیرا علیزاده. (۱۳۹۳). «طبیعت و تخیل خلاق در شعر سپهری و سینمای کیارستمی». ***پژوهش‌های ادبیات تطبیقی***. دورهٔ دوم. شمارهٔ دو. صص ۱۰۴-۷۹.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۲). ***نگاهی به سپهری***. چاپ هشتم. تهران: صدای معاصر.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۹۱). ***مکتب‌های ادبی***. تهران: قطره.
- شیخ مهدی، علی و پورجعفر، محمدرضا. (۱۳۸۱). «بررسی علل استقبال منتقدان غربی از فیلم-های عباس کیارستمی». ***فصل‌نامهٔ مدرس هنر***. دورهٔ اول. شمارهٔ دوم. صص ۴۱-۲۵.
- صدرآرا، روزبه و تبریزی، منصور. (۱۳۸۷). «سینمای شعر (دربارهٔ پائولو پازولینی)». ***خردنامهٔ همشهری***. شمارهٔ ۲۷.
- صوفی، محمدرضا. (۱۴۰۲). «فضا و اهمیت آن در سینما بر اساس تحلیل تصویری فیلم‌های سینماهای هالیوود و مصر». ***مجلهٔ ویستا***.
- علی‌اکبرزاده، مهدی. (۱۳۷۸). ***رنگ و تربیت***. تهران: میشا.
- عمران‌پور، محمدرضا. (۱۳۸۶). «اهمیت عناصر و ویژگی‌های ساختاری واژه در گزینش واژگان شعر». ***پژوهش‌نامهٔ زبان و ادب فارسی*** (گوهر گویا). شمارهٔ اول. صص ۱۸۰-۱۵۳.
- غلامی، مجاهد. (۱۳۹۹). «سهراب سپهری در بوته نقد: گونه شناسی نقد». ***جستارهای نوین ادبی***. شمارهٔ ۲۱۱. صص ۴۳-۲۵.
- غیاثی، محمدتقی. (۱۳۶۸). ***درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری***. چاپ اول. تهران: شعلهٔ اندیشه.
- کاویانی، شیوا (منصوره). (۱۳۶۸). «اندیشهٔ فلسفی سهراب سپهری». ***چیستا***. شمارهٔ ۶۱. صص ۵۳-۳۹.

- کرونین، پال. (۱۳۹۴). ***سر کلاس با کیارستمی***. ترجمهٔ سهراب مهدوی. تهران: چاپ و نشر نظر.
- کیارستمی، عباس. (۱۳۹۵). ***خانهٔ دوست کجاست: وقایع‌نگاری پشت صحنه (کیومرث پوراحمد)، فیلم‌نامه، نظر منتقدان و تماشاگران***. چاپ اول. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- لنگرودی، شمس. (۱۳۷۷). ***تاریخ تحلیلی شعر معاصر*** (جلد دوم) (۱۳۴۱-۱۳۳۲). چاپ اول. تهران: مرکز.
- ملکی، حمید، آذری، غلامرضا و صفائی، داوود. (۱۳۹۹). «تحلیل فیلم کلوزآپ عباس کیارستمی بر اساس الگوی هم‌نشینی و جانشینی». ***پژوهش‌نامهٔ تاریخ***، سیاست و رسانه. سال سوم، شمارهٔ اول. صص ۱۳۴-۱۱۷.
- میراحسان، میراحمد. (۱۳۸۰). «شالودهٔ فلسفی سینمای رویکردگرای کیارستمی». کتاب ماه هنر. شمارهٔ ۴۱ و ۴۲. صص ۵۶-۵۵.
- میراحمدی، یکتا و کاسی، فاطمه. (۱۴۰۲). «بررسی تطبیقی زمان اسطوره‌ای در شعر سهراب سپهری و میخائیل لرمانتوف». ***ادبیات تطبیقی***. دورهٔ ۱۵. شمارهٔ ۲۸. صص ۳۴۷-۳۷۵.
- نفیسی، آذر. (۱۳۶۹). «چشم‌ها را باید شست». کلک. شمارهٔ دوم.
- نوری علا، اسماعیل. (۱۳۴۸). ***صور و اسباب در شعر امروز ایران***. تهران: بامداد.

ب. منابع مجازی

- جاهد، پرویز. (۱۳۹۵). «کیارستمی، درخت تنومند سینمای ایران بود»، بازیابی‌شده در:
http://fa.euronews.com/2016/07/06/abbas-kiarostami
- گدار، ژان لوک. (۱۳۹۵). «سینما با کیارستمی پایان می‌یابد»، بازیابی‌شده در :
http://www.Hamshahrionline.ir/details/339121/cinema/iraniancinema

Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Comparative Literature

Print ISSN: 2008-6512 Online ISSN: 2821-1006

Iranian Society for the Promotion of Persian Language and Literature

Comparative Analysis of Harry Potter and Dasht-e-Parsova According to Genre Intertextuality *

Zeinab Sheikhhosseini[1]✉, **Arezu Pooryazdanpanah kermani** [2]

Abstract

1. Introduction

Intertextuality is an approach that examines the effectiveness of the text in other texts. it is particularly important in the examination of texts and determines how much a genre has mixed with other genres and how much has been created creatively? In the analysis of genres according to Genette theory, "it can be said that the main issue is the predominance of imitation or change aspect, so in the first stage, the amount of imitation or change is of interest, and after that, the type and quality of transformation are discussed. In other words, what has changed and what has been imitated." (Namvarmatlaq, 2013: 147)

Genette has divided the transtextual relations into five basic forms: 1- Intertextuality 2- Paratextuality 3- Metatextuality 4- Architextuality 5- Hypertextuality. Namvar Motlatq,2011: 434). Genres can be combined, and each genre can include subgenres. Sometimes new genres are created from their combination. In contemporary genre theory, this issue has been called "Literary Types Interaction". This attitude refers to the fact that "there is no pure genre; For example, in a novel, it can appear in different genres such as plays, ghazals, and odes." (Wediji, 2014: 281) .One of these genres is fantasy in which can be seen different literary genres. This genre arose in the late 19 century in the West. Harry Potter is one of the famous examples of

* **Article history**:

Received 29 April 2023
Received in revised form 6 June 2023
Accepted 03 July 2023
Published online: 20 February 2023
Journal of Comparative Literature
Year 15, No. 29, autumn and winter 2024
Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman

© The Author(s).

1. ***Corresponding author***: Associate Professor of Persian Language and Literature, Hazrat Narjes College, Vali-e Asr University of Rafsanjan, Rafsanjan, Iran. Email: z.sheykhhosseini@vru.ac.ir
2. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Literature and Humanities College, Yazd University, Yazd, Iran. Email:¬: pooryadanpanah@yazd.ac.ir ..

this genre, after its publication, many works have been published in different countries. Fantasy works have been written also in Iran. One of them is the Dasht-e Parsova collection, the first volume of which - Hume Sokoot - has been recorded in the Black Crow list as one of the top two hundred works in 2017.

Since in the intertextual analysis of the genre, we identify the genres in a text by using architextuality, and by using hypertextuality, we analyze the amount of changes in the text. In this research we have tried to answer these followig questions: Which genre has represented in Azizi's fantasy? Does the author's work have its own characteristics? Is it an imitation of previous literary texts like Harry Potter? What are the similarities and differences between this work and Harry Potter?

2. Methodology

It is a comparative-analytical research method to investigate the intertextuality of genre in Harry Potter and Dasht-e-Parsova.

3. Discussion

According to Razmjo, genre theory is an attempt to divide various literary topics according to the appearance or formats in which the topics have created and composed with their own special characteristics and rules. (Ref: Razmjo, 1374:10). Frow defines genre as "the organization of texts according to the thematic, rhetorical and morphological dimensions" and subgenre as "becoming more specific of a genre according to specific theme" (Frow, 2005: 67). Intertextuality is a very important method in identifying the relationship of the text with other texts. Genet has also mentioned genre in explaining intertextual relationships; He introduces five categories of factors that play a role in accepting and receiving texts, among which "two types of Architextualie and hypertextuality are related to the issue of genre." (Vaezzadeh et al., 2013: 98)

For this reason, by examining these two methods, we will identify literary types in Harry Potter and Dasht-e-Parsova:

A) Architextualite

In Architextualite, the longitudinal relationship between a work and the genre to which the work belongs to it is examined. According to Genet, in the main text, "we have the genres, with their determinations that we've already glimpsed: thematic, modal, formal, and other" (Genette, 1992: 82) as mentioned in this way, the connection that a text establishes with the texts before it is through genre. In this way, the later text uses the literary type of the previous text and sometimes it includes different types and achieves a new type.

B) Hypertextity

Another intertextual relationship that leads to the recognition of genres is hypertextuality. Hypertextuality examines the way of reproduction and expansion of the text more than other genres of transtextual relations. Hypertextuality "means the placement of the text in a totality of texts and especially the knowledge of literary genres" (Ahmadi, 2018: 321). According to Genet, hypertextuality employs two methods of imitation and transformation. The purpose of sameness is to keep text A in text B without the slightest change and with a little creativity, and one of its functions is to stick different texts together without the slightest change. If the author's goal is to change a lot in the text A, "transformation" has been done, and if the goal has only a little overlap, then "imitation" has been formed. (Genette, 1997: 92-91)

4.Conclusion

The present research investigated the genre in Dasht-e-parsova and Harry Potter series with an intertextual approach in order to determine the level of creativity and imitation of the Iranian author according to this research, the author has connected with the pervious text by using Architextualite and different genres such as fantasy. Oral tradition, myth, legend, riddle, romantic genre has been used in his work with architextualite. He has introduced these genres into his text by using architextualite and has given it special characteristics by using hypertextuality. Azizi, by following the modern story writing in the space and plot of the story, has created changes that have caused innovation in the story and made it different from Harry Potter.

The author has also benefited from tragedy as a genre in his story to influence the audience, and the genre is not seen in the Rowling story. In general, Azizi, though in the entry of literary genres in his text, has benefited from Rowling's work; but by using the

hypertextuality, he has introduced his national culture into his work and has distinguished it from its western sample.

The present research investigated the genre in Dasht-e-parsova and Harry Potter series with an intertextual approach in order to determine the level of creativity and imitation of the Iranian author according to this research, the author has connected with the pervious text by using architextualite and different genres such as fantasy. Oral tradition, myth, legend, riddle, romantic genre has used in his work with architextualite. He has introduced these genres into his text by using architextualite and has given it special characteristics by using hypertextuality. Azizi, by following the modern story writing in the space and plot of the story, has created changes that have caused innovation in the story and made it different from Harry Potter.

The author has also benefited from tragedy as a genre in his story to influence the audience, and the genre does not seen in the Rowling story. In general, Azizi, though in the entry of literary genres in his text, has benefited from Rowling's work; but using the hypertextuality, it has introduced his national culture into its work and has distinguished it from its western sample.

Keywords: intertextuality , hypertextity , architextualite , Harry Potter , Dasht-e-parsova, Genette, genre.

References [in Persian]

Ahmadi, B. (2019). *The structure and interpretation of the text*, first volume, Tehran: Markaz publishing house.(in prsian)

Amoozegar, J. (2006). *Mythological history of Iran*. Tehran: Samt.(in prsian)

Aristotle,(2017). *Nikomakhos'a Etik*, Mohammad Hasan Lotfi, Tehran: New Design. (in prsian)

Azizi, M. (2017). *Do rismsn-e jadooyi, Tehran: Ofoq.* (in prsian)

Azizi, M. (2017). *Hume-ye-sokoot* , Tehran: Ofog. (in prsian)

Azizi, M. (2018). *Darre-ye-mordegan-e- rahravande* , Tehran: Ofog. (in prsian)

Azizi, M. (2018). *Nefrin-e- dafrash*, Tehran: Ofog. (in prsian)

Azizi, M. (2018). *Pishgui-e- sepidedam*, Tehran, Ofog.(in prsian)

Dehkhoda, A.(1998). *Dehkhoda dictionary*. Tehran: Tehran University Press.(in prsian)

Dostkhah, J. (1982). *Avesta*, published by Ibrahim Pordawood. Tehran: Marvarid.(in prsian)

Eliade, M. *(1997) treatise on the history of religions*, translated by Jalal Sattari, Tehran: Soroush. .(in prsian)

Gholami, M & Amiri Khorasani, A. (2005), «Folk and Superstitious Beliefs and Marzban Name», Farhang, 55: 15-44.(in prsian)

Hamilton, E. (1997). *Greek and Roman mythology*. Translated by Abdul Hossein Sharifian. Tehran: Sharifian. .(in prsian)

IsmailPour mutlaq, A. (2017). *Mythology, literature and art*, Tehran: Cheshme. (in prsian)

Namvar Mutal, B. (2011). Intertextuality, Theories and Applications. Tehran: Sokhan. (in prsian)

Namvar Mutal, B. (2013). «Hypotextual Genrologie». *Literary Research*, 9 (38) ;:139-152. (in prsian)

Rowling, J., K. (2000). *Harry Potter and the philisopher's Stone*. Translated by Saeed Kobriai. Tehran: Tandis Library. (in prsian)

Rowling, J., K. (2007) *Harry Potter and the Deathly Hallows*. Translation of Vida Islamia. Tehran: Tandis Library. (in prsian)

Sediqi-Moghadam, F. (2018). «Farfantazi and New Fantasy», *Children's and Adolescent Monthly Book*, 140, 35-39. (in prsian)

Shafii Kadkani, M. R. (1973). «Literary types and Persian poetry», *kherad va kushesh*, 11 & 12, 119-96. (in prsian)

Shakurzadeh, I.(1984). *Beliefs and customs of Khorasan people*, Tehran: Soroush. (in prsian)

Tafzoli, A, Dehnavi, W.at el (2002). «Arash Kaman-Gir», *Namah Parsi*, 26, 43-50. (in prsian)

Taheri, S. (2013). «Gopat & Shirdal In the Ancient East». Honar-Ha-Ye-Ziba: Honar-Ha-Ye-Tajassomi, 17, 4 ,,۲۰۱۳,۱۳-۲۲. (in prsian)

Tolkien, J.R.R. (2015). «Fantasy and Children», translated by Gholamreza Saraf, Book Month of Children and Teenagers, 2/104-106, 137-126.(in prsian)

Waezadeh, A, Qawam A. (2015). «The Problems of Genre Theory in Persian Literature», *literary criticism*. 7 (28), 79-111. (in prsian)

References [In English]

Artan, N. (2013). *Harry potter as high fantasy*. Karstads universitet.

Britannica, (2023) The Editors of Encyclopaedia. "Halloween". Encyclopedia Britannica.

Dizayi, S & Bagılar, B. «Mythmaking in Modern Literature: Harry Potter by J.K. Rolling», *Journal of Advanced Research in Social Sciences*, 5(3): 26-31, 2022.

Elliott, O. (1986). *Folk Groups and Folklore Genres : An Introduction*, United States : Utah State University Pres.

Frow, J. (2005). *Genre.* London and NewYourk: Routledge.

Genette, G. (1997*). Palimpsests: Literature in the Second Degree*. University of Nebraska Press.

Genette, Gerard. (1992). «The Architext: An Introduction». *Berkeley: University of California P*ress *Journal of Child Psychotherapy*, 36.2 : 119–132.

Soumaki, E, Dimitris, A. (2010). «Adolescence and mythology««. *Journal of Child Psychotherapy*, 36.2: 119–132

Spencer, R. (2015). *A. Harry Potter and the Classical World: Greek and Roman Allusions in J.K. Rowling's Modern Epic*. North California: McFarland.

Wedji, R.(2014). «A reading in the problematic theory of literary genres, basic notes», *The scientific journal Annals of Literature and Languages*. 4/4, 275-292.

Wellek, R, Warren, A. (1994) *Theory of literature*, translated by Zia Mohahed and Parviz Mohajer. Tehran: Elmi & Farhangi.

ادبیات تطبیقی
شاپا چاپی: ۶۵۱۲-۲۰۰۸ شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶-۲۸۲۱

تحلیل تطبیقی مجموعهٔ هری پاتر و دشت پارسوا با تکیه بر بینامتنیت نوع *

زینب شیخ‌حسینی[۱](نویسنده مسئول)؛ **آرزو پوریزدان‌پناه کرمانی**[۲]

چکیده

در دیدگاه ژنت آثار ادبی وجود مستقل و مخصوص به خود ندارند و با متون قبل از خود در ارتباط هستند. بینامتنیت ارتباط این متون را بررسی کرده، میزان تأثیرپذیری آنها را مشخص‌می‌کند. بینامتنیت نوع با استفاده از شیوه‌های سرمتنیت و بیش‌متنیت، انواع ادبی و ارتباط آنها را با یکدیگر مورد ارزیابی قرارمی‌دهد. نویسندگان در پژوهش حاضر کوشیده‌اند مجموعهٔ دشت پارسوا را با نمونهٔ غربی آن یعنی هری پاتر مقایسه‌کرده، با استفاده از نظریهٔ ژنت، انواع ادبی موجود در این آثار فانتزی را شناسایی‌کنند و ارتباط آنها را مورد ارزیابی قراردهند. این پژوهش به دنبال پاسخ به این سؤالات بوده‌است: کدام نوع ادبی در مجموعه‌های هری پاتر و دشت پارسوا مشاهده‌می‌شود؟ آیا بهره‌گیری عزیزی از انواع مختلف ادبی به اثر او تمایز بخشیده‌است یا اثر او به مجموعه‌ای تقلیدی تبدیل‌شده‌است؟ براساس نتایج تحقیق، عزیزی انواع مختلفی مانند اسطوره، افسانه، سنّت شفاهی، معما، عاشقانه و تراژدی را با استفاده از سرمتنیت در اثر خود گنجانده و با استفاده از بیش‌متنیت تغییراتی در اثر خود به‌وجودآورده‌است که این اثر را به اثری با ویژگی‌های مخصوص خود تبدیل کرده‌است

واژه‌های کلیدی: بینامتنیت، بیش‌متنیت، سرمتنیت، هری پاتر، دشت پارسوا، ژنت، نوع ادبی.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۰۹ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۴/۱۵ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۲/۰۴/۱۲

نشریهٔ ادبیات تطبیقی، سال پانزدهم، شمارهٔ بیست و نهم، پاییز و زمستان۱۴۰۲

DOI: 10.22103/JCL.2023.21414.3615

صص ۱۸۷- ۲۲۳

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

حق‌مؤلف © نویسندگان

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، حضرت نرجس(س)، دانشگاه ولی¬عصر(عج) رفسنجان، رفسنجان، ایران. رایان‌نامه:
z.sheykhhosseini@vru.ac.ir

۲. استادیار زبان وادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه یزد، یزد، ایران. رایان¬نامه:
pooryazdanpanah@yazd.ac.ir

۱. مقدمه

بینامتنیت رویکردی است که به بررسی میزان اثرپذیری متن در سایر متون می‌پردازد، اهمیت ویژه‌ای در بررسی متون دارد و مشخص‌می‌کند یک نوع ادبی تا چه حد با سایر انواع درهم‌آمیخته و تا چه حد موفق به ایجاد خلاقیت شده‌است؟ در بررسی انواع ادبی براساس نظریهٔ ژنت (Genette) «می‌توان گفت که موضوع اصلی در واقع غلبهٔ وجه تقلیدی یا تغییری است، بنابراین در مرحلهٔ نخست میزان تقلید یا تغییر مورد توجه است و پس از آن، نوع و کیفیت دگرگونی مطرح است. به بیان دیگر، چه چیزی تغییرکرده و چه چیزی تقلیدشده‌است.» (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۷) ژنت روابط ترامتنی را به پنج شکل اساسی تفکیک‌کرده‌است: ۱-بینامتنیت (Intertextualitie) ۲ -پیرامتنیت (Paratextualite) ۳-فرامتنیت (Metatextualite) ۴-سرمتنیت (Architextualite)۵ - بیش‌متنیت (Hypertextualite). (ر.ک: نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۴۳۴).

انواع ادبی می‌توانند با هم درآمیزند و هر نوع ادبی زیرنوع‌هایی را نیز دربرگیرد، گاهی نیز از ترکیب آنها انواع جدیدی به‌وجودمی‌آید. در نظریهٔ انواع ادبی معاصر این مسئله به نام «تداخل انواع ادبی» (Literary Types Interactio) مطرح‌می‌شود. این نگرش ناظر به این است که« هیچ گونهٔ ادبی خالصی وجود ندارد؛ به عنوان مثال در یک رمان می‌تواند گونه‌های مختلفی همچون نمایش‌نامه، غزل و قصیده نمودیابد.» (ودیجی، ۲۰۱۴: ۲۸۱) یکی از این انواع، فانتزی است که می‌توان درون آن انواع مختلف ادبی را مشاهده کرد. این نوع ادبی در اواخر قرن نوزدهم در غرب به‌وجودآمد. هری پاتر یکی از نمونه‌های مشهور این نوع است که بعد از چاپ آن، آثار متعددی در کشورهای مختلف منتشرشد. در ایران نیز آثاری در زمینهٔ فانتزی نوشته‌شده‌است. یکی از آنها مجموعهٔ دشت پارسواست که جلد اول آن - حومهٔ سکوت- در سال ۲۰۱۷ در فهرست کلاغ سیاه به عنوان یکی از دویست اثر برتر ثبت گردیده‌است.

۱-۱.شرح و بیان مسئله

ازآنجاکه در بررسی بینامتنی نوع ادبی، با استفاده از سرمتنیت، انواع ادبی موجود در یک متن را شناسایی کرده، با استفاده از بیش‌متنیت، میزان تغییرات به‌وجودآمده در متن تحلیل می‌شود، در پژوهش حاضر سعی بر این است که با استفاده از روش پژوهش تطبیقی-تحلیلی به این سؤالات پاسخ‌دهیم: کدام نوع ادبی در فانتزی عزیزی نمایان‌شده‌است؟ آیا اثر نویسنده ویژگی‌های مختص خود را داراست یا تقلیدی از متون ادبی قبل از خود مثل هری پاتر است؟وجوه اشتراک و افتراق این اثر با هری پاتر چیست؟

۱ -۲.پیشینهٔ پژوهش

بررسی چندی از پژوهش‌های انجام‌شده بیانگر این است آثاری که به صورت جداگانه رویکرد ترامتنیت و یا مطالعات نوع ادبی را بررسی کرده‌اند، شمار قابل توجهی را به خود اختصاص‌داده‌اند؛ اما به طور کلی مطالعاتی با رویکرد بینامتنیت نوع به‌چشم‌نمی‌خورد. برخی از پژوهش‌هایی که بیش‌ترین ارتباط را با این موضوع دارند عبارتند از:

زرقانی (۱۳۸۸) در «طرحی برای طبقه‌بندی انواع ادبی» متون مختلف را به دو شاخهٔ نظم و نثر تقسیم کرده‌است. قاسمی‌پور (۱۳۸۹) در مقالهٔ «وجه در برابر گونه: بحثی در قلمرو نظریهٔ ادبی» به تفاوت وجه و گونه پرداخته‌است. صرفی و اسفندیاری (۱۳۸۹) در مقالهٔ «انواع ادبی و مضامین شعری در منظومه‌های عطار» بیست و هشت نوع ادبی را در آثار عطار شناسایی کرده‌اند.

نیک‌بخت، شعبان‌زاده و علی‌پور (۱۳۸۹) در پژوهشی با عنوان «تاریخ ادبیات نویسی تطبیقی فارسی و عربی بر اساس الگوی انواع ادبی» به دنبال یافتن معیارهایی برای تفکیک و طبقه بندی انواع ادبی در ادبیات فارسی و عربی هستند. نامور مطلق (۱۳۹۱) در مقالهٔ «گونه‌شناسی بیش‌متنی» شش گونهٔ اصلی بیش‌متنی را بازمی‌شناساند. یوسف‌آبادی و دیگران (۱۳۹۲) در مقالهٔ خود با عنوان «ترامتنیت در مقامات حمیدی» مجموعه‌ای از روابط ترامتنی را در مقامات حمیدی به‌اثبات‌رسانده‌اند. نوروزی و علی‌بیگی (۱۳۹۳) در تحقیقی با عنوان «اثرپذیری سعدی از فردوسی بر اساس نظریهٔ ترامتنیت» وجود ترامتنیت را در آثار

سعدی نسبت به فردوسی به‌اثبات‌رسانده‌اند. شیخ‌حسینی (۱۴۰۱) در مقالهٔ «بررسی تطبیقی خون‌آشام گلشیری و مه‌یر با رویکرد ترامتنی» بیان‌کرده‌است مناسبات فرهنگی ایران سبب شده گلشیری با استفاده از بینامتنیت، سرمتنیت، پیرامتنیت و بیش‌متنیت اثری خلاقانه خلق کند.

تحقیقاتی که تاکنون در حوزهٔ انواع ادبی صورت‌گرفته‌است با رویکردی بینامتنی به متن نپرداخته‌است و از طرفی پژوهش‌های بینامتنی نیز، انواع ادبی موجود در یک متن را به صورت مستقل بررسی‌نکرده‌اند.

۱ -۳. ضرورت و اهمیت و مبانی پژوهش

تحقیق حاضر از این جهت که انواع ادبی را با رویکرد نقد ادبی، تحلیل‌می‌کند و وجوه تشابه یا افتراق آن را با گونهٔ غربی آن ارزیابی می‌کند، با پژوهش‌های ذکرشده متفاوت است؛ از این جهت بررسی متن دشت پارسوا و هری پاتر جهت شناسایی انواع موجود در این متون و تفاوت آنها ضروری به نظر می‌رسد.

۲. بحث و بررسی

به اعتقاد رزمجو نظریهٔ انواع ادبی کوششی است در راه تقسیم‌بندی موضوعات گوناگون ادبی با توجه به شکل ظاهری یا قالب‌هایی که موضوعات مورد نظر با مشخصات و قوانین ویژهٔ خود در آن قالب‌ها آفریده و تألیف‌شده‌است. (ر.ک: رزمجو، ۱۳۷۴:۱۰) فرا (Frow) نوع را «سازمان‌دهی متون با توجه به ابعاد درون‌مایه‌ای، بلاغی و شکل‌شناختی» و زیرنوع را «اختصاصی‌تر شدن یک نوع بر مبنای درون‌مایه‌ای خاص می‌داند.» (فرا، ۲۰۰۵: ۶۷) بینامتنیت یک شیوهٔ بسیار مهم در شناسایی ارتباط متن با سایر متون است. ژنت در تبیین روابط بینامتنی به انواع ادبی نیز اشاره‌کرده‌است؛ وی، پنج دسته از مناسبات و عواملی را که در پذیرش و دریافت متون نقش دارند، معرفی‌می‌کند که از این میان «دو گونهٔ سرمتنیت و زبرمتنیت به مبحث انواع ادبی مربوط می‌شود.» (واعظزاده و همکاران، ۱۳۹۳:

۹۸) ازاین‌جهت با بررسی این دو شیوه به شناسایی انواع ادبی در مجموعهٔ هری پاتر و دشت پارسوا خواهیم‌پرداخت:

به اعتقاد رزمجو نظریهٔ انواع ادبی کوششی است در راه تقسیم‌بندی موضوعات گوناگون ادبی با توجه به شکل ظاهری یا قالب‌هایی که موضوعات مورد نظر با مشخصات و قوانین ویژهٔ خود در آن قالب‌ها آفریده و تألیف‌شده‌است. (ر.ک: رزمجو، ۱۳۷۴:۱۰) فرا (Frow) نوع را «سازمان‌دهی متون با توجه به ابعاد درون‌مایه‌ای، بلاغی و شکل‌شناختی» و زیرنوع را «اختصاصی‌تر شدن یک نوع بر مبنای درون‌مایه‌ای خاص می‌داند.» (فرا، ۲۰۰۵: ۶۷) بینامتنیت یک شیوهٔ بسیار مهم در شناسایی ارتباط متن با سایر متون است. ژنت در تبیین روابط بینامتنی به انواع ادبی نیز اشاره‌کرده‌است؛ وی، پنج دسته از مناسبات و عواملی را که در پذیرش و دریافت متون نقش دارند، معرفی‌می‌کند که از این میان «دو گونهٔ سرمتنیت و زبرمتنیت به مبحث انواع ادبی مربوط می‌شود.» (واعظزاده و همکاران، ۱۳۹۳: ۹۸) ازاین‌جهت با بررسی این دو شیوه به شناسایی انواع ادبی در مجموعهٔ هری پاتر و دشت پارسوا خواهیم‌پرداخت:

الف) سرمتنیت

در سرمتنیت، رابطهٔ طولی میان یک اثر و گونه‌ای که اثر به آن تعلّق‌دارد، بررسی‌می‌شود. به اعتقاد ژنت در سرمتنیت «با ژانرها روبرو هستیم وعلاوه برآن اشارهٔ اجمالی به انتظارات موضوعی، وجهی و ساختاری و...داریم.» (ژنت، ۱۹۹۲: ۸۲) همان‌گونه که اشاره‌شد در این شیوه، ارتباطی که یک متن با متون قبل از خود برقرارمی‌کند، از طریق ژانر است. بدین صورت که متن پسین از نوع ادبی متن پیشین بهره‌گرفته‌است و گاهی نیز انواع مختلفی را در خود گنجانده و به نوع جدیدی دست‌می‌یابد.

ب) فزون‌متنیت(بیش‌متنیت)

یکی دیگر از روابط بینامتنی که به شناخت انواع ادبی منجرمی‌شود، فزون‌متنیت است. فزون‌متنیت چگونگی تکثیر و گسترش متن را بیشتر از سایر گونه‌های روابط ترامتنی بررسی‌می‌کند. فزون‌متن «به معنای کلی جاگرفتن متن در کلّیتی از متون و به معنای خاص شناختن ژانرهای ادبی مربوط می‌شود.» (احمدی، ۱۳۹۸: ۳۲۱) به اعتقاد ژنت

فزون‌متنیت با استفاده از دو شیوهٔ همان‌گونگی و دگرگونی صورت‌می‌گیرد. هدف در همان‌گونگی نگه‌داری متن الف در متن ب بدون کمترین تغییر و با کمی خلاقیت است و یکی از کارکردهای آن چسباندن متون متفاوت بدون کمترین تغییری در کنار یکدیگر است. اگر هدف نویسنده تغییر زیاد در متن الف باشد، «دگرگونی» انجام‌گرفته و اگر هدف فقط کمی برگرفتگی است، «تقلید یا همان‌گونگی» شکل‌گرفته‌است. (ر.ک: ژنت، ۱۹۹۷: ۹۲- ۹۱).

۲- ۱. فانتزی

فانتزی بخشی از ادبیات است که در آن حوادث و شخصیت‌ها و فضاها، خارج از زمان و مکان فعلی ما هستند. به اعتقاد تالکین در جهان فانتزی عناصر غیرواقعی در دنیای واقعی نفوذ می‌کنند. یا اصلاً فراواقعی‌است که در آن شخصیت‌ها یا عوامل واقعی وجود-دارند (ر.ک: تالکین: ۱۳۸۵: ۲۳).

نوع اصلی حاکم بر داستان عزیزی فانتزی است و خود دربردارندهٔ زیرنوع‌هایی است که در بخش‌های بعدی به آن خواهیم‌پرداخت. این نوع ادبی به تقلید از فانتزی‌های غربی نوشته‌شده‌است و در نگاه اول مشابهت‌های زیادی بین این اثر و هری پاتر دیده‌می‌شود. این شباهت‌ها را می‌توان در مواردی مثل موجودات جادویی، مدرسه جادوگرها و کنش‌های داستانی مشاهده‌کرد که در این بخش به صورت مختصر به بررسی آنها خواهیم‌پرداخت:

شروع داستان نشان‌می‌دهد که نویسنده در این داستان از روش همان‌گونگی بهره‌برده‌است. داستان با شرح ماجرای زنی آغازمی‌شود که هیولا- آدم‌ها به کلبه‌شان حمله‌می‌کنند. زن به سایه‌ها حمله‌می‌کند و تعداد زیادی از آنها را می‌کشد. او بعد از دیدن تیغِ سایهٔ روباه‌صورت، روی گلوی فرزندش شمشیر را پایین‌می‌آورد. همسرش کشته‌می‌شود و زن از سایهٔ روباه‌صورت می‌خواهد تا هر کاری که می‌خواهد انجام دهد؛ اما با فرزندش کاری نداشته‌باشد. سایه، فرزند را زنده‌می‌گذارد اما تیغ را بر گلوی مادر می‌کشد و درنهایت زن قبل از مرگ، فرزند خود را به آشنایی می‌سپرد که بالای سر او ظاهر می‌شود. (ر.ک: عزیزی، ۱۳۹۷ الف: ۹) این آشنا، شاه کیفرود است که رازیان را نزد

خود آورده، مخفیانه بزرگ می‌کند. (ر.ک: عزیزی،۱۳۹۳: ۶۷) داستان هری پاتر نیز بر پایهٔ عشق زنی به فرزند خود بناشده‌است که ولدمورث او و همسرش را می‌کشد و زن با استفاده از طلسم عشق، فرزند خود را محافظت‌می‌کند و هری زنده‌می‌ماند. (ر.ک: رولینگ، ۱۳۷۹: ۳۳۳) هاگرید، هری را به خاله پتونیا، تنها آشنایش می‌سپارد. جادوگری با نام مستعار روباه، محل زندگی قاصدک و گیو(پدر و مادر رازیان) را گزارش‌می‌کند. (ر.ک: عزیزی، ب۱۳۹۷: ۶۷) این جادوگر آلواتس روپاس بود که توسط ویس از ازدواج قاصدک و گیو خبردار شده‌بود و از آنجا که شارگن ازدواج بین نژادی را منع‌کرده‌بود، ویس (خواهر کیفرود) به خاطر علاقه‌ای که به گیو داشت، با هدف تنبیه‌کردن آنها، این اطلاعات را به آلواتس داد و منجر به مرگ آنها شد. در داستان هری پاتر نیز پتی‌گرو یکی از دوستان جیمز و لی‌لی به آنها خیانت‌می‌کند و محل زندگی آنها را به ولدمورث اطلاع‌می‌دهد و باعث مرگ آنها می‌شود. در هر دو داستان نیز علت این اتفاقات و محدویت‌ها پیشگویی‌هایی است که از نابودی نیروی شر خبرمی‌دهد.

علاوه‌بر این، همان‌گونگی را می‌توان در شخصیت‌ها و مکان‌ها و بعضی کنش‌های جادویی نیز مشاهده‌کرد. وجود مدرسهٔ مخصوص جادوگرها، اساتید دروس جادویی، پیک‌های خانوادگی، جنگل ممنوع، قسمت ممنوعهٔ کتابخانه، قالیچهٔ پرنده، تغییر شکل، نامرئی‌شدن و...از مواردی هستند که عزیزی آنها را از داستان« رولینگ» اقتباس‌کرده‌است و در ابتدا متن را تقلیدی از فانتزی‌های غربی جلوه‌می‌دهد؛ اما نویسنده با استفاده از شیوهٔ «دگرگونی»، تغییراتی در متن به‌وجودآورده‌است که به پیدایش متنی جدید منجرشده‌است.

در فزون‌متنیت نقش دگرگونی در تکثیر متن، بیش از دیگر گونه‌هاست. ژانر فانتزی یکی از انواع تخیلی ادبیات است که رویدادهای آن در جهانی ثانویه ارائه‌می‌شود و هیچ ارتباطی با دنیای واقعی ندارد یا موازی جهان واقعی است. چنین جهانی در اساطیر، افسانه‌ها و قصه‌های عامیانه وجودندارد و افزودن این ویژگی، فانتزی را از سایر انواع جادویی و تخیلی متمایزمی‌سازد. نیکی گمبل، جهان موجود در این نوع داستانی را به سه زیرنوع تقسیم‌کرده‌است: اوّل جهانی کاملاً ساختهٔ تخیّل، بدون رابطه با دنیای ما، مثل ارباب

حلقه‌ها. چون این دنیاهاساختگی هستند، نویسنده توضیحاتی ارائه‌می‌دهد تا تصویر روشنی ازاین دنیاها برای خواننده ایجادکند و این دنیاها باورپذیر باشند. اگرچه دنیای داستانی کاملاً تخیّلی است، امّا بر اساس ویژگی‌های دنیای واقعی شکل‌گرفته‌است. دومین زیرنوع شامل یک دنیای ثانویه است که ورود به آن فقط می‌تواند از طریق یک درگاه باشد، درحالی‌که دنیای اوّلیه بر اساس جهان واقعی است.(به عنوان مثال، آلیس در سرزمین عجایب) سومین زیرنوع وقتی است که دو دنیای دیگر با یکدیگر دارای یک مانع / مرز فیزیکی هستند که آن‌ها را جدامی‌کند؛ به عنوان مثال، اسرار نیکلاس فلامل جاودان. در این زیرگونهٔ سوم درگاه‌ها وجود دارند، امّا وجود آن‌ها برای رسیدن به دنیای دیگر ضروری نیست و در بسیاری از موارد ورود به این دنیا با راه‌رفتن صورت‌می‌گیرد. هنگامی‌که جهان اصلی با جهان موازی هماهنگ است، زندگی مردم در دنیای غیرتخیلی بدون دانش نسبت به دنیای موازی است و فقط یک مقدار انتخاب‌شده‌ای از این افراد «عادی» در مورد جهان تخیلی آگاه هستند. (ر.ک: آرتان، ۲۰۱۳،به نقل از گمبل: ۴-۳). فانتزی عزیزی از زیر نوع سوم است. دشت پارسوا فضایی موازی دنیای واقعی است که افراد دنیای واقعی از وجود آن آگاه نیستند، به جز افراد معدودی مثل پدر آبتین که با یکی از ساکنین دشت پارسوا ازدواج‌کرده‌است. بین دنیای واقعی (دنیای آدم‌ها) و دنیای تخیلی (دنیای جادوگرها) مرزی به نام لایهٔ زمانی وجوددارد و برای جابه‌جایی مکانی از لایهٔ زمانی توازن استفاده‌می‌شود که یک لایهٔ زمانی بین جادوگرها و لایهٔ زمانی آدمیزادها قراردارد. ماندانا پس از احیا توسط رازیان از طریق این لایه وارد دنیای جدید می‌شود. در فانتزی عزیزی علاوه بر این‌که از موجودات اسطوره‌ای استفاده‌می‌شود، (که در جای خود به آن خواهیم‌پرداخت) بعضی از موجودات نیز حاصل ذهن خود نویسنده هستند. از موجودات جادویی فانتزی دشت پارسوا می‌توان به فلین، ونیساک و خفاش‌آدم‌ها اشاره کرد. فلین‌ها موجوداتی هستند که قادر به خواندن تمایلات درونی افراد بوده، سلیقه‌های مختلف و مختص هر فرد را تشخیص‌می‌دادند. خوب می‌دانستند که هرکس چه خوراکی، چه رختی و حتی چه اخلاقی را می‌پسندد. (رک: عزیزی، ۱۳۹۷ الف: ۱۸۲) خفاش‌آدم‌ها

یکی دیگر از این موجودات هستند که عزیزی برای خلاقیت در اثر خود از آنها استفاده کرده‌است. این موجودات یادآور خون‌آشام‌های اروپایی در مجموعهٔ هری پاتر هستند که نویسنده از ترکیب آنها با خفاش‌ها، موجود جدیدی خلق‌کرده‌است: «خفاش آدم‌ها خفاش‌هایی غول‌پیکر هستند با بدن انسان که از روشنایی گریزان هستند و بازدمشان مه تولیدمی‌کند. غذای اصلی آنها خون است» (همان: ۱۷۰). ونیساک‌ها نیز موجوداتی هستند که از اصل و حقیقت همه چیز آگاه هستند. (ر.ک: عزیزی،۱۳۹۷ب:: ۱۲۴)

تفاوت دیگر این داستان در پیرنگ آن است. اگرچه پیرنگ بسیاری از فانتزی‌ها شبیه قصه‌های عامیانه است؛ ولی پیرنگ داستان عزیزی با تفاوت‌هایی همراه است. به اعتقاد صدیقی مقدم، مضامین و عناصر واقعی داستان‌ها از اسطوره‌ها، حماسه‌ها و افسانه‌ها گرفته شده‌است و کشمکش اصلی داستان بر محور نبرد خیر و شر بنا نهاده‌شده‌است؛ درنتیجه جستجوی قهرمان داستان سفری در جهت خودشناسی و تکامل شخصیت قهرمان داستان و ساختار اصلی آن مانند قصه‌های پریان است. (ر.ک: صدیقی مقدم، ۱۳۸۸: ۳۶). در این قصه‌ها محرومیتی رخ می‌دهد و در مراحل بعد قهرمان داستان این محرومیت را ازبین‌می‌برد. با بازگشت وی داستان تعادل خود را باز می‌یابد.

مجموعهٔ هری پاتر، مجموعه‌ای هفت جلدی است که هری پاتر در آغاز آن به مدرسهٔ هاگوارتز رفته به یک سری ماجراجویی‌ها دست می‌زند و با نیروهای شر مبارزه‌می‌کند. در پایان به خانه بازمی‌گردد و درنهایت نیز شارگن را نابودمی‌کند. نوزده سال بعد هری با جینی ویزلی ازدواج می‌کند و سه فرزند دارند و رون و هرمیون نیز صاحب دو فرزند می‌شوند، درحالی‌که مجموعهٔ شش جلدی دشت پارسوا مجموعه‌ای به‌هم پیوسته‌است که ماندانا در آن هیچ رفت و برگشتی بین دنیای جادو و دنیای واقعی ندارد و چهار قهرمان با همکاری یکدیگر، به مبارزه با نیروی شر می‌پردازند؛ این در حالی است که شروع داستان عزیزی از میانه و اوج است. داستان با حملهٔ خفاش‌آدم‌ها به منزل یک زن، شروع می‌شود. مادر از آنها می‌خواهد که با فرزندش کاری نداشته باشند و درنهایت او و همسرش کشته‌می‌شوند. آشنایی از راه می‌رسد و فرزند را با خود می‌برد (بخشی از زندگی

رازیان). از فصل بعد داستان زندگی ماندانا و احیای او توسط رازیان شروع می‌شود و تقریباً اواسط داستان، نویسنده با استفاده از فلش‌بک مشخص می‌کند که زن ومردی که کشته‌شدند، پدر ومادر رازیان هستند و آن آشنا هم شاه کیفرود بوده که مخفیانه رازیان را بزرگ می‌کند. پایان داستان نیز به سبک داستان‌های مدرن باز و سرشار از ابهام است. چهار قهرمان که شارگن سعی‌کرد آنها را متفرق‌کند، اواپ نبودند؛ اواپ شامل کیانیک و ماندانا می‌شد. رازیان نقطه ضعف شارگن را به آنها معرفی‌می‌کند و آن دو با استفاده از آتش جادو، روشنایی مطلق را پدیدمی‌آورند. تمام تالار شارگن در آن نور بلعیده‌می‌شود. فقط ویگرات و ساعت پنج نگین باقی‌می‌مانند و از ماندانا و کیانیک هم اثری باقی‌نمی‌ماند. در فصل بعد که با عنوان «پس آغاز» مشخص‌می‌شود، جادوگری نیمه‌پری که این داستان را برای کودکان تعریف‌می‌کرده‌است، بیان‌می‌کند که سال‌ها بعد دختری که شبیه دختر خانم توسی بود، مدت‌های زیادی با پسری زندگی‌کرد که شبیه جادوگر فرختین (نیازان) بود. در نهایت او داستان را این‌گونه به‌پایان‌می‌رساند: «براتون گفتم ویگرات دست آخر به کی رسید؟ اما قبلش باید از جزئیات اولین شبی بگم که... » (عزیزی،۱۳۹۸ج: ۲۱۵). بدین‌طریق نویسنده پایان داستان را باز گذاشته آن را با ابهام همراه‌می‌سازد. اینکه سرنوشت کیانیک و ماندانا چه شد؟ جادوگری که سال‌ها بعد به دنیا آمد و شبیه ماندانا بود، چه کسی بود؟ آیا فرزند ماندانا بود و ماندانا زنده بود؟ جادوگر نیمه‌پری که این داستان را تعریف‌می‌کند، آبتین است که هنگام حملهٔ شارگن دشت پارسوا را ترک‌کرد؟ همان‌طور که مشاهده می‌شود، برخلاف پیرنگ قصه‌های عامیانه که پایان داستان بسته است و به خوشی تمام‌می‌شود، پایان این داستان باز بوده و با پایان فیزیکی داستان، گویی داستان در ذهن خواننده آغازمی‌شود.

همان‌گونه که بیان شد این نوع ادبیِ متفاوت از سایر انواع تخیلی، ابتدا در غرب به‌وجود آمد و نویسنده ایرانی، خود واضع آن نیست. او با استفاده از سرمتنیت این نوع ادبی را وارد ادبیات ایران کرده به وسیلهٔ فزون متنیت اثری متفاوت عرضه‌کرده‌است.

فانتزی بخشی از ادبیات است که در آن حوادث و شخصیت‌ها و فضاها، خارج از زمان و مکان فعلی ما هستند. به اعتقاد تالکین در جهان فانتزی عناصر غیرواقعی در دنیای واقعی نفوذ می‌کنند. یا اصلاً فراواقعی‌است که در آن شخصیت‌ها یا عوامل واقعی وجود-دارند (ر.ک: تالکین: ۱۳۸۵: ۲۳).

نوع اصلی حاکم بر داستان عزیزی فانتزی است و خود دربردارندهٔ زیرنوع‌هایی است که در بخش‌های بعدی به آن خواهیم‌پرداخت. این نوع ادبی به تقلید از فانتزی‌های غربی نوشته‌شده‌است و در نگاه اول مشابهت‌های زیادی بین این اثر و هری پاتر دیده‌می‌شود. این شباهت‌ها را می‌توان در مواردی مثل موجودات جادویی، مدرسه جادوگرها و کنش‌های داستانی مشاهده‌کرد که در این بخش به صورت مختصر به بررسی آنها خواهیم‌پرداخت:

شروع داستان نشان‌می‌دهد که نویسنده در این داستان از روش همان‌گونگی بهره‌برده‌است. داستان با شرح ماجرای زنی آغازمی‌شود که هیولا-آدم‌ها به کلبه‌شان حمله‌می‌کنند. زن به سایه‌ها حمله‌می‌کند و تعداد زیادی از آنها را می‌کشد. او بعد از دیدن تیغِ سایهٔ روباه‌صورت، روی گلوی فرزندش شمشیر را پایین‌می‌آورد. همسرش کشته‌می‌شود و زن از سایه روباه‌صورت می‌خواهد تا هر کاری که می‌خواهد انجام دهد؛ اما با فرزندش کاری نداشته‌باشد. سایه، فرزند را زنده‌می‌گذارد اما تیغ را بر گلوی مادر می‌کشد و در نهایت زن قبل از مرگ، فرزند خود را به آشنایی می‌سپرد که بالای سر او ظاهر می‌شود. (ر.ک: عزیزی، ۱۳۹۷ الف: ۹) این آشنا، شاه کیفرود است که رازیان را نزد خود آورده مخفیانه بزرگ می‌کند. (ر.ک: عزیزی،۱۳۹۳: ۶۷) داستان هری پاتر نیز بر پایهٔ عشق زنی به فرزند خود بناشده‌است که ولدمورث او و همسرش را می‌کشد و زن با استفاده از طلسم عشق، فرزند خود را محافظت‌می‌کند و هری زنده‌می‌ماند. (ر.ک: رولینگ، ۱۳۷۹: ۳۳۳) هاگرید، هری را به خاله پتونیا، تنها آشنایش می‌سپارد. جادوگری با نام مستعار روباه، محل زندگی قاصدک و گیو(پدر و مادر رازیان) را گزارش‌می‌کند. (ر.ک: عزیزی، ب۱۳۹۷: ۶۷) این جادوگر آلواتس روپاس بود که توسط ویس از ازدواج قاصدک و گیو خبردار شده‌بود و از آنجا که شارگن ازدواج بین نژادی را منع‌کرده‌بود، ویس (خواهر

کیفرود) به خاطر علاقه‌ای که به گیو داشت، با هدف تنبیه‌کردن آنها، این اطلاعات را به آلواتس داد و منجر به مرگ آنها شد. در داستان هری پاتر نیز پتی‌گرو یکی از دوستان جیمز و لی‌لی به آنها خیانت‌می‌کند و محل زندگی آنها را به ولدمورث اطلاع‌می‌دهد و باعث مرگ آنها می‌شود. در هر دو داستان نیز علت این اتفاقات و محدویت‌ها پیشگویی‌هایی است که از نابودی نیروی شر خبرمی‌دهد.

علاوه‌بر این، همان‌گونگی را می‌توان در شخصیت‌ها و مکان‌ها و بعضی کنش‌های جادویی نیز مشاهده‌کرد. وجود مدرسهٔ مخصوص جادوگرها، اساتید دروس جادویی، پیک‌های خانوادگی، جنگل ممنوع، قسمت ممنوعهٔ کتابخانه، قالیچهٔ پرنده، تغییر شکل، نامرئی‌شدن و...از مواردی هستند که عزیزی آنها را از داستان« رولینگ» اقتباس‌کرده‌است و در ابتدا متن را تقلیدی از فانتزی‌های غربی جلوه‌می‌دهد؛ اما نویسنده با استفاده از شیوهٔ «دگرگونی»، تغییراتی در متن به‌وجودآورده‌است که به پیدایش متنی جدید منجرشده‌است.

در فزون‌متنیت نقش دگرگونی در تکثیر متن، بیش از دیگر گونه‌هاست. ژانر فانتزی یکی از انواع تخیلی ادبیات است که رویدادهای آن در جهانی ثانویه ارائه‌می‌شود و هیچ ارتباطی با دنیای واقعی ندارد یا موازی جهان واقعی است. چنین جهانی در اساطیر، افسانه‌ها و قصه‌های عامیانه وجودندارد و افزودن این ویژگی، فانتزی را از سایر انواع جادویی و تخیلی متمایزمی‌سازد. نیکی گمبل جهان موجود در این نوع داستانی را به سه زیرنوع تقسیم‌کرده‌است: اوّل جهانی کاملاً ساختهٔ تخیّل، بدون رابطه با دنیای ما، مثل ارباب حلقه‌ها. چون این دنیاهاساختگی هستند، نویسنده توضیحاتی ارائه‌می‌دهد تا تصویر روشنی ازاین دنیاها برای خواننده ایجادکند و این دنیاها باورپذیر باشند. اگرچه دنیای داستانی کاملاً تخیّلی است، امّا بر اساس ویژگی‌های دنیای واقعی شکل‌گرفته‌است. دومین زیرنوع شامل یک دنیای ثانویه است که ورود به آن فقط می‌تواند از طریق یک درگاه باشد درحالی‌که دنیای اوّلیه بر اساس جهان واقعی است.(به عنوان مثال، آلیس در سرزمین عجایب) سومین زیرنوع وقتی است که دو دنیای دیگر با یکدیگر دارای یک مانع / مرز فیزیکی هستند که آن‌ها را جدامی‌کند؛ به عنوان مثال، اسرار نیکلاس فلامل جاودان. در

این زیرگونهٔ سوم درگاه‌ها وجود دارند، امّا وجود آن‌ها برای رسیدن به دنیای دیگر ضروری نیست و در بسیاری از موارد ورود به این دنیا با راه‌رفتن صورت‌می‌گیرد. هنگامی- که جهان اصلی با جهان موازی هماهنگ است، زندگی مردم در دنیای غیرتخیلی بدون دانش نسبت به دنیای موازی است و فقط یک مقدار انتخاب‌شده‌ای از این افراد «عادی» در مورد جهان تخیلی آگاه هستند. (ر.ک: آرتان، ۲۰۱۳به نقل از گمبل: ۴-۳). فانتزی عزیزی از زیر نوع سوم است.

دشت پارسوا فضایی موازی دنیای واقعی است که افراد دنیای واقعی از وجود آن آگاه نیستند، به جز افراد معدودی مثل پدر آبتین که با یکی از ساکنین دشت پارسوا ازدواج‌کرده‌است. بین دنیای واقعی (دنیای آدم‌ها) و دنیای تخیلی (دنیای جادوگرها) مرزی به نام لایهٔ زمانی وجوددارد و برای جابه‌جایی مکانی از لایهٔ زمانی توازن استفاده‌می‌شود که یک لایهٔ زمانی بین جادوگرها و لایهٔ زمانی آدمیزادها قراردارد. ماندانا پس از احیا توسط رازیان از طریق این لایه وارد دنیای جدید می‌شود. در فانتزی عزیزی علاوه بر این‌که از موجودات اسطوره‌ای استفاده‌می‌شود، (که در جای خود به آن خواهیم‌پرداخت) بعضی از موجودات نیز حاصل ذهن خود نویسنده هستند.

از موجودات جادویی فانتزی دشت پارسوا می‌توان به فلین، ونیساک و خفاش‌آدم‌ها اشاره‌کرد. فلین‌ها موجوداتی هستند که قادر به خواندن تمایلات درونی افراد بوده سلیقه‌های مختلف و مختص هر فرد را تشخیص‌می‌دادند. خوب می‌دانستند که هرکس چه خوراکی، چه رختی و حتی چه اخلاقی را می‌پسندد. (رک: عزیزی، ۱۳۹۷ الف: ۱۸۲) خفاش‌آدم‌ها یکی دیگر از این موجودات هستند که عزیزی برای خلاقیت در اثر خود از آنها استفاده‌کرده‌است. این موجودات یادآور خون‌آشام‌های اروپایی در مجموعهٔ هری پاتر هستند که نویسنده از ترکیب آنها با خفاش‌ها، موجود جدیدی خلق‌کرده‌است: «خفاش آدم‌ها خفاش‌هایی غول‌پیکر هستند با بدن انسان که از روشنایی گریزان هستند و بازدمشان مه تولیدمی‌کند. غذای اصلی آنها خون است» (همان: ۱۷۰). ونیساک‌ها نیز موجوداتی هستند که از اصل و حقیقت همه چیز آگاه هستند. (ر.ک: عزیزی،۱۳۹۷ب:: ۱۲۴)

تفاوت دیگر این داستان در پیرنگ آن است. اگرچه پیرنگ بسیاری از فانتزی‌ها شبیه قصه‌های عامیانه است؛ ولی پیرنگ داستان عزیزی با تفاوت‌هایی همراه است. به اعتقاد صدیقی مقدم، مضامین و عناصر واقعی داستان‌ها از اسطوره‌ها، حماسه‌ها و افسانه‌ها گرفته شده‌است و کشمکش اصلی داستان بر محور نبرد خیر و شر بنا نهاده‌شده‌است؛ درنتیجه جستجوی قهرمان داستان سفری در جهت خودشناسی و تکامل شخصیت قهرمان داستان است و ساختار اصلی آن مانند قصه‌های پریان است. (ر.ک: صدیقی مقدم، ۱۳۸۸: ۳۶). در این قصه‌ها محرومیتی رخ می‌دهد و در مراحل بعد قهرمان داستان این محرومیت را از بین می‌برد. با بازگشت وی داستان تعادل خود را باز می‌یابد.

مجموعهٔ هری پاتر، مجموعه‌ای هفت جلدی است که هری پاتر در آغاز آن به مدرسهٔ هاگوارتز رفته، به یک سری ماجراجویی‌ها دست می‌زند و با نیروهای شر مبارزه می‌کند، در پایان به خانه بازمی‌گردد و درنهایت نیز شارگن را نابودمی‌کند. نوزده سال بعد هری با جینی ویزلی ازدواج می‌کند و سه فرزند دارند و رون و هرمیون نیز صاحب دو فرزند می‌شوند. درحالی‌که مجموعهٔ شش جلدی دشت پارسوا مجموعه‌ای به‌هم پیوسته‌است که ماندانا در آن هیچ رفت و برگشتی بین دنیای جادو و دنیای واقعی ندارد و چهار قهرمان با همکاری یکدیگر، به مبارزه با نیروی شر می‌پردازند. این در حالی است که شروع داستان عزیزی از میانه و اوج است. داستان با حملهٔ خفاش‌آدم‌ها به منزل یک زن، شروع می‌شود. مادر از آنها می‌خواهد که با فرزندش کاری نداشته باشند و درنهایت او و همسرش کشته‌می‌شوند. آشنایی از راه‌می‌رسد و فرزند را با خود می‌برد (بخشی از زندگی رازیان). از فصل بعد داستان زندگی ماندانا و احیای او توسط رازیان شروع می‌شود و تقریباً اواسط داستان نویسنده با استفاده از فلش‌بک مشخص می‌کند که زن ومردی که کشته شدند، پدر ومادر رازیان هستند و آن آشنا هم شاه کیفرود بوده که مخفیانه رازیان را بزرگ می‌کند. پایان داستان نیز به سبک داستان‌های مدرن باز و سرشار از ابهام است. چهار قهرمان که شارگن سعی‌کرد آنها را متفرق‌کند، اواپ نبودند؛ اواپ شامل کیانیک و ماندانا می‌شد. رازیان نقطه ضعف شارگن را به آنها معرفی‌می‌کند و آن دو با استفاده از آتش

جادو، روشنایی مطلق را پدیدمی‌آورند. تمام تالار شارگن در آن نور بلعیده‌می‌شود. فقط ویگرات و ساعت پنج نگین باقی‌می‌مانند و از ماندانا و کیانیک هم اثری باقی‌نمی‌ماند. در فصل بعد که با عنوان «پس آغاز» مشخص‌می‌شود، جادوگری نیمه‌پری که این داستان را برای کودکان تعریف‌می‌کرده‌است، بیان‌می‌کند که سال‌ها بعد دختری که شبیه دختر خانم توسی بود، مدت‌های زیادی با پسری زندگی‌کرد که شبیه جادوگر فرختین (نیازان) بود. درنهایت او داستان را این‌گونه به‌پایان‌می‌رساند: «براتون گفتم ویگرات دست آخر به کی رسید؟ اما قبلش باید از جزئیات اولین شبی بگم که... » (عزیزی،۱۳۹۸ج: ۲۱۵). بدین‌طریق نویسنده پایان داستان را باز گذاشته آن را با ابهام همراه‌می‌سازد. اینکه سرنوشت کیانیک و ماندانا چه شد؟ جادوگری که سال‌ها بعد به دنیا آمد و شبیه ماندانا بود، چه کسی بود؟ آیا فرزند ماندانا بود و ماندانا زنده بود؟ جادوگر نیمه‌پری که این داستان را تعریف‌می‌کند، آبتین است که هنگام حملهٔ شارگن دشت پارسوا را ترک‌کرد؟ همان‌طور که مشاهده می‌شود، برخلاف پیرنگ قصه‌های عامیانه که پایان داستان بسته است و به خوشی تمام — می‌شود، پایان این داستان باز بوده و با پایان فیزیکی داستان، گویی داستان در ذهن خواننده آغازمی‌شود.

