الجامعة اللبنانية
قسم اللغة الفارسية وآدابها

دانشگاه لبنان
مرکز زبان وادبیات فارسی

الدِّرَاسَاتُ الأَدَبيَّة

مجلة فصلية محكّمة في الثقافتين العربية والفارسية وتفاعلهما

مجله‌ی علمی- پژوهشی در فرهنگ ایرانی و عربی و تأثیر آنها بر یک دیگر

(٤ لغات)

* الأدب المقارن بين الأدبين الفارسي والعربي
* ادبیات تطبیقی فارسی وعرب

صيف وخريف وشتاء
٢٠٠٩ م

الرقم المتسلسل
شماره پیاپی
٦٧ و٦٨ و٦٩

تابستان وپاییز و زمستان
١٣٨٨ هـ.ش

الجامعة اللبنانية
قسم اللغة الفارسية وآدابها

دانشگاه لبنان
مرکز زبان وادبیات فارسی

الدِّرَاسَاتُ الأَدَبيَّة

مجلة فصلية محكّمة في الثقافتين العربية والفارسية وتفاعلهما

مجله‌ی علمی- پژوهشی در فرهنگ ایرانی و عربی و تأثیر آنها بر یک دیگر

صيف وخريف وشتاء ٢٠٠٩
تابستان وپاییز و زمستان ١٣٨٨ هـ ش

الرقم المتسلسل
شماره پیاپی ٦٧ و٦٨ و٦٩

الأدب المقارن بين الأدبين الفارسي والعربي
ادبیات تطبیقی فارسی وعرب

رئيس التحرير:
الأستاذ الدكتور فكتور الكك
رئيس مركز اللغة الفارسية وآدابها

مدير التحرير:
الدكتور إحسان قبول

الهيئة العلميّة

فكتور الكك غلامعلي حداد عادل

محمد جعفر ياحقّي محمد علي آذرشب

آذرتاش آذرنوش كاووس حسنلي

ناصر محسني نيا إحسان قبول

الهيئة الأستشارية

أ. **سيد كاظم موسوي بجنوردي** رئيس مركز دائرة المعارف الإسلاميّة الكبرى (إيران)

أ.د. **يوسف بكّار** أستاذ النقد الأدبي بجامعة اليرموك (إربد، الأردن)

أ.د. **نصرالله پورجوادي** استاذ مبرّز وباحث في الأدب الفارسي (ايران)

أ.د. **جورج حبيقة** نائب رئيس جامعة الروح القدس كسليك (لبنان)

أ.د. **غلامعلي حدّاد عادل** رئيس مجمع اللغة الفارسية وآدابها (ايران)

أ.د. **محمد باقر خرمشاد** رئيس رابطة الثقافة والعلاقات الإسلامية (ايران)

أ.د. **عصام خليفة** أستاذ التاريخ بالجامعة اللبنانية (لبنان)

أ.د. **سليم دكّاش** عميد كلّية الدراسات الدينيّة (لبنان)

أ. **سيد محمد حسين رئيس زاده** المستشار الثقافي للجمهورية الإسلامية الإيرانية (لبنان)

أ.د. **كرم رزق** عميد كلية الآداب في جامعة الروح القدس (لبنان)

أ.د. غسّان السيّد أستاذ الأدب المقارن بجامعة دمشق (سوريا)

أ.د. سليمان العسكري رئيس تحرير مجلة العربي (الكويت)

أ.د. فريد قطاط أستاذ الفقه والفارسيّة بجامعة الزيتونة (تونس)

أ.د. جعفر ماجد أستاذ الآداب العربية بالجامعات التونسية (تونس)

أ.د. مهدي محقّق رئيس مجلس أمناء مؤسسة الآثار والمفاخر الوطنية (ايران)

أ.د. محمد العربي ولد خليفة رئيس المجلس الأعلي للغة العربية (الجزائر)

الفهرست

كلمة الدكتور خليل أبو جهجه ٧
« الأدب المقارن العربيّ ــ الفارسيّ » ١٥
نگاهی اجمالی بر مضامین مشترک در دو زبان عربی وفارسی ٢١
مطالعه تطبیقی اشعار غادة السمان وفروغ فرّخزاد ٥٣
مقایسه‌ای میان شاهنامه‌ی فردوسی و ترجمه‌ی عربی بنداری ٧١
أثر الرحلة الايرانية في تكوين الأدب المقارن ١٠٣
حبسیه‌های فارسی و عربی در ترازوی ادبیات تطبیقی ١١٣
پیوند امثال عربی وفارسی در کتاب لطایف الامثال وطرایف الاقوال ١٤٣
از ساغر نیل تا جام خراسان ١٧٣
رمانتیسم در آثار جبران خلیل جبران وسهراب سپهری ١٩١
وقع المطر في شعر « بدر شاكر السيّاب » و « سهراب سپهري » ٢٢١
بررسی تطبیقی ارداویراف نامه، رسالة الغفران وکمدی الهی ٢٤٥
بررسی رگه های رمانتی‌سیسم در "افسانه " نیما یوشیج و "المساء" خلیل مطران ٢٦٧
حوزه‌های پژوهش تطبیقی در مثنوی مولانا ٣١٧
بررسی تطبیقی سیمای زن در آثار احمد شاملو ونزار قبّانی ٣٤٣
الملمّعات في الشعر الفارسي ٣٧٣
من مفارقات الاقتراض اللغوي بين العربيّة والفارسيّة ٤٠١

تأثیر خط بریل عربی بر بریل فارسی ۴۱۹
مستويات التفاعل بين اللغتين العربية والفارسية ٤٣٩
ترجمه افعال دومفعولی و سه‌مفعولی عربی در فارسی ۴۶۵
ملخّص المقالات باللغة الثانية (خلاصه مقالات به زبان دوم) ٤٧٧

كلمة الدكتور خليل أبو جهجه[1]

عميد كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة بالجامعة اللبنانية
(لبنان)

«المؤتمر الدولي للأدب المقارن العربي - الفارسي»، نشاط ثقافيّ متميّز، تنظمه المستشاريَة الثقافية لسفارة الجمهورية الإسلامية الإيرانيّة في لبنان، والجامعة اللبنانية، ممثلة بكلية الآداب والعلوم الإنسانيّة، وجامعة الفردوسي - مشهد. إنه عرس ثقافي أكاديميّ، يضاف إلى الرصيد الغني الذي دأبت على إطلاقه كليتنا منذ بداية العام الجامعي ٢٠٠٩/٢٠١٠. ولا أذيع سراً إن قلت: إنه حين طرح عليّ موضوع هذا المؤتمر، أبديت حماسة قويّة لانعقاده، لأن موضوعه ومحاوره، يعنيان لي، لغير سبب، أذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:[1]

١ – لأنني أستاذ الأدب المقارن، في أحد فروع كلية الآداب / الجامعة اللبنانية، منذ عدة سنوات.

٢ – تقديري أهمية الأدب المقارن ودوره في الإضاءة على أبعاد التفاعل والتواصل بين ثقافات الأمم وآدابها.

(١) البريد الإلكتروني Kaboujahjah@ul.edu.lb

٣ – معرفتي بأهمية ارتياد ميدان تفاعل عميق، على مرّ العصور، بين الأدبين العربيّ والفارسيّ، ومحاولة كشفِ التبادل والتأثر والتأثير بين ذينك الأدبين في مختلف أنواعهما الأدبيّة، وتياراتهما وموضوعاتهما أدبياً وثقافياً.

٤ – إتاحة فرصة مهمّة أمام المهتمين بالأدب المقارن، في الوطن وخارجه، أساتذة وباحثين وطلاباً.

إن هذه العيّنة من الأسباب وغيرَها، هي مبعث حماستي وسعادتي بانعقاد هذا المؤتمر الواعد الذي يلبّي حاجة موضوعيّة، تدفعنا إلى درس أوجه التلاقي بين الأدبين العربي والفارسي، شأنهما في هذا التلاقي شأن ما يجري بين العديد من آداب الأمم. ويحضرنا في تأكيد هذه المقولة قول للمفكّر الألماني«غوته»: «يحتاج كلُّ أدب في أوقات محدَّدة ودورية إلي التلفُّت نحو الأجنبي[1]»، وتالياً ليس ممكناً تجاهل ظاهرة التفاعل بين الآداب القومية والآداب العالميّة، وأهميتها، وما يلحقها من أوجه التأثر والتأثير، بعد ازدياد عوامل الاتصال والإحتكاك، المباشرة وغير المباشرة، وتفتُّح مجالات التواصل الحضاري والثقافي، عبر وسائل الإعلام والاتصال المنظورة والمسموعة والمقروءة، وتوثيق العُرى بين الشعوب في العالم، هذه الشعوب التي جمعتها وحدة المصير والقضايا المشتركة وما أكثرها.

(1) «Toute littérature, disait Goethe, éprouve périodiquement le besoin de se tourner vers l'étranger».
- Marius François Gyard: La littérature comparée. Coll. «Que sais-je ?» No 499 – Paris p.9.

وبالانتقال إلى موضوع مؤتمرنا ومحاوره ومندرجاتها، نستطيع قول الكثير. ولكن المجال لا يتسع. ولا سيما أننا سنعطي القوس باريها، عبر الأبحاث التي سيقدمها نخبة من خيرة الباحثين في جلسات هذا المؤتمر. مع هذا سأدلي بدلوي في وقفات سريعة تتناول رحلة بعض المفردات والعبارات بين اللغتين العربيّة والفارسيّة.

– من الفارسيّة إلى العربيّة: نقع في العربيّة على العديد من المفردات أذكر منها: طربوش، بازار، شوربا، الهزار (العصفور الأخضر)، شاه، صك، درويش، الكباب (المشوي) الكبة (اللحم المدقوق)، البشكير (منديل الطعام)، الكفكير (ملعقة الطعام بحجم الكف)، البيض برشت (المسلوق الكامل، وعندنا في لبنان نصف مسلوق)، سجّيل (حجر طيني)، ديباج (حرير غليظ)، سندس (حرير) مقاليد (مفاتيح)، أباريق كافور، مجوس، دينار سك... والسلسلة تطول.

– من العربيّة إلى الفارسيّة: إن من الباحثين من يرى أن نسبة ٦٠٪ من مفردات اللغة الفارسيّة تعود إلى اللغة العربيّة. وقد تسربت هذه المفردات إلى تلك اللغة، لأن الأمة الفارسيّة، كما نعرف، أكثر الأمم تماساً مع العرب. وقد دخلت هذه الألفاظ داخل علوم الصرف والنحو لدى هذه الأمة، كما أننا نجد أفعالاً وتراكيب عربيّة، استخدمت من الإيرانيين على شكل كلمات عادية نذكر منها مثلين: لا أبالي: بمعنى المهمل وغير المهتم. لا يزرع: الأرض الجدباء التي لا يمكن زرعها. وفي العاميّة الفارسيّة نجد أنّ أهلها استعاروا من ألفاظنا ما يناسبهم، مستخدمين

هذا المستعار في حوارهم، ونحن العرب قمنا بالعمل نفسه. ومن هذه النماذج المستعارة نذكر على سبيل المثال:

–«الكهرباء»، جاذب القش، مستخدمة في بلادنا. في حين يستخدم الإيرانيون كلمة «البرق» العربيّة للمفهوم عينه.

– «الروزنامة» كتاب اليوم فارسية، يستخدمونها للصحيفة اليومية، في حين أنهم يستخدمون الكلمة العربيّة «التقويم»، ونحن نستعمل الروزنامة بمعنى التقويم أيضاً.

– «الدستور»، «صاحب اليد» بمعنى القانون وهم يستعملون كلمة (القانون) فحسب. بينما نحن نستعمل الدستور غالباً.

–«الكنار» فارسية، الطَرَف وهم يستعملون بدلاً منها (الحاشية).

–«البخشيش»، عطاء مكافأة، نستعملها نحن العرب أحياناً بينما الفرس يستعملون للدلالة على هذه الكلمة لفظة (إنعام).

هذه عينة ومن أراد المزيد، هناك العديد من الكتب، أذكر منها على سبيل المثال: كتاب للمرحوم الدكتور عبد الله الخالدي / كان أستاذ اللغة الفارسية في الجامعة اللبنانية، وآخر للدكتور محمد آل تونجي / جامعة حلب، ولصديقنا الزميل الدكتور طوني الحاج الحاضر بيننا في كتابيه ثمارعربيّة على موائد فارسيّة، وثمار فارسيّة على موائد عربيّة.

أيها الحضور الكريم

سأستفيد من انعقاد هذا المؤتمر لأطرح همّاً، طالما راودني، في ميدان الدراسات الأدبيّة المقارنة، وحاولت غير مرّة مناقشته، مع زملائي المهتمين بهذه الدراسات ومع طلابي، خلاصة هذا الهمّ أننا ندور في فلك مدرستين رئيستين هما المدرسة الفرنسية والمدرسة الأميركية ولكي لا يأتي الأمر ملتبساً وناقصاً، سأعرض بإيجاز شديد ما يميّز هاتين المدرستين.

الأولى / الفرنسيّة التي تعتمد المنظور التاريخي، وتكاد تحسب الأدب المقارن فرعاً من التاريخ الأدبي، لأنه يدرس، في رأي منظريها، العلائق الدوليّة والصلات الواقعيّة التي توجد بين الانتاجات وبين حيوات الكتَّاب المنتمين إلى آداب عديدة. وتقترح« أساساً صلباً لكل بحث جاد يتمثل بالمدوَّنَة الجيدة »[1]

واعتمدت هذه المدرسة المبادئ الآتية:

١) مبدأ النسبية الزمانيّة والمكانية.

٢) مبدأ النسبية ولاسيما التاريخية منها.

٣) مبدأ النشوء والتطور.

٤) مبدأ اليقينيّة عبر الاعتماد على الحقائق التاريخية الموثقة.

أما المدرسة الأميركية التي أطلقها دارسو الأدب الجدد الذين شككوا

(١) سعيد علوش: مدارس الأدب المقارن، ص. ٥٥ و٦٣.

في غايات الدراسة الأدبيّة لدى الفرنسيين[١]، فإنها أطلقت تعريفاً للأدب المقارن، بأنه علم« لا يقتصر في دراسته للأدب على إنتاج دولة معينة من دون غيرها من سائر دول العالم »، بل إنه يكسر الحدود الضيقة ويخترقها، غير متوقف عند حدود أدبين أو أكثر بقليل (كما يرى الفرنسيون)، كما أنه يدرس العلاقة بين الأدب وميادين المعرفة الأخرى، ويتصدّى للمفاضلة بين التعبير الأدبي وصور التعبير الأخرى التي يلجأ إليها الإنسان في تعامله مع الكائنات ومع بني جنسه من البشر[٢]. وترى المدرسة الأميركية أن الهدف من الدراسة المقارنة « يكمن في دراسة الظاهرة الأدبيّة، في شموليتها من دون مراعاة للحواجز السياسية واللسانيّة... »[٣] والجدير ذكره أن هذه المدرسة تعتمد ثلاث مقولات هي:

أ) مقولة أخلاقية: تحاول أن تعطي كلّ ثقافة أجنبيّة حقّها، وترفض التمييز بين أدب وآخر.

ب) مقولة سياسية: تقول بالانفتاح على آداب الأمم وثقافاتها.

ت) مقولة نقدية تنظيريّة: تقول بوحدة الظاهرة الأدبيّة على اختلاف فضاءاتها[٤]. ولئن ركّزت هذه المدرسة على أدبيّة الأدب، بعيداً من الزمان والمكان، والالتفات إلى قضايا مهمة في التحليل الأدبي، مثل علاقة العمل الأدبي بالمجتمع وقضاياه، فإن نهجها

(١) أحمد شوقي رضوان: مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن، دار العلوم العربيّة، بيروت ص. ١٨.
(٢) مجلة عالم الفكر (الكويت)، مجلد ١١ عدد ٣ ص. ١٢.
(٣) سعيد علوش م.س. ص.٩٤.
(٤) أحمد شوقي رضوان م. س. ص. ٢٢١.

هذا فُسِّر، على أنه توجّه استعماري، يحاول أن يجعل من العالم قرية صغيرة، لا مكان فيها للطموحات والقضايا القوميّة. مما يسهل تالياً السيطرة على شعوب العالم ومقدراتها.

في ضوء ما تقدّم، وعلى الرغم من إمكانية وجود مدارس أخرى ذات صلة بالأدب المقارن، لدى آخرين، فإن ما يثير القلق الشديد، هو معرفة أين دورنا نحن ؛ عرباً وفرساً وشعوباً أخرى؟ وأين طرائقنا في هذا الميدان؟ أين مدارسنا؟ بل أين رؤانا الخاصة في درس آدابنا وانتاجاتنا الإبداعية والفكرية؟ أيجوز أن نبقى عيالاً على الآخرين، في كل شيء تقريباً؟!

صرخة مدوية تصدر من الأعماق، علّها تطرق آذانَ نقادنا وأدبائنا ومفكرينا، لحثّهم على اجتراح ما يثبت خصوصيتنا وأصالتنا إبداعاً ونقداً وتنظيراً.

واختم لأقول إن نظرة إلى محاور المؤتمر، وإلى نخبة الباحثين المشاركين الذين أتوا من عدد من الدول العربيّة عامة ومن إيران ولبنان بشكل خاص. كل هذا يبشِّر بإطلاق مؤتمر ناجح جادٍ وجدِّي. ونأمل أن يميط اللثام عن الكثير من أوجه التلاقي والتواصل والتفاعل بين الأدبين العربي والفارسي.

بورك جهدكم وسعيَكم وعملكم ومؤتمركم هذا. وعميق الشكر نقدمه للمعدِّين والمشاركين. وإلى المزيد من هذه الأعراس الأدبيّة والثقافية التي ترتقي بالحياة الأكاديميّة وتثريها في رحاب جامعاتنا العربية والإسلامية.

«الأدب المقارن العربيّ ـ الفارسيّ»

رياده عربيّة ـ إيرانية
أ. د فكتور الكك[1]
رئيس التحرير

نضع بين يدى القارئ، فى هذا العدد المزدوج (٦٧–٦٨) من فصليّة «الدراسات الأدبية»، القسم الأول من أعمال «مؤتمر الأدب المقارن العربيّ ـ الفارسيّ» الذي عقد في بيروت (بقصر اليونسكو)، يومي ١١ و١٢ أيّار/ مايو ٢٠١٠. أمّا القسم الثاني من الأبحاث التي قدّمت خلال المؤتمر فستنشر في العدد القادم المزدوج (٦٩–٧٠) الذي سيلحق بالمجلّد الحاضر في أقرب وقت.

والجدير بالذكر أنّ مؤتمرنا هذا هو أول مؤتمر عربيّ أو عربيّ – إيرانيّ حول الأدب المقارن العربيّ – الفارسيّ يعقد في بلد عربيّ أو في إيران، رغم الصلات الوثيقة النادرة النظير التي ربطت بين الأدبين وتراثي العرب وإيران. وقد حضر المؤتمر وشارك في أبحاثه أساتذة باحثون من بلدان عربيّه ومن إيران، ومن مختلف جامعات الأمتيّن، بدعوة من الجامعة اللبنانيّة، عبر كليّه الآداب والعلوم الإنسانيّة فيها، ولاسيّما مركز اللغة الفارسية وآدابها،

(١) البريد الإلكتروني: acad.colt@gmail.com

بالتعاون مع جامعة الفردوسيّ في مشهد، والمستشارية الثقافية للجمهورية الإسلامية الإيرانية في بيروت.

تناول الباحثون المواضيع اللغويّة والأدبيّة والترجمات والثيمات المشتركة بين تراثي العرب وإيران في العصور الوسطى والعصر الحديث، فكشفت أبحاثهم جوانب ظليلة من التفاعل الفريد بين ثقافتي الأمّتين، حافزة الهمم لمتابعة مثل هذه الأبحاث التي من شأنها أن تحيي التنافذ القديم بينهما وأن تعيد هذا التفاعل إلى سابق عهده، بعد أنّ وليّ العرب والإيرانيون وجوههم شطر الغرب وإبتعد بعضهم عن بعض. فلعلّها صحوة إلى ما يربطنا ويشدّ أزر بعضنا إلى بعض لما في مجتمعاتنا من شؤون مشتركة كثيرة. كما نأمل أن يكون هذا المؤتمر فاتحة لمؤتمرات وندوات أخرى تعقد في إيران وفي البلدان العربيّة لجلاء صفحات مشرقة من تراثنا المشترك، والتأسيس لتنافذ ثقافيّ مستقبلي.

ولا غرو، فنادراً ما شهد تاريخ الأمم الثقافيّ تفاعلاً بين تراثين مثل الذي شهده بين تراثي العرب وإيران. فلقد شكّلا العمود الفقريّ للحضارةالعربيّة الإسلاميّة ألتي اشتركت في رفع بنائها شعوب متعدّدة وأمم متنوّعة، إضافة إليهما.

رغم ذلك، ندرت دراسات الأدب المقارن التي تتناول التفاعل المديد والحيويّ بينهما، واكتفي الذين خاضوا غمار هذا الميدان، في معظمهم، بالدراسات أخذين بالتعميمات والأفكار المتداولة حول ذاك التفاعل. فلم يعمدوا إلي تناوله بالتفصيل والتحليل وتتبّع الدقائق (Méthode analytique)

وهي أمور تبرز تجلّيّات التنافذ بين التراثين على أبين وجه، في ضوء دراسات الأدب المقارن الحديثة ومنهجيّتها الصارمة.

ويعود السبب في ذلك إلى عوامل كثيرة قد يكون أهمّها قلّة الباحثين المسلّطين علي معرفة اللغتين في تجليّاتهما الأدبيّة والفكريّة، وتوجّه مجتمعاتنا الشرقيّةإلى تراث الأمم الأوروبية والغربيّة، بوجه عام، منذ حقب الاستعمار والانتداب.

وتجدر الإشارة إلى أنّ حركة الترجمة بين العربيّة والفارسيّة - على الرغم من تاريخهما الحضاريّ المشترك - ماتزال حتى اليوم خفرة ضامرة، وإن تكن الترجمات من العربيّة بالفارسيّة أنشط وأرحب. ومعلوم أنّ الترجمة من أهمّ عوامل التفاعل بين الثقافات.

مهما يكن من أمر، يشار في هذا المجال، علي سبيل المثال لا الحصر، إلى أبحاث عبد الوهّاب عزّام حول الشاهنامه وسواها، ومحمد غنيمي هلال حول ليلي والمجنون، وطه ندا حول النوروز، وحسين علي محفوظ حول سعدي والمتنبّي، وفكتور الكك حول شعراء القرن الخامس للهجرة في إيران ولاسيّما منوچهري دامغاني (بالفارسيّة والعربيّة) ويوسف بكّار حول عمر الخيام وسواه، وعيّنات أخرى من تفاعل الثقافتين عبْر العصور ظهرت في ايران ومصر ولبنان وسواها من البلدان.

وقد آن الأوان لوضع مظاهر التفاعل بين أدبي الأمتيّن في نظام من الموضوعات والمطالب يكشف مختلف وجوه التفاعل ومسالك التنافذ بينهما، فيؤدي الأمر إلي الإيغال في التفاصيل والتعمّق في أساليب التفكير

والتعبير، بعيداً عن التعميم المكرور والكليشهات التي صاغها دخلاء على هذا المجال الرحب الذي يفرض ثقافة واسعة تحيط باللغة والأدب والتاريخ والفلسفة وعلم الكلام وعلوم البلاغة ألتي يشملها التثاقف والتنافذ، فسادت حياة الأمتيّن العقلية والعاطفيّة، فكانت مشتركات فنّ الشعر بينهما،مثلاً، مجالات رحبة لتجلّيّات عبقريّة مركّبة ساميّة - آريّة في حركات إبداع انسحبت على مساحات شعر الأمتيّن، وغطّت من حقب الدهر ما طال واستطال. فقد ظلّ التفاعل بين أدبي اللغتين قائماً لعهود طويلة لم يوقفه سوى مدّ الغزوات المتذفّقة على بلدان المشرق الإيرانيّ والعربيّ وديار الإسلام، بوجه عام، من آسيا الوسطى، ثمّ قيام السلطنة العثمانيّة وانتشار الاستعمار البريطاني والبرتغالي والفرنسيّ من الهند حتى الأطلسيّ وإفريقيا، مروراً بالشرقين الأوسط والأدنى.

وإذا كان العرب والإيرانيون في العصر الحديث قد ولّوا وجوههم شطر الغرب سعياً إلى النهوض والتجديد وتناسوا تاريخهم المشترك المشرق، فقد آن الأوان لهم للعودة إلى الأصول والتقارب والتفاعل من جديد، فالمستورد يحفز، لكنه لا يولّد الإبداع، والأصالة لا تنبع إلا من الذات الواحدة والمتكثرة، شأنها شأن كأس جمشيد السحرية أو مرآة الإسكندر الرامزة، وهما ليستا منّة من هذين الجبارين بل نابعتين من أعماقنا، كما قال حافظ الشيرازي:

سالها دل طلب جام جم از ما می کرد

آنچه خود داشت زبیگانه تمنا می کرد

گوهری کز صدف کون ومکان بیرون است
طلــب از گمشــدگان لــب دریــا مــی کــرد

وفي ترجمة عربية لي:

جـامَ جمشيدَ كـم تمنّى فـؤادي كشــف غيــبٍ وأنــت فيــه مَعادي
صـدفُ الأيْــسِ جـوهـرا مـا احتواه كيف يمتاحــه من البحــر صادي؟

نگاهی اجمالی بر مضامین مشترک در دو زبان عربی وفارسی

دکتر صاحبعلی اکبری[1]
دانشگاه فردوسی مشهد (ایران)

چکیده

ارتباط میان ایرانیان وعرب از دیر باز در سطوح مختلف سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، فلسفی، دینی، ادبی، لغوی، بلاغی و سایر زمینه‌ها در حدّ اعلا وجود داشته است. این ارتباطات همواره با عزّت ودوستی و محبت همراه بوده است. از زمانی که آخرین فرستاده و پیامبر الهی حضرت محمد مصطفی ـ ص ـ بر انگیخته شد، این ارتباطات شکل تازه ای به خود گرفت و تأکید بر مساوات میان ملّت‌ها و فرهنگ عربی ـ اسلامی از راه رحمت، تقوی و عدالت ادامه پیدا کرد. مشترکات میان دو ادب عربی وفارسی نیز از راه برخورد میان دو ملت ایرانی و عرب نیز از زمان‌های پیشین وجود داشته که با آمدن اسلام روز به روز بر رونق آن افزوده شد.از آن‌جایی که زبان عربی زبان قرآن و دین جدید بود، ایرانیان برای آموزش وکسب مهارت در آن

(۱) نشانی الکترونیکی: akbari_sahebali@yahoo.com

به اندازه ی اهل زبان تلاش‌هایی را در سطوح وسیعی آغاز کردند و با مشارکت تعدای از دانشمندان عرب وسایر سرزمین های فتح شده، از راه زبان عربی بسیاری از دانش های مکتوب قدیم را از زبان اصلی در زمینه های تاریخ، طب، شیمی، فلک، زبان، حساب، ادب وغیره ترجمه کردند.

مشترکات میان دو زبان و ادب عربی و فارسی به قدری فراوان است که مطالعات وپژوهش‌های مفصلی را می‌طلبد. این مشترکات در قالب الفاظ، سبک، اقتباس، اوزان وقوافی، داستان وغیره قابل مطالعه وبررسی است. نگارنده دراین نوشتار به گوشه‌هایی از این مشترکات در چهار محور داستان معراج نبوی، ترجمه وتألیف، مشترکات لغوی وهنری وموضوعات ادبی مشترک پرداخته است.

کلیدواژه‌ها: ادبیات عربی، ادبیات فارسی، مضامین مشترک، معراج

مقدمه

ارتباط میان ایرانیان وعرب از دیر باز در سطوح مختلف سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، فلسفی، دینی، ادبی، لغوی، بلاغی وسایر زمینه ها در حدّاعلا وجود داشته است. این ارتباطات همواره با عزّت ودوستی ومحبت همراه بوده است. از زمانی که آخرین فرستاده وپیامبر الهی حضرت محمد مصطفی ـ ص ـ بر انگیخته شد، این ارتباطات شکل

تازه‌ای به خود گرفت و تأکید بر مساوات میان ملّت ها وفرهنگ عربی ـ اسلامی از راه رحمت، تقوی وعدالت ادامه پیدا کرد. به طوری که نژاد و رنگ به هیچ روی معیار و ملاک قرار نگرفت (العلاقات العربية الإيرانية، ١٩٩٦ : ١١٣). بحتری شاعر بزرگ عرب با اشاره به این موضوع در مدح عبیدالله بن خردادبه می گوید:

إن كان من فارس فی بيت سؤددها وكنت من طيئ فی البيت ذی الحسب

فلم يضرنا تنائی المنصبين وقد رُحنا نسيبين فی خُلق وفی ادب

(ديوان، ١٩٩٩: ١/١٤٦)

مشترکات میان دو ادب عربی وفارسی نیز از راه برخورد میان دوملت ایرانی وعرب نیز از زمان های پیشین وجود داشته که با آمدن اسلام روز به روز بر رونق آن افزوده شد؛ زیرا ایرانیان داوطلبانه و از روی میل ورغبت به دین مبین اسلام گرویدند و در زیر پرچم تعالیم واصول آن قرار گرفته و در نشر و گسترش آن از هیچ تلاشی دریغ نورزیدند. از آن‌جایی که زبان عربی زبان قرآن و دین جدید بود، برای آموزش وکسب مهارت در آن به اندازه‌ی اهل زبان تلاش‌هایی را در سطح وسیعی آغاز کردند. به طوری که تعداد بیشماری در گفتار و نوشتار به زبان عربی مهارت‌های کافی را کسب نمودند. ایرانیان با مشارکت تعدای از دانشمندان عرب وسایر سرزمین های فتح شده، از راه زبان عربی بسیاری از دانش های مکتوب قدیم را از زبان اصلی

در زمینه های تاریخ، طب، شیمی، فلک، زبان، حساب، ادب وغیره ترجمه کردند.

پیرامون مشترکات دو زبان وادبیات عربی وفارسی مطالعاتی صورت گرفته است که آغازگر آن محمد غنیمی هلال می باشد که دیگران نیز با تکیه بر مطالب وی این راه را ادامه داده اند. امروزه منابع زیادی در دست است که تفاهم میان ایرانیان و عرب را به روشنی نشان می‌دهند. شاهنامه‌ی فردوسی، تاریخ طبری، تاریخ ابن اثیر، سفرنامه‌ها وادبیات عرفانی که بوسیله‌ی بزرگانی چون غزالی ومولانا جلال الدین رومی نگاشته شده‌اند، نمونه‌هایی از این دست می‌باشند. نهضت ترجمه نیز در این میان نقش قابل توجهی داشت که وسیله ای برای انتقال دانش به زبان های مختلف بویژه میان دوزبان عربی وفارسی گردید. ترجمه ی کتاب هایی چون کلیله ودمنه ، رباعیات خیام و مقامات موجب شد تا ارتباط میان دو ادب عربی وفارسی مستحکم تر از گذشته شود. برای نشان دادن نقش ایرانیان در ارتباط میان دو ملت ایرانی وعرب می توان به فصلی از مقدمه‌ی ابن خلدون اشاره کرد که با عنوان «حملۀ العلم فی الإسلام» آورده است وبسیاری از دانشمندانی که از آن‌ها در این فصل نام می برد، ایرانی هستند. (مقدمه، بی تا: ٤٥١-٤٥٣).

مشترکات میان دو زبان و ادب عربی و فارسی به قدری فراوان است که مطالعات وپژوهش های مفصلی را می‌طلبد. این مشترکات

در قالب الفاظ، سبک، اقتباس، اوزان وقوافی، داستان وغیره قابل مطالعه وبررسی است. برای نمونه می‌توان به داستان لیلی ومجنون، موضوع اطلال و آثار و منازل از بین رفته‌ی قبیله یا معشوق اشاره کرد که پرداختن به آن‌ها پژوهش‌های زیادی را می‌طلبد. پرداختن به مشترکات میان این دو زبان وادبیات، نیاز به نگارش چنین مجلد کتاب و صدها مقاله دارد. نگارنده در این نوشتار به گوشه هایی از این مشترکات در چهار محور داستان معراج نبوی، ترجمه وتألیف، مشترکات لغوی وهنری و موضوعات ادبی مشترک پرداخته است.

بحث

دین مبین اسلام قبل از توجه به قومیت وملیت، توجه خاصی به هویت وکرامت انسانی داشته است واین امر موجب شد که تعداد زیادی بر این دین الهی گردن نهند.زیرا آن را دینی یافتند که با فطرت وعقل سازگاری داشت.پس از آن همگی به ریسمان محکم الهی چنگ زده وزیر پرچم این دین واقع گرا جمع شدند وبه ساختن تمدن بزرگ اسلامی پرداختند که هدف آن ترقی، حق وعدالت بود. قرآن کریم سهم مشترک مسلمانان را نه تنها از نظر عقیده وعبادت بلکه از این جهت که کتابی است که هم در اسلوب وهم در اندیشه واخبار وداستان هایش معجزه است.این امر سبب شد که از آیات وتعابیر قرآنی به طور فراوان اقتباس کردند واندیشه های خود را از اندیشه های قرآنی

گرفته ودر تألیف وکتابت وابداع، راه قرآن را پیش گرفتند.یک نمونه از داستان های قرآن که زمینه را برای قلم فرسایی ادیبان وشاعران در دو زبان عربی وفارسی فراهم کرده است، داستان معراج نبوی می باشد.البته این بدان معنا نیست که سایر داستان های قرآن مورد توجه مشترک ادب عربی و فارسی قرار نگرفته‌اند (بدیع جمعه،۱۹۸۰ : ٤٩١-٥٨٨). برای نمونه می‌توان گفت که داستان یوسف ـ ع ـ از جمله داستان‌هایی است که شاعران و نویسندگان بیشماری آن را از زوایای مختلف مورد بررسی قرار داده وپژوهش های زیادی را در آن زمینه به انجام رسانده اند.(۱)

۱- داستان معراج

خلاصه‌ی داستان از این قرار است که پیامبر اکرم ـ ص ـ هنگام عروج به آسمان های هفتگانه که همراه جبرئیل ـ ع ـ بوده است، در آسمان اوّل آدم ـ ع ـ ، در آسمان دوم یحیی و عیسی ـ ع ـ ، در آسمان سوم یوسف ـ ع ـ ، در آسمان چهارم ادریس ـ ع ـ در آسمان پنجم هارون ـ ع ـ در آسمان ششم موسی ـ ع ـ و در آسمان هفتم ابراهیم ـ ع ـ را می بیند. در این مسیر و در هر آسمان اشیایی را می‌بیند که در پرتو نور آن ها سخنانی از اوامر و نواهی تشکیل شده بود. سپس سفر معراج، بر اساس فرمایش خداوند متعال «لقد رأی من

(۱) برای نمونه ،ر.ک: یوسف وزلیخای عبدالرحمن جامی.

آیات ربه الکبری» (نجم/۱۸) به سدرهٔ المنتهی انجامید. قرار گرفتن در مقابل پروردگار، مرحله ی پایانی این سفر معراج و سرانجام بازگشت به زمین بود. هدف از بررسی داستان این نیست که چه کسی برای اوّلین بار تحت تأثیر این داستان قرار گرفته است.بلکه هدف این است که ثابت کنیم داستان معراج محور برخورد ادبی، فکری و فلسفی میان دو ادب عربی وفارسی قرار گرفته است.

شیخ فریدالدین عطار نیشابوری(٥٤٥-٦٢٧هـ) در کتاب تذکرهٔ الأولیاء، اوّلین معراج عرفانی را از بایزید بسطامی(٢٦٠هـ) ذکر می کند. از سوی دیگر شیخ الرئیس ابوعلی سینا(٣٣٨-٤٢٨هـ) رسالهٔ الطیر را تألیف کرد. وی در خواب دید که با تعدادی از پرندگان پرواز می‌کند وصیادان زیادی راه را کمین کرده وقصد شکار پرندگان را دارند.پرندگان به پرواز خود ادامه داده واز بالای هشت کوه گذر می کنند تا خود را به پادشاهی که آن ها را نجات خواهد داد، برسانند. (عرسان،١٩٨٥: ٥٢٣) در نهایت پرندگان خود را به پادشاه می‌رسانند و پس از نجات یافتن ، به راه خود ادامه می دهند. در این جا ابن سینا با بسطامی از این نظر که بر سالک لازم است کارهایی را انجام دهد تا او را به مقام شهود برساند، هم عقیده است.

در ادبیات عربی نیز برای نمونه به رساله ی التوابع والزوابع ابن شُهید اندلسی(٣٨٢-٤٢٦هـ) اشاره می‌کنیم که در آن سفری را به

جهان دیگر آغاز می‌کند و در آن سفرسعی دارد تا برتری خود را نسبت به رقیبان خود- که ادیبان، وزیران و سیاستمداران هستند- به اثبات برساند. در این رساله علاوه بر افرادی چون: عبدالحمید کاتب، جاحظ وبدیع الزمان، در برابر تعدادی دیگر از شاعران وطرفداران آن‌ها در وادی عبقر قرار می گیرد. (ابن شهید،١٩٦٧: ٧٢-٧٤). این رساله از این نظرکه یک سفری است به عالم دیگر، شباهت زیادی به رسالۀ الغفران ابوالعلاءمعری (٣٦٣-٤٤٩هـ) دارد.نویسندگان رسالۀ الغفران و التوابع والزوابع، پس از طیّ مراحلی به عالم وجود باز می گردند.

در رسالۀ الغفران شخصی به نام ابن القارح راهنمای سفر ذکر شده که همواره در کنار ابوالعلاء معرّی قرار می گیرد. وی در این سفر بهشت و جهنم را می بیند و با تعدادی از شاعران، ادیبان، علمای نحو ودیگران برخورد می‌کند و از هرکدام در مورد ورودشان به بهشت و جهنم می پرسد که این سفر شباهت زیادی به سفر موبد زردشتی (ارداویراف) به جهنم وبهشت دارد. شاید بتوان گفت که ابوالعلاء تحت تأثیر آن قرار گرفته است(معرّی،١٩٩٠: ١٢٩ ،١٣٢، ١٣٩).

داستان معراج در ادب فارسی نیز فراوان است که از مهمترین آن ها می توان به سیر العباد إلی المعاد سنایی غزنوی (٥٤٥هـ)، رسالۀ الطیر محمدغزالی(٤٥٠-٥٠٥هـ) و منطق الطیر شیخ فریدالدین عطّار(٥٤٥-٦٢٧هـ) اشاره کرد.

منظومه‌ی منطق الطیر یکی از بزرگترین منظومه‌های عرفانی است که بالغ بر٤٦٥٠ بیت می شود و عطّار آن را در سال٥٨٣هـ سروده است (بدیع جمعه،١٩٨٠: ١١٥-١١٧). با بررسی اجمالی این منظومه درمی‌یابیم که عطّار تا حدودی تحت تأثیر رسالۀ الطیر ابن سینا و غزالی قرار گرفته و در عین حال با رسالۀ الغفران و التوابع والزوابع نیز در موضوع سفر معراج توافق دارد. همراهی یک مرشد و راهنما در هر دو مورد توجه قرار گرفته است. ابن سینا در سفر خود برای دیدار پادشاه از بالای هشت کوه گذر کرده است؛ امّا وادی سیر وسلوک در نزد غزالی، سنایی و عطّار هفت مورد است که رمز مقامات هفتگانه در عرفان است.

اگرچه سنایی در گذر پرندگان از کوهها و دشت ها با ابن سینا وعطّار اتفاق دارد، امّا در همراهی با مرشد وراهنما با رسالۀ الغفران وسفر موبد زردشتی به بهشت وجهنم اتفاق نظر دارد. عطّار سفر را از زبان پرندگان حقیقی چون هدهد، عقاب و...ذکر کرده وتنها یک پرنده ی غیر حقیقی (سیمرغ) را ذکرکرده که معادل آن در ادب عربی نیز با نام (عنقاء) وجود دارد.امام محمد غزالی نیز عنقاء را در رسالۀ الطیر به همراه مصطلح(طیور) با تمامی انواع به کار برده است. وادی هفتگانه‌ی طلب، عشق، معرفت، استغناء، توحید، حیرت وفقر و فناء در این داستان کنایه از همان آسمان هفتگانه در داستان معراج می‌باشد. مشترکات دیگری نیز در این جا مطرح است که می توان به

هدهد و سیمرغ اشاره کرد که به ترتیب رمزی برای جبرئیل و پادشاه مقتدر است. منظور از گذشتن سی مرغ از وادی هفتگانه ورسیدن به کوه قاف ودیدار با حضرت حق، یعنی این که سالک اگر چه پیمودن وادی ها برایش کاری است بسیار دشوار، امّا باید با جدیّت در طی طریق مداومت کند تا خود را به مقصد ومقصود برساند. زیرا نا امیدی در دل مؤمن راه پیدا نمی کند (پیشین: ۱٤۳-۱۵۰).

در ادب فارسی نیز منظومه‌ی جاویدنامه اثر محمد اقبال (۱۸۷۳-۱۹۳۸هـ) دانشمند بزرگ اسلامی در سال ۱۹۳۲م نگاشته شده و به وسیله‌ی محمد السعید جمال الدین نیز به زبان عربی ترجمه گردیده است. وی نیز در داستان معراج خود جلال الدین رومی را مرشد و راهنمای خود قرار داده و پس از طیّ افلاک هفتگانه، قصد رسیدن به فردوس را داشته است. وی در این اثر از پراکندگی و تفرّق جهان اسلام- به دلیل ضعف در میان مسلمانان و مشکلات به وجود آمده از جانب استعمار و کمونیست- می نالد و معتقد است که جهان اسلام به حالت مرده درآمده است وتنها قرآن است که می‌تواند آن را از این مخمصه برهاند (غنیمی هلال، ۱۹٦۵م: ٤٤۵). تجلی الهی در معراج اقبال، پس از منجر شدن سفر به مقام شهود از طریق عشق الهی است. از جمله‌ی مشترکات میان جاویدنامه و رسالۀ الغفران، محاکمه‌ی زنادقه است. اگرچه ابوالعلاء معرّی ، بشّار و امثال او را محاکمه کرده است، محمداقبال در داستان خود هنگام رسیدن به فلک مشتری سه نفر

مورد محاکمه قرار می‌گیرند که عباتند از: منصورحلّاج، اسدالله غالب شاعر هندی و یک زن شاعری که معتقد به مذهب پاپ بوده و در سال۱۸۵۲م به خاطر مذهب خود اعدام گردید. وجه مشترک معراج اقبال با معراج نبوی عدم رضایت به این جهان وروی آوردن به ذات الهی می باشد.این همان اندیشه ای است که عارف بزرگ محیی الدین ابن عربی(٥٦٠-٦٣٨هـ) در کتاب خطی خود با عنوان الإسراء إلی المقام الأسری- که یکی از کتاب های مهم در تزکیه‌ی نفس به شمار می رود، مطرح کرده است. برداشت او از معراج نبوی همان برداشتی است که تعدادی از ادیبان غربی نیز چون دانته شاعر ایتالیایی(١٢٦٠-١٣٣١م) در کمدی الهی وملتون شاعر انگلیسی(١٦٠٨-١٦٧٤م) در بهشت گمشده داشته اند (زرکلی،١٩٨٦ : ٢٨١/٦).

به طور کلی داستان معراج یک حرکت بزرگ ادبی را به وجود آورده وزمینه را برای قلم فرسایی بزرگان ادب عربی وفارسی فراهم ساخته است.

۲- ترجمه وتألیف

یکی دیگر از موضوعاتی که دو ادب عربی و فارسی را به یکدیگر نزدیک ساخت، ترجمه وتألیف بود. البته در این مقاله هدف نگارنده پرداختن به مسأله‌ی ترجمه به عنوان نقل کلام از زبانی به زبان دیگر و یا تأثیرگذاری زبان قوی در زبان ضعیف نیست؛ بلکه منظور پرداختن

به آثاری است که ترجمه در میان ایرانیان وعرب در سطوح مختلف اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، ادبی وغیره بوجود آورده است.به طوری که بار آن را هر دو ملت به طور یکسان بر دوش کشیده و هر دو به یک سهم موجب ارتقاء وغنای ادبیات فارسی وعربی شده‌اند. در حقیقت ترجمه راه را بر گسترش وآغاز یک حرکت علمی وادبی هموار ساخت. می دانیم که بسیاری از ادیبان و تاریخ نویسان و فقیهان و سایر دانشمندان در شاخه های گوناگون دانش، تسلّط بر هر دو زبان عربی و فارسی داشته وآثار فراوانی به هر دو زبان از خود به جای گذاشته اند. برای نمونه می‌توان از ابن سینا، ابوریحان بیرونی، سعدی شیرازی، ابن مقفع وخیام یاد کرد. ابن سینا کتاب های شفا، قانون و اشارات را به زبان عربی و دانشنامه ی علابی را به زبان فارسی نگاشته است. ابوریحان نیز کتاب التفهیم لأوائل صناعة التنجیم را یک بار به زبان عربی و یک‌بار به زبان فارسی نوشته است. سعدی شیرازی نیز در کنار آثار و اشعار فارسی، اشعاری به زبان عربی نیز سروده است که قصیده‌ی خرابی بغداد که بعد از حمله‌ی مغول سروده شده است، ازاین دست می‌باشد (بدیع جمعه،۱۹۸۰: ۸٤-۸٦). ابن مقفع(۱۰٦-۱٤۲هـ) کتاب کلیله ودمنه وخیام رباعیات را آفریدند که هر دو ایرانی مسلّط به دو زبان فارسی وعربی بودند. کلیله ودمنه مشهورترین کتابی است که ابن مقفع آن را ترجمه کرده است و با این اثر در رأس ده مترجم مطرح زمان خود بوده است. وی علاوه بر

آن، کتاب هایی چون الأدب الصغیر، الأدب الکبیر و الیتیمهٔ را به زبان عربی نگاشته است. البته به زبان فارسی نیز کتاب هایی را نوشته که متأسفانه به دست ما نرسیده است. از جمله‌ی آن کتاب ها می‌توان به آیین‌نامه، خدای‌نامه و تاج‌نامه را نام برد (حسین جمعه،۲۰۰۳م: ٦٥-١٦٥). کتاب ارزشمند کلیله ودمنه یکی از کتاب هایی است که دو ادب فارسی وعربی را به یکدیگر نزدیک کرده و یک جنبش فکری در آن دو بوجود آورده است. ابن مقفع آن را از زبان پهلوی- که خود برگردان از هندی بوده است- ترجمه کرده و به دلیل از بین رفتن اصل فارسی وهندی آن، ترجمه‌ی عربی اصل قرار گرفته است. البته ابن مقفع باب‌هایی رانیز بدان افزوده است. معروفترین مترجمی که بعدها آن را به فارسی ترجمه کرده است، ابوالمعالی نصرالله(۵۳۹هـ) بود که بارها به زبان فارسی وسایر زبان های دنیا ترجمه گردید (غنیمی هلال، بی تا: ۱۸۳-۱۸۷).

در ادب عربی با این که داستان حیوانات در شعر جاهلی بسیار معروف است امّا حیوانات ذکر شده در کلیله ودمنه کاملاً متفاوت با حیوانات شعر جاهلی است. از طرف دیگر ابن مقفع سعی کرده است آن را به ذوق عربی نزدیک سازد. بسیاری از ادیبان و نویسندگانی چون ابن قتبه در عیون الأخبار حکایت هایی را از آن نقل کرده ویا حکایت هایی را براساس آن نوشته اند. حکایت‌هایی که در کتاب القائف معرّی - که البته مفقود شده است - و یا کتاب شعر ابن هبّاریّه

با نام الصادح والباغم ـ که بارها به زیور چاپ آراسته است ـ از این دست می باشند (بدیع جمعه، ۱۹۸۰: ۱۸٦-۱۹۲).

دکتر طه حسین ادیب معاصر مصری وقتی از عبارت‌های کلیله ودمنه شگفت زده می شود، به این دلیل است که بسیاری از ادیبان در سبک نگارش وکاربرد معانی و اقتباس امثال وحکم از زبان حیوانات وپرندگان ، مقلّد ابن مقفع بوده اند. برای نمونه می توان از أبان بن عبدالحمید لاحقی وسهل بن نوبخت یاد کرد که کلیله ودمنه را به شعر درآورده اند (پیشین: ۱۷۸-۱۸۷).

ارتباط ومشترکات میان دو ادب عربی وفارسی،تنها به ادبیات قدیم محدود نمی باشد؛ بلکه در ادبیات معاصر نیز این ارتباط و مشترکات به روشنی در سطوح مختلف مشاهده می شود. برای نمونه می‌توان از انوار سهیلی یاد کرد که کلیله و دمنه را به زبان فارسی ترجمه کرد و پس از ترجمه ی اثر او به زبان فرانسوی، لافونتین(۱٦۲۱-۱٦۹۵م) تحت تأثیر آن قرار گرفته و از آن تقلید کرده است. سپس ادبیات معاصر عربی تحت تأثیرآن قرار گرفت. از معاصرین ادبیات عربی که دست به ترجمه ی آن زده اند، می توان از محمدعثمان جلال(۱۸۹۸م) یاد کرد که کتابی با عنوان العیون الیواقظ فی الحکم والمواعظ را به وجود آورده است. کتاب او بسیاری از حکایات کلیله ودمنه را در بردارد که علاوه بر اینکه تحت تأثیر حکایات لافونتین قرار گرفته است، به

طور مختصر وهمراه با الفاظ عامیانه به رشته‌ی تحریر درآمده است. از جمله‌ی مهمترین مشترکات میان حکایات محمد عثمان جلال وشعر فارسی، می توان به این نکته اشاره کرد که وی آن را بسان مثنوی سروده است که در داستان روباه دم بریده کاملاً مشهوداست (غنیمی هلال، بی تا: ۱۸۹-۱۹۳).

احمد شوقی نیز در این میدان نقش مهمی را بازی کرده وحکایت هایی را در پنجاه قطعه بر زبان حیوانات سروده است که یقیناً تحت تأثیر حکایت های کلیله ودمنه قرار گرفته است. برای نمونه می توان به داستان روباه وخروس او اشاره کرد که درآن روباه تظاهر به تقوا می کند ومکر وحیله ی خود را کنار می گذارد (احمدشوقی،۱۹۷۰: ۱۵۰/٤).

اگر خرافات واسطوره ها را یکی از مشترکات میان دو ادب عربی وفارسی در نظر بگیریم، کلیله ودمنه آن ها را در کنار موضوعات گوناگون دیگر با همدیگر جمع کرده است. می توان ادّعا کرد که تنها رباعیّات خیام است که به پای کلیله ودمنه می رسد.عمر خیّام علاوه بر رباعیات، اشعار زیبایی به دو زبان عربی وفارسی سروده، مقاله‌ای در جبر ومقابله نگاشته ورساله ای دروجود به رشته ی تحریردرآورده است که دلیل برتسلّط وی در هر دو زبان عربی و فارسی می باشد (طرازی،بی تا : ۹-۱۱).

پرداختن به رباعیّات خیام تنها از این نظر در این مقاله مورد توجه قرار گرفته است که تأثیر فراوانی در ایجاد ارتباط میان زبان عربی وفارسی داشته است.کتاب چهارمقاله‌ی نظامی عروضی سمرقندی را می توان قدیمی ترین سند تاریخی ذکر کرد که به خیام و فلسفه وطب وفلک او پرداخته ویک رباعی از او به ثبت رسانده است. پس از او کتاب فردوس التواریخ یک رباعی دیگر به نام خیام ذکر کرده است. سپس محققان رباعیاتی را بین ١٦تا٥٦ برای خیام به ثبت رسانده اند (پیشین،٧-٨٧). البته باید گفت که فنّ رباعی از اواخر قرن سوم هجری در نزد شاعران ایرانی وجود داشته است که می توان به شهید بلخی(ت ٣٢٥هـ)، رودکی سمرقندی(ت٣٢٩هـ)، دقیقی توسی(ت٣٦٨هـ) ودیگران اشاره کرد (عبدالحفیظ، ١٩٨٩: ٣٨، ٤١). به طور کلی ترجمه ی رباعیات به زبان عربی، از زمانی که ودیع بستانی آن را از ترجمه ی انگلیسی فیتز جرالد به عربی ترجمه کرده است، بالغ بر١٥مورد بوده است که بعضی به شعر و بعضی به نثر انجام گرفته است.از میان این ترجمه ها علاوه بر ترجمه ی احمد رامی می توان به ترجمه ی احمد صافی نجفی اشاره کرد که رباعیات را به ذوق عربی نزدیک ساخته است (پیشین: ٦٧-٦٨).

ترجمه ی بستانی مردم را بر آن داشت تا به یادگیری زبان فارسی بپردازند و بتوانند مستقیم از آن ترجمه کنند. بدون شک دیدگاه خیام در رباعیات در مواردی ـ بویژه در بحثهای مربوط به وجود و حیات

و این‌که انسان از خاک است و به خاک برمی گردد- به دیدگاه ابوالعلاء معرّی شباهت دارد (السقا، ۱۹٤٥: ۹۷٤-۹۷٥). دیدگاه او پیرامون مبدأ شک و یقین به شعر ایلیا ابوماضی نیز سرایت کرده است(صافی نجفی، ۱۹۸۸: ٤۳، ۷۷). به طوری که قصیده‌ی معروف «الطلاسم» ایلیاابو ماضی پس از اطلاع یافتن وی از ترجمه ی رباعیات توسط فیتز جرالد سروده شده وهمان افکار واندیشه ی خیام را مدنظر قرار داده است.در بخشی از آن آمده است:

جئت لا أعلم من أين، ولكنّي أتيت
ولقد أبصرت قدّامي طريقاً فمشيت
وسأبقى ماشياً إن شئت هذا أم أبيت
كيف جئت؟ كيف أبصرت طريقي
لست أدري.(۱)

ایلیا ابوماضی در اشعار خود تحت تأثیر اندیشه های خیام قرار گرفته ومعتقد است که مبدأ مادی شرط وجود عالم است (وهبی التل، ۱۹۹۹: ٦٥).

اندیشه‌های خیام علاوه بر معرّی وایلیا ابوماضی، گروه الدیوان ـ

(۱) آمده ام امّا نمی دانم از کجا؟
و راه را در مقابل خود دیده وحرکت کردم.
من چه بخواهم چه نخواهم در حرکت خواهم ماند.
چگونه آمده ام، چگونه راه را دیده ام؟
نمی دانم!

بویژه عباس محمو عقّاد(۱۸۸۹-۱۹۸٤م)- را تحت تأثیر قرارداده است. به طوری که اوّلین مقالات خود را در مورد رباعیّات در سال۱۹۰۸م نگاشت و به دنبال آن عبدالرحمن شکری(۱۸۸٦-۱۹۵۸م) سه رباعی را ترجمه کرده وابراهیم عبدالقادر مازنی(۱۸۹۰-۱۹٤۹م) نیز تحت تأثیر رباعیّات قرار گرفته و تهمت گرایش اپیکوری وتصوف را از خیام رد کرده است(بکّار،۱۹۹۹: ٦۷). بنابر این می توان گفت که رباعیّات خیّام نقش مهمی را در ایجادارتباط میان ادب عربی وفارسی ایفا کرده است.موارد ذکر شده ونومنه هایی از این قبیل-که تعدادشان هم کم نیست- اقتضا می کند که مراکز مشترکی بین ایرانیان وعرب جهت ترجمه ی آثارهردو ملّت ایجاد شود ودر حقیقت روح بیت الحکمه در عصر عبّاسی دربغداد تجدید شود.

جاحظ(ت۲۵۵هـ) نیز یکی از ادیبانی است که در گفتار وعمل در ایجاد ارتباط میان ادب عربی وفارسی نقش مهمی را داشته است. وی کتاب الحیوان را به ابن زیّات وزیر ، البیان والتبیین را به قاضی القضاۀ ابن أبی دؤاد وکتاب الزرع والنخیل را به ابراهیم بن العبّاس صولی اهدا کرده است. اگر کسی کتاب البخلاء جاحظ را بخواند، اختلاط ودرهم آمیختگی تمدّن، اجتماع واندیشه را که با یک سبک ادبی زیبا هرکدام از افراد بخیل فارس وعرب را آورده است، مشاهده خواهد کرد.[۱]

(۱) برای کسب اطلاعات بیشتر، رک: مقدمه های کتاب های یاد شده از جاحظ.

در بخش ترجمه وتألیف، نقش مقامات ادبی را نباید از نظرها پنهان داشت؛ فنّی که در آغاز در نزد عرب توسّط بدیع الزمان همدانی (ت۳۹۸هـ) و أبومحمد قاسم بن علی حریری(٤٤٦-٥١٦هـ) ابداع شد سپس به دست قاضی أبوبکر حمیدالدین عمربن محمودبلخی(ت۵۵۹هـ) وارد ادب فارسی گردید. وی در مقامات خود، سبک و موضوع مقامات عربی را تقلید کرده است و در کنار این تقلید، روح ایرانی وسبک فارسی در سراسر مقامات وی کاملاً هویداست.به طوری که نام های برخی مناطق ایران در عنوان مقامات قرا گرفته است که می‌توان به مقامات «بلخیّه، سجستانیّه، آذربایجانیّه، جرجانیّه واصفهانیّه» اشاره کرد.از بارزترین ویژگی مقامات حمیدی، به کارگیری الفاظ وترکیبات عربی است.(شواربی، ١٩٥٤: ٤٣٩/٢)

۳- مشترکات لغوی وفنّی

از جمله ی مشترکات میان دو ادب عربی وفارسی، مشترکاتی است که در زمینه های لغوی، بلاغی، اسلوبی وفنّی، از دیر باز به وجود آمده است.این مشترکات به برخورد تاریخی واجتماعی میان دو ملّت بر می گردد.چه کسی می‌تواند استمداد سیف بن ذی یزن(ت۵۰ق.هـ) پادشاه یمن را از خسرو انوشیروان در مورد بیرون راندن سپاه حبشه نادیده بگیرد؟ این حادثه‌ی تاریخی، همواره در ادبیات مورد توجه قرار گرفته است. از جمله ی کسانی که بدان اشاره کرده‌اند، بحتری(٢٨٤هـ)

شاعر بزرگ عرب است که گفته است:

أيّـــدوا ملـكـنـا وشـــدُّوا قـــواه بكُـمـاةٍ تـحـت السَّـنَوَّرِحُـمسِ

وأعـــانـــوا عـلـى كـتـائـب أريـا طٍ بطعـنٍ علـى النّحـورِ ودَعسِ[1]

(ديوان،١٩٩٩: ٦٣٥/٢)

یکی دیگر از حوادث تاریخی که موجب شد دو ملّت بیش از گذشته به یکدیگر نزدیک شوند، حادثه ی مهم شهادت سرور وسالار شهیدان حضرت امام حسین بن علی ـ ع ـ در سرزمین کربلاء بود که احساسات وعواطف شاعران ایران وعرب را برانگیخت تا این واقعه ی مهم را از زوایای گوناگون به تصویر بکشند.برای نشان دادن گوشه هایی از مشترکات در الفاظ وترکیبات، به بررسی اجمالی این دو واقعه اکتفا می کنیم تا نمونه ای باشد برای نتیجه گیری.

از زمان های قدیم فرزندان ایران وعرب به یادگیری زبان وادبیات از زمان های قدیم فرزندان ایران وعرب به یادگیری زبان وادبیات همدیگر، از خود علاقه نشان داده و در این میدان به رقابت پرداختند. به یاد داریم که پدر بهرام گور پادشاه ساسانی او را به حیره فرستاد تا زیر نظر نعمان بن منذر به آموزش زبان عربی بپردازد. این کار انجام پذیرفت ودر مدت زمان نه چندان طولانی، در لغت ونقد شعر و ادبیات

(١) با افراد شجاع ودلیرمردان، حکومت ما را تأیید و تقویت کردند وسپاهیان قدرتمند را با ضربات وجراحات پشتیبانی کردند.

عربی مهارت کافی پیدا کرد. از سوی دیگر عدی بن زید شاعر، به همراه فرزند خود مترجم خسرو انوشیروان بود که بسیاری از الفاظ فارسی به کار رفته در شعر او ودیگر شاعرانی چون طرفۀ بن العبد وأعشی نشانگر تأثیر پذیری آنان از ادب فارسی می باشد(ناصرالدین اسد، ۱۹٦۸: ٤٥). تعداد زیادی از عرب بر فرزندان خود نام های فارسی نهاده بودند که از جمله ی آن ها می توان به قابوس بن نعمان بن منذر و دختنوس بنت لقیط بن زراره اشاره کرد. گذشته از نام های افراد، نام برخی قبایل نیز فارسی بود که أسبذی‌ها (برگرفته از اسب فارسی) از این نمونه ها می باشد.این لفظ در شعر طرفۀ بن العبد چنین آمده است:

خذوا حذرَکم أهل المشقَّر والصَّفا عبیدَ اسبذو القرضُ یُحزی من القرض[۱]

(دیوان،بی تا: ٦٦)

البته از الفاظ فارسی در اشعار اعشی شاعر بزرگ عصر جاهلی نیز فراوان می بینیم که نشان می دهد چقدر الفاظ فارسی بر زبان شاعران جاهلی عرب جاری بوده است.[۲]

(۱) ای مردمان بور وباصفا وای سواران!مراقب خود باشید که جواب شعر، شعر است.

(۲) برای نمونه به ابیات زیر نظر می افکنیم که می گوید:

لنا جَلَسان عندها وبنفسـجٌ وسیسَنبرٌ والمرزجوشُ مُنَمنَما
وآسٌ وخیریٌ ومَروٌ وسوسن إذا کان هِنزَمَن ورحت مُخَشَّما
وشاهسفرم والیاسمین ونرجس یصبّحنا فی کل دَجن تغیَّما
ومُستُق سینین وونّ وبربَط یجاوبه صنج إذا ما ترنَّما

(دیوان، ۳۲۹ :۱۹۶۸)

می بینیم که الفاظ جلّسان(گلشن)، بنفسج(بنفشه)، سیسنبر، مرزجوش، شاهسفرم، یاسمین، ونّ، بربط وصنج(چنگ)، آس، خیری، سوسن ومستق، را از زبان فارسی گرفته و وارد شعر خود کرده است..نمونه ی دیگر لفظ(ناهید) است که با حفظ معنای عربی در زبان فارسی نیز به کار رفته است(فره‌وشی،۱۹٦۸: ۳).

با آمدن اسلام، قرآن کریم نیز تعدادی از الفاظ فارسی چون: سندس، استبرق، مرجان، مسک، زنجبیل، سجلّ، سرادق و...را به کاربرد وپس از انتشار دین جدید، زبان عربی نیز همراه آن به عنوان زبان دین وقرآن در همه‌ی اطراف و اکناف گسترش یافته ودر بسیاری از علوم وفنون، زبان رسمی ایرانیان قرار گرفت.از این نمونه ها می توان به الفاظی چون: ریاضیات، مثلث، مربع، مستطیل، قائم الزاویه، حاده و... اشاره کرد که امروزه کاربرد آن ها در زبان فارسی به هیچ روی بیگانه نمی نماید. گاهی نیز اگر الفاظ عربی به کار رفته در زبان فارسی را با الفاظ فارسی جایگزین کنیم ، چه بسا نامأنوس جلوه می کنند. در برخی موارد نیز عبارتهایی را در زبان فارسی مورد استفاده قرار می دهیم که الفاظ آن ها صد درصد عربی است. برای نمونه می توان به عبارت: «استعمال دخانیات اکیداً ممنوع» اشاره کرد.بنابر این به قدری الفاظ عربی در فارسی وارد شده وبه کار گرفته شده‌اند، که برداشتن آن‌ها امری شبه محال تلقی‌می‌گردد. کاربرد اصطلاحات عربی در زمینه‌های مختلف ادبیات، هنر، فقه، حدیث، علوم قرآن، فلسفه، تصوف و... به قدری فراوان شده است که حد ومرزی را نمی توان برای آن ها مشخص کرد.از طرفی دیگر نیز الفاظ و واژگانی که از زبان فارسی وارد زبان عربی شده اند، فراوان است که این درآمیختگی در عصر عباسی به اوج خود رسیده است.برای نمونه به سخن عُمانی اشاره می

کنیم که لفظ آب سرد را در میان الفاظ عربی به کار بسته است:

لـمّـا هـوی بـیـن غـیـاض الأُسـدِ وصـار فـی کـفّ الهِزَبـر الـوَردِ

آلـــی یـــذوق الـــدهـــرَ آب ســـرد[1]

(رازی،٤١٨ :١٣٦٠)

در بخش اسلوب های لغوی وبلاغی نیز، گاهی قالب های لغوی ونام ها در زبان قرآن وحدیث ونیز در زبان ادبیات وعلوم لغت عیناً اقتباس شده است وگاهی نیز معادل آن اصطلاحات در لفظ و معنی مورد توجه قرار گرفته است. برای نمونه، لفظ مزدوج به جای مثنوی و تجنیس مطلق برای متشابه به کار رفته است (شواربی، ١٩٤٥: ١٨). اصطلاحات وشواهد علوم بلاغت در نزد عرب را با تمامی اقسام و انواع در کتاب حدائق السحر فی دقائق الشعر نوشته ی رشیدالدین بلخی مشاهده می کنیم. کتاب أنوار البلاغه نوشته ی محمدهادی مازندرانی از دانشمندان قرن یازدهم را می بینیم که تحت تأثیر کتاب های مختصر المعانی ومطوّل تفتازانی قرار گرفته است (غنیمی هلال، بی تا: ٢٨٤-٢٨٥).

در زمینه ی شعر نیز این در هم آمیختگی در ملمّعات به روشنی دیده می‌شود.گاهی شاعر فارسی زبان یک مصراع وگاهی بیت را به طور کامل به زبان عربی می آورد.برای نمونه بیت آغازین حافظ

(١) زمانی که میان بیشه های شیران فرود آمد ودر دستان شیر سرخ قرار گرفت، سوگند یاد کرد که در طول روزگار از آب سرد وزلال برخوردار باشد.

شیرازی:

ألا یـا أیهـا السـاقی أدر کأسـاً وناولهـا

کـه عشـق آسـان نمـود اوّل ولـی افتـاد مشـکل هـا

(الهی، ١٣٧٤ : ٣٣)

نمونه ای از این در هم آمیختگی ومشترکات می باشد. بدین ترتیب می بینیم که شاعران ونویسندگان هردو زبان وادبیات تحت تأثیر یکدیگر قرار گرفته وهمین امر موجب شده است که دو زبان وادبیات به یکدیگر پیوند بخورند.در نثر نیز این پیوند به روشنی میان نویسندگان هر دو زبان وادبیات دیده می شود.رسائل دیوانی وعلمی، توقیعات وتعلیقات نیز از ایران به سرزمین های عربی منتقل شده است. برای نمونه می توان به عبدالحمید کاتب اشاره کرد که خدمات زیادی را در حق زبان وادبیات عربی انجام داده است (مقداد،١٩٩٧: ٤٣٤،٤٣٨).

در زمینه‌ی بحرهای عروضی واوزان وقوافی نیز می توان گفت که ادب فارسی وامدار ادب عربی است؛ اگرچه محمد غنیمی هلال معتقداست که ایرانیان تعدادی از اوزان را در اشعار عامیانه ی خود از قدیم به کار برده اند که نزدیک به بحرهای هزج ورجز بوده است (غنیمی هلال، بی تا: ٢٦٧–٢٦٨). وی معتقداست که ایرانیان فنّ مثنوی ورباعی را به وجود آورده اند واین دونوع در شعر عربی سابقه ای

نداشته است.در فنّ داستان نویسی نیز بخش عظیمی از ادب عربی را سرگذشت پادشاهان وحکیمان ایران چون خسرو پرویز و داستان هایی مانند هزارویک شب به خود اختصاص داده است. با دقّت در نمونه های ذکر شده، مشترکات ادبیات عربی وفارسی در زمینه های لغوی وفنّی نیز کاملاً هویدا می گردد (پیشین: ۲۰۱-۲۰۳).

۴- موضوعات ادبی مشترک

در به کار گیری موضوعات نیز تبادل میان دو ادب عربی وفارسی در زمینه های گوناگون صورت پذیرفته است.به طور که گاهی از یکی به دیگری انتقال یافته وگاهی به طور مشترک در هر دو به کار رفته است.از جمله ی این موضوعات می توان به وصف طبیعت متحرک وثابت، وصف سرزمین های از بین رفته ومنازل ویران شده اشاره کرد. البته مسألهی اشاره به اطلال در عصر جاهلی، در دوره های بعد شعر عربی به وصف دژها و قصرهای ویران شدهای مانند ایوان کسری و قصرهای رومی قدیم و یا آثار اسلامی از بین رفته مبدّل گشت. موضوع وصف نیز که در شعر جاهلی به شتر، باران، بیابان، اسب، حیوانات وحشی وکوچ نشینی اختصاص داشت، در دوره های بعد جنبهی عاطفی ودر برخی موارد جنبهی ملّی به خود گرفت (عبدالقادر، ۱۹۵۱: ۱۹۳/۱). وقتی بحتری ایوان کسری را به شکل زیبا توصیف می کند، گویا در شعر خود بر خرابی این بنای بزرگ گریه می کند.

وی در قصیده ی معروف «سینیه‌ی» خود به این موضوع پرداخته است که بیت آغازین آن چنین است:

صنت نفسي عمّا يدنّس نفسي وترفّعت عن جدا كلّ جبسِ[1]

(ديوان، ١٩٩٩: ٢/ ٦٣١)

در دوره ی معاصر نیز احمد شوقی به معارضه‌ی قصیده‌ی بحتری برخاسته و بر آثار عرب در اندلس گریه کرده است که بیت آغازین آن چنین است:

اختلاف النهار والليل يُنسي أُذكرا لي الصِّبا وأيّام أنسي[2]

(احمدشوقي، ١٩٧٠: ٢/ ٤٥)

در ادب فارسی نیز منوچهری دامغانی یکی از شاعران قرن پنجم هجری زمانی که یکی از بزرگان را مدح می کند بسان شاعران عرب بر اطلال ایستاده وشعر خود را سروده است. این اشاره به اطلال موضوعی است که کمتر شاعر جاهلی عرب را می یابیم که از کنار آن بی تفاوت گذشته و برآن اشاره نکرده ویا بر آن نگریسته باشد. خاقانی نیز یکی دیگ از شاعران ایرانی است که در اواخر قرن دوازدهم میلادی به وصف ایوان کسری پرداخته است. (غنیمی هلال، بی تا: ١٩٩)

(١) نفس خود را از آنچه آلوده اش می کند، محافظت کردم ودر برابر بخشش هر انسان پست، خود را بالا کشیدم.
(٢) آمد وشد شب وروز، انسان را به فراموشی وامیدارد، شما روزکار جوانی وانس والفت مرا یاد کنید.

در موضوع عشق نیز می توان به داستان لیلی و مجنون اشاره کرد که در هر دو ادب عربی وفارسی مورد توجه بزرگان ادب قرار گرفته است. این موضوع در ادب عربی تنها یک داستان تلقّی می شد که با ورود به زبان وادبیات فارسی، هنر شاعران ایران - بویژه نظامی گنجوی- از آن یک شاهکار ادبی آفرید. نظامی این داستان را گویا در سال ٥٨٤هـ در قالب حدود ٤٧٠٠بیت ودر مدّت چهارماه سروده است (نظامی، ٢٠٠١: ٣-١٤). پس از این داستان، به تدریج عشق در ادب فارسی جنبه ی عرفانی به خود گرفت و به دنبال آن به سایر ادبیات منتقل گردید. برای نمونه می توان به داستان لیلی ومجنون احمدشوقی اشاره کرد که به تقلید از نظامی، آن را به زبان ترکی برگرداند (بدیع جمعه، ١٩٨٠: ٣٣٣). البته این موضوع در ادب فارسی متفاوت با ادب عربی بوده است. زیرا مسأله‌ی عشق عرفانی در ادب فارسی بیشتر در شعر بروز کرده امّا در ادب عربی بیشتر در نثر بیان گردیده است (پیشین: ٢٥-٢٦).

مولانا جلال الدین رومی(٦٠٤-٦٧٢هـ)نیز یکی از بزرگترین شاعران ایرانی است که عشق عرفانی را در مثنوی به اوج خود رسانده است. وی در داستان نی که رمزی است برای روح آدمی، به شکل زیبا این موضوع را که روح آدمی در جسم او زندانی است و به خاطر این که از اصل خود دور مانده است، ناله می‌کند؛ چنان زیبا توصیف می کند که نظیری برایش نمی توان یافت (العاکوب، بی تا: ٥٠-٥١). مثنوی او نیز

یکی از موضوعاتی است که زمینه‌ی پژوهش و تحقیق را برای بسیاری از شاعران وادیبان عرب فراهم کرده است. به طوری که افراد زیادی به شرح وتفسیر آن پرداخته و یا به تقلید از آن قلم‌فرسایی کرده اند.

البته سایر موضوعاتی چون مدح وغزل نیز در میان هردو ادب عربی وفارسی با مضامین مشترک مورد توجه قرار گرفته است که در این مقال مجال بحث آن ها فراهم نیست وبه مقالات مستقلّی نیازمند است.

نتیجه

از مطالعه و بررسی مشترکات میان دو ادب عربی وفارسی در موضوعات گوناگون در می یابیم که:

۱- بیش از آن‌که حوادث تاریخی و اجتماعی موجب نزدیک شدن ادب عربی وفارسی به یکدیگر شوند، محبّت ودوستی دو ملّت مسلمان و این‌که هردو به خداوند یکتا، قرآن کریم، پیامبر اکرم ـ ص ـ وسخنان گهربار او اعتقاد راسخ داشتند، موجب شد که روز به روز این تفاهم وتبادل بیشتر شده و امروزه می‌توان ادّعا کرد که دو ادب عربی وفارسی بدون یکدیگر، ناقص و ابتر هستند و ایرانیان وعرب در حقیقت دو ملّت هستند در قالب یک امّت که خداوند متعال فرموده است: «کنتم خیر أمّةٍ أخرجت للنّاس».

۲- هر دو ادب عربی وفارسی در موضوعات گوناگون در یکدیگر تأثیر گذار واز یکدیگر تأثیر پذیر بوده اند.به طوری که این تأثیر وتأثّر در هیچ دو زبان به این شدّت وجود نداشته است.

۳- در برخی موضوعات، مانند اشاره به اطلال و ویرانه های باقی مانده از قبایل و اوزان و قوافی شاعران و نویسندگان عرب بر شاعران ونویسندگان ایرانی پیشی گرفته ودر برخی موضوعات مانند داستان های عاشقانه وعارفانه و مثنوی سرایی، شاعران ونویسندگان ایرانی گوی سبقت را ربوده اند و از داستان های عادی در ادب عربی منظومه های مفصّلی آفریده اند.

٤- قرآن کریم ودعوت نبوی بیش از هر چیزی در وحدت میان ایرانیان وعرب و به دنبال آن ایجاد وحدت در موضوعات وعلوم مختلف در میان بزرگان علم وادب از هر دو ملّت، نقش بسیار مهمی داشته است.

۵- الفاظ و واژگان هر دو زبان عربی و فارسی آن‌چنان در یکدیگر کاربردی شده اند که جدا سازی آن ها از یکدیگر به یک امر شبه محال مبدّل گشته است.

كتابنامه

– إبن خلدون، (بى تا)، **المقدمة**، بيروت: دار إحياء التراث العربى، ط٤.

– الأسد، ناصرالدين،(١٩٦٨م)،القيان والغناء، **القاهرة**: دار المعارف، ط٢.

– الأعشى،(١٩٦٨م)، **الديوان**، تحقيق: محمد محمد حسين،بيروت: المكتب الشرقى، بدون ط.

– الأندلسى، إبن شُهَيد، (١٩٩٠م) **رسالة التوابع والزوابع**، تحقيق: بطرس البستانى، بيروت: دارصادر،بدون ط.

– البحترى، (١٩٩٩م)، **الديوان**، شرح: محمد التونجى، بيروت: دارالكتاب العربى،ط٢.

– براون ادوارد، (١٩٥٤م) **تاريخ الأدب فى إيران** (من الفردوسي إلي السعدى)، ترجمة: ابراهيم أمين الشواربى، مصر: دارالسعادة،بدون ط.

– بلخى، رشـيد الدين وطواط،(١٩٤٥م) **حدائق الســحر فى دقائق الشعر**، ترجمة: ابراهيم الشواربى، بدون ناشر وط.

– التل، مصطفى وهبى، (١٩٩٩م)، **رباعيّات عمرالخيّام**، تحقيق: يوسف بكار، عمّان: مكتبة الرائد العلمية، ط٢.

– جمعه،بديع محمد،(١٩٨٠م)، **دراسات فى الأدب المقارن**، بيروت: دارالنهضة العربية،ط٢.

– جمعه،حسين،(٢٠٠٣م)، **ابن المقفع بين حضارتين**، دمشق: المستشارية الثقافية الإيرانية، بدون ط.

– جمعى از نويسندگان، (١٩٩٦م)، **العلاقات العربية الإيرانية**،بيروت: مركز

دراسات الوحدة العربية،ط١ .

– رازی، شمس الدین محمد بن قیس،(١٣٦٠ش)، **المعجم فی معاییر أشعار العجم**، تصحیح: محمد قزوینی ومدرّس رضوی،تهران: چ٣ .

– الزرکلی، خیرالدین،(١٩٨٦م)، **الأعلام**، بیروت: دارالعلم للملایین، ط٧ .

– السقا، مصطفی،(١٩٤٥م)، **شروح سقط الزند**، القاهرة: دار الکتب المصریة، بدون ط .

– شوقی، احمد،(١٩٧٠م)، **الشوقیات**، مصر: المکتبة التجاریة الکبری، بدون ط .

– شیرازی، شمس الدین حافظ، (١٣٧٤ش)، **دیوان**، تصحیح: حسین الهی، خط: غلامحسین امیرخانی، تهران: سروش، بی چا .

– الصافی النجفی، أحمد، (١٩٩٨م)، **رباعیات عمر الخیّام**، دمشق: دار طلاس،ط٥ .

– الطرازی الحسینی، ابونصر مبشر،(بیتا)، **کشف اللثام عن رباعیّات الخیّام**، القاهرة: دار الکتاب العربی، ط١ .

– طرفة بن العبد،(بیتا)، **الدیوان**، بیروت: دارصادر، بدون ط .

– العاکوب، عیسی،(–)، **شکوی الشکوی**، ندوة العلاقات الأدبیة، بدون ط .

– عبدالحفیظ محمد حسین،(١٩٨٩م)، **رباعیّات الخیام بین الأصل الفارسی والترجمة العربی**ة، جامعة القاهرة: کلیة العلوم، ط١ .

– عبدالقادر،حامد، (١٩٥١م)، **قصة الأدب الفارسی**، القاهرة: مکتبة نهضة مصر، بدون ط .

– عرسان، علی عقلة، (١٩٨٥م)، **الظواهر المسرحیة عند العرب**، دمشق: اتحاد

الكتّاب العرب، ط٣.

– غنيمی هلال، محمد،(١٩٦٥م)، **مختارات من الشعر الفارسی**، القاهرة: دار القومية للطباعة،بدون ط.

– (بيتا)، **الأدب المقارن**، بيروت: دارالعودة، ط٥.

– فرهوشی، بهرام، (١٩٦٨م)، **فرهنگ واژه‌های فارسی عربی**، تهران، بی چا.

– المعرّی، أبوالعلاء، (١٩٦٧م)، **رسالة الغفران**، تحقيق: عائشة عبدالرحمن بنت الشاطئ، مصر: دارالمعارف، ط٨.

– المقداد، محمد، (١٩٩٧م)، **تاريخ الترسل النثری عند العرب فی العصر الأموی**، الكويت: مكتبة الفرسان، بدون ط.

– ميرزا، زهير،(١٩٦٣م)، إيليا أبو ماضی: **شاعر المهجر الأكبر**، بيروت: دار اليقظة العربية، ط٢.

– نظامی گنجوی، (٢٠٠١م)، **ليلی والمجنون**، ترجمة: عائشة عفت زكريا، دمشق: دارالمنهل للطباعة والنشر، بدون ط.

مطالعة تطبیقی اشعار غادة السمان وفروغ فرّخزاد

دکتر حسن اکبری بیرق[1]
دانشگاه سمنان (ایران)

چکیده

نگارنده در تحقیق حاضر به بررسی تطبیقی اندیشه و هنر فروغ فرخزاد و غادة السمان دو شاعره بزرگ معاصر می پردازد. آن‌چه در نگاه اول این دو شاعر بلندآوازه جهان عرب و ایران را به هم پیوند می‌زند جنسیت آنهاست و این‌که هردو در فرهنگهای خود خرق عادت کرده و درست همانند یک زن سخن گفته و شعر زنانه به معنی واقعی کلمه سروده اند.تا جایی‌که هردو برترین و بعضاً تنها نماینده شعر زنانه سرودن در حوزه فرهنگی و ادبی خویشند. نکته دیگر این‌که هر دو هنرمند بجز شاعری آراسته به هنرهای دیگرنیز بوده و فعالیتهای اجتماعی و فرهنگی وهنری دیگری نیز داشته اند. فروغ غیر از سرودن شعر تجربیاتی درعرصه فیلمسازی وفیلمنامه نویسی وترجمه داشته و غادة نیز در داستان نویسی و روزنامه نگاری شهره

(۱) نشانی الکترونیکی: h.akbaribeiragh@gmail.com

بوده است. درک بسیار عمیق از رنجهای آدمی در جهان هستی و بیان غریزی آن از دیگروجوه تشابه این دو شاعر محسوب می شود. هردو درد و رنجهای بشر جدید را در دورهٔ مدرنیته با عمق جان حس کرده و از روح حساس خود بر زبان لطیف شاعرانه شان جاری کرده‌اند. نگاه روشنفکرانه به مسایل هستی شناختی و اجتماعی از دیگر جنبه های همانندی شعر دو شاعر است که به نحو شگفت انگیزی تجربیات مشترکی را به نمایش می گذارد. تواردهای معنی دار در شعر این دو شاعر که نماینده دو فرهنگ مشابه اما در عین حال متفاوت است شایسته نقد و بررسی موشکافانه می باشد. نقد تطبیقی اجتماعی ادبی و زبانی شعر فروغ و غادة هدف اصلی این مقاله است.

کلیدواژه‌ها: نقد تطبیقی ادب عربی و فارسی، غادة السمان، فروغ فرخزاد، شعر زنانه

مقدمه

ادبیات و به ویژه شعر، با همهٔ وابستگی به تمدن و فرهنگ و جغرافیا و با تمام تکثر و گوناگونی تفاوتها، زبان مشترک و مشابه بیان دردها، آرمان‌ها و عشق‌های اقوام و ملل مختلف است. حدیث شعر عاشقانهٔ یک بومی امریکای جنوبی با همهٔ سادگی و بساطش همانندی عجیبی با پیچیده‌ترین و فنی‌ترین اشعار بزمی حافظ و سعدی ایرانی دارد. شاعر فلسطینی همان‌گونه از درد و رنج یک ملت سخن می‌گوید

که ترانه‌سرای انقلابی مکزیکی و یا ایرانی.

این همانندی‌ها که پشت پردهٔ تفاوت‌های زبانی و فرهنگی پنهان شده‌اند نیازمند کشف و ضبط و تحلیل است و ما در این مقال در پی تحلیل و بررسی همسانی‌های شعر دو شاعره از دو حوزهٔ زبانی و تمدنی متفاوت هستیم: فروغ فرخزاد (۱۹۶۵- ۱۹۳۳ م.) از ایران و غادة السمان از سوریه.

انتساب خانم غادة السمان به سوریه خالی از مسامحه‌ای نیست؛ او متعلق به جهان عرب است با تمامی ویژگی‌های تمدنی و فرهنگی و پیشینهٔ تاریخی‌اش، و هردو شاعر متعلق به عالم اسلام و در نگاهی وسیع‌تر به دنیای شرق با همهٔ خصایص فرهنگی و سابقهٔ تاریخی‌اش. اما باید توجه داشت که عوامل محیطی در شکل‌گیری شخصیت فردی، اجتماعی و هنری این دو شاعر در درجهٔ اول اهمیت دارد و مشابهت‌های محتوایی اشعار این دو، در پرتو همین عوامل محیطی قابل بررسی و تحلیل است.

وجوه اشتراک شعر فروغ وغادة

برجسته‌ترین ویژگی مشترک شعر فروغ و غادة، زنانه بودن آن است. شاید خوانندهٔ این نوشتار با شگفتی بپرسد که مگر یک شاعره می‌باید جز این باشد. یک زن، زنانه سخن می‌گوید و یک مرد، مردانه

و این امری است بدیهی. اما حقیقت مطلب آن است که حداقل در سنت فرهنگی عربی و ایرانی غیر از این بوده است. زن، همواره به عنوان جنس دوم و حتی پایین‌تر از آن مطرح بوده و نقش مهمی در جامعه و تحولات آن نداشته و اگر در پاره‌ای از موارد نقشی ایفا کرده، حاشیه‌ای و منفعلانه بوده است. ساختار جامعه ماقبل مدرن شرقی- عموماً- وکشورهای عربی و ایران ـ خصوصاً ـ و ارزش‌های دینی و مدنی حاکم بر آن چندان مجالی برای ظهور و بروز استعدادهای زنان باقی نگذاشته و آنان را به ورطهٔ انزوا و بی‌تفاوتی و انفعال کشانده بود. زنان در چنین جوامعی یا پرده‌نشینان خانه بوده‌اند یا در کنج حرمسراهای بزرگان و حاکمان فرسوده‌اند و اگر جایی سخنی از آنان رفته به عنوان مظاهر شیطان و نفس اماره مطرح شده‌اند و حداقل به عنوان جنس نامطلوب معرفی گردیده‌اند. نمونه‌های فراوانی می‌توان در این باب ذکر کرد که برای پرهیز از اطالهٔ کلام تنها به دو نمونه در ادب فارسی و عربی اشاره می‌کنیم:

مشورت با زنان تباه است و سخاوت با مفسدان گناه. (سعدی، گلستان، باب هفتم)

شیئان یعجز ذو الرئاسة عنهما رأی النساء وأمرة الصبیان

اما النساء فمیلهن الی الهوی واخو الصبی یجری بغیر عنان

(مرزبان نامه، ص ١٥٦)

همین نقش حاشیه‌ای، تأثیر خود را در ادب و علم و هنر بر جای گذاشته است. در طول تاریخ عرب و ایران، تا همین دهه‌های اخیر تعداد دانشمندان، شاعران و هنرمندان زن به قدری انگشت‌شمار بوده است که می‌توان آن را مصداق «النادر کالمعدوم» به شمار آورد. در حوزهٔ شعر و شاعری، این مسأله شگفت‌انگیزتر است. همین تعداد اندک شاعران زن، که از قضای روزگار دفتر و دیوانی فراهم آورده‌اند، چنان مردانه سخن سروده‌اند که تشخیص جنسیت گوینده، امری شبیه به محال است. احساسات زنانه از شعر غنایی و نگاه مؤنث به هستی از شعر حکمی، از شعر شاعرانی چون رابعه قزداری (نیمهٔ دوم قرن چهارم هجری- ٩١٤ - ٩٤٣ میلادی) و مهستی گنجوی (۵۴۲-۵۱۱ هجری) و همانندان آنها بالکل غایب است و تنها در نیم قرن اخیر بود که فروغ فرخزاد در شعر فارسی و غادة السمان در شعر عربی به سنت‌شکنی پرداخته و عَلَم شعر زنانه گفتن را برافراختند. این دو شاعر در جامعهٔ خود برخلاف جریان آب شنا کرده و یک‌تنه بر ضد ارزش‌های جاری جوامع خویش قیام کردند و البته تاوان آن را نیز کم و بیش پرداختند. فروغ و غادة، هردو بدون آن که پروایی از سنت‌های هزاران سالهٔ وطن خود داشته باشند همچون یک زن سخن گفتند و به آفرینش ادبی پرداختند و بدینسان اعلام موجودیت مستقل کردند. اگر چند شاعرهٔ معدود، پیش از آنها خطر کرده و بیتی سروده‌اند، در آن بیت نیز با زبان مذکر سخن گفته‌اند، ولی این دو با شجاعت تمام

احساسات زنانهٔ خود را ـ بی کم و کاست- با همان ادبیات زنانه بر زبان رانده‌اند:

دستان گشاده‌ات را به سویم/ دوست می‌دارم/ اما از این دام، دانهٔ گندم رؤیاها را/ برنمی‌چینم/ که بالهای زنان را دیده‌ام/ - آنان که تو را عاشق شدند-/ که همچون شمع آب گشتند/ تا لبانشان به دانه‌های دام تو رسید.../ سرورم! داخل شدن به قلب من/ دشوار است/ زان رو که بیرون شدن از آن ناممکن! (غادة: گواهی می‌دهم به بالهای زنانت)

به زمین می‌زنی و می‌شکنی / عاقبت شیشهٔ امیدی را/ سخت مغروری و می‌سازی سرد/ در دلی، آتش جاویدی را/خلوت خالی و خاموش مرا/تو پر از خاطره کردی ای مرد/شعر من شعلهٔ احساس من است/تو مرا شاعره کردی ای مرد! (فروغ، دیدار تلخ)

سنت‌شکنی فروغ و غادة به زبان آنها منحصر نمی‌شود، این دو علاوه بر این که زنانه سخن می‌سرایند نیز با صراحت و شجاعت تمام فریاد تظلم بر ظلمی که در طی اعصار و قرون بر زن شرقی رفته است، برمی‌آورند.

من در جایگاه عشق ایستاده‌ام/ در برابر کاسه‌ریگهای دوردست/ میان عدن و طنجه/ و اعلام می‌کنم: «نه!»/ من در برابر زشتی تسلیم نخواهم شد/ من هرگز خرسند نخواهم شد/ که اسب زیبای عربی را/ در اصطبل تاریک ببینم/ به دور از صحراهای دلباز روشن. (غادهٔ،

گواهی می‌دهم به عشق)

فروغ نیز هم‌آوا با غادة، فریاد برمی‌آورد:

... من دلم می‌خواهد/ که ببارم از آن ابر بزرگ/ من دلم می‌خواهد / که بگویم نه نه نه! (در غروبی ابدی)

گرچه این هردو شاعر، مضامین متنوع و متعددی را در شعر خود پرورده و متجلی ساخته‌اند اما یکی از مهمترین و اصلی‌ترین آن دورنمایه‌ها، مسألهٔ «زن» و جایگاه او در اجتماع است.

پیش از ورود به این مبحث باید خاطر نشان کرد که شعر فروغ و غادة را می‌باید در گفتمان روشنفکری زمانهٔ خود قرائت و تحلیل کرد. به تعبیر دیگر این دو شاعر روشنفکرند و روشنفکر طبیعتاً کسی است که زیستن صرف او را راضی نمی‌کند بلکه می‌خواهد از طریق نقد وضع موجود و برهم زدن سنت‌های پوسیده، قدمی رو به جلو برداشته و زیستن خود را توجیه کند. غادة و فروغ از این قبیل و قبیله‌اند و چونان روشنفکرانی منتقد بر جایگاه زن در جامعهٔ خویش می‌شورند. آنچه این دو شاعر را بسیار می‌آزارد عواملی است که باعث رکود و جمود شخصیت زن گشته و موانعی است که بر سر راه پیشرفت و ارتقای او وجود دارد:

بر او ببخشایید/ بر او که گاهگاه/ پیوند دردناک وجودش را/ با

آبهای راکد و حفره‌های خالی، از یاد می‌برد/ و ابلهانه می‌پندارد/ که حق زیستن دارد/ بر او ببخشایید/ بر خشم بی‌تفاوت یک تصویر/ که آرزوی دوردست تحرک/ در دیدگان کاغذی‌اش آب می‌شود/ بر او ببخشایید. (فروغ، بر او ببخشایید)

ها هی حروفی تجنّ/ داخل اقفاص الواقع الیومی/ المتورم تفاهه وصدأ تحت ذباب الثرثره.../ ها هی حروفی تجن... و تضرب رأسها بالقبضان حتی النزف.../ آه کیف أروض روحی الثیریه،/ فی ابدیه الخمول؟ و أعلم شهیقی و زفیری الرتابه و الصاعه/ و حرفه الانتهاء الا الاطلال، بدل الافق؟/ آه کیف تستقر اعماقی القلقله کالزنبق/ فی اوعیه الرکود المستنقعیه... (۱) (غادة، عاشقه فی متاهه الورقه)

هر دو شاعر ما از استمرار نگرش تحقیرآمیز به زن در طی اعصار و قرون برآشفته و این‌گونه نارضایتی خود را اعلام می‌دارند:

در زیر صحراهای جاهلیت/ زنده به گور بودم/ و در عصر راه رفتن بر سطح کره ماه/ من همچنان زنده به گورم/ در زیر ریگزارهای حقارت موروثی/ و محکومیتی که پیش از من / صادر شده است. (غادهٔ: نامهٔ فریادخواهی از دفتر: غمنامه‌ای برای یاسمن‌ها)

(۱) هان این حروف من است.../ که درون قفس‌های روزمرگی پنهان می‌شوند/ برآماسیده، بی‌طعم/ و زنگار گرفته در زیر هجوم مگس‌های بیهوده‌گویی.../ هان اینک این حروف من است/ که پنهان می‌شود،/ و سرش را به شاخه‌ها می‌کوبد/ تا خون جاری شود.../ آه چگونه روح اثیرم را/ در ابدیت گمنام آرام کنم،/ و روزنه‌های کوچک پوستم را که شیدایند/ با غبار متراکم بر چهره و لبان پیرامونم/ سد کنم/ من چگونه به فریاد شوق و نفس بلند خویش، یکنواختی و انقیاد بیاموزم/ و به جای افق/ حربهٔ انتساب به خرابه‌ها را؟/ آه چگونه چونان زنبق/ تشویش در اعماقم/ آرام می‌گیرد/ در ظروف رکود باتلاقی/ برای گردش خونین که از زمان‌های پیش رخ نداده بود؟

منم آن مرغ آن مرغی که دیریست / به سر اندیشهٔ پرواز دارم/ سرورم ناله شد رد سینه من/ به حسرت‌ها سرآمد روزگارم (فروغ، عصیان)

به جز از هوس چیزی نگفتند / در او جز جلوهٔ ظاهر ندیدند/به هرجا رفت در کوشش سرودند/ که زن را بهر عشرت آفریدند (فروغ، افسانه تلخ)

از نظر فروغ و غادهٔ چه بسا استعدادها و توانایی‌ها و ذوق‌های زنان که در حصار تنگ‌نظری‌ها و سنت‌های مذموم جامعه فروخفته و از بین رفته است و اکنون وقت آن است که این الگوها و سرمشق‌ها دگرگون شده و حق این موجودات مظلوم از تاریخ ستانده شود. غادهٔ معتقد است که نه فقط در جهان عرب بلکه در شرق جهان، راه برای تکامل زن، به عوان یک انسان بسته است:

تموت الابجدیه، فی بیت الشرقیه/ فی مذبحه التفاصیل الصغیره الیومیه.../ هل لمعت الا والی الفضیه بدل حروف الابجدیه؟/ هل مسحت الغبار عن الارائك/ و ترکته یغطی اهدا بك تحت الکحل؟.../ ثمه مقبره اسمها التفاصیل/ تدفن فیها ابجدیه المرأه الشرقیه...[1] (غادة: عاشقه تطیر مع بوم الدهشه)

(۱) در خانهٔ زن شرقی/ الفبا می‌میرد/ در قربانگاه روزمرگی‌های حقیر... آیا ظرفهای نقره‌ای را/ برق انداخته‌ای/ به جای حروف الفبا؟/ آیا فرشها و پشتی‌ها را/ گردگیری کرده‌ای/ و گذاشته‌ای که مژگان سرمه‌آلودت را/ غبارآلود کنند؟/ آنجا مقبره‌ای است/ به نام روزمرگی/ که در آن حروف الفبای زن شرقی / دفن می‌شود؟

این سردی و سکوت و رخوت در شعر فروغ نیز متجلی است بویژه آنگاه که می‌گوید:

و این منم/ زنی تنها/ در آستانهٔ فصلی سرد... (فروغ، ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد)

اما او نیز همچون غادهٔ به فکر افق‌های تازه و گریز از مرداب رکود توقف است:

من سلالهٔ درختانم/ تنفس هوای مانده ملولم می‌کند/ پرنده‌ای که مرده بود به من پند داد که پرواز را به خاطر بسپارم. (تنها صداست که می‌ماند)

انتقادی که این دو شاعر از نوع نگاه جامعه‌شان به «زن» دارند، می‌تواند در ذیل چالش سنت و مدرنیته در دنیای شرق بگنجد. این مسأله در تاریخ روشنفکری جهان عرب و اسلام همواره محل توجه اندیشمندان بوده و تا به امروز نیز لاینحل باقی مانده است. چراکه این بخش از دنیا در تذبذب میان سنت و تجدد گرفتار است و به طریق اولی روشنفکران، هنرمندان، نویسندگان و متفکرانش روایت یکه و سرراستی از این مشکل ندارند. فروغ و غادة نیز از این امر مستثنی نیستند. از سویی تمام فریاد خود را بر سر سنت‌های موروثی و دیرین جامعهٔ خود می‌کشند و از آن اظهار برائت می‌کنند که:

نمی‌خواهم تنها زنی باشم/ سرگردان/ در میان سلولهای نیاکانم/ که جز خصیصه‌های میراثی آنان/ چیزی را با خود نداشته باشم. (غادهٔ، ابدیت لحظهٔ عشق)

فروغ، در شعر «ای مرز پرگهر» که با لحنی تمسخرآمیز تمامی ارزش‌های ماقبل مدرن را برنتافته و همچون متفکری پست‌مدرن که بر قلهٔ تجدد ایستاده، از مضرات مدرنیسم و مسایل انسان مدرن سخن می‌گوید:

شاید که اعتیاد بودن/ و مصرف مدام مسکن‌ها/ امیال پاک و ساده و انسانی را/ به ورطهٔ زوال کشانده است/ شاید که روح را/ به انزوای یک جزیرهٔ نامسکون/ تبعید کرده‌اند.../ پس راست است، راست، که انسان/ دیگر در انتظار ظهوری نیست. (فروغ، دیدار در شب)

جنازه‌های خوشبخت/ جنازه‌های ملول/ جنازه‌های ساکت متفکر/ جنازه‌های خوش‌برخورد، خوش‌پوش، خوش‌خوراک/ در ایستگاه‌های وقتهای معین/ و در زمینهٔ مشکوک نورهای موقت/ و شهوت خرید میوه‌های فاسد بیهودگی... (فروغ، ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد)

و نیز شعر «دلم برای باغچه می‌سوزد» و «به علی گفت مادرش روزی».

