دانشکده
ادبیات و علوم انسانی

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت

علمی
شمارهٔ استاندارد بین‌المللی
۲۳۸۲-۹۸۵۰
سال ۱۳، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۴۰۳، پیاپی ۳۴

عنوان‌ها

نقد تطبیقی «مقامهٔ صنعانیهٔ» قاسم حریری و داستان «مردی که نفسش را کشت» از صادق هدایت ۱
محمود فضیلت، رحیم پاک‌نژاد

تحلیل انتقادی بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج ۱۹
مهرداد زارعی، محمد شادروی‌منش، بهادر باقری

فریدون رهنما و تأثیرجنبش فرا واقع گرا بر شعر نو فارسی ۴۱
مریم عزیزی، محمد زیار

پژوهشی نو در روایت کهن نماد شغال آبی پنچ تنترا بر اساس نسخه سانسکریت در هند و مثنوی مولوی در ایران ۵۷
فرزانه اعظم لطفی

بررسی تداخل معنایی ذووزنین، ذوبحرین و تخریج در بدیع و عروض ۷۵
مالک شعاعی

تبیین و مقایسهٔ رویکرد دشت‌بیاضی به علم بیان در بدایع‌الصنایع با نگاهی به آثار متقدم بلاغی فارسی ۹۵
سید امیر جهادی حسینی، حمیدرضا خوارزمی

بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی: ۹۸۵۰ـ۲۳۸۲
سال ۱۳، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۴۰۳، پیاپی ۳۴

صاحب امتیاز (ناشر): دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران
مدیر مسئول: عبدالرضا سیف (استاد دانشگاه تهران)
سردبیر: محمود فضیلت (استاد دانشگاه تهران)

هیئت تحریریه

منوچهر اکبری
استاد دانشگاه تهران

حمیرا زمرّدی
استاد دانشگاه تهران

امید مجد
دانشیار دانشگاه تهران

محمدصادق بصیری
استاد دانشگاه کرمان

عبدالرضا سیف
استاد دانشگاه تهران

مدرسی
استاد دانشگاه ارومیه

کاووس حسن‌لی
استاد دانشگاه شیراز

یحیی طالبیان
استاد دانشگاه علّامه طباطبائی

اختر مهدی
استاد دانشگاه جواهر لعل نهرو دهلی

حکیمه دبیران
استاد دانشگاه خوارزمی

محمدمنصور طباطبایی
دانشیار دانشگاه تهران

محمود فضیلت
استاد دانشگاه تهران

مدیر داخلی: محمد جواد عظیمی
مدیر اجرایی: مریم مقدم

نشانی رایانامه: jlcr@ut.ac.ir **وبگاه:** http://jlcr.ut.ac.ir
نشانی:
تلفن: ۶۶۹۷۳۶۷۹ ـ ۰۲۱

مجلهٔ **پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت** براساس ابلاغیهٔ شمارهٔ ۵۸۹۸۸۴/ ۳/۱۸ مورَخ ۱۳۹۲/۱۲/۲۵ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور، درجهٔ **علمی ـ پژوهشی** دارد.

این مجله در پایگاه‌های اطلاعاتی زیر نمایه می‌شود:
پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی به نشانی اینترنتی: www.sid.ir
پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC) به نشانی اینترنتی: www.isc.gov.ir
پایگاه استنادی اولریخ (Ulrich) به نشانی اینترنتی:
www.Ulrich's International periodicals directory (Journal, magazine)

حقوق تمام مقالات برای دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران محفوظ است.

«پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت»
شرایط پذیرش مقاله (راهنمای نویسندگان)

فصلنامهٔ *پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت* دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران، نشریّه‌ای علمی در حوزهٔ مطالعات ادبی است که سالانه چهار شماره از آن منتشر می‌شود.

ویژگی‌های کلّی مقاله

ـ مقاله باید نتیجهٔ تحقیقات نویسنده (نویسندگان) باشد و در نشریهٔ دیگری منتشر نشده باشد و تا اتمام داوری هم به مجلّهٔ دیگری فرستاده نشود.

ـ مقالات ارسالی نباید بیشتر از سه نفر نویسنده داشته باشند.

ـ مقالات دانشجویان ارشد و دکتری تنها در صورتی بررسی می‌شود که یکی از اعضای هیئت علمی نیز در نگارش مقاله مشارکت و نظارت داشته باشد و نام وی نیز جزو اسامی نویسندگان حتماً در سامانه قید شود.