همان‌گونه که بیان شد این نوع ادبیِ متفاوت از سایر انواع تخیلی، ابتدا در غرب به وجود آمد و نویسنده ایرانی، خود واضع آن نیست. او با استفاده از سرمتنیت این نوع ادبی را وارد ادبیات ایران کرده به وسیلهٔ فزون متنیت اثری متفاوت عرضه‌کرده‌است.

۲-۲. فولک‌لور

فولک‌لور از دو کلمهٔ لاتین «فولک» (folk)به معنی «تودهٔ مردم» و «لور» (lore) به معنی دانش، علم به آداب و رسوم تودهٔ مردم و افسانه‌ها و تصنیف‌های عامیانه تعریف شده‌است (ر.ک: دهخدا ذیل واژهٔ فولکلور). «فولک‌لور یا فرهنگ مردم جنبه‌های مختلفی از متل‌ها، افسانه‌ها، آداب و رسوم، ضرب‌المثل‌ها و...را در برمی‌گیرد. خرافه‌ها نیز شاخه‌ای استوار از فرهنگ عامه به‌شمارمی‌آیند» (مجاهدی و امیری خراسانی، ۱۳۸۴: ۱۷). اگرچه کلمهٔ «فولک‌لور» در گفتار روزمره ما به‌کارمی‌رود، اما فولک‌لورشناسان مصادیق متفاوتی

از فولک و لور بیان‌می‌کردند که ارائهٔ تعریف دقیق فولک‌لور و گونه‌های آن را با مشکلاتی مواجه‌می‌کرد. آنها ابتدا فولکل‌ور را به افسانه‌ها، مثل‌ها، متلک‌ها، ترانه‌ها و قصه‌ها محدود می‌دانستند؛ اما کم‌کم تمام سنّت‌های مردمی، اعتقادات و آداب و رسوم در حوزهٔ فولک‌لور قرارگرفت. الیوت (Elliot) بیان‌می‌کند که تعریف دقیقی از فرهنگ عامیانه و انواع آن ارائه‌نشده‌است. عده‌ای فولک‌لور را برابر با سنّت شفاهی دانسته‌اند و فولک‌لورهای معاصر نیز آن را هنری کلامی تعریف‌می‌کنند که همهٔ گروه‌های جامعه را و در هر زمانی در بر می‌گیرد؛ اما این تعریف، فولک‌لوریست‌هایی را که به مطالب غیرهنری مثل رقص، موسیقی و...علاقه‌مند بودند، قانع‌نمی‌کرد. به اعتقاد وی برای تعریف فولک‌لور باید از چندین تعریف به‌صورت‌هم‌زمان استفاده‌کرد؛ به عنوان مثال اشکالی مانند اسطوره-ها، افسانه‌ها، قصه‌ها، معماها، ضرب‌المثل‌ها، لطیفه‌ها و پیچش‌های زبانی می‌توانند به راحتی تحت مفهوم فولک‌لور به عنوان «هنر کلامی» قرارگیرند؛ اما پزشکی، رقص، جشنواره، عرف، نمایش، هنر، نمادها، حرکات، موسیقی، دستورالعمل‌ها و اعتقادات نمی‌توانند و می‌توان آنها را تحت عنوان «سنت نانوشته» فولک‌لور دانست. با این حال، سنگ‌نوشته‌ها ، دیوارنوشته‌ها، اشعار بندتنبانی(سست) و...اشکالی نوشتاری است که ممکن است به عنوان فولک‌لور مشخص‌شوند، زیرا اشکالی هستند که جدا از نهادهای رسمی بوده و در مراکز قدرت تحریم‌می‌شوند. انواع خانه‌ها، انبارها و حصارها و همچنین طرح‌های لحاف و گل‌دوزی احتمالاً شامل فولک‌لور می‌شود؛ چراکه مورد توجه جدی محققان« زندگی عامیانه» قرارگرفته که بر مطالعه جنبه‌های مادی فرهنگ برخی از اقوام روستایی تأکیدکرده‌اند؛ البته بسیاری از این اشکال، می‌توانند در زیرمجوعهٔ بیش از یکی از این تعاریف، به عنوان فرهنگ عامیانه تصور شوند. (ر.ک: الیوت، ۱۹۸۶: ۱۵)

۲-۲- ۱. سنت‌های شفاهی

سنت‌هایی است که مردم خارج از مدرسه به صورت شفاهی و سینه‌به‌سینه آموخته‌اند و با زندگی آنها مرتبط است و شامل آداب و رسوم مختلف، پزشکی، خرافات، انواع بازی‌ها، دستورالعمل‌ها و ..می‌شود. سنت‌های مردمی منبع مهمی برای الهام‌گرفتن فانتزی‌نویس

است و رولینگ در اثر خود با نقل آداب و رسوم و سنت‌های شفاهی، از فرهنگ عامهٔ کشور خود بهره گرفته‌است. جشن «هالوین» یکی از مناسبت‌هایی است که رولینگ در اثر خود به آن اشاره‌کرده‌است. هالووین ریشه در جشنواره‌های سلت‌های بریتانیا و ایرلند باستان داشت. اعتقاد بر این بود که ارواح کسانی که مرده بودند برای بازدید از خانه‌های خود باز می‌گردند. مردم برای روشن‌کردن آتش اجاق خود برای زمستان و ترساندن ارواح شیطانی بر روی تپه‌ها آتش می‌گذاشتند و گاهی اوقات ماسک‌ها و لباس‌های مبدل دیگری می‌پوشیدند تا توسط ارواح که تصورمی‌شد در آنجا حضوردارند شناسایی‌نشوند. (ر.ک:Encyclopedia Britannica) از آداب و رسوم این روز می‌توان به شرکت در مهمانی با پوشیدن لباس‌های ویژه، تهیهٔ کدوی هالوین، شوخی، آتش‌بازی و.. اشاره‌کرد که رولینگ نیز بعضی از این آیین‌ها را در داستان خود ذکرکرده‌است: «تزئینات ویژهٔ جشن هالوین فکر هرمیون را از سر رون بیرون‌کرد. هزار خفاش زنده از دیوارها و سقف بیرون می‌آمدند و هزار خفاش دیگر همچون ابر سیاهی بر فراز میزها پروازمی‌کردند و شعلهٔ شمع‌های درون کدو حلوایی‌ها را به نوسان می‌انداختند. ناگهان انواع غذاهای رنگین در بشقاب‌های طلایی پیداشد.» (رولینگ،۱۳۹۷: ۱۹۷)

روز والنتین، عشای ربّانی، جشن رقص کریسمس و..از دیگر مراسمات آیینی هستند که رولینگ به آنها اشاره‌کرده‌است. وی همچنین به گیاهانی مثل تاج‌الملوک و گیاه انگل (دارواش) اشاره‌می‌کند که در فرهنگ اروپایی جنبهٔ شفابخشی دارند و جادوگران معجون‌ساز از آن استفاده‌می‌کرده‌اند. با بررسی رمان دشت پارسوا مشخص‌شد که جنبه‌های مختلف فولک‌لور در این اثر نیز تجلی‌کرده‌است و عزیزی با بهره‌گیری از این سنت‌ها سعی‌کرده به فانتزی خود رنگ و بوی بومی بدهد. استفاده از گیاهان دارویی در تهیه معجون‌ها توسط رازیان یکی از مواردی است که عزیزی با استفاده از آن طب سنتی را وارد داستان ساخته‌است و به آن شکلی جادویی بخشیده‌است. رازیان با استفاده از گیاهان متفاوتی مثل بومادران، اسپند، شیرین بیان، زعفران، سنبل خشک و.. که در محدودهٔ جغرافیای ایران می‌رویند، معجون‌هایی می‌سازد که گاهی برای درمان بیماران از آن

استفاده‌می‌کند و گاهی نیز آن را به عنوان ابزاری جادویی به‌کارمی‌برد. او نحوهٔ تهیهٔ آنها را به ماندانا نیز می‌آموزد:« تهیه معجون دو حجم پودر سرشاخه‌های بهاری مرزنگوش به علاوه یک حجم عصارهٔ برگ بید را در یک حجم روغن کنجد آنقدر حرارت دهید تا رنگ مخلوط به سرخ متمایل شود.» (عزیزی،۱۳۹۷ الف: ۸۰)

بازی‌ها یکی دیگر از موارد سنت‌های شفاهی هستند که به انتقال فرهنگ بومی نویسنده کمک‌می‌کنند. یکی از این بازی‌ها مسابقهٔ لیپراس است که شبیه همان بازی گل کوچیک است؛ ولی در مقیاس بزرگ‌تر و با سه تیم مسابقه. عزیزی در رمان حومهٔ سکوت بیان‌می‌کند، فرقی که این بازی با بازی گل کوچیک دارد، تحرک هدف‌ها و تغییر مسیر ناگهانی آنهاست که کار نشانه‌گیری را دشوار می‌سازد. درواقع عزیزی با استفاده از تخیل خود این بازی را به یک بازی جادویی تبدیل و با مقایسهٔ آن با «گل کوچیک» فرهنگ عامیانه ایرانی را وارد داستان کرده‌است. (ر.ک: همان: ۵۸)

آداب و رسوم و اعتقادات مردم یکی دیگر از مباحث اساسی، در بازگشت هویت و اصالت به فرهنگ‌های بومی است که عزیزی در مجموعهٔ داستانی خود از آنها بهره‌گرفته است. نویسنده به آداب و رسوم قبل از نوروز اشاره‌کرده‌است. در فاصلهٔ اندک مانده تا تحویل سال، در رنگ‌آمیزی تخم‌مرغ‌های شب عید به رازیان کمک‌کرد و آبتین سر میز دایره‌ای شکلی که سفرهٔ هفت‌سین روی آن چیده‌شده‌بود، نشسته، به دیس شیرینی‌های کشمشی زل زده‌بود (ر.ک: همان: ۱۰۶). بیان سنّت‌های شفاهی در این رمان به نویسنده کمک‌کرده فرهنگ و مباحث فرهنگی خود را در قالب داستان به مخاطب خود منتقل‌کند.

۲-۲-۲.اسطوره

اسطوره روایتی است مینویی که به شرح علت و چگونگی پیدایش پدیده‌ها می‌پردازد. «اسطوره را باید داستان و سرگذشتی «مینویی» دانست که معمولاً اصل آن مشخص نیست و شرح عمل، عقیده، نهاد یا پدیدهٔ طبیعی است به صورت فراسویی که دست کم بخشی از آن، از سنت‌ها و روایت‌ها گرفته‌شده‌است و با آیین‌ها و عقاید دینی پیوندی ناگسستنی دارد. (ر.ک: آموزگار، ۱۳۸۵: ۳) سوماکی و دمیترس (Soumaki & Dimitris) تفکر

اسطوره‌ای را یک ضرورت برای دورهٔ نوجوانی برمی‌شمارند. آنها معتقدند اسطوره میراثی به مردم می‌دهد که به عنوان پاسخی به اضطراب وجودی بشریت عمل‌می‌کند و رشد معنوی و روحی نوجوان را می‌توان با اسطوره تسهیل کرد. با نبود اسطوره، خطر افسانه‌های نادرست، حتی مضر ممکن است بروزکند. (ر.ک: سوماکی و دمیترس، ۲۰۱۰: ۱۲۱) اسطوره‌شناسی مضامین و نمونه‌های کهن اسطوره‌ای سنتی را در ادبیات شناسایی‌می‌کند. رولینگ از نویسندگانی است که در داستان خود از اساطیر یونان و روم باستان بهره‌گرفته است:

در اساطیر یونانی، یک سگ سه سربه نام سربروس (Cerberus) وجوددارد که از دنیای زیرزمین محافظت‌می‌کند. سربروس« سگ سه سر و دم اژدهایی که بر دروازهٔ الماس به نگهبانی ایستاده‌است وبه تمامی ارواح اجازه‌می‌دهد واردشوند؛ ولی از بازگشت آنها جلوگیری به‌عمل‌می‌آورد.» (همیلتون، ۱۳۷۶: ۵۰) در داستان هری‌پاتر با سگ سه سری مواجه می‌شویم که در تالار ممنوعه است و محافظ سنگ کیمیا بوده «سه سر، سه جفت چشم خشمگین و سه پوزه داشت که سمت آنها را بو می‌کشید.» (رولینگ، ۱۳۷۹: ۶۸) در این داستان بسیاری از شخصیت‌ها نیز برگرفته از اساطیر هستند.

هری به عنوان قهرمان داستان رولینگ به دو صورت به تصویر کشیده‌شده‌است: اول، به عنوان قهرمان باهوش داستان عامیانه، یک قهرمانِ در جستجو (به سنت اودیسه) نمایش‌داده‌شده است. دوم، به عنوان یک شخصیت نجا ت‌دهنده (یادآور هراکلس، آشیل،تزئوس، ادیپ و اینی‌آس) معرفی‌می‌شود. (ر.ک: اسپنسر،۲۰۱۵ .:۱۵)

دیزایی و بگیلار بیان می‌کنند که هرمس پیام‌آور زن خدایان یونانی و دارای ویژگی‌هایی مانند زود اندیشی، شوخ طبعی و فصاحت بود. چنین ویژگی‌هایی در هرمیون گرنجر مشاهده‌می‌شود و مینروا مک گوناگال، پروفسور هاگوارتز از اسطورهٔ رومی آتنا که الههٔ خردبود، خلق‌شده‌است. آنها همچنین معتقدند که بعضی موجودات داستان رولینگ مثل سنتورها و سگ سه‌سر برگرفته از اساطیر یونانی هستند و حتی نام طلسم‌ها در دنیای جادویی از اساطیریونانی و رومی، فرهنگ یونانی و زبان لاتین نشئت‌گرفته‌است. (ر.ک:

دیزایی و بگیلار،۲۰۲۲: ۲۸-۲۹) بعضی از اساطیر در داستان عزیزی و رولینگ مشترک هستند از جملهٔ آنها می‌توان به گریفین یا شیر دال اشاره‌کرد. به اعتقاد طاهری شیر دال از بن‌مایه‌های کهن مورد استفاده در خاورباستان از هزارهٔ سوم پیش از میلاد به بعد است. به‌نظرمی‌رسد آغازین نمونه‌های این انگاره را مصریان ساخته‌اند و پس از آن مردمان میان‌رودان، عیلام و ایران باختری آن را بر دست‌سازهای هنری خویش نقش‌کرده‌اند. بهره‌گیری از این نماد به عنوان نشان شگفت‌انگیز نیروی برتر در مصر، میان‌رودان، ایران،آناتولی، یونان و هند با نام‌ها و توصیفات گوناگون رایج گشت. (ر.ک: طاهری،۱۳۹۱ : ۱۳) رولینگ این موجود اسطوره‌ای را با نام گریفین و شیردال نشان‌داده-است. «در یک چشم به‌هم زدن مار بزرگ و عظیم‌الجثهٔ اسلایترین ناپدید شد و شیر دال غول پیکر گریفندور جای آن را گرفت.» (رولینگ، ۱۳۷۹: ۳۴۵)

این موجود اسطوره‌ای در فانتزی دشت پارسوا نیز نمایان‌شده‌است و شخصیت داستان، خود را به‌صورت «ماده‌شیری با بال‌های بزرگ و ظریف و چشمانی مورب و وحشی مانند دو تکه زمرد صاف و صیقلی» (عزیزی، ۱۳۹۸الف: ۳۱۱) تغییرمی‌دهد. همان‌گونه که مشاهده شد، عزیزی با استفاده از سرمتنینت گونهٔ اسطوره را به متن خود راه‌داده و با استفاده از همان‌گونگی بعضی از اساطیر مشترک به این اثر راه‌یافته است. نویسنده در این داستان سعی‌کرده با بیش‌متن دگرگونی اساطیر ایرانی را وارد متن کرده به اثر خود جنبهٔ بومی بخشد. برخی از این اسطوره‌ها عبارتند از:

گذر از آتش: در ادیان و اساطیرمختلف کارکردهای متفاوتی مثل الوهیت، آزمون پاک‌کنندگی، سوزانندگی و.. برای آتش قائل‌شده‌اند. عزیزی نیز در داستان خود به پاک‌کنندگی آتش و استفاده از این آزمون برای اثبات بی‌گناهی سیاوش اشاره‌کرده و سپس با پیوند آن به فانتزی، به آن رنگ و بویی جدید بخشیده‌است. در این داستان یکی از توانایی‌های جادویی که ماندانا از آن برخوردارمی‌شود، تسلط بر آتش است. عبور از آتش، یکی از آزمون‌هایی است که در رقابت جادوگران تمدن‌های کهن طراحی‌می‌شود و واترز و کیانیک باید از آن عبورکنند. ماندانا نیز برای کمک به آنها وارد آتش می‌شود:

حجم آتش آشکارا تحلیل می‌رفت و رنگ هیزم‌های سوزان انبارشده روی هم به تدریج رنگی تازه می‌گرفت. جز این شگفتی دیگری هم بود: از میانهٔ دیواره‌ها و شعله‌های رو به خاموشی آن شاخه‌هایی سبز و نازک جوانه‌می‌زدند و به درون گذرگاه می‌پیچیدند. (عزیزی، ۱۳۹۷ب: ۲۷۴). عزیزی در این داستان، به روایت دینی این اسطوره؛ یعنی گذر ابراهیم(ع) از آتش و گلستان‌شدن آن نیز چشم‌داشته‌است.

آب حیات: آب یکی از اساطیری است که با مفهوم حیات پیوندخورده‌است. پیوند با آب همواره متضمّن تجدید حیات است؛ زیرا از سویی در پی هر انحلالی،« ولادتی» هست و از سوی دیگر، غوطه‌خوردن، امکانات بالقوهٔ زندگی و آفرینش را مایه‌ور می‌کند و افزایش می‌دهد. (ر.ک: الیاده، ۱۳۷٦: ۱۹۰-۱۸۹) در رمان حومهٔ سکوت، وقتی ماندانا آبتین را در جنگل گم‌می‌کند، به چشمه‌ای می‌رسد که از آب آن که آب زندگی است، می‌نوشد. بدین‌طریق تبدیل‌می‌شود به «آدمیزادی که از این پس بر تمامی آب‌ها مسلط و تمامی قطره‌ها به هر شکلی که باشن گوش به فرمان او خواهند بود.» (عزیزی، ۱۳۹۷الف: ۳۲۰) نویسنده در این داستان با اشاره به دوجنبهٔ متفاوت اسطورهٔ آب، فانتزی خود را ملّی ساخته‌است. از یک سو به حیات‌بخشی و پاکی آب و چشمهٔ زندگانی اشاره‌کرده‌است و از سوی دیگر یادآور اسطورهٔ ایزدبانوی آب‌هاست. در ایران باستان آب‌ها که منشأ رویش و حیات بوده‌اند، به آناهیتا منسوب‌بوده‌اند. در *اوستا* در توصیف آناهیتا نوشته‌شده‌است:«برای ایزدبانوی آب‌های پاک که جان افزاید رمه و دارایی کشور و گیتی را افزونی بخشد و زایش زنان را آسان گرداند و شیر آنان افزاید... » (دوست‌خواه، ۱۳۶۱: ۱۳۷). عزیزی در داستان خود، ماندانا را بانوی آب‌ها نامیده‌است. در این داستان به اساطیر دیگری نیز مثل سیمرغ، دیو تاریکی، ایزد مهر، جهیکا، دیو مرگ، گنگ‌دژ ، مشی و مشیانه، شهد زندگی و ...نیز اشاره‌شده‌است.

۲-۲- ۳.افسانه

افسانه عبارت است از داستان یا روایتی که دربارهٔ یک شخصیت نیمه‌تاریخی به‌وجود-آمده‌است که خالی از تقدس است. شخصیت‌های افسانه‌ای بشر هستند و برخلاف اسطوره در این داستان‌ها هیچ دخالت مستقیمی از جانب خدایان رخ‌نمی‌دهد.

افسانه در زبان رایج مردم، معمولاً قصه‌های سنتی است که دارای پایگاهی تاریخی و نیمه تاریخی است. از این نظر میان اسطوره که مربوط به موجودات فراطبیعی و قدسی است و افسانه که مربوط به حقیقتی این جهانی ولی نیمه تاریخی و نسبتاً تخیلی است، تمایز وجوددارد. (ر.ک:اسماعیل پورمطلق، ۱۳۹۷ : ۳۵)

در داستان هری پاتر سنگ جادو را می‌توان نمونه‌ای افسانه‌ای دانست که پیرامون شخصیتی انسانی و واقعی به نام نیکلاس فلامل (Nicolas Flamel) شکل گرفته است. فلامل پس از خرید کتابی به نام «کتاب ابراهیم» که به زبانی رمزی نوشته شده بود، سعی می‌کند طی سفرهای زیادی اسرار کیمیاگری آن را کشف کند و بعد از بازگشت، این اسرار را افشامی‌کند و به ساخت اکسیر می‌پردازد. بر اساس آنچه که او دربارهٔ سنگ جادو نوشته بود، پس از مرگ او شایعات زیادی پیرامون مرگ او شکل گرفت ومردم معتقدبودند او و همسرش به جاودانگی رسیده‌اند و زنده هستند. «فلامل یک افسانهٔواقعی درتاریخ بود که عمربسیار طولانی داشت. به گفتهٔ بسیار ی از مردم، فلامل اسرار کیمیاگری را که به او دانش ساخت این سنگ را داده بود، فاش کرده‌بود. در هری پاتر، سنگ با همین هدف مورداستفاده‌قرارگرفت.» (دیزایی و بگیلار،۲۰۲۲: ۲۹)

افسانهٔ آرش کمان‌گیر نیز یکی از قدیمی‌ترین داستان‌های ایرانی است که بر اساس آن تعیین مرز ایران به او سپرده‌می‌شود. آرش از کوه بالا می‌رود. تیر و کمانش را نشانه می‌گیرد و همه توانش را برای پرتاب تیر به‌کارگرفته بعد از پرتاب تیر به کام مرگ فرومی‌رود. داستان آرش در اوستا و کتب تاریخی مختلف ذکرشده‌است؛ اما در زمان پرتاب تیر، مکان پرتاب و محل فرودآمدن آن و سرنوشت آرش پس از پرتاب تیر، اختلافاتی وجوددارد.

در اوستا تیر آرش به کوه خوَنوَنت می‌رسد. مینورسکی احتمال‌می‌دهد که این نام با کوه هَماوَن که در شاهنامه و ویس و رامین آمده‌است و ظاهراً یکی از قلّه‌های خاوری رشته‌کوه‌های شمال خراسان است، برابر باشد. بنابراین ظاهراً جای فرودآمدن تیر آرش در اصل حوالی ناحیهٔ

هریرود تصورمی‌شده‌است. در مجمل‌التواریخ محل نشستن تیر عقبهٔ مزدوران، میان نیشابور و سرخس ذکرشده‌است. (تفضلی و همکاران، ۱۳۸۱: ۴۶).

بدین‌ترتیب با شاخ و برگ‌دادن به این ماجرا، افسانه‌های زیادی پیرامون آن شکل گرفت. این داستان در فانتزی عزیزی نیز در قالب داستان زندگی جادوگری از نسل ویدان‌ها به‌نام «ارخش شیپاک‌تیر» ذکرشده‌است که در زمان اتحاد هر چهار نژاد جادوگر و غیرجادوگر رخ‌داده‌است و شارگن فراموش‌کرده آن را از تاریخ آدم‌ها پاک‌کند. بر مبنای این داستان، جنگی بین حکومت مرکزی ایران و دشمنان آنها درمی‌گیرد. فرماندهٔ دشمنان از اسلحه‌ای سری به‌نام اتاق مرگ استفاده‌می‌کند. ارخش داوطلب ملاقات با فرماندهٔ دشمن می‌شود. او قبل از ورود به اتاق مرگ از فرماندهٔ دشمنان قول‌می‌گیرد که اگر او از اتاق مرگ به سلامت برگشت، آنها عقب‌نشینی کنند. ارخش به سلامت برمی‌گردد. فرمانده برای اینکه جوان ایرانی را به‌مسخره‌بگیرد، می‌گوید او میزان عقب‌نشینی را با کمان خود مشخص‌کند. تیر پرتاب می‌شود. روزها طول‌می‌کشد تا از حرکت بایستد و سرانجام در مرز بین دو کشور به درختی برخوردمی‌کند. (ر.ک: عزیزی، ۱۳۹۷الف:۲۸۴)

۲- ۲-٤. معما و چیستان

پاره‌ای از ادبیات عامیانه هم معماها و چیستان‌های متداول در بین مردم است که بسیاری از آنها منظوم یا جمله‌هایی موزون است (شکورزاده، ۱۳۶۳: ۵۳۱). رولینگ و عزیزی از این نوع ادبی در اثر خود بهره‌گرفته‌اند. در داستان هری پاتر وقتی که هری و دوستانش به تالار اسرار پا می‌گذارند با شعله‌های آتش مواجه‌می‌شوند و میزی را می‌بینند که هفت بطری با شکل‌های متفاوت روی آن چیده‌شده‌بود. کاغذی کنار بطری‌ها لوله شده‌بود که روی آن معمایی مطرح‌گردیده‌بود: «*از بین این هفت بطری/بعداً نگی نگفتی/توی دوتامون آبه/یعنی راستش شرابه/سه تای دیگه سم هستیم/هر چی بگی کم هستیم...*»(رولینگ، ۱۳۷۹ : ۳۲۲) هرمیون به هری کمک می‌کند تا معما را حل‌کنند و هری می‌تواند با نوشیدن بطری کوچک‌تر از آتش سیاه عبور کند تا به سنگ کیمیا برسد. در رمان حومهٔ سکوت نیز شرکت‌کنندگان مسابقهٔ افسونگر برتر به درختی برخوردمی‌کنند که باید یکی از میوه‌های

آن را انتخاب کنند تا آن میوه پرسشی را مطرح کند و بعد از پاسخ‌گویی می‌توانند این مرحله از مسابقه را هم پشت سر بگذارند. در کنار این درخت نوشته‌شده: «*ز من میوه‌ای را کنی انتخاب/سؤالی بپرسد جوابش بیاب/ توانی فقط یک معما شنید/ ز آن یک معما بباید رهید.*» (عزیزی،۱۳۹۷ الف: ۴۱۷)آنها انار را انتخاب می‌کنند و انار معمای خود را طرح می‌کند. سرانجام کیانیک پاسخ را می‌یابد و بدین‌صورت این مرحله از مسابقه را نیز پشت سر می‌گذارند.

۲- ۳. عاشقانه

نوع عاشقانه یکی دیگر از انواعی است که در فانتزی هری پاتر و دشت پارسوا مشاهده-می‌شود. دشت پارسوا حول محور دو شخصیت اصلی به نام‌های ماندانا و کیانیک شکل‌گرفته‌است. در آخرین مرحله از مسابقهٔ افسونگر برتر کیانیک با افسون نیزهٔ سیاه مجروح‌می‌شود. ماندانا برای درمان کیانیک از آتش جادو استفاده‌می‌کند: گرمای آتشی که از انگشتان و کف دستان ماندانا شعله‌می‌کشید، با نیروی عبارات جادویی ناویناس(یکی ونیساک‌ها) همراه‌می‌شود و کیانیک را از مرگ نجات‌می‌دهد. کیانیک پس از بهبودی احساس خود را این‌گونه بیان‌می‌کند:

«*دیگه داشتم کم کم می‌رفتم، ولی...یه دفعه بودن یه نفر دیگه رو احساس کردم... می دونستم اون تو هستی یقین‌داشتم تو هستی. اگه دست درازمی‌کردم، می‌تونستم دستت رو بگیرم یا...یا اینکه اصلاً به این کار احتیاجی نبود. تو هیچ فاصله‌ای با من نداشتی. انگار خود من بودی. انگار...* (عزیزی، ۱۳۹۷ب: ۹۲).

ماندانا که شک دارد کیانیک جاسوس ساحر اعظم باشد، می‌گوید او تنها کسی بود که در آن جمع می‌توانست با استفاده از آتش جادو به کیانیک نیرو بدهد و برایش فرقی نمی‌کرد که چه‌کسی باشد. کم‌کم با حمایت‌های کیانیک از ماندانا، او هم به کیانیک دل‌می‌بندد؛ اما پیشگویی زفایان را به‌یادمی‌آورد که وجود او در کنار کیانیک باعث بلای او می‌شود. به‌همین‌دلیل از کیانیک فاصله‌می‌گیرد. هم‌زمان با کیانیک، هامین از ماندانا خواستگاری می‌کند و ماندانا بر خلاف میلش، به هامین پاسخ مثبت می‌دهد. بنفشه و هامین کشته می‌شوند. کیانیک به قتل آنها متهم‌می‌شود. ماندانا بعد از مدتی حقیقت را کشف‌می‌کند. به

دنبال کیانیک رفته، او را پیدامی‌کند. کیانیک به او می‌گوید که از متن پیشگویی خبردارد، اما اگر او این بلاست، حاضر است تا آخر دنیا با او باشد.

یکی از انواع موجود در داستان هری پاتر نیز داستان عاشقانه می‌باشد؛ البته در این داستان عشق مادر به فرزند بیشتر نمایان‌شده‌است. در داستان دشت پارسوا نیز در ابتدای داستان با ماجرای مرگ مادر رازیان و تلاش برای نجات فرزند مواجه می‌شویم، اما داستانی فرعی در دل ماجراهای اصلی است. در داستان رولینگ عشق به جنس مخالف در اواخر داستان نمایان می‌شود. جینی از ابتدای نوجوانی به هری علاقه‌مند است، اما هری به او توجه نمی‌کند؛ ولی بعدها احساس می‌کند به او علاقه‌مند است. بعد از مدتی رابطهٔ او با جینی شکل می‌گیرد، اما چند هفته بعد و با مرگ دامبلدور هری می‌فهمد که ولدمورت از نزدیکان هری برای رسیدن به خود او استفاده می‌کند و برای اینکه جینی به خطرنیفتد از او کناره‌گیری می‌کند و به مأموریت خود که نابودی جان‌پیچ‌هاست، مشغول می‌شود اما همچنان به جینی علاقه‌مند است و با استفاده از نقشهٔ غارت‌گر سعی‌می‌کند جینی را پیدا کند: « به نقطهٔ نمایش‌گر جینی در خواب‌گاه دخترها خیره می‌شد و نمی‌دانست آیا ممکن است که شور و حرارت نگاهش در خواب جینی رخنه‌کند و او به نوعی آگاه‌شود که هری در فکر او و خواهان تندرستی‌اش است.» (رولینگ، ۱۳۸۶: ۳۷۴) نوزده سال بعد از اینکه هری ولدمورث را شکست‌می‌دهد، رون- هرمیون و هری –جینی با هم ازدواج می‌کنند و صاحب فرزندانی می‌شوند. وجه مشترک این داستان در کناره‌گیری شخصیت قهرمان از معشوق خود به دلیل حفاظت از اوست؛ البته جینی در داستان رولینگ شخصیت اصلی محسوب نمی‌شود و نویسنده هم به عشق آنها جز در موارد اندکی توجه‌نشان‌نداده‌است. عزیزی با ایجاد موانعی بر سر عشق دو شخصیت اصلی و ابهام در سرنوشت آنها عشق به جنس مخالف را برجسته‌تر ساخته‌است؛ درحالی‌که در داستان رولینگ به غیر از پایان داستان علاقه‌های سطحی و زودگذر دورهٔ نوجوانی نمایش داده‌شده‌است و علاقهٔ عمیق را فقط در یادگاران مرگ می‌توان مشاهده کرد که در نهایت به ازدواج آنها ختم‌می‌شود.

٤-۲.تراژدی

تراژدی، یکی از انواع ادبی است که به‌خاطر پایان غم‌انگیزش آدمی را تحت تأثیر قرارمی‌دهد. به اعتقاد شفیعی کدکنی، قهرمانان در تراژدی دچار مرگی دل‌خراش می‌شوند و این مرگ نتیجهٔ اجتناب‌ناپذیر تضادها و تلاش‌هایی است که مسیر داستان آن را به‌وجودمی‌آورد. هر تراژدی در آن سوی غمی که تصویرمی‌کند، نشان‌دهندهٔ فتحی بزرگ است که در خواننده شور و هیجان می‌آفریند (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۵۲: ۱۱). بعضی از عناصری را که به داستان عشق نریمان و بنفشه، در مجموعهٔ دشت پارسوا جنبهٔ تراژیک بخشیده‌است، موردبررسی‌قرارمی‌دهیم:

یکی از خصوصیات تراژدی، قهرمانِ آن است. قهرمان تراژدی باید برتر از افراد عادی باشد؛ چراکه چنین قهرمانی وقتی در جایگاه قربانی قراربگیرد، توجه مخاطب را به خود جلب کرده، او را تحت تأثیر قرارمی‌دهد. در رمان دشت پارسوا بنفشه و نریمان هر دو از جادوگران اصیل هستند. بنفشه از نسل پری و نریمان از نسل آناد. نریمان از زیبایی زیادی برخوردار است، به‌طوری‌که همهٔ دختران دشت شیفتهٔ او می‌شوند؛ اما نریمان به آنها توجهی نشان‌نمی‌دهد. وقتی ماندانا برای نجات مردم شهر، خود را تسلیم شارگن می‌کند، آن دو به همراه کیانیک به کمک ماندانا می‌آیند. شارگن به تمسخر به ماندانا می‌گوید او اواپ (نیروی چهارگانه) نیست بلکه فقط یک انسان ضعیف است، آن سه اعلام‌می‌کنند که هر چهارنفرشان اواپ هستند وبه کمک هم شارگن را شکست‌می‌دهند. مردم شهر مجسمهٔ چهار قهرمان را که مظهر اتحاد هستند، در میدان شهر نصب‌می‌کنند. مرگ این دو جادوگر قهرمان که برتر ازشخصیت‌های عادی بودند، مخاطب را به دلسوزی وامی‌دارد.

ویژگی دیگر تراژدی در این داستان، خطای تراژدی است. همان چیزی که ارسطو آن را هامارتیا می‌نامد. هامارتیا نزد ارسطو رفتاری است که آدمی را از تعادل خارج‌می‌کند. به اعتقاد وی اگر انسان فضیلت‌مند (دارای تعادل) در عمل به قانون و قانون‌گذاری که عامل فضیلت‌بخشی است، سهل‌انگاری کند، هامارتیا موجب پیدایش نظام سیاسی ظالمانه می‌شود.« قانون‌گذاران با پدیدآوردن عادت پیروی از قانون، مردمان را با فضیلت می‌سازند و غرض قانون‌گذاری همین است و کسانی که در این کار سهل‌انگاری می‌ورزند، بر خطا می‌روند.» (ارسطو، ۱۳۷۷: b1103) در این داستان نریمان در اثر نقطه‌ضعفی که دارد مرتکب اشتباه می‌شود. مهم‌ترین نقطه ضعف وی، غرور است. بیشتر دختران دشت به نریمان علاقه داشتند؛ ولی او به آنها توجهی‌نمی‌کند. نریمان به

بنفشه دل می‌بندد، اما دل‌بستگی خود را مطرح‌نمی‌کند. در جشنی که به مناسبت عیدنوروز برگزار می‌شود، بنفشه به صحبت با کیانیک می‌پردازد و بانو سپتی می‌گوید که بنفشه همسر مناسبی برای کیانیک است. این موضوع باعث ناراحتی و عصبانیت نریمان می‌شود. ماندانا در واکنش به عصبانیت نریمان می‌گوید:«*این موجودی که من الان دارم جلوی چشمم می‌بینم یه مغرور بی‌دست و پاست که ترجیح می‌ده بیشتر به خیالاتش دل خوش کنه تا اینکه یه قدم درست تو زندگیش برداره و خودش بره از اون دختر تقاضا کنه*» (عزیزی، ۱۳۹۸ ب: ۲۴۹). ارتباط صمیمانهٔ بنفشه با کیانیک این حس را برای نریمان و سایر مردم دشت پارسوا به‌وجودمی‌آورد که بین آنها رابطه‌ای عاطفی شکل‌گرفته‌است. نریمان با خطای خود، به‌گونه‌ای عمل‌می‌کند که خیلی دیر به بنفشه ابراز علاقه می‌کند و قبل از اینکه به وصال برسند، بنفشه دچار مرگی دل‌خراش‌می‌شود. شاه آلواتس خود را به شکل کیانیک درآورده، بنفشه و هامین را می‌کشد. خطای بعدی به هر دو قهرمان دشت پارسوا، یعنی نریمان و ماندانا مربوط است. آن دو به کیانیک شک‌می‌کنند وقصد دارند از او انتقام‌بگیرند. بدین طریق اتحاد چهارگانه را نقض‌می‌کنند و به شارگن اجازه‌می‌دهند که حکومت سیاسی خود را ازسربگیرد. بین مردم دشت ناامیدی و تفرقه به‌وجودمی‌آید و نریمان نسبت به همهٔ این مسائل بی‌تفاوت است. خطای قهرمانان شهر که خطای مردم را نیز درپی‌دارد، به پایانی فاجعه‌آمیز منجر می‌شود که یکی دیگر از ویژگی‌های تراژدی است. شارگن حضور خود را علنی‌می‌کند و بسیاری از مردم شهر را می‌کشد؛ به‌طوری‌که:

ملکه شوب‌اد در کاخش زنده زنده سوخت. عدهٔ زیادی از اهالی، حین درگیری‌ها کشته شدن. همهٔ جادوگران و غیرجادوگرانی که زمانی عضو فعال انجمن اتاق بنفش بودن، به داس خفاش- آدم‌ها سپرده شدن(...)از شاگردهای جاودان‌مهر، آواپارسورت و تایماز دلشاد کشته‌شدن. جسد پارسورت یک روز تمام با نیزهٔ توی سینه‌اش پای تندیس چهار قهرمان افتاده‌بود. (عزیزی، ۱۳۹۸ج: ۱۹۴)

سرانجام نریمان نیز توسط آلواتس مسموم‌شده، می‌میرد. تقدیرباوری یکی دیگر از ویژگی‌های تراژدی است که در این رمان ظاهرشده‌است. هنگام مرگ بنفشه سخنان ناوینـاس در ذهن ماندانا زنده‌می‌شود که چنین غروب سرخی را پیشگویی‌کرده‌بود و نیز به او می‌گوید:«*گفته‌بودم در برابر سرنوشت سرکشی‌نکن.*» (عزیزی، ۱۳۹۷ب: ۳۲۷) این نوع ادبی در داستان رولینگ به چشم نمی‌خورد و به نظر می‌رسد عزیزی آن را به داستان خود اضافه کرده‌است. در داستان هری پاتر اگرچه مرگ سیریوس بلک و دامبلدور بر مخاطب تأثیر می‌گذارد؛ اما نمی‌توان به آن خصوصیات

تراژدی را اطلاق کرد؛ چراکه این شخصیت‌ها قهرمان اصلی داستان نیستند و شخصیت‌هایی فرعی و حمایت‌کننده برای قهرمان نوجوان هستند.

۳.نتیجه‌گیری

تحقیق حاضر به بررسی انواع ادبی در مجموعهٔ دشت پارسوا و هری پاتر با رویکرد بینامتنی پرداخت تا میزان خلاقیت و تقلید نویسندهٔ ایرانی مشخص گردد. براساس نتایج تحقیق، نویسنده با استفاده از سرمتنیت، با متن قبل از خود ارتباط برقرارکرده‌است و انواع ادبی مختلفی را مثل فانتزی، سنّت شفاهی، اسطوره، افسانه، معما و عاشقانه، با استفاده از سرمتنیت به اثر خود راه‌داده و با استفاده از سرمتن این انواع را وارد متن خودکرده و با استفاده ار بیش‌متن مشخصات خاص خود را به آن بخشیده‌است. عزیزی با پیروی از شیوهٔ داستان‌نویسی مدرن در فضا و پیرنگ داستان، تغییراتی به‌وجودآورده‌است که سبب نوآوری در داستان شده و آن را از هری پاترمتمایزساخته‌است.

نویسنده همچنین از تراژدی نیز به عنوان یک نوع ادبی در داستان خود بهره‌گرفته است تا مخاطب را تحت‌تأثیر قراردهد و این نوع ادبی در داستان رولینگ مشاهده‌نمی‌شود. به‌طور کلی می‌توان گفت که عزیزی اگرچه در ورود انواع ادبی به متن خود از اثر رولینگ بهره‌گرفته، اما با استفاده از بیش‌متن فرهنگ ملی خود را وارد اثر کرده به آن جنبه‌ای بومی بخشیده و این اثر را متمایز از نمونهٔ غربی خود ساخته‌است. تحقیق حاضر به بررسی انواع ادبی در مجموعهٔ دشت پارسوا و هری پاتر با رویکرد بینامتنی پرداخت تا میزان خلاقیت و تقلید نویسندهٔ ایرانی مشخص گردد. براساس نتایج تحقیق، نویسنده با استفاده از سرمتنیت، با متن قبل از خود ارتباط برقرارکرده‌است و انواع ادبی مختلفی مثل؛ فانتزی، سنت شفاهی، اسطوره، افسانه، معما، عاشقانه را با استفاده از سرمتنیت به اثر خود راه‌داده‌است. وی با استفاده از سرمتن این انواع را وارد متن خودکرده و با استفاده ار بیش-متن مشخصات خاص خود را به آن بخشیده‌است. عزیزی با پیروی از شیوهٔ داستان‌نویسی

مدرن در فضا و پیرنگ داستان، تغییراتی به‌وجودآورده که سبب نوآوری در داستان شـده و آن را از هری پاترمتمایزساخته‌است.

نویسنده همچنین از تراژدی نیز به عنوان یک نوع ادبی در داستان خود بهره‌گرفته است تا مخاطب را تحت‌تأثیر قراردهد و این نوع ادبی در داستان رولینگ مشاهده‌نمی‌شود. به‌طور کلی می‌توان گفت که عزیزی اگرچه در ورود انواع ادبی به متن خود از اثر رولینگ بهره‌گرفته، اما با استفاده از بیش‌متن فرهنگ ملی خود را وارد اثر کرده به آن جنبه‌ای بومی بخشیده و این اثر را متمایز از نمونهٔ غربی خود ساخته‌است.

کتابنامه

الف.منابع فارسی

احمدی، بابک. (۱۳۹۸). **ساختار و تأویل متن**، نشر مرکز.

ارسطو. (۱۳۷۷). **اخلاق نیکوماخوس**، محمدحسن لطفی، تهران: طرح نو.

اسماعیل پورمطلق، ابوالقاسم. (۱۳۹۷). **اسطوره، ادبیات و هنر**، تهران: چشمه.

الیاده، میرچا. (۱۳۷۶).

رساله در تاریخ ادیان، ترجمهٔ جلال ستّاری، تهران :سروش.

آموزگار، ژاله. (۱۳۸۵). **تاریخ اساطیری ایران**. تهران: سمت.

تالکین، جی.آر.آر.(۱۳۸۵). «فانتزی و کودکان»، ترجمهٔ غلامرضا صراف، ***کتاب ماه کودک و نوجوان***، ۱۰۴/۲-۱۰۶، ۱۳۷-۱۲۶.

تفضلی، احمد، دهنوی، ویلیام و همکاران. (۱۳۸۱). «آرش کمان‌گیر»، ***نامهٔ پارسی***، ۲۶، ۵۰-۴۳.

دوست‌خواه، جلیل. (۱۳۶۱). **اوستا، نامه مینوی زرتشت**، ابراهیم پورداوود. تهران: مروارید.

دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۷). **لغت نامهٔ دهخدا**. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

رولینگ، جی، کی. (۱۳۷۹). **هری پاتر و سنگ جادو**. ترجمهٔ سعید کبریایی. تهران: کتاب‌سرای تندیس.

رولینگ، جی، کی. (۱۳۸۶). **هری پاتر و یادگاران مرگ**. ترجمهٔ ویدا اسلامیه. تهران: کتاب‌سرای تندیس.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۵۲). «انواع ادبی و شعر فارسی»، ***خرد و کوشش***، ۱۲: ۱۱۹-۹۶.

شکورزاده، ابراهیم. (۱۳۶۳). **عقاید و رسوم مردم خراسان**، تهران: سروش.

صدیقی‌مقدم، فرحناز. (۱۳۸۸). «فرافانتزی و فانتزی نو»، ***کتاب ماه کودک و نوجوان***، ۱۴۰، ۳۹-۳۵.

طاهری، صدرالدین. (۱۳۹۱). «گوپت و شیر دال در خاورباستان». ***هنرهای زیبا***، ۱۷/۴، ۱۳-۲۲.

عزیزی، مریم. (۱۳۹۷ الف). **حومهٔ سکوت**، تهران: افق.

عزیزی، مریم. (۱۳۹۷ ب)، **دو ریسمان جادویی**، تهران: افق.

عزیزی، مریم. (۱۳۹۸ الف)، **پیشگویی سپیده‌دم**، تهران افق.

عزیزی، مریم. (۱۳۹۸ب). **نفرین دفراش**، تهران: افق.

عزیزی، مریم. (۱۳۹۸ج)، **درّهٔ مردگان راه‌رونده**، تهران: افق.

غلامی، مجاهد و امیری خراسانی، احمد. (۱۳۸۴)، «باورهای مردمی و خرافاتی و مرزبان‌نامه»، ***فرهنگ***، ۵۵: ۴۴-۱۵.

نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۰). **درآمدی بر بینامتنیت. نظریه‌ها و کاربردها**، تهران: سخن.

نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۱). «بیش‌متنی»، ***پژوهش‌های ادبی***، ۹(۳۸). ۱۵۲-۱۳۹.

واعظزاده عباس، قوام، ابوالقاسم و همکاران. (۱۳۹۳). «تأملی در نظریهٔ انواع در ادبیات فارسی»، ***نقد ادبی***، ۲۸، ۱۱۲-۷۹.

ودیجی، رشید.(۲۰۱۴). « قراءه فی اشکالیهٔ نظریهٔ الأجناس الأبیهٔ ملاحظات أساسیهٔ»، ***حولیات الأداب و اللغات***. ۴/۴، ۲۹۲-۲۷۵.

همیلتون، ادیت، (۱۳۷۶). **سیری در اساطیر یونان و روم**. ترجمهٔ عبدالحسین شریفیان. تهران: شریفیان.

ب.منابع لاتین

Artan, N. (2013) **Harry potter as high fantasy**. Karstads universitet.

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2023, June 2). Halloween.EncyclopediaBritannica.https://www.britannica.com/topic/Halloween.

Dizayi, Saman, and Bagılar, Belgin. (2022). "Mythmaking in Modern Literature: Harry Potter by J.K. Rolling", ***Journal of Advanced Research in Social Sciences***, 5(3): 26-31,.

Elliott, Oring. (1986). **Folk Groups and Folklore Genres** : An Introduction, United States : Utah State University Pres.

Genette, G. (1997*).* **Palimpsests: Literature in the Second Degree.** University of Nebraska Press.

Genette, Gerard. (1992). "The Architext: An Introduction". Berkeley*: **University of California Press Journal of Child Psychotherapy***, 36.2 (2010): 119–132.

Soumaki, E, Dimitris, A. (2010). " Adolescence and mythology". ***Journal of Child Psychotherapy***, 36.2: 119–132.

Spencer, Richard. (2015). **A. Harry Potter and the Classical World: Greek and Roman Allusions in J.K. Rowling's Modern Epic**. North California: McFarland.

Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Comparative Literature

Print ISSN: 2008-6512 Online ISSN: 2821-1006

Iranian Society for the Promotion of Persian Language and Literature

Mystical literary theory: the center of gravity of mystics' literary thoughts and ideas*

Mojahed Gholami[1]✉

Abstract

1. Introduction

The question of whether literary criticism and theory existed in Iran's literary past or not is a question that has arisen in recent decades with the spread of modern literary criticism in Iran. In response to this new question, researchers and literary critics have different orientations. These orientations go back to the motivations and thoughts of these researchers and critics. Some believe in the existence of criticism and literary theory in Iran's past, and some do not accept this. The reasons of the second group are not very convincing. Also, it cannot deal with the evidence and signs of the existence of criticism and literary theory in those days. Iran's literary past has not been without criticism and literary theory; But with the definition of literary criticism and theory that existed in those days, and that definition should not be exactly the same imported definition that is common today of literary criticism and theory. Literary criticism in its modern sense is: creative, theoretical and methodical reading of the text to understand its secondary meanings and implied meanings. It is also a meaning-making approach and a new understanding of the text that is provided by reading the text in a new frame of reference. The theories that make modern literary criticism and differentiate between its types are interdisciplinary theories (see. Culler, 2000: 14). These theories are

* **Article history**:

Received 23 July 2023 Accepted 23 October 2023

Received in revised form 15 October 2023 Published online: 16 September 2023

Journal of Comparative Literature

Year 15, No. 29, autumn and winter 2024 Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman

© The Author(s).

1. ***Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Persian Gulf University, Bushehr, Iran.****Email: mojahed.gholami@pgu.ac.ir*

taken from such sciences as linguistics, psychology, sociology, etc. Unfortunately, sometimes the argument about the presence or absence of modern literary criticism and theory in Iran's past has caused neglect in identifying the tradition of literary criticism in those days and analyzing its characteristics and aspects. This essay believes in the existence of criticism and literary theory in the past of Iran and analyzes the tradition of theorizing and criticism. Because it intends to examine its features and coordinates and introduce a type of theme-oriented literary theory in Iran's past and the literary criticism formed based on it. We have called this type "mystic literary theory and criticism" considering its intellectual foundation and scope.

2. Methodology

This article is a theoretical and developmental article. So this article is written with a descriptive-analytical method. Library sources are used in this article. First, the resources are valued and classified. Then, conclusions were drawn from the information received from them.

3. Discussion

So far, various models have been presented for the typology of literary theories. In our opinion, the model proposed by Raman Selden and Peter Widdowson is the most efficient model for the typology of literary theories. This model was designed with the influence of Roman Jacobsen's (1896-1982) language communication model:

1. Theories addressed to the author: romantic-humanist theories.
2. Reader-oriented theories: Reader-oriented and phenomenological theories.
3. Theme-oriented theories: Marxist theories.
4. Text oriented theories: formalist theories and new criticism.
5. Theories focused on code: structuralist theories.

Koresh Safavi has exactly imitated this model and quoted it in his books, Familiarity with Linguistics in Persian Literature Studies (2019) and Familiarity with the Theory of Literary Criticism (2012).

According to the ideas presented and the models proposed to identify the types of literary theories, mystical literary theory is considered a subject-oriented theory. Because it has the greatest tendency to the subject. In mystical literary theory, meaning and content are important. This great content and meanings are closely

related to "religion". The origin of the keyword "religious poetry" in mystical literary theory is here. In the mentioned discourse, this trend towards meaning versus the trend towards the form or the trend towards the container instead of the container has found many reflections in various fields of philosophy, politics, sociology, psychology, etc That It should be checked. In the following, for example, some manifestations of this problem have been discussed only in the literary opinions of Sufis. In the mystical literary theory, "what to say" is original and more important than "how to say" and this has made the literary work, whether it is a story or a poem, in the most optimistic state, only a tool to fulfill this desire. In the mystical intellectual atmosphere, poetry and poetry have been ridiculed in at least two aspects and considered worthless:

1. The mystics were dependent on religion, and in religion, a poet has not had a pleasant image. The Qur'an describes poets as those who lead astray; They wander in every valley and do not do what they say (Shuara/226-224). In some verses, the Prophet of Islam has been cleared of the slander of poetry and the Qur'an has been cleared of the slander of poetry, and it has been said that the dignity of the Prophet is higher than these.

2. Until the development of mystic poetry, according to social and economic requirements, poetry mainly belonged to praise poets and a means to praise kings and powerful people. The poet has been looking for wealth with these poems. Romantic topics and descriptions in these poems are also about earthly (worthless) loves.

4.Conclusion

D Accepting modern literary theory and criticism is necessary and correct. But not in such a way that the fascination and fascination with it leads to the idea of the ineffectiveness of our literary tradition of literary theory and criticism. In the literary past of Iran, there has been literary criticism with a special definition of literary criticism in those periods. Since literary criticism is basically a theoretical practice, then there has been a literary theory in the literary tradition. These theories, which are found in the poetic treatises of philosophers and literary critics, rhetorical books, historical books, biographies and poetry collections, can be classified Based on the models used in the classification of modern literary theories.

According to the models presented in this regard, the mystical literary theory is a theory focused on the subject and is formed on the basis of the ideas and opinions of the Sufis. In mystical literary theory, content and meaning are superior to structure and form. This problem is the center of gravity of mystical literary theory and has shown itself in various ways in the discourse of literary criticism of Sufism. In this theory, the superiority of content over form has led to the dislike of poetry as a common literary form in those days. Also, in rating poets, religious poets are superior to praise poets. When talking about the story, it is looked at as a shell whose credibility is based on the content and the brain that is placed in it.

Keywords: Mysticism and Sufism, Literary Criticism, Literary Theory, Subject-oriented Literary Criticism and Theory, Mystical Literary Theory.

References [in Persian]

Ahmad Hanbal, A. (1412 AH). *Mosnad Ahmad ibn Hanbal*. Beirut: Dar Ehiya al-Trath al-Arabi.

Alishir Navaei, M. (1984). *Majlis al-Nafais*. A. Hekmat (Emend.). Tehran: Manochehri. [in Persian]

Attar Neyshabouri, F. (2019). *Asrar nameh*. M. Shafi'i Kadkani (Emend.). V. 9. Tehran: Sokhan. [in Persian]

Attar Neyshabouri, F. (2006). *Mantegh al-teyr*. M. Shafi'i Kadkani (Emend.). V.3.Tehran: Sokhan. [in Persian]

Attar Neyshabouri, F. (2007). *Mosibat nameh*. M. Shafi'i Kadkani (Emend.). V.2. Tehran: Sokhan. [in Persian]

Bresler, Charles (2014). *An introduction to the theories and methods of literary criticism*. M. Abedini Fard (Trans.). H. Payandeh (Ed.). Tehran: Niloufar. [in Persian]

Dowlatshah Samarkandi, A. (2003). *Tazkereh al-Shoa'ra*. E. G. Browne. (Emend.). Tehran: Asatir. [in Persian]

Eyn al-Qozat Hamedani, A. (1994). *Tamhiadat*. A. Oseyran (Emend.). Tehran: Manochehri. [in Persian]

Farabi, A. and others. (2014). *Resaleh haye sheru filsoufan mosalman*. S. M. Zarkani & M. HassanZadeh Neyri (trans.). Tehran: Sokhan. [in Persian]

Feyz Kashani, M. (2010). *Al-Mahajja al-Beyza fi Tahzib al-ehya*. M. Aref (trans.). V. 3. Mashhad: Bonyade pajouhesh haye islami. [in Persian]

Ghazzali, A. (2018). *Javaher al-Qur'an*. M. Kompany Zare (trans.). V. 2. Tehran: Negah moaser. [in Persian]

Ghazzali, A. (2003). *Kimiaye saadat*. H. Khadiv Jam (Emend.). V. 10. Tehran: Elmi va farhangi. [in Persian]

Ghazzali, A. (1989). *Ehya olom al-din: rabe mohlakat*. M. Kharazmi (trans.). Through the efforts of H. Khadiv Jam. V. 2. Tehran: Elmi va farhangi. [in Persian]

Habib, M. A. R. (2016). *Modern literary criticism and theory*. S. Tavousi (trans.). Tehran: Negah moaser. [in Persian]

Hamidian, S. (2005). *Sadi dar ghazal*. 2nd Ed. Tehran: ghatre. [in Persian]

Hojwiri, A. (2013). *Kashf ol-mahjoub*. M. Abedi (Emend.). Tehran: Soroush. [in Persian]

Ibn Kathir, A. (1407 AH). *Tafsir Ibn Kathir*. Beirut: Dar al-Fekr leltebaah.

Ibn Rasheeq, A. (1401 AH). *Al-Umadah fi mahasen al-sher va adabeh va naghdeh*. M. Mohi-al-Din Abdul Hamid (Ed.). 5th Ed. Beirut: Dar al-Jeil.

Jurjani, A. (1413 AH). *Ketab dalayel al-ejaz*. M. M. Shakir(Emend.). 3rd Ed. Cairo: Al-Madani Press.