و احیانا، أتأمل صدیقی المستقر سعیداً فی غربته/ و داخل عینیه

ترکض بی سلالم معدنیه متحرکه/ تکدّست فوقها جثت الغرباء/ بأید متحجره علی «الفیزا» و «الاقامه» و «اجازه العمل».../ و فی صوره تنوح اغانی الجاز و فی یدیه/ تلتمع اطراف مسنته لزجاجات شراب مسکوره.../ واسع داخل حفیف معطفه الجلدی البارد،/ انهیارات «الألب» و «البیرینه» و هو یحدثنی عن الضرائب/ والإضرابات و الیدز و الکلاب المرفهه/ و انا انکسر کابریق فینیقی ملون...[1] (غادة: عاشقه فی محبره عاشقه فی جیبها نجمه)

همچنان که گذشت، نزاع تجدد و سنت معمایی نیست که حل آن را بتوان در اشعار شاعران جست بلکه می‌توان انعکاسی از تفکرات روشنفکران جامعه را در بیان هنرمندانهٔ شعرای اندیشمندی چون فروغ و غادة یافت که دغدغه‌های ژرف انسانی دارند. این شاعران خود درگیر و گرفتار پیامدهای زشت وزیبای مدرنیته‌اند که یکی از آنها احساس تنهایی و غم غربت و بیم زوال و اضطرابی دائمی است.

اگر کم‌رنگ شدن ارزش‌های اخلاقی، انسانی از تبعات ناخواستهٔ مدنیته به شمار می‌آید، طبیعتاً بایستی بتوان آزردگی روح حساس شاعران، این پاسداران اخلاق و معنویت را درک کرد. به تعبیر فروغ:

و این جهان به لانهٔ ماران مانند است/ و این جهان پر از صدای

(۱) هر آن‌گاه که تو را می‌طلبم/ و دربارهٔ تو می‌نویسم/ قلم در دستم/ به گل سرخ بدل می‌شود.../ مرا بیاموز/ چگونه درباره‌ات بنویسم/ یا چگونه از یادت ببرم.

حرکت پاهای مردمی است که همچنان‌که تو را می‌بوسند/ در ذهن خود طناب دار تو را می‌بافند. (ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد)

و به **تعبیر** غادة:

مباد که به تو اعتماد کنم/ آن‌گاه که دستانم را فشردی/ ترسیدم/ مبادا انگشتانم را بدزدی/ و چون بر دهانم بوسه زدی/ دندانهایم را شمردم.

بنابراین فهم احساس تنهایی این دو شاعر دشوار نخواهد بود آن‌گاه که می‌فروغ سراید:

و این منم زنی تنها/ در آستانهٔ فصلی سرد

و غادة نیز در همین راستا می‌سراید:

ای زن غمگین/ زخمت را خوب پنهان کن/ که باران‌های او آغاز شده است.

روی خطهای کج و معوج سقف/ چشم خود را دیدم/ چون رتیلی سنگین/ خشک می‌شد در کف، در زردی، در خفقان/ داشتم با همه جنبش‌هایم/ مثل آبی راکد/ ته نشین می‌شدم آرام آرام... (فروغ، دریافت)

و چون با خود خلوت می‌کنم/ چشمانی افسون شده می‌بینیم/ که

از سقف به من خیره شده‌اند/ و مرا به دیدن حقارت و استخفاف می‌نگرند. (غادهٔ، در بند کردن رنگین‌کمان)

غادة و فروغ در هر مقوله‌ای گرایش به سنت داشته و از مدرنیته گریزان باشند، در یک مقوله مجسمهٔ تجدد و تجدد مجسم هستند. آن مسأله، عبارت است از «عشق». هم در میان شاعران عرب و هم در میان شاعران کلاسیک فارسی، عشق و عاشق و معشوق از مفاهیم کاملاً نامتعین و مبهم بوده و همین امر باعث بروز تأویل و تفسیرهای متفاوت و متناقض و بعضاً متضاد از این اشعار شده است. فی‌المثل در کلمات شاعران غنایی ایرانی و عرب بدرستی نمی‌توان تشخیص داد که عشقی که از آن سخن به میان آورده می‌شود از چه سنخی است. عشقی است عرفانی، اثیری، افلاطونی یا زمینی و جسمانی؟ گرچه در زبان عربی به دلیل وجود ضمیر مؤنث این مسأله تا حدودی روشن می‌شود.

از آن‌جا که از مقولات و مؤلفه‌های اصلی مدرنیته فرونهادن امور ماورایی و اعتبار قائل شدن به مفاهیم عرفی و سکولار می‌باشد، بالطبع عشق اثیری و آسمانی نیز جای خود را به عشق‌های سادهٔ عرفی می‌دهد. در گفتمان تجدد دیگر از آن لیلی و مجنون‌هایی که پیام‌آور عشق‌های پاک و ماورایی هستند خبری نیست، بنابراین شاعر متجدد اگر از عشق سخن می‌گوید با صراحت به عرفی و زمینی بودن آن

اعتراف می‌کند. این قاعده دربارهٔ هر دو شاعر ما صادق است. فروغ بی‌هیچ پروایی معشوق زمینی خود را چنین توصیف می‌کند:

معشوق من / با آن تن برهنهٔ بی‌شرم/ بر ساق‌های نیرومندش/ چون مرگ ایستاد... (معشوق من)

و غادة می‌سراید:

حینما استحضرک/ و اکتب عنک/ یتحول القلم فی یدی/ الی وردهٍ حمراء/ علّمنی کیف اکتب عنک/ او کیف انساک (اشهد بنوارس الورق الابیض)

آن‌چه مسلم است در این‌جا دیگر از معشوق عرفانی و آسمانی و حتی معشوق نامتعین سخن به میان نیامده است بلکه معشوق موجودی است انسانی و دارای گوشت و پوست و استخوان. انسانی که نفس می‌کشد، راه می‌رود، قهر می‌کند، کینه می‌ورزد، خیانت می‌کند... .

با این حال هر دو شاعر در عشق و عاشقی هم ابتکاراتی دارند و تفسیرشان از عشق در ورطهٔ رمانتیسم سطحی سقوط نمی‌کند (بگذریم از فروغ که در دفتر اول شعر خود این‌گونه است).

مثلاً غادة در شعر «عاشقه الرجل المستحیل» بر عادات مرسوم عشقهای رمانتیک و یا فریبکارانه می‌شورد و می‌سراید:

لا أرید الألفه الکسول بیننا/ کالألفه بین الید و فرشاه الأسنان/ تعانقها

كل يوم و لاتذكر لونها!.../ لا أريد أن تحظو الغابات ليلى،/ كما ترتاد السكين قلب خسه طازجه،/ و تركض فيها دون ان يثير ذلک التفاتاً .../ أريد أن يظل حبنا غريباً.../ كمشهر صبيه تمحص بشرتها تحت الشمس،/ و قد تمددت عاريه فوق قبر رخامی وقور... (۱)

نكتهٔ بسيار جالب توجه و شگفت‌انگيز در شعر دو شاعر آن است كه هر دو با اين كه مسلمان بوده وطبعاً می‌بايد به روايت قرآنی از ميوهٔ ممنوعه وفادار باشند، روايت اسرائيلی آن را در شعر خود منعكس كرده و سيب را ميوهٔ ممنوعه كه در ضمن سمبل عشق است معرفی می‌كنند:

آدم به سيبی دست يافت/ آنگاه از هفت آسمان فرو افتاد بر زمين/ بر سر نيوتن سيبی افتاد/ سپس بدو بينايی و بينش ارزانی داشت/ من و تو/ همواره بر اين كوششيم كه بياموزيم/ نه اين كه چگونه سيب را نخوريم/ بلكه بياموزيم چگونه سيب ما را نخورد. (غادة، ابديت لحظة عشق، ص ۱۳-۱٤)

همه می‌دانند/ همه می‌دانند/ كه من و تو از آن روزنهٔ سرد عبوس/ باغ را ديديم/ و از آن شاخهٔ بازيگر دور از دست/ سيب **را چيديم**/

(۱) من آن دوستی كسالت‌بار ميان ما را / نمی‌خواهم/ دوستی ميان دست و مسواک/ كه هر روز با او هم‌آغوشی می‌كند/ بی‌آن‌كه رنگش را به خاطر داشته باشد/ نمی‌خواهم در بيشه‌های شب من/ قدم بگذاری/ چونان كارد/ كه در قلب كاهوی تازه، در آمد و شد است/ و در بيشهٔ من بدوی/ بی آن كه توجهی جلب شود/ می‌خواهم كه عشق ما همواره بيگانه بماند/ بسان منظرهٔ دخترکی / كه پوستش را در آفتاب برنزه می‌كند/ در حالی‌كه بر گوری مرمرين/ عريان و باوقار دراز كشيده است...

همه می‌ترسند/ همه می‌ترسند،/ اما من و تو به چراغ و آب و آیینه پیوستیم/ و نترسیدیم (فروغ، فتح باغ)

و اکنون دیگر/ دیگر چگونه یک نفر به رقص بر خواهد خواست/ و گیسوان کودکی‌اش را / در آبهای جاری خواهد ریخت/ وسیب را که سرانجام چیده است و بوییده است / در زیر پا لگد خواهد کرد؟ (فروغ، ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد)

نتیجه گیری

همان‌طور که نشان داده شد فروغ و غادة از نظر فکری بسیار شبیه به یکدیگرند. هر دو با نگاهی روشنفکرانه علیه تفکرات مردسالارانه و سنت‌های زن ستیز زمانهٔ خویش به مخالفت برخاسته و با صراحت و شجاعت در ضمن بیان احساسات لطیف زنانه‌شان آنها را نقد کرده و به چالش کشیده‌اند. نقطه مشترک دیگر میان فروغ و غادة، وصف معشوق زمینی با بیانی بی‌پروا و بدون توجه به خط قرمزهای موجود اجتماعشان است. همچنین قابل توجه است که این دو به خاطر داشتن برخی جنبه‌های مشترک مانند «دین اسلام» گاه از اصطلاحات و عبارات یکسان در بیان مضامین مختلف شعریشان سود جسته‌اند.

کتابنامه

- فرخزاد، فروغ، **مجموعه اشعار فروغ**، انتشارات نوید (آلمان غربی)، اول، ۱۳٦۸
- السمان، غادة، **عاشقه فی محبره**، منشورات غادة السمان، بیروت، الطبعه الثانیه، ۱۹۹۹
- ـــــ، در بند **کردن رنگین‌کمان**، ترجمة عبدالحسین فرزاد، تهران: چشمه، ۱۳۷۸
- ـــــ، **زنی عاشق در میان دوات**، ترجمة عبدالحسین فرزاد، تهران: چشمه، دوم، ۱۳۸٤
- ـــــ، **غمنامه‌ای برای یاسمن‌ها**، ترجمة عبدالحسین فرزاد، تهران: چشمه، دوم، ۱۳۸٥

مقایسه‌ای میان شاهنامه‌ی فردوسی و ترجمه‌ی عربی بنداری

با تکیه بر داستان بیژن ومنیژه
دکتر عبدالکریم علی جرادات[1]
دانشگاه آل البیت (اردن)

چکیده

ترجمه ی عربی شاهنامه که توسط بنداری اصفهانی در سال ۶۲۰ هـ . ق برگردانیده شده ، مورد توجه شاهنامه شناسان و استادان قرار گرفته است، چون این کار در اوایل سده ی هفتم هجری صورت پذیرفته یعنی از لحاظ قدمت ، نسخه ی قدیمتر از این نسخه نمی شناسیم . بنابراین ارزش این ترجمه در نقد نسخه های گوناگونی شاهنامه بسیار است ، بنده در این تحقیق مقایسه ای بین داستان بیژن ومنیژه شاهنامه وترجمه ی بنداری انجام داده ام تا بدانیم تا چه حدی ترجمه با اصل نزدیک است.

کلیدواژه‌ها: شاهنامه فردوسی، ترجمه بنداری ، مقایسه ، داستان بیژن ومنیژه.

(۱) نشانی الکترونیکی: karem_jaradat@yahoo.com

مقدمه

همه می دانیم که ترجمه میان ملتهای مختلف از جای ویژه ای برخوردار است ، ومنافع واندیشه های انان را به یکدیگر منتقل می کند ، علاوه بر آن نقش مهمی در تسهیل داد وستد فرهنگی در میان اقوام مختلف دارد . ترجمه میان دو ملت ایرانیها ومردم عرب قدمتی دیرینه دارد ، و توسط خود ایرانیها یا عربها تعداد زیادی از کتابهای مهم ایرانیان از قدیم الزمان تا به امروز ترجمه شده است، یکی از آنها کتاب شاهنامه ی فردوسی است که به اغلب زبانهای دنیا ترجمه شده است ، اما اولین ومهمترین ترجمه ، ترجمه ی آن بزبان عربی می باشد ، ادیبی که این کار بزرگ را بعهده گرفت البنداری الاصفهانی بود که متاسفانه این ترجمه که ایشان انجام داده با استقبال خوبی مواجه نشده است ، علت این امر همان طور که بعضی از منتقدین به آن اشاره کرده اند، این بود که ترجمه شاهنامه به نثر بوده است ، از صاحبان این عقیده شاعر ودیع بستانی می باشد که ایلیاد هومر را به نظم عربی ترجمه کرده است ، او معتقد است که "شعر اگر به نثر ترجمه شود از زیبایی ورسایی آن کاسته می شود" [1] . ادوارد براون مورخ معروف ادبیات این نظر را تایید می کند ومی گوید که" ترجمه، زیبایی ورسایی را آنچنان که باید نمی رساند . گاهی ممکن است که ترجمه معانی واندیشه های متن اصلی را حفظ کند مانند ترجمه ی

(١) – بستانی ، ودیع ، الالیاذه ، دار العلم للملایین ، بیروت ، ١٩٨٤ م ، ص ٦٧

رباعیات خیام ، ولی ترجمه شاهنامه کاری است خیلی دشوار چرا که الفاظ شاهنامه واعجاز وزن آن با ترجمه نمی تواند بیان شود" [1] . نکته دیگری اضافه می شود مبنی بر این که روابط ایرانیها با عربها بعد از قرن سوم هجری محکم نبود وتعصب نژادی میان دو ملت ظاهر شد وموضوع شاهنامه با رای عمومی عربها سازگار نبود ، بطوری که عربها شاهنامه را زاییده ی شعوبی بودن ایرانیها بحساب می آوردند، از این جهت ترجمه بنداری گمنام مانده وشهرتی میان عربها پیدا نکرده است تا سال ۱۹۳۲ م دکتر عبدالوهاب عزام مصری ترجمه بنداری را زنده کرده وبا تصحیح واضافاتی منتشر نمود، دکتر عزام در این تصحیح نسخه ی شاهنامه ی فارسی وترجمه بنداری را تا حدی مورد مقایسه وتطبیق قرار داده ، ودر برخی از موارد ترجمه ی بنداری را تکمیل وتصحیح کرده است ، دکتر عزام علاقه مند بود که" تمام ترجمه ی بنداری را با متن اصلی تطبیق کند ولی دید که این کار محال است، وآن را به آیندگان سپرد"[۲]. به این علت در صدد بر آمدم که میان یکی از داستانهای شاهنامه وترجمه ی آن در متن بنداری مقایسه ای انجام دهم وداستان بیژن ومنیژه را برگزینم چون این داستان" نخستین تألیف فردوسی در شاهنامه بود ومی توان این داستان را از بهترین

(۱) براون ، ادوارد ، تاریخ الادب فی ایران من الفردوسی الی سعدی ، ترجمۀ : ابراهیم الشواربی ، القاهرۀ ، ۱۳۷۳ هـ . ق ، ج۲ ، ص۱٦۸

(۲) – الفردوسی ، ابو القاسم ، الشاهنامه ، ترجمۀ : البنداری ، تحقیق : عبدالوهاب العزام ، مطبعۀ دار الکتب المصریۀ ، القاهرۀ ، ۱۹۳۲ م ، ص ۱۵

داستانهای شاهنامه قلمداد نمود"[1] . این داستان عاشقانه نشان می دهد که فردوسی نه فقط به داستانهای رزمی پرداخته ، بلکه داستانهای عاشقانه نیز سروده است .

ارزش ترجمه

۱) نزد عربها

ترجمه ی بنداری یگانه ی ترجمه ی عربیست که بنداری توانست با این ترجمه ی مختصر تاریخ حماسه ی ایرانی برای خوانندگان عرب فراهم بیاورد ودر زمانی کوتاه خواننده ی عرب زبان به داستانهای شاهنامه احاطه کند چون که بنداری رخدادهای مهم شاهنامه را در ترجمه اش ذکر کرده ومسائلی از اهمیت در خور توجهی برخوردار نبوده، مانند وصف وستایش وخطبه ها ووصیت ها حذف کرده است . البته بنداری در ترجمه ی شاهنامه به خواننده چنان می نمایاند که وی ادیب ، شاعر ، وبر هر دو زبان مسلط بود ، پس می توانست تمام شاهنامه را ترجمه کند ولی او قصد داشت زبده ی کلام شاهنامه را به الملک المعظم عیسی بن ابی بکر بن ایوب برساند تا از خواندن آن ملول نشود، علت دیگر که بنداری وصف وستایش را حذف کرده این که این مسائل از زبان فردوسی بود وربطی به پیش آمدهای اصلی

(۱) – خان شیرانی، حافظ محمود ، در شناخت فردوسی ، ترجمه : شاهد چوهدری ، انتشارات واموزش انقلاب اسلامی ، تهران ، ۱۳٦۹ هـ ش ، ص ٦۰ و ص ٦۲

شاهنامه ندارد یعنی می توان گفت که این مسائل جزو شاهنامه نیست ، البته این موضوع ایرانیها را از نسخه ی کامل نزدیک به نسخه اصلی فردوسی محروم کرده ولی باید در نظر گرفت که بنداری شاهنامه را برای الملک عیسی بن ابی بکر وعرب زبانان ترجمه کرده پس او در نظر داشت که آنان ، ازاین ترجمه فایده خواهند برد ، و نمی دانست که این ترجمه برای ایرانیها چقدر ارزش خواهد داشت ، وکشمکشهایی سر تصحیح وضبط شاهنامه منتفی می شد ، ارزش دیگر اینکه ترجمه ی بنداری "تنها منبعی بزبان عربی که شامل توقیعات شاهان فارس که در هیچ منبعی دیگری بزبان عربی به این صورت نیامده است" (۱)

بنداری نیز به این ترجمه توانست خدمت بزرگی به فرهنگ عرب تقدیم کند ، ومی توان گفت که با استفاده از این ترجمه ادبیات عرب را غنیتر سازد وادب حماسی که ادبیات عرب تقریبا فاقد آن است ، به آن وارد کند ، هرچند که تا حالا آنچنان که باید وشاید این ترجمه مورد توجه عربها نیست وداستانهایش میان مردم معروف نیست وتعداد اندکی از ادیبان به آن رجوع کنند .

۲) نزد ایرانیان

این ترجمه در اوایل سده ی هفتم هجری انجام شده (۶۲۱ هـ

(۱) – الدروبی ، محمد / جرار ، صلاح ، التوقیعات الفارسیة المعربة ، منشورات جامعة آل البیت الاردنیة ، ط۱ ، ۲۰۰۰م ، ص ۷۳

. ق) وتا جایی که شاهنانمه شناسان تحقیق کرده اند نسخه ی از شاهنامه قدیمتر از این ترجمه وجود ندارد ، وبه احتمال بسیار مترجم نسخه ی اصلی از دستنویس شاهنامه در دست داشت به همین دلیل ایرانیان در زمان حاضر این ترجمه را بزرگترین غنایم علمی ویکی از میراثهای جاودانه ی فرهنگی به حساب می آورند ، بطور که این ترجمه " با ارزشترین منابع تحقیق درباره شاهنامه حکیم ابو القاسم فردوسی است "[1] . محققان شاهنامه چه ایرانی وچه خارجی در موارد اختلاف شان سر تصحیح شاهنامه به این ترجمه توسل می جویند و در ضبط بسیاری از لغات شاهنامه وترتیب ابیات آن ، به آن رجوع می کنند، انگار که این ترجمه میان محققان نقش داوری ، بازی می کند و قضاوتش به مثابه ی مدرکی غیر قابل انکار است.

موارد استفاده ی شاهنامه شناسان از این ترجمه :

۱- نام فردوسی : بنداری در مقدمه ی خود نام وکنیه فردوسی را چنین ذکر کرده :

" الامیر الحکیم ابو القاسم منصور بن الحسن الفردوسي الطوسي"[2]، که در هیچ جایی دیگر اسم فردوسی به این دقت نیامده است .

۲- کدام نسخه نزدیکتر بترجمه ی بنداری که "بیشتر شاهنامه

(۱) - فشارکی ، محمد ، بنداری اصفهانی وترجمه شاهنامه ، مجله زبان وادبیات ، دانشگاه اصفهان ، بهار وتابستان ۱۳۷۹ ، شماره ۲۰ و ۲۱ ، ص ۵۲

(۲) - الشاهنامه ، البنداری، ص۳

شناسان نسخه ی موسکو ترجیح می دهند"[1]، ابو الفضل خطیبی از طرف دیگر یکی از عیبهای نسخه ی موسکو را ذکر می کند ومی نویسد " اعتماد پیش از اندازه مصححان شوروی به ترجمه ی عربی بنداری است ، آنان به خطا تصور کرده اند که بنداری همه ی بیتها را دقیق ترجمه کرده است"[2]

۳- تعیین کردن نخستین تحریر شاهنامه ، که بنداری "تحریر نخست در سال ۳۸۴ هـق در دست داشت"[3] ودر ترجمه نیز "تاریخ ختم شاهنامه ۳۸۴ نوشته شده است"[4] وبعدها "به نسخه ۳۹۴ یا بالاتر دست یافته ومطالب اضافی را نیز با تلخیص کلی ترجمه کرده است" [5]

۴- خواندن کلمات شاهنامه ، ومثال آن گفت‌وگویی که سر لغت بوسه یا پوشه بر آمده در این بیت شاهنامه:

سرش‌تنگ‌بگرفت‌ویک‌پوشه‌چاک بـداد ونبـود آگه از شـرم وباک

(۱) – جوینی ، عزیز الله ، سؤالها وجوابها ، کتاب ماه ادبیات وفلسفه ، آبان ۱۳۸۱ ، شماره ٦١ ، ص١١٦

(۲) – خطیبی ، ابو الفضل ، تصحیحات متنهای انتقادی شاهنامه ، کتاب ماه ادبیات وفلسفه ، اسفند ۱۳۸۲ ، شماره ی ۷۷ ، ص ٦٧

(۳) – فشارکی ، محمد ، بنداری اصفهانی وترجمه شاهنامه ، ص۵۲

(٤) – امامی ، محمود، که از باد وباران « نوشته هائی درباره فرهنگ وادب ایران ، احمد علی رجائی بخارائی : شاهنامه برای دریافت صله سروده نشده ، انتشارات حافظ ، چاپ اول ، ١٣٦٨ ، ص ١١٦

(۵) – فشارکی ، محمد ، بنداری اصفهانی وترجمه شاهنامه ، ص ٥٤

که استاد دکتر مجتبایی درباره ی این بیت وداوری مصححان شاهنامه چنین نوشته است: " معلوم نیست که در چاپ موسکو ، علی رغم ضبط همه ی نسخه ها ویا حکم صریح ترجمه ی بنداری (وقبلت وجهه) واژه پوشه از کجا آمده است" [۱] .

۵- تفسیر مجاز در لغات شاهنامه ، مانند :

ستاره به سر بر شگفتی نمود به خاک اندرون، روشـــنایی فزود

(ستاره) با مجاز عام وخاص (خورشید) معنی شده است،کاربرد (ستاره) در معنی مجازی (خورشید) نامأنوس وغریب به نظر می رسد، به ویژه که بنداری نیز بیت را چنین به تازی برگردانده است : " وظهرت النجوم فوق فی عجائبها"[۲]

۶- دانستن الحاقی بودن یک داستان به شاهنامه ، مانند این دو داستان (رستم وپیل سپید ، رستم ودر سبند) که" این دو داستان الحاقی به شاهنامه دانسته شده که در ترجمه ی بنداری وجود ندارند" [۳] ، روایت دیگر که "در داستان سیاووش آمده " گنگ دژ " که ذکری از این داستان در ترجمه ی بنداری

(۱) – رواقی ، علی ، شاهنامه را جگونه باید خواند ، نامه انجمن ، تابستان ، ۱۳۸۰ ، شماره ۳ ، ص۲۰

(۲) – آیدنلو ، سجاد ، مقدمه ای بر شاهنامه کزازی ، کتاب ماه ادبیات وفلسفه ، مرداد وشهریور ، ۱۳۸۰ ، شماره ٤٦ و ٤٧ ، ص ٥٢

(۳) – آیدنلو ، سجاد ، در پرتو سایه های شکار شده ، کتاب ماه ادبیات وفلسفه ، خرداد ۱۳۷۸ ، شماره ۲۰ ، ص ٤٩

نیست" [1] پس الحاقی دانسته شده.

۷- معنی لغات شاهنامه ، مانند این بیت :

در این بیت " بد کارگان " را جمع " بد کاره " وزندان بانان و دژ خیمان گنبدان دژ دانسته اند واین معنی درست نیست که در ترجمه ی بنداری معنی صحیح آن چنین آمده " حصن النساء : زندان زنان"[2]

۸- گاهی هم از لحاظ دستوری از ترجمه بنداری استفاده شده ، مانند فاعل در این بیت کیست ؟

پسر را نباید که داند پدر که بندد بدل مهر جان وگهر

آقای اکبر زاده می نویسد "جوینی در این بیت با وجود آوردن ترجمه ی بنداری متوجه معنی دقیق بیت نشده وبین ترجمه ی بنداری وبیت رابطه ای نیافته است واز متن بنداری ترجمه ای آزاد وسلیقه ای عرضه کرده است "[3] این بیت متعلق به داستان رستم وسهراب است، که اینجا گفته اند فاعل بیت پسر است در حالی که در ترجمه ی بنداری آمده پدر فاعل است نه پسر.

۹- با ترجمه بنداری می توان به محتوا وپیکره ی اصلی تحریر

(۱) - خالقی ، مطلق جلال ، گنگ دژ روایتی الحاقی در داستان سیاووش ، دانشکده ادبیات وعلوم انسانی تبریز ، زمستان ۱۳۵۳ ، شماره ۱۱۳ ، ص ۳۸۸

(۲) - آیدنلو ، سجاد ، گزارش شفاهی شاهنامه ، کتاب ماه ادبیات وفلسفه ، آبان ۱۳۸۲ ، شماره ۷۳ ، ص ۹٤

(۳) - جوینی ،عزیز الله ، سؤالها وجوابها ، کتاب ماه ادبیات وفلسفه ، آبان ۱۳۸۱ ، شماره ٦۱ ، ص۱۱٦

اول شاهنامه ی ابو منصوری دست یافت ، چنان که مرحوم استاد محیط طباطبایی نوشته اند : " تنها ترجمه ی عربی بنداری که قدیمترین صورت باز مانده از شاهنامه را زیر نظر پژوهندگان می گذارد وتاریخ ختم آن هم مقید به ۳۸۴ است ، تا حدی که شاید بتواند قالب اصلی وطرح ابتدایی شاهنامه را بر پژوهندگان عرضه بدارد " [۱]

مقایسه ی ترجمه با اصل

شیوه ی تحقیق ما در این موضوع مبتنی بر مقایسه ای عمومی میان متن اصلی داستان در شاهنامه که از روی چاپ ژول مول ومتن ترجمه بنداری تصحیح عزام چاپ مصر است وبا استفاده از ترجمه ی بنداری بزبان فارسی توسط عبدالحمید آیتی .

آغاز داستان از زبان حکیم ابو القاسم

فردوسی داستان را با مقدمه ای آغاز می کند ، این مقدمه ذهن خواننده را برای شنیدن یک داستان غمناک و بلند فراهم می کند ، به این دلیل کلمات این مقدمه بسیار غم انگیز است ، مانند در بیت مطلع کلمه " شبی " ، به خواننده می رساند که فضای این داستان پر از رنج

(۱) – آیدنلو ، سجاد ، تاملاتی درباره منابع وشیوه کار فردوسی ، دانشکده ادبیات وعلوم انسانی تبریز ، پاییز ۱۳۸۳ ، شماره ۱۹۳ ، ص ۹۷

و درد است ، تکرار حرف " ش " در آغاز داستان معنی فضای ساکت و خاموشی را می دهد

شبی چون شبه روی شسته بقیر نه بهـرام پیدا نـه کیـوان نه تیر

آغاز داستان در ترجمه

" لله لیلة سوداء ذات جناح أحم کأنه طلی بالمداد أو لبس ثوب الحداد ....."[1] ،" شگفتا از شبی چونان پرنده ای سیاه بال گویی آن را به سیاهی اندوده بودند ویا جامه ی عزا بر آن پوشانده ."

پیداست که ترجمه با متن اصلی مختلف است ، مترجم کلمات دیگری را انتخاب کرده است وتوجیه کار مترجم به عقیده ی من اینست که تشبیهاتی که مترجم آورده به فرهنگ عرب ها نزدیکتر است هر چند این کار با امانت ترجمه مغایر است ، لیکن مترجم خواسته که ترجمه با فرهنگ عربها سازگار باشد مثال آن " لله لیلة " ترجمه ی " شگفتا شبی " که در آغاز داستانهای عربی قدیم دیده می شود .

فردوسی بعد از مطلع به ادامه ی وصف تاریکی شب در هشت بیت دیگر از قریحه ی روشن وزبان محکم واستوارش استفاده می کند ، وتشبیهات حیرت انگیزی را جلوه می دهد ، فردوسی بعد از

(۱) – الشاهنامه ، البنداری ، ، ص ۲۳۸

اینکه از حرف "ش" استفاده کرده حرف " گ" را به کار برده است ، چون این حرف صدای زنگ در فضای شب سیاه ترس و وحشت به وجود می آورد مخصوصا وقتی که این حرف پی در پی تکرار می شود " درنگ ، تنگ ، گرد ، گسترده ، گفتی ، زنگار، آنگه ، زنگی ..." مترجم این ابیات را ترجمه نکرده است ویک ترجمه ی کلی آورده " لله لیلۀ سوداء ذات جناح أحم کأنه طلی بالمداد أو لبس ثوب الحداد . لا یری فیه بهرام ولا کیوان ولا عطارد ، وکأن النجوم فیها مثل العیون رواقد ، قد توارى قمرها بالمحاق وقطعت ظلمتها أشواط الأحداق ..."[1] ، " شگفتا از شبی چنان پرنده سیه بال گویی آن را به سیاهی اندوده بودند ویا جامه ی عزا بر آن پوشانده در آن نه بهرام پیدا بود نه کیوان ونه تیر ، ستارگان همانند دیدگان به خواب رفته بودند ، ماه در ظلمت محاق افتاده وتاریکی بر آن نظر بسته بود "

تشبیهاتی که مترجم ساخته شیواست ولی در آن هیچ بازتابی از تشبیهات فردوسی نیست ، بطوری که بسختی می توان رابطه ی میان اصل وترجمه پیدا کرد ، انگار که این ترجمه به متن شاهنامه ی فردوسی متعلق نیست ، گاهی مترجم تشبیه فردوسی را نادیده می گیرد با اینکه مترجم ما به دو زبان مسلط

(۱) – همان

بود ومثال آن بیت فردوسی که در آن تشبیهی آمده است:

زمیــن زیــر آن چادر قیــر گون تو گفتی شدستی بخواب اندرون[1]

اینجا فردوسی نمی گوید که " سپهر در خواب رفت ....." ولی می گوید : انگار که ... ، یعنی اینجا تشبیه می سازد ولی مترجم با این نکته توجه نکرده وگفت " وقف الفلک عن الدوران ." " فلک از گردش باز ایستاده بود " . واین جمله ، جمله ای عادی است وتشبیهی در آن بکار نرفته است ، همینطور است در دو بیت بعدی که ترجمه نشده اند علیرغم اینکه لبریز از فنون بلاغت هستند .

جهان از دل خویشتن پر هراس جــرس بــر گرفته نگهبــان پاس

نه آوای مرغ ونه هوای درد زمانــه زبــان بســت از نیک وبد

مترجم این تشبیهات را حذف می کند ودر عوض آن دو جمله از خویشتن می نویسد " ... لا حس فیها ولا همس، کأن الأحیاء فیها حالفوا الموت ..." ، " هیچ آوازی به گوش نمی آمد گویی زندگان با مردگان به مرگ پیمان بسته بودند " .

در حالی که فردوسی وصف این شب را ادامه می دهد مترجم به ناگاه به آغاز داستان بیژن ومنیژه می پردازد واز زبان سراینده ی این

(۱) – فردوسی، ابو القاسم، شاهنامه، تحقیق: ژول مول، انتشارات وآموزش انقلاب اسلامی، تهران، ۱۳۵٤، ج۲، ص ۷۸۵

داستان می گوید " فاستولی علی السهاد ونبا بی الوساد " ، " بیداری در من افتاده وبستر مرا از خود رانده بود " این ترجمه مقابل بیت فردوسی که آغاز این داستان است :

نبد هیچ پیدا نشیب از فراز دلــم تنگ شــد زآن درنگ دراز

با اینکه مترجم تا حدی شعر فردوسی را تغییر داده ولیکن می توان گفت که عبارت او در غایت لطافت است .

از اینجا می پردازیم به موضوعاتی که مترجم آنها را حذف کرده است مانند گفتگویی میان فردوسی وبانویی یا کنیزک او که در ترجمه بجای آنها " غلام " آمده ، اینجا مترجم ترجیح می دهد که کفتگو را بصورت فرمان از طرف فردوسی بیان کند که مخاطب او غلام بوده نه بانویی او ومی گوید " فصحت بالغلام وقلت : ...فقم واشعل الشمعه وهییء المجلس ..." ، " به غلام فریاد زدم وگفتم : برخیز شمعی بر افروخت ومجلس مهیا داشت " بنداری متن را به گونه ای ترجمه کرده است که گویا مونس نیمه ی شب فردوسی بانویی او نیست بلکه غلام اوست وداستان نیز از زبان همین غلام نقل می گردد ، مساله ی اینجا خیلی بحث برانگیز است که آیا مخاطب فردوسی واقعا بانویی یا کنیزک اوست یا غلام بود ؟! ، کزازی در این باره می نویسد " نکته ای شگفت انگیز وشایسته ی درنگ آن است که بنداری همواره " مهربان " فردوسی را به " غلام " برگردانیده است . آیا ترجمان پسندیده و

روا نمی دانسته است که بانویی استاد ، برای وی ، چراغ وباده بیاورد وچنگ بنوازد ، آیا ساده نوازی وامرد بازی ، در آن روزگار ، آنچنان روایی داشته است که بنداری سزاوار دیده است که دلدار وکامبخش سخنور بزرگ را به " غلام " دیگرگون سازد ؟ (۱) .

شاید در مورد این مساله چندتا سؤال مطرح شود:

۱- آیا بنداری بر هنر فردوسی حسد می ورزید که اینگونه شعرش را تبدیل کرده ؟

۲- آیا غرضی در تصویر فردوسی بصورت مبتذل داشته است؟

۳- آیا بنداری در تصویری که از فردوسی ساخته است قصد داشت که رضایت خاطر الملک عیسی را که احتملا کینه ای از فردوسی وشعر او به دل داشته ، جلب کند؟

۴- آیا دوروئی بنداری تا حدی بوده است که برای رضایت خاطر ملک عیسی حقایق را در باره ی فردوسی ، تحریف کند ؟

۵- آیا در بین عامه در آن دوره غلام باز بودن فردوسی معروف ومشهور بوده تا بنداری هم تحت تاثیر اقوال عامه قرار گیرد ؟

۶- آیا بنداری خصایصی را که فردوسی برای همسر یا کنیزکش

(۱) - کزازی ، میر جلال الدین ، نامه ی باستان ، سمت ، تهران ، ۱۳۸٤، ج ۵، ص ۳۰۳/۳۰۲

بر شمرده از آن رو حذف کرده است که پنداشته این ویژگی ها مربوط به غلام فردوسی بوده است وتنها از شرم وحیا بوده که آنها را در ترجمه خود نیاورده است ؟

۷- آیا اختلاف مذهب فردوسی با مذهب بنداری سبب شده تا بنداری متن فردوسی را عوض کند ؟

۸- آیا بنداری می پنداشت اوصافی را که برای غلام نوشته مانند : " چشمان خواب آلود ، ومایل شدن در راه رفتن به چپ وراست " برای ملک عیسی جذابتر باشد ؟

۹- آیا در فرهنگ عربها در آن دوره غلام بارگی وجود داشت ، وبنداری زن را به غلام تبدیل کرده تا داستان به فرهنگ عربها بیشتر بخورد؟

۱۰- آیا بنداری از ماجرای شاعر دقیقی با غلامش خبر دار بود ، وخواست همین وضعیت بفردوسی القا کند ؟

صفاتی که در ابیات به کار رفته حاکی از آن است که فردوسی با همسر یا کنیزک خویش سخن می رانده است ، نه غلام خود صفاتی همچون بت مهربان ، نیکی شناس ، ماه روی ، سرو بن با اینکه این صفات هم ، بعضی ادیبان ایرانی در آن زمان برای غلام بکار می بردند ومساله ی غلام بارگی میان بعضی آنها رواج داشت ، ولی بیشتر به

نظر می رسد که خود بنداری لغت فردوسی را به غلام عوض کرده ، واسلوب امر از مخاطب به متلقی به کار برده است که متناسب با طبیعت رابطه میان یک سرور باغلامش باشد . نیز عبارت وفریاد زدم که اضافه ی مترجم ، بنداری نیز همه ی صفاتی که فردوسی برای زنش شمرده ، حذف کرده پس می توان گفت بنداری از روی عمد زن به غلام عوض کرده ومجبور شده که همه ی متن فردوسی را عوض کند وصفات زن را حذف کند تا ترجمه متناسب با کلمه ی غلام باشد . فردوسی نیز در مورد شاعر دقیقی که در جوانی مقتول شد واین واقعه که بدست غلامی اتفاق افتاد می گوید :

جوانیش را خوی بد یار بود ابا بد همیشه به پیکار بود

وبه عقیده ی بنده کسی که این حرف را می زند حتما از تهمت غلام بارگی دور است .

بنداری گفتگویی که میان فردوسی و زن او که به جای آن غلام آمده است حذف کرده وبه یک عبارت بصورت فرمان گفتگویی فردوسی با زنش خلاصه می کند .

مترجم : وصف فردوسی را نادیده می گیرد وبه جای آن به وصف می پردازد واین وصف طول می کشد در حالی که خود فردوسی نمی خواهد در این مواضع وصف را به درازا بکشاند ودر دو موضع بعدی کار مترجم برای ما آشکار خواهد شد . یکی وصف حالت

غلام است که اضافه ی بنداری است « فقام والنعاس یرنق فی عینیه والترف یمیل بعطفیه « ، « چشمانش خواب آلود بودند ودر راه رفتن به چپ وراست مایل می شد» ، ودوم : وصف میوه هایی که غلام برای فردوسی آورده است است « ثم جاء برحیق ورمان کصرر عقیق وسفرجل کأنه سرر حبیب واترج کانه یفوح عن مسک سحیق وعنبر فتیق ...» ، «آنگاه باده آورد وانارهای همچون صره های عقیق وبهی چونان گونه های محبوب وترنجی که از بوی مشک وعنبر می آمد « . به عقیده ی بنده این وصف زاید واز متن فردوسی خارج است واگر مترجم می خواست وصف کند بهتر بود که وصفهای فردوسی را در ترجمه بکار ببرد ، واگر می خواست تسلط خود بر نثر نویسی اظهار کند ، گفتگویی میان فردوسی وزن او که به جایی آن غلام آمده، حذف نکند.

از بیت ۲۴ تا پایان مقدمه ی داستان را که موضوع آن کفتگو است حذف کرده است آنگاه آخرین بیت مقدمه ترجمه می کند:

بآغاز شـــعرم کنون گـــوش دار خرد یـــاد دار وبـــدل هوش دار

«إن کنت لا تنام فأصغ الیّ حتی أقرأ علیك من الکتاب الفهلوی قصة لتنظمها» که ترجمه ی این بیت ترجمه ی آزاد است .

مترجم فاصله ی میان مقدمه ی داستان وپایان مقدمه نقش راوی (زن فردوسی) در زندگیش حذف کرده است . در پایان مقدمه مترجم

دو بیت شعر عربی آورده که خودش آنها را به نظم آورده است :

واستمع شرح قصة خضت منها في فنون غريبة الألوان
وحديث كالدر ألفت منه بين نظم الياقوت والمرجان

این دو بیت چندان با شعر فردوسی مرتبط نیست ، وبه مقدمه های داستان های عربی بیشتر سازگار است .

مترجم به شیوه ی راویان داستان عربی در آغاز داستان می گوید: "والحکایه ان الملک کیخسرو ."[1] ، " داستان چنین است که روزی کیخسرو ." انگیزه اصلی داستان بیژن ومنیژه داد خواهی ارمنی ها از خسرو است ، چون خسرو از حال ارمنیها اگاه شد برای آنها اندوهگین گشت وعزم کمک به آنها کرد وداستان بنحوی که خواهیم دید ادامه می یابد . فردوسی مجلس کیخسرو مفصل وصف کرده است ، فردوسی در این وصف برای اولین بار نام قهرمانان اصلی این داستان را ذکر می کند :

برامش نشسته بزرگان بهم فریبرز کاوس باگستهم
چو گودرز کشواد وفرهاد وگیو چو گرگین میلاد وشاپور نیو
شه نوذران طوس لشکر شکن چو رهام وچون بیژن رزم زن

بیژن نماینده ی نیکی وگرگین نماینده ی بدی دو قهرمان اصلی

(۱) – الشاهنامه ، البنداری، ص ۲۳۹

این داستان هستند. مترجم همه ی ابیات وصف مجلس کیخسرو را حذف کرده وآنها را در یک جمله مختصر کرده است : " ... والحکایۀ أن الملک کیخسرو کان ذات یوم قاعدا بین خواصه وأصحابه فی مجلس الأنس ..." ، "داستان چنین است که روزی کیخسرو با خواص یارانش در مجلس انس نشسته بود " . واین جمله به هیچ وجه مفهوم ومضمون شعر فردوسی را نمی رساند . همچنین در ابیاتی که در آن ارمنی ها خسرو را مورد ستایش قرار داده اند ، مترجم به یک جمله آنها را خلاصه کرده است " ... فدخلوا ودعوا له وقالوا ..." " در آمدن وشاه را ستایش کردند وگفتند ... " . در ابیات زیر بیژن به کیخسرو جواب می دهد :

کس از انجمن هیچ پاسخ نداد مگر بیژن گیو فرخ نژاد

تا:

من آیم بفرمان این کار پیش زبهر تو دارم تن وجان خویش

مترجم این ابیات را در یک جمله ترجمه کرده : " ... فقال بیزن به جیو انا اقوم به " ، " بیژن پسر گیو گفت : من این کار را انجام می دهم " . این جمله غرض اصلی فردوسی را نمی رساند ودر ابیاتی که آورده شده فردوسی می خواست این پیام را به خواننده برساند که بیژن قهرمان داستان دلیرترین شخص در انجمن بود وحتی گرگین

رقیب بیژن که در آن مجلس شرکت داشت نتوانست تکلیف کیخسرو را به عهده بگیرد واین موجب کینه ی او نسبت به بیژن شد . گفتگوی کیخسرو با بیژن که در آن بیژن کیخسرو را ستایش کرده و گفتگوی کیخسرو با گرگین بن میلاد را تغییر داده وبصورت جمله خبری ترجمه کرده است " ... وأمر جرجین بن میلاد أن یسیر فی صحبته "، آن گاه گرگین بن میلاد را هم فرمان داد تا همراه بیژن شود " . یکی از جاهایی که مترجم آنها را تقریبا بطور شامل ترجمه کرده ابیاتی مربوط به جنگ بیژن با خوکها است .

در ابیات از ۱۴۰ تا ۱۶۸ مترجم تغییر واضافه وحذف انجام داده واین تغییرات در بعضی جاها شایسته نیست وگاهی معنی را از بین می برد مثال:

بد اندیش گرگین شوریده رفت زگیسوی پیشه در آمد چو تفت
همه پیشه آمد بچشمش کبود برو آفرین کرد وشادی نمود

در این دو بیت فردوسی گرگین را توصیف می کند ، نیت بد او را آشکار می سازد ، وخواننده را برای شنیدن یک داستان پر ماجرا آمده می کند پس از این فردوسی حالت کینه دوزی وحسودی را در چندتا بیت توصیف می کند ، مترجم به این وصف هیچ اهمیتی نداده ودر یک جمله آن را گنجانیده است " ... ثم انه اخذ یستحسن فعله ویمدحه ویثني علیه ویصفه بالقوة والشجاعة والجرأة والشهامة " ، "وزبان به ستایش

او کشود ونیرومندی وچالاکیش را بستود " .مترجم بعضی قسمتهای بر گیرنده ی داستان بیژن در ایوان افراسیاب بطور کلی حذف کرده مانند گفتگوی میان بیژن وافراسیاب است . بعضی قسمتهای دیگر را مورد اختصار شدید قرار داده است مانند این قسمت :

چـــو آمد بـــدر بیژن خســـته دل زخون مـــره پـــای مانـــده بگل

تا:

ببخشـــود یـــزدان جوانیـــش را بهم بر شکســـت آن کمانیش را

" ... وهو يبكي ويتضرع إلى الله عز وجل " مترجم اینجا بیژن را یک آدمی ضعیف وگریان وهراسان از مرگ نشان می دهد در حالی که در متن داستان اصلی این طور نیست وفردوسی از زبان بیژن می گوید :

زدار وکشـــتن نترســـم همـــی زگـــردان ایـــران بترســـم همی

قسمتی که پیران مربوط است به بصورت یک جمله خلاصه شده: "فدخل على الملك وخدم واقفا عند تخته حتى خلا المجلس فتقدم اليه ،

اینجا یک نکته بسیار مهم از نظر مترجم دور مانده وآن جایگاه ویژه ای که پیران نزد افراسیاب داشت ، ترجمه چنین مطلبی را به خواننده القا نمی کند .

در جایی دیگر فردوسی می گوید:

اگــر خون بیــژن بریــزی برین زتوران بر آید همــان گرد کین

تا به این بیت برسد:

برســوایی انــدر بمانــم بــدرد ببالایــم از دیدگــان آب زرد

ابیاتی که بالا آورده شده عبارت است از گفتگویی میان افراسیاب وپیران که در آن افراسیاب درباره ی احساس دردناک خود ونتیجه کاری که منیژه و بیژن کرده اند وبلایی که بر سر او آورده اند سخن می گوید ، مترجم در این ابیات مساله ای که مربوط به گفتگوی افراسیاب بود بدون اینکه اشاره ای به آن بکند بطور کامل حذف کرده است .

همچنین مترجم قسمتی که گفتگوی گرگین وگیو را در بر می گیرد تغییر داده به صورت جمله ی خبری آورده است :

از بیت:

بمــان تــا بیایــد مــه فروردین که بفروزد اندر جهان هور دین

تا می رسد به بیت:

بگویــم تــرا هر کجا بیرنســت بجام اندرون این مرا روشنست

بنداری:

" واذا دخل شهر هرمز رفعت اللجام الذي ترى فيه الكائنات في الاقاليم السبعة وافتش فيه عن بيژن فاني اذا نظرت فيه لا يخفى إلى شيىء فاعلمك بموضعه وحاله، وكان هذا الجام قد وضع على شكل عجيب وفيه صورت البروج الاثنى عشر و السيارات السبع وكان الملك اذا نظر فيه اطلع على حوادث الوقت اجمع " ، " در ماه هرمز به جام گیتی نمای که همه ی اقلیمهای هفتگانه در آن پیداست می نگرم تا بیژن را چون در جام بنگرم چیزی بر من پوشیده نخواهد ماند آن گاه تو را از جای وحال او خبر دهم . این جام شکلی شگرف داشت صورت برجهای دوازده گانه وسیارات هفت گانه بر آن نقش بسته بود وجون پادشاه در آن می نگریست حوادث روزگار را درین دید " .

بنداری هرمز را بنام یکی از ماههای ایرانی بحساب آورده است در حالی که هرمز به تقویم اوستایی جدید به معنی روز اول هر ماه ایرانیست ، در سال ایرانی ماهی بنام هرمز وجود ندارد وفردوسی کلمه هرمز را بکار نبرده است بلکه گفته ماه فروردین که اول سال ایرانی وآغاز فصل بهار است ، مگر اینکه عربها ماه فروردین را هرمز می نامیدند کنایه از اینکه هرمز اولین روزهای عید نوروز است، ولی تا جایی که تحقیق کرده ام اسم روز هرمز را به جایی ماه فرودین در ادبیات عرب نیامده است .

در جایی دیگر مترجم در مورد جام جم که فردوسی در متن اصلی ذکر کرده توضیح مفصلی می دهد که آن در متن اصلی نیست وبه نظر می رسد که مترجم دید که شاید در معنی آن ابهامی برای خوانندگان عرب باشد بهمین دلیل توضیحات مفصلی را آورده است .

مترجم گفتگویی کیخسرو ورستم را بطور خلاصه بیان می کند واین مطالب، پس از آن مترجم ابیاتی که مربوط به وصف مجلس کیخسرومی باشد ، تقریبا کاملا ترجمه می کند ، سپس مترجم ابیاتی که خود در وصف مجلس سلطان الملک المعظم سروده بود ، که عبارت است ۹ بیت شعر بود بر متن ترجمه ، اضافه می کند . جایی دیگر فردوسی اعتقاد رستم را به یگانگی خدا نشان می دهد ولی در ترجمه این مساله نادیده گرفته شده است ، به نظر ما شایان ذکر است که مترجم باید این مساله را روشن می کرد تا خواننده اطلاع پیدا کند که ایرانیان به یگانگی خدا معتقد بوده اند ، وعقیده ی بعضی عربها که ایرانیان قدیم را آتش پرست می دانستند منتفی می گردد وعجیب است که بنداری مساله ی یگانگی خدا را در شعر فردوسی ترجمه نمی کند وشاید کار مترجم از روی عمد باشد . فردوسی این اعتقاد مرتب در شعرش می آورد مانند این بیتها :

اگـر بیـژن از بنـد یابـد رهـا بفرمـان دادار کیهـان خـدا

نخستین می آیم بدین کینه خواه بنیـروی یـزدان وفرمـان شـاه

که ترجمه چنین آمده است:

" إن خلص بيژن فقد خلصت وإلا فانا اول من يأخذ بثأره منك" ، "که اگر بیژن برهد تو نیز خواهی رست واگر بیژن کشته شود من انتقام او را از تو خواهم گرفت " .

قسمت آخر داستان با شتاب خلاصه شده مخصوصا گفتگوهای میان قهرمانان داستان مثل : گفتگوی میان رستم وکیخسرو ودر آن رستم میان گرگین وکیخسرو وساطت می کند که ترجمه ی همه ی ابیات به این عبارت خلاصه شده : " فدخل علی الملک وساله الاخراج ولم یزل به حتی اجابه " ، " رستم نزدیک کیخسرو رفت وخواستار رهایی گرگین شد وهمچنان پای فشرده تا شاه اجابت کرد " ، که این عبارت ناقص است ومضمون ابیات فردوسی را نمی رساند.

ابیات که گفتگوی بسیار عاشقانه وعاطفی میان بیژن ومنیژه را در بر می گیرد که در آن رابطه ی محکم آنها وعشق منیژه به بیژن آشکار می گردد ، بنداری این حدیث عاشقانه را بطور کلی حذف کرده وبه یک جمله اکتفا کرده است " فسایلته عن ذلک فکتمها الحال فجعلت تبکی ولم تزل به حتی اعلمها " ، " وپیوسته از سبب خنده می پرسید وسر انجام بگفت ، وگفتش اکنون به نزد او باز گرد " .

نتیجه گیری

ترجمه بنداری از متن داستان بیژن ومنیژه تا حدی ترجمه آزاد وخلاصه وار بوده است وبطور کلی مفهوم داستان را می رساند به عبارت دیگر بنداری در ترجمه خود تقریبا داستان را بزبان عربی از نو روایت کرده است تا به فرهنگ عربها نزدیکتر شود والبته در برخی از موارد شاهد ترجمه ای دقیق از متن فارسی هستیم وهم چنین دیدیم که مترجم مواضع زیاد را حذف کرده از جمله ی گفتگوها ووصف وشاید کار مترجم موجه باشد ، گفتگو و وصف از ارکان اصلی داستان نیستند وچه باشند وچه نباشند از مضمون وپیام داستان کم واضافه نمی کند ، علت دیگر که هدف بنداری از ترجمه ی شاهنامه داستانهای حماسی ایرانیها را برای سلطان بیان کند پس داستان عشق بیژن ومنیژه از هدف مترجم خارج است ، شاید هم بنظر مترجم آمده باشد که وصف در شاهنامه بسیار طولانی بوده وخواننده ی عرب را بی حوصله می کند که به خواندن اینجور داستانها عادت ندارد ، ولی در بعض موارد حذف شایسه نبود بخصوص حذف اعتقاد قهرمانان شاهنامه یه یگانگی خدا و گفتگوی عاشقانه بیژن ومنیژه که محور اصلی داستان عشق بوده است .

اما مساله ی اضافه کردن که خود مترجم بر ترجمه افزوده در بعضی مواقع ، شاید کار او موجه باشد مانند توضیحی که درباره ی جام جم

داده است که مترجم می دانست که عربها از ماهیت جام جم بی اطلاع هستند وبه خاطر این به شرح وتوضیح در مورد این جام می پردازد، تا ابهامی در آن نباشد . اما جای دیگر که مترجم در طی داستان به وصف مجلس سلطان المعظم عیسی بن الملک پرداخته ونه بیت شعر از شعرهای خودش نوشته، این اضافه به نظر بنده شایسته نبوده ، مخصوصا که مترجم این شعر را برابر شعر فردوسی در وصف مجلس کیخسرو قرار داده ومی خواست نشان بدهد که آن فصاحت وبلاغت که فردوسی داشته خود نیز دارد ،هم چنین سرودن این نه بیت شعر برای جلب توجه سلطان المعظم عیسی بن الملک بود .

مترجم در وسط داستان سر نوشت بیژن ومنیژه را که نجات خواهند یافت [۱]، ذکر می کند وبا این کار خواننده را خونسرد می کند واز رونق داستان می کاهد ، هر چند که استاد طوس معمولا در یکایک داستانها جریان کلی وقایع را قبل از اینکه در متن داستان اتفاق بیفتد از زبان ستاره شناسان وخوابگزاران با ما در میان می گذارد [۲].

مترجم در یک جا شخصیت مخاطب فردوسی که زن یا کنیزک او بود به شخصیت غلام تبدیل می کند ، ومی توان گفت که کار مترجم شایسته ولایق نیست .

(۱) – الشاهنامه، البنداری ، ص ۲٤۲

(۲) – قدمعلی ، سرامی ، از رنگ گل تا رنج خار ، انتشارات علمی و فرهنگی ، تهران ، ۱۳۸۲، ص ۵۲

در ترجمه ی این داستان لغات فارسی دیده می شوند مانند : بهرام ، کیوان ، چنگ ، السالار ، البهار ، الجام ، بازات ، الدرفش ، به کار بردن مترجم لغات فارسی در ترجمه امری بدیهیست زیرا خود مترجم ایرانی بوده و از طرفی دیگر بیشتر این لغات در آن زمان میان عربها شایع ومانوس بود .

دکتر عزام مصحح ترجمه ی بنداری هر سطر ترجمه برابر دوبیت از شاهنامه قرار داده است[1] وبا توجه به عدد ابیات داستان بیژن ومنیژه که به هزار وسیصد و هشتاد وهفت بیت می رسد و تعداد سطرهای ترجمه که به دویست وپنجاه سطر می رسد می توان گفت که مترجم تقریبا پانصد بیت از داستان بیژن ومنیژه را ترجمه کرده است.

کتاب‌نامه

- آیدنلو ، سجاد ، «**تاملاتی درباره منابع وشیوه کار فردوسی**» ، مجله دانشکده ادبیات وعلوم انسانی تبریز ، پاییز ۱۳۸۳ ، شماره ۱۹۳
- آیدنلو ، سجاد ، «**در پرتو سایه های شکار شده**» ، کتاب ماه ادبیات وفلسفه ، خرداد ۱۳۷۸ ، شماره ۲۰
- آیدنلو ، سجاد ، «**گزارش شفاهی شاهنامه**» ، کتاب ماه ادبیات وفلسفه ، آبان ۱۳۸۲ ، شماره ۷۳
- آیدنلو ، سجاد ، «**مقدمه ای بر شاهنامه کزازی**» ، کتاب ماه ادبیات وفلسفه ،

(۱) – الشاهنامه ، البنداری ، ص ۲٤۲

مرداد وشهریور ، ۱۳۸۰ ، شماره ٤٦ و ٤٧

– امامی ، محمود، که از باد وباران «**نوشته هائی درباره فرهنگ وادب ایران**» ، احمد علی رجائی بخارائی: شاهنامه برای دریافت صله سروده نشده ، انتشارات حافظ ، چاپ اول ، ١٣٦٨

– براون ، ادوارد ، **تاریخ الادب فی ایران من الفردوسی الی سعدی** ، ترجمة : ابراهیم الشواربي ، القاهرة ، ١٣٧٣ هـ . ق

– البستانی، سلیمان ، **الالیاذة** ، دار العلم للملایین ، بیروت ، ١٩٨٤ م

– جوینی ،عزیز الله ، «**سؤالها وجوابها**» ، کتاب ماه ادبیات وفلسفه ، آبان ١٣٨١ ، شماره ٦١

– خالقی مطلق ، جلال ، «**گنگ دژ روایتی الحاقی در داستان سیاووش**» ، مجله دانشکده ادبیات وعلوم انسانی تبریز ، زمستان ١٣٥٣ ، شماره ١١٣

– خان شیرانی ، حافظ محمود ، **در شناخت فردوسی** ، ترجمه : شاهد چوهدری ، انتشارات واموزش انقلاب اسلامی ، تهران ، ١٣٦٩ هـ ش

– خطیبی ، ابوالفضل ، «**تصحیحات متنهای انتقادی شاهنامه**» ، کتاب ماه ادبیات وفلسفه ، اسفند ١٣٨٢ ، شماره ی ٧٧

– الدروبي ، محمد / جرار ، صلاح ، **التوقیعات الفارسیة المعربة** ، منشورات جامعة آل البیت الاردنیة ، ط١ ، ٢٠٠٠م

– رواقی ، علی ، «**شاهنامه را چگونه باید خواند**» ، نامه انجمن ، تابستان ، ١٣٨٠ ، شماره ٣

– سرامی، قدمعلی، **از رنگ گل تا رنج خار** ، انتشارات علمی و فرهنگی ، تهران ١٣٨٢،

- الفردوسی، ابوالقاسم ، **الشاهنامه** ، ترجمة البنداری ، تحقیق عبدالوهاب العزام ، مطبعة دار الکتب المصریة ، القاهرة ، ١٩٣٢ م
- فردوسی ، ابو القاسم ، **شاهنامه** ، تحقیق : ژول مول ، انتشارات وآموزش انقلاب اسلامی ، تهران ، ١٣٥٤
- فشارکی ، محمد ، «**بنداری اصفهانی وترجمه شاهنامه**» ، مجله زبان وادبیات دانشگاه اصفهان ، بهار وتابستان ١٣٧٩ ، شماره ٢٠ و ٢١
- کزازی ، میر جلال الدین ، **نامه‌ی باستان** ، سمت ، تهران ، ١٣٨٤

أثر الرحلة الايرانية في تكوين الأدب المقارن

الدكتور طوني الحاج[1]
الجامعة اللبنانية (لبنان)

المخلّص

أدب الرحلة فن من فنون النثر، ينقل الكاتب فيه ما يشاهده وما يقع له في أثناء سفره بأسلوب السرد القصصي. وهو من الناحية العلمية، يشتمل على معارف وفنون تمت إلى الجغرافيا والتاريخ بصلات وطيدة... ومن الناحية الأدبية هو نموذج من نماذج الفنون الراقية في الوصف الفنيّ الحيّ. وقد وضع العرب في أدب الرحلة كتباً جمّة. لا بد من التأكيد أن الرحالة الإيرانيين، قاموا بدور مهم جداً على صعيد الاتصال المحسوس مع العرب عبر عدة عصور، فأثروا وتأثروا بمختلف مظاهر الحياة الفكريّة والثقافيّة والتجاريّة، وكان لهم أثر فعّال في مختلف مظاهر الحياة الفكريّة والأدبيّة والاجتماعيّة، وفي تكوين الأدب المقارن. وتمّ التعريف هنا بعدد من الرحلات الإيرانية، بدءاً من رحلة ناصر خسرو (عام ٤٣٩هـ./ ١٠٤٧م.) إلى رحلات القرن التاسع عشر والقرن العشرين. أدي الرحالة الإيرانيون، دوراً مهماً جداً على صعيد التواصل الثقافي والحضاري

(١) البريد الالكتروني: cc@skyleaders.com

والأدبي، بين الأدبين العربي والفارسي، ولعلهم، يختلفون في طبيعة دورهم عن كافة الرحالة سواء الغربيين أو الشرقيين، وذلك لأسباب عدة، نفصلها فيما بعد. ولا بد من التأكيد إن الرحلة الإيرانية، لعبت دورين مزدوجين في عملية التواصل هذه، فهي نقلت للشعوب العربية مخزونات شتى من كنوز الحضارة الفارسية، وأخذت أيضاً معلومات متنوعة من كنوز الحضارة العربية.

الكلمات المحورية: الرحلة الإيرانية، الأثر، الأدب المقارن

١- تعريف عام بأدب الرحلة:

وهو وصف لأهمية الرحلة بشكل عام، فالرحلة من الآداب المهمة التي ظهرت نتائجها على مختلف الأصعدة، سواء العلمية او الأدبية او الإجتماعية.

٢- تعريف بأدب الرحلة الايرانية:

فالرحلة الايرانية وخاصة الى البلاد العربية، لم تدرس بشكل مفصل«نسبة لأهميتها التاريخية»وذلك لأسباب عدة، لعل أهمها يعود الى تعذر الحصول على نصوص هذه الرحلات معربة، فجاء البحث ليدور حول عدد من الرحلات الايرانية، وما يمكن الإستفادة منها من معلومات تاريخية أو إجتماعية أو ثقافية، وما تؤْديه من دور مهم على صعيد الأدب المقارن.

٣- الرحلة الايرانية، وأثرها فى تكوين الأدب المقارن:

هنا تأكيد على أهمية الدور الأدبي الذي لعبته الرحلة الايرانية في موضوع الأدب المقارن، حيث قام الرحالة ومرافقوهم بدورين أساسيين، فقاموا بنقل المعارف والعلوم، لا بل العادات والتقاليد، التي تعيش في خلفياتهم الفكرية، الى شعوب الدول التي زاروها.

ثم عملوا بدورهم علي نقل المعارف من هذه الشعوب الى بلدانهم، وقد وثقوا كل ذلك في كتبهم التي تناولت هذه الرحلات.

ان الرحلة الايرانية، كما تبين، قامت ومازالت بالدور الفعال والمهم في تشكيل وتكوين الأدب المقارن، فهي من المؤثرات الفعالة في نقل المعارف والعلوم. وأوصى البحث بمتابعة دراسة مثل هذه الموضوعات الأدبية، الّتي تعتمد على الرحلة الايرانية كمرجع مهم للدراسة.

١-تعريف عام بأدب الرحلة:

أدب الرحلات فن من فنون النثر، ينقل الكاتب فيه ما يشاهده وما يقع له أثناء سفره، بأسلوب السرد القصصي الذي يتوخى الرحالة فيه الدقة في الملاحظة، والوصف الحي المتحرك، وسهولة الرواية مع تحري الحقيقة، وتكثر فيه الشهادات المدونة التي تنقل المطالع إلى أصقاع بعيدة لا يعرفها، فتطلعه على أحوال تلك البلدان.

وهو من الآداب المهمة التي ظهرت نتائجها على مختلف الأصعدة، فهو، من الناحية العلمية، اشتمل على معارف وفنون تمت بصلة إلى الجغرافيا والتاريخ أو تضمن تقارير عن الأحوال والاقتصادية والاجتماعية

والسياسية، أو أنه أوضح لنا حقيقة شخصية تاريخية مهمة، كان للأهواء السياسية دور في تغيير حقيقتها، وهكذا يوضح هذا الفن أحداثاً تتعلق بالبيئة، وجد المؤرخون أحياناً أن لا أهمية لذكرها فأغفلوها في كتابة التاريخ.

وهو من الناحية الأدبية، نموذج من نماذج الفنون الراقية في الوصف الفني الحي البعيد كل البعد عن الزخارف اللفظية، يعتمد الرحالة فيه على التعبير السهل المستقيم الناضح، ويعتمد غنى التجربة وصدق اللهجة والشعور.

وإذا تتبعنا نشوء هذا الأدب، فأننا نجد أحياناً أن جذوره تمتد إلى عهود قديمة تصل إلى يوم رغب الإنسان بالمعرفة لأن«ميل الإنسان إلى الاستطلاع ورغبته في السيطرة على العالم الخارجي دفعاه منذ أقدم الأزمنة إلى التنقل والرحلات، فأندفع في إقليمه إلى الأقاليم المجاورة يكتشف آفاقها ويرتاد مجاهله.[1]

وقد وضع العرب في أدب الرحلة كتباً جمة سواء في القرون الوسطى أي في العهود الإسلامية المتقدمة، حين نبه في هذا الأدب أعلام من المؤلفين كالمسعودي وابن جبير ابن بطوطة وسواهم، أو في القرون المتأخرة وخاصة في بدايات عهد النهضة في الشرق حين صورت كتب الرحلات «إحتكاك العربي بالغرب، وما نجم عن هذا.

(١) ابو سعد، أحمد، أدب الرحلات، دار الشرق الجديد، بيروت ١٩٦١ ص ٧ك

١- الاحتكاك من مؤثرات . . . . أدت إلى صراع سياسي واقتصادي وفكري وحضاري [١]« فرحلات العرب إلى الغرب كانت من أهم الأسباب التي عرفتهم بالحضارة الأوروبية وبخاصة في القرن عشر.

وقد امتلأت الكتب بتعداد أسماء الرحالين والرحلات منذ العصور القديمة، من رحلة عبادة بن الصامت وسلام الترجمان والمقدسي وابن حوقل وابن جبير وابن بطوطة[٢]، وصولاً إلى الرحلات في القرن الثامن عشر، مثل رحلات رفاعة بديع الطهطاوي، وخير الدين التونسي وأحمد فارس الشدياق، وفرنسيس فتح الله مراش وغيرهم من الرحالة.

ولا بد هنا من التفريق بين نوعين من الرحالة،

١- الرحالة الشرقيين.

٢- الرحالة الغربيين.

١- الرحالة الشرقيون: تطلع الرحالة الشرقيون إلى الغرب بدهشة وشوق، كما تطلعوا إليه بشغف وبمنظار الذي يريد أن يرى أشياء جديدة، وأن يعرف ما لم يعرفه، فصوروا ما فيه من مظاهر الرقي والحضارة والجمال، وكانت العلوم والمعارف تبهر أبصارهم، والعادات الاجتماعية تصدم ذهنيتهم أحياناً، فنقلوا عن الغرب أشياء حسية كحالة الحدائق ونظافة الطرقات واتساعها وجمال الأبنية وأنواع المصابيح وألوان الثياب. . .

(١) يارد، نازك سابا، الرحالون العرب وحضارة الغرب، مؤسسة نوفل بيروت ١٩٧٩ ص ٩.

(٢) الشوبكي، حامد أحمد عبد الرحمن، منهجية ياقوت في تفسير أسماء البلدان، إطروحة مخطوطة.

الخ« ذلك أن الرحالة الشرقيين شاهدوا واقع المجتمع الغربي وشعروا بالفرق الشاسع بينه وبين مجتمعهم الشرقي في المضمار السياسي والاجتماعي والعلمي، فأبدوا إعجابهم بمعظم ما رأوا في الغرب، كما أعربوا عن حزنهم لتخلف الشرق.[١]

ينظر فرنسيس مراش الحلبي إلى باريس، فيجدها« قد أصبحت الآن في هذا الجيل عروسة لجميع مدن المسكونة ذات شوارع رحبة العرض مستقيمة الطول مفروشة على الجانبين بأشجار مستوفية النظام، جامعة كل شروط النظافة والاتقان، فلا يقوم هناك للجيف الطاعونية انبعاث ولا للإقزار الوبائية حشر[٢].

أما بيرزاده – الرحالة الإيراني – فإنه يرى شوارع باريس فتدهشه نظافتها وطريقة إنارتها ويعجب من اختلاط النساء بالرجال، وقد« أضاؤوا جميع جوانبها بمصابيح الكاز وتجلس مجموعة من الموسيقيين فوق الصفة الخشبية وهم يعزفون الموسيقى، ويقف حولها نساء ورجال، بنات وصبيان، وهم بكامل حريتهم واختيارهم يمسكون بعضهم بأيدي بعض، يرقصون وينشدون.... وأضواء الكاز التي نصبت واحدة منها في الشارع كل عشرة أذرع، والتي تبقى مشتعلة في كل أوقات وفي الليل أيضاً[٣].

(١) يارد، الرحالون ص ٢٦ - ٢٧.

(٢) مرّاش الحلبي، فرنسيس فتح الله مراش، رحلة باريس، المطبعة الشرقية، بيروت ١٩٦٧ ص ٢٩.

(٣) النائيني، محمد علي بن محمد اسماعيل، سفرنامه، انتشارات دانشگاه تهران ١٩٦١ ص ١-٢.

٢- الرحالة الغربيون: أما بالنسبة للرحالة الغربيين فالأمر يختلف، فالرحلة من الغرب إلى الشرق ذات طابع خاص، ذلك أن الاستشراق اتخذ شكلاً رسمياً في أوائل القرن السادس عشر حين أنشأ فرانسوا الأول سنة ١٥٣٠ الكلية الملكية، لتدريس اليونانية والعبرية مدفوعاً بعوامل ثقافية وسياسية، وبدأ الاهتمام بالشرق يأخذ شكله الواسع والمنظم حين خرجت الكلية المارونية في روما المتضلعين باللغات الشرقية، ونزولاً عند رغبة التجار الفرنسيين أنشئت في استنبول مدرسة لإعداد المترجمين، كما طلب الملوك والوزراء الفرنسيون إلى قناصلهم في مناطق الشرق جمع الآثار والكتب والمخطوطات والنقود، كذلك اعتنى المرسلون بالمسيحيين في الشرق، فترجموا الكتاب المقدس إلى لغات متعددة منها العربية والسريانية، وكانت النهضة المرموقة في الاستشراق الفرنسي في القرون التاسع عشر، وذلك بفضل حدثين سياسيين هما حملة بونابرت على مصر(١٧٩٨ - ١٨٠١) وفتح الجزائر على عهد الملك لويس فيليب (١٨٣٠ - ١٨٤٨)، إذ كان من نتيجتهما أن ازدادت حاجة الدولة إلى الترجمة، لذلك أخذ الشبان يدرسون في«المدرسة الخاصة باللغات الشرقية»التي أنشئت عام ١٧٩٥م.

ولم يقتصر الاستشراق على الفرنسيين وحدهم، بل اهتم به الاسبان والبرتغاليون والانكليز والهولنديون والبلجيكيون والالمان والنمساويون

والايطاليون والروس وغيرهم[١].

نقول أن للإستشراق طابعاً خاصاً، إذ كانت له أحياناً غايات خاصة اقتصادية أوسياسية فحين اهتمت الدبلوماسية الفرنسية بالشرق، إنما كانت تنوي الحفاظ على امتيازاتها ومصالحها، وتسعى لتأمين تجارتها، ويشير بوجولا Poujaulat في رسالته إلى هنري غيز Henri Guys عن أهمية كتب الرحلات وكتابات الرحالة قائلاً«إن الرحالة الذي يريد أن يجوب سوريا يجد في كتاباتك الدليل، والتأجر الذي يريد أن يقوم بالتجارة يسترشد بنصائحك.[٢]

ومن الرحالة من جاء إلى الشرق لاستقصاء المعلومات كالقناصل أمثال هنري غيز Henri Guys والمبعوثين الرسميين أمثال بوالكونت Boislecont وبورينغ Bowring ومنهم من أقام في الشرق دارساً مجتمعاته حباً بالاستطلاع والمعرفة ورغبة في اطلاع الغرب على عادات الشرق وتقاليده أمثال سولس Saulay وراجوز Raguse، ويمكننا أن نذكر في هذا المجال أيضاً حجاج الأراضي المقدسة الذين كانوا يأتون إلى الشرق بدافع ديني فيدونون مشاهداتهم أمثال ميسلين Mislin ومهما يكن من أمر فأن الاستشراق كان يرتبط أحياناً بالسياسة، والمثال على ذلك اهتمام نابليون بالشرق عن طريق كتابات فولني Volney كردة فعل على اهتمام بريطانيا بالشرق عموماً وبمصر خصوصاً.

---

(١) راجع،

Saïd (Edward): L'orientalisme, L'Orient crée par l'Occident, traduit de l'américain par Catherine Nalamaud Paris, 1980, pp : 566 ; 10119.

– زيدان / جرجي، تاريخ آداب اللغة العربية، دار الحياة، بيروت.

(٢) الشوبكي، حامد أحمد عبد الرحمن، منهجية ياقوت في تفسير أسماء البلدان، إطروحة، مخطوطة.

المصادر والمراجع العربية

- أبو سعد، احمد، **معجم أسماء الأسر والأشخاص**، بيروت، دار العلم للملايين ١٩٩٧م.
- **أدب الرحلات**، دار الشرق الجديد، بيروت.
- الحاج، طوني، **ثمار عربية على موائد الفارسية**، بيروت، ٢٠٠٩م.
- **ثمار فارسية على موائد العامية اللبنانية**، بيروت، منشورات لواسان، ٢٠٠٩م.
- **لبنان فى مرآة رحالة إيرانيين**، منشورات لواسان، ٢٠٠٩ م.
- مرّاش الحلبي، فرنسيس، **رحلة باريس**، بيروت، المطبعة الشرقية ١٩٦٧م.
- زيدان، جرجي، **تاريخ التمدن الإسلامى**، بيروت، دار الهلال، ١٩٦٠م.
- الشوبكي، حامد أحمد عبد الرحمن، **منهجية ياقوت الحموى**، أطروحة.
- عباس، دلال، **بهاء الدين العاملى اديباً وفقيهاً وعالماً**، بيروت، دار الحوار، ١٩٩٥م.
- **العلاقات الثقافية بين ايران وجبل عامل**، الدراسات الأدبية ٤٨ - ٥٢، ٢٠٠٦م.
- الكك، ويكتور، **قواعد الفارسية الاساسية**، تهران، بنياد فرهنگ، ١٩٧٨م.
- لواساني، احمد، **مدخل إلى اللغة الفارسية**، بيروت، منشورات لواسان، ١٩٨٦م.
- **نظرات جديدة فى تاريخ الأدب**، بيروت، منشورات لواسان، ١٩٧١م.
- يارد، نازك سابا، **الرحالون العرب وحضارة الغرب**، مؤسسة نوفل، بيروت ١٩٧٩م.

المصادر والمراجع الفارسية

- ثمره، يدالله، **آزفا**، بيروت، المستشارية الثقافية ٥ / ح. ١٩٩٢م.
- دهخدا، علی اکبر، **لغت نامه**، تهران ١٣٢٥هـ ش.
- ذبيح الله، صفا، **تاريخ ادبيات در ايران**، تهران ١٣٤٢هـ ش.
- غنی، قاسم، **خاطرات دكتر قاسم غنی**، تهران، كاوس ١٣٦٩هـ.
- فرمان فرماييان، حافظ، **سفرنامه حاجی پيرزاده**، تهران ١٣٦٠هـ.
- گلزاری، محمد حسين، **سفرنامه گلزاری**، تهران ١٣٦٢هـ.ش.
- منوچهری، ناصر خسرو، **سفرنامه ناصر خسرو**.
- ميرزا، رضاقلی، **سفرنامه رضاقلی**، اساطير تهران، ١٣٦١هـ.
- ميرزا، فرهاد، **سفرنامه فرهاد ميرزا**، تهران ١٣٦٩هـ.
- هدايت، مهديقلی، **سفرنامه مكه**، تهران ١٣٦٨هـ.

حبسیه‌های فارسی و عربی در ترازوی ادبیات تطبیقی

تصویرهای شعر حبسی مسعود سعد وتأثیرپذیری او از شعر عربی

دکتر عبدالله رادمرد[1]
دانشگاه فردوسی مشهد(ایران)

چکیده

ادبیّات تطبیقی به بررسی روابط و پیوندهای ادبی بین ملّت‌ها پرداخته حلقهٔ رابطی میان ادبیات و دیگر فعالیّت‌های فکری و ذوقی بشر می‌شود. شعر فارسی از آغاز بر مبنای شعر عربی به‌وجود آمده در قالب‌های بیانی و اغراض معانی، غالباً شیوهٔ عرب را سرمشق قرار داده ارتباطش با شعر عرب اجتناب‌ناپذیر بوده است. در کنار اینها تأثیر مقتضیات اقلیمی و قومی و مضمون‌های سنّتی گذشته را باید دید که بدان هویّتی خاص بخشیده اسطوره‌های ایرانی را در آن جای داده از چیزی که از آن تعبیر به نوعی «ناخودآگاه جمعی قوم ایرانی» می‌شود برخوردار کرده است.

آمیختگی اسطوره‌های قومی و فرهنگ دینی و اشخاص و قصّه‌های قرآنی و تفسیری، شعر فارسی را صبغه‌ای ایرانی- اسلامی بخشیده

(۱) نشانی الکترونیکی: abdradmard@yahoo.com

است. از انواع شعر، شعر غنایی است که خود به گونه‌هایی از قبیل خمریه و ساقی‌نامه، اخوانیات و مناظره و حبسیه تقسیم می‌شود. حبسیّه (زندان‌نامه) از گونه‌های برجستهٔ این نوع ادبی است که در آن شاعر از موقعیت خود و شرایط سختی که در زندان دارد لب به شکوه و شکایت می‌گشاید. حبسیه‌ها اغلب در قالب قصیده بوده در دو نوع «حسب حال» و «پوزشنامه» ایراد شده است. زندانیان نیز با جرمهای مختلف بویژه، اتهام سیاسی و یا فکری و اعتقادی و بی‌دینی زندانی شده‌اند.

این نوشته ابتدا بر ویژگی‌های مشترک حبسیه‌های فارسی و عربی مروری کرده بر ویژگیهای خاص حبسیه‌های فارسی تکیه خواهد کرد. طبیعی است که اتکای بیشتر بر این ویژگی‌ها از طرفی آن را از نوع مشابه خود در عربی جدا می‌کند و از طرف دیگر زمینهٔ معرّفی هر یک از حبسیه‌های فارسی و عربی را به عنوان گونه یا ژانر ادبی فراهم خواهد کرد.

کلیدواژه‌ها: حبسیه، فارسی، عربی، شعر، ادبیات تطبیقی

مقدمه

دربارهٔ حبسیه و حبسیه‌ها و شاعران حبسیه سرا در ادب فارسی و عربی بحث‌های نسبتاً زیادی شده اغلب مضامین و محتوای آنها را

کاویده و در مواردی هم نوعی مقایسه بین حبسیات صورت گرفته است، در همهٔ این آثار دربارهٔ تصویرهای خیالی حبسیه‌ها چندان سخنی نگفته‌اند و در کتاب ارزشمند صور خیال در شعر فارسی هم که در آن به صورت‌های خیالی شعر مسعود سعد پرداخته شده مطالبی که دربارهٔ عناصر خیالی در شعر مسعود گفته شده متوجّه قصاید مدحی او بوده اندکی اشاره‌وار بعضی از خصایص حسب حال‌های او بیان شده است، دربارهٔ ناصرخسرو هم صورت‌های بیانی عام بوده بین دو نوع از قصاید او تفکیکی قائل نشده‌اند، بر این اساس در این گفتار بر آن شدم که با نگاهی درون‌متنی و مبتنی بر حبسیه‌ها و بهره بردن از منابع بیرونی و پیرامونی فقط حبسیه‌ها را در دستور کار قرار داده به تصویرهای خیالی و عناصر آن در این نوع خاص بپردازم، به رسم و شیوهٔ علمی و معمول از حبسیه‌های مسعود سعد آغاز کرده پس دربارهٔ تصاویر حبسیه‌های ناصرخسرو و خاقانی و ملک‌الشعرای بهار سخن خواهم گفت طبعاً پس از پیدا شدن چارچوبهٔ کار و تصویرها به مقایسهٔ این صورت‌ها با تصویرهای به‌کار رفته در حبسیه‌های عربی باید پرداخت. یادآور می‌شود که: این نوشته گنجایش همهٔ این مباحث را ندارد و بحث مفصل آن مجال دیگر و نوشته‌های دیگری می‌خواهد. در اینجا فقط طرح بحثی کرده به عنصر خیال در حبسیه‌های مسعود سعد می‌پردازم:

«نگاهی به تاریخ نشان می‌دهد که هنر از درد و رنج سرچشمه گرفته

است. بودا گفته است: اگر درد و رنج را در قرون متمادی مورد توجّه قرار دهید خواهید دید که اشک‌های مردم برای نارضایتی‌هایشان و ناکامی‌هایشان برابر چهار اقیانوس است.» (ده شب، شبهای شاعران و نویسندگان سیمین دانشور، ص ۱۴)

گله‌ها و شکایت‌ها فریادها و اعتراض‌های شاعران که زادهٔ عواطف دردآلود است... بخشی از ادبیات اصیل یا به گفتهٔ دکتر زرین‌کوب، ادبیّات بی‌دروغ و بی‌نقاب را تشکیل داده است. اوج این اعتراض‌ها را بر ضدّ نابسامانی‌ها و بی‌عدالتی‌ها باید در زندان‌نامه‌ها سراغ گرفت؛ چون این‌ها از نوع اشعاری هستند که از احساسات پاک و بی‌آلایش امّا سرکوفته و زخم خورده مایه می‌گیرند به شیوه‌ای ساده و بی‌پیرایه؛ چه طغیان و غلیان خشم و اندوه، مجال هرگونه سخن‌آرایی و ظاهرسازی را از گوینده می‌گیرد. از این‌رو سبک بیان زندان‌نامه‌ها (حسب حال) عموماً روان و روشن و دور از هر گونه تصنّع و تکلّف است. امّا زندان‌نامه‌هایی که به خاطر رهایی از حبس و بند سروده شده (پوزش‌نامه) شاعر برای عرضهٔ مقام علمی و معنوی خود از به کار بردن دقایق و فنون سخنوری ذرّه‌ای فروگذار نکرده است. (ظفری، ۱۳۸۰، ج۲/ صص۲۳-۲۴).

دیگر این که چون هر کس در زندگی خاص خود تجربه‌هایی ویژهٔ خویش دارد طبعاً صور خیال او نیز دارای مشخّصاتی است و شیوهٔ

خاصی دارد که ویژه خود اوست و نوع تصاویر هر شاعر صاحب اسلوب و صاحب شخصیتی بیش و کم اختصاصی اوست و آنها که شخصیّت مستقل شعری ندارند اغلب از رهگذر اخذ و سرقت در خیال‌های شعری دیگران آثاری به وجود می‌آورند (شفیعی، ۱۳۶۶: ۲۱)

تصویر در شعر حبسی مسعود

۱. وصف طبیعت

دیوان مسعود حدود هفده هزار بیت دارد که در آن دو گونه شعر می‌توان یافت:

الف) قصاید مدحی

که او تصویرهای خود را در اینگونه قصاید بیشتر از تصاویر گویندگان دیگر اخذ کرده در حوزهٔ تصاویر شعری متقدمان تصرفاتی از نوع ترکیب و استدلال و تعلیل به‌وجود آورده است. مانند این بیت مسعود در وصف بهار:

هر سرو بنی به رنگ طوطی در سایه ابر چون کبوتر

(دیوان مسعود، ۲۳۰)

که با همهٔ تازگی یادآور تصویری است که پیش از او فرخی ساخته: «بید را چو پرّ طوطی برگ روید بی‌شمار» و بی‌گمان همین استدلال

یافتن و تعلیل و همراه کردن آنها با صنایع بدیعی در دایرهٔ تصاویر شعری پیشینیان است که سبب شده خاقانی مسعود را پیرو عنصری معرفی کند:

بـر طـرز عـنـصـری رود وخـصـم عـنـصـری است
کـانـدر قصیده‌هاش زنـده طعنه‌های چُست

(دیوان خاقانی، سجادی، ۸۳۱) (شفیعی، ۱۳۶۶، ۵۹۷)

از خصایص تصویرهای مدحی تزاحمی است که در تصویرها دیده می‌شود و انبوهی و فشردگی تصویرهای کوتاه، دیگر سکون و مردگی عناصر طبیعت، زیرا وی تجربهٔ مستقیمی از طبیعت ندارد دیگر استعاره‌هایی است که اغلب امری مادی به امری انتزاعی و تجریدی تشبیه شده که هیچ جهت شباهت در آنها نیست مثل خنجدها، زبان عقل،همچنین از خصایص برجسته تصاویر، رنگ فلسفی و گاه علمی آنهاست که از طریق این‌ها می‌توان دریافت او مردی آگاه از فلسفه و دانش‌های روزگار بوده است و این استفاده از فلسفه در تصاویر مدیحه پیش از او به وسیلهٔ عنصری آغاز شده است(شفیعی، ۱۳۶۶، ۶۰۳-۶۰۱).

ب) زندان‌نامه‌ها یا قصایدی که در آن‌ها تجربه‌های حسی و عاطفی او مجال تجلّی یافته است:

«مسعود سعد نوزده سال از عمر خود را در زندان گذرانیده است[۱]

(۱) - نوزده سال بوده‌ام بندی

و در این مدت طولانی تجربهٔ مستقیم پیدا کرده است از فضای زندان و آنچه یک زندانی با آنها روبروست طبیعت شب و طولانی بودن شب‌ها و طلوع و غروب ستارگان و مشاهدهٔ آسمان از روزنهٔ زندان[۱] بر بالای دژها[۲] در تنهایی[۳] عاطفهٔ خاصّ و اثرگذاری به تصویرهای او بخشیده وضع روحی و شخصیّت روانی او را به خوبی نشان می‌دهند (شفیعی، ۱۳۶۶: ۵۹۵) طبیعت زنده و پویای شب و آسمان و ستارگان را بیش از هر کس در وصف‌های مسعود از آن‌ها می‌توان دید بخشی که به گفتهٔ نظامی عروضی: «ارباب خرد و اصحاب انصاف دانند که حبسیات مسعود در علو به چه درجه رسیده و در فصاحت به چه مایه بود، وقت باشد که من از اشعار او همی خوانم موی بر اندام من بر پای خیزد و جای آن بود که آب از چشم من برود» (نظامی عروضی، چاپ ششم: ۱۷۲) تا حدی که: مسعود سعد را شاعر شب و اشک و سمج نامیده‌اند چه محال است در زندان‌نامه‌های وی به خصوص حسب حالهایش توصیفی از شب و نامی از سمج نباشد[٤].

---

(۱) – نور مهتاب و آفتاب همی شب و روز بینم از روزن
(دیوان مسعود، ص٤٦١)

(۲) – بر سر کوههای بی‌فریاد شد جوانی من هبا و هدر
چه حکایت کنم که می‌بودم زآتش و خاک باش و بستر

(۳) – کس نبینم که غمگسار بود کس نبینم که آشنا باشد

(٤) – شب در حبسیه‌های عرب هم سابقه دارد امّا چون مسعود سعد:
اما لیلة تمضی و لا بعض لیلة اَسَرّبها هذا الفؤاد الموجعا
(دیوان ابوفراس، ص٤۳)
شبی (در زندان) بر من نگذشته است که در آن دلدرد آگینم شادمان شده باشد.)
شب آمد و عم من گشت یک دوتا فردا چگونه ده صد خواهد شد این عنا و بلا
(دیوان، ص۱۵، به نقل از ظفری ۱۳۷۵، ج۱، ص ۱٤۹)
یا: در این سمج هرگز نگنجیدمی به صد چاره و جهد و نیرنگ و رنگ (دیوان، ص ۳۰۵)

۲. تصاویر علمی:

در دیوان مسعود به ویژه حبسیه‌های او تصاویر نجومی بسیار می‌توان یافت تصاویری که سبب آگاهی وی از دانش نجوم در آنها با ستارگان زمزمه می‌کند و او صاف تک‌تک آنها را برمی‌شمارد و خصایص هریک از ستارگان را بیش و کم در تصاویر خویش منعکس می‌کند.

گشته‌ام چون عطارد اندر حوت
ورچه بودم چو ماه در خرچنگ
همی کند سرطان‌وار باژگونه به طبع
مسیر نجم مرا پاز گونه چرخ دو تا
یا: رخم چو روی سطرلاب زرد و پوست برو
ز زخم ناخن چون عنکبوت اسطرلاب
جز کج نرود کار من مدبر منحوس
کاین طالع منحوسم کجرو سرطان است

۳. تصویرهای گسترده وتفصیلی:

هرچه شاعران از تشبیهات تفصیلی و روایی به استعاره‌های فشرده روی می‌آورند و از عناصر مادی تشبیه می‌کاهند حرکت و پویایی تصویرها کمتر می‌شود (شفیعی، ۱۳۶۶: ۲۶۵) کوتاهی تصویرها و فشردگی و تزاحم آنها باعث سکون و ا یستایی در وصف‌هاست؛ استعاره‌های گوناگون که از اضافهٔ امری مادی به امری انتزاعی و تجریدی ساخته

شده امری است که دکتر شفیعی دیوان مسعود را سرشار از آن دانسته است امّا هم ایشان دربارهٔ حبسیات مسعود معتقد است که مسعود در حبسیات خود که از نظر عاطفی هیجانی دارد به تزاحم تصویرها مجالی نداده شعرش به اوج زیبایی و تأثیر می‌رسد(شفیعی، ۱۳۶۶: ۶۰۱)

همی گـــذارم هر شب چنان کسی کو را
ز بهر روز بـه شـب وعـــدة عقاب کنند
روان شـــــوند سبک بچّگان دیـدة من
به زیـر زانـــوی من خـاک را خـلاب کنند

(لسان، ۱۳۶۸، ۴۹)

۴. تشخیص واسناد مجازی:

گاهی حرکت و حیات تصویرها ناشی از تضادّی است که در ماهیّت اجزای آنها وجود دارد. در شعر منوچهری اغلب موارد یک سوی خیال شاعر انسان یا جانوری زنده است و آن سوی دیگر طبیعت مرده و این پیوند میان طبیعت بی‌جان و انسان چیزی است که تصویرهای او را زنده و پویا ساخته و در مجموع تصاویر او طبیعتِ تشخیص شده، تشخیصی که در میان انواع تصاویر، زنده‌ترین و پرحرکت‌ترین شکل آن است (شفیعی، ۱۳۶۶: ۲۶۲-۲۶۱). مقایسهٔ انسان و طبیعت را در شعر مسعود به دشواری می‌توان یافت امّا اسناد مجازی یا بهتر است بگوییم خطاب‌های او به طبیعت و اشیاء به‌ویژه در حبسیّات

وی چندان زنده و پویاست که جبران آن ضعف، را می‌کند (شفیعی، ۱۳۸۰: ۶۰۴):

ای طالع نگون مـــن ای کـــژ رو حرون
ای نحس بی‌سعادت و ای خـوفِ بی‌رجا
بنگر چه سودمند شکارم که هیچ وقت
از چنگ روزگـــار نـگـردم همی رها
(لسان، ۱۳۶۸، ۱۱)

– ای لاوهـور! ویحک! بی من چگونه ای؟
بـی‌آفـتـاب روشـــن، روشـــن چگونه‌ای؟
ای آنـــکه باغ طبـــع مـــن آراسته تو را
بی لاله و بنفشه و سوسن چگونه‌ای...؟[۱]
(دیوان، ۱۳۶۵، ۶۸۹)

«با اینکه هیچکدام از عناصر تصویری در این شعر (قصیدهٔ بالا) زیبایی جداگانه و تازگی ندارد، قدرت القاء حالت از رهگذر این خطاب شاعرانه و این اسناد مجازی که تا عمق طبیعت و اشیاء حلول کرده و از زبان آنها سخن می‌گوید. بسیار دل‌انگیز و مؤثر است و در شعر مسعود این‌گونه خطابیّات از همهٔ معاصرانش و حتی از گذشتگان او نیز وسیع‌تر است (شفیعی، ۱۳۶۶: ۶۱۱)

(۱) – در این ابیات زیر معنای ذهنی خود را به خوبی و رسایی القا و منتقل می‌کند:
– ای بی‌هنر زمانه مرا پاک درنورد وی کوردل سپهر مرا نیک بر گرای
ای اژدهای چرخ دلم بیشتر بخور وی آسیای چرخ تنم تنگتر بسای
ای دیدهٔ سعادت تاری شو مبین وی مادر امید سترون شو مزای (دیوان مسعود، ٥٠٤)

۵. اسطوره:

۵-۱. اسطوره‌های اسلامی

«مسعود در دوره‌ای زیسته که فرهنگ اسلامی در گسترده‌ترین دورهٔ خویش بوده و از ا ین رو در صور خیال او تأثیر عناصر ایرانی قدیم را به دشواری می‌توان دید مگر در اغراق‌های مدح او ... ولی برداشت او از قصص اسلامی در تصاویر شعر او آشکار است (شفیعی، ۱۳۶۶: ۵۸۲) و نفوذ فرهنگ اسلامی و توجّه او به ادیان سامی دیگر از قبیل مسیحیّت و آیین یهود را در تصویرهای او نسبت به دورهٔ قبل بیش از هر شاعر دیگر می‌توان احساس کرد (شفیعی، ۱۳۶۶: ۶۰۶)

هر روز بامداد بر این کوهسار تند
ابری به‌سان طور زیارت کند مرا[۱]
برقی چو دست موسی عمران به فعل و نور
آرد همی پدید ز جیب هوا صبا[۲]

(۱) – اشاره است به آیهٔ: واذا اخذنام میثاقکم و رفعنا فوقکم الطور... (بقره/ ٦٣) و نیز آیهٔ وَاذ نتقنا الجبل فوقهم کانّه خلله وظنّوا انّه واقع بهم (اعراف/ ۱۷۱) پس موسی دعا کرد و خدای –عزّوجل کوهی بفرتاد عظیم بدان مقدار که لشکر بنی‌اسرائیل بود تا بیامد و بر سر ایشان بایستاد و ایشان چنان دانستند که آن کوه برایشان اوفتد.