ـ چاپ مقاله، منوط به تأیید نهایی هیئت تحریریه است.

ـ پذیرش مقاله برای چاپ، پس از تأیید هیئت داوران، به اطّلاع نویسنده خواهد رسید.

ـ مسئولیّت مطالب مقاله بر عهدهٔ نویسنده است؛ البتّه ویراستار مجلّه در ویرایش مقالات آزاد است.

ـ حجم مقاله بدون احتساب چکیدهٔ انگلیسی نباید بیش از هشت‌هزار واژه باشد.

ـ نام کامل نویسنده، مرتبهٔ علمی، گروه، دانشکده و دانشگاه محلّ تدریس یا تحصیل، رشتهٔ تحصیلی، رایانامه، شمارهٔ همراه (این مشخصات در فرم سامانه برای هر نویسنده درج شود و به صورت جداگانه نیز در صفحهٔ وُرد به ترتیبی که مدنظر نویسندگان است، تایپ و بارگذاری شود).

ـ ارسال مقاله فقط از سامانهٔ نشریّات الکترونیکی دانشگاه تهران به آدرس journals.ut.ac.ir امکان‌پذیر است.

ـ مقاله باید شامل این اجزای اصلی باشد: عنوان، مشخصات نویسنده، چکیده، واژه‌های کلیدی، مقدّمه، پیکرهٔ اصلی، نتیجه، منابع و چکیدهٔ انگلیسی.

یادآوری: ترتیب ذکر نام نویسندگان و درج عنوان «نویسندهٔ مسئول» براساسِ اطّلاعاتی است که نویسندهٔ مسئول در سامانه در زمان ارسال مقاله وارد کرده است و سایر نویسندگان نیز در فرم تعهدنامه به آن اقرار کرده‌اند. بنابراین، ضروری است ترتیب نام نویسندگان و انتخاب «نویسندهٔ مسئول»، قبل از ارسال مقاله، به اجماعِ نظر نویسندگان مقاله رسیده باشد. به‌هیچ‌وجه، تغییر سِمَت و ترتیب ذکر نام نویسندگان بعد از صدور گواهیِ پذیرش امکان‌پذیر نیست.

ـ فرم تعهدنامه پس از تکمیل و امضا همراه با فایل اصلی مقاله، فایل مشابهت‌یابی‌شده و نیز فایل مشخصات نویسندگان پیوست شود.

شیوهٔ تنظیم متن

ـ مقاله باید به قلم (فونت) B Mitra 13 با فاصلهٔ سطر ۱ در محیط واژه‌پرداز ورد نوشته شده باشد؛ فاصله نیز باید از بالا ۴.۵ ، پایین ۳.۵ و از راست و چپ هر کدام ۴.۵ سانتی‌متر باشد.

ـ چکیده انگلیسی: با قلم Times New Roman با اندازهٔ ۹ باید مبسوط باشد (کمتر از ۴۵۰ کلمه و بیشتر از ۷۵۰ کلمه نباشد). همچنین این چکیده باید ساختاریافته باشد و شامل بخش‌های هدف، روش پژوهش، یافته‌ها و نتیجه‌گیری باشد که هرکدام در سطر یا پاراگرافی جداگانه نوشته شوند.

ـ چکیدهٔ فارسی: شرح جامعی از مقاله با واژه‌های محدود (بین ۲۰۰ تا ۲۵۰ واژه) شامل تصویری کلّی از بیان مسئله، هدف، روش تحقیق و یافته‌ها.

ـ چکیده و واژه‌های کلیدی فارسی، منابع و ارجاعات داخل پرانتز با اندازهٔ ۱۱ نوشته شود.

ـ شعرها و هر مطلبی که باید درون پرانتز بیاید با اندازهٔ ۱۱ و پاورقی‌های ضروری با اندازهٔ ۱۰ نوشته شود.

ـ ابتدای هر بند، با نیم سانتی‌متر تورفتگی شروع شود؛ سطر نخستِ زیرِ هر عنوان، نیاز به تورفتگی ندارد.

ـ در منابع پایانی، اگر منبعی بیش از یک سطر بود، سطر دوم باید نیم‌سانتی‌متر تورفتگی داشته باشد.

ـ منابع فارسی باید در انتهای مقاله به انگلیسی ترجمه شوند و در انتهای هر مورد قید شود (in Persian).