Khan Arzoo, S. (2006). *Majma Al-Nafais: Bakhsh moaseran*. M. Mohaddes (Emend.). Tehran: Anjoman asar va mafakher farhangi. [in Persian]

Klages, M. (2015). *Darsname-ye Nazarieh-ye Adabi*. J. Sokhanvar, E. Dehnavi and S. Sabzian. (trans.). 2nd.Ed. Tehran: Akhtarān. [in Persian]

Koush, S. (2017). *Osul va Mabāni-ye Tahlil-e Motun-e Adabi*. H. Payandeh. (trans.). Tehran: Morvārid. [in Persian]

Mohabbati, M. (2012). *Literary criticism in classical Persian literature*. Tehran: Sokhan. [in Persian]

Moran, B. (2017). *Nazarieh-hā-ye Adabiāt va Naqd*. N. Dāvarān. (trans.). 2nd.Ed. Tehran: Negāh Publication. [in Persian]

Mowlavi, J. (2018). *Fih mafih*. T. Sobhani (Emend.). V. 4. Tehran: Bongah tarjomeh va nashr ketab parse. [in Persian]

Mowlavi, J. (1999). *Masnavi*. A. Soroush. (Emend.). Mowlvi, Mowlvi, V. 5. Tehran: Elmi va farhangi. [in Persian]

Naser Khosrow, A. (2013). *Diwan ashare Naser Khosrow*. M. Minovi & M. Mohaghegh (Emend.). Tehran: University of Tehran. [in Persian]

Nizami Ganjavi, A. (2017). *Makhzan al-asrar*. H. Dastgardi (Emend.). Tehran: Soureh Mehr. [in Persian]

Porjavadi, N. (1995). *Poetry and religion: a discussion about the philosophy of poetry from Attar's point of view*. Tehran: Asatir. [in Persian]

Qodamat ibn-e Jafar, A. (n.d.). *Naqd-ol She'r*. M. A. Khafaji. (Emend.). Bairut: Dār-ol Kotob Al-Elmiyat. [in Persian]

Rezaei, A. (2016). "Analysis of Attar's views on poetry and their comparison with the opinions of literary critics". *Journal of Mashhad School of Literature and Human Sciences*. V. 40. N. 158. Fall. pp. 76-57. [in Persian]

Safavi, K. (2018). *Ashenai ba nazariye haye naghde adabi*. Tehran: Elmi. [in Persian]

Safavi, K. (2012). *Ashenai ba zabanshenasi dar motaleate adabe farsi*. Tehran: Elmi. [in Persian]

Selden, R. Widdowson, P. (1998). *Guide to contemporary literary theory*. A. Mokhber (trans.). V. 2. Tehran: Tarhe now. [in Persian]

Shams Qeys Razi . (1981). *Al-mojm fi maair ashar al-Ajm*. M. Qazvini & Modrres Razavi (Emend.). Tehran: Zovvar. [in Persian]

Soltan Wald, B. (2010). *Ebteda nameh*. M. Movahed & A. Heydari (Ed.). Tehran: Kharazmi. [in Persian]

Tadie, J. Y. (2013). *Literary criticism in the 20th century*. M. Nownahali (trans.). Tehran: Nilofar. [in Persian]

Vaez-e Kashefi, K.H. (1990). *Badāye-ol Afkār fi Sanāye-ol Ashār*. M.J. Kazzāzi. Tehran: Markaz. [in Persian]

Zarrin Koub, A. (2016). *Literary Criticism: Searching in the principles, methods and topics of criticism with a review in the history of criticism and critics*. 8th Ed. Tehran: Sokhan. [in Persian]

Zeymaran, M. (2013). *Mabanie nazarie naghd van azar dar honar*. Tehran: Naqsh Jahan. [in Persian]

References [In English]

Abrams, M, H. (1953). *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. London: Oxford University Press.

Culler, Jonathan (2000). *Literary Theory: a Very Short Introduction*. 2nd.Ed. New York: Oxford University Press.

Culler, Jonathan (1992). "Literary Theory". In *Introduction to Scholarship in Modern Language and Literature*. J. Gibaldi (ed.) 2nd. Ed. New York: The Modern Language Association of America.

Jakobson, Roman (1987). "Linguistics and Poetics". In *Language in Literature*. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy(Ed.). Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

Selden, R. Widdowson, P. and Brooker, P. (2005). *A Reader's Guide to contemporary Literary Theory*. 5th.Ed. Great Britain. Pearson Education limited.

Tyson, Lois (2006). *Critical Theory Today: a User-friendly Guide.* 2nd.Ed. New York: Routledge.

ادبیات تطبیقی
شاپا چاپی: ۶۵۱۲-۲۰۰۸ شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶-۲۸۲۱

نظریهٔ ادبی عرفانی: گرانیگاه اندیشه‌ها و ایده‌های ادبیِ عرفا *

مجاهد غلامی [۱]

چکیده

با به وجود آمدن تلقّی علمی و نوینی از نقد ادبی که با نظریه پیوند تنگاتنگی دارد، واکاوی سنّت ادبی و ایده‌ها و آرای گذشتگان‌مان دربارهٔ ادبیات و شعر با هدف تألیف الگوهای بومی نقد و نظریهٔ ادبی، امری ضروری می‌نماید. در جستار پیش رو که به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و بر بنیاد منابع کتابخانه‌ای فراهم آمده است، نخست دلایلی در اثبات فرضیهٔ وجود نقد و نظریهٔ ادبی در گذشتهٔ ادبی ایران ارایه شده است. سپس با توجّه به مختصّات نقد نظریه‌مدار به مثابهٔ دستاوردی مدرن، با شاخص قرار گرفته شدن الگوی ارتباط زبانی یاکوبسن گونه‌های نظریهٔ ادبی از یکدیگر بازشناسانده شده و دربارهٔ گونهٔ «نظریهٔ ادبی موضوع‌مدار» بحث شده است. این مطالب که مبانی نظری جستار پیش رو را تشکیل داده است، از جمله به این نتایج انجامیده که می‌توان در کنار نظریه‌های موضوع‌مدار وارداتی‌ای از قبیل ماتریالیسم فرهنگی، تاریخ‌گرایی نوین، نظریه و نقد مارکسیستی، نقد فمینیستی، نقد پسااستعماری، بوم‌نقد و...، از متن گفتمان تصوّف نظریهٔ موضوع‌مدار بومی‌ای را با نام «نظریهٔ ادبی عرفانی» تألیف کرد. در نظریهٔ ادبی عرفانی بنا بر جهان-نگری‌ای معنوی، آنچه اصالت دارد محتوا است و نه صورت و این اندیشهٔ بنیادی با نمودهای گوناگونی در آثار متصوّفه(در آرای انسان‌شناسی، سیاسی، ادبی و ... آن‌ها) بازتاب یافته‌است؛ نیز شاعران، نه بر مبنای «چگونه گفتن»، بلکه بر مبنای «چه گفتن» رتبه‌بندی می‌گردند و بر همین نهج

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۵/۰۱ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۷/۲۳ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۲/۰۷/۳۰

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی، سال پانزدهم، شمارهٔ بیست و نهم، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، صص ۲۲۵- ۲۵۸

DOI:10.22103/JCL.2023.21916.3649

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

حق‌مؤلف © نویسندگان

۱. استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران.

رایانامه: mojahed.gholami@pgu.ac.ir

«شعر حکمت» بر «شعر هزل» برتری داده می‌شود. این قبیل نظرها در کاربست عملی‌شان برای نقد آثار ادبی و اشعار، بدنهٔ «نقد ادبی عرفانی» را می‌سازند.

واژه‌های کلیدی: عرفان و تصوّف، نقد ادبی، نظریهٔ ادبی، نقد و نظریهٔ ادبی موضوع‌مدار، نظریهٔ ادبی عرفانی.

۱. مقدّمه

با رواج نقد ادبی مدرن در ایران، نقدی که بر بنیاد نظریه‌های اروپایی- امریکایی بینارشته‌ای استوار است، دور از انتظار نیست که رفته‌رفته پرسش دربارهٔ بود یا نبود نظریه و نقد ادبی در گذشتهٔ ادبی ایران نیز به وجود آمده و پژوهشگران و منتقدان وطنی در صدد پاسخگویی بدان برآمده باشند. به بیانی دیگر، پرسش دربارهٔ بود یا نبود نقد و نظریهٔ ادبی در گذشتهٔ ادبی ایران، پرسشی است که با رواج نقد ادبی مدرن در ایرانِ دهه‌های اخیر پدید آمده است. در مواجهه با این پرسشِ نوپدید پژوهشگران و منتقدان ادبی بسته به انگیزه‌ها و نگره‌های خود، سوگیری‌های گوناگونی داشته‌اند: برخی قائل به عدم وجود نقد و نظریهٔ ادبی در گذشتهٔ ادبی ایران شده‌اند و برخی قائل به وجود آن. اینکه چه دلایلی از جمله بر بستر شیفتگی به آورده‌های مدرنیسم فرنگی یا بی‌خبری از داشته‌های فرهنگی- ادبی خودی از سویی و سنّت‌گراییِ احیاناً تعصّب‌آلودی که نفی همهٔ جانبهٔ غرب استعمارگر و لاابالی را در دستور کار دارد از سویی دیگر، در ظهور و بروز چنین نگره‌های متفاوت و بلکه متضادّی دخالت داشته است، بحث دیگری است. با این حال، می‌نماید که دلایل قائلان به عدم وجود نقد و نظریهٔ ادبی در گذشتهٔ ادبی ایران، نه توان اقناعی چندانی دارد و نه بنیهٔ از میدان به‌درکردن شواهد و نشانه‌هایی که از وجود نقد و نظریهٔ ادبی در آن روزگاران خبر می‌دهد. گذشتهٔ ادبی ایران، گذشته‌ای بدون نقد و نظریهٔ ادبی نبوده است، منتها با تعریفی که از نقد و نظریهٔ ادبی در آن روزگاران وجود داشته و قرار نیست لزوماً آن تعریف، همین تعریف وارداتی‌ای باشد که امروزه از نقد و نظریهٔ ادبی بر سر زبان‌هاست.

نقد ادبی در معنای مدرن آن، قرائت خلّاقه، نظریه‌مدار و روش‌مند متن برای راه بردن به معانی ثانوی و دلالت‌های ضمنی آنست. رویکردی است معناسازانه و ادراکی است نوین از متن که با قرائت متن در چارچوب جدیدی از ارجاعات فراهم آمده است. نظریه‌هایی که نقد ادبی مدرن را می‌سازند و گونه‌های آن را از یکدیگر بازمی‌شناسانند، نظریه‌هایی بینارشته‌ای‌اند(see. Culler, 2000: 14) و از دانش‌هایی چون زبان‌شناسی، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و ... به عاریه گرفته شده‌اند. این نظریه‌ها واکنش‌هایی بوده‌اند علیه ادّعای نقد نو مبنی بر خودمختاری، استقلال و عینیّت متون ادبی و تلاش‌هایی بوده‌اند «برای قرار دادن مجدد ادبیات در دیگر فرامتن‌ها و حوزه‌های وسیع‌تر(حبیب، ۱۳۹۶: ۳۲۳). کوتاه آنکه از سدهٔ بیستم به این سو، روش‌هایی در نقد ادبی به وجود آمده است که در یک کلام به گفتهٔ تادیه: «به نظریهٔ پیشین مبنی بر اینکه تنها به یک شیوه می‌توان از متن‌ها سخن گفت، پایان داده است»(تادیه، ۱۳۹۰: ۱۵).

ایده‌ها و آرای اندیشمندان و ادیبان ایرانی را با این قبیل نظریه‌های منتقدان و ادیبان غربی سنجیدن و به شکل تطبیقی بررسیدن، بی‌اشکال است. امّا تلاش برای اثبات وجود نقد و نظریه در معنای مدرن آن در گذشتهٔ ادبی ایران به بویهٔ آنکه گفته شود آنچه امروزه در دنیای مدرن مطرح است به عینه پیشتر برای حکما و ادبای ایران شناخته‌شده بوده است، همان‌قدر بی‌وجه است که تلاش برای ردّ عدم وجود نقد و نظریهٔ ادبی مدرن در گذشتهٔ ادبی ایران. متاسّفانه گاه جنجال بر سر بود یا نبود نقد و نظریهٔ ادبی مدرن در گذشتهٔ ایران موجب شده است در شناسایی سنّت نقد ادبی در آن روزگاران و واکاوی مشخّصه‌ها و جنبه‌های آن کوتاهی شود. در ارزش آشنایی با نظریه‌های مختلف ادبی، از جمله گفته شده است که آن «می‌تواند مجموعه مفروضاتی را که موجب علاقهٔ ما به کاویدن متون می‌شود، مشخّص و دقیق‌تر کند و اصطلاحات و مفاهیم روشنی را برای توصیف آن مفروضات در اختیار ما بگذارد»(کوش، ۱۳۹۶: ۱۹۶ و ۱۹۷). نظریه‌های ادبی سنّتی نیز بدون چنین کارآیی و کارآیی‌های دیگری نیستند. در جستار پیش رو، با باور به وجود نقد و نظریهٔ ادبی در گذشتهٔ ایران و واکاوی سنّت نظریه‌پردازی و نقّادی به بویهٔ راه بردن به مشخّصات

و مختصّات آن، گونه‌ای از نظریهٔ ادبیِ موضوع‌مدار در گذشتهٔ ایران و نقد ادبی مبتنی بر آن، که بنا بر خاستگاه اندیشگی و حوزهٔ دربرگیرندگی می‌توان آن‌ها را «نظریه و نقد ادبی عرفانی» نامید، معرّفی شده است.

۱-۱. شرح و بیان مسئله

چندین دهه بر عمر رواج نظریه و نقد ادبی نظریه‌مدار در دانشگاه‌های ایران می‌گذرد. در این ده‌ها برخی وجود نظریه و نقد ادبی را در گذشتهٔ ادبی ایران پذیرفته و برخی بر این ایده با نگاه گمان نگریسته و حتّی آن را دست‌انداخته‌اند. ردّ وجود نظریه و نقد ادبی در گذشتهٔ ادبی ما، البته با تعریفی که از این‌ها در آن ایّام وجود داشته، چندان برازنده نمی‌نماید. به علاوه دور نیست که بتوانیم به شیوهٔ فرنگی‌ها با بازخوانی سنّت ادبی‌مان و پیچیدن در آرا و ایده‌های موجود در آن و شکل دادن بدان‌ها، به نظریّه‌های ادبی خودمانی دست یابیم. «نظریهٔ ادبی عرفانی»، می‌تواند یکی از این نظریّه‌ها باشد.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

آنچه در سیاههٔ پیشینهٔ این پژوهش تواند آمد، دو گروه از آثار است: ۱) آثاری که در آن‌ها از نظریهٔ ادبی و نظریهٔ ادبی موضوع‌مدار سخن رفته است؛ ۲) آثاری که در آن‌ها از وجود یا عدم وجود نقد و نظریهٔ ادبی در گذشتهٔ ادبی ایران، دلایل امتناع شکل‌گیری نقد و نظریهٔ ادبی بومی و یا گونه‌ها و ویژگی‌های نقد و نظریهٔ ادبی در گذشتهٔ ادبی ایران سخن رفته است. از آثار دستهٔ نخست، *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*(2005) نوشتهٔ سلدن و ویدوسون، *اصول و مبانی تحلیل متون ادبی*(۱۳۹۶) نوشتهٔ سلینا کوش و *آشنایی با نظریه‌های نقد ادبی*(۱۳۹۸) نوشتهٔ کورش صفوی را می‌توان برشمرد. در دستهٔ دوم، ما با دو صدا مواجه هستیم: صدای موافقان وجود نقد و نظریهٔ ادبی در گذشتهٔ ادبی ایران و صدای مخالفان این مسئله. در میان موافقان، از جمله مهدی محبّتی با کتاب‌های *از معنا تا صورت*(۱۳۹۰) و *نقد ادبی در ادبیات کلاسیک فارسی*(۱۳۹۲)، شکل‌های مختلف نقد و نظریهٔ ادبی در سنّت اسلامی- ایرانی را معرّفی و به طور مصداقی مورد بررسی قرار داده است. در کتاب‌ها و مقاله‌هایی نظیر *شعر و شرع: بحثی دربارهٔ فلسفهٔ شعر از نظر عطّار*(۱۳۷۴) نوشتهٔ نصرالله پورجوادی و «تحلیل دیدگاه‌های عطّار دربارهٔ شعر و مقایسهٔ آن‌ها با آرای منتقدان

ادبی»(۱۳۸۶) نوشتهٔ احمد رضایی نیز بی‌آنکه نویسنده درگیر مصطلحات نقد و نظریهٔ ادبی شده باشد، به نظرهای یکی از چهره‌های شناخته‌شدهٔ ادبیات ایران دربارهٔ شعر پرداخته شده است؛ نظرهایی که بدنهٔ نظریهٔ ادبی یا نظریهٔ شعری آن فرد را می‌سازد. در میان مخالفان نیز، از جمله قدرت‌الله طاهری در مقالهٔ «جستجوی امر ناموجود: مقدّمه‌ای بر دلایل فقدان نظریه و نظام نقد ادبی در ایران»(۱۳۹۷)، چنانکه از نام مقاله به روشنی برمی‌آید، با ردّ وجود نقد و نظریهٔ ادبی در گذشتهٔ ادبی ایران به بیان دلایلی پرداخته که مانع از شکل‌گیری این نهاد در سنّت ادبی ما شده است. در پژوهش پیش رو، با هم‌صدایی با موافقان وجود نقد و نظریهٔ ادبی در گذشتهٔ ادبی ایران، گونه‌ای از نظریهٔ ادبی بومی به مثابهٔ الگویی سنّتی معرّفی گردیده و دربارهٔ ویژگی‌های آن سخن گفته شده است.

۱-۳. ضرورت و اهمّیّت پژوهش

طرّاحی الگوهای بومی برای نقد ادبی و ارائهٔ دستاوردهای نظری گذشتگان دربارهٔ ادبیّات به شکلی اندام‌وار و از راهگذر تحلیل اسلوب‌مند اندیشه‌های ایشان، بیش و پیش از همه پاسداشتی است از گنجینه‌های غنی بومی و چنانچه با نقّادی نیز همراه باشد و به دستاوردهای سخته و محک‌خورده‌ای نیز بینجامد، فربه‌کنندهٔ ساحت نقد ادبی در ادبیّات ماست که از نابختیاری مثلاً در قیاس با ساحت آفرینشگری و خلق آثار ادبی، بدان کمتر توجّه شده‌است.

۲. بحث و بررسی

پیش از شناساندن «نظریه و نقد ادبی عرفانی»، نگاهی به پیشینهٔ نقد و نظریهٔ ادبی در گذشتهٔ ادبی ما و نیز درنگی بر گونه‌های نظریهٔ ادبی ناگزیر می‌نماید. بدین منظور:

۲-۱. نقد و نظریهٔ ادبی در گذشتهٔ ادبی ایران

در گذشتهٔ ایران نقد ادبی با تعریفی که جامعهٔ ادبیِ عصر از آن داشته است، وجود داشته و وجود نقد ادبی به معنای وجود نظریه در آن روزگاران نیز هست. به تعبیری: «با دقّت نظر و

آشنایی دقیق و ملموس می‌توان دریافت که صدها و بلکه هزاران نکتهٔ بدیع و عمیق در بطن و متن ادبیات کلاسیک ما هست که می‌تواند در درک و فهم و تحلیل و نقد ادبیات دیروز و امروز و فردای‌مان، سخت یاری‌دهندهٔ ما باشد»(محبّتی، ۱۳۹۲: ۱۹). علاوه بر نظرها فلاسفهٔ مسلمان مندرج در رساله‌های شعری، رساله‌های موسیقایی و خطابه‌ها، و در رساله-های نفس‌شناسی و الهیّات آن‌ها(فارابی و دیگران، مقدّمه، ۱۳۹۳: ۱۷) و رساله‌های ادبا به-ویژه در دورهٔ صفوی- گورکانی در نقد اشعار، آنچه در کتاب‌های بلاغی، در تذکره‌ها، در آثار تاریخی و ادبی، در آثار ترسّل و انشا و در دیوان‌های شاعران در پیوند با ادبیات و مسائل شعری و یا در غثّ و سمین و قوّت و ضعف آثار نویسنده یا شاعری نوشته شده است و اندیشه‌ها و ایده‌های نویسندگان‌شان را آینگی می‌کند، مصادیق نقد ادبی در گذشتهٔ ایران است. با واکاوی این مطالب است که می‌توان به تعریف نقد ادبی نزد گذشتگان و انتظارات‌شان از آن راه برد. ضمن آنکه برخی از آن‌ها به تعریف نقد ادبی نیز پرداخته‌اند و از آنجا که با این کار از مختصّات نقد ادبی در زمانهٔ خودشان آگاه‌مان ساخته‌اند، به گردن-مان حق دارند. *المعجم فی معاییر اشعار العجم*(پس از ۶۲۸ ق.) نخستین کتاب بلاغی فارسی است که در آن از «نقد شعر» سخن گفته شده است. شمس قیس رازی با اختصاص قِسم دوم کتاب به «علم قافیت و نقد شعر»، باب پنجم از ابواب شش‌گانهٔ این بخش را که در آن از «عیوب قوافی و اصناف ناپسندیده که در کلام منظوم افتد» سخن به میان آمده(نک. شمس قیس رازی، ۱۳۶۰: ۱۹۵)، داخل در مقولهٔ نقد شعر دانسته است. پس از شمس قیس رازی، واعظ کاشفی در *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار*(۹۱۰- ۸۷۵ ق.) از «علم نقد» به «معرفت معایب شعری» تعبیر نموده و در تعریف آن نوشته است: نقد در لغت، برگزیدن باشد و بیرون آوردن درهم [سره] از میان دراهم ناسره؛ و در اصطلاح عبارت است از علمی که بدان جیّد شعر از ردیّ آن متمیّز گردد و نیک از بد فرق کرده شود»(واعظ کاشفی، ۱۳۶۹: ۱۶۶).

وجود نقد ادبی در گذشتهٔ ایران، به معنای وجود نظریه در آن دوران نیز هست؛ چراکه نقد، جز عمل کردن بر مبنای نظریه نیست، حتّی اگر نظریه، ابتدایی و مبتنی بر

ناخودآگاهیِ ناقد بوده باشد. به تعبیری «نقد ادبی کاربست نظریهٔ نقّادانه به متن ادبی است، خواه منتقد از مقدّمات نظری بنیادی‌ای که تفسیر او را شکل می‌دهد آگاه باشد و خواه نباشد»(Tyson, 2006: 6). نیز به گفتهٔ چارلز برسلر: «هر قرائتی از متن، بی‌شک متضمّن پذیرش نظریه‌ای آگاهانه یا ناآگاهانه و منسجم و مبتنی بر اطّلاعات کافی و یا نامنسجم و فاقد اطّلاعات دقیق[از سوی خواننده] است»(برسلر، ۱۳۹۳: ۷۶).

با این درآیه می‌توان نقد ادبی را دربردارندهٔ مطالبی دانست که از کلّی‌ترین و ابتدایی‌ترین تا جزئی‌نگرانه‌ترین و ریزبینانه‌ترین اَشکال آن، برآمده از دیدگاه‌هایی است که ناقد دربارهٔ جهان زیستی خود دارد، خواه از آن دیدگاه‌ها آگاهی داشته و خواه نداشته نباشد. هرکس تصوّرات و مفروضاتی دربارهٔ جهان و موقعیّت انسان در جهان دارد؛ دربارهٔ مقولات و موضوعات اجتماعی، سیاسی، اخلاقی و فرهنگی به شکلی می‌اندیشد و این همه، به وجود آورندهٔ نگرشی است که ارزیابی فرد از عملکرد اثر ادبی در بازتاب‌دادن این مقولات و موضوعات را جهت می‌دهد و موقعیّت اثر ادبی را از این نگرگاه می‌سنجد. درواقع، نظریهٔ ادبی از مدّت‌ها قبل وجود داشته است و این ادّعا که «نظریه‌های ادبی به اندازهٔ خود ادبیّات قدمت دارند»(کلیگز، ۱۳۹۴: ۱۲)، ابداً گزافه‌گویی نیست، بلکه می‌توان اطمینان داشت که «هیچ فعالیّت ادبی نقّادانه‌ای نیست که زیرسازی نظریه‌ای نداشته باشد»(سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷: ۲۰) و خوانشی را نمی‌توان سراغ گرفت که از «مفروضات نظری یا عینیّت‌مبنا یا صرفاً توصیفی»، یکسره بی‌نصیب مانده باشد(کوش، ۱۳۹۶: ۱۹۶).

۲-۲. گونه‌های نظریهٔ ادبی

با اعتباریافتن نقد ادبی نظریه‌مدار و سر برآوردن نظریه‌های ادبی مختلفی که هرکدام زاویهٔ دید ویژهٔ خود را به متن داشتند، دور از انتظار نیست که برخی به گونه‌شناسی نظریه‌های ادبی و ارائهٔ الگوهایی برای بازشناساندن آن‌ها از یکدیگر رهنمون شده باشند. ازجمله جاناتان کالر، با پیش چشم داشتن این شاخص که نظریه‌های ادبی در صدد پاسخگویی به چه پرسش‌هایی هستند، آن‌ها را با یکی از مقوله‌های «تعریف ویژگی‌های متون ادبی»،

«زیبایی‌شناسی»، «زبان و بازنمایی»، «هویّت و نفس» و «سیاست و فرهنگ» در پیوند دانسته(Culler, 1992: 204) و بدین ترتیب نظریه‌های ادبی را در پنج گروه تقسیم‌بندی نموده است. سلینا کوش، با رونوشت‌برداری از الگوی پیشنهادی کالر و خُردک تغییراتی در آن، نظریه‌های ادبی را در چهار گروه جای داده و از یکدیگر بازشناسانده است: ۱)نظریه‌های مرتبط با ویژگی‌های متون ادبی و زیبایی‌شناسی؛ ۲) نظریه‌های مرتبط با زبان و بازنمایی؛ ۳) نظریه‌های مرتبط با انسان‌بودگی، هویّت و نفس؛ ۴) نظریه‌های مرتبط با سیاست و فرهنگ(نک. کوش، ۱۳۹۶: ۲۱۹– ۲۰۵).

الگوی پیشنهاد شدهٔ دیگر برای گونه‌بندی نظریه‌های ادبی، الگوی ام. اچ. ابرامز است. وی در کتاب *آینه و چراغ*(۱۹۵۳) برای نقد هنر و ادبیات، چهار محور «هنرمند»، «مخاطب»، «جهان» و «متن را در نظر گرفته است. نظریه‌های ادبی بسته به اینکه بیشتر با کدام‌یک از این محورها پیوند داشته و بازتاب‌دهندهٔ آن‌ها باشند، به چهار دستهٔ نظریه‌های حالت‌نمایانه(Expressive Theories)، نظریه‌های پراگماتیک(Pragmatic Theories)، نظریه‌های محاکات (Mimetic Theories) و نظریه‌های عینی(Objective Theories) تقسیم توانند شد(see. Abrams, 1953: 6- 29). این الگو نیز از جمله توسّط برنا موران(۱۹۹۳– ۱۹۲۱م.)، بدون آنکه به منبع خود اشاره‌ای داشته باشد، رونوشت‌برداری شده است(نک. موران، ۱۳۹۶: ۹ و ۱۰). بر بنیاد این الگو نظریه‌ها و رویکردهای نقد حالت‌نمایانه(هنرمندمدار)، نقد روان‌کاوانه و اکسپرسیونیسم را دربرمی‌گیرد؛ زیبایی‌شناسی دریافت، نقد امپرسیونیستی، نقد فمینیستی، نظریهٔ تأثیر عاطفی و نقد خواننده‌مدار در گروه نظریه‌ها و رویکردهای نقد ادبی مخاطب‌مدار جای می‌گیرند؛ نظریه‌ها و رویکردهای نقد محاکاتی شامل زیبایی‌شناسی مارکسیستی، نقد جامعه‌شناختی، نقد مارکسیستی و نقد تاریخی می‌شوند و نقد نو، فرمالیسم روسی، ساختارگرایی و نقد کهن‌الگویی، نظریه‌ها و رویکردهای نقد ادبی متن‌مدار را نمایندگی می‌کنند.

امّا پر بی‌راه نیست که الگوی پیشنهادشده توسّط رامان سلدن و پیتر ویدوسون برای گونه‌شناسی نظریه‌های ادبی را که با تأثیرپذیری از الگوی ارتباط زبانی رومن

یاکوبسن(۱۹۸۲- ۱۸۹۶م.) طرّاحی شده است، کارآمدترین الگو در این باره بدانیم. به گفتهٔ یاکوبسن، در هر ارتباط زمانی، شش عاملِ «فرستنده»، «گیرنده»، «رمزگان»، «مجرای ارتباطی»(تماس)، «موضوع»(زمینه) و «پیام» وجود دارد و بسته به اینکه توجّه پیام بیشتر به کدام‌یک از این عوامل معطوف باشد، زبان به ترتیب نقش‌های عاطفی، ترغیبی، فرازبانی، همدلی، ارجاعی و شعری(ادبی) پیدا می‌کند(Jakobson, 1987: 66). سلدن و ویدوسون برآنند که در فرایند نقد نیز می‌توان همین عوامل را البته با تغییراتی دخیل دانست و بسته به اینکه بیشینهٔ گرایش هریک از نظریه‌ها و رویکردهای نقد ادبی مدرن به کدام‌یک از این عوامل است، آن‌ها را گونه‌بندی نموده و از یکدیگر بازشناساند. آن‌ها عامل «مجرای ارتباطی» را به این دلیل که در ادبیات و فرایند نقد، چندان نقشی ایفا نمی‌نماید و جز در مورد نمایشنامه‌ها و اشعار نمایشی، ارتباط از راهگذر واژه‌های چاپ‌شده صورت می‌گیرد (Selden, Widdowson and Brooker, 2005: 5)، از الگوی یاکوبسن حذف کردند و همچنین با تغییر «فرستنده»، «گیرنده» و «پیام» در الگوی یاکوبسن به ترتیب به «نویسنده»، «خواننده» و «متن»(نوشتار)، نظریه‌های ادبی را به پنج گروه تقسیم نمودند:

۱. نظریه‌های نویسنده‌مدار: نظریه‌های رمانتیک- اومانیستی؛
۲. نظریه‌های خواننده‌مدار: نظریه‌های معطوف به خواننده و پدیدارشناختی؛
۳. نظریه‌های موضوع‌مدار(بافت‌مدار): نظریه‌های مارکسیستی؛
۴. نظریه‌های متن‌مدار(نوشتارمدار): نظریه‌های فرمالیستی و نقد نو؛
۵. نظریه‌های رمزگان‌مدار: نظریه‌های ساختارگرا.

این الگو عیناً توسّط کورش صفوی به عاریه گرفته شده و در کتاب‌های وی، *آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب فارسی*(۱۳۹۱) و *آشنایی با نظریه‌های نقد ادبی*(۱۳۹۸) بازآوری شده است:

نقد موضوع‌مدار

نقد گیرنده‌مدار ——— نقد مجرای ارتباطی‌مدار ——— نقد فرستنده‌مدار

نقد پیام‌مدار

نقد رمزگان‌مدار

(صفوی، ۱۳۹۸: ۱۹)

اگرچه با وجود آنکه ایدهٔ صفوی برای گونه‌شناسی نظریه‌های ادبی جز رونوشت‌برداری‌ای آشکار و غیر قابل انکار از ایدهٔ سلدن و ویدوسون نیست و حتّی نظرها وی در برخی جاها فارسی‌شدهٔ حرف‌های سلدن و ویدوسون است، وی این ایده را از آنِ خود دانسته است!(صفوی، ۱۳۹۱: ۴۸۰؛ صفوی، ۱۳۹۸: ۱۷). برای گونه‌شناسی نظریه‌های ادبی الگویی نیز توسّط محمّد ضیمران ارائه شده(نک. ضیمران، ۱۳۹۳: ۵۵) که البته تازگی‌ای ندارد و صرفاً رویکردی آمیغی است و از ادغام الگوهای ابرامز و سلدن- ویدوسون ساخته شده است.

۲-۳. گونهٔ نظریهٔ ادبیِ عرفانی

بنا بر ایده‌های ارائه‌شده و الگوهای پیشنهادشده برای بازشناساندن گونه‌های نظریه‌های ادبی از یکدیگر، نظریهٔ ادبی عرفانی به دلیل گرایش بیشترینه به موضوع، از نظریه‌های موضوع‌مدار به شمار تواند آمد. در دوران ما این گونهٔ نظریه و رویکرد نقد ادبی با نظریه و نقد مارکسیستی، ماتریالیسم فرهنگی، تاریخ‌گرایی نوین، نقد پسااستعماری، نقد فمینیستی، نظریهٔ دگرباشی، و بوم‌نقد شناخته شده‌است. در نظریه‌های ادبی موضوع‌مدار، اثر ادبی غایت نیست، وسیله است؛ ابزاری است برای بیان موضوع، چه برای مؤلّفی که اثر ادبی را موضوع‌مدار و عامدانه بازتاب‌دهندهٔ جهان‌نگری خود پدید می‌آورد و چه برای منتقدی که اثر ادبی را با توجّه به جهان‌نگری بازتاب‌یافته در آن برمی‌رسد. متن و استتیک متن اهمّیّت ثانویه دارد و هنگامی قابل اعتنا می‌شود که از عهدهٔ وظیفه‌اش در بیان اندیشهٔ خاصّی که مورد اعتقاد مؤلّف و منتقد است، به‌خوبی برآید؛ حتّی اگر ساخت و صورت متن در جاهایی نیز دارای اختلالاتی بوده باشد. به بیانی دیگر در نظریهٔ ادبی عرفانی به مثابهٔ نظریه‌ای موضوع‌مدار، مظروف بر ظرف برتری دارد. قدامهٔ بن جعفر(۳۳۷- ۲۶۰ ق.) معانی را برای شعر به منزلهٔ مادّهٔ موضوعه و شعر را به منزلهٔ صورت آن دانسته است(قدامة بن

جعفر، بی‌تا: ۶۵). این نظر قابل تسرّی به دیگر انواع ادبی و بیان‌کنندهٔ وجودِ دو ساحت مختلف آثار ادبی است: محتوا و صورت. اگر نظریه‌های ادبی را به دو گروه نظریه‌های صورت‌مدار و نظریه‌های محتوامدار(موضوع‌مدار) تقسیم نماییم، نظریهٔ ادبی عرفانی به آشکارگی نظریه‌ای محتوامدار است:

خنـــک او را کـــه از صـــور برهیـــد　　وز چنـــین جـــاه پرخطـــر بجهیـــد
رو بـــه معنـــی نهـــاد و راه بُریـــد　　بـــه ســـوی منـــزل وصـــال پریـــد
هرکـــه معنـــی گُزیـــد بینـــا شـــد　　هرکـــه در نقـــش مانـــد، اعمـــی شـــد

(سلطان‌ولد، ۱۳۸۹: ۲۲۴)

یا:

روز و شـــب تـــو روزکـــوری مانـــده　　بســـتهٔ صـــورت چـــو مـــوری مانـــده
مـــرد معنـــی بـــاش و در صـــورت مپـــیچ　　چیست معنی؟ اصل؛ صورت چیست؟ هـیچ

(عطّار نیشابوری، ۱۳۸۵: ۳۲۵)

صدرنشینی محتوا و معنا در مقابلِ صفّ‌النعال‌نشینی صورت و لفظ که آشکارا و یا در شکل و شمایل تمثیل‌ها، کنایه‌ها و استعاره‌های گونه‌گون در آثار متصوّفه خودنمایی می‌کند، برآمده از گفتمان عرفانی است که در آن و در چارچوب یک جهان‌نگری دو بُنی و دربرگیرندهٔ شمار زیادی تقابل‌های دوگانه، صورت و صورت‌پرستی در مقابل معنا و معنادوستی، اعتبار و ارزشی ندارد، زیرا صورت، صوت، سخن، حرف و لفظ همگی نمودهایی از جهان فانی‌اند و حجاب‌هایی برای ادراک بی‌اعوجاج معناهایی که با جهان باقی، جهان برین، پیوستگی دارد. نمونه را مولوی با به دست دادن تمثیلی از مِری کردن نقّاشان چینی و رومی، رومیان را که به جای رنگ کردن دیوار به صیقل دادن آن

پرداخته‌اند، نماد و نمودی از اهل معنا دانسته و آن‌ها را بر نقّاشان چینی، نماد و نمود صورت‌گرایان، برتری داده است(نک. مولوی، ۱۳۷۸، ج۱: ۱۵۴، ب۳۵۰۵- ۳۴۷۳). عطّار نیز میان صورت پرستان و معنادوستان تفاوت گذاشتهاست: گروه اوّل «غرق گفتار» وی‌اند و گروه دوم «مرد اسرار» وی(همان: ۴۳۶، ب۴۵۰۳). وی به مثابهٔ یکی از طرفداران اصالت معنا در برابر اصالت صورت و لفظ، در مثنوی‌های چهارگانهٔ خود فقط در دو مورد «دربارهٔ کیفیّت لفظ سخن می‌گوید و در این نمونه‌ها هم سخن او ناظر بر ترجیح لفظ بر معنی نیست، بلکه بیشتر دال بر گزینش لفظ است»(رضایی، ۱۳۸۶: ۶۹).

نیز بر بنیاد نگاهی از این دست به جنس مواجهات با قرآن، عین‌القضات(۵۲۵-۴۹۲ق.)، میان کسانی که از قرآن جز صورت و ظاهر را نمی‌بینند با کسانی که به حقیقت قرآن دست می‌یابند تفاوت می‌گذارد. ابوجهل و ابولهب، جز «عربیّت حروف» را درنمی‌یافتند، حال آنکه «قرآن، مشترک الدلاله واللفظ است؛ وقت باشد که لفظ قرآن اطلاق کنند و مقصود از آن حروف و کلمات قرآن باشد و این اطلاق مجازی بود. [...] امّا حقیقت آن باشد که چون قرآن را اطلاق کنند جز بر حقیقت قرآن اطلاق نکنند و این اطلاق حقیقی باشد»(عین‌القضات همدانی، ۱۳۷۳: ۱۷۰). بر همین وتیره، غزّالی علوم دینی را به دو دسته تقسیم نموده است: ۱) علوم گوهر و مغز؛ ۲) علوم صدف و قشر. سطحی برتر از علوم گوهر و مغز نیز هست و آن، سوابق و اصول از علوم ارزشمند است و «مهم‌ترین آن‌ها علم به خداوند و روز قیامت است که علم مقصدند»(غزّالی، ۱۳۹۸: ۳۷).

بر بنیاد این سخن‌ها، مانیفست نظریهٔ ادبی عرفانی در این عبارت می‌تواند کوتاه بشود که شعر از دنیای طبیعت و طبع است و آنچه شعر را برمی کشد و بدان ارج و ارز می‌دهد، محتوا و معانی عالی است. این محتوا و معانی عالی، با «شرع» پیوند تنگاتنگی دارد. خاستگاه کلیدواژهٔ «شعر شرع» در گفتمان نظریهٔ ادبی عرفانی همین‌جاست. در گفتمان مذکور، این گرایش به معنامداری در مقابل صورت‌مداری یا گرایش به مظروف‌مداری در مقابل ظرف‌مداری در ساحت‌های گوناگون فلسفی، سیاسی، جامعه‌شناسی، روانشناسی

و...، بازتاب‌های بسیاری یافته است که در جای خود شایان واکاوی است. در ادامه نمونه‌وار به برخی نمودهای این مسئله، صرفاً در آرای ادبی متصوّفه پرداخته شده است.

۲-۳-۱. تبرّی از صورت و ظرف بیان

اصالت‌یافتگیِ «چه گفتن» در نظریهٔ ادبی عرفانی و ترجیح آن بر «چگونه گفتن» باعث شده است که اثر ادبی، چه داستان و چه شعر، در خوشبینانه‌ترین حالت جز ابزاری برای برآوردن این خواسته به شمار نیاید. در ساحت اندیشگی عرفانی، شعر و شاعری دست کم از دو جنبه می توانسته است در معرض طعنه و تحقیر قرار بگیرد:

۱. عرفا پایبند شریعت بوده‌اند و در شریعت، شاعری سیمای خوشایندی نداشته است. قرآن مجید، شاعران را کسانی توصیف نموده که پیشوای گمراهانند؛ در هر وادی سرگردانند و آنچه را که می‌گویند انجام نمی‌دهند(شُعرا/ ۲۲۶- ۲۲۴). در آیات چندی نیز پیامبرص از تهمت شاعری و قرآن از تهمت شعربودگی مبرّا و شأن پیامبر اجلّ از این چیزها دانسته شده است(حاقّه/ ۴۱ و ۴۲؛ یس/ ۶۹؛ انبیاء/ ۵؛ صافّات/ ۳۶؛ طور/ ۳۰).

۲. تا پیش از پختگی و پروردگی شعر عرفانی بنا بر اقتضاآت اجتماعی و اقتصادی، شعر عمدتاً دست‌افزار مدیحه‌سرایان و وسیلهٔ مداهنهٔ اصحاب قدرت برای برآوردن خواسته‌های دنیوی و تنی بوده است. موضوعات و توصیفات عاشقانهٔ بازتابیده در اشعار نیز گِرد عشق‌های زمینی می‌گردیده است.

در اعتراض به این وضعیّت بوده است که ناصر خسرو می‌گفته:

صفت چند گویی به شمشاد و لاله رخ چون مه و زلف‌ک عنبری را
به علم و به گوهر کنی مدحت آن را که مایه‌ست مر جهل و بدگوهری را

(ناصر خسرو، ۱۳۹۳: ۱۴۳)

و نظامی گنجوی از اینکه «چشمهٔ حکمت که سخن‌دانی است» را «آب شده زین دو سه یک‌نانی» می‌دیده(نظامی گنجوی، ۱۳۷۹: ۴۰)، شکوه سرمی‌داده است. بنابراین، عرفا که گاه آشکارا آثار خود را تأثیرپذیرفته از قرآن و تفسیری بر آن قلمداد می‌کرده‌اند، از

اشتهار به شاعری تن می‌زده و از شعر تبرّی می‌جسته‌اند. نمونه را مولانا که بارها به اشارت و کنایت از ارتباط مثنوی با قرآن دم زده، شاعری را با شستن شکنبه در یک ترازو نهاده و سوگند خورده که «واللّه که من از شعر بیزارم و پیش من از این بتر چیزی نیست. همچنان است که یکی دست در شکنبهٔ گُه کرده است و آن را می‌شوید برای آرزوی مهمان»(مولوی، ۱۳۹۸: ۶۸). برای عطّار نیشابوری نیز شعر گفتن، «حیض الرجال»[۱] و «حجّت بی‌حاصلی»[۲] است و ارتکاب بدان از آن رو بوده است که مَحرمی در جهان نمی‌یافته و ناگزیر حرف هایش را با شعرهایش در میان نهاده است.

و نیز:

در کتـــاب مـــن مکـــن ای مـــرد راه　　از ســـر شـــعر و ســـر کبـــری نگـــاه

(عطّار نیشابوری، ۱۳۸۵: ۴۳۶)

یکی از سه خواستهٔ عطّار از پیامبر اسلام آن است که وی را شاعر نشمارد و به چشم شاعر ننگرد:

دگـــر کـــز شـــاعرانم نشـــمری تـــو　　بـــه چشـــم شـــاعرانم ننگـــری تـــو

(عطّار نیشابوری، ۱۳۹۹: ۱۰۱)

در دایرهٔ چنین دیدگاهی، شاعری نه تنها ارزشی برای اهل معرفت نیست، که وهنی به جلالت شأن ایشان نیز هست. از اینروست که مثلاً مؤلّفان کتاب‌های بلاغی و صاحبان کتاب‌های تذکره و تراجم احوال، هنگام معرّفی شاعران عارف و استشهاد به شعرشان عمدتاً لازم می‌بینند که میان آن‌ها با دیگر شاعران تفاوت گذاشته و از یادآوری این نکته که شاعری دون شأن ایشان است غفلت نورزند؛ چنان‌که دولتشاه سمرقندی هنگام سخن گفتن دربارهٔ عطّار نیشابوری، آشکارا بیان می‌دارد که «شاعری شیوهٔ او نیست، بلکه سخن او از واردات غیب است و این طریق را بدو منسوب کردن عیب است»(دولتشاه سمرقندی، ۱۳۸۲: ۱۸۷). همین‌طور علیشیر نوایی، دربارهٔ قاسم انوار گفته است که «هرچند رتبهٔ ملازمان آن حضرت از پایهٔ شاعری عالی‌تر است، امّا چون در ادای حقایق و معارف، لباس نظم دلپذیرتر است التفات می‌فرموده‌اند»(علیشیر نوائی، ۱۳۶۳: ۶). خان آرزو نیز در احوال

خواجه محمّد ناصر عندلیب و مظهر دهلوی که هر دو داخل در طریقت نقشبندی بوده‌اند، پس از ذکر همین نکته که شاعری دون شأن ایشان است، به شاعری ایشان اشارتی نموده یا نمونه‌ای از اشعارشان را به دست داده است(خان آرزو، ۱۳۸۵: ۹۸ و ۱۱۹).

علاوه بر این، از راهگذر کتاب‌های مناقب و مقامات نظیر *اسرار التوحید*، درمی‌یابیم که گرایش برخی عرفا به شعر و گنجاندن بیت در وعظ و تذکیر، تا چه اندازه خلاف عرف جلوه می‌کرده و متعصّبین و متصلّبین را به مخالفت با آن‌ها برمی‌انگیخته است. با خطر کردن سنایی غزنوی در ریختن معارف ربّانی در قوالب هنری‌ای که تا آن زمان جز برای ارضای هواها و حوایج دنیایی به کار نرفته بود، راهی گشوده شد که کسانی که در آن گام می‌گذاشتند، می‌توانستند شعر را فی نفسه «أحسن الأشیاء»[۳] بدانند، مگر آنکه توسّط شاعرانِ گمراه به معانی نازل گرفتار آمده، به درکات رسوایی و خواری سقوط کرده باشد. با این دید و داوری است که واعظ کاشفی با شاخص قرار دادن محتوا، نوعی شعر را به نام «شعر اسرار» تعریف نموده که به گفتهٔ وی اشعار عطّار، مولوی، فخرالدّین عراقی و مانند این‌ها را دربرمی‌گیرد. این نوع شعر، «مبتنی بر معارف ربّانی و مواجید سبحانی و منبی از قواعد حقایق تصوّف و قوانین دقایق تعرّف» است و وجه تسمیهٔ آن به اسرار نیز آن است که «معانی آن بر بیشتر خلایق پوشیده باشد و جز به دستیاری توفیق الهی و تأیید جذبات نامتناهی به سرحدّ ادراک این نوع سخن نتوان رسید(واعظ کاشفی، ۱۳۶۹: ۸۱).

۲-۳-۲. در بوطیقای داستان‌نویسی عرفانی

اگرچه داستان‌ها، چه منظوم و چه منثور، سهم درخوری از ادبیات ما را به خود اختصاص داده و بسیاری از شاهکارهای ادبی‌مان داستانی‌اند، نگاه به این گونهٔ ادبی مثبت نبوده است، افسانه، داستان، قصه و حکایت، چیزهایی در خور فهم عوام دانسته و از آن‌ها یکسره به «هزل» و «دروغ» تعبیر می‌شده است. اعتبار داستان‌ها به محتوا و معنایی بوده است که عمدتاً به شکلی رمزگونه در آن‌ها ریخته می‌شده و چونان مرواریدی که به صدف و یا گندمی که به پوست، به پوستهٔ داستان اعتبار می‌بخشیده است. این دید و داوری را از جمله در مقدّمه و مطاوی آثاری چون *مقدّمهٔ شاهنامه ابومنصوری*، *کلیله و دمنه*، *مرزبان‌نامه* و ... می‌توان

سراغ گرفت. در گفتمان تصوّف، داستان‌ها خاصّه به دلیل قابلیّت‌شان در تفهیم معانی دیریاب سلوک، مورد استقبال قرار گرفته‌اند. در نظریهٔ ادبی عرفانی بنا بر همان موضوع‌مداری، از «داستان» به منزلهٔ «صورت» تبرّی جسته شده است و شاعر برای آنکه نشان بدهد داستان‌پردازی وی نه بنا بر تلقّی جامعهٔ ادبی «ریح فی القفص»، بلکه دست‌افزاری برای بیان معانی متعالی است، به داستان‌پردازی در قرآن استشهاد می‌نماید:

قصّه‌ها دیدی بسی این هم ببین　　قصّه کم گو! که احسن القصّه‌ست این
گر دهی قصّه که هستم قصّه‌گوی　　غصّه خور چون برده‌ام در قصّه گوی
قصه گفتن نیست ریحٌ فی القفص　　می‌نبینی روح قرآن از قصص؟

(عطّار نیشابوری، ۱۳۸۶: ۴۴۷)

استعارات و تشبیهات بسیاری را در آثار صوفیانه می‌توان به دست داد که در آن‌ها صورتِ داستان در برابر محتوای داستان گذاشته شده و قدر و قیمت درونهٔ داستان نسبت به بی‌قدر و قیمتی برونهٔ آن، آشکارا به تصویر کشیده شده است. نمونه را:

ای برادر قصّه چون پیمانه‌ای است　　معنی اندر وی مثال دانه‌ای است
دانهٔ معنی بگیرد مرد عقل　　ننگرد پیمانه را گر گشت نقل

(مولوی، ۱۳۷۸، ج ۱، ب ۳۶۳۱ و ۳۶۳۲)

در این قبیل اظهار نظرها به جای «قصّه» می‌توان «صورت» و «ظرف بیان» را گذاشت و خود را با نمود دیگری از موضوع‌مداری به مثابهٔ اصلی بنیادی در نظریهٔ ادبی عرفانی روبرو دید.

۲-۳-۳. تقابل دوگانهٔ شعر اولیا و شعر شعرا

پیشتر گفته شد که نگاه ناخوشایند شریعت به شعر و شاعری، چگونه در تبرّی‌جستن شاعران عارف‌مسلک از شعر که قهرمانِ میدان ادبیات برای بیان مافی‌الضمیر شاعران و ظرف بیانِ اندیشه‌ها و آرای ایشان بوده، تأثیر داشته است، امّا این همهٔ ماجرا نیست. در شریعت و سنّت، نگاه‌های ستایشگر و نوازشگر به شعر نیز وجود داشته است. اگر در آیاتی از کلام‌الله و برخی احادیث و روایات، شعر و شاعری نکوهیده شده است، در تفاسیر قرآن و در برخی احادیث و روایات دیگر و نیز در سیرهٔ نبوی[ص] و احوال ائمّهٔ شیعه[ع] و ائمّه و

علمای اهل سنّت، برخورد دیگرگونه‌ای با شعر وجود داشته است که حتّی سیاهه‌کردن آن-ها زمان‌بَر و بیرون از مسئلهٔ این سطور است. از همین درآیهٔ کوتاه و نمونه‌هایی که در ادامه به دست داده می‌شود نیز برمی‌آید که پارادکس این نگاهِ ظاهراً دوگانه به شعر از راهگذر محتوامداری و موضوع‌مداری آن است که توجیه‌پذیر تواند شد.

به روایتی پس از نزول آیهٔ ۲۲۴ سورهٔ شعرا، گروهی از شاعران از اینکه مصداق این آیه قرار گرفته‌اند، گریه‌کنان نزد پیامبرص رفتند. پیامبرص آن‌ها را دلداری داده و با تلاوت ادامهٔ آیه فرمودند: *إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَ عَمِلُوا الصَّالِحَاتِ* شما هستید؛ *وَ ذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا* شما هستید؛ *وَ انْتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا* شما هستید(ابن کثیر، ۱۴۰۷ق، ج.۳: ۳۵۴).

در قرآن مرز شعر محمود و شعر مذموم به روشنی و به درستی بیان نشده و همین، باب اجتهاد دربارهٔ ماهیّت شعر محمود و مذموم را باز گذاشته است. با موقوف‌شدن مصادیق در آیهٔ مذکور به شاعرانی که «دین خدا را تغییر داده و با اوامر الهی مخالفت کرده‌اند» و شاعرانی که «با آرا و نظریّات خویشْ دین و آیینی را بنیان می‌نهند و مردم از آن‌ها پیروی می‌کنند»(فیض کاشانی، ۱۳۸۹، ج.۱: ۱۴۰)، حساب دوگروه از شاعران و دوگونه از اشعار از یکدیگر جدا شده است. همچنین پیامبرص علاوه بر آنکه با احادیثی چون *اهجُوا بِالشعر إنَّ المؤمن یجاهد بنفسه وماله، والذی نفس مُحَمّد بیده کأنّما تنضحونهم بالنبل*(احمد حنبل، ۱۴۱۲ق، ج.۳: ۴۵۶ و ۴۶۰؛ ج.۶: ۳۸۷) و *قُل وَ رُوحٌ القُدُس مَعَک* خطاب به حسّان بن ثابت(جرجانی، ۱۴۱۳ق: ۱۷) شاعران را به جهاد کلامی و هجو مشرکان فرامی‌خوانْد، با احادیثی چون *إنَّ من الشِّعرِ لَحِکمَةً وَ إنَّ مِنَ البیانِ لسحراً*(احمد حنبل، ج.۱: ۲۶۹ و ۲۷۳ و ۳۰۳ و ۳۳۲) نیز قدر و قربِ گونه‌ای از شعر را به مسلمانان یادآور می‌شد. حسّان‌بن ثابت، کعب‌بن زهیر، کمیت‌بن زید، دعبل خزاعی نیز از جمله شاعرانی بودند که برای شعرهای خود از سوی پیامبرص و ائمّهع ستوده و نواخته شده‌اند.

بدین‌سان از آغاز اسلام در چارچوب گفتمانی دینی به مثابهٔ گفتمان غالب(Dominant Discourse)، با شاخص قرار گرفتن محتوا و موضوع که هدف را نیز جهت‌دهی می‌کرد،

دو گونه ادبیات و شعر از یکدیگر بازشناسانده شدند. با همین دید و داوری، ابن رشیق در ردّیه بر کسانی که شعر را مطلقاً ناخوش می‌دارند، به حدیث نبویِ *إنّما الشّعر کلام مؤلّف فما وافق الحقّ منه فهو حسن و ما لم یوافق الحقّ منه فلا خیر فیه*(ابن رشیق، ۱۴۰۱ق: ۲۷) و احادیث و روایاتی مشابه استناد جسته است تا میان دو گونه شعر تفاوت بگذارد. غزّالی نیز اگرچه مجرّدشدن برای شعر، یعنی شعرپیشگی را نکوهیده است، امّا با لحاظ‌کردن محتوا از تأیید شعرِ خوب سر باز نزده‌است: «شعر، سخن است و شعر نیکو، نیکوست؛ و شعر زشت، زشت»(غزّالی، ۱۳۶۸: ۲۶۲). همچنین به گفتهٔ هجویری:

> امّا مشایخ متصوّفه- رضی الله عنهم- را اندر این طریق حجّت آن است که از پیغمبر- علیه السّلام- پرسیدند از شعر. وی گفت، صلّی الله علیه: کلامٌ حَسَنُه حَسَنٌ و قَبیحُه قَبیحٌ. سخنی است، نیکوی آن نیکو بود و زشت آن زشت؛ یعنی هرچه شنیدن آن حرام است، چون غیبت و بهتان و فواحش و ذمّ کسی و کلمهٔ کفر، به نظم و نثر، همه حرام باشد؛ و هرچه شنیدن آن به نثر حلال است، چون حکمت و مواعظ و استدلال اندر آیات خداوند و نظر اندر شواهد حقّ، به نظم هم حلال باشد.(هجویری، ۱۳۸۳: ۵۸۱)

ازآنجاکه در میان متصوّفه، سماع به شعر رایج بوده است، نسبیّت حلّیت و حرمت سماع نزد ایشان و دخیل دانستن احوال سماع‌کننده در این باره نیز می‌تواند قابل تسرّی به شعر باشد. چنان‌که غزّالی برآن است:

> «[...] هرکه را در دل چیزی است حقّ، که آن در شرع محبوب است و قوّت آن مطلوب است و وی آن را طالب است، چون سماع آن را زیادت بکند، وی را ثواب باشد و هرکه را در دل باطل است، که آن در شریعت مذموم است، وی را بر سماع عقاب بود و هرکه را دل از هر دو خالی است لیکن بر سبیل بازی بشنود و به حکم طبع بدان لذّت یابد، سماع وی را مباح است(غزّالی، ۱۳۸۲، ج.۱: ۴۷۴ و ۴۷۵).

با چنین تفسیری از سماع، غزّالی گفتن و شنفتن شعری را که مشتمل بر اوصاف معشوق و احوال وی از وصل و فرقت باشد، تنها در صورتی حرام می‌داند که انگیزش شهوانی داشته باشد.