(۲) – اشاره است به ید بیضا معجزهٔ حضرت موسی: آیهٔ: ونوع یده فاذا هی بیضاءُ للناظرین (۳۳/۲٦) و دست خود را از زیر بازو بیرون کشید پس آن دست سپید و روشن بود بینندگان را.

یا:

گه بگـــذرد ز آب دو چشـــمم کلیـم‌وار
گه در شـود در آتشِ دل، راسـت چـون خلیل[1]
چـــو نوحه‌ای بـــرآرم یا نالـــه‌ای کنم
داوود وار، کـــوه بود مـــرمـــرا رسیـــل[2]
(دیوان مسعود، ۳۲۰)

۵-۲. اسطوره‌واره‌های غنایی:

«اسطوره‌وارهایی که در زمینهٔ شعرهای غنایی عصر مسعود می‌بینیم کمتر رنگ ایرانی دارند در صورتی که مثلاً عروه و عفرا که دو تن از معاشیق عرب‌اند و در دورهٔ اسلامی زیسته‌اند، جنبهٔ اسطوره‌ای و رمزی به خود گرفته‌اند و مورد نظر و اشارات شاعران ایرانی‌اند (شفیعی، ۱۳۶۶: ۲۴۸):

چـــون چهـــرهٔ عـــَروه گشتـــه از زردی
بـــوده چمنـــی چـــو صـــورت عَفـــرا

(۱) - اشاره است به آیات: فأوحینا الی موسی ان اضرب بعصاک البحر فَانفلق فکان کلّ فرق کالطوّد العظیم و ازلفنا ثم الآخرین. و انجینا موسی و من معه اجمعین (شعراء/ ٦٣-٦٥) و نیز اشاره دارد به آیهٔ قلنا یا نار کونی برداً و سلاماً علی ابراهیم. (انبیاء/ ٦٩)

(۲) - سنایی نیز گوید: تو را بس ناخوش است آواز لیکن اندرین گنبد
خوش آوازت همی دارد صدای گنبد خضرا
و لیک آنگه خجل گردی که استادی تو را گوید
که با داوودِ پیغمبر رسیلی کن در این صحرا

یا:

در چـــاه چـــو معشوق زلیخایم ازین عشق
ای خوبـــی تـــو خـــوبـــی معشـــوق زلیخـــا

یا:

وان کس که بخواند سِمِرمانه(مانی) شگفت است
گـــر بیـــش نخوانـــد ســـمر عـــروه و عفـــرا

۶. ویژگی‌ها و عناصر تصویرها

۶-۱. اغراق:

در حبسیات مسعود سعد و در قصایدی که رنگ عاطفی دارد و گزارشگر هیجان درونی اوست اگرچه مجال تصویرها اندک است امّا امتداد و حرکت شعرها بسیار قوی است و در اغلب حبسیه‌های او نوعی هماهنگی میان اجزای شعر دیده می‌شود و در این نوع شعرها بیشتر به جای تشبیه و استعاره اغراق حاکم است، اغراقی که گاه جنبهٔ هنری دارد و گاه از جنبهٔ هنری ضعیف است امّا استادانه به کار گرفته شده است (شفیعی، ۱۳۶۶: ۶۰۹):

تیر وتیغ است بر دل وجگرم غـــم وتـــیـــمـــار مـــادر وپـــدرم
بـــاز گشتم اسیر قلعهٔ نای سود کم کرد با قضا حذرم
از بلندی حسن وتندی کوه منقطع گشت از زمین نظرم

من چو خواهم که آسمان بینم سر فـرود آرم وزمین نگرم
از ضعیفی دست وتنگی جای نیست ممکن که پیرهن بدرم

«و در این ابیات مجموعهٔ تصویرها از نوعی اغراق حاصل شده که با زیباترین تشبیهات و استعارات دورهٔ قبل (۴۰۰-۴۵۰ هـ) قابل سنجش است و از نظر القای منظور شاعر سخت به هنجار و دل‌پذیر است (شفیعی، ۱۳۶۶: ۶۱۰). «همچنین مبالغه دربارهٔ اشک در زندان‌نامه‌های مسعود بسیار آمده طوری که او در بین حبسیه‌سرایان باید قهرمان ابروار اشک نامید وی از اشک دریا ساخته و از آب دیده طوفان به پا کرده و ریگ بیابان را خلاب کرده است» (ظفری، ۱۳۷۵، ج۱، ۲۳۷)

شـده بـر آب دو دیـده سبک‌تر از کشتی
اگـر چـه بنـدی دارم سـبک‌تر از لنگـر
(دیوان مسعود، ۱۵۵)

در دل از تـفّ سـینـه صاعقه‌ایست
بـر تـن از آب دیـده طوفانـی اسـت
(دیوان مسعود، ۹۷)

کـردم بـه دم نسیم هـوا را همی سموم
کـردم بـه اشـک ریـگ بیابـان همـی خلاب
(همان، ۴۱)

۶-۲. فعل‌ها:

«فعل سهم عمده‌ای در حرکت و جنبش تصویرها دارد فعل‌هایی چون: گشت، است، و یا حذف فعل سبب ایستایی و فعل‌های جنبشی و حرکتی بر پویایی تصویرها می‌افزاید (شفیعی، ۱۳۶۶: ۲۵۰) مسعود سعد چون ناصرخسرو و خاقانی[۱] در قصیده‌های حبسی مخصوصاً در حسب حالها با آوردن افعال پویایی به شعر خود تحرک خاص بخشیده است (ظفری، ۱۳۷۵، ج۱: ۳۴۹)

مسعود سعد گـردش و پیچش چـرا کنی
در گـردش حـوادث و در پیچـش عنـا
(لسان، ۱۳۶۸: ۱۱)

تنـم به تیر قضـا طعمـۀ هژبر نهند
دلـم بـه تیـر عنـا مُسـته عقـاب کننـد
(لسان، ۱۳۶۸، ۴۹)

یـا: کـرد بـا مـن زمـانـه حمله بـه جنگ
چـون مـرا بسـتـه دیـد میـدان تنـگ
رنـج و غـم راز بـهـر جـان و د لم

(۱) -گـریزان روزگار و مـن به طاعـت همـی پیچـم درو افتـان و خیـزان
(دیوان ناصرخسرو، ۱۰۸)
صبحـدم چـون کلّـه بنـدد آه دود آسـای مـن چون شـفق در خون نشیند چشـم شب پیمای من
تیـر بـاران سـحـر دارم سپر چـون نفکنـد ایـن کهن گـرگ خشـن بارانـی از غوغـای من
مـار دیـدی در گیـاه پیچـان کنـون در غـار غـم مـار پیچیـده در سـاق گیـاه آسـای مـن
(دیوان خاقانی، ۳۲۱-۳۲۰)

تیـــغ پـولاد کـــــرد و تیـر خدنـگ
هـــر زمـــــانـی هـمـی رسـد مـددش
دو سـپه روز و شـب زروم و ز زنـگ
محتـــشم هـمـچـو دوسـتـــان عـزیـز
هـــر شـب انـدر کنـار گیـرد تنـگ ...
(دیوان، ۳۰۳-۳۰۲)

وجود فعل «مضارع که ادامهٔ حرکت را در زمان گسترش می‌دهد و تصویرها را پیش چشم زنده نگه می‌دارد قابل توجه است و این نکته‌ایست که در مطالعهٔ تصاویر شعری همهٔ گویندگان باید درنظر گرفته شود زیرا فعل ماضی هیچگونه جنبشی ندارد و برعکس مضارع چون یک طرف آن در زمان حال جاری است با حرکت و سیری طبیعی و مداوم همراه است (شفیعی، ۱۳۶۶: ۲۶۵-۲۶۴)

۶-۳. رنگ‌ها:

«مسلّم است که عنصر رنگ به عنوان گسترده‌ترین حوزهٔ محسوسات انسانی در تصویرهای شاعرانه سهم عمده‌ای دارد (شفیعی، ۱۳۶۶: ۲۷۴) استفادهٔ از رنگ‌ها که خود گونهٔ دیگری از حرکت و دگرگونی و تنوع تصویرهاست (شفیعی، ۱۳۶۶: ۲۶۱) در شعر مسعود به طور عام کم‌رنگ بوده رنگ از مفهوم مادّی و محسوس خود دور شده

از حوزهٔ اشیاء مادّی به عناصر معنوی و انتزاعی راه می‌یابد. تنها در حسب حال‌های اوست که عنصر رنگ تا حدّی قوی‌تر بوده در مواردی از توصیف‌های او از شب و صبح دیده می‌شود:

زیـــور آســـمان چوبگشایند　　کلّـــههای هـــــوا بیارایند
کوه را ســـــر به سیم درگیرند　　دشـــت را رخ بـــه زر بیندایند
رنگ ظلمت به صیقل خورشـــید　　همچـــو آیینـــه پـــاک بزدایند
اختـــران نـــور مـــه بدزدیدنـــد　　زان بـــدو هیـــچ روی ننمایند
مهـــر چـــون روز نور مه بســـتد　　اختران شـــب همی پدید آیند
بینـــی اندر ســـپیده دم بـــه نهیب　　کـــه زلـــرزه همـــی نیاســـایند
ایســـتاده همـــه زبهـــر گریـــز　　رایـــت آفتـــاب را پاینـــد
در هزیمـــت ز نـــور وتابـــش او　　هرچـــه دریافتنـــد بربایـــند

(دیوان مسعود، ۹۶)

۶-۴. عناصر اشرافی:

«شعر فارسی از آغاز پیدایش از پشتیبانی دربارها برخوردار بوده مشوقان اصلی شاعران همین دربارها بوده‌اند. مخاطبان اهل شعر هم پادشاهان و امیران بوده‌اند که خود یکی از عوامل مؤثر بوده تا شاعر از عناصری سخن بگوید که در زندگی مخاطب او وجود دارد و مورد توجّه و علاقهٔ اوست. به نظر می‌رسد مسألهٔ دید اشرافی و عناصر زندگی طبقهٔ بالای جامعه در زبان فارسی و هم در عربی ریشه‌ای ایرانی دارد و بی‌گمان نشانهٔ تأثیر فرهنگ ایران باستان و

احتمالاً شعرهای درباری عصر ساسانی است. بی‌گمان تحوّلی که در عشر عرب از نظر عناصر تصویری روی داده نتیجهٔ برخورد با فرهنگ ایرانی است و این اشرافیت که در عناصر تصویری شعر گویندگانی از قبیل ابن معتز و ابن رومی دیده می‌شود، بی‌تردید از دید اشرافی ایرانی و ایران قدیم سرچشمه گرفته (شفیعی، ۱۳۶۶: ۲۲۹۳-۲۸۹) و این خصوصیت دید اشرافی و برگزیدن عناصر زندگی اشرافی در صور خیال چیزی است که در شعر سراسر قلمرو اسلامی آن روزگار حاکم بوده است و هرکدام از کتب ادبی عصر اموی و عبّاسی را که از شعر تمام اقالیم اسلامی آن روزگار نمونهٔ شعری دارد از قبیل یتیمه‌الدهر ثعالبی، از نظر بگذرانیم خواهیم دید عناصر زندگی اشرافی بر مجموع شعرهای این دوره فرمانرواست و به ندرت اشاراتی و تصویرهایی که زندگی طبقات پایین جامعه برخاسته باشد در آنها وجود دارد (شفیعی، ۱۳۶۶: ۳۰۳-۳۰۲)

در اشعار وصفی و مدحی، به سبب موقیت مکانی و حال مخاطب تصویرهایی با عناصر اشرافی آمده و این عناصر تقریباً کاربرد زیادی دارند امّا در حبسیه‌ها که در آن همه از حصیر و اشک و آه و تاریکی و شرایط سخت زندگی سخن می‌گوید، به ندرت از عناصر اشرافی در آنها استفاده کرده است.

در وصف بهار گوید:

کنار جـوی پـر از جامهای یـاقـوت است
که شـد به جـویِ درون، رنگِ آب چـون صهبا

یا:

ز لالـه راغ همه پـر زرزمهٔ حلّه ز سـبزه باغ همه پر ز تودهٔ مینا

یا دربارهٔ بت زیبای خود گوید:

بر عـاج شـکفته بینمـش لاله در سـیم نهفتـه یابمـش خارا
در درج عقیـق او پدیـد آمـد از خنـده دو رشـتهٔ لؤلـؤ لالا

امّا در حبسیه‌ها به ندرت می‌توان دید:

گویـی همـی گزیـده گوهرها بر چرم درفشـی کاویـان بندم

یا:

زین اخترانِ دیده که همچون دُر بینی روان شـده پـس یکدیگر
(لسان، ۱۳۶۸، ۱۴)

گویی مکلّل اسـت مـرا بالین گویی مرصّع اسـت مرا بسـتر
(دیوان مسعود، ۳۳۵)

چـون تـار پـرنیـان تنم از لاغـری ومن
مانـم همـی بـه صـورت بیجـان پرنیـان
(دیوان، ٤٢٩)

۶-۵. عنصر ترک و رنگ سپاهیِ تصویرهای غنایی:

«شعر فارسی به‌ویژه نوع غنایی آن، از نظر تصاویر خاصّ معشوق در همهٔ ادوار تا روزگار ما با سپاه و زندگی سپاهی پیوندی ناگسستنی دارد (شفیعی، ۱۳۶۶: ۳۰۴) و این تصاویر چندان با شعر غنایی فارسی پیوند یافته که به هیچگونه از ادب ما قابل تفکیک نیست و هرجا وصف عشقی و معشوقی هست، این تصاویر، با تفاوت‌هایی کم و بیش تکرار می‌شود (شفیعی، ۱۳۶۶: ۳۱۰) و در دورهٔ غزنوی است که تصویرهای شعر غنایی از اشیای جنگی و عناصر سپاهی لبریز می‌شود (همان، ۳۱۴) و نشانه‌های تأثیر عنصرِ ترک و زندگی سپاهی نیز در تصاویر این دوره (عصر مسعود) کاملاً آشکار است (همان: ۵۸۴)

شعر مسعود هم از عناصر ترک و رنگ سپاهی برکنار نبوده این عناصر در اقسام شعر مدحی و وصفی و حبسیه‌های او وارد شده است.

در وصف شب:

طلایه بر سپه روز کرد لشکر شب

زراست فرقد شعری ز چپ سهیل یمن

(دیوان، ٦٠٦)

یا دربارهٔ معشوق:

موی چون تاب خورده زو بینی است

مژه چون آب داده پیکان نیست

(دیوان، ۹۹)

یا در حسبیّه‌های اوست:

تـنـم بـه تـیـر قـضـا طـعـمـهٔ هـژبـر نهند
دلـم بـه تیـر عنـا مُسـتهٔ عقـاب کننـد
(لسان، ١٣٦٧، ٤٩)

آن گـوهـری حسامم در دسـت روزگـار
کآخـر برونـم آرد یـک روز در وغـا
در صـد مصاف معرکه گـر کند کشتهام
روزی بـه یـک صقـال به جـای آید ایـن مضا
(لسان، ١٣٦٨، ١١)

۶-۷- عناصر قرآنی (اقتباس‌ها و تضمین‌های قرآنی):

«مسعود سعد در شعر خود به چهار شیوه از قرآن متأثر شده است، گاهی الفاظ و ترکیبات مشهور قرآنی را در شعر خود به کار می‌گیرد[۱]، گاه به داستان‌ها و قصص قرآنی اشاره می‌کند[۲]، گاهی مفاهیم و محتوای آیات را به کار می‌برد[۳] و گاه صراحتاً یا تلویحاً

(۱) - چون من به صورت دیوان شدم چرا کوشم چو هر زمانم حملهٔ شهاب کنند (دیوان مسعود، ۹۵) اشاره دارد به آیهٔ ۱۷ و ۱۸ سورهٔ حجر: و حفظناها من کلّ شیطانٍ رجیم. الاّ من استرق السّمع فاتبه شهاب مبین

(۲) - ر.ک: اسطوره‌های اسلامی.

(۳) - چه توان کرد کانچه بود بود بودهٔحکم و رفتهٔ قلم است (دیوان مسعود، ۵۳)
یا: گشت اژدهای جان من این اژدهای چرخ ورچه صلاح رهبر من بود چون عصا
(دیوان مسعود، ۱)
- اشاره دارد به آیهٔ ... و لکن لیقضی الله امراً کانَ مفعولاً (انفال/ ٤٢) و آیه‌های: وان الق عصاک فلمّا رآها تهتزّ کانّها جان ولیّ مدبراً و لَم یعقّب یا موسی اقبل و لا تخف انّکَ مِن الآمنین (قصص/ ۳۰ و ۳۱)

آیه‌ای را به کار می‌گیرد[1] که مسعود سعد در شصت موضع دیوان خود از قرآن متأثّر بوده است و اگر موارد مشابه و تکراری را یکی بدانیم این تأثیرپذیری به حدود سی و دو مورد می‌رسد (تأثیرپذیری مسعود سعد و ابوفراس از قرآن و حدیث، ص۱۴) امّا مجموع موارد تأثیرپذیری ابوفراس حمدانی از قرآن، هیجده مورد خواهد بود که در مجموع مسعود سعد با توجه به شواهد، بسیار بیشتر از ابوفراس از قرآن متأثّر بوده است. (همان، ۱۴)

۶-۸- تأثیر خیال شاعران عرب در تصاویر مسعود سعد:

«-اگر بپذیریم که در محیط فرهنگی مشترک و در حوزهٔ اجتماعی خاصّی که ارتباط‌های معنوی دارای وسیع‌ترین مفهوم است، مشابهت‌ها امری طبیعی است و فقط می‌توانیم از مشابهت موجود سخن بگوییم این موضوع در مورد شعر شاعران پارسی زبان و عرب زبان به خوبی مصداق دارد زیرا محیط اجتماعی اسلام در آن روز هم از نظر خصایص اقلیمی و هم از نظر وضع فرهنگ و امور معنوی در نقاط مختلف تفاوت چندانی نداشت با این همه نباید فراموش کرد که بعضی از مشابهت‌ها که در صور خیال بعضی از شاعران ایرانی با بعضی شاعران عرب‌زبان وجود دارد، دیگر از رهگذر توافق و اتّفاق قابل توجیه نیست و باید

(۱) - بگیرم سر اژدهای فلک اگر رای تو گویدم لا تخف (دیوان مسعود، ۳۰۰) که قسمتی از آیهٔ ۳۱ سورهٔ قصص در آن آمده است: یا موسی اقبل و لا تخف انّک مِن الآمنین:
- اگر از آهن و پولاد سفته حصن کنی چو حال آید دست اجل بکوبد در (دیوان مسعود، ۲۱۶) که تلویحاً اشاره دارد به آیهٔ: اینما تکونوا یدرککم الموت و لو کنتم فی بروج مشیّدهٔ (نساء، ۸۷)

بپذیریم که بعضی از گویندگان بیش و کم از طرز تصویر و خیال‌های شاعران عرب مایه گرفته‌اند (شفیعی، ۱۳۶۶، ۳۲۷ و ۳۲۸)

مسعود سعد به ادب عرب آشنایی داشته، دیوانی به زبان عربی نیز داشته به صراحت از معانی متنبی در شعر خود یاد می‌کند:

متنبّی نکو همی گوید باز داند فربهی ز اماس

(همان: ۲۹۶)

مثلاً «در زبان پارسی شاعران ایرانی از نخستین ادوار، تعبیراتی از قبیل «مادرمی» و بچّهٔ او و «دختر رز» و «دختر تاک» را در آثار خود به تأثیر از این تعبیرات (ابنه الکرم، ابنه عقود، بنات الکروم) آورده‌اند، این‌گونه تعبیرات بیشتر از خصایص زبانی و فرهنگی یک قوم ممکن است سرچشمه گرفته باشد که عرب کنیه را در مورد همه چیز توسعه داده، مقایسه شود با:

صفة الطُلول بلاغة القدم فاجعَل صفاتكَ لإبنة الكُرِم[۱]

(ابونواس، ۱۳۷۴، به نقل از شفیعی، ۱۳۶۶، ۳۳۱) در زمینهٔ شراب و شرابخواری هم اشتراک تصاویر شاید بیش از هر موضوع دیگری است. تصویری که در شعر عرب هم بسیار تکرار شده و اصل این تصویر گویا از ابونواس گرفته شده است: در شعر رودکی آمده:

(۱) – توصیف اطلال ودمن شیوهٔ بلاغت پیشینیان است پس تو ای شاعر توصیف خویش را وقف دختر تاک کن

نابسوده دو دســت رنگین کرد ناچشــیده به تارک اندر تاخت

(دیوان: ۲۲)

در شعر ابونواس نیز میخوانیم:

کـأس مِـن الـرّاح العتیق بریحها قبـل المذاقـةِ فـي الرؤوس تسـور

(دیوان، ۲۱)

یکی از کلیشه‌های زبان عرب معشوق و بعضی از تصاویر مربوط به زیبایی معشوق است که چنان شبیه تصویرهای گویندگان عرب بوده که نمی‌توان آنها را نادیده گرفت از قبیل:

ای نیمشــب گریخته از رضوان وندر شــکنج زلف شــده پنهان

(دیوان فرّخی: ۲۸۱)

که در شعر فرخی آمده و عیناً از این تعبیر بسیار رایج: هَربَ مِن الرضوان، زبان عرب گرفته شده که فرخی آن را در شعر خود ترجمه کرده است و مسعود سعد یا از او گرفته یا از عربی و گفته است:

گفتم که: چگونه جَستی از رضوان ای بچّـهٔ نـاز پـرور حـورا

(دیوان مسعود: ۱۳) (شفیعی، ۱۳۶۶: ۳۵۹-۳۵۸)

و این تصویر که در شعر مسعود سعد آمده:

چــو دیــد عــزم مــرا بــر سـفـر درســت شـده

فــرو شـکـسـت بــه لـؤلـؤ کـنـارة عـنـاب

(دیوان مسعود: ۳۳)

یادآور تشبیه معروف وأوای دمشقی است:

فَـامـطـرت «لـؤلـؤاً مِـن نـرجـسٍ وسَـقَـت

ورداً وعـضّـت عـلـى الـعـنّـاب بِـالـبَـرد

(دیوان وأواء دمشقی، ۴۷ :۱۹۱۳)، (شفیعی: ۶۴-۳۶۳)

و تصویر تیغ بر کشیدهٔ صبح که در شعر مسعود سعد آمده:

زان بیـم کآفتـاب زنـد تیـغ لرزان شـده ز گـردون کوکب

(دیوان مسعود، ٤٢)

در شعر عرب بدین گونه آمده است:

امّـا الـظـلامُ فـحـیـن رقَّ قمیصُه وادری بیاض الصّبح کالسّیف الصَّدِي

(التشبیهات، ۱۸، به نقل از شفیعی، ۱۳۶۶،۳۴۷)

یا تصویری نظیر خندق برق که در شعر مسعود سعد می‌خوانیم:

زمین ز گریهٔ ابـر اسـت چـون بهشت نعیم

هـوا ز خنـدهٔ بـرق اسـت چـون کُـه سـینا

(دیوان مسعود: ۱۱)

یادآور این تصویر سری رفاء است:

عَـلا فَـالـبَـرقُ یَـبـسُـم دو نَـه وَالـرَّعـدُ یَـنـتَـخـبُ

(دیوان سری رفاء: ۶۱)

تشبیه شراب به چشم خروس در شعر مسعود سعد:

بـه صَفـوِ جِـرمِ هـوا وبـه بـوی مشـك تبّـت
بـه رنـگ چشـم خـروس وبـه طعـم مـاء معيـن
(ديوان مسعود، ۴۳۳)

که در شعر اعشی وابونواس[1] هم دیده می‌شود.

و كـأسٍ كَـعـيـن الـدّيـك بـا كَـرتُ حَـدَّهـا
بـفـتـيـانِ صـدقٍ والـنّـواقـيـسُ تُـضـرَبُ
(شفیعی، ۳۵۳: ۱۳۸۰)

و نیز این تشبیه زیبای مسعود سعد از خروس:

ما را بـه صبح مـژده همی داد آن راسـتگو خـروس مجـرّب
بـرزد دو بـال خـود را برهم از چیسـت آن ندانـم یـارب
هسـت از نشـاط آمدن روز یـا از تأسّـف شـدن شـب
(ديوان مسعود، ۵۲)

درست ترجمهٔ این تصویر معتزّ است:

بشّـر بـالـصّـبـح طـائـرٌ هـهَتَفاً مستـوفياً لِـلجدار مُشـترفاً
مـذكّـراً بـالـصّـبـوح سـالَ بنا كَـخـاطـبٍ فـوق منبر وَقَـفـا
صَـفَّـقَ اِمّـا ارتـيـاحـهَ لِـسِـنـى الـ فـجـرِ وامّـا عـلَـى الـدُّجـى اَسـفـاً
(ديوان ابن معتز، ۲۳۸- شفیعی، ۳۶۷، ۱۳۶۶)

(۱) – وَاشرب سلافاً كعَين الدّيكِ صافيةً تَسمو بِحَظّينِ مِن: حُسنٍ وَلالاءِ (ديون ابونواس، ۳٤)

و تشبیه اسب به درخت نخل که در شعر مسعود سعد می‌خوانیم:

پـــرورده تنی چو کوهی اندر تن بر رفته ســـری چو نخلی اندروا

(دیوان مسعود، ۱۵)

یادآور تصویر شعر اعشی است:

و کُـلّ کـمـیـتٍ کـجِـذعِ الخضا بِ یرنـو القِنـاءَ اذا مـا صفَـن

(دیوان اعشی، ۲۱- شفیعی، ۳۶۴ :۱۳۶۶).

یا مسعود در تنگی حبس گوید:

ز تـیـغ، تـز تـــرم خاطریست در مدحت

گـــرم چـــه هســـت یکـــی حبـــس تنگ‌تـــر ز نیام

(دیوان مسعود، ۳۴۸)

به نظر می‌رسد وی در این بیت از این بیت ابوفراس متأثر باشد:

یُضیـق مکانـی سـوای إلّا أنّنـی علـی قُمة المجـد المؤثَّـل جالس

(دیوان، ۴۲- ظفری، ۱۴۵، ۱۳۷۵)

نتیجه‌گیری

نتیجه اینکه مسعود سعد دارای دو گونه شعر مدحی و حسب حالی (زندان‌نامه) است، تصویرهای تشبیهی اغلب انتزاعی و اسنادهای مجازی و اسطوره‌های اسلامی و سامی و اغراق‌های شاعرانه با عناصری از طبیعت شب و صبح و توصیفاتی از فضای تنگ و تاریک و نحیفی

و کوژپشتی و سخود در حسب حال‌ها اسباب تأثیرگذار شعر مسعود را تشکیل داده وی مثل اغلب شاعران دورهٔ اسلامی از تصویرهای خیالی عرب و گاه قرآنی بهره برده است البته فراوانی اقتباس‌ها و تضمین‌های قرآنی در شعر وی بیشتر از شاعران عرب بوده مضامین و تصاویر شعری عربی چون ابوفراس را با واسطه یا بی‌واسطه در شعر مسعود مکرّر مشاهده می‌کنیم.

فهرست منابع ومآخذ

آباد، مرضیه، **حبسیه‌سرایی در ادب عربی از آغاز تا امروز**، انتشارات دانشگاه مشهد، چاپ اوّل، ۱۳۸۰.

الزغول، محمد احمد، **حبسیات عربی و فارسی**، با تکیه بر حبسیات ابوفراس حمدانی و مسعود سعد سلمان، نامة پارسی، ش۱، بهار ۱۳۸۲ شمسی، سال۸، صفحات ۱۲۵–۱٤۰.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا، **صور خیال در شعر فارسی**، چاپ سوم، ۱۳٦٦: انتشارات آگاه.

ظفری، ولی‌الله، **حبسیه در ادب فارسی (از آغاز شعر فارسی تا پایان زندیه)**، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۵.

ظفری، ولی‌الله، **حبسیه در ادب فارسی (زندان‌نامه‌های منظوم)**، جلد دوم، از آغاز دوره قاجاریه تا انقلاب اسلامی، مؤسسه انتشارات امیرکبیر، ۱۳۸۰، چاپ اوّل.

لسان، حسین، **گزیده اشعار مسعود سعد**، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم، ۱۳٦۸.

نوریان، مهدی، دیوان مسعود سعد، چاپ اوّل، اصفهان، انتشارات کمال، ١٣٦٤، دو جلد.

نیك‌پناه، منصور، ناصر محسنی‌نیا، **مقایسه‌ای میان حبسیات مسعود سعد و ابوفراس حمدانی**، دانشگاه کرمان، ١٣٧٧، پایان‌نامه ارشد.

یزدانی، حسین، محمّد علوی مقدم، **بررسی صور خیال در شعر مسعود سعد سلمان**، دانشگاه مشهد، ١٣٧٣، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.

پیوند امثال عربی وفارسی در کتاب لطایف الامثال وطرایف الاقوال

سلمان ساکت[1]
دانشجوی دکتری زبان وادبیات فارسی
دانشگاه فردوسی مشهد (ایران)

چکیده

این مقاله بر آن است تا با معرفی اثر کم‌نظیر رشیدالدین وطواط یعنی لطایف‌الامثال و طرایف‌الاقوال که ترجمه و شرح ۲۸۱ مثل عربی است، شیوهٔ کار و نوآوریهای او را بررسی نماید. نگارنده از رهگذر مقایسه و تطبیق این کتاب با دیگر کتب امثال در زبان و ادبیات عرب که پیش از وطواط گردآوری و نوشته شده است، نشان داده که منبع اصلی رشیدالدین کتاب مجمع‌الامثال میدانی بوده است. با این همه آنچه بیش از هر چیز در کتاب او جلوه کرده و کار او را به اثری کم‌مانند تبدیل ساخته است، به دست دادن مثلهای معادل از زبان فارسی است که بسیاری از آنها در هیچ متن دیگری دیده نمی‌شود. بدین‌گونه نویسنده نتیجه می‌گیرد که هدف رشیدالدین تنها ترجمهٔ بخشی ازکتب امثال عربی نبوده است، بلکه در روزگاری که امثال

(۱) نشانی الکترونیکی: saket_salman@yahoo.com

تازیان بر پهنهٔ ادبیات فارسی چیرگی داشته است، او بر آن شده تا بخشی از امثال پارسیان را به شیوهٔ برابر نهادن با نمونه‌های عربی حفظ نماید.

کلیدواژه‌ها: رشیدالدین وطواط، لطایف‌الامثال و طرایف‌الاقوال، امثال عربی، امثال فارسی.

۱. مقدمه

۱-۱. ریشه‌شناسی و تعاریف مثل

مثل واژه‌ای است تازی از مادهٔ «مثولاً» که در زبان عربی دو معنی دارد: یکی شبیه بودن و شباهت داشتن و دیگری راست ایستادن و بر پای بودن.[۱] این واژه در دیگر زبانهای مهم سامی نیز مانند عبری، حبشی و آرامی، کم و بیش با معنای «شبیه و همانند»، امّا با اندک تفاوت آوایی وجود دارد.[۲] با این همه برخی از پژوهندگان و صاحب‌نظران این احتمال را مطرح کرده‌اند که واژهٔ مثل از زبان سریانی به زبان تازی رفته است (جعفری، ۱۳۷۲: ۳۷۳).

از دوران پیش از اسلام امثال در میان اعراب رایج بوده است امّا به نظر می‌رسد دست کم از سدهٔ دوم هجری ادیبان و نویسندگان به تعریف معنای اصطلاحی آن توجه کرده و همّت گمارده‌اند، چنان که میدانی (م: ۵۱۸ هـ.) در مقدمهٔ کتاب خویش، مجمع‌الامثال، برخی از

تعاریف نویسندگان پیش از خود را آورده است (بنگرید به: میدانی، ۱۴۰۸ / ۱۹۸۸: ۳۳/۱-۳۴). این تعاریف گوناگون نشان می‌دهد که از دیرباز افراد مختلف دیدگاههای گوناگونی نسبت به مثل و کارکردها و امتیازات آن داشته‌اند. برای نمونه مبرّد (م: ۲۸۵ هـ.) بیش از هر چیز به رواج مثل و عنصر بلاغی تشبیه که در دل آن نهفته است، توجه کرده[۳]، در حالی که ابن سکّیت (م: ۲۴۳ هـ.) جدایی لفظ و معنای نهفته در امثال را مد نظر قرار داده است.

در این میان کسانی هم بوده‌اند که مثل را به معنای «راست ایستادن و بر پای بودن» تعریف کرده‌اند و برای نمونه گفته‌اند: «مثل حکمی است که صدق و صحت آن نزد همهٔ عقول مسلّم و راست باشد» (همان: ۳۳). پیداست که این گونه تعاریف مبتنی بر نگرشی جامعه‌شناختی است و مثل را از نظر کارکرد اجتماعی آن مورد توجه قرار داده است.

برخی از ادیبان تعریف مثل را کنار گذاشته و به جای آن، دلایل برتری مثل را بر دیگر انواع سخن برشمرده‌اند، برای نمونه ابواسحاق ابراهیم بن سیار، معروف به نظّام (م: حدود ۲۰۰ هـ.) می‌گوید: «چهار ویژگی در مثل وجود دارد که در هیچ نوع دیگری از سخن جمع نمی‌گردند: ایجاز لفظ، اصابت معنی، حسن تشبیه و لطافت کنایه و این آخرین پایهٔ بلاغت است» (همان: ۳۴).[۵]

ابوعبید قاسم بن سلاّم (م: ۲۲۴ هـ .) – که یکی از نخستین جمع‌آورندگان امثال در زبان تازی است – در مقدمهٔ کتاب خود می‌نویسد: «امثال عربی شعبه‌ای از حکمتِ اعراب در زمان جاهلیت و اسلام است که در اثنای سخن آن را می‌آورند و بدین وسیله مقصود خود را به کنایه ادا می‌کنند» (ابن سلاّم، ۱۹۸۰/۱۴۰۰: ۳۴). آنچه در این تعریف برجسته و متمایز می‌نماید، ارتباط مثل با حکمت و فلسفه است که گویا کمتر بدان توجه شده است. این نگرش در سنت ادبی یونانی هم بوده است، چنان که سینسیوس اریستاتل[۱] (۳۷۰–۴۱۳ م.) در تعریف مثل گفته است: «مثل اثری از بنای درهم شکسته و فرو ریختهٔ فلسفهٔ قدیم است که از میان خرابه‌های بی‌حدّ و شمار آن بنا نمودار و به سبب اختصار لفظ و روشنی معنی و آسانی تلفظ، باقی و پایدار مانده و از خاطره‌ها نرفته است» (به نقل از: بهمنیار، ۱۳۲۸: ۵۲).

امروزه بر مبنای تعاریف پیشینیان و با توجه به کاربرد مثل، می‌توان آن را در معنای اصطلاحی‌اش چنین تعریف کرد: «جمله‌ای]یا ترکیبی[است مختصر، مشتمل بر تشبیه یا مضمونی حکیمانه که به سبب روانی لفظ و روشنی معنی و لطف ترکیب، شهرت عام یافته باشد و همگان آن را بدون تغییر و یا با اندک تغییر در محاوره به کار برند» (بهمنیار، همان: ۵۲ و همو، ۱۳۶۹: یو).

(۱) Synesius Aristatle

۲-۱. طبقه‌بندی امثال

صاحب‌نظران امثال را از دیدگاههای گوناگون دسته‌بندی کرده‌اند. برای نمونه از دیدگاه وزن آنها را به منثور و منظوم و از دیدگاه صنایع لفظی به امثال دارای صنایع بدیعی و فاقد صنایع بدیعی تقسیم کرده‌اند (بهمنیار، ۱۳۶۹: کا وکب). برخی با توجه به آنچه در کتب امثال عرب گرد آمده است، امثال را در سه گروه جای داده‌اند:

الف) امثالی که ریشه در حکایتهای کهن فرهنگ عامه دارند و در آن جانوران و گاه جمادات، نقشهای انسانی ایفا می‌کنند. این حکایتها اغلب برگرفته از کتابهایی مانند کلیله و دمنه و هزار و یک شب است.

ب) امثالی که سرچشمهٔ آنها حکایتهایی مبتنی بر رفتار یا واقعه‌ای به یاد ماندنی بوده است.

ج) امثالی که در اصل در قالب جملاتی حکیمانه (یا کلمات قصار) بیان شده‌اند و از این رو از آنها گاه به «حکم» تعبیر می‌شود (وطواط، ۱۳۷۶: (مقدمهٔ مصحح) ۲۲).

گاه در تقسیم‌بندی فوق، موارد اوّل و دوم را در هم می‌آمیزند و امثال را به دو دستهٔ کلی تمثیلی و حکمی تقسیم می‌کنند (بهمنیار، همان: کب). بر این مبنا امثال تمثیلی جملاتی هستند که ریشه در

واقعه‌ای تاریخی و یا حکایتی افسانه‌ای دارند، بنابراین اغلب، درک کامل مثل تنها از رهگذر دانستن واقعه یا حکایت اصلی امکان‌پذیر است؛ در حالی که امثال حکمی، جملاتی حکیمانه و پرمغز هستند که شهرت و مقبولیتی عام یافته‌اند و اگر چه گویندهٔ بیشتر آنها نامعلوم است ولی دانستن یا ندانستن گوینده، هیچ اهمیّتی در فهمیدن و درک مثل ندارد.

بعضی از نویسندگان و پژوهشگران تازی گمان برده‌اند که امثال تمثیلی ویژهٔ زبان عربی است و در دیگر زبانها و یا فرهنگها وجود ندارد، چنان که جرجی زیدان در تاریخ آداب اللغة العربیة می‌نویسد: «تمام ملتها مثل دارند، ولی امتیاز اعراب به امثالی است که برگرفته از وقایع و حوادث است، زیرا امثال عرب دو دسته است: یکی امثال حکمت‌آمیز و دیگری امثال مربوط به حوادث و این دستهٔ اخیر تنها در زبان عربی دیده می‌شود» (زیدان، بی‌تا: ۴۹/۱).

این سخن البته نادرست است و به نظر می‌رسد از این گمان سرچشمه گرفته باشد که در هیچ زبانی به اندازهٔ زبان عربی امثال تمثیلی که حکایات و وقایع اصلی آنها نیز بر جای مانده باشد، وجود ندارد. این امر جدا از کوشش نویسندگان عرب در تدوین و جمع‌آوری امثال و حکایتهای مرتبط با آنها، از علاقهٔ وافر اعراب به حکایت‌پردازی و داستان‌سرایی نشأت گرفته است، حال آنکه چه بسا در دیگر فرهنگها

و زبانها، از جمله فرهنگ ایرانی و زبان فارسی، علاقه به سخنان حکیمانه و جملات پندآموز – در مقایسه با امثال تمثیلی – بیشتر بوده است. همچنین کوتاهی و غفلت ایرانیانِ پارسی‌نویس را در تدوین امثال و حکایتهای آنها باید یکی از مهمترین دلایل اندک‌شمار بودن امثال تمثیلی در زبان فارسی دانست.

۳-۱. جمع‌آوری امثال در زبان تازی

بنا بر پاره‌ای از منابع، در اواخر عصر جاهلی صحیفه‌ای وجود داشته که در آن برخی از امثال عرب را گرد آورده بودند (زلهایم، ۱۳۸۱: ۳۰ و ۵۴). پس از اسلام نخستین کوششها در راه جمع‌آوری امثال عرب به سدهٔ اوّل هجری بازمی‌گردد،[۶] امّا از آثار نویسندگان این سده بجز ذکر نامی در کتب سده‌های بعد، چیزی به دست ما نرسیده است (برای نمونه بنگرید به: میدانی، همان: ۲۹/۱-۳۲).

از نویسندگان سدهٔ دوم هجری دو کتاب بر جا مانده است: یکی الامثال مفضّل بن محمّد ضبّی (م: حدود ۱۷۰ هـ.) و دیگری الامثال مؤرّج بن عمرو سدوسی (م: حدود ۲۰۴ هـ.). ولی صورت اصلی هیچ یک از آنها باقی نمانده، تنها تکه‌هایی از روایات متأخر آنها که شاگردانشان روایت کرده‌اند، به دست ما رسیده است (Sellheim, ۱۹۹۱: ۸۲۵/۶ و زلهایم، همان: ۲۰۰-۲۰۱).

دهه‌های نخستین سدهٔ سوم هجری را باید آغاز تدوین منظم و

سامان‌یافتهٔ امثال عرب به شمار آورد. این حرکت عظیم با کتاب الامثال ابوعبید قاسم بن سلاّم هروی (م: ۲۲۴ هـ.) آغاز می‌شود و با کتابهای الدرة الفاخرة فی الامثال السائرة (یا الامثال علی افعل من) حمزة بن حسن اصفهانی (م: ۳۵۰-۳۶۰ هـ.) و جمهرة الامثال ابوهلال عسکری (م: بعد از ۳۹۵ هـ.) عرصه‌هایی جدید را تجربه می‌کند[۷] و سرانجام با کتاب مجمع‌الامثال میدانی (م: ۵۱۸ هـ.) به اوج شکوفایی و بالندگی خود می‌رسد.

پس از میدانی کوشش در راه نگارش امثال‌نامه‌ها ادامه می‌یابد و ناماورانی چون محمود بن عمر زمخشری (م: ۵۳۸ هـ.)[۸]، ابوسعید محمّد بن علی عراقی (م: ۵۶۱ هـ.)[۹]، ابوالحسن علی بن زید بیهقی (م: ۵۶۵ هـ.)[۱۰] و محمّد بن ابی‌بکر عبدالقادر رازی (م: ۶۶۶ هـ.)[۱۱] کتابهایی را در این باره به رشتهٔ تحریر درمی‌آورند، امّا با وجود نوآوریهایی که در آثار هر یک از ایشان دیده می‌شود، سایهٔ سنگین و فراگیر اثر سترگ میدانی، در پهنهٔ امثال عربی، همچنان پا برجا باقی می‌ماند.

۴-۱. جمع‌آوری امثال در زبان فارسی

پیشینه تدوین امثال در زبان فارسی همانند زبان عربی پربار و بالنده نیست. اگر چه آثار برجا مانده از دورهٔ ساسانی نشان‌دهندهٔ رواج حکمتها، بویژه از زبان شاهان و وزیران و حکیمان است، امّا هیچ مجموعه‌ای که این امثال و حکم را یکجا جمع آورده باشد، دیده

نمی‌شود. با این همه پاره‌ای از این امثال در اشعار شاعران پارسی‌تبارِ تازی‌زبان باقی مانده است. برای نمونه ابونواس (م: ۱۹۸ هـ.) چنین سروده است:

كقـول كسـرى فيمـا تمثّلـه مـن فـرص اللـصّ ضجّة السـوق

(ابونواس، ۳۸۳: ۱۹۹۴/۱۴۱۴)

این سخن که ابونواس آن را به کسری منسوب داشته، برگرفته از این مثل معروف پارسی است که: «دزد بازار آشفته می‌خواهد» (حکمت، ۱۳۳۳: ۶۲ و دهخدا، ۱۳۷۷: ۸۰۳/۲).

ثعالبی (م: ۴۲۹ هـ.) در یتیمةالدهر شاعرانی را معرفی می‌کند که امثال فارسی را به عربی نقل و ترجمه می‌کرده‌اند مانند ابوالفضل السکری و ابوعبدالله الضریر (ثعالبی، ۱۹۸۳/۱۴۰۳: ۹۹/۴-۱۰۳)[۱۲]. این گفته نشان می‌دهد که در سده‌های نخستین اسلامی امثال فارسی رواج داشته و شاعران عربی‌زبان از آنها در سرودن اشعار خود بهره می‌گرفته‌اند. با این حال هیچ کوششی در راستای گردآوری امثال فارسی صورت نپذیرفت. بی‌تردید دلایل این امر را باید در سیطرهٔ زبان عربی به عنوان زبان علمی و ادبی جهان اسلام در قرون اولیه جستجو کرد. همچنین باید در نظر داشت که بسیاری از این امثال و حکم در سروده‌های شاعرانی چون فردوسی و ناصرخسرو جلوه‌گر شد چرا که در آن روزگار زبان فارسی بیشتر در قالب نظم خودنمایی

می‌کرد و نویسندگان ایرانی حتی در نوشته‌های خود به زبان فارسی، اگر می‌خواستند مثلی را بیاورند، صورت عربی آن را نقل می‌کردند. به سخن دیگر نویسندگان پارسی‌نویس از یک سو آوردن امثال فارسی را در شأن و مرتبهٔ خویش نمی‌دیدند و از سوی دیگر مخاطبان خود را در فهم و درک امثال عربی توانا و یا دست کم بی‌نیاز از نقل معادلهای فارسی می‌دانستند.

تا آنجا که می‌دانیم نخستین کسی که به جمع‌آوری امثال فارسی – به صورت جداگانه – دست یازید، محمّدعلی هبله رودی بود که در سال ۱۰۴۹ هجری در گلکنده (نزدیک حیدرآباد دکن)، بیش از دو هزار مثل فارسی را در کتابی به نام مجمع‌الامثال گرد آورد. او در دیباچهٔ کتاب خویش از قول شیخ‌الاسلام محمّد خاتون[۱۳] می‌نویسد: «به حکم آنکه چراغ پای خود روشن نمی‌دارد، هیچ یک از فصحای فرس به جمع آوردن امثال فارسی نپرداخته‌اند و آن درر منثور را در یک رشته منتظم نساخته. اگر کسی کمر سعی بر میان بندد و امثال اهل فرس را که مانند بنات‌النعش پراگنده است، پروین مثال منتظم سازد، حقّی بر این طایفه ثابت کرده خواهد بود» (هبله‌رودی، ۱۳۴۴: ۳–۴). این سخن که انگیزه‌ای می‌شود برای هبله‌رودی تا امثال فارسی را گرد آورد، نشان‌دهندهٔ آن است که یا تا آن زمان مجموعه‌ای از مثلهای فارسی فراهم نگشته و یا اگر فراهم شده چندان جایگاهی در میان ادیبان پیدا نکرده است، چرا که دانشمندان دربار قطب شاهی از

آن بی‌اطلاع بوده‌اند.

۲. رشیدالدین وطواط و لطایف‌الامثال

رشیدالدین محمّد بن محمّد بن عبدالجلیل عمری معروف به وطواط از عالمان و ادیبان بزرگ عصر خوارزمشاهیان است. او در حدود سال ۴۸۰ هجری در بلخ به دنیا آمد و پس از کسب دانشهای رایج زمانه و چیرگی بر دو زبان فارسی و عربی، در خوارزم به خدمت اتسز بن قطب‌الدین محمّد خوارزمشاه (حکومت: ۵۲۱-۵۵۱ هـ .) درآمد و در دربار وی و جانشینانش به ریاست دیوان رسائل روزگار گذرانید (حموی، ۱۹۳۸/۱۳۵۷: ۲۹/۱۹-۳۶ و ۱۰۳/۱).

یکی از نگاشته‌های گرانسنگ وطواط کتاب لطایف‌الامثال و طرایف‌الاقوال است که در آن ۲۸۱ مثل عربی را به همراه ترجمه و شرح فارسی آنها گرد آورده است. تا آنجا که می‌دانیم از این کتاب تنها یک دست‌نگاشت باقی مانده که در کتابخانهٔ عارف حکمت مدینه نگهداری می‌شود و تاریخ کتابت آن ۵۸۳ هجری است. بدین گونه نسخه ده سال پس از مرگ وطواط رونویسی شده است،[۱۵] بنابراین از نظر نسخه‌شناسی اهمیّت فراوانی دارد. کتاب لطایف‌الامثال نخستین بار در سال ۱۳۵۸ خورشیدی به کوشش سیّد محمّدباقر سبزواری در تهران منتشر شد. این چاپ به رغم مشکلات و کاستیهایش، از آنجا که موجبات آشنایی با این اثر ناشناختهٔ وطواط را فراهم کرد،

نظر بسیاری از منتقدان را به خود جلب نمود.[۱۶] در سال ۱۳۷۶ این کتاب بار دیگر بر پایهٔ همان دست‌نگاشت، امّا با دقّت بیشتر و افزودن تعلیقات سودمند به چاپ رسید.[۱۷]

۱-۲. انگیزهٔ تألیف

آنگونه که از دیباچهٔ لطایف‌الامثال برمی‌آید، رشیدالدین آن را به فرمان اتسز خوارزمشاه و به نام خزانهٔ او تألیف کرده است. او می‌نویسد: «خدمتکاران مجلس عالی خداوندی ... مرا خبر دادند که رای مبارک را ... در تحصیل این جنس علم (یعنی علم امثال) رغبتی صادق است و می‌خواهد که الفاظ شریف او به غرر عبارات و درر اشارات موشّح و متزیّن باشد» (وطواط، ۱۳۷۶: ۳۹-۴۰). بنابراین انگیزهٔ اصلی تألیف کتاب، علاقهٔ اتسز به فراگیری امثال عرب و پاسخ قدرشناسانهٔ وطواط به او بوده است.

۲-۲. منبع و شیوهٔ کار

مقایسه میان لطایف‌الامثال و کتابهای کلاسیک امثال عربی نشان می‌دهد که رشیدالدین وطواط بیش از همه از مجمع‌الامثال میدانی بهره گرفته است. از ۲۸۱ مثلِ کتاب بجز مثلهای نخست، ششم و سیزدهم[۱۸] – که در شمار احادیث نبوی هستند – همگی در کتاب میدانی آمده‌اند. توضیحات وطواط نیز اغلب برگرفته از مجمع‌الامثال است، بنابراین اگر چه او از میدانی بیش از دیگر مؤلفان کتب امثال نام

نمی‌برد، امّا به تمامی وامدار اوست

به نظر می‌رسد علت گزینش این ۲۸۱ مثل از میان بیش از شش هزار مثل گرد آمده در مجمع‌الامثال، رواج و کاربرد بیشتر آنها باشد، چرا که رشیدالدین در مقدمه می‌نویسد: «در این کتاب امثالی که در مجامع سایر است و بر زبانها دایر، جمع کردم». همچنین دلیل انتخاب زبان فارسی را برای توضیحات و حکایات امثال «تام‌تر بودن منفعت» و «عام‌تر بودن فایدهٔ» کتاب نوشته است. او امثال را به ترتیب حروف الفبا منظم کرده تا مراجعه کننده به هنگام جستجو، مثل مورد نظر خود را آسان‌تر و زودتر بیابد (وطواط، همان: ۴۰).

نثر وطواط در این اثر، ساده و روان و به جز موارد اندک، از تکلّف به دور است. اگر چه بیشتر مطالب کتاب ترجمهٔ شرحهای موجود در کتب امثال عربی است، با این همه تنها در ترجمهٔ اصل مثلهاست که تأثیر جمله‌بندی زبان تازی و در مجموع رنگ و بوی ترجمه به چشم می‌خورد. برعکس، در شرح مثلها به هیچ روی تأثیر ترجمه دیده نمی‌شود.

۳-۲. ویژگیها و امتیازات کتاب

۱-۳-۲. کاربرد واژه‌ها و ترکیبات کهن

در این کتاب واژه‌ها و ترکیباتی وجود دارد که در دیگر متون

ادب فارسی یا دیده نمی‌شوند و یا بسیار کم به کار رفته‌اند. واژگانی چون خویشتن ساختگی (= تکبّر و خودپسندی)، کالم (= بیوه یا شوی‌مرده)، خارناک (= انبوه از خار)، فرخج (= زشت و نازیبا)، فاژه (= خمیازه)، ناوس (= دخمه، مرده‌جای)، مشتن (= میزیدن، پیشاب ریختن) و ترکیباتی مانند بیمار پرسیدن (= عیادت کردن)، سهم دادن (= ترساندن) و سپر بر روی آب افکندن (= دشمنی آشکار کردن) تنها شمار اندکی است از لغت و ترکیبات تازه و کم‌کاربرد کتاب.

۲-۳-۲. برابرسازیهای واژگانی

برخی از معادلهایی که وطواط برای واژگان عربی آورده، بی‌سابقه، دلنشین و جالب توجه است، مانند: سربسته، در برابر المعاریض (مثل شمارهٔ ۴)؛ دشمن‌رویی، در برابر المقت (مثل شمارهٔ ۳۶)؛ اسبان هم‌رف شده، در برابر المذکّیات (مثل شمارهٔ ۴۱)؛ بسندکار شدم، در برابر رضیتُ (مثل شمارهٔ ۹۷).

این معادل‌سازیها از یک سو از تسلط کم‌نظیر وطواط بر دو زبان عربی و فارسی سرچشمه می‌گیرد و از سوی دیگر قریحهٔ سرشار و ذوق سلیم او را نشان می‌دهد.

۳-۳-۳. حفظ امثال فارسی و برابر نهادن آنها با امثال عربی

تا آنجا که نگارنده جستجو کرده است، لطایف‌الامثال کهن‌ترین –

و چه بسا نخستین و یگانه – متنی است که امثال کهن فارسی را از رهگذر برابر نهادن با امثال عربی حفظ کرده است.

در این کتاب وطواط به هنگام شرح برخی از امثال با عباراتی مانند: «پارسیان گویند»، «پارسیان این مثل را چنین گویند»، «نزدیک است بدانچه پارسیان گویند» و «مانند این مثل در زبان عجم چنین است که» در مجموع ۲۲ مثل فارسی را که در آن روزگار رایج بوده است، برای فهم بهتر امثال عربی و نزدیکی بیشتر آنها به ذهن آورده است.[۱۹] این کار نه تنها به سبب حفظ امثال کهن فارسی – که دست کم در سدهٔ ششم رواج داشته – اهمیّت دارد، بلکه نام وطواط را در زمرهٔ نخستین کسانی مطرح ساخته که امثال دو زبان عربی و فارسی را با یکدیگر تطبیق داده‌اند.

نگارنده برای نشان دادن ارزش کار وطواط امثال فارسی لطایف‌الامثال را با دو کتاب مجمع‌الامثال هبله‌رودی و امثال و حکم دهخدا – که آن یکی از نخستین و این یکی از جامع‌ترین کتب امثال فارسی هستند – مقایسه کرده و مثلها را در سه دسته جای داده است. اوّل، مثلهایی که عیناً یا با تغییر فوق‌العاده اندک از نظر لفظی، در این دو کتاب آمده است (ستون A). دوم، امثالی که مشابه آنها از نظر لفظی در این دو کتاب وجود دارد (ستون B). سوم، امثالی که در این کتابها نیامده‌اند (ستون C).

	A	B	C
مجمع‌الامثال	۱	۳	۱۸
امثال و حکم	۶	۵	۱۱

همان گونه که می‌بینیم ۱۸ مثل در مجمع الامثال و ۱۱ مثل در امثال و حکم نه تنها به همان شکل، حتی به صورت مشابه نیز – البته از نظر لفظی – وجود ندارند.[۲۰] با دقّت در این مسأله، جدا از اهمیّت اثر وطواط در حفظ امثال فارسی، می‌توان نکات زیر را نیز مطرح کرد:

الف) از آنجا که در گذشته استفاده از جملات و عبارات عربی، اعتبار و ارزش نوشته را در نظر خواننده بالا می‌برده و به نوعی نمودار علم و دانش و فضل نویسنده بوده است، نویسندگان می‌کوشیدند در خلال نوشته‌های خود، افزون بر آیات و احادیث، از امثال عربی نیز بهره گیرند، تا علاوه بر کارکرد اقناعی مثل، از مشروعیت‌بخشی زبان عربی، همزمان و توأمان استفاده کنند. بنابراین استفاده از امثال فارسی بویژه در میان نوشته‌های پیش از سده‌های هشتم و نهم بسیار اندک است.

ب) به نظر می‌رسد خوانندگان محدود – که اغلب دانش کافی در حوزه‌های مختلف از جمله ادبیات عرب داشته‌اند – و یا فراگیر بودن تازی‌دانی در میان دانشجویان و طلاب، علتی مهم در اجتناب نویسندگان از نقل امثال فارسی بوده است، چرا که خوانندگان در فهم و درک امثال عربی مشکلی نداشتند.

یکی از بهترین نمونه‌ها در این باره مثل «از کارها میانه طلب» است که وطواط آن را ذیل مثل «خیرُ الامور اوساطها» با عبارت «پارسیان این مثل را چنین گویند» آورده است (وطواط، همان: ۱۷۸)، امّا این مثل در مجمع‌الامثال هبله‌رودی و امثال و حکم دهخدا نیامده است. دهخدا همان عبارت عربی را یاد کرده که بی‌تردید از آنجا سرچشمه می‌گیرد که نویسندگان پارسی‌نویس اگر بر آن بوده‌اند که مفهوم میانه‌طلبی و میانه‌روی را متذکر شوند، همگی صورت عربی مثل را – که در برخی منابع به پیامبر(ص) نیز منسوب است (برای نمونه بنگرید به: مستملی بخاری، ۱۳۶۳: ۴۵۹/۱) – می‌نوشتند و ترجمه و یا نقلِ مثل برابر با آن را در زبان فارسی لازم نمی‌دانستند (برای نمونه بنگرید به: نجم‌الدین رازی، ۱۳۸۴: ۴۵۴). این امر – همان گونه که اشاره شد – از یک سو اتوریته و سیطرهٔ زبان عربی و از سوی دیگر تازی‌دانی مخاطبان و خوانندگان را نشان می‌دهد.

ج) مقایسهٔ امثال فارسی لطایف‌الامثال با نمونه‌های مشابه – از نظر لفظی – در دو کتاب مجمع‌الامثال و امثال و حکم (ستون C) ما را به این نتیجه می‌رساند که برخلاف امثال عربی، مثلهای فارسی در طول تاریخ از نظر لفظی تغییر کرده‌اند. بنابراین قاعدهٔ «الامثال لا تغیّر» که «از قواعد مسلّم زبان عربی است» (بهمنیار، ۱۳۶۹: لب) در زبان فارسی جایی ندارد.

۴-۳-۳. حفظ حکایات امثال فارسی

وطواط در کتاب لطایف‌الامثال پس از ترجمهٔ مثل «ذَکَّرْتَنی الطَّعْنَ وَ کُنتُ ناسیاً» و حکایت آن که در اغلب کتب امثال عرب وجود دارد، نوشته است: «و پارسیان را موافق این مثل حکایتی است: آورده‌اند که کوسه‌ای را با بزرگ‌ریشی خصومت شد و درهم آویختند. در این میان بزرگ‌ریش دست دراز کرد و ریش کوسه بگرفت. کوسه گفت: ای غرزن سره یادم دادی» (وطواط، همان: ۸۶).

آوردن این حکایت، گذشته از حفظ آن به عنوان یک میراث ادبی، بویژه در حوزهٔ ادبیات عامیانه، نشان می‌دهد که ایرانیان نیز دست کم برای برخی از امثال خود، حکایات و داستانهایی داشته‌اند که در میان مردم رایج بوده و روایت می‌شده است.

اگر چه احتمال بهره‌گیری وطواط از منبعی مکتوب در نقل این حکایت، بعید به نظر می‌رسد، اما به هیچ روی نمی‌توان آن را کاملاً منتفی دانست و چه بسا کسی یا کسانی حکایتها و داستانهای امثال را پیش از او و یا در روزگار او گرد آورده باشند، امّا کتاب یا کتابهایشان به دست ما نرسیده و از بین رفته باشد.

۵-۳-۳. حفظ شرح امثال فارسی

رشیدالدین ذیل مثل «إنَّ الشفیقَ بسوءِ ظَنٍّ مولَعٌ» نوشته است: «مانند

این مثل در زبان عجم چنین است که: «همه آن باد که زن اندیشد، آن مباد که مادر اندیشد»، یعنی که چون مرد غایب شود، زن گوید که نزدیک زن دیگر رفته است و مجلس انس و راحت و لهو و عشرت ساخته و مادر گوید که بلایی بدو رسیده است و آفتی بدو باز خورده. آن تهمت زنان از غایت بی‌شفقتی است و آن فکرت مادران از فرط شفقت و کمال محبت است» (وطواط، همان: ۴۶-۴۷).

نویسندگان کتب امثال عرب، برای شرح مثل فوق، به توضیحی کوتاه بسنده کرده‌اند. برای نمونه صاحب مجمع‌الامثال – که به نسبت بیشترین و بهترین توضیح را داده است – می‌نویسد: «یضرب للمعنیّ بشأن صاحبه؛ لأنّه لا یکاد یظن به غیر وقوع الحوادث، کنحو ظنون الوالدات بالأولاد» (میدانی، همان: ۴۱/۱).

اگر شرح میدانی را با آنچه وطواط نوشته است، مقایسه کنیم، بی‌تردید برتری و رسایی توضیحات وطواط بر ما روشن می‌شود. به سخن دیگر او نه تنها به خوبی مثل فارسی را شرح کرده است، بلکه با برابر نهادن و نیز آوردن شرح آن، مثل عربی را کامل‌تر و قابل فهم‌تر توضیح داده است.

شرح مثل فارسی نشان می‌دهد که پیش از سدهٔ ششم هجری، توضیح و شرح امثال فارسی در میان ایرانیان رواج داشته است و احتمالاً نویسندگان یا ضمن آوردن امثال فارسی در نوشته‌های خود،

آنها را شرح می‌کرده‌اند و یا کتبی مستقل و جداگانه در شرح امثال فارسی می‌نگاشته‌اند.

٤. نتیجه‌گیری

رشید الدین وطواط از رهگذر تألیف کتاب لطایف‌الامثال و طرایف‌الاقوال، افزون بر ترجمهٔ ۲۸۱ مثل عربی و شرح آنها - که اغلب بر مبنای مجمع‌الامثال میدانی بوده است - لغات و ترکیبات کم‌کاربرد، معادلهای زیبا و دلنشین از واژگان تازی و حکایات و شرحهایی از امثال فارسی بر جا گذاشته است. او در خلال شرح مثلهای عربی، ۲۲ مثل فارسی را آورده است و بدین گونه در زمرهٔ نخستین کسانی است که امثال دو زبان عربی و فارسی را با یکدیگر برابر نهاده است. بنابراین در روزگاری که امثال تازی سایهٔ سنگین خود را بر آسمان ادبیات فارسی گسترده بود، او برخی از امثال فارسی را به شیوهٔ برابر نهادن با نمونه‌های عربی حفظ کرده است. همچنین برخی از شرحها و حکایات کتاب وی نشان می‌دهد که ایرانیان گاه در شرح مثلی که معادلش در زبان تازی وجود دارد، رساتر و شیواتر عمل کرده‌اند تا آنجا که فهم و درک کامل برخی از امثال تازی بدون توجه به معادلش در زبان فارسی و شرح آن، سخت و دشوار است.

پی‌نوشتها

۱. این واژه در قرآن و دیگر نوشته‌های زبان تازی بر مبنای این دو معنای کلی، به معانی دیگری هم به کار رفته است، مانند:

الف) برهان و دلیل، برای نمونه در عبارت «أقامَ لَهُ مثلاً».

ب) سخن و کلام، برای نمونه در عبارت «بَسَطَ لَهُ مثلاً».

ج) پند و عبرت، برای نمونه در آیهٔ شریفهٔ «فَجَعَلناهُم سَلَفاً وَ مثلاً لِلاخَرینَ» (زخرف / ۵۶).

د) نشانه و آیت، برای نمونه در آیهٔ شریفهٔ «وَجَعَلناهُ مثلاً لِبَنی اسرائیلَ» (زخرف / ۵۹).

۲. در عبری māshāl، در حبشی mesl و mesālē و در آرامی mathlā (Sellheim, ۱۹۹۱: ۶ / ۸۱۵).

۳. مبرّد چنین گفته است: «المثل مأخوذ من المثال، و هو قولٌ سائرٌ یُشَبَّه به حالُ الثانی بالأول، و الأصل فیه التَّشبیه» (میدان، همان: ۳۳).

۴. سخن ابن سکّیت این است: «المثلُ لفظٌ یخالفُ لفظَ المضروب له، و یوافق معناه معنی ذلک اللفظ» (همان).

۵. ابن مقفّع (م: ۱۴۳هـ.) نیز سخنی شبیه به گفتهٔ نظّام دارد که میدانی

آن را نقل کرده است: «إذا جعل الکلام مثلاً کان أوضح للمنطق، و آنَقَ للسمع، و أوسَعَ لشُعُوب الحدیث» (همان: ۳۴).

۶. تا آنجا که می‌دانیم کهن‌ترین کتابهای امثال در اوایل عصر اموی توسط عبید بن شریّهٔ جرهمی، علاقهٔ بن کریم (/ کُرْشُم / کُرْسُم) کلابی و صحار بن عباس (/ عیاش) عبدی تدوین شده است (زلهایم، همان: ۳۶ و ۵۴).

۷. حمزهٔ بن حسن اصفهانی برای نخستین بار مثلهای در قالب «افعل من» را مورد توجه قرار داد. کتاب او بعدها یکی از مهمترین منابع میدانی در گردآوری امثال «افعل من» بوده است.

اهمیّت کتاب ابوهلال عسکری نیز در این است که او از یک سو بسیاری از امثالی را که از نظر زبان‌شناسی نادرست بود، کنار گذاشت و از سوی دیگر شرحهای بی‌شمار تاریخی و لغوی را فشرده کرد و گهگاه امثال قدیمی، اسلامی و مولّد را از یکدیگر متمایز گرداند (Sellheim, ibid: ۸۲۳).

۸. نام کتاب زمخشری، المستقصی فی امثال العرب است که اگر چه وی روایات امثال را به طور کامل بررسی نکرده و مثلهای مولّد را نیز نیاورده است، با این همه توضیحات نحوی و لغوی او – آنچنان که انتظار می‌رود – از دیگر امثال بهتر و مفصل‌تر است.

۹. نام اثر عراقی نزهۀالانفس و روضۀالمجلس است که به تازگی به کوشش دکتر رمضان بهداد از سوی نشر میراث مکتوب در تهران به زیور چاپ آراسته شده است. این کتاب درکل خلاصه‌ای از مجمع‌الامثال میدانی است، همراه با مطالب و توضیحاتی اضافه. آنچه در مقدمۀ مؤلف – بیش از هر چیز – جلب توجه می‌کند، انگیزۀ او برای تألیف این کتاب است. بنا به گفتۀ وی، روزی در حضور یکی از قضات عصر، در حالی که شماری از اهل ادب و اصحاب دعوی حضور داشتند، فردی به مناسبتی مثلی از امثال عربی را به صورت تحریف شده بر زبان می‌آورد. مؤلف بر آن شخص اعتراض می‌کند و صورت صحیح مثل را یادآور می‌شود، ولی آن شخص نه تنها نمی‌پذیرد، بکله زبان به ناسزا می‌گشاید. این پیشامد انگیزه‌ای می‌شود تا ابوسعید این کتاب را تألیف نماید (بنگرید به: عراقی، ۱۳۸۷ / ۱۴۳۰: ۱–۲). این داستان از یک سو یادآور جملۀ مشهور «الامثالُ لا تُغَیَّرُ»(بهمنیار، ۱۳۶۹: لب) و از سوی دیگر نشان‌دهندۀ حساسیت و کوشش ادیبان در جلوگیری از تحریف امثال است.

۱۰. کتاب ابوالحسن بیهقی، غررالامثال و دررالاقوال نام دارد که محمّدحسین جلالی نسخۀ منحصر به فرد آن را – که از آغاز و انجام افتادگی دارد – در شیکاگو به صورت عکسی (نسخه برگردان یا فاکسیمیله) چاپ کرده است. نگارنده خود این چاپ را

ندیده است و این آگاهی را از رهگذر مقدمهٔ عالمانهٔ یوسف الهادی بر ترجمهٔ عربی او از تاریخ بیهق ابوالحسن بیهقی به دست آورده است (بنگرید به: بیهقی، ۱۴۲۵ / ۲۰۰۴: ۶۷).

۱۱. کتاب عبدالقادر رازی الامثال و الحکم نام دارد که فیروز حریرچی آن را از روی تنها نسخهٔ بازیافته در آن زمان، تصحیح و ترجمه کرده است. دو ویژگی این کتاب را در میان دیگر امثال‌نامه‌های عربی متمایز می‌سازد: یکی تدوین موضوعی امثال و حکم و دیگری علاقهٔ وافر مؤلف به مثلهای شعری، تا آنجا که همهٔ مثلهای گردآمده در کتاب ابیاتی از شاعران گوناگون است و هیچ مثل منثوری در کتاب دیده نمی‌شود.

۱۲. ثعالبی در ذکر احوال و اشعار ابوالفضل السکری المروزی می‌نویسد: «... و قوله من مزدوجهٔ ترجم فیها امثالاً للفرس ... و کان مولعاً بنقل الأمثال الفارسیهٔ الی العربیهٔ، فمما اخترته من ذلک بعد المزدوجهٔ قوله ...» (ثعالبی، همان: ۴: ۹۹-۱۰۲). او همچنین در وصف شعر ابوعبدالله الضریر الانبوردی]شاید الابیوردی[می‌نویسد: «... و له قصیدهٔ التی ترجم فیها امثال الفرس أوّلها ...» (همان: ۱۰۳).

۱۳. شیخ‌الاسلام محمّد خاتون از فاضلان ایرانی‌تبار دربار عبدالله بن محمّد قطب‌شاه بوده که در سال ۱۰۲۷ هجری به سفارت از سوی پادشاه دکن به ایران آمده است (هبله‌رودی، همان: پنج و شش).

١٤. از عبارت هبله‌رودی در مقدمهٔ کتابش که می‌نویسد: «از استماع آن کلام (یعنی سخن شیخ‌الاسلام محمّد خاتون) چندی از عزیزان به جمع آوردن امثال فارسی رغبت نمودند» چنین برمی‌آید که به جز او افراد دیگری نیز در همان روزگار در دکن، امثال فارسی را گرد آورده بودند. برای نمونه باید از محمّدصادق بن محمّدصالح صادقی اصفهانی (م: ١٠٦١ هـ.) یاد کرد که در فصل هشتادم از باب سوم دانشنامهٔ بزرگ و سودمند خویش به نام شاهد صادق که به سال ١٠٥٤ هجری در هندوستان نگارش آن را آغاز کرده، حدود ٥٦٠ مثل فارسی را جمع کرده است. زنده‌یاد صادق‌کیا این فصل از شاهد صادق را از روی سه دست‌نویس در سال ١٣٤١ خورشیدی تصحیح و منتشر کرده است (بنگرید به: اصفهانی، ١٣٤١ و هبله‌رودی، همان: هفت).

١٥. یاقوت حموی سال مرگ وطواط را ٥٧٣ هجری نوشته (حموی، همان: ٣٠/١٩)، امّا دولتشاه سمرقندی این تاریخ را ٥٧٨ هجری ثبت کرده است (دولتشاه سمرقندی، ١٣٦٦: ٧٣). از آنجا که یاقوت به روزگار رشیدالدین نزدیک‌تر و در ذکر احوال شاعران و نویسندگان از دولتشاه دقیق‌تر است، قول او را ترجیح داده‌ایم.

١٦. پس از انتشار این کتاب، ایرج افشار مقاله‌ای در معرفی آن در مجلهٔ آینده به چاپ رساند. پس از او کرامت رعناحسینی نیز

مقاله‌ای نوشت و ضمن اشاره به فواید کتاب، با لحنی تند کاستیهای کار مصحح را برشمرد (بنگرید به: افشار، ۱۳۵۸ و رعنا حسینی، ۱۳۵۹).

۱۷. اگر چه این چاپ، متنی منقّح‌تر به دست داده است، امّا مقدمهٔ مصحح ضعیف و سرشار از خطاهای فاحش است.

۱۸. این سه مثل عبارتند از: «إنّ مِنَ الشعرِ لَحُكماً»، «آفةُ الجمالِ الخُيَلاءُ» و «بِالبِرِّ يُسْتَعْبَدُ الحُرُّ». گفتنی است مصحح در مقدمهٔ خود مثلهای ۱، ۶ و ۱۵ را یاد کرده است، حال آنکه مثل پانزدهم در مجمع‌الامثال وجود دارد.

۱۹. امثال فارسی که وطواط آنها را با امثال عربی برابر نهاده در جدول زیر نشان داده شده‌اند:

همه آن باد که زن اندیشد، آن مباد که مادر اندیشد	إنَّ الشَّفِيقَ بِسُوءِ ظنٍّ مُولَعٌ
بسیار بد بود از بد بتر	بعضُ الشرِّ اَهْوَنُ مِن بعضٍ
ای دوست گل سرشته را آبی بس	ثَأطةٌ مُدَّتْ بماءٍ
خرمن سوخته، سوخته خواهد خرمن	الثَّكلَي تُحبُّ الثَّكلَي
مرغ ناگرفته می‌بخشد	ثَنَيْتَ نَحْوي بالعَراءِ الأوابِدَ
توانگری بر شاه است یا بر دریاست	جاوِرْ مَلِكاً أوْ بَحْراً
آن را که غم جان است غم جانان نیست	حالَ الجَريضُ دُونَ القَريضِ

یا رب ما را از این نگاه‌دارنده نگاه دار	حِفْظاً مِن كاليكَ
عاشق کور باشد	حبّكَ الشَّيْءَ يُعْمي و يُصِمُّ
از کارها میانه طلب	خَيرُ الامورِ أَوساطُها
یاد سخن گذشته نباید کرد	ذَهَبَ أَمْسِ بما فيهِ
ای غرزن سره یادم دادی	ذَكَّرْتَني الطَّعْنَ وَ كُنْتُ ناسياً
مردار سگان را و سگان مردار را	الذِّئبُ لِلضَّبُعِ
از جوی از آن سوی پل	شَرُّ الرَّأيِ الدَّبَرِيُّ
گند پیر را دست به آلوبن نرسید گفت مرا ترشی نسازد	شيخٌ يُعَلِّلُ نَفْسَهُ بِالباطِلِ
بر بریده نمک	ضِغْثٌ علي إِبَّالَةٍ / مِلحٌ علي جُرحٍ
غریبیم آرزو می‌کند تا لاف زنم	أَكْذَبُ مِنَ الشَّيْخِ الغَريبِ
هیچ مردهٔ مرا چون من نگرید	ما حَكَّ ظَهْري مِثلُ يَدي
مار به دست دیگران باید گرفت	ما حَكَّ ظَهْري مِثلُ يَدي
جماع به آلت خود باید کرد	ما حَكَّ ظَهْري مِثلُ يَدي
هیچ‌کس نخواهد آمد که کار تو کند	ما حَكَّ ظَهْري مِثلُ يَدي
در هر کار که شوی، بیرون شو آن بنگر	يا عاقِدُ اُذْكُر حَلاً

۲۰. سه مثلی که مشابه آنها در مجمع‌الامثال هبله رودی آمده است، همگی تنها در نسخهٔ سالار جنگ حیدرآباد دکن وجود دارد (بنگرید به: هبله‌رودی، ۱۳٤٤، پیوست ۱)، بنابراین می‌توان یقین داشت که

این امثال افزودهٔ کاتب یا مالک نسخه بوده است. اگر این نکته را لحاظ نماییم تعداد امثالی که در مجمع‌الامثال وجود ندارند، به عدد ۲۱ افزایش خواهد یافت.

منابع ومآخذ

۱– ابن سلاّم، ابوعبید قاسم. (۱٤۰۰ / ۱۹۸۰). **کتاب‌الامثال**، حققه و علق علیه و قدم له: عبدالمجید قطامش، مکةالمکرمه: دار المأمون للتراث، الطبعة الاولي.

۲– اصفهاني، محمّدصادق بن محمّدصالح، (۱۳٤۱). **شاهد صادق**، ویراستة صادق کیا، تهران: انتشارات ادارة فرهنگ عامّه، چاپ اوّل.

۳– افشار، ایرج، (۱۳۵۸). «**لطائف‌الامثال و طرائف‌الاقوال**»، آینده، سال ۵، صص ۸٦۳–۸٦٦.

٤– بهمنیار، احمد، (۱۳۲۸). «**مثل چیست؟**»، یغما، سال دوم، شمارة ۲ و ۳، صص ٤۹–۵۲.

۵– بهمنیار، احمد، (۱۳٦۹). **داستان‌نامة بهمنیاری**، به کوشش فریدون بهمنیار، تهران: دانشگاه تهران، چاپ دوم.

٦– بیهقي، علي بن زید، (۱٤۲۵/ ۲۰۰٤). **تاریخ بیهق**، ترجمه عن الفارسیه و حقّقه: یوسف الهادي، دمشق: دار اقرأ، الطبعة الاولي.

۷– ثعالبي، ابومنصور، (۱٤۰۳/ ۱۹۸۳). **یتیمةالدهر فی محاسن اهل‌العصر**، شرح و تحقیق: مفید محمّد قمیحه، بیروت، الطبعة الاولي.

۸– جفري، آرتور، (۱۳۷۲). **واژه‌های دخیل در قرآن مجید**، ترجمة فریدون بدره‌اي، تهران: توس، چاپ اوّل.

٩– حكمت، علي‌اصغر. (١٣٣٣)، **امثال قرآن**، تهران: چاپخانة مجلس.

١٠– حموي، ياقوت، (١٣٥٧/١٩٣٨)، **معجم‌الادباء**، بيروت: دار احياء التراث العربي.

١١– دولتشاه سمرقندي، (١٣٦٦)، **تذكرة الشعراء**، به همّت محمّد رمضاني، تهران: كلالة خاور، ١٣٦٦، چاپ دوم.

١٢– دهخدا، علي‌اكبر، (١٣٧٧)، **امثال و حكم**، تهران: اميركبير، چاپ دهم.

١٣– رعناحسيني، كرامت، (١٣٥٩)، «**لطائف‌الامثال و طرائف‌الاقوال**»، آينده، سال ٦، صص ٥٦١–٥٦٨.

١٤– زلهايم، رودولف، (١٣٨١)، **امثال كهن عربى**، ترجمة احمد شفيعيها، تهران: مركز نشر دانشگاهي، چاپ اوّل.

١٥– زمخشري، محمود بن عمر، (١٤٠٨/١٩٨٧)، **المستقصى فى امثال العرب**. بيروت: دارالكتب العلميه، الطبعة الثانيه.

١٦– زيدان، جرجي، (بي‌تا)، **تاريخ آداب اللغة العربية**، راجعها و علّق عليها: شوقي ضيف، دار الهلال.

١٧– عبدالقادر رازي، محمّد بن ابي‌بكر، (١٣٧٥)، **امثال و حكم**، ترجمه و تصحيح و توضيح از فيروز حريرچي، تهران: دانشگاه تهران، چاپ سوم.

١٨– عراقي، ابوسعيد محمّد بن علي بن عبدالله، (١٣٨٧/١٤٣٠)، **نزهة‌الانفس و روضة‌المجلس**، تحقيق و تصحيح: رمضان بهداد، تهران: مركز پژوهش ميراث مكتوب، چاپ اوّل.

١٩– مستملي بخاري، ابوابراهيم اسماعيل بن محمّد، (١٣٦٣)، **شرح التعرف لمذهب التصوف**، با مقدمه و تصحيح و تحشية محمّد روشن، تهران: اساطير، چاپ اوّل.

٢٠– ميداني، ابوالفضل احمد بن محمّد، (١٤٠٨/١٩٨٨)، **مجمع‌الامثال**، قدّم له و علّق عليه: نعيم حسين زرزور، بيروت: دارالكتب العلميه، الطبعة الاولي.

٢١– نجم‌الدين رازي، ابوبكر عبدالله بن محمّد، (١٣٨٤)، **مرصاد العباد**، به اهتمام محمّد امين رياحي، تهران: علمي و فرهنگي، چاپ يازدهم.

٢٢– وطواط، رشيدالدين محمّد بن محمّد بن عبدالجليل، (١٣٧٦)، **لطايف‌الامثال و طرايف‌الاقوال**، مقدمه، تصحيح و تعليقات: حبيبه دانش‌آموز، تهران: مركز پژوهشي ميراث مكتوب، چاپ اوّل.

٢٣– هبله‌رودي، محمّدعلي، (١٣٤٩)، **مجمع‌الامثال**، ويراستة صادق كيا، تهران: انتشارات ادارة فرهنگ عامّه، چاپ اوّل.

٢٤– Sellheim, R. (1991). "MATHAL", The Encyclopaedia of Islam, Leiden: Brill, vol. 6, pp. 815–825.

از ساغر نیل تا جام خراسان
(نگاهی به تائیّه‌ی ابن فارض مصری و ترجمه‌ی فارسی عبدالرحمان جامی)

محمّدحسین ساکت[1]
مدرّس دانشگاه وپژوهشگر(ایران)

چکیده

ادبیات صوفی ذهن و زبان ویژه‌ی خود را دارد که در ادبیات تازی و فارسی برجستگی‌های چشمگیری دارد. در این‌که ناب‌ترین اندیشه‌ی صوفیانه در قالب تائیّه سروده شده است، رمزی شگرف نهفته است. چرا تائیّه و قافیه‌ی تا؟ آیا واژه و مفهوم توحید در گزینش تاء نقش‌آفرین بوده است؟ جای جستاری باریک در این باره تهی است. ابن فارض (۵۷۶-۶۳۲ هـ / ۱۱۸۱-۱۲۳۵ م) از سرزمین نیل و عبدالرحمن جامی (۸۱۷-۸۹۸ هـ) از خاوران، توانایی اندیشگی و شوریدگی خود را در قالب شعر و ترجمه‌ی آن به فارسی ریخته‌اند. تصویر و تصور شاعرانه‌ی این دو شاعر مصری و ایرانی همانندی‌هایی دارد که در این جستار به بررسی گرفته شده است.

تا چه اندازه شرح‌هایی که بر تائیّه‌ی ابن‌فارض نوشته شده است

(۱) نشانی الکترونیکی: saketcultural@yahoo.com

در بازتاب اندیشه‌های صوفیانه در ادب فارسی مؤثر افتاده است؟ در این گفتار کوشیده‌ام با مقایسه‌ی تائیّه‌ی ابن‌فارض مصری و ترجمه‌ی فارسی آن به دست عبدالرحمان جامی که آن هم تائیّه است به این پرسش پاسخ دهم.

کلیدواژه‌ها: ابن‌فارض، جامی، توحید، تائیّه، شرح قیصری، تأثیر ادبیات صوفیانه، مشارق‌الدّراری فرغانی

مقدمه

ابوحفص (ابوالقاسم) شرف‌الدّین عمر بن علی بن مرشد بن علی (۵۷۶-۶۳۲ / ۱۱۸۱-۱۲۳۵)، نامور به «سلطان العاشقین»، یکی از بزرگ‌ترین شاعران تازی‌گوی جهان عرب است که بیش از هر شخصیّت صوفی دیگر بر ادب عرفانی فارسی تأثیر ژرف و گسترده‌ای نهاده است. این شاعر بلندآوازه‌ی سرزمینِ نیل به راستی بخش‌کننده‌ی معانی و مفاهیم بلند عرفانی / صوفیانه در زبان و ادب عرب است که نه تنها در ادبیات تازی، بلکه برای ادب فارسی نیز میراث گرانبهایی بر جا گذاشته است. پدرش ابوالحسن علی را «فارض» می‌گفتند چون در بخش کردن میراث شرعی میان زنان و مردان کارشناس و کارکشته بود و در نزد قضات به ثبت سهام ارث می‌پرداخت[1]. شاید پدربزرگ ابن فارض یکی از پیران طریقت بود

(۱) ۱- ابن خلّکان، وفیات الاعیان، به کوشش احسان عباس (بیروت، ۱۹۷۱-۷۲ م) ج ۳، ص ٤٥٤؛ ابن عماد حنبلي، شذرات الذهب (قاهره، ۱۳۵۱)، ج ۵، ص ۱٤۹.

که «مرشد» نام داشت. مرشد از لقب‌های صوفیان و مشایخ بزرگوار و جاافتاده بود. در آن روزها به هر کسی مرشد نمی‌گفتند. بهره‌های روحی و کشش‌های عرفانی و معنوی ابن فارض، یادگاری است بر جا مانده از پدربزرگش.

خانواده‌ی ابن فارض از مردم حماۀ دمشق بودند، ولی خود او در قرافه‌ی مصر پا به جهان گذاشت. ابوالحسن علی، پدر ابن فارض، پیش از سال ۵۶۷ / ۱۱۷۱ از شام به مصر آمد و در دستگاه قضایی فاطمیان دبیر (کاتب) بود و پس از چندی به مقام نیابت حاکم شرع رسید و در سال‌های پایانی خدمتش از او خواستند تا سمت قاضی‌القضاتی قاهره را بپذیرد، ولی وی نپذیرفت و از کار دادرسی کناره گرفت و گوشه‌نشینی برگزید. ابن فارض از نوجوانی همراه پدر در نشست‌های علمی / قضایی شرکت می‌جست. بی‌گمان گوشه‌نشینی و پارسامنشی پدر در جان و دل فرزند کارگر افتاد. این خوی و منش خانوادگی – پارسایی و دید و ذوق عرفانی / صوفیانه – در کنار شرایط ویژه‌ی اجتماعی / سیاسی[1]، ابن فارض را از همان جوانی به تجرّد و سلوک

(۱) ۱– روزگار ابن فارض همزمان است با جنگ‌های خونین صلیبی و فروپاشی دولت فاطمیان و روی کار آمدن ایّوبیان در مصر. ایّوبیان سنّی متعصّب بودند و به جای آموزشگاه‌هایی که فاطمیانِ هوادار اسماعیلی بر پا ساخته بودند و درواقع مدرسه‌های عموم عقلی و آموزش تعالیم باطنی به شمار می‌آمدند، حوزه‌های فقه شافعی، حنفی و مالکی و نیز اداره‌ی تصوّف رسمی بنیاد نهادند. به هنگام جوانی ابن فارض، کشمکش‌های جانشینان صلاح‌الدّین ایّوبی با یکدیگر بر سر تاج و تخت، آشوب‌های گسترده‌ای پدید آورد. افزون بر این، در سال ۵۹۸ و ۵۹۹، دو خشکسالی و قحطی فراگیر در گرایش روحی مردم مصر به معنویات بسی مؤثّر افتاد. در آن روزها عرفان و تصوّف دو فرایند گونه‌گون را پشت سر می‌گذراند: یکی شرعی و میانه‌رو، که چهره‌ی برجسته‌ی آن شهاب‌الدّین عمر سهرودی (م: ۶۳۲ / ۱۲۳۴) نویسنده‌ی عوارف المعارف بود، و دیگری تندرو و نظری که سیمای چشمگیر آن را باید محی‌الدین ابن عربی حاتمی اندلسی (م: ۶۳۸/۱۲۴۰) دانست؛ نویسنده‌ی فتوحات مکیّه، فصوص الحکم و ... ابن فارض با سهروردی دیدار داشت، ولی دیدار او را با ابن عربی به دیده‌ی تردید نگریسته‌اند. (علیرضا ذکاوتی قراگزلو، «ابن فارض، شاعر حبّ الهی»، معارف، دوره‌ی سوم، شماره‌ی ۳ (آذر – اسفند ۱۳۶۵)، ص ۶۳۴ (پانوشت ۵).

و راه و روش عرفانی و درون‌گرایی کشانید. این شرایط درونی و بیرونی کدام بودند؟

ابن فارض ۱۵ سال در حجاز و در کوه‌ها و دره‌های شهر مکه و در کنار کعبه و زمزم و صفا و مروه به راز و نیاز و ریاضت و سیر و سلوک پرداخت. گوشه‌نشینی، مردم‌گریزی و زیستِ پارساگرایانه، شخصیّت ابن فارض را دگرگون ساخت و روزنه‌هایی از تابناکی عرفانی در برابر جان و دل او گشود. ابن فارض هنگامی که از حجاز به مصر بازگشت پیوسته از آن گشایش و رهایش سخن می‌گفت و با دریغ و درد از گسسته شدنش از آن حال و هوا یاد می‌کرد:

خَفِّفِ السَّيْرَ و اتَّئِدْ يا حادِي إنَّما أنْتَ سائِقٌ بِفُؤادِي

سعدی شیرازی چه زیبا این مضمون را در آغاز غزل خویش نشانده است:

ای ساربان آهسته ران کارام جانم می‌رود
وان دل که با خود داشتم با دلستانم می‌رود[1]

ابن فارض آرزو می‌کرد ای کاش آن روزگاران برگردد و آن روزها و خاطرات فرخنده را برگرداند، چرا که از بخت بد رشته‌ی «اَوراد» و

(۱) ۱- گفتنی است که قصیده‌ی ابن فارض که یک بیت آن را خواندیم دالیّه است و غزل سعدی نیز با ردیفی آمده است که حرف پایان آن دال است.

«وارداتش» گسسته شده است و آنهمه بهره‌ها و دریافته‌هایش گسیخته است:

نَقَلَتْني عَنْها الْحُظوظُ فَجَزَّتْ وارِداتي و لَمْ تَدُمْ أوْرادِي
آهٍ لَوْ يَسْمَحُ الزَّمانُ بِعَوْدٍ فَعَسي أنْ تَعُودَ لِي أعْيادِي[1]

در پایان همین دوران بود که ابن فارض با شهاب‌الدّین عمر سهروردی (م: ۱۲۳۴/۶۳۲) دیدار داشت. سهروردی دو پسر ابن فارض را خرقه پوشانید و وارد طریقت خویش کرد.[2]

هنر شاعری ابن فارض در این است که چنان معانی ظاهری و باطنی را در هم می‌تند و می‌آمیزد که هم خواننده‌ی درون‌گرا و عارف مسلک و هم خواننده‌ی برون‌گرا و عاشق‌پیشه از سروده‌هایش بهره و لذّت می‌برد.

در میان شعرهای ابن فارض دو قصیده‌ی بلند و شیوا و ناب عارفانه هست که بیش از هر سروده‌ی دیگرش دلکش و زبانزد است: «تائیه‌ی کبری» (۷۵۴ بیت) و «خمریّه» یا «تائیّه‌ی صغری» (۱۰۳ بیت).

اینک، به کوتاهی سخن از تائیّه‌ی کبرای ابن فارض مصری است و ترجمه‌ی آهنگین و زیبای آن به دست عبدالرحمان جامی: ساغری از نیل و جامی از خراسان خوش‌تر است.

(۱) محمد مصطفی حلمی، ابن الفارض والحبّ الالهی (قاهره، دارالمعارف بمصر، ۱۹۷۱ م)، ص ۵۲
(۲) ۳- علیرضا ذکاوتی قراگزلو، «ابن فارض، شاعر حبّ‌الهی»، ص ٦٠٨.

گفتنی است که پیش از ابن فارض دیگران نیز معانی بلند عرفانی / صوفیانه را در قالب شعر (قصیده) بلند ریخته‌اند که آنها نیز تائیّه است. برای نمونه، امام محمد غزّالی (م: ۱۱۱۱/۵۰۵) افزون بر یک سده پیش از ابن فارض در مفاهیم باریک عارفانه / صوفیانه و عشق و دوستی الهی تائیّه‌ای در ۳۶۶ بیت دارد.[۱] تائیّه‌ی غزّالی با این بیت آغاز می‌شود:

بِنُورِ تجلّي وَجْـهِ قُدْسِكَ دَهْشَتِي و فيكَ– عَلي أنْ لا خَفاً بِكَ حَيْرَتي

و با این بیت پایان می‌یابد:

فَسُبْحانَ مَنْ يُحيِي بِقُدْرَتِهِ الّذي يُميـتُ كَمـا أحْيـاهُ أوَّلَ مَـرَّةٍ[۲]

ولی به گفته‌ی صدرالدین قونوی (م: ۱۲۷۴/۶۷۱):

شیخ بزرگوار، عالم عارف شرف‌الدّین معروف به ابن الفارض – خدایش بیامرزاد! – که ناظم این قصیده است از بزرگان اهل حق بود، آنچه [او] در این قصیده از جوامع علوم و حقایق ربّانی از اذواقِ خود و اذواقِ کاملان و اکابر محقّقان – رضی الله عنهم – جمع کرده و به نظم آورده است، کسی دیگررا پیش از وی بدین خوبی و جزالت و

(۱) ۱– بنگرید به الدکتور زکي نجيب محمود، «القصيدة التائية للإمام الغزالي»، مهرجان الغزالي، قاهره، المجلس الاعلي لرعاية الفنون و الآداب و العلوم الاجتماعية، ۱۳۸۲ هـ / ۱۹۶۲ م)، صص ۲۵۹–۲۷۰.

(۲) ابوحامد الغزالي، ديوان الإمام أبي حامد الغزالي، جمع وتحقيق ا. د. مجاهد مصطفي بهجت (كوالالامپور، ۱۴۳۰ هـ / ۲۰۰۹ م)، صص ۲۴۷.

حسن بیان و کمال فصاحت میسّر نشد.[1]

عبد الرحمان جامی، شاعر بلندآوازه و عارف ایرانی (م: ۱۴۹۲/۸۹۸) دربارهی ابن فارض و قصیدهی تائیّهی کبرای وی چنین میگوید:

وی را دیوانی است مشتمل بر عیون معارف و فنون لطایف که یکی از قصاید آن قصیدهی تائیّه است. و قدْ اشْتَهَرَتْ هذهِ القصیدةُ بینَ المشایخِ الصُّوفیّة و غیْرِهِمْ مِن الْفُضَلاءِ و الْعُلماء. و علی الحَقیقةِ آنچه بعد از سیر و سلوک تمام در این قصیده از حقایق علوم دینیّه و معارف یقینیّه از ذوق خود و اَذواق کاملانِ اولیا و اکابرِ محقّقانِ مشایخ ... جمع کرده است در چنین نظمی رایقِ فایق، گفتهاند که کسی دیگر را میسّر نشده است و میسور هیچ کس از اهل فضل و هنر، بلکه مقدور اکثر نوعِ بشر نتواند بود:

عَنْ کُلِّ لُطفٍ فیه لَفْظٌ کاشِفٌ
فی کُلِّ معنیً مِنْهُ حُسْنٌ باهِرٌ
بَحْرٌ ولکنَّ الطَّفاوَةَ عَنْبَرُ
مُزْنٌ ولکِنَّ الْغُیوثَ جَواهِرُ[2]

صدرالدّین قونوی قصیدهی ابن فارض را تدریس کرده است و

(۱) ۳- سعیدالدین سعید فرغاني، مشارق الدّراري، با مقدمه و تعلیقات سید جلال‌الدین آشتیاني (تهران، انجمن فلسفه و عرفان اسلامي، ۱۳۵۷ ش)، ص ۵ .

(۲) جامي، نفحات الانس، مقدمه، تصحیح تعلیقات دکتر محمود عابدي (تهران، سخن، چاپ اول ۱۳۸٦)، ص ٤۱ .

شرحی بر دشواری‌های آن نگاشته است. سعید فرغانی، که از شاگردان برجسته‌ی صدرالدین و خود از بزرگان عرفان بود (م: ۱۲۷۰/۶۶۹) درنگ‌ها و کاوش‌های اشعارش را درباره‌ی قصیده‌ی تائیّه شنید و در شرح فارسی خود به نام مشارق الدّراری گنجاند. آن گاه، قونوی به شاگرد خود – فرغانی – دستور داد تا تائیّه‌ی ابن فارض را به زبان تازی نیز شرح کند تا همه‌ی دانشوران سرزمین‌های اسلامی از آن بهره برند.(۱)

عمادالدین نامور به نورالدین عبدالرحمان بن نظام الدین محمد شیبانی مشهور به جامی (۸۱۷–۸۹۸/۱۴۱۴–۱۴۹۲) از نویسندگان و شاعران دوزبانه (فارسی و تازی) در جهان اسلام است که در ادبیات فارسی برخی به او لقب «خاتم الشُّعراء» داده‌اند. چیره‌دستی جامی در علوم و معارف اسلامی بر کسی پوشیده نیست، شرح قافیه‌ی ابن حاجب، معروف به شرح ملاّ جامی یکی از بهترین کتاب‌های درسی در نحو عربی است. نقد النصوص فی شرح الفصوص و شرح فصوص الحکم ابن عربی از برجسته‌ترین کارهای جامی به شمار آمده است. جامی از بزرگ‌ترین رواج‌دهندگان اندیشه‌های عرفانی ابن عربی در ایران و کشورهای جهان اسلام به ویژه ترکیه، پاکستان، هند، افغانستان و تاجیکستان بود. او در این راه در کنار و همگام قونوی، فرغانی، قیصری و کاشانی جا می‌گیرد.

(۱) ۲– مقدمه‌ی سید جلال آشتیانی بر مشارق الدّراری فرغانی، ص ۱۳۳.