مثال:

Sarvari, R., & Rezvani, M. (2021). "Internationalization Orientation and Export Performance: Investigating the Mediating Effects of Export Knowledge and Moderating Environmental Dynamism". *Journal of Entrepreneurship Development*, 14(3), 461-480, doi: 10.22059/jed.2021.318614.653593. (in Persian)

– نقل‌قول‌های مستقیمِ بیش از سه سطر، جدا از متن اصلی و با یک سانتی‌متر تورفتگی از هر دو طرف با همان قلم ولی با اندازهٔ ۱۱ نوشته شود.

شیوهٔ ارجاع به منابع

* ارجاع داخل متن

ـ (نام خانوادگی مؤلّف یا نام مشهورتر قدما، تاریخ نشر اثر: صفحه یا صفحات). نیازی به نوشتن «ص» برای شمارهٔ صفحات نیست. ضمن اینکه اعداد از راست به چپ نوشته شوند.

ـ متن ارجاعی باید داخل گیومه قرار گیرد و نشانی آن به ترتیب گفته‌شده، داخل پرانتز قرار گیرد. جلدهای مختلف یک اثر، با خطّ مورّب مشخّص شود؛ مثل: (زرّین‌کوب، ۱۳۶۸: ۲/۴۲۶).

ـ اگر در متن به چند اثر از یک نویسنده ارجاع داده شود، هر کدام از آن آثار بر مبنای تفاوت تاریخ نشر تفکیک می‌شود و در منابع پایانی، با نام اثر، مشخّص خواهد شد.
ـ درصورتی‌که به دو اثر چاپ‌شده از یک مؤلّف در یک سال ارجاع داده شود، لازم است ابتدا در منابع پایانی، با نوشتن «الف» و «ب» در کنار سال چاپ، آنها را از هم متمایز کرد و سپس در منابع داخلی، بعد از نام خانوادگی مؤلّف، سال چاپ به همراه «الف» یا «ب» نوشته شود؛ برای مثال: (نظامی، ۱۳۸۹ الف: ۲۶).

*** ارجاع پایانی**

- **ارجاع به کتاب**

ـ نام خانوادگی مؤلف یا نام مشهورتر قدما، نام مؤلف (تاریخ نشر اثر)، نام کتاب، نام و نام خانوادگی مصحّح یا مترجم، نوبت چاپ، محلّ نشر، نام ناشر.
ـ اسم کتاب یا رسالهٔ دکتری کج (ایرانیک) شده باشد، نه سیاه (بولد).

- **ارجاع به مقاله**

ـ نام مشهور مؤلف، نام مؤلف (تاریخ نشر اثر)، عنوان اصلی مقاله (داخل گیومه)، نام و نام خانوادگی مصحّح یا مترجم، عنوان اصلی دانشنامه یا فصلنامه و مجلّه، سال یا دورهٔ انتشار، شمارهٔ صفحات آغاز و پایان مقاله.
ـ در منابع پایانی، اسم مقاله یا پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، فقط در گیومه می‌آید و مطلقاً کج (ایرانیک) یا سیاه (بولد) نمی‌شود، امّا نام مجلّه یا فصلنامه کج می‌شود.

- **ارجاع به نسخهٔ خطّی و اسناد**

ـ نام خانوادگی مؤلّف، نام مؤلف، نام کتاب یا رسالهٔ خطّی یا نسخهٔ عکسی، شمارهٔ نسخه، محلّ نگهداری.
ـ در ارجاع به اسناد تاریخی، عنوان سند و شمارهٔ طبقه‌بندی یا دسترسی و نام آرشیو، و برای میکروفیلم‌ها افزون بر مشخصات کتاب، ذکر شمارهٔ میکروفیلم و محل نگهداری، ضروری است.

*** ارجاع به وبگاه‌های اینترنتی**

ـ نام خانوادگی مؤلف، نام مؤلف، تاریخ درج مطلب در وبگاه، عنوان مقاله یا اثر، نشانی الکترونیکی وبگاه. ارجاع به چنین مطالبی در حدّ ضرورت، و زمانی است که منابع مکتوب از آن موضوع در دست نباشد.

سایر نکات

ـ بخش‌های مستقل مقاله با بخش ۱، که به مقدّمه اختصاص دارد، شروع می‌شود. عنوان هر بخش اصلی با یک سطر فاصله از بخش قبلی و زیربخش‌ها با نیم‌سطر فاصله جدا و با فونت B Titr نوشته می‌شود؛

– زیربخش‌های هر مقاله نباید از سه لایه تجاوز کند (مثال: ۳–۱–۴ که بیانگر زیربخشی از بخش سوم مقاله است)، یعنی شمارهٔ عنوان، حداکثر نشان‌دهندهٔ سه بخش باشد نه بیشتر. برای مثال، زیربخشِ ۲–۴–۱–۳، که به چهار بخش اشاره دارد، پذیرفته نیست.