بی توجّهی به این نگاه دوگانه به شعر و شاعری، موجب آن شده که جاذبه و دافعهٔ توأمان آن برای متصوّفه، به پای سردرگمی آن‌ها نوشته شود. پر بی‌راه نیست در

گره‌گشایی از این مسئله، از ایده‌ای یاری گرفته‌شود که به‌ویژه ساختارگرایان و پساساختارگرایان از آن استقبال نموده‌اند و بنا بر آن، ذهن آدمی معانی را با توجّه به تفاوت میان آن‌ها و معانی متقابل‌شان ادراک می‌کند. ژاک دریدا به عنوان یکی از نظریه‌پردازان این حوزه، در ردّیه بر «کلام محوری» و «آوامحوری» تفکّر غربی بر آن بود که متافیزیک غرب از زمان افلاطون تا کنون بر بنیاد نظامی از «تقابل‌های دوگانه»(Binary Oppositions) عمل کرده است. «خوب»، خودش را با «بد» به ما شناسانده است؛ «سپید» با «سیاه» معنا پیدا کرده است، «روز» با «شب»، «آغاز» با «پایان» و ... . در این نظام تقابلی دوگانه، همواره یکی از اجزا به مثابهٔ معنایی خودبسنده در نقش «مدلول استعلایی»(Transcendental Signified) ظاهر شده است و تفکّر ما را جهت‌دهی نموده. به‌طوری که همواره یکی از اجزا موقعیّت برتر را داشته و نسبت به جزء دیگر مرجّح دانسته شده است: مرد/ زن، انسان/ حیوان، روح/ جسم. «متافیزیک حضور»(Metaphysics of Presence) دریدا و ابداع اصطلاح «مکمّل» برای بیان نحوهٔ ارتباط اجزا در تقابل‌های دوگانه، در واقع تبیین باورهای متافیزیکی و زبانی غرب از جمله تقابل‌های دوگانه، کلام‌محوری و آوامحوری(: ترجیح گفتار بر نوشتار) و افشای بی‌بنیادبودگی آن‌ها بوده است. برای گذشتگان ما و بلکه برای خود ما نیز باورِ *الأشیاءُ إنّما یَتَبَیَّنُ بأضدادها*، اینگونه کارکردی داشته و معانی را در نظامی از تقابل‌های دوگانه قابل ادراک ساخته است.

بازتاب تقابل‌های دوگانه در ساحت اندیشگی عرفانی نیز آشکار است و با تورّقی در آثار متصوّفه سیاهه‌ای از تقابل‌های دوگانه را می‌شود به دست داد که در هرکدام از آن‌ها یکی از اجزا به عنوان مدلول استعلالی عمل نموده و بر جزء دیگر ترجیح داده شده است: خدا/ شیطان، آخرت/ دنیا، باطن/ ظاهر، معنا/ لفظ، عشق/ عقل، سُکوت/ سخن، وصال/ فراق، اخروی/ دنیوی، حال/ قال، ذوق نوری/ ذوق ناری و ... . برخی از پژوهشگران ایرانی نیز بی‌آنکه متعرّض ایدهٔ دریدا شده باشند، به این نکته توجّه داده‌اند که شطح(= پارادکس) یا همان نگاه دوبنیِ روحانی- جسمانی یا متافیزیکی- فیزیکی، «اساساً همزاد و همذاتِ جهان‌نگری عارفانه است»(حمیدیان، ۱۳۸۴: ۳۱). در مورد کسانی مانند سنایی، عطّار،

مولوی و ... که پارادکس میان ارتکاب به شاعری و اجتناب از آن بالاخره بایستی در چشم مخاطبان به گونه‌ای برطرف می‌شد، با همین الگو عمل شده است؛ یعنی با ایجاد تقابل دوگانهٔ شعر اولیا/ شعر شاعران و شاخص قرار دادن موضوعات شعری و تفاوتی که از این نظرگاه میان شعر عرفا با شعر دیگران سراغ داده شده است. اولیا فانی از خود و قائم به خدااند و بنا بر روایت *قَلْبُ ٱلْمُؤْمِنِ بَيْنَ إِصْبَعَيْنِ مِنْ أَصَابِعِ ٱلرَّحْمَنِ يُقَلِّبها كَيف يشاء*، گفتار و کردارشان از خداست. شعر ایشان خدانمایی است و تفسیر قرآن. حال آنکه شعر دیگران، خودنمایی است. به گفتهٔ سلطان‌ولد:

شعر عاشق بود همه تفسیر — شعر شاعر بود یقین تفِ سیر
شعر شاعر نتیجهٔ هستی است — شعر عاشق ز حیرت و مستی است
زان، کزین بوی حقّ همی آید — وان ز وسواس دیو می زاید
رونق شعر آن بود ز دروغ — شعر این را ز راستی است فروغ
هردم آن در مبالغه کوشد — تا به نرخ نکوش بفروشد
این ز بسیار اندکی گوید — چون سوی شعر و قافیه پوید
گرچه خود می نگنجد آن یم او — در بیان و زبان و در دم او
لیک از آن دم همی شود بینا — دیده های درون هر اعمی
آنچنان شعر کاین برد اثرش — همچو جانش پذیر و گیر برش
تا که گردد ز تو خدا خوشنود — بردت از زمین به چرخ کبود
زانکه این شعر شرح قرآن است — راحت روح و نور ایمان است

(سلطان‌ولد، ۱۳۸۹: ۶۵)

تقابل دوگانهٔ شعر حکمت و شعر مدح و هزل که عطّار در *مصیبت‌نامه* از آن سخن گفته[۴] روایتی دیگر از همین تقابل دوگانهٔ شعر اولیا با شعر شعرا است. شعر مدح و هزل در نظر عطّار، تمامی اشعار غیر دینی را نمایندگی می‌کند. این اشعار توسّط شاعران مقلّد پدید می‌آیند؛ شاعرانی که در مرتبهٔ حیوانی مانده و در بند طبیعت و طبع‌اند. شناسایی این شاعران، «شناسایی حسّی و عقلی است و سر و کار شاعر با تصوّرات ذهنی و خیالی است.

این تصوّرات و خیالات و مفاهیمی که ذهن از آن‌ها می‌سازد، شخص را از عین وجود موجودات دور می‌سازد و درواقع حجابی می‌شود میان شاعر و متعلَّق شناسایی او. [...] امّا در شعر حکمت، شاعر از این تصوّرات و مفاهیم ذهنی و خیالات برکنار است. شاعر حکمت، اهل تحقیق است؛ سر و کار او با عین موجودات است؛ یعنی حقیقت اشیاء کماهی»(پورجوادی، ۱۳۷۴: ۹۱).

۲-٤. نقد عملیِ عرفانی

عبدالحسین زرّین‌کوب اگرچه در کتاب *نقد ادبی* بیان داشته‌اند که «صوفیه را در نقد، طریقهٔ خاصّی مضبوط و مدوّن نبود»(زرّین کوب، ۱۳۸۶: ۲۵۱)، امّا آنچه در رویکرد ادبی اصحاب سکر و صحو به قلم مبارک آورده‌اند، مسائلی از نقد ادبی متصوّفه را آینگی می‌کند. همچنانکه نقد ادبی، شکل عملیِ نظریهٔ ادبی است، آنگاه که متصوّفه بر بنیاد نظریهٔ ادبی خود که نظریه‌ای موضوع‌مدار بوده است به داوری دربارهٔ ادبیات و شعر پرداخته‌اند، پای در قلمرو نقد ادبی گذاشته‌اند.

استناد به این حدیث نبوی‌ص درباره شعر که *کلامٌ؛ حَسَنُه حَسَنٌ و قَبیحُه قَبیحٌ*، که از قول برخی دیگر نظیر امام شافعی و عایشه نیز روایت شده است، در مقابل دو جناحی که شعر را یکسره حلال و یا حرام می‌دانستند، جناح میانه‌ای را به وجود آورد که حلّیت و حرمت شعر را به مضمون آن متعلّق می‌کرد؛ هرچند در این جناح میانه، کسانی نیز بودند که مجرّد شدن برای شعر، یعنی شعرْ پیشگی را نکوهیده می‌داشتند(غزّالی، ۱۳۷۸: ۲۶۲). از استدلال‌های جالب در این باره، آن است که همچنانکه دیدن و بسودن چیزی، وقتی مفسده‌ای در پی داشته باشد شرعاً حرام است، شنیدن اوصاف آن از زبان شعر نیز تابع همین حکم است؛ چراکه حواس پنج‌گانه در ارتکاب حرام تفاوتی با یکدیگر ندارند و فعل حرام با هر یک از آن‌ها که صورت بگیرد، حرام است. از این رو اعتقاد مطلق به حلّیت شنیدن شعر، مشتمل بر تغزّلات و اشعاری که در آن‌ها اعضای معشوق توصیف می‌شود، ملازم حلّیت دیدن و بسودن آن اعضا نیز هست و این برخلاف شرع است! هجویری حتّی قول کسانی را که می‌گویند در توصیفات شاعرانه از چشم، زلف، خال و...، حقّ را می‌شنوند و آن را

می‌جویند باطل می‌داند؛ به این دلیل که میان حواس انسان در ادراک معنا تفاوتی نیست و برخی می‌توانند مدّعی شوند که اگر گروهی در شنیدن اوصاف خال، خدّ، لب و سایر اعضای معشوق، حقّ را می‌شنوند و می‌جویند، آن‌ها مثلاً در بسودن آن اعضاست که به این مقصود می‌رسند؛ و در این صورت کلّیت شریعت باطل می‌شود و محظورات و حدود شرعی در موضوع ارتباط با نامحرمان، بی‌وجه می‌گردد(نک. هجویری، ۱۳۸۳: ۵۸۲). در قیاس با هجویری می‌توان انتظار برخورد مترقّی‌تری را از غزّالی نسبت به خمریّات، تغزّلات و توصیفات عاشقانه داشت و شأن سمبولیسم را در آن ضایع ندید:

> امّا صوفیان و کسانی که ایشان به دوستی حقّ تعالی مستغرق باشند و سماع بر آن کنند، این بیت‌ها ایشان را زیان ندارد، که ایشان از هر یکی معنی‌ای فهم کنند که در خور حال ایشان باشد: و باشد که از زلف، ظلمت کفر فهم کنند؛ و از نورِ روی، نور ایمان فهم کنند؛ و باشد که از زلف، سلسله اشکال حضرت الهیّت فهم کنند [...](غزّالی، ۱۳۸۲، ج ۱: ۴۸۴).

به عنوان نمونه‌ای دیگر از نقد عملی متصوّفه، سلطان‌ولد پس از بیان این نکته که غذا بر دو گونهٔ حسّی(گوشت و آب) و عقلی(حکمت و علوم) است و هرکس را به غذای وی می‌شناسند، دو گونه از خوانندگان شعر و طبعاً دو گونه از شاعران را از یکدیگر بازمی‌شناساند و به نقد عملی از شعرهای‌شان دست می‌یازد. در نظر وی بعضی را میل به دواوین عطّار و سنایی، رحمة الله علیهما، است و بعضی را به دواوین شعرا مثل انوری و ظهیر فاریابی و نظامی و غیره. «هرکه را میل به دواوین انوری است و شعرای دیگر، از اهل این عالم است و آب و گل بر او مستولی است و هرکه را میل به دواوین عطّار و سنایی است و فواید مولانا که مغز مغز است و نغز و نغز و زبدهٔ سخنِ سنائی و عطّار، دلیل است که اهل دل است و از زمرهٔ اولیا»(سلطان‌ولد، ۱۳۸۹: ۲۰۷).

۳. نتیجه‌گیری

پذیرفتن نظریه و نقد ادبی مدرن، غیر قابل اجتناب است و درست، امّا نه چنانکه شیفتگی و فریفتگی بدان به انگارهٔ بی‌بهرِگی سنّت ادبی‌مان از نظریه و نقد ادبی بینجامد. در گذشتهٔ ادبی ایران با تعریف خاص از نقد ادبی در آن ادوار، نقد ادبی وجود داشته است و از آنجا که نقد ادبی اساساً عملی نظریه‌ای است، باور به وجود نظریهٔ ادبی نیز در سنّت ادبی ما شگفتی‌ای ندارد. این نظریه‌ها را که در رساله‌های شعری فلاسفه و منتقدان ادبی، کتاب‌های بلاغی، تواریخ، تذکره‌ها و دواوین شعرا آمده است، می‌شود بر مبنای الگوهایی که در گونه‌بندی نظریه‌های ادبی مدرن به کاربسته شده، گونه‌بندی نمود. جاناتان کالر از نخستین کسانی است که به گونه‌بندی نظریه‌های ادبی دست یازیده. سلینا کوش، با رونوشت‌برداری از الگوی پیشنهادی کالر و تغییراتی در آن، نظریه‌های ادبی را به چهار گونه تقسیم نموده است. ابرامز نیز گونه‌بندی دیگری از نظریه‌های ادبی به دست داده که آن نیز توسّط برنا موران رونوشت‌برداری شده است. کارآمدترین الگو در این باره، الگوی سلدن و ویدوسون است که بر بنیاد نظریهٔ ارتباط زبانی یاکوبسن شکل گرفته. در این الگو نظریه‌های ادبی به پنج گروه تقسیم شده است: ۱) نظریه‌های نویسنده‌مدار: نظریه‌های رمانتیک–اومانیستی؛ ۲) نظریه‌های خواننده‌مدار: نظریه‌های معطوف به خواننده و پدیدارشناختی؛ ۳) نظریه‌های موضوع‌مدار: نظریه‌های مارکسیستی؛ ۴) نظریه‌های متن‌مدار: نظریه‌های فرمالیستی و نقد نو؛ ۵) نظریه‌های رمزگان‌مدار: نظریه‌های ساختارگرا. با پیش چشم داشتن این الگو، نظریهٔ ادبی عرفانی که بر بنیاد ایده‌ها و آرای متصوّفه شکل‌دهی شده، نظریه‌ای موضوع‌مدار است. در نظریهٔ ادبی عرفانی، محتوا و معنا بر ساخت و صورت برتری دارد. این باور به مثابهٔ مرکز ثقل نظریهٔ ادبی عرفانی، با شکل‌های گوناگونی در گفتمان نقد ادبی تصوّف نمود پیدا کرده است. چنان‌که در آن، برتری یافتن مظروف بر ظرفِ بیان به تبرّی جستن از شعر، قالب رایج ادبی عصر، انجامیده و در رتبه‌دهی به شاعران، شاعرانِ شعر حکت و شعر شرع بر شاعرانِ شعر هزل برتری داده شده‌اند. آنگاه که

از قصه سخن به میان می‌آید نیز در آن به چشم پوسته‌ای نگریسته شده که اعتبارش به محتوا و مغزی است که در آن قرار گرفته است.

یادداشت‌ها

۱. اگرچه شعر در حدّ کمال است/ چو نیکو بنگری حیض الرجال است(عطّار نیشابوری، ۱۳۹۹: ۲۲۹).

۲. شعر گفتن حجّت بی‌حاصلی است/ خویشتن وا دید کردن جاهلی است(عطّار نیشابوری، ۱۳۸۵: ۴۴۰، ۴۵۸۷).

۳. گفت هم موزون و هم زیباست شعر/ در حقیقت احسن الاشیاست شعر(عطّار نیشاابوری، ۱۳۸۶: ۱۵۰).

۴. شعر مدح و هزل گفتن هیچ نیست/ شعر حکمت به که در وی پیچ نیست(عطّار نیشابوری، ۱۳۸۶: ۱۵۳)؛ نیز نک. همان: ۱۵۰)

کتابنامه

الف.منابع فارسی

-ابن رشیق، ابی‌علی الحسن‌بن رشیق قیروانی (۱۴۰۱ه.ق). ***العمدة فی محاسن الشعر و آدابه و نقده***. محمّد محیی‌الدّین عبدالحمید(مصحح). الطبعة الخامسة. بیروت: دارالجیل.

-ابن کثیر، ابوالفداء اسماعیل‌بن عمربن کثیر دمشقی (۱۴۰۷ه.ق). ***تفسیر ابن کثیر***. بیروت: دارالفکر للطباعة.

-حمیدیان، سعید (۱۳۸۴). ***سعدی در غزل***. چ.۲. تهران: قطره.

-احمد حنبل، ابوعبدالله احمدبن حنبل‌بن محمّدبن حنبل شیبانی (۱۴۱۲ه.ق). ***مسند احمدبن حنبل***. بیروت: دار إحیاء التراث العربی.

-برسلر، چالز (۱۳۹۳). ***درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی***. ترجمهٔ مصطفی عابدینی‌فرد حسین پاینده(ویراستار). تهران: نیلوفر.

-پورجوادی، نصرالله (۱۳۷۴). ***شعر و شرع: بحثی دربارهٔ فلسفهٔ شعر از نظر عطّار***. تهران: اساطیر.

-تادیه، ژان ایو (۱۳۹۰). ***نقد ادبی در قرن بیستم***. مهشید نونهالی(مترجم). تهران: نیلوفر.

-جرجانی، عبدالقاهربن عبدالرّحمان (۱۴۱۳ق.). ***کتاب دلائل الاعجاز***. قَرَأَهُ وَ عَلّقَ عَلَیه محمود محمود شاکر. الطبعة الثالثة. قاهرة. مطبَعَة المَدَنِی.

-حبیب، م. ا. ر. (۱۳۹۶). ***نقد ادبی مدرن و نظریه***. سهراب طاووسی(مترجم). تهران: نگاه معاصر.

-خان آرزو، سراج‌الدّین علی (۱۳۸۵). ***مجمع النفایس: بخش معاصران***. میرهاشم محدّث(مصحح). تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

-دولتشاه سمرقندی، امیر دولتشاه‌بن علاءالدّوله بختیشاه غازی (۱۳۸۲). ***تذکرة الشّعرا***. ادوارد براون(مصحح). تهران: اساطیر.

-رضایی، احمد (۱۳۸۶). «تحلیل دیدگاه‌های عطّار دربارهٔ شعر و مقایسهٔ آن‌ها با آرای منتقدان ادبی». ***مجلّه دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد***. س.۴۰. ش.۱۵۸. پاییز. صص. ۷۶-۵۷.

-زرّین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۶). ***نقد ادبی: جستجو در اصول و روش ها و مباحث نقّادی با بررسی در تاریخ نقد و نقّادان***. چ.۸. تهران: سخن.

-سلطان‌ولد، بهاءالدّین محمّدبن محمّد بلخی (۱۳۸۹). ***ابتدانامه***. محمّدعلی موحّد- علیرضا حیدری(مصحح). تهران: خوارزمی.

-سلدن، رامان؛ ویدوسون، پیتر (۱۳۷۷). ***راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر***. عبّاس مخبر(مترجم). چ.۲. تهران: طرح نو.

-شمس قیس رازی(شمس‌الدّین محمّدبن قیس رازی) (۱۳۶۰). ***المعجم فی معاییر اشعار العجم***. محمّد قزوینی و مدرّس رضوی(مصحح). تهران: زوّار.

-صفوی، کورش (۱۳۹۸). ***آشنایی با نظریه‌های نقد ادبی***. تهران: علمی.

-صفوی، کورش (۱۳۹۱). ***آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب فارسی***. تهران: علمی.

-ضیمران، محمّد (۱۳۹۳). ***مبانی فلسفی نقد و نظر در هنر***. تهران: نقش جهان.

-عطّار نیشابوری، فریدالدّین محمّدبن ابراهیم (۱۳۹۹). ***اسرارنامه***. محمّدرضا شفیعی کدکنی(مصحح). چ.۹. تهران: سخن.

-عطّار نیشابوری، فریدالدّین محمّدبن ابراهیم (۱۳۸۵). ***منطق الطّیر***. محمّدرضا شفیعی کدکنی(مصحح). چ.۳. تهران: سخن.

-عطّار نیشابوری، فریدالدّین محمّدبن ابراهیم (۱۳۸۶). ***مصیبت‌نامه***. محمّدرضا شفیعی کدکنی(مصحح). چ.۲. تهران: سخن.

-علیشیر نوائی، میر نظام‌الدّین (۱۳۶۳). ***مجالس النفایس***. علی‌اصغر حکمت(مصحح). تهران: منوچهری.

-عین‌القضات همدانی، عبدالله‌بن محمّدبن علی (۱۳۷۳). ***تمهیدات***. عفیف عسیران(مصحح). تهران: منوچهری.

-غزّالی، ابوحامد محمّد (۱۳۹۸). ***جواهر القرآن***. مهدی کمپانی زارع(مترجم). چ.۲. تهران: نگاه معاصر.

-غزّالی، ابوحامد محمّد (۱۳۸۲). ***کیمیای سعادت***. حسین خدیو جم(مصحح). چ.۱۰. تهران: علمی و فرهنگی.

-غزّالی، ابوحامد محمّد (۱۳۶۸). ***احیاء علوم الدّین: ربع مهلکات***. مؤیّدالدّین محمّد خوارزمی(مترجم). به کوشش حسین خدیو جم. چ.۲. تهران: علمی و فرهنگی.

-فارابی، ابونصر محمّدبن محمّد و دیگران (۱۳۹۳). ***رساله‌های شعری فیلسوفان مسلمان***. سیّدمهدی زرقانی و محمّدحسن حسن‌زاده نیری(مترجم). تهران: سخن.

-فیض کاشانی، محمّدبن مرتضی (۱۳۸۹). ***المحجة البیضاء فی تهذیب الاحیاء***. محمّدصادق عارف(مترجم). چ.۳. مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی.

-قدامهٔ بن جعفر(کاتب بغدادی)، ابی‌الفرج (من دون تاریخ). ***نقد الشّعر***. تحقیق و تعلیق محمّد عبدالمنعم خفاجی. بیروت: دارالکتب العلمیه.

-کلیگز، مری (۱۳۹۴). ***درسنامهٔ نظریهٔ ادبی***. جلال سخنور، الاهه دهنوی و سعید سبزیان(مترجم). چ.۲. تهران: اختران.

-کوش، سلینا (۱۳۹۶). ***اصول و مبانی تحلیل متون ادبی***. حسین پاینده(مترجم). تهران: نیلوفر.

-محبّتی، مهدی (۱۳۹۲). ***نقد ادبی در ادبیات کلاسیک فارسی***. تهران: سخن.

-موران، برنا (۱۳۹۶). ***نظریه‌های ادبیات و نقد***. ناصر داوران(مترجم). چ.۲. تهران: نگاه.

-مولوی، جلال‌الدّین محمّد بلخی (۱۳۹۸). ***فیه مافیه***. توفیق هـ سبحانی(مصحح). چ.۴. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه.

-مولوی، جلال‌الدّین محمّد بلخی (۱۳۷۸). ***مثنوی معنوی***. عبدالکریم سروش(مصحح). چ.۵. تهران: علمی و فرهنگی.

-ناصر خسرو، ابومعین (۱۳۹۳). ***دیوان اشعار ناصر خسرو***. مجتبی مینوی و مهدی محقق(مصحح). تهران: دانشگاه تهران.

-نظامی گنجوی، ابومحمّد الیاس‌بن یوسف (۱۳۹۷). ***مخزن الاسرار***. حسن وحید دستگردی(مصحح). تهران: سورهٔ مهر.

-واعظ کاشفی، کمال‌الدّین حسین (۱۳۶۹). ***بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار***. میرجلال‌الدّین کزّازی (مصحح). تهران: مرکز.

-هجویری، علی‌بن عثمان (۱۳۸۳) ***کشف المحجوب***. محمود عابدی(مصحح). تهران: سروش.

ب.منابع لاتین

Abrams, M, H. (1953). ***The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition***. London: Oxford University Press.

Culler, Jonathan (2000). ***Literary Theory: a Very Short Introduction***. 2nd.Ed. New York: Oxford University Press.

Culler, Jonathan (1992). "Literary Theory". In ***Introduction to Scholarship in Modern Language and Literatur****e*. J. Gibaldi (ed.) 2nd. Ed. New York: The Modern Language Association of America.

Jakobson, Roman (1987). "Linguistics and Poetics". In ***Language in Literature***. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy(Ed.). Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

Selden, R. Widdowson, P. and Brooker, P. (2005). ***A Reader's Guide to contemporary Literary Theory***. 5th.Ed. Great Britain. Pearson Education limited.

Tyson, Lois (2006). ***Critical Theory Today: a User-friendly Guide***. 2nd.Ed. New York: Routledge.

Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Comparative Literature

Print ISSN: 2008-6512 Online ISSN: 2821-1006

Iranian Society for the Promotion of Persian Language and Literature

Confrontation and Analysis of Ahmad Matar's Poetry Titles with Seyyed Hassan Hosseini*

Safiyyeh Moradkhani [1] Seyyed Mohsen Hosseini Moakhar[2] ✉ Seyyed Ali Favazel[3]

Abstract

1. Introduction

Persian and Arabic poetry have been telling emotions, events and developments over the centuries. In addition to the content and themes of the poems, which are telling these points, the title of the poems, especially in the contemporary era, plays such a role; Because the title is the opening for the audience to the world of the text.

The ambiguous choice of the title causes the meaning of the text to be hidden; This is because the literary and artistic works are usually a collection of references to other texts, currents, literary schools and numerous cultural, political and social issues and the signs that are in the title of the work can come to the mind of the audience. It helps to understand the set of references - which are sometimes in-text and sometimes extra-text.

In general, the title of the poem is the identity of the poem. Every poet, during the writing of his poem, needs to separate the title and the text of the poem from each other so that the reader can remember and examine it when he sees the title of the work For this reason, it is necessary to choose the title for the poem and it makes it easy to study, memorize and recognize the poems.. In this research, the title of

* **Article history**:

Received : 14 May 2023 Accepted: 13 August 2023

Received in revised form: 3 July 2023 Published online: 20 February 2023

Journal of Comparative Literature

Year 15, No. 29, autumn and winter 2024 Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman

CC BY NC

© The Author(s).

1. **Corresponding author**: Assistant Professor in Persian language and literature of Lorestan University. Khorramabad, Iran. E-mail:moradkhani.s@lu.ac.ir

2. Associate Professor in in Persian Language and Literature of Imam Khomeini International University. Qazvin. Iran. E-mail: s.m.hosseini@hum.ikiu.ac.ir

3. MA student of Persian Language and Literature of Lorestan University. Khorramabad, Iran. E-mail: sayyedalifavazel96@gmail.com

the poems of two poets has been examined from different linguistic and literary perspectives, the relationship between the title and the content of the poems, as well as the frequency of sensory-abstract concepts.

2. Methodology

In this research, which has been carried out by means of analytical-descriptive, comparative and statistical analysis, it has been tried to investigate the various linguistic and semantic angles of poetic titles with the structure and content of Ahmed Matar and Seyyed Hasan Hosseini's poems.

3.Discussion

The title in the term "is an appearance that indicates the inner or absent, and they say about it: an appearance, a sign or a sign for the inner; The title is a set of words that is the starting point of a research or a story or a key for a branch of science or an entry for a subject.

According to the mentioned definitions of the title, the title can be considered as a complete message and parallel to the text, which by choosing the title for a book is actually a kind of sign selection for the book because "the one who puts a title for something, in In fact, he chooses that title based on a certain sign; So the title is a sign and a name that indicates something.

The criteria for naming traditional poems are different from contemporary poems. These criteria can be achieved by referring to rhetoric books and tazkerehs. Naming based on the line of the poem, naming based on one of the focal words of the poem (such as the poem of Tarsaiyeh Khaghani or the poem of Hurayya Abu Saeed Abul Khair) or naming based on the rhyme have been among the ways of naming in traditional poetry

Considering the importance and role of the title in poetry, contemporary poets are constantly trying to choose different and varied titles. With the beginning of new poetry in Persian literature, many naming principles of poems were changed. Of course, the emphasis on the naming of poems had started before Nima and during the constitutional period. Printing and publishing newspapers and magazines and translating poetry played an effective role in this matter.

Sometimes, the spatialization of the poem is done by means of semantics. Vocabulary is one of the factors that help to expand the semantic implications and cause the expansion of the semantic domain of the poem. In literary texts, each word can take on new meanings apart from literal meanings. For example, the word winter means "the fourth season of the year"; But it has many implicit and symbolic meanings such as "coldness", "suffering", "prison", "tyranny" and... This is the reason why the mind familiar with symbolic poems, for example, upon hearing the name of the poem "Zimestan" by the Akhavan –e- Sales, finds itself in the space of poetry from the very beginning.

Ambiguity is one of the prominent features of contemporary poetry, and in literary criticism, it is considered one of the essence and basis of poetry. In some contemporary poems, the title of the poem can help to understand the topic and content of the poem and resolve this ambiguity. Many factors can play a role in the author's choice of title; In-text elements and extra-text elements.

The main tool that the author has for naming his work is the theme. The relationship between the title and the content can have two completely different sides. Sometimes the poet chooses a title for his poem that is in line with the text, and sometimes he may choose a title that is opposite and opposite to the theme. If the title is in line with the theme, it provides the reader with an image of what will come in the poem and what will happen.

Intra-textual or intra-thematic elements are said to be the elements that arose directly from within the text and establish a kind of dialectical relationship with the main text. Selecting the title based on the in-text elements with direct implication and relying on the text somehow creates a conversation between the title and the text. Usually, such titles play a prominent role in forming the horizon of the reader's expectations and provide the audience with more detailed information about the atmosphere that governs the poem.

Any factor outside the text that affects the atmosphere of the literary work is called extratextual elements. These external elements may be a cultural, socio-political event, a historical phenomenon, etc.

From studying the poetry titles in Matar and Hosseini's poems, we come to a number of social-political concepts, which include themes such as mocking ignorance and superstition, openly naming enemies, the spread of corruption and class differences, and the spread

of poverty. These poets of sustainable literature have depicted their common spirit in their poems in similar conditions and with a close point of view in relation to the issues that have arisen at the level of the country, region and the world.

From the linguistic point of view, the poetic titles of both poets have a high frequency in word formation, two-part construction, and then three-part construction and more. This issue shows the relationship of both poets to word-making and presentation of concepts through words.

From a literary point of view, although Hosseini and Matar have used literary arrays in the titles of their compositions, and this indicates the use of lexical capacity to expand images, but they use a lot of euphemism and less use of metaphors, similes, etc. In the critical titles of Matar, it is due to the choice of exile and sojourn and being away from the impeachment and accountability of the government.

In terms of the relationship between the titles and the text of the poem, the research shows that these two poets pay attention to both the lexical connection (choosing the title from within the text) and the semantic connection (choosing the title from outside the text) in choosing the titles. have had However, by choosing simple titles from outside the text, Hosseini tried to express the meaning and purpose of his poems more eloquently and expressively.

4.Conclusion

From the results of the comparative analysis of the poetry titles of Ahmad Matar and Seyyed Hassan Hosseini, it can be concluded that choosing the appropriate title for the poems was one of the main concerns of both poets. They express the poetic titles with rhetorical techniques such as eloquence, metaphor, and allusion. Unlike Ahmad Matar, who mainly paid more attention to the lexical connection (choosing the title from within the text) in choosing poetic titles, Hosseini paid attention to the semantic connection (choosing the title from outside the text) by choosing simple titles to make the meaning and purpose eloquent. Express more and more clearly.

Keywords: Ahmad Matar, Seyed Hasan Hosseini, poem title, sustainable literature

References [in Persian and Arabic]:

Ahmad Ghanim, k. (1998). *The factors of artistic innovation in Ahmad Matar's poetry*. First Edition. Ghaherh: printing house Madbooli.[in Arabic]

Hosseini, H. (2017). *The complete collection of Seyyed Hassan Hosseini's poems***.** First Edition. Tehran: Ketab Abi.[in Persian]

Hosseini, H & Bidaj, M. (2002) *Look at yourself (Conversation with contemporary Arab poets and writers)*. First Edition. Tehran: Soroush .[in Persian]

Hojviri, A. (2004).*Discover the hidden*. By the effort of Mahmoud Abedi. Tehran: Soroush .-

[in Persian]

Heameh, A. (2000*). Signs of Algerian innovation*. Management of culture and events association. Algeria: Stif.[in Arabic]

Langeroodi, SH. (1998). *The history of the analysis of new poetry*.volume1. Tehran: Markaz. [in Persian]

Mater, A. (1984).*Placards 1*. First Edition. London: Uzbek fence association.[in Arabic]

Mater, A. (1987).*Placards 2*. First Edition. London: Uzbek fence association.[in Arabic]

Matar, A. (1989).*Placards 3*. First Edition. London: Uzbek fence association.[in Arabic]

Matar, A. (1992).*Placards 4*. First Edition. London: Uzbek fence association.[in Arabic]

Matar, A. (1994).*Placards 5*. First Edition. London: Uzbek fence association.[in Arabic]

Matar, A. (1996*).Placards 6*. First Edition. London: Uzbek fence association.[in Arabic]

Mater, A. (1999).*Placards 7*. First Edition. London: Uzbek fence association.[in Arabic]

Saadoonzadeh, J. (2009). *Manifestations of resistance literature in Ahmad Matar's poetry*. Resistance literature(Literature and language of the Faculty of Literature and Human Sciences. First period, number 1, page 51-70.[in Persian]

Yahaghi, M.j. (2009*). Stream of moments*.Tehran: Jam.[in Persian]

SHamloo, A. (2010). *Collection of works, book 1, poems*.Tehran: Negah. [in Persian]

ادبیات تطبیقی
شاپا چاپی: ۶۵۱۲-۲۰۰۸ شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶-۲۸۲۱

مقابله و تحلیل عنوان‌های شعری احمد مطر با سید حسن حسینی *

صفیه مرادخانی[۱](نویسنده مسئول)؛ سید محسن حسینی مؤخر[۲]؛ سید علی فواضل [۳]

چکیده

در روزگار معاصر نام‌گذاری شعر اهمیت بسیار یافته، برخی تلاش کرده‌اند از طریق آن به تحلیل شعر بپردازند. حسن حسینی و احمد مطر دو تن از شاعران پایداری‌اند که بررسی تطبیقی عنوان های اشعارشان مسئلهٔ اصلی این پژوهش است. نتایج این پژوهش که به شیوه تحلیلی -توصیفی و بررسی تطبیقی صورت گرفت حاکی از آن است که میان عنوان و اندیشهٔ حاکم بر اشعار این دو شاعر، پیوندی استواربرقرار است. آن‌ها با بهره‌گیری از محتوای سروده‌ها که به‌طور عمده، مفاهیم اجتماعی، سیاسی، پایداری است، عنوان سروده‌هایشان را برگزیده‌اند. از نظر زبانی، ساخت‌های واژه‌ای، دو جزئی و پس از آن ساخت سه جزئی بیشترین بسامد را داشته، از لحاظ ادبی پربسامدترین آرایه‌های به کار رفته در عنوان‌های شعری براعت‌استهلال، استعاره و تلمیح است. از جهت ارتباط عنوان با محتوا، دو شاعر به انتخاب عنوان هم از درون متن و هم خارج متن توجه داشته‌اند البته حسینی با انتخاب عناوین سادهٔ خارج از متن سعی کرده تا پیام سروده‌های خود را بلیغ و رساتر بیان کند. همچنین گرایش

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۲۴ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۴/۱۲ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۲/۰۵/۲۲

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی، سال پانزدهم، شمارهٔ بیست و نهم، پاییز و زمستان۱۴۰۲

DOI: 10.22103/JCL.2023.21500.3621

صص ۲۵۹- ۲۸۷

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

حق‌مؤلف © نویسندگان

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه لرستان، خرم آباد، ایران. رایانامه:
safiyeh.moradkhani@yahoo.com

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بین المللی امام خمینی(ره)، قزوین، ایران. رایانامه:
s.m.hosseini@hum.ikiu.ac.ir

۳. دانش آموخته رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه لرستان، خرم آباد، ایران. رایانامه:
sayyedalifavazel96@gmail.com

غالب دو شاعر به مفاهیم انتزاعی آشکار است. در این میان مطر نسبت به حسینی برای توصیف بهتر نابسامانی‌های موجود، از مفاهیم انتزاعی، بیشتر بهره برده است.

واژه‌های کلیدی: احمدمطر، سیدحسن حسینی، عنوان شعر، ادبیات پایداری.

۱. مقدمه

۱-۱.شرح و بیان مسئله

بخش مهمی از آثار ادبی از آغاز تا کنون، به شعر اختصاص داشته است. این موضوع در ادبیات فارسی و عربی جلوه‌ای درخشان دارد. شعر فارسی و عربی در طی قرن‌ها بازگو کنندهٔ عواطف، حوادث و تحولات بوده است. علاوه بر محتوا و درون‌مایهٔ شعرها که بازگو کنندهٔ این نکات بوده، عنوان سروده‌ها به خصوص در دوران معاصر، ایفا کنندهٔ چنین نقشی است؛ زیرا عنوان، دریچه ورود مخاطب به عالم متن است.

عنوان همانند گذرگاهی است که خواننده را به دنیای متن می‌رساند و آیینهٔ تمام‌نمای محتوا و واقعیت‌های متن است که در آغاز و مطلع آن، به صورت نشانه‌های زبانی رخ می‌نمایاند و نویسنده یا شاعر با ظرافت و هنرمندی خاص با انتخاب عناوین، خواننده را به کنجکاوی وا می‌دارد تا از راه این عناوین، محتویات یک اثر را کشف و درک کند.

انتخاب مبهم عنوان باعث پوشیدگی معنای متن می‌شود؛ این از آن رو است که آثار ادبی و هنری معمولاً مجموعه‌ای از ارجاعات به دیگر متون، جریانات، مکاتب ادبی و مسائل متعدد فرهنگی، سیاسی و اجتماعی است و نشانه‌هایی که در عنوان اثر وجود دارد، ذهن مخاطب را در درک آن مجموعهٔ ارجاعات ـ که گاه درون متنی و گاهی برون متنی هستند ـ یاری می‌رساند.

همچنین عناصر برون متنی می‌تواند مجموعه‌ای از عوامل سیاسی، فرهنگی، ایدئولوژی‌های حاکم در عصر شاعر و ... باشد که بدون آگاهی از آن‌ها گاهی فهم و دریافت متن دشوار و غیرممکن می‌شود.

در کل عنوان شعر، هویّت شعر به شمار می‌آید . هر شاعری در خلال نگارش شعر خویش، لازم است عنوان و متن شعر را از یکدیگر جدا کند تا خواننده با دیدن عنوان اثر، بتواند آن را به یاد آورد و بررسی کند. از این جهت، انتخاب عنوان برای شعر لازم است و باعث می شود

مطالعه، حفظ و شناخت شعرها آسان شود

در این پژوهش درپی کشف و تبیین رابطهٔ «تأثیر ـ تأثری» بین احمد مطر و سیدحسن حسینی نیستیم، بلکه می‌کوشیم مطالعهٔ تطبیقی روشمندی در زمینهٔ عنوان‌شناسی اشعار احمد مطر و شاعر پایداری فارسی زبان (سیدحسن حسینی) که آبشخورهای ادبی و فرهنگی نزدیک به هم داشته‌اند، انجام دهیم. پرسش اصلی که در اینجا در پی پاسخ به آن هستیم به شرح زیر است:

*چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی بین انتخاب عنوان شعر این دو شاعر وجود دارد؟

۱ -۲. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های متعددی دربارهٔ احمد مطر و سید حسن حسینی صورت پذیرفته است که به موارد زیر می توان اشاره کرد:

سید علی فاضلی (۱۳۹۶) در پایان‌نامهٔ خود با «بررسی تطبیقی طنز در اشعار پایداری سیدحسن حسینی و احمد مطر» به این نتیجه رسیده است که دو شاعر از شیوهٔ طنزپردازی، به کثرت بهره برده‌اند. هرچند طنزگزندهٔ سیاسی در سروده‌های مطر نمود بیشتری دارد؛ ولی در مقابل، اشعار حسینی نشان از گرایش بسیار او به طنز اجتماعی است.

سیدحمید نجات (۱۳۹۴) در پایان نامه‌اش با عنوان «بررسی تطبیقی درون‌مایهٔ اعتراض در شعر احمد مطر و علیرضا قزوه» جهت‌گیری شعری دو شاعر را سیاسی و اجتماعی دانسته است. هرچند اشعار اعتراضی قزوه بیشتر جنبه اجتماعی دارد اما اشعار مطر بیشتر سیاسی است.

قاسم مختاری و همکاران (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان «طنز سیاسی - اجتماعی در اندیشه‌های عبید زاکانی و احمد مطر» اشعار زاکانی و سروده‌های مطر را از جهت مفاهیم مختلف طنز انتقادی مانند: سرزنش و ملامت حاکم، قاضی، واعظ، نام بردن آشکار دشمنان، فساد گسترده، سرکوب اندیشمندان و فراگیر شدن فقر، بررسی کرده‌اند.

بتول موسوی(۱۳۹۱) در پایان‌نامه‌اش تاثیرگذاری اشعار اجتماعی احمد مطر بر شاعران انقلاب اسلامی را بررسی کرده و نتیجه گرفته که حسینی، امین‌پور و قزوه از شماری از مفاهیم شعری احمد مطر که مطابق با نظریات و تفکرات آن‌ها بوده، تاثیر پذیرفته‌اند.

با این همه پژوهشی مستقل که به بررسی تطبیقی عنوان‌های شعری احمد مطر و سید حسن حسینی پرداخته باشد به چشم نیامد.

۱ -۳. ضرورت، اهمّیّت و هدف

از آن جا که دربارهٔ عنوان شناسی در اشعار احمد مطر و شاعر پایداری (سیدحسن حسینی) تحقیق جداگانه‌ای انجام نشده است و همچنین به علت جایگاه ویژهٔ این شاعران در ادبیات معاصر ایران و عراق، پژوهش حاضر ضروری به نظر می‌رسد. این پژوهش با هدف بررسی عنوان‌شناسی در شعر شاعر معاصر ایرانی و یک شاعر معاصر عراقی صورت می‌گیرد. در این پژوهش عنوان سروده‌های دو شاعر از منظرهای مختلف زبانی، ادبی، ارتباط عنوان با درون‌مایهٔ سروده‌ها و همچنین بسامد مفاهیم حسی – انتزاعی واکاوی خواهد شد.

۱ -٤. روش پژوهش و چارچوب نظری

در این پژوهش از روش تحلیل محتوا و پژوهش آماری استفاده و سعی کرده‌ایم زوایای گوناگون زبانی و معناشیی عنوان‌ها را با ساختار و ش اشعار احمد مطر و سیدحسن حسینی بررسی کنیم.

۲. بحث و بررسی

۲ -۱.عنوان شعری

عنوان در اصطلاح «ظاهری است که بر باطن یا غایب دلالت می‌کند و درباره آن می‌گویند: ظاهر، نشانه یا علامت برای باطن؛ عنوان، مجموعه‌ای از کلماتی است که نقطه آغاز یک تحقیق یا قصه یا کلیدی برای یک شاخه از علوم یا مدخلی برای یک موضوع به شمار می‌آید.» (الکرامی، ۱۹۹۲: ۲۸۲)

از نظر «جاک فونتانی» عنوان علاوه بر دلالت آن همراه با نشانه‌های دیگر، از قسمت‌های ویژه و مهم متن است که هم باید در وهلهٔ اول روی جلد آشکار شود و یگانگی و ارتباط آن با متن محفوظ شود و هم این که مخاطب خط سیر خواندن متن را با نخستین برخورد با آن، تشخیص می‌دهد. (ر.ک: هیمه، ۲۰۰۰: ۶۴)

با توجه به تعاریف ذکر شده از عنوان، می‌توان عنوان را یک پیام کامل و موازی با متن دانست که با انتخاب عنوان برای یک کتاب در واقع یک نوع انتخاب نشانه برای کتاب است زیرا

«کسی که برای چیزی عنوان می‌گذارد، در واقع آن عنوان را بر اساس نشانهٔ معینی انتخاب می‌کند؛ پس عنوان، نشانه و اسمی است که بر چیزی دلالت می‌کند.» (عویس، ۱۹۸۸: ۱۷– ۱۸)

۲-۲. نام‌گذاری شعر در اشعار سنتی

معیارهای نام‌گذاری اشعار سنتی با سروده‌های معاصر متفاوت است. با مراجعه به کتاب‌های بلاغت و تذکره‌ها، می‌توان به این معیارها دست یافت. نام‌گذاری بر اساس ردیف شعر، نام‌گذاری بر اساس یکی از واژگان کانونی شعر (مثل قصیده ترساییه خاقانی یا قصیدئه حوراییه ابوسعید ابوالخیر) یا نام‌گذاری بر اساس قافیه از جمله شیوه های نام گذاری در شعر سنتی بوده است.

۲ -۳. نام‌گذاری شعر در ادبیات معاصر و ویژگی‌های آن

باتوجه به اهمیت و نقش عنوان در شعر، شاعران معاصر پیوسته در تلاش‌اند که عناوین متفاوت و متنوعی برگزینند. با آغاز شعر نو در ادبیات فارسی، بسیاری از اصول نام‌گذاری شعرها عوض شد. البته تاکید بر نام‌گذاری شعر پیش از نیما و در دورهٔ مشروطه آغاز شده بود. چاپ و انتشار روزنامه و مجله و ترجمهٔ شعر در این امر نقش موثری داشت؛ به‌طور مثال شعر «سنگر خونین» از ابوالقاسم لاهوتی که ترجمه‌ای از شعر ویکتور هوگوست، جزء نخستین ترجمه‌های شعری است که مترجم برای آن عنوان در نظر گرفت. (یاحقی، ۱۳۸۸: ۲۳).

در همین دوران، نشریات گوناگونی بودند که سروده‌های شاعران را منتشر می‌کردند، بیشتر این اشعار و سروده‌های منتشر شده، دارای عنوان بود؛ مانند اشعار «به وطن» و «به قرن بیستم» از جعفر خامنه‌ای؛ «نسل نو» از تقی رفعت؛ «پرورش طبیعت» از شمس کسمایی؛ «افسانه» از نیما و ... . (لنگرودی، ۱۳۷۷، ج۱: ۹۴–۲۵)

۲-۳ -۱ . نقش عنوان شعر در فضاسازی

یکی از گذرگاه‌های ایجاد فضا در شعر عنوان آن است؛ برای مثال در شعر «آخر شاهنامه»، عنوان شعر فضایی مبهم ایجاد کرده که دورنمایی از کلیت شعر را ترسیم می‌کند، در ادامهٔ شعر و با بیان

جزئیات بیشتر، مخاطب به پایان می‌اندیشد و حس اندوه‌باری که بر فضای شعر حاکم است، با حس یأسِ کلی شعر همخوانی دارد.

گاهی فضاسازی حاکم بر شعر به وسیله دلالت‌های معنایی انجام می‌شود. واژگان از جمله عواملی هستند که به گسترش دلالت‌های معنایی کمک می‌کنند و سبب گسترش حوزهٔ معنایی شعر می‌شوند. در متون ادبی هر کلمه می‌تواند جدا از معانی تحت‌اللفظی، معانی جدید دیگری نیز بگیرد. مثلاً واژهٔ زمستان به معنی «چهارمین فصل سال» است؛ اما دارای معانی ضمنی و نمادین فراوانی مانند «سردی»، «خفقان»، «زندان»، «استبداد» و ... نیز هست؛ به همین سبب است که ذهن آشنا با اشعار نمادین، مثلاً با شنیدن نام شعر «زمستان» اخوان ثالث، از همان ابتدا خود را در فضای شعر می‌یابد.

۲- ۳ -۲.کمک در درک معنای شعر

ابهام یکی از ویژگی‌های بارز شعر معاصر است و در نقد ادبی، آن را جزو جوهره و اساس شعر به حساب می‌آورند. در برخی اشعار معاصر عنوان شعر می‌تواند به درک موضوع و محتوای شعر، کمک کرده و این ابهام را برطرف نماید؛ مثلاً در شعر زیر از شاملو، بدون توجه به نام شعر، درک معنای شعر مبهم به نظر می‌رسد:

«در قفل در کلیدی چرخید/ لرزید بر لبانش لبخندی/ چون رقصِ آب بر سقف/ از انعکاس تابش خورشید/ در قفل در کلیدی چرخید/ بیرون/ رنگ خوش سپیده‌دمان/ مانند یکی نتِ گم‌گشته/ می‌گشت پرسه پرسه زنان روی/ سوراخ‌های نی/ دنبال خانه‌اش .../ در قفل در کلیدی چرخید/ رقصید بر لبانش لبخندی/ چون رقص آب بر سقف/ از انعکاس تابش خورشید/ در قفل در / کلیدی چرخید.» (شاملو، ۱۳۸۹: ۱۳۸)

عنوان شعر « ساعت اعدام » است و زمانی که به عنوان آن توجه کنیم؛ علاوه بر درک معنای شعر، تأثیر شعر دوچندان می گردد؛ زیرا می‌فهمیم سخن از یک زندانی است که با باز شدن درِ زندان، خوشحال شده و گمان می‌کند زمان آزادی او فرا رسیده است.

۲-٤. عوامل موثر در انتخاب عنوان

عوامل بسیاری می‌توانند در انتخاب عنوان از جانب نویسنده نقش داشته باشند؛ ژنت عناوین آثار را به دو بخش تماتیک یا درون‌مایه‌ای و رماتیک یا برون‌مایه‌ای تقسیم می‌کند. عناوین رماتیک بیشتر به شیوه و رویکرد متن اشاره دارند و عناوین تماتیک به موضوع متن. (آلن، ۱۳۸۵: ۱۵۲)

۲- ٤ -۱. عناصر درون‌متنی یا درون‌مایه‌ای

اصلی‌ترین ابزاری که مولف برای نام‌گذاری اثر خود در دست دارد، درون‌مایه است. رابطهٔ عنوان با درون‌مایه می‌تواند دو سوی کاملاً متفاوت داشته باشد. گاهی شاعر عنوانی برای سرودهٔ خود برگزیند که با متن هم‌سو و هم‌راستا است و گاه ممکن است عنوانی را انتخاب کند که نقطهٔ مقابل و متضاد با درون‌مایه است. اگر عنوان هم‌راستا با درون‌مایه باشد، به منزلهٔ براعت استهلال، شمایی از آن‌چه را در شعر خواهد آمد و آن‌چه که خواهد شد در اختیار خواننده قرار می‌دهد. در ادبیات کلاسیک فارسی بر انتخاب عنوانی که به مثابهٔ عنصری آگاهی بخش از متن است، تاکید شده است؛ چنان‌که هجویری در «کشف‌المحجوب» گفته است: «مراد آن بود تا نام کتاب ناطق باشد بر آن‌چه اندر کتاب است مر گروهی را که بصیرت بود، چون نام کتاب بشنوند، دانند که مراد آن چه بود.» (هجویری، ۱۳۸۳: ۶)

عناصر درون‌متنی یا درون‌مایه‌ای به عناصری گفته می‌شود که مستقیماً از درون متن برخاسته‌اند و به‌نوعی رابطه‌ای دیالکتیکی با متن اصلی برقرار می‌کنند. گزینش عنوان بر مبنای عناصر درون‌متنی با دلالت مستقیم و تکیه بر متن به نوعی سبب ایجاد مکالمهٔ عنوان با متن می‌شود. معمولاً عناوین این چنینی نقش برجسته‌ای در تشکل افق انتظارات خواننده دارند و اطلاعات دقیق‌تری از فضای حاکم بر شعر را در اختیار مخاطب قرار می‌دهند.

ژنت تیترهای درون‌مایه‌ای را به انواعی تقسیم می‌کند. «او تیترهای درون‌مایه‌ای را به چهار دستهٔ تیترهای ادبی، مجازی، استعاری و کنایی تقسیم‌بندی می‌کند.» (جلالی‌پور، ۱۳۸۸: ۶۳)

۲- ٤- ۲. عناصر برون‌متنی

هر عامل خارج از متن که بر فضای اثر ادبی تاثیرگذار باشد، عناصر برون‌متنی نامیده می‌شود. این عناصر بیرونی ممکن است یک رویداد فرهنگی، سیاسی-اجتماعی، یک پدیدهٔ تاریخی و ... باشد.

ژنت عناصر برون‌متنی را این‌گونه معرفی می‌کند: «او تیترهای برون‌مایه‌ای را ... در دو دستهٔ تیترهای نوعی و فرانوعی جای می‌دهد. البته ژنت امکان وجود تیترهای ترکیبی را نیز خاطر نشان می‌کند؛ تیترهایی که هم درون‌مایهٔ اثر را هویدا می‌سازند و هم قالب آن را نشان می‌دهند». (همان)

۲- ۵. احمد مطر[1]

در این قسمت، حوزه زبانی، حوزه ادبی، ارتباط عنوان با متن شعر و مفاهیم حسی- انتزاعی در آثار دو شاعر مورد نظر مورد بررسی قرار گرفته است.

۲- ۵ -۱. حوزهٔ زبانی

- ساخت واژه‌ای: در میان عنوان سروده‌های مطر، عنوان‌های واژه‌ای بسامد زیادی دارند. واژگانی همچون: راز، حکمت، گناه، وصایا، پژواک، مجلس، انصاف، هویت، عدالت، جهالت، خاکستر، شطرنج، رویا، دیوار، مصادره، ازدحام، فاتحه، اسلوب و غیره.

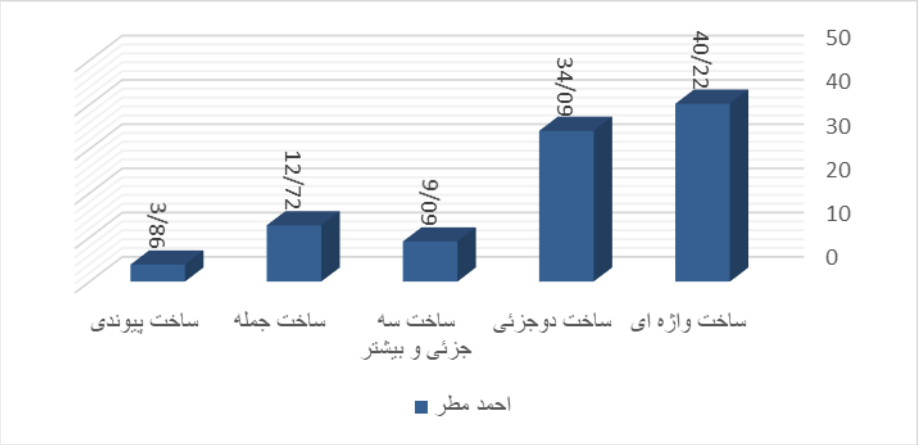
- گروه‌های دو جزئی: عنوان‌های دو جزئی در سروده‌های مطر به نسبت عنوان‌های تک‌واژه‌ای بسامد کمتری دارد. عنوان‌هایی همچون: آب فقر، سفر درمانی، مسأله مبدا، اشاره تاریخی، راه‌های رهایی، نشانهٔ پیروزی، بند ناف، جعبهٔ جادویی، سلاح سرد، و غیره.

- گروه‌های سه جزئی و بیشتر: عنوان‌های سه جزئی و بیشتر در میان سروده‌های مطر، کمتر از عنوان‌های دو جزئی دیده می‌شوند، اما همچنان بسامد بالایی دارند. عنوان‌هایی مانند: یوسف در چاه نفت، در انتظار گودو، گریهٔ پیرانه‌سری، پشت میله‌های آب و غیره.

- ساخت جمله: در میان عنوان سروده‌های احمد مطر، عنوان‌هایی با ساخت جمله نیز بسامد بالایی دارند، اما در مقایسه با عنوان‌های دو جزئی و سه جزئی و بیشتر، کمتر دیده می‌شوند. جمله‌های همچون: پروردگارمان فرمود، لا اقسم بهذا البلد، إذا الضحایا سُئلت، انَّ الانسان لفی خسر، فبأی آلاء الشعوب تکذّبان، چشم بیم‌زدگان نخوابید و غیره.

– ساخت پیوندی: در میان سروده‌های مطر، عنوان‌هایی با ساخت پیوندی نیز دیده می‌شود. بسامد این گونه در مقایسه با سایر موارد محدود است. عناوینی همچون: تکفیر و انقلاب، سفید و سیاه و غیره.

نمودار(۱). بررسی کلی حوزهٔ زبانی عنوان‌های شعری احمد مطر



۲- ۵- ۲.حوزهٔ ادبی

بررسی‌ها نشان می‌دهد پرکاربردترین آرایهٔ ادبی در عناوین سروده‌های احمد مطر، براعت استهلال است. استفادهٔ فراوان احمد مطر از براعت استهلال نظیر عنوان‌هایی چون: عقوبات شرعیه، شکوی باطله، جاهلیه، الذنب، علی باب الحضاره و ... نشان می‌دهد که او، عنوان‌ها را مانند تابلویی بر جاده‌های شعرش نهاده تا راهنمایی برای مخاطب باشد. گویی شاعر به عمد خواسته تا کلید رمزگشایی شعر را به دست مخاطب بدهد، زیرا این عنوان‌ها حکم مقدمه‌ای را دارند که از همان ابتدا خواننده را با موضوع و محتوای شعر آشنا می‌سازند. اما استفادهٔ زیاد از براعت استهلال بیانگر نکتهٔ مهم‌تری است؛ به کارگیری این آرایه می‌توان در راستای یکپارچه نمودن اندیشه‌های شاعر صورت پذیرد. به عبارت دیگر حضور این آرایه در عنوان شعر، می‌تواند ابزاری باشد برای ایجاد وحدت و انسجام شعر. کاربرد فراوان براعت استهلال در عنوان‌های شعری احمد مطر را می‌توان یکی از

ویژگی‌های سبکی شاعر دانست.

دومین صنعت ادبی پُرکاربرد در عناوین مطر، استعاره است که در عناوینی مانند فقاقیع، الرایه، السفینه، الغابه و ... قابل مشاهده است. گرچه مطر انتقادهایش از حاکمان بی‌باکانه و مستقیم است ولی گاهی از کاربرد استعاره برای نشان هنرمندی خود در فشرده‌سازی عناوین تشبیهی غافل نمانده است.