جامی در شرح‌هایی که نگاشته است از دشواری‌نویسی و مغلق‌گویی پرهیز داشته است. در امانت علمی و سلامت نفس جامی همین بس که خود را بازگوکننده‌ی اندیشه‌های بزرگان عرفان و تصوّف می‌دانست و تنها یک مترجم می‌شناساند:

من هیچم و کم ز هیچ هم بسیاری — از هیچ و کم از هیچ نیاید کاری
هر سرّ که ز اسرار حقیقت گویم — زانم نبُده بهره به جز گفتاری

ویا:

در عالم فقر، بی‌نشانی اولی — در قصه‌ی عشق، بی‌زبانی اولی
زان کس که نه اهل ذوقِ اسرار وجود — گفتن به طریقِ ترجمانی اولی[1]

با اینهمه، به گفته‌ی دکتر غنیمی هلال، همه‌ی ناقدان و صاحب‌نظران در ادب فارسی بر این باورند که فردوسی در حماسه؛ نظامی گنجوی در داستان‌های منظوم؛ مولانا در عرفان؛ سعدی در ادبیّات اخلاقی و تعلیمی؛ حافظ در غزل سرآمد ادیبان و سخن‌سرایان‌اند. و نیز بر این باورند که جامی جامع همه‌ی معارف این بزرگان و در همگی این رشته‌ها چیره‌دست و توانا بود.[2]

گذشته از چیرگی جامی در ادب فارسی و تازی و آشنایی ژرف او با معارف و دانش‌های دینی و اسلامی، ساده‌زیستی، مردم‌دوستی،

(۱) جامی، **لوایح**، با مقدمه‌ی ایرج افشار (تهران، کتابخانهٔ منوچهری)، ص ۵.
(۲) ۲- غنیمی هلال، لیلی و المجنون فی الادبین العربی و الفارسی (القاهره، دارنهضهٔ مصر، ۱۹۷۷ م)، ص ۱۱۷.

خاکساری و فروتنی و اینکه با داشتن آنهمه مقامات معنوی و وارستگی هیچ گاه داعیه‌ی مرشدی نداشت، از جامی شخصیّتی بزرگ و فراموش نشدنی ساخته است.(۱)

هم ابن فارض و هم جامی پاکباخته‌ی عشق الهی‌اند. جامی می‌گوید:

چون یار وفا کند در او آویزی ور تیغِ جفا زند از او بگریزی(۲)

و ابن فارض می‌سراید:

حَلیــفُ غَرامٍ أنْتَ لکِنْ بِنَفْسِــه و إبقاکَ وَصْفاً مِنْکَ بَعْضُ أدِلَّتی(۳)

«تو یار و پیمان‌دار عشقی؛ اعنی عشق، ملازم توست، ولیکن بر نفس خودت عاشقی نه بر ما، و مطلوب و معشوق تو نفس و حظوظ توست نه حضرتِ قدسِ ما، و بعضی از دلایل من بر صدق این قضیّه آن است که تو وصفی از اوصاف خودت را باقی گذاشتی، اِبقای آن وصف، خودت از ما خواستی، و آن لذّتِ وصال و نظر بقیّتی است که در آن بیت از ما خواستی:

هَبْنی قَبْلُ یُفْنی الْحُبُّ مِنّی بَقیّةً أراکِ بِهــا، لِی نَظْــرَةً الْمُتَلَفِّتِ(٤)

(۱) ۳- غلامحسین یوسفی، چشمهٔ روشن، (تهران، انتشارات علمی،چاپ چهارم، ۱۳٦۷)، ص ۲۷۰.
(۲) جامی، **لوامع**، با مقدمه‌ی ایرج افشار (تهران،کتابخانهٔ منوچهری)، ص ۱۱۵.
(۳) دیوان ابن الفارض، به اهتمام دکتر عبدالخالق محمود (قاهره، دارالمعارف، ۱۹۸٤ م)، ص ۹۵، بیت ۹۸.
(٤) دیوان ابن الفارض، ص ۸۵، بیت ۸.

یا به سروده‌ی جامی:

معشوقه که شد ز کام‌ها عایقِ من — وی گفت: به عاشقی، نه‌ای لایقِ من
وصل است ز من کامِ تو، آری هستی — تو عاشقِ کامِ خویش، نی عاشقِ من [1]

عبد الرحمان جامی خراسانی، قصیده‌ی تائیّه‌ی ابن فارض مصری را با همان وزن و آهنگ به شعر نغز فارسی با قافیه‌ی تاء (تائیه) درآورده است. دست‌نگاشت این اثر ارزنده و تنها ترجمه به شعر فارسی از قصیده‌ی تائیّه‌ی ابن فارض در ایران به چاپ رسیده است. [2]

پیداست که در این فرصت اندک نمی‌توان از نکته‌های ادبی، بلاغی و هنری ترجمه‌ی منظوم و تائیّه‌ی جامی از قصیده‌ی ابن فارض سخن گفت. اینک، گزیده‌هایی از قصیده‌ی ابن فارض و ترجمه‌ی منظوم جامی را می‌آوریم.

١- سَقَتْنی حُمَیَّا الْحُبِّ راحَةٌ مُقْلَتی — وکَأسی مُحَیّا مَنْ عَنِ الْحُسْنِ حَلَّتِ
خوردم شراب عشق به چشمم ز طلعتی — که حسن او بیان نشود با عبارتی
٥- ولَمّا انْقَضی صَحْوی، تَقاضَیْتُ وَصْلَها — و لَمْ یَغْشَنِی، فی بَسْطِها، قَبْضُ خَشْیَةِ
چون مست گشته‌ام، پس از او وصل خواستم — در بسطِ او مرا نبود قبضِ خشیتی
٦- و أبْثَثْتُها مابی، ولَمْ یَکُ حاضِری — رقیبُ بَقاحَظٍّ بِخَلْوَةِ جَلْوَتی
کردم شکایتی ز بلاهای درد او — آن دم که غیر وصل نبوده است حاجتی

(١) جامی، لوامع، ص ١١٤.

(٢) ٢- تائیهٔ عبدالرحمن جامی، ترجمهٔ تائیهٔ ابن فارض، به انضمام شرح محمود قیصری بر تائیهٔ ابن فارض، مقدمه، تصحیح و تحقیق دکتر صادق خورشا، تهران، دفتر نشر میراث مکتوب / نشر نقطه، چاپ اول، ١٣٧٦.

١٠- فَعِنْدی لِسُكْری فاقَةٌ لإفاقَةٍ — لَها كَبِدِی - لَوْ لا الْهَوی - لَمْ تُفَتَّتِ
عشقِ تُوَست کاین جگرم پاره پاره کرد — زان شـد به احتیاج افاقت ضرورتی
١١- وَ لَوْ أنَّ مابِی بِالْجِبالِ، و کانَ طو — رُ سِـینابِها، قَبْـلَ التجلّـی لَدُکَّـتِ
آن محنتی که از تو کشم گر نهی به کوه — پیـش از تجلّـی، طور بیابـد تفتّی
١٤- و لَوْ لا زَفـری أغْرَقَتْنِی أدْمُعِی — و لَـوْ لا دُموعِـی أحْرَقَتْنـی زَفْرَتی
گر آتشـم بود بمریم به غرقِ اشک — ور اشک من نبود، بسوزم به زفرتی
٦٠- و ما ظَفِـرَتْ بِالْوُدِّ روحُ مُراحَةٌ — و لا بِالْـوَلا نَفْسٌ، صَفا الْعَیْشِ وَدَّتِ
بر عشق، کس به راحت، روحش ظفر نیافت — باشـد صفا حـرام بر اهـل محبّتی
٦١-وأیْنَ الصَّفا؟هَیْهاتَ مِنْ عَیْشِ عاشقٍ — وَ جَنَّـةُ عَـدْنٍ بِالْمَکـارِهِ حُفَّـتِ
هیهات دور شد ز صفا طور عاشقی — جنّت و محاط گشت به انواع زحمتی

٦٤-وعَنْ مَذْهَبی فی الْحُبِّ مالِیَ مَذْهَبٌ — وَ إنْ مِلْـتُ یَوْماً عَنْـهُ فارَقْتُ مِلَّتی
عشق است مذهبم، نکنم ترکِ مذهبم — در حکم شرع کفر بود ترکِ ملّتی[1]
٦٦-لَکِ الْحُکْمُ فی أمْری،فَماشِئْتِ فَاْصْنَعی — فَلَمْ تَـکُ إلاّ فیکِ لا عَنْـکِ رَغْبَتی
هر چه کنی بکن بَرِ من حکم، زان سبب — من ناورم به غیـر تو میلی و رغبتی
٨٢-وَمَاا حْتَرْتُ حَتَّی اخْتَرْتُ حُبَّیْکِ مَذْهباً — فَوا حَیْرَتا لَوْ لَـمْ تَکُنْ فیکِ حَیْرَتی
حیران شدم چنان که بشد عشقْ مذهبم — وا حیرتـا که از تو نیابم چو حیرتی
١٤٩- و لا غَرْوَ أنْ صَلَّی الإمامُ إلیَّ، أنْ — ثَوَتْ بِفُـؤادِی، وَهْـیَ قِبْلَـةُ قِبْلَتی

(١) در ویرایش دکتر خورشا (ص ٧١) به جای ملّتی، مذهبی آمده است که درست نیست.
(٢) تائیة عبدالرحمن جامي، ترجمة تائیة ابن فارض، صص ٦١٤٠.

گر سوی من گزارد امامم، عجب مدار — چون در دلم‌تویی‌و رخ توست قبلتی
۱۵۵-مُنِحْتُ وَلاها، یَوْمَ لا یَوْمَ، قَبْلَ أنْ — بَـدَتْ عِنْـدَ الْعَهْـدِ، فـی أوَّلیَّتِـی
ما را عطای عهدِ الست است عشقِ او — پیـش از ظهـور او بـه دَمِ اوّلیّتـی
۱۹۵-وَدَعْ ماعَداها، وَاعْدُ نَفْسَکَ فَهیَ مِنْ — عِداهـا، وَعْذُ مِنْهـا بِأحْصَـنِ جُنَّةِ
بگذرزغیردوست،غنی شوبه‌نفس خود! — اودشمن است‌ازتو مَبَر سیف‌و جُنّتی
۳۳۰-وَلاغَرْوَأنْ سُدْتُ الأُولی سَبَقُوا، وقَدْ — تَمَسَّـکْتُ مِنْ طـه بِأَوْثَـقِ عُرْوتی
بر سابقین اگر شوم اَعلی عجیب نیست — کردم چو اعتصام ز طاها به عروتی
۷۰٤-ومِنْ فَضْلِ ما أسْأَرْتُ شُرْبُ مُعاصِری — و مَـنْ قَبْلـی، فَالْفَضائِـلُ فَضْلَتـی
سور من است آن می مستان ازل ابد — پس شـد ز من فضایلشان فضلتی۹

شایان یادآوری است که اهل عرفان از دیرباز به شعر ابن فارض توجه ویژه‌ای نشان داده‌اند. از ویژگی‌های هنر ابن فارض گذشته از بلندی معانی، گزافه‌گری در آوردن آرایه‌های بدیعی و نازک‌کاری‌های لفظی و واژگانی است که گاه به تکلّف می‌کشد:

سَهْمُ شهم القوم أشوی وشوی — سـهم ألْخاظکُمْ أحشـای شـی

ابن فارض شیدای کاربرد واژگان به چهره‌ی مُصغّر است. در تصغیر، واژگان گیراتر و بامزه‌تر می‌نمایند:

مـا قُلْـتُ حُبَبِّـي مِـن التَّحْقیـرِ — بَلْ یُعْذِبُ اسْـمَ الشَّـخْصِ بالتَّصغِیرِ

در شعر ابن فارض بارها اُهَیْل به جای اَهل؛ سُحَیْر به جای سَحر؛ فُتَیْ

به جای فَتی؛ اُخَیْ به جای أخی و نُسیْم به جای نَسیم به کار رفته است.

ابن فارض نامستقیم زیر تأثیر شعر فارسی به سرودن رباعی پرداخته است. وزن رباعی را ایرانیان آفریده‌اند. توجه ویژه‌ی ابن فارض به موسیقی شعر و گزینش وزن‌های غزلواره و واژگان هماهنگ و تراشیده از ویژگی‌های شعر ابن فارض است که در این راه به حافظ شیرازی می‌ماند. گوشه‌نشینی ابن فارض در بیابان‌ها، در شعر وی نمایان است، زیرا با آنکه شاعر شهری بود، فضای بیابان و کوه و دشت در شعرش بیشتر خودنمایی می‌کند.(۱)

اینکه چرا شعرهای بلند عرفانی و به‌ویژه تائیّه‌ی کبرای ابن فارض با قافیه‌ی تا (تائیّه) است، به گمانم برای آن است که این گونه شعرها در اصل برای بیان معانی باریک و ژرف یکتاپرستی و ابراز عشق به ذات پروردگار است و چنین می‌نماید که حرف نخست توحید (تا) را به عنوان شگون و فرخندگی در قافیه آورده‌اند. اینک، این پرسش پیش می‌آید که چرا ابن فارض از ضمیر مؤنّث برای محبوب خویش (پروردگار) بهره گرفته است؟

عبدالرزّاق کاشانی (م: ۱۳۲۹/۷۳۰) در شرح قصیده‌ی تائیّه بر آن است که چون «ذات» مؤنّث لفظی است، صفت محبوب با ضمیر مؤنّث آمده است.(۲)

(۱) ۱- ذکاوتی قراگزلو، ابن فارض، «شاعر حبّ الهی»، صص ٦١٥ .
(۲) ۱- عبدالرّزاق کاشانی،کشف الوجوه الغُرّ لمعانی نظم الدُّر (قاهره، ۱۳۲۹)، ج ۱، ص ۵۳.

گذشته از شرح های تازی و ترکی بر قصیده‌ی تائیّه، که هنوز به چهره‌ی دست‌نگاشت مانده‌اند، سعیدالدّین فرغانی (م: ۱۲۷۰/۶۶۹) به زبان فارسی شرحی بر تائیه نگاشته است و نام آن را مشارق الدّراری گذاشته است. [۱] میر سید علی همدانی (م: ۱۳۸۴/۷۸۶) با نگارش مشارب الأذواق[۲] به شرح فارسی تائیّه‌ی کبرای ابن فارض پرداخته است.

مولی علمشاه عبدالرحمان بن صاچلی امیر (م: ۱۵۷۹/۹۸۷) و قاضی صُنع الدین ابراهیم (م: ۱۶۴۰/۱۰۵۰) شرحی به فارسی بر تائیّه نگاشته‌اند. دومی در شرح فارسی خویش خواسته است تا به چهل خرده‌سنجی ابن کمال پاشا بر عبدالرحمان جامی پاسخ بدهد. [۳]

جامی خمریّه‌ی ابن فارض را به فارسی شرح داده است و نام آن را لوامع نهاده است. شرح دیگری از ۷۶ بیت تائیّه‌ی کبرای ابن فارض به فارسی به دست جامی انجام یافته است. امّا به درستی نمی‌دانیم چرا جامی بقیّه‌ی تائیّه را شرح نکرده است. شایان نگرش است که جامی به خاطر التزامی که در وزن و قافیه برای تائیّه داشته است، در سرودن به تنگناهایی دچار آمده است. دیگر سروده‌های جامی سخته‌تر و زیباترند.

(۱) ۲- سید جلال آشتیانی در ۱۳۵۷ این شرح را ویراسته و با مقدمه‌ای دراز دامن به چاپ رسانده است (انجمن حکمت و فلسفهء ایران، ۱۳۵۷)؛ جامی، نفحات الانس من حضرات القدس، ص ۵۵۸: «وی از کُمَّل ارباب عرفان و اکابر اصحاب ذوق و وجدان بوده است. هیچ کس مسایل علم حقیقت را چنان مضبوط و مربوط بیان نکرده است که وی در دیباچهٔ شرح قصیدهٔ تائیّهٔ فارضیّه کرده ...».

(۲) ۳- جزء مجموعه‌ی احوال و آثار و اشعار میر سید علی همدانی، تألیف دکتر محمد ریاض، پاکستان، ١٣٦٤. این کتاب جداگانه نیز در تهران چاپ شده است.

(۳) ۱- ذکاوتی قراگزلو، پیشین، ص ٦١٧.

جامی در همه‌ی نگاشته‌هایش به‌ویژه اَشعّة اللّمعات، الدُّرّة الفاخرة، شرح فصوص الحکم، نقد النصوص فی شرح نقش الفصوص، لوایح، شرح رباعیات در وحدت وجود، دیوان، مثنوی هفت اورنگ و به ویژه در سلسلة الذهب، تحفة الأبرار، سبحة الأبرار، یوسف و زلیخا و لیلی و مجنون سخت زیر تأثیر اندیشه‌های عرفانی / صوفیانه‌ی ابن فارض قرار گرفته است. در پایان، نمونه‌هایی از این تأثیرپذیری را می‌آوریم:

شَرِبْنا علي ذِكْـرِ الَحبيبِ مُدامَةً سَكِرْنابِها، مِنْ قَبلِ أنْ يُخْلَقَ الْكرْمُ[1]

بودم‌آن‌روز در این میکده از دُرد کشان که نه از تاك نشان بود و نه از تاك نشان

طعن‌مي‌خواري‌جامي‌چه‌زني؟کوزازل بي‌مي‌ومیکده‌ازعشق‌تو‌مست‌آمده‌است‌جامي[2]

گفتنی است که این شعر جامی به اندازه‌ای در زبان فارسی رایج شده است که حکم ضرب‌المثل یافته است.

لَها الْبَدْرُ كأسٌ، وهْيَ شَمْسٌ يُديرُها هِلالٌ، وكَمْ يَبْدو إذامُزِجَتْ نَجْمُ[3]

ابن فارض

هلال الكأس لَمْ تَكْمُل بِشمْسِالرّاحِ كمِّلْها کهگردد،چونشود پر،اینمهِ‌نو بدرِ محفلها[4]

(۱) دیوان ابن الفارض، به اهتمام دکتر عبدالخالق محمود (قاهره، دارالمعارف، ۱۹۸٤)، ص ۱۸۹، خمریّه، بیت نخست.

(۲) دیوان جامی، ویراسته‌ی هاشم رضی (تهران، انتشارات پیروز)، ص ۵۹۱ و ۲۵۳.

(۳) دیوان ابن الفارض، ص ۱۸۹ بیت دوم.

(٤) دیوان جامی، ص ۱٤۷.

(۵) دیوان جامی، ص ۳۷۰

ماه نو: ساغر، آفتاب: مي است ماه نو ز آفتاب پر گردد[٥]

جامی

سَقَتْني حُمَيّا الْحُبِّ راحةُ مُقْلَتي و كأسٍ مُحَيّا مَنْ عَنِ الحُسْنِ جَلَّتِ[١]

ابن فارض

شد در قدحِ صهبا عکسي ز رخت پيدا قد أشْرَقَتِ الدُّنيا مِنْ كاسِ حميانا[٢]

جامی

و قالوا: شَرِبْتَ الإِثْمَ! كَلاّ وإِنَّما شَرِبْتُ الّتي في تَرْكِها عِندْي الأثْمُ[٣]

ابن فارض

می به فتوای شرع گشته حرام وز کف او حلال می‌بینم[٤]

جامی

عَلَيْها مَجازيٌّ سَلامي، وإِنَّما حَقيقتُه مِنّي إليَّ تحيَّتي[٥]

ابن فارض

اگر من به حرمت سلامش کنم فمنه عليه يكونُ السَّلام

(١) ابن فارض، ديوان، ص ٨٣، تائيه‌ی كبرى، بيت نخست.
(٢) ديوان جامی، ص ١٣٧.
(٣) ديوان ابن الفارض، ص ١٩١، بيت ٣٣.
(٤) ديوان جامی، ص ١٠١.
(٥) ديوان ابن الفارض، ص ١٢٣، بيت ٣٣٣.
(٦) ديوان جامی، ص ٥٦٠.

و گــر او بــه رحمــت خطابم کند فمنه إلــيــه يــعــودُ الــكــلام[٦]

جامی

و صَـبْـرِيَ صبْرٌ عَنْكُم، وعَلَيْكُمْ أرى أبَـداً عِنْـدي مَرارَتُـهُ تَحْلُـو[٦]

ابن فارض[٢]

صبــر از همــه نیکــوان توانــم لیک از تو نمیتوانم ای دوست[١]

جامی

و إنّـي وإنْ كُـنْـتُ ابْـنَ آدَمَ صُـورَةً فَلِـي فيـهِ مَعْنـيً شـاهِدٌ بِأُبُوَّتي[٢]

ابن فارض

آدم که به صورت: پدر و من: پسرم آن دم کــه به دیــده‌ی حقیقت نگرم

صدگونــه گــواه آیــد ازو در نظرم کو از ره معنی: پســر و من: پدرم[٣]

جامی

آری، ساغری از نیل به دست ابن فارض، جام جان و دل جامی خراسانی را به آسانی لبریز از عشق الهی و سوز و گداز عرفانی کرد.

(١) دیوان ابن الفارض، ص ١٨٢، بیت ١٩.

(٢) دیوان جامی، ص ٢٣٥

(٣) دیوان ابن الفارض، ص ١٦١، بیت ٦٣١.

(٤) اشعة اللمعات، به تصحیح حامد ربّاني (تهران، انتشارات گنجینه)، ص ٢ .

رمانتیسم در آثار جبران خلیل جبران وسهراب سپهری

دکتر سید حسین سیدی
دانشگاه فردوسی مشهد (ایران)
مینا بهنا
دانشجوی دکتری زبان وادبیات فارسی،
دانشگاه فردوسی مشهد (ایران)

چکیده

به کارگیری برخی از اصول رمانتیسم یکی از وجوه شعری مشترک دو شاعر برجسته ی ایران و لبنان، سهراب سپهری و جبران خلیل جبران است. مبانی کلی حاکم بر ایدئولوژی این مکتب یعنی آزادی، فردیت، هیجان و احساسات، سیر و سیاحت، سفر جغرافیایی و تاریخی و کشف و شهود به فراوانی در آثار این دو شاعر مشاهده می شود.

پژوهش حاضر کوششی است در بازیابی نحوه ی به کارگیری اصول و مبانی رمانتیسم و بیان وجوه تفاوت و تشابه آن در آثار این دو شاعر. این جستار بر چند فرضیه ی بنیادین استوار بوده است: ۱. سهراب سپهری و جبران خلیل جبران از میان گونه های مختلفی که می توان برای رمانتیسم قائل شد به طور ویژه به رمانتیسم آرمان شهری پای بند بوده اند ۲. سفر جغرافیایی و تاریخی و نیز علاقه مندی به زادگاه در آثار هر دو شاعر نمود یافته است. ۳. فردیت در

آثار جبران گاه تبدیل به دغدغه ی اجتماعی و مردمی می گردد؛ حال آن که در شعر سپهری همواره فردیت و درون گرایی از نوع کشف و شهود عرفانی پیش چشم خواننده پدیدار می شود.

دستاورد علمی این پژوهش نشانگر این مطلب است که مجموعه ی عوامل یاد شده پیرامون مبانی مکتب رمانتیک به صورتی بارز در آثار این دو شاعر بازتاب یافته است.

کلیدواژه‌ها: رمانتیسم، آرمان شهر، سفر، سهراب سپهری، جبران خلیل جبران

۱. تعریف مسأله

ادبیات تطبیقی یکی از کاربردی ترین گرایش های ادبیات نوین است که در یکی از شاخه های خود به بررسی و مطالعه ی آثار ادبی فرهنگ های گوناگون می پردازد و سبب تعامل متقابل و گسترش مرزهای ادبی کشورهای مختلف می گردد. به عبارت دیگر در ادبیات تطبیقی روابط و مناسبات ادبیات ملت ها واقوام مختلف مورد تحلیل وتجزیه قرار می گیرد و از تأثیر پذیری ادبیات یک ملت از ادبیات سایر ملل سخن به میان می آید.

پژوهش حاضر کوششی تطبیقی است در بازیابی نحوه ی به کارگیری اصول و مبانی مکتب رمانتیسم و بیان وجوه تفاوت و تشابه

آن در آثار سهراب سپهری شاعر فارسی زبان و جبران خلیل جبران شاعر عرب. البته به نظر نمی رسد که سپهری در نوشته ها و اشعارش هیچ گونه آشنایی یی با ادبیات معاصر عرب به ویژه جبران خلیل جبران داشته باشد. لذا آن چه نگارنده را به بررسی شعر این دو شاعر و نقاش واداشته است شباهت های فکری ایشان پیرامون مکتب رمانتیسم است.

۲. روش تحقیق

بررسی این دو اثر بر بنیان دیدگاه های مکتب آمریکایی استوار است. این مکتب بر خلاف مکتب فرانسه، بر آن عقیده است که برای تطبیق دو اثر ادبی، نیازی به تقارن تاریخی میان آن دو نیست؛ بدین مفهوم که بدون این که مبادله ای میان دو اثر صورت گرفته باشد و یا این که ارتباطی میان دو نویسنده بر قرار شده باشد نیز می توان به تطبیق دو اثر ادبی پرداخت(کفافی، ۱۳۸۲: ۱۴).

برهمین اساس در این مقاله بر آنیم که پس از بیان اندک مطالبی پیرامون نهضت رمانتیسم و ارائه ی تعریفی مختصر از اصول بنیادین این مکتب، جلوه های آن را در آثار دو شاعر و نویسنده ی بزرگ یعنی سپهری و جبران مورد بررسی و بازکاوی قرار دهیم. آن چه مسلم است از رهگذر این بررسی شباهت ها و تفاوت هایی نیز پدیدار می شود که در پایان تحقیق به خوانندگان عرضه خواهد گشت.

۳. رمانتیسم

آغاز قرن هیجده را باید شروع عصر جدیدی در ادبیات اروپا دانست که دامنه آن تا به امروز کشیده شده است. در این دوره اضطراب‌ها و تکان های ناشی از انقلاب فرانسه به اغلب کشورهای اروپایی سرایت کرد. در این قرن انسان جدیدی به وجود آمد که طرز تفکرش به هیچ وجه به انسان قرن هفدهمی شباهت نداشت. روزنامه های ادبی اهمیت پیدا کردند. نویسندگان و شعرای برجسته ای از طبقات مختلف مردم قدبرافراشتند و قلمرو آثار ادبی وسعت دیگری یافت. مقام اجتماعی هنرمندان بالا رفت و اغلب آنها می خواستند کاری کنند که در سرنوشت طبقه‌ی خود و حتی همه‌ی مردم موثر واقع شوند. در این دوره بود که ادبیات رمانتیک در کشورهای مختلف اروپا یکی پس از دیگری تجلی نمود. کلمه ی رمانتیک از قرن هفدهم در انگلستان در مورد تعبیرات شاعرانه به کار می‌رفت و از سال ۱۶۷۶ وارد فرانسه شد و مدت زیادی با دو واژه ی picturesque (خیال انگیز) و Romanesque (افسانه‌ای) به کار برده می‌شد و تا سال ۱۷۷۵ به معنای امروزی به کار نرفت. در آن تاریخ کلاسیک‌های شکست خورده این کلمه را برای مسخره کردن پیروان رمانتیسم به کار می‌بردند و نویسندگان جدید نیز این کلمه را قبول کردند و آن را با کمال افتخار بر زبان می راندند. رمانتیسم از اواخر قرن هیجدهم در انگلستان به وجود آمد، پس از آن به آلمان رفت و در سال ۱۸۳۰ وارد فرانسه و اسپانیا و روسیه شد و

تا سال ۱۸۵۰ بر ادبیات اروپا حاکم بود .

آن چه پیرامون اصول مکتب رمانتیک می توان گفت به طور ویژه در نقطه ی مقابل کلاسیک ها قرار می گیرد. در حالی که کلاسیک‌ها بیشتر ایده‌آلیست هستند یعنی در هنر می‌خواهند فقط زیبایی و خوبی را شرح و بیان کنند، رمانتیک ها تلاش می کنند تا گذشته از زیبایی، زشتی و بدی را هم به تصویر کشند. از تفاوت های دیگر رمانتیک‌ها پای بندی ایشان به احساس و عاطفه وخیال است. در حقیقت عقل که در آموزه های کلاسیک اصل و اساس قلمداد می شد، جای خود را به احساس در ایده‌ی رمانتیک‌ها داد.

بدین گونه ملاحظه می شود که برنامه ی رمانتیک ها برنامه‌ی مبارزه است و روش آنها به کلی نفی کلاسیک هاست. به عقیده آن ها دستورالعمل‌هایی که در ادبیات رواج یافته مانع آزادی فکر و بیان است، از این‌رو آنها همه‌ی قواعد کلاسیک‌ها را شکسته و دور انداخته اند.

۴. برخی از عقاید رمانتیک ها

۱,۴. آزادی: رمانتیسم «مکتب آزادی خواهی در هنر» است. از شعارهای پیروان این مکتب «آزادی اندیشه» و «آزادی بیان» است. در قرن هجدهم، تئاتر و شعر تابع قوانین سختی بود که از کلاسیکها

به جا مانده بود، اما به عقیده رمانتیکها، باید قوانین دست و پاگیر و خشک کلاسیک را از بین برد. هنرمند رمانتیک برای خواهش ها و احتیاجات روح خود اهمیت بسیار قائل است و می‌گوید: آنچه به هنرمند الهام می‌بخشد و معنا و مفهوم زندگی شمرده می‌شود «عشق و علاقه» است. این علاقه باید آزادانه مطرح شود.

۲,۴. فردیت: یکی از مشخصات بارز آثار ادبی رمانتیکها، در قالب شعر یا رمان، استفاده مکرر از کلمات «من» و «خود» است. به بیان دیگر شعر یا نثر در قلمرو مکتب رمانتیسم وسیله ای می شود برای بیان عشق و علاقه ی فردی، دردها و دلتنگی های و به طور کلی احساسات درونی شاعر یا نویسنده. ایشان اوضاع و احوال و حالت های روحی خود را مانند درد دلی برای خواننده خود بیان می کنند و باعث برانگیختن احساسات او می شوند. به همین میزان مخاطبان آثار رمانتیک نیز با خواندن این ها هیجانات درونی خود را می کاوند و آن ها را تسکین می دهند. به این ترتیب آثار این مکتب را تقریباً می توان سرگذشت نویسندگان آنان به حساب آورد و قهرمان نخست داستان یا شعر گوینده ی آن است.

۳,۴. هیجان و احساسات: در این مکتب ابراز احساسات و بیان هیجانات شخصی یک اصل است. به عقیده این ها، عقل و منطق در هنر جایی ندارد و این احساس است که بر روح بشر تسلط دارد.

بنابراین باید احساسات و هوسهای روح را البته در حریم اخلاقیات بیان کرد.

۴,۴. گریز، سیاحت و سفر: آزردگی ازمحیط وزمان موجود و فرار به سوی زمان‌های دیگر از مشخصه هایی است که در آثار رمانتیک ها دیده می شود. سفر واقعی یا خیالی، سفر تاریخی یا جغرافیایی، از نظر رمانتیکها به هرحال باید از زمان «حال» به هر طریق ممکن گریخت. باید از ناکامی، دلتنگی، اندوه و سرخوردگی ها فرار کرد. فرار به رؤیا، فرار به گذشته، فرار به سرزمینهای دیگر، فرار به تخیلات. همه‌ی این سفرهای رویایی در آرزوی یافتن محیط زیبا و مجلل و رنگ‌های تازه و بالاخره آن زیبایی و کمال مطلوب است که هنرمند آرزوی دستیابی بدان را دارد.

۵,۴. کشف وشهود: رمانتیک ها به دنبال کشف چیزهای ناشناخته و موضوعات جدید هستند. آنان با تصویرسازی در ذهن، کاوش در جهان رؤیا و کشف عصر فراموش شده، هنر خود را خلق می کنند. از این رو کشف و شهود که با متافیزیک و جهان ماوراء ارتباط برقرار می کند، از علایق ویژه ی رمانتیک هاست که پس از ایشان سمبولیست ها و سوررئالیست ها نیز بدان پای بندند.

۶,۴. طبیعت گرایی: رمانتیک ها عاشق طبیعتند و طبیعت را مادر و استاد خویش خوانده اند. همدلی و یگانگی انسان با طبیعت از اصول

بنیادین هنر رمانتیک است. شاعر رمانتیک عرب می گوید: «به نظر من شعر تعبیری است از همدلی و مهربانی حواس با طبیعت، شعر زبان دلبردگی و جذابیت است. خاستگاه شعر تأثیرهای متقابل میان حواس و آثار طبیعی است و هدف آن شکیبایی و آرامش یافتن با این طبیعت است»(الیافی، ۱۹۸۳: ۱۰۸).

۵ . رمانتیسم، جبران و سپهری

با نگاهی به آثار جبران۱۹۳۱-۱۸۸۳) م.) شاعر و نویسنده پرآوازه عرب می توان گفت که او تحت تأثیر ویلیام بلیک پیشوای جنبش رمانتیسم در ادبیات انگلیسی بوده است. در ادبیات عرب بلیک را حلقه ی اتصال همه ی حرکت های شعری از افلاطون تا انجلّو دانسته اند. چنان که جبران هم یکی از حلقه های رابط این میراث جاویدان است. تأثیر بلیک بر جبران را می توان در دمعه و ابتسامه یافت(موسوعه جبران، ج۳۴/ص۵۹). دکتر بشرونی معتقد است در تصاویر گوناگونی که در آثار جبران به تصویر کشیده شده است و هر یک از آن ها رمزهای شگفتی در خود نهفته دارد، تأثیر پذیری وی از بلیک نمودار شده است. به ویژه این تأثیرپذیری در ترسیم چهره ی مسیح دیده می شود. تصویری که بلیک در کتاب انجیل ابدی توصیف نموده، در اثر جبران نیز بازتاب یافته است (همان: ۶۱).

تأثیر پذیری سهراب سپهری(۱۳۰۷-۱۳۵۹ هـ.) از مکتب رمانتیسم

نیز کاملاً در آثار وی نمودار است. درحقیقت در شعر سهراب نوعی رمانتیسم زلال و شفاف منعکس شده است که با گذر زمان پخته تر می شود و آن گاه که با افکار عرفانی و اشراقی سهراب در می آمیزد، جلوه ای ویژه به خود می گیرد که می توان آن را سبک شخصی سهراب دانست.

در این مقال برای این که با نحوه ی به کارگیری اصول رمانتیسم در آثار این دو شاعر بزرگ آشنا شویم، به بررسی چهار مورد از مواردی که از عقاید رمانتیک ها برشمردیم در آثار ایشان خواهیم پرداخت؛ تا از رهگذر این بررسی بتوانیم به شباهت ها و تفاوت های اندیشگی اینان پی ببریم:

۱،۵. طبیعت گرایی

طبیعت گرایی یکی از وجوه اشتراک جبران و سپهری است. در ادبیات رمانتیک شاعر و نویسنده همیشه میان آرزوها و آرمان ها و واقعیت جامعه درگیر است. یکی از ویژگی های آن بازگشت به طبیعت است و احساس دلسردی و انزجار از تمدن جدید. رمانتیک ها در پی آرمان جدید برای زندگی با رویکرد فکری اجتماعی بودند که در دوران پرآشوب تاریخ جدید اروپا ظهور کردند تا احساسات یأس و نومیدی و پریشانی در تحقق عالم جدید را که در آن ارزشهایی چون عدالت، آزادی و برابری مطرح است به تصویر کشند. در ادبیات

رمانتیک ادیب و شاعر همواره میان آرزوها و امیدها و آرمان ها و واقعیت جامعه درگیر است. یکی از ویژگی های آن ها بازگشت به طبیعت است و احساس دلسردی و انزجار از تمدن جدید در آثارشان موج می زند. طبیعت در آثار جبران در هر نوشته ای هرچند که مسائل اجتماعی یا فلسفی باشد به چشم می خورد. طبیعت به نظر او زنده است و اجزای به هم پیوسته و منظمی دارد. دریا روح دارد. خورشید قلب، گلها اشک می ریزند و پرندگان ناله سر می دهند. ابرها می نویسند و نسیم زینت بخش آب هاست. طبیعت در دیدگاه جبران منشأ خیر و صفا و پاکی و زیبایی و آزادی و کمال است.

به عنوان مثال جبران در مدینه الاموات می گوید: «قد بانت المدینه بکل مافیها من البنایات الشاهقه و القصور الفخمه تحت غیمه «کشیفه» من دخال المعامل»(مجموعه الکامله: ۲۹۵). هم چنین در آثار و نوشته های او می توان به عبارات زیر اشاره کرد:

شب به نیمه رسیده بود و آسمان بذرهای فردا را در اعماق ظلمتش افکند» (همان: ۱۰۱)

هوا به نفسهای مرگ ممزوج شده است»(همان: ۱۱۳)

خورشید در ورای شفق پنهان شد، گو این که از رنجهای بشر ملول گشته است و از ظلمهایشان بیزاری جسته است»(همان: ۱۵۶)

شب سپاهش را در میان آن کلبه های پوشیده از برف پخش کرد»(همان: ۱۸۷)

بیا تا بقایای اشک باران را از جام های نرگس بنوشیم و جانمان را از سرود گنجشگان پر نماییم و عطر نسیم را استنشاق کنیم»(همان: ۲۸۸)

از طرفی نسبت به طبیعت و زیبایی های آن چنین توصیفی دارد: «تتبخّر میاه البحر و تتصاعد ثمّ تجتمع و تصیر غیمه و تسیر فوق التلال و الودیه حتی اذا ما لاقت نسیمات لطیفه تساقطت باکیه نحو الحقول...»(همان: ۲۸۷). از این نمونه ها در سراسر آثار او به وفور دیده می شود

سپهری نیز در شعرش از طبیعت فراوان سخن گفته است. طبیعت در شعر او به سان معبد یا مسجدی است که قبله اش گل سرخ و جانمازش چشمه و مهر او نور و اذانش را باد بر سر گلدسته ی سرو می گوید و علف در شعرش به تکبیره الاحرام مشغول است و موج در پی قدقامت.

سهراب در حجم سبز بیش از دیگر آثارش به طبیعت پرداخته است. این مطلب از نام های اشعار نیز به خوبی پیداست: از روی پلک شب، روشنی، من، گل، آب، در گلستانه، آب ، پیغام ماهی ها، پشت دریاها، شب تنهایی خوب، سوره ی تماشا، پرهای زمزمه، تا

نبض خیس صبح و...

یدالله رویایی درباره ی حجم سبز چنین گفته است: «حجم سبز تنها یک مجموعه شعر نیست، نیز تأملی است روی شعر و تسلیم به قدرت جادویی آن. تأملی است در طبیعت، در معنای اشیا و در حکمت حیات، جهان رنگینی است از تجربه های صمیمی که در تماشای دوباره ی شاعر نورانی شده اند. سپهری در حجم سبز شاعری است لبریز از ظریف ترین تصویرها، چیزهایی از ابریشم، شیشه و رویا که اگر در نزدیک شدن به آن ها خشونت کنی می شکنند...»(لنگرودی، ۱۳۷۷، ج۳/ ۴۲).

در شعرهای وی توصیفات زیبا و دیدنی از دشت و کوه و آب و آبادی به چشم می خورد. از جمله می توان اشعار زیر را مثال زد:

شب سرشاری بود

رود از پای صنوبرها تا فراترها می رفت

دره ی مهتاب اندود و چنان روشن کوه که خدا پیدا بود

در بلندی ها اما

دورها گم، سطح ها شسته و نگاه از همه شب نازکتر

(هشت کتاب: **۳۳۴**)

* * *

من پر از نورم و شن

و پر از دارو درخت

پرم از راه، از پل، از رود، از موج

پرم از سایه ی برگی در آب

(همان: ۳۳۶-۳۳۷)

***

با سبد رفتم به میدان صبحگاهی بود

میوه ها آواز می خواندند

میوه ها در آفتاب آواز می خواندند

در طبق ها زندگی روی کمال پوست ها خواب سطوح جاودان می دید

اضطراب باغ ها در سایه ی هر میوه روشن بود

(همان: ۳۶۹-۳۷۰)

۲,۵. انسان گرایی و فردیت

در آثار جبران آن چه اصالت دارد انسان است و مسائل مربوط به انسان. دغدغه ی زندگی اجتماعی از ویژگی های برجسته ی شعر وی محسوب می شود. ظلم، استبداد، فئودالیسم، تبعیض و نابرابری،

بردگی، فقر، محرومیت همه از موضوعات اصلی نوشته های جبران است. از این رو می توان جبران را جدا از نویسنده، مصلح اجتماعی نیز برشمرد. موضوع اصلی کتاب های او یا لبنان است و اوضاع سیاسی و اجتماعی و فرهنگی آن و یا بشریت به طور عام. با نگاهی به عناوین مقالات و داستان های کوتاه جبران می توان به جهت گیری انسانی در اندیشه ی او پی برد. عناوینی چون: فی مدینه الاموات، الارمله و اینها، یا خلیلی الفقیر، بین الکوخ و القصر، طفلان، حفبار القبور، العبودیه، یا بنی امی، الجبابره، مات اهلی و...

گفته شد که برنامه ی رمانتیک ها مبارزه است؛ از این رو جبران در تمام نوشته ها و قصه هایش در پی آن است که با سنتهای کهن که از نگاه او قید و بندی برای رشد و تعالی روح بشری است، مبارزه کند. در مجموعه ججی عرائس المروج در قصه ی مرتا البانیه و یوحنا المجنون به بیان سنتهایی می پردازد که آدمی را به بند می کشد. مبارزه با فئودالیسم، سلطه ی بزرگان دین، فاصله ی طبقاتی، ظلم و ستم و... موضوع بیشتر قصه های اوست. در مجموعه ی العواصف در حفارالقبور، نحن و انتم، یا بنی امی، الجبابره و مات اهلی لحن رمانتیک کم کم به لحن خشن تبدیل می شود(ر.ک: مجموعه الکامله: ۴۵۸-۴۵۹).

در مقالهجی نحن و انتم به تقابل معنادار سرنوشت آدمی در دو حوزه

ی فقر و ثروت می پردازد و با واژگانی تند و گزنده به دستاوردهای شوم طبقه برخوردار می تازد. با توجه به این که شخصیت در ادبیات رمانتیک شخصیت اسطوره ای نیست و قهرمانان شخصیت های واقعی هستند جبران به شخصیت های بزرگی در تاریخ بشری اشاره می کند که بعضاً هم کیش او هم نیستند. از جمله«سقراط، بولس، گالیله، علی بن ابی طالب، مدحت پاشا»

جبران در بیشتر نوشته هایش به تحریک احساسات انسانی می پردازد و کمتر به استدلال به معنای منطقی، فلسفی آن توجه دارد. شیوه ی بیان و گزینش واژگان در نوشته های او و قالب قصه های او بیشتر متوجه احساسات است تا عقل. برای نمونه در داستان طفلان به بیان تولد دو کودک اشاره دارد که یکی در رفاه و دیگری در فقر و محرومیت به سر می برد. او در این داستان کوتاه در پی بیان فاصله ی طبقاتی است. یا در فی مدینه الاموات فضای قصه آن چنان احساسی است که خواننده خود را در غم آن زن بیوه شریک می داند. از طرفی در بیان مراسم تدفین ثروتمند به گونه ای آن را به تصویر می کشد که آدمی مرگ ثروتمند را فراموش کرده و نسبت به او احساس تنفر پیدا می کند.

البته سهراب نیز هم چون جبران با فقر آشنا بود و به محرومان می اندیشید. این مطلب در خاطراتی که دوستانش نقل کرده اند نیز آمده

است. اما این آشنایی تنها بخش کوچکی از ذهن و زبان سپهری را از آن خود کرده است. او می گوید:

ما گروه عاشقان بودیم و راه ما

از کنار قریه های آشنا با فقر

(همان: ۳۶۷)

هم چنین یکی از انسانی ترین و لطیف ترین اشعار سهراب را که هم خاستگاه انسانی و اومانیستی دارد و هم طبیعت در آن تبلور خاصی یافته است، شعر پیامی در راه است. او در این شعر در نقش یک مصلح اجتماعی، یک انسان برتر، یک نیروی ماورایی و یک سوشیانس موعود ظاهر می شود و وعده هایی متعالی را بر زبان راوی جاری می کند:

روزی

خواهم آمد و پیامی خواهم آورد

در رگ ها نور خواهم ریخت

و صدا خواهم در داد:

ای سبدهاتان پرخواب!

سیب آوردم سیب سرخ خورشید.

خواهم آمد گل یاسی به گدا خواهم داد.

زن زیبای جذامی را گوشواره خواهم بخشید

کور را خواهم گفت چه تماشا دارد باغ!...

خواهم آمد سر هر دیواری میخکی خواهم کاشت

پای هر پنجره ای شعری خواهم خواند...

آشتی خواهم داد

آشنا خواهم کرد

راه خواهم رفت

نور خواهم خورد

دوست خواهم داشت (۳۳۹-۳۴۱)

بنابراین هنر ویژه ی سپهری این است که انسان و طبیعت را با هم در می آمیزد. او انسان بی دردی نیست و«اگر شعر سپهری را خالی از درد و رنج می بینیم دلیلش آن نیست که او خود مرد رنج و اهل درد نیست، برعکس هر شعر او حاصل غلبه بر رنجی است که برده است و این غلبه از راه پی بردن به این است که رنج زاده ی ناهماهنگی است»(معصومی همدانی، ۱۳۷۱: ۹۵).

اما نباید از نظر دور داشت که گرایش اصلی سهراب سپهری به

رمانتیسم فردی است. گاهی سهراب در شخصی ترین لحظات زندگی خود با الهه ی شعر سخن از عشق و شهود می کند و تا می تواند از جامعه و تاریخ و اجتماع دور می شود. به رغم چند شعری که عرضه شد، باید گفت که او یک انسان سیاسی نیست و گرایشات اجتماعی در شعر او به ندرت یافت می شود. از دیدگاه او قطار سیاست خالی می رود و مسافر و همراهی با خود ندارد:

من قطاری دیدم

که سیاست می برد

و چه خالی می رفت!

بر خلاف جبران که اجتماعات انسانی را بزرگترین دغدغه و نگرانی خود می دانست، نگاه سهراب به انسان نگاهی فردی و شخصی است. از دیدگاه وی انسانی ارزشمند است که به هر طریق ممکن خود را از اجتماع فارغ کند و با افق های عرفان و تصوف آشنا باشد. از آن جا که شعر سپهری ماجرای دیرپای عشق و محبت است؛ در سطر سطر آن آشتی با طبیعت و زندگی موج می زند و شاعر ایده آل های خود را در تعامل انسان و طبیعت بیان می دارد:

من اناری را می کنم دانه

و به دل می گویم

کاشکی این مردم دانه های دلشان پیدا بود(هشت کتاب: ۳۴۳).

۳,۵. گریز، سیاحت وسفر

از دیگر ویژگی های ادبیات رمانتیک سفر تاریخی و جغرافیایی است؛ جبران در نوشته های خود به لبنان از دو موضع می نگرد یکی به عنوان سرزمین آباء و اجدادی خود که در آن به دنیا آمده و به توصیف آن می پردازد. دیگر لبنان آرمانی- تاریخی که باید چنین باشد. او در مقاله ی لکم لبنانکم و لی لبنانی به لبنانی اشاره می کند که در واقعیت یافت نمی شود. به عنوان مثال می گوید: «لکم لبنانکم بکل ما فیه من الاغراض و المنازع و لی لبنانی بمافیه من الاحلام و الامانی». «لبنانکم عقده سیاسیه تحاول حلها الایام، اما لبنانی فتلولٌ تتعالی بهیبه و جلال نحو ازرقاق السماء»(همان: ۵۹۸).

لبنان او «کوهی است استوار نشسته میان دریا و دشت، دره هایی آرام و جادویی، اندیشه و عاطفه فروزان، دخترکانی که از صخره ها بالا می روند و با رودها می دوند؛ حقیقتی است بسیط؛ فطرتی است در اسرار زندگی؛ جوانی است چون دژ مستحکم و خندان هم چون سپیده»(۵۹۹-۶۰۰).

با این همه درباره ی رمانتیک بودن جبران باید گفت: «او رمانتیک است اما از شاگردان رمانتیک اروپایی نیست؛ طبع او تابع قواعد آن نیست و یکی از مکاتب آن را نپذیرفت؛ چون مکتب مهجری که او رئیس آن بود، نسبت به قواعد دشمنی داشت. رمانتیسم جبرانی، بافت

ویژه ای است که تار و پودش در شرق بافته شده است»(یازجی حلیم، موسوعه الجبران، ج۱۶/ ۳۳).

در شعر سپهری از سفر چه آفاقی و چه انفسی سخن بسیار رفته است. هم سفر تاریخی دارد و هم سفر جغرافیایی و هم جغرافیای خواب و رویا را درنوردیده است.

سفر رویایی

من به مهمانی دنیا رفتم

من به دشت اندوه

من به باغ عرفان

من به ایوان چراغانی دانش رفتم(۲۷۶)

این سفر ناگهان با سفر جغرافیایی و تاریخی درهم می آمیزد:

چیزها دیدم در روی زمین

کودکی دیدم ماه را بو می کرد

قفسی بی درد دیدم که در آن روشنی پرپر می زد

نردبانی که از آن عشق می رفت به بام ملکوت

من زنی را دیدم نور در هاون می کوبید.

ظهر در سفره ی آنان نان بود، سبزی بود دوری شبنم بود

کاسه ی داغ محبت بود

در این سفر او به امور متناقض و کم یاب برخورد کرده است. چیزهایی که در سفر زمینی نمی توان یافت:

من قطاری دیدم روشنایی می برد.

من قطاری دیدم فقه می برد و چه سنگین می رفت

من قطاری دیدم که سیاست میبرد و چه خالی می رفت...(۲۷۹)

سفر او نهایت دارد؛ سفری است به سوی هیچستان؛ شهری در پشت دریاها:

هنوز در سفرم.

خیال می کنم

در آبهای جهان قایقی است

و من ـ مسافر قایق ـ هزارها سال است

سرود زنده ی دریانوردان کهن را به گوش روزنه های فصول می خوانم و پیش می رانم

مرا سفر به کجا می برد؟(۳۱۰)

سهراب در مسیر سفر تاریخی به مسائلی برمی خورد که نشان از اوج تعالی روح و فکر او می باشد:

و در مسیر سفر راهبان پاک مسیحی

به سمت پرده ی خاموش ارمیای نبی

اشاره می کردند

و من بلند بلند کتاب جامعه می خواندم

...

سفر مرا به زمین های استوایی برد

و زیر سایه ی آن بانیان سبز تنومند

چه خوب یادم هست

عبارتی که به ییلاق ذهن وارد شد

وسیع باش، و تنها و سربه زیر و سخت

سفر سهراب به سوی پاکی ها و نوراست. به سوی حرارت تکلیم. او که مخاطب بادهای جهان است و از رودها درس محو شدن می آموزد. مسافری تنها که از طور می آید:

صدای همهمه می آید

و من مخاطب تنهای بادهای جهانم

و رودهای جهان رمز پاک محو شدن را

به من می آموزند

فقط من

و من مفسر گنجشک های دره ی گنگم...

و ای تمام درختان زیست خاک فلسطین

وفور سایه ی خود را به من خطاب کنید

به این مسافر تنها که از سیاحت اطراف طور می آید

و از حرارت تکلیم در تب و تاب است(۳۲۰-۳۲۱)

اما این سفر پایانی ندارد، سفری است به سوی هیچ ملایم:

عبور باید کرد

صدای باد می آید عبور باید کرد

و من مسافرم ای بادهای همواره

مرا به وسعت تشکیل برگ ها ببرید

مرا به کودکی شور آب ها برسانید

...مرا به خلوت ابعاد زندگی ببرید

حضور هیچ ملایم را

به من نشان بدهید(۳۲۷-۳۲۸)

یکی دیگر از مشترکات سهراب و جبران علاقه ی شدید این دو به زادگاه است. زادگاهی که گاه به صورت یک آرمان شهر به تصویر کشیده می شود. جبران به لبنان و روستای بشرّی اوست سپهری به کاشان. جبران در مقاله ی لکم لبنانکم و لی لبنانی از لبنان آرمانی و رویایی سخن می گوید. سپهری هم در شعرهایش از کاشان و گلستانه سخن گفته است. اما با این تفاوت که سهراب وقتی خود را به کاشان منسوب می کند یکباره به وطنی دیگر می اندیشد وطنی که گم شده است و لذا خود را در دنیایی دیگر می یابد:

اهل کاشانم اما

شهر من کاشان نیست.

شهر من گم شده است.

من با تاب، من با تب

خانه ای در طرف دیگر شب ساخته ام(هشت کتاب: ۲۸۶)

جبران نیز لبنان را شهری آرمانی و رویایی فرض می کند و لبنان

جبران دیگر آن مرزهای محدود جغرافیایی نیست. می گوید:

«لبنان من با رویاها و آرزوها همراه است؛ کوههای لبنان من با شکوه و عظمت به سوی آسمان نیلگون قدبرافراشته اند. لبنان من دره های آرام و جادویی هستند که در کرانه هایش صدای زنگ ها و سرود جویباران موج می زند... لبنان من سرود سارها، صدای شاخه های حور و سندیان و پژواک نی در غارهاست»(المجموعه الکامله: ۵۹۸ به بعد).

سپهری نیز تبارنامه ی خود را به کاشان منسوب نمی کند، تبارنامه ی او گم شده است و خود را به خاک و مرزهای جغرافیایی محدود نمی کند:

اهل کاشانم

نسبم شاید برسد

به گیاهی در هند، به سفالینه ای از خاک سیلک

نسبم شاید

به زنی فاحشه در شهر بخارا برسد(هشت کتاب: ۲۸۶).

۴,۵. کشف وشهود

این دو شاعر در اشعار و نوشته های خود به نوعی عرفان و تصوف همراه با کشف و شهود گرایش داشته اند. با مقایسه ی نمونه هایی از سخنان جبران و سپهری می توان به این وجه اشتراک دست یافت. نمایشنامه ارم ذات العماد اوج تصوف جبران است. او در نقش نجیب رحمه در پی رسیدن به شهر خدا، شهر مقدس، شهر رویاهای روحی است، جایی که جز اهل مشاهده و توحید و حقیقت را راهی بدان نباشد. جبران در این اثر می کوشد تصویری خیالی از دنیایی به دست بدهد که در مقایسه با دنیای واقعی جنبه آرمان خواهانه دارد، شهری که اوتوپیای اوست و تنها با مکاشفه و معرفت می توان به آن دست یازید. آمنه العلویه نماد راهنما و پیر طریق، چراغ راه را در دستان جبران می گذارد تا با شوق و شور و تحمل رنج و سختی به تکامل روحی برسد. زین العابدین، عارف شیعه و درویش ایرانی نقش واسطه را بر عهده دارد. وحدت وجود، وحدت ادیان، یگانه پرستی و جاودانگی روح و زندگی از اندیشه های جبران است که از زبان آمنه بیان می شود. روی هم رفته می توان گفت که عرفان جبران به ویژه در این اثر نوعی عرفان ذوقی و تأملی با رنگ و سیاق عرفان گنوسی و یا نوعی تصوف مشهور به اشراقی- فلسفی(theosophism) است. جبران با ایجاد فضایی تجریدی و متافیزیک با بهره مندی از نماد ها و سمبول ها در قالب یک دیالوگ و گفت و شنود، اندیشه و گرایش

صوفیانه اش را عرضه می کند. هم چنین ردپای گرایشات صوفیانه ی جبران را می توان در پیامبر، قصیده المواکب، رماد الاجبال و النار الخالده پی گرفت.

سهراب سپهری نیز در جای جای هشت کتاب معتقدات عرفانی و وحدت وجودی خود را بیان کرده است. وی می خواهد با زبان خیالی و انعطاف پذیر شعر، حالات روحی و عرفانی پیچیده ی خود را تبیین نماید. این حالات و تجربه ها منطق خاص خود را دارند و نمی شود با زبان عقل و منطق عقلانی آن ها را تبیین کرد. هرگاه سهراب خواسته است این وضعیت را برای خوانندگان خود شرح دهد، کلامش دچار پارادوکس شده است. به همین جهت بسامد پارادوکس در شعر سهراب بسیار است. برای نمونه به کشف و شهود سهراب در دو شعر زیر می توان اشاره کرد:

در تاریکی بی آغاز و بی پایان

دری در روشنی انتظارم رویید

خودم را در پس در تنها نهادم

و به درون رفتم

اتاقی بی روزن، تهی نگاهم را پر کرد

سایه ای در من فرود آمد

و همه ی شباهتم را در ناشناسی خود گم کرد

* * *

درها به طنین تو واکردم

هر تکه نگاهم را جایی افکندم، پر کردم هستی ز نگاه

بر لب مردابی پاره ی لبخند تو روی لجن دیدم، رفتم

به نماز

در بن خاری یاد تو پنهان بود برچیدم

پاشیدم به جهان(همان: ۲۵۷)

۶. دستاورد علمی

۱,۶. طبیعت گرایی یکی از وجوه اشتراک جبران و سپهری است. این هر دو به صورتی هنرمندانه و دلنشین از طبیعت به عنوان ابزاری مناسب نه فقط برای تصویرپردازی، بلکه برای بیان نمادین احوال روزگار و نیز نوع انسان بهره برده اند.

۲,۶. فردیت در آثار جبران گاه تبدیل به دغدغه ی اجتماعی و مردمی می گردد؛ حال آن که در شعر سپهری در بسیاری موارد فردیت و درون گرایی از نوع کشف و شهود عرفانی پیش چشم خواننده

پدیدار می شود. در حقیقت جبران بیش از آن که به فردیت خویش بیاندیشد، در اندیشه ی مردم و اجتماع است. اما قهرمان اشعار سپهری خود اوست. عشق و علاقه و کشف و شهودی که در شعر وی بازتاب یافته است به شکل فردی و شخصی مطرح گشته و این امر در اشعار وی کاملاً مشهود است.

۶. ۳. سهراب سپهری و جبران خلیل جبران از میان گونه های مختلفی که می توان برای رمانتیسم قائل شد به طور ویژه به رمانتیسم آرمان شهری پای بند بوده اند و جلوه گاه آن را در اغلب موارد زادگاه خود پنداشته اند. سفر جغرافیایی و تاریخی و نیز علاقه مندی به زادگاه در آثار هر دو شاعر نمود یافته است. سهراب در شعرش هر لحظه از مخاطب دعوت می کند که در سفرهایش وی را همراهی کند. در شعر او از سفر چه آفاقی و چه انفسی سخن بسیار رفته است. هم سفر تاریخی دارد و هم سفر جغرافیایی و حتی گاه جغرافیای خواب و رویا را نیز درنوردیده است.

۶. ۴. هردو در اشعار و نوشته های خود به نوعی عرفان و تصوف همراه با کشف و شهود گرایش داشته اند. نمایشنامه ارم ذات العماد اوج تصوف جبران است. سهراب سپهری نیز در جای جای هشت کتاب معتقدات عرفانی و وحدت وجودی خود را بیان کرده است. این امر به طور ویژه در آوار آفتاب و شرق اندوه نمودار شده است.

كتابنامه

- بشروني، **موسوعه جبران**، ج ٣٤.
- جبر، جميل(١٩٩٤)، **مقدمة المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران**، الطبعة الاولي، دارالجميل.
- جبران خليل جبران(١٣٧١)، **پيامبر**، ترجمه رضا مقصودي، چاپ اول، تهران: بركه.
- سپهري، سهراب(١٣٦٨)، **هشت كتاب**، چاپ هشتم، تهران: كتابخانه طهوري.
- سيد حسيني، رضا(١٣٧٦)، **مكتب هاى ادبى**، ج اول و دوم، چاپ يازدهم، تهران: نگاه.
- كفافى، محمد عبدالسلام(١٣٨٢)، **ادبيات تطبيقى**، ترجمه حسين سيدى، چاپ اول، مشهد: به نشر.
- لنگرودي،شمس(١٣٧٧)، **تاريخ تحليلى** شعر نو، ج٣، چاپ اول، تهران: مركز.
- معصومي همداني، حسين(١٣٧١)، **پيامى در راه**، چاپ چهارم، تهران: كتابخانه طهوري.
- يازجي، حليم، **موسوعة جبران**، ج ١٦.
- اليافي، نعيم(١٩٨٣)، **تطور الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

Cudden, J.A: A Dictionary of Literary Terms, Reprinted, 1984.

وقع المطر
في شعر «بدر شاكر السيّاب» و «سهراب سپهري»

الدكتور عباس صباغ[1]
جامعة حلب (سورية)

الملخّص

وُلد كل من السياب وسبهري بُعيد الحرب العالمية الاولى، التي أطلق عليها اصطلاحاً بـ«فترة بين الحربين»، وترعرعا في بيئة كان أناسها لا يجدون فيها سوى كفاف يومهم، وفي بداية شبابهما وقعت الحرب العالمية الثانية، فعاشا تداعياتها وما أسفرت عنه من ويلات، وجاشت عواطفهما حيال هذا الواقع شعراً ثم عن حس مرهف ونظرة ثاقبة لظواهر الطبيعة والأحداث والأشياء.

ولأن كل من الشاعرين كان يرى في الطبيعة الملاذ الحاني عند هيجان الروح، فكان من قبيل المصادفة، ان يكون للسياب قصيدة بعنوان« أنشودة المطر »سكب من خلالها وجهة نظره في ظاهرة المطر، وأن يكون لسبهري أخرى بعنوان »صداي باي آب »– وقع الماء– عكس من خلالها رؤيته للمطر أيضاً. فأتت هذه الدراسة على شكل محاولة

(١) بريد الإلكتروني: a-sabbagh@hotmail.com

توضح رؤى الشاعرين في هذا المضمار وعبر هذه الوريقات.

الكلمات المحورية: سهراب سبهرى، شاكر سياب، وقع المطر، طبيعة

تمهيد تاريخى

إن الولوج إلى عوالم اثنين من رواد الشعر الحديث في العراق وإيران، يتطلب منا رحلة سير سريعة، نرصد من خلالها أحداث مرحلة تاريخية، ألقت بثقلها على كاهلي الشاعرين، ففاضت عواطفهما كلمات رسمت صوراً، توزعت ألوانها بين قتامة الواقع وإشراقة الأمل.

ولد«بدر شاكر السياب»سنة ١٩٢٦، وولد»سهراب سپهري»بعد سنتين من هذا التاريخ، أي بُعيد انتهاء الحرب العالمية الأولى ١٩١٤–١٩١٨، وهذا يعني أن الرجلين ولدا إبان تداعيات هذه الكارثة، التي أسفرت عن نتائج كان على رأسها رسم خريطة جديدة للعالم، وقع فيها العراق ضمن سلطان وجبروت الإنكليز المباشر، ووقعت إيران ضمن هذا التسلط بشكل غير مباشر.

ففي آذار ١٩١٧ دخلت القوات البريطانية بغداد[١]، وألقت بحملها الثقيل تستنزف خيرات العراق، وتقلل من شأن أهاليه وأهليتهم في حكم بلادهم، وراء عبارات فيها تورية وخداع«كالحماية»و»الوصاية».

وفي عام ١٩١٩، أي في أعقاب الحرب العالمية الأولى، تمكنت

بريطانية المنتصرة، من عقد معاهدة مع الجانب القاجاري الحاكم في إيران - وكان في أواخر عهده - أعطتها حق الهيمنة الفعلية على أهم مرافق الحياة في البلاد[٢]، ثم أتى عهد الدولة البهلوية ١٩٢٥ ليؤكد هذا الحق لدواع سياسية بحتة، لا بل عمد« رضا شاه پهلوي »١٩٢٥ - ١٨٤١ - الذي تسلم الحكم بدعم بريطاني - إلى تأكيد الامتيازات الإنكليزية في إيران[٣].

وعلى التوازي، فقد وجدت الحكومة البريطانية في الملك« فيصل بن الشريف حسين »الشخص الأنسب لإجلاسه على العرش العراقي سنة ١٩٢١م [٤] ولأن إجلاسه على سدة العرش، كان بمثابة ذر الرماد على العيون، فقد كبّلت بريطانية العراقَ بمجموعة اتفاقيات، ضمنت لها حقّ التصرف بكل شيء فيه، وكانت أولى هذه الاتفاقيات، اتفاقية ١٩٢٤ .

هنا يمكن القول، إنه في ظل هذه الظروف، أي في الزمن الموسوم بمرحلة بين الحربين، ترعرع السيّاب في قرية قرب البصرة - الواقعة بمحاذاة الأراضي الإيرانية –، وكذلك ترعرع سپهري في كاشان - المدينة الواقعة في قلب إيران – ولما قامت الحرب العالمية الثانية ١٩٣٩م كان السيّاب يافعاً في السن الثالثة عشرة، وكذلك كان سپهري في الحادية عشرة من عمره، وكان كل منهما ينتسب إلى أسرة لاتملك سوى كفاف يومها، وفي سنة ١٩٤١م اشتدت وطأة الحرب بين دول الحلفاء ودول المحور، وأرْخَتْ بستائرها القاتمة على المجتمع العراقي، وأخذ الجوع ينتشر بين الناس، ثم زاد الوضع سوءً حينما راحت القوى البريطانية تكثر من

حشودها في مدينة البصرة، ولما اعترض أحرار العراق على تصرفاتها، أمر قائد القوات البريطانية في البصرة بفتح النار على المتظاهرين العراقيين، وكان من تداعيات هذه الأزمة وانعدام الثقة بين الحكومة العراقية والقوى البريطانية، أن خضع العراق بأسره لوطأة احتلال شديد، وأصبحت أراضيه كلها مستباحة وتحت تصرف الإنكليز [٥].

أما في إيران وتزامناً مع هذه الأحداث، فقد تُوّج«محمد رضا شاه پهلوي»شاهاً على البلاد، يوم تنازل والده له عن الحكم، وكان ذلك في ١٦ /إيلول/ ١٩٤١ ولما كانت إيران [موقعاً واقتصاداً] ضمن أهداف الدول المتحاربة، فقد وجد الحلفاء أن بقاء إيران على وحدتها يجعلها تقف على شكل سد حاجز بوجه الامتدادات الروسية، في حين كانت دول المحور تخطط لتوزيع إيران بين الأسرتين القاجارية والپهلوية . وبين مدّ وجزر الكتلتين ظهرت في البلاد أزمة اجتماعية - اقتصادية عرفت بـ«أزمة الخبز»إثر موسم سيء ضرب الأراضي الزراعية.

إضافةً إلى ما قام به الروس من تجاوزات، وذلك حينما أخذوا ينقلون الحاصلات الزراعية من شمالي إيران إلى بلادهم دول رادع. [٦]

وحينما انتهت الحرب العالمية الثانية ١٩٤٥، كان السيّاب قد بلغ التاسعة عشرة من عمره، وقد أثقل كاهله ما خَبِره عن عالم متصارع كانت أقصى غاياته هي سرقة خبز الفقراء في مختلف أنحاء العالم. وكذلك كان سپهري قد بلغ السابعة عشرة من عمره، يرى مآسي الناس في بلاده، ويحفز نفسه ليفعل شيئاً ما.

السيّاب وسپهرى في كلمات

ولد« بدر شاكر السيّاب »في أسرة ريفية عام ١٩٢٦، كانت تحيا بقرية جيكور الواقعة قرب مدينة البصرة، وحينما أوشكت الحرب العالمية الثانية على الانتهاء أتمّ دراسته في دار المعلمين، ثم عمل معلماً في المدارس الحكومية، لكن موقفه المعارض للطغاة، تسبب في طرده من عمله فعمل موظفاً في مديرية الأموال المستوردة في بغداد، وفي سنة ١٩٥٩م فُصِلَ من وظيفته، فأعيد محاضراً للغة الإنكليزية في المدارس الحكومية، لكنه فصل ثانية.

بعد هذه المرحلة من حياته، أخذ ينتقل بين البلدان، خصوصاً بعد أن انتشر صيته بوصفه أحد رواد الشعر الحديث، وحينما تفاقم عليه المرض، نُقِلَ إلى المستشفى الأميري بالكويت، وتوفي فيه سنة ١٩٦٤، وهو في ريعان الشباب.[٧]

صدرت له خمس عشرة مجموعة شعرية. من أهمها «أزهار ذابلة» ١٩٤٦، «أساطير» ١٩٥٠، «المومس العمياء» ١٩٥٤، «أنشودة المطر» ١٩٦٠، و «منزل الأقنان» ١٩٦٣ [٨] وليس بعيداً عن فنون صناعة الشعر، فقد ترجم عن الإنكليزية أعمالاً أدبية بحكم تخصصه العلمي.

حصر همّه طيلة حياته بالشعر، فعكف على تجويده حتى عدّ من مجيديه، خصوصاً حينما انتهج أسلوب الشعراء المعاصرين، الذين أخذوا بشعر التفعيلة أو النظم الحر في الروي والوزن، مع براعته في نظم

الشعر التقليدي. أما في المضمون، فقد بدأ السياب رومانسياً، ثم ما لبث أن أخذ يغوص في بحار الواقعية، جاعلاً من آلام جموع الناس في العراق، وكأنها آلاماً تنخر جسده متسللة إلى عظامه.

وهو في سائر شعره يظهر براعة في معرفة كيمياء اللفظة، وهندسة القصيدة، وموسيقاها، في الظاهر والمضمون، وكان يفيد من الأساطير والحكايا ولغة الحديث اليومية، ويشيع في أعماقه توتر وانفعال وهياج، ويستعمل الكلمات ذات المداول الحدي، مع كلمات واصطلاحات لغة بيئته التي تربى عليها. [٩]

أما سپهري، فقد ولد في كاشان عام ١٩٢٨، وتلقى علومه الأولى في ابتدائياتها وثانوياتها، ثم انتقل إلى جامعة طهران، وحصل على إجازة في الرسم من كلية الفنون، وبعد تخرجه أقام عدة معارض داخل إيران وخارجها، منتقلاً برسوماته بين بلدان العالم كالهند واليابان ومعظم دول أوروبة الغربية.

وعلاوة على تميّزه في فنّ الرسم، فلقد تميز أيضاً في فن نظم شعر، منتهجاً لتجويده منهجاً خاصاً به، يدفعه لبلوغ غاياته حب الطبيعة، وضجره من حياة المدينة. فاستطاع من خلال ذلك جذب قرائه إلى بحار وفضاءات واسعة، يملؤها الضياء، فتارة تجيش عواطفه، فتحرك أنامله لتنسكب ألواناً وأشكالاً، وأخرى تحرك لسانه، فتنسكب كلمات وجملاً، وفي كلا الحالتين تكون الصورة هي الغاية والهدف. وهذا كله يجري منه دون تكلّف، فقد كانت البساطة إحدى مزايا نتاجاته الشعرية،

لأن ماكان يدور في خياله، ينعكس على لسانه، بلغة سلسلة وقريبة من اللغة المتداولة في الأحاديث اليومية.

أما أبرز ما كان يميز شعره، شكلاً، فقد نظم معظمه في بحر واحد مع زحافات متباينة، وكأنه لم يتبحر في أوزان الشعر وبحوره.[١٠] لا بل عدّه بعض نقاد الأدب من الخارجين عن موازين الشعر حتى الحديث منه. [١١].

أصدر سپهري عدة مجموعات شعرية، كان أولها« در كنار چمن »- على طرف المرج - ١٩٤٧، و« مرك رنك« موت اللون، - شرق اندوه »- الشرق الحزين - ١٩٦١، و« حجم سبز »- حجم الخضرة ١٩٦٧، و »هشت كتاب »- الكتب الثمانية - ١٩٧٩. وكانت مجموعته« الكتب الثمانية »آخر إصداراته الشعرية قبل وفاته ١٩٨٠. [١٢].

و سپهري على رأي معظم نقاد الشعر الفارسي، في منظومته« صداى پاى آب »- إيقاع المطر - قد وصل إلى أوج ترقيه الشعري، حتى عُدّ من أصحاب الرؤى الخاصة، التي بلورت شخصيته يوماً بعد يوم، وميزته عن الآخرين. [١٣]

– وقع المطر عند السياب من خلال« أنشودة المطر »

إن الواقف على مطلع هذه الأنشودة، يخيل إليه، بأن صاحبها قد أخذه الهيام في ليلة صافية، فأبحر بعيداً، متجاوزاً الأفق، في قاموس عيني محبوبته قبل انفجار الفجر، فقال بلغة كأنها رجع الصدى:

عـيـنـاك غـابـتـا نـخـيـل سـاعـة الـسـحـر
أو شـرفـتـان راح يـنـأى عـنـهـمـا الـقـمـر
عـيـنـاك حـيـن تـبـسـمـان، تـورق الـكـروم
وتـرقـص الأضـواء كـالأنـوار فـي نـهـر
يـرجّـه الـمـجـداف وهـنـا سـاعـة الـسـحـر
كـأنـمـا تـنـبـض فـي غـورهـمـا الـنـجـوم

فمن عينين هما غابتان من النخيل، والنخل على رأس الزروع عند العرب، ومن بسمتهما تورق الكروم، والأعناب تلي التمور في المرتبة، ما يلبث السياب أن يقلب الصورة قلباً ترتجف لها القلوب.

وتـغـرقـان فـي ضـبـاب مـن أسـىً شـفـيـف
دفء الـشـتـاء فـيـه، وارتـعـاشـة الـخـريـف
فـتـسـتـفـيـق - مـلء روحـي - رعـشـة الـبـكـاء
ونـشـوة وحـشـيـة تـعـانـق الـسـمـاء
كـأن أقـواس الـسـحـاب تـشـرب الـغـيـوم
وقـطـرةً فـقـطـرةً تـذوب فـي الـمـطـر
مـطـر... مـطـر... مـطـر...

لاشكّ أن المخاطب هنا هي أرض العراق، فعيناها هما دجلة والفرات، وعلى ضفتيهما غابات النخيل وكروم العنب، وسجى الليل وضوء القمر

الصافي هما حال العراق قبل الاحتلال، هذا الهدوء وذلك الحُسن، سرعان ما يلفه الضباب، ويومض فيه البرق، ويدمدم في أرجائه الرعد، وها هو مطر السوء، فيه رعب وحشي يعانق السماء، ويدوم ويدوم، ويطول مساؤه إلى حدّ التثاؤب.

تثاءب المساء والغيوم ماتزال
تسحّ ما تسحّ من دموعها الثقال

ولا يقف الشاعر عند هذا الحدّ، بل يستمر في وصف ما آلت إليه الأحوال، فهو يأمل أن يهطل المطر، وهذا المطر ليس الذي ينشده، وهو مطر لا خير فيه بل هو ويلات وجوع:

أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟
وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟
وكيف يشعر فيه الوحيد بالضياع؟
بلا انتهاء كالدم المراق كالجياع.

وعندما يصحو شاعرنا من هول الكارثة التي ألمت به، يجد نفسه مطوقاً بعيني حبيبته «الوطن»، ومطر السوء ينهمر:

ومقلتاك بي تطيفان مع المطر

وفي صحوه ينشد الضياء، أو يبحث عن النور، عن الأمل فيلمحه للحظة ليس أكثر:

وعـــبـــر أمـــــواج الـخـلـيـج تـمـسـح الـبـروق
ســـواحـــلَ الـــعـــراق، بـالـنـجـوم والـمـحـار
كـــأنـــهـــا تـــهـــم بـــالـــشـــروق.

فالبروق لمحة من نور، لكنها لا تدوم، والليل جاثم على صدره لا يفارقه. وفي ذروة هيجان الروح، يصرخ ويصرخ، فلا يسمعه أحد، ويرجع صدى صوته إليه كما لو أنه هو الذي يصيح.

أصـــيـــح بـــالـــخـــلـــيـــج يـــا خـلـيـج
يـــا واهـــب الـــلـــؤلـــؤ والـــمـــحـــار والـــردى
فـــيـــرجـــع الـــصـــدى
كـــأنـــه الـــنـــشـــيـــج
يـــا خـلـيـج يـــا واهـــب الـــمـــحـــار والـــردى

وهنا يتحسس السياب الخيانة حتى في الصدى أو في رجع الصدى، فحين صاح« يا خليج يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى » لم يرجع إليه سوى يا خليج يا واهب « المحار والردى »، وكأن اللؤلؤ ذلك الدر المنشود، قد سرق عبر الأثير.

ويستمر الحال على ما كان عليه، وتتوالى السنون، ويذهب موسم ويأتي موسم آخر، ويبقى العراق يتضور جوعاً.

وينثر الغلالَ فيه موسمُ الحصاد
لتشبع الغربان والجراد
وتطحن الشوان والحجر
رحى تدور وحولها بشر
مطر.... مطر.... مطر

وكل عام حيث يعشب الثرى نجوع
ما مرّ عام والعراق ليس فيه جوع

وقبل أن يختتم السياب أنشودته، نراه يعقد الأمل من جديد، ليشخص إلى المستقبل الواعد بالخير والعطاء، بعد هطل يغاث فيه الناس أو ترتوي فيه أرض العراق من دموع الجياع والعراة، ودماء العبيد، فينبت من جديد.

في كل قطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أجنة الزهر«
وكل دمعة من الجياع والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد
أو حلمة توردت على فم الوليد
في عالم الغد الفتي واهب الحياة [١٤]

وما من شك في أن الشاعر من مطلع أنشودته إلى آخرها، تمكن من رسم صورة لعراقه قبل الاحتلال، وصوّر واقع حاله إبان الاحتلال، فمثل الاحتلال بمطر السوء، لكنه في خاتمة أنشودته عقد الهمة من جديد، يحدوه الأمل بأن العراق سيعشوشب يوماً، بعد أن يروى بدموع الجياع والعراة ودماء الناس، ممزوجاً بالغيث الآتي من السماء.

– وقع المطر عند سهراب سپهري في أنشودته« صداى پاى آب »

يفتتح سپهري إحدى أبرز مجموعاته الشعرية « صداى پاى آب »متفائلاً، مفاخراً بانتسابه إلى مدينة قاشان، متواضعاً، قانعاً بما يملك، وقد تجلى رضاه حينما وجد بأن المحبة أجمل ما في الطبيعة، وبأن أمه وأحبابه أجمل من في الكون:

أهل كاشانم — أنا من أهل قاشان
روز گارم بد نيست — زماني ليس سيئاً
تكه نانى دارم — عندي كسرة خبز
خرده هوشى — وقطعة وعي صغيرة
سرسوزن ذوقي — ونقطة ذوق
مادري دارم — عندي أمّ،
بهتر از برگ درخت — أحسن من ورق الشجر
دوستاني بهتر از آب روان — وعندي أحبة أجمل من الماء الجاري

و كي لا يفهمه الناس خطأً، أو على غير ما هو عليه، يدلل عن حقيقة

معتقده مع رؤى خاصة به، لا يلزم بها غيره:

من مسلمانم: أنا مسلم

قبله أم يك گل سرخ: قبلتي وردة حمراء

جانمازم چشمه، مهرم: نور و مكان صلاتى الينبوع، ومحبتى نور

من وضو باتپش پنجره ها مى گيرم: وأتوضأ مع اضطراب النوافذ

كعبه ام برلب آب: كعبتى فوق شفاه المياه

كعبه ام زير اقاقى هاست: كعبتى تحت ظلال شجر الأقاقيا [١٥]

كعبه ام مثل نسيم، ميرود باغ به باغ، ميرود شهر به شهر: كعبتى تذهب كالنسيم من غابة إلى غابة، ومن مدينة إلى مدينة

وحجر الأسود من روشنى باغچه است: وحجرى الأسود ضياء حديقة

ولا يقف سپهري عند هذا الحد في التعريف عن نفسه، بل يقرب صورته أكثر إلى قرائه، حيث يرينا أباه وأمه وأخته، في بيت يشبه جميع بيوت قاشان، أو يتقدم لنا على صورة مشهد متكامل لأسرة قاشانية، هي في حدّ ذاتها إحدى لبنات النسيج الاجتماعي هناك.

پدرم پشت زمانها مرده است: مات أبى منذ زمن بعيد

پدرم وقتى مرد آسمان آبى بود: عندما مات أبى كانت السماء الصافية

مادرم بی خبر از خواب پرید: ودون أن تدری طارت أمی أثناء نومها

خواهرم زیبا شد: وغدت أختی جمیلة

پدرم نقاشی می کرد: کان أبی رساماً

تارهم میساخت، تار هم می زد: کان یضع القانون، ویعزف علیه

خط خوبی هم داشت: وکان خطه جمیلاً

وبعد أن رسم صورة، أراد من خلالها تقدیم نفسه ضمن عائلته، ولم یبد فیها سوی الظاهر، غاص في عالم طفولته، مصوراً الطفل الذي في داخله، أین کان یحیا؟ وکیف کان یعیش؟

من به مهمانی دنیا رفتم: أتیت إلی ضیافة الدنیا

من به دشت اندوه: إلی وادی الحزن

من به باغ عرفان: إلی حدیقة العرفان

من به ایوان چراغانی دانش رفتم: إلی الإیوان المنوِّر بالعلم

رفتم از مذهب بالا: من سلم العقیدة السامی هبطت

تا ته کوچه شک: إلی قاع مدینة الشک

تا شب خیس محبت رفتم: إلی اللیل المضمخ بالوداد

وفي رحلاته التي لا ضابط لها [سمتاً ووجهة] سوى أنها كانت تهدف إلى شيء واحد هو البحث في المجهول، تظهر له الأشياء، وكأنه يراها من جديد :

عشق پيدا بود، موج پيدا بود: كان العشق ظاهراً، كان الموج بادياً

برف پيدا بود، دوستى پيدا بود: كان الثلج واضحاً، كان الحب جلياً

كلمه پيدا بود: كانت الكلمة مفهومةً

آب پيدا بود، عكس اشيا در آب: كانت الماء صافية، وصورة الأشياء معكوسة على سطح الماء

شرق اندوه، نهاد بشرى: كان الشرق حزيناً في صورة بشر

فصل ول گردى در كوچه زن: وكان الفصل شريداً في مدينة النساء

بوى تنهايى در كوچه فصل: تضوع منه رائحة الوحدة

ويقرب سپهري لنا المشهد شيئاً فشيئاً ليدلل على رؤاه الجديدة في رحلته إلى المجهول، حيث يرى كما يرى الناس كافة، لكن رؤاه تنبثق مما على وجه الأرض من موجودات :

مردمان را ديدم: رأيت الناس

شهرها را ديدم: المدن

دشت هارا ديدم: الصحارى

كوه ها را ديدم: الجبال

نور وظلمت را ديدم: رأيت النور والظلمة

وگياهان را در نور: رأيت النباتات في النور

وگياهان را در ظلمت ديدم: ورأيت النباتات في الظلمة

جانور را در نور، جانور را در ظلمت ديدم: رأيت الحيوانات في النور ورأيتها في الظلمة

بشر را در نور، بشر را در ظلمت: ورأيت الناس في النور ورأيت الناس في الظلمة

وحينما يتخم برؤاه، وتنحسر عنده زاوية البصر، يفتح أذنيه لعل زاوية السمع تكون أوسع، فيبدأ من جديد ليُعرّف عن نفسه بأسلوب آخر:

أهل كاشانم، اما: أنا من قاشان، ولكن

شهر من كاشان نيست: مدينتي ليست قاشان

شهر من گم شده است: لقد ضاعت مدينتي

من با تاب من با تب: أنا مضطرب أنا محموم

خانه اى در طرف ديگر شب ساخته ام: لقد بنيت بيتاً في الطرف الآخر من الليل

وفي هذا البيت الذي بناه في الطرف الآخر من الليل، أخذ يسمع ما لا

يسمعه الآخرون، شيئاً يصدر عن الأشياء لا يشبه الأصوات:

من صدای نفس باغچه را می شنوم: اسمع صوت نَفَس الحديقة

وصدای ظلمت را، وقتی از برگی میریزد: وصوت الظلمة عندما ينتثر الورق

وصدای سرفه روشنی از پشت درخت: وصوت سعال الضياء خلف الشجر

وصدای آب از هر رخنه سنگ: واسمع عطسة الماء في صدع كل صخرة

چکچک چلچله از سقف بهار: وقرقعة طائر الخطاف في سقف الربيع

وصدای باران را روی پلک ترعشق: ووقع المطر فوق قبعة العشق

وصدای متلاشی شدن شیشه شادی درشب: والصوت المتلاشي لزجاجه فرحی وقت الغسق

پاره پاره شدن کاغذ زیبایی: ويتمزق الورق الجميل

پر وخالی شدن کاسه غربت از باد: ويغدو قدح الغربة فارغاً ومليئاً بفعل الريح

وحيال غربته في العالم المحسوس، يستنهض روحه ليعي واقع حاله:

روح من در جهت تازه اشیاء جاری است: روحي جارية في جديد الأشياء

روح من كم سال است: روحي ما زالت فتية

روح من گاهی از شوق سرفه اش می گیرد: روحي تئِجُّ أحياناً من الشوق

قطره های باران را درز آجرها می شمارد: وشروخ الآجر تعدّ حبات المطر

وكي لا تضيّعه الغربة زماناً ومكاناً، يحاول استرداد وعيه ليغير واقعه، فهو في كل مكان وزمان، وكل الموجودات منه وله:

هر كجا هستم، باشم: أينما أكون، أكون

آسمان مال من است: السماء سمائي

پنجره، فكر، هوا، عشق: والنوافذ والفكر والجو والعشق

زمين مال من است: الأرض أرضي

چه اهميت دارد: لكن ما أهمية ذلك

گاه اگر می رويند: فحبذا لو تنموا

قارچ های غربت: فطور الغربة

ولكي يحقق ما يرنو إليه، يقدم سپهري مقترحه الكامن في إعادة صقل ما يحيط به، أو غسله بماء المطر الطاهر:

چشم هارا بايد شست: يجب أن تغسل العيون

جور ديگر بايد ديد: ويُرى الجانب الآخر

واژه ها را بايد شست: ويجب أن تُغسل الكلمات

واژه ها بايد خود باد: وأن تكون الريح

واژه ها بايد خود باران باشد: وأن تكون المطر

چترها را بايد بست: ويجب أن تُغلق المظلات

زير باران بايد رفت: وتسير تحت المطر

فكررا، خاطره را، زير باران بايد رفت: وكذا الفكر والخواطر

با همه مردم شهر، زير باران بايد رفت: يجب أن يذهب سكان المدينة تحت المطر

دوست را زير باران بايد ديد: يجب أن يرى الحبيب تحت المطر

عشق را زير باران بايد جست: وأن يبحث عن العشق تحت المطر

زير باران بايد با زن خوابيد: وتحت المطر يجب النوم مع المرأة

زير باران بايد بازى كرد: ويجب اللعب تحت المطر

زير بايد، بايد چيز نوشت: وتحت يجب، يجب أن يُكتب

حرف زد، نيلوفر كاشت: أن يُحكى، أن تزرع وردة نيلوفر

ومن لغة الأمر الواقع التي فرضها سپهري لغسل ما يريد غسله تحت

زخّات المطر، يبدل لهجته تماماً، منتقلاً إلى لغة جمع المتكلمين ناصحاً إيانا وإياه:

ساده باشيم: لنكن بسطاء

كار ما نيست شناسايى راز گل سُرخ: ليس لنا أن نعرف سرّ الورد الأحمر

كار ما شايد اين است: شُغلنا، ربما

كه در افسون گل سرخ شناور باشيم: أن نبحر فيما يمكره الورد الأحمر

پشت دانايى اردو بزنيم: أن نخيم خلف العلم

دست در جذبه يک برگ بشوييم وسرخوان برويم: أن نغتسل في انجذاب ورقة شجر، ونغني

روى ادراک فضا، رنگ، صدا، پنجره گل نم بزنيم: وأن يأخذنا القطر إلى ما فوق إدراك، الفضاء واللون والصدى، ونوافذ الورد

نام را باز ستانيم، از ابر: وأن نستعيد أسامينا من الغيم

از چنار، از پشه، از تابستان: من شجر الحور، من البعوض، من الصيف

روى پاى تر باران به بلندى محبت برويم: وأن نسمو حباً فوق إيقاع

المطر

در به روی بشر و نور وگیاه وحشره بازکنیم: وأن نفتح الأبواب بوجه الناس والنور والزرع وكل حشرة

كار ما، شايد اين است: شغلنا، ربما

كه ميان گل نيلوفر وقرن: أن نعدوَ بين وردة نيلوفر وبين القرنفل

پی آواز حقيقت بدويم: نقتفي أثر صوت الحق [١٦]

ولاشك بأن سپهری أراد من خلال خاتمته هذه أن يأخذنا معه إلى حيث يجب أن نرحل، فالحقيقة هي الأمل المنشود عند كل البشر.

الخاتمة:

في ختام هذه الوريقات، يمكن القول؛ بأن الشاعرين وجدا في زمن واحد، وفي بلدين متجاورين، وقد تناول كل منهما ظاهرة طبيعية هي المطر، فكان لكل منهما وجهة نظر، وإن تباينت لكنها في جوهرها واحدة، تمثلت في ثورتهما على الواقع الذي عاشاه.

فالمطر عند السياب - بدايةً – كان كناية عن المحتل، فتمثل على شكل مطر سوءٍ دمّر العراق، وجعل أهله جياعاً وعراة، لكنه رغم ذلك، كان يأمل بعد طرد المحتل، وبعد أن يهطل الغيث، وينبت الزرع، فإنه لاشك سيُشبع الجياع.

وكان المطر عند سپهري وسيلة يتطهر من خلالها الناس والأشياء قلباً وقالباً، بهدف الوصول إلى واقع خال من الأدران والآثام، ومن ثم يكون الجري لبلوغ الحقيقة.

الإحالات والحواشي

[١] أحمد طربين: **تاريخ المشرق العربى المعاصر**، دمشق، ١٩٨٢، ص ٤٤٢.

[٢] محمود شاكر: **التاريخ الإسلامى**، بيروت، ١٩٩٥، ج ١٨ص.

[٣] محمود شاكر: **المرجع السابق**. ص

[٤] عبد المجيد كامل عبد اللطيف: **المنتظم فى تاريخ العراق المعاصر** ١٩١٤–١٩٦٨، بغداد، ٢٠٠٨، ص ٦٥.

[٥] أحمد طربين: **المرجع السابق**، ص٥٩٤–٥٩٥.

[٦] محمود شاكر: **المرجع السابق**، ص

[٧] فيكتور الكك: **گزيده اى از شعر عربى برگردان به فارسى**، ترجمة: ياسر جعفر وموسى بيدج، تهران، ١٣٧٩هـ ش، ص ١٥٣.

[٨] أحمد زلط: **مبدعون ومجددون**، القاهرة، ٢٠٠٣، ص١٥٤.

فيكتور الكك: **المرجع السابق**، ص ١٥٣.

[٩] جليل كمال الدين: **الشعر العربى الحديث وروح العصر**، بيروت، ١٩٦٤، ص٢٩٨.

[١٠] إسماعيل حاكمي: **الأدب الإيرانى المعاصر**، بيروت، ٢٠٠٥، ص٢٢١.

[١١] محمد رضا شفيعي كدكني: **ادوار شعر فارسى**، تهران، ١٣٨٧، ص٧٧.

[١٢] إسماعيل حاكمي: **المرجع السابق**، ص٢٢٣.

[١٣] منصورة عسكري: راهيان شعرنو، **زندگى وشعر شاعران نوپرداز**، إيران، ص ١٧٠-١٧١.

[١٤] سعدي يوسف: بدر **شاكر السياب**، القاهرة، ص ١٢٨-١٣٤.

[١٥] الأقاقيا: نوع من الشجر، وأوراقه شوكية«**إبرية**»، يصل ارتفاع الشجرة الواحدة إلى عشرين متراً.

[١٦] سهراب سپهري: هشت كتاب، تهران ١٩٧٩. منظومة«**صداى پاى آب**».

بررسی تطبیقی ارداویراف نامه، رساله الغفران وکمدی الهی

دکتر مهیار علوی مقدّم[1]
دانشگاه تربیت معلّم سبزوار (ایران)

چکیده

بی گمان، سه اثر معراج‌نامه‌ای خیالیِ ارداویراف‌نامه، رسالۀ الغفران و کمدی الهی، در سه حوزه‌ی فرهنگیِ زردشتی، اسلامی و مسیحی، در مطالعات و بررسی‌های تطبیقی جایگاه برجسته‌ای دارند. شباهت‌های بین ارداویراف‌نامه و رسالۀ الغفران از یک سو و ارداویراف‌نامه و کمدی الهی ازسوی دیگر، به گونه‌ای است که نقش این اثر ایرانی- زردشتی را بر دواثر عربی- اسلامی وایتالیایی- مسیحی قطعی می‌سازد و برجایگاه ارداویراف‌نامه به مثابه‌ی نخستین، کهن‌ترین و پرآوازه‌ترین معراج‌نامه‌ی شناخته شده‌ی دینی تاکید می‌کند. وجود سه جایگاه ِدوزخ، برزخ و بهشت، معراج از مرحله‌ای به مرحله‌ی دیگر، تمثیلی بودن، درون‌مایه‌ی مشترک دینی، شخصیّت‌ها، معراج کنندگان و راهنمایان قدّیس گونه ازجمله شباهت‌های این سه سفرنامه‌ی دینی است. ازسوی دیگر، تفاوت در نقطه‌ی آغاز وپایان سه جایگاه دوزخ،

(۱) نشانی الکترونیکی: yahoo.com@m.alavi۲۰۰۷

برزخ و بهشت و نیز بن مایه‌های برگرفته شده از آیین‌های زردشتی، اسلامی و مسیحی در خورتوجّه است و در بررسی‌های تطبیقی جای می‌گیرد. این مقاله می‌کوشد با برشمردن این ویژگی‌های متشابه و متفاوت بین این سه اثر، برتاثیر پذیری این دو اثر عربی- اسلامی وایتالیایی- مسیحی از سفرنامه‌ی خیالی ایرانی- زردشتی - خصوصاً تاثیرپذیری ابوالعلاء معرّی در آفرینش رسالۀ الغفران اسلامی از ارداویراف‌نامه - تاکید ورزد.

کلیدواژه‌ها: معراج نامه، ارداویراف‌نامه، رسالۀ الغفران ، کمدی الهی، پژوهش‌های تطبیقی

۱-درآمد

سفرنامه تخیّلیِ دینی، گونه ای ادبیات مکاشفه ای است که اساس آن برپایه ی نوعی رویاست ودر ادبیات ایران پیش از اسلام برباورهای دینی آیین های ایران کهن ،به ویژه آیین زردشتی استواربوده است. این گونه آثار از یک سو،در باورهای دینی ریشه دارد واز سوی دیگر در اسطوره شناسی جهان برین و زیرین . گفتنی است بخش درخورتوجّهی از ادبیات داستانی وادبیات پهلوی ، برادبیات دینی استوار شده است. این ویژگی دینی در ادبیات اوستایی وپهلوی آشکارتر است. متن اوستاومتن های تالیف شده براساس زند درادبیات اروپایی مانند دینکرد، بندهشن، گزیده های زاداسپرم، دادستان دینی، شکند گمانیک

وزار، ارداویراف نامه ، جاماسب نامه ، اندرز دانایان به مزدیسنان ، درخت آسوریک ، کارنامه اردشیر بابکان ، شایست وناشایست وبسیاری دیگر از آثار در شمار آثار ایران پیش از اسلام جای می گیرد وآن را می توان در چارچوب ادب پهلوی در چند شاخه جای داد: متن های تالیف شده براساس زند، متن های فلسفی وکلامی، کشف وشهود وپیشگویی، افسون وتعویذ، اخلاقیّات، اندرزنامه ها ، مناظره ومفاخره ، تاریخ وجغرافیا، فقه وحقوق ورساله های کوچک. بافت دینی این آثار آشکار است وحتّی می توان دردیگر آثار این دوره نیز این گرایش دینی را مشاهده کرد.

ازسوی دیگر، این معراج نامه ها با اسطوره های جهانِ پس از مرگ، چایگاه انسان مینوی در ارتباط با اسطوره ی هبوط پیوند دارد ونیز تلفیق وهمگرایی میان کشف وشهود وپیشگویی باظهور منجی وجود دارد.بین ایرانیان مغلوب ویونانیان غالب، دو عامل اساسی ،اختلاف برانگیز بود: «دین، باورهای اخلاقی ومذهبی» ونیز «پادشاهی وآیین های حکومتی».درنتیجه، دوعامل دین وحکومت ، به مثابه ی عوامل مقاومت ایرانیان دربرابر یونانیان ،ایفای نقش می کرد ورهبری این مقاومتِ اقوام موردهجوم از جمله ایرانیان در برابرمقدونیان در دست کسانی بود که به دوعنصر پادشاهی نزدیک تر بودند یعنی موبدان واز این روست که مبارزه ی ایرانیان در برابر یونانیان ومقدونیان در چارچوب جنگی مذهبی پدیدار شد و« رواج پیشگویی های مذهبی

در دوران پس از اسکندر، یکی از ابزارهای مهم مبارزه باچیرگی بیگانگان وفرهنگ آن هادر میان اقوام شرقی از جمله ایرانیان بوده است. وظیفه ی اصلی این پیشگویی ها، که درقالب متن های متعدد انتشار می یافت، ایجاداین امید وزمینه ی ذهنی بود که « پادشاه کمال مطلوبی»(نک. ادی،۵۵۸: ۱۳۴۷)ظهورخواهد کرد. به طور طبیعی امید می رفت که آسمان، خدایان ونیروهای مافوق بشری، از این پادشاه حمایت خواهند کرد»(موذّن جامی،۱۹۳: ۱۳۷۹). درحقیقت، درآثارشهودوپیشگویی مانند ارداویراف نامه،عروج در دنیای معنوی صورت می گیرد که از جهتی، هدف آن ها پناه بردن به منجی برای رهایی از متجاوزان است و از این روست که پیوند این گونه سفر نامه های تخیّلی با باورهای دینی واسطوره شناسی ، تاحدّی با این مهاجم ستیزی درارتباط می باشد.