– اسامی لاتین و نام‌هایی که تلفّظ آنها دشوار است، در پاورقی آوانگاری شود.

ـ هر توضیح دیگری غیر از ارجاع، در پاورقی هرصفحه می‌آید؛ البتّه تا حدّ امکان باید از نوشتن پاورقی خودداری کرد.

ـ درصورتی‌که نام مؤلّف معلوم نباشد، نام اثر جایگزین آن می‌شود.

ـ ابتدا منابع فارسی و عربی می‌آید و سپس منابع انگلیسی و فرانسوی و... جداگانه ذکر می‌شود.

- با توجه به تخصصی شدن مجلات علمی و پژوهشی، این نشریه صرفاً مقالاتی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی و نقد ادبی دوجانبه را می‌پذیرد.
- دریافت شناسهٔ orcid برای تمامی نویسندگان اجباری است؛ لذا ضروری است قبل از ارسال مقاله در سایت https://orcid.org ثبت نام کنند و پس از دریافت کد یادشده برای ارسال مقاله اقدام فرمایند.

فهرست مطالب

عنوان **صفحه**

نقد تطبیقی «مقامهٔ صنعانیهٔ» قاسم حریری و داستان «مردی که نفسش را کشت» از صادق هدایت **۱**
محمود فضیلت، رحیم پاک‌نژاد

تحلیل انتقادی بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج **۱۹**
مهرداد زارعی، محمد شادروی‌منش، بهادر باقری

فریدون رهنما و تأثیرجنبش فرا واقع‌گرا بر شعر نو فارسی **٤۱**
مریم عزیزی، محمد زیار

پژوهشی نو در روایت کهن نماد شغال آبی پنچ تنترا بر اساس نسخه سانسکریت در هند و مثنوی مولوی در ایران **۵۷**
فرزانه اعظم لطفی

بررسی تداخل معنایی ذووزنین، ذوبحرین و تخریج در بدیع و عروض **۷۵**
مالک شعاعی

تبیین و مقایسهٔ رویکرد دشت‌بیاضی به علم بیان در بدایع‌الصنایع با نگاهی به آثار متقدم بلاغی فارسی **۹۵**
سید امیر جهادی حسینی، حمیدرضا خوارزمی

The University of Tehran Press

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN: 2676-7627

https://jalit.ut.ac.ir

Comparative Criticism of "Sanaaniyeh" Maqama and "A Man Who Killed His Soul" Story

Mahmoud Fazilat[1] | **Rahim Paknejad**[2]✉

1. Professor of the Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran. Email: mfazilat@ut.ac.ir
2. Corresponding Author, Ph.D. Candidate of the Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran. Email: Am72.paknejad@gmail.com

Article Info

Article Type:
Research Article

(1-17)

Received:
25 May 2024

In Revised Form:
10 July 2024

Accepted:
18 August 2024

Published online:
20 September 2024

Abstract

One of the important factors that distinguishes mankind from other creatures is the recognition of moral virtues and vices, which are consistently used as standards for judging human behavior. Due to the importance of this topic, many poets and writers from different nations have used these two elements as the basis of their literature to draw the attention of their audience to this issue. Deception is one of these vices which due to its negative effects on both individual and society level, has been condemned by authors. Hedayat in one of his stories called "The man who killed his passion" and Hariri in "Sanaaniyeh" maqama, shared the harms of this immorality with their readers in the form of two different genres of literature (namely Maqama and story) by focusing on a hypocrite character and his behaviors. In this study, we are doing comparative criticism of deception in the two mentioned texts which, although they are far apart in terms of time, seem to have similarities worthy of attention in terms of substance, characterization, and ambience. The difference between utilizing the motif of deception can be seen in their endings, which shows the difference between Hariri's and Hedayat's worldviews. The author of Maqam in his theological worldview shows that villainies characters can finally achieve repentance, and on the other hand Hedayat end his story with the suicide of a character who has lost his trust in mystical characters. The data is provided in a documentary way and our approach is comparative-analytical

Keywords: deception, motif, Sanaaniyeh, Sadeq Hedayat, closure.

Cite this article: Fazilat, Mahmoud; Paknejad, Rahim (2024). "Comparative Criticism of "Sanaaniyeh" Maqama and "A Man Who Killed His Soul" Story". *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 13, Issue: 2, Ser. N.: 34 (1-17).