مرتبهٔ سوم آرایهٔ تلمیح است که گاهی اشارات تلمیح با درهم آمیختگی متن آیات قرآن، احادیث، نام اماکن و یا مَثَل‌ها همراه می‌شود و در عناوینی همچون: بلاد ما بین النحرین، فبأی آلاء الشعوب تکذّبان، إذا الضحایا سُئلت، آمَنتُ بالأقوی، و حمّلوها وَ طارت فی الهوا الإبلُ و ... متجلی است.

دیگر این که متناقض‌نمایی یکی از صناعات قابل توجه در شعر مطر است که تبحّر و ظرافت او را در ابداع عناوین نشان می‌دهد. مانند: اقزام طوال، الطب یضر بصحتک، عزاء علی بطاقه تهنئه، الحیُّ المیّت، وفات میّت و ... . کاربرد این صنعت بیان‌کنندهٔ تناقض بین واقعیت‌های موجود جامعهٔ شاعر و مدینهٔ فاضله‌ایست که حکام، شعارگونه برای عامهٔ مردم ترسیم کرده‌اند.

عناوینی نیز با استفاده از تضاد ساخته شده‌اند که به نمونه‌هایی از آن‌ها اشاره می‌شود: الرماد و العواصف، سین جیم، مزایا و عیوب، تصدیر و ایراد، الأبیض و الأسود، الممکن و المستحیل و ... .

تشبیه نیز در بین عناوین احمد مطر جایگاهی دارد مانند: دود الخَل، قِمَم بارده، نمور من خَشَب و غیره.

تضمین کم‌کاربردترین آرایه در عناوین سروده‌های مطر است و در عنوان‌هایی همچون: إنَّ الإنسان لفی خُسر، الفاتحه، فی انتظار غودو، لا أقسِم بهذا البلد و ... قابل مشاهده است. گویا شاعر از خلق و گزینش عناوین سروده‌هایش با اقتباس کردن زیاد از عناوین آماده و مهیّا شده، رغبت چندانی ندارد.

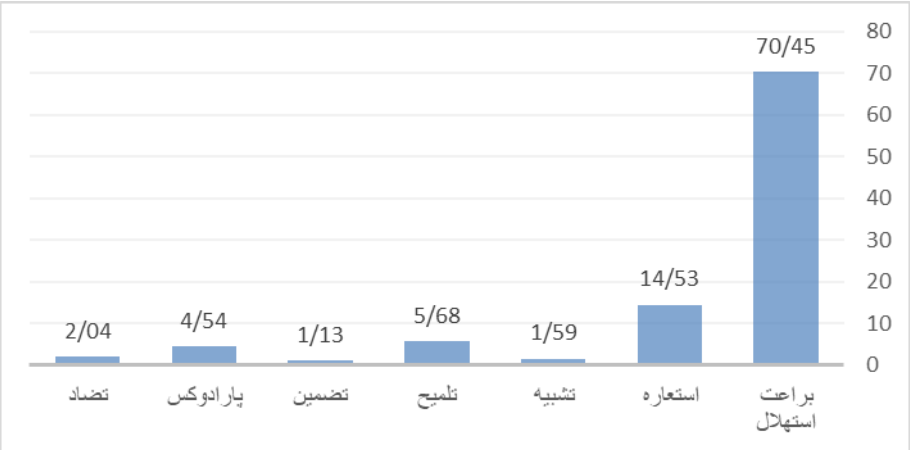
با نگاهی کلی به عناوین سروده‌های احمد مطر از منظر آرایه‌های ادبی، به نظر می‌رسد که

شاعر تمایل چندانی به استفاده از ساختار ادبی در انتخاب عنوان‌ها نداشته است، این بی‌اعتنایی در شعر مطر ناشی از تبعید و به دور بودن از بازخواست حتمی حاکمیت بوده و یا شاید به این دلیل است که توجه به مضمون و محتوای سیاسی و اجتماعی برای شاعر بسیار پراهمیت‌تر از آراستن کلام به زیورهای ادبی بوده است.

جدول (۱). حوزهٔ کلی ادبی احمد مطر

عنوان مجموعه‌ها	براعت استهلال	استعاره	تشبیه	تلمیح	تضمین	پارادوکس	تضاد
لافتات ۱	۵۷/۷۴	۱۹/۷۱	۷/۰۴	۷/۰۴	۱/۴۰	۵/۶۳	۱/۴۰
لافتات ۲	۶۰/۲۷	۱۹/۱۶	۲/۷۳	۹/۵۸	۲/۷۳	۲/۷۳	۲/۷۳
لافتات ۳	۷۶/۰۸	۱۳/۰۴	۰	۶/۵۲	۲/۱۷	۰	۲/۱۷
لافتات ۴	۸۴/۷۸	۸/۶۹	۰	۲/۱۷	۰	۴/۳۴	۰
لافتات ۵	۶۶/۶۶	۴۴/۹۹	۰	۵	۰	۸/۳۳	۵
لافتات ۶	۶۹/۸۶	۱۲/۳۱	۰	۸/۲۱	۱/۳۶	۶/۸۴	۱/۳۶
لافتات ۷	۸۴/۵۰	۱۱/۲۶	۰	۰	۰	۲/۸۱	۱/۴۰
مجموع	۷۰/۴۵	۱۴/۵۳	۱/۵۹	۵/۶۸	۱/۱۳	۴/۵۴	۲/۰۴

نمودار (۲). بررسی کلی حوزهٔ ادبی عنوان‌های شعری احمد مطر



۲- ۵- ۳.ارتباط عنوان با متن شعر

بررسی عنوان سروده‌های احمد مطر بیانگر این است که شاعر بیشتر عنوان شعرهایش را از بیرون متن شعر برگزیده است. درواقع شاعر به ارتباط معنایی توجه بیشتری نشان داده است و این که کمتر، عنوان‌ها را از داخل متن شعر برگزیده یعنی او سعی کرده عنوان شعرش برآیندی از معنا و مفهوم جاری در شعر باشد تا لفظ یا عبارتی خاص از خود شعر. به نظر می‌رسد که شاعر در سروده‌های ابتدایی‌اش تمایل بیشتری به انتخاب عنوان از درون متن شعر نشان داده و هرچه پیش رفته، عنوان شعرها را از مفاهیم مرتبط با شعر انتخاب کرده است. این تغییر در چگونگی انتخاب عنوان را می‌توان وابسته به تغییر نگرش شاعر دانست، زیرا شاعر در طی دوران شاعری‌اش با پی بردن به ارزش واژه، سعی کرده به بهترین نحو ممکن از ظرفیت آن استفاده نموده و با انتخاب عنوانی مناسب از بیرون شعر، علاوه بر برجسته ساختن نقش و اهمیت واژه، خواننده را نیز به سوی مقصود خود رهنمون شود.

درنهایت از مجموع ۴۴۰ عنوان شعر احمد مطر، مضامین برجستهٔ سروده‌های شاعر از خلال عناوین آن‌ها قابل پیش‌بینی است و خواننده پیش از این‌که شعر را بخواند، با دیدن عنوان آن، به دنیای مورد نظر شاعر قدم می‌گذارد. در واقع احمد مطر با بهره‌گیری از آرایه‌های ادبی همچون براعت استهلال، استعاره، تلمیح و غیره ، عناوین سروده‌هایش را همچون پیش‌درآمدی برای ورود به فضای شعر قرار می‌دهد تا خواننده را با خود همراه کند و از بی‌عدالتی‌ها و قضاوت‌های نابه‌جای مسئولان، تعهدگریزی شاعران دیگر، اعتراض به استعمار، خفقان، دعوت به قیام و ... سخن گوید.

۲- ۵- ٤. بسامد عنوان‌های ساخت واژه‌ای حسی و انتزاعی

در بررسی عنوان یک مجموعه، توجه به میزان گرایش به ذهنی و عینی بودن واژه‌ها و رابطهٔ آن‌ها با جهان درون و بیرون اهمیت بسیاری دارد؛ به‌گونه‌ای‌که توجه شاعر به هر یک از این دو گرایش می‌تواند یکی از عوامل مشخص‌کنندهٔ جایگاه او در مکتب‌های ادبی به شمار می‌آید. هر اندازه نظر و علاقهٔ شاعر به امور انتزاعی فراوان باشد در به کارگیری واژه‌ها، بیشتر به امور ذهنی توجه دارد و از منظر مکتب‌های هنری در زمرهٔ نویسندگان رمانتیک و سورئال محسوب می‌شود که در این زمینه می‌توان به عناوینی مانند: حکمه،

رؤیا، قضا، خِیبه، إراه الحیاه، المصیر و ... اشاره کرد و این که هرقدر توجه او به امور حسی بیشتر باشد، از کلمات عینی بیشتر استفاده می‌کند و نمایندهٔ گرایش او به مکتب رئالیست و واقع‌گرایی است. عناوینی همچون: جواز، الباب، المغبون، ترجمات، ضریبه و ... از این جمله‌اند.

در نمودار زیر عنوان سروده‌های احمد مطر از دیدگاه حسی و انتزاعی، به تفکیک بیان شده است. این آمارها بیانگر توجه فراوان شاعر به عنوان‌های ذهنی و اسم معنی است، به این دلیل که اسامی ترکیبی در عنوان‌های شعری او بصورت کلی بار معنایی انتزاعی و ادبی دارد.

نمودار(۳). بررسی کلی مفاهیم حسی و انتزاعی عنوان‌های شعری احمد مطر

۲- ٦.سیدحسن حسینی[۲]

۲- ٦ -۱. حوزهٔ زبانی

- ساخت واژه‌ای: در میان عنوان سروده‌های حسینی، عنوان‌های واژه‌ای بسامد بسیار بالایی دارند. واژگانی همچون: تاخیر، بی‌قرار، صلاحیت، دخالت، پایان، نماز، توجیه، کاریکاتور، نومیدی، عیدی، خانه‌ام، سرقت، بازگشت، گرسنه، معجزه، شکفتن، گمان، مشکوک و غیره.

- ساخت دو جزئی: عنوان‌های دو جزئی نیز در سروده‌های حسینی به وفور دیده می‌شوند. عنوان‌هایی مانند: شرح ماوقع، دیگر هیچ، نگاه شرقی، مزرعهٔ دل، دامنهٔ درد، برگ برنده، بهار من، منظر دل، کنج تقویم، نسخهٔ پزشکی، روز دوم، کارمند بیمار، بوی سحر، سایهٔ مجاز، نامهٔ دل، مرگ آینه، زبان لحظه‌ها، مثنوی عارفان، اخوان صفا، حامل

وحی، نفرین نقره‌ای، دیوار سکوت و غیره.

- ساخت سه جزئی و بیشتر: عنوان‌های سه جزئی و بیشتر در میان سروده‌های حسینی در حد معمول وجود دارد. عنوان‌هایی مانند: نجوا با جبروتی جادویی، ترس از شادمانی‌ها، سلامی به مادرم، میلاد آسمانی خاک، مادرم از ازل، از شرابه‌های روسری مادرم، اشارت به آتش، از اعتراف و شگفتی، ترانه به تاخیر افتاده، در ایستگاه‌های کهنسال، حج زائر جامانده، از نسل بهار، طبقی از ارغوان، یک قدم سفر، در حال توسعه و غیره.

- ساخت جمله: در میان عنوان سروده‌های سید حسن حسینی، عنوان‌هایی با ساخت جمله بسامد پایینی دارند. جمله‌هایی همچون: بنویس مرا، شود آیا، از تو می‌پرسم، فریادم کن، فرقی نمی‌کند، بد شد و ... . بیشتر این عنوان‌ها از جمله‌های درون سروده‌ها گرفته شده‌اند.

- ساخت پیوندی: در میان عنوان سروده‌های سیدحسن حسینی، عناوینی با ساخت پیوندی دیده می‌شود.عناوینی همچون: دیروز و امروز، داغ و دل، آتش و آب، گلاب و ارغوان، عادت و بیداری، از تاریکی و ابهام، برد و باخت، شیشه و سنگ، سنت و مدرنیته، نان و ایمان و غیره.

در ادامه باید به چند نکته دربارهٔ عناوین سروده‌های حسینی اشاره کرد؛ در مورد نخست باید گفت که بعضی از عنوان‌های اشعار حسنی با علامت (...) همراه‌اند؛ مانند: بعد از ... .

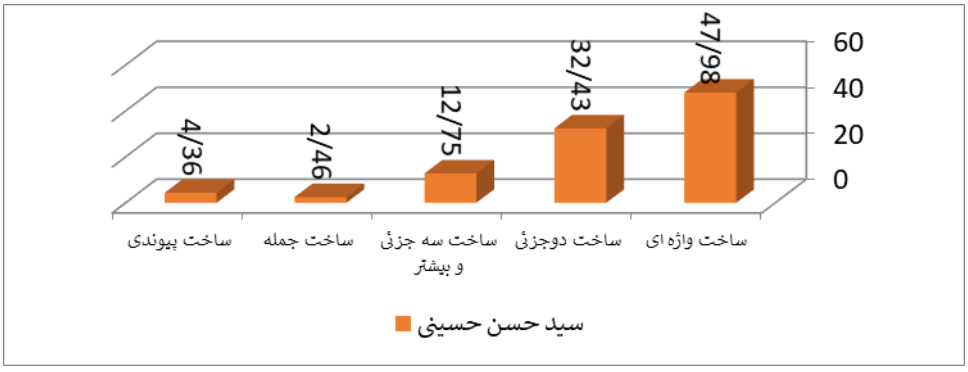
انتخاب چنین عنوان‌هایی باعث ایجاد نوعی حالت تعلیق در ذهن خواننده می‌گردد؛ گویی شاعر در پی آن است که با انتخاب این عنوان‌ها، خواننده را مشتاق و منتظر خواندن نگه دارد. شاید هم شاعر بر آن است که خواننده از مقصود او آگاه است، بنابراین از بیان ادامهٔ آن خودداری می‌کند.

نکتهٔ دیگر، تکرار عنوان‌ها در شعر حسینی است؛ بعضی از عنوان‌ها گویی مورد علاقهٔ شاعرند و او بارها در مجموعه‌های مختلف و برای شعرهای متفاوت از آن‌ها استفاده نموده است.

جدول (۲). حوزهٔ کلی زبانی سید حسن حسینی

عنوان مجموعه‌ها	ساخت واژه‌ای	ساخت دوجزئی	ساخت سه جزئی و بیشتر	ساخت جمله	ساخت پیوندی
هم صدا با حلق اسماعیل	۳۵/۹۳	۴۸/۹۵	۱۱/۴۵	۳/۱۵	۰/۵۲
گنجشک و جبرئیل	۲۰	۴۳/۳۳	۳۰	۰	۶/۶۶
نوشداروی طرح ژنریک	۵۵/۵۵	۲۷/۲۷	۵/۰۵	۰	۱۲/۱۲
در ملکوت سکوت	۳۲/۵۷	۲۵/۸۶	۲۴/۱۳	۳/۴۴	۱۳/۷۹
از شرابه‌های روسری مادرم	۲۸/۵۷	۲۸/۵۷	۳۸/۰۹	۴/۷۶	۰
سفرنامهٔ گردباد	۴۷/۷۴	۲۸/۸۲	۱۶/۲۱	۳/۶	۳/۶
بال های بایگانی	۴۹/۲۴	۳۰/۳۰	۱۰/۶۰	۵/۳۰	۴/۵۴
تازه ها	۶۳/۱۵	۲۳/۴۴	۱۱	۰/۴۷	۱/۹۱
فستیوال خنجر	۵۷/۱۴	۳۳/۳۳	۲/۳۸	۲/۳۸	۴/۷۶
مجموع	۴۷/۹۸	۳۲/۴۳	۱۲/۷۵	۲/۴۶	۴/۳۶

نمودار (۴). بررسی کلی حوزهٔ زبان عنوان‌های شعری سید حسن حسینی



۲ -٦- ۲. حوزهٔ ادبی

همان‌گونه که بررسی‌های زبانی نشان داد، ساخت ترکیبی با اجزای دو جزئی و همچنین ساخت واژه‌ای در گزینش عنوان‌های شعری سیدحسن حسینی بسیار دیده می‌شود. یکی از کارکردهای این ترکیب‌ها و واژه‌ها، گسترش صورخیال از طریق ایجاد آرایه‌های ادبی

است. بررسی‌ها نشان می‌دهد که شاعر در ساخت این عنوان‌ها از آرایه‌های ادبی بهرهٔ بسیاری برده است.

از میان صورخیال در عناوین شعری سروده‌های سیدحسن حسینی، بسامد آرایهٔ براعت استهلال بیش از سایر آرایه‌هاست؛ از این نوع می‌توان به عناوینی مانند: شهیدان، یادگاری، بازگشت، مرگ، سلام و ... اشاره کرد. کثرت کاربرد این آرایه حاکی از تمهید و مقدمه‌چینی شاعر برای ورود مخاطب و درک و تصویرسازی او از فضای شعر است.

پس از آن بسامد به کارگیری انواع استعاره مصرحه، مکنیه و در میان عنوان‌های شعری، بیش از سایر صورخیال است: درک بهار، گُل ما، عیسیِ سبز، بهار من و غیره.

تشبیه سوّمین آرایه‌ای است که در عناوین سروده‌های سیدحسن حسینی به چشم می‌خورد. عنوان‌هایی مانند: مثل آینه، ، دیوار سکوت، شاهین عشق، کوچهٔ غم، شاهین دل، تیغ غم، کویر غم و ... .

برخی عناوین شعری نیز با به کارگیری تضاد ساخته شده‌اند: دیروز و امروز، آتش و آب، برد و باخت، سنت و مدرنیته، جبر یا اختیار و غیره.

حسینی عناوینی نیز با بهره‌گیری از پارادوکس ساخته است که به نمونه‌های آن‌ها اشاره می‌شود: سازهای لال، دریای آتش، ترنّم خاموش و غیره. کاربرد اندک این آرایه نسبت به سایر آرایه‌ها در ساخت عناوین نشان از آرامش خاطر نسبی شاعر از فضای مثبت و دلخواه عصر خود اوست که جامعهٔ مورد نظرش برای رسیدن به آرمان‌ها و اهداف، تناقض‌ها و دوگانگی خویش را کنار گذاشته و در مسیر صحیح قرار گرفته است.

حسینی در ساخت برخی عناوین سروده‌هایش از تلمیح نیز بهره جسته است: حسین (ع)، سیدخلیل، شقّ القمر، و غیره.

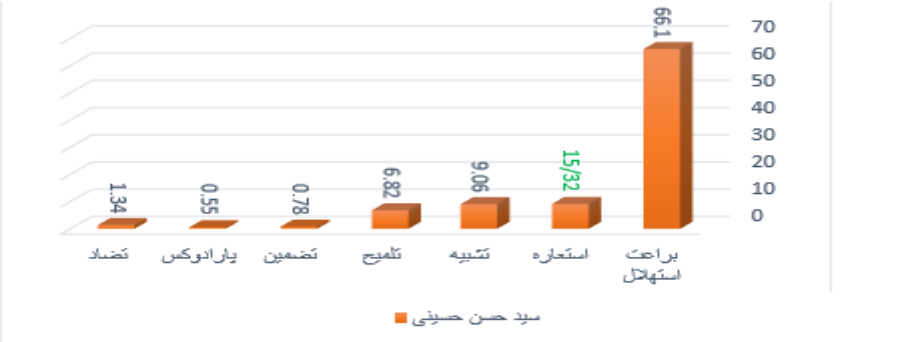
با این رویکرد و با استفاده از عنصر زیبایی‌شناسی، استعاره، تشبیه، تلمیح، تضاد، تضمین و پارادوکس بیشترین عناصر هنری و بیانی سروده‌های سیدحسن حسینی را شامل می‌شود. با توجه به وجود استعاره در عنوان‌های شعری حسینی، (استعاره مکنیه و استعاره مصرحه) و با توجه به نزدیک بودن استعاره به نماد، این نام‌ها به تنهایی می‌توانند زمینهٔ تأویل‌های

متعددی از اشعار شاعر را فراهم آورند.

جدول (۳).کلی حوزهٔ ادبی سید حسن حسینی

عنوان مجموعه ها	براعت استهلال	استعاره	تشبیه	تلمیح	تضمین	پارادوکس	تضاد
هم‌صدا با حلق اسماعیل	۵۲/۶۰	۲۰/۸۲	۱۵/۱۰	۷/۸۱	۲۰/۶۰	۱/۰۴	۰
گنجشک و جبرئیل	۳۶/۶۶	۳۳/۳۳	۱۳/۳۳	۱۰	۶/۶۶	۰	۰
نوشداروی طرح ژنریک	۷۸/۷۸	۱۱/۱۱	۱/۰۱	۶/۰۶	۰	۰	۳/۰۳
در ملکوت سکوت	۶۲/۰۶	۱۰/۳۳	۱۵/۵۱	۱۲/۰۶	۰	۰	۰
از شرابه‌های روسری مادرم	۶۶/۶۶	۲۳/۸	۴/۷۶	۰	۰	۴/۷۶	۰
سفرنامهٔ گردباد	۶۳/۹۶	۱۴/۴۱	۱۲/۶۱	۶/۳۰	۰	۰/۹	۱/۸۰
بال‌های بایگانی	۶۴/۳۹	۱۸/۱۷	۶/۸۱	۷/۵۷	۰	۰/۷۵	۲/۲۷
تازه‌ها	۷۷/۹۹	۸/۶	۶/۲۲	۵/۲۶	۰	۰	۱/۹۱
فستیوال‌خنجر	۷۶/۱۹	۱۶/۳۶	۲/۳۸	۴/۷۶	۰	۰	۰
مجموع	۶۶/۱۰	۱۵/۳۲	۹/۰۶	۶/۸۲	۰/۷۸	۰/۵۵	۱/۳۴

نمودار(۵). بررسی کلی حوزهٔ ادبی عنوان های شعری سید حسن حسینی



۲- ٦- ۳. ارتباط عنوان با متن شعر

در سروده‌های سیدحسن حسینی، برخی عنوان‌های به کار رفته، به‌طور دقیق از داخل متن شعر به دست آمده و برخی دیگر با متن شعر ارتباط مفهومی دارد.

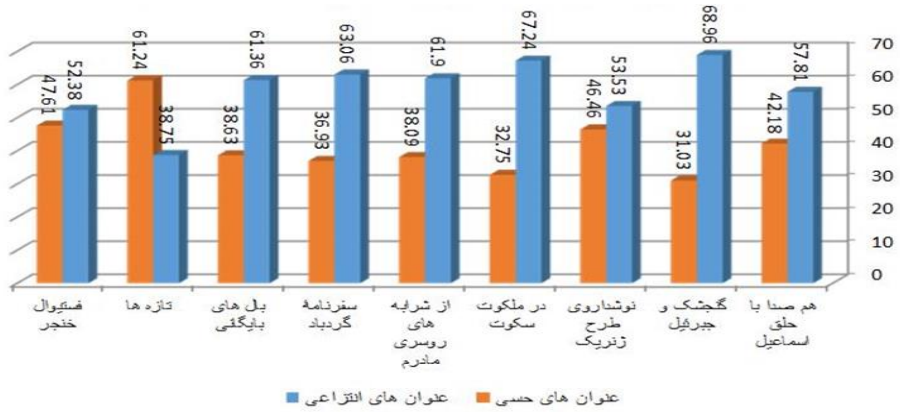
نکتهٔ قابل توجه در عناوین سروده‌های حسینی این است که، شاعر در دفترهای ابتدایی توجه وافری به انتخاب از راه کلامی و واژگانی داشته و بیشتر عنوان‌ها را از درون متن سروده‌ها برگزیده است و در مجموعه‌های بعدی به‌طور غیرمنتظره‌ای، اغلب عناوین را از طریق ارتباط محتوایی آن‌ها با شعر و ورابط معنایی بین آن‌ها انتخاب کرده است؛ این امر تحول شاعر و تغییر نگرش و سبک او را نشان می‌دهد. او هرچه پیشتر رفته، توجه خود را از لفظ به معنا معطوف کرده است. این موضوع شاید به نوعی سهم مخاطب را در درک اشعار او بیشتر کرده است، زیرا در این‌گونه اشعار مخاطب مجبور است برای درک شعر، توجه و دقت بیشتری صرف کند؛ حال آن‌که در اشعاری که عنوان آن‌ها از درون شعر انتخاب شده‌اند، مخاطب راحت‌تر به مقصود شاعر پی می‌برد و تلاش زیادی برای درک منظور شاعر انجام نمی‌دهد.

۲- ٦- ٤.بسامد عنوان‌های ساخت واژه‌ای حسی و انتزاعی

در بررسی عنوان یک مجموعه، توجه به میزان گرایش به ذهنی و عینی بودن واژه‌ها و رابطهٔ آن‌ها با جهان درون و بیرون اهمیت بسیار دارد. هرقدر توجه شاعر به امور انتزاعی بیشتر باشد در به کار بردن واژه‌ها، بیشتر به امور ذهنی توجه دارد و می‌توان عناوینی مانند: رستخیز روح، افسوس، دل، آرزو، آزادی، دلتنگی و ... نام برد که نشان از گرایش حسینی دارد و هرقدر توجه او به امور حسی بیشتر باشد، از کلمات عینی بیشتر استفاده می‌کند. مانند: باران، شیشه و سنگ، سفره، پاک‌کن، آتش، پیچ و مهره، توت کال و غیره.

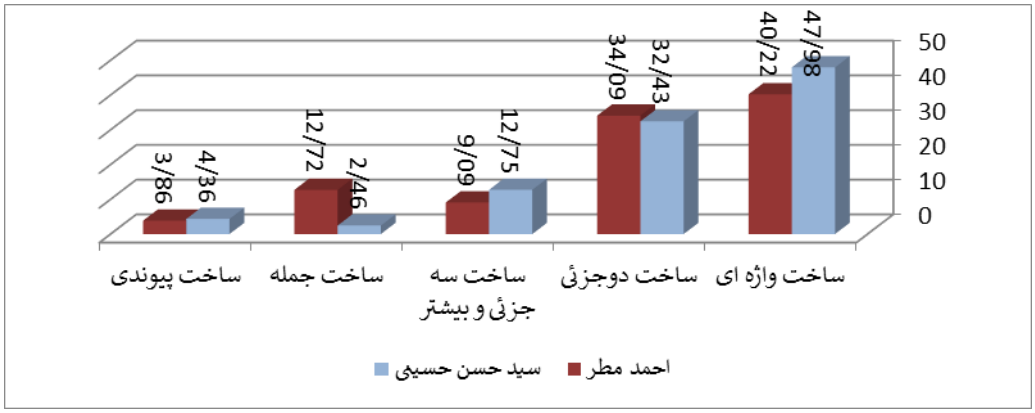
سید حسن حسینی در انتخاب عنوان‌ها، توجه زیادی به عنوان‌های ذهنی و اسم معنی دارد، به این دلیل که اسامی ترکیبی در عنوان‌های شعری او همه دارای بار معنایی انتزاعی و ادبی است و این نشان ازگرایش به مکتب رمانتیک دارد چرا که شاعر تمایل کمتری به واقع‌گرایی و استفاده از واژگان حسی داشته است. در جدول زیر عنوان سروده‌های حسینی از دیدگاه حسی و انتزاعی، به تفکیک بیان شده است.

نمودار(۶). بررسی کلی مفاهیم حسی و انتزاعی عنوان‌های شعری سید حسن حسینی



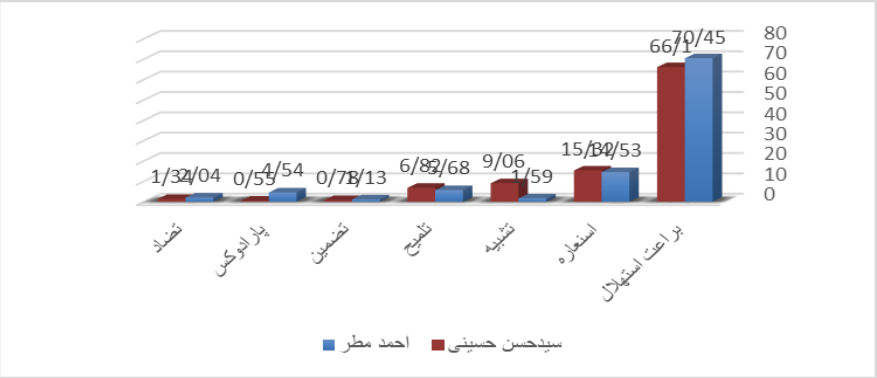
در نمودارهایی که در ادامه آمده‌اند، به ترتیب عنوان‌های شعری هر دو شاعر، از منظر زبانی، ادبی و مفاهیم حسی – انتزاعی با یکدیگر مقایسه شده‌اند. در میان عناوین شعری این دو شاعر، مطر و حسینی، به ساخت واژه‌ای بیشترین توجه را داشته‌اند.

نمودار (۷). بررسی مقایسه‌ای حوزه‌های زبانی عنوان‌های شعری احمد مطر و سید حسن حسینی



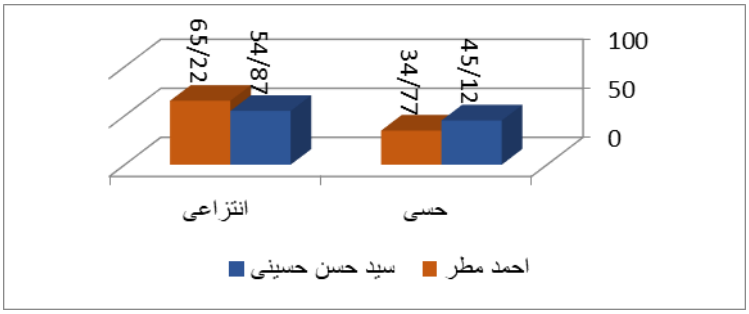
عناوین شعری این دو شاعر بیشتر برگرفته از براعت استهلال است.

نمودار (۸). بررسی مقایسه‌ای حوزه‌های ادبی عنوان‌های شعری احمد مطر و حسن حسینی



از منظر حسی و انتزاعی بودن، بیشتر عناوین شعری این دو شاعر، انتزاعی هستند.

نمودار(۹). بررسی مقایسه‌ای مفاهیم حسی – انتزاعی عنوان‌های شعری احمد مطر، حسن حسینی



۲- ۷.تجزیه و تحلیل یافته‌های تحقیق

از مطالعهٔ عناوین شعری در سروده‌های مطر و حسینی به تعدادی مفاهیم سیاسی- اجتماعی می‌رسیم که شامل مضامینی مانند هجو جهل و خرافه پرستی، آشکارا نام بردن از دشمنان، رواج فساد واختلاف طبقاتی، اشاعهٔ فقر است. این شاعران ادبیات پایداری در شرایطی مشابه و با دیدگاهی نزدیک به هم در ارتباط با مسائل پیش آمده در سطح کشور، منطقه و جهان ، روح مشترکشان را در شعرهایشان به تصویر کشیده‌اند. مطر و حسینی بیشتر از هر مسئله‌ای، چاپلوسی و مسائل اجتماعی را در کانون توجه خود قرار داده‌اند؛ زیرا آنها

به درایت می‌دانند که نتیجه ظلم و فساد و قانون گریزی حکام ، جامعه را به ناهنجاری می‌کشاند؛ بنابراین بر خود واجب می‌بینند که با به تصویر کشیدن فساد و غارتگری به حاکمان هشدار دهند.

از نظر زبانی، عنوان‌های شعری هر دو شاعر در ساخت واژه‌ای، ساخت دو جزئی و پس از آن ساخت سه جزئی و بیشتر، بسامد زیادی دارد. این موضوع علاقهٔ هر دو شاعر به واژه‌سازی و ارائهٔ مفهوم از طریق واژگان را نشان می‌دهد. با این تفاوت که واژگان مطر همانند حسینی در عین سادگی و برخاسته از فرهنگ جامعه با طنز سیاسی- انتقادی، تحقیر و اهانت حاکمیت و دست‌نشانده های متملق همراه است.

از لحاظ ادبی، با اینکه حسینی و مطر در عناوین سروده‌هایشان از آرایه های ادبی بهره جسته‌اند و این امر دال بر استفاده از ظرفیت واژگانی جهت گسترش صورخیال است ولی به‌کارگیری فراوان براعت استهلال و استفادهٔ کمتر ازاستعاره، تشبیه وغیره در عناوین انتقادی مطر ناشی از تبعید و غربت‌گزینی و به دور بودن از مواخذه و بازخواست حتمی حاکمیت است،گرچه حسینی همانند مطر از همان نوع آرایه‌های ادبی و تا حدودی با همان درجه کثرت و کمیت استفاده کرده ولی او از دورهٔ نبرد و ستیز با حاکمیت اختناق با پیروزی انقلاب اسلامی ۵۷ گذرکرده و عناوین شعری‌اش را همسو با انقلاب و به صورت مستقیم و روشن در ترغیب مردم به همراهی با آرمان‌های آن، دفاع مقدس و ارزش‌های دینی – ملی جامعه به‌کار برده است. البته به این نکته باید اشاره کرد که یک عنوان گاهی ممکن است به طور همزمان دارای چندین آرایهٔ ادبی باشد و معمولا در نهایت آرایهٔ غالب و بارز برای یک عنوان انتخاب شود و از این بین براعت استهلال این استعداد را دارد که بر سایر آرایه‌هایی مانند استعاره، تلمیح، تشبیه غلبه کند و این مسئله در عناوین دو شاعر به خوبی به کار گرفته شده است.

از لحاظ ارتباط عنوان‌ها با متن شعر، بررسی‌ها نشان می‌دهد که این دو شاعر در انتخاب عنوان‌ها هم به ارتباط واژگانی (انتخاب عنوان از درون متن) و هم به ارتباط معنایی (انتخاب عنوان از خارج متن) توجه داشته‌اند. حال آنکه حسینی با انتخاب عناوین ساده و

بسیط از خارج متن سعی کرده تا مفهوم و مقصود سروده‌های خود را بلیغ تر و رساتر ببیان کند.

در خصوص بسامد عنوان‌های حسی و انتزاعی، هر دو شاعر نسبت به مفاهیم انتزاعی گرایش بیشتری داشته‌اند که نشانه‌ای از علاقهٔ آن‌ها به مکتب سورئال و توجه به پیوند درک مخاطب از جهان درون شعر است. در این میان مطر نسبت به حسینی برای به تصویر کشیدن هرچه بهتر حجم زیاد نابسامانی‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی عراق و سایر کشورهای عربی علاوه بر مفاهیم حسی بیشتر از مفاهیم انتزاعی بهره برده تا بتواند جهت رسیدن به هدف خود، مخاطب را همراه شعر خود کند.

۳. نتیجه‌گیری

از برآیند بررسی تطبیقی عنوانهای شعری احمد مطر و سید حسن حسینی می توان به این نتیجه رسیدکه انتخاب عنوان مناسب برای اشعار از دغدغه های اساسی هر دو شاعر بوده است . عنوان شعری این دو شاعر از نظر ساخت واژه‌ای، عمدتا دو جزئی و پس از آن ساخت سه جزئی بوده است. هر دو شاعر در انتخاب عناوین شعری به مفاهیم انتزاعی گرایش بیشتری داشته ، سعی کرده‌اند عنوان‌های شعری را با شگردهای بلاغی همچون براعت استهلال ،استعاره و تلمیح بیان کنند. برخلاف احمد مطر که عمدتاً در انتخاب عنوان‌های شعری بیشتر به ارتباط واژگانی (انتخاب عنوان از درون متن) توجه داشته، حسینی با انتخاب عناوین ساده و بسیط به ارتباط معنایی (انتخاب عنوان از خارج متن) توجه کرده تا مفهوم و مقصود را شیوا تر و رساتر بیان کند.

پی‌نوشت‌ها

۱.احمد مطر در سال ۱۹۵۶ م در حومهٔ « بصره و در روستای «تَنومه» ، در کناره‌های «اروندرود» متولد شد و اکثر عمرش را در آن روستا سپری کرد. (احمد غنیم، ۱۹۹۸: ۱۹) سرودن شعر را در ۱۴ سالگی آغازکرد(همان: ۵۵) و گاهی در اشعارش انتقاد از حاکمیت و ضدیّت با آن دیده می‌شود و به خاطر ترس از عواقب چنین موضع‌گیری به کویت گریخت .(حسینی و بیدج، ۱۳۸۱: ۱۵۸)

پس از مدتی به دلیل انتقاد صریح و بی پروای مطر از حکومت صدام و سایر حکومت های عربی در روزنامه «

القَبَس» و « لافتات»، دولت کویت تصمیم بر تبعید او گرفت؛ (سعدون زاده، ۱۳۸۸: ۵۶) پس از این تبعید در سال ۱۹۸۶م، احمد مطر بار دیگر فعالیتش را در دفاتر روزنامهٔ القَبَس در لندن ادامه داد و نیز تا الان در این شهر ساکن است. (غنیم، ۱۹۹۸: ۵۸)

مطر هفت دیوان شعری به نام «لافتات» دارد . این مجموعه‌های شعری از سال ۱۹۸۴ تا ۱۹۹۹ سروده شده‌اند که هویت مردم عراق و سایر ملت‌های عربی را که به وسیلهٔ استعمار و استبداد داخلی از بین رفته، بیان می‌کند و مملو از ترغیب و برانگیختگی ملت‌ها برای کسب حق اولیهٔ آنهاست؛ و دفترهای شعری «إنّی المَنشُوق أعلاه (۱۹۸۹ م)»، «دیوان الساعه (۱۹۸۹م)»، «ما أصْعَبَ الکلام فی رثاء ناجی علی (۱۹۸۷م)» و «العَشاء الأخیر لصاحِب الجلاله إبلیس الأوّل (۱۹۹۰)» از دیگر سروده‌های کوتاه او در قالب کلاسیک است. (همان: ۱۷۷) معمولاً اشعارش طنز انتقادی گزنده و تند است که همین ویژگی باعث می شود که مطر به سروده‌های جدی به ندرت بپردازد.

۲.سید حسن حسینی، در سال ۱۳۳۵ و در تهران چشم به جهان گشود. او در تهران دیپلم طبیعی و از دانشگاه مشهد، لیسانس رشتهٔ تغذیه را دریافت کرد و اما درجهٔ فوق لیسانس و دکترای خود را در رشته ادبیات فارسی اخذ کرد. حسینی شاعری و نویسندگی‌اش را در مجلهٔ فردوسی و به سال ۱۳۵۲ شروع و با همراهی استاد محمدرضا حکیمی، آیت الله امامی کاشانی و آقایان تهرانی و رخ صفت، حوزهٔ اندیشه و هنر اسلامی را در سال ۱۳۵۸ تأسیس کرد که بخش ادبیات و شعر آن را همراه با قیصر امین پور عهده‌دار شد. پس از آغاز جنگ، مسئول رادیوی ارتش شد که بعد از استمرار زیاد جنگ، به حوزهٔ هنری بازگشت اما به علت اختلاف با مدیر حوزهٔ هنری، از کار برکنار شد و فعالیت فرهنگی خود را با تدریس در دانشگاه الزهرا و دانشگاه آزاد، ادامه داد. از آثارش می توان به «هم صدا با حلق اسماعیل»، «براده‌ها»، «بیدل، سپهری و سبک هندی» ، «گنجشک و جبرئیل»، «مشت در نمای درشت»، «گزیدهٔ شعر جنگ و دفاع مقدس»، «نوشداروی طرح ژنریک»، «طلسم سنگ»، «شقایق نامه»، «از شرابه‌های روسری مادرم»، «سفرنامهٔ گردباد»، «تنها طرف آفتاب را گرفت»، «بال‌های بایگانی»، «سکانس کلمات»، «حمام روح»، «شعر و آیینه» اشاره کرد. وی در فروردین ۱۳۸۳ درگذشت.

کتابنامه

- احمد غنیم، کمال (۱۹۹۸). ***عناصر ابداع الفنی فی شعر احمد مطر.*** الطبعه الاولی. القاهره: مطبعه مدبولی

- حسینی، سید حسن (۱۳۹۶). ***مجموعهٔ کامل شعرهای سید حسن حسینی.*** چاپ اول. تهران:کتاب آبی.

- حسینی، سید حسن و بیدج، موسی (۱۳۸۱). ***نگاهی به خویش (گفت وگو با شاعران و نویسندگان معاصر عرب).*** چاپ اول. تهران: سروش.

- سعدون‌زاده، جواد. (۱۳۸۸). «مظاهر ادب المقاومه فی شعر احمد مطر». ***ادبیات پایداری***(ادب و زبان نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی کرمان). دورهٔ اول، شمارهٔ ۱، صص ۵۱-۷۰
- شاملو، احمد. (۱۳۸۹). ***مجموعه آثار، دفتر یکم: شعرها***. تهران: نگاه.
-شمس لنگرودی. (۱۳۷۷). ***تاریخ تحلیل شعر نو***. ج ۱. تهران: نشر مرکز.
- مـطـر، احـمـد (۱۹۸۴). ***لافتات*** ۱. الطبعه الاولی. لندن: منتدی سور الازبکیه.
- مـطـر، احـمـد(۱۹۸۷). ***لافتات*** ۲. الطبعه الاولی. لندن: منتدی سور الازبکیه.
- مـطـر، احـمـد(۱۹۸۹). ***لافتات*** ۳. الطبعه الاولی. لندن: منتدی سور الازبکیه.
- مـطـر، احـمـد (۱۹۹۲). ***لافتات*** ۴. الطبعه الاولی. لندن: منتدی سور الازبکیه.
- مـطـر، احـمـد (۱۹۹۴). ***لافتات*** ۵. الطبعه الاولی. لندن: منتدی سور الازبکیه.
- مـطـر، احـمـد (۱۹۹۶). ***لافتات*** ۶. الطبعه الاولی. لندن: منتدی سور الازبکیه.
- مـطـر، احـمـد (۱۹۹۹). ***لافتات*** ۷. الطبعه الاولی. لندن: منتدی سور الازبکیه.
- هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان.(۱۳۸۳). ***کشف المحجوب***. به کوشش محمود عابدی. تهران: سروش.
- هیمه، عبدالحمید. (۲۰۰۰). ***علامات فی الإبداع الجزائری***. مدیریهٔ الثقافهٔ و لجنهٔ الحفلات. الجزائر: سطیف.
- یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۸۸). ***جویبار لحظه‌ها***. تهران: جام

Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Comparative Literature

Print ISSN: 2008-6512 Online ISSN: 2821-1006

Iranian Society for the Promotion of Persian Language and Literature

Analyzing the Effectiveness of the Translation of Al-Faraj Baad Al-Sheddah from Arabic Poetry, Volume 1 *

Mohammad Reza Najjarian [1] **Behzad Jalali,** [2] ✉

Abstract

1. Introduction

Al-Faraj Ba`Da al-Shiddah (Deliverance Follows Adversity) is a book written in Arabic by Al-Qazi Al-Muhassin ibn Ali Al-Tanuhkhi in the 4th century Hijri. He was known for his strong memory. His son has narrated: "Besides memorizing Jahiliyyah (pre-Islamic) and post-Islamic poems, he memorized jurisprudential issues, hadith, theology, logic, geometry, traditional astronomy, and seven hundred odes by Abu Tamam and Bahtri". This book was translated into Persian for the first time by Mohammad Awfi, but there is no copy of that translation, except for the anecdotes that he narrated from this book in Jawami ul-Hikayat. Afterward, the book was translated into Persian by Hossein Ibn Ahmad Dehestani in the 7th century to which he added some Persian poems and the conclusion to the anecdotes. Al-Faraj Ba`da al-Shiddah contains anecdotes of miserable people who were released and escaped from difficulties. The purpose of the author in this book, which is full of historical and instructive anecdotes, is to portray the society of his time and its evil traits and also narrates the stories of humane and moral behavior of the characters in his stories and the effect of those behaviors in freeing people from problems. Before al-Qadi al-Tanuhkhi, Madaini compiled a book in five or six pages and narrated the stories of people who were caught by grief and sorrow but then were released from hardship and difficulties and named it "al-Faraj Ba`Da

* **Article history**:

Received : 1 October 2023
Accepted: 20 February 2024
Received in revised form: 27 January 2024
Published online: 20 February 2023

Journal of Comparative Literature
Year 15, No. 29, autumn and winter 2024

Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman

© The Author(s).

1. **Corresponding author**: Professor of Persian language and literature, Department of Persian Language and Literature, Yazd University, Yazd, Iran. E-mail: reza_najjarian@yahoo.com
2. PhD student of Persian language and literature at Yazd University. Yazd, Iran E-mail: bjbjalali@gmail.com

al-Shiddah and al-Zaiq". Later, al-Tanuhkhi added some parts to this book and compiled it into 14 chapters, each with a different title but with the themes highlighted in al-Faraj Ba`Da al-Shiddah.

2. Methodology

To understand the themes in the book al-Faraj Ba`Da al-Shiddah, it is necessary to analyze the Arabic poems in the book, excluding the Arabic poems added by the translator. To do so, it is necessary to determine the era of the poet after correcting the poems while checking the reliability of the translation, their syntactical, rhetorical, and Islamic-Arabic cultural connections with the Persian text, and the entry of various information into the Persian prose to specify the literary genres used in the text of the book.

3. Discussion

Abu Ali Muhassin ibn Abul Qasim Ali Tanuhkhi (327-384 AH) was a literary judge and writer of the 4th century AH and the author of al-Nashwaar al-Mahadera, Akhbar al-Mahakara, and -Faraj Ba`Da al-Shiddah. He was born in Basra in 327 AH and grew up there in his literary and hadithologist family and then in Ahvaz. All his instructors during his childhood or adolescence were celebrated scholars, and Abu Bakr Soli is undoubtedly the most eminent one. It is obvious that in the family of a great judge like Abul Qasim Tanuhkhi, religious education was ahead of literary education.

Al-Faraj Ba`Da al-Shiddah (Deliverance Follows Adversity) is a book written in Arabic by Al-Qadi Al-Muhassin ibn Ali Al-Tanuhkhi in the 4th century Hijri. To make his prose better understood and beautified, Tanuhkhi has narrated poems from himself or others that contain some religious, literary, historical, and scientific information. These poems are sometimes expressed by the author himself and sometimes by the characters of the stories. This book was translated into Persian for the first time by Mohammad Awfi, but there is no copy of that translation, except for the anecdotes that he narrated from this book in Jawami ul-Hikayat. Afterward, the book was

translated into Persian by Hossein Ibn Ahmad Dehestani in the 7th century under the name of Wazir Ezzeddin Taher bin Zangi Faryoumdi. He also added Persian poems to it and at the end of each story, he narrated the main themes and conclusions. The book contains 13 chapters and narrates anecdotes of miserable people who were released and escaped from difficulties. The purpose of the author in this book, which is full of historical and instructive anecdotes, is to portray the society of his time and its evil traits and also narrate the stories of humane and moral behavior of the characters in his stories and the effect of those behaviors in freeing people from problems. Before al-Qadi al-Tanuhkhi, Madaini compiled a book in five or six pages and narrated the stories of people who were caught by grief and sorrow but then were released from hardship and difficulties and named it "al-Faraj Ba`Da al-Shiddah and al-Zaiq".

One of the famous anecdotes is related to Abdullah bin Tahir bin Al-Hussein bin Musab bin Zuriq al-Khaza'i, the emir of Khorasan during the Abbasid era. He wrote an ode in praise of his family, Tahir, Hussain, and Musab. He exaggerates that no one is higher in honor than them. Moreover, they had no rival in fighting and conquering the enemies and dominating Baghdad with a violent army:

I am the one who you know me and my ancestors
Who are the virtuous of the world and the lords of the land
My grandfather is Musab, a lord from the Prophet's household
A great man is known for his nobleness and virtues
Hussain was also a lord at that time;
When there was no peace and stability in the land

Abdullah went to Egypt on behalf of Ma'mun in 210 AH. On the way, he restored peace to Damascus and its neighboring areas and defeated his enemy, Muhammad bin Yazid Umayyad. Before that, this person insulted Abdullah

by writing an ode praising Tahir, and now he apologized, by referring to one of the verses of Abdullah's ode, which admired his father's magnanimity. He stated his Arab bias towards Tahir Ajam as the reason for his action and asked for forgiveness. Abdullah also renounced his sins.

4.Conclusion

In Al-Faraj Ba`Da al-Shiddah, al-Qazi Tanuhkhi has written some poems in Arabic, which are sometimes narrated by the author and sometimes by the characters in the stories. Except for the poems of Hossein bin Asad Dehestani, most of the poems belong to the Abbasid period, such as al-Qazi Tanuhkhi, Bahtri, Da'abl Khaza'i, Abu al-Atahiya, Imam al-Shafa'i, Rateji, Attabi, Fazl bin Rabi', Ibrahim bin Al-Mahdi, al-Husain bin al-Dahhak Abdullah bin Tahir, Abu al-Abbas bin Nawaleh, and Muhammad bin Yazid. A few poems belong to the Umayyad period, praising Hammad al-Rawieh, Ashi Hamdan, Abu al-Aswad al-Dauli, Ali bin Abi Talib, and Yazid bin Dabba al-Thaqafi. Some errors can be seen in the translation of poems and Arabic translations, and sometimes the poet's name, such as Rathi, has been reported by mistake. Poetic translations are also not free from errors. Arabic poems are often used as substitutes for the phrase "these verses" and the like, and sometimes as direct quotations. Some verses are the emphasis and repetition of the meaning of the prose phrases repeated before. Moreover, sometimes the answer or rejection of the poem is related to previous verses. The themes expressed in the poems in al-Faraj Ba`da al-Shiddah include the conspiracies of the courtiers, the hardships of captivity, the divine decree and the instability of the times, the effect of music, the migration of the beloved, the good fortune, the duties of a friend, the recommendation of patience like the patience of Job, avoiding desperation and despondency, expediency, praise of the Prophet's household and Arabism, and the innumerable cruelty of Bani Umayyad and Ibn Ziyad to the offspring of the Holy Prophet (PBUH). The poems in the book illustrate many Arabic customs and traditions

reflecting religious, romantic issues, etc., including themes from the verses and traditions such as the themes of verse 26 of Ale Imran and the prayer of Joshan Kabir, Rami al-Jamarat [Stoning of the Devil], Ihram from the Shajra Mosque, the hereditary nature of the caliphate, and reference to romantic relationships and courtesies in the palaces of the Abbasid caliphs.

Keywords: al-Faraj Ba`da al-Shiddah, al-Qazi Tanuhkhi, Hossein bin Asad Dehestani, the prose of the 4th century

References [in Persian]

Ibn Asaker, A. (1951). *History of Medina of Damascus*. Volume 5, Edited by Salahuddin Monjad, Damascus.

Ibn Manzoor, M. (1404). *A brief history of Damascus Laban Asaker*. Beirut: Dar al-Fakr.

Abu Hayyan Al-Tawhidi, A. (1408). *Al-Basair and Al-Zhakhar*. Al-Muhaqq Dr. Widad Al-Qadi, Beirut: Dar Sadir.

Abolfaraj Esfahani, A. (1415). *Al-Qani*. Volume 8, Beirut: Dar Ihiya al-Tarath al-Arabi.

Akbari, A. (2005). *The history of the Taherian dynasty from the beginning to the end*. Tehran: SAMT Press.

Iman, M. (1972). *Fi Rehab of Imams of Ahl al-Bayt (PBUH).* Beirut: Dar al-Taarif for Press.

Balazri, A. (1974*). Ansab al-Ashraf*. Volume 5, Research by Mohammad Baqer Mahmoudi, Beirut: Al-Alami Institute for Press.

Jahshiari, M., & Zain, H. (1408). *Al-Vozara va al-Kottab*. Beirut: Dar al-Fekr.

Hakimi, I. (1976). *Translation of al-Faraj Ba'da al-Shiddah*. Tehran: Iranian Culture Foundation Press.

Khatib Baghdadi, A. (1417). *History of Baghdad. Research by Mustafa Abdul Qadir Atta*, Beirut: Dar al-Katb al-Elamiya.

Zarinkoub, A. (1984). *History of Iran after Islam*. Tehran: Amir Kabir Publications.

Sohaili, A. (1412). *Al-Rawd al-Anaf fi Sharh al-Siri al-Nabiwiyah li Ibn Hisham*. Researched and annotated by Abdul Rahman Al-Wakil

Al-Laghwi, A.(1423). *Maratib al-Nawain*. Beirut: Mohammad Abolfazl Ebrahim Press.

Koleini, M. (2002*). Kitab al-Kafi*. Volume 2, Translated by Seyed Javad Mostafavi, Tehran: Alwafa Institute.

Musfa, A. (1972). "Al-Faraj Ba`Da al-Shiddah and Jawami ul-Hikayat". *Yaghma*, 25(3).

Nabilou, A., & Fathi Najafabadi, H. (2009). "Analysis of the fictional elements of al-Faraj Ba`Da al-Shiddah". *Journal of Persian Language and Literature*, 3(4), pp. 109-132.

Nafisi, S. (1956). *The history of the Taheri dynasty*. Tehran: Nesbi Iqbal & Partners Company.

Hamavi, Y. (1995 AD). *Mo'jam al-Baldan*. Volume 4, Beirut: Dar al-Sader.

ادبیات تطبیقی
شاپا چاپی: ۶۵۱۲-۲۰۰۸ شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶-۲۸۲۱

تحلیل اثرپذیری ترجمه الفرج بعد الشده ج ۱ از شعر عربی *

محمدرضا نجاریان[۱] (نویسنده مسئول) ؛ بهزاد جلالی[۲]

چکیده

فرج بعد از شدت، کتابی به زبان عربی و نوشته قاضی ابوعلی محسن تنوخی در قرن چهارم هجری است. قاضی تنوخی برای فهم بهتر و زیباترکردن نثر خویش، اشعاری را از خود یا دیگران می‌آورد که حاوی پاره‌ای از معلومات دینی، ادبی، تاریخی و علمی است. این اشعار، گاه از زبان خود نویسنده و گاه از زبان شخصیت‌های حکایت‌ها بیان می‌شود؛ حسین بن اسعد دهستانی با ذکر اشعار فارسی ترجمه‌ای آزاد از این کتاب ارائه کرده است. در این پژوهش کوشش شده است، اشعار عربی کتاب به استثنای اشعار عربی مترجم، تصحیح و پس از بررسی دقت ترجمه، کاربرد نحوی، بلاغی و فرهنگ اسلامی- عربی بیت عربی در میان نثر فارسی و گونه‌های فرج بعد شدت مشخص گردد.

واژه‌های کلیدی: فرج بعد از شدت، قاضی تنوخی، حسین بن اسعد دهستانی، نثر قرن ۴

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۷/۰۹ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۱/۰۷ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۲/۱۲/۱

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی، سال پانزدهم، شمارهٔ بیست و نهم، پاییز و زمستان۱۴۰۲ صص ۲۸۹- ۳۲۷

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

DOI: 10.22103/JCL.2024.22276.3672

حق‌مؤلف © نویسندگان

۱. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه یزد، یزد، ایران. رایانامه: reza_najjarian@yahoo.com

۲.دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه یزد، یزد، ایران. رایانامه: bjbjalali@gmail.com

۱. مقدمه

۱-۱. شرح و بیان مسئله

فرج بعد از شدت، کتابی به زبان عربی نو شته قا ضی ابوعلی محسن تنوخی در قرن چهارم هجری اســت. وی به حافظه خوب شـهرت داشــت. چنانکه پسـرش درباره او چنین روایت می‌کند:«وی گذشــته از حفظ اشــعار شــاعران دوره جاهلی و مخضــرمین، مســائل فقهی و حدیث و کلام و منطق و هندســه و هیئت، هفتصــد قصــیده از ابوتمام و بحتری از حفظ داشت.»(حاکمی، ۱۳۵۵: ۹) این کتاب، برای اولین بار توسط محمد عوفی به فارسی ترجمه شده که از آن ترجمه، اثری در دست نیست؛ مگر حکایاتی که وی از این کتاب در *جوامع الحکایات* نقل کرده‌است. ترجمه بعدی فارسی آن به قلم حسین ابن احمد دهستانی در قرن هفتم انجام شـد که وی اشـعاری فارسـی نیز بدان افزوده و در پایان هر حکایت، نتیجه‌ای را که از آن به دسـت آمده، اضـافه کرده اسـت. (همان: ۱۴) *فرج بعد از شـدت*، مشـتمل بر داســتان‌هایی از انســان‌های گرفتار اســت؛ که هریک به نوعی نجات یافته و به راحتی رسیده‌اند. هدف نویسنده در این کتاب که پر از داستان‌های تاریخی و پندآمیز است، علاوه بر به‌تصـویرکشـیدن اجتماع زمان خود و صـفات زشـت آنان، ذکر رفتار انسـانی و اخلاقی قهرمانان داستان‌هایش و تأثیر آن رفتارها در رهایی انسان‌های گرفتار از مشکلات است.