۲- آشنایی باسه سفرنامه ی تخیّلی

سفرنامه نگاری به دنیای پس از مرگ، همواره یکی از گسترده ترین وچشمگیرترین گونه های ادبی بارنگ وبوی دینی و اسطوره ای است وبه نظر می رسد ایران وبه ویژه ادبیات پهلوی در این زمینه پیشگام بوده است.از نخستین آثار سفرنامه ی تخیّلی دینی می توان به کتیبه کرتیر درسرمشهد، افسانه سفر گشتاسب شاه وداستان دیدار زردشت با اهورامزدا اشاره کرد.از کرتیر یا کردیر Kerdir ، موبد پرنفوذ اوایل

دوره ی ساسانی، چهار سنگ نوشته برجای مانده که یکی از آن ها در سرمشهد(۸۰ کیلومتری جنوب کازرون) قراردارد. بخش دوم این کتیبه در باره ی معراج کرتیر است که در آن ، وی از ایزدان درخواست می کند همان گونه که در زندگانی ، مقامی برجسته به او ارزانی کرده اند ، جهان دیگر رانیز به او بنمایانند تابداند کارهای نیک وبد این جهان در جهان دیگر چگونه است وبه این ترتیب ، معراجی آغاز می شود که فَرَوهرها با اوهمراهی می کنند(ر.ک: تفضّلی،۸۹: ۱۳۷۶-۹۳).به این معراج نامه ها می توان سفرنامه های تخیّلی دیگری اشاره کرد از جمله: ارداویراف نامه،سیرالعبادالی المعادحکیم سنایی(در قلمرو فرهنگ ایرانی)، رساله الغفران ابوالعلاءمعرّی(در قلمرو فرهنگ عربی)وکمدی الهی دانته (در قلمرو فرهنگ اروپایی). امّا به نظر می رسدبسیاری از این گونه معراج نامه های تخیّلی- دینی برپایه ی ارداویراف نامه ی زردشتی نگاشته شده است. در این جستار ، باتوجّه به جایگاه سه معراج نامه ی ارداویراف نامه، رساله الغفران وکمدی الهی که هریک بازتابنده ی سه فرهنگ متداول دوره ی باستان ومیانه است ، پس از آشنایی با این سه ، به بررسی تطبیقی آن ها واز میان تفاوت ها وشباهت ها، به تاثیر پذیری هریک از دیگری می پردازیم:

۱-۲. ارداویراف نامه

۱-۱-۲.ساختار: این کتاب دارای ۱۰۱ فصل است. درفصل های

۱تا۳ به چگونگی فراهم آمدن مقدمات سفر ویرافِ پارسا به جهان دیگر ، حمله ی اسکندر وتردید مردم در مسایل ایزدی به سبب پراکندگی اوستا وزند اشاره شده است. فصل های ۴تا۱۵ ،شرح مشاهدات ویراف وتوصیف انواع پارسایان وپاداش های آنان در بهشت وتوصیف برزخ است. از فصل ۱۶ تاپایان کتاب، به توصیف دوزخ وگناهکاران وعقوبت آنان اختصاص دارد.نثر کتاب ساده ومربوط به دوره ی میانه است و«در میان زردشتیان ازتوجّه خاصی برخوردار بوده است، به طوری که در گذشته آن رابه تحریر پازند در آورده اند»(تفّضلی،۱۶۹: ۱۳۷۶).

۲-۱-۲.شخصیّت اصلی: ارداویراف یا ارداویراز وبه صورت اوستایی اَشَه ویرازه، مصلح وقدّیس زردشتی است که به دنیای ارواح صعود می کند ودر آن جا حقیقت را از نزدیک می بیند و می کوشد خبرآن را برای ساکنان زمین بیاورد . ارداویراف ،درآغازبه کوه چکاددائیتی وپل چینود می رود وبه یاری دوایزد سروش پاک وایزد آذر از پل چینود که روان درگذشتگان نیکوکار وگناهکار را می آزماید می گذرد وسپس به راهنمایی دوایزد سروش پاک وایزد آذربه «همیستکان»،«بهشت» و«دوزخ» می رود ودر پی دیدار با اهورامزدابه زمین بازمی گردد وگزارش سفر خود را به موبدان عرضه می دارد.

۳-۱-۲.مکان های معراج:

- همیستکان: «جایی فرود آمدم،دیدم روان آدمی چند که به هم ایستاده اند.پرسیدم از پیروز گر سروش و اهروآذرایزد که اوشان که اند.گفت که این جا راهمستکان (اعراف)خوانندواین روانان تاحشر این جا ایستند ،اوشان راپتیاره دیگر نیست.... (همستکان)جایگاه روان آن مردم است که کرفه(کار نیک)وگناهشان برابربود؛چه هرچه که سه سروشوچر نام (حدّی برای تنبیه گناهکاران)کرفه بیشتر از گناه به بهشت وهر که گناه بیشتر به دوزخ وهرکه هردوراست دارد،تاتن پسین، به این همستکان ایستند»(عفیفی،۳۱: ۱۳۷۲).

- دوزخ: ویراف،درمعراج معنوی خود به چاهی برمی خوردکه اهریمن در طبقه ی چهارم آن جای دارد؛این چهار طبقه عبارت است : اندیشه ی بد،گفتاربد،کردار بد ودوزخ.ویراف،دردوزخ،گناهکاران رادر میان آتش می بیند.

- بهشت: ویراف،دربهشت روان انسان های نیکو کار رادر طبقات مختلف بهشت می بیند که گاهان سروده،زناشویی بانزدیکان(خویدوده) کرده،به آب وآتش وزمین وامشاسپندان احترام گذاشته وعادلانه حکومت کرده اند.وی در طبقه ی چهارو؛درپی دیدار با اورمزد ،ماموریت می یابد به جهان خاکی باز گزدد ومشاهدات خود رابه آگاهی مردم می رساند(ر.ک: همان: ۲۵-۲۷).

۲-۲. رساله الغفران

۱-۲-۲.ساختار: این اثر،نوشته ی شاعر نابینای عرب ابوالعلاء معری(۵ق.)دارای دو بخش است: ۱- بخشی درباره ی سفرهای این القارح به آسمان وجایگاه شاعران در بهشت ودوزخ؛ ۲- بخشی درپاسخ به پرسش های ابن القارح و ردّ دیدگاه های وی.اساس این معراج نامه بر جایگاه شاعران در سرودن شعرهایی که بهشتی یا دوزخی به شمار می روند استوار است.دیدار ابن القارح از بهشت،برزخ ودوزخ وسپس بازگشت به بهشت ،گفتگو با آدم(ع)وپرسش ازدانش و ورزیدگی شاعران, عناصر اصلی این معراج نامه به شمار می رود.

۲-۲-۲.شخصیّت اصلی: ابن القارح ،شخصیت اصلی این اثر است که دربهشت، باشاعرانی روبرو می شود که برخلاف انتظار وی ، در آسودگی به سر می برند. دربرزخ باجن های توبه کننده ودر دوزخ باشاعرانی که موفّق به توبه نشده اند برخورد می کند.

۳-۱-۲.مکان های معراج:

- بهشت: ابوالعلاء ،از نهرهای چهارگانه ،درختان ،حوریان وسنگ های ارزشمند بهشتی سخن می راند.ابن القارح، درمورد آمرزش شاعرانی در بهشت می پرسد که می پنداشت در دوزخ جای دارند.

- برزخ: در برزخ حفره هایی تاریک می بیندکه درآن ها جن هایی

که خوشندند به دوزخ نیفتاده اند.

– دوزخ: جایگاه شاعرانی است که شعرهایشان آنان رابه دوزخ افکنده است.

۳-۲. کمدی الهی

۱-۳-۲.ساختار: کمدی الهی بزرگ ترین اثرپرآوازه ی الگیری دانته و بزرگ ترین شاهکار ادبیات ایتالیایی است که تدوین آن از۱۳۰۷م. آغاز شد.دانته این کتاب رافقط «کمدی»Commedia نامید و«الهی»Divina ،حدود سه سده بعد به آن ،در سده ی ۱۶م. ،باهدفِ پیوند با دنیای ماوراءالطبیعه وآسمانی به آن افزوده شد. عنوان «کمدی» به مفهوم امروزی آن نیست،بلکه همان گونه که خود توضیح می دهد «تراژدی» یعنی اثری منظوم باسبک شعری خواص،«کمدی»یعنی اثری باسبک متوسط و«ترانه» یعنی اثری با سبک عامیانه ودانته براین اثر در برابر«انئیس»Aeneis ویرژیل (= تراژدی بلند پایه)نام کمدی نهاد،چرا که کمدی برخلاف تراژدی از بد آغاز می شود وبه حسن عاقبت پایان می یابد.

کمدی الهی، دارای سه بخش «دوزخ»،«برزخ» و«بهشت» با ۱۰۰ سرود وهر سرود دارای بندهای سه مصراعی، شامل ۱۱۰ تا۱۶۰ مصراع می باشد.هر بخش دارای ده طبقه است به این ترتیب: «دوزخ» دارای ۹طبقه ویک طبقه ی آغازین،«برزخ» دارای ۷ طبقه افزون برجزیره ی برزخ ، طبقه ی آغازین وبهشت زمینی و«بهشت» دارای ۹طبقه وعرش اعلا.

۲-۳-۲.شخصیّت اصلی: قهرمان اصلی کمدی الهی،درحقیقت خود دانته است. وی در دوزخ ، همراه با «ویرژیل»(نماد خرد، حکمت ودانایی)که به مثابه پیر اوست به سیر وسفر پرداخت وسپس در بهشت ،در پی رها کردن ویرژیل ،دست در دست «بئاتریس»(نماد زیبایی،عشق وجاودانگی)در گردش می پردازد.به نظر می رسدبئاتریس، همان دختری است که از نه سالگی به اوعشق می ورزید ودر ۲۴ سالگی روی در نقاب خاک می کشد.گویا هدف از آفرینش کمدی الهی، دیدار دوباره با بئاتریس در بهشت است و جدایی دانته از بئاتریس، پس از محو شدن در این معشوق ابدی است.

۳-۳-۲.مکان های معراج:

- دوزخ: این بخش دارای یک مدخل و نه طبقه است ودر هرطبقه به فراخور گناهانِ هر گروه ، افرادی جای دارند ،به این ترتیب : نویسندگان وشاعرانِ بی ایمان به کار خود در طبقه ی اوّل ، اسراف کاران درطبقه ی دوم، شکم پرستان در طبقه سوم، خسیسان در طبقه ی چهارم، تندخویان در طبقه ی پنجم، متکبران در طبقه ی ششم، قاتلان در طبقه ی هفتم، چاپلوسان وجاسوسان در طبقه ی هشتم وتاریکی در طبقه نهم.

- برزخ: دانته پس از دوزخ به برزخ می رود ودر آن جا با ارواح بسیاری دیدار می کند وپس از غسل وتطهیر خود به بهشت می رود.

– بهشت: دانته در ورودی بهشت ،پس از رها کردن ویرژیل،با بئاتریس دیدار می کند.دانته،بهشت راجایگاه انسان های پاک دامن ونیک سرشت توصیف می کند. دربهشت، افراد براساس ارتباط آنان با افلاک آسمانی طبقه بندی شده اند.

۳- بررسی تطبیقی ارداویراف نامه و رساله الغفران

به رغم شباهت های درخورتوجّهی که بین ارداویراف نامه و رساله الغفران وجود دارد برخی ،تاثیر پذیری ارداویراف نامه ازرساله الغفران را نمی پذیرند؛ از جمله عبدالمحمّد آیتی ،مترجم رساله الغفران(رساله آموزش) در دیباچه ی کتاب چنین می نویسد:

این تصوّر که ابوالعلاء از ارداویراف نامه ــ که درحدود نهصد سال پس از او نوشته شده است ــ تمتّعی گرفته باشد ،بعید به نظر می رسد؛ زیرانشنیده ام که این کتاب به عربی ترجمه شده باشد یا ابوالعلاء ، زبان پهلوی می دانسته است...پس مشابهت های رساله الغفران با ارداویراف نامه رابابد حمل برتوارد کرد نه انتحال (المعرّی،۲۹: ۱۳۴۷).

امّا واقعیّت این است که چه بسا در روزگار ابوالعلاء معرّی، ارداویراف نامه به زبان عربی ترجمه شده وبه مانند شمار بسیاری از این گونه ترجمه ها که باگذشت زمان نابود شده ، متن مترجَم این کتاب نیز نابود شده است . دودیگر آن که ابوالعلاء معرّی انسان بسیار

هوشمندودارای حافظه ای قوی بوده وبعید به نظر می رسد از یکی از پرآوازه ترین کتاب های زردشتی آن روزگار ناآگاه باشدویا زبان پهلوی نداند.جای شگفتی است که نویسنده ای ایرانی چون عبدالمحمّد آیتی این تاثیر پذیری را نادیده می گیرد و غنیمی هلال(۳۰۷: ۱۳۷۳)عرب زبان بربهره گیری رساله الغفران از ارداویراف نامه تاکید می ورزد. به هر روی، همانندی های این دواثر آن چنان چشمگیر است که نمی توان تاثیر پذیری رساله الغفران از ارداویراف نامه رانادیده گرفت.

۱-۳. شباهت های ساختاری ارداویراف نامه و رساله الغفران

- سه بخش مشترک وسه مرحله ی سفر روحانی درهردو اثرعبارتند از: دوزخ،برزخ وبهشت؛

- آغاز مشترک از بهشت ، سپس برزخ ونهایتاً دوزخ درهردو اثر؛

- عبور مشترک از پل (جداکننده ی بهشتیان از دوزخیان)برای رسیدن به بهشت درهردو اثر؛

- جای گرفتن مشترک «ابلیس» در ورودی دوزخ درهردو اثر؛

- بازگشت قهرمان هردوداستان به بهشت پس از سفر به دوزخ؛

- استقبال ایزدان از ارداویراف و بهشتیان از ابوالعلاء؛

- توصیف همانند زنان نیکوکار بهشتی در هر دوداستان با صفاتی

مانند زیبایی ، آراستگی ، نیک اندیشی و نیک گفتاری ونیک کرداری وآراستگی به زر وسیم وگوهر در ارداویراف نامه(ر.ک: عفیفی،۳۶: ۱۳۷۲)و صفاتی مانند زیبا رویی به مانند یاقوت ومرجان ونیکو کاری در رساله الغفران(ر.ک: المعرّی،۱۱۷: ۱۳۴۷)؛

– دیدارقهرمان هردو داستان باروح انسان نخستین(در ارداویراف نامه: دیدار ویراف با گیومرث وزردشت ودر رساله الغفران : دیدار ابن قارح با آدم ،همراه با پیامبر«ص»)؛

– حضور گسترده ی جانوران در هردو اثر(به ویژه مار در آزار گناهکاران)؛

– توصیف همانند دوزخ در هردو اثر(دوزخ در ارداویراف نامه: چاهی ژرف ،تاریک و تقسیم دوزخ برپایه ی اندیشه ی،گفتار وکردار بد و آکنده از آتش و جایگاه شکنجه گناهکاران ودوزخ در رساله الغفران : چاهی ژرف ،تاریک وبانگهبانی مامور آزار گناهکاران به نام «مالک»)؛

۲–۳. شباهت های درون مایه ای ومعنایی ارداویراف نامه و رساله الغفران

– تشابه هر دواثر درموضوعیّت سفرنامه ی دینی وتخیّلی بودن؛

– تشابه در حسابرسی اعمال؛

– عوامل مشابه مشترک درمورد بهشت رفتن اشخاص(در ارداویراف نامه با انجام کردار، گفتار و پندار نیک ، همراه با انجام مراسم مذهبی ودر رساله الغفران: افزون بر انجام کارهای نیک، مورد شفاعت قرار گرفتن توسط پیامبر«ص» وانجام توبه)؛

– عامل مشترک در نگارش هر دواثر: شک وتردید؛

۳–۳. تفاوت های ساختاری ارداویراف نامه و رساله الغفران

– تفاوت سبک شناسی دو اثر(ارداویراف نامه : نثری ساده وروان فارسی میانه(پهلوی) و رساله الغفران : نثری مصنوع، مسجّع و فنّی مربوط به سده ی ۵ق.)؛

– در ارداویراف نامه،راهنمایان ،دو ایزد آذر وسروش نام دارند ولی در رساله الغفران ،راهنمایی خاص وجودندارد؛

– در ارداویراف نامه،گناهکاران ،همه ی قشرهای جامعه رادر برمی گیرد ولی در رساله الغفران ،گناهکاران صرفاً شاعران هستند که به سببِ شعرهایی که سروده اند و عدم گرویدن به دین اسلام در آتش دوزخ جای دارند؛

– راوی داستان ارداویراف نامه،اوّل شخص وراوی داستان رساله الغفران، سوم شخص است؛

– گویامعراج در ارداویراف نامه ، هفت روز به درازا می کشد ولی

مدّت سفر ابن قارح در رساله الغفران ،نامعلوم است؛

– در ارداویراف نامه مردان وزنان بهشتی ودوزخی به صورت نکره به کار می روند ولی در رساله الغفران،نام اشخاص در بهشت و دوزخ مشخص است؛

۴-۳. تفاوت های درون مایه ای ومعنایی ارداویراف نامه و رساله الغفران

– بن مایه ی اندیشه ی «ویراف» در ارداویراف نامه، برپایه یآیین زردشتی و مفاهیم ایرانی است ولی در رساله الغفران با باورهای ابوالعلاء معرّی به دین اسلام ومفاهیم قرآنی روبروییم؛

٤- بررسی تطبیقی ارداویراف نامه و کمدی الهی

یکی از مهم ترین مسایل در باره ی کمدی الهی دانته، بحث پیرامون تاثیر پذیری این اثر ازدیگرمنابع،به ویژه منابع شرقی است.نویسنده ای به نام «دون میچل آسین پالاسیوس»Don Miguel Asin Palacios(۱۸۷۱-۱۹۴۴م.)نویسنده ی کتابی درباره ی کمدی الهی، براین باور است که دانته در نگارش این کتاب ، از معراج پیامبر اسلام«ص»،آیه ی نخست سوره ی اسراء (سبحان الذی اسری بعبده لیلاً من المسجدِالحرامِ الی المسجدِ الاقصی الّذی بارکنا حوله لِنُرِیَه من آیاتِنا)و کتاب فتوحاتَ المکیّه محی الدین عربی(۵۶۰- ۶۳۸ق.) تاثیر

پذیرفته است. همچنین به نظر می رسد تاثیر پذیری دانته در کمدی الهی از منابع شرقی مورد تایید بسیاری از پژوهشگران غربی از جمله آدُره بِلسورتAudre Bellesort ،لویی ژیلهLouis Gillet ، ای.سروتی E. Ceruti و ام.ساندیانوM. Sandiano می باشد.(ر.ک: غنیمی هلال،۱۹۲: ۱۳۸۲).به نظر می رسد دانته در نگارش کمدی الهی ،کم وبیش ، دست کم غیر مستقیم، از برخی آثار منظوم فارسی با درون مایه ی سفر های خیالی تاثیر پذیرفته است مانند: لیلی ومجنون،هفت پیکر وشرفنامه حکیم نظامی، حدیقه الحقیقه حکیم سنایی، مصیبت نامه ، الهی نامه واسرار نامه عطار نیشابوری، تحفه العراقین خاقانی، مطلع الانوار امیرخسرو دهلوی، و شیرین وخسرو و مجنون ولیلی سلمان ساوجی.این سخن به این معنا نیست که دانته از این گونه آثار ـ که سیر وسفر خیالی به آسمان وافلاک هفت گانه ونیز سفر به بهشت ودوزخ ومعراج پیامبراست ـ حتّی به صورت مستقیم بهره گرفته باشد، بلکه در این همانندی ها «توارد»ی وجود دارد که بیانگر وجوه مشترک ادبیات شرقی وغربی است.به هر روی، در مورد عدم بهره گیری دانته از این منابع شرقی به دلیل عدم آشنایی دانته با زبان های فارسی وعربی ونیز عدم وجود ارتباطات علمی وفرهنگی به گستردگی امروز جای تردید وجود ندارد. امّا به نظر می رسد در میان آثاری که دانته ، کم وبیش از آن ها تاثیر پذیرفته است ارداویراف نامه جایگاهی در خور توجّه دارد،به گونه ای که به نظر می رسدهیچ اثری مانند ارداویراف نامه

ایرانی با کمدی الهی دانته شباهت ندارد.

۴-۱. شباهت های ساختاری ارداویراف نامه و کمدی الهی

- سقوط هردو اهریمن در هر دو اثر به قعر دوزخ ؛

- انتخاب همانند ویراف و ویرژیل در نشان دادن بهشت ودوزخ و سهمگینی وبیمگینی ومجازات دیوان وجادوگران در هر دواثر؛

- صحنه های همانند مربوط به توصیف دوزخ ، برزخ وبهشت در هر دو اثر،

- تشابه هر دواثر درسفرنامه ی دینی وتخیّلی بودن؛

- برخورد همانند با گناهکاران در دوزخ در هر دو اثر،

۴-۲. تفاوت های درون مایه ای ومعنایی ارداویراف نامه و کمدی الهی

- جهان نگری «ویراف» در ارداویراف نامه، برپایه ی باور وی به آیین زردشتی مفاهیم ایرانی ولی در کمدی الهی دانته برپایه ی باورهای نویسنده به تعالیم مسیحیت و مفاهیم مبتنی بر اندیشه های اروپایی،

۵- نتایج و یافته های تحقیق

۵-۱. یکی از پرسش های اساسی در تعریف «ادبیات تطبیقی» رویکرد پژوهشگر این عرصه در محدوده وچگونگی تعریف آن است. این موضوع ازاین نظر اهمیّت دارد که برخی منتقدان ادبی براین باورند که اختلاف زبان ها شرط لازم وضروری در پژوهش های تطبیقی است وآثارِ دارای اشتراک زبانی در بررسی تطبیقی جای نمی گیردواین گونه بررسی ها را باید در چارچوب مقایسه وموازنه جای داد.برخی دیگر نیز معتقدند محدوده ی ادبیات تطبیقی از مباحث محدودی مانند مقایسه وموازنه که صرفاً به همانندی ها ویاتفاوت های شاعران ونویسندگان همزبان می پردازد فراتر می رود وهر گونه تاثیر وتاثّر ادبی و هنری فراتر از ادبیات قومی رادربرمی گیرد(ر.ک: کفافی،۲۰: ۱۳۸۲).به هر روی به نظر می رسد «اهمیت وارزش ادبیات تطبیقی ، افزون برتاثیر عمده درکشف ابعاد ادبیات ملّی، جنبه ی مهمتری دارد وآن ژرف نگری وکشف طبیعت نوجویی وگرایش های آن درادبیات میهنی وجهانی است»(غنیمی هلال،۲۳: ۱۳۸۲).

۵-۲. یکی از نکته های اساسی در پژوهش های تطبیقی ، نگرش پژوهشگر به نظریه پردازی تطبیقی در ادبیات است. براین اساس، وی باید بین بررسی تطبیقی آثار ادبی گوناگون با زبان های گوناگون در مقیاس محدودِ همزمانی تاریخی آثار موردبررسیِ تطبیقی با تمام

پژوهش های تطبیقی ادبیات ، انواع هنرها ودانش های بشری در حوزه ی بسیار گسترده ی دانش ادبیات تطبیقی تمایزی قایل شود. این تمایز، از این رو اهمیّت دارد که در این گونه بررسی ها ، پژوهشگر باید بر پایه ی نگرشی علمی به نظریه پردازی های ادبیات تطبیقی بپردازد و دریچه ی نگاه او به متن مورد پژوهش تطبیقی مشخّص باشد.

آن چه در ادبیات تطبیقی اهمیّت دارد ، پژوهش درباره ی تلاقی ادبیات درزبان ها وفرهنگ های مختلف، یافتن پیوندهای پیچیده ومتعدد ادب درگذشته وحال وبه طور کلّی ارائه نقشی است که پیوندهای تاریخی در اثر پذیری یا اثرگذاری اذبی داشته اند، چه درسبک، چه ازدیدگاه جریان های فکری(انوشه، ۴۱: ۱۳۷۶).

۳-۵.در میان آثار ادبی وفرهنگی ،ادبیات معراج نامه ای از جایگاه درخورتوجّهی برخورداراست.گستردگی موضوع این گونه ادبیات به سببِ پیوندآن بامفاهیم دینی، مکاشفه – رویا واصول ومبانی اسطوره ای ،آن را به جایگاه بالایی رسانده است. همچنین جای گرفتن این گونه آثار در چارچوب شهود ،پیشگویی ،مکاشفه و عروج در دنیایی معنوی ،رمزناکی ونمادین بودن آن ها را افزایش می دهد.از سوی دیگر،باتوجّه به باور ایرانیان به نجات دهنده از ستم متجاوزانی که سده ها این سرزمین رامورد تاخت وتاز قرارداده بودند،این معراج نامه

های تخیّلی، زمینه ای راعروج انسان های نجات دهنده در عرصه ای معنوی وآرمان خواهانه فراهم می کرد.

۴-۵.سه اثر ارداویراف نامه،رساله الغفران وکمدی الهی در سه حوزه ی فرهنگیِ زردشتی،اسلامی ومسیحی جای می گیرد وهرکدام مظهر این سه دنیای باستان و سده های میانه است وبه خوبی می توانند دربررسی های تطبیقی مورد توجّه قرار گیرد. شباهت های ساختاری ودرون مایه ای بین ارداویراف نامه و رساله الغفران ازیک سو و ارداویراف نامه و کمدی الهی از سوی دیگر، نقش ارداویراف نامه یِ ایرانی- زردشتی را بر رساله الغفرانِ عربی- اسلامی و کمدی الهی ِایتالیایی- مسیحی قطعی می سازد وبرجایگاه ارداویراف نامه به مثابه ی نخستین وکهن ترین معراج نامه ی شناخته شده ی دینی تاکید می کند.

کتابنامه

- ادی ،ساموئیل ک.(۱۳٤۷)،**آیین شهریاری در شرق**، ترجمه فریدون بدره ای،چاپ اوّل، تهران: بنگاه ترجمه ونشرکتاب.
- ارداویراف نامه(۱۳۷۲) ،**به کوشش فیلیپ ژینیو**، ترجمه وتحقیق ژاله آموزگار، تهران: انتشارات معین- انجمن ایران شناسی فرانسه.
- انوشه ،حسن(۱۳۷٦)،**فرهنگنامه ادبی،دانشنامه ادب فارسی(۲)**،تهران: سازمان چاپ وانتشارات وزارت فرهنگ وارشاداسلامی.
- تفضّلی،احمد(۱۳۷٦)، **تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام**،به کوشش ژاله آموزگار، چاپ اوّل،تهران: انتشارات سخن.
- دانته،آلیگیری(۱۳۳۵)، **کمدی الهی**، ترجمه شجاع الدین شفا، چاپ اوّل، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- عفیفی، رحیم(۱۳۷۲)، **ارداویرافنامه یابهشت ودوزخ در آیین مزدیسنی**، چاپ اوّل، تهران، انتشارات سخن.
- غنیمی هلال، محمّد(۱۳۷۳)، **ادبیات تطبیقی**، ترجمه سیّدمرتضی آیت الله زاده شیرازی، چاپ اوّل، تهران : نشرتوس.
- کفافی،محمدعبدالسلام(۱۳۸۲)،**ادبیات تطبیقی**،ترجمه سید حسین سیدی، چاپ اوّل،تهران: نشرآستان قدس رضوی.
- المعرّی، ابوالعلا(۱۳٤۷)، **رساله آمرزش(ترجمه رسالة الغفران)**، ترجمه عبدالمحمدآیتی، چاپ اوّل، تهران: انتشارات اشرفی.
- موذّن جامی، محمّدمهدی، **ادب پهلوانی**(مطالعه ای درتاریخ ادب دیرینه ایرانی از زرتشت تا اشکانیان)، چاپ اول، تهران: نشرقطره.

بررسی رگه های رمانتی‌سیسم در "افسانة" نیما یوشیج و "المساء" خلیل مطران

دکتر حسین فاطمی
دانشگاه فردوسی مشهد ایران
فرزانه علوی زاده
دانشجوی دکتری زبان وادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد (ایران)

چکیده

اگرچه به طور کلّی اشعاری را که در آن شاعران به بیان عواطف و احساسات شخصی خود پرداخته‌اند رمانتیک می‌نامند، امّا رمانتیسم به عنوان مکتبی ادبی سبکی است با مشخّصاتی خاص که در دوره‌ای در اروپا و پس از آن در کشورهای شرقی رواج فراوان می‌یابد. از این رو اگرچه در ادبیات فارسی و عرب از دوران گذشته جلوه‌های فراوانی از مضامین رمانتیکی به معنای عام را می‌توان یافت امّا آغاز رمانتیسم به معنای اصطلاحی کلمه و به عنوان حرکتی تازه را باید در دورهٔ معاصر و در افسانهٔ نیما یوشیج و قصیدهٔ المساء خلیل مطران جستجو نمود. به این معنا، اگرچه می‌باید در نظر داشت که شعر رمانتیک در جوامع مختلف و با توجّه به شرایط فرهنگی و اجتماعی در کنار وجوه اشتراکات تفاوت‌هایی نیز می‌یابد، امّا رمانتیسم در شعر فارسی و عربی را نباید دقیقاً تابع رمانتیسم اروپا دانست.

از این رو، مقالهٔ حاضر تحلیلی است ناظر بر مقایسه و بررسی رگه‌های مکتب رمانتی‌سیسم در شعر افسانهٔ نیما یوشیج و قصیدهٔ المساء خلیل مطران به عنوان شاعران آغازگر سنّت سرایش شعر رمانتیک درادبیات معاصر ایران و عرب. در این مقاله سعی شده است تا نحوهٔ گرایش این دو شاعر به اصول و معیارهای مکتب رمانتی‌سیسم از جمله تخیّل، تصویر پردازی، گرایش به طبیعت، درون‌گرایی و ... در حوزهٔ واژگان، معانی و شگردهای بلاغی با تکیه بر ویژگی‌های مشترک، تفاوت‌ها و اندیشه‌ها و تمهیدات خاص خود شاعران مورد بررسی قرار گیرد.

کلیدواژه‌ها: مکتب رمانتی‌سیسم، افسانهٔ نیما یوشیج و قصیدهٔ المساء خلیل مطران.

مقدمه

تعاریف گوناگونی برای رمانتیسم ارائه شده است و از زمان مطرح شدن‌اش گروهی به هواداری و گروهی به مخالفت با اصول این مکتب و بی‌ارزش انگاشتن آن پرداخته‌اند. ال. برنباوم در کتاب راهنمای جنبش رمانتیک(۱) تعاریف متعدّد پیرامون این مکتب و اصول آن را فراهم نموده است (۱). فریدریش در تعریف اثر رمانتیک می‌گوید: «آن چیزی رمانتیک است که موضوع و محتوایی عاطفی و احساساتی

(۱) Ernest Bernbaum: Guide through the Romantic Movement

را در شکل و صورتی تخیّلی و خلّاقانه به تصویر کشد» (فورست، ۱۳۷۵: ۲۰). امّا منظور از اصطلاح رمانتیسم جریان و مکتبی ادبی دارای مؤلّفه‌های شناختی خاص است که در قرن نوزدهم در اروپا رواج یافت (۲).

رمانتیسم که از اواخر قرن هجدهم در انگلستان به وجود آمده بود، به آلمان رفت و پس از مدّتی یعنی در سال ۱۸۳۰ وارد فرانسه و اسپانیا و روسیه گردید و تا سال ۱۸۵۰ بر ادبیات اروپا حاکم بود (سیدحسینی، ۱۳۷۱: ۱۷۷). مسلّماً جنبش رمانتیک محصول حرکت‌های انقلابی و نهضت‌های فکری قبل از خود بود. نهضت‌ها و جنبش‌هایی که زمینهٔ لازم برای ایجاد چنین حرکتی را در عرصهٔ ادبیات و هنر فراهم نمود. دگرگونی‌های سیاسی و تحوّلات فرهنگی در غرب به ویژه وقوع انقلاب کبیر فرانسه، شاعران رمانتیک را به دور شدن و جدا شدن از واقعیّت جامعه و پناه بردن به درون خود یا به طبیعت یا به گذشته سوق داد. از این رو نکتهٔ برجسته، دگرگونی و تحوّلی است که در اندیشه و تفکّر انسان عصر رخ داد. تحوّلی که جریان‌های ادبی گذشته را برنتابید و خواستار تغییراتی در آن‌ها شد. رمانتیسم مقدمه‌ای برای تغییر اندیشهٔ بشر گشت. نگاه کلّی‌نگر دورهٔ قبل جای خود را به نگرشی جزئی‌نگر با محوریت قرار دادن انسان و جزئیات زندگی او داد.

ادبیات مرزهای گذشتهٔ خود را از دست داد و محدودهٔ وسیع‌تری را شامل گشت. «طغیان رمانتیسم... بر ضدّ مقیّد ساختن هنر به بخش محدودی از زندگی بود. زیرا ایشان هنر را آزاد و رها می‌خواستند تا بیان هر چیز چه زیبا، چه زشت، چه فضیلت و چه رذیلت باشد» (غریّب، ۱۳۷۸: ۹۶). ژرژ پولد(۱) برجسته‌ترین منتقد فرانسوی در فصلی از کتاب خود دگردیسی‌های دایره (۳) با جسارت تمام دربارهٔ رمانتیسم دست به تعمیم می‌زند: «رمانتیسم آگاهی از سرشت اصولاً ذهنی ذهن است. نوعی کناره‌گیری از واقعیّت برای حرکت به سوی کنه و مرکز نفس که خود نقطهٔ آغازی است برای بازگشت به طبیعت» (ولک، ۱۳۷۳: ۳۹).

در ادبیات معاصر فارسی و عربی هم در دوره‌ای با چنین دگرگونی و تحوّلی مواجه‌ایم امّا آغاز جنبش رمانتیسم به معنای خاص در ادبیات معاصر را باید در افسانهٔ نیما یوشیج و قصاید وجدانی خلیل مطران به ویژه قصیدهٔ المساء جستجو کرد.

افسانهٔ نیما یوشیج را مانیفست رمانتیسم ایرانی خوانده‌اند (۴). چشم‌اندازی از رمانتیسم به مفهوم غربی و هم ایرانی در شعر افسانه وجود دارد و اشعار دیگر با جلوه‌های رمانتیکی که بعد از افسانهٔ نیما سروده شد، برکنار از تأثیر افسانه نبود. افسانه آغاز بنیانی نو در تفکّر

(۱) Georges Poulet: Les métamorphoses du cercle

شعر فارسی است. نیما همراه با ایجاد تغییرات در ساختار شعر کهن فارسی به دنبال طرح اندیشه‌های نو و احساساتی تازه در شعر نیز بود. تلاش‌هایی که در این زمینه قبل از نیما صورت گرفت به نوعی کلّی‌گویی‌هایی ناشی از ادراکاتی سطحی بود نه برخاسته از احساسات ناب انسانی و عواطف شخصی.

تفاوت بنیادین نیما با دیگر شاعران تفاوت نگاه اوست به جهان و پدیده‌های اطرافش و به درون خود و احساسات شخصی‌اش. نیما معتقد است که با دگرگون شدن وضعیّت فرهنگی و اجتماعی در دورهٔ معاصر، اندیشه و تفکّر انسان نیز باید رنگی تازه به خود بگیرد. باور نیما آن بود که ادبیات باید از هر حیث عوض شود «ما درست به دوره‌ای رسیده‌ایم که شعر مرده است. مسیر نظر تنگ و محدودی که قدما داشتند به پایان رسیده است. انتهای دیوار است. راه کور شده است» (طاهباز، ۱۳۶۸: ۵۲).

روژه لسکو مترجم بوف کور صادق هدایت به زبان فرانسه و شرق‌شناس معاصر در این‌باره می‌گوید: «نیما با طرد تصویرسازی‌های کهن، قراردادهای احساساتی و عرفانی یک شعر هزارساله را همراه با زبانی که وسیلهٔ بیان آن بود به کنار نهاد و بر آن شد تا اضطرابات قلبی و انسانی خود را در برابر زندگی، عشق، طبیعت و نیز رنج درماندگان و گذشت زمان را با زبانی تازه و گاه منحرف کننده امّا سرشار از

هیجان و بر روی هم به اندازهٔ زبان بهترین پیشروان خود کامل و در نوآوری بیان کند» (دست‌غیب، ۱۳۵۴: ۹۹).

در شعر معاصر عربی نیز گرایش به تجارب رمانتیک فروان است و چنین گرایشاتی تحت تأثیر نظریات غربی و آگاهان به این نظریات است و خلیل مطران پیشوای گرایش رمانتیکی در شعر معاصر عربی به شمار می‌رود. در قصاید وجدانی وی به ویژه قصیدهٔ المساء که در آن بر نابودی تمامی مظاهر وجود و عناصر آن می‌گرید، رگه‌های رمانتیسم بارز است (الحاوی، ۱۹۹۸: ۲۲۳).

بروکلمن اذعان می‌کند که مطران سرآغاز تجدّد در شعر معاصر عربی است و او شعر عرب را از حیطهٔ تقلید رها کرد. (عشقوتی، ۱۹۹۱: ۹۱). مطران معتقد است که شاعر در شعر باید خودش باشد نه آن‌که به تقلید و تتبّع از گذشتگان و طرح موضوعات بی‌تناسب با دورهٔ خود بپردازد. مطران در یکی از مقالات خود می‌نویسد: «عصر گذشته متعلّق به گذشتگان و عصر جدید متعلّق به ماست و آداب و اخلاق و نیازها و علوم ما با گذشتگان متفاوت است. از این رو می‌باید شعر عصر ما تمثّل تصوّرات و آگاهی‌های ما باشد نه تصوّرات و آگاهی‌های گذشتگان» (همان: ۸۶). او بر این باور بود که نقش تجربه‌های شخصی شاعر و ارزش آن نباید نادیده گرفته شود چراکه نادیده گرفتن تجربه‌های شاعر موجب می‌شود که وی بندهٔ شعر خود

گردد و باورهای وی، عاطفهٔ خلّاق و گرایشات ذهنی او مانع بزرگی در مقابل رسالت اجتماعی شعر به حساب آید.

آشنایی با زبان وادبیات غرب

امّا عامل مهمی که در گرایش نیما و مطران به شعر رمانتیک نقش مؤثّری داشت، آشنایی آن دو با زبان‌های خارجی به ویژه زبان و ادبیات فرانسه است. نیما در مدرسهٔ سن لوئی تهران با زبان و ادبیات فرانسه آشنا شد. او خود دراین باره می‌نویسد: «شعرهای من در آن وقت به سبک خراسانی بود که همه چیز در آن یک‌جور و به طور کلّی دور از طبیعت واقع و کمتر مربوط به خصایص شخص گوینده وصف می‌شود. آشنایی با زبان خارجی راه تازه‌ای را در پیش چشم من گشود. ثمرهٔ این کاوش ممکن است در منظومهٔ افسانهٔ من دیده شود» (دست‌غیب، ۱۳۵۴: ۶).

خلیل مطران نیز با زبان و ادبیات فرانسه آشنایی داشت و مدّتی را در پاریس اقامت نمود. توفیق حبیب الصحفی دربارهٔ مطران می‌گوید: «خلیل مطران هم در ادبیات فرانسه و هم در ادبیات عرب از پیشگامان است» (الرمادی، ۱۱۱۹: ۲۳۴). وی هم‌چنین در زبان‌های انگلیسی و ترکی نیز دستی داشت. چنین تسلّطی موجب شده بود که مطران با فرهنگ و ادبیات غرب آشنایی یابد. او بر آثار شعرای رمانتیک فرانسه چون هوگو و لامارتین تسلّط فراوانی داشت. او قصیده‌هایی را در باب

بزرگان فرانسه چون لامارتین، هوگو و آلفرد دوموسیه به نظم درآورده است که از زمرهٔ بهترین قصاید دیوانش به حساب می‌آید.

به نظر می‌رسد درون‌گرایی در اشعار رمانتیک نیما و به ویژه قصیدهٔ المساء مطران نیز تحت تأثیر اشعار رمانتیک فرانسه باشد. تکیه بر عواطف شخصی و غوطه‌خوردن شاعر در انزوا و آرامش درونی در بین رمانتیک‌های فرانسه به ویژه لامارتین نمود فراوانی دارد. این امر بدین سبب بود که تغییر ایده‌ها و گرایشات در دوران جدید در فرانسه با کندی بیشتری همراه بود و علّت عمدهٔ آن نیز انقلاب صنعتی و تأثیرات پس از آن بود.

هم‌چنین در فرانسه عواطف شخصی به وسیلهٔ عینیت و برون‌گرایی آرام و بی‌دردسری که هدف اصلی نئوکلاسیسم بود، به شدّت مهار می‌شد و سرکوب می‌گردید (۵). تأکید بیش از حدّ شاعران رمانتیک فرانسوی بر ذهنیت و درون‌گرایی هم در نظر و هم در عمل بخشی از واکنش دوران بر علیه مکتب قدیم است (فورست، ۱۳۷۵: ۸۳). امّا نشانه‌های گرایش رمانتیکی در افسانهٔ نیما یوشیج و قصیدهٔ المساء خلیل مطران را می‌توان از چند جنبه مورد بررسی قرار داد:

گرایش به ذات

به معنای برجستگی فردیت و احساسات شخصی شاعر و بیان

آزاد احساسات و معطوف شدن به تجربه‌های شخصی. در اشعار رمانتیکی انسان و در حقیقت خود شاعر اوّلین و آخرین موضوع در تجربهٔ شاعری است. «هنرمند رمانتیک به دنبال آزادی از قید قواعد کلاسیک، فرمانروائی (من) را در هنر مستقر می‌سازد و به وسیلهٔ هنر، خواهش‌های دل و رنج‌های روح خود را بیان می‌دارد» (سیدحسینی، ۱۳۷۱: ۱۸۰).

نیما و مطران هر دو شاعر دل خویش‌اند و آن‌چه می‌گویند از خود و دل خود است. نیما در افسانه از عواطف شخصی خود می‌گوید و درونیات خود را به نمایش می‌گذارد:

ناشناسی دلم برد وگم شد
من پی دل کنون بی‌قرارم
لیکن از مستی بادهٔ دوش
می‌روم سرگران وخمارم

(یوشیج، ۱۳۸۳: ۱۵۲)

شعر مطران نیز تجلّی درون ناآرام شاعر، اضطراب‌ها وسردرگمی‌های اوست.

هذا الذی أبقیته یا منیتی من أضلعی وحشاشتی وذکائی
عمرین فیک أضعت لو أنصفتنی لم یجدرا بتأسّفی وبکائی

(مطران، بیتا، ج ۱: ۱۷)

این درحالی است که شاعران کلاسیک شعری را می‌ستودند که مضمونی فاخر و باشکوه را به تصویر کشد و بدون غوطه‌وری در عواطف و احساسات و تخیّلات شاعر، منطقی، معقول و برگرفته از واقعیّت باشد. در شعر نیما و مطران، تصویر انسان واقعی عصر با تمام ویژگی‌ها، عواطف و احساساتش جلوه‌گر است. در واقع آن‌چه را که می‌گویند عمیقاً حس کرده‌اند و عاطفهٔ حقیقی و خیال ناب شاعر در شعر جریان دارد. نکته‌ای که باید به آن توجّه نمود آن است که نیما و مطران را به عنوان شاعرانی می‌شناسیم که آغازگران رمانتیسم در ادبیات معاصر هستند و در آستانهٔ رمانتیسم متوقّف شده‌اند از این رو هم‌چون رمانتیک‌های افراطی گرفتار تصنّع‌گویی و بیان اغراق‌آمیز عواطف نشده‌اند، بلکه عاطفهٔ انسانی به طرزی طبیعی محور اصلی شعرشان را تشکیل می‌دهد.

یأس وحزن رمانتیکی

حسّ یأس و حزن رمانتیکی اغلب همراه با بیان درد و رنج است. شعر شاعران رمانتیک آمیخته با رنج و درد آن‌ها است.آلفرد دوموسه در یکی از اشعار خود می‌سراید: «ای رنج تسلّی‌بخش، دل مرا بشنو که مشتاقانه تو را سپاس می‌گوید زیرا هرگز باور نمی‌توانستم کرد که بتوان از چنین زخمی تا بدین حد رنج برد و در عین حال تا بدین اندازه از این درد احساس لذّت کرد» (دوموسه، بی‌تا: ۴۱).

یأس و ناامیدی در شعر لامارتین شاعر رمانتیک فرانسوی بسیار بارز است. او با ناامیدی می‌سراید: «قلب من از همه چیز حتّی از امید خسته شده است. دیگر سرنوشت را با آرزوهای خود مزاحم نخواهد شد» (زیرک‌زاده، ۱۳۳۲: ۵۹). خلیل مطران هم‌چون شاعران رمانتیک رنج و درد را ارج می‌نهد. او قصیدهٔ المساء را با درد آغاز می‌کند:

داءٌ ألـمَّ فخلتُ فيه شِفائی من صَبوتي فَتَضَاعَفَت بُرَحائي

(مطران، بیتا، ج ۱: ۱۷)

المساء صحنهٔ جدال میان امید و ناامیدی است امّا در نهایت یأس و تاریکی است که بر سرتاسر شعر چیره می‌شود. او قصیدهٔ خود را با این بیت به پایان می‌برد:

و كأنّني آنست يومي زائلاً فرأيتُ في المرآة كيف مسائي

(مطران، بیتا، ج ۱: ۱۹)

اساساً نگاه شاعر رمانتیک به هستی نگاهی مساوات بین است. آن‌ها نه فقط به خوبی‌ها و خیر بلکه به شر و بدی نیز در جهان نظر دارند و حتّی به مشکلات و سختی‌ها توجّه بیشتری نشان می‌دهند. این امر در مفهوم وسیع‌تر ناشی از رخدادهای سیاسی و اجتماعی عصر و حسّاسیت بالای شاعران در برابر چنین اوضاعی است. نیما می‌گوید: «مایهٔ اصلی اشعار من رنج است. من برای رنج خود شعر می‌گویم. فرم، کلمات، وزن و قافیه در همه وقت برای من ابزای بوده‌اند که

مجبور به عوض آن‌ها بوده‌ام تا با رنج من و دیگران سازگار باشد» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۲۲۵).

در شعر افسانه عاشق گرایش به یأس دارد. همه چیز را دروغ و حیله می‌داند و گمان می‌کند که هیچ‌گاه به آرامش درونی نخواهد رسید:

رو فسانه که این‌ها فریب است
دل ز وصل وخوشی بی‌نصیب است
دیدن وسوزش وشادمانی
چه خیالی ووهمی عجیب است
بی‌خبر شاد وبینا فسرده ست

(یوشیج، ۱۳۸۳: ۱۵۱).

نیما مأیوسانه دست به کورسوی امیدی می‌زند که از خاطره‌ها وتداعی لحظات خوشایند گذشته ناشی می‌شود:

یاد می‌آوری آن خرابه
آن شب وجنگل آلیو را
که تو از کهنه‌ها می‌شمردی
می‌زدی بوسه خوبان نو را
زان زمان‌ها مرا دوست بودی

(همان: ۱۴۵).

ویکتور هوگو که وی را پدر جنبش رمانتیسم فرانسه می‌دانند، خاطره

را مقدّس ومبارک می‌شمارد وآن را التیام‌بخش اندوه کسانی می‌داند که گذر زمان موجب ویران شدن آرزوها ودوری وجداشدنشان از یکدیگر شده است: «ای طبیعت نیک اختر! چه آسان می‌برید از یاد ودر تبدل‌هاتان چه آسان می‌برید از بین، رشته‌های پنهان را که دل‌هامان بر آن خورده پیوند»(علوی، ۱۳۸۴: ۵). بنابراین از منظر شاعران رمانتیک تنها خاطره است که توان مقابله با قدرت زمان را دارد زیرا خاطره، گذشته را باز می‌آفریند وآن را زندگی دوباره می‌بخشد وبدین ترتیب گذر زمان را نفی کرده وبه گذشته چهره‌ای حاضر وجاودانه اعطا می‌کند (همان: ۱۲). نیما هم‌چنین یادآوری خاطرات تلخ گذشته را موجب افزونی تألّم روحی می‌داند:

حالیا تو بیا ورها کن
اوّل وآخر زندگانی
وز گذشته میاور دگر یاد
که بدین‌ها نیرزد جهانی
که زبون دل خود شوی تو

(یوشیج، ۱۳۸۳: ۱۵۲)

حسّ رنج ودرد در شعر نیما ومطران تصنّعی وبه دنبال تقلید از شاعران رمانتیک غربی نیست بلکه آن‌ها به تجربه دردمند ورنج کشیده بودند وگویی رنج با زندگی‌شان خو گرفته بود. در واقع شاعران رمانتیک اغلب از اصلاح جامعه ناامیدند ونمی‌توانند واقعیّت زمان را

تحمّل کنند وآسایش وآرامشی را که به دنبال آن هستند در واقعیّت روزگار خود نمی‌یابند. امّا تفاوتی را که می‌توان بین نیما ومطران در زمینهٔ اندوه رمانتیکی قائل شد آن است که در شعر المساء، اندوه مطران اندوهی کاملاً فردی است ودرد اجتماع در این قصیده به چشم نمی‌خورد. مطران این قصیده را به هنگام پیری وابتلا به بیماری سرود. ناامیدی از درمان ورنج ودرد بیماری، موجب اندوه وتألّم روحی وی شده بود. او خود تلاش برای درمان بیماری‌اش را بی‌فایده وناامید کننده می‌داند:

عبث طوافي فی البلاد وعلّة فی علة منفاي لاستشفاء
متفرّد بصبابتي متفرّد بکآبتي متفرّد بعنائي

(مطران، بیتا، ج ۱: ۱۸)

امّا اندوه نیما حتّی در افسانه نیز رگه‌های اجتماعی دارد. نیمای جوان با اندیشه‌های انقلابی از اجتماع شلوغ و پرریای شهر آزرده است و آرزوی بازگشت به طبیعت مازندران و دوری و کناره‌گیری از انسان‌هایی را دارد که نه کار او را ارج می‌نهادند و نه حتّی درمی‌یافتند. هم‌چنین علل سیاسی و تأثیرات و سرخوردگی‌های بعد از جنگ جهانی را هم باید بدان افزود. همین دغدغهٔ اجتماعی در کنار حزن فردی، اندوه و یأسی اجتماعی را برای وی به همراه دارد که گاه در پرده‌ای از رمز و با زبانی نمادین جلوه‌گر می‌شود:

خـــنـــده‌ای نـاشـکـفـت از گـــل مـن
کـــه ز بـــــاران زهـــــری نـــشـــد تـر
مـــن بـــه بـــــازار کـــــالا فـــروشـــان
داده‌ام هرچه را در برابر شـادی روز گمگشـته‌ای را
(یوشیج: ۱۳۸۳: ۱۵۱)

گرایش به طبیعت

یکی دیگر از جنبه‌های شعر رمانتیکی در این دو شعر، گرایش به سادگی و پاکی طبیعت و بازگشت به آن است. شاعران رمانتیک‌ها همواره برای رهایی از زندگی شهری و واقعیّت‌های آن و برای یافتن همدرد و همراهی برای خود به دنبال گریزگاه‌هایی بودند: گریز به طبیعت، گریز به گذشته و دوران کودکی، گریز به اتوپیای رمانتیکی و آرمان‌شهر و گریز به وطن ایده‌آل (۶).

لامارتین شاعر رمانتیک فرانسوی می‌گوید: «امّا طبیعت بر جای خود باقی است. او تو را دعوت می‌کند و تو را دوست می‌دارد. خود را در آغوش بیکران او بیفکن که همواره بر روی تو باز است» (زیرک‌زاده، ۱۳۳۲: ۶۰). او از راه مشاهدهٔ طبیعت به سوی خدا می‌رود و در نظر او آسمان‌ها بر عظمت خداوند گواه هستند: «خدای من چقدر آسمان‌های تو بزرگ هستند. هر وقت فکر بشر نام تو را بر زبان می‌آورد در خود احساس کوچکی می‌کند» (همان: ۶۱).

چنان‌چه اشاره شد نیما و مطران هر دو آغازگران رمانتیسم در شعر معاصر فارسی و عربی محسوب می‌شوند و در همان آستانهٔ رمانتیسم نیز متوقّف می‌شوند، از این رو تنها رگه‌هایی از رمانتیسم را در شعر این دو می‌یابیم. در شعر نیما و مطران نشانی از کشف و شهود رمانتیکی، سفر بر بال‌های خیال یا تصویری از اتوپیای رمانتیکی وجود ندارد و در مقابل گرایش به طبیعت با مداخلهٔ ذات شاعر بسیار برجسته است. گرایش به طبیعت در مکتب رمانتیسم در حقیقت پاسخی به عقیدهٔ گذشته است که طبیعت را نه چون موجودی زنده که ماهیّت خاصّ خود را دارد و حتّی می‌تواند در آدمیان تأثیراتی داشته باشد، بلکه هم‌چون ابزاری در خدمت آدمی و ماشینی که تنها با برنامه‌ریزی انسان عمل می‌کند، تصوّر می‌کردند.

از نظر دکارت و پیروان خردگرای او جهان به منزلهٔ یک ماشین است و انسان به واسطهٔ عقل و هوش خود سلطان بلا منازع آن به حساب می‌آید و بخش بکر و سرکش آن یعنی طبیعت را رام و مطیع خود می‌کند امّا به اعتقاد شاعران رمانتیک، طبیعت به جای این‌که صرفاً آلت دست انسان باشد به موجودی خودبنیاد و مستقل تبدیل می‌شود و شاعران به جای استفاده از عبارت‌های مبهم و متداول چیزهایی را توصیف می‌کنند که حقیقتاً آن‌ها را دیده و درک کرده‌اند (فورست، ۱۳۷۵: ۵۲).

شاعران رمانتیک‌ها غالباً وحدت‌گرایند و آن فطرت پاک انسانی را

که به اعتقاد آن‌ها در جوامع اولیه و ابتدایی نمود بیشتری دارد و بر اثر تمدّن جدید روز به روز کمرنگ‌تر می‌شود، در بازگشت به طبیعت می‌جویند. در مکتب رمانتی‌سیسم، طبیعت نه به عنوان عنصری فاقد نیرو و حرکت بلکه عاملی شورانگیز و مؤثّر و در پیوند با عاطفه و احساس آدمی به تصویر کشیده می‌شود. وحدت‌گرایی و نشانه‌های کشف و شهود رمانتیکی و کشف روح کلّی طبیعت در افسانهٔ نیما و المساء خلیل مطران به چشم نمی‌خورد. طبیعت در شعر این دو تنها انعکاس و بازتابی است از آن‌چه که در درونشان می‌گذرد. پناهگاهی برای رها شدن از رنج و اندوه زندگی مادی. آن‌ها عاطفهٔ خود را در طبیعت تسرّی می‌دهند و به ویژه مطران تا حدّ فنا در آن پیش می‌رود.

دوران کودکی مطران در دامان طبیعت گذشت. کوه‌های سر به فلک‌کشیدهٔ لبنان، باغ‌های سرسبز و چراگاه‌های زیبا. این طبیعت بکر و وحشی در اندیشه و احساس این کودک تیزهوش بسیار تأثیرگزار بود. دیوان او سرشار از تصویرهای ناب و زیبا است که از انس او با طبیعت مایه می‌گیرد و خاطرات دوران کودکی او را تداعی می‌کند (۷). این گرایش و نزدیکی به طبیعت در شعر مطران به حدّی است که الرمادی آن را استحاله و فنای مطران در طبیعت می‌داند. او معتقد است که در شعر مطران، طبیعت روحی انسانی دارد و این گرایش در شعر او گرایش شعر رمانتیک غربی است که قبل از وی در شعر عربی

وجود نداشته است (الرمادی، ۱۱۱۹: ۱۱۷). در قصیدهٔ المساء این گرایش و نزدیکی به طبیعت کاملاً بارز است. او هنگامی که بر روی تخته سنگی سخت می‌نشیند چنان با آن احساس نزدیکی می‌کند که آرزو دارد قلبی به سختی سنگ داشته باشد:

ثاو على صخر أصمّ وليت لي قلباً كهذي الّصخرة الصّمّاء

(مطران، بیتا، ج ۱: ۱۸)

یا با پناه بردن به طبیعت به دنبال درمان جراحات درونی خویش است. رنج خود را با دریا باز می‌گوید ودریا از رنج وی به خروش می‌آید:

شاك الى البحر اضطراب خواطري فيجيبني برياحه الهوجاء

(همان: ۱۸)

و چون به هنگام غروب از روزگار تنگ‌دل میگردد، سینهٔ دریا نیز تنگ می‌شود:

والبحر خفّاق الجوانب ضائق كمدا كصدری ساعة الامساء

(همان)

مطران نمودهای واقعیّت را در طبیعت می‌بیند و با طبیعت پیوند می‌خورد و آن را زنده می‌داند (۸). تصویرهای شعری مطران نیز برگرفته از طبیعت است و در حقیقت طبیعت برای مطران منشاء الهام است. او طبیعت را ساده امّا خلّاق به تصویر می‌کشد.

و الشّمس فی شفق یسیل نُضاره فـوق العقیـق علـی ذریً سـوداءِ

(همان: ۱۹)

نیما نیز در گریز از واقعیّت‌های زندگی شهری خواهان بازگشت به طبیعت سادهٔ مازندران است (۹). طبیعت در شعر نیما زنده است و با شخصیّت شاعر یگانگی دارد. نیما گزارش‌کنندهٔ طبیعت و مناظر زادگاه خود نیست بلکه آن‌ها را در خود تحلیل می‌برد. تلفیق طبیعت و شخصیّت وی موجب می‌شود که آن‌چه می‌گوید بازگوکنندهٔ احساسات و ادراک واقعی او باشد (دست‌غیب، ۱۳۵۴: ۹۵). نیما در منظومهٔ افسانه به زندگی شبانی خود در دامان طبیعت و همراه با گوسفندان در دشت و کوه اشاره می‌کند.

کـــوچ مـــی‌کـــرد بـــا مـــا قـبـیـلـه
مـــا شـمـــالـــه بـــه کـــف در بـــر هم
کـــوه‌هـــا پـــهـــلـــوانـــان خـــودسـر
سر برافراشته روی در هم گلّـهٔ مـا همـه رفتـه از پیش

(یوشیج: ۱۳۸۳: ۱۵۵)

خلّاقیّت نیما با بهره‌گیری از نیروی تخیّل لایهٔ تازه‌ای از طبیعت را در شعر وی به نمایش می‌گذارد.

درهـــــم افـــتـــاده دنـــدانـــه کـــوه
سـیـل بـــرداشـــت نـــاگـــاه فـریـاد

فـــاخـــتـــه گـــــم کـــــرد آشـــيـــانـــه
ماند توکا بـه ویـرانـه آبـاد رفـت از یادش اندیشـه جفت

(همان: ۱۵۶)

نیما خود را زادهٔ کوه وآوردهٔ ابر می‌داند در حالی‌که بهار را در آغوش دارد:

ای فـســانـه مـــرا آرزو نیست
کـــه بـچـیـنـنـدم ودوســـــت دارنـــد
زادهٔ کـــوهـــم آوردهٔ ابـــر
به که بر سبزه ام وا گذارند بـا بهاری که هسـتم در آغوش

(همان: ۱۶۰)

آن‌چه که نیما و مطران از پدیده‌های طبیعت به تصویر می‌کشند، جایگزینی‌های عاطفی و احساسی از آن‌ها نیست بلکه مرتبه‌ای عمیق‌تر و به مراتب واقعی‌تر از طبیعت است که چشمان تیزبین این دو شاعر به کمک نیروی تخیّل بر آن وقوف می‌یابد. هم نیما و هم مطران با طبیعت به مرز یگانگی می‌رسند و در نگاه هر دو تلفیق عینیت و ذهنیت کاملاً بارز است. آن‌چه در عینیت تجلّی می‌یابد همان ذهنیات آن‌هاست و از طرف دیگر ذهنیات آن‌ها نقش مؤثّری در شکل‌گیری و تعریف عینیت دارد.

زبان رمانتیکی

حرکت رمانتیسم در شعر تمامی جنبه‌های آن را تحت‌الشعاع خود قرار داد و به ویژه در حوزهٔ واژگان تحوّل ایجاد نمود. شاعران رمانتیک معتقد بودند که به دنبال تجربه و دریافت تازه‌شان از شعر باید به نوسازی زبان بپردازند. به اعتقاد آن‌ها زبان گذشته با همان ضابطه‌های خاصّ خود دیگر قادر به تأثیرگذاری و ایجاد دریافت‌ها و تعامل‌های تازه نبود.

امّا آن‌ها معتقد بودند روش کاربرد، ارزش واژه و میزان تناسب یا عدم تناسب آن را مشخّص می‌کند و کلمه به خودی خود دارای ارزش شعری نمی‌باشد و نوآوری ضرورتاً به معنای به کارگیری واژه‌های جدید و طرد واژه‌های قدیمی نیست بلکه به معنای دلالت تازه به کلمه بخشیدن از خلال نگرش جدید دربارهٔ پدیده‌ها و واژه‌هاست و شاعر از خلال احساس تازه‌اش به واژه‌ها و تجربه‌اش در زندگی می‌تواند به آن‌ها دلالت‌های شعری ببخشد (علاق، ۱۳۸۸: ۲۱۸).

الیوت می‌گفت: «ما در پی آن نیستیم که شاعر نسخهٔ کاملی از زبان عادی و زبان خویشان و دوستان و اطرافیانش را به ما ارائه نماید. امّا آن‌چه که در محیطش می‌یابد، همان چیزی است که شعرش را از آن می‌سازد» (همان: ۲۳۲). شاعر در پرتوی احساس ویژهٔ خود به زبان و واژه‌ها معنایی تازه و کارکرد شعری می‌بخشد. شاعر رمانتیک

زبان گفتار را به مرز شعر نزدیک می‌کند. این امر به معنای شکستن محدودیت کاربرد واژگان خاص در شعر و مخالف با سنّت شعر کلاسیک است که در آن واژه می‌باید متین، فاخر و در متون ادبی پرکاربرد باشد. امّا در مفهوم جدید هر واژه‌ای می‌تواند وارد حریم شعر شود به شرط آن‌که کارکرد شعری بیابد و با تجربهٔ شعری شاعر و احساس او آمیخته گردد. شاعر با بخشیدن مدلول‌های مختلف به یک واژه ساخت تازه‌ای از زبان را به وجود می‌آورد و در نحوهٔ بازنمود و ارائهٔ واژه‌ها تفاوت ایجاد می‌کند. سارتر در باب شعرای معاصر می‌گوید که آن‌ها لفظ را چون شیئی ملموس می‌دانند که وجهی از گوشت و خون دارد. مظهری از مظاهر هستی مانند درختان، ستارگان و پرندگان (غریّب، ۱۹۷۱: ۲۵۳). وردزورث نیز معتقد است که شاعر باید رویدادها و موقعیّت‌های شعرش را از زندگی عادی برگزیند و آن‌ها را تا سرحدّ امکان به زبانی بازگو کند که به راستی مردم آن را به کار می‌برند (فورست، ۱۳۷۵: ۸۵).

این اصول و پیشنهادهای شاعران رمانتیک به یک اصل مهم بر می‌گردد که همه بدان باور داشتند: مخالفت با تقلید. آن‌ها در تمام جنبه‌های شعر چه زبان و چه معنا و چه صور خیال سعی می‌نمودند تا چیز نویی عرضه کنند.خلیل مطران اگرچه با طرز فکر و عقیدهٔ رمانتیک‌ها در باب واژگان آشنا بود و در مقدمهٔ دیوانش نیز ادّعا می‌کند که قصد نوآوری و تجدید الگوی شعری دارد (۱۰)، امّا دست

کم در قصیدهٔ المساء نوآوری در ساحت زبان آن‌گونه که مورد توجّهٔ رمانتیک‌ها بود وجود ندارد. اگرچه افکار مطران به سمت تمایلات رمانتیکی کشیده شده است امّا زبانش همان زبان سنّتی عربی است و واژه‌های قدیمی در آن فراوان به کار رفته است (۱۱). در قصیدهٔ المساء این قبیل واژگان فراوان به کار رفته است واژه‌هایی مانند **حشاشهٔ، مورد، تصویب و الصعداء، جوی، صخره الصّمّا، سعد، حسناء و...**

از این رو اگرچه مطران از نظر نوع عواطف و موضوعات شعری از رمانتیسم روشن و آشکاری برخوردار است ولی به علّت طرز به کار گرفتن زبان عربی، به شیوه‌ای که اصالت آن قابل انکار نیست، از صبغهٔ تقلید خالی نیست. در واقع مطران حریص بر زبان خویش است و در به کار گرفتن لغات عربی قدیم تردیدی ندارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۵۱). با این حال زبان مطران از همان زبان سنّتی واژه‌هایی را بر می‌گیرند که دلالت رمانتیکی دارند و حزن و اندوه او را به خوبی نشان می‌دهند. بسامد این قبیل واژه‌ها در قصیدهٔ المساء بالا است. واژه‌هایی از قبیل معتکر، قریح، مآتم، کدرهٔ، ضائق، عبرهٔ، تأسّف، بکاء، غربهٔ، متفرّد، کآبهٔ، عناء، اضطراب، دمعهٔ، رثاء و...آشکار است که در شعر مطران عاطفه و احساس، مرز واژگان را تعیین می‌کند و قابلیت واژه‌ها و عمق آن‌ها در بیان عاطفه و احساس شاعر در خور توجّه است.

در این زمینه می‌توان تفاوتی را بین نیما و مطران قائل شد. تجدّد در شعر معاصر عرب و شکستن وزن و سنّت عروضی در اشعار مطران چندان نمودی ندارد و این اقدام پس از او با انقلاب نازک الملائکه و همراهانش صورت گرفت. مطران تنها آغازگر جنبش رمانتیسم در ادبیات معاصر عرب است در حالی‌که نیما علاوه بر شکستن سنّت‌ها و چارچوب کهن شعر سنّتی، رمانتیسم را نیز وارد شعر معاصر نمود. نیما دریافت که حوزهٔ واژگان شعر کهن و تصویرگری‌های آن که برای انسان مدرن مبتذل و تکراری می‌نمود، توانایی و قدرت پرداخت‌های تازه را ندارد. او با طرح افکار و اندیشه‌های نو در شعر معاصر این قدرت را یافت که در زبان شعر و تصاویر آن بسطی عمیق ایجاد کند (۱۲).

زبان نیما از تجربیات شخصی وی و زندگی طبیعی‌اش در دامان طبیعت مایه می‌گیرد و عاطفه و احساس نیما زبان ویژه وی را به همراه دارد. نیما به زندگی عادی و روزمره باز می‌گردد و از واژه‌ها و اصطلاحات آن بهره می‌گیرد تا زبانش را غنی سازد و البته این واژه‌ها و اصطلاحات را با جلوه‌ای خاص و با دلالت‌های معنایی تازه‌ای که در گذشته وجود نداشته است به کار می‌برد:

در سریها به راه ورازون

گرگ دزدیده سر مینماید... (یوشیج، ۱۳۸۳: ۱۵۰)

اندر آن گوشه چوپان زنی زود

ناف از شیرخواری ببرید... (همان: ۱۴۷)

به دو پا رانی از دست خوانی

با من آیا تو را قصد بازی است

تو مرا سر به سر می گذاری...(همان: ۱۵۹)

تخیّل رمانتیکی

یکی دیگر از جنبه‌های رمانتیسم که رابطهٔ مستقیمی با تصویرپردازی دارد، اهمّیّت خیال و تخیّل شاعرانه است. ویژگی برجسته در مکتب رمانتی‌سیسم همان اهمّیّت و اعتباری است که رمانتیک‌ها برای نیروی خیال آدمی قائل‌اند و آن‌چه که موجبات چنین تخیّل دورپروازی را فراهم می‌سازد نوع نگاه و زاویهٔ دیدی است که شاعر به اطراف و پدیده‌های پیرامون خود دارد. بلیک می‌گوید: «جهانی را در دانهٔ شنی دیدن و آسمانی را در گلی وحشی، بی‌کرانگی را بر کف دست سنجیدن و جاودانگی را در گذشت ساعتی» (باوره،۱۳۷۳: ۶۶).

در مکتب کلاسی‌سیم تخیّل نقش پررنگی ندارد و به آن بهای چندانی داده نمی‌شود (۱۳). به اعتقاد لاک قریحه سرشتی غیرمسئولانه دارد و به حقیقت یا واقعیّت بی توجّهی می‌کند. رمانتیک‌ها نظریه‌ای

را که باعث می‌شد آثارشان از ارتباط با زندگی محروم شود، با تحقیر رد می‌کردند. از نظر بلیک و کولریج فلسفهٔ لاک نمایانگر ارتدادی مرگ‌آور دربارهٔ ماهیّت هستی بود و هر دو از لاک سخت انتقاد می‌کردند و تأکید می‌ورزیدند که حیاتی‌ترین فعّالیّت ذهن تخیّل است (همان: ۵۷). اعتقاد لاک مبتنی بر افکار زمانه‌اش بود. شاعران رمانتیک نظام فکری لاک را زیر سؤال می‌بردند زیرا معتقد بودند خیال و قوهٔ تخیّل، توانایی خداگونه‌ای به بشر می‌بخشد (۱۴).

رمانتیک‌ها در انتقاد به عقیدهٔ گذشته برای تخیّل و نقش آن در آفرینش شعری اهمّیّت زیادی قائل شدند. برخی از شاعران رمانتیک تا آن‌جا پیش می‌روند که معتقد به الوهی بودن خیال می‌شوند. آن‌ها فعّال شدن نیروی تخیّل در وجودشان را فرو رفتن در نوعی حالت خلسه و الهام می‌دانستند و خود را چونان آفرینش‌گری که با بهره‌گیری از تخیّلی که ماهیت الوهی دارد به خلق می‌پردازد بلیک با اطمینان می‌گفت: «تنها یک قدرت است که از انسان شاعر می‌سازد: این قدرت همان تخیّل است، همان شهود الهی» (همان: ۶۷).

چنین معنایی از تخیّل در افسانهٔ نیما و المساء مطران دیده نمی‌شود امّا آن‌چه اهمّیّت دارد آن است که هم نیما و هم مطران به اصل کلیدی رمانتیک‌ها یعنی مخالفت با تقلید باور داشتند و هر دو به دنبال راهی بودند برای رسیدن به آن‌چه باید باشد به جای آن‌چه هست. برخلاف

کار شاعران کلاسی‌سیسم که مبتنی بر توصیف است، کار شاعران رمانتی‌سیسم مبتنی است بر خلق. شاعر کلاسیک در جایگاهی قرار دارد که تنها آن‌چه را که می‌بیند بازگو می‌کند و شاعر رمانتیک در پی آن است که آن‌چه را که از دیدگان مردم عادی پنهان است به آن‌ها نشان دهد و دنیا را آن‌گونه که خود می‌خواهد خلق کند. از این جهت توانایی شاعر در بهره‌گیری از قوّهٔ تخیّل بسیار اهمّیّت دارد (۱۵). این اعتقاد شاعران رمانتیک در راستای اصل عدم تقلید است. بلیک می‌گوید: «یا باید دستگاهی فکری بیافرینم و یا بردهٔ دستگاه فکری شخص دیگری باشم. مرا با تعقّل و قیاس کاری نیست. کار من آفرینش است» (همان: ۷۶).

نیما و مطران به جای پرداختن به تعاریف مبالغه‌آمیز از قدرت و نیروی تخیّل- کاری که رمانتیک‌های افراطی می‌کردند- از این نیرو در جهت خلق و آفرینش هنری در شعر بهره می‌گرفتند. بهره‌گیری این دو شاعر از نیروی تخیّل موجب می‌شود تا دنیایی در شعرشان خلق کنند که خاصّ خودشان باشد. این امر با ذهنیت‌گرایی و فردگرایی رمانتیک‌ها در پیوند است. حالات شخصی شاعر به مدد قوهٔ تخیّل در شعر تسرّی می‌یابد و شعر او به نوعی شعر ذهنی و خاصّ اوست. در شعر نیما و مطران دنیای خاصّ دو شاعر تجلّی می‌یابد (۱۶).

تصویرپردازی

تصویر عامل حیاتی در شعر رمانتیک‌ها است. تصویرپردازی در شعر رمانتیک با تصویرپردازی در اشعار کلاسیک تفاوت بسیاری دارد. «در اوایل قرن هجدهم تصویر در شعر جایگاه حاشیه دارد و به عنوان نوعی آرایش و تزیین از آن استفاده می‌شود در حالیکه در شعر رمانتیک از شأن و اعتبار مقتدرانه و مسلّط برخوردار است و به عنوان کارگزار و عاملی فعّال در خدمت معنا قرار دارد» (فورست، ۱۳۷۵: ۸۲). در بسیاری از اشعار رمانتیک، شعر و معنای مورد نظر شاعر بر پایهٔ تصویر می‌گردد. تصویرهای شعری نه فقط تأکید کننده و برجسته‌گر معنا هستند بلکه به واقع تصویرها هستند که معنا را می‌سازند. «تصویر در نگاه شاعران کلاسیک وسیله‌ای برای روشن نمودن اندیشه یا تأکید بر آن است در حالی‌که از نظر شاعران رمانتیک تصویر خویشاوند معنا است و لباسی برای آن نیست و نقشی اساسی دارد به گونه‌ای که نمی‌توان از آن چشم پوشید» (الحاوی، ۱۹۹۸: ۲۰۶).

شعر نیما و مطران اساساً تصویر است و با حذف تصویر چیزی باقی نمی‌ماند چراکه تصاویر شاعر و احساس و اندیشهٔ او پیوندی ژرف با یکدیگر دارد. شعر آن‌ها مشتمل بر تصویری کلّی است که خود مشتمل بر مجموعه‌ای از تصاویر جزئی و مرتبط با یکدیگر است که پیرامون تصویری واحد می‌گردند و به کمک واسطه‌ها زنجیره‌ای از تصاویر را شکل می‌دهند که هریک تداعی کنندهٔ دیگری است.

تصویر مرکزی با توجه به اصل وحدت به طور طبیعی ذهن شاعر را به سوی خلق تصاویری در پیوند با آن می‌کشاند. بنابراین شعر با نظام تصاویر خود بسط می‌یابد. این نکته امکانات بی‌حدّی را در اختیار شاعر قرار می‌دهد و موجب می‌شود که شعر او تأویل‌های متعدّدی را نیز بپذیرد. تصویر شعری پرتویی از تصویر واقعی است با دخالت انفعالات درونی شاعر و خلّاقیّت و نیروی تخیّل او. چنین تصویرهایی به لحاظ روانی برانگیزانندهٔ مخاطب است. بنابراین تصویر دیگر امری زائد و تصنّعی نیست بلکه تصویر است که معنای مورد نظر شاعر را القا می‌کند. این نظام تصاویر و تخیّل وسیع شاعر در واقع او را به سمت طراحی شعر می‌کشاند.

نیما به تجسّم مفاهیم و توصیفات و جنبهٔ نمایشی شعر روی می‌آورد و وصف‌های تزئینی و عاریتی را به شدّت نهی می‌کند. تأکید نیما بر نمایش حالات روحی است و در این راستا جنبهٔ روایی و تأکید وی بر تجسّم معنا کاملاً برجسته است. نیما در افسانه بر وصف حقیقی تکیه دارد نه وصف تزئینی. در شعر افسانه نشانی از صنعت‌زدگی و یا غرق شدن در صناعات ادبی و استعارات و تصنّعات وجود ندارد. اساساً نیما نگاهی تقلیل‌گرا نسبت به کاربرد صنایع بلاغی دارد و سعی می‌کند فاصله و مرز ذهنیت و عینیت را به حداقل برساند. همین نکته در شعر مطران نیز دیده می‌شود و نشانه‌های صنعت‌زدگی در شعر او نیز وجود ندارد. صحنه‌ها و تصویرها در شعر مطران به ظرافت عاطفه و احساس وی را آشکار می‌کند.

پرداختن به جزئیات

ویژگی دیگر پرداختن به جزئیات در تصویرهاست که به روحیهٔ مدرنیسم وتوجّهٔ انسان به طبیعت ودوری از کلّی‌گویی‌های گذشته باز می‌گردد. هر دو شاعر در تصویرپردازی تمرکز خود را به توصیف جزئیات وپرداختن به صوری قرار می‌دهند که در نگاه اوّل به چشم نمی‌آید ویا حتّی بی اهمّیّت جلوه می‌کند (۱۷). اساساً شیوهٔ رمانتیک‌ها آن است که به دنبال نوآوری وپرهیز از تقلید، جنبه‌هایی از طبیعت وهستی را که همواره مورد غفلت واقع می‌شده است، به تصویر بکشند. نیما می‌گوید: «هنر در خوب وانمود کردن وبه روی پرده آوردن است. با قوّت ساختن چیزهایی که مردم دیده‌اند. به پیش چشم آوردن چیزهایی که مردم ندیده ویا نسبت به آن بی اعتنا گذشته‌اند»(طاهباز، ۱۳۶۸: ۳۱۸). دقّت در تصویرپردازی نیما از عناصر وجزئیات طبیعت این نکته را تأکید می‌کند.

روی دامـان ایـن کـوه بنگـر
برّه‌هـای سـفید وسـیه را
نغمـهٔ زنگ‌هـا را کـه یکسـر چون دل عاشـق آوازه‌خوانند...

(یوشیج، ۱۳۸۳: ۱۵۱)

کاربرد تصاویر نو وغریب

اصل دیگر در تصویرپردازی این دو شاعر به دنبال گرایش به نوآوری، استفاده از پیوندها وترکیبات غریب ونامعمول ووجه‌شبه‌های نامأنوس است.«تصویرهای شعری در واقع بیانگر رابطهٔ شاعر با پدیده‌هاست نه بیان پدیده‌ها. واقعیّت، رخدادهایی است که خود به خود تصویر شعری نمی‌سازند بلکه شاعر عناصری را گزینش می‌کند که از خلال نگرش ویژهٔ خود ومطابق مقتضیات هنر به بازآفرینی وبازسازی آن می‌پردازد» (علاق، ۱۳۸۸: ۲۷۴).

نیما خود را ملزم به پیروی از وجه‌شبه‌های پذیرفتنی در شعر سنّتی نمی‌داند وبا این شیوه تصویرهایی نو می‌سازد:

هــول را بــاز دنــدان گشــاده اســت...
می تــوان چون یکــی تکه دود نقــش تردید بــر آســمان زد...

(یوشیج: ۱۳۸۳: ۱٤۸)

دره هــا هم‌چــو دزدان خمیــده...

(همان: ۱٤٦)

مطران نیز به دنبال طرح تصاویر نو و غریبی است که عمق عواطف و احساسات وی را به نمایش بگذارد. از این نظر از شاعران رمانتیک غربی بسیار تأثیر پذیرفته است. مطران افق را هم‌چون انسانی به

تصویر می‌کشد که چشمان مجروحش را بر روی خس و خاشاک بسته است:

و الافــق معـتـكـر قـريـح جفنه يغضـي علـى الغمـرات والاقـذاء

(مطران، بیتا، ج ۱: ۱۸)

او برخلاف سنّت گذشته آرزو را به ستاره وبه دنبال آن به سرچشمه تشبیه می‌کند:

يـا كـوكـبـا مـن يـهـتـدي بضيائه يهديـه طالـع ضلّـة وريـاء

يـا مـوردا يـسـقـى الـورود سرابه ظلمـا الـى ان يهلكـوا بظمـاء

(همان: ۱۷)

جان کندن روز، به زمین خوردن خورشید وماتم نورها به هنگام غروب خورشید تصاویری نو است که در شعرسنّتی عرب سابقه نداشته است:

أولـيـس نـزعـاً لـلـنّـهـار وصـرعـة للشّـمس بيـن مآتـم الاضـواء

(همان: ۱۹)

گریز از سنّت‌های معقول و پذیرفتنی گذشته در حوزهٔ صور خیال و تصاویر شعری و عدم پایبندی به وجه‌شبه‌ها و عناصر شعری که در سنّت ادبیات اصل و قانون محسوب می‌شدند، در شعر هر دو تن بارز است. تصویرپردازی مطران در قصیدهٔ المساء ویژگی دیگری نیز دارد و آن خلق تصاویر سنّتی و نو و ترکیب آن‌ها با یکدیگر است. این

ویژگی سبب بسط حوزهٔ تصاویر و معانی در شعر او می‌شود. توانایی و مهارت شعری مطران موجب می‌شود که وی تعابیر و تصاویر سنّتی و نو، هر دو را در شعر به کار گیرد و با ترکیب آن‌ها تصویری جدید خلق نماید.

العقل مصباح یغشی نوره کدری ویضعفه نضوب دمائي

(همان: ۱۷)

تشبیه عقل به چراغ تشبیهی کاملاً سنتی است که در سنّت شعر گذشته هم سابقه داشته است. امّا مطران با دخالت دادن ذات خود و خلق تصویری نو سبب بسط این تصویر سنتی می‌شود. مطران معتقد است که تیرگی درونش نور چراغ عقل را می‌کاهد و فروکش کردن خونش آن را کم‌سو می‌کند. تعبیری که در گذشته سابقه نداشته است.

و الروح بینهما نسیم تنهّد فی حالی التصویب والصعداء

(همان)

در ادبیات عرب بارها روح را به باد ونسیم تشبیه می‌کردند. مطران این تصویر را گسترش می‌دهد. او روح خود را به آهی تشبیه می‌کند که با دم وبازدم وارد وخارج می‌شود.

ابهام در تصاویر

ابهام در تصاویر شعری از بارزترین ویژگی تصاویر در شعر رمانتیک است. شیوهٔ تصویرپردازی مالارمه نیز این چنین است. در برابر شیوهٔ توصیف و تعبیر غیرمستقیم که طبعاً جزء جلوهٔ بیرونی و حقایق روزانه را به ما نمی‌نمایاند، مالارمه شیوهٔ القا و ایهام و اشاره را قرار می‌دهد که وسیلهٔ بررسی جهان مستعار است (هنرمندی، ۱۳۳۶: ۲۶۵). فن جدید به ویژه در شعر تمایل به پوشیده‌گویی دارد نه صراحت و تصویری را مجاز می‌داند که معنا را بدون شرح یا روشن نمودن الهام می‌کند. شعر جدید شعری برای خواندن است نه شعری برای خطاب کردن و تصویر بر وزن و موسیقی مقدم است (الحاوی، ۱۹۹۸: ۲۰۷).

نیما می‌گوید: «انسان نسبت به آثار هنری یا اشعاری بیشتر علاقه‌مندی نشان می‌دهد که جهاتی از آن مبهم وتاریک وقابل شرح وتأویل‌های متفاوت باشد»(طاهباز، ۱۳٦۸: ۱٦۷). ابهام در تصاویر شعری افسانهٔ نیما زمانی است که وی به توصیف تجربه‌های شخصی وبیان حالات روحی خود می‌پردازد:

آه افسانه با من بهشتی است
همچو ویرانه‌ای در بر من
آبش از چشمهٔ چشم غمناک
خاکش از مشت خاکستر من تا نبینی به صورت خموشم

(یوشیج، ۱۳۸۳: ۱٥٦)

این ابهام در تصاویر شعری مطران نیز دیده می‌شود:

نعم الشّفاء اذا رویتُ برشفة

مکذوبة من وهم ذاك الماء (مطران، بیتا، ج ۱ : ۱۸)

هماهنگی تصاویر با حالات درونی شاعر

به دنبال فردیت‌گرایی نیما ومطران، تصاویر در شعر این دو نمودی از عاطفه واحساس وانعکاسی از درونیات شاعر است. هرگاه شاعر دچار یأس واندوه میگردد گردی از اندوه وتاریکی تصاویر شعرش را می‌پوشاند وبه هنگام امیدواری وروشن شدن نگاه شاعر فضای تصاویر نیز روشن می‌شود. مطران زمانی که دچار یأس واندوه می‌شود سیاهی فضای شعرش را در بر می‌گیرد ونگاه بدبینانه ویأس‌آور او همه چیز را سیاه می‌بیند:

تغشـی البریّـۀ کـدرۀ وکانّهـا صعدت الی عینیّ من احشـائی

(همان: ۱۸)

نیما نیز زمانی که شادمان وامیدوار است طبیعت با او همراز می‌شود ونفس‌های صبح برای او طربناک است:

بـا نفس‌هـای صبحـی طربنـاک

نغمه‌هـای طرب می‌سـرودیم نـه غـم روزگـار جدایـی

(یوشیج، ۱۳۸۳: ۱۵۵)

و چون ناامید واندوهگین می‌شود تصویرپردازی او از طبیعت رنگ وبویی دیگر می‌گیرد:

زیـــر آن تپه‌هـــا کـــه نهـــان اســـت
حالیـــا روبـــه آوازه‌خـــوان اســـت
کـــوه وجنـــگل بـــدان مانـــد اینجـــا
کـــه نمایشـــگه روبهـــان اســـت هر پرنده به یک شاخه در خواب

(همان: ۱۵۳)

تصاویر متعدّد برای مفهومی واحد

جنبهٔ دیگر تعدّد تصویرها در شعر رمانتیکی واستفاده از تصاویر متعّدد برای بیان مفهومی واحد است. همهٔ این تصاویر رنگ احساس وعاطفهٔ شاعر را می‌گیرند ودر ارتباط با یکدیگر به کار می‌روند وکلّیت نظام‌مند شعر را همین تصویرها می‌سازند. شعر افسانه والمساء از این جهت بسیار غنی‌اند وتصویرها یکی پس از دیگری با نخی نامرئی از احساس وعاطفهٔ شاعر از مقابل دیدگان خواننده می‌گذرند. تصویرسازی این دو شاعر کم‌نظیر است وتنوّع تصویرها به حدّی است که می‌توان این دو شعر را شعر تصویری نامید. هر تصویر تداعی‌کنندهٔ تصویر بعدی است. مطران برای نشان دادن حس ناامیدی ویأس از چند تصویر پشت سر هم استفاده می‌کند که بار معنایی هر سه یکسان است وبر روی هم زنجیرهٔ تصاویری را حول مفهومی

محوری تشکیل می‌دهند:

يـا كـوكـبـا مـن يـهـتـدي بضيائه يهديـه طالـع ضلّـة وريـاء
يـا مـوردا يـسـقـي الـورود سرابه ظلمـا الـى ان يهلكـوا بظمـاء
يـا زهـرة تـحـيـي روائـع حسنها و تميـت ناشـقها بـلا ارعـاء

(مطران، بیتا، ج ۱: ۱۷)

یا برای نشان دادن شدّت ضعف ورنج خود از چند تصویر پشت سر هم استفاده می‌کند وزنجیره‌ای از تصاویر را به وجود می‌آورد.

قـلـب اذابـتـه الـصّـبـابـة و الجوى و غلالـة رثّـت مـن الأدواء
والـروح بـيـنـهـمـا نـسـيـم تنهّد فـي حالـي التصويـب و الصعـداء
الـعـقـل مـصـبـاح يـغـشـى نـوره كـدرى و يضعفـه نضـوب دمائى

(همان)

هم‌چنین افسانه را با تعابیر متعدّدی توصیف می‌کند:

تـو نبـودی مگـر آن هیـولا
آن سـیاه مهیـب شـرر بـار کـه کشـیدم ز بیم تـو فریاد...

(یوشیج، ۱۳۸۳: ۱۳۷)

قلب پرگیر ودار منی تو...(همان: ۱۳۸)

ای فسانه تو آن باد سردی... (همان: ۱۳۹)

تو ددی یا که دیوی پریوار... (همان: ۱۴۰)

افسانه نیز با چهره‌های مختلفی رخ می‌نمایاند:

من یک آواره آسمانم...

من وجودی کهن‌کار هستم... (همان: ۱۴۰)

من یکی قصه‌ام بی سر وبن...(همان: ۱۴۱)

تداعی تصویری نیز نقش مهمی در بسط تصاویر نیما در شعر افسانه دارد. هر تصویر وهر کلمه برای نیما تداعی‌کننده است. در یک جا از سحرگاه وکاروان یاد می‌کند وبلافاصله اشیا وتصاویر در ارتباط با آن‌ها در ذهنش تداعی می‌شود: جرس، آتش، کوه، دره، دزدان، شب، فتنه.

شد ز ره کاروان طربناک

جرسش را به جا ماند شیون آتشش را اجاقی که شد سرد

کوه‌ها راست ایستاده بودند دره‌ها هم‌چو دزدان خمیده...

هر کجا فتنه بود وشب وکین مردمی مردمی کرده نابود

بر سر کوه‌های کپاچین قطه‌ای سوخت در پیکر دود...

(همان: ۱٤۷-۱٤٦)

وحدت شعری

یکی از مواردی که در نظر شاعران رمانیتک از ارکان زیبایی به شمار می‌رود حسن ارتباط میان معانی است که ابن اثیر آن را رکنی مهم از ارکان بلاغت می‌داند: «از جمله حسن ارتباط آن است که نویسنده در معنایی از معانی سخن بگوید و در همان به شرح معنایی دیگر بپردازد و سخن اوّل را وسیلهٔ پرداختن به موضوع دوم قرار دهد به طوری‌که اجزای کلام به هم پیوند داشته باشند و سخن قطع نشود، سخن از موضوعی دیگر آغاز گردد و سخن چنان باشد که گویی یک‌جا در قالب ریخته شده است (۱۸)» (غریّب، ۱۳۷۸: ۱۴۰). ازرا باوند می‌گوید: «تصویر شعری تنها نقل مستقیم یا ترسیم تابلویی تصویری نیست بلکه بر جمع میان اندیشه‌ها و احساسات دور از هم تمرکز و تأکید دارد. جمع احساسات و اندیشه‌ها در خواننده تأثیری فوری شبیه به ضربه‌ای شعوری و ادراکی ایجاد می‌کند» (همان: ۱۵۲).

در افسانهٔ و المساء صفات، تصاویر و واژگان همه در یک جهت حرکت می‌کنند و آن جهت احساس شاعر است و حزن و اندوه و عاطفهٔ وی در تمامی عناصر شعری تأثیرگذار است. این همان تسلسل منطقی در سراسر یک شعر است و البته تأثیر شعر غربی را در این زمینه نباید نادیده گرفت. در سنّت شعر کلاسیک هم در ادبیات فارسی و هم در ادبیات عربی ذهنیت شاعران به گونه‌ای بوده است که تنها به

زیبایی و تناسب و یکپارچگی در حدّ یک یا چند بیت می‌اندیشیدند امّا در شعر رمانتیک اجزای شعر به طور سازمان یافته و عنصری در پی هم می‌آیند و تصویری واحد را در ذهن خواننده مجسّم می‌کنند.

ویلهلم شلگل معتقد است که قسمت‌های جداگانهٔ یک اثر هنری می‌باید به وسیلهٔ ذهن ونه حواس گرد هم آیند. این قسمت‌ها هدف مشترکی دارند که عبارت است از ایجاد تأثیری عمومی در روح ما. وحدت در این‌جا به حوزهٔ والاتری بر می‌گردد یعنی به حوزهٔ احساسات یا اندیشه‌ها. (سیدحسینی، ۱۳۷۱: ۲۲۹). وحدت در شکل شعری اصل برجسته‌ای است که مطران در مقدمهٔ دیوان خود به آن اشاره می‌کند: «شاعر بندهٔ شعر خود نیست.شاعر زیبایی را تنها در یک بیت در نظر نمی‌گیرد بلکه تناسب وزیبایی را در کلّ قصیده، در ترکیب اجزا وترتیب آن‌ها وهم‌خوانی ومطابقت معانی آن در نظر می‌گیرد»(مطران، بی‌تا: ۱۰). مطران خواننده را در خط سیر واحدی به دنبال خود می‌کشاند. نیما نیز به محور عمودی شعر وپیوند اجزای آن توجّه دارد. این وجه شاخص اشعار اوست که خود نیز در مقالاتش به آن اشاره می‌کند.»نگاه خاص نیما به جهان باعث می‌شود که او به نوعی دیگر از وحدت وتشکّل در شعر برسد. شعری که هر بند آن به مثابهٔ عضوی ارگانیک در پس بند دیگر می‌آید ودر پایان به پیکره‌ای کامل تبدیل می‌شود در این صورت حذف هر بند، بریدن عضوی از یک پیکر است که آن را ناقص می‌کند»(لنگرودی، ۱۳۷۸: ۱۳۵).

نتیجه‌گیری

در این مقاله نیما ومطران را به عنوان آغازگران سنّت سرایش شعر رمانتیک در ادبیات معاصر فارسی وعربی معرفی نمودیم وبه بررسی رگه‌های رمانتیسم در شعر افسانه وقصیدهٔ المساء پرداختیم وهم‌چنین نشان دادیم که چون هر دو شاعر در آستانهٔ رمانتیک متوقّف می‌شوند وشعر رمانتیک به معنای واقع پس از آن‌ها بسط ورشد فراوانی می‌یابد، از این رو اگرچه نشانه‌های فراوانی از شعر رمانتیک در افسانه والمساء وجود دارد امّا برخی از نشانه‌های رمانتیسم از جمله کشف وشهود رمانتیکی، جستجوی آرمان‌شهر ووطن ایده‌آل در شعر این دو دیده نمی‌شود. رمانتیسم در شعر نیما ومطران رمانتیسمی معتدل است که با وجود شباهت‌های فراوان به دلیل همان فردگرایی خاصّ شاعران رمانتیک تفاوت‌هایی نیز با یکدیگر دارد. با این وجود هم نیما وهم مطران از حدّ تقلید صرف فراتر رفتند وشعرشان رنگ وبوی عواطف وتجربیات شخصی خودشان را دارد.

یادداشت‌ها

1- Ernest Bernbaum: Guide through the Romantic Movement, pp. 2-301, New York: Ronald Press, 1949.

۲- برای آگاهی بیشتر رک. به

Lawrence, Sargent Hall, A Grammar of Literary Criticism, The Macmillan Co., N. Y, 1968, P. 417-418.

3- Georges. Poulet: Les metamorphoses du cercle, Paris, 1961.

۴- رک. به آتشی، منوچهر: نیما را باز هم بخوانیم، آمیتیس، تهران: ۱۳۸۲.

۵- در این‌باره رک. به: نهضت رمانتیک در ادبیات فرانسه، غلامحسین زیرک زاده، انتشارات دانشگاه تهران: ۱۳۳۲.

۶- امّا گرایش به طبیعت در مکتب رمانتی سیسم با عقاید روسو آغاز می‌شود روسو غیر مستقیم بی‌عدالتی وعدم مساوات در جوامع را به دلیل فسادهای ناشی از تمدّن جدید به ویژه مالکیت زمین ودارایی‌ها می‌داند بازگشت به آن چیزی که به اعتقاد او جالت اجتماعی اوّلیّه است

۷- مطران در اشعار بسیاری به طبیعت لبنان وزیبایی‌های آن اشاره می‌کند:

قصیدة تشوق إلی لبنان با مطلع:

لبنان مازالت سماؤك مطلعاً للفرقد الّمّاح بعد الفرقد

(مطران، بی‌تا، ج ۲: ۳۶۵)

و نیز قصیدة زیاره إلی لبنان با مطلع:

قد سرّ لبنان بأن زرته لکن شجاه نأیك العاجل

(همان: ۵۲۵)

و در قصیدهٔ«هل تذکرین»از دوران کودکی خود در دامان طبیعت یاد می‌کند:

هل تذکُرین ونحنُ طفلان عَهداً بزحلة ذکرُه غُنمُ
اذ یلتقی فی الکرم ظلّان یتضاحکان ویأنَسُ الکرمُ
هل تذکرین بلاءَنا الحسنا حین اقتطاف أطایبِ العنب

.(الرمادی،۱۱۱۹: ۱۱۳).

۸- مطران در یکی از قصاید خود به نام«وفاء»طبیعت را شاهد وگواهی بر عشق خود میداند گویی انسانی است که حس می‌کند:

و تشهد هذي الشمس عند غروبها و ما حولنا من نورها المتفرع
و یشهد ذا الروض الأریض ودوحه و ما فیه من زهر وعطر مضوّع
و هذه الظّلال الباسطات أکفّها و هذی الشعاع المومئات بأذرع

.(عشقوتی، ۱۹۹۱: ٤۹).