DOI: https://doi.org/10.22059/jlcr.2024.377003.1997

Publisher: The University of Tehran Press.

© Mahmoud Fazilat, Rahim Paknejad

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت

شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶

https://jalit.ut.ac.ir

انتشارات دانشگاه تهران

نقد تطبیقی «مقامهٔ صنعانیهٔ» قاسم حریری و داستان «مردی که نفسش را کشت» از صادق هدایت

محمود فضیلت[۱] | رحیم پاک‌نژاد[۲]✉

۱. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران. رایانامه: mfazilat@ut.ac.ir

۲. نویسندهٔ مسئول، دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران. رایانامه: Am72.paknejad@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی (۱۷-۱)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۳/۰۵

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۴/۲۰

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۵/۲۸

تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۶/۳۰

کلیدواژه‌ها: تزویر، بن‌مایه، مقامهٔ صنعانیه، صادق هدایت، پایان‌بندی.

چکیده

از وجوه تمایز انسان از دیگر موجودات، فهم فضائل و رذائل اخلاقی است که از دیرباز تاکنون به‌عنوان سنگ محکی برای سنجش رفتارها و سلوک بشری به کار می‌رود. نظر به اهمیت این موضوع، شاعران و نویسندگان ملل مختلف از دیرباز این دوگانه را دستمایه‌ای برای آفرینش‌های ادبی قرار داده‌اند تا بدین وسیله توجه مخاطبان خود را به آن جلب کنند. تزویر یکی از این رذیلت‌هاست که با توجه به تأثیرات منفی آن در سطوح فردی و اجتماعی، مورد مذمت آفرینندگان ادبی قرار گرفته است. صادق هدایت در داستان «مردی که نفسش را کشت» و قاسم حریری در «مقامهٔ صنعانیه» با محور قرار دادن شخصیتی با رفتارهای دوگانه، آسیب‌های این کژتابی رفتاری را در بستر دو گونهٔ ادبی مقامه و داستان با خوانندگان خود در میان می‌گذارند. در پژوهش حاضر به نقد تطبیقی ساختار دو متن یادشده می‌پردازیم و نشان می‌دهیم که ساختار این دو اثر، علی‌رغم فاصلهٔ زمانی بین آنها نهایتاً چه کمکی به پروراندن بن‌مایهٔ تزویر کرده است. شباهت‌های این دو متن در فضاسازی و شخصیت‌پردازی نیز درخور اعتنا و تفاوت مقامهٔ صنعانیه و داستان هدایت در کاربست بن‌مایهٔ تزویر، معطوف به نوع پایان‌بندی آنهاست که تفاوت جهان‌بینی حریری و هدایت را نشان می‌دهد. نویسندهٔ *مقامات* در سپهر اندیشگی خداباورانه‌اش نشان می‌دهد که شخصیت‌های مزور و منفی هم نهایتاً می‌توانند به توفیق توبه دست پیدا کنند، و هدایت پایان داستانش را با نفس‌کُشی شخصیتی رقم می‌زند که اعتمادش را به اشخاص صوفی‌مآب از دست داده است. داده‌های این پژوهش به روش اسنادی فراهم آمده و رویکرد نگارندگان تطبیقی ـ تحلیلی است.

استناد فضیلت، محمود؛ پاک‌نژاد، رحیم (۱۴۰۳). «نقد تطبیقی "مقامهٔ صنعانیه" قاسم حریری و داستان "مردی که نفسش را کشت" از صادق هدایت». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۳، ش ۲، تابستان ۱۴۰۳، پیاپی ۳۴ (۱ -۱۷).

https://doi.org/10.22059/jlcr.2024.377003.1997

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© محمود فضیلت، رحیم پاک‌نژاد

۱. مقدمه

فضایل و رذایل اخلاقی از دیرباز ذهن انسان‌ها را به خود مشغول داشته و نقشی اساسی در زندگی آنان ایفا کرده‌اند. معیار اصلی زیبایی یا زشتی رفتار بشر همین دوگانه است که به‌عنوان سنگ محکی برای سنجش و داوری اعمال آنها عمل می‌کند. چه در اندیشه‌ها و بینش‌های اسطوره‌ای، چه در متن و بطن متون مقدس، و چه در نظام‌های فکری نوبنیاد و متجددانه، ارزش‌های اخلاقی مورد توجه قرار گرفته، زیر پا گذاشتن آن محکوم و مردود شمرده شده است.