قبل از قاضی تنوخی، مداینی، کتابی در پنج یا شش صفحه برای گشایش و فرج و رهایی بندگان خدا از چنگال هم و غم در احوال و اخبار کســانی که به ســختی مبتلا بودند و در آخر به راحت رســیدند، جمع آورد و نام آن را « *فرج بعد الشــدة و الضــیق* » نهاد. بعدها تنوخی کتاب مداینی در فرج و شــدت را با افزودگی‌هایی در ۱۴ باب تدوین کرد که هر چهارده باب با عناوین مختلف امّا درون‌مایه‌هایی بر اساس فرج بعد از شدّت است. (ر.ک: همان: ۱۵)

۱ -۲. پیشینهٔ پژوهش

در مورد کتاب *فرج بعد از شدت* بیشتر به گزیدهٔ حکایات و اشاره‌های گذرا به مفاهیم کتاب و عناصر داستانی اشاره شده است. برخی از آثار مربوط به صورت شرح و توضیح یا تصحیح

هستند که از میان آنها می توان به قاسم‌زاده (۱۳۸۸) و حاکمی (۱۳۶۳) اشاره کرد. علیرضا نبی لو و هاجر فتحی نجف آبادی در مقاله «تحلیل عناصر داستانی الفرج *بعد الشدة* » (۱۳۸۸)داستانها را بر اساس عناصری چون موضوع، حادثه خارق‌العاده، شخصیت، زاویهٔ دید، راوی، زمان و مکان، زبان و نتایج اخلاقی و درونمایه‌ها تحلیل کرده‌اند. امیربانو مصفّا (کریمی) در مقاله «فرج بعد *الشدة* و جوامع الحکایات» (۱۳۵۱) بر این عقیده است که دهستانی در تجاویف سخن از وصافی و سجاعی و عبارات‌آرایی خودداری نکرده است. به طور کلی در زمینهٔ مورد بحث نگارندگان پژوهشی با این مضمون و موضوع دیده نشده است .

۱ -۳. ضرورت و اهمیت پژوهش

برای درک مفاهیم کتاب *فرج بعد از شدت* لازم است جایگاه اشعار عربی در متن مشخص شود به همین دلیل ضرورت دارد پس از تصحیح ابیات، دورهٔ شاعر تعیین گردد و ضمن بررسی صحّت ترجمه، ارتباط نحوی و مضمونی آنها با متن فارسی و ورود اطلاعات گوناگون به نثر فارسی مشخص گردد تا معنا و مفهوم دقیقی از متن مستفاد گردد.

۲.بحث و بررسی

۲-۱. فرج بعد از شدت

ابوعلی مُحَسّن بن ابوالقاسم علی تنوخی (۳۲۷-۳۸۴ق)، قاضی ادیب و نویسندهٔ سدهٔ ۴ه.ق و نویسنده کتاب *نشوار المحاضرة و أخبار المذاکرة* و *الفرج بعد الشدة* بود. او در سال ۳۲۷ه.ق در بصره به دنیا آمد و همانجا در خاندان ادیب و حدیث‌شناس خود، پرورش یافت و در اهواز نشو نما کرد. همه استادان دورهٔ کودکی یا نوجوانی او از مشاهیرند و بی‌گمان از همه تابناک‌تر ابوبکر صولی است. پیداست که در خاندان قاضی بزرگی چون ابوالقاسم تنوخی، آموزش دینی بر آموزش ادبی پیشی داشت.

فرج بعد از شدت کتابی است تشکیل‌شده از قصه‌هایی با درون‌مایه‌های یکسان، برآمده از دل تاریخ ادبیات. نسخه عربی متنی است نوشته‌شده در قرن چهارم به قلم قاضی ابوعلی محسن تنوخی. این کتاب در ۱۳ فصل توسط حسین بن اسعد دهستانی در قرن هفتم ترجمه

و به نام وزیر عزالدین طاهر بن زنگی فریومدی شد.ترجمهٔ اشعار عربی شعرگونه است. در این مقاله بر اساس عصور تاریخ ادبیات عرب به تحلیل اشعار عربی و مفاهیم اسلامی عربی آنها و ترجمه و ارتباط نحوی و بلاغی بیت می‌پردازیم؛ اما اشعار عربی مترجم موضوع بحث نیست. ایرادهای نگارشی ابیات عربی در مقایسه با دیوان در بخش یاداشت‌ها ذکر شده است.

۱-۱-۲ اموی

طریح بن اسماعیل الثّقفی

- طریح درزمان ولیعهدی ولید بن یزید بن عبدالملک، دارای مقام و احترام بود. این امر سبب حسادت اطرافیان شد و از او نزد حمّاد الراویه شکایت بردند. حمّاد با دسیسه‌ای شعری انشاء نمود و به یکی از خادمان داد تا آن را نزد ولید بخواند و به طریح نسبت دهد. این امر سبب شد تا ولید بر طریح خشم بگیرد. طریح بعد از پیگیری بسیار به درگاه ولید راه یافت و به تضرع و استکانت و خشوع و زاری این قصیده بخواند:

جَزَعـاً لِمَعْتَبَـةِ الْوَلِیـدِ ولَمْ أَکُنْ ... مِنْ قبلِ ذَاک مِنَ الْحَوَادِثِ أَجْزَعُ
فَاوَیْتُ صُـنْعَکَ فِی فَاَنَّ بِأَعیُنٍ ... لِلْکَاشِـحِینَ وَ سَـمعِهَا مَا تَصْـنَعُ
أَرْفَقتَنِی حِینَ انْقَطَعـت وَسُـدِّدَت ... عَنِّی الوُجوهُ وَلَم یَکُنْ لِی مَـدْفَعٌ

ودَخَلْتُ فِی حَرَمِ الذِّمَامِ وَحَاطَنِی ... حَفرٌ أَخَـذْتُ بِـهِ وعَهْـدٌ مُولَعٌ
أَفْهَـادِمٌ مـا قَـدْ بَنَیْـتَ وخَـافِضٌ ... شَـرَفِی وأَنْتَ لِغَیْرِ ذَلِک أَوْسَـعُ
وفَصَـلْتَ فِی الْحَسَـبِ الأَشَـمِّ عَلَیْهِمْ ... وصَـنَعْتَ فی الأَقْوَامِ ما لَمْ تصـنَعُ
فَکَـأَنَّ أَنْفُسَـهُمْ بِکُـلِّ صَـنِیعَـةٍ ... لَسـدَدْتَهَا وَ جَمیلِ فعْلٍ یَجْزَعُ
وَدُّوا لَـو أَنَّـهُـم تَـنـالُ أَکُـفُّهُم ... شَـلَلاً وأَنَّک عَن صَـنیعِکَ تَصـنَعُ

(همان: ۲۴۱ و ۲۴۲)

جزع کنم ز عتاب و لید اگر چه مرا / به گاه حادثه صبر است کار در هر باب
بر او ببخشای از روی فضل و راه کرم / روا مدار از این بیش رنج بر احباب
چه کرده‌ام که ز لطفت گسست پیوندم / چرا شدم ز جناب تو منقطع اسباب؟
زمام بنده نگه دار و زینهار مخور / که حفظ عهد بود سیرت اولوالالباب
بنای مجد مرا چون تو بوده‌ای بانی / به دست خویش دگر ره چرا کنیش خراب؟
چنان مکن که شماتت کنند بر حالم / جماعتی که ز تو بود سینه‌شان پر تاب
خجل بدند ز بذلت که وعدهٔ ایشان / سراب بود و سخای تو بحر بی پایاب

(همان: ۲۴۲-۲۴۴)

ولید چون این قطعه بشنید، طریح را به خود نزدیک کرد و در روی او بخندید و او را عفو نمود. شعر عربی بخشی از داستان و بدل «این قصیده» است که حکایت از اعتذار طریح دارد و با تشبیه تفضیل او را برتر از دیگران می خواند و ارزوی مرحمت دارد.

-روزی طریح به نزدیک ابوجعفر منصور درآمد. ابوجعفر به او گفت: تو آن نیستی که از خدای نترسیدی و در حق ولید عبدالملک گفتی:

لَوْ قُلْتَ لِلسَّیْلِ دَعْ طَرِیقَکَ / وَ الْمُوجُ عَلَیْهِ الْهِضَابُ تَعْتَلِجُ
لَغَارَ وَ ارْتَدَّ اَوْ لَکَانَ لَهُ / اِلَی طَرِیقٍ سِوَاکَ مُنْعَرَجُ

(همان: ۱۹۹)

اگر به سیل بگویی که رو بگردان زود / در آن زمان که بود موج او چو کوه روان
فرو رود به زمین یا ز راه برگردد / نیارد و نرود بر خلاف آن فرمان

طریح درجواب، چنین توجیه کرد که آن زمان که این ابیات گفته بودم، دست به دعا برداشتم. ابوجعفر که متوجّه توجیه او شده بود به ربیع گفت: دیدی که چگونه خود را از این ورطه خلاص داد. شعر مقول قول و از نظر بلاغی تمثیل است

اعْشی هَمْدان، ابومصبح عبدالرحمان بن عبدالله (۳۰-۸۳ق)،

-حمّاد الراویه حکایت کرد که در زمان اسارت اعشی در بند دیالمه، دختر کسی که اعشی به دست او اسیر بود، بر او عشق آورد و گفت اگر تو را از این بند رهایی دهم با من عهد و

پیمان می‌بندی و وفا می‌کنی، اعشی پذیرفت و درنتیجه از بند رهایی یافت، سپس اعشی قصیده ای دراز گفت در ذکر مشقتی که در اسر دیلم و قید ایشان کشید:

أصـــبَحْـتُ رَهنـاً لِلـعُـداةِ مُكَبَّلاً — أُمسِـی وَأُصْـبِحُ فی الأَداهِمِ أرسُـفُ
وَلَـقَـد أرانـی قَـبـلَ ذَلـکَ نـاعِـمـاً — جَـذلانَ آبـی أن أُضـــامَ وَآنَـفُ
وَاسـتَنكَرَتْ سـاقی الوِثاقَ وَسـاعِدی — وَأَنا أمرُؤٌ بادی الأَشـــاجِعِ أعجَفُ
فَـأصـــابَنی قَومٌ وَكُنـتُ اَصـــبَتْهُم — فَـالآنَ أصـــبِرُ لِلزمّـانِ وَأَعرِفُ
وَإِذا تُصِـــبْـکَ مِنَ الحَوادِثِ نَكبَـةٌ — فَـاصـــبِر لها فلَعَلَّهـا تَتَكَشـــَّفُ

(همان: ۴۰۷)

بـه بنـد دشـــمنـان گشـــتم مقیّد — همی جسـتم جهان چون شـیر در بند
از اینم ننـگ بـد زین پیش و بودم — به کام دوســتان دلشـــاد یک‌چند
شـــد از ســـختی بندم ســـاعد و ســـاق — چنان لاغر که پیدا گشـــت پیو ند
به من بودند خلقان شـــاد و من شـــاد — صـــبورم این زمان در رنج خرســـند
خدا در بند غم کس را بنگذاشـــت — گشـــایش خواه از او و دل در او بند

(همان: ۴۰۷)

در این ابیات پندی است که در عین ناامیدی از کسی که انتظارش هم نداری، بر تو گشایش حاصل می‌شود. ابیات بدل یا مفعول « قصیده ای گوید» در بیان مشقت شاعر در اسارت است.ضمنا سفارش به صبر در میان ایات و احادیث مشهود است مثل آیه ۱۱۵ سوره هود : وَاصْبِرْ فَإِنَّ اللّهَ لاَ يُضِيعُ أَجْرَ الْمُحْسِنِينَ

منسوب به علیّ بن ابی طالب:

-حکایت کرده‌اندکه روزی ابوجعفر منصور در حال خطبه‌خوانی بود که ناگاه مگسی لبش را گزید و هر کار کرد آن مگس دور نشد تا در خطبه ایجاز نمود و از منبر پایین آمد، سپس سلیمان اعمش را خواست و از او علّت را جویا شد. گفت: این تنبیهی آسمانی است تا از

حال مظلومان غافل نمانی. منصور بدین سبب بر اسب نشست و به دروازهٔ خراسان رفت که ناگاه تیری در کنار او فرود آمد و بر یک پرّآن این بیت مکتوب بود:

أحسَنْتَ ظَنَّکَ بِالأَیّامِ إِذ حَسُنَتْ وَلَمْ تَخَفْ سوءَ ما یَأتی بِهِ القَدَرُ

و بر پر دیگر این بیت مرقوم بود:

وَسالَمَتْکَ اللّیالی فَاغْتَرَرتَ بِها وَعِندَ صَفوِ اللَّیالی یَحدُثُ الکَدَرُ

(همان: ۴۵۱)

به حسن ظن شدی غرّه چو دیدی از جهان احسان

نمی‌ترسی که فعل بد نماید با تو ناگاهان

سلامت داد ایّامت مشو مغرور از غفلت

که جام صافی عیش تو گردد تیره از دوران

و بر پر سوم نوشته بود همدانی من همدانی. منصور که در فکر بود به قصر رفت و اوضاع را بر اعمش شرح داد. اعمش گفت: ببین در زندان‌های تو کسی از اهل همدان نیست؟ پس از جستجو مردی را یافتند و او را نزد منصور بردند. منصور علّت حبس او را جویا شد. او گفت: آن زمان که در همدان صاحب نعمت و ضیعت بودم، عامل تو نزد من آمد و ضیعت من خواست، چون نفروختم، آن ضیعت به زور ستاند و مرا در بند به اینجا فرستاد. امیر بند از او برگرفت و او را جامه‌ای نیکو پوشاند و سپس عامل را خواست و آن مرد را اختیاراتی داد که او گفت فقط ضیعت خود بازستانم و به باقی حاجتم نیست و از عامل درگذشتم. امیر را این رفتارمرد خوش آمد. در ترجمه باید فعل ماضی باشد نه امر. شعر عربی بدل از عبارت «این بیت» است و سفارش به دوری از غرور و غفلت می کند تا عیش منغص نگردد.

-حکایت است که اعرابی نزدیک امیرالمؤمنین آمد و از ایشان پندی طلبید تا در سختی‌ها به کار آید. ایشان گفت: شداید و سختی‌ها را غایتی است و تا زمان آن نرسد نمی‌توان در

دفع آنها کوشید. پس به خدا توکّل کن و صبور باش. چون مرد از خدمت او بازگردید امیرالمؤمنین(ع) این بیت بر زبان راند:

إذا لَم یَکُن عَونٌ مِنَ اللهِ لِلفَتی فَأکثَرُ ما یَجنی عَلَیهِ إجتَهادُهُ

(حاکمی، ۱۳۵۵: ۱۰۰)

چو باشدت ز خدا عون بر مراد دلت اگرچه جهد نباشد ز تو ظفر باشد

و گر خدای نباشد به کارها یارت ترا ز کوشش تو بیشتر ضرر باشد

شعر عربی، جزئی از متن و بدل «این بیت» است . بیت دوم فارسی ترجمه شعرعربی است.

أبوالأسود الدؤلی (١٦ هـ . ق/ ٦٩ هـ)

-ابوالعتاهیه حکایت می کند آن هنگام که به جرم نسرودن شعر در بند بودم، با پیرمردی نیکوصورت و پاکیزه جامه مجالست نمودم و چون ازوحشت بند می‌نالیدم و وجوه خلاص را تدبر می کردم، آن مرد این دو بیت برخواند:

تَعَوَّدْتُ مَسَّ الضُّرِّ حَتّی أَلِفْتُهُ وأَسْلَمَنی حُسْنُ العَزاءِ إلی الصَّبرِ

وَ صَیَّرَنی یَأسی مِنَ النَّارِ واثِقاً بِحُسْنِ صَنیعِ اللّهِ مِنْ حَیْثُ لاأَدْری

(همان: ۳۹۷)

دل کرد رنج عادت و غم شد انیس او ترک جزع گرفت و به صبر التجا نمود

نومیدیش ز خلق به حق داد این وثوق کو را به حسن صنع رهاند ز رنج زود

(همان: ۳۹۸)

و سرانجام همین ابیات باعث خلاصی‌ام از بند شد. ابیات بدل «این دو بیت» است و سفارش به توکل به حق و صبر دارد به گونه ای که به جای خلق خدا را باید برگزید.

منسوب به حمّاد الراویه:

-آن دو بیت که حمّاد سرود و با توطئه غلامی آن را به نام طریح برای ولید خواند تا او را از قرب درگاه خلافت ولید برانند ... ، این ابیات است:

سِـــیری رِکَابِی إِلَی مَنْ تَسْـــعَدِینَ بِهِ فَقَـدْ أَقَمْـتِ بِـدَارِ اَلْهَونِ مَـا صَـــلُحَا
سِـــیرِی إِلَی سَـــیِّدٍ سَـــمْحٍ خَلَائِقُه ضَـــخْمُ الدَّسِـــیعَةِ قَرْمٌ یَحْمِلُ الْمدْحا

(همان: ۲۳۸)

ســـوی ســـعادت پوی ای حمیده مرکب من
در ین مـذلّـت از ا ین بیشـــتر چـه می‌پـا یی؟
ســـوی کســـی که کریمســـت و راد ونیکو خلق
بـزرگ بـذل و ســـزاوارآنـکـه بســـتـایـی

(همان:۲۳۹)

کنیه حمّاد، ابوالقاسم است. او شاعر معروف ایرانی‌تبارِ عرب در قرن اول و دوم هجری است. پدرش شاپور/ هرمز یا به روایتی میسره از اهالی دیلمان بود که پسر عروه‌بن زید الخیل طائی وی را اسیر کرد و به دخترش لیلی بخشید به همین دلیل مُکنّی به ابولیلی شد. (ابوالطیب لغوی،۱۴۲۳، ص ۸۶). شعر بدل «این ابیات» است که تعریض گونه مخاطب را به پرهیز از اقامت ذلت گونه در دربار می خواند و سفارش به برگزیدن ممدوحی کریم می کند.

یزید بن ضبّة الثقفی(؟-۱۳۰ هـ)

-ابوعلی بن مقله حکایت می‌کند آن زمان که منصب وزارت داشتم، در حجره‌ای مقیّد بودم و امید خلاصی و فرج از من منقطع شده بود. به این سبب که مرا در بند عزیز می‌داشتند، روزی کاتب امیر، از من درخواست حاجتی کرد تا امیر اجابت نماید و من آرزوی شراب و طعام و سماع و مطرب نمودم. مطربه‌ای بیاوردند اول سرودی که گفت این بود:

فَوَاعَدَ لِلبَیْنِ الْخَلِیلُ فَبَیّتُوا وَ قَالُوا لِداعِی الزُّورِ مَوْعِدُکَ السَّـــبْتُ
وَ لَکِنَّهُمْ بَانُوا وَ لَمْ اَدْرِ بَغْتَـــةً وَ اَفْظَعُ شَـــیْءٍ حِینَ یَفْجَؤُکَ الْبَغْتُ

(همان: ۱۳۷)

صحیح بیت اول بدین صورت است: (أبوحیان التوحیدی، ص ۱۴۱)

تَواعَ ـ ـدَ لِلبَیـ ـنِ الخَلیـطِ لِیَنبتـوا وَقـالوا لِراعـی الذودِ مَوعِدُکَ السَبتُ

در الموسوعه الشعریه بیت اول را به « النمیری» غزلسرای عصر أموی هم نسبت داده اند.

مرا به هجران انذار کرد و پس فرمود که وقت رفتن تو روز شنبه است پگاه
ولیک ناگه رفت و خبر نکرد مرا عذاب سخت ترین هست فرقت ناگاه

(همان: ۱۳۸)

در آن حجره مرد دیگری نیز به همراه او در حبس بود. بعد از اینکه مطربه شعر را خواند، ابن مقله تفأل نیک زد و هر دو به فرمان امیر از حبس خلاصی یافتند. ابن مقله به وزارت و صدارت القاهر بالله رسید و آن مرد را نیز برای هم‌صحبتی خود ببرد و هر دو از چنان محنت به چنین دولتی رسیدند. شعر جزئی از متن و بدل «این» است. این شعر با مضامین عاشقانه و هجران در جریان حبس ابن مقله در حجره‌ای از یاقوت امیر فارس سروده شد.

۲-۲-۲. عصر عباسی

ابوالعتاهیه:

-احمد بن محمّد المنذر سبب رفتنش به شام را این‌گونه حکایت کرد که متوکّل به تماشای متنزّهی که آن را محمّدیه می‌خوانند رفته بود و کتّاب غیبت من را مغتنم شمردند و با متوکّل مقرّر گردانیدند که مرا به رقّه بفرستند تا از حضرت دور افتم. پس من را آگاه نمودند و چون قصد وداع با امیرالمؤمنین نمودم گفتند که بر تو ساخط است و باید که بی‌درنگ راهی شوی. می‌گوید چون به رقه رسیدم نماز شام شده بود. از اعرابی شنیدم که شتر می‌راند و این بیت می‌خواند:

کَمْ مَرَّةٍ حَفَّتْ بِکَ المَکارِهُ خارَ لَکَ اللهُ وَأنتَ کارِهُ

(همان: ۱۴۵)

دل تنگ مکن اگر چه محنت باشد محنت ز خدا موجب نعمت باشد
هر حال که آن را تو بلا پنداری چون در نگری غایت دولت باشد

این بیت را به فال نیک گرفتم و پریشانی خاطر زایل گردانیدم و سرانجام نیز همین شد و این سفر شام سبب رفعت درجت و مقام و عزّت و خوشدلی من گردید. شعر جزئی از متن و بدل «این بیت» است و اشاره دارد به آیه ۲۱۶ بقره: وَ عَسی أَنْ تَکْرَهُوا شَیْئاً وَ هُوَ خَیْرٌ لَکُمْ

بحتری:

-حکایت کرد ابوالقاسم سلیمان بن مخلّد گفت: آن زمان که پدرم را از بغداد نفی کردند و من در بغداد تنها و بی شغل ماندم، انس من شب و روز با بحتری شاعر و ابومعشر منجّم بودی و بیشتر اوقات ملازم من بودندی. یک روز حکایت کردند که وقتی در عسرتی بودیم و المعتز بالله در حبس بود به نزد او رفتیم. بحتری گفت چند بیت گفته بودم در حق محمد بن یوسف الشعری در آن وقت که محبوس بود. آن بیت‌ها بر معتز خواندم چنان فرانمودم که در حق تونظم داده‌ام و ابیات این است:

جُعِلْتُ فِداکَ الدَّهرُ لَیسَ بِمُنفَکٍّ ... مِنَ الحادِثِ المَشکُوِّ وَالنّازِلِ المُشْکی

وَما هَذِهِ الأَیّامُ إِلّا مَنازِلٌ ... فَمِنْ مَنزِلٍ رَحْبٍ وَمِن مَنزِلٍ ضَنْکِ

وَقَدْ هَذَّبَتْکَ النّائِباتُ وَ اِنَّما ... صَفا الذَّهَبُ الإِبریزُ قَبلَکَ بِالسَّبْکِ

أَمَا فی رَسولِ اللَهِ یوسُفُ أُسوَةً ... لِمثلِکَ مَحبوساً عَلی الظُّلمِ وَالافکِ

أَقامَ جَمیلَ الصَّبرِ فی السِّجنِ بُرْهَةً ... و نالَ بِهِ الصَّبرُ الجَمیلُ إِلَی المُلکِ

(حاکمی،۱۳۵۵: ۲۸۰)

فدات باد تنم روزگار نیست جدا ... ز واقعات و نوازل ز حادثات و بلا

منازلند شب و روز و منزلی باشد ... که تنگ باشد و منزل بود فراخ‌قضا

به حادثات مهذّب شدی همان‌گونه ... که زر ز بوته پذیرفت وقت سبک‌صفا

بسست پیش روت یوسف اندرین زندان ... که دید چون تو به ناحق ز دهر رنج و عنا

چو صبر کرد در آن خواری و بلا یک‌چند ... عزیز مصر برون شد ز سجن و کامروا

ابیات بدل ضمیر اشاره «این» است. شاعر عرب با به کار بردن تمثیل و نیز تلمیح به داستان یوسف(ع) به اهمیت صبر برای رسیدن به پادشاهی تأکید کرده است: قَالُواْ أَإِنَّکَ لَأَنتَ یُوسُفُ

قَالَ أَنَاْ يُوسُفُ وَهَذَا أَخِي قَدْ مَنَّ اللّهُ عَلَيْنَا إِنَّهُ مَن يَتَّقِ وَيِصْبِرْ فَإِنَّ اللّهَ لاَ يُضِيعُ أَجْرَ الْمُحْسِنِينَ(سوره یوسف، آیه ۹۰).نکته مهم کاربرد کلمات مستعربه مثل ابریز است.

-... معتز رقعه را گرفت و به خادم ملازمش داد تا وقتی از زندان آزاد شد به او بدهد. پس از چندی او به خلافت نشست و چون بحتری و سلیمان به تهنیت خلافت نزد او رفتند، بحتری گفت قصیده‌ای گفته بودم در تهنیت خلافت و مدح او و هجو مستعین برخواندم و مطلع قصیده این بود:

يُجانِبُنا فی الحُبِّ مَنْ لا نُجانِبُه وَيَبعُدُ مِنّا فی الهَوی مَنْ نُقارِبُهُ

(حاکمی، ۱۳۵۵: ۲۸۳)

ز من جدا شود آنکس کزو نگردم دور وصال جویم از او و مرا کند مهجور

بیت بدل از ضمیر اشاره «این» است و گواه آینده نگری و رندی شاعر دارد.

-تا بدین ابیات رسیدم که گفته بودم:

فَكَيفَ رَأَيتَ الحَقَّ قَرَّ قَرارُهُ وَكَيفَ رَأَيتَ الظُّلمَ آلَتْ عَواقِبُهُ
وَلَم يَكُنِ المُغتَرُّ بِاللّهِ إِذ سَرَى لِيُعْجِزَ وَالمُعتَزُّ بِاللّهِ طالِبُهُ
رَمى بِالقَضيبِ عَنْوَةً وَهوَ صاغِرٌ وَعُرِّيَ مِنْ بُردِ النَّبِيِّ مَناكِبُهُ

چگونه دیدی احوال او نیافت قرار چگونه دیدی ظلم و ستم که شد مقهور
اگر چنانکه ز معتز گمان برد مغترّ که جان توان بردن بدانکه هست غرور
قضیب ملك بیفکند زود و خوار برفت تنش به برد پیمبر نشد دگر مستور

(همانجا)

چند بار آن را استعادت فرمود و خادمی که آن روز رقعه را گرفته بود، فرمود تا آن را بیاورد و به ازای هر بیتش هزار دینار به من دهد. چون شش بیت در آن رقعه بود مرا شش هزار دینار داد و گفت این مال را تلف مکن و با آن ضیعتی بخر. چنین کردم و بعد از آن هر روز کار

و نعمت و خدمت من نیکوتر و بیشتر شد. اشعار بدل عبارت «این ابیات» است و در باره خلع ید مستعین ظالم است که شایسته برد نبی نیست و جایگزینی بحق معتز است.

دعبل خزاعی:

-دعبل شاعر چون مأمون را هجو کرد، مأمون گفت آن ابیات بر من خوانید و از جمله آن هجو، این دو بیت بود:

إنِّی مِنَ الْقَوْمِ الَّذِینَ سُیُوفُهُمْ قَتَلَتْ أخاکَ وشَرَّفَتْکَ بِمَقْعَدِ

شَادُوا بِذِکْرِکَ بَعْدَ طُولِ خُمُولِهِ واسْتَنْقَذُوکَ مِنَ الحَضِیضِ الأوْهَدِ

(همان: ۲۷۰)

از آن گروهم کایشان به تیغ گوهردار برادرت را کشت و مملکت به تو داد

تو را به اوج رسانید از حضیض خمول سرای مجد تو را به ز تیغشان بنیاد

مأمون گفت بهتان است و بفرمود تا دعبل را نزد او آوردند. دعبل که از خشم مأمون آگاه بود، گفت یا امیرالمؤمنین مرا عفو کن و مأمون گفت در امانی و آن قصیده که در مرثیهٔ اهل بیت رسول و مناقب ایشان انشا کرده‌ای برخوان. ابیات عربی بدل«این دو بیت» بوده و جزئی از متن است؛ زیرا کنایه تعریضی دارد که با قتل امین، مأمون را به خلافت برگزیدند.

-دعبل از بیم او جرئت خواندن نداشت تا اینکه مأمون گفت ترا امان است. او این قصیده می‌خواند و مأمون می‌گریست. چون اینجا رسید که گفته است:

بَناتُ زیادٍ فی الخُدورِ مَصونَةٌ وَ بِنْتُ رَسولِ اللهِ فی الفَلَواتِ

وَ آلُ رَسولِ اللهِ هُلبٌ رِقابُهُم وَ آلُ زیادٍ غُلَّظُ القَصَراتِ

(همان: ۲۷۱)

به پرده ها برپوشیده دختران زیاد نبیرگان نبی سر برهنه در صحرا

نحیف و لاغر آل نبی غریب و اسیر ستبرگردن آل زیاد و کامروا

او را به خاطر مدح خاندان پیغمبر، عفو کرد. شعر مقول قول است و گواه ظلم بی‌شمار بنی‌امیه و ابن زیاد به فرزندان رسول اکرم(ص) دارد

مأمون به وی گفت: قصیده تائیه‌ات را برایم بخوان و مترس که از آنچه در آن چکامه گفته ای درامانی چه من از آن قصیده آگاهم و خوانده‌ام اما دوست دارم که از زبان خودت بشنوم. از آن پس دعبل اولین کسی بود که بر وی داخل می شد و آخرین کس بود که از نزدش بیرون می رفت.(علی ابن عساکر،۱۹۵۱م، ج۵: ۲۳۴). چکامه تائیه‌ای که دعبل درباره دودمان پیغمبر(ص) سروده است، از بهترین نوع شعر و بلندترین نمونه مدایح است که آن را برای علی بن موسی(ع) در خراسان سرود (حموی، ۱۹۵۵م،ج ۴: ۱۹۶)

قاضی تنوخی (۲۷۸-۳٤۲ق)

-قاضی تنوخی این معنا را در ذکر فرج بعد از شدّت و برتری آن بر آسانی که بعد از آن سختی باشد، نظم داده است:

إنّا رَوَينا عَنِ النَّبیِّ رَسـولِ اللهِ فیما أُفیدَ مِنْ أدَبِه

لَوْ دَخَلَ الْعُسْرُ کُوَّةً لَأَتَی یُسْرَانِ فَاسْتَخْرَجَاهُ مِنْ ثُقْبِه

(همان: ۹۸)

روایت است ز صدر رسل که یسرانند — روان شـده ز پی عسـر دایما بسـتاخ

اگر چنانکه به سوراخ در شود سختی — برون کنند دو آسـانیش از آن سـوراخ

بیت در جایگاه قید کیفیت است و تلمیح به این حدیث دارد: قَالَ رَسُولُ اللَّه(ص): «لَوْ دَخَلَ الْعُسْرُ کُوَّةً، جَاءَ یُسْرَانِ فَأَخْرَجَاهُ» فَلَمَّا سَمِعْتُ ذَلِکَ، قُلْتُ بَدِیهًا....

-فرج رخجی گفت شبی در حبس مامون خفته بودم .در خواب دیدم که گوینده‌ای گفت:

لَـمَّـا اَتَی فَـرَجـاً مِـنْ رَبِّـهِ فَـرَجٌ — جِئْنَـا الـی فَرَجٍ نبْغـی بِـهِ الفَرَجـا

فـرج را چـون فـرج آمـد ز ایـزد — شـــدم نـزد فـرج از وی فـرج‌خـواه

(همان: ۴۴۰)

بامداد برخاستم، مرا شفاعت کرده بودند و امیرالمؤمنین مرا ولایت فارس و اهواز داد. بیت مقول قول است. در نسخه عربی اول «فرجٌ» است و بعد «فرجاً». با عنایت به مرجع ضمیر«ه»

بهتر است منصوب اول باشد؛ زیرا مقصود «فرج رخجی محبوس» است که شاعر با کاربرد دوگانه آرایه جناس تام و به کار گیری تعبیر خواب پیام گشایش و رهایی دارد.

منسوب به حسن بن وهب:

-سلیمان گفت: آن زمان که در حبس بودم، یک روز برخاستم غمناک‌تر و نومیدتر از همیشه. رقعه‌ای به من دادند که برادرم(حسن بن وهب) نوشته بود و این قطعه در وی مکتوب:

خَطْبٌ ابـا اَیُّـوبَ حَلَّ مَـحَـلَّـهُ فَـاذا جَزِعْتَ مِنَ الْخُطُوبِ فَمَنْ لَهـا
اِنَّ الَّـذِی عَقَـدَ الَّـذِی انْعَقَدَتْ بِـهِ عُقَـدُ الْمَکَـارِهِ فِیـکَ یَحْسُـنُ حَلُّهَا
فَـاصْـبِرْ فَـاِنَّ اللّـهَ یُعْقِبُ راحَـةً فَلَعَلَّهـا اَن یَنْجَلِی وَ لَعَلَّهـا
وَ عَسـی تَکُونُ قَرِیبَـةً مِنْ حَیْثُ لا تَـرْجُـو وَ یَـمْـحُـو عَن جَـدِّکَ ذُلَّهَا

(همان: ۱۰۶)

به گاه حادثه هرچند سـهمناک بود اگر صـبور نباشـی تو از که صـبر آید؟
اگر چه بسـته شـود کار ناامید مشـو که آنکه بسـت همو زود باز بگشـاید
به صـبر بوک و مگر شـاد باش و آه مکن مگر ز آینهٔ سـینه زنـگ بزدایـد
به ذلّ و محنت کار تو آنکه ببشـولید بـه عـزّ و دولـت بـار دگـر بـیـارایـد

سلیمان بن وهب می‌گوید: من آن رقعه را به فال نیک گرفتم و قوّتی در من پدید آمد و امیدوار گشتم. شعر بدل عبارت«این قطعه» است و با به کار بردن ادات ترجّی «عسی و لعلّ» امیدواری می دهد که با صبوری می توان به عزّت رسید و از ذلت دور شد. نیز تلمیح به صبر ایوب و داستان قرآنی آن حضرت دارد.

منسوب به سلیمان بن وهب:

-در ادامه سلیمان می گوید این دو بیت بدو (حسن بن وهب) نوشتم:

صَـبَّرْتَنـی وَ وَعَـظْتَنـی وَ اَنَـالـهـا وَ سَـتَنـجَلِـی بِـکَ لا اَقـولُ لَـعَـلَّـهَا
وَ یَحُلُّهَـا مَنْ کَـانَ صَـاحِـبَ عَقْـدِهَا ثِـقَـةً بِـهِ اذ کَـانَ یَـمْـلِـکُ حَلَّـهَا

(همان: ۱۰۷)

اگر چه محنت من دیر کشـــید، فرج عجب مدار که هر چند زودتر برســـد
مگر بگویم آنچ از خدا امید من اســـت وثوق هست که بی بوک و بی مگر بر سد

و همین امر سبب شد تا از بند آزاد شوم . شعر جزئی از متن و بدل «این دو بیت» است. و سفارش می کند که با صبر فرج حاصل خواهد شد.

الإمام الشافعی (۱۵۰-۲۰٤هـق)

-محمد بن رجا مولای هاشمی گفت: وقتی اندوهگین بودم، در کنار نهالیچه‌ای که بر آن نشسته بودم، رقعه ای دیدم برآنجا مکتوب:

یـا صـــاحِـبَ الهَمِّ إنَّ الهمَّ مُنقَطِعٌ لاتَـیـأسَـنَّ کـانَ قَـد فَـرَّجَ اللهُ

(همان: ۱۶۲)

یـا صـــاحـبَ الهمِّ إنَّ الهمَّ مُنْفَرِجٌ أبْشـــرْ بـخـیـرٍ فـإنَّ الـفـارجَ اللهُ
الـیـأسُ یَـقْـطَعُ أحـیـانًـا بصـــاحِـبِـهِ لا تَـیْـأسَـنَّ فـإنَّ الـکـافـیَ اللهُ
ای آنکـه از انـدوه و بلا غمگینی جز صـبر سـزد که شـیوه‌ای نگزینی
دلتنگ مشـــو اگر فروبنـدد کـار تـا بگشـــایی دیـد گشـــایش بینی

چون برخواندم آن اندوه از دل من رفت و شکیبا گشتم. شعر در نقش نهاد نائب فاعلی است.

منسوب به امام موسی کاظم (ع) و امام علی(ع):

-ابوبکر ثقفی گوید که وقتی مرا اندوهی سخت رسید، در خواب دیدم که گوینده‌ای می گفت:

کُنْ لِـلمَکـارِهِ بـالعَزاءِ مُسـَلّیـاً فَـلَـعَـلَّ یَـومـاً لا تَـرَی مَـا تَـکـرَهُ
وَلرُبَّمـا ابتَســَمَ الوَقورُ مِنَ الأذی وَ فُؤَادُهُ مِـن حَـرِّهِ یَـتَـأوَّهُ

(همان: ۱۶۳)

از مکـاره بـه صـبر سـلوت جوی کـه نـمـانـد غـم ار بـود چـون کـوه
بس کـه خنـدد حلیم و می گریـد دل پـردردش از غـم و انـدوه

آن غم بر دل من سهل شد و صبور گشتم. شعر مفعول «می‌گفت» است.قریب این مضمون در سخن امام باقر(ع) است: الجَنّةُ مَحفوفةٌ بالمَکارِهِ و الصَّبرِ ، فمَن صَبرَ علی المَکارِهِ في الدُّنیا دَخلَ الجَنّةَ(کلینی، محمد بن یعقوب،۱۳۸۲،،ج۲ ،ص۸۹)

یساری و الشیاری و بشاری:

-یحیی بن خالد برمکی که به خاطر بحث با هادی بر سر تغییر رأی هارون، ناراحت و بر جان خود خائف بود، وقتی به خانه رسید، با غلام خود بحث کرد و تپنجه‌ای بر روی او زد که حلقه انگشتری‌اش بشکست و نگین آن ضایع گشت. بدین سبب غمناک و پریشان شد. بشاری شاعر درآمد و بر صورت حال وقوف داشت، این شعر بگفت:

اَخْلاکَ مِنْ کُلِّ الْهُمُومِ سُقُوطُهُ وَ اَتاکَ بِالفَرَجِ انفراجُ الْخاتَمِ
قَدْ کانَ ضاقَ بِفَکِّ حَلْقَةِ ضِیقِهِ فَاصْبِرْ فَمَا ضِیقُ الزَّمانِ بِدائِمِ

(همان: ۱۶۸)

انگشتری ار شکست و بفتاد نگین زنهار بدین سبب نباشی غمگین
آن حلقه گشاده گشت و آن بند شکست فالی‌ست نکو نیک بیندیش درین

(همان: ۱۶۸)

بعد از مدّتی هادی درگذشت و خلافت بر هارون مقرّر شد و یحیی در صدر وزارت نشست. طبق ترجمه ایّاک بر اتاک ترجیح داده شده برای تحذیر در حالی که صحیح نیست . فاعل اتاک، «انفراج» است؛ لذا ترجمه ایراد دارد. انکشاف انگشتر زدودن اندوه را برایت به ارمغان آورده است. در بیت دوم به جای« بفک»باید «فَفُکَّ » باشد و حلقه نائب‌فاعل آن. شعر دنبالهٔ نثر و بدل «این شعر» است و گواه باور به تفأل برای گشایش و رهایی است.

ابوالعباس بن نواله(ثوابه)

-حکایت کرد ابو عبدالله بن ابی عوف زوزنی که به نزدیک ابوالعباس بن نواله رفتم و او محبوس بود، این دو بیت املا کرد:

عَواقِبُ مَکروهِ الاُمورِ خِیارُ وَ أیّامُ شَرٍّ لا تَدومُ قِصارُ
وَ لَیسَ بِباقٍ بُؤسُها وَ نَعیمُها إذا کَرَّ لَیلٌ ثُمَّ کَرَّ نَهارُ

(همان: ۱۷۴)

بر عقب انده و غم شادی است — بر اثر محنت و رنج‌ست ناز
چون نبود دائم کوته شمر — روز بلا گرچه نیامد دراز
دولت و محنت بنپایند دیر — تا ز شب و روز بود ترک‌تاز

پس از چندی کار ابوالعباس نیکو گشت. شعر جزئی از متن و بدل«این دو بیت» است.

منسوب به جعفربن‌محمدالصادق/الْحُسَیْن‌بن عَلیّ/محمودالوراق/ابن المبارک

-یکی از بازرگانان مدینه حکایت کرد، زمانی که در بدترین حالت فقر و تنگدستی بودم، نزد جعفر بن محمد رفتم.چون حال من دید، دلش بر من رقت گرفت و این ابیات را بر خواند:

فَلا تَجزَعْ وَإنْ اَعْسَرتَ یَوماً — فَقَدْ أیسَرْتَ فی الزَّمَنِ الطَّویلِ
فَإنَّ العُسْرَ یَتْبَعُهُ یَسارٌ — وَقَولُ اللهِ أصْدَقُ کُلِّ قیلِ
فَلا تَیْأسْ فَإنَّ الیَأسَ کُفرٌ — لَعَلَّ اللهَ یُغْنی عنْ قَلیلِ
وَلا تَظْنُنْ بِرَبِّکَ ظنَّ سوءٍ — فَإنَّ اللهَ أولَی بِالجَمیلِ
فَلَو أنَّ العُقولَ تَسوقُ رِزقاً — لَکانَ المالُ عِنْدَ ذَوی العُقولِ

(همان: ۱۷۵ و ۱۷۶)(ایمن، محسن، ۱۳۷۱،، ص ۷۵)

اگر به رنج فتادی جزع مکن چندین — بسا که بودی در خرّمی و آسانی
چو گفت ایزد آسانی است با سختی — کلام حق را تکذیب کرد نتوانی
ز فضل ایزد کفر است ناامید شدن — مبر امید که زایل کند پریشانی
گمان خویش نکو کن که او نکوکار است — اگر چنان که شوی بدگمان تو درمانی
غنا و فقر به تدبیر اوست از وی دان — مگو که هست اثر زیرکی و نادانی

چون این ابیات شنیدم، گمان بردم که توانگرترین مردم دنیا منم و بعد از مدّتی خدای تعالی مرا از آن محنت خلاصی داد. شعر بدل «این ابیات» است و تلمیحات بسیاری در آن به کار رفته است: سَیَجْعَلُ اللّهُ بَعْدَ عُسْرٍ یُسْراً(طلاق/۷)؛ فَإنّ مَعَ ٱلعُسرِ یُسراً(شرح/ ۵)؛ لَا تَیْأَسُوا مِنْ رَوْحِ اللّهِ إِنَّهُ لَا یَیْأَسُ مِنْ رَوْحِ اللّهِ إِلّا الْقَوْمُ الْکَافِرُونَ (یوسف/ ۸۷)/ امام کاظم (ع) :إنَّ

اللَّهَ عَزَّ وَ جَلَّ يَقُولُ إِنِّی لَمْ أُغْنِ الْغَنِیَّ لِكَرَامَةٍ بِهِ عَلَیَّ وَ لَمْ أُفْقِرِ الْفَقِیرَ لِهَوَانٍ بِهِ عَلَیَّ وَ هُوَ مِمَّا ابْتَلَیْتُ بِهِ الْأَغْنِیَاءَ بِالْفُقَرَاءِ (کلینی، محمد بن یعقوب،۱۳۸۲، ، ج۲، ص۲۶۵)

فضل بن یحیی بن خالد البرمکی:

-روزی فضل بن ربیع بر فضل بن یحیی بن خالد برمکی وارد شد. فضل بن یحیی قدر فضل ندانست و او را وقع ننهاد. فضل ربیع دلتنگ و خشمناک بر پای خواست، بر پشت اسب نشست و این دو بیت بگفت:

عسی وَ عَسَی یَثْنِی الْقَضَاءُ عِنَانَهُ بِدَورِ زَمَانٍ وَ الزَّمَانُ یَدُورُ
فَیُعَقِّبُ رَوْعَاتٍ سُرُوراً وَ غِبْطَةً وَ یَحْدُثُ مِنْ بَعْدِ الْأُمُورِ امورٌ

(همان: ۱۸۴)

قضا عجب نبود گر عنان بگردا ند صفات اهل زمان در زمان بگردا ند
سرور و غبطت بخشد تو را پس از اندوه چو حال‌گردان حال جهان بگرداند

(همان: ۱۸۵)

چند روز بعد از این سخن، هارون الرّشید بر برامکه ساخط گشت. شعر بدل «این دو بیت» است و به قضا و قدر الهی و بی ثباتی روزگار اشاره دارد.

منسوب به ابو علی ابن مقله:

-ابوعبدالله زنجی کاتب گوید، وقتی ابن مقله در حبس ابوالحسن بن فرات بود، با اینکه بین من و او مودّت و محبّت دیرینه بود، در مدّت حبسش بدو هیچ نامه ننوشتم. ابن مقله پس از حبس، روزی به من رقعه ای نوشت که اول آن رقعه این ابیات بود:

تُرَی حُرِّمَتْ کُتبُ الاخلّاءِ بَیْنَهُمْ اَبنْ لِی، اَمِ الْقِرْطَاسُ اَصْبَحَ غَالِیا
فَمَا کَانَ لَوْ سَائَلْتَنَا کَیْفَ حَالُنَا وَ قَدْ دَهَمَتْنَا نَکْبَةٌ وَ هِیَ مَا هِیا
صَدِیقُکَ مَنْ رَاعَاکَ عِنْدَ شَدِیدَةٍ وَ کُلٌّ تَرَاهُ فِی الرَّخَاءِ مُرَاعِیا
فَهَبْکَ عَدُوِّی لا صَدِیقِی فَرُبَّمَا یَکَادُ الاَعَادِی یَرْحَمُونَ الاَعَادِیَا

(همان: ۱۹۵)

نامه‌نوشتن میان اهل مروّت — نیست روا یا شدست کاغذ نایاب؟
گر تو بپرسی ز حال دوست چه باشد؟ — دوست نباشد که او نپرسد از احباب
دوست مرا روز رنج باید و محنت — خود گه اقبال کم نیاید اصحاب
گیر که خود دشمنی، نماید دشمن — رحم بر آن دشمنی که دید به گرداب

این شعر سبب شد تا نامه‌ای را که بعداً برای وزیر نوشته بود، بر او عرضه دارم و او روز دیگرش خلاصی یابد. شعر بدل« این ابیات» است و وظایف دوست را برمی‌شمارد.

منسوب به الحسین بن الضحّاک: (ح ۱۵۰-۲۵۰ ق)

-اسحاق بن ابراهیم موصلی حکایت کرد و گفت، روزی یکی از حاجبان مأمون آمد و رقعه‌ای در داست داشت که چند بیت بر آن نوشته بود، از مأمون اجازهٔ خواندن خواست. مأمون پنداشت که او(ابن بواب) انشا کرده است، گفت برخوان:

اَجرِنی فَانِّی قَدْ ظَمِئْتُ اِلَی الْوَعْدِ — مَتی تُنجِزُ الوَعدَ المُؤَکَّد بِالْعَهْدِ
اُعِیذُکَ مِنْ خَلْفِ الْمُلُوکِ وَ قَدْ تری — تقْطع اَنْفَاسِی عَلَیْکَ مِن الوجْد
رَای اللَّهُ عبْدَا للَّه خَیْرَ عِبَاده — فَمَلَّکَهُ وَاللّهُ اَعْرَفُ بِالْعَبْدِ
الا اِنَّما الْمَأمُونُ لِلنّاسِ عِصْمَةٌ — مُمَیّزَةٌ بَیْنَ الظَّلالَةِ وَ الرُّشْد

(همان : ۲۰۰)

وفا نمای به وعده که نیک مشتاقم — اگر به وعده و ایمان وفا کنند کرام
مکن خلاف که از بیم خلف وعدهٔ تو — گسسته می‌شود از غم مرا نفس در کام
خدای داد تو را ملک و نیک داند اوی — که کیست لایق ملک و سزای جاه کدام
وجود تو ست ممیّز میان رشد و ضلال — خدای عزّ و جل کرد با تو این اکرام

شعر مقول قول است. درترجمه بیت چهارم کلمه مأمون افتاده است.در اثبات ادعای خود مبنی بر خلافت بحق مأمون به آیه ۲۶ آل عمران اشاره کرده است: قُلِ ٱللَّهُمَّ مَالِکَ ٱلمُلکِ تُؤتِی ٱلمُلکَ مَن تَشَاءُ وَتَنزِعُ ٱلمُلکَ مِمَّن تَشَاءُ وَتُعِزُّ مَن تَشَاءُ وَتُذِلُّ مَن تَشَاءُ بِیَدِکَ ٱلخَیرُ إِنَّکَ عَلَی کُلِّ شَیءٍ قَدِیر

-مأمون چون این ابیات بشنید و دریافت که از حسین بن ضحّاک است، روی ترش کرد و گفت: لا حیّا اللهُ مَن ذَکَرتَ و بیّاه هیچ چشم به دیدار او روشن مباد. نه اوگفته است:

اَ عَینَیَّ جُودا وَ ابْکِیَا لِی مُحَمَّداً وَ لا تَذْخرَا دَمْعاً عَلَیْهِ وَ اسْعَدَا
فَلا تَمَّتِ الْأشْیَاءُ بَعْدَ مُحَمَّد وَ لا زَالَ شَمْلُ الْمُلْکِ فِیهِ مُبَدَّداً
وَ لا فَرِحَ الْمَأْمُونُ بِالْمُلْکِ بَعْدَهُ وَ لا زَالَ فِی اَ لدُّنْیَا طَرِیداً مُشَرَّداً

(همان: ۲۰۱)

چو بر محمّد گریید ای دو دیدهٔ من ذخیره منهید اشک و شوید با هم یار
نه هیچ کار پس از مرگ او تمام شود نه ملک یابد بی‌هیبتش نظام و قرار
چنان شود به جهان رانده زمان مأمون که شاد نبود هرگز ز ملک برخوردار

گفت مدح و ذمّش را با هم مقابله کردیم و او را به نزدیک ما هیچ حقّی نماند. شعر عربی مقول قول است و تأکید دارد به اینکه پس از حضرت محمد ملک نظامی نخواهد گرفت.

-در ادامه چون ابن بوّاب وساطت کرد، مأمون او را خواست و سپس به او گفت مرا خبر کن تا آن روز که برادرم محمد امین را کشتند هیچ زنی از بنی‌هاشم را کشتند یا پرده دریده کردند؟ جواب داد که نه. پس فرمود که چرا این گفته‌ای؟

وَ مِمَّا شَجَا قَلْبِی وَ کَفْکَفَ عَبْرَتِی مَحَارِمُ مِنْ آلِ النَّبِیِّ اسْتُحِلَّتْ
وَ مَهْتُوکَةٌ بِالْخِدْرِ عَنْهَا سُجُوفُهَا کَعَابٌ کَقَرْنِ الشَّمْسِ حِینَ تَبَدَّتْ
اذا حَضَرَتْهَا رَوْعَةٌ مِنْ مُنَازِعٍ لَهَا الْمِرْطُ عَادَتْ بِالْخُضُوعِ وَ رَنَّتْ
وَ سِرْبُ ظِبَاءٍ مِنْ ذُؤَابَةِ هَاشِمٍ هَتَفْنَ بِدَعْوَی خَیْرِ حَیٍّ وَ مَیِّت
اَوَدیدا مِنِّی اذا مَا ذَکَرْتُهُ عَلَی کَبِد حَرّی وَ قَلْب مُفَتَّت
وَلَایَاتِ لَیلُ الشَّامِتِینَ بِغِبْطَةٍ وَ لا بَلَغَتْ آمَالُهَا مَا تَمَنَّت

(همان: ۲۰۲)

دلم حزین شد و اشکم فسرده شد از غم ز هتک ستر که دیدند آل پیغمبر
بسا که پرده دریده شدند مستوران چو خور به خوبی و نادیده روی ایشان خور

ز دست پرده‌دران و ز ترس رسوایی — پناه خود به خدا نوحه‌ساز و نفرین‌گر
وزان غزالان مهجور گشته از شیران — ز آل هاشم فریادخوان زنان بر سر
مرا ست د ست از این غ صّه بر دل پرخون — مراست آتش از این رنج در میان جگر
مباد شادی آن را که او بدین شاد است! — مباد هیچ مرادیش در جهان دیگر!

(همان: ۲۰۲)

حسین بن ضحّاک گفت: به خاطر دلسوزی هواخواهان و ترس ناگهان و فقدان نعمت، این سخنان گفتم. پس مأمون او را عفو کرد. شعر بدل «این» و گواه ظلم به آل هاشم است.

-حسین بن ضحّاک گفت، معتصم بر من خشم گرفت و فرمود تا مرا از حضرت او ممنوع و محجوب گردانیدند. این ابیات بدو نوشتم :

غَضَبُ الامامِ اَشَدُّ مِنْ اَدَبِه — فَقَدِ اسْتَجَرْتُ وَ عُذْتُ مِنْ غَضَبِه
اَصْبَحْتُ مُعْتَصِماً بِمُعْتَصِمٍ — اثْنَی الالهُ علیه فی کُتُبِه
لا وَالَّذی لَمْ یُبْقِ لی سَبَباً — ارْجُو النَّجاةَ بِه سِوی سَبَبِه
ما اِن شَفیعٌ غَیْرُ رَحْمَتِه — وَ ذَلِکَ مَن اَشفی عَلَی عَطَبِه

(همان: ۲۰۴)

خ شم امام سخت‌تر ا ست از عذاب او — از خشم او به لطفش آورده‌ام پناه
جویم ز رنج و محنت عصمت به معتصم — آنکس که گفت مدح و ثنای یکی اله
والله که گر رهی را از جرم و بی‌خودی — امروز هست جز کرمش هیچ عذر خواه
جز لطف او شفیع ندارم بلی بود — لطفش شفیع هر که شود کار او تباه

چون این نظم بر معتصم خواندند، مرا به نزدیک خود خواند. شعر جزئی از متن و بدل « این ابیات » است.مضامین اشعار در دعای چوشن کبیر دیده می شود: یَا مَنْ لا یُرْجَی إلا فَضْلُهُ یَا مَنْ لا یُسْأَلُ إلا عَفْوُهُ یَا مَنْ لا یُنْظَرُ إلا برُّهُ یَا مَنْ لا سُلْطَانَ إلا سُلْطَانُهُ یَا مَنْ وَسِعَتْ کُلَّ شَیْ ءٍ رَحْمَتُهُ یَا مَنْ سَبَقَتْ رَحْمَتُهُ غَضَبَهُ یَا مَنْ أَحَاطَ بِکُلِّ شَیْ ءٍ عِلْمُهُ یَا مَنْ لَیْسَ أَحَدٌ مِثْلَهُ

عبدالله بن طاهر (۱۸۰- ۳۲۰)

عبد الله بن طاهر بن الحسین بن مصعب بن زریق الخزاعی، أمیر خراسان درعصر عباسی بود.

-عبدالله قصیده‌ای سروده بود در مباهات به پدرش، طاهر و قصیده او این است:

أَنَا مَنْ تَعْرِفِينَ نِسْبَتَهُ ... سَلَفِي الْغُرِّ إِلبهالِيْلُ

مُصْعَبٌ جَدِّي نَقِيبُ بَنِي ... هَاشِمٍ والأَمْرُ مَجهولٌ

وحُسَيْنٌ رَأس دَعوَتِهم ... بَعْدَهُ والحَقُّ مَقبول

سَلْ بِهِمْ تُنْبِي بِحِدَّتِهَا ... مشْرفِيَّاتٍ مَصَاقِيلٌ

كُلُّ عَضْبٍ مُشْرَبٌ عَلا ... وجِرَازُ الحَدِّ مَغْلُولٌ

وأَبِي مَنْ لا كِفَاءَ لَهُ ... مَن يُسَامِي مَجْدَهُ قُولُوا

سَلْ بِهِ وَالْخَيْلُ شَاهِمَةٌ ... حَوْلَهُ جُرْدٌ أَبابِيلٌ

وَ بِرَبَّاتِ الْخُدُورِ وقَدْ ... جُعِلَتْ تَبْدُو الخَلاخِيلُ

مَنْ ثُنِيَ عَنْهُ الْخُيُولُ ... باكنافها الخطية الشَّوْلُ

أُبْطُنِ الْمَخْلُوعُ كَلْكَلُهُ ... وحَوَالَيْهِ الْمَقَاوِيلُ

فَثَوى وَالتُّرْبُ مَضْجَعُهُ ... غَالَ عَنْهُ مُلْكُهُ غَوْلٌ

قَادَ جَيْشاً نَحْوَ مَايِلِهِ ... ضَاقَ عَنهُ العَرْضُ والطُّولُ

مِنْ خُرَاسَانَ مَضْمَمُهُمُ ... كَلُيُوثٍ ضَمَّهَا غَيْلٌ

(همان: ۲۱۱)

من آن کسم که تو دانی مرا و اصل مرا — که فاضـــلان جهانند و ســـروران دیار
مرا ست مصعب جد، آن نقیب آل نبی — که نقد فضـــلش پیوســـته بد تمام‌عیار
حســـین نیز که او بود ســـرور ایشـــان — در آن زمان که نبد ملک را ثبات و قرار
به مدح دودهٔ من گر کسی سؤال کند — زبـان تیغ گوهربـار گشـــتـه گوهردار
نداشت کفوی در رفعت و شرف پدرم — کســـی که داند همتاش گو بیا و بیار
گواه مجـد و معـالیش نیزه و تیغنـد — که هر یکی به بزرگیش می‌کنند اقرار
بپرس از شـــرفش آن زمان که در گردش — دونده‌شـــیران بر بادپای گشـــته ســـوار
وگر بپرســـی گوینـد در پس پرده — ســـمر ز مردی و از مردمی او ابکـار
عنان ز دســت شـهان و مبارزان ستدی — چو بر رکاب نهادی قدم گه پیکار
لبـاس ملـک برآورد از ســـر مخلوع — بـه نوک نیزهٔ مخلوع و بخـت دولتیـار
هلاک کرد چنان لشـکری و شـاهی را — بر آن صـفت که بر آمد ز جان جمله دمار
ز طول و عرض سـپاهش زمین فراپوشـید — چو او کشـید به بغداد لشـکری جرّار
چو آفتـاب بر آورد از خراســـان او — هزار شـــیر ســـوار دلیر خنجردار

(همان: ۲۱۳)

شعر بدل از ضمیر اشاره«این» است. عبدالله از جانب مأمون ، در سال ۲۱۰ هق عازم مصر شد. او در مسیر، آرامش را به دمشق و نواحی مجاور آن بازگرداند و بر دشمن خود، محمد بن یزید اُموی، دست پیدا کرد. این شخص پیش از آن، عبدالله را به موجب سرودن قصیده‌ای در مُباهات به طاهر، هدف توهین قرار داده بود و حال در مقام عذرخواهی برآمد و با گریز به یکی از ابیات قصیده عبدالله که بزرگواری پدرش را برتر از همه بیان کرده بود، دلیل اقدامش را تعصب عربیتش نسبت به طاهر عجم بیان کرد و طلب عفو نمود. عبدالله نیز از گناهانش چشم‌پوشی کرد. (اکبری، ۱۳۸۴: ۱۷۷؛ نفیسی،۱۳۳۵: ۳۱؛ زرین‌کوب، ۱۳۶۳، ۵۰۷) عبدالله در اشعار فخریه به خاندانش طاهر ، حسین ومصعب با اغراق می گوید کسی در شرافت از آنها بالاتر نیست ؛نیز در جنگاوری و غلبه بر دشمنان و تسلط بر بغداد لشکری جرار داشتند.