۹- جان فدای مردم جنگل نشین آفرین بر ساده لوحان آفرین
شهر درد ومحنتم افزون نمود این هم از عشق‌ست ای کاش او نبود
خانة من جنگل من کو کجاست حالیا فرسنگ‌ها از من جداست
بخت بد را بین چه با من می‌کند دورم از دیرینه مسکن می‌کند

(یوشیج، ۱۳۸۳: ٥٤).

۱۰- رک. به مطران، بی‌تا، الجزء الاوّل، ص۹-۱۳.

۱۱-«مطران به زبان عربی افتخار می‌کرد ونسبت به آن بخل می‌ورزید وبه قواعد واصول آن کاملاً پای‌بند بود»(الحاوی، ۱۹۹۸: ۲۲۶).

۱۲-لحن وزبان نیما در افسانه غریب وناهمگون با آثار شاعران کلاسیک ونیز شاعرانی است که در عصر نیما به سبک وروش گذشتگان وپیشینیان شعر می‌گفتند. لحنی که اختصاص به خود نیما دارد ودر حقیقت همین تمایز لحن وزبان نیما است که گروهی را از شعرش می‌رماند. لحنی که تشابهی به لحن وزبان کلاسیک ندارد (ترابی، ۱۳۷۷: ۱۳۸).

۱۳- در قرن هجدهم تخیّل اهمّیّت زیادی در نظریهٔ شعر نداشت. در نزد پوپ وجانسن هم‌چنان‌که پیش از آنان در نزد درایدن تخیّل چندان مهم نیست واشارهٔ آنان به تخیّل همواره دلالت‌های معیّنی دارد. آنان مخالفتی با خیال‌پردازی ندارند مشروط بر این‌که با آن‌چه سنجش می‌نامیدند مهار شود. هم‌چنین استفادهٔ بجا از تصویر را ستایش می‌کنند ومنظورشان از تصویر کم وبیش محدود است به استعارات وتأثّرات بصری (باوره، ۱۳۷۳: ۵۵). هم‌چنین رک. به هیث، دانکن، رمانتیسم قدم اوّل، ص۶.

۱۴- این اعتقاد به بلیک وکولریج منحصر نمی‌شود بلکه وردزورث، شلی وکیتس نیز کم وبیش به آن اعتقاد دارند. همگی آن‌ها مطمئن بودند تخیّل ارزشمندترین دارائی‌شان است که به نحوی از انحاء به نظمی فوق طبیعی نیز راه می‌یابد. تا پیش از ظهور مکتب رمانتیسم

هرگز چنین ادّعایی مطرح نشده بود ومسحورکننده‌ترین وجوه شعر رمانتیک عمدتاً از همین ادّعا سرچشمه گرفته است (باوره، ۱۳۷۳: ۵۸). خیال به ویران کردن روابط وبنا کردن روابط تازه می‌پردازد. به خلق تصویری تازه ومتفاوت با امر معمول وآن‌چه در ذهن جای گرفته است. کولریج می‌گوید: «خیال ذوب می‌کند ومتلاشی می‌سازد تا بازآفرینی کند وهرگاه این فرآیند فراهم نگردد حداقل می‌کوشد به ایجاد وحدت وتغییر واقعیّت به ایده‌آل بپردازد»(علاق، ۱۳۸۸: ۲۷۳). پس تصویر شعری از خلاء نمی‌آید بلکه ناشی از عناصری است که در واقعیّت وجود دارد وشاعر به تغییر یا حذف یا تأکید بر بخشی نسبت به بخش‌های دیگر می‌پردازد وسپس آن را در پرتو انفعال ویژه‌اش بازسازی می‌نماید تا به تصویر جدید دست یابد (همان: ۲۷۳).

۱۵- به اعتقاد رمانتیک‌ها ردّ این توانایی به مفهوم محروم ساختن کلّ وجودشان از چیزی بود که ضرورتی حیاتی داشت. آن‌ها اعتقاد داشتند که شاعر بودنشان صرفاً به دلیل تخیّل است ووقتی جوشش خلّاق ذهنشان مانعی بر سر راه نداشته باشد شعرشان پرمایه‌تر است ومی‌دانستند این امر زمانی برایشان محقّق می‌شود که شکل متعیّنی به تصوّرات زودگذرشان ببخشند وآن‌قدر به افکار افسارگسیخته‌شان مجال بروز دهند که سرانجام بتوانند آن را مهار کنند وبه زیر سلطه آورند (همان: ۵۶).

۱۶- در این دیدگاه شاعر حلقهٔ واسطهٔ هستی وزبان است. واسطه‌ای است که واقعیّت را به هنر تبدیل می‌کند. وی با واقعیّت در سطح اندیشه، زبان وسنّت هنری در نبرد است تا به هنرش برسد. از خلال نزاع با زبان گروه به زبان خاصّ خود می‌رسد واز خلال نزاعش با موضع‌گیری‌های موجود به موضع‌گیری خاصّ خود می‌رسد واز خلال نزاعش با سنّت هنری به ساختار هنری خاص آن می‌رسد (علاق، ۱۳۸۸: ۵۶).

۱۷-مطران را به واسطهٔ دقّت مشاهده وعمق تأمّل وزیبای وصف هم‌چون ابن رومی وابی نواس برجسته وممتاز دانسته‌اند. در این باره رک. به (عشقوتی، ۱۹۹۱: ۹۵).

۱۸- رک. به ابن اثیر، المثل السائر، چاپ مصر: ۱۳۱۲، صفحهٔ ۲۶۸.

فهرست منابع فارسی وعربی

۱. ابن اثیر، نصرالله بن محمّد؛ (بی‌تا)، **المثل السائر فی ادب الکاتب والشاعر**، دارالنهضه: مصر، الطبعه الاولی.

۲. آتشی، منوچهر؛ (۱۳۸۲)، **نیما را باز هم بخوانیم**، آمیتیس: تهران، چاپ اوّل.

۳. الحاوی، ایلیا؛ (۱۹۹۸)، **الرومنسیّة فی الشعر الغربی والعربی**، دارالثقافة: لبنان، طبعة الثلاثة.

٤. الرمادی، جمال الدین؛ (۱۱۱۹)، **خلیل مطران شاعر الاقطار العربیة**، دارالمعارف: مصر، طبعة الثانیة.

٥ . ترابی، ضیاءالدین؛ (١٣٧٧)، **نیمایی دیگر**، نگاهی تازه به شعرهای نیما یوشیج، دنیای نو : تهران، چاپ اوّل .

٦ . دست‌غیب، عبدالعلی؛ (١٣٥٤)، **نیما یوشیج نقد وبررسی**، پازند : تهران . ، چاپ اوّل .

٧ . دوموسه، آلفرد؛ (بی‌تا)، ب**هترین اشعار آلفرد دوموس**ه، ترجمة شجاع الدّین شفا، معرفت : تهران، چاپ اوّل .

٨ . زیرك‌زاده، غلامحسین؛ (١٣٣٢)، **نهضت رمانتیک در ادبیات فرانسه**، انتشارات دانشگاه تهران : تهران، چاپ اوّل .

٩ . شفیعی کدکنی، محمّد رضا؛ (١٣٥٩)، **شعر معاصر عرب**، نشر توس : تهران، چاپ اوّل .

١٠ . عشقوتی، منیر؛ (١٩٩١)، خلیل مطران **شاعر القطرین**، دارالمشرق : بیروت، الطبعة الاولی .

١١ . علاق، فاتح؛ (١٣٨٨)، مفهوم **شعر از دیدگاه شاعران پیشگام عربی**، ترجمة سید حسین سیدی، دانشگاه فردوسی : مشهد، چاپ اوّل .

١٢ . غریّب، روز؛ (١٩٧١)، تمهید **فی النقد الحدیث**، دارالمکشوف : لبنان، طبعه الاولی .

١٣ . غریّب، رز؛ (١٣٧٨)، نقد بر**مبنای زیبایی شناسی وتأثیر آن در نقد عربی**، ترجمة نجمه رجایی، دانشگاه فردوسی مشهد : مشهد، چاپ اوّل .

١٤ . فورست، لیلیان؛ (١٣٧٥)، **رمانتیسم**، ترجمة مسعود جعفری، نشر مرکز: تهران، چاپ اوّل .

١٥ . لامارتین، آلفونس؛ (١٣٢٨)، **نغمه‌های شاعرانه**، ترجمة شجاع الدین شفا،

کانون معرفت: تهران، چاپ اوّل.

١٦. لنگرودی، شمس؛ (١٣٧٨)، **تاریخ تحلیلی شعر نو**، ج١، نشر مرکز: تهران، چاپ سوم.

١٧. مطران، خلیل؛ (بی‌تا)، **دیوان الخلیل**، دارمارون عبّود: لبنان، طبعة الاولی.

١٨. هنرمندی، حسن؛ (١٣٣٦)، **رمانتیسم** تا سوررئالیسم، امیر کبیر: تهران، چاپ اوّل.

١٩. هیث، دانکن؛ (١٣٨٠)، **رمانتیسم در قدم اوّل**، ترجمة کامران سپهری، پژوهش شیرازه: تهران، چاپ اوّل.

٢٠. یوشیج، نیما؛ (١٣٥٥)، **ارزش احساسات وپنج مقاله در شعر ونمایش**، گوتنبرگ: تهران، چاپ سوم.

٢١. یوشیج، نیما؛ (١٣٦٨)، **دربارة شعر وشاعری**، به کوشش سیروس طاهباز، نشر دفترهای زمانه: تهران، چاپ اوّل.

٢٢. یوشیج، نیما؛ (١٣٨٣)، **کلیات اشعار**، به کوشش سیروس نیرو، کتاب‌سرای تندیس: تهران، چاپ دوم.

فهرست مقالات

٢٤. باوره، موریس؛ (١٣٧٣)، **تخیّل رمانتیک**، ترجمة فرحید شیرازیان، ارغنون، سال اوّل، شمارة ٢، ٥٥–٧٨.

٢٥. ولك، رنه؛ (١٣٧٣)،«**رمانتیسم در ادبیات**»، ترجمة امیرحسین رنجبر، ارغنون، سال اوّل، شمارة ٢، ١٩–٤٦.

٢٦. علوی، فریده؛ (١٣٨٤)، **مضمون زمان از منظر شاعران رمانتیک فرانسوی**،

پژوهش زبان‌های خارجی، سال پنجم، شمارة ۲۸، ۱۰۵–۱۱۸.

فهرست منابع لاتین

27- Ernest, Bernbaum: **Guide through the Romantic** Movement, pp. 2-301, NewYork: Ronald press, 1949.

28- Georges, Poulet: **Les métamorphoses du cercle**, Paris, 1961.

29- Lawrence, Sargent Hall, **A Grammar of Literary Criticism**, The Macmillan Co. N. Y, 1968, pp. 417-418

حوزه‌های پژوهش تطبیقی در مثنوی مولانا

احسان قبول[1]
استاد اعزامی دانشگاه فردوسی مشهد به دانشگاه لبنان

چکیده

ادبیات تطبیقی از گرایش‌های مهم نقد ادبی است که دو مکتب فرانسوی وآمریکایی مهم‌ترین مکتب‌های آن می‌باشد. در مکتب فرانسوی دو موضوع ارتباط تاریخی وتفاوت زبانی میان دو ادبیات اصل است ودر مکتب آمریکایی با نادیده انگاشتن این دو اصل تمامی پژوهش‌های تطبیقی میان ادبیات ملل گوناگون ویا ادبیات با سایر دانش‌های بشری با عنوان ادبیات تطبیقی تعریف می‌شود.

مثنوی مولانا بنا به ویژگی‌های خاصّ خود، قابلیّت‌های بسیار فراوان ومتنوّعی را در زمینه‌ی پژوهش‌های تطبیقی بر اساس دو مکتب مذکور دارد. در این مقاله با بررسی حوزه‌های پژوهش تطبیقی در این دو مکتب خصوصاً مکتب فرانسوی به تعیین وبررسی این حوزه‌ها در مثنوی وارائه‌ی مثال‌هایی برای هر حوزه پرداخته می‌شود.

(۱) نشانی الکترونیکی: ehsan.ghabool@gmail.com

هدف در این مقاله تعیین نوع، حوزه وتا حدودی روش کلّی تحقیق در موضوع‌های تطبیقی مثنوی می‌باشد.

کلیدواژهها: مثنوی، مولانا، ادبیات تطبیقی، مکتب فرانسوی، مکتب آمریکایی

۱) مقدمه

ادبیات تطبیقی از گرایش‌های مهم نقد ادبی است که در سال ۱۸۳۸ توسط«فرانسوا ویلمن»تأسیس شد(۱). این گرایش در فرانسه در ساختار مکتبی مشخص که از موضوع، مسائل، مبادی وروش‌شناسی دقیق برخوردار است توصیف وتحدید شد. به طور خلاصه مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی بر دو پایه‌ی ارتباط تاریخی (۲) وتفاوت زبانی (۳) میان دو ادبیات مورد پژوهش استوار است وموضوع آن عبارت است از: »پژوهش درمورد تلاقی ادبیات در زبان‌های مختلف، یافتن پیوندهای پیچیده ومتعدد ادب در گذشته وحال وارائه‌ی نقشی که پیوندهای تاریخی در تأثیر وتأثر داشته است، چه از جنبه‌ی اصول فنی در انواع مکاتب ادبی وچه از دیدگاه جریان‌های فکری»(غنیمی هلال، ۳۲ :۱۳۷۳).

در نیمه‌ی اول قرن بیستم، مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی شکل گرفت که با انتقادهای رنه ولک از شیوه‌ی اروپا محوری در حوزه‌ی

تأثیرگذاری وتأثیرپذیری مکتب فرانسه آغاز شد (ساجدی صبا، :۱۳۸۳ ۲۴). وبا مقاله‌ی هنری رماک با عنوان«ادبیات تطبیقی تعریف وکارکرد آن»(۴) به عنوان یک مکتب مشخص تعریف شد. رماک در مقاله‌ی خود ضمن انتقاد از مبانی مکتب فرانسوی (۵)، نظریه‌ی آمریکایی ادبیات تطبیقی را این‌گونه تعریف می‌کند: »ادبیات تطبیقی، بررسی ادبیات، فراتر از محدوده‌ی یک کشور خاص است وبررسی روابط میان ادبیات ونیز بررسی روابط میان ادبیات ودیگر حوزه‌های دانش وباورها می‌باشد (رماک، ۳ :۱۹۶۱). از این روی حوزه‌ی پژوهش در مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی به حدّی گسترده است که از پژوهش‌های تطبیقی ادبی تا پژوهش‌های بینارشته‌ای را شامل می‌شود(۶).

با بررسی مثنوی معنوی مولانا جلال‌الدین بلخی براساس دو مکتب فرانسوی وآمریکایی ادبیات تطبیقی وحوزه‌های پژوهش آن آشکار می‌شود که این اثر قابلیّت‌های بسیار فراوان ومتنوّعی در زمینه‌ی پژوهش‌های تطبیقی دارد. در این مقاله با بررسی حوزه‌های پژوهش تطبیقی در دو مکتب فرانسوی وآمریکایی ادبیات تطبیقی به تعیین این حوزه‌ها در مثنوی وارائه‌ی مثال‌هایی از آن پرداخته می‌شود.

۲) حوزه‌های پژوهش تطبیقی در مثنوی براساس نظریه‌ی فرانسوی(۷)

مثنوی بنا به سه دلیل، قابلیّت واستعداد پژوهش تطبیقی براساس مکتب فرانسوی دارد:

الف) زبان مستقل وپویای فارسی که مثنوی به آن سروده شده است.

ب) تاریخ طولانی زبان فارسی وپشتوانه‌ی غنی وگسترده‌ی فرهنگی مثنوی.

پ) تعاملات ادبی مثنوی با ادبیات ملل مهم جهان؛ چه از جنبه‌ی تأثیرگذاری وچه از جنبه‌ی تأثیرپذیری.

هفت حوزه‌ی پژوهشی عمده در مکتب فرانسوی می‌توان برشمرد که مثنوی در هر حوزه موضوع‌های فراوان قابل پژوهش دارد.

۲. ۱) تأثیر شاعر یا نویسنده‌ای در ادبیات ملتی دیگر

در این حوزه پژوهشگر ادبیات تطبیقی سه موضوع مهم را باید مورد بررسی قرار دهد:

الف) کشف مدارک واسنادی تاریخی مبنی بر اثرگذاری شاعری بر شاعر دیگر (۸)

ب) تعیین سلسله مراتب اثرپذیری شاعر از شاعر تأثیرگذار؛ گاهی امکان دارد شاعر اثرپذیر از رهگذر سلسله‌ای از شاعران مورد تأثیر واقع شده باشد که پژوهشگر ادبیات تطبیقی باید تا اولین شاعر تأثیرگذار بررسی را ادامه دهد.

پ) تعیین محدوده‌ی اثرپذیری (۹)

چهار نوع تأثیرگذاری را می‌توان برشمرد که هر یک را در مثنوی مورد بررسی قرار می‌دهیم.

۲. ۱. ۱) تأثیرگذاری فکری

اندیشه‌ی مولانا از رهگذر مثنوی تأثیر زیادی بر ادبیات ملل دیگر داشته است. از جمله می‌توان به تأثیرپذیری شعری ادبیات ترکی واردو از اندیشه‌ی عرفانی مولانا اشاره داشت. مولانا پس از خود طریقتی به نام«مولویه»به یادگار گذاشت که ادبیات ترکی را پای گذاری کرد وسلطان ولد (د: ۷۱۲ ه) پسر مولانا، سراینده‌ی نخستین منظومه‌ی زبان ترکی است (کفافی، ۲۵۳ :۱۳۸۲).

«گیپ»نویسنده‌ی کتاب»تاریخ شعر عثمانی»معتقد است مولانا بیشترین تأثیر را در تحول شعر عثمانی داشته است، او می‌گوید: مولانا با اندیشه وهنرش بر شاعران عصر نخستین شعر ترکی چیرگی یافت (همان جا: ۴۲۱). گیپ تأثیر ادبی وفکری مولانا را تنها به شعر عثمانی محدود نمی‌کند؛ بلکه معتقد است این تأثیر از سواحل مدیترانه تا دیوار چین ادامه می‌یابد (همان جا).

مولانا بر ادبیات اسلامی هند نیز تأثیری عمیق گذاشته است. بهترین دلیل بر این موضوع،«محمد اقبال لاهوری»است که در بسیاری از منظومه‌های خود از اندیشه‌ی مولانا تأثیر پذیرفته است؛ چنان که مولانا را در منظومه‌ی»جاوید نامه»مرشد وراهنمای خود در نیل به

جهان دیگر می‌داند (همان جا: ۴۲۱ – ۴۲۲).

«موریس بارث»نویسنده‌ی فرانسوی قرن بیستم، تحت تأثیر فکری مثنوی قرار گرفته است. او پس از سفر به قونیه وآشنایی با مثنوی آن را کتابی سراسر شور وشوق، با صحنه‌های خیال انگیز می‌داند ومولانا، شاعری که عطر ونور وموسیقی را به هم درآمیخته است. شعرش از همان آغاز هیجانی در خواننده برمی‌انگیزد که او را بر شه‌پر خیال می‌نشاند وبه سوی آسمان‌ها می‌کشاند. بارث سرگذشت»هوگوها، دانته‌ها، شکسپیرها وگوته‌ها»را دربرابر سرگذشت مولانا ناتمام می‌یابد (حدیدی، ۴۷۲ – ۴۷۱ :۱۳۷۳).

موریس بارث تحت تأثیر مثنوی به تأملات عرفانی دست می‌یابد که عبارتند از:

الف) عرفان از لحاظ ماهیت در همه جا وهمه‌ی ادیان یکسان است.

ب) کسی که یکبار دست‌خوش هیجان عارفانه شده باشد، دوباره به آن روی می‌آورد.

پ) رقص وپای‌کوبی یکی از راه‌های نیل به حالت وجد وشوق عارفانه است.

ت) می‌توان این حالت وجد وشوق را تداوم بخشید.

ث) سرگذشت هیچ یک از مردان آسمانی با سرگذشت مولانا برابر

نیست (همان جا: ۴۷۳).

۲. ۱. ۲) تأثیرگذاری فنی

ویژگی‌های فنی وساختاری مثنوی بر دیگر آثار ادبی جهان تأثیر گذاشته است. چنان که کهن‌ترین آثار شعر عثمانی، مثنوی‌های صوفیانه یا مربوط به الهیات است [که تحت تأثیر ساختار مثنوی] به زبان ساده وخالی از هر نوع کوشش برای ایجاد زیبایی لفظی یا صنعت بیانی به نظم درآمده است (کفافی، ۴۲۱ :۱۳۸۲).

همچنین داستان‌های رمزی مثنوی بر شاعران ترکی همچون: «لامعی، معیری وذاتی»تأثیر گذاشته وآنان منظومه‌های رمزآلودی را سروده‌اند (همان جا: ۳۵۳).

«ارمان رنو»شاعر فرانسوی که تحت تأثیر مولانا وحافظ»شب‌های ایرانی»خود را سرود، در نهمین بخش از این منظومه (خانه‌ی خدا) همچون مثنوی نخست، اصل موضوع را وصف کرده، سپس داستان‌هایی برای توجیه آن آورده است (حدیدی، ۴۶۱ :۱۳۷۳).

«لوئی آراگون»شاعر سوررئالیست فرانسوی همچون مولانا به بدیهه‌گویی، بی‌توجهی به قافیه‌پردازی وساخت عبارات، از لحاظ صوری؛ درهم آمیختن جد وهزل وفلسفه وتاریخ وافسانه، توسل به نیروی وهم وخیال ورویا، عدم احتراز از بازگفتن مطالب زننده وگاه

دور از عفاف، از لحاظ محتوا اصالت می‌داد (همان جا: ۴۷۴) وهمچون مولانا که اشعارش را به نام«شمس تبریزی»نامیده است او نیز اشعارش را به نام معشوقه‌اش«الزا»امضا کرده است (همان جا: ۴۸۲).

۲. ۱. ۳) تأثیرگذاری موضوعی

مثنوی وحکایت‌های آن از موضوع‌های متنوّع وپر معنایی برخوردار است که نویسندگان بزرگ جهان از آن تأثیر پذیرفته‌اند وشاهکارهای بزرگی را خلق کرده‌اند. از جمله می‌توان به تأثیرپذیری«پائیلوکوئیلو»در رمان کیمیاگر از حکایت«آن دو تن که خواب دیده‌اند» در دفتر ششم مثنوی اشاره کرد.

۲. ۱. ۴) تأثیرگذاری شخصی

شخصیت کم نظیر مولانا ونوع روش زندگی او نیز بر بعضی از شاعران ونویسندگان جهان تأثیر گذاشته است که از جمله می‌توان به تأثیرپذیری«سنان»متخلص به«شیخی»(قرن نهم) در ادبیات ترک ویا تأثیرپذیری«اقبال لاهوری»و«آنه ماری شیمل»از این شخصیت متفکر تاریخ عرفان اشاره کرد.

۲. ۲) تحقیق در مآخذ نویسنده

«هرگاه نویسنده‌ای را به منظور تحقیق مقایسه‌ای برگزینیم وپیرامون مآخذ ادبی وی که از یک زبان یا زبان‌های متعدد اخذ کرده بررسی

نماییم، به معنای آن است که به یکی دیگر از حوزه‌های ادبیات تطبیقی وارد شده‌ایم»(غنیمی هلال، ۱۳۷۳: ۱۳۱).

این حوزه‌ی پژوهشی خود دارای انواع زیر است:

۲. ۲. ۱)بحث از تأثیر منابع یک نویسنده در ادبیات ملت‌های دیگر

دراین‌باره می‌توان به اثر ادبی«لازاریّو دتورمس» (۱۵۵۴م) به زبان اسپانیایی اشاره کرد. مضمون این داستان بسیار شبیه به» قصه‌ی جوحی وآن کودک که پیش جنازه‌ی پدر نوحه می‌کرد» در دفتر دوم مثنوی، می‌باشد.

مثنوی را نمی‌توان مأخذ داستان لازاریّو به شمار آورد زیرا در این دوران مثنوی به زبان‌های غربی ترجمه نشده بود؛ اما در ادب عربی، در کتاب«المحاسن والمساوی»اثر«بیهقی»قصه برخلاف مثنوی به«ابن دراج طفیلی» منسوب است نه به جوحی. قراین هم نشان می‌دهد[که در طی جنگ‌های صلیبی ونفوذ کتاب‌های عربی به سرزمین اندلس] نویسنده‌ی اسپانیایی نباید از مأخذ عربی قصه بی‌اطلاع باشد وبه احتمال قوی باید آن را از همین روایت بیهقی گرفته باشد (زرین‌کوب، ۱۳۸۱: ۳۰۲ ۳۰۴).

بسیار محتمل است که مأخذ قصه‌ی جوحی در مثنوی نیز کتاب بیهقی باشد. از این‌روی یک اثر همچون«المحاسن والمساوی»را

می‌توان در نظر داشت که بر دو اثر در دو محیط ودو دوران متفاوت تأثیر گذاشته است وکلیّه‌ی شباهت‌ها وتفاوت‌های میان این آثار، موضوع‌های تحقیق در این حوزه‌ی ادبیات تطبیقی می‌تواند باشد.

در مثنوی جلد چهارم حکایتی درباره‌ی مکر زنان آمده که مضمون این حکایت در ضمن داستان‌های دکامرون اثر«بوکاچیو»(دکامرون، روز هفتم، قصه‌ی نهم) وداستان تاجر در داستان‌های کنتر بوری اثر«چاسر» نیز یافت می‌شود. مأخذ اصلی این داستان‌ها را می‌توان در کتاب الاذکیا اثر»ابن جوزی»که حدود سال ۱۲۰۰ میلادی نوشته شده، جست‌وجو کرد (کفافی، ۱۳۸۲: ۲۱۶).

از این‌روی، داستان‌ها ومباحثی که در ادبیات ملت‌های دیگر آمده ودارای شباهت‌های بسیار وقابل مقایسه با بعضی از حکایت‌های مثنوی است، در دو صورت می‌تواند در این حوزه‌ی پژوهشی ادبیات تطبیقی قرار گیرد؛ الف) آن آثار پیش از مثنوی نگاشته شده باشند و مولانا امکان دسترسی به آن‌ها را نداشته باشد، در این صورت باید به دنبال منبع واحدی برای مثنوی وآن آثار بود. ب) آن آثار پس از مثنوی نگاشته شده باشند؛ اما مثنوی در دسترس نویسندگان آن‌ها نبوده باشد، در این صورت نیز می‌توان مأخذ ویا مآخذ واحدی برای آن‌ها جست‌وجو کرد.

«فریدریش مولر»(د: ۱۸۲۵م)، نویسنده‌ی آلمانی، قصه‌ی اولین

بیداری آدم را در بهشت، آن‌گاه که وی از دنیای جماد برمی‌خیزد وچشم به آفاق بهشت می‌گشاید از زبان خود وی با طرز بیان جالبی در شیوه‌ی بیان رمانتیک خاص عصر خویش تقریر می‌کند که این قابل مقایسه است با توصیف مولانا درباره‌ی خلقت آدم وداستان زلّت، هبوط، توبه واعتذار او که در جای جای مثنوی نقل شده وقصه در یک محیط پر ابهام وآکنده از لطایف عرفان اسلامی بیان گردیده است، این دو داستان دارای اصل وماده‌ای مشابه است [که از متون مقدس بر گرفته شده] اما در دو محیط فکری ودوران متفاوت صورت‌های مختلف یافته است (زرین‌کوب: ۳۳۶ ۳۳۷). کلیّه‌ی داستان‌های متون مقدس ویا برخی از کهن الگوها که در مثنوی در قالب حکایت‌های گوناگون آمده قابل مقایسه با صورت‌های دیگر آن‌ها در ادبیات ملت‌های دیگر می‌باشد.

از جمله موضوع‌های دیگر در این حوزه می‌توان به حکایت«وزیر مکر اندیش وپادشاه جهود»در دفتر اول مثنوی اشاره کرد. همین مضمون با آن‌چه اهل تفسیر در باب«بولس رسول»و نقش او در ایجاد اختلاف بین طوایف نصاری نقل کرده‌اند شباهت دارد ویا با مضمون حکایتی در کلیله ودمنه در باب«البوم والغراب»و در تاریخ طبری در واقعه ی«فیروز واخشنواز» و در روایت«هرودوت» در باب«دفع شورش بابل با پیشنهاد زوپیروس سردار پارسی به داریوش اول»گرچه دکترعبدالحسین زرین کوب مأخذ این داستان‌ها را بیشتر یک مضمون

عام ومشترک دیرینه وباستانی می‌داند (همان جا: ۳۰۵).

۲. ۲. ۲) بررسی میزان اثرپذیری نویسنده از منابع دیگر

در این حوزه موضوع‌های بسیار زیادی را می‌توان برای مثنوی بیان کرد. از جمله تأثیر اسرائیلیات ومیزان اثرگذاریش در مثنوی، میزان تأثیرگذاری ادبیات«فابل»در مثنوی، میزان تأثیر شاعران ونویسندگان عرب در مثنوی، میزان تأثیرگذاری شاخه‌های مختلف علوم دینی همچون کلام، فقه، تفسیر و... در مثنوی، میزان تأثیرگذاری باورهای مذهب‌هایی همچون معتزله وشیعه در مثنوی، میزان تأثیرگذاری ادیان دیگر در مثنوی. البته پژوهشگر ادبیات تطبیقی تنها به یافتن وتوصیف شباهت‌ها ومیزان اثرپذیری بسنده نمی‌کند؛ بلکه به تحلیل واستنتاج نیز می‌پردازد. به عنوان مثال ضمن یافتن تأثیر داستان‌های اسرائیلیات در مثنوی به تحلیل این موضوع می‌پردازد که این داستان‌ها چه کارکردی در مثنوی یافته‌اند وعلت‌های استفاده‌ی مولانا از این‌گونه داستان‌ها در چه مواردی می‌تواند باشد.

۲. ۲. ۳) بررسی کلیّه‌ی منابع یک شاعر

مولانا در مثنوی منابع عمده واصلی‌ای داشته‌است که می‌توان به قرآن وحدیث وداستان‌های قرآنی، کتاب‌های صوفیه وحکایت‌های آن، ادبیات شفاهی وداستان‌های عامیانه، کلیله ودمنه وداستان‌های هزار ویک شب اشاره‌کرد (کفافی، ۱۳۸۲: ۴۱۷ ۴۱۸).

در یک بررسی کلی می‌توان کلیّه‌ی منابع اصلی وغیر اصلی مثنوی را مشخص کرد وبه این پرسش پاسخ داد که اهداف مولانا از به‌کارگیری این منابع چه بوده ومولانا با قدرت تفکر وخلاقیت خویش از این منابع چه‌گونه در جهت بیان مفهوم مورد نظرش استفاده کرده است وچه تغییرات، دگرگونی‌ها وبازآفرینی‌هایی پدید آورده است؟

۲. ۲. ۴) بررسی منابع یک اثر از میان دیگر آثار نویسنده ومقایسه‌ی آن‌ها

برآیند پژوهش‌های پیشین ذکر شده را می‌توان در این حوزه‌ی پژوهشی تطبیقی بکار برد. مقصود این‌که پس از تعیین وتحلیل منابع مورد استفاده در مثنوی وغزلیات شمس ودیگر آثار منثور مولانا، حاصل هریک از این پژوهش‌ها را می‌توان با یکدیگر مقایسه کرد ونتایج جدیدی گرفت. از جمله این‌که میزان تأثیرگذاری قرآن وحدیث در مثنوی وغزلیات شمس چه‌قدر است وعلت این تفاوت در چه مواردی می‌تواند باشد. یا میزان تأثیرپذیری مولانا از نوع اندیشه وحکایت‌های کتاب‌های دیگر صوفیه در مثنوی وآثار منثور وی همچون فیه ما فیه چه‌قدر است وعلت وجود این متغیرها چیست؟

۲. ۳) تحقیق در جریان‌های فکری

مقصود بررسی جریانات فکری‌ای است که دوره‌ای را زیر پوشش

خود قرار داده ونهضت‌های ادبی به‌خصوصی را دربرگرفته باشد. چنین بررسی‌هایی به معلومات فرهنگی وسیعی نیازمند است وباید دامنه‌ی تحقیق از چهارچوب مقایسه‌ی میان ادبیات دو ملت فراتر رود، تا محقق بتواند هرگونه جریان فکری عام را که در دوره‌ای از دوره‌ها ویا در کشورهای گوناگون وجود دارد، تمیز بدهد (غنیمی هلال، ۱۳۷۳: ۱۳۱ ۱۳۲).

نوع تفکر وباور عرفانی مولانا که از آثار او خصوصا مثنوی آشکار می‌شود پس از وی باعث پیدایش طریقه‌ی مولویه شد که جریان عرفانی اندیشه‌ی مولانا را مورد تعلیم وتربیت ورواج قرار داد. براین اساس سرچشمه‌ی تفکر وگرایش عرفانی در ادبیات ترک را باید در اندیشه‌های مولانا جست(کفافی، ۲۵۳ :۱۳۸۲). همچنین امروزه نوع تفکر عرفانی مولانا در جامعه صنعتی آمریکا علاقه‌مندان فراوانی یافته است ودر سال‌های اخیر مثنوی از پرفروش‌ترین کتاب‌ها در این کشور می‌باشد. (۱۰)

۲. ۴) بررسی کشورها واقوام دیگر از طریق ادبیات ملت‌های دیگر

داوری ملت‌ها درباره‌ی یکدیگر متفاوت است وهر کدام نسبت به دیگری رأی خاصی دارند. بازتاب آن را در ادبیات، که جلوه‌گاه احساسات وتصویر راستین روابط آن با دیگران است می‌یابیم (غنیمی هلال، ۱۳۱ :۱۳۷۳).

تحقیق در این زمینه شامل دو بخش است:

۲. ۴. ۱) چهره‌ی کشورها در ادبیات دیگران؛ مانند تصویر کشور چین در ادبیات قرن هفتم فارسی که از جمله در مثنوی می‌تواند مورد توصیف وبررسی قرار گیرد. برای تحقیق در این قسمت باید سفرنامه‌ی ادبا ونویسندگانی که از کشور مورد بحث دیدن کرده‌اند وکتاب‌هایی که بدون مشاهده‌ی عینی درباره‌ی کشورها تألیف شده مورد بررسی قرار گیرند ومیان تصویری که هرکدام از اماکن مختلف شهرها چهره‌گری کرده‌اند مقایسه شود ودرباره‌ی صداقت تصاویر آن‌ها داوری شود. این‌گونه بررسی‌ها، ملت‌ها را در شناخت بهتر یکدیگر کمک می‌کند ودرک آن‌ها را نسبت به هم بر پایه‌ای صحیح قرار می‌دهد ودر نتیجه به حسن تفاهم منتهی می‌شود (همان جا: ۱۳۲ـ ۱۳۳). از این روی برای بررسی کشوری همچون چین یا روم در ادبیات قرن هفتم فارسی از یک سو باید مثنوی وآثاری که سرایندگان ونویسندگان آن، کشور مورد نظر را شخصاً ندیده‌اند، مورد بررسی قرار داد (این‌گونه کشورها خصوصا در مثنوی جنبه‌ی نمادین پیدا می‌کنند.) واز سوی دیگر این کشورها باید در آثار تاریخی وجغرافیایی آن دوره که چهره‌ی واقعی آن شهر را توصیف می‌کند بررسی شود وتفاوت‌ها وشباهت‌های میان این دو گونه آثار بررسی وتحلیل شوند.

۲. ۴,۲) شناخت یک ملت از خلال آثار نویسنده‌ی ادبیات ملت دیگر؛ مانند تصویر ملت واقوام دیگر در ادبیات فارسی وبه طور

خاص در مثنوی. برای تحقیق در این زمینه باید این‌گونه مسائل مورد بررسی قرار گیرند: زندگانی نویسنده یا شاعر، حدود رابطه‌ی وی با شهر مورد بحث،چگونگی دریافت معلومات درباره‌ی آن شهر، آن شهر را چه‌گونه دیده است؟ تا چه حد چهره‌نگاری وتوصیف وی از آن شهر با واقعیت تطبیق دارد (همان جا: ۱۳۳)؟

تحلیل رابطه‌ی میان جنبه‌های نمادین کشورهایی چون چین وروم وهند با واقعیت آن کشورها در مثنوی در این حوزه‌ی پژوهش تطبیقی قرار دارد.

۲. ۵) تحقیق در انواع ادبی

تحقیق در مقوله‌ی انواع ادبی، تحقیقی تاریخی است که ریشه‌های آن را باید از طریق تتبع جداگانه در هر یک از انواع ادبی وتحول آن را در دو زبان یا بیشتر جست‌وجو کرد. همچنین اصول انواع ادبی را باید در عواملی که بر روی ادبیات مورد نظر اثر گذارده‌اند، پی‌گیری کرد. تحقیق درباره‌ی انواع ادبی ممکن است مقایسه‌ی میان ادبیات دو ملت ویا مقایسه‌ی میان ادبیات چند ملت باشد (همان جا: ۱۲۷)؛ مانند بررسی ساختاری حکایت‌پردازی در مثنوی وکلیله ودمنه‌ی ابن مقفع ویا بررسی تأثیر قالب مثنوی مولانا در مثنوی‌سرایی در ادبیات ترک وادبیات عرب. در هر یک از این دو حالت، پژوهنده‌ی ادبیات تطبیقی باید این نکات را رعایت کند:

الف) قبل از هر چیز، نوع ادبی را که برای تحقیق برگزیده است، کاملا معلوم ومشخص کند.

ب) ادعای اثرپذیری نویسنده از نویسنده‌ی دیگر مقرون به دلایل وشواهد باشد.

پ) حدود اثرپذیری نویسنده از نوع ادبی خاص ومورد نظر وعوامل اثرپذیری؛ باید معین ومعلوم باشد. (همان جا: ۱۲۷– ۱۲۸)

به عنوان مثال اگر موضوع تحقیق«تأثیر شیوه‌ی داستان پردازی قصه در قصه هزار ویک شب در مثنوی مولانا»باشد، پژوهش‌گر ادبیات تطبیقی بر اساس نوع ساختاری ادبی مورد نظر خود در این موضوع (شیوه‌ی روایت قصه در قصه)، به اثبات تاریخی تأثیرپذیری مولانا از هزار ویک شب می‌پردازد وبا بررسی وتحلیل ساختاری حکایت‌های مثنوی ومقایسه‌ی آن با ساختار داستان‌های هزار ویک شب حدود تأثیرپذیری ساختاری حکایت‌های مثنوی از آن را مشخص می‌کند.

این حوزه در موضوع«تأثیر ساختاری داستان‌های قرآن در مثنوی»نیز قابل بررسی است.

۲. ۶) تحقیق در موضوع‌های ادبی

این‌گونه از پژوهش‌های تطبیقی به منظور آشنایی با ویژگی‌های ملت‌ها وحالت‌های روانی آنان وسرانجام نفوذ در اعماق روح نویسندگان وکشف آراء وفلسفه‌ی آنها بسیار ارزنده است. اهمیت این

رشته از تحقیق بستگی به مهارت محقق در تجزیه ومقایسه واستنباط وانتخاب موضوعی دارد که از نظر ادبی دارای ارزش باشد (همان جا: ۱۲۹)؛ به عنوان مثال بررسی تطبیقی ابلیس در مثنوی، قرآن، تورات وانجیل. نکته‌ی مهم در انتخاب موضوع در این حوزه‌ی پژوهشی ادبیات تطبیقی، این است که موضوع در اثر مورد نظر نسبت به اصل خود تفاوت‌های مفهومی وکارکردی پیدا کرده باشد ودر ادبیات ملل دیگر کاربرد واهمیت داشته باشد.

۲. ۷) عوامل انتقال ادبیات از زبانی به زبان دیگر

این حوزه‌ی ادبیات تطبیق به اعتبار وسیله، موضوع‌های ادبیات تطبیقی را مورد بررسی قرار می‌دهد. (۱۱)

عوامل انتقال ادبیات از زبانی به زبان دیگر بر دو گونه‌اند:

۲. ۷. ۱) آثار وتألیفات

کتاب‌ها وآثار نویسندگان به خوبی می‌توانند روابط ادبی میان ملت‌ها را نشان دهند. به کمک همین آثار، شدت وضعف روابط ادبی میان کشورها وجوامع وروابط میان آثار ادبی دیگران معلوم می‌شود. رسالت ادبیات تطبیقی در وهله‌ی نخست اثبات رابطه میان دو محیط اثرپذیر واثرگذار است. برای اثبات این امر می‌توان از گفته‌های صریح مولف ونوع فرهنگ اثرپذیری وی از نویسندگان وفرهنگ دیگر ملت‌ها یاری گرفت (همان جا: ۱۲۳ـ ۱۲۴)؛ مثلا هنگامی که بر ما ثابت می‌شود

مولانا توانایی نگارش وسرایش به زبانی عربی را داشته است این خود دلیل قطعی بر اثرپذیری وی از زبان وادبیات وفرهنگ عرب است. (دلایل فراوان تاریخی وادبی دیگری نیز وجود دارد که این موضوع را ثابت می‌کند؛ همچون: زبان علم بودن عربی، عالم دینی بودن مولانا، استفاده‌ی مکرّر از متون عربی و...).

۲. ۷. ۲) مولفان ونویسندگان

پژوهشگر ادبیات تطبیقی برای داوری نسبت به نویسندگان وارزشیابی آثار آنان باید با زندگانی، ادبیات، زبان واوضاع واحوال کشور آنان آشنایی داشته باشند، تا داوری براساس وپایه‌ای درست وعادلانه باشد (همان جا: ۱۲۵)؛ مثلا به هنگام بررسی مثنوی باید به محیط‌های متفاوت زندگی او در بلخ وقونیه آشنایی داشت وگرایش وفرهنگ ایرانی وی را مورد بررسی قرار داد ودر این میان از تأثیر فرهنگ ومحیط قونیه بر مثنوی غافل نماند.

۳) حوزه‌های پژوهش تطبیقی در مثنوی بر اساس مکتب آمریکایی

مثنوی بنا به دو دلیل زیر قابلیّت پژوهش تطبیقی را بر اساس نظریه‌ی آمریکایی دارد:

الف) وجود مفاهیم عام ومشترک انسانی با دیگر ادبیات مهمّ جهان (بی در نظر داشتن رابطه‌ی تاریخی میان آن‌ها)

ب) وجود نسبت‌های استوار وقابل بررسی با دیگر دانش‌های بشری همچون: فلسفه، الهیات، تاریخ، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، زبان‌شناسی و....

حوزه‌های پژوهش تطبیقی در مکتب آمریکایی به حدّی گسترده وتخصّصی است که نوشته‌های مستقل ومفصل را می‌طلبد. در این‌جا به ذکر این نکات کلّی بسنده می‌شود که در مکتب آمریکایی ریشه‌یابی در علت وجود مفاهیم عام در ادبیات ملل گوناگون اصلی مهم به شمار می‌آید؛ به عنوان مثال اگر مفاهیم مشترک عرفانی میان عرفان مولانا در مثنوی وعرفان سرخ‌پوستی وجود داشته‌باشد، پژوهشگر ادبیات تطبیقی باید به علّت‌های وجود چنین مفاهیم یکسان عرفانی در آن‌ها بپردازد. این علت‌ها می‌تواند در جنبه‌های فردی، تاریخی، جغرافیایی، فرهنگی و... مورد بررسی قرار گیرد.

در مکتب آمریکایی تفاوت‌های میان ادبیات ملل گوناگون نیز مورد پژوهش قرار می‌گیرد؛ به عنوان نمونه این‌که چرا در فرهنگ وادب فارسی در قرن هفتم اثری عرفانی همچون مثنوی آفریده می‌شود اما در ادبیات غرب، ادبیات عرفانی در معنای شرقی آن به‌وجود نمی‌آید.

پژوهش‌های بینارشته‌ای میان مثنوی ودیگر دانش‌های بشری نیاز به تخصص ویژه ودوگانه‌ای دارد؛ به عنوان مثال هنگامی که به جنبه‌های روان‌شناختی مثنوی پرداخته می‌شود، پژوهشگر ادبیات تطبیقی باید

هم به دانش ادبیات وهم دانش روان‌شناسی (در آن حوزه‌ی خاصّ مورد پژوهش) تخصص وآگاهی کامل داشته باشد تا بتواند میان آن دو پیوندی علمی ایجاد کند (۱۲).

٤) نتیجه گیری

مثنوی مولانا، به سه دلیلِ زبان مستقل وپویای فارسی، تاریخ طولانی این زبان وتعاملات ادبی مثنوی با انواع ادبیات مهمّ جهان، موضوع‌های بسیار فراوان ومتنوّع پژوهشی را در هفت حوزه‌ی ادبیات تطبیقی مکتب فرانسوی داراست. همچنین این اثر بنا به وجود مفاهیم عام ومشترک انسانی با انواع ادبیات مهمّ جهان ووجود نسبت‌های استوار با دیگر دانش‌های بشری، قابلیّت فراوان پژوهشی در حوزه‌های مشخصّ مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی را دارد.

یادداشت‌ها

(۱) فرانسوا ویلمن در سال ۱۸۲۸ در کلاس‌های تاریخ ادبیات خود از تأثیر متقابل ادبیات فرانسه، ایتالیا وانگلیس سخن می‌گفت، ودر سال ۱۸۳۸ در جلد چهارم مجموعه سخنرانی‌های خود برای نخستین بار اصطلاح«littérature camparée»را به‌کاربرد(حدیدی،۱۳۷۳: ۱– ۲). رنه ولک اولین کسی که این واژه را در زبان انگلیسی به کاربرد»ماتیو آرنولد»می‌داند که آرنولد خود آن را از اصطلاح تاریخ تطبیقی (Historic

Comparative))«آمپر»(۱۸۴۸م) گرفت. (ولک، ۱۳۸۲: ۴۱). نیز ن.ک.: مقاله‌ی«تاریخ ومفاهیم ادبیّات تطبیقی»نوشته‌ی«مانوئل موراو»قابل دسترس در سایت اینترنتی«ادبیّات تطبیقی وفرهنگ»به آدرس:

http: //clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb00-4/mourao00.html

و مقاله‌ی«مفاهیم ادبیّات جهانی، ادبیّات تطبیقی وطرح پیشنهادی»نوشته‌ی«مارین گالیک»قابل دسترس در سایت اینترنتی«ادبیّات تطبیقی وفرهنگ»به آدرس:

http: //clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb00-4/galik1-00.html

(۲) مقصود از رابطه‌ی تاریخی این است که اسناد تاریخی اثر پذیری یک ادبیات از ادبیات دیگر را اثبات کند واهمیت آن تا جایی است که«ژان ماری کاره»استاد بنام ونظریه پرداز در این حوزه، ادبیات تطبیقی را شاخه‌ای از تاریخ ادبیات می‌داند که در سیر تاریخی ادبیات‌ها به مطالعه وبررسی روابط ظاهری ومعنوی ملت‌ها می‌پردازد، و«اف. ام. گویارد»هم ادبیات تطبیقی را تاریخ روابط بین‌الملل می‌داند (گویارد، ۱۳۷۴: ۱۲- ۲۳).

(۳) فرانسویان به این دلیل تفاوت زبانی را به عنوان یک اصل تعریف می‌کنند زیرا معتقدند که زبان به اهل خود وهم پیوندانش چهارچوب فکری واحدی می‌دهد؛ از این روی جای هیچ‌گونه اختلاف اصولی در آثار ادبی که به یک زبان نگاشته می‌شوند، نیست. از دیدگاه

آنان، وجود اختلاف وتنوع در ادبیات یک زبان، جزئی وبیانگر ویژگی‌های خودی هر نویسنده است وهرگز نشانگر ویژگی ادبیات عمومی نیست (ندا، ۱۳۸۳: ۲۹).

(4) Comparative Literature: It's Definition and Function

(۵) علت اصلی که آمریکایی‌ها اصول نظریه‌ی فرانسوی مقصود تماس تاریخی وتفاوت زبانی را در تعریف خود از ادبیات تطبیقی نادیده انگاشتند، عدم تناسب وسازگاری آن اصول با ماهیت ونوع ادبیاتشان بود، به گونه‌ای که با پذیرفتن آن‌ها اساس واستقلال ادبیات آمریکایی از میان می‌رفت. زیرا اگر زبان تعیین کننده‌ی نوع ادبیات باشد، ادبیات آمریکایی باید در ادامه‌ی ادبیات انگلیسی بررسی شود واگر تأثیر وتأثر تاریخی اصل اساسی در پژوهش تطبیقی باشد، تاریخ کوتاه نبود ملتی تاریخی وواحد در آمریکا دست آمدهای خوشایندی برای ادبیات آن کشور ندارد (کفافی، ۱۳۸۲: ۱۸ ۱۹).

(۶) ن. ک.: (الخطیب، ۱۹۹۹: ۴۶- ۷۵)و سایت دانشگاه مریلند به آدرس: http: //www.cmlt.umd.edu.

(۷) درباره‌ی حوزه‌های پژوهش تطبیقی در مکتب فرانسوی ن. ک: (گویارد، ۱۳۷۴: ۲۶ـ۴۲) و(غنیمی هلال، ۱۳۷۳: ۱۲۳ـ۱۳۳).

(۸) مدارک واسناد تاریخی را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد:

الف) مدارک تاریخی صریح، همچون بیان صریح شاعر مبنی بر تأثیرپذیری از شاعری دیگر همچون امرؤالقیس ومولانا ویا مولانا واقبال لاهوری.

ب) مدارک تاریخی غیر صریح که پژوهشگر ادبیات تطبیقی با تحلیل‌ها واستنتاج‌هایی می‌تواند به آن پی ببرد. همچون در دسترس بودن اثر شاعر مورد نظر برای شاعر اثرپذیر.

(۹) ن. ک: (گویارد، ۱۳۷۴: ۳۷۱).

(۱۰) علت توجه به شعر مولانا در دو دهه‌ی اخیر در غرب را می‌توان در علل زیر برشمرد:

الف) وجود مترجمان آکادمیک؛ مانند نیکلسون وآرتور آربری.

ب) وجود مترجمانی که به شعریت مثنوی توجه دارند؛ مانند کلمن برکس.

پ) وجود خلاء معنوی مذهبی در غرب که این معنویت در مناسک مذهبی نمی‌گنجد ووجود فضای باز فردی مذهبی، امکان پر کردن این خلأ را به وسیله‌ی مثنوی به این افراد می‌دهد. (کریمی حکاک، ۱۳۸۵/۳/۱۹: www.isna.ir)

(۱۱) موضوع‌های ادبیات تطبیقی به دو اعتبار مورد مطالعه قرار می‌گیرد:

نخست به اعتبار وسیله که چه‌گونه موضوع‌ها از ادبی به ادبی دیگر واز زبانی به زبانی دیگر واز شهری به شهر دیگر گذر کرده‌اند، دوم به اعتبار هدف بررسی یعنی نفس مسائل وموضوعات متبادله وتغییر ساختار وزیاد شدن ونقصان آن‌ها در حالت انتقال به زبان دیگر (غنیمی هلال، ۱۳۷۳: ۱۲۳). (که به اعتبار هدف شامل شش حوزه‌ی نخستین پژوهش‌های تطبیقی می‌شود وبه اعتبار وسیله شامل حوزه‌ی هفتم).

(۱۲) ن.ک.: (ولک، ۱۳۸۲: ۴۱)، (الخطیب، ۱۹۹۹: ۴۶– ۷۵) ونیز سایت اینترنتی ادبیّات تطبیقی دانشگاه مریلند به نشانی: www.cmlt.umd.edu.

کتاب‌نامه

- حدیدی، جواد، (۱۳۷۳)، از سعدی تا آراگون (**تأثیر ادبیات فارسی در ادبیات فرانسه**)، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- الخطیب، حسام، (۱۹۹۹)، **آفاق الادب المقارن عربیاً وعالمیاً**، دمشق: دار الفکر.
- زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۸۱)، **نقش بر آب**، تهران: انتشارات سخن.
- ساجدی‌صبا، طهمورث، (۱۳۸۳)،«**از ادبیات تطبیقی**»، پژوهشهای زبان‌های خارجی، تابستان، شماره‌ی هفدهم، صص: ۲۱– ۲۸.
- غنیمي هلال، محمد، (۱۳۷۳)، ادبیّات تطبیقي (**تاریخ وتحوّل، اثرپذیری واثرگذاری فرهنگ وادب اسلامی**)، ترجمه‌ي دکتر سید مرتضي آیت الله زاده

شيرازي، تهران: انتشارات امير كبير.

ـ كريمى حكاك، احمد،(١٣٨٥)،«**شعر امروز ايران نه مشكلى دارد نه بحرانى** »، خبرگزارى دانشجويان ايران، www.isna.ir.

ـ كفافي، محمد عبد السلام، (١٣٨٢)، ادبيّات تطبيقي (**پژوهشى در باب نظريه‌ى ادبيّات وشعر روايى**)، ترجمه‌ي دكتر سيد حسين سيدي، مشهد: انتشارات آستان قدس رضوي.

ـ گويارد، ام. اف، (١٣٧٤)، **ادبيّات تطبيقى**، ترجمه‌ي دكتر علي اكبر خان محمدي، تهران: انتشارات پاژنگ.

ـ ندا، طه، (١٣٨٣)، **ادبيّات تطبيقى**، ترجمه هادي نظري منظم، تهران: نشر ني.

ولك، رنه؛ آوستن وارن، (١٣٨٢)، **نظريه‌ى ادبيات**، ترجمه‌ى ضيا موحد وپرويز مهاجر، تهران: شركت انتشارات علمى وفرهنگى.

-Galik,Marian,(2000)«Concepts of World Literature,Comparative Literature, and a Proposal», CLCWeb: Comparative Literature and Culture: A WWWeb Journal, http: //clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb00-4/galik1-00.html.

- Mourao, Manuela,(2000)«Histories and Concepts of Comparative Literature», CLCWeb: Comparative Literature and Culture: A WWWeb Journal, http: // clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb00-4/mourao00.html.

- Remak, Henry H.H,(1973)«Comparative Literature: Its Definition and Function», in: Comparative literature: Method and Perspective, Edited by Newton B. Stalknecht and Horst Fernz, U.S.A: Arcturus Books.

بررسی تطبیقی سیمای زن در آثار احمد شاملو ونزار قبّانی

دکتر ناصر محسنی نیا[1]
دانشگاه شهید باهنر کرمان (ایران)
ربابه یزدان نژاد[2]
دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات تطبیقی، دانشگاه شهید باهنر کرمان (ایران)

چکیده

پرداختن به سیمای زن ونشان دادن چهره های اثیری وگاه حقیقی از زن در آثار بسیاری از شاعران ونویسندگان دیده می شود. زن به مثابه حقیقتی محض در سخن آنها تجلی بسیاری از اسطوره ها مضامین ومعانی وسیع همچون زیبایی عشق ونیمه ناتمام روح آدمی بوده است. توجه شاعران به این موضوع وترسیم سیمای زن در آثارشان در ادبیات معاصر ایران بسیار بارز است چیزی که در ادبیات سایر ملل نیز دیده می شود.

احمد شاملو به عنوان مهمترین نماینده شعری معاصر ایران توجه خاصی به زن مشخص به نام «آیدا»دارد واین شباهت در آثار نزار قبانی به عنوان نماینده برجسته ادبیات معاصر عرب و»شاعر زن»به

(۱) نشانی الکترونیکی: n_mohseninia@yahoo.com
(۲) نشانی الکترونیکی: yazdannejadm@yahoo.com

طور خاص در»بلقیس»تجلی یافته است.

پرداختن هر دو شاعر به عنصر زن ومضامین شعری آن مهمترین بحث این مقاله است. سعی بر آن است تا ضمن پرداختن به معرفی هر دو شاعر وسبک شعری آنها شباهتها وتفاوتهای آن دو در ترسیم سیمای زن در آثارشان مورد بررسی تطبیقی قرار گیرد.

کلیدواژهها: بررسی تطبیقی، ادبیات معاصر ایران، ادبیات معاصر عرب، زن، شاملو، قبانی

مقدمه

شعر والاترین جنبه هنری زندگی آدمی است. زبان شعرگویی چکیده ای از وحی ناب است که به کلام بشر در آمده است. انسان از گذشته تا امروز به دنبال راهی بوده است که دانسته ها ویافته هایش را به دیگران منتقل کند ودر این میان شعر شاهراهی است که کلام نازل را بالا می برد وآن چنان ارزشی می بخشد که هم مرتبه کلام خدایان می گردد.

«زن»یکی از انواع زیبایی ها،هم به لحاظ روحی ومعنوی وهم به لحاظ مادی بود. اما از آنجا که همه انسانها به پوشیده وپنهانی سخن گفتن علاقه وافری دارند او را (عنصر زن) در کلامی تودرتو ومبهم پیچیده به شعر هدیه می کنند.

همه آن حجابهای روحانی که در کلام متصور می شد نشانی از وجود زن بود. معشوق ازلی وآن پرده نشین بی نشان همان نشان«زن»بود.

به ادبیات که نگاهی می اندازیم به مرور متوجه بارز شدن این چهره می شویم. چهره زن اثیری وفرضی در جای جای دواوین قدما پیداست نمایان می گردد.

حوادث واتفاقات اجتماعی نقش بسیار عظیمی در پیدا شدن صورت حقیقی ودور از لفافه زن دارد. حوادثی که نشانه ظهور زن در عرصه اجتماع وبه طور خاص در ادبیات است. با نزدیک شدن به قرن بیستم وآغاز تحولهای بشری زن نیز مانند مرد دوشادوش او وارد عرصه های طبیعی واجتماعی زندگی شده است. دیگر نه از آن مستوره نشین غیب خبری بود ونه از آن اثیری موهون.

با گسترش روابط بین ایران ودیگر کشورها ورفت وآمدهای ادبی بین ملتها«زن»نیز در کلام بین المللی جلوه ای بارز یافت.

شاملو به عنوان شاعری که اسالیب قدیم را فرو گذشت فصلی نو در ادب معاصر پدید آورد. در دیوان او با دو زن که در آثارش به وفور دیده شده ونام برده آشنا می شویم.«رکسانا یا روشنک»و گاه«گل کو»و«آیدا». می توان با کمی اغماض اشعار او را به دوره«رکسناگویی»و«آیدا نویسی»تقسیم کرد.

این امر در ادب دیگر ملل نیز راه یافت. شاعران ادبیات معاصر عرب از دیرباز به وصف معاشیق متعدد خود در شعرهایشان توجه نشان می دادند وبا وجود این اباحه گری دیگر جایی برای بروز فصلی نو برای آنها نبود. اما چنانکه در ادب معاصر آنها نیز دیده می شود پرداختن به عواطف وروحیات زنان وچهره مثبت از«زن»فارغ از تعاریف قدیم آنها ونگاه گذشته آنها بسیار زیاد شد.

شعر معاصر عرب با نام«نزار قبانی»به ویژه در باب»شعر زن»تجلی دیگری یافته است. این شاعر سوری که نماد شعر زن است دیگر همه حدس وگمانها را برای این که آیا زن خاصی مد نظر است یا خیر بر همه می بندد وبه عنوان فصل بارزی از شعرش زن وخصوصا»بلقیس»را مایه توصیف خود قرار می دهد. او بنیان نهادن جنبه ای دیگر از شعر که همان پرداختن به عنصر»زن»است را افتخار خود می داند ومی گوید: »من بنیان گذار نخستین جمهوری شعر هستم که بیشتر شهروندان آن زن هستند». (اسوار، موسی، ۶۲ :۱۳۸۴)

در این مقاله با توجه به آثار شاملو وقبانی توصیف وشرحی که هر دو از چهره زن دارند مورد بررسی قرار می گیرد وپرداختن به این که چه جنبه ای از آن مدنظرشان بوده است. نگاه تطبیقی به عنصر«زن»در آثار این دو شاعر باب جدیدی را برای دریافت کلام آنها باز می کند.

نزار قبانی:

نزار قبانی در سال ۱۹۲۳ در دمشق متولد شد. تحصیلات خود را در این شهر به پایان برد ودر سال ۱۹۴۵ در رشته حقوق از دانشگاه دمشق فارغ التحصیل شد وسپس به استخدام وزارت خارجه سوریه در آمد وبه مدت ۲۱ سال در سمتهای دیپلماتیک در قاهره وآنکارا ولندن ومادرید وپکن وبیروت خدمت کرد. در سال ۱۹۶۶ از مشاغل دیپلماتیک استعفا کرد وبه بیروت بازگشت ودر آنجا موسسه ای انتشاراتی به نام خود دایر نمود. پس از شروع جنگهای داخلی در لبنان وکشته شدن همسر او در سال ۱۹۸۲ نخست به ژنو وسپس به لندن رفت وتا اواخر عمر در همان جا ماندگار شد. او در سال ۱۹۸۸ در گذشت وبنا بر وصیت او در آرامگاه خانوادگی در دمشق به خاک سپرده شد.

از نزار قبانی چهل ودو دفتر در شعر ونثر بر جای مانده است. عمده ترین مجموعه های شعری عا شقانه او عبارتند از: «زیبای گندمگون به من گفت ۱۹۴۴»،«طفولیت یک سینه ۱۹۴۸»،«صد نامه عاشقانه ۱۹۷۵»،«پنجاه سال در ستایش زنان ۱۹۹۴» وچند دفتر نیز شعرهای سیاسی او را در بر دارد. مهمترین دفترهای نثر او«شعر چراغی ست سبز»،«داستان من وشعر»،«شعر چیست»،«کلمات نیز با خشم بیگانه نیستند»،«چیزی از نثر»و«از برگهای ناشناخته من»نام دارد.

قبانی بزرگترین عاشقانه سرا وشناخته ترین شاعر معاصر عرب در جهان می باشد. هیچ شاعر سنتی یا نوپردازی به اندازه نزار قبانی در میان عموم دوستداران شعر نفوذ نداشته است وندارد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۱۱۳)

در اشعار او عشق وزن وسیاست موضوعیت دارند وعاشقانه سرایی او بازتاب همه زوایای ذهنی وظریف زیبایی شناسی وروان شناختی ودیدگاه های شرقی اوست.عشق محوری ترین موضوع شعری اوست ونگاه او در این زمینه نو، بدیع وزیباست. در اشعار او بیش از هرچیز جرات وبی پروایی در اختیار مضامین بکر وبی سابقه مشهود است واین همه در زبانی سهل ممتنع ودر وزنی روان القا می شود. رسایی این مضامین تنها از وسیله کارامدی چون زبان شعری نزار قبانی بر می اید که به زبان گفتار نزدیک واز مفاهیم وعناصر فرهنگ عامه سرشار است وگاه از مفردات گویشها هم مایه می گیرد. دومین موضوع شعر او سیاست است.(اسوار، موسی،۱۳۸۴ :۱۲)

دکتر شفیعی کدکنی در کتاب«شعر معاصر عرب»نزارقبانی را شاعر زن وشراب می شناسد وچنین بیان می کند: »شاید این عنوان برای بسیاری از خوانندگان رنگی از نوعی ریشخند واستهزا داشته باشد اما این حقیقتی است که او هیچ گاه ان را منکر نشده است وباکمال شهامت از این خصیصه شعر خویش دفاع می کند. اگرچه درسالهای

بعدازجنگ ژوِین اعراب واسراییل نزار گرایشی به شعر سیاسی نشان داد اما جان وجمال اصلی شعر او همان عاشقانه های اوست.»(شفیعی کدکنی،۱۳۵۹ :۱۱۴).

نزار یکی از رقیق ترین ولطیف ترین زبانهای شعری را که در مرز زبان وحشی شعرمدرن وزبان ایستا وکلیشه وار قدیم قراردارد برگزیده وبا این زبان به وصف حالات عشقی خود وتوصیف تاملات خود در باب«زن»پرداخته است. او گاه به جامه مردی در می آید وگاه به لباس زنی. هنگامی که به وصف حالات عاشق می پردازد مردی است شرقی با تمام خصایص روحی واخلاقی او وزمانی که جامه زن را می پوشد ودر زیر پوست زن پنهان می شود، می کوشد از زبان زن حرفهای او را بزند. نزار خود می گوید:

«من از خانواده ای هستم که شغل آنها عاشقی ست. همچنان که شیرینی با سیب زاده می شود، عشق نیز با اطفال ما تولد می یابد. در یازده سالگی ما عاشق می شویم ودر دوازده سالگی از عشق ملول می گردیم.در سیزده سالگی بار دیگر عاشق می شویم ودر چهارده سالگی از نو احساس ملال می کنیم.طفل در خانواده ما در پانزده سالگی از عمر خویش«پیری» می شود و«طریقتی»در عشق پیدا می کند.... جدم چنین بود وپدرم نیز.... همه برادرانم نخستین چشمان درشتی که می بینند دل از کف می دهند وبه آسانی عاشق می شوند ونیز آسان از آن

بیرون می آیند... همه افراد خانواده تا پای جان عشق می ورزند. در تاریخ خانواده شهادتشگفت انگیزی که روی داد، موجبش عشق بود. آن شهید«وصال»خواهربزرگم بود. وی به آسانی وبه صورتی شاعرانه وبی نظیر خودکشی کرد زیرا نتوانست با معشوق خود ازدواج کند. تصویر خواهرم که در راه عشق جان می سپرد در وجودم نقش شده است. هنوز چهره فرشته آسا ورخسار نورانی ولبخندهای زیبایش را هنگام مرگ به یاد می آورم. هنگام مرگ از رابعه عدویه وکلیوپاترای مصری نیز زیباتر بود.

وقتی که در تشییع جنازه خواهرم گام بر می داشتم در آن زمان پانزده ساله بودم وعشق نیز در کنارم راه می رفت وبازویم را گرفته بود ومی گریست. (یوسفی وبکار،۶۷ :۱۳۵۶)

نزار وقتی با ادبیات غرب آشنا می شود وتحت تاثیر لورکا وبایرون قرار می گیرد،در مسیر تازه ای گام می زند وفضای بدیع وتازه ای برای شعر ایجاد می کند واو را در این باره حتی می توان بزرگترین عاشقانه سرای معاصر عرب قلمداد کرد: «برای من دو شاعر بزرگ می توانند سرمشق به حساب آیند که عشق وانقلاب هردو را در زندگی خویش جای دادند: »لورکا وبایرون». (همان،۱۳۵۶ :۱۶۱)

او همچون شاملو وبرخلاف شاعران سنت گرا، زن را آنگونه که هست وصف می کند بی پرده وگاهی بی شرم، چنانکه منتقدان سرسخت

او شعرهایش را اباحه گری وبی شرمی محض می پندارند.

او بدون واهمه وبه طور آشکاری نام«بلقیس الراوی»را در شعرش آورده است وهمسر خود را مخاطب قرار می دهد مانند شاملو که نام »آیدا»را در شعرش آورده است:

«بلقیس

رعناترین نخل عراق!

تو درد منی ودرد شعر

بلقیس!

ای شهید، ای شعر، ای پاکیزه وای ناب

بلقیس!

ای رساترین واژه کتاب عشق،عطر یاد من«

و تا آنجا که او را خود شعرش می داند ومرگ او را هم پایه از دست دادن شعرش:

«زیبای من!

در سایه سار خدا بخواب

که پس از تو

شعر ناممکن شده است

و زن هم ناممکن«. (نزار قبانی،موسی بیدج،۱۵۷: ۱۳۸۶)

نزار پرداختن به عنصر زن در شعرش را وسیله ای برای انجام رسالت خویش در شاعری می داند ومی گوید: «من امروز می نویسم تا زن را از میان چنگ ودندان خلیفه ها ورجال قبایل آزاد سازم. می خواهم که به وضع زن خدمتکار وآشپز وکارگر خرمن پایان دهم واو را از شمشیر»عنتره»و»ابوزید هلالی»آزاد سازم.»(فرزاد،۴۷: ۱۳۶۴)

او نگاه شاعران قدیم به زن را نمی پسندد وکالا بودن زن را غیرقابل تحمل می داند: «من می خواهم سینه زنان را از زیر دندان خلیفه ها آزاد سازم ومرحله سری بودن واحکام مفروض به جسم زن عرب را از بین ببرم وقانون اصلی عشق را بازگردانم.»(همان: ۴۸)

شعر در نگاه نزار رسالتی دارد که باید به آن برسد:

«دوستان!

شعر را چه سود اگر نتواند اعلام قیام کند؟

اگر نتواند خودکامگان را براندازد؟

شعر را چه سود اگر نتواند آتشفشان ها را به طغیان وادارد

آن زمان که نیازش داریم؟

شعر را چه سود اگر تاج

از سر شاهان قدرتمند این جهان برنگیرد؟« (نزار قبانی،۹۵: ۱۳۸۷)

او هر گاه که شعری می سراید با طعنی وزخمی از سوی منتقدی وشاعران دیگر مواجه می شود اما از چنین هدفی که دارد دست بر نمی دارد وصریحا اعلام می دارد که هدف او از نوشتن چیست:

«من می نویسم

تا اشیا را منفجر کنم

نوشتن انفجار است

می نویسم تا روشنایی را بر تاریکی چیره کنم

وشعر را به پیروزی برسانم

می نویسم تا خوشه های گندم بخوانند، تا درختان بخوانند

می نویسم تا گل سرخ بخواند، تا ستاره، تا پرنده، گربه، ماهی، صدف مرابفهمد

می نویسم تا دنیا را ازدندانهای هلاکو

از حکومت نظامیان، از دیوانگی اوباشان, رهایی بخشم

می نویسم تا زنان را از سلول های ستم, از شهرهایی مرده
از ایالتهای بردگی, از روزهای پرکسالت سرد وتکراری برهانم
می نویسم تا واژه ها را از تفتیش، از بوکشیدن سگ ها،
از تیغ سانسور برهانم.
می نویسم تا زنی را که دوست دارم
از شهر بی شعر، شهر بی عشق،
شهر اندوه وافسردگی رها کنم.
می نویسم تا از او ابری نمبار بسازم.
تنها زن ونوشتن
ما را از مرگ میرهاند«. (نزارقبانی،احمدپوری،۶۷: ۱۳۸۷)

و در جایی رسالت خود را پایان یافته می داند وخوشحال است از این که به هدف خود رسیده است:

«شرق آوازهایم را می شنود
جمعی آنها را می ستایند، جمعی دشنام می دهند
سپاس من نثار همه آنها

انتقام خون هر زنی را ستانده ام.

و پناهی بوده ام برای آن که در وحشت بوده است.

قلب شوریده زن را حمایت کرده ام

و آماده ام برای قصاص.....«(همان: ۲۳)

بدون توجه به ساختار بی پروا وگاه بی شرم کلمات ومضامین شعری او،حضور«زن»همراه با القای شعر اوست وچینش کلمات آهنگین او به خاطر حضور زن است. او حتی»زن» را خواهر شعر می داند:

« تجلس المراة علی رکبة القصیدة زن بر زانوی شعر می نشیند

لالتقاط صورة تذکاریة تا عکسی یادگاری بگیرد

فیحسبهما المصور الفتوغرافی عکاس آن دو را

شقشقتین دو خواهر می پندارد

(نزارقبانی،موسی اسوار، ۲۸۱: ۱۳۸۴)

همانگونه که در اشعار او نمودار است«زن»، همپایه شعر است ومقصود اصلی خود را از بیان شعر»زن»می داند ودر این راه گاه به ماهیت وجودی این دو به دیده ای فلسفی وثبات وعدم آن نگاه می کند:

« هل امراة اصلها قصیدة؟ آیا زن در اصل شعر است؟

ام قصيدة اصلها امراة؟	یا شعر در اصل زن؟
سوال كبير مازال يلاحقني	سوال بزرگی ست که هنوز هم مرا به حال خود نمی گذارد.
منذ ان احترفت حب المراة	از هنگامی که عشق زن را پیشه کرده ام.
وحب الشعر	و عشق شعر را.
بعد ان احببتك بدأت اكتشف	پس از آنکه دوستت می داشتم رفته رفته دریافتم.
كيف يتشابه جسد المراة وجسد القصيدة	که چگونه پیکر زن به پیکر شعر می ماند.
كيف تتلاقى تفاصيل الفصر وتفاصيل الشعر	و چگونه جزییات میان وکمر با جزییات شعر وجه مشترک دارد.
كيف يتحد اللغوى والنسوى	و چگونه زبانی با زنانی یکتا می شود.
وكيف ينسلك سواد الحبر في سواد العيون«	و چگونه سیاهی جوهر در سیاهی چشمان می ریزد.

(همان: ۳۹۶)

او پیوند بین زن وشعر را عشق می داند وگاه آن را زیباترین بهانهی پیوند می داند. پس عشق نیز عنصر سومی است که بین زن وشعر ارتباط ایجاد کرده است:

«با عشق تو،پیوند زن وشعر را یافتم

پیچ وخم ها را یگانگی دانستم

و دانستم که سیاهی جوهر در سیاهی چشمان زن جریان دارد«. (نزار قبانی،۶۱: ۱۳۸۶)

او محبوبش را وبه طور کلی«زن»را از تبار شعر می داند وزیباترین شعرها را»زن»:

« یا سیدتی	بانوی من!
أنت خلاصة کل الشعر	تو خلاصه تمام شعرهای منی
یا سیدتی	بانوی من!
یا سید الشعر الاولی	ای بانوی نخستین شعر
أنت فضیحة جمیلة أتعطربها	تو آن رسوایی زیبا هستی که به آن معطر می شود.
قصیدة رائعة أتمنی توقیعها.	و آن شعر با شکوه که آرزو دارم امضای خود را پای آن گذارم

(همان: ۳۷۸)

«ای دور ای نزدیک!

ای حضور آتشین شبیه شعرا!«. (همان: ۱۳)

تعدد معاشیق عرب از دیرباز نیز رواج داشته است. چنانکه اسامی

آنها را نیز می آورده اند. شعر نزار نیز از این قاعده مستثنی نیست چنانکه جایی از «فاطمه»که نامی خاص است، می گوید:

«فی البدء....کانت فاطمه	در آغاز فاطمه بود
و بعدها تکونت عناصر الاشیاء	پس از او عناصر شکل گرفت
النار والتراب	آتش وخاک
و المیاه والهواء	آبها وبادها
و کانت اللغات والاسماء	و زبانها ونامها
و الصیف والربیع	وتابستان وبهار
و الصباح والمساء	و بامداد وشامگاه
و بعد عینی فاطمه	و پس از چشمان فاطمه
اکتشف العالم سر الوردة السوداء	جهان راز گل سیاه را کشف کرد
و بعدها ألف قرن	و هزار قرن پس از او
جاءت النساء»	زنان پای نهادند

(نزار قبانی،٢١٦: ١٣٨٤)

احمد شاملو:

احمد شاملو در سال ۱۳۰۴ در تهران به دنیا آمد. تحصیلات ابتدایی ودبیرستان خود را در شهرهای مختلفی چون رشت، سمیرم، اصفهان، آبادان، شیراز، خاش، زاهدان ومشهد گذراند.

ازدواج او با آیدا سرکیسیان در سال ۱۳۴۱ نقطه ی عطفی در زندگی شاملو به شمار می رود. او سرانجام در دوم مرداد ۱۳۷۹ از دنیا چشم فرو بست. مهمترین آثار شاملو عبارتند از: «قطعنامه»،»باغ آیینه ۱۳۳۸»،»آیدا در آینه ۱۳۴۳»،»آیدا درخت وخنجر وخاطره ۱۳۴۴»، »ققنوس در باران ۱۳۴۵»،»مرثیه های خاک ۱۳۴۸»، »ابراهیم در آتش ۱۳۵۲»، »دشنه در دیس ۱۳۵۶»و....

احمد شاملو نیز به مانند نزار قبانی انقلابی در شعر عاشقانه وعاشقانه سرایی ادبیات معاصر ایران پدید آورد. در بررسی زندگی وسبک شعری این دو شاعر ما متوجه این نکته می شویم که شاملو نیز توجه خاصی به چهره زن وبه طور خاص«آیدا» دارد. میانگین حضور «زن»در دیوان او بسیار بارز است. عشق«زن» در شعر شاملو واقعی وپاک است. توصیف های شاملو از عشق به مخاطب اجازه می دهد که نوعی والا از عشق را بشناسیم: «عشق شاملویی». یعنی عاشق بودن سعدی وار بر هر زیبایی وشگفتی بدون منیت وخودکامگی.

«دوستت می دارم بی آنکه بخواهمت

نهایت عاشقی این است

آن وعده دیدار در فراسوی پیکرها». (شاملو، ۱۳۸۰: ۳۸)

شعرهای عاشقانه شاملو را می توان به دو دوره رکسانا وآیدا تقسیم

کرد: «رکسانا»یا»روشنک» نام دختر نجیب زاده سغدی است که اسکندر مقدونی او را به زنی خود در آورد». (پاشایی،ع، ۱۲۱: ۱۳۷۸).

شاملو در سال ۱۳۲۹ شعری بلند به نام«رکسانا»می سراید. او می گوید: »رکسانا با مفهوم روشن وروشنایی که در پس آن نهان است زنی فرض شد که عشقش نور ورهایی وامید است. زنی که می بایست دوازده سالی بگذرد که در»آیدا در آینه»شکل بگیرد وواقعیت پیدا کند. چهره ای که در آن هنگام هدفی مه آلود است، گریزان ودیر به دست آمده یا یک سر سیمرغ وکیمیا.»(همان: ۱۲۱)

نام دیگر«رکسانا»، زن فرضی«گل کو»است که در برخی از شعرهای تازه به او اشاره می کند. شاعر خود در توضیح کلمه»گل کو»می نویسد: »گل کو نامی است برای دختران که تنها یک بار در روستاهای گرگان (حدود علی آباد) شنیده ام. می توان پذیرفت که»گلک» باشد همچون دخترک که شیرازیان می گویند: (دخترکو). تحت اللفظی که برای من جالب بود ودر یکی دو شعر از آن بهره جسسته ام، گل کوست واز آن نام در نظر است که می تواند معشوقی یا همسری دلخواه باشد ودر آن اوان فکر می کردم که شاید جز»کو»در آخر اسم بدون اینکه الزاما معنی لغوی معمولی خود را بدهد می تواند به طور ذهنی»حضور نداشتن»،»در دسترس نبودن» صاحب نام را القا می کند». (پاشایی، ۱۳۷۸: ۱۴۲)

در شعر«مه»می خوانیم:

«در شولای مه پنهان به خانه می رسم گل کو نمی داند

مرا ناگاه در درگاه می بیند

به چشمش قطره اشکی بر لبش لبخند

خواهد گفت: بیابان را سراسر مه گرفته است

با خود فکر می کردم که مه گر همچنان تا صبح می پایید

مردان جسور از خفیه گاه خود به دیدار عزیزان باز می گشتند«. (شاملو، ۱۳۸۷: ۱۱۴)

در مجموعه شعر«باغ آیینه»که پس از هوای تازه وقبل از آیدا در آینه چاپ شده»من»شاعر در جستجوی نیمه دیگر روح خود و»زن» همزادش می گردد واین جستجو در»آیدا در آینه»به نتیجه می رسد: »من وتو دو پاره یک واقعیتیم». (احمد شاملو، ۱۳۸۷: ۴۸۸)

چهره زن در شعر شاملو به تدریج از«رکسانا» تا»آیدا» بارزتر می شود ولی هنوز نقطه های حجاب وجود دارد.»رکسانا» چهره ای اثیری وفرضی دارد واز یک هویت واقعی فردی خالی است. به عبارت دیگر شاملو هنوز در»رکسانا» خود را از عشق خیالی مولوی وحافظ رها نکرده وبه جای این که در»زن» انسان با گوشت وپوست احساس

واندیشه وحقوق اجتماعی برابر مردان را ببیند، او را چون نمادی به حساب می آورد که نشانه مفاهیم کلی چون عشق وامید وآزادی است.

در«آیدا» چهره»زن» بارزتر می شود. در پس هیات»آیدا»، انسانی با جسم وروح وهویت فردی می بیند. در اینجا عشق یک تجربه مشخص است ونه یک خیال پردازی صوفیانه ویا مالیخولیایی رمانتیک. واین درست همان مشخصه ای است که ادبیات مدرن را از کلاسیک جدا می کند. توجه به شخص وفرد ونوع وپرورش شخصیت به جای تیپ سازی. با این همه در»آیدا در آینه » نیز ما قادر نیستیم که به عشق برابر وآزاد بین دو دلداده دست یابیم. شاملو در این عشق به دنبال پناهگاهی می گردد یا آنطور که خود می گوید»معبودی»و آیدا فقط برای آن هویت می یابد که آفریننده این آرامش است.

نخستین شاعر بزرگی که به جای چهره انتزاعی از زن چهره زنی را ترسیم می کند که همراه با پدیده های دیگر تحول یافته است«احمد شاملو» است. او زنی را آفرید که به تمام معنی کلمه»زن واقعی»است واو کسی نیست جز»آیدا سرکیسیان». که مخاطب قرارگرفتنش توسط شاملو،شعر امروز را به کمال می رساند واین زن در هویتی انسانی جلوه گر می شود. شاملو در شعر»بدرود»خطاب به زن شعرش می گوید:

«دریاهای چشم تو خشکیدنی است

من چشمه ای زاینده می خواهم

پستانهایت ستاره های کوچک است

آن سوی ستاره من انسانی می خواهم

انسانی که مرا بگزیند

انسانی که من او را بگزینم». (شاملو، ۲۳۰: ۱۳۸۷)

شاملو زن را از درون اسطوره ها بیرون می کشد وچهره او را که از انعکاس نور بر مخمل سرخ شنل سالاری مرد رنگ گرفته است تماشا می کند:

«زن مه آلود که رخسارش از انعکاس نور زرد فانوس بر مخمل سرخ شنل من رنگ می گرفت ومن سایه بزرگ او را بر قایقی وفانوس وروح خودم احساس می کردم.»(همان: ۲۶۱)

زنی که شاملو ترسیم می کند شباهتی با زنان شعر کلاسیک ندارد وبرای رسیدن به زنی که مخاطب شعرش باشد به سخت ترین وناشدنی ترین کارها نیز تن می دهد:

«تا دست تو را به دست آرم

از کدامین کوه می بایدم گذشت تا بگذرم

از کدامین صحرا از کدامین دریا می بایدم گذشت تا بگذرم.»(همان: ۴۹۴)

او دوست داشتن زن وشعرهایش را فارغ از جسم وشهوانیت می داند ودوست داشتن خود را با خواسته های شهوانی وزمینی نمی آلاید:

«در فراسوی مرزهای تنت تو را دوست دارم

آینه ها وشب پره های مشتاق را به من بده

.....

در فراسوی مرزهای تن ام

تو را دوست می دارم

در آن دوردست بعید

که رسالت اندامها پایان می پذیرد

و شعله وشور تپش ها وخواهش ها به تمامی

فرو می نشیند.» (همان،۵۰۰)

ودر آخر می گوید که عشق پیوند بین تنهایی ماست وآن را هم بعدی آسمانی می بخشد:

«در فراسوی عشق

تو را دوست می دارم

در فراسوهای پرده ورنگ.» (همان: ۵۰۰)

و در نهایت این خواسته شاعر کلام را چنان می بندد که دیگر جای هیچ تردیدی برای یافتن معنا ومضمونی که شاعر از شعر وعشق دارد باقی نمی گذارد:

«در فراسوهای پیکرمان

با من وعده دیداری بده.« (همان: ۵۰۱)

اما شاعر در جایی دیگر نگاه عرفانی را به عشق نفی می کند وزن را به معنای واقعی می خواهد یعنی زنی با گوشت وپوست وخون،زنی که مایه شعرش است:

«چه بی تابانه می خواهمت ای دوری ات آزمون تلخ زنده به گوری

چه بی تابانه تو را طلب ی کنم

بر پشت سمندی گویی نو زین

که قرارش نیست.« (همان: ۷۷۸)

و شاملو همه عشق وشور خود را که شعرش می داند به زنی واقعی به نام«آیدا»می بخشد چون او را عظیم می داند واین»زن»است که لایق شعر اوست:

«بیشترین عشق جهان را به سوی تو می آورم

از معبر فریادها وحماسه ها

چرا که هیچ چیز در کنار من از تو عظیم تر نبوده است

که قلبت چون پروانه ای

ظریف وکوچک وعاشق است

ای معشوقی که سرشار از زنانگی هستی

و به جنسیت خویش غره ای به خاطر عشقت.« (همان: ۵۴۰)

نظریات مشابه شاملو وقبانی در مورد«زن» در آثارشان:

زن در نزد نزار قبانی موجودی برتر ومقدس است. او زن را سرچشمه آفرینش وزایش وروح حیات وزندگانی می داند. قبانی تعریف وتفسیر زن ومادگی را امری محال ودر حکم مرگ معنای واقعی آن می پندارد. او درباره ماهیت زن می گوید:

« سوال.....لا ارید له جوابا	سوالی است که هرگز قصد پاسخ گفتن به آن را ندارم
لان تفسیر الاشیاء الجمیلة	چرا که تفسیر چیزهای زیبا
یقتلها.«	در حکم قتل آنهاست

(اسوار،موسی،۳۶۵: ۱۳۸۴)

شاملو نیز چون قبانی«زن»را موجودی می داند که سرمنشا زایش وروشنایی است.او در» آیدا در آینه»می گوید:

«من با نخستین نگاه تو آغاز می شوم

و سپیده دم با دستهایت بیدار می شود.«(آیدا در آینه،احمد شاملو،۱۳۸۷،۸۴)

در دیوان قبانی وشاملو به اشعاری بر می خوریم که صرف نظر از ترتیب واژگانی ودستوری، مضمونی شبیه به هم دارند.مثلا قبانی در شعری به نام«کسی را نمی بینم جز تو» می گوید:

«من وتمامی شعرهایم

پاره ای از تندیسی هستیم

که با سرانگشتان تو شکل گرفته است.« (قبانی،۸۰: ۱۳۸۷)

و چنین مضمونی را نیز در دیوان شاملو در شعر«سرود آن کس که از کوچه به خانه باز می گردد»می بینیم:

«چرا که هر ترانه

فرزندی ست که از نوازشهای گرم تو نطفه بسته است.«(شاملو۴۶۷: ۱۳۸۷)

شاملو نیز مانند قبانی از وجود زنی که به او بی اعتماد می کنند واو را بانوی شعرهایشان می دانند اظهار تعجب می کند ودر کلامشان آمده است:

قبانی می گوید:

«چرا تو؟

چرا تنها تو؟

چرا تنها تو از میان زنان؟

هندسه ی حیات مرا در هم می آمیزی

پابرهنه به جهان کوچکم وارد می شوی

و در را می بندی ومن اعتراضی نمی کنم

* * *

چرا از میان تمامی زنان

کلید شهر مطلایم را به تو می دهم؟» (قبانی نزار،۳۱: ۱۳۸۳)

و شاملو نیز می گوید:

«کیستی که من

این گونه به اعتماد

نام خود را با تو می گویم

کلید خانه ام را

در دستت می گذارم

* * *

نان شادی هایم را با تو قسمت می کنم؟« (شاملو،۴۴: ۱۳۷۲)

به طور کلی وبه جرات می توان گفت که آثار قبانی وشاملو تعریفی جدید وقابل پذیرش از مفهوم«زن»و زنانگی به دست می دهند که برخاسته از فرهنگ واندیشه ادیبان وشاعران متجدد ونو خواه در ارتباط با مقوله»زن»در دو ادبیات فارسی وعربی است.

منابع وماخذ

– آرین پور، یحیی،(۱۳۷۱)، **از نیما تا روزگار ما**، چاپ دوم، تهران، مروارید .

– ادونیس،علی احمد سعید، (۱۳۷٦)، **پیش درآمدی بر شعر عربی**، ترجمه کاظم برگ نیسی،چاپ اول، تهران، فکرسوز .

– اسوار،موسی، (۱۳۸۱)، **از سرود باران تا مزامیر گل سرخ**(پیشگامان شعر امروز عرب)، چاپ اول،تهران، سخن .

– پاشایی،ع، (۱۳۸۷)، **نام همه شعرهای تو**(زندگی وشعر احمد شاملو)،چاپ اول،تهران ثالث .

– پرهیزکاری، سعید، (۱۳۸٤)، **سنگ بر دوش**(تحلیل بر آشنایی زدایی در شعر شاملو)، چاپ اول،تهران،مهربرنا .

– پورنامداریان، تقی، (۱۳۸٥)، **تاملی در شعر احمد شاملو**، چاپ اول، تهران .

– تاج بخش،غزل، (۱۳۷۸)، **زن، شعر واندیشه**، چاپ اول، تهران، روشنفکران ومطالعات زنان.

– حسین،حسین،موسی بیدج، (۱۳۸۰)، **نگاهی به خویش**(گفت وگو با شاعران ونویسندگان معاصر عرب)،چاپ اول، تهران، سروش.

– حقوقی،محمد، (۱۳۷۰)، **شعر زمان ما** (احمد شاملو)،چاپ دوم، تهران، نگاه.

– خریستیو،نجم، (۱۹۸۳)، **النرجسیة فی ادب نزار قبانی**، بیروت، دارالرائد العربی.

–دستغیب، عبدالعلی، (۱۳۸۵)، **نقد آثار احمد شاملو**، چاپ اول، تهران، آمیتیس.

– رجایی، نجمه، (۱۳۷۸)، **آشنایی با نقد ادبی معاصر عرب**، چاپ اول، مشهد، دانشگاه فردوسی مشهد.

– رشیدیان، بهزاد، (۱۳۷۱)، **بینش اساطیری در شعر معاصر فارسی**، چاپ اول، تهران، گسترده.

– زرقانی، سید مهدی، (۱۳۸۳)، **چشم انداز شعر معاصر ایران**، چاپ اول، تهران، ثالث.

– سرکیسیان، آیدا، (۱۳۸۱)، **بامداد همیشه** (یادنامه احمد شاملو)، چاپ اول، تهران، نگاه.

– سلاجقه، پروین، (۱۳۸٤)، **نقد شعر معاصر**(امیرزادهی کاشی ها– احمد شاملو)، چاپ اول، تهران، مروارید.

– شاملو، احمد، (۱۳۷۲)، **آیدا در آینه**، چاپ اول، تهران، نگاه.

– .....،(۱۳۸۱)، **مجموعه اشعار**، چاپ اول، تهران، نگاه.

– .....، (۱۳۸۲)، **شعر شاملو از آغاز تا امروز** (شعرهای برگزیده همراه با تفسیر وتحلیل موفق ترین شعرها)،چاپ اول، تهران، نگاه.

– .....، (۱۳۷۲)، **دشنه در دیس**،چاپ اول، تهران، مروارید.

– .....، (۱۳۷۹)، **ترانه های کوچک غربت**، چاپ اول، تهران، زمانه.

– .....، (۱۳۷۷)، **از هوا وآینه ها**،چاپ اول،تهران،زمانه.

– .....، (۱۳۸۷)، **مجموعه اشعار کامل**، به کوشش آیدا سرکیسیان، چاپ هشتم، تهران، نگاه.

– شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۵۹)، **شعر معاصر عرب**، چاپ اول، تهران، توس.

– .....، (۱۳۸۰)، **ادوار شعر فارسی**،چاپ اول،تهران،سخن.

– شهرجردی، پرهام، (۱۳۸۱)، **ادیسه ی بامداد**، چاپ اول،تهران،کاروان.

– صاحب اختیاری، بهروز، حمیدرضا باقر زاده، (۱۳۸۱)، **شاعر شبانه ها وعاشقانه ها**، چاپ اول، تهران، هیرمند.

– عبادیان، محمد، (۱۳۸۷)، **درآمدی بر ادبیات معاصر ایران**، چاپ اول، تهران، مروارید.

– فرخ زاد، پوران، (۱۳۵٦)، **نشان زن در زندگانی وآثار احمد شاملو**، چاپ اول، تهران، توس.

– قبانی، نزار، (۱۳۸٤)، تا **سبز شوم از عشق**، ترجمه موسی اسوار، چاپ اول، تهران، سخن.

–.....، (۱۳۵٦)، **داستان من وشعر**، ترجمه دکتر یوسفی ودکتر بکار، چاپ اول، تهران، توس.

–.....، (۱۳٦٤)، **شعر، زن وانقلاب**، ترجمه عبدالحسین فرزاد، چاپ اول، تهران، امیرکبیر.

–.....، (۱۳۸۷)، **در بندر آبی چشمانت**، ترجمه احمد پوری، چاپ پنجم، تهران، چشمه.

–.....، (۱۳۸٦)، **بلقیس وعاشقانه های دیگر**، ترجمه موسی بیدج، چاپ سوم، تهران، ثالث.

–.....، (۱۳۸۲)، **صدنامه عاشقانه**، ترجمه رضا عامری، چاپ اول، تهران، چشمه.

–.....، (۱۹٦٤)، **الشعر قندیل الاخضر**، بیروت، منشورات المکتب التجاری.

–.....، **باران یعنی تو بر می گردی**، ترجمه یغما گلرویی، چاپ اول، تهران، دارینوش.

– مجابی،جواد، (۱۳۸۵)، **شناختنامه شاملو**، چاپ سوم، تهران، قطره.

الملمّعات في الشعر الفارسي

الدكتور أحمد موسى
جامعة شعيب الدكالي الجديدة (المغرب)

الملخّص

تتوخى هذه الدراسة تسليط الضوء على جانب من جوانب التعامل بين الأدبين العربي والفارسي، وتركِّز بصفة خاصة على ظاهرة أدبية فريدة امتاز بها الشعر الفارسي على شعر سائر اللغات الحية الأخرى، ألا وهي ظاهرة « شعر الملمّعات »وتعني أن ينظم الشاعر شعراً بلغتين اثنتين في قصيدة واحدة أو بيت واحد. وقد راج هذا النوع من الشعر في الأدب الفارسي أكثر من غيره، وشكَّل منحى من مناحي التعامل الأدبي بين اللغتين العربية والفارسية. وميدانا من ميادين الدراسة المقارنة بين هذين الأدبين الغنيين...ولعل ما شدني لاختيار هذا الموضوع مجالا للدراسة في هذه الندوة العلمية هو كثرة الشعر الملمع في الأدب الفارسي ووفرة الشعراء الذين قرضوا هذا النوع من الشعر، وفي المقابل قلة الإطلاع عليه من طرف الدارسين والمهتمين العرب ممن لهم اشتغال بالدراسات المقارنة بين العربية والفارسية وندرة الباحثين في خباياه والمستخرجين لمكنوناته.

(١) البريد الإلكتروني: nastaranmoussa@gmail.com

من هذا المنطلق تتناول هذه المداخلة بالدرس والتحليل نشأة هذا الشكل الشعري وظهوره ثم مسار تطوره في الأدب الفارسي كفن من الفنون الشعرية من خلال تأثيره في الأدب العربي وتأثره به...

الكلمات المحورية: ملّمع، ادب الفارسي، ادب العرب، ادب المقارن

إن علاقة اللغتين العربية والفارسية متعددة الأبعاد ومتشعبة المناحي، تفرض على الدارس أن يبحثها ويُحقِّق فيها على ثلاثة مستويات: المستوى الأول، تأثير اللغة العربية وثقافتها في اللغة الفارسية، المستوى الثاني تأثير اللغة الفارسية وثقافتها في اللغة العربية، والمستوى الثالث هو الدراسة المقارنة بين الأدبين العربي والفارسي الذي هو ناشئ من المرحلتين معاً. وهو ما سيُسلط عليه الضوء في هذا المؤتمر العلمي من خلال مختلف المداخلات المدرجة. أما ورقتي المعنونة بتأملات في شعر الملمعات، فأحسبها تصب في صلب الموضوع وأتوخى خلالها النبش في أحد أبعاد هذه العلاقة، من خلال وضع أسلوب« الملمعات »في منطقة الضوء، باعتبار أن هذا الأسلوب من الأساليب الفنية الأدبية التي غدت قاسماً مشتركاً بين الأدبين العربي والفارسي...

عندما شاع إنشاد الأشعار باللغتين العربية والفارسية أخذ الشعراء ينظمون الشعر مزاوجين بينهما؛ فإما أن يكون شطر لكلٍّ منهما وإما أن يكون بيت وأُطلق على هذا الصنيع اسم (المُلَمَّعات)، وعلى هذا فـ« المُلَمَّع »في الاصطلاح الأدبي الفارسي يُطلق على الشعر الذي يكون أحد مصراعي أبياته باللغة الفارسية والمصراع الثاني باللغة العربية أو بلغة

أخرى، أو يكون البيت الأول بالفارسية والثاني بالعربية أو بلغة أخرى[١]. وقد ارتضى هذا التعريف للمُلَمَّع أغلب الأدباء. وتشير كتب الفنون الأدبية والصنائع البديعية إلى أن اختصاص الملمَّع بالمزج بين اللغتين العربية والفارسية استمر إلى غاية القرن السابع الهجري حيث انطبق وصف الملمَّع على الشعر الذي يمزج فيه صاحبه بين اللغة الفارسية واللغة التركية أيضاً، وبينها وبين اللغات الأخرى فيما بعد. لكن التعريف الأول ظل هو الأشهر إلى يوم الناس هذا[٢].