این ارزش‌ها به نوعی فرازمانی و فرامکانی‌اند و فارغ از وجوه ممیز گروه‌ها و جوامع بشری ـ نظیر جنسیت، نژاد، دین، جغرافیا و... ـ همواره محوریت و معنای خود را حفظ کرده‌اند. افعال اخلاقی در حقیقت یکی از عوامل تمایز انسان از دیگر جانوران است و بر همین پایه است که متفکر شهید استاد مرتضی مطهری، انسان را «موجودی اخلاقی» تعریف می‌کند؛ بدین معنی که ارزش‌های اخلاقی تنها در رفتار انسان معنا دارد و منطقاً قابل تسری به حرکات و رفتار دیگر موجودات نیست (مطهری، ۱۳۹۰: ۱۹).

اهمیت فضایل اخلاقی و لزوم پرهیز از رذایلی که در ضدیت با آن تعریف می‌شود، بدل به یک بن‌مایه و درون‌مایه در متون ادبی شده است و نویسندگان و شاعران در بستر عاطفه و تخیل، همواره این ارزش‌ها و ضد ارزش‌ها را گوشزد کرده‌اند. این اصطلاح «در اصل، به معنای موضوعی بود که یک خطیب قصد می‌کرد درباره‌اش صحبت کند» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۲۰) و امروزه در معنای «درون‌مایه، شخصیت یا الگوی معینی است که به صُور گوناگون در ادبیات و هنر تکرار می‌شود» (داد، ۱۳۸۵: ۸۵) و کارکردهای معنایی، القایی و روایی متفاوتی در داستان‌ها دارد (پارسانسب، ۱۳۸۸: ۲۳). از جمله رذایل اخلاقی که در ادبیات بدل به بن‌مایه شده، تزویر است که در قالب رفتارهای یک شخصیت منفی (ریاکار) نمود پیدا می‌کند. تزویر در لغت به معنای «آراستن» (*لغتنامهٔ دهخدا*، ذیل «تزویر») و در اصطلاح، دورویی است؛ به نوعی که فرد در جهت کسب منافع دنیوی به اعمالی دست بزند که برآمده از باطن و نیت‌های حقیقی او نیست. نظر به آثار مخرب تزویر در سطوح فردی و اجتماعی، اشارات متعددی در متون ادبی به این مطلب وجود دارد[۱] و بعضی از مشهورترین ابیات زبان فارسی در مذمت رذیلت ریاست.[۲]

از آنجا که نقد تطبیقی ـ به عنوان یکی از شاخه‌های نقد ادبی ـ به سنجش آثار، عناصر، انواع، سبک‌ها، دوره‌ها، جنبش‌ها، و چهره‌های ادبی و به طور کلی به مقایسهٔ ادبیات در دو یا چند فرهنگ و زبان می‌پردازد (فضیلت، ۱۴۰۱: ۲۸۶) با استفاده از آن می‌توان بن‌مایه‌های یکسان در میراث مکتوب جوامع مختلف را بازجست. همچنین عبارت اسطورهٔ ادبی در مسائل ادبیات تطبیقی که گاهی به‌جای

---

۱. اشاره به زهدفروشی و نقد آن در متون ادبی طبیعتاً وابسته به شرایط سیاسی و اجتماعی دوره‌های تاریخی گوناگون است. برای مثال فضای مه‌آلود اجتماعی سدهٔ هشتم و ظهور شخصیت‌های ریاکار در آن روزگار، طرح انتقادات بسیاری از سوی شاعران آن دوره را در پی دارد که در آثار آن‌ها هویداست (نک. فضیلت، ۱۳۷۹).

۲. برای نمونه بعضی از مشهورترین اشعار حافظ (۱۳۹۰: ۱۹۶) در همین موضوع است که از آن جمله می‌توان به بیت زیر اشاره کرد:

می خور که شیخ و حافظ و مفتی و محتسب — چون نیک بنگری همه تزویر می‌کنند

مضمون یا موضوع به‌کار می‌رود (شورل، ۱۳۸۶: ۹۸) نشان می‌دهد آثار برخاسته از زمینه‌های فرهنگی متفاوت در چه موضوعات و مواضعی تشابه دارند (همان: ۲۵).