منسوب به محمد بن یزید الأموی:

– محمد بن یزید اموی گوید: چون قصیدهٔ عبدالله را بخواندم، حمیّت عربیت، مرا به خشم آورد و ننگ داشتم که مردی از عجم بر عرب تفاخر کند. در جواب آن قصیده‌ای بگفتم و سخن را بر او رد کردم و قصیده این است:

أیُّهَا اَلْبَارِی بِبَطْشَتِهِ لِأغَالِیطَ و تَحْصِیلِ
قَاتِلُ الْمَخْلُوعِ مَقْتُولٌ وَدَمُ الْقَاتِلِ مَطْلُولٌ
لا تُنْجِیْهِ مَذَاهِبُهُ نَهْرُ بُوشَنْجَ ولا النِّیلُ
بِیَدِ الْمَخْلُوعِ طُلْتَ یَداً لَمْ یَکُنْ فِی بَاعِهَا طُولٌ
یَا ابْنَ بَیْتِ النَّارِ مُوْقِدهَا مَا لِحَاذِیهِ سَرَاوِیلُ
أیُّ مَجْدٍ لَکَ تَعْرِفُه اَو نَسِیبٍ لَکَ بُهْلُولٌ
نَسَبُ عُمُرکَ مُوْتَشِبٌ وَ اُبُوّاتٌ اَراذِیلُ
مَن حُسَیْنٌ وَ مَن أبُوک ومَنْ مُصْعَبٌ خالَتهُم غُولٌ
وزُرَیقٌ إذْ تُخَلِّفُهُ نَسَبُ عُمْرِک مَجْهُولٌ
تِلْکَ دَعْوَی لایُنَافِسُهَا واُبُوّات مَبَاذِیلَ
أسْرَةٌ غَیرُ مُبَارَکَةٍ غَیْرُهَا الشُّمُّ البَهالِیلُ
مَا جَرَی فِی عُودِ أثْلَتِکُمْ مَاءُ مَجْدٍ فَهوَ مَدْخُولٌ
قَدَحَتْ فِیهِ أسَافِلُهُ فَاَعالِیهِ مَهَازِیلُ
کُنْ عَلَی مِنْهَاجِ مَعْرِفَةٍ لا یَغُرَّنَّکَ الْأبَاطِیلُ

(همان: ۲۱۶–۲۱۹)

تو آن کسی که ز شیری خود جهنده شدی مباش غرّه که ناگه غلط شود پندار
تویی کشندهٔ مخلوع زود کشته شوی که خون مرد کشنده هدر شود ناچار
نه نیل باشد حایل نه نهر [بوشنجش] چو ابر منتقمان بر سرش شود مدرار
درازدستی تو هم ز دست مخلوع ست وگرنه دست ترا نیست این همه مقدار

تو آن کسی که بد آتش‌فروز آتشگاه — پدرت آنکه نبد در دوران او شلوار
چه فخر باشدت از دوده‌ای که گشت مشوب — به سفلگان خبیث از اراذل و اشرار
که بد حسین و که بد مصعب و که بود زریق — به غول حرص ز ره رفته زمرهٔ فجّار
بدین گروه تفاخر کنی ز مجهولی — تو را ز نسبت‌شان عار بیشتر ز فخار
نیافرید در اسلاف تو خدا برکت — نخاستند ز اعقاب آن گروه خیار

(همان: ۲۱۹)

این قصیده سبب شد تا عبدالله بر محمّد بن یزید خشم بگیرد و محمد را خوفی در دل افتد. امّا عبدالله بعد از ورود به شام، با لطفی که در حق او مبذول داشت، از گناهش درگذشت. شعر جواب قصیدهٔ عبدالله بن طاهر است که نقش بدل برای « این» دارد و در هجو طاهر و ذم افتخارات پارسیان و جانبداری از عربیت است. بوشنج از جمله مضافات هرات بود. مجاهیل به جای مهازیل است. حاذیه، حادیه است.

ابراهیم بن المهدی (۲۲٤-۱٦۲ ق):

-میان محمّد امین و عمّ او ابراهیم بن مهدی، ماجرایی افتاد و محمّد را خاطر بر ابراهیم مکدّر گردید. به همین دلیل حجّاب را بفرمود تا مانع ورود ابراهیم به درگاه خود شوند. ابراهیم کنیزکی داشت به غایت زیبا. او را بفرمود تا به جامه های فاخر بیاراستند ...و بربطی مرصع به جواهر ترتیب داد و این سه بیت در معذرت (برای امین) انشاء کرد:

هَتَکْتَ الضَّمِیرَ بِرَدِّ الطُّلَفِ — وکَشَفْتَ هَجْرَکَ لِی فَانْکَشَفَ
فَإِنْ کُنْتَ تُنْکِرُ شَیْئاً جَرَی — فَهَبْ لِلْخِلاَفَةِ مَا قَدْ سَلَفَ
وَ جُدْ لِی بِصَفْحِکَ عَنْ زَلَّتِی — فَبِالْفَضْلِ یَأْخُذُ أَهْلُ الشَّرَفِ

(همان: ۲۵۸ و ۲۵۹)

به ردّ تحفه در یدی تو پرده بر کارم — برهنه کردی رازی که بود پوشیده
خلافت تو سزد عذر گو خلاف مرا — ز ناپسند بود عفو بس پسندیده
به عفوکوش که چون دیده بر سر آید آنک — به فضل و لطف کند جرم دوست نادیده

(همان:۲۵۹)

ابراهیم این ابیات را صوتی ساخت و کنیزک را تعلیم داد و به نزد محمّد امین فرستاد تا بخواند. این ابیات سبب شد تا محمّد امین، ابراهیم را عفو نماید. شعر جزئی از متن و بدل «این سه بیت» است. اشعار را به إسحاق بن ابراهیم الموصلی که راوی این حکایت در متن کتاب است، هم نسبت داده اند. (خطیبِ بغدادی،۱۴۱۷، ،ج ۶ ، ص ۳۴۱)

منسوب به الربیع بن یونس أبو الفضل من موالی بنی العباس

-پیرمردی بود در فلسطین که بر عامل ابو جعفر منصور اعتراض می‌کرد. ابوجعفر گفت تا او را بیاورند. چون آوردند، گفت تویی که بر عامل من اعتراض می‌کنی؟ پیرمرد به آواز ضعیف بیتی خواند که ابوجعفر نشنید. گفت یا ربیع چه می‌گوید گفت می‌گوید:

اَلْعَبْدُ عَبْدُكُمْ وَ الْمالُ مالُكُمْ فَهَلْ عَذَابُكَ عَنِّی الْيَوْمَ مَصْرُوفُ

(همان: ۲۶۲)

مال مال توست و چاکر چاکرت هست ممکن آنکه بخشایی بر او

ابوجعفر گفت از او عفو کردم. او را بگوی تا بازگردد. شعر جزئی از متن و مقول قول است که دلالت بر مصلحت اندیشی در مقام و زمان خاص است. در«الوزراءو الکُتّاب» بیت به عبد بنی الحسحاس و در الأغانی ۸/ ۲۳۸ منسوب به عنترۀ است.

مروان ابن ابی حفصه(۱۰۵-۱۸۹ه.ق).

-فضل بن ربیع حکایت کرد که مروان بن ابی حفصه بعد از وفات معن بن زائده به نزدیک مهدی درآمد و شعری را که در مدح او انشا کرده بود برخواند. مهدی گفت چه کسی تو؟ گفت بنده و مداح تو مروان ابن ابی حفصه. مهدی گفت نه این تو گفتی:

أَقَمْنَا بِالْمَدِينَةِ بَعْدَ مَعْنٍ مَقَاماً لا نُرِيدُ بِهِ زَوَالاً

و قُلْنَا أَيْنَ نَذْهَبُ بَعْدَ مَعْنٍ وَقَدْ ذَهَبَ النَّوَالُ فَلا نَوَالا

(همان: ۲۶۳)

به شـهر خویش پس از معن اگر شـوم سـاکن
روا بود کـه در ایّـام هـمچو معنی نیسـت
کجـا روم ز کـه خواهم عطـا کـه در عـالم
چو معن هیچ کریمی به فضل و معنی نیست

چون گفته‌ای عطا و نوال و کرم و بذل مال با معن برفت ... پس چرا آمده‌ای از ما نوال و بخشش می‌طلبی؟ پس مروان را از سرای بیرون کردند. شعر جزئی از متن و در مدح معن بن زائده است و در نقش بدل برای ضمیر اشاره« این» است. مروان که در واقع مدح معن می‌کرد با فرصت‌طلبی در اینجا خود را مداح مهدی نامید و خدعه اش بر ملا شد.

– مروان ابن ابی حفصه سال دیگر در مجلسی که برای شاعران ترتیب داده بودند، درآمد و این قصیده برخواند:

طَرَقَتْکَ زَائِرَةً فَحَیَّ خَیَالُهَا بَیْضَاءُ تُخْلِطُ بِالْحَیَاءِ دَلَالَهَا
قَادَتْ اَفْؤَادَکَ فَاسْتَقَادَ ومِثْلُهَا قَادَ الْقُلُوبَ إِلَی الصِّبی فَأَمَالَهَا

(همان: ۲۶۴)

بر من آمد ناگه ز روی دوسـت خیال حیا و غنج در آمیخته به حسـن و جمال
دلم ببرد ز من، نی که دل دوید به پیش دل ار دود پس آن ماهروی نیست خیال

(همان:۲۶۵)

شعر جزئی از متن و بدل «این قصیده» است.مضامین عاشقانه شاعر برای جلب نظر مهدی است تا به نحوی دلش را رام کند.

–او می خواند و مهدی استماع می فرمود تا اینجا که گفته است در این قصیده:

هَلْ تَطْمِسُونَ مِنَ الْمَسَاءِ نُجُومَهَا بِأَکُفِّکُمْ أَوْ تَسْتُرُونَ هِلالَهَا
أَوْ تَجْحَدُونَ مَقَالَةً مِنْ رَبِّهِ جِبْرِیلُ بَلَّغَهَا النَّبِیَّ فَقَالَهَا
شَهِدَتْ مِنَ الْأَنْفَالِ آخِرَ آیَةٍ بِتُرَاثِهِمْ و أَرَدْتُمْ إِبْطَالَهَا

از آسـمان نتوانید کرد اگر خواهید که بستریدو بپوشید از او نجوم و هلال

چگو نه منکر گرد ید این م قا لت را کـه کرد ایزد بر لفظ جبرئیـل انزال
خلافت ارث نیست و بر این حدیث مرا گواه بازپســـین آیت اســـت بر انفال

(همانجا)

مهدی از غایت اعجاب این قصیده، فرمود تا به تعداد ابیات آن، صد هزار درم به مروان بدهند. شعر جزئی از متن و مقول قول یا بدل کلمه« اینجا» است.در تفسیر آیه ۷۵ سوره انفال سخن از موروثی بودن خلافت است و همین خلیفه را خوش آمد.

-بعد از آن، نوبت خلافت هارون الرّشید رسید. مروان با شعرا به نزدیک او آمد و قصیده‌ای که انشا کرده بود، برخواند. هارون گفت تو همانی که آن دو بیت در حق معن گفته‌ای. پس فرمود که دستش گیرید و از این سرای بیرون برید که او را به نزدیک ما هیچ خیر و منفعت نباشد. تا اینکه سال بعد با جماعت شعرا در آمد و این قصیده بر خواند:

لَعَمْرُکَ مَا أَنْسَی غَدَاةَ الْمُحَصّبِ إِشَارَةَ سَلْمَی بالبنان المُخَضَّبِ
وَ قَد صَدَرَ الحُجّاجُ إلّا أقلَّهُم مصادرَ شَتّی مَوکِباً بَعدَ مَوکِبِ

(همان: ۲۶۶)

ز یاد کی شـودم آنکه بامداد محصّـب نمود اشارت سلمی بر آن بنان مخضّب

در آن زمان که ز حجّاج گشت عرصه و صحنش به جمع وحدان پرداخت موکب و مرکب رشید را خوش آمد و به تعداد ابیات آن قصیده، هفتاد هزار درم به او داد؛ یعنی در ازای هر بیت هزار درم و بعد از آن رسم مروان به نزدیک آل عبّاس آن بود که بیتی را هزار درم بدادندی. شعر جزئی از متن و مقول قول است و داستان را تکمیل می‌کند. از این قصیده تنها همین دو بیت در کتاب آمده است. سنّت عرب در روابط عاشقانه مبنی بر ایجاز است تا اطناب. در اینجا «اشاره سرانگشتان خضاب شده سلمی» خود گویاتر از هر کلامی است و همین امر ایجاد بهجت در رشید کرد.از جمله مناسک حج رمی جمره است که در منا و در دو نوبت انجام می شود :رمی در عید قربان و رمی در ایام تشریق.زمان رمی جمره از طلوع آفتاب است تا غروب به همین دلیل تعبیر« غَدَاةَ الْمُحَصّبِ » به کار رفته است.

کلثوم بن عمرو عتّابی: (۷۵۲–۸۳۵م)

هارون الرّشید بر عتّابی خشم گرفت و فرمود تا او را از درگاهش محجوب دارند. پس روزی در میان جماعتی بی اجازت در رفت و گفت به ذکرالطاف و انعام که دائماً در حق من فرموده‌ای طاقت صبر نماند و این ابیات برخواند:

أَخْضِنِی الْمَقَامَ الْغمرَ إِنْ کَانَ غَرَّنِی سَنا خُلَّبٍ أو زَلَّتِ القَدَمانِ
أَتَتْرُکُنِی جَدْبَ الْمَعِیشَةِ مُقْفِراً وَ کَفَاکَ مِنْ مَاء النَّدَی تَکْفَانِ
وَ تَجْعَلُنِی سَهْمَ الْمَطَامِعِ بَعْدَمَا بَلَلْتُ یدِی بِا لنَّدَی وَ لِسَانِی

(همان: ۲۶۸)

مرا به بحر عطاهای خود در آر که هست مواعد دگران ابرهای بی باران
روا بود که بود خشکسال عیشم را در این زمانه که هست از کفت عطا باران
نواله خورده و زان عطات بر گردن فتاده‌ام که دهد داد گردنم باران
زبان و دستم شکر نوال تو برداشت اگر چنانکه شود خشک باشدم باران

(همان: ۲۶۹)

امیرالمؤمنین در حال از وی عفو کرد. شعر جزئی از متن و بدل این ابیات است و حکایت را تکمیل می‌کند.عبارت تمثیل گونه است و با تقابل دریا و ابرهای بی باران تصویر زیبایی از الطاف بیشمار رشید ساخته است.

رایحی: رابحی؛ راتجی (بلاذری، ۱۹۷۴ ،ج۴: ۹۷). منسوب به راتج از دژهای یهود مدینه است. او ملحق به دولت عباسی است که معن را مدح کرد. (سهیلی،۱۴۱۲، ج۵: ص۳۵)

-چون معن بن زائده به ابوبکر بن عبدالله بن محمّد بن ابی سیره شش هزار دینار داد، او به خانه بازگشت و با رایحی حکایت کرد. رایحی به نزدیک معن آمد و این ابیات را برخواند:

اَلرَّایحِیُّ یَقُولُ فِی مَدْحٍ لاَبِی الْوَلِید السَّیِّدِ الْغَمَرِ
مَلَکٌ بِصَنْعَاءَ مُلُوک لَهُ مَابَیْنَ بَیْتِ اللَّهِ وَ الشَّجَرِ
لَو جَاوَدَتْهُ الرِّیحُ مُرْسَلَةٌ تَجْرِی بِجُودٍ فَوْقَ مَاتَجَرِی

حَمَلَتْ بِهِ اُمٌّ مُبَارَکَةٌ وَ کَاَنَّهَا بِالْحَمْلِ لَمْ تَدْرِ

(همان: ۲۸۹)

ابوالولید به مدح تو رایحی گوید که ای ز بخشش ز اهل مکرمت بهتر
تویی به صنعا جمله ملوک گشته تو را ز شجر تا در مکّه به جان و دل چاکر
اگر چنانکه رود باد در سخا با تو از او به دشت چو دریا کنی به جود گذر
تو روح محضی و مادر به تو چو حامله شد ز لطف ذات تو او را نبد زثقل خبر

(همان: ۲۹۰)

این حکایت دلیلی است بر بخشندگی و احسان بی‌دریغ معن بن زائده. ابوالولید معن بن زائده بن عبدالله الشیبانی از مشهورترین بخشندگان و از جمله شجاعان و فصحای عرب است. (ف. ۱۵۱ ه.ق .) اشعاردر نقش بدل «این ابیات» است.شاعر اشاره به کرم معن دارد و او را با تشبیه تفضیل ملک صنعا و برتر از ملوک مدینه تا مکه می داند.مقصود از شجر همان مسجد شجره است که میقات کسانی است که از مدینه عازم حج شوند.

۳ .نتیجه‌گیری

قاضی تنوخی در *فرج بعد شده*، اشعاری به زبان عربی می‌آورد که گاهی از زبان نویسنده و گاه از زبان شخصیت های حکایات بیان می‌شود. به جز اشعار حسین بن اسعد دهستانی غالب اشعار متعلق به دوره عباسی است مثل: قاضی تنوخی، بحتری، دعبل خزاعی، ابوالعتاهیه، الإمام الشافعی، راتجی، عتّابی، فضل بن ربیع، ابراهیم بن المهدی، الحسین بن الضحّاک عبدالله بن طاهر،ابوالعباس بن نواله،محمد بن یزید.کمی از نمونه اشعار، متعلق به دوره اموی است؛ مثل حمّاد الراویه، اعْشی هَمْدان، أبوالأسود الدؤلی، علی بن أبی‌طالب، یزید بن ضبّة الثقفی. در نقل اشعار و اعراب‌گذاری‌ها اشتباهاتی دیده می‌شود و گاه نام شاعر مثل راتحی به اشتباه ذکر شده است. ترجمه‌های شاعرانه هم دور از خطا نیست. اشعار عربی غالبا در جایگاه بدل برای عبارت «این ابیات » و امثال آن آمده‌اند و گاه مقول قول. در بخشی از نمونه ها هم تأکید و تکرار معانی عبارت منثور قبل از خود است. نیز گاه جواب یا رد شعر

پیش از خود است. گونه های فرج بعد از شدت در میان اشعار عبارتند از: دسیسه های دربارها، مشقات اسارت، تأثیر موسیقی، اشعار با مضامین هجران یار، تفأل نیک، سفارش صبر، مصلحت‌اندیشی، مدح خاندان رسالت و حمیّت عربیت. بسیاری از آداب و رسوم عرب در شعر نمایان است که نمود مسائل مذهبی، عاشقانه و .... است؛ همچون:مضامین آیات و روایات، رمی جمرات،احرام از مسجد شجره، موروثی بودن خلافت، اهمیت اشاره در روابط عاشقانه و مجالس ادب در قصور خلفای عباسی.

کتابنامه

- ابن عساکر، علی.(۱۹۵۱م). ***تاریخ مدینهٔ دمشق***، ج۵. به کوشش صلاح الدین منجد: دمشق
- ابن منظور. (۱۴۰۴). ***مختصر تاریخ دمشق لابن عساکر***. بیروت: دارالفکر.
- أبو حیان التوحیدی(۱۴۰۸)، البصائر والذخائر، المحقق: د/ وداد القاضی، بیروت: دار صادر.
- ابوالفرج اصفهانی. (۱۴۱۵). ***الأغانی*** ج ۸. بیروت: دار إحیاء التراث العربی.
- اکبری، امیر. (۱۳۸۴). ***تاریخ حکومت طاهریان از آغاز تا انجام***. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی.
- ایمن، محسن.(۱۳۷۱). ***فی رحاب ائمهٔ اهل البیت*** (ع) بیروت: دارالتعارف للمطبوعات.
- بلاذری، احمد بن یحیی.(۱۹۷۴). ***انساب الاشراف***(۵ جلد). تحقیق محمدباقر محمودی. بیروت: مؤسسه الاعلمی للمطبوعات.
- جهشیاری، محمد بن عبدوس؛ زین، حسن.(۱۴۰۸). ***الوزراء و الکتّاب*** ج۱. بیروت: دار الفکر.
- حاکمی، اسماعیل.(۱۳۵۵). ***ترجمهٔ فرج بعد از شدت***. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
- حموی، یاقوت.(۱۹۹۵ م). ***معجم البلدان*** (ج۴). چ چهارم. بیروت:، دار صادر.
- خطیب بغدادی، (۱۴۱۷). ***تاریخ بغداد***. تحقیق مصطفی عبدالقادر عطا. بیروت:دار الکتب العلمیة.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۳). ***تاریخ ایران بعد از اسلام***. تهران: انتشارات امیرکبیر.
- سهیلی، عبدالرحمن بن عبدالله.(۱۴۱۲). ***الروض الانف فی شرح السیری النبویه لابن هشام***. تحقیق و تعلیق و شرح عبدالرحمن الوکیل.

- عبدالواحدبن علی ابوالطیب لغوی.(۱۴۲۳)، ***مراتب‌النحویین***. بیروت: چاپ محمدابوالفضل ابراهیم.
-کلینی، محمد بن یعقوب.(۱۳۸۲). ***اصول کافی***(ج۲). ترجمهٔ سیدجواد مصطفوی. تهران: مؤسسه الوفا.
-مصفّا، امیربانو. (۱۳۵۱). «فرج بعد الشده و جوامع الحکایات». ***یغما***، ۲۵(۳)، صص ۱۳۷-۱۴۳.
-نبی لو، علیرضا؛ فتحی نجف‌آبادی، هاجر .(۱۳۸۸). «تحلیل عناصر داستانی الفرج بعد الشّده». ***پژوهشنامه زبان و ادب فارسی***.۳ (۴)، صص ۱۰۹- ۱۳۲.
-نفیسی، سعید. (۱۳۳۵). ***تاریخ خاندان طاهری***. تهران: شرکت نسبی اقبال و شرکاء.

Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Comparative Literature

Print ISSN: 2008-6512 Online ISSN: 2821-1006

Iranian Society for the Promotion of Persian Language and Literature

An Intertextual Analysis of the Poems of Ekhwan Sales and Wasif Bakhtari Based on Julia Kristeva's Theory *

Mohammad Yaqub Yasna [1] Morteza Fallah [2] ✉ Mohammad Kazem Kahdooi[3]

Abstract

1. Introduction

Impressive and impressible are among the topics raised in the history of literature and literary criticism, which researchers of literary history and literary critics usually have writen on the history of literature and literary criticism as: that poet is impressive and that poet is impressible. While the formation of the literary text is beyond influence and impressibility, and there are systemic and galactic relationships between literary texts. In this sense, every text related to previous texts and its period. The fact is that every text was made from previous texts and its period, and there is no question of impressive and unimpressive powers, because no text is an original text, self-sufficient and unrelated to other texts, and every text is in the continuity of texts and in dialogue with texts formed and presented.

A theory that proposes and codifies the reading, opening and relationships of texts beyond the traditional discussion, influence and effectiveness, is the theory of intertextuality, which was first proposed in the 60s by "Julia Kristeva" (Mekarik,۲۰۰٦: 72). Critics and

* **Article history**:

Received : 24 April 2023 Accepted: 3 July 2023

Received in revised form: 13 May 2023 Published online: 20 February 2023

Journal of Comparative Literature

Year 15, No. 29, autumn and winter 2024 Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman

© The Author(s).

1. Ph.D. student of Persian language and literature, Faculty of Literature, Yazd University, Yazd, Iran. E-mail: yasna.kabuly@gmail.com

2 . **Corresponding author**: Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature, Yazd University, Yazd, Iran. E-mail: mfallah@yazd.ac.ir

3 . Professor of the Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature, Yazd University, Yazd, Iran.. E-mail: h.kh@ens.uk.ac.ir . E-mail: kahdouei@yazd.ac.ir

theorists read and critisized literary texts based on this theory and helped to understand and formulate this theory as much as possible. Although this theory is known in literature world and relatively in Persian literature, in reading and criticizing Persian literary texts, the approach of this theory has been used less and the discussion of its impressive and unimpressive between poets and writers has mostly been discussed.

In these years, Iranian and Afghan writers have discussed the impressive and unimpressive powers of the poems of the Ikhwan Salis and Wasif Bakhtari, and in literary circles, it is usually said that the poems of Wasif Bakhtari are influenced by the poems of the Ekhwan Sales. However, this issue has not been studied to what extent this impact is. According to the theory of intertextuality, the discussion of impressive and unimpressive is rejected, and what brings the text and poetry of several poets and writers closer together is the common intertextual relations. In this article, the common intertextuality of the poems of Ekhwan Sales and Wasif Bakhtari has been discussed and the common levels of the intertextuality of the poems of both poets have been measured.

2. Methodology

The data of this research has been collected by document-library method and the method of editing the content of the article is comparative, according to Julia Kristeva's theory of intertextuality, the levels of common intertextual relationships of both poets' poems have been measured.

3. Discussion

The theory of intertextuality is not known in Afghanistan, because no article or book has been written about it, and the poems of poets have not been examined based on the theory of intertextuality. In Iran, this theory is relatively well-known, and books and articles have been written about the theory of intertextuality, including the book

"Entrance on Intertextuality" (۲۰۱۱) by Bahman Namour. However, the appropriateness of Ekhwan and Bakhtari poems has not been investigated based on this theory of intertextuality.

People have spoken about the influence of Bakhtari poems from Ekhwan poems, but they have not written an article about it. In an online program (۲۰۲۰) held by the Mawlana Foundation in London to commemorate Wasif Bakhtari, people from Iran, Tajikistan, Uzbekistan and Afghanistan spoke about Wasif Bakhtari and his poems. Mr. Qazwah spoke about the influence of the Ekhwan poetry language on the language of Bakhrai poetry. Nevertheless, Hadi Sayedi Kiasri said that Ekhwan and Bakhtari have written poetry in a cultural, literary and linguistic heaven, which is the language and literature of Khorasan region, and this cultural, literary and linguistic heaven has made the poetry of these two poets similar. Bakhtari has his own poetic language, which cannot be said to be directly influenced by the Ekhwan.

Khaleda Forough, in her book "Non- Stop Steps Dari Persian Poetry" (2011) points out the similarities between Bakhtari's poetry and the Ikhwan, but does not give an example of these similarities, and citing the conversation that Mohammad Hussain Jafarian had with Bakhtari, she rejects Bakhtari's influence from the Ikhwan. Shirzad Tayifi writes in his article "Semiotics analysis of the poem ...and I cried, by Wasif Bakhtari using Rifater's theory" (2021) that Bakhtari's influence in Nimai's poem by Naderpour and Ekhwan is rejected.

First, in modern theories, especially in the theory of intertextuality, the issue of affectivity is not discussed; the issue of intertextual relations is discussed. In the discussion of intertextual relationships, the truth is that no text is inappropriate or unrelated to other texts. Second, like Mrs. Khaleda Forough or Mr. Tayfi, we cannot emphatically state that Bakhtari influences in the Ghazal from Muairi and in Nimai's poetry from Naderpour and Ekhwan are rejected. Because such a ruling is unscientific.

According to the reception of criticism and literary theory, both traditional and modern, the influence and appropriateness of one poet's

poems with the poems of other poets cannot be completely ruled out and rejected. Many opinions have been expressed about the effectiveness and lack of effectiveness of Bakhtari from Ekhwan, but this issue has not been addressed in a scientific and research article. Therefore, in this article, away from the traditional discussion of influence and effectiveness, the intertextual levels of the Ikhwan and Bakhtari poems have been examined and the intertextual relationships of the Ekhwan and Bakhtari poems have been determined.

4. Conclusion

According to Kristeva's theory of intertextuality, the intertextual relations between the Ekhwan and Bakhtari poems were presented on the intertextual levels of common words, common images, common myths, common epics and intertextuality of the Ekhwan's poems in Bakhtari poems. On four occasions, the poems of both poets share a common intertextual. In this sense, in the poems of both poets, the presence of previous texts of Persian literature is bold and common. Since the poetic activity of Ekhwan precedes that of Bakhtari, interpretations and methods of imagery and literary combinations of Ekhwan's poems are also present in Bakhtari's poems.

Old words play a central role in the imagery and literary compositions of the poems of these two poets, and both of them have used common imagery techniques, which is the rope technique for literary ambiguity and simile.

In the poems of both poets, the presence of mythology, especially Iranian mythology, is widespread, and both of them have named and used the majority of mythological characters in their poems. The history of these characters goes back to Avesta, Shahnameh and other Iranian texts such as Bandashen, Orduvirafnameh, etc. If the genre of the poems of Ekhwan and Bakhtari is determined, the genre of the poems of both poets is epic, both in terms of content and deep structure, as well as in language and structure. The interpretations and vocabulary of Persian epic poetry are widely found in both poems.

Most importantly, the poems of both poets have a common mythological and epic archetype, which is the Iranian archetype of good and evil, based on the symbols of Ahura Mazda and Ahriman, light and darkness, heat and cold, day and night. In the poems of Ekhwan, there is no news of the victory of good over evil, and the conflict between good and evil has a comic and tragic ending, but in Bakhtari poems, the archetypal conflict between good and evil is in a fight, and the prediction and hope is that good will prevail over evil. Beyond these common intertextual, lines and interpretations of the Ekhwan's poems can be seen in Bakhtari's poems, which can be mentioned from "Hichestan", "Khizran stick in the fist", "Marde of Mardestan" and...

The reason for so many intertextual similarities between the poems of Ikhwan and Bakhtari can be seen in these cases: In terms of literary and linguistic geography, in the linguistic, literary and cultural field of Greater Iran, Ekhwan and Bakhti belong to the geography of Khorasan. It is true that Ekhwan is from Iran and Bakhtari is from Afghanistan, but in the not-so-distant past, the birthplace of Ekhwan and Bakhtari was Khorasan. This area has still preserved its common linguistic and literary characteristics, which are the literary and linguistic characteristics of Khorasani.

Ekhwan's poetry has preserved its musical and aesthetic levels with Persian classical poetry, especially Khorasani style and literature, this has caused that Ekhwan's poetry is read more than Nima's poetry and any other contemporary Iranian poet in Afghanistan, and it is the attention of poets, especially Wasif Bakhtari who is one of the serious contemporary poets of Afghanistan.

The presence of the characters and narratives of Iranian mythology in the poems of the Ekhwan causes the emotional identification and identity of the people who consider these characters and narratives of Iranian mythology to belong to their past and remember their collective unconscious and conscious memories in contemporary poetry in the poems of the Ekhwan and Bakhtari.

*Keywords***:** *Intertextuality, Kristeva, Ekhwan, Bakhtari, Persian poetry, Iran, Afghanistan*.

References [In Persian]

Aali Abbasabad, Y. (2012). *Flowology of contemporary poetry*. Tehran: Sokhan

Abidi, K. (2015). An introduction to Persian poetry. Tehran: Cultural-Art Institute

Azar, I. (2016). "Analysis of genetic intertextual theories". *Journal of Literary Criticism and Stylistic Researches*: No. 24, pp. 11-31

Bakhtari, W. (2009). some earthenware on the crystal counter of Tomorrow. By the efforts of Nasser Hotaki. Kabul: Parnian

Ekhwan S, Mahdi. (2020). A selection of poems by Mehdi Ikhwan Salis. Twenty-ninth edition. Tehran: Murwarid

Fatuhi, M. (2013). Stylistics. Tehran: Sokhan

Fatuhi, M. (2018). Image rhetoric. Fifth Edition. Tehran: Sokhan

Fayez, M. (2013). The background of modernity, the emergence and growth of new poetry in Afghanistan. Kabul: Sayeed

Fazilat, M. (2011). Principles and classification of literary criticism. Tehran: Zawar

Ferdowsi, A. (2021). Shahnameh of Ferdowsi, part one. Trimming Jalal Khaliqi Mutlaq. Eighth edition, Tehran: Sokhan

Ghiasund, M. (2013). "The Image of Interpretation in the Mirror of Christian Intertextuality". Wisdom and Philosophy Magazine, 9th period: No.third, pp. 97-114

Green, W. (2012). Basics of literary criticism. Translated by FarzanaTaheri. Third edition. Tehran: Nilofar

Imami, S. (2017). Iranian contemporary poetry. Fourth edition. Tehran: Samt

Jafari, S. (2015). New poetry in the scale of interpretation. Tehran: Murwarid

Jawari, M. (2004). Myth in comparative literature. Tehran: Samt

Khorasani, S. (2017). Contemporary Dari poetry. Third edition. Kabul: Amiri

Kristeva, J. (2010). Shared individuality. Translated by Mehrdad Parsa. Tehran: Rozbahan

Mccarrick, I. (2006). Encyclopedia of contemporary literary theories. Translated by Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi. Tehran: Aagah

Namur M. (2011). An introduction to intertextuality. Tehran: Sokhan

Nasser, M. (2003). Evolution of subject and meaning in contemporary poetry. Tehran: Neshana

Payenda, H. (2020). Theory and literary criticism. Third edition. Tehran: Samt

Qoyim, A. (2020). A review of contemporary Dari literature. Fourth edition. Kabul: Sayeed

Ricoeur, P. (2007). Life in the world of text. Translated by Babak Ahmadi. Fifth Edition. Tehran: Center

Sabor, D. (2003). on the limitless border (a look at contemporary Persian poetry). Second edition. Tehran: Sokhan

Shayganfar, R. (2007). literary criticism Third edition. Tehran: Dastan

Tadia J. (2011). Literary criticism in the 20th century. Translated by Mahshid Nownehali. Second edition. Tehran: Nilofar

Yahaqi, M. (2017). stream of moments 16th edition. Tehran: Jami

Zarqani, M. (2012). the perspective of contemporary Iranian poetry. Tehran: Salis

ادبیات تطبیقی
شاپا چاپی: ۶۵۱۲-۲۰۰۸ شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶-۲۸۲۱

بررسی بینامتنی اشعار اخوان ثالث و واصف باختری براساس نظریهٔ ژولیا کریستوا*

محمدیعقوب یسنا [۱]؛ مرتضی فلاح [۲](نویسنده مسئول)؛ محمدکاظم کهدویی [۳]

چکیده

اخوان ثالث در ایران و افغانستان شاعری شناخته‌شده است. بیشترین شعر را در فرم نیمایی سروده و در بین شاعران نیمایی، ویژگی زبانی و سبکی مخصوص بخود را دارد که این ویژگی، او را از شاعران دیگر نیمایی متمایز کرده است. واصف باختری در افغانستان و نسبتا در ایران شاعری شناخته‌شده است و در بین شاعران معاصر در ایران و افغانستان بیشترین ارتباط زبانی، ادبی و سبکی را با اخوان دارد. ارتباط شعر واصف باختری با شعر اخوان ثالث در این سال‌ها موضوع بحث محافل ادبی، شاعران و فرهنگیان ایران و افغانستان بوده و دو نظر در این زمینه وجود دارد: یکی اینکه باختری از اخوان ثالث تأثیر پذیرفته است و نظر دیگر این است که وی از اخوان تأثیر نپذیرفته است. در علم و پژوهش اصولا طرح تأثیرپذیری و عدم تأثیرپذیری آن‌هم با ابراز نظر کلی، درست و علمی نیست. در این مقاله بر اساس نظریهٔ بینامتنیت کریستوا ارتباط و مناسبت اشعار اخوان و باختری در پنج موضوع و عنوان «بینامتن واژگان و ساخت‌های کهن زبانی، بینامتن تصاویر و ترکیب‌های ادبی، بینامتن اساطیر و کهن‌الگو، بینامتن حماسی و بینامتن اشعار اخوان در اشعار باختری» بررسی و تحلیل گردیده و مناسبات بینامتنی مشترک در این پنج سطح با ذکر نمونه از

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۰۴ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۳/۲۲ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۲/۰۴/۱۲

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی، سال پانزدهم، شمارهٔ بیست و نهم، پاییز و زمستان۱۴۰۲

DOI: 10.22103/JCL.2023.21110.3613

صص ۳۲۹- ۳۶۶

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

حق‌مؤلف © نویسندگان

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه یزد، شهر یزد، ایران. رایانامه: yasna.kabuly@gmail.com

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه یزد، شهر یزد، ایران. رایانامه: mfallah@yazd.ac.ir

۳. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه یزد، شهر یزد، ایران. رایانامه: kahdouei@yazd.ac.ir

اشعار هر دو شاعر، مستندسازی و نشان داده شده است. داده‌های این پژوهش به روش اسنادی- کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده و شیوهٔ تدوین محتوای متن مقاله، تطبیقی و مقایسه‌ای است.

واژه‌های کلیدی: بینامتنیت، کریستوا، اخوان، باختری، شعر فارسی، ایران، افغانستان.

۱. مقدمه

تأثیرپذیری و تأثیرگذاری از موضوع‌های مطرح در تاریخ ادبیات و نقد ادبی بوده که معمولا پژوهشگران تاریخ ادبیات و منتقدان ادبی در نگارش تاریخ ادبیات و نقد ادبی نوشته‌اند: فلان شاعر تأثیرگذار و فلان شاعر تأثیرپذیر است؛ درحالی‌که شکل‌گیری متن ادبی فراتر از تأثیرگذاری و تأثیرپذیری است و مناسبات منظومه‌ای و کهکشانی بین متن‌های ادبی وجود دارد. به این معنا هر متنی با متون پیشین و دورهٔ خود ارتباط دارد. واقعیت این است هر متنی از متون پیشین و دورهٔ خود ساخته شده و به صورت مشخص بحث تأثیرگذاری و تأثیرپذیری در میان نیست، زیرا هیچ متنی متن اصیل، خودبسنده و بی‌ارتباط با متون دیگر نیست و هر متنی در تداوم متون و در گفت‌وگو با متون شکل گرفته و ارائه شده است.

نظریه‌ای‌که فراتر از بحث سنتی، تأثیرگذاری و تأثیرپذیری، خوانش، بازگشایی و نسبت‌های متون را مطرح و مدون می‌کند، نظریهٔ بینامتنیت است‌که نخستین‌بار در دههٔ شصت توسط «ژولیا کریستوا» مطرح شد. (مکاریک، ۱۳۸۵: ۷۲) منتقدان و نظریه‌پردازانی بر اساس این نظریه به خوانش و نقد متون ادبی پرداختند و به تفهیم و تدوین هرچه بیشتر این نظریه کمک کردند. اگرچه این نظریه در ادبیات جهان و نسبتاً در ادبیات فارسی شناخته شده است، اما در خوانش و نقد متون ادبی فارسی از رهیافت این نظریه کمتر

استفاده شده و بیشتر بحث تأثیرگذاری و تأثیرپذیری بین شاعران و نویسندگان مطرح بوده است.

بحث تأثیرگذاری و تأثیرپذیری در این سال‌ها توسط ادبیان ایران و افغانستان در اشعار اخوان ثالث و واصف باختری مطرح است و در محفل‌های ادبی معمولا گفته می‌شود شعرهای واصف باختری متأثر از شعرهای اخوان ثالث است. اما به صورت پژوهشی به این موضوع پرداخته نشده که این تأثیرگذاری و تأثیرپذیری در چه حد و حدودی است. بنابر نظریهٔ بینامتنیت، بحث تأثیرگذاری و تأثیرپذیری مردود است و آنچه متن و شعر چند شاعر و نویسنده را با هم نزدیک می‌سازد، مناسبات بینامتن مشترک است. در این مقاله به بینامتن مشترک اشعار اخوان ثالث و واصف باختری پرداخته شده و سطوح مشترک بینامتن اشعار هر دو شاعر سنجیده شده است.

۱-۱. شرح و بیان مسئله

مناسبات بینامتن بین اشعار دو شاعر یا متون حد و حدودی دارد که نمی‌توان رونوشت و تصویربرداری یک اثر را در اثر دیگر بیامتن دانست. مناسبات اشعار اخوان و باختری، مناسبات بینامتنی است و در سطوح متفاوت این مناسبات بینامتنی در اشعار هر دو شاعر وجود دارد. بنابراین مسئلهٔ اساسی این است‌که بینامتن مشترک اشعار اخوان و باختری بیشتر در چه مواردی است و این موارد چقدر موجب مشابهت اشعار این دو شاعر شده است؟

۱ -۲.پیشینهٔ پژوهش

نظریهٔ بینامتنیت در افغانستان شناخته‌شده نیست، زیرا مقاله و کتابی در این باره نوشته نشده و اشعار شاعران بر اساس نظریهٔ بینامتنیت بررسی نشده است. در ایران این نظریه نسبتاً شناخته شده است و کتاب‌ها و مقاله‌های در بارهٔ نظریهٔ بینامتنیت نوشته شده از جمله می‌توان به

کتاب «درآمدی بر بینامتنیت» (۱۳۹۰) اثر بهمن نامور مطلق اشاره کرد. اما مشخصا مناسبت اشعار اخوان و باختری بر اساس نظریهٔ بینامتنیت بررسی نشده است.

افرادی در بارهٔ تأثیرپذیری اشعار باختری از اشعار اخوان سخن گفته‌اند، مقاله‌ای در این باره ننوشته‌اند. در برنامه‌ای آن‌لاین (۱۳۹۹) که برای بزرگداشت واصف باختری از طرف بنیاد مولانا در لندن برگزار شده بود، افرادی از ایران، تاجکستان، ازبکستان و افغانستان در بارهٔ واصف باختری و اشعارش سخن گفتند. آقای قزوه از تاثیر زبان شعر اخوان بر زبان شعر باختری سخن گفت. اما هادی سیدی کیاسری گفت اخوان و باختری در یک سپهر و فضای فرهنگی، ادبی و زبانی شعر سروده‌اند که زبان و ادب حوزهٔ خراسان است و این سپهر فرهنگی، ادبی و زبانی موجب مشابهت شعر این دو شاعر شده است. باختری زبان‌ورزی و زبان شعر خود را دارد که نمی‌توان از تأثیر مستقیم اخوان بر او سخن گفت.

خالده فروغ در کتاب «گام بی‌توقف شعر معاصر پارسی دری» (۱۳۹۰) به همسانی‌های شعر باختری با اخوان اشاره می‌کند، اما نمونه‌ای از این همسانی‌ها نمی‌آورد و با استناد به گفت وگویی که محمد حسین جعفریان با باختری داشته، تاثیرپذیری باختری از اخوان را منتفی می‌داند. شیرزاد طایفی در مقالهٔ «تحلیل نشانه‌شناختی شعر ...و من گریسته بودم، از واصف باختری با استفاده از نظریهٔ ریفاتر» (۱۴۰۰) می‌نویسد تاثیرپذیری باختری در شعر نیمایی از نادرپور و اخوان مردود است.

نخست در نظریه‌های مدرن به‌ویژه در نظریهٔ بینامتنیت، بحث تاثیرپذیری مطرح نیست، بحث مناسبات بینامتنی مطرح است. در بحث مناسبات بینامتنی حقیقت این است که هیچ متنی بی‌مناسبت و بی‌ارتباط با متون دیگر نیست. دوم این که مانند خانم خالده فروغ یا آقای طایفی نمی‌توان با تاکید اعلام کرد که هر گونه تاثیرپذیری باختری در غزل از معیری و در شعر نیمایی از نادرپور و اخوان مردود است، زیرا چنین حکمی غیر علمی است.

بنابر دریافت نقد و نظریهٔ ادبی چه سنتی و چه مدرن نمی‌توان تأثیرپذیری و مناسبت اشعار یک شاعر را با اشعار شاعران دیگر کاملا منتفی و مردود دانست. در بارهٔ تأثیرپذیری و عدم تأثیرپذیری باختری از اخوان ابراز نظر بسیار شده است، اما در مقاله‌ای که به صورت علمی و پژوهشی به این موضوع پرداخته شود، پرداخته نشده است. بنابراین در این مقاله به دور از بحث سنتی تأثیرگذاری و تأثیرپذیری، سطوح بینامتن اشعار اخوان و باختری بررسی شده و مناسبات بینامتن اشعار اخوان و باختری مشخص شده است.

۱ -۳. مبانی پژوهش

بینامتنیت نظریه‌ای است که سال (۱۹۶۶ م) توسط ژولیا کریستوا تدوین و ارائه شد. (ر.ک: تادیه، ۱۳۹۰: ۲۵۷) این نظریه، بحث و برداشت تأثیرگذاری و تأثیرپذی در شکل‌گیری متون ادبی را از اساس دچار چالش کرد، زیرا:

> هیچ متنی بدون پیش‌متن نیست و متن‌ها همواره بر پایهٔ متن‌های گذشته بنا می‌شوند؛ همچنین هیچ متن، جریان یا اندیشه‌ای اتفاقی و بدون گذشته خلق نمی‌شود، بلکه همیشه از پیش چیزی یا چیزهای وجود داشته است. انسان از هیچ نمی‌تواند چیزی بسازد، بلکه باید تصویری (خیالی یا واقعی) از متنی وجود داشته باشد تا مادهٔ اولیهٔ ذهن او شود و او بتواند آن را همان‌گونه یا دیگرگون بسازد. (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۲۷)

بر این اساس هر متنی بینامتن از متن‌های پیشین است. سخن از متن اصیل و یگانه درست نیست، برای این‌که هر متنی فراوری یا تولید است‌که در اثر رهیافتی دیگرگون از متنی یا از متون به دست آمده (ر.ک: غیاثوند، ۱۳۹۲: ۹۹) و متن‌های پیشین در خلق متن جدید به گونه‌های متفاوتی مشارکت دارند (ر.ک: آذر، ۱۳۹۵: ۱۷). کریستوا نظریهٔ بینامتنیت مورد نظرش را این گونه بیان می‌کند: «منظور من از بینامتنیت به مکالمه‌گرایی باختین و نظریهٔ متن بارت برمی‌گردد... می‌خواستم ایدهٔ چندآوایی‌بودن سخن را با مفهوم چندمتن در یک‌متن جایگزین کنم.» (کریستوا، ۱۳۸۹: ۱۶۵)

مناسبت و مشابهت اشعار شاعران را می‌توان از جنبه‌های متفاوتی مورد بررسی، پژوهش و انتقاد قرار داد، اما مهم این است، مشخص شود بر اساس کدام نظریه‌ای به کدام جنبه، مناسبت و مشابهت اشعار دو شاعر پرداخته می‌شود. حقیقت این است اشعار اخوان و باختری مناسباتِ زیاد زبانی، ادبی، فکری و فرهنگی با هم دارند، درصورتی‌که به کل این مناسبات بدون درنظرگیری نظریه‌ای پرداخته شود، نتیجه‌ای مشخص در پی نخواهد داشت. بنابراین درست این است مشخص شود که مبانی نظری در بررسی مناسبت اشعار اخوان و باختری چیست و بیشتر به چه مواردی پرداخته خواهد شد.

مبنای نظری این مقاله مشخصا نظریهٔ بینامتنیت کریستوا است؛ درحالی‌که نظریهٔ بینامتنیت وسعت و گستردگی خود را دارد و نظریه‌پردازان ادبی پس از طرح بینامتنیت کریستوا نظریهٔ بینامتنیت را در سطوح متفاوتی مطرح کردند که چشم‌انداز نظری هرکدام آن‌ها در بارهٔ بینامتنیت نسبتاً تفاوت دارد. با وصفی‌که مبانی نظری بینامتنیت کریستوا در نظریه‌های بینامتنیت حفظ شده، اما حدود و ویژگی‌های نظری ژنی، ریفاتر، ژنت و... در بارهٔ بینامتنیت تفاوت می‌کند و هرکدام جزییات مشخصی را در نظریهٔ بینامتنیت طرح و تدوین کرده‌اند. در این مقاله غیر از نظریهٔ کریستوا از نظریه‌پردازان پسین استفاده نشده است.

۲.بحث و بررسی

۲ -۱. معرفی مختصرِ کارنامهٔ ادبی اخوان و باختری

اگرچه اخوان ثالث در ایران و افغانستان و واصف باختری در افغانستان و نسبتاً در ایران شناخته شده است، اما در مقاله به بینامتن مشترک اشعار این دو شاعر پرداخته می‌شود؛ بنابراین بایسته است تا معرفی‌ای مختصر از کارنامهٔ ادبی اخوان و باختری ارائه شود، زیرا ارائهٔ این معرفی کمک می‌کند در بارهٔ تفاوت زمانی فعالیت ادبی، جغرافیای فرهنگی

زندگی و آثار هر دو شاعر بدانیم. شناخت این موارد موجب پاسخ بهتر این پرسش خواهد شد که چرا اشعار این دو شاعر شباهت‌های زیاد زبانی، ادبی و فرهنگی دارند.

۲-۱-۱. اخوان ثالث

مهدی اخوان ثالث مشهور به (م. امید) در واپسین روزهای سال (۱۳۰۶ ش) در مشهد (توس) زاده شد، اما تاریخ تولد او را در شناسنامه سال (۱۳۰۷ ش) آوردند. (صبور، ۱۳۸۲: ۴۳۳) آموزش را در مشهد آغاز کرد و سال (۱۳۲۶ ش) از هنرستان حرفه‌ای مشهد فارغ و در دههٔ (۱۳۲۰ ش) رهسپار تهران شد (عابدی، ۱۳۹۴: ۳۹۹). دفترهای شعر: ارغنون (۱۳۳۰ ش)؛ زمستان (۱۳۳۵ ش)؛ آخر شاهنامه (۱۳۳۸ ش)؛ از این اوستا (۱۳۴۴ ش)؛ در حیاط کوچک پاییز در زندان (۱۳۵۵ ش)؛ زندگی اما باید زیست (۱۳۵۷ ش)؛ دوزخ اما سرد (۱۳۵۷ ش)؛ ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم (۱۳۶۸ ش)؛ و... از او نشر شده است. (ناصر، ۱۳۸۲: ۷۸) غیر از سرایش شعر پژوهش‌های ادبی نیز انجام داده است. شعر را به شیوهٔ سنّتی آغاز کرد، به نیمایی با ویژگی‌های زبانی فاخرِ ویژه به‌خود گرایید و بیشترین شعر را در فرم نیمایی سرود، اما در پایان زندگی به شعر سنتی برگشت. اخوان سالِ (۱۳۶۹ ش) به کشورهای انگلیس، دانمارک، سوید، نروژ و فرانسه سفر ادبی داشت و از این سفر که به ایران برگشت، در همین سال در مشهد درگذشت و در صحن آرامگاه فردوسی به خاک سپرده شد. (صبور، ۱۳۸۲: ۴۳۴)

۲-۱-۲. واصف باختری

محمدشاه واصف باختری سال (۱۳۲۱ ش) در استان مزار شریف (بلخ) زاده شد. (قویم، ۱۳۹۳: ۹۱) آموزش دورهٔ مدرسه را در مدرسهٔ باختر مزار و حبیبیهٔ کابل سپری کرد. سال (۱۳۴۵ ش) از دانشگاه کابل کارشناسی ادبیات فارسی گرفت. مدتی در ریاست تألیف و ترجمهٔ وزارت آموزش و پرورش انجام وظیفه کرد، سپس برای تحصیل کارشناسی ارشد

به دانشگاه کلمبیای آمریکا رفت و سال (۱۳۵۴ ش) از رشتهٔ آموزش و پرورش فارغ شد و به افغانستان برگشت. (فایز، ۱۳۹۲: ۳۱۸) دفترهای شعر: و آفتاب نمی‌میرد؛ از میعاد تا هرگز؛ اسطورهٔ بزرگ شهادت (ترجمهٔ شعر)؛ از این آیینهٔ بشکستهٔ تاریخ؛ دیباچه‌ای در فرجام؛ دروازه‌های بستهٔ تقویم (گزینه‌ای از شش دفتر شعر)؛ در استوای فصل شکستن؛ تا شهر پنج ضلعی آزادی؛ مویه‌های اسفندیار گمشده؛ بیان‌نامه وارثان زمین و... از او نشر شده است. پژوهش‌های ادبی، فرهنگی و ترجمه نیز دارد. (خراسانی، ۱۳۹۶: ۱۱۲) باختری سرایش شعر را به شیوهٔ سنّتی آغاز کرد و در آخر دههٔ چهل و آغاز دههٔ پنجاه شعر نیمایی و بعد شعر سپید سرود. تاریخ سرایش غزل‌هایش از سال (۱۳۴۰ ش) و تاریخ سرایش شعرهای نیمایی و سپیدش معمولا از سال (۱۳۴۷ ش) به بعد ثبت شده و بیشترین شعر را در قالب نیمایی و سپید سروده است. باختری فعلاً در آمریکا زندگی می‌کند، چند سالی است، فعالیت ادبی ندارد.

۲-۲. سطوح بینامتنی اشعار اخوان ثالث و واصف باختری

اشعار اخوان و واصف باختری در سطوح متفاوتی باهم بینامتن مشترک دارند که این گستردگی بینامتن مشترک در اشعار هر دو شاعر موجب شده تا به سبک مشترک شعر هر دو شاعر بینجامد؛ یعنی اگر قرار باشد شعر شاعران معاصر زبان فارسی را از نظر سبکی دسته‌بندی کنیم، شاعر معاصری‌که با اخوان نزدیکترین سبک را داشته باشد، واصف باختری است.

اگر سبک را «شیوهٔ کاربرد زبان در بافتی معیّن، توسط شخصی معیّن و برای هدفی مشخص» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۴) درنظر بگیریم؛ چگونگی کاربرد زبان برای ارائهٔ بیان ادبی در روش شاعری هر دو مشترک است. بررسی ویژگی‌های سبکی اشعار اخوان و باختری فراتر از موضوع این مقاله است، می‌تواند در مقاله‌ای دیگر ارائه شود. در این مقاله به

سطوح بینامتنیت اشعار هر دو شاعر پرداخته می‌شود که چندین گفته از سایر متن‌ها تلاقی پیدا کرده (ر. ک: نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۱۳۸) و تلاقی این گفته‌ها در اشعارشان نسبتاً مشترک است.

بینامتنیت در ژرف‌ساخت و ناخودآگاه و در روساخت متون ادبی می‌تواند قابل بررسی باشد، اما این پژوهش بیشتر بینامتنِ روساخت ادبی اشعار هر دو شاعر را مورد توجه قرار داده و کمتر به بینامتن ژرف‌ساخت و ناخودآگاه اشعار پرداخته است. بینامتن واژگان و ساخت‌های کهن زبانی و بینامتن ترکیب‌های ادبی و تصاویر در روساخت بررسی شده، اما در بینامتن اساطیر و کهن‌الگو خیر و شر و بینامتن حماسی نسبتا اشاره به ژرف‌ساخت نیز شده است.