إن هذه الصنعة عند القدماء -كما يشير إلى ذلك رشيد الدين الوطواط في حدائق السحر-تعني أن يكون مصراع بيت من الشعر باللغة العربية والمصراع الآخر باللغة الفارسية، وجاز عندهم أن يكون البيت الأول بالعربية والثاني بالفارسية، أو يكون البيتان الأولان باللغة العربية والبيتان التاليان بالفارسية، أو عشرة أبيات بالعربية وعشرة أبيات التالية بالفارسية...[٣]. وفي كشاف اصطلاحات الفنون نجد التعريف نفسه للملمّع، وقد استشهد للنوع الأول (الذي يكون شطره الأول باللغة الفارسية والشطر الثاني باللغة العربية) بهذا البيت:

صبا به گلشن احباب اگر همی گذری
إذَا لَقِيتَ حَبِيبِي فَقُلْ لَهُ خَبَرِي

(١) محمد معين، فرهنک فارسی، حاشیهٔ کلمهٔ«ملمع».

(٢) لمزيد من الإطلاع على تعريفات الملمع يمكن الرجوع إلى: ترجمان البلاغة للرادويانى، ورشيد الدين الوطواط فى حدائق السحر ودقائق الشعر، والمعجم لشمس قيس رازى، ودقائق الشعر لتاج الحلاوى، وحقائق الحدائق لشرف الدين رامى،

(٣) رشيد الدين الوطواط، حدائق السحر، طهران، ١٩٨٤، ص ٦٣

ومثَّل للنوع الثاني (الذي يكون فيه البيت الأول باللغة الفارسية والبيت الثاني باللغة العربية) بهذين البيتين:

بـــه نـــادانـــى گنـــه كـــردم الهـــى
ولـى دانـــم كـــه غـفـــار گـنـاهـــى
رَجَـــعْـــتُ إِلَـــيْـــكَ فَـــاغْـفِـرْ لِـــي ذُنُـوبِـي
فَـــإِنِّـــي تُـبْـــتُ مِـــنْ كُـــلِّ الـمَـنَـــاهِـــي

إنَّ هذا الشكل من الشعر المُلَمَّع هو مختص باللغة الفارسية، ولا نذكر مثيلا له في اللغة العربية. أما مصطلح« المُلَمَّع »في الأدب العربي فيراد به الشعر الذي تكون أحرف صدره (المصراع الأول) كلها منقطّة، وأحرف عجزه (المصراع الثاني) كلها خالية من النقط، مثال ذلك هذا البيت الشعري الذي أورده صاحب « المعجم الأدبي »:

فَـــتَـــنَـــتْـــنِـــي بِـــجَـــبِـــيـــنٍ كَـــهِـــلَالِ الـــسَّـــعْـــدِ لاَح[1]

سابقة الشعر المُلَمَّع في الأدب الفارسي:

بعد هذه الإطلالة على معنى مصطلح (المُلَمَّع) نستعرض الآن تاريخ هذه الصنعة في الشعر الفارسي. ففي شعر العصر الأول، أي شعر شعراء المدرسة الخراسانية، يندر استعمال هذا الشكل من الشعر، والأشعار التي وردت تشبه الملمَّعات في هذه الفترة هي في الحقيقة عبارة عن

(١) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٤، ص ٢٥٦.

تلميحات أو اقتباسات من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية أو تضمينات للأمثال والحكم والأشعار العربية، لذلك وحسب رأي الدكتور ضياء الدين سجادي لا يمكن اعتبار هذه الأشعار من الملمَّعات، لأن المقصود بالملمَّع عنده هو ليس محض ترجمة الشعر أو تضمينه أمثالاً وأقوالاً عربية، لكن على الشاعر أن يورد المصراع الثاني أو البيت الثاني باللغة العربية على نفس وزن وقافية المصراع الأول أو البيت الأول بالفارسية، مثال الأشعار التي تشبه في ظاهرها الملمَّع هذا الشعر للكسائي المروزي الذي ضَمَّنه بعض الأجزاء من الآيات القرآنية:

قُــلْ تَعَالَوْا نَــدْعُ برخوان، ورندانــى گوش دار
لعنــت يــزدان ببيــن از نَبْتَهِــلْ تــا كَاذِبَيْنْ[1]

فهو يشير إلى الآية الكريمة ﴿**قُلْ تَعَالَوْا نَدْعُ أَبْنَاءَنَا وَأَبْنَاءَكُمْ وَنِسَاءَنَا وَنِسَاءَكُمْ وَأَنْفُسَنَا وَأَنْفُسَكُمْ ثُمَّ نَبْتَهِلْ فَنَجْعَلْ لَعْنَةَ اللهِ عَلَى الكَاذِبِين**﴾ آل عمران، آية ٦١.

مثال آخر هذا البيت الشعري لجلال الدين الرومي، وهو يقتبس فيه هذه الآية القرآنية الكريمة: ﴿**سُبْحَانَكَ لاَ عِلْمَ لَنَا إِلاَّ مَا عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنْتَ العَلِيمُ الحَكِيم**﴾ (سورة البقرة، آية ٣٢):

چون مـلايـك كـه لاَ عِـلْـمَ لَنَا يَـا إِلهَـي غَيْـرَ مَـا عَلَّمْتَنَـا[1]

لكن من أوائل الشعراء الذين نظموا الملمع في تاريخ الأدب الفارسي أبو الحسن شهيد بلخي، وهو من الشعراء الكبار في أواخر القرن الثالث وأوائل القرن الرابع الهجري (٣٢٥هـ)، له ملمَّع يبتدئ ببيت عربي يتلوه

(١) محمد أمين رياحي، كسائى مروزى، زندگي، انديشه وشعر او، طهران، ١٩٩٥، ص ٩٠.

بيت فارسي على نفس الوزن والقافية:

يَرَى مِحْنَتِي ثُمَّ يخْفِضُ البَصَرَا فَدَتْهُ نُفْسِي تُرَاهُ قَدْ سَفَرَا
داند كز وى به من همى چه رسد ديگر باره زعشق بى خبرا
أَمَا يَرَى وَجْنَتِيمُعْصِرَةً وَسَائِلاً كَالجُمَانِ مُبْتَذَرَا
چو سد يأجوم بايدى دلمن كه باشدى غمزگانش را سپرا
فَضَلَّ حِلْمِي وَخَانَنِي جَلَدِي وَمَنْ يُطِيقُ القَضَاءَ وَالقَدَرَا
وگر بدانستمى كه دل بشود نكردمى بر ره بلا برگذرا[٢]

ثم جاءت الشاعرة رابعة بنت كعب قزداري في القرن الرابع الهجري، وهي من الشاعرات ذوات السبق في نظم الملمعات، ووصفها محمد العوفي في كتابه لباب الألباب بأنها«فارسة كلا الميدانين، ووالية كلا البيانين، وهي على نظم الشعر العربي قادرة وفي قرض الشعر الفارسي ماهرة»وذكر لها العوفي هذه الأبيات الملمعة:

شَاقَنِي نَائِحٌ مِنَ الأَطْيَارِ هَاجَ سُقْمِي وَهَاجَ لِي تِذْكَارِي
دوش بر شاخك درخت آن مرغ نوحه مى كرد ومى گريست بزارى
قُلْتُ لِلطَّيْرِ لِمَ تَنُوحُ وَتَبْكِي فِي دُجَى اللَّيْلِ وَالنُّجُومُ دَرَارِي
من نگويم چون خون ديده ببارم تو چه گريى كه خون ديده نبارى
من جدايم از يار از آن نالم تو چه نالى كه با مساعد يارى[١]

ولا يفوتنا في هذا المقام أن نذكر منوچهري الدامغاني، شاعر الطراز

(١) جلال الدين الرومي، المثنوي المعنوي، ٢ / ٢٩٠
(٢) ترجمان البلاغة، محمد رادوياني، اسطنبول، ١٩٤٩ص ١٠٧، اشعار پراكنده، ژيلبر لازار، طهران، ١٩٦٣، ص ٢٣

الأول في النصف الأول من القرن الخامس الهجري (٤٣٢هـ). تعلم الأدب العربي وحفظ أشعار الشعراء العرب الكبار..وولع بالشعر العربي وافتتن به وبالبيئة العربية الجاهلية، ولكثرة إطلاعه على الشعر والأدب العربي ضمّن ديوانه بعض القصائد العربية، من ذلك هذا البيت الذي يشير فيه إلى كثرة حفظه للأشعار العربية:

من بسى ديوان شعر تازيان دارم ز بر

تو ندانى خواند أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ فَاصْبِحِين[٢]

وهو في هذا البيت يُضمِّن مطلع معلقة عمرو بن كلثوم:

أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ فَاصْبَحِينَا وَلاَ تُبْقِي خُمُورَ الأَنْدَرِينَا

ولتأثره الشديد بالشعر العربي عمد إلى محاكاة بعض الأشعار العربية المشهورة، والإشارة إلى مطالعها في ثنايا شعره الفارسي، من ذلك تأثره بقصيدة أبي الشيص محمد، وهو من شعراء العصر العباسي الأول (١٩٦هـ)، إذ يقول المنوچهري:

بر آن وزن اين شعر گفتم كه گفتست أبو الشيص اعرابى باستانى

سَأُقْبِلُ وَاللَّيْلُ مُلْقِي الجِرَانِ غُرَابٌ يَنُوحُ عَلَى غُصْنٍ بَانِ

في إشارة صريحة إلى قصيدة أبي الشيص التي مطلعها:

أشاقكَ واللَّيْلُ مُلْقِي الجِرانِ غُرَابٌ يَنُوحُ عَلَى غُصْنٍ بَانِ

(١) محمد العوفي، لباب الألباب، ١٩٥٧، ص ٢٩٤

(٢) ديوان منوچهرى دامغانى، طهران، ١٩٤٨، ص ٧٠.

أَحَـمُّ الجَنَاحِ شَـدِيدُ الصِّيَاحِ يُبَكِّـي بِعَيْنَيْـنِ لاَ تَهْمُـلانِ

وله أيضاً بعض الأشعار الملمعة نذكر منها ما يلي: (١)

سَـلاَمٌ عَلَى دَارِ أُمِّ الكَوَاعِـبِ بتـان سـيه چشـم عنبـر ذوائـب
رُسُـومُ الطَّلَلِ وَالدِّيَـارِ الـدَّوَارِسِ چو بر صدر منشـور توقيع صاحب
فكـندمرحال وزمـام نجيبم وَأُلْهِمْـتُ بِالنَّحْـرِ وَالنَّحْـرُ وَاجِبُ
شد ماز صحاربمن اندر عمارى وَقَـدْ سِـرْتُ حَقّـاً سَـعِيدَ العَوَاقِـب(١)

وله أيضاً قصيدة مسمَّطة(٢) ورد فيها هذا البيت الملمع:

بـاده فـراز آوريـد چـاره بيچارگـان
قُومُـوا شُـرْبَ الصَّبُـوح يَـا أَيُّهَـا النَّائِمين(٣)

و بين مجموع أشعار أبي سعيد أبي الخير (٤٤٠هـ)، المتصوف والعارف الكبير في أوائل القرن الخامس الهجري، قطعتان ملمعتان، إحداهما كالتالي:

يـكنيـمرخـتأَلَسْتُمِنْكُمْببَعِيـد يكنيم ديگـر إِنَّ عَذَابِـىلَشَـدِيـد
بـرگـردرختنبشتـهيحييويميت مَنْ مَاتَ مِنَ العِشْقِ فَقَدْ مَاتَ شَهِيد(١)

إذن يمكن القول أن هذه المرحلة هي مرحلة ظهور وتكوين الشعر الملمع، وليست مرحلة شيوعه.

(١) ديوان منوچهرى دامغانى، ص ٢٢، هناك تضارب في الأقوال بشأن نسبة هذه الأبيات للمنوجهري، للمزيد من المعلومات يرجى الرجوع إلى مقال للدكتور محمد معين، مجلة«مهر»، عدد ٨، السنة السابعة.

(٢) المسمط، وهو أن تتألف القصيدة من أدوار، كل دور يتألف من أربعة أشطر أو أكثر متفقة في قافيتها ما عدا الشطر الأخير منها الذي يجب أن يوافق قافية العمود ذي القافية الثابتة التي بدأ بها الشاعر غالبًا

(٣) ديوان منوچهرى دامغانى، ص ١١٧

(٤) أبو سعيد أبو الخير، سخنان منظوم، تصحيح سعيد نفيسي، ص ٤٢

لكن مع انتقالنا إلى القرن السادس الهجري، تنفتح بوابة اللغة الفارسية لاستقبال اللغة العربية فيزداد نفوذ هذه الأخيرة وتأثيرها، ويبرز الشعر الملمَّع بشكل أكثر وضوحاً، ولعل من أبرز تجليات هذا التأثير اتساع دائرة استعمال الملمع في شعر هذا العهد بشكل جد لافت[1]. ومن بين الذين أدلوْا بدلوهم في هذا المجال الشاعر والمتصوف الكبير سنائي الغزنوي (٥٣٥هـ)، له بعض الملمعات اللطيفة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر

خداوندا ترا در كامرانی هزاران سال بادا زندگانی
وَقَاكَ اللَّهُ نَائِبَةَ اللَّيَالِي وَصَانَكَ مِنْ مُلِمَّاتِ الزَّمَانِ
تو آن صدری که از صدر تو یابند همه ارباب دانش کامرانی
جَنَابُكَ رَوْضَةُ الإِقْبَالِ تُزْرِي أَطَايِبُهَا بِرَوْضَاتِ الجِنَانِ[2]

من شعراء هذا القرن البارزين أمير معزي (٥٤٢هـ)، شعره في منتهى السلاسة والبساطة والطلاوة، وهو من هذا الحيث يتفوق على سائر شعراء قرنه، ترك لنا بعض الملمَّعات متفرقة في ثنايا ديوانه الضخم، من ذلك:

طَالَ اللَّيَالِي بَعْدَكُمْ وَابْيَضَّ عَيْنِي مِنْ بُكَا
يَا حَبَّذَا أَيَّامَنَا فِي وَصْلِكُمْ يَا حَبَّذَا
گفتم چو دیدم آسمان آراسته چون بوستان
سُبْحَانَ مَنْ أَسْرَى بِنَا لَيْلاً إِلَى بَدْرِ الدُّجَى

(١) سيروس شميسا، سبک شناسی شعر، تهران، انتشارات فردوسی، ١٩٩٦، ص ١٧٦.
(٢) ديوان حكيم سنائی غزنوی، به اهتمام مظاهر مصفا، ص ٦٢٢

عاجز شدم در كار خود ماندم جدا از يار خود
يَا رَبِّ خَلِّصْنِي فَقَدْ أُحْرِقْتُ فِي نَارِ الهَوَى[1]

أما بديع الزمان عبد الواسع جبلي (٥٥٥هـ) فهو من مشاهير القرن السادس، واشتهر في الكلام المصنوع وإنشاد القصائد المرصعة والمسجعة. وهو من المتأثرين بالشعر العربي والمعجبين به، وله أشعار عربية حسنة، وقد نعته العوفي بلقب«ذو البلاغتين»، له أشعار ملمعة كثيرة، نمثل لذلك بقصيدة ملمعة يفتتحها ببيت عربي يتلوها بيت فارسي إلى آخر القصيدة، وأكتفي في هذا المقام بإيراد الأبيات العربية فقط:

أَيَا قُرَّةَ العَيْنِ هَاتِ المُدَام فَمَا العَيْشُ إلاَّ السُّرُورُ المُدَام
شرابى كه از غايت صفوتش نبيني چو بر كف نهى جز كه جام
إِذَا مَا عَلاَهُ الحُبَابُ النَّقِيُّ عَقِيقٌ مُذَابٌ وَدُرٌّ تَوْأَمُ
فَمَا لَبْثُ بَرْقٍ سَرَى فِي الدُّجَى وَمَا مَكْثُ طَيْفٍ يُرَى فِي المَنَام
وَ قُمْ نَسْتَطِبْ عَيْشَنَا سَاعَةً لِقُرْبِ الغَوَانِي وَشُرْبِ المُدَام
جَمِيلُ المُحَيَّا طَرِيُّ الصِّبَى مَلِيحُ التَّثَنِّي رَقِيقُ القِوَام
وَخِصْرٌ كَقَلْبِي يُقَاسِي الصَّدَى وَطَرْفٌ كَجِسْمِي يُعَانِي السِّقَام
فَأَلْحَاظُهُ دَاعِيَاتُ الهَوَى وَأَلْفَاظُهُ بَاعِثَاتُ الغَرَام
إِلاَمَ الفَتَاوَى لِحُكْمِ الهَوَى عَلَى رُغْمِ أَنْفِ المَعَالِي إِلاَم

(١) مجمع الفصحا، رضا قلى هدايت، طهران، ١٩٦٢، ١٢٩٢/٣

أَلَـمْ يَـأْنِ أَنْ أَسْـتَـفِيدَ الـمُنَى بِجَـوْبِ الفَيَافِـي وَقَطْـعِ الأَكَـام
نَـوَاجٍ إِذَا أَرْقَـلَـتْ أَوْ سَرَتْ سَـبَقْنَ النَّعَامَـى وَفُقْـنَ النِّعَـام
فَأَلْقَـي لَـدَى الصُّبْحِ أَثْقَالَهَا بِبَـابِ الأَمِيـرِ الأَجَـلِّ الهُمَـام[1]

ومن الفصحاء الكبار أواسط القرن السادس الهجري الشاعر سيد حسن غزنوي (٥٥٦هـ)، ذو الشهادتين ومفخر اللسانين، له بعض القصائد الملمعة نذكر منها قصيدته البالغ عددها عشرون بيتا:

طَـلَـعَ الـشَّـمْـسُ عَـلَـى النَّدْمَـانِ فَـاشْـرَبِ الـرَّاحَ عَلَـى الرَّيحْـان
شـايـد ار داد زگـل بستانـى كـه بـرخ رشـك گل بسـتانـى
أَفْـرِغِ الـقَـهْـوَةَ فـي الـكَـأْسِ لِكَيْ يُفْـرَغِ القَلْـبُ مِـنَ الأَشْـجَـان
بـاده از دسـت غمت بستاند وچون تـو از دسـت منش بسـتانى
ضَـحِـكَ الـوَرْدُ بِـلَا فَـمٍ كَـمَا بَكَـتِ السُّـحُـبُ بِـلَا أَجْفَـان
مـن چـو ابـر از غـم تـو گريانم تـو چون گل با همـه كس خندانى
جَـارَ فِـي الـوُدِّ فَاشْكُوهُ إِلَى مَـلِـكِ المَشْـرِقِ بِـغُـرَاجَـان
خسرو عـادل خـاقـان محمود آن چـو محمـود بملـك ارزانـى
غُـرَرُ الـوَرْدِ عَـلَـى الأَغْـصَـانِ لَـمَـعَـتْ مِـنْ طَـرْفِ الـرَّيحْـانَ[1]

(١) ديوان عبد الواسع جبلي، بعناية ذبيح الله صفا، ٢/ ٨٤٥.

وله قصيدة ملمعة أخرى نختار منها هذه الأبيات:

أَلاَ هَـاتِ خَـمْـراً كَـالعَـنْـدَمِ كَـأَنَّـكَ مَـازَجْـتَـهَـا مِـنْ دَمِ
می درغمی خور که گر در غمی کـه شـاید فزایـد همـی در غمی
يَـلُـوحُ سَـنَـاهَـا عَـلَـى وَجْـنَتِي إِذَا انْحَـدَرَتْ كَأْسُـهَا فـي فَـمِـي
بتـا نـوش کـن بـابـت نـوش لب شـراب محـرم اگـر محرمـی
فَـأَهْـلاً بِسُكْرِي مِـنْ مَغْنَمِ وَتَعْسـاً لِصَحْـوِي مِـنْ مَغْـرَمِ[٢]

وهناك المزيد من الشعراء في القرن السادس، ولأن المجال لا يسمح بذكر جميع أصحاب الملمعات والتمثيل لأشعارهم، أكتفي بذكر أسماء بعضهم: رشيد الدين وطواط، له ثلاثة قصائد ملمعة مرتبة ومنظمة. ومجير بيلقاني (٥٨٦هـ) شاعر حسن القريحة له أشعار ملمعة جيدة وكثيرة، وخاقاني شرواني (٥٩٥هـ)، وفخر الدين السرخسي، وأنوري وآخرون.

أما في القرن السابع والثامن الهجري فبسبب التأثير الكبير للغة العربية وآدابها وبسبب ميول الشعراء الشديدة لخدمة الثقافة العربية ولغة القرآن الكريم، عرف الشعر الملمَّع رواجاً أكثر من ذي قبل. فبرز العديد من الشعراء الذين قرضوا الملمَّع، أبرزهم فريد الدين أحول، وقاضي نظام الدين أصفهاني، وأثير الدين أوماني، ومجد همگر (٦٨٦هـ)، وأمير

(١) ديوان سيد حسن عزنوي، تصحيح تقي مدرس رضوي، ص ١٩٣
(٢) نفسه، ص ١٩٤

خسرو دهلوي (٦٩٨هـ)، وسيف فرغاني، وسعدي الشيرازي، وحافظ الشيرازي، وجلال الدين الرومي، وخواجوى كرمانى، وابن يمين، وفخر الدين العراقي...

ولجلال الدين الرومي، الشاعر والمتصوف الكبير في ديوان غزلياته حوالي ٦٨ غزلية وترجيع واحد ورباعيتان على شكل ملمع كامل ومنظم، وله حوالي ٨٦ غزلية وترجيعان اثنان على شكل شبه ملمع، وكلها تعتبر نماذج جيدة للشعر الملمع في اللغة الفارسية. أما سعدي الشيرازي فقد نظم في كتاب الكلستان وفي ديوانه أروع الملمعات وأدقها. فله في الكلستان قطعتان ومثنوي واحد وبيتين وأبيات متفرقة كلها ملمعة. أما ديوان غزلياته فيحتوي على قصيدتين وتسع غزليات وترجيع واحد كلها ملمعة...أما ديوان لسان الغيب حافظ الشيرازي فيشتمل على ثماني غزليات وقطعتين ملمعة، وإحدى عشر غزلية شبه ملمعة، وكلها كسائر أشعاره فريدة من نوعها.

أسلوب وقوالب نظم الملمعات:

للملمَّع أشكال وقوالب متعددة، نشير إلى أهمها باختصار شديد:

١. قالب يأتي فيه بيت عربي وبيت فارسي على التوالي، ويبدأ القالب بالبيت العربي، مثال ذلك هذا الشعر لفخر الدين عراقي:

أَلاَ قُمْ وَاغْتَنِمْ يَوْمَ التَّلاَقِي وَدُرْ بِالكَأْسِ وَارْفُقْ بِالرِّفَاقِي
بده جامى وبشكن توبه من خلاصم د هاز اين زهد نفاقى[١]

هذا النوع من القوالب هو الأكثر استعمالا ورواجاً في تاريخ الملمع، والشعراء الذين نظموا على منوال هذا القالب كثر نذكر من بينهم: شهيد بلخي وسيد حسن غزنوي وعبد الواسع جبلي ومجير بيلقاني وظهير الدين فاريابي وخاقاني شرواني وجلال الدين الرومي وفخر الدين عراقي وسعدي الشيرازي وخسرو دهلوي وابن يمين وحافظ الشيرازي، خواجوى كرماني، وعبد الرحمن الجامي...

٢. قالب يأتي فيه بيت فارسي وبيت عربي على التوالي، ويبدأ القالب بالبيت الفارسي، مثال ذلك هذا الغزل لسعدي:

به پايان آمد اين دفتر حكايت همچنان باقى
به صد دفتر نشايد گفت حسب الحال مشتاقى
كِتَابٌ بَالِغٌ مِنِّي حَبِيباً مُعْرِضاً عَنِّي
أَنِ افْعَلْ مَا تَرَى إِنِّي عَلَى عَهْدِي وَمِيثَاقِي[٢]

كان لهذا القالب رواجاً كبيراً أيضاً، وأهم من نظم ملمعاً في هذا القالب: رشيد وطواط، ومجير بيلقاني، وجلال الدين الرومي، وفخر الدين عراقي، وسعدي وحافظ الشيرازيين.

٣. قالب يبتدئ ببيتين عربيين يتلوهما بيتان فارسيان، مثال ذلك هذا الشعر لمجير بيلقاني:

غَرَبَ الشَّمْسُ وَالهَوَى سَكَنِي وَسُهَيْلٌ بَدَا مَنَ اليَمَنِ

(١) ديوان فخر الدين عراقي، ١٩٩٦، ص ١٨٩
(٢) كليات سعدي، تصحيح محمد علي فروغي، ١٩٩٣، ص ٥٣٩
(٣) ديوان مجير بيلقانى، ص ٣٥٤

أَيْـــنَ أَيْـــنَ الـكُـؤُوسُ مُتْرَعَـةً؟ هَـاتِهَـا هَـاتِهَـا وَلاَ تَـهُـنِ
لشكر شب رسيد تن چه زنى؟ حبشى دست يافت بر ختنى
اى كه از عـراض، آفتاب منى پر كـن از باده، كـوزه دو منى[1]

أول من نظم قصيدة ملمعة على هذا القالب هو رشيد وطواط، ومن الشعراء الآخرين الذين اتبعوه نذكر مجير بيلقاني، وجلال الدين الرومي، وخواجوي كرماني.

٤ .قالب يبتدئ ببيتين فارسيين يتلوهما بيتان عربيان، مثل هذا الشعر للوطواط:

نـگـاريـنـا بـهـر معنـى تمامى دل از وصـل تـو يابـد شـادكامى
بـقـامـت حسـرت سـرو بلندى بطلعـت غيـرت مـاه تمامـى
ثُـغُـورُك مِـثْـلَ عِـقْـدِ الـدُّرِّ حُسْناً وَعِقْـدُ الـدُّرِّ مُتَّسِـقُ النِّظَامِـي
وَجْـهُـكَ كَـالـهِـلاَلِ إِذَا تَـبَـدَّى يَشُـقُّ سَـنَـاهُ أَوْدِيَـةَ الظَّلاَمِـي[2]

وممن نظم على هذا القالب نذكر جلال الدين الرومي ورشيد وطواط وعلاء الدولة السمناني...

٥ . قالب تأتي فيه الأشطر الأولى باللغة الفارسية والأشطر الثانية باللغة العربية، مثل هذا الشعر لحافظ الشيرازي:

ازخون دل نوشتم نزديك دوست نامه إِنِّي رَأَيْتُ دَهْـراً مِـنْ هَجْـرِكَ القِيَامَة
دارم من ازفراقش دردیده صد علامت لَيْسَتْ دُمُوعُ عَيْنِي هَذَا لَنَا العَلاَمَة[1]

(١) ديوان رشيد وطواط، ص ٤٧١
(٢) غزليات حافظ شيرازي، بعناية خليل خطيب رهبر، ١٩٩٩، ص ٣٢٧

الشعراء الذين لهم شعر على شاكلة هذا القالب: أبو سعيد أبو الخير، وجلال الدين الرومي، وخسرو دهلوي، وخواجوى كرماني، وحافظ، وابن يمين.

٦. قالب تأتي فيه المصاريع الأولى باللغة العربية والمصاريع الثانية باللغة الفارسية، مثل هذا الشعر لجلال الدين الرومي:

هُمْ صَدُّوا هُمْ عَتَبُوا عِتَاباً مَا لَهُ سَبَبْ
تن ودل ما مسخر او كه نمى پرد بجز بر او
فَمَا طَلَبُوا سِوَى سُقْمِي فَطَابَ عَلَى مَا طَلَبُوا
عجب خبرى كه مى دهدم، دم وغم او، كر وفر او[1]

نظم على هذا القالب كل من الشيخ بهائي وجلال الدين الرومي وحسن متكلم.

٧. قالب تكون أشطر شعره الأولى باللغة الفارسية والأشطر الثانية بالعربية وأحيانا تأتي بالفارسية، مثال ذلك هذا الشعر لحافظ الشيرازي:

شبوصلاستوطى شد نامه هجر سَلاَمٌ فِيهِ حَتَّى مَطْلَعِ الفَجْر
دلادرعاشقى ثابت قدم باش كه اين ره نباشد كار بى اجر
من از رندى نخواهم كرد توبه وَلَوْ آذَيْتَنِى بِالهَجْرِ وَالحَجْر[2]

أبرز من نظم في هذا القالب: أبو سعيد أبو الخير، والخاقاني الشرواني،

(١) جلال الدين الرومي، الديوان الكبير، ٥/ ٩٥
(٢) غزليات حافظ، ص ٢٢٧

وجلال الدين الرومي، وفخر الدين عراقي، وسعدي الشيرازي، وحافظ الشيرازي، وشرف الدين قزويني، وسعيد هروي، وكمال خجندي.

٨. قالب تكون نصف أبياته تقريباً باللغة الفارسية والنصف الآخر باللغة العربية، بعبارة أخرى تتساوى الأبيات العربية والفارسية في هذا القالب.

٩. قالب تكون فيه بعض المصاريع باللغة الفارسية وبعضها باللغة العربية، أي أن الأبيات العربية والفارسية تتساوى فيه تقريباً. مثل هذا الشعر لسعدي:

سَـــلِ الـمَـصَـانِـعَ رَكْـبـــاً تَهِيـمُ فـي الفَلَـوَاتِ
تـــو قـدر آب چه دانـــى كـــه در كـنـار فراتى

شبم به روي تو روز است وديـده ها به تو روشن
إِنْ هَـــجَـــرْتَ سَـــوَاءٌ عَـشِيَّتِي وَغَـدَاتِي[1]

أبرز من نظم في هذا القالب: رشيد وطواط، ومجير بيلقاني، وسعدي شيرازي، وعلاء الدولة سمناني، وكمال خجندي.

١٠. قالب تكون كل أبياته باستثناء بيت أو بيتين باللغة العربية، لجلال الدين الرومي العديد من هذه الملمعات.

(١) كليات سعدي، ص ٦٠٥

مناحي تأثير اللغة العربية في الملمّعات:

مما لا شك فيه أن الدين الإسلامي والقرآن الكريم شكّلا أهم عامل للتلاقي بين العرب والفرس. ولأن اللغة العربية هي لغة الدين الإسلامي فلا مناص للمسلم غير العربي إن هو أراد التفقه في الدِّين من تعلمها والتعمق في علومها وفنونها. من هنا كان الدافع قوياً لإقبال الفرس على تعلّم اللغة العربية، فأبدوا فيها براعة وتفوقا، وخلَّفوا فيها آثارا في مختلف العلوم العربية والدينية، بل برعوا فيها كثيراً لحد قرض الشعر. لكن تأثير القرآن الكريم في الأدب الفارسي بمختلف أدواره أمر لافت ولا ينكره إلا جاحد. إذ أن أغلب شعراء الفارسية الذين قرضوا الشعر باللغتين العربية والفارسية هم مدينون لمفاهيم القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة التي تعتبر بالنسبة لهم معياراً للفصاحة والبلاغة، وقلَّما نجد شاعراً أو أديباً فارسياً لم يقع تحت تأثير القرآن الكريم والثقافة العربية والمعارف الإسلامية. ولعلَّ النسبة العالية من المفردات والتراكيب والاصطلاحات والآيات والأحاديث الموجودة في الأشعار الملمَّعة تدل على استغراق فكر هؤلاء في الشؤون الدينية والشرعية والثقافة القرآنية، وتوضح بما لا يدع مجالا للشك العمق الديني والاعتقاد الراسخ لهؤلاء في أسس وأحكام القرآن.

ولا شك أيضاً أن أصحاب الملمعات كانت لهم شهرة في زمنهم، وتربعوا على عرش الشعر الفارسي والعربي معاً. وكانوا أساتذة الفصاحة والبلاغة. وأكثر من ذلك فإن بعضهم كان يتمتع بقوة الطبع وفصاحة اللسان في اللغتين، والجرأة في الافتخار بإتقانهم اللغتين. وعلى سبيل

المثال فإن الشاعر المنوجهري الدامغاني كان يعتبر شعرَه ساحةً للتفاخر وإبراز البراعة والفضل، ولأن العلم بالعربية ومعرفة مصطلحات علوم العصر التي كانت كلها باللغة العربية، يعتبر أكبر فضيلة وأبرز خصيصة، فقد أفاد في شعره من مثل هذه المعلومات واستقى من هذه الثقافة الشيء الكثير، وقد افتخر في بعض أشعاره بمعرفته اللغة العربية وتبحره في أدبها، فأنشد قائلاً:

من بسى ديوان شعر تازيان دارم ز بر
توندانى خواندألاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ فَاصْبِحِين

ويقرر في مكان آخر من ديوانه:

من بدانم علم طب وعلم دين وعلم نحو
تو ندانى دال وذال وراء وزاء وسين وشين[1]

وكمثل الشاعر مسعود سعد سلمان الذي يفصح عن تسلطه وتبحره في اللغة العربية وشعرها في مواطن عدة من ديوانه، نذكر من ذلك قوله:

زبان دولت عالى به بنده داد پيام كه‌اى ترادو زبان‌پارسى وتازى رام[2]

ويقول كذلك:

كس از به پارسى وتازى امتحان كردى
مرا مبارز ميدان امتحان شدمى[3]

(١) ديوان منوجهري دامغاني، ص ٩١
(٢) ديوان مسعود سعد سلمان، ص ٣٧٤
(٣) نفسه، ص ٥١١

وكمثل الشاعر سراج الدين قمري، وهو من الشعراء ذوي اللسانين والبارعين في نظم الشعر باللغتين. أو كمثل حافظ الشيرازي الذي يبيِّن تسلطه في اللغة العربية وآدابها في البيت التالي:

اگر چه عـرض هـنـر پيـش يـار بـى ادبـى است
زبـان خموش وليكن دهـان پر از عربى اسـت[1]

لكن رغم ما أبان عنه هؤلاء الشعراء وأمثالهم من تفنن وإبداع، فإنهم في نظم وإنشاد الشعر العربي كانوا في الغالب مقلدين للشعراء العرب المتقدمين، حيث نسجوا على منوالهم وحاكوا أسلوبهم واقتبسوا مضامينهم. وبالرغم من أنهم كانوا في بعض الأحيان يعتبرون أنفسهم على قدم المساواة وفي نفس طراز الشعراء العرب أو يتفوقون عليهم – كما صرَّح بذلك الشاعر فلكي شرواني الذي كان محيطاً باللغة العربية وبارعا في نظم الشعر بها – فقد اعتبر نفسه ثالث أبي تمام وأبي نواس في قوله:

چه زادى اى فـلـكـى زيـــن نـوائـــب ايـــام
كـــه در سـخـن سـيـم بـو تـمـام ونـــواســى[2]

لكن من المؤكد أنهم تأثروا بالشعراء العرب وحاكوا طرز خيالهم وفكرهم. وهناك شعراء كثيرون كانوا محط تقليد ومحاكاة لدى أصحاب الملمعات، وتأثرُ هؤلاء واضحٌ ومشهودٌ في تقليد أساليبهم وتضمين

(١) غزليات حافظ شيرازي، ص ٨٩
(٢) ديوان فلكي شرواني، ص ٧٦

مواضيعهم في أشعارهم. من جملة شعراء العرب الذين بصموا نظراءهم الفرس نذكر: المتنبي وأبو نواس وبشار بن برد وأبو تمام وابن الرومي وابن الفارض وغيرهم.

إن الدارس المتتبِّع للملمعات يلفت انتباهه في الدرجة الأولى كثرة الشعراء الذين نظموا هذا الشكل من الشعر. ولا شك أن إقبال هؤلاء الشعراء من ذوي أصل فارسي طوال قرون متمادية على اللغة العربية وشعرها وتفننهم في النظم بها وبراعتهم في جميع علومها وفنونها ليدل على تعلقهم وشغفهم الشديد باللغة العربية وآدابها وثقافتها بشكل عام، ويُبرِز بجلاء إخلاصهم في خدمة اللغة العربية، وهو دليل كذلك على تأثرهم الشديد باللغة والثقافة العربيتين طوال عدة قرون على دخول الإسلام إلى بلاد فارس.

من ناحية أخرى فمجموع الأشعار الملمعة التي وقفنا عليها في دراستنا هذه أقل بكثير من عددها الحقيقي، وبالتالي لا يمكن على ضوء هذه النماذج إصدار أحكام نهائية عليها وتقييمها تقييماً صحيحاً وسليماً، فهذا الأمر يتطلب الإحاطة بالأشعار كلها، الشيء الذي يخرج عن حوصلة هذه المداخلة. لكن وفي نظري المتواضع فإن الملمعات التي وقفنا عليها، سواء تلك التي أوردناها في هذه الورقة أو التي اطَّلعنا عليها في إطار أبحاث ودراسات أخرى، يمكن أن تكون شاهداً على علو كعب هؤلاء الشعراء ولطف طبعهم وعلى علمهم ومعرفتهم باللغة العربية، وعلى كل حال يمكن تقديم قراءة لها واستنباط نتائج منها.

منذ الوهلة الأولى يبدو أن شعراء الملمعات طرقوا كل الأغراض الشعرية المعروفة في الشعر العربي، سواء منها الكلاسيكية أو غيرها. فقد نظموا الشعر في الفخر والمدح ووصف الخمرة ومجالسها، والغزل والتشبيب والهجاء والوصف والرثاء والحكم والوعظ وذكر الشيخوخة، والمواضيع الصوفية...لكن مع ذلك لا يمكن وضعهم في نفس المرتبة مع شعراء العربية الكبار، كما أن شعرهم العربي لا يصل بأي حال من الأحوال إلى منزلة شعرهم الفارسي، وحتى أن بعضهم في قرضه للشعر الملمع لم يستطع التخلص من الذهنية الفارسية، بل أفرغ مخيلته الفارسية في قالب عربي (علاء الدولة السمناني). وعلى ذلك فإن شعرهم الملمع تقيَّد بسبك وأسلوب بيان شعرهم الفارسي واصطبغ بنفس اللون والصبغة الفارسية. ويمكن القول أن شعراء الملمَّع صاغوا أشعارهم وكأن مخاطبهم فارسي اللسان فحسب. وإذا أردنا مقارنة شعرهم الملمَّع مع شعرهم الفارسي على مستوى بناء الكلام والأسلوب فلا نجد هناك أي تناقض أو تقابل، فالفرق يكمن في الظاهر والشكل فقط، فشعر تحلى باللباس الفارسي والآخر اكتسى حلة الملمَّع.

أما من حيث الوزن والموسيقى فيبدو أنهم كانوا في إنشادهم للملمَّع تابعين للأسلوب الفارسي، فقد قرضوا الشعر العربي بأسلوب فارسي ووضعوه على وزن يناسب ذوقهم، ولبيان هذه النقطة أستشهد بهذا الشعر لأمير معزي:

(١) ديوان أمير معزي، ص ٣٩٨

يك ساعت ايستادم وكردم بدو نگاه فَالجِسْمُ قَدْ تَرَحَّلَ وَالقَلْبُ قَدْ وَقَف[1]

فهذا الشعر نُظم على وزن المضارع المثمن الأخرب المكفوف المحذوف، والحالة أن بحر المضارع في الشعر العربي يستعمل مربعاً (يحتوي على ركنين في كل مصراع)، مثال ذلك:

وَقَفْنَا عَلَى الرِّجَالِ فَلَمْ نَلْقَ مِثْلَ زَيْدٍ[2]
مفاعيلُ فاعلاتُ مفاعيلُ فاعلاتُن

ويقول عبد الواسع جبلى فى قصيدة:

اگرچه قدر تو فرق فرقدان بنهاد كنون به واسطه اين درشغل خوب قدم
فَكُلُّ مَرْتَبَةٍ نِلْتَهَا وَإِنْ فَخُمَتْ فَإِنَّ قَدْرَكَ مِنْهَا وَمِثْلَهَا أَفْخَمُ[3]

فالبيت العربي جاء تابعاً للأبيات الفارسية في الوزن، على بحر المجتث المخبون المقصور (مفاعلن، فعلاتن، مفاعلن، فعلان)، هذا في وقت يكون فيه بحر المجتث في الشعر العربي مربعاً (ركنان في كل شطر) (=مستفعلن، فاعلاتن)، ولم يستعمل مثمناً[3]، مثال ذلك هذا الشعر لأبي العتاهية:

سُكْرُ الشَّبَابِ جُنُونُ وَالنَّاسُ فَوْقٌ وَدُونُ
وَ لِلْأُمُورِ ظُهُورٌ تَبْدُو لَنَا وَظُنُونُ

(١) سيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص ٨٥
(٢) ديوان عبد الواسع جبلي، ص ٢٧٣
(٣) ميزان الذهب، ص ٨٩

مثال آخر، هذا الشعر للخاقانى الشروانى:

خُـذْ لِـي الزُّجَـاجَ رَاحـاً كَالشَّـمْسِ لِـي الضَّبَـاب
وَالـرَّاحُ فِـي الزُّجَـاجِ كَالبَحْـرِ فـي السَّـرَاب[1]

فهذا الشعر على وزن المضارع المثمن الأخرب (مفعولُ فاعلاتن، مفعولُ، فاعلاتن) وهذا الأمر يظهر تأثير الشعر الفارسي على أشعار هؤلاء الشعراء الملمعة، لأنه كما سبق لم يستعمل البحر المضارع في الشعر العربي مثمناً البتة.[2]

من بين الشعراء أصحاب الملمعات الذين نوَّعوا في استعمال البحور العروضية وتميزوا في ذلك جلال الدين الرومي، سواء في كتابه المثنوي المعنوي أو في ديوان الغزليات، فقد نظم أبياتاً عربية كثيرة، وللتمثيل نذكر هذا الشعر في كتابه المثنوي:

لاَ تُكَـلِّفْنِي فَـإِنِّـي فـي الفَنَا كَلَّـتْ أَفْهَامِـي فَـلاَ أُحْصِـي ثَنَا
كُـلُّ شَـيْءٍ قَـالَهُ غَيْـرُ المُفِيق إِنْ تَكَلَّـفْ أَوْ تَصَلَّـفْ لاَ يَلِيـق[3]

جاء وزن هذا الشعر على بحر الرمل المسدّس المحذوف (فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن)، وبحر الرمل في الشعر العربي لم تستعمل زحافاته بهذا التنظيم والترتيب، فالشاعر في العربية مخيَّر في أن يستعمل عوض فاعلاتن، فعلاتن (مخبونة). لكن في الشعر الفارسي لا يمكن للشاعر في بحر الرمل المسدّس المحذوف أن يستعمل زحاف الخبن (فعلاتن).

(١) ديوان خاقاني، ص ٩٥٩
(٢) المثنوي المعنوي، ١/ ١٥

وعليه فإن الشاعر في الوزن العربي ليس مقيداً بإتباع زحاف خاص، بل يمكنه استعمال جميع الزحافات الرائجة في بحر معين.

إذن نستنتج أن أكثر ملمّعات جلال الدين الرومي جاءت تابعة في الوزن لأشعاره الفارسية. وأغلبها جاءت على وزن الرمل والرجز، وبحر الرمل المستعمل لدى الرومي مثمَّن محذوف، مثاله:

طَالَمَا بِتْنَا بِلاَكُم يَا كِرَامِى وَشِتْنَا
يَا حَبِيبَ الرُّوحِ أَيْنَ المُلْتَقَى أَوْحَشْتَنَا[1]

وبحر الرمل في اللغة العربية لم يستعمل مثمّناً، فهو بهذا الشكل أسلوب فارسي، غريب وغير مأنوس عند العرب، بل استعمل مسدّساً ومربّعاً[2]. من البحور الأخرى التي استعملها الرومي تطابق الذوق الفارسي بحر الهزج، فقد أنشد عدة ملمَّعات وأشعار عربية على هذا البحر ومتفرعاته، من ذلك هذا البيت على وزن الهزج المثمن السالم (مفاعيلن، مفاعيلن، مفاعيلن، مفاعيلن، مفاعيلن):

أَتَيْنَاكُمْ أَتَيْنَاكُمْ فَحَيُّونَا نُحَيِّيكُمْ وَلَوْلاَكُمْ وَلُقْيَاكُمْ لَمَا كُنَّا بِوَادِيكُمْ[3]

وهذا الأسلوب هو خاص بالشعر الفارسي، لأن بحر الهزج يأتي في دائرة الشعر العربي مسدساً، ثلاث مرات في كل شطر، ويطلق عليه اسم

(١) كليات شمس، ١٦٨/١
(٢) المعجم المفصل في علم العروض والقافية، أميل بديع يعقوب، ص ٩١
(٣) كليات شمس، ٩١/٤

المجزوء (البحر الذي سقط منه ركنه الأخير)، واستعمل أيضاً مربعاً.

إذن يلاحظ أن بعض الشعراء نظموا ملمعات بأسلوب فارسي وعلى أوزان غير معهودة في الشعر العربي.

البيبليوغرافيا المعتمدة

١. **اشعار پراكنده قديمى ترين شعراى فارسى** زبان، ژيلبر لازار، تهران، ١٩٦٣.

٢. **إلهى نامه**، فريد الدين العطار، طهران، ١٩٩٠

٣. **ترجمان البلاغة**، محمد بن عمر رادويانى، استانبول، ١٩٤٩

٤. **حدائق السحر فى دقائق الشعر**، رشيد الدين الوطواط، تصحيح عباس إقبال طهران، ١٩٨٤

٥. **ديوان عبد الواسع جبلى**، ذبيح الله صفا، طهران، ١٩٨٤

٦. **ديوان خاقانى شروانى**، ضياء الدين سجادي، طهران، ١٩٩٠

٧. **ديوان حكيم سنائى غزنوى**، باهتمام مظاهر مصفا، ١٩٥٨

٨. **ديوان فلكى شروانى**، باهتمام طاهري شهاب، ١٩٦٧

٩. **ديوان أمير معزى**، تقديم عباس إقبال، ١٩٤٠

١٠. **ديوان منوجهرى** دامغانى، طهران، ١٩٤٨

١١. **ديوان سيد حسن عزنوى**، تصحيح تقي مدرس رضوي، ١٩٥٠

١٢. **ديوان مسعود سعد سلمان**، تحقيق رشيد ياسمي، ١٩٦١

١٣. **ديوان فخر الدين عراقى**، طهران، ١٩٩٦

١٤. **سخنان منظوم أبو سعيد أبو الخير**، تصحيح وتقديم سعيد نفيسي، ١٩٥٤

١٥. سبك **شناسى شعر، سيروس شميسا**، طهران، انتشارات فردوسى، ١٩٩٦.

١٦. **غزليات حافظ شيرازى**، بعناية خليل خطيب رهبر، ١٩٩٩

١٧. **كسائى مروزى**، زندگي، انديشه وشعر او، محمد أمين رياحي، طهران، ١٩٩٥

١٨. **كليات سعدى شيرازى**، محمد علي فروغي، طهران، ١٩٩٤

١٩. **كليات شمس، جلال الدين الرومى**، بديع الزمان فروزانفر، طهران، ١٩٨٥ المثنوي المعنوي

٢٠. **لباب الألباب**، محمد العوفي، تصحيح سعيد نفيسي، ١٩٥٧

٢١. **ميزان الذهب فى صناعة شعر العرب**، سيد أحمد الهاشمي، مصر، ١٩٦١

٢٢. **المعجم المفصل فى علم العروض والقافية**، أميل بديع يعقوب، بيروت، ١٩٩١

٢٣. **المعجم الأدبى**، جبور عبد النور، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٤

٢٤. **مجمع الفصحا**، رضا قلي خان هدايت، ١٩٦

من مفارقات الاقتراض اللغوي بين العربيّة والفارسيّة

الدكتور يوسف بكّار[1]
جامعة اليرموك (اردن)

الملخص

الاقتراض اللغوي (Borrowing أو Loan Words) أو الاستعارة اللغويّة مسألة بديهيّة وجدت مذ وجدت اللغات نفسها من خلال اتصال أهليها معاً بسبل الاتصال الكثيرة حربيّة وتجارية وجغرافية وحضارية. وبات معروفاً أن للاقتراض بين اللغات عموماً ثلاثة مسارب رئيسيّة مهمة: الترجمة، والتعريب، والدخيل.

اللغة الفارسية الحاليّة أو الفارسيّة الجديدة أو " الدَريّة " (فارسي درى) نسبة إلى " داربار " أي بلاط الملوك، هي وليدة امتزاج الفارسيّة الوسطى أي " البهلويّة " واللغة العربية التي دخلت إيران مع الفتح الإسلامي. يُقال إن ٦٠٪ من مفرداتها عربيّة، و٢٠٪ تركية وإنجليزية وفرنسية وغيرها، أمّا ما بقي فيرتد إلى أُرومة بهلوية.

الاقتراض بين العربية والفارسية سواءٌ المعرّب أم الدخيل قديم وكثير،

(١) البريد الالكتروني: yahoo.com@yousefbakkar١٩٤٢

وإذا ما استقري بدقة يؤلف معجماً مهماً. إخال أنه من الموضوعات التي لم يلتفت إليها أو تدرس في اللغتين كلتيهما؛ وإنني لمقتصر هنا على نماذج تكون مفتاحاً يُدخل به إلى " دارة " المسألة كاملة.

الكلمات المحورية: الاقتراض، الترجمة، الدخيل، اللغة الفارسية، اللغة العربية

المقدمة

الاقتراض اللغوي (Borrowing أو Loan Words) أو الاستعارة اللغويّة مسألة بديهيّة وجدت مذ وجدت اللغات نفسها من خلال اتصال أهليها معاً بسبل الاتصال الكثيرة حربيّة وتجارية وجغرافية وحضارية. وبات معروفاً أن للاقتراض بين اللغات عموماً ثلاثة مسارب رئيسيّة مهمة: الترجمة، والتعريب، والدخيل.

فالترجمة تكون بترجمة اصطلاح أو لفظة، من لغة إلى أخرى؛ فلفظة " Radio " الإنجليزية ترجمت إلى " مذياع " في العربية، وإذا ما أُبقيت كما هي، وهو الأشيع، فقيل " راديو " فذا هو " التعريب " في العربية، و " التفريس " في الفارسية. وكلّ منهما يخضع لصوتيات لغته ومعطياتها ومناهجها عادة.

فأما " الدخيل " ، فهو أن تدخل اللفظة كما هي من أية لغة إلى لغة أخرى، وقد تحافظ على معناها في اللغة الأم أو لا تحافظ. فكثير من الألفاظ الدخيلة يتغير مدلوله عمّا كان عليه في لغته الأم؛ فبعضها

يُخصص معناه العام ويقصر على بعض ما كان يطلق عليه، وبعضها يعمم مدلوله الخاص فيطلق على أكثر ما كان يدل عليه، وبعضها يستعمل في غير ما وضع له لعلاقةٍ ما بين المعنيين، وبعضها ينحط إلى درجة وضيعة في الاستعمال ويصبح من فحش الكلام وهُجْره، وبعضها يسمو إلى منزلة راقية من نبيل القول ومصطفاه[١].

اللغة الفارسية الحاليّة أو الفارسيّة الجديدة أو " الدَريّة " (فارسي درى) نسبة إلى " داربار " أي بلاط الملوك، هي وليدة امتزاج الفارسيّة الوسطى أي " البهلويّة " واللغة العربية التي دخلت إيران مع الفتح الإسلامي. يُقال إن ٦٠٪ من مفرداتها عربيّة، و٢٠٪ تركية وإنجليزية وفرنسية وغيرها، أمّا ما بقي فيرتد إلى أُرومة بهلويّة[٢].

الاقتراض بين العربية والفارسية سواءٌ المعرّب أم الدخيل قديم وكثير، وإذا ما استقري بدقة يؤلف معجماً مهماً. إخال أنه من الموضوعات التي لم يلتفت إليها أو تدرس في اللغتين كلتيهما؛ وإنني لمقتصر هنا على نماذج تكون مفتاحاً يُدخل به إلى " دارة " المسألة كاملة.

(١) روزنامة / تقويم

" التقويم " كلمة عربيّة فصيحة تستعمل في لغة اليوم كتابة في الأكثر شأنها شأن لفظتي " الهاتف " و " المذياع " تماماً. أمّا بديلها المتداول

(١) علي عبد الواحد وافي: فقه اللغة ١٩٩. لجنة البيان العربي - القاهرة. ط٥: ١٩٦٢. وفؤاد أفرام البستاني: بين العربيّة والفارسية. مجلة الدراسات الأدبية - بيروت. العدد الأول - ربيع ١٩٦١، ص٢٠.

(٢) يوسف عزيزي: اللغة الفارسية وتعاملها مع اللغات الإيرانية الأخرى. جريدة القدس العربي - لندن. السنة (١٥) - العدد (٤٤٥٨). الجمعة ١٩ أيلول / سبتمبر / ٢٠٠٣م.

فهو " الروزنامه " الفارسيّة التي تعني " الصحيفة " أو " الجريدة " ، لأنها مؤلفة من " روز " أي " اليوم " و " نامه " (الرسالة أو الكتاب وفقاً لمقتضى الاستعمال)، بيد أن الفارسيّة تستخدم " تقويم " العربيّة.

(٢) مشتري / عميل، زَبون

" المشتري " العربيّة، التي يقابلها " Customer " الإنجليزية، هي البديل الفارسي لأوسع لفظتين انتشاراً في العربية المعاصرة[١] في المعاملات التجارية والمصرفيّة، هما " عميل " وجمعها " عملاء " ، و " زبون " التي تجمع على " زبائن " . إن لفظة " عميل " من الألفاظ ذات الشخصيّة البارزة " السالبة كما كان يطلق عليها إبراهيم طوقان[٢]، وممّا يندرج في ما اصطلح عليه في علم اللغة الحديث " الكلام المحرّم " أو " الكلام غير اللائق " [٣] أو " انحطاط الدلالة " [٤]، لأنها أضحت ذات دلالة سياسيّة واجتماعية خاصة، ومن كلمات " النبز والشتم في قاموس الصحافة المعاصرة، وتعني الذي يعمل لجهة أو فكرة أجنبيّة ضد مصلحة وطنه " [٥].

أمّا " زبون " ، التي تطلق على المشتري أكثر منها على البائع، فاختلف

---

(١) هانز فير: معجم اللغة العربيّة المعاصرة (عربي - انكليزي)، ص٦٤٥ (عمل). وضع ج. ملتون كوان، مكتبة لبنان - بيروت، ومكدونالد إيفانس - لندن. ط٣ (د.ت).
وفي " المعجم الوسيط " : " العميل من يعامل غيره في شأن من الشؤون " (٢ : ٦٢٨ - عمل).

(٢) عمر فرّوخ: شاعران معاصران ٧٥. المكتبة العلميّة - بيروت. ط١ : ١٩٤٥.

(٣) محمود السعران: اللغة والمجتمع ١٢١٣٣. دار المعارف - الإسكندرية. ط٢ : ١٩٦٣.

(٤) إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ ١٥٦. الأنجلو المصرية - القاهرة. ط٢ : ١٩٦٣.

(٥) حلمي خليل: المولّد: دراسة في نمو وتطور اللغة العربية في العصر الحديث ٢٠٩. الهيئة المصرية العامة للكتاب - الإسكندرية ١٩٧٩.

في أصلها، فقيل إنها ومشتقاتها من " الآراميّة " وإن تكن، كما يتضح من بعض النصوص " أكديّة " الأصل قديمة الاستعمال[١]. وقيل إنها من " السُّريانيّة " [٢].

المهم أن " زبون " موجودة في الفارسية أيضاً ولها غير معنى تعود كلها إلى الضعف والعجز وعدم الحيلة[٣]. وجاء في " اللسان: " وأمّا الزّبون للغبيّ والحَرِيف فليس من كلام أهل البادية " [٤].

(٣) كهرباء / برق

ربما استعارات العربيّة " لفظة (كهرباء) لخاصيتها المغناطيسيّة، واستعارت الفارسية لفظة (برق) لخاصيتها في الإنارة واللمعان " [٥].

" كهرباء " فارسيّة معرّبة عن " كاه رباى " أو " كاه ربا " المركبّة من " كاه " أي " التبن " و " ربا " ومعناها " الجاذب " ؛ فالمعنى إذاً " جاذب التبن " . اقترضتها العربية لتعبر بها عن الإنارة والإضاءة في حين اقترضت الفارسية لهما لفظة " برق " العربيّة. وقد نقل عن ابن عبّاس، رضي الله عنهما، أن البرق " سوط من نور يزْجُر به المَلَك السحاب " [٦].

---

(١) فؤاد حسنين علي: الدخيل في اللغة العربيّة (٢). مجلة كلية الآداب - جامعة فؤاد الأول. المجلد (١١) - الجزء الأول. مايو / أيّار ١٩٤٩، ص٢٨.

(٢) ادي شير: معجم الألفاظ الفارسية المعرّبة ٧٧. مكتبة لبنان - بيروت ١٩٨٠.

(٣) محمد معين: فرهنگ فارسى ١٧٢٣ : ٢. تهران، چاپ سوم ١٣٥٧ هـ ش.

(٤) لسان العرب - زبن.

(٥) محمد محمدي: من الظواهر الطريفة بين العربيّة والفارسيّة. مجلة الدراسات الأدبية - بيروت. العدد (٣) - خريف ١٩٦٠، ص٢٣٧.

(٦) لسان لعرب - برق.

من معاني "كهرباء" الفارسية، كذلك، أنها " مادة صمغيّة صفراء اللّون شفّافة " [1]. ومن المواطن التي ورد فيها هذا المعنى الرباعية الآتية المنسوبة إلى عمر الخيّام:

ای همنفسان مرا به می قوت کنید
وین " چهره کهربا " چویاقوت کنید
چون مرده شوم به می بشویید مرا
وز چوب رزم تخته تابوت کنید

وترجمتها الدقيقة:

" أقيتوني الخمرة يا صِحاب،
وأحيلوا صُفْرة الخدّين ياقوتا.
وإذا ما متُّ غسّلوني بَالرَاح،
ومن كَرْمها اصنعوا نعشي "

اللافت أن مواقف مترجمي الرباعيات من أجانب وعرب تفاوتت في ترجمة " چهره کهربا " فإدوارد فيتزجيرالد Edward Fitz Gerald أهمل، كديدنه في التصرف بالرباعيات، الشطر الذي فيه الكلمة في حين أن وينفلد E. H Whinfield وآربري A. J Arberry ترجماها ترجمة دقيقة. أمّا المترجمون العرب ممن ترجموا الرباعية، فأحمد حامد الصرّاف وأحمد رامي ومحمد ابن تاويت ترجموها ترجمة صحيحة " اصفرار الوجه " أو ما في معناه، في حين أن أحمد الصافي النجفي وعبد الحق فاضل،

(١) فرهنگ فارسی ٢١٤٢: ٣.

وهما أعرف المترجمين العرب بالفارسية، أبقياها كما هي في الفارسية " كهرباء الخدود" أو "كهرب هذا الوجه" . أمّا مصطفى وهبي التل (عِرار) وطالب الحيدري فلم يترجماها[١].

(٤) مستقيم / دغري

إذا ما سئل أيّ إيراني عن مكان ما وكان في الاتجاه الذي يسير فيه السائل، يقول فوراً: " مستقيم " في حين يقول العربي، في الأغلب: " على طول " أما في محليّات بلاد الشام فيقال " دغري " ، وهي معرّب " طوغرو " التركية العثمانيّة. ومنها أُخذت " الدُّغري " معرّب " طوغري " التي تطلق على الرجل الأمين الصادق المستقيم[٢]. وأمّا في دول الخليج فيستعملون الكلمة الهندية " سيده " .

(٥) إنعام / بخشيش

تستعمل الفارسية لفظة " إنعام " العربيّة لما تعنيه لفظة " Tip " الإنجليزية في حين تستعمل بعض المحليّات لفظة " بخشيش " أو " بقشيش " [٣] المعرّبة عن " بخشش " الفارسية البهلويّة الأصل التي تفسرها المعاجم الفارسية بلفظة " إنعام " العربيّة[٤].

---

(١) راجع التفاصيل في: يوسف بكّار، الترجمة الأدبيّة: إشكاليات ومزالق ١١١١٩ . المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر - بيروت، وأمانة عمّان ٢٠٠١ .

(٢) محمد علي الأنسي: الدراري اللامعات في منتخبات اللغات ٣٦٨ . مطبعة جريدة بيروت - بيروت ١٣١٨هـ. وفؤاد حسنين علي: الدخيل في اللغة العربية (١). مجلة كلية الآداب - جامعة فؤاد الأول. المجلد (١٠) - الجزء (٢) - ديسمبر ١٩٤٨، ص١٠٧ .

(٣) فؤاد حسنين علي: الدخيل في اللغة العربية (١)، مصدر سابق ٨٩ . ويُقال في سورية: " إكراميّة " .

(٤) فرهنگ فارسى ٤٧٧: ١. وقد تلفظ الهمزة المكسورة مفتوحة أيضاً، فيقال " أنعام " (حسن أنورى: فرهنگ فشرده سخن ١٥: ١ و٢٢٥. منشورات سخن. تهران ١٣٨٢ هـ ش). والفتح هو الأشيع في المحكيّة.

(٦) مرحاض / مستراح

المرْحاض[١] في العربيّة من " الرَّحْض " أي الغَسْل، وهو " موضع الخلاء والمتوضأ " ؛ والمراحيض المواضع التي بنيت للغائط[٢]. أما في الفارسية فيقال للمرحاض " مُسْتَراح " وهو اسم المكان من " استراح " ، ناهيك بالكلمة الأجنبية " تواليت " الشائعة الاستعمال في العربية المعاصرة بالإضافة إلى " الحمّام " .

(٧) البتة

" البتة " في العربية من " القطع المستأصِل " ، ولا تكون عند جمهرة النحويين إلاّ " معرفة " . يقال " لا أفعله البتة " كأنه قطع فعله[٣]. غير أنه لما دخلت اللفظة الفارسية كما هي في العربيّة تغيّر معناها إلى النقيض تماماً، فأضحى " طبعاً " أو " حتماً " أو " بالتأكيد " . يقول محمد محمدي، مثلاً: " البتة زبان عربي در " دوران پيشرفت وتحول خود... از زبانهای ديگر لغت بعاريت گرفت " [٤]. أي " طبعاً، فإن العربية استعارت، في مراحل تقدمها وتطورها، من اللغات الأخرى " .

---

(١) كانت المراحيض قديماً تسمّى " الكُنف " في اليمن والكوفة، و " المخارج " في مكّة، والمذاهب " في الشام، و " بيت الخلاء " في المدينة المنوّرة و " الحشوش " في البصرة (ابن عبد ربه: العقد الفريد ٧١: ٧٢. تحقيق أحمد أمين وزملائه. لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٤٩.

(٢) لسان العرب – رحض.

(٣) لسان العرب – بتت.

(٤) چند نكته درباره ديگرگونيهای كلمات فارسی درزبان عربی. مجلة الدراسات الأدبيّة – بيروت. العددان (١ و٢) – ربيع وصيف ١٩٦٤، ص٢.

(٨) فعلاً

قمين بالإشارة، بدءاً، أن الفارسيّة لا تعرف " التنوين " إلاّ في الكلمات العربية المقترضة لا سيما في حالة النصب.

إن " فعلاً " تعنى " يقيناً " أو " بالتأكيد " في العربية، لكنها حين دخلت الفارسية صارت تعني " إلى الآن " أو بمعنى " لمّا " الجازمة.

من طريف ما حدث لي في بدايات إقامتي بإيران معاراً لتدريس العربيّة بجامعة الفردوسي بمدينة مشهد، وكنت أزمزم بالفارسيّة، أن سألني بعض الزملاء بالفارسية عن أحد أصدقائي المقربيّن من الإيرانيين سؤال استفسار وتحرٍّ، فأجبت فوراً " فعلاً خوب " است " أي " إنه ممتاز " ؛ لكنني قرأت الاستغراب على ملامح الحضور، وكنّا في جمع، من " فعلاً " العربية هذه التي أوقعتني في المحظور دون قصد ودون أن أدري أن جملتي لا تعني إلاّ " إنه - إلى الآن - ممتاز " !

(٩) جدّاً

تأتي " جدّاً " في العربية صفة تنوب مناب المفعول المطلق، فيقال: تعبت جداً، مثلاً. بيد أنها لمّا دخلت الفارسية نحت منحىً آخر، وصارت تستعمل استعمالاً استفهاميّاً نُطقياً استغرابياً، فحين يخبر أحدُهم آخر خبراً غريباً أو مفرحاً يبادره فوراً بقوله " جدّاً؟! " أي: أصحيح ما تقول؟ أو: هل أنت جادّ في قولك؟ وهكذا... ربما تأتى هذا للإيرانيين من مخبوء العربيّة ولائذ استعمالها، إذ نُقل عن أبي عمرو بن العلاء أنّ "

أجَدّك" (بفتح الجيم) و(أجِدّك) (بكسر الجيم) معناهما "أَجِدّاً منك؟" . وإلى هذا ذهب سيبويه والأصمعي[1].

الطريف أن لهذا ما يقابله في لغة اليوم، فكثيراً ما نسمع لفظة "بَجدّ؟" (بفتح الجيم) لا سيما من معاشر الشباب والشابات.

(١٠) توطئة

"التوطئة" في العربية من " وطا " ، وهي التمهيد والتذليل والتقديم[2]؛ ويُقال في لغة اليوم تواطأ القوم أو جماعة لفعل شيء ما. أمّا في الفارسيّة فالشائع، فضلاً عن المعاني الأخرى، أنها تعني " المؤامرة " و " التواطؤ " لعمل أمرٍ ما مخالف، كما تطلق أحياناً على " الانقلاب " .

(١١) تجليل

" التجليل " في العربيّة من " جَلّل " ، وهو أن تلبس الفرس " الجُلّ " . وفي حديث ابن عمر، رضي الله عنهما، أنه كان " يجلّل بُدْنه القباطيَ " ، وفي حديث عليّ، كرّم الله وجهه: " اللّهم جلّل قتلة عثمانَ خزياً " أي غطّهم به وألبسهم إيّأه كما يتجلّل الرجل بالثوب[3].

أمّا الفارسية فاستعارت " التجليل " للتعظيم والتبجيل لا سيما في تكريم العظماء والكبار والإجلاّء، فيقال " بمناسبة تجليل فلان " مثلاً

(١) لسان العرب – جدد.
(٢) لسان العرب – وطا.
(٣) لسان العرب – جلل.

مفيدين من المعنى الديني للفظة "الجليل" الذي هو "الله" جلّ وعلا، غير متلفتين إلى أنه يُقال في العربيّة "أَجَلّه" أي عظّمه وليس "جلّله" ! على الرغم من هذا، فقد ذكرت المعاجم الفارسية المعنى العربي السابق للتجليل، واستدركت وذكرت أن الإيرانيين تصرّفوا في معنى "التجليل"[١].

(١٢) مزَخْرف

" المزخرف " في العربيّة هو " المُزَيّن " ، ومن " الزّخْرف " أي " الزّينة " [٢]. ومنه قوله تعالى ﴿**حتّى إذا أخذتِ الأرض زُخْرَفها**﴾[٣] أي زينتها بالنبات أو تمامها وكمالها.

وعلى الرغم من وجود هذا المعنى في المعاجم الفارسية إلاّ أن المعنى الأشيع فيها هو الكذب والكلام الذي لا أصل له ولا حقيقة أو " الكلام الفارغ "، كأن يُقال " او مزخرف گفت " . لكن من يدري، فلربما لمح بعض الإيرانيين القدماء أصولاً في العربيّة لاستعمالهم " المزخَرف " بالمعنى الذي هو عليه في لغتهم الآن. فقد جاء في وصية أُوصي بها عيّاش بن أبي ربيعة لمّا وليّ اليمن: " فلن تأتيك حجّة إلاّ إذا دَحَضَتْ ولا كتاب (زُخْرفٍ) إلاّ ذهب نوره " أي كتاب تمويه وترقيش[٤].

(١) فرهنگ فارسى ١٠٣١: ١ مثلاً.
(٢) لسان العرب – زخرف.
(٣) يونس ٢٤.
(٤) لسان العرب – زخرف.

(١٣) أسباب

الأسباب في العربيّة جمع " سبب " الذي له غير معنى، أشهرها وأكثرها استعمالاً كما تقول المعاجم " كلّ شيء يُتوصل (أو يتوسل) به إلى غيره "[١]. وهو بهذا المعنى، موجود في المعاجم الفارسيّة لكنه قليل الاستعمال جدّاً، للاستعاضة عنه بلفظة " علت " (بالتاء المفتوحة) كأن يُقال، مثلاً: " علت اينكه... " أي " سبب هذا... " .

معنى " أسباب " في الفارسية يتجه وجهة أخرى ويشيع، لا سيما في الاستعمال الحديث، بمعنى " اللوازم والوسائل والأمتعة والمتاع " ، ويتشعّب عن هذا المعنى العام معانٍ تمتح من إضافة " أسباب " إلى لفظة أخرى، فيقال مثلاً[٢]: " أسباب بازى " (لعب الأطفال)، و " أسباب برساختن " (مواد البناء)، و " أسباب كشى " (الترحيل).

(١٤) مآخذ

المآخذ في العربية جمع " مأخذ " من " آخذ، يؤاخذ " ، ويفيد - في الأغلب - المؤاخذة وترصد العيوب والسقطات والهفوات، وتسجيل الملاحظ النقديّة السالبة. وقلّما استعمل، كما هي الحال في الفارسيّة، بمعنى " المنبع والمصدر والمرجع " . فكثيراً ما نجد في تواليف الإيرانيين وتحقيقاتهم وبحوثهم ومقالاتهم مثل " فهرست مآخذ " أي " فهرس المصادر والمراجع " ، وإن لم تفت معاجمهم أن تنص على

(١) لسان العرب – سبب.

(٢) فرهنگ فارسى ٢٧٧: ١.

" المؤاخَذ " (بفتح الخاء) أي " المعاتَب " (بفتح التاء)، وعلى " المؤاخِذ " (بكسر الخاء) أي " المعاتِب " (بكسر الباء)[١].

(١٥) جر ثقيل / ونش

تستعمل الفارسية " جر ثقيل " العربية لما يفترض أن يكون " الرافعة " أو " المرفاع " بالعربية المدوّنان فيها كتابة حسب لا سيما في المعاجم الحديثة[٢]. أما المستعمل عند الخاصة والعامة فهو " وِنْش " معرّب " Winch " الإنجليزية، وتجمع على " ونشات " التي تكتب على " الرافعات " المخصصة لهذا الغرض دون أي ذكر للمفردة العربيّة.

(١٦) كثيف / كسيف

الكثيف في العربية هو الكثير المتراكب الملتف من كلّ شئ[٣]. وقد اقترضت الفارسية اللفظة وراحت تُنطق فيها بـ " السين " بدلاً من " الثاء " ، وصار من معانيها " الوسخ " و " القذر " و " الحقير " . والغريب أنها دخلت العاميّة العراقية بتلفظها ومعناها الجديدين بحيث يُقال، مثلاً: " جنابه الكسيف " [٤]!

(١) المصدر نفسه ٣٧٤٩: ٣.

(٢) إبراهيم أنيس وزملاؤه: المعجم الوسيط – رفع. دار الفكر – دمشق (د.ت)، ومنير البعلبكي: المورد – Winch.

(٣) لسان العرب – كثف.

(٤) عبد الحق فاضل: مغامرات لغوية ١٢٨. دار العلم للملايين – بيروت (د.ت).

(١٧) خان / فندق

إن " خان " الفارسية تقابل " فندق " أو " فنتق " [١] (بلغة قضاعة) بالعربية، أو كما يقول الجواليقي " الفندق بلغة أهل الشام: خان من هذه الخانات التي ينزلها الناس، مما يكون في الطرق والمدائن " [٢].

ومن " خان " الفارسية أُخذت لفظة " خانقاه " أي رباط الصوفية، التي تجمع على " خانقاهات " [٣].

وتغيّر معنى " خان " في العربيّة إلى ما يناظر " الإصطبل " غير العربية أيضاً. ومن اللافت أن الفارسية تستعمل لهذا المعنى لفظة " طويلة " [٤] التي ما زالت تستعمل في بعض قرى شمالي الأردن. وربما حورها الإيرانيون عن المعنى الأصلي لطويلة في العربيّة، وهو " الحبل تُشدّ به الدّابة ويمسك صاحبه بطرفه ويُرسلها ترعى " [٥].

وما دام الشيء بالشيء يذكر، فإن كلمة " خوان " التي لا تلفظ فيها " الواو " في الفارسية والتي تعني " السُفرة " أو " المائدة العامة " [٦] اقترضتها العربية وأباحت تلفظ " الواو " فيها فضلاً عن تجويز تلفظ " الخاء " مضمومة أو مكسورة " خِوان " ، وجعلتها إمّا للمائدة مطلقاً وإمّا لما يؤكل عليه

(١) لسان العرب – فندق وفنتق؛ والقاموس المحيط – فصل الخاء، باب النون؛ وفرهنگ فارسی ١٣٩٣: ١.
(٢) المعرّب من الكلام الأعجمي ٢٣٩. تحقيق أحمد محمد شاكر. طبعة الأفست - طهران ١٩٦٦.
(٣) س. محمد على إمام شو شترى: واژهاى فارسى درزبان عربى ١٩٥. تهران ١٣٤٧ هـ ش.
(٤) فرهنگ فارسی ٢٢٤٢: ٢.
(٥) لسان العرب – طول.
(٦) فرهنگ فارسی ١٤٤٩: ١.

فقط[١].

واللافت أن الفارسيّة تطلق لفظة " فندق " العربية على " البندق " الذي يسمّى فيها " الفندق الهندي " ، وإن استعمل بعض شعراء الفرس القدامى كالخاقاني ورشيدي " الفندق " بالمعنى العربي[٢].

(١٨) تجاوز

" التجاوز " في العربيّة مصدر " تجاوز " . يقال " جاوزت الشيء إلى غيره وتجاوزته بمعنى، أي أجزته. وتجاوز الله عنه أي عفا؛ وقولهم: اللهّم تجوّز عنّي وتجاوز عني بمعنى " [٣]. بيد أن من المفارقات العجيبة أن أحد معاني " تجاوز " العربيّة في الفارسية هو " الاغتصاب " [٤].

إنه لجدير بالتقييد هنا أن زوجي حين جاءت إلى الأردن أول مرّة عام ١٩٧٩، ولم تكن تعرف العربيّة، تملّكها العجب وهي ترى بكثرة شاخصة المرور المكتوب عليها " ممنوع التجاوز " ! الأمر الذي ذكّرني بشيء مماثل في الأيام الأولى لوجودي بمدينة مشهد التي هالني فيها كثرة لافتات المحال المكتوب عليها " كار خانه كذا " من مثل " كار خانه شكر " (مصنع السّكر)، و " كار خانه لبنيات " (مصنع الألبان) ولم أكن أعرف معنى للفظة " كارخانه " سوى المعنى الفاحش المتداول في عدد من اللهجات العربيّة، حتّى إنّني قلت في نفسي: ما الذي أتى

(١) لسان العرب - خون. ومعجم الألفاظ الفارسيّة المعرّبة ٥٨.
(٢) فرهنگ فارسى ٥٨٧: ١ و٢٥٧٨: ٢.
(٣) لسان العرب – جوز.
(٤) حسن أنورى: فرهنگ فشرده سخن ٥٦٧: ١. مصدر سابق.

بي إلى هنا؟!

إن اللفظة بمعناها الفاحش ولفظة " كارخانجي " ومعناها الأصلي " مدير المصنع " دخلتا عن طريق اللغة التركيّة العثمانيّة[١].

(١٩) مجمّع / مجتمع

تستعمل الفارسية لفظة " مجتمع " العربيّة مكان " مجمّع " ، فيقال " مجتمع تهران " أي " مجمّع طهران " ؛ وتستعمل لفظة " جامعة " العربية بمعنى " المجتمع " ، فيقال، مثلاً: " جامعه بشريت " أي " المجتمع البشري أو الإنساني " ، و " جامعه إيراني " أي " المجتمع: الإيراني "[٢].

(٢٠) عينك / نظّارة

يقال للعين في الفارسية " چشم " ، لكنها اقترضت لفظة " عين " العربيّة وأضافت إليها " الكاف " ، وهي إحدى أدوات التصغير فيها، فصارت " عينك " أي " عُيينة " وأطلقتها على ما يعرف بِـ " النظّارة " في العربيّة الحديثة.

ومن هذه البابة، كذلك، لفظتاه (سمعك) و(طفلك).

فسمعك مكونة " من سمع " و " الكاف " أداة التصغير الفارسية

---

(١) محمد علي الإنسي: الدراري اللامعات ٤٥٠. مصدر سابق؛ وفؤاد حسنين علي: الدخيل في اللغة العربيّة. مجلة كلية الآداب - جامعة فؤاد الأول. المجلد (١١). الجزء (٣). ديسمبر ١٩٤٩، ص٢٥.

(٢) فرهنگ فارسى ١٢٠٨: ١ و٣٨٧٢: ٣.

نفسها، وهي بمعنى " السمّاعة " المحدثة كالنظارة في عربية اليوم[١].

الطريف أن الإيرانيين كانوا يعرفون، والحال هذه، أن " السمع " في العربية القديمة هي أحد معاني " الأذن " [٢].

أما " طفلك " فواضحٌ أنها من " طفل " العربية وأداة التصغير " الكاف " الفارسية. وهي تستعمل في الفارسية على الحقيقة أي " الطفل الصغير " ، وعلى المجاز أي " مسكين " ترفقاً وعطفاً وشفقة.

(٢١) مطبّ / عيادة

يقال في الفارسية " مطب " ، وهو اسم مكان من " طبب " ، أي المكان الذي يعاين الطبيب فيه المريضة ويصف له الدواء. ويُقال في الفارسية " محكمة " [٣] كذلك؛ وقد تكون من " الحكمة " ذات المعاني الكثيرة.

أمّا في عربية اليوم فيُقال " عيادة " [٤]، بيد أن العيادة في أصل اللغة مصدر من " عاد " المريض إذا زاره. ويُقال " عوْداً " و " عياداً " أيضاً[٥].

---

(١) المعجم الوسيط - عين وسمع؛ ومعجم اللغة العربية المعاصرة - عين وسمع كذلك.

(٢) لسان العرب – سمع.

(٣) فرهنگ فارسى ٤١٩٦: ٣.

(٤) المعجم الوسيط - عود؛ ومعجم اللغة العربية المعاصرة - عوده أيضاً.

(٥) لسان العرب – عوده.

تأثیر خط بریل عربی بر بریل فارسی

پرفسور نادر جهانگیری
دانشگاه فردوسی مشهد (ایران)
دکتر ابوالقاسم قوام
دانشگاه فردوسی مشهد (ایران)
نرجس منفرد[1]
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان شناسی،
دانشگاه فردوسی مشهد (ایران)
حمید محیب ازغندی
دانشجوی کارشناسی ارشد تاریخ تمدن (ایران)،
دانشگاه فردوسی مشهد (ایران)

چکیده

خط بینایی عربی از صدها سال قبل برای نوشتن زبان فارسی مورد استفاده ایرانیان قرار می گیرد همچنین در دوره معاصر فارسی زبانان از علائم بریل عربی برای تکمیل بریل فارسی کمک گرفتند. در این مقاله پس از نگاهی گذرا به تاریخچه ابداع و گسترش خط بریل در جهان و ورود آن به ایران، جنبه هایی از میزان تأثیرپذیری خط بریل فارسی از عربی بررسی می شود. پس از رسمیت یافتن خط بریل در

(۱) نشانی الکترونیکی: narjes.monfared@yahoo.com

فرانسه به تدریج دیگر کشورهای جهان آن را مورداستفاده قرار دادند. این خط اولین بار در ۱۲۹۹ه.ش توسط پاستور کریستوفل وارد ایران شد. در این مرحله تنها برخی از علائم بین المللی بریل انگلیسی وارد خط بریل فارسی شده بودند. برای مناسب سازی این خط با زبان فارسی، علائمی از قبیل انواع همزه، تنوین، واکه های کوتاه، تشدید و «آ» از بریل عربی اقتباس شدند و علامت «ژ» توسط ایرانیان اختراع شد. با توجه به اینکه نظام نوشتاری فارسی بر بنیاد خط عربی شکل گرفته است و خط بریل فارسی نیز کاملاً با خط بینایی فارسی منطبق شده است قرض گیری از بریل عربی به صورت غیرمستقیم بوده است و خط بینایی فارسی حلقه واسطه ای در این قرض گیری محسوب می شود.

کلیدواژه‌ها: خط بریل، علائم الفبایی، سیستم نوشتاری بینایی فارسی، خط عربی

۱- مقدمه

خط بریل عربی از صدها سال قبل برای نوشتن زبان فارسی مورد استفاده قرارگرفت. این خط با نظام آوایی زبان فارسی تطابق یافت و نشانه های خطی «ژ»، «پ»، «گ» و «ش» بدان افزوده شد. علاوه بر این در دوره معاصر سیستم نوشتاری بریل فارسی علائمی را از بریل عربی اقتباس کرده است. گزارشتا پراکنده ای درمورد نحوه شکل

گیری الفبای بریل فارسی بیان شده است و بسیاری از جنبه های آن هنوز هم مبهم است. بدیهی است برخی از حروف بریل فارسی از عربی گرفته شده است اما میزان و چگونگی این تأثیرپذیری به دقت مورد بررسی قرار نگرفته است. در ادامه ضمن اشاره به سیر تاریخی خط بریل فارسی روند تکامل خط بریل و تأثیرپذیری آن از بریل عربی را مورد بحث و بررسی قرار می دهیم.

لوئیس بریل پس از تسلط بر سایر خطوط برجسته، در سال ۱۸۲۴ م، سیستم نوشتاری بریل را برپایه خط باربیر – که نوشتار شب (Night Writing) نام داشت– بنا کرد. وی که دریافته بود ادراک نقطه های برجسته برای نابینایان بسیار راحت تر از حروف برجسته رومی است سیستم شش نقطه ای با دو ردیف عمودی ۳ نقطه ای را ابداع کند. بر این اساس ۶۳ ترکیب به وجود می آمد که می توان با آن حروف الفبا را نشان داد. سپس نشانه هایی برای علائم موسیقی، ریاضی، علایم نگارشی و... ایجاد کرد. (کانر، به نقل و ترجمه از قندهاری، دانش و مردم، سال ششم: ۵)

دو سال پس از مرگ لویس بریل، در سال ۱۸۵۴م، دولت فرانسه خط بریل را به رسمیت شناخت. در فاصله سال های ۱۸۶۰–۱۸۷۰ کشورهای اروپایی – از جمله آلمان– و آمریکا خط بریل را از فرانسه اقتباس کردند. (مکنزی، ۱۹۵۳: ۲۱) در سال ۱۸۸۳م در انگلستان

به عنوان خط رسمی نابینایان پذیرفته شد. (اسپنسر،۱۹۶۵: ۹) و (کیمبرگ،۱۹۶۷ : ۶-۱۷) در سال ۱۹۳۲م ، با توافق عمومی بین کشورهای انگلیسی زبان و ایالات متحده آمریکا، بریل انگلیسی معیار برای زبان های انگلیس زبان ایجاد شد. (مکنزی، ۱۹۵۳: ۲۳) (بورلی بریچ به نقل و ترجمه از منیژه ایمانی، صص۸۸-۸۹)

پس از آن در سال ۱۸۷۰م خط بریل به آسیا و اروپا راه یافت ؛ اولین بار بریل عربی در سال ۱۸۷۰م توسط یک مسیونر انگلیسی به نام لاول (lovell) به مصر آورده شد. (مکنزی، ۱۹۵۳: ۳۳) این خط در ۱۸۸۶م، به ژاپن و در ۱۸۹۰م بریل به هندوستان و چین وارد شد. پس از آن بقیه‌ی زبانها ازجمله سینهالی (Sinhalese)، برمسی، کره‌ای، فارسی، ارمنی و ترکی خط بریل را پذیرفتند. بسیاری از زبانهای ناشناخته بدون اینکه اسنادی از آن ها در دست باشد، بریل را اقتباس کردند. (اسپنسر۱۹۶۵: ۱۱)

۲- مراحل تکامل خط بریل فارسی:

خط بریل فارسی به یکباره به وجود نیامده است و در طی مراحل مختلفی با تأثیرپذیری از خطوط مختلفی از جمله بریل عربی صورت امروزی درآمده است. بطورکلی جریان تکامل خط بریل فارسی با قرض گیری از بریل عربی دو مرحله ورود بریل به ایران تا جلسه بین المللی یونسکو و از کمیسیون جهانی یونسکو تا بریل امروزی را

دربرمی گیرد.

۲-۱- ورود بریل به ایران تا کنفرانس یونسکو

در این مرحله اطلاعات پراکنده و بسیار مبهمی وجود دارد که با استفاده از آن ها تاحدی می توان میزان تأثیرپذیری الفبای اولیه بریل فارسی از عربی را مورد بررسی قرار داد.

۲-۱-۱- خط کریستوفل

بنابر گزارش یونسکو، ورود خط بریل به آسیا بیشتر مدیون هیئت‌های اعزامی اروپایی و آمریکایی برای کمک به کودکان نابینا و جمع‌آوری آنها در اتحادیه‌های مسیونری است. در ایران نیز هیئت های مسیونری آلمانی به منظور تبلیغ مسیحیت، خدمات مختلفی از جمله تأسیس بیمارستان ها، مدارس، آموزش نابینایان و ... انجام دادند (هنت، به نقل و ترجمه از ابو ترابیان، ۱۳۶۵ : ۱۲۳) یکی از مبلغان مسیحی به نام پاستور ارنست جی کریستوفل (Pastor Christoffer) پس از اینکه در ترکیه موفق به ادامه فعالیت های مذهبی خود نشد، به ایران آمد. (مظاهری،۱۳۷۹: ۲۲۷)

کریستوفل در سال ۱۲۹۹ هـ‌ش (۱۹۲۰ م)، اولین مدرسه ویژه نابینایان را در تبریز تأسیس کرد و در این سال به منظور آموزش نابینایان، خط بریل را وارد ایران کرد. (نامنی، ۱۳۶۳: ۲۱) وی در آلمان

با خط بریل آشنا شد و در ترکیه در آموزش نابینایان از آن استفاده نمود. پس از ورود به ایران سعی نمود اولین الفبای بریل فارسی را بر مبنای بریل آلمانی تدوین کند. این خط که به خط کریستوفل مشهور شد با خط بریل امروزی اختلاف بسیاری داشت. اطلاعات دقیقی از خط کریستوفل در دست نیست تنها اشاره شده است که کریستوفل بسیاری از حروف بریل آلمانی از قبیل ب، پ، ت، د، ر و... -که مستقیماً از بریل فرانسوی گرفته شده بود- را برای بریل فارسی به کار برد اما نتوانست علائمی برای برخی حروف مانند مصوت ها، همزه، تشدید و... ایجاد کند.(مکنزی، ۱۹۵۳: ۱۲۲) (امیدوار، ۱۳۷۸: ۱۰)

۲-۱-۲- اولین الفبای بریل فارسی

کریستوفل در ادامه فعالیت های خود ابتدا در سال ۱۳۰۵ ه.ش با کمک یکی از دبیران باسابقه مدرسه تبریز به نام محمد علی خاموشی کتاب های درسی نابینایان را به خط بریل برگرداند و سپس در اصفهان در حدود سال های ۱۳۲۰-۱۳۱۰ ه.ش با کمک یکی دیگر از فرهنگیان با سابقه به نام علی اکبرکابلی، کتاب های درسی و غیر درسی را در دوره ابتدایی و راهنمایی به خط بریل فارسی تبدیل کرد. (حسینی و تفضلی مقدم، ۱۳۸۰: ۶۶) (امیدوار، ۱۳۷۸: ۱۰) این دو با همکاری کریستوفل نخستین الفبای بریل فارسی را به صورت زیر ارائه نمودند:

شماره ردیف	نشانه های خطی بینایی فارسی	علائم بریل فارسی
۱	الف	A
۲	ب	B
۳	پ	P
۴	ت	T
۵	ث	?
۶	ج	J
۷	چ	C
۸	ح	:
۹	خ	X
۱۰	د	D
۱۱	ذ	è
۱۲	ر	R
۱۳	ز	Z
۱۴	ژ	.
۱۵	س	S
۱۶	ش	
۱۷	ص	&
۱۸	ض	$
۱۹	ط	(
۲۰	ظ	
۲۱	ع	)
۲۲	غ	>

شماره ردیف	نشانه های خطی بینایی فارسی	علائم بریل فارسی
۲۳	ف	F
۲۴	ق	Q
۲۵	ک	K
۲۶	گ	g
۲۷	ل	L
۲۸	م	M
۲۹	ن	N
۳۰	و	W
۳۱	ه	H
۳۲	ی	I
۳۳	آ	Ä
۳۴	همزه	M
۳۵	تشدید	,
۳۶	فتحه	۱
۳۷	کسره	۲
۳۸	ضمه	u

(ظروفی وسایرین ۶: ۱۳۷۸) و (غفاری و سایرین،۱۳۶۶: ۱۵-۱۷) و (نامنی،۸۰: ۱۳۶۳) و (رودباری و دیگران: ۱۳۸۷: ۴۴) اما این فهرست تمامی نشانه های خطی فارسی از جمله انواع تنوین، الف مقصوره، کوتاه و انواع همزه را دربرنداشت وبر اساس دسته بندی علمی بنا

نشده بود و علائم اصلی و ثانویه از یکدیگر تفکیک نشده بودند.[1]

۲-۱-۳- تأثیرپذیری خط بریل فارسی از عربی:

گزارش دقیقی از نحوه شکل گیری الفبای اولیه بریل فارسی وجود ندارد. در گزارشهای پراکنده یونسکو درمورد ورود بریل به آسیا اشاره شده است که نشانه های خطی رومی A, B, D, E, F, G, H, , I, ,J ,K ,L, M ,N ,O ,P ,R ,S ,T ,U ,V Y, نقش و ارزش آوایی مشابه یا یکسانی در زبان های اروپایی و آسیایی دارند این حروف توسط مبلغین مسیحی آمریکایی و اروپایی برای خط بریل زبان های آسیایی به کار گرفته شده اند. اما به دلیل اینکه اغلب زبان های آسیایی علائمی بیش از موارد مذکور داشتند برخی علائم ازجمله Gh, Kh, Th, Wh, Ch, Sh, را از کوتاه نویسی بریل انگلیسی اقتباس نموده اند و بسیاری از زبان ها ازجمله عربی، نشانه های قراردادی را وضع نموده اند. (مکنزی، ۱۹۵۳: ۲۷-۲۸ و۷۴)

براساس گزارش یونسکو، معادل سازی نشانه های خطی با ارزش های آوایی مشابه توسط مبلغین مذهبی آمریکایی و اروپایی در زبان های آسیایی صورت گرفته است و باتوجه اینکه خط کریستوفل

(۱) ۱- در خطّ فارسی دو دسته نشانه به کار می‌رود: ۱. نشانه‌های اصلی؛ ۲. نشانه‌های ثانوی. نشانه‌های اصلی مرکّب از ۳۳ نشانه است که به آن‌ها حروف الفبا می‌گوییم که شامل همزه، الف، ب، پ، ت، ج، چ، ح، خ، د، ذ، ر، ز، ژ، س،ش، ص، ض، ط، ظ، ع، غ، ف، ق، ک، گ، ل، م، ن، و، ه، ی می باشند. نشانه‌های ثانوی مرکّب از ۱۰ نشانه است که در بالا یا پایین نشانه‌های اصلی قرار می‌گیرد و در هنگام ضرورت به‌کار می‌رود. که شامل مد روی الف، زبر(فتحه)، پیش(ضمه)، زیر(کسره)، سکون(جزم)، یای کوتاه روی های غیرملفوظ، تنوین نصب، رفع و جر است.برخی نشانه های نوشتاری که فقط در کلمات قرضی عربی وجود دارند عیناً از عربی وارد خطّ فارسی شده‌است. مانند «ۀ/ ـۀ» در کلمه‌هایی چون صلوۀ، دایرۀالمعارف، بقیّۀالله، سریع‌الحرکۀ (فرهنگستان: ۱۳۸۸)

فاقد مصوت بوده است به احتمال قوی نشانه های خطی زیر توسط کریستوفل از طریق بریل آلمانی از الفبای اولیه بریل فرانسوی برای بریل فارسی مورد استفاده قرار گرفته اند:

شماره ستون	حروف الفبای فارسی	حروف الفبای اولیه فرانسوی فرانسوی	علائم بریل فارسی
۱	الف	A	A
۲	ب	B	B
۳	پ	P	P
۴	ت	T	T
۵	ج	J	?
۶	د	D	D
۷	ر	R	R
۸	ز	Z	Z
۹	س	S	S
۱۰	ف	F	F
۱۱	ک	K	K
۱۲	گ	G	g
۱۳	ل	L	L
۱۴	م	M	M
۱۵	ن	N	N
۱۶	و	W	W
۱۷	ه	H	H
۱۸	ی	I	I

همانطور که اشاره شد برخی حروف از بریل کوتاه نویسی انگلیسی برای خط بریل کشورهای آسیایی معادل سازی شدند. اما اینکه این حروف از عربی وارد فارسی شده اند و یا توسط فارسی زبانان از کوتاه نویسی انگلیسی به کار گرفته شده اند اطلاع دقیقی در دست نیست. این علائم شامل موارد زیرند:

شماره ستون	علائم کوتاه نویسی بریل انگلیسی انگلیسی	حروف الفبای فارسی	علائم بریل فارسی
۱	TH	ث	?
۲	WH	ح	:
۳	SH	ش	
۴	GH	غ	>
۵	KH	خ	X
۶	CH	چ	C

با توجه به عربی بودن خط فارسی و وجود بریل عربی سال ها قبل از بریل فارسی و با مقایسه بریل آلمانی و عربی و فرانسوی مابقی حروف الفبای بریل فارسی از بریل عربی گرفته شده اند.

شماره ستون	حروف الفبای عربی	حروف الفبای فارسی	علائم بریل فارسی
۱	ذ	ذ	è
۲	ص	ص	&

شماره ستون	حروف الفبای عربی	حروف الفبای فارسی	علائم بریل فارسی
۳	ض	ض	$
۴	ط	ط	(
۵	ظ	ظ	
۶	ع	ع	)
۷	همزه	همزه	M
۸	تشدید	تشدید	,

در مورد مصوت های کوتاه دو احتمال وجود دارد با توجه به گزارش یونسکو می توان ادعا کرد که این نشانه های خطی از بریل فرانسوی گرفته شده اند اما با توجه به اینکه این علائم در بریل عربی سال ها قبل از بریل فار سی وجود داشته است به همراه سایر علائم ازبریل عربی قرض گرفته شده باشند.

شماره ستون	حروف الفبای فارسی	علائم بریل فارسی
۱	فتحه	۱
۲	کسره	۲
۳	ضمه	U

و به دلیل اینکه حرف «ژ» در حروف رومی مذکور و بریل عربی وجود نداشت نشانه ای قراردادی «۰ » برای آن وضع شد.

۲-۲- کنفرانس بین المللی یونسکو تا بریل امروزی

با بررسی های انجام شده معلوم گردیده است که در این مرحله هرچند بصورت اندک اما تأثیرپذیری هایی از بریل عربی وجود داشته است.

۲-۲-۱- بریل واحد جهانی:

سی سال پس از شروع آموزش نابینایان تبریز در سال ۱۹۵۰م، برای دستیابی به یک بریل جهانی از کنفرانسی در یونسکو برگزار شد. (امیدوار، ۱۳۷۸: ۱۰) (شریفی درآمدی، ۱۳۷۹: ۱۰) که در حاشیه آن در این سال یک کنفراس محلی برای زبان های که از خط عربی استفاده می کردند برگزار شد و طرح اولیه برای الفبای بریل عربی، فارسی و اردو تهیه شد.