بازتاب بن‌مایهٔ تزویر و تذکر نتایج منفی آن محدود به ادب فارسی نیست و ردّپای آن را در دیگر متون نیز می‌توان دید. برای مثال در *انجیل متی* می‌خوانیم که عیسی (ع) خطاب به پیروان و شاگردان خود دربارهٔ تزویر کاتبان و فریسیان هشدار می‌دهد و می‌فرماید: «پس هر آن‌چه بر شما می‌گویند به جای آورید و مراعات کنید، لیک کردار ایشان را در پیش مگیرید، زیرا به آن‌چه می‌گویند عمل نمی‌کنند. [...] دوست می‌دارند که در جشن‌ها به صدر مجلس بنشینند و در کنیسه‌ها بر کرسی‌های نخست تکیه زنند و در ملاء عام سلام بشنوند» (عهد جدید، ۱۳۹۷: ۲۲۳ـ۲۲۴). در ادبیات عرب نیز با این‌گونه انتقادات و هشدارها روبه‌روییم و بعضی نویسندگان و شاعران عرب‌زبان دربارهٔ مضرات تزویر و ریا نکته‌هایی را گوشزد کرده‌اند.

یکی از گونه‌های ادبی رایج که بستر مناسبی برای طرح مسائل اخلاقی و نقد رذیلت‌های اخلاقی به حساب می‌آید، «مقامه» است. مقامه در لغت به معنای «مجلس» یا «جای نشستن» (*لغتنامهٔ دهخدا*، ذیل «مقامه») و اصطلاحاً به یکی از فنون قصه‌گویی اطلاق می‌شود که ضمن آن راوی معینی «شخص واحدی را در حالات مختلف وصف می‌کند» (ابراهیمی حریری، ۱۳۸۳: ۱۱). در این گونهٔ ادبی معمولاً احوالات و سخنان قهرمان مقامه از نظرگاه راوی بیان می‌شود و قهرمان در موقعیت‌های مختلف و در شمایل گوناگون با توسل به آیین و فنون سخنوری توجه و اعتماد مردم را جلب می‌کند و از این طریق برای خود مال و ثروتی فراهم می‌آورد.

پیش‌گام مقامه‌نویسان در ادبیات عرب، بدیع‌الزمان همدانی (۳۵۸ـ۳۹۶) است که با نثری مسجع و مرغوب نخستین‌بار این گونهٔ ادبی را موضوعیت داد و *مقامات* او سرمشق مقامه‌نویسان بعدی شد (دربارهٔ او، نک. همدانی، ۱۳۸۷: ۹ـ۱۴؛ ذکاوتی قراگوزلو، ۱۳۶۴: ۲۳ـ۳۳). از دیگر مقامه‌نویسان مشهور باید به قاسم حریری (۴۴۶ـ۵۱۶) اشاره کرد که *مقامات* وی پنجاه مقامه را در بر دارد و تحت تأثیر بدیع‌الزمان همدانی نوشته شده است. راوی *مقامات حریری*، حارث‌بن همام است که ابتدا در یمن با ابوزید سروجی (قهرمان *مقامات حریری*) برخورد می‌کند که اصطلاحاً معرکه گرفته و فضایل اخلاقی را تذکر می‌دهد، اما در خلوت خود به تمنیات دنیوی مشغول است. مقامه‌های بعدی نیز دربارهٔ رفتارها و کنش‌ها و واکنش‌های همین ابوزید در موقعیت‌های گوناگون است که البته نهایتا از **تزویر** خود **توبه** کرده، رستگار می‌شود.

از سوی دیگر در متون معاصر فارسی نیز می‌توان رگه‌هایی از نقد ریاکاری را دید؛ چراکه نتایج سوء این رذیلت طبیعتا محدود به زمان و مکان نیست و به همین جهت شاعران و نویسندگان ـ از دیرباز تا اکنون ـ در پی یادآوری این نتایج و آسیب‌ها هستند. برای نمونه، بن‌مایهٔ داستان «مردی که نفسش را کُشت» از صادق هدایت (۱۲۸۱ـ۱۳۳۰) نقد تزویر است و هدایت می‌کوشد تا به مدد عناصر داستانی، رفتارهای ریاکارانه در میان مدعیان دروغین عرفان را در بوتهٔ نقد قرار دهد و ضمنا به پیامدهای منفی آن در سطوح اجتماعی اشاره کند. در این پژوهش، بن‌مایهٔ تزویر در مقامهٔ اول

حریری («مقامهٔ صنعانیه») و داستان «مردی که نفسش را کشت» با رویکرد تطبیقی به بحث گذاشته می‌شود و به شباهت‌ها و تفاوت‌های کاربست این بن‌مایه در دو اثر یادشده خواهیم پرداخت.