۲-۳. بینامتن واژگان و ساخت‌های کهن

«به تعبیر هوراس، شاعر و سخن‌سنج رومی، زبان مانند درختان بیشه‌ای است که مجموعه‌ای از برگ‌های کهنه و تازه دارد.» (جعفری، ۱۳۹۴: ۳۹۱) شعر اخوان و باختری واژه‌های کهنه و تازه زیاد دارد و می‌توان گفت واژه‌های کهن زبان فارسی که برخوردار از جایگاه ادبی فاخرند، ویژگی و شاخصهٔ ادبی و سبکی در اشعار اخوان و باختری شده‌اند. در ضمنِ واژگان کهن، هر دو شاعر از ساخت‌های کهن زبانی و ادبی نیز استفاده کرده‌اند؛ مثلا از «کاندر، کان، زان و...». نمونه‌ها نخست از اشعار اخوان و بعد از اشعار باختری ارائه می‌شود:

۲-۳-۱. نمونه‌ها از اشعار اخوان

بیگه: «چه می‌گویی که بیگه شد» (اخوان، ۱۳۹۹: ۷۴)؛ کاندر: «همان ابر کاندر پی هزاران روشنی دارد» (۵۴)؛ زآن: «زآن صغیر دکّه به دست» (۵۸)؛ ز: «ز ابری ساکت و خاکستری رنگ» (۶۳)؛ ایوان: «و آن‌چه دارد منظر و ایوان» (۶۹)؛ اندر: «نوشته بر سر هر یک به سنگ اندر (۸۱)؛ بهل: «بهل کاین آسمان پاک (۸۳)؛ کان: «کان خوبان» (۸۳)؛ ره‌توشه: «بیا

ره‌توشه برداریم» (۸۲)؛ کنام: «نه ما را گوشهٔ گرمی کنامی» (۶۵)؛ چکاد: «زیرا بر چکاد دورتر کوهی که بتوان دید» (۱۰۸)؛ شبگیر: «زند بر پرده شبگیرشان تصویر» (۸۵)؛ کدامین: «بر کدامین بی‌نشان قله ست» (۱۱۱)؛ چکاچاک: «با چکاچاک مهیب تیغ‌هامان، تیز» (۱۱۲)؛ همگنان: «همچو خواب همگنان غار» (۱۱۵)؛ راویان: «روایان قصه‌های رفته از یادیم» (۱۱۵)؛ کاین: «کاین پریشان‌مرد» (۱۲۲)؛ خامش: «خامش، ای آوازخوان! خامش» (۱۲۳)؛ پارینه: «عقده‌اش پیرتر و پارینه» (۱۲۳)؛ خفت: «... ز خود در خامشی می‌خفت» (۱۳۲)؛ مکید: «مکید آب دهانش» (۱۳۴)؛ کو: «کو را دوست» (۱۳۷)؛ خفتن: «بر آن خاک اره‌های نرم خفتن» (۶۳)؛ شنفتن: «عزیزم گفتن و جانم شنفتن» (۶۳)؛ بشخا: «چهره‌اش را ژرف بشخاییم» (۱۱۲)؛ پشیز: «کس به چیزی، یا پشیزی، برنگیرد سکه‌هامان را» (۱۱۵)؛ آنک: «... آنک طرفه قصرِ زرنگارِ صبحِ شیرین‌کار» (۱۱۵)؛ ژرف: «رفته تا ژرفاش» (۱۰۴)؛ چاشت‌گاه: «چاشتگاهی بود گویا، که به ما پیوست» (۲۱۸)؛ ترنجد: «هنوزم می‌ترنجد پشت» (۲۵۳)؛ شبیخون: «شبیخون‌های بی‌شرمانه و شومی که دارد» (۲۶۱)؛ آسیمه: «و سیل سایه‌اش آسیمه» (۲۴۴)؛ دویم آسیمه‌سر چون ابر بر باد (۶۶)؛ خوشا: «خوشا دیگر خوشا آن نازنین شب‌ها» (۲۴۷)؛ لختی: «لختی گذشت و دیدم» (۲۵۸)؛ اینک: «اینک دو گرگ خسته» (۲۵۸)؛ وانگه: «وانگه، نفور از همه، از جان کشد نفیر» (۲۵۹)؛ «مکن، مپسند این، مگذار» (۲۶۲)؛ دشخوار: «و به دشخواری فرومی‌برد» (۱۸۸)؛ خرامید: «مست و شیرین می‌خرامید» (۱۶۸)؛ «و آن‌چه زینسان، لیک باشد این پیوند» (۱۶۹)؛ دخمه: «دریغا دخمه‌ای درخورد این تنهای بدفرجام نتوان یافت!» (۱۴۵)؛ شبگرد: «و آن شبگردی و شب‌زنده‌داری‌های دور از خستگی تا صبح» (۲۴۸)؛ بشکوه: «سقف رفیع گنبد بشکوهش» (۱۶۳)؛ شگرد: «یا شاید شگردی بود» (۲۰۴)؛ افسون: «معبد افسون» (۲۰۲)؛ آغشته: «به ننگ آغشته، اما رو به شهر و باغ و آبادی» (۸۲)؛ شبگیر: «می‌دمد شبگیرِ فروردین و بیدارم»

(۳۰۳)؛ شنگرف: «شنگرف تا اقصای زرنگار گسترد» (۳۱۲)؛ چاووشی (۸۱)؛ شبستان: «زدن پیمانه‌ای- دور از گرانان- هر شبی کنج شبستانی» (۸۰)؛ رهنوردان: «به‌سان رهنوردانی که در افسانه‌ها گویند» (۸۱).

۲-۳-۲. نمونه‌ها از اشعار باختری

اندر: «که اندر روستاهای تهی از سبزه و آبش» (باختری، ۱۳۸۸: ۱۲۰)؛ ز: «ز یاد باران رفت» (۱۳۱)؛ مباد: «مباد اهریمن شب‌های سنگین‌پا!» (۱۲۶)؛ چاشتگاه: «در خواب چاشتگاهی ماهی‌ها» (۱۲۹)؛ وین: «وین افسون‌کار» (۱۱۹)؛ شبگرد: «و چشم برزیگر شبگرد به کاخی افتاد» (۱۲۳)؛ مپندار: «مپندارید این فرجام رویش‌هاست» (۱۲۵)؛ ره‌توشهٔ: «ره‌توشهٔ عاشقان، خوشهٔ نور» (۱۷۹)؛ وانگاه: «وانگاه کاج بیشهٔ آواز» (۱۷۶)؛ چاووش: «چاووش صد کاروان تا دیاران یاقوتی دور» (۱۷۹)؛ سترد: «ز چهره می‌سترد» (۱۷۸)؛ کنام: «کنام ببر را از سایه افگندن» (۱۷۴)؛ دیهیم: «دیهیم جانداران» (۱۷۴)؛ پلشت: «این پلشت این شوم این شبگرد» (۱۵۳)؛ کایا: «کایا صدای شیههٔ رخش از کدام سو» (۱۶۳)؛ شبستان: «این شبستان گناه‌آلود» (۱۵۳)؛ چکاوک: «نماند تا چکاوک تشنه» (۱۶۹)؛ الایا: «الایا پاسدار معبر تاریخ» (۱۷۲)؛ کاین: «بدان کاین میهمان هرگز نخواهد رفت بیرون از تاریخ» (۱۷۲)؛ وخشور: «الایا پاسبان کوی وخشوران» (۱۷۲)؛ آنک: «که آوخ چید آنک چید» (۱۵۲)؛ ژرف: «بر ژرفنای شب برافشانیم» (۱۳۲)؛ نورد: «بدان سو می‌نوردید» (۱۳۴)؛ زان: «زان‌که یادش زایش باران بود» (۱۵۲)؛ شبیخون: «شب از دیار شبیخونیان گذر می‌کرد» (۱۴۹)؛ شنفت: «شنفت و گفت به دریا» (۱۴۹)؛ منا: «پاسبان منا آنک‌آنک» (۱۴۸)؛ بدان‌سان: «بدان سان که در برزن و کوی» (۱۹۴)؛ توفنده: «ستبربازوی توفنده» (۱۴۰)؛ آسیمه‌سر: «آسیمه‌سر شتابان» (۲۲۸)؛ نیوشد: «می‌نیوشد از هجا هجای بادهای دور» (۲۱۱)؛ کان: «کان درخت پیر» (۲۱۶)؛ آبشخور: «آبشخور آرای گاو طلایی‌ست» (۲۲۸)؛ کدامین: «ندانم با کدامین بال و

پـر» (۲۵۶)؛ شـبانگه: «شـبانگه‌مـان نیفشـاندی» (۱۳۲)؛ بنگریسـت: «ز بـام لاژوردی آفـاق بنگریست» (۱۶۵)؛ نهفـت: «سـر زیـر پـر نهفـت» (۱۵۰)؛ پیـرارین و پـارین: «بیشـه‌های سـبز پیرارین و پارین» (۲۱۵)؛ شگرف: «دریای خشمگین و شگرفی‌سـت» (۱۸۸)؛ سـتیغ: «صـدها ستیغ گشته به پایان آن نهان» (۱۸۸)؛ آژنگ: «جبین‌هـا سـوی هـم از کینـه آژنگـین» (۱۲۵)؛ خموش: «به چند قطره باران چه‌سان خموش شود!» (۲۱۲)؛ آراست: «بر شاخسـارش آشـیان آراست» (۲۱۶)؛ سپنج: «نی همین تنهای تنها در سـپنج خـاک» (۱۵۱)؛ شـنگرف: «شـنگرف جامهٔ ابری بهارینه» (۱۶۵).

هر دو شاعر فراتر از واژگان کهن و ساخت‌های زبانی کهن فارسی (زان، انـدر، کانـدر، ز، کان و...) از ساخت کهن دستوری و نحوی زبان فارسی نیز اسـتفاده کرده‌انـد. در اشـعار بـاختری و اخـوان نمونـه‌های وجـود دارنـد کـه سـاخت کهـن نحـوی دارنـد: «بـاری بـه مـا قصه‌پرداختن می‌توانی» (بـاختری: ۲۱۷)؛ «زیـن راز آگـه می‌تـوان گشـتن» (بـاختری: ۲۶۶). «کسی سر بر نیارد کرد پاسخ‌گفتن و دیدار یاران را» (اخوان: ۷۲). قصـه‌پرداختن می‌تـوانی، آگه می‌توان‌گشتن و سر برنیـارد کـرد پاسـخ‌گفتن سـاخت کهـن نحـوی دارندکـه بـه ایـن ویژگی، باستان‌گرایی گفته می‌شود.

۲-٤. بینامتن ترکیب‌های ادبی و تصاویر

غلامحسین یوسفی به این نظـر اسـت اشـعار اخـوان فراتـر از سـاخت نحـو کهـن فارسـی از فصاحت قدیم نیز بهره می‌برد. (یوسفی، نقل از جعفری، ۱۳۹۴: ۳۹۲) تقی پورنامـدارایان در نقد شعر زمستان اخوان توضیح بیشتری در بـارهٔ ارتبـاط اشـعار اخـوان بـا فصـاحت قـدیم و سبک کلاسیک ارایه می‌کند، این‌که اخوان با شعر کهن فارسـی آشـنایی دارد و نمی‌توانـد ذهنش را کاملا از طرز بیان شعر کلاسیک به‌ویژه از سبک خراسانی برهاند. زبان، موسـیقی و اطناب در شعر او با سبک خراسانی ارتباط دارد، اما پورنامداریان تاکید می‌کند که منظور

او از اطناب در شعر اخوان اطناب در مقابل ایجاز نیست که بیان مخل فهم باشد. اطناب در شعر اخوان جنبهٔ ادبی و هنری دارد. (همان: ۳۶۳)

> ایجاز و اطناب معمولا در شعر معاصر برای ابهام هنری صورت می‌گیرد. نیما از ایجاز برای ابهام‌سازی هنری استفاده می‌کند، اما اخوان از اطناب برای ابهام ادبی و هنری بهره می‌گیرد. در ترکیب‌سازی و تصویرسازی نیز اخوان از اطناب استفاده می‌کند که نسبتاً خصوصیات سبک خراسانی را دارد. (عالی‌عباس‌آباد، ۱۳۴۱: ۲۴۱)

اخوان در ترکیب‌سازی و تصویرسازی از واژگان کهن، اساطیر، تتابع اضافات، جابجایی صفت و موصوف و تلفیق زبان باستان‌گرا و معاصر استفاده می‌کند. چنین استفاده‌ای، ساده نیست، اما اخوان در روش خود تسلط دارد و موفق می‌شود. (ر.ک: زرقانی، ۱۳۹۱: ۲۷۹)

واصف باختری نیز در تصویرسازی و ترکیب‌سازی از شگردهای زبانی و ادبی‌ای استفاده کرده که در اشعار اخوان دیده می‌شود. اگر جنبهٔ برون‌گرا و درون‌گرای تصویر را درنظر گیریم، (ر.ک: فتوحی، ۱۳۹۷: ۶۴) تصاویر اشعار اخوان و باختری درون‌گرا و رو به سوی اعماق دارند که می‌خواهند به هستی اشیا رسوخ و مناسباتی بین اشیا و تجربهٔ زیستهٔ فرهنگی و ادبی جامعه برقرار کنند.

سطرهایی که از اشعار اخوان و باختری برای نشان دادن واژه‌های کهن ارائه شدند، شماری از این سطرها در نمونه‌های ترکیب و تصاویر اشعار هر دو شاعر نیز تکرار می‌شوند. برای این تکرار می‌شوند که معمولا واژگان محوری در ترکیب‌سازی و تصویرسازی اشعار هر دو شاعر، واژگان کهن هستند.

۲-٤-۱. نمونه‌های ترکیب و تصاویر از اشعار اخوان

«مانده مدفون در فرامشزارِ ابری کهکشانی کور» (اخوان، ۱۳۹۹: ۲۶۸)؛ «تا درودِ دردناکِ اندوهان مانده سرود من» (۱۱۸)؛ «پریشان‌روز مسکین تیغ در دستش میان سنگ‌ها می‌گشت» (۱۴۱)؛ «چو روح جغد گردان در مزارآجین این شب‌های بی‌ساحل» (۱۴۲)؛ «و

سوهان‌های وحشت، روح را یک‌چند کم سایند» (۲۵۳)؛ «در این مهتاب‌شب‌های خیال‌انگیز» (۲۴۲)؛ «و سیل سایه‌اش آسیمه» (۲۴۴)؛ «کبود بیشه پوشیده ست بر تن آبی مهتاب مینایی» (۲۴۶)؛ «و این مومین‌درختان را، چنان‌چون کاغذین گل‌ها» (۲۵۱)؛ «کز آن گل کاغذین روید؟» (۸۶)؛ «ابریشمین تحریر محزون خموشی» (۲۵۳)؛ «که غمگین‌باغ بی‌آواز» (۲۶۰)؛ «در تگِ تاریک‌ژرفِ چاهِ پنهاور» (۲۷۲)؛ «شبچراغ روزگاران بود» (۱۴۲)؛ «با پیردختی زردگون گیسو که بسیاری» (۱۵۱)؛ پیامی دیگر از تاریک‌خون دل‌مرده‌ی سودازده، کافکا» (۱۵۷)؛ «سقف رفیع گنبد بشکوهش» (۱۶۳)؛ «به‌سان بیشهٔ بغرنج درهم‌باف» (۱۸۳)؛ «با چکاچاک مهیب تیغ‌هامان تیز» (۱۱۲)؛ «در آن مهگون فضای خلوت افسانگیشان راه می‌پویند» (۸۱)؛ «به تابوتِ ستبر ظلمت نه‌توی مرگ‌اندود، پنهان است» (۷۴)؛ «که از دهلیز نقب‌آسایِ زهراندود رگهایم» (۸۴)؛ «سوی ناهید، این بدبیوه گرگِ قحبهٔ بی‌غم» (۸۲)؛ «مشت‌های آسمان‌کوب قوی» (۹۲)؛ «در شگفت از این غبار بی‌سوار» (۹۵)؛ «آب‌هایش ناز و خواب مخمل آبی» (۱۰۴)؛ «پایتخت این دژآیین قرنِ پرآشوب» (۱۱۰)؛ «زرنگارِ صبح شیرین‌کار» (۱۱۵)؛ «این شکسته چنگِ دلتنگِ محال‌اندیش» (۱۱۴)؛ «خلوتِ پاکِ نجیب، ای ژرفناهای زلال حس و اندیشه» (۲۸۷)؛ «کاندرین تاریک ژرف نیستی، و اقصای نادانی» (۲۹۷)؛ «شب اقالیم آبنوس شنفتند» (۳۲۸)؛ «به‌سان رهنوردانی که در افسانه‌ها گویند» (۸۱).

۲-٤-۲. نمونه‌های ترکیب و تصاویر اشعار باختری

«در این دریای موج‌آگین و توفان‌زای غم‌های توان‌فرسا» (باختری، ۱۳۸۸: ۱۲۰)؛ «چنین گفتند در افسانه‌های باستان، افسانه‌آرایان» (۱۲۴)؛ «رگبارهای آتش و آهن» (۱۲۹)؛ به داربست کبود افسانه‌های کهن» (۱۳۰)؛ «حصار کاغذین وهم‌های خویش» (۲۰۳)؛ «به باغ کاغذی یادها نشیمن ساخت» (۱۳۰)؛ «چاوشان کاروان‌های کبود موج» (۲۳۱)؛ «هنوز

آن‌جا حریر روزهای رفته پای‌انداز ایوان فراموشی‌ست؟» (۱۳۷)؛ «که جنگل با زبان آبنوسان بر صدای پای باران ناسزا می‌گفت» (۱۳۸)؛ «ستبربازوی توفنده» (۱۳۹)؛ «تا چکاوک‌های سیمین بشارت بر درخت سبز آوازت پر افشانند» (۱۵۱)؛ «در تابوت ژرفاها فروخوابید» (۱۴۳)؛ «شما اکنونیان مرغابیان آب‌های کاغذین را باد پدرودی» (۱۴۲)؛ «و در رگ‌های آتشدان پیر دشتبان خون کدامین کاج می‌گردد؟» (۱۳۸)؛ «شب از دیار شبیخونیان گذر می‌کرد» (۱۵۰)؛ «صدای رویش زرد گیاه فاجعه را شنفت» (۱۴۹)؛ «این گران‌سنگی که افتاده است» (۱۵۲)؛ «لاژوردین کاسهٔ آفاق» (۱۵۲)؛ «این سیه‌پستان بدکاره/ این پلشت این شوم این شبگرد پتیاره/ این شبستان گناه‌آلود ناهید دهان گندیده را پدرود باید گفت» (۱۵۳)؛ «با سرانگشتان سرخ آذرخشان بر حریر ابرها بنویس» (۱۵۲)؛ «سپیده پیر روشنی‌فروش دوره‌گرد» (۱۵۹)؛ «درون بیشهٔ نیلی خاور» (۱۶۴)؛ «و آنگه مخمل نرم صدای او» (۱۷۳)؛ «گذر از زمهریر استخوان‌فرسای شک‌های شرنگ‌آلود» (۱۷۴)؛ «چاووش صد کاروان تا دیاران یاقوتی دور» (۱۷۹)؛ «نکیسای شراب‌آشام من همزاد خود را یافتم در تو» (۱۷۴)؛ «فانوس بشارت رویش را از سقف کهکشان مخملین هجاهای عتیق» (۲۸۴)؛ «در تغزّل ابریشمین هم‌سرایان مرگ و میلاد» (۲۸۶)؛ «و به زبان مخملین بلاغت باران» (۲۸۷)؛ «بر صحیفه‌های شعور سرخ شقایق بنویس» (۲۸۷)؛ «دامان سوگیانهٔ اندوه تنهایی خویش را» (۲۸۳)؛ «به سوی مرگ هستی‌ساز دشمن‌سوز پویا شو» (۱۲۰).

موسیقی و روح حماسی کلمات، استفاده از تکنیک‌های زبانی نظیر تتابع اضافات، تلفیق فضاهای تصویری-فرهنگی کلاسیک با رویدادهای زندگی امروز، پایه‌قراردادن صنعت تشبیه در مفردات ایماژها، اساس قراردادن تمثیل در کلیت و تمامیت روایت شعر و استفاده از تکنیک روایت (زرقانی، ۱۳۹۱: ۲۸۴) از ویژگی‌های نظام تصویرگری اشعار اخوان است. اگر دقت شود تصویرگری اشعار باختری نیز با این شگردها ساخته شده است،

اما تکنیک روایی و تمثیل در اشعار اخوان بیشتر و تکنیک‌های زبانی تتابع اضافات در اشعار باختری بیشتر است.

این سطر از شعر اخوان را «به تابوت ستبرِ ظلمت نه‌توی مرگ‌اندود، پنهان است» اگر در کنار این سطر شعر باختری قرار دهیم: «گذر از زمهریر استخوان‌فرسای شک‌های شرنگ‌آلود» متوجه اطناب به‌عنوان تکنیک در شیوهٔ کار هر دو شاعر می‌شویم. کاربرد واژگان کهن و شیوهٔ استفاده از زبان چنان در کار هر دو شاعر نزدیک است، اگر سطرهای را بدون ذکر نام هر دو شاعر کنار هم بگذاریم: «به‌سان رهنوردانی که در افسانه‌ها گویند» و «پریشان‌روز مسکین تیغ در دستش میان سنگ‌ها می‌گشت» از اخوان و «چنین گفتند در افسانه‌های باستان افسانه‌آرایان» و «در این دریای موج‌آگین و توفان‌زای غم‌های توان‌فرسا» از باختری، چندان قابل تفکیک نیستند.

۲-۵. بینامتن اساطیر و کهن‌الگوی خیر و شر

اسطوره و ادبیات باهم ارتباط دارند. اگر اسطوره را بینش و تفکر بشر ابتدایی در برخورد با جهان پیرامونش بدانیم (شایگان‌فر، ۱۳۸۶: ۱۳۵)، خاستگاه ادبیات را می‌توان احساس بشر ابتدایی در برخورد با زندگی و جهان او دانست. مهمتر از همه، موقعی‌که اسطوره می‌خواهد بیان و روایت شود، معمولاً در اثر ادبی و توسط اثر ادبی بازتاب می‌یابد. اسطوره در آغاز اهمیت مذهبی داشت، اما کم‌کم اهمیت و جایگاه مذهبی خود را از دست داد و ادبیات تکیه‌گاه و پناهگاه برای اسطوره شد. (ر.ک: جواری، ۱۳۸۳: ۴۵) اینکه اسطوره و ادبیات بیشتر با هم نزدیک شدند، به قدرت تخیّل‌برانگیزی اسطوره و ادبیات ارتباط می‌گیرد. اسطوره در شعر معاصر فارسی جایگاهی خاص دارد، اما در شعر شاعران حضور و معنای یک‌سان ندارد، در شعر برخی از شاعران حضور کمرنگ و در شعر برخی از شاعران حضور پررنگ و معنادار دارد.

سطوحی از بینامتن مشترک دیگر را که در اشعار اخوان و باختری می‌توان یافت، حضور اسطوره به‌ویژه اسطوره‌های ایرانی است. هر دو شاعر بنابه نیازهای روانی و افق انتظارات فرهنگی و اجتماعی جامعه از اسطوره و اسطوره‌های ایرانی در شعر استفاده کرده‌اند. اخوان پاسداری از واژگان و تعبیرهای شعر کهن و زمینه‌سازی برای حضور آنها در شعر معاصر فارسی را مسئولیت خود می‌دانست. (ناصر، ۱۳۸۲: ۸۹) این احساس مسئولیت را واصف باختری نیز دارد. بنابراین بازتاب اسطوره‌های ایرانی در شعر هر دو شاعر در واقع پاسداری از این اسطوره‌هاست.

اسطوره‌ها طبق تحول فرهنگی و اجتماعی دچار تحول می‌شوند که هر نسل، آنها را بنابر نیاز، باور و انگیزش‌های ایدئولوژیک خود دریافت و تأویل می‌کند (ر.ک: ریکور، ۱۳۶۸: ۱۰۳). اخوان و باختری نیز بنابه انگیزش‌های فرهنگی و اجتماعی خود و جامعه، اسطوره‌های ایرانی را در شعر بازتاب داده‌اند و شعرهای هر دو شاعر دارای ژرف‌ساخت نمادین است که اساطیر در معناداری این ژرف‌ساخت نمادین نقش دارند.

۲-۵-۱. نمونه‌های بازتاب اسطوره‌های ایرانی در اشعار اخوان

«- نشانی‌ها که می‌بینم در او بهرام را ماند،/ همان بهرام ورجاوند/ که پیش از روز رستاخیز خواهد خاست/ هزاران کار خواهد کرد نام‌آور،/ هزاران طرفه خواهد زاد ازو بشکوه./ پس از او گیو بن گودرز/ و با وی توس بن نوذر/ و گرشاسپ دلیر، آن شیر گندآور/... انیران را فروکوبند وین اهریمنی رایات را بر خاک/ [اندازند./... درفش کاویان را فره در سایه‌ش،/ ... اهورا و ایزدان و امشاسپندان را/... به نام و یاد هفت امشاسپندان در دهان چاه اندازد./... گسسته است زنجیر هزار اهریمنی‌تر زآنکه در بند [دماوندست؛/ پشوتن مرده است آیا؟/ و برف جاودان بارنده سام گرد را سنگ سیاهی کرده [است آیا؟.../... تو پنداری مغی دل‌مرده در آتشگهی خاموش/ ز بیداد انیران شکوه‌ها می‌کرد./ ستم‌های فرنگ و ترک و

تازی را/ شکایت با شکسته‌بازوان میترا می‌کرد./...» (اخوان، ۱۳۹۹: ۱۳۹-۱۴۶)؛ «خویش را در بارگاه پر فروغ مهر/ طرفه چشم‌انداز شاد و شاهدِ زرتشت» (۱۰۹)؛ «ای پریشانگوی مسکین! پرده دیگر کن./ پور دستان جان ز چاهِ نابرادر در نخواهد برد. مُرد، مُرد، او مُرد./ داستان پور فرخزاد را سرکن./ آنکه گویی ناله‌اش از قعر چاهی ژرف می‌آید./ نالد و موید،/ موید و گوید:/ آه، دیگر ما/ فاتحان گوژپشت و پیر را مانیم./...» (۱۱۴)؛ «هفت خوان را زادسرو مرو،/ آنکه از پیشین نیاکان تا پسین فرزندِ رستم را به خاطر داشت،/... خیس، خونِ داغِ سهراب و سیاوش‌ها،/ روکشِ تابوتِ تختی‌ها است./... آری اکنون شیر ایرانشهر،/ تهمتن، گُردِ سجستانی/ کوهِ کوهان، مردِ مردستان،/ رستم دستان،/ در تگِ تاریک‌ژرفِ چاه پهناور،/... آری اکنون تهمتن با رخش غیرتمند/ در بُنِ این چاهِ آبش زهرِ شمشیر و سنان گم بود./ پهلوان هفت‌خوان، اکنون/ طعمهٔ دام و دهان خوان هشتم بود./... پهلوانِ کشتنِ دیو سپید، آنگاه/ دید چون دیوِ سیاهی، غم/... او شغاد نابرادر بود/... نطفه شاید نطفهٔ زال زر است، اما/ کشتگاه و رستگاهش نیست رودابه.../» (۲۶۶-۲۷۵).

۲-۵-۲. نمونه‌های بازتاب اسطوره‌های ایرانی در اشعار باختری

«ندارد پایهٔ دیرندگی اورنگ اهریمن/ سراید این شب تاریک غم‌گستر/... تو تنها نیستی رزم‌آزما با دیو مردم‌خوار/...» (باختری، ۱۱۸۸: ۱۲۰)؛ «ز باروی سیاه شهر شب پرواز باید کرد/ مباد اهریمن شب‌های سنگین‌پا/... نباشد واژهٔ امید را آرش» (۱۲۶)؛ «ز شهرستان مشرق نعرهٔ شیپور می‌آید/ که سالار سپاه سرزمین‌های عبیر و نور می‌آید/ بشارت باد/ بشارت چشم در راهان میلاد شقایق را/ سیاوش شه‌سوار شهر آتش از دیاری دور می‌آید/ سمندش از ستام لاژوردین صد بدخشان است/ کمندش دست‌باف پهلوان زاولستان است/ شراب سرخ بهروزی به چرخشتش/ نگین لعل پیروزی در انگشتش/ ایا افراسیاب خیره‌سر، پدرود گو با افسر و اورنگ/ کُله‌خودت- اگر پولاد- چون موم در مشتش» (۱۵۹)؛

«تهمینه!/ بالابلندبانو/ ای یادگار عشق بزرگت/ آویزبند بازوی سهراب.../- آن تک‌سوار توسن تاریخ-/... سهراب زنده است/ بنگر به سوی مشرق بنگر/... کایا صدای شیههٔ رخش از کدام‌سو/ برخاست؟/ کافراسیاب را/ این‌سان فتاده لرزه بر اندام/... بر تاج و گاه و درگه افراسیاب‌ها/ خواهد افتاد بهمن تاریخ/...» (۱۶۳)؛ «آسمایی کوه/ گرد جوشن‌پوش رستم‌توش/ در پگاه فروردین‌های اهورایی/...» (۲۳۲)؛ «بانوی شرقی من برنگشتی!/ آن نیم‌روز که در خواب آهوانه‌های تو/ هم‌آوردان شکست‌خوردهٔ سیاوش/ در کوچه‌های عمودی آفتاب/ دامان سوگیانهٔ اندوه تنهایی خویش را/ با اوج‌های حقیر سایهٔ گیاهان اندازه می‌گرفتند/ و در هذیان سقوط برگ‌های آتش گرفتهٔ بلوط/ از ارتفاع سبز جنگل‌ها سخن می‌گفتند/...» (۲۸۳)؛ «در مندرس‌ترین میراث نیای خویش/ در فلاخن نبیرهٔ نریمان بگذارم و بر گاهوارهٔ زرکش» (۲۸۹)؛ «تو آن شب/ چنان شهرناز اساطیر/ از آن دورها/ از آن دورها بیشهٔ تاکبن‌های آبستن سبز/ فرا می‌رسیدی» (۱۶۷).

شعرهایی که جنبهٔ نمادین دارند، دارای چندین لایه‌اند، اما معمولا شعر دو لایهٔ کلی دارد که ژرف‌ساخت (معنا) و روساخت (لفظ و صورت) شعر است. شعرهای اخوان و باختری شعرهای نمادین و چندلایه هستند و ژرف‌ساخت معنادار و قابل تفسیر و تأویل متفاوت دارند. بینش اساطیری در جنبهٔ نمادینِ کهن‌الگویی، اساس ژرف‌ساخت چنین شعرها است. طوری که شخصیت‌ها و رویدادهای اساطیری در روساخت اشعار اخوان و باختری بازتاب یافته است، ژرف‌ساخت اشعار این دو شاعر نیز برخوردار از بن‌مایه‌های بینش اساطیری است که بیان‌گر تمثیلِ نمادینِ کهن‌نمونه‌ها و کهن‌الگوهای دو قطبی و تقابلی از خیر و شر اند.

آنچه را انسان قطب خیر و شر می‌داند برخاسته از بینش‌های کهنی است که از زمان‌های دور در ذهن بشر نهادینه شده و در زبان بازتاب یافته و تا این‌که وارد ادبیات و شعر شده

است (ر.ک: فضیلت، ۱۳۹۰: ۱۸۱). بشر از سویی کهن‌الگوهای مشترک ذهنی دارد و از سویی هر قوم به‌ویژه اقوامی که دارای پیشینهٔ تاریخی اند، کهن‌الگوهای ویژهٔ خود را از خیر و شر، مبارزه، عدالت، عشق، زندگی و مرگ دارند (ر.ک: گرین، ۱۳۹۱: ۱۶۲). ادبیات و شعر دربرگیرندهٔ احساس، عواطف و تخیل کهن بشری است، بنابراین بینامتن کهن‌الگویی و اسطوره‌ای دارد (ر.ک: پاینده، ۱۳۹۹: ۳۱۹). در برخی از آثار ادبی این بینامتن کمتر و در روساخت اثر ادبی است، مانند نام شخصیت‌های اساطیری. اما در برخی از آثار ادبی، بیشتر و تاثیرگذارتر است که حتی پیرنگ اثر ادبی را بینش کهن‌الگویی و اسطوره‌ای شکل می‌دهد و معنادار می‌کند.

اشعار اخوان و باختری در سطح (روساخت) و در عمق (ژرف‌ساخت) برخوردار از بینش کهن‌الگویی و اسطوره‌ای است. در روساخت و لفظ اشعار این دو شاعر دیده شد که نام شخصیت‌ها و رویدادهای اساطیر ایرانی بازتاب یافته است. بن‌مایه‌های ژرف‌ساختی اشعار این دو شاعر نیز پیرنگِ بینشِ کهن‌الگویی و اساطیری دارد.

فرهنگ و ادبیات ایرانی، مملو از روایت‌های کهن اساطیری است که شامل شخصیت‌های اساطیری، رویدادهای اساطیری و نمونه‌های کهن‌الگویی می‌شود؛ مثلاً رستم، فریدون، گرشاسپ، تهمینه، رودابه، ضحاک، جمشید، کیخسرو، افراسیاب و... شخصیت‌های اساطیری ایرانی هستند. گذر رستم و اسپندیار از هفت خوان، رفتن کیخسرو به کوه و ناپدید شدن، رفتن کیکاووس به آسمان، تبدیل فریدون به اژدها، گذر سیاوش از آتش، گذر کیخسرو از دریا و... رویدادهای اساطیری ایرانی هستند. اهورامزدا، اهریمن، امشاسپندان و دیوان کهن‌الگوهای نخستین اساطیری ایرانی هستند که قطب و تقابل خیر و شر به صورت نمادین در این کهن‌الگوها معنادار، تفهیم و قابل روایت می‌شود. روشنایی (روز) و تاریکی (شب)، بهار و گرما و زمستان و سرما از نخستین نمادهای تمثیل کهن‌الگو

خیر و شر اهورامزاد و اهـریمن انـد و در مرحلـه‌های پسـین، نمـاد کهن‌الگـو خیـر و شـر در شخصـیت‌های اسـاطیری ایرانـی تمثیـل می‌شـود و بازتـاب می‌یابـد؛ مـثلاً فریـدون، کـاوه، کیخسرو، سیاوش و... نمایندهٔ نیکی و خیر، ضحاک، افراسیاب، گرسیوز و... نمایندهٔ بدی و شر هستند.

اشعار اخوان و باختری در شعر معاصر فارسی بیشترین و عمیق‌ترین ارتباط را بـا اسـاطیر و کهن‌الگوهای اساطیری ایرانی دارند که در حقیقت می‌توان گفت این اشـعار روایت‌هـای کهن‌الگویی اساطیر ایرانی در روزگار ما هسـتند کـه در سـطوح متفـاوت و گسـترده بیـنش اساطیری ایرانی را بازتولید کرده‌اند.

۲-٦. بینامتن حماسی

شعر معاصر(نیمایی و سپید) ژانرش را مانند شعر کلاسیک فارسی در روساخت و لفظ نشـان نمی‌دهد. در شعر کلاسیک فارسی ژانر حماسه، غنـا و ادبیـات تعلیمـی در لفـظ و موضـوع شـعر مشـخص اسـت، امـا ژانـر در شـعر معاصـر از لفـظ و روسـاخت نسـبتاً بـه محتـوا و ژرف‌ساخت شعر پس زده شده است. برای تشخیص ژانر شعر بایـد محتـوا را بررسـی کـرد. اگر محتوای اشعار اخوان و باختری را بررسی کنیم اکثر اشعار معـروف ایـن دو شـاعر ژانـر حماسی دارند.

شعر نو حماسی که از آن به نام شعر حماسی–اجتمـاعی نیـز یـاد می‌شـود در برابـر شـعر تغزلی نو مطرح شد و رواج یافت. شعر حماسی نو در شعر افسـانهٔ نیمـا جلـوه‌گر شـد و ایـن رویکـرد حماسـی در اشـعار اسـماعیل شـاهرودی، احمـد شـاملو، اخـوان و... ادامـه یافـت. (یاحقی، ۱۳۹۶: ۸۶) امـا شـعر نـو حماسـی در اشـعار اخـوان بنابـه صـلابت و سـنگینی شـعر خراسانی، زبان ادبی رو بـه گذشـته و در مجمـوع تخیـل سرشـار او از اشـاره‌ها و سـنّت‌های حماسی و اساطیری کهن و علاقهٔ ویژه‌اش به زبان حماسی و فکـر فردوسـی (همـان: ۹۳) از

نظر سبکی در شعر معاصر به شاخصه و ویژگی‌ای خاص حماسی دست یافته است که به‌حق اخوان را می‌توان از پیش‌کسوتان شعر نو حماسی دانست. (همان: ۱۰۲)

از آن‌جایی که اشعار باختری و اشعار اخوان سطوح مشترک بینامتن در واژگان، تصویر و... دارند، در رویکرد حماسی نیز این سطوح مشترک را حفظ کرده‌اند. دلبستگی‌های هر دو شاعر به فرهنگ ایرانی و خراسانی، زبان فارسی، ادبیات کلاسیک و سبک خراسانی همسان است. ژانر حماسی در ژرف‌ساخت و بن‌مایهٔ اشعار هر دو شاعر با قوت وجود دارد، اما در لفظ و روساخت اشعار شان نیز واژگان و تعبیرهای استفاده شده که برگرفته از واژگان و تعبیرهای شعر حماسی کلاسیک فارسی است. نخست، نمونه‌هایی از واژگان حماسی در روساخت اشعار ارایه و بعد محتوای حماسی اشعار هر دو شاعر بررسی می‌شود.

۲-٦-۱. نمونه‌های واژگان حماسی در اشعار اخوان

«کدامین شهسوار باستان می‌تاخته چالاک/ فکنده صید بر فتراک روی جادهٔ نمناک؟» (اخوان، ۱۳۹۹: ۱۵۸)؛ «با چکاچک مهیب تیغ‌هامان، تیز/ غرش زهره‌داران کوس‌هامان، سهم» (۱۱۲)؛ «هنوزم می‌ترنجد پشت و لرزد پرده‌های گوش،/ ز غوغای تفنگ و توپ، و آن تق‌تاق و آن غرش/ و رگبار مسلسل‌ها/ که می‌زد دم‌به‌دم شلاق بر اعصاب/ چنان زنجیری از آتش» (۲۵۳)؛ «و من با این شبیخون‌های بیشرمانه و شومی که دارد مرگ» (۲۶۱).

۲-٦-۲. نمونه‌های واژگان حماسی در اشعار باختر

«به تن خفتان ندارد این سپهدار کهن لیکن» (باختری، ۱۳۸۸: ۲۰۳)؛ «جنازهٔ همه اسطوره‌های پیشین را/ یلان زخمی فریادهای دوشین را» (۲۱۳)؛ «شب دشنه در مشت/ از نردبان افق پله در پله بالا و بالا کشانید/ تن سرد و سربین خود را/ و خورشید مصلوب را سرنگون ساخت از اوج باروی خاور/ الا اختران آخر از گوهر آفتابید/ اگر شد ز کوپال رویینهٔ شب/ جگرگاه خورشید پاره» (۲۲۵)؛ «که سرانجام چابک‌سوار شیههٔ کدام رخش/

در کدام جنگل دست‌ها و بازوها/ حصار خواب کدامین تهمتن را را فتح خواهدد کرد؟» (۲۸۷)؛ «تو ای همرزم و همزنجیر و همسنگر/ سر از دامان پندار سیاه خویشتن بردار/ مگر از دشنهٔ خون‌ریز دژخیمان» (۱۱۹)؛ «شب از دیار شبیخونیان گذر می‌کرد» (۱۵۰).

مواردی که ارائه شدند، چند نمونه از واژگان حماسی در اشعار این دو شاعر بود. ده‌ها نمونه و تعبیرهای اساطیری از این دست در اشعار اخوان و باختری وجود دارند. مهمتر از همه، شیوهٔ بیان اشعار شان فاخر و حماسی است. اگر از روساخت به تحلیل ژرف‌ساخت حماسی اشعار هر دو شاعر گذر شود، دیده می‌شود که اشعار معروف و تأثیرگذارشان محتوا و ژرف‌ساخت حماسی دارند.

شعرهای چاووشی، کتیبه، آخر شاهنامه، قصهٔ شهر سنگستان، خوان هشتم و آدمک و... ژرف‌ساخت عمیق حماسی دارند. طبق برداشت سنّتی از حماسه، تصور بر این است که داستان یا شعر حماسی بایستی قهرمانی شناخته‌شده و مشخص و ضد قهرمان داشته باشد، اما در شعر نو حماسی به گونه‌ای نمادین‌تر در محتوا و ژرف‌ساختش این تقابل را دارد که تقابل نیکی و بدی است. اگر در شعر چاووشی اخوان و سایر شعرهایش بنگریم متوجه ژرف‌ساخت حماسی اشعار می‌شویم. بخشی از شعر چاووشی برای بررسی بیشتر ارائه می‌شود:

«به‌سان رهنوردانی که در افسانه‌ها گویند،
گرفته کوله‌بارِ زادِ ره بر دوش،
گهی پر گوی و گه خاموش،
در آن مهگون فضای خلوت افسانگیشان راه می‌پویند،
[ما هم راه خود را می‌کنیم آغاز،
سه ره پیداست.

نوشته بر سر هر یک به‌سنگ اندر،
حدیثی که‌ش نمی‌خوانی بر آن دیگر:
نخستین: راه نوش و راحت و شادی.
به ننگ آغشته، اما رو به شهر و آبادی.
دو دیگر: راهِ نیمش ننگ، نیمش نام،
سه دیگر: راه بی‌برگشت، بی‌فرجام.
....» (اخوان، ۱۳۹۹: ۸۲)

این شعر روایی است، سفری عظیم و خطرناکی قرار است آغاز شود که سه راه وجود دارد و هر کدام بی‌خطری و پرخطری خود را دارد. این سه راه سفرهای حماسی را به یاد می‌آورد. در شاهنامه در سفر هفت‌خوان رستم نیز راه پر خطر و بی‌خطر مطرح است. (ر.ک: فردوسی، ۱۴۰۰: ۲۰۸)

سفرهای حماسی اکثراً به پیروزی و به‌ویژه به نام و نشان می‌انجامند. اما شعرهای حماسی اخوان به شکست می‌انجامند و به‌نوعی پایان تراژیک دارند و بر این اساس اخوان را شاعر حماسه‌های شکست (امامی، ۱۳۹۶: ۱۰۸) می‌نامند. اشعار باختری نیز فراتر از واژگان و تعبیرهای حماسی، محتوا و ژرف‌ساخت حماسی دارند که از جمله در ژرف‌ساخت و محتوای اشعار هفت‌خوان و آن‌گاه، و آفتاب نمی‌میرد، از معیاد تا هرگز، عقاب‌ها از اوج‌ها، حماسهٔ شعله و... بن‌مایهٔ حماسی قابل درک است. بخشی از شعر حماسهٔ شعله برای بررسی بیشتر ارائه می‌شود:

«تو ای همرزم و همزنجیر و همسنگر
سر از دامان پندار سیاه خویشتن بردار
مگر از دشنهٔ خون‌ریز دژخیمان

مگر زین روسپی‌خویان بدگوهر
هراسی در نهانگاه روان خویشتن داری
مگر مینای روحت از شرنگ ترس لبریز است
گناه است این‌که می‌گویی
افق تار است و ره تار است و ناهموار
امید پیش‌تازی نیست در این راه ظلمت‌بار
تو ای همرزم و همزنجیر و همسنگر نمی‌دانی
که جاویدان نباشد این سیاهی وین فسون‌کاری
ندارد پایهٔ دیرندگی اورنگ اهریمن
سراید این شب تاریک و غم‌گستر
و در پایان این شب- این شب تاریک و غم‌گستر-
و در پایان این شب- این شب خاموش هستی‌سوز-
و در فرجام این تاریکی تلخ و روان‌فرسا
برآید آفتاب سرخ از خاور
...» (باختری، ۱۳۸۸: ۱۰۲)

این شعر از زبان یک سرباز روایت می‌شود که به سربازان دیگر پس از شکست می‌گوید دچار ناامیدی و ترس نشوید، زیرا سیاهی و فسون‌گری جاویدان نیست و پایان می‌پذیرد، سپس سرباز، تقابل اساطیری خیر و شر را مطرح می‌کند و گروه خود را قطب خیر و گروه دشمن را قطب شر معرفی می‌کند. در این معرفی از کهن‌الگو اساطیر ایرانی استفاده می‌کند که اهریمن در راس قطب شر و تاریکی است و اهورمزدا در راس قطب خیر و روشنایی است. از خورشید نشانهٔ اهورامزدا «برآید آفتاب سرخ از خاور» و از اهریمن

نام می‌برد «ندارد پایهٔ دیرندگی اورنگ اهریمن». معمولا در شعر از نشانه و نماد خیر و شر استفاده می‌شود که شب، سیاهی، تاریکی و ظلمت نماد شر و روز، روشنی و آفتاب نماد خیر است. ژرف‌ساخت این شعر و بسیاری از شعرهای باختری حماسی با کهن‌الگو اساطیری خیر و شر است.

حماسهٔ اصیل نیز مبارزهٔ قهرمان حماسه با شر است. قهرمان حماسه در واقع نمایندهٔ کهن‌الگوی خیر در جهان بشری است و می‌خواهد از گسترش شر جلوگیری کند، زیرا شر توسط پیروان اهریمن به جهان بشری کشانده شده و تقابل خیر و شر در جهان بشری ادامه دارد. در اکثر اشعار باختری این تقابل مطرح است و این تقابل موجب ژرف‌ساخت حماسی در اشعار او شده است.

اشعار اخوان و باختری دارای ژرف‌ساخت اساطیری و حماسی اند. اما حماسه در اشعار اخوان به تراژدی می‌انجامد و شخصیت‌های شعر در پایان دچار تهی‌گی و بی‌معنایی روانی و شکست مضاعف می‌شوند که در شعر چاووشی، کتیبه، قصه شهر سنگستان و... این شکست و فاجعه تراژیک قابل احساس است، اما حماسه در اشعار باختری به خوش‌بینی و شعار حماسی می‌انجامد که مبنای این خوش‌بینی و شعار حماسی در اشعار باختری را می‌توان برخاسته از گرایش شاعر به ایدئولوژی مارکسیسم دانست.

۲-۷. بینامتن اشعار اخوان در اشعار باختری

مواردی‌که تا این‌جا به‌عنوان بینامتن در اشعار اخوان و باختری ارایه شدند، بینامتن مشترک بودند. به این معناکه هر دو شاعر بر اساس گرایش به ادبیات کلاسیک فارسی به‌ویژه سبک خراسانی و ژانر حماسی، اشعاری سروده‌اند که در سطوح متفاوت بینامتن مشترک دارند و از این نظر اشعار شان در بین شاعران معاصر فارسی بیشترین نسبت سبکی، ادبی و زبانی را باهم دارند.

اخوان یک‌دهه پیشتر از باختری به سرایش شعر آغاز کرده است. موقعی باختری به سرایش شعر پرداخته، اخوان شاعری شناخته‌شده بوده و دفترهای ارغنون، زمستان، آخر شاه‌نامه و... نشر شده‌اند. باختری به‌عنوان شاعر جدی، طبعا اشعار اخوان و سایر شاعران معاصر ایران را می‌خوانده است. بنابراین در اشعار باختری فراتر از بینامتن مشترکی که از متون فارسی با اشعار اخوان دارد، به‌صورت مشخص بینامتن‌های را از اشعار اخوان نیز در اشعارش می‌توان یافت.

اخوان: «تا که هیچستان نُه‌تویِ فراخِ این غبارآلودِ غم را» (اخوان، ۱۳۹۹: ۱۱۲). باختری: «نماند تا چکاوک تشنه در ژرفای هیچستان خاموشی» (باختری، ۱۳۸۸: ۱۶۹)؛ «دامان شان به هیچستان گره می‌خورد» (۲۷۴). اخوان: «فشرده چوب‌دست خیزران در مشت» (۸۱). باختری: «خیزرانهٔ عشق در مشت دارد» (۲۸۹). اخوان: «تهمتن گُردِ سجستانی،/ کوهِ کوهان، مردِ مردستان،/ رستم دستان» (۲۷۱). باختری: «رادمردی‌های ما هرگز مباداتان فراموش/ ما چه مردانیم هر یک مردِ مردستان» (۲۶۴).

حضور معنادار اشعار اخوان فراتر از این موارد در برخی از شعرهای باختری قابل درک است. اخوان در شعر زمستان می‌گوید: «.../ نگه جز پیش پا را دید، نتواند،/ که ره تاریک و لغزان است. ...» باختری در شعر حماسهٔ شعله می‌گوید: «.../ گناه است این‌که می‌گویی/ افق تار است و شب تار است و ره تار است و ناهموار/ امید پیش‌تازی نیست در این راه ظلمت‌بار...» این‌گونه تصورمی‌شود شعر حماسهٔ شعلهٔ باختری به انتقاد از ناامیدی اخوان در شعر زمستان، کتیبه، آخر شاه‌نامه و... سروده شده باشد.

اخوان در شعر کتیبه از افراد درمانده و سنگی روایت می‌کند: «فتاده تخته‌سنگ آن‌سوی‌تر، انگار کوهی بود./ و ما این‌سو نشسته، خسته‌انبوهی.» روایت این گروه با سنگ چنان به عبث و نومیدی می‌انجامد که سیزیف در اساطیر یونانی با سنگ و قله دچار عبث

است. باختری در شعر در خیابان غبارآلودهٔ تقویم نیز از سنگی به‌عنوان مانع در تاریخ روایت می‌کند: «این گران‌سنگی که افتاده‌ست/ از فرود چاهسار کهکشان‌های به ژرفای هزاران سال/ در رهِ چابک‌سوار قرن یاقوتی» اما انسان شعر باختری از این مانع عبور می‌کند و شاعر از شهرزاد قصه‌گوی چنین می‌خواهد: «بازگرد ای شهرزاد قصه‌گوی شرق/ بازگرد ای چون گل خورشید چشمانت به سوی شرق».

شعر چاووشی اخوان با این سطر شروع می‌شود: «به‌سانِ رهنوردانی که در افسانه‌ها گویند». شعر عقاب از اوج‌های باختری با این سطر شروع می‌شود: «چنین گفتند در افسانه‌های باستان افسانه‌آرایان». این دو سطر خیلی شباهت ادبی و زبانی دارد. هر دو، سطرهای آغازین شعرند.

۳. نتیجه‌گیری

از مناسبات بینامتن اشعار اخوان و باختری طبق نظریهٔ بینامتن کریستوا در سطوحِ بینامتن واژگان مشترک، تصاویر مشترک، اساطیر مشترک، حماسهٔ مشترک و بینامتن اشعار اخوان در اشعار باختری اسناد ارائه شد که ارائهٔ این اسناد نشان‌دهندهٔ وجود بینامتن گسترده در اشعار این دو شاعر است. در چهار مناسبت، اشعار هر دو شاعر بینامتن مشترک دارند. به این معنا که در اشعار هر دو شاعر حضور متون پیشین ادبیات فارسی پررنگ و مشترک است. از آن‌جایی‌که فعالیت شاعری اخوان مقدم بر باختری است، تعبیرها و شگردهای تصویرساز و ترکیب‌های ادبی از اشعار اخوان در اشعار باختری نیز وجود دارند.

واژگان کهن در تصویرسازی و ترکیب‌های ادبی اشعار این دو شاعر نقش محوری دارند و هر دو از شگردهای تصویرسازی مشترک که شگرد اطناب برای ابهام ادبی و تشبیه باشد، بیشتر استفاده کرده‌اند.

در اشعار هر دو شاعر حضور اساطیر به‌ویژه اساطیر ایرانی گسترده است و هر دو طبق منظور خود از اکثریت شخصیت‌های اساطیری نام برده و در شعر استفاده کرده‌اند. پیشینهٔ این شخصیت‌ها به اوستا، شاه‌نامه و سایر متون ایرانی مانند بندهشن، اردویراف‌نامه و... می‌رسد. اگر ژانر اشعار اخوان و باختری مشخص شود، ژانر اشعار هر دو شاعر چه در محتوا و ژرف‌ساخت و چه در زبان و روساخت حماسی است. تعبیرها و واژگان شعر حماسی فارسی به صورت گسترده در اشعار هر دو وجود دارند.

مهمتر از همه اشعار هر دو شاعر دارای کهن‌الگو اساطیری و حماسی مشترک است که همان کهن‌الگو خیر و شر ایرانی، استوار بر نمادهای اهورا مزدا و اهریمن، روشنایی و تاریکی، گرما و سرما، روز و شب است. در اشعار اخوان از پیروزی خیر بر شر خبری نیست و تقابل خیر و شر، دچار پایان کمیک و تراژیک می‌شود، اما در اشعار باختری تقابل کهن‌الگو خیر و شر باهم در مبارزه‌اند و پیش‌بینی و امید این است که خیر بر شر چیره می‌شود. فراتر از این بینامتن‌های مشترک، سطرها و تعبیرهای از اشعار اخوان در اشعار باختری دیده می‌شوند که می‌توان از «هیچستان»، «چوب‌دست خیزران در مشت»، «مردِ مردستان» و... یاد کرد.

چرایی این‌همه اشتراک بینامتنی اشعار اخوان و باختری را می‌توان در این موارد دانست: اخوان و باختری از نظر جغرافیای ادبی و زبانی در حوزهٔ زبانی، ادبی و فرهنگی ایران بزرگ به جغرافیای تعلق می‌گیرند که این جغرافیا خراسان است. درست است اخوان از ایران و باختری از افغانستان است، اما در گذشته‌ای نه‌چندان دور، زادگاه اخوان و باختری خراسان نام داشت. این حوزه هنوز ویژگی‌های مشترک زبانی و ادبی خود را حفظ کرده که همان ویژگی‌های ادبی و زبانی خراسانی است.

شعر اخوان سطوح موسیقیایی و بوطیقایی خود را با شعر کلاسیک فارسی به‌ویژه سبک و ادبیات خراسانی حفظ کرده، این امر موجب شده که شعر اخوان نسبت به شعر نیما و هر شاعر دیگر معاصر ایران در افغانستان بیشتر خوانده شود و مورد توجه شاعران به‌خصوص مورد توجه واصف باختری که یکی از شاعران جدی معاصر افغانستان است، قرار بگیرد.

حضور شخصیت‌ها و روایت‌های اساطیر ایرانی در اشعار اخوان باعث همذات‌پنداری عاطفی و هویتی مردمی می‌شوند که این شخصیت‌ها و روایت‌های اساطیر ایرانی را متعلق به گذشتهٔ خود می‌دانند و خاطرات ناخودآگاه و خودآگاه جمعی خود را در شعر معاصر در اشعار اخوان و باختری به یاد می‌آورند.

کتابنامه

آذر، اسماعیل. (۱۳۹۵). «تحلیلی بر نظریه‌های بینامتنیتی ژنتی». ***نشریهٔ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی***: شمارهٔ ۲۴، صص ۱۱- ۳۱

اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۹۹). ***گزینهٔ اشعار مهدی اخوان ثالث.*** چاپ بیست‌ونهم. تهران: مروارید

امامی، صابر. (۱۳۹۶). ***شعر معاصر ایران.*** چاپ چهارم. تهران: سمت

باختری، واصف. (۱۳۸۸). ***سفالینه‌ای چند بر پیشخوان بلورین فردا.*** به کوشش ناصر هوتکی. کابل: پرنیان

پاینده، حسین. (۱۳۹۹). ***نظریه و نقد ادبی.*** چاپ سوم. تهران: سمت

تادیه، ژان ایو. (۱۳۹۰). ***نقد ادبی در قرن بیستم.*** ترجمهٔ مهشید نونهالی. چاپ دوم. تهران: نیلوفر

جواری، محمدحسین. (۱۳۸۳). ***اسطوره در ادبیات تطبیقی.*** تهران: سمت

جعفری، سیاوش. (۱۳۹۴). ***شعر نو در ترازوی تأویل.*** تهران: مروارید

خراسانی، شجاع‌الدین. (۱۳۹۶). ***شعر معاصر دری.*** چاپ سوم. کابل: امیری

ریکور، پل. (۱۳۸۶). ***زندگی در دنیای متن.*** ترجمهٔ بابک احمدی. چاپ پنجم. تهران: مرکز

زرقانی، مهدی. (۱۳۹۱). ***چشم‌انداز شعر معاصر ایران.*** تهران: ثالث

شایگان‌فر، رضا. (۱۳۸۶). ***نقد ادبی.*** چاپ سوم. تهران: دستان

صبور، داریوش. (۱۳۸۲). ***بر کرانِ بی‌کران (نگاهی به شعر معاصر فارسی).*** چاپ دوم. تهران: سخن

عابدی، کامیار. (۱۳۹۴). ***مقدمه‌ای بر شعر فارسی.*** تهران: مؤسسهٔ فرهنگی-هنری

عالی عباس‌آباد، یوسف. (۱۳۹۱). ***جریان‌شناسی شعر معاصر.*** تهران: سخن

غیاثوند، مهدی. (۱۳۹۲). «سیمای تاویل در آیینهٔ بینامتنیت کریستوایی». ***مجلهٔ حکمت و فلسفه،*** دورهٔ نهم: شمارهٔ سوم، صص ۱۱۴- ۹۷

فایز، محمد اسحاق. (۱۳۹۲). ***پیشینهٔ تجدد، پیدایش و بالندگی شعر نو در افغانستان.*** کابل: سعید

فتوحی، محمود. (۱۳۹۲). ***سبک‌شناسی.*** تهران: سخن

فتوحی، محمود. (۱۳۹۷). ***بلاغت تصویر.*** چاپ پنجم. تهران: سخن

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۴۰۰). ***شاهنامهٔ فردوسی،*** بخش یکم. پیرایش جلال خالقی مطلق. چاپ هشتم، تهران: سخن

فضیلت، محمود. (۱۳۹۰). ***اصول و طبقه‌بندی نقد ادبی.*** تهران: زوار

قویم، عبدالقیوم. (۱۳۹۳). ***مروری بر ادبیات معاصر دری.*** چاپ چهارم. کابل: سعید

کریستوا، ژولیا. (۱۳۸۹). ***فردیت اشتراکی.*** ترجمهٔ مهرداد پارسا. تهران: روزبهان

گرین، ویلفرد. (۱۳۹۱). ***مبانی نقد ادبی.*** ترجمهٔ فرزانه طاهری. چاپ سوم. تهران: نیلوفر

مکاریک، ایرناریما. (۱۳۸۵). ***دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر.*** ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه

ناصر، محمد. (۱۳۸۲). ***تحول موضوع و معنی در شعر معاصر.*** تهران: نشانه

نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۰). ***درآمدی بر بینامتنیت.*** تهران: سخن

یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۹۶). ***جویبار لحظه‌ها***. چاپ شانزدهم. تهران: جامی

Shahid Bahonar
University of Kerman

Journal of Comparative Literature

Print ISSN: 2008-6512
Online ISSN: 2821-1006