در این جدول علائم مشترک در بریل عربی، فارسی و اردو براساس بریل اولیه فرانسوی تهیه شدند. پس از بازبینی علائم بریل در این زبانها معلوم شد که بسیاری از نشانه های بریل عربی سال ها قبل در بریل اردو و فارسی به کار می رفتند و مابقی نشانه ها از کشورهای عربی اقتباس شدند(۱). پس از آن در کنفرانس محلی بیروت در ۱۲-۱۷ فوریه سال ۱۹۵۱م، حروف الفبای بریل فارسی توسط بخش فرهنگی یونسکو، به وزارت آموزش و پرورش وقت ارائه شد که علاوه بر حروف الفبای اولیه بریل فارسی برخی نشانه های خطی عربی به آن

(۱) WWW.unesco.com

اضافه شده بود:

شماره ردیف	نشانه های خط بینایی	علامت بریل
۱	سکون	۳
۲	تای گرد	Å
۳	الف مقصوره	O
۴	لام الف (لا)	V
۵	الف همزه واو (أو)	]
۶	الف همزه	N
۷	ی همزه	M
۸	واو همزه	>

(مکنزی، ۱۲۱: ۱۹۵۳ -۱۲۲)

۲-۲-۲- الفبای بریل فارسی امروزی:

الفبای پیشنهادی یونسکو همراه با تغییری جزئی مورد پذیرش ایرانیان قرار گرفت. در این الفبا حرف «ژ» به دلیل کوتاه قد بودنش توسط عبدالرحیم بقایی اصلاح شد. این حرف که قبلاً بصورت ۰ نوشته می شد به + تبدیل شد. حروف الفبای بریل فارسی با تفکیک نشانه های ثانویه و سایر علائم الفبایی در واژه های قرضی به صورت زیر می باشد؛

جدول نشانه های خطی اولیه بریل فارسی:

شماره ردیف	حروف الفبای بینایی	علامت بریل
۱	آ	Ä
۲	الف	A
۳	ب	B
۴	پ	P
۵	ت	T
۶	ث	?
۷	ج	J
۸	چ	C
۹	ح	:
۱۰	خ	X
۱۱	د	D
۱۲	ذ	è
۱۳	ر	R
۱۴	ز	Z
۱۵	ژ	+
۱۶	س	S
۱۷	ش	
۱۸	ص	&
۱۹	ض	$
۲۰	ط	(
۲۱	ظ	
۲۲	ع	)

شماره ردیف	حروف الفبای بینایی	علامت بریل
۲۳	غ	>
۲۴	ف	F
۲۵	ق	Q
۲۶	ک	K
۲۷	گ	g
۲۸	ل	L
۲۹	م	M
۳۰	ن	N
۳۱	و	W
۳۲	ه	H
۳۳	ی	I

جدول نشانه های خطی ثانویه وسایر علائم الفبایی بریل:

شماره ردیف	علامت خط بینایی	علامت بریل
۱	همزه	M
۲	تنوین نصب	۲
۳	تنوین جر	/
۴	تنوین رفع	۵
۵	فتحه	۱
۶	کسره	۲
۷	ضمه	u
۸	الف مقصوره	O

شماره ردیف	علامت خط بینایی	علامت بریل
۹	سکون	۳
۱۰	الف کوتاه	j
۱۱	تشدید	,
۱۲	واو همزه	>
۱۳	الف همزه	N
۱۴	یای همزه	M

۳- نتیجه گیری:

براساس بررسی های انجام شده نتایج زیر به دست آمد:

- خط بریل فارسی بصورت غیرمستقیم علائمی را از بریل عربی اخذ و اقتباس نموده است؛ با توجه به اینکه خط عربی صدها سال قبل برای نوشتن زبان فارسی به کار گرفته شده است و بریل فارسی کاملاً برپایه خط بینایی فارسی شکل گرفته است قرض گیری برخی علائم از بریل عربی از طریق خط بینایی فارسی صورت گرفته است.

- قرض گیری از بریل عربی به تدریج و بصورت مرحله ای صورت گرفته است. ابتدا خط بریل آلمانی توسط کریستوفل وارد ایران شد و با همکاری محمد علی خاموشی و علی اکبر کابلی الفبای بریل اولیه شکل گرفت که در این مرحله تعدادی از این علائم از عربی گرفته شده بودند. در مرحله بعدی با هماهنگی یونسکو علائم

بریل مورد بازبینی قرار گرفتند و تعدادی علائم در این مرحله از بریل عربی وارد فارسی شدند.

کتاب‌نامه

– امیدوار، احمد(۱۳۷۸) **سیرتاریخی آموزش وپرورش استثنایی در ایران**، تهران : سازمان آموزش وپرورش استثنایی کشور، پژوهشکده کودکان استثنایی .

– بورلي بورچ، (۱۳۸۳)، **لويي بريل**، ترجمه منیژه اسلامي، تهران : وزارت آموزش وپرورش، مؤسسه فرهنگی منادی تربیت .

– تقي زاده، قباد، (۱۳٤٤)، **آلمان در نیم قرن اخیر**، افست، تهران .

– حسيني، زاهد وتفضلي مقدم، عبدالحسين (۱۳۸۰)، **كودكان ونوجوانان داراي ضايعات بينايي**، مشهد : آستان قدس رضوي

– رودباري، ام البتين، شعله اميري، مختار ملك پور وحسين مولوي(۱۳۸۷)«**نقش دست ها در بريل خواني دانش آموزان نابينا**»، تعليم وتربيت استثنايي، شماره هاي ۸۰ و۸۱، صص ٤۳–٤۹

– سيف نراقي، مريم ومريم رضايي دهنوي(۱۳۸٥)،«**بررسي انواع غلط هاي املايي بريل در دانش آموزان ابتدايي شهر تهران**»، پژوهش در حيطه كودكان استثنايي، سال ششم، شماره ۳، صص ۸۲٤–۸۰٥ .

– شريفي درآمدي، پرويز، (۱۳۷۹)، **روان شناسي وآموزش كودكان نابينا**، تهران : گفتمان خلاق .

– فرهنگستان زبان وادب فارسي، (۱۳۸۲)، **دستور خط فارسي**، تهران : فرهنگستان زبان وادب فارسي، چاپ ششم .

– فرهنگستان زبان وادب فارسي، (۱۳۸۸)، **دستور خط فارسي**، تاريخ دريافت: ۱۳۸۸/۳/۸ www. persianacademy. ir

– غفاری، عبدالله وسایرین،(۱۳٦٦)، **روش کوته نویسی بریل فارسی**، روابط عمومی بهزیستی پژوهشکده کودکان استثنایی، بهار.

– ظروفی وسایرین،(۱۳۷۸)، **طرح گردآوری**، تدوین وتثبیت علائم خط بریل، وزارت آموزش وپرورش پژوهشکده تعلیم وتربیت.

–مظاهری، هوشنگ،(۱۳۷۹)**آرامگاه خارجیان در اصفهان**، ترجمه فریافدایی، اصفهان، انتشارات غزل با همکاری حوزه هنری اصفهان، چاپ اول.

– نامني، محمد رضا، (۱۳٦۳)، **سيري گذرا در آموزش وبهزيستي نابينايان**(به انضمام علائم ونشانه های خط ویژه نابینایان)، ناشر[بي نا]: تهران.

– هنت، پال، (۱۳٦٥)، **کشیش های انگلیسی در دوران انقلاب اسلامی**، ترجمه حسین ابوترابیان، تهران، انتشارات اطلاعات.

- How Braille Began.(1967). www. rnib-Paula Kimbrough.com. Retrited: 2010/1/4

- Reading by touch Www. RNIB.com 1965. - Herbert Spencer

Retrited: 2010/1/4

- Heward. William L. (2009). Exceptional Children: An Introduction to Special Education.USA: Pearson International Education.

-Mackenzie, Culta ,World Braille Usage , A Survey of Effort towards Uniformity of Braille Notation, Paris, UNESCO, (1953). WWW.unwsco.org

- WWW.unwsco.org

- WWW.RNIB.com

- www.persianacademy.ir

مستويات التفاعل بين اللغتين العربية والفارسية

الدكتور عباس طالب زاده[1]
جامعة فردوسي مشهد (ايران)
أنور پنام
طالب دكتوراه في الادب العربي بجامعة فردوسي مشهد (ايران)

ملخّص

لاشك في ان التأثير المتبادل بين اللغات امر طبيعي لامفر منه، يأخذ منحى تصاعديا بين اللغات التابعة لنفس الفصيلة الا ان ما يثير الاستغراب حقا هو عمق هذا التاثير بين اللغتين العربية والفارسية على ما هما عليه من اختلاف في المنشأ والمحتد، اذ تنتمي اللغة العربية الى فصيلة اللغات السامية واللغة الفارسية الى فصيلة اللغات الرية، وقلما شهد التاريخ مثيلا له، الامر الذي دعا الى القاء نظرة على ابعاد هذا التأثير والتفاعل من خلال هذا المقال

الكلمات المحورية : اللغة العربية، الفارسية الدرية، الفارسية البهلوية، النثر الفني، الترجمة والنقل، التفاعل.

(١) بريد الإلكتروني: soshtari@um.ac.ir

المقدمة

شهدت اللغة الفارسية التي تعد احدى اللغات الآريّة أو ا لهندو أوروبية تطورا عبر مسيرتها الطويلة في ايران منذ الهجرة الآرية. حتى يومنا هذا، فهناك الفارسية القديمة والفارسية الوسطى والفارسية الحديثة. وقد أطلقت الفارسية القديمة على عدة لغات ولهجات تختلف فيما بينهما اختلافا كبيرا كاللغة الماديّة وهي لغة الماديين الذين أنشأوا دولتهم في همدان حوالي ٧٠٠ق.م، واللغة الأفستائية التي كتب بها كتاب الأفستا كتاب الزرادشتية المقدس، والشكل القديم لهذه اللغة جاء في الغاثات وهي خمسة أناشيد دينية (اهنود - اشتود - سفنتمد - هوخشتر - هيشتوايشت) أنشدها زرادشت، وكانت هي اللغة السائدة في عهد الدولة الأخمينية أو الهخامنشية (٥٥٠ - ٣٣٠ ق.م)(زبانها ولهجه هاي ايراني، ابراهيم پورداود، ص ٥ مقدمه برهان قاطع)

كما أطلقت الفارسية الوسطى او البهلوية على البهلوية الاشكانية والبهلوية الساسانية، (زبانهاي ايراني، محمد معين، ص ٢٥ از مقدمة برهان قاطع) وكانت البهلوية الساسانية اللغة الرسمية في عهد الدولة الساسانية (٢٢٦ - ٦٥٢ ق.م) وهي تختلف اختلافا جوهريا عن اللغة العربية التي تندرج في عداد اللغات السامية مما لايجعل للصلات اللغوية بينهما مكانا، وهذا الاختلاف يعود الى امور كثيرة من أهمها:

١ – تتوافر بعض الأصوات الصامتة فى اللغات الساميهٔ وهذه الأصوات لاوجود لها فى اللغات الهندواوروبيهٔ، نظير:

ا - أصوات الحلق: العين والحاء والغين والخاء والهمزة والهاء

ب - أصوات الاطباق: القاف والصاد والطاء والضاد والظاء

٢ - للفعل في اللغات الهندواوروبية أزمنة كثيرة لكل منها صيغة خاصة كالماضي القريب والماضي البعيد والماضي الكامل والماضي المتصل بالحاضر، والمستقبل (علم اللغة المقارن: حازم علي كمال الدين، ص ٨)

لكنّ التجاور الجغرافي بين العرب والفرس - ولاسيما في الحيرة الّتي كانت معقلا من معاقل النفوذ الساساني يسّرت لهولاء انتشار لغتهم وثقافتهم وفنونهم زمنا طويلا قبل الاسلام وبعده ولاغرو فقد كانت أطيرة تخضع خضوعا مطلقا لسلطان الفرس وقد كون العرب امارتهم في الحيرة منذ عهد ملوك الطوائف وكانوا يحتفظون بملكهم في هذه المنطقة بتأييد من الدولة الساسانية (تاريخ اليعقوبي: ١ / ٢٣٦) – هذا التجاور كان له دور بارز في تعزيز الصلات بين اللغتين.

حركة الترجمة واثرها في إطلاق التفاعل:

كان لحركة الترجمة أثر كبير في اطلاق التفاعل بين اللغتين لايضاهيها أي مستوى من مستويات الالتقاء

اذ نشطت الترجمة اثر الاحتكاك بالفرس وتسربت العديد من الألفاظ البهلوية إلى اللغة العربية بنحو لم يسبق له مثيل في اية لغة اخرى، قال الأزهري في كتاب التهذيب: «ومن كلام الفرس ما لا يحصى ممَّا قد

عربته العرب». (كتاب التهذيب، ا لأزهري، ١٠ / ٥٨٥)

وقد أبدى ادى شير في كتابه الالفاظ الفارسية المعربة استغرابه لنفوذ الفارسية الى هذا الحد في اللغة العربية رغم أن الفارسية من فصيلة اللغات الآرية قال: «إن اللغة التي حازت قصب السبق في إعارتها اللغة العربية ألفاظاً كثيرة، هي الفارسية»(معجم الألفاظ الفارسية المعربة، أدي شير، ص٣)

وقال جرجي زيدان في هذا الصدد: «إن العرب اقتبسوا من لغة الفرس أكثر مما اقتبسوا من سواها ولذلك رأينا أئمة اللغة اذا أشكل عليهم أصل بعض الالفاظ الأعجمية عدوها فارسية»(اللغة العربية كائن حي: ص ١٥)

وتتجسد هذه الحقيقة في الالفاظ الفارسية البهلوية التي تداولها شعراء الجاهلية في أشعارهم، منهم الأعشى:

وكسرى شهنشاه الذي سار ملكه لـه مـا اشـتهى راح عتيـق وزنبـق
وما كنت شاجردا ولكن حسبتني اذا مسـحل سـدى لي القـول انطق

فشهنشاه في البيت الاول فارسية الاصل وتعني ملك الملوك وشاجرد في البيت الثاني تعني التلميذ

وقول عدي بن زيد :

ودعـوا بالصبـوح يومـا فقامـت قـيـنـة فـي يـمـيـنـهـا ابـريـق

الابريق اناء معروف فارسي معرب (اللغات الفارسية المعربة : ص١٠)

وقول الشماخ :

ودويـــة قـفـر تـمـشـى نعامها كمشي النصارى في خفاف اليرندج

واليرندج فارسي معرب رنده (اللغات الفارسية المعربة : ص ١٢)

وقول ابو دؤاد الايادي وهو من شعراء الجاهلية يصف فرسا وصفه بانتفاخ جنبيه :

اجـوف الـجـوف فـهـو مـنـه هـواء مثـل مـا جـاف ابزنانجـار

والابزنانجار فارسي معرب عن الابزن شئ يعمله النجار(المصدر السابق : ص ٢٥)

وقول المثقب العبدي يصف ناقته :

فـابـقـي بـاطـلـى والـجـد منها كـدكـان الـدرابـنـة المطين

والدرابنة مفرده دربان وهو فارسي معرب وتعني البواب) المصدر السابق : ص ٦٩)

وقول النابغة الذبياني :

وفارقت وهـي لم تجرب وبـاع لها مـن الفصافـص بالنمـى سفسـير

والسفسير هي كلمة فارسية معربة وتعني الحاذق (اللغات الفارسية المعربة: ص ١٠٠)

ولم يقتصر العرب على اقتباس الالفاظ من الفارسية واستبقائها على حالها ولكنهم صرفوها وشقوا منها الافعال ونوعوا معناها على ما اقتضته احوالهم نظير مفرده اللجام وهي من لكام في الفارسية فشقوا منها فعلا (ألجم الدابة) أي ألبسها اللجام و(التجمت الدابة) مطاوع ألجم واجمعوا لجام على لجم وألجمه ثم استخدموه مجازا فقالوا (لجمه الماء) أي بلغ فاه وقالوا (لفظ لجامه) اي انصرف من حاجته مجهودا من الاعياء والعطش وقولهم (التقي ملجم) أرادوا أنه مقيد اللسان والكف (اللغة العربية كائن حي: ص ٢٣)

وعلى أية حال فظاهرة اقتراض العربية من الفارسية البهلوية لايعود لعجز في اللغة العربية وبل يؤكد صلةَ التعاون وصلةَ التبادل وصلة الاقتباس. وهي ظاهرة إنسانية أقام عليها فقهاءُ اللغة المحدثون أدلةً كثيرة

ومع ظهور الاسلام وفتح بلاد فارس كان لهذا الفتح شان خطير في حياة الفرس من جميع النواحي واستطاعت اللغة العربية ان تزحزح اللغة الفهلوية من بقاعها وان تصرف الايرانيين عنها وكان انتشار العربية واسعا وسريعا، ويرى الدكتور جلال الدين همائي ان من اسباب الانتشار السريع والمدهش للغة العربية يعود الى النظم السائد على اصولها وقواعدها المدونة مما سهل تعلمها للشعوب غير العربية (دستور زبان فارسي، جلال الدين همائي، ص ٩٠، ٩١ مقدمه لغت نامه دهخدا)

ولم تتمكن البهلوية من الصمود امامها ذلك« لانها ارتبطت في اذهان الفرس المسلمين بالديانة الزرادشتية فنفروا منها هذا بالاضافة الى ان الكتابة الفهلوية لم تكن شائعة بين الفرس انفسهم اذ كانت حكرا على طبقة خاصة هي طبقة الكتاب (دبيران) مما سهل على الفرس ان يهجروها الى الكتابة العربية الجديدة ثم ان البهلوية تكتب بحروفها الخاصة التي تحتاج الى تعلم ودرس خاص ولم يكن الفارسي المسلم مستعدا لبذل هذا الجهد في تعلم الحروف البهلوية وامامه الحروف العربية سهلة رائجة »(الادب المقارن، طه ندا، ص ٤٠)، لهذه الاسباب كلها زالت اللغة البهلوية كلغة رسمية للديوان اثر اضمحلال النظام السياسي الداعم لها من جراء الفتح الاسلامي.

اضف الى ذلك انه مع ازدياد عدد المعتنقين من الفرس في الدين الجديد اصبحت العربية التي كانوا يمارسون شعائرهم الدينية ويعقدون معظم معاملاتهم الرسمية والتجارية بها أكثر شيوعا وبدلا من الخط البهلوي المعقد الذي كان يتطلب مجهودا في القراءة والكتابة استعيرت الابجدية العربية الواضحة السهلة واستخدمت في المجالات العلمية والادبية وعلى اثر ذلك سادت العربية كلغة كتابة خلال العهد الاسلامي المبكر.

وفي العهد العباسي نشطت الترجمة من الفارسية البهلوية التي تعتبر من أقوىالتيارات التي رفدت الثقافة العربية الاسلامية ويعود هذا لعوامل كثيرة أبرزها ذلك النفوذ السياسي الذي كان للفرس في الدولة العباسية

والذي تبعه امتزاج في الجنس واللغة والثقافة والحياة الاجتماعية بين الشعبين العربي والفارسي لم يتهيأ له ان يتم بين العرب وامة اخرى من الامم التي دخلت في دين الله (تأثير الحكم الفارسية في الادب العربي : عيسى العاكوب، ص ١٣٦)

وأول من فتح كنوز التراث الفارسي بوجه العرب هو ابن المقفع (١٠٦ - ١٤٢ هـ) إذ حمل الى العربية أروع ما أنتجته العبقرية الفارسية قبل الاسلام مما كان له أثر كبير في الآداب العباسية سواء منه ما اتصل بالاخلاق وما اتصل بتاريخ الساسانيين ومن سبقوهم من ملوك ايران وكذلك ما اتصل بانظمة ملكهم وحكمهم للرعية ولم يكتف بذلك فقد نقل ايضا أجزاء من منطق ارسطو كما نقل قصص كليلة ودمنة وعنه نقلت الى السريانية والعبرانية والفارسية الحديثة

والطريف انه حينما قام بنقل هذا كله الى اللغة العربية لم تستعص عليه تلك اللغة بل أظهرت من المرونة ما استطاعت به ان تحمل هذا التراث كله، مما دعا طه حسين الى الاشارة باسلوبه حيث ذهب يقول ان له عبارات من أجود ما نقرأ في العربية وبنوع خاص في الأدب الكبير وفي كليلة ودمنة (الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص ١٤٠ – ١٤١) .

وتلاه مترجمون آخرون للتراث الفارسي منهم محمد بن جهم البرمكي، وزادويه بن شاهويه،وبهرام بن مروانشاه، وموسى بن عيسى الكردى، وعمر بن الفرخان، وسلم صاحب خزانة الحكمة، وسهل بن هارون

ومن انفس ما نقلوه أمثال بزرجمهر، وعهد أردشير بن بابك الى ابنه سابور، وكتاب جاويدان خرد في صنوف الادب، ومكارم الاخلاق، وكتاب هزار أفسانه وهو اصل من اصول الف ليلة وليلة

«وتعتبر هذه الكتب اول ما ترجم الى العربية من الآثار حيث أمدت العرب بثمار تجارب عديدة من الحكم والسياسة وأصناف من العلوم والاداب كانت تجمع معارف العصر وشطرا كبيرا من التراث الحضاري الانساني». (الترجمة والنقل عن الفارسية، محمد محمدي، ص ٧)

وقد مضى الشعراء منذ ظهور تلك الكتب يتأثرون بما نقل فيها من تجارب الفرس وحكمهم ووصاياهم في الصداقة والمشورة واداب السلوك والسياسة.«فقد عكف العتابى على قراءة كتبهم ورآه شخص يوما ينسخ بعض صحفها فسأله متعجبا لم تكتب كتب العجم؟فأجابه منكرا سؤاله وهل المعاني والبلاغة الا في كتب العجم؟ اللغة لنا والمعاني لهم»(العصر العباسي الاول: شوقي ضيف، ص ١٥٠)

ومن هذا المنطلق نقلت امثال بزرجمهر الوزير الفارسي الى العربية وتمثل الشعراء كثيرا من معانيها البديعة من مثل قوله: «اذا أقبلت عليك الدنيا فأنفق فانها لاتفنى واذا أدبرت عنك فأنفق فانها لاتبقى»وقد أخذه بعض الشعراء العرب وزاد عليه قائلا:

فأنفق اذا انفقت ان كنت موسرا وانفق - على ما خيلت - حين تعسر
فلا الجود يفني المال والجد مقبل ولا البخل يبقـي المال والجد مدبر

(العصر العباسى الاول: ص ١٤٩)

ومما ينبغي ذكره ان الفارسية البهلوية وان اختفت اللغة رسمية، فقد ظلت لغة عامة الفرس في مرحلة ما بعد الاسلام هي نفس اللغة التي كانت سائدة قبل الاسلام الا وهي اللغة او اللهجة المعروفة بالفارسية الدرية (النثر الفني في الادب الفارسي المعاصر، حسن كمشاد، ص ١٨)، قال المسعودي: « كانت بلاد فارس مملكة واحدة ملكها ملك واحد ولسانها واحد الا انهم كانوا يتباينون في شئ يسير من اللغات وذلك ان اللغة انما تكون واحدة بان تكون حروفها التي تكتب واحدة وتاليف حروفها تاليف واحد وان اختلفت بعد ذلك في سائر الاشياء كالفارسية البهلوية والدرية »(التنبيه والاشراف: ص ٦٨)

وهذا أمر طبيعي في بلاد امتدت اطرافها واتسعت رقعتها فقد كانت بلاد فارس تمتد امتدادا واسعا عند الفتح الاسلامي وليس من المعقول ان تسود مثل هذه الدولة المترامية الاطراف لغة واحدة،

وقد تسرب الى هذه الفارسية العديد من الفاظ الفارسية البهلوية واللهجات المحلية الاخرى الا ان تأثير العربية عليها كان كبيرا فاق تأثيرسائر اللغات، ويعود هذا الى سلسلة عوامل دينية وسياسية واجتماعية

ولم تقتبس من العربية الالفاظ فحسب بل التراكيب والجمل ايضا مما استدعت الحاجة الى الاستعانة بجزء من قواعد تلك اللغة (عربي در فارسي: خسرو فرشيد ورد، ص ١)،

وقد انعكس ذلك في شعر شعرائهم قال سعدي:

اي رخ چـون آينـه افـروختـه الـحـذر از آه مـن سـوختـه

ومعناه ايها الوجه الذي هو كالمرآة المضيئة احذر من أنين القلب المكسور

وقال حافظ الشيرازي:

في الجمله اعتبار مكن بر ثبات دهر

كاين كارخانه اي است كه تغيير مي كنند

ومعناه لاتتكل على ثبات الدهر في الجملة لانه في تغير مستمر.

وقال مولوي:

آمدند آز اسمان جان را كه بازا الصلا

جان گفت از ناي خوش اهلا وسهلا مرحبا

وقد أثارت كثرة الالفاظ العربية حساسية لدى بعض الفرس في العصور المختلفة فقد حاول الفردوسي مثلا بدافع تحمسه للغته واعتداده بفارسيته ان يخلى منظومته المشهورة الشاهنامه [1] من الالفاظ العربية وبذل في هذا جهدا كبيرا وان كان في آخر الامر لم يوفق تماما (الادب المقارن، طه ندا، ص ٧١)

(١) – تعد الشاهنامه اعظم الملاحم الايرانية وواحدة من أشهر الملاحم العالمية نظمها ابو القاسم الفردوسي شعرا في القرن الرابع الهجري ويبلغ عدد أبياتها حوالي ٦٠ ألف بيت ويدور موضوعها حول ايران القديمة منذ بدء الخليقة وحتى الفتح الاسلامي لايران، وقد عاصر الفردوسي الدولتين السامانية والغزنوية وكان لهما دور هام في تشجيع وازدهار اللغة الفارسية، وقد تم تعريب الشاهنامه مطلع القرن السابع الهجري على يد الفتح بن علي الاصفهاني البنداري (٥٨٦ - ٦٤٣)

ومن حسن حظ اللغة الفارسية الدرية انها كانت حين قامت الدول الفارسية المستقلة عن الدولة العباسية كالدولة السامانية(٢٦١–٣٩٠هـ) التي اتخذت من بخارى عاصمة لها وكانت اول دولة اسلامية غيرت لغة الكتابة الرسمية الى الفارسية الدرية وبذلت الدعم للشعراء والعلماء الفرس وبذلك ساعدت على بعث النهضة الادبية الفارسية.

وهكذا ظهرت اللغة الفارسية الاسلامية التي اشتد عودها بعد ذلك وظهر منها شعراء تزعموا النهضة الفارسية الادبية بعد الاسلام امثال رودكي(المتوفى ٣٢٩ هـ) ودقيقي (المتوفى حدود ٣٧٠ هـ) وفردوسي وكسائي وظهرت التآليف والترجمات بهذه اللغة مما ساعد الى حد كبير على انتشارها في نواحي ايران كافة.. (فرهنگ فارسي، محمد معين، ص ٢٠ - ٢١)

ولايفهم من هذا ان الفرس هجروا اللغة العربية بعد ان اصبح لهم لغة قومية لانهم في الحقيقة لم ينصرفوا عنها في ادبهم وتآليفهم، فقد ظهر في بخارى التي كانت - على حد تعبير الثعالبي - بمثابة المجد وكعبة الملك ومجمع افراد الزمان ومطلع نجوم ادباء الارض وموسم فضلاء الدهر، ظهر فيها اول شعراء الفرس الكبار بعد الاسلام وراج الشعر العربي رواجا كبيرا ومع ان هذه الدولة السامانية فارسية الا انها لم تحرم الادب العربي من العطف والرعاية ففي ظلها ظهر كثير من ادباء العربية وعلمائها من ذوي الاصل الفارسي (الادب المقارن، طه ندا، ص ٤١، ٤٢)

وقد أشار الثعالبي في كتابه (يتيمة الدهر) وابو الحسن الباخرزي

في كتابه (دمية القصر) الى كثرة الشعراء الفرس الذين انشدوا الشعر باللغة العربية في عهد السامانيين وكان عددهم يفوق عدد الشعراء الذين انشدوا بالفارسية، وهذا ان دل على شئ فانما يدل على هيمنة اللغة العربية على المجتمع الفارسي. ومن جملة خدمات السامانيين للأدب الفارسي تشجيع العلماء على ترجمة الكتب العربية المهمة إلى اللغة الفارسية الدرية، حيث قام – بأمر الامير منصور بن نوح الساماني (٣٥٠ - ٣٦٥) – عدد من العلماء بترجمة تفسير الطبري،و قام ابو علي بلعمي بترجمة تاريخ الطبري (المعروف بتاريخ بلعمي)

التفاعل على مستوى النثر الفنى:

كان للفرس الباع الطويل في النثر العربي فهذا عبد الحميد الكاتب (المتوفى ١٣٢ هـ) من أبلغ كتاب الدواوين في عصره وأشهرهم ورأس المدرسة الفنية في الكتابة العربية وقد اصبحت معه صناعة مستعينا بما لقومه الفرس من أساليب وفنون وبما للعرب من تراث وافر الثروة والغنى، والى ذلك أشار أبو هلال العسكري بقوله: ان عبد الحميد الكاتب استخرج امثلة الكتابة التي رسمها لمن بعده من اللسان الفارسي وحولها الىاللسان العربي. (كتاب الصناعتين: ص ٤٧، الفصل الثاني في التنبيه على خطأ المعاني وصوابها)

وكان الكاتب قبله يعتمد على فطرته وسجيته وما اكتسبه بالممارسة من أساليب البيان فلما اتى هو جعل للكتابة قواعد معينة وشرع لها

رسوما وشق طريقا استحسنها الكتّاب بعده حتى قيل: (بدئت الكتابة بعبد الحميد) وقد أتمها ابن المقفع (١٠٦ - ١٤٢هـ) وأوصلها الى الذروة حتى عد رأس التجديد الاسلوبي في النثر وحتى نسب اليه الانشاء الادبي في اللغة العربية ودخل معه النثر حقولا جديدة لم يكن طرقها من ذي قبل كحقل الترجمة.

اما النثر الفارسي فقد بدأ صحوته الادبية منذ العصر الساماني، حيث كان بسيطا الى ابعد الحدود وسلسا وموضوعيا ولم يكن هناك اهتمام مقصود بالسجع في العبارات كما ان تكرار الكلمات والعبارات لم يكن بالامر الملحوظ كعيب اساسي وكانت الفقرات قصيرة جزلة وتتكون من الفاظ قليلة لا في الموضوعات الرسمية والعلمية والدينية، ويعتبر نثر البلعمي في ترجمته لتاريخ الطبري من أبرز النصوص النثرية في ذلك العصر، واسلوبه سهل خال من الحلية اللفظية الا ما ندر من سجع والا ما يذكره احيانا من جمل او مفردات تتوارد على معنى واحد محاكاة للاسلوب العربي ونسبة الالفاظ العربية في هذه الترجمة ضئيلة تتقارب ما بين ثلاث في المائة وخمس وعشرين وتكثر في الاصطلاحات والتعبيرات الدينية والكلمات التجريدية وقلما تكون الالفاظ العربية في هذه الترجمة اسماء لاشياء محسوسة (الادب المقارن، غنيمي هلال، ص ٣٦٨)

ولابد من أن نؤكد هنا ان هذه الاثار لايمكن ان تكون بدايات النثر بالفارسية الدرية فلا يعقل ان لاتكون لها أي آثار خلال ثلاثة قرون وليس من المنطقي ان تكون هذه الاثار قد ظهرت فجأة وبلا مقدمة في نهاية

القرن الثالث الهجري، سيما وهي اثار ناضجة وذات اسلوب نثري متطور ينبئ عن انها لايمكن ان تكون قد بدأت من الصفر وانما هي محصلة مرحلة ليست بالقصيرة من التطور على صعيد اللغة والمادة النثرية. (تطور الاساليب النثرية في الادب الفارسي، عبد الرحمن علوي، ص٤)

و بعد العصر الغزنوي (٣٦٦– ٥٨٢ هـ)أواخر القرن الرابع الهجري حتى نهاية القرن السادس) من اعظم الفترات ازدهارا في تاريخ الادب الفارسي وذلك لكثرة ما قدمته من شعراء وكتاب وعلماء فضلا عن خصوبة ما انتجوا من اعمال، ومن ثم فان موضوعات النثر في هذا العصر تحتوي على بعض أكثر النصوص الفارسية الكلاسيكية التي كتبت في اللغة الفارسية اهمية، وشجعت الفارسية في الكتابات الديوانية كما كتبت بها كتابات علمية وصوفية ذات طبيعة دينية وفكرية وقامت الاعمال التاريخية والادبية بارساء دعائم الفارسية كمادة للنثر الرفيع.

ومن ثم بدأ الكتّاب يخضعون لتأثير الاسلوب العربي وبدأوا في استخدام مصطلحاته الفنية واختفت البساطة القديمة في التعبير وازدادت العبارات طولا بالحكايات المختلفة والشواهد والقصص الشائعة كما ازداد انتشار السجع والعبارات الاصطلاحية والاقوال والامثال السائرة والشواهد الشعرية وأدى هذا الى اشتقاق مصادر عربية فارسية جديدة ساعدت على جعل اللغة أكثر مرونة وغنى. (النثر الفني في الادب الفارسي المعاصر، حسن كمشاد، ص ٢٠)

و ظهر النثر الفني الفارسي من خلال ترجمة ابي المعالي نصر الله

لكليلة ودمنة عن العربية الى الفارسية حوالي عام ٥٣٩ هـ وقد تصرف ابو المعالي في ترجمته تصرفا خلق في لغته النثر الفني بخصائصه العربية وقد وصل هذا التاثير العربي اقصاه في العناية بالحلية اللفظية والسجع بترجمة الجرباذقاني كتاب يمين الدولة لابي نصر محمد بن عبد الجبار العتبى الى الفارسية عام ٤٨٢ هـ وزادت نسبة الالفاظ العربية في الاسلوب فتراوحت في هذه المرحلة ما بين خمسين وثمانين في المائة حتى كادت تكون الكلمات كلها عربية مرتبة على حسب قواعد النحو الفارسي. (الادب المقارن، ص ٣٦٩)

ولا يعلم أحد بدقّة متى كان الخط العربي يستخدم لكتابة اللغة الفارسية فأقدم نص فارسي بالخط العربي ويحمل تاريخا هو كتاب الأبنية عن حقائق الادوية لابي منصور موفق الهروي بخط أسدي الطوسي ويعود تاريخ كتابته الى ٤٤٧ هـ.

التفاعل على مستوى الشعر والادب:

واذا ما تجاوزنا مرحلة الالفاظ واللغة والنثر الى الشعر والادب راينا التفاعل بين الادبين العربي والفارسي واضحا

لقد اكتسبت الفارسية الهوية الثقافية الاسلامية خلال العقود الاولى من استنارة بلاد فارس بالاسلام

فالعربية قد أغنت الفارسية اغناء كثيرا مما جعلها قادرة على انشاء ادب متفتح وخصوصا في الشعر فقد بلغ الشعر الفارسي اوج جماله وروعته

في اواخر القرون الوسطى وسلكت الفارسية الحديثة سلوكا كان يأخذ بزمامه جماعة من الفرس المسلمين الماهرين بالعربية قبل ان يدخلوا حلبة الادب الفارسي الجديد) (الاسلام وايران، ص ١٠١)

فقد كانت الفاظ القرآن الكريم ومعانيه اول ما اتجهت اليه انظار ادباء الفرس من ذلك مثلا قول الشاعر الفارسي :

چه شود گر نشيند أهل أدب زير دست كسي كه بي ادب است
قل هو الله با چنين عظمت زير تبت يدا ابي لهب است

ومعناه لاعجب اذا رايت اهل الادب قد تقدمهم من لا ادب لهم لان قول هو الله مع ما لها من عظمة جاءت بعد تبت يدا ابي لهب. (الادب المقارن، طه ندا، ص ١٢٨)

ومن أشهر شعراء الفرس الذين اقتبسوا معاني القرآن الكريم سعدي الشيرازي (٦١٠ - ٦٩٤) الذي تابع التحصيل في المدرسة النظامية ببغداد وأتقن فيها العربيةوتنقل في كثير من بلدان العالم الاسلامي،ولما عاد الى شيراز تفرغ للتاليف واتم منظومته البوستان عام ٦٥٥ هـ وبعدها بسنة اخرى اصدر الگلستان، ومن امثلة هذه الاقتباسات في ادب سعدي قوله

زن بد در سراي مرد نكو هم درين عالمست دوزخ او
زينهار از قرين بد زنهار وقنا ربنا عذاب النار

ومعناه ان المراه السيئة في بيت الرجل الصالح تذيقه عذاب جهنم في

هذا العالم فاحذر من قرين السوء احذر وقنا ربنا عذاب النار

ويقول سعدى:

چو دوزخ كه سيرش كنند از وقيد دگـر بانـگ دارد كه هـل من مزيد

ومعناه حين تمتلئ جهنم بالوقود تصيح مرة اخرى هل من مزيد، أخذه من قوله تعالى: «يوم نقول لجهنم هل امتلات وتقول هل من مزيد »(الادب المقارن، طه ندا، ص ١٢٩)

وقد اتبع الاسلوب ذاته في اشعاره التي أنشدها بالعربية اذ يقول:

ولـم أر بعـد اليـوم خـلا يلومنـي علـى حبكـم الا نأيـت بجانبـي

وهو مأخوذ من الآية الكريمة (اعرض ونأى بجانبه) وقوله:

تركـت مدامعـي طوفـان نـوح ونـار جـوانـحـي ذات الـوقـود

صرمـت حبـال ميثاقـي صـدودا وألـزمـهـن كـالـحـبـل الـوريـد

مـن اسـتحمى بجـاه جليـل قـدر لـقـد آوى الـى ركـن شـديـد

حيث تعج هذه الأبيات بآيات قرانية أيضاً. (شعرهاي عربي سعدي شيرازي: تصحيح مؤيد شيرازي، ص ٦)

و كان الشائع بين شعراء العربية في العهد الساماني والغزنوي نقل المعاني من الشعر الفارسي او الامثال الفارسية الى العربية وبالعكس، ومن امثلة ذلك قول الشجري:

إن شئت تعلم في الآداب منزلتي وأنـنـي قـد عـدانـي الـعـز والنعم

فالطرف والسيف والاوهاق تشهد لي والعـود والنـرد والشـطرنج والقلم

وهو مأخوذ من البيتين للشاعر الفارسي آغاجي بخارى وفيهما يقول:

اي آنكه نداري خبري از هنر من

خواهي كه بداني كه نيم نعمت پرورد

اسب آر وكمند آر وكتاب آر وكمان آر

شعر وقلم وبربط وشطرنج ومي ونرد (الادب المقارن، طه ندا، ص ١٢٠)

وقول أبي منصور بن ابي علي الكاتب في نيسابور حيث ترجم ابيات فارسية لغضائري رازي:

نه هر كو قلم بر گرفت از دوات شفـا كـرد دانـد جـهـان راز را
عـصـا بـرگـرفـتـن نـه مـعـجـز بـود هـمـي اژدهـا كـرد بـايـد عصا

بقوله:

ليس كل الذي انتظى من دواة قلـمـا بـالـغ الـعـلـى بـالاداة
ان حـمـل الـعـصـا لـغـيـر بديع قـلـبـهـا حـيـة مـن الـمـعـجـزات

(يتيمة الدهر: ٥ / ٢٠٧)

كما نشهد في ذاك العهد شغف كبير بترجمة الامثال الفارسية الى العربية كقول ابي الفضل احمد بن محمد زيد السكري:

اذا الـمـاء فـوق غـريـق طما فـقـاب قـنـاه والـف سـوا

وهو ترجمة للمثل الفارسي: «آب كه از سرگذشت چه يك نيزه چه صد نيزه»

ادعـى الثعلـب شـيئا وطلـب قيـل هل مـن شـاهد قـال الذنب

وهو ترجمة للمثل الفارسي: «به روباه گفتند شاهدت كو گفت: دمم»

طلب الاعـظـم مـن بيت الكلاب كطـلاب المـاء فـي لمع السـراب

وهو ترجمة للمثل الفارسي: «جستن استخوان در خانه سگان همانند جستجوي آب در ميان درخشش سراب است». (يتيمة الدهر: ٤ / ٩٩)

كما نصادف احيانا امثالا عربية قد تم صياغتها في قوالب شعرية باللغة الفارسية نظير،قول سعدي:

كسي نياموخت علم تير از من كه مرا عاقبت نشانه نكرد (امثال وحكم، دهخدا، ص ١٨٥) وهو مأخوذ من المثل العربي:

اعـلـمـه الـرمـايـة كـل يـوم فـلـمـا اشـتـد سـاعـده رمـانـي

وقول مولوي:

بودشان حرص بقاي ممتنعكه حريص است آدمي بر ما منع (امثال

وحكم، ص ٢٣٥)

وهو مأخوذ من المثل العربي: الانسان حريص على ما منع

وقوله:

چون نمي ماند همي ماند نهان هر ضدي را تو بضد آن بدان

(امثال وحكم ص ٥٤٨)

وهو ماخوذ من المثل العربي تعرف الاشياء باضدادها.

وقول عنصري:

خبر كنند ز شاهان وما همي نكنيم كه تير شاه بسي راستگوي تر ز خبر

(امثال وحكم ص ٢٥٢) وهو مأخوذ من المثل العربي: السيف أصدق أنباء من الكتب.

التفاعل على مستوى العروض الشعرى:

اما على مستوى تاثير عروض الشعر العربي وقوافيه في الفارسية نجد ان بحور المتقارب والرجز والهزج والرباعي او دو بيت كانت من الاوزان المعروفة لدى الفرس القدماء وفي الشعر الجاهلي القديم نقلت هذه الاوزان نسبيا ثم تبدا في الكثرة في العصر العباسي وكان المترجمون العرب ذو الميول الفارسية ينظمون شعرا مزدوجا (مثنوي)، رغم انه لايجاري الاشعار الفارسية التي انشدت في قالب المثنوي ذلك ان الادب

الفارسي يحظى بلطافة في الكلام وجمال وروعة في التعابير قلما نشاهدها في الشعر العربي

وقد نظم به ابو العتاهية (المتوفى ٢١١ هـ) ومنها قوله:

حسبك فيما تبتغيه القوت ما أكثر القوت لمن يموت
الفقر فيما جاوز الكفافا من اتقى الله رجا وخافا
هي المقادير فلمني او فذر ان كنت أخطات فما أخطأ القدر
لكل ما يؤذي وان قل ألم ما أطول الليل على من لم ينم

(الادب المقارن، طه ندا، ص ٢٣٧)

وكالرباعي الذي ادخله الشعراء الفرس الى الادب العربي بشكل الدو بيتي، وهو يتالف من اربعة أشطر تتحد في الروي وقد تتحد ثلاثة منها في الروي هي الاول والثاني والرابع مع اختلاف الثالث، واليك هذه الابيات التي انشدها ابو العلاء السروي في وصف النرجس:

حي الربيع فقد حيا ببكور من نرجس ببهاء الحسن مذكور

كانما جفنه بالغنج منفتحا كاس من التبر في منديل كافور (يتيمة الدهر: ٤ / ٥٧)

والملمع مثل آخر لما كان من الامتزاج اللغوي بين الفارسية والعربيةوفي الملمع تاتي شطرة عربية واخرى فارسية وقد ياتي البيت عربيا والذي يليه فارسيا نظير:

قول حافظ:

هر چند آزمودم از آن نبود سودم من جرب المجرب حلت به الندامة

او قوله:

الا يا ايها الساقي أدر كاسا وناولها

كه عشق آسان نمود اول ولي افتاد مشكلها

فبعد أن أمر الساقي بمناولته الكأس، اعترف أن الحب في بدايته يظهر هينا وسهلا بينما هو صعب فيما بعد.

وقول سعدي:

من استضعفت لا تغلظ عليه من استأسرت لا تكسر يديه

جه نيكو گفت درياي شترمور كه اي فربه مكن برلاغران زور

(كليات سعدى، ص ٨)

فالبيت بالفارسية يشرح مضمون البيت الأول بشكل تمثيلي في تناغم موسيقي تستلذه أذن السامع ووجدانه.

او قول رشيد الدين الوطواط:

خداوندا ترا در كامراني هزاران سال بادا زندگاني

وقاك الله نائبة الليالي وصانك من ملمات الزمان

تو آن صدري كه از صدر تو يابند همه ارباب دانش كامراني

جنابك روضة الاقبال تزرى أطايبها بروضات الجنان

ومعنى البيتين الفارسيين: مولاي لتطل حياتك الاف السنين في سعادة فانك ذلك الصدر الذي يجد عنده اهل العلم السعادة. (الادب المقارن، طه ندا، ص ٢٣٩)

فاذا نظرنا بعد ذلك في بحور الشعر كلها مجموعة وجدنا انه على الرغم من التأثيرالعربي في العروض الفارسية ليست بحور الشعر في شيوعها سواء في الادبين فالطويل والكامل والوافر والسريع والبسيط والمتقارب من الاوزان الشائعة في العربية ومن بينها جميعا بحر المتقارب وحده هو الشائع في الفارسية

والاوزان الشائعة في الفارسية هي الهزج والرمل والخفيف بالاضافة الى المتقارب والاوزان الثلاثة الاول في الفارسية أكثر شيوعا من العربية.

ومع ذلك فاننا نلحظ ان شعر الملاحم وهو الجنس الادبي الذي انفردت به الفارسية يلتزم بحر المتقارب المزدوج (المثنوي) وهو يرجع في اصله الى الادب الايراني القديم وقد ظهر اول ما ظهر في الفارسية الحديثة بعد الفتح في شعر دقيق المتوفى عام ٢٣٠ هـ وفي شعره ايضا كثرت الرباعيات والمنظومات المثنوية من بحر الرمل والخفيف كما بدا نظم كليله ودمنه في مثنوي بحر الرمل. (الادب المقارن، محمد غنيمي هلال، ص ٢٦٨)

واخيرا، فاللغة الفارسية فيما تتضمنه من مضامين مختلفة وبما لا تزال تحمله من التراث الإسلامي هي اللغة الوحيدة التي حققت أكبر اقتراب وأعمق انصهار مع اللغة العربية فكانت بذلك اللغة الإسلامية الثانية.

وأصبحت الفارسية الى جانب العربية مصدرا لنشر الثقافة الاسلامية حتى اننا يمكن ان نقول بجرأة ان الثقافة الاسلامية لايمكن ان نفهمها بكل عناصر جمالها ما لم نفهم العربية والفارسية معا.

مصادر البحث

– العربية

– الثعالبي، عبد الملك، **يتيمة الدهر**، تحقيق مفيد محمد قميحة، دار الكتب الاسلامية، ط الاولى، بيروت، ١٤٠٣هـ.

– زيدان، جرجي، **اللغة العربية كائن حي**، ط الثانية، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨ م.

– شير، ادى، **الالفاظ الفارسية المعربة**، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٠٨ م.

– ضيف، شوقي، **الفن ومذاهبه في النثر العربي**، دار المعارف، القاهرة، ط الخامسة.

– ضيف، شوقي، **العصر العباسي الاول**، دار المعارف، ط الثانية عشرة، القاهرة.

– غنيمي هلال، محمد، **الادب المقارن**، دار العودة ودار الثقافة، بيروت.

– كمال الدين، حازم علي، **علم اللغة المقارن**، مكتبة الآداب، القاهرة، ط الاولى، ٢٠٠٧ م.

– كمشاد، حسن، **النثر الفني في الادب الفارسي المعاصر**، ترجمة ابراهيم الدسوقي شتا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢ م.

– محمدي، **محمد**، الترجمة والنقل عن الفارسية، منشورات قسم اللغة الفارسية وآدابها في الجامعة اللبنانية، بيروت، ١٩٦٤ م.

– المطهري، مرتضى، **الاسلام وايران**، ترجمه محمد هادي اليوسفي، دار البلاغة، الطبعة الاولى، بيروت، ١٤١٢هـ.

– ندا، طه، **الادب المقارن**، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٩١.

– الفارسية

- خلف تبريزي، **محمد حسين**، برهان قاطع، انتشارات امير كبير، تهران، چاپ ششم، ١٣٧٦.

- دهخدا، علي اكبر، **امثال وحكم**، انتشارات امير كبير، چاپ يازدهم، تهران، ١٣٧٩.

- سعدي، مصلح الدين، **كليات سعدي**، تصحيح محمد علي فروغي، نشر نامك، چاپ دوم، تهران، ١٣٨٢.

- شيرازي، جعفر مؤيد، **شعرهاي عربي سعدي شيرازي**، مركز نشر دانشگاه شيراز، ١٣٧٢.

- فرشيد ورد، خسرو، **عربي در فارسي**، انتشارات دانشگاه تهران، ١٣٥٨.

- **مقدمه لغت نامه دهخدا**، مؤسسه انتشارات وچاپ دانشگاه تهران، ١٣٧٣.

- معين، محمد، **فرهنگ فارسي**، انتشارات امير كبير، تهران، چاپ يازدهم، ١٣٧٦.

ترجمه افعال دومفعولی و سه‌مفعولی عربی در فارسی

دکتر محمّدجواد مهدوی[1]
دانشگاه فردوسی مشهد (ایران)

چکیده

یکی از مشکلاتی که ممکن است در ترجمه از عربی به فارسی خود را نشان دهد، ترجمه جملات دارای فعل دو مفعولی یا سه مفعولی است. می‌دانیم که در زبان فارسی ساختار جمله دو مفعولی وجود دارد، اما از جمله سه مفعولی نمی‌توان در آن نمونه‌ای یافت. نکته‌ای که پژوهش حاضر در پی بررسی آن است این است که آیا در ترجمه جمله‌های دو مفعولی عربی – در انواع مختلف آن از قبیل افعال قلوب، افعالی همچون اعطی، کسا و ... – می‌توان یک جمله دو مفعولی فارسی به کار برد یا باید آن‌ها را به ساختارهای دیگری در فارسی برگرداند و همچنین در ترجمه جمله‌های سه مفعولی عربی به فارسی از چه ساختارهایی می‌توان استفاده کرد.

بررسی حاضر نشان می‌دهد که در بازگردانی جمله‌های دومفعولی

(۱) نشانی الکترونیکی: mahdavijavad@yahoo.com

عربی به فارسی، تنها گروه اندکی – همچون فعل کسا– قابلیت آن را دارند که در فارسی به جمله دو مفعولی ترجمه شوند اما در اکثر موارد باید از ساختارهای دیگری همچون جمله‌های چهار جزئی با متمم و مفعول یا چهار جزئی با مسند و مفعول و غیره استفاده کرد.

کلیدواژه‌ها: عربی، فارسی، ترجمه، جمله دومفعولی، جمله سه‌مفعولی، جمله چهارجزئی با متمم و مفعول، جمله چهارجزئی با مسند و مفعول

درآمد

در نحو عربی ودستور زبان فارسی مباحثی وجود دارد که می‌توان به بررسی تطبیقی آن‌ها پرداخت؛ مباحثی همچون: انواع جمله، ساخت معلوم و مجهول، زمان‌ها و ... . یکی از انواع جمله‌های قابل بررسی جمله‌هایی هستند که در عربی دارای افعال دومفعولی و سه‌مفعولی هستند. هدف نوشته حاضر بررسی معادل‌های این گونه جملات به هنگام ترجمه به زبان فارسی و دسته‌بندی و توصیف آن‌هاست. برای توصیف چنین جمله‌هایی در فارسی از کتاب دستور زبان فارسی۱ تألیف دکتر تقی وحیدیان کامیار، چاپ انتشارات سمت بهره گرفته‌ام. حاصل این بررسی علاوه بر این‌که کاری است در حوزه نحو تطبیقی، می‌تواند به کار ترجمه از عربی به فارسی هم بیاید.

برای وصول به مقصود، تقسیم‌بندی نوشتار براساس جمله‌های عربی انجام گرفته و بنا بر آنچه در آثار نحوی عربی معمول است، بحث را با جمله‌های دومفعولی آغاز کرده و سپس به جمله‌های سه‌مفعولی پرداخته‌ام. چنان‌که می‌دانیم جمله‌های دومفعولی خود شامل افعال قلوب و تحویل و نیز دسته‌ای دیگر از افعال دومفعولی است که نام خاصی به آن‌ها داده نشده است. به‌منظور فراهم آمدن امکان بررسی و توصیف ساختار جمله‌های فارسی، در هر قسمت نمونه‌هایی از جمله‌های عربی و ترجمه فارسی آن‌ها ارائه و سپس، جمله‌های فارسی توصیف و دسته‌بندی شده است. اگر جمله‌های فارسی متناظر یک گروه از جمله‌های عربی، ساختار مشابهی داشته‌اند تنها به بررسی چند نمونه اکتفا شده است، امّا اگر ساختار جمله‌های فارسیِ حاصل از ترجمه متفاوت بوده، نمونه‌های بیشتری آورده‌ام تا توصیف، جزئی‌تر و دقیق‌تر انجام گیرد.

۱- افعال دومفعولی

چنان‌که اشاره شد افعال دومفعولی، خود، در قالب سه گروه قابل دسته‌بندی‌اند: ۱- افعال قلوب ۲- افعال تحویل و ۳- افعال دیگری که فقط به لحاظ دومفعولی بودن مشابهت دارند و در یک گروه قرار می‌گیرند.

۱-۱- افعال قلوب

این‌گونه افعال را در منابع نحوی عربی چهارده یا پانزده فعل دانسته‌اند که به لحاظ معنایی یا بر یقین دلالت دارند و یا بر ظن و گمان. مهم‌ترین افعال قلوب عبارتند از: رأی، علم، وجد، دری، تعلَّمْ (= اِعلَم)، خال، ظنَّ، حسِبَ، جَعَل (= اعتقد)، اعتقد، الفی و ... نمونه‌هایی از این افعال در جمله عبارتند از:

۱- رأی: رأیت الله اکبر کلّ شیءٍ/ محاولةً و اکثرهم جنوداً (خداوند را ... بزرگ‌ترین چیز یافتم.)

۲- علم: علمتُ الکلامَ عنواناً علی صاحبه (سخن را معرّف گوینده آن دانستم.)

۳- وجد: وانْ وجدْنا اکثرهم لفاسقین (بیشتر آنان را فاسق یافتیم.)

٤- حسِبَ: ولا تحسبنّ الّذین قُتلوا فی سبیل الله امواتاً (آنانی را که در راه خدا کشته شده‌اند،مرده مپندارید.)

۵- جعل: جعلوا الملائکة الّذین هم عبادالرحمن اناثاً (فرشتگان را ... مؤنث انگاشتند.)

٦- الفی : الفیت الشدائد صاقلةً للنفوس (دشواری‌ها را مایهٔ صیقل جان یافتم.)

بررسی جمله‌های فارسی که در نمونه‌های فوق آمده و همچنین جمله‌های دیگری که به لحاظ مشابهت ساخت از ذکر آن‌ها صرف‌نظر شده است، نشان می‌دهد که حاصل ترجمه جمله‌های عربی دارای فعل قلب، در فارسی جمله‌هایی خواهد بود چهار جزئی دارای مفعول و مسند. برای مثال: ساختار جمله «دشواری‌ها را مایه صیقل جان یافتم.» چنین است:

(من)	دشواری‌ها	را مایه صیقل جان	یافتم.
نهاد	مفعول	مسند	فعل

از آن‌جا که سایر جمله‌های فارسی نیز ساختار مشابهی دارند، به ذکر همین یک نمونه بسنده می‌کنیم و به بررسی گروه‌های دیگر می‌پردازیم.

۲-۱- افعال تحویل

افعال تحویل، افعالی دومفعولی هستند که معمولاً به معنای «صیَّر» به کار می‌روند و مفهوم دگرگونی را می‌رسانند. مهم‌ترین افعال این گروه عبارتند از: صیّر، ردّ، ترک، جعل، اتّخذ، تَخِذَ و وَهَبَ. نمونه‌هایی از کاربرد این افعال و ترجمه آن‌ها به فارسی چنین است:

۱- صیّر: صیّر البرد الماء ثلجاً (سرما آب را یخ کرد (کاربرد ندارد)/ سرما آب را به یخ تبدیل کرد.)

۲- ردّ: ردّت الشمس الجلد اسودَ (خورشید پوست را سیاه کرد.)

۳- ترک: ترکتِ النار الخشب رماداً (آتش چوب را خاکستر کرد/ آتش چوب را به خاکستر تبدیل کرد)

٤- جعل: جعل الغازل القطن خیوطاً (ریسنده پنبه را نخ کرد (کاربرد ندارد) / ریسنده پنبه را به نخ تبدیل کرد.)

٥- اتّخَذَ: اتّخذ المهندسون الحدیدَ والخشبَ باخرةً (مهندسان آهن و چوب را کشتی کردند (کاربرد ندارد)/ مهندسان آهن و چوب را به کشتی تبدیل کردند/ مهندسان از آهن و چوب کشتی ساختند.)

٦- تَخِذَ: تخذ الحرارةُ الثلج ماءاً (گرما یخ را آب کرد/ گرما یخ را به آب تبدیل کرد.)

۷- وَهَبَ: وهبني الله فداک (خداوند مرا فدایت گرداند.)

وهبتِ الآلات الحدیثةُ الحبَّ دقیقاً (دستگاه‌های جدید دانه را آرد کرد/ دستگاه‌های جدید دانه را به آرد تبدیل کرد.)

با بررسی نمونه‌های بالا می‌توان دید که جمله‌های فارسی حاصل از ترجمه افعال تحویل در سه گروه قابل دسته‌بندی‌اند:

۱- جمله‌های چهارجزئی با مفعول و مسند. این گونه جمله‌ها در برخی موارد کاربرد ندارند و فقط به صورت فرضی درنظر گرفته

شده‌اند، مانند موارد۱، ۳ و ٤.

۲- جمله‌های چهارجزئی با مفعول و متمم، که تقریباً در تمام موارد (به جز نمونه ۱ شماره ٦) کاربرد دارند.

۳- جمله‌های چهارجزئی با متمم و مفعول (مانند ترجمه سوم شماره ٤)

۳-۱- افعال دومفعولی دیگر

تعداد افعال این گروه بسیار زیاد است و در هیچ منبع نحوی همه آن‌ها احصا نشده‌اند. مهم‌ترین این افعال عبارتند از: کسی، ألبس، اعطی، اری، کفی، أسمع، أورد، قرأ، رزق، أذاق، أطعم، سقی، أسکن و ... که برای نمونه به بررسی موارد زیر می‌پردازیم:

۱- کسی: کسوتُ حسیناً ثوبا (به حسین لباسی پوشاندم/ لباسی به حسین پوشاندم/ حسین را لباسی پوشاندم.)

۲- اعطی: اعطیت محمّداً مالاً کثیراً (مال زیادی به محمّد دادم/ به محمّد مال زیادی دادم/ محمّد را مال زیادی دادم.)

۳- اری: فاریه الآیة الکبری (نشانه بزرگ را به او نمایاند.)

٤- کفی: انا کفیناک المستهزئین (ما تو را از (شر) ریشخندکنندگان کفایت و حمایت کردیم.)

٥- أسمع: اسمعت صديقی الخبر (خبر را به دوستم دادم.)

٦- قرأ: قرأتُ الاديبَ القصيدةَ (قصيده را بر ادیب خوانم.)

٧- رزق: رزقک الله البركةَ (خداوند برکت روزی‌ات کناد.)

از بررسی جمله‌های بالا و جمله‌های دیگری که برای جلوگیری از اطالهٔ کلام از ذکر آن‌ها خودداری شده است، جمله‌های فارسی معادل این گروه از فعل‌های دومفعولی، در چهار گروه قابل دسته‌بندی‌اند:

١- جمله‌های چهارجزئی دارای مفعول و متمم

٢- جمله‌های چهارجزئی دارای متمم و مفعول. تفاوت این گروه با گروه بالا در تقدیم و تأخیر مفعول و متمم است.

٣- جمله‌های دومفعولی. هرچند جمله‌های دومفعولی هنوز در زبان فارسی کاربرد اندکی دارند ولی آن‌ها را می‌توان به جمله‌های چهارجزئی دارای مفعول و متمم تبدیل کرد و این گونه دوم کاربرد بیشتری دارد. مثلاً جملهٔ «حسین را لباسی پوشاندم» که کاربرد چندانی ندارد، کاملاً به جمله «به حسین لباسی پوشاندم» یا «لباسی به حسین پوشاندم» قابل تبدیل است.

٤- جمله چهارجزئی با مفعول و مسند، مانند شماره ٧.

۲- افعال سه مفعولی

در کتاب‌های نحو عربی افعال سه‌مفعولی را به این صورت برشمرده‌اند: أعلَم، أری، نبّأ، اخبَر، حدَّث، خبَّر و أنبأ که جز دو فعل اوّل، بقیه افعال در کاربرد، شکل مجهول می‌یابند و نایب فاعل آن‌ها مفعول اوّل تلقی می‌شود. نمونه‌هایی از کاربرد این افعال چنین است:

۱- أعلم: أعلمت الشّبابَ الاستقامةَ طریقَ السلامه (جوان را آگاه کردم که پایداری راه سلامت است.)

۲- أری: ارَیتُ المتعلم الفهمَ رائدَ النبوغ (به فراگیران نشان دادم که درک، پیشاهنگ نبوغ است.)

اذ یریکهم الله فی منامک قلیلاً و لو أریکهم کثیراً لفشلتم (خداوند آنان را به تو – در رؤیایت- اندک‌شمار نمایاند و اگر آن‌ها را به تو بسیار نمایانده بود، بیمناک می‌شدید.)

۳- نبّأ: نُبّئت زرعة – السفاهة کاسمه- /یُهدی الیّ غرائب الاشعار (خبردار شدم که زرعه ... شعرهای عجیبی به من هدیه می‌دهد (برایم می‌سراید)/ به من خبر دادند که زرعه ... .)

٤- خبَّر: و خُبِّرتُ سوداءَ الغمیم مریضةً / فاقبلت من اهلی بمصر اعودُها (خبردار شدم/ به من خبر دادند که سوداء الغمیم بیمار است... .)

۵- انبأ: و اُنبئتُ زيداً - ولم ابلُه كما زعموا- خيرَ اهل اليمن (به من خبر دادند/ خبردار شدم كه زيد بهترينِ مردم يمن است .... .)

چنان‌كه در نمونه‌های بالا می‌توان ديد جمله‌های سه‌مفعولی عربی در ترجمه فارسی معمولاً به جمله‌های مركبی تبديل می‌شوند (به استثنای مثال دوم شماره ۲) كه مفعول اوّل يا نايب فاعل در آن‌ها جزو جمله هسته و مفعول‌های دوم و سوم جزو جمله وابسته قرار می‌گيرند. اين جمله وابسته خود نسبت به جمله هسته نقش مفعولی را دارد. بنابراين، جمله مركب اصلی، علاوه بر مفعول و نهاد دارای اجزای زير خواهد بود:

۱- مفعول و مسند (مانند شماره ۱)

۲- متمم (مانند مثال اوّل شماره ۲)

۳- مسند يا متمم و مفعول به همراه هم (مانند مثال‌های شماره ۳ و ٤ و ۵)

و امّا در مثال دوم شماره ۲ (اذ يريكهم الله ...) كه جمله حاصل در فارسی مركب نيست، با جمله‌ای رو به روييم كه در دستور زبان فارسی دكتر وحيديان و دستورهای ديگر ساختار آن توصيف نشده است. چنين جمله‌ای را می‌توان جمله ۵ جزئی دارای مفعول (آنان)، متمم (تو) و مسند (اندک‌شمار) ناميد.

حاصل سخن

بررسی جمله‌های فارسی معادل جملات دارای افعال دومفعولی و سه‌مفعولی عربی نشان می‌دهد که تنها در ترجمهٔ جمله‌های دارای فعل قلبی، ساختار واحدی در جمله‌های فارسی پدید می‌آید، امّا دیگر جمله‌های دارای فعل دومفعولی و نیز جمله‌های دارای فعل سه‌مفعولی در ترجمه فارسی، ساختار واحدی را به دست نمی‌دهند و ممکن است ترجمه آن‌ها ـ به‌ویژه آن که در ترجمهٔ فعل‌های سه‌مفعولی مجهول، ساختار مجهول عربی به ساختار غیرمجهول در فارسی تبدیل می‌شود ـ به شکل‌های مختلفی درآید.

منابع

- وحیدیان کامیار، تقی (باهمکاری غلامرضا عمرانی)، **دستور زبان فارسی۱**، سمت، چاپ هشتم، ۱۳۸۵.
- حسن، عباس، **النحوالوافی**، الجزء الثانی، مصر، دارالمعارف، الطبعةالثالثه.
- ابن عقیل، بهاءالدین عبدالله، **شرح ابن عقیل**، الجزءالاول، مصر، مکتبة التجاریة الکبری، الطبعة الثانیة.
- الشرتونی، رشید، **مبادی‌العربیة**، الجزء الرابع، بیروت، المطبعة الکاثولیکیه، الطبعة الحادیة العشرة.

ملخّص المقالات باللغة الثانية (خلاصه مقالات به زبان دوم)

النظرة إجماليّة على القواسم المشتركة بين الأدبين العربى والفارسى

الدكتور صاحبعلى اكبرى
جامعة الفردوسى، مشهد (ايران)

لم يعرف التاريخ الإنساني التقاء أكثر غنىً وشمولاً من التقاءالعرب والإيرانيين على مستويات عديدة سياسية و اجتماعية؛ وفكرية وثقافية؛ فلسفية ودينية؛ أدبية وفنية، لغوية وبلاغية...وترجع علاقة التفاعل الوطيدة إلى عصور تاريخية عريقة تجسدت في الحياة والفن والأدب... إذ تجلى في الأدبين العربي والفارسي مفاهيم التصور الديني والفلسفي الممزوجة ببحر العزة والعظمة الإلهية؛ والموشاة بالمودة والمحبة على الصعيد الاجتماعي. فقد برزت أشكال التمازج الحضاري منذ البعثة المحمدية لتؤكد مفهوم الوصول «إلى المساواة بين الشعوب على السلطة القائمة، وعلى الثقافة العربية الإسلامية من خلال علاقة الرحمة والتقوى والعدل، لا من خلال العرق والجنس واللون. فالقواسم المشتركة بين الأدبين العربي والفارسي إنما انبثقت من التمازج المشترك بين الشعبين العربي والإيراني منذ العصور التاريخية ثمَّ ازدادت إحكاماً وارتقاء حضارياً بعد الإسلام، وحينما كانت القواسم المشتركة بين الأدبين

العربي والفارسي تزداد اتساعاً وتنوّعاً كانت تتخذ لنفسها أنماطاً عدة عبّرت عنها المصادر التي استندت إليها؛ بمثل ما تركزت في الترجمة والتأليف الأدبي والبلاغي... ومن ثمَّ وجدت بأشكال وموضوعات محدّدة في كليهما. بما أنّ دراسة هذه الموضوعات دراسة كاملة تحتاج إلي مجلدات كثيرة، ففضّلنا في هذا المقال أن نلقي نظرعابرة في المشتركات الموجودة في قصة المعراج النبوي والترجمة والتأليف والمشتركات اللغوية والفنية والموضوعات الأدبية المشتركة.

الكلمات المحورية: القواسم المشتركة، الأدب العربي، الأدب الفارسي، المعراج

نظرة إلى شعر وفكر الشاعرتين ، فروغ فرّخزاد وغادة السمّان

الدكتور حسن اكبرى بيرق
جامعة سمنان (ايران)

يتطّرّق كاتب المقال الى بحث يقارن فيه بين فكر الاديبتين، فروغ فرّخزاده وغادة السمّان و فنّهما. وهما شاعرتان عظيمتان من بين الشواعر و الشعراء المعاصرين . إنّ الانثوية هي الأمر الأول الذي يربط بين هاتين الشاعرتين المعروفتين في كل من العالم العربي وايران . كذلك كلّتا الشاعرتان قد تجاوزتا العرف و نظّمتا الشعر بحسٍ أنثويٍ محض ، لذا يمكن القول بإنّهما أفضل من نظّم الشعر الانثويّ في المجال الثقافي والأدبي ، أو يمكن القول إنّهما تفرّدتا بتمثيل هذا النوع من الشعر . الجدير بالذكر هنا أن الشاعرتين إضافةً إلى شعرهما المتألق ، كان لهما أنشطة إجتماعية و ثقافية وفنية أخرى . فالشاعرة فرّخزاد كان لها تجارب في مجال الترجمة و كتابة سناريو الافلام وإنتاجها . اما الشاعرة غادة السمّان فقد تميزت بالصحافة وكتابة القصة. ومن أوجه التشابه الاخرى بين هاتين الشاعرتين، الشعور العميق بالمعاناة الانسانية في عالم الوجود وعرضها بشكلها الغريزي الانساني ، وكذلك نظرتهما المتنورة إلى المواضيع الكونية والاجتماعية ، عرضتا بشكلٍ رائع تجاربهما

المشتركة. إن ما يتوارد من معاني هادفة في شعر هاتين الشاعرتين اللتين تمثلان ثقافتين متشابهتين وفي الوقت نفس مختلفتين، أمر يستحق الدراسة الدقيقة. إنّ الهدف الاساسي من هذا المقال هو إجراء دراسة مقارنة إجتماعية و أدبية ولغوية في شعر فروغ فرّخزاده وغادة السمّان .

الكلمات المحورية: النقد المقارن، ادب العربي، الأدب الفارسي، غادة السمان، فروغ فرخزاد، الشعر الأنثوي

تفاوت‌های وام‌گیری واژگان، بین دو زبان فارسی وعربی

دکتر یوسف بکّار
دانشگاه یرموک (اردن)

وام‌گیری واژگان یا استعاره‌ی واژگانی موضوع و مسأله‌ی روشنی است که همزمان با پیدایش زبان از رهگذر ارتباط اهل آن زبان با یکدیگر و نیز از طریق جنگ‌ها، روابط تجاری، جغرافیایی و تمدنی به وجود آمده است. این موضوع، یعنی وام‌گیری واژگان سه علت عمده و اساسی دارد: ترجمه، تعریب و کلمات دخیل. زبان فارسی کنونی یا زبان فارسی جدید (فارسی دری، نسبت به دربار شاهان) حاصل آمیختگی زبان فارسی میانه، یعنی پهلوی، با زبان عربی‌ای است که بعد از فتح اسلام در ایران گسترش یافت. گفته می شود که ۶۰ درصد از زبان فارسی دارای واژه های عربی و۲۰در صد از آن دارای واژه های ترکی، انگلیسی، فرانسوی و غیره می‌باشد، وبقیه به واژه‌های پهلوی بازمی‌گردد. وام‌گیری بین دو زبان عربی و فارسی چه مُعرّب وچه دخیل موارد و قدمت زیادی دارد که با بررسی این موضوع می توان فرهنگی مهم تدوین کرد. اما موضوع وام‌گیری واژگان در دو

زبان عربی و فارسی تاکنون مورد توجه قرار نگرفته، و در دروس دانشگاهی دو زبان نیز تدریس نمی‌شود. در این مقاله به چند نمونه اشاره شده است تا مقدمه ای برای بررسی‌های کامل‌تر این موضوع باشد.

کلیدواژه‌ها: وام‌گیری، ترجمه، نفوذ زبانی، زبان فارسی، زبان عربی

مقارنة بين الشاهنامة للفردوسي وترجمتها العربية للبنداري

قصة بيژن ومنيژه انموذجا

الدكتور عبدالكريم جرادات
جامعة آل البيت (اردن)

حازت ترجمة البنداري الأصفهاني العربية للشاهنامه عام ٦٢٠ هـ . ق اهتماماً بالغاً لدى المختصين والأدباء المهتمين بالشاهنامة، لأنّ هذه الترجمة تمّت في أوائل القرن السابع الهجري وليس من نسخة أقدم من النسخة التي ترجمت عنها الشاهنامة إلى العربية. و على هذا الأساس فإنّ هذه النسخة المترجمة بالعربية تعدّ مقياساً للمقارنة بين نسخ الشاهنامة المتعدّدة و المختلفة.

تتناول هذه الدراسة المقارنة بين الشاهنامة بنسختها الأصلية وترجمتها العربية بالإعتماد على قصة بيژن ومنيژه، وتهدف الدراسة إلي كشف الاختلافات والتغييرات مابين الأصل والترجمة.

الكلمات المحورية: الشاهنامة، ترجمة البنداري العربية، مقارنة، قصة بيزن ومنيزه

خط البريل العربي في نظيره الفارسي

الدكتور نادر جهانگيرى / جامعة فردوسى مشهد (ايران)
الدكتور ابوالقاسم قوام / جامعة فردوسى مشهد (ايران)
نرجس منفرد
الطالبة الماجستر فقه اللغة، جامعة فردوسى مشهد (ايران)
حميد محيب ازغندى
الطالب ماجستر تاريخ الحضارة، جامعة فردوسى مشهد (ايران)

استُعمل الخط العربي المرسوم قبل مئات السنين لكتابة اللغة الفارسية، وكذلك في العصر الراهن استعان الفرس لتكميل بريل الفارسي بعلائم بريل العربي. يدرس هذا المقال بعد نظرة عابرة إلي تاريخ إبتكار خط البريل و تطويره في العالم ودخوله في إيران، جوانب من تأثّر خط البريل الفارسي بالعربي. فقد شكّل خط البريل تدريجياً موضوع العناية و الاستفادة من قبل دول العالم بعد ما صار رسمياً في فرنسا. يعود دخول هذا الخط ايران إلي عام ١٢٩٩ شمسي، بيد «باستوركريستوفل» و في هذه المرحلة دخلت كميّة ضئيلة من العلامات الدولية لبريل الإنجليزي إلي بريل الفارسي، و لإجل الملاءمة بين هذا الخط واللغة الفارسية فقد إقتبست علائم كالهمزة و أنواعها و التنوين و حروف العلة و الشدّة و حرف «آ» من البريل العربي و اخترع الإيرانيون حرف «ژ» و أضافوها إلي

هذه الحروف. و مع الالتفات إلي أن أسلوب كتابة الفارسية قد تشكّلت علي أساس الخط العربي و تطابق أن خط بريل الفارسي تماماً مع الخط الفارسي المرسوم، فقد يكون إقتراض بريل الفارسي من بريل العربي بشكل غير مباشر، و يمثّل الخط الفارسي المرسوم في هذا الاقتراض دوراً وسيطاً.

الكلمات المحورية: خط البريل، علائم الهجاء، أسلوب الرسم الكتابي للفارسية، اللغة العربية.

تاثیر سفرنامه نویسی ایرانی در پیش‌برد ادبیات تطبیقی

دکتر طونی الحاج
دانشگاه لبنان (لبنان)

ادبیات سفرنامه نویسی نوعی از هنرهای نثر به شمار می‌آید که نویسنده از رهگذر آن، حوادث و مشاهدات سفر خود را به سبک داستانی می نویسد؛ از نظر علمی، این نوع هنرشامل دانش‌ها و هنرهایی است که به جغرافیا و تاریخ ارتباط نزدیکی دارند و از نظر ادبی یکی از نمونه های هنر والا و پیشرفته در زمینه ی توصیف حقیقی و زنده می‌باشد. اعراب در حوزه‌ی سفرنامه نویسی کتاب های متعدّدی نوشته‌اند و در این میان به طور قطع جهان‌گردان ایرانی نقش مهمی در زمینه ارتباط با اعراب داشتند؛ در زمینه های مختلف زندگی همچون فکری، فرهنگی و تجارتی اثر متقابل داشتند، نیز در ابعاد فکری، ادبی واجتماعی در تکوین ادبیات تطبیقی عرب اثر مهمی داشته‌اند. در این مقاله به تعدادی از این سفرنامه ها اشاره‌شده است؛ ابتدا از سفرنامه‌ی ناصر خسرو (سال ٤٣٩هـ /١٠٤٧م) تا سفرنامه‌های قرن نوزدهم وقرن بیستم. بنابر چند دلیل اثر و نقش سیاحان ایرانی

از دیگر سیاحان غربی وشرقی برجسته‌تر است که به شرح دلایل آن پرداخته شده است. یادآور می‌شود که سفرنامه های ایرانی نقشی دو سویه در زمینه‌ی ایجاد روابط متقابل داشته است، یعنی از یک سو، از گنجینه‌ی تمدن ایرانی به فرهنگ و تمدن عربی افزوده است و از سوی دیگر از گنجینه‌ی تمدن عرب، اطلاعات گوناگونی را برای خود کسب کرده است.

کلیدواژه‌ها: سفرنامه‌های ایرانی، تاثیر و تاثّر، ادبیات تطبیقی

الحبسيات الفارسية والعربية في ميزان الادب المقارن

الدكتور عبدالله رادمرد
المركز العلمي للدراسات الفردوسية، جامعة فردوسي مشهد (ايران)

تأسّس الشعر الفارسي على أسس الشعر العربي من ناحية التركيبات البيانية واهداف المعاني ، وغالباً اتّبع الشعر الفارسي طريقة و الشعر العربي أسلوبه، لذا يمكننا القول انّ ارتباط الشعر الفارسي بالشعر العربي كان امراً لابدّ منه. أثر الظروف الاقليمية والقومية والعادات والتقاليد التي كانت تحيط بالشعرآنذاك اصبح للشعر الفارسي هويته الخاصة ، فأخذت الاساطير الايرانية حيّزاً كبيراً من مساحة الشعر الفارسي . إنّ امتزاج الاساطير القومية و الثقافية و الدينية وذكر بعض الشخصيات القرآنية والتفسيرية صبغت الشعر الفارسي ايضاً بصبغة إيرانية إسلامية . و من انواع هذا الشعر ، الشعر الغنائي وينقسم بدوره الى الخمريات ، الاخوانيات ، المناظرة والحبسيات ، إنّ الحبسيات او ماتسمّى ذكريات او خواطر السجن من الانواع البارزة لهذا النوع من الأدب ، حيث يشكو الشاعر وضعه وظروفه الصعبة في السجن ، وغالبا ما تكون بشكل ابيات من الشعر ،هناك نوعان من الحبسيات ، وصف الحال والاعتذار. في البداية يتطرق المقال الى الخصائص المشتركة بين الحبسيات الفارسية

والعربية ، ثم يستند بعدها على ماتميزت به الحبسيات الفارسية ، ليميزها عما يشابهها من الحبسيات العربية ، ومن جهة اخرى يعتبر هذا البحث فرصة لتوضيح كل من الحبسيات العربية والفارسية بصفتهما نوعاً من انواع الادب .

الكلمات المحورية : حبسية، فارسي، عربي، شعر، الأدب المقارن

رشيد الدين الوطواط ودوره في الربط بين الامثال العربية والفارسية

سلمان ساكت
طالب دكتوراه في الادب الفارسي، جامعة فردوسي مشهد (ايران)

هذا المقال يُعرّف بالنتاج الادبي الفريد لرشيد الدين الوطواط « لطائف الامثال وطرائف الاقوال »، أذ يحوي ترجمة و ٢٨١ مثلاً عربياً شرحها و يتطرّق هذا المقال الى الطرق العلمية والابداعية للكاتب ، ويقارن ايضاً كتابه بقية كتب الامثال العربية التي سبقته ، كما يتطرق الى مراجع الكتاب ويصفها بأنّها مراجع ميدانية . يشير المقال ايضاً الى أنّ الكاتب تناول في كتابه الامثال العربية وما يعادلها في الفارسية ، وهذا ما يصعب القصور عليه في بقية النصوص الادبية ، مما جعل هذا النتاج الادبي متميّزاً عن غيره . يستنتج كاتب المقال أن الهدف الوحيد والاساسي لرشيد الدين الوطواط لم يكن ترجمة قسم من كتب الامثال العربية ، بل حاول ذكر ما يعادلها من الامثال الفارسية ، في وقت كانت فيه الامثال العربية تحتلّ حيّزاً كبيراً في مجال الادب الفارسي ، فاقدم على حفظ بعض الامثال الفارسية وما يعادلها من العربية .

الكلمات المحورية: رشيد الدين وطواط، لطايف الأمثال و طرايف الأقوال، الأمثال العربية، الأمثال الفارسية

من كأس النيل إلي كأس خراسان (نظرة عامة في تائية ابن الفارض وعبد الرحمن الجامي)

محمد حسين ساكت

مستشار سابق للعدلية واستاذ جامعي

إن للأدب الصوفي لغته وفكره الخاص ، كما كان له من مكانة خاصة في كل من الادبين الفارسي والعربي ،وفي هدا المجال نُظِمَت تائيات تخفي وراءها معاني سامية تحكي روائع الفكر الصوفي الاصيل . لماذا القافية التائية ؟ هل هذه القافية تتضمن مفهوم التوحيد؟ إن كلاً من ابن الفارض (٥٧٦ ــ ٦٣٢ هـ / ١١٨١ ــ ١٢٣٥م) من مصر» ارض النيل» وعبد الرحمن الجامي (٨١٧ ــ ٨٩٨ هـ) من خاوران « خراسان « قد أبانا قدرتهما الفكرية والعشقية في قالب ادبي شعري . تطرّق هذا البحث الى وجه التشابه بين تصور الشاعرين و الى تجسيدهما الشاعري الحساس . وهنا يُطرح سؤال : ما مدى تأثير ما كُتِبَ من الشروح في تائية ابن الفارض على التفكير الصوفي في الادب الفارسي . في هذا المقال حاولت ان اجد جوابا للسؤال المطروح من خلال المقارنة بين تائية ابن الفارض المصري و ترجمتها التي قام بها عبد الرحمن الجامي في قالب قصيدة تائية .

الكلمات المحورية: إبن الفارض، جامي، توحيد، تائيّة، شرح قيصري، تاثير ادب الصوفي، مشارق الدّراري فرغاني

الرومنطيقية في آثار جبران و سپهری

الدكتور سيد حسين سيدي
جامعة فردوسي مشهد (ايران)
مينا بهنام
طالبة دكتوراه في الادب الفارسي، جامعة فردوسي مشهد (ايران)

من الوجوه المشتركة فی آثار جبران و سپهری، استخدامُ بعض الاصول الرومنطقية. الاصول العامة السائدة في تلك المدرسة مثل الحريّة و الفرديّة و عمق الاحساس و الرّحلة، [الرّحلة الجغرافية و التاريخيّة] و الكشف؛ و كثيراً ما نجد هذه الاصول فی أشعار هذين الشاعرين.

يسعى هذا المقال إلى تتّبع اسلوب إستخدام هذه المبانی و الاصول و تبيين المفارقات و المشابهات فی آثارهما. ويقوم على افتراضات اساسيّة:

١- هذان الشاعران يلتزمان خاصةً مفهوم المدينة الفاضلة [اتوبيا] للرومنطقية.

٢- تجلّت الرحلة الجغرافية و التاريخيّة و حب الوطن فی أشعار كلا الشاعرين.

٣- تتحوّل الفرديّة فى أشعار جبران الى الهواجس الاجتماعيّه و الانسانية حينما تتجلّي الفردية فى أشعار سپهرى من النوع الشهودى و العرفانى .

الكلمات المحورية: الرومنطقيّة، المدينة الفاضلة، سهراب، جبران .

پدیده ی باران نزد بدر شاکر السیاب وسهراب سپهری

دکتر عباس صباغ
دانشگاه حلب (سوریه)

بدر شاکر السیاب وسهراب سپهری بعد از جنگ جهانی اول چشم به جهان گشودند ، به آن زمان، دوران بین دو جنگ گفته می شود ، لذا این دو شاعر شرایط اقتصادی سختی داشتند و مردم آن زمان به سختی می‌توانستند مایحتاج خودشان را به دست بیاورند. دوران جوانی این دو شاعر با شروع جنگ جهانی دوم همزمان بود؛ لذا رویدادها وپیش آمدهای منفی جنگ عواطف واحساساتشان را متلاطم ساخته وآن ها با احساس لطیف ودید دقیق شعر می سرودند . تصادفا این دو شاعر یک قصیده درباره‌ی باران سروده‌اند، قصیده‌ی شاعر سیاب با عنوان (سرود باران) ، وقصیده‌ی سپهری تحت عنوان (صدای پای آب) می‌باشد که در این دو قصیده باران را از دید خود توصیف کرده‌اند . این مقاله دیدگاه این دو شاعر را ، یعنی بدر شاکر السیاب و سهراب سپهری را از رهگذر دو قصیده‌شان مورد بررسی قرار می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: سهراب سپهری، بدر شاکر سیاب، باران، طبیعت

حدود تاثیرگذاری میان دو زبان عربی و فارسی

عباس طالب‌زاده
دانشگاه فردوسی مشهد (ایران)
انورپنام
دانشجوی دکتری ادبیات عرب، دانشگاه فردوسی مشهد (ایران)

بی‌گمان تأثیر متقابل در زبانها امری طبیعی است و این تاثیر در میان زبانهایی که از یک خانواده‌اند به اوج خود می رسد . ولی آنچه که در واقع شگفت انگیز می‌نماید ژرفای این تأثیر در میان دو زبان عربی و فارسی است. دو زبانی که از نظر اصل و خاستگاه با یکدیگر متفاوتند. به این معنا که زبان عربی از گروه زبانهای سامی، و زبان فارسی از گروه زبانهای آریایی است .

دراین مقاله سعی شده است ابعاد این تاثیر و تفاعل موجود میان این دو زبان، که تاریخ کمتر نمونه‌ای برای آن به یاد دارد، مورد بررسی قرار گیرد .

کلیدواژه‌ها: زبان عربی، زبان فارسی دری، فارسی پهلوی، نثر فنی، ترجمه و نقل قول، تفاعل

دراسة مقارنة في رسالة أرداويراف و رسالة الغفران والكوميديا الإلهية

الدكتور مهيار علوي مقدم

جامعة تربية معلم (سبزوار)

ما من شك في أن رسائل العروج الخيالية الثلاث ، ارداويراف و الغفران و الكوميديا الإلهية حظيت باهمية كبيرة في البحوث والدراسات المقارنة وفي المجالات الثقافية الزرادشتية و الاسلامية والمسيحية . ان اوجه التشابه بين رسالة ارداويراف و الكوميديا الإلهية من جهه وبين رسالة ارداويراف ورسالة الغفران من جهة اخرى يؤكد على دور النتاج الايراني الزرادشتي وأثره في النتاجين العربي الاسلامي والايطالي المسيحي ، ويؤكد على مكانة ودور رسالة ارداويراف بصفتها اول و اقدم و اشهر رسالة عروج عُرفت في المجال الديني . ان اوجه التشابه الموجودة بين رسائل العروج هذه تؤكد وجود الجنة والنار و البرزخ و العروج من مرحلة الى اخرى و التشبيه و المضامين الدينية المشتركة و الشخصيات والعارجون والمرشدون القديسون . اما اختلاف النتاجات فيكمن في بداية ونهاية كل من الجنة والنار و البرزخ ، وكذلك إحتلّ الاختلاف اصول العقيدة الزرادشية و الاسلامية والمسيحية حيّزاً من الاهتمام في الدراسات والبحوث المقارنة. يحاول هذا المقال الإشارة إلى الخصائص

المتشابهة والمختلفة الموجودة في هذه النتاجات الأدبية الثلاثة ويؤكد ايضاً تأثر النتاجين الادبيين العربي الاسلامي والايطالي المسيحي برسالة العروج الخيالية الايرانية الزرادشتية وبالاخص تأثر ابي العلاء المعرّي في كتابه رسالة الغفران برسالة ارداويراف.

الكلمات المحورية: رسائل العروج، ارداويراف‌نامه، رسالة الغفران، الكوميديا الإلهية، الدراسات المقارنة

دراسة في الجذور الرومانسية في اسطورة نيما يوشيج و القصيدة المساء الخليل مطران

الدكتور حسين فاطمي
جامعة فردوسي مشهد (ايران)
فرزانة علوي زاده
طالبة دكتوراه في الادب الفارسي ، جامعة فردوسي (مشهد)

على الرغم من اطلاق مصطلح الشعر الرومانسي على الشعر الذي يبين فيه الشاعرشعوره وعواطفه الشخصية ، فإنّ الرومانسية بما هي مدرسة ادبية و أسلوب لها خصوصياتها ، شاعت في عصر وفترة معينة في اروبا وبعدها انتشرت في الدول الشرقية انتشاراً واسعاً ، وعلى الرغم من وجود بعض من المظاهر والمضامين الرومانسية بمعناها العام في كل من الادب الفارسي والعربي في العصر القديم ، بداية الرومانسية بمعناها الاصطلاحي وبصفتها حركة ادبية حديثة تستحق الدراسة والبحث ظهرت في العصر الحديث وفي اسطورة نيما يوشيج والمساء الخليل مطران . ان هذا المقال هو دراسة مقارنة في جذور واصول المدرسة الرومانسية في الشعر الاسطوري لنيما يوشيج وقصيدة المساء الخليل مطران ، بصفتهما الشاعرين اللذَين شرعا في نظم الشعر الرومانسي في الادب الفارسي والعربي المعاصر . يبحث هذا المقال ايضاً في كيفية توجه الشاعرين الى اصول ومعايير المدرسة الرومانسية من جملتها:

التخيل و التشبيه و التوجه نحو الطبيعة والانطوائية . اما المصطلحات والمعاني والانماط البلاغية فقد تناولها هذا المقال مستنداً الى الخصائص المشتركة و الاختلافات والافكار والتمهيدات الخاصة بكلّ الشاعر.

الكلمات المحورية: رومانسية، افسانه، نيما يوشيج، قصيدة المساء، الخليل مطران

مجالات الدراسة المقارنة في مثنوي جلال‌الدين الرومي

الدكتور احسان قبول

الاستاذ الزائر إلى لبنان من جامعة الفردوسي، مشهد

يعتبر الادب المقارن من الفروع التخصصية المهمة للنقد الادبي، ومن أهم مدارسة الادبية المدرستان الفرنسية والأمريكية. أن الاصل في المدرسة الفرنسية يعود الى العلاقات التاريخية والاختلاف اللغوي بين الأدبين المقارنين، أمّا المدرسة الامريكية فمع إهمالها و عدم توجّهها لهذين الاصلين المشار اليهما تعرَف الادب المقارن بأنّه دراسة مقارنة بين أدب الشعوب والملل المختلفة أو بين الأدب و سائر العلوم البشرية الأخرى.

إنّ مايميز المثنوي لمولانا جلال الدين الرومي هي قابليته الشديدة والمتنوعة في مجال الدراسات التطبيقية في إطار المدرستين المذكورتين.

هذا المقال إضافة إلى بحثه في مجال الدراسات المقارنة في هاتين المدرستين ولاسيما المدرسة الفرنسية، فإنّه يتطرّق إلى تتبّع ودراسة هذه المجالات في المثنوي و إلى ذكر أمثلة لكلّ منها.

يهدف هذا المقال أيضا إلى تحديد النوع و المجال و إلى حدّ ما تحديد الأسلوب العام في الدراسة و البحث في المواضيع المقارنة المتعلّقة بالمثنوي.

الكلمات المحورية: مثنوي، مولانا، الأدب المقارن، المدرسة الفرنسية، المدرسة الأمريكية

المراة فى شعرأحمد شاملو و نزار قبانى (دراسة مقارنه)

الدكتورناصرمحسنى نيا
جامعة شهيد باهنركرمان (ايران)
ربابه يزدان نژاد
خريج ماجستيرفى الادب المقارن من جامعة كرمان (ايران)

التنبّه الى حقيقة المراة و البحث في خصوصياتها و مواصفاتها و اخلاقها هو احد المحاور الرئيسية فى اشعار اكثر الشعراء المشهورين. القدماء منهم و المعاصرين،سواء و كما نعرف ان المراة تمتاز فى شعر بعض الشعرا المعاصرين، لأنها اثارت ضجة فى الأوساط الأدبيه المعاصرة و نحن فى هذا البحث نقوم بدراسة مقارنة حول موضوع المراة و مكانتها فى شعر الشاعرين المعاصرين، «نزار قبانى» الشاعر السورى الشهير و «احمد شاملو» الشاعر الايرانى الشهير و المعاصر، اذ لفت هذا الموضوع نظرهما كليهما و قاما بدراسة الموضوع من زوايا المخفية و المجهولة،و كما نعرف إنّ «نزار قبانى» اشتهر فى العالم العربى الحديث بشاعر المراة و ينشد اشعاره حول المراة و قضاياها و خاصة «بلقيس» التى مثّلت دورا هاماً فى اشعاره الغزلية. من جهت اخرى نشاهد ان «احمد شاملو» ايضاً قام أنشد اشعارا غزلية و غير غزلية حول المراة و خاصة حول أنثي اسمها «آيدا». و ما نحن بصدده فى هذا البحث هو استخراج آراء

الشاعرين من خلال اشعارهما فی المراة و بيان اشتراکاتهما و اختلافاتهما فی موضوع المراة و ما يرتبط بها و ذلک من وجهة نظر الادب المقارن.

الكلمات المحورية: المراة، نزارقبانی، احمدشاملو، الادب المقارن، الادب الفارسی، الادب العربی

ملمّعات در شعر فارسي

دكتر أحمد موسى
دانشگاه شعيب الدكالی (مغرب)

همانطور که زبان فارسی تحت تأثیر زبان و ادبیات عرب قرار گرفته و در بسیاری از جهات ادبیات و زبان عرب برغنای ادب فارسی افزوده است، زبان و ادبیات عرب نیز تحت تأثیر ادبیات فارسی قرار گرفته است. بطوریکه این تأثیر متقابل جنبه یک داد و ستد معنوی دو جانبه دارد که به دوره‌های خیلی گذشته مربوط می شود . زبان و ادبیات فارسی و عربی به واسطه پیوندهای استوار و تأثیر متقابلی که در گذشته بین آنها وجود داشته است، در سطح علمی و پژوهشی و ادبی هریک مکمل یکدیگر شده‌اند. در این مقاله به یکی از جنبه های مهم این تأثیر در سطح ادبیات کلاسیک پرداخته خواهد شد. و آن شعر ملمع است. ملمع گویی ویژگی خاص ادب فارسی است که در هیچ ادب دیگر چنین پدیده‌ای ملاحظه نمی شود. ملمع در اصطلاح اهل ادب، شعری را گفته اند که یک مصراع یا یک بیت آن به فارسی و مصراع یا بیت دیگر به عربی یا به زبان دیگر باشد. تعریف قدما از این

نوع شعر با تعریف معاصران تفاوتی اندک دارد. به هر حال نگارنده این مقاله سعی دارد این شیوه سرودن شعر دو زبانه عربی و فارسی را تشریح و بیان کند و سابقه تاریخی آن را بررسی نماید، و قصد دارد قالبها و اشکال شعر ملمع را برشمارد و در پایان جنبه های تأثیر شعر ملمع در ادبیات عرب را نشان دهد.

کلیدواژه‌ها: ملّمع، ادبیات فارسی، ادبیات عرب، ادبیات تطبیقی

ترجمه الافعال ذات المفعولين او ثلاثة مفاعيل من العربية بالفارسية

الدكتور محمدجواد مهدوى
جامعة فردوسي، مشهد (ايران)

من مشاكل الترجمة من العربية الى الفارسية، مشكلة ترجمة الجمل التى استعملت فيها افعال ذات مفعولين او ثلاثة مفاعيل. نعلم ان الجمل ذات المفعولين توجد فى الفارسية، لكن الجمل ذات الثلاثة مفاعيل غير موجودة فى هذه اللغة. التحقيق الحاضر يبحث في هذه المسألة: اذا ترجمنا الافعال العربية ذات المفعولين - كافعال القلوب و ايضا افعال مثل «اعطى»، «كسا» و ...- الى الفارسية، هل نستعمل جمل ذات مفعولين فى الفارسية ام نستفيد من جمل ذات تشكيلة اخرى؟ اضافةً إلي ذلک، كيف نترجم الافعال ذات الثلاثة مفاعيل؟ التحقيق الحالى يبيّن ترجمة الافعال ذات المفعولين، فقط قسم صغير منها- كفعل «كسا» و ما شابهه- يترجم بجملة ذات مفعولين و لكن اكثر انواع هذه الافعال تترجم الى جمل ذات اربعة اجزاء (نهاد(مسنداليه)+ متمم+ مفعول+ فعل او نهاد (مسنداليه)+ مسند+ مفعول+ فعل) و .... و اما الجمل ذات الثلاثة مفاعيل فتترجم بجمل ذات تشكيلات مختلفة.

الكلمات المحوريه: اللغة العربية، اللغة الفارسية، افعال ذات مفعولين، افعال ذات ثلاثه مفاعيل، جمل فارسية ذات اربعة اجزاء

Etudes de Littérature Comparée

Arabo - Persane

Rédacteur en chef

Professeur Victor el-Kik

Directeur du Centre

Directeur de La Rédaction

Dr. Ehsan Ghabool

Etudes de Littérature comparée
Arabo - Persane
Eté- Automne, Hiver 2009
Nos.: 67, 68 et 69

دانشگاه لبنان
مرکز زبان وادبیات فارسی

CENTRE DE LANGUE
ET LITTÉRATURE PERSANES

ÉTUDES LITTÉRAIRES

REVUE TRIMESTRIELLE

TRAITANT DES CULTURES ARABE ET IRANIENNE
ET DE LEUR INFLUENCE RÉCIPROQUE EN 4 LANGUES

* Etudes de Littérature comparée

Arabo - Persane

تابستان وپاییز و زمستان
۱۳۸۸ هـ.ش

NO.SÉRIE
67,68 & 69

Eté, Automne, Hiver
2009