۱. ۱. پیشینهٔ تحقیق

با توجه به اهمیت *مقامات حریری* در تاریخ ادبیات عرب و نقش این اثر در تکامل و تطور مقامه‌نویسی، تحقیقاتی پیرامون آن صورت گرفته است که به چند نمونه از آنها اشاره می‌شود. علاءالدین افتخار جوادی در سال ۱۳۶۳ ترجمه‌ای کهن از *مقامات حریری* را منتشر کرد که نام مترجم آن روشن نیست اما «در سال ۶۸۶ توسط محمدبن رشید» استنساخ شده است. نسخهٔ دیگر مورد استفادهٔ افتخار جوادی به ترجمهٔ فضل‌اللهبن عثمان (سراج کاتب) و در سال ۶۶۲ کتابت شده است (افتخار جوادی، ۱۳۶۳: ۱۰ـ۱۱). علی رواقی (۱۳۶۵) نیز تصحیحی از همان نسخهٔ ۶۸۶ را منتشر کرد و مقدمهٔ مبسوطی بر آن نوشت که بیشتر حاوی تأملات و نکات لغوی است. نیز رادفر و افتخار جوادی (۱۳۸۲) *فرهنگ مقامات حریری* را که نام مؤلف آن مشخص نیست و در سال ۱۸۶۵ میلادی در لکهنو چاپ شده است، تصحیح و در اختیار علاقه‌مندان قرار دادند. در سال‌های اخیر نیز *مقامات حریری* در بعضی از مقالات، مورد بحث قرار گرفته است که از آن جمله می‌توان به این عناوین اشاره کرد:

«بررسی جلوه‌های عنصر زمان در *مقامات حریری* بر اساس ساختارهای نظریهٔ گفتمان روایی ژرار ژنت» (کریمی‌فرد و تختی، ۱۴۰۲)

«بررسی تطبیقی شخصیت‌پردازی و طرح داستان در *مقامات حمیدی* و *مقامات حریری*» (خنافره و دیگران، ۱۴۰۰).

«تأثیر *مقامات حریری* بر *گلستان* و *بوستان* سعدی» (محمدی، ۱۳۹۷).

«بررسی تطبیقی عناصر داستان سمرقند در *مقامات حریری* و *مقامات حمیدی*» (نجاریان و دیگران، ۱۳۹۵).

هرچند پیرامون «داستان مردی که نفسش را کشت» به طور مستقل پژوهشی دیده نشد، در لابه‌لای پژوهش‌های مربوط به آثار داستانی صادق هدایت اشاراتی به آن دیده می‌شود. عبدالعلی دستغیب در کتاب *نقد آثار صادق هدایت* بر آن است که نویسندهٔ این داستان «به روشنی، بیهودگی ریاضت‌های صوفیانه را برای رسیدن به مرتبه‌های برتر کمال روانی نشان می‌دهد» (دستغیب، ۱۳۵۷: ۵۲). محمدعلی همایون کاتوزیان این داستان را ذیل «روان ـ داستان»های هدایت تعریف می‌کند که جنبهٔ رئالیستی آن بارز است (همایون کاتوزیان، ۱۳۷۲: ۸۳). محمدرضا قربانی نیز در کتاب *نقد و تفسیر آثار صادق هدایت* این داستان را «فریاد هدایت علیه عارفان دروغینی» می‌داند که «خود را جانشین حلاج، بوعلی سینا، جالینوس، حافظ و مولوی می‌دانند، لکن نه بویی از عرفان آنها برده‌اند و نه آنها را می‌شناسند» (قربانی، ۱۳۷۲: ۷۵). هم محمدمنصور هاشمی در کتاب *نقد و تحلیل و گزیده داستان‌های صادق هدایت* ذیل فصل «هدایت روشنفکر» این داستان را تلاشی در راستای نقد عملکرد «روحانی‌نماهای دنیادوست» قلمداد کرده است (هاشمی، ۱۳۸۱: ۹۰). علاوه‌بر این‌ها در مقالاتی نظیر «نقد مکتبی داستان‌های صادق هدایت» (شریفیان و رحمانی، ۱۳۸۹)، و «مطالعهٔ تطبیقی

مایگان در آثار صادق هدایت و فرانتس کافکا» (پارسا، ۱۳۹۸) بحث‌های مختصری دربارهٔ این داستان صورت گرفته است.

۱. ۲. اهمیت و ضرورت پژوهش

حریری و هدایت از مهم‌ترین نویسندگان عرب و ایرانی در قرون مختلف هستند که آثار آنها همواره مورد توجه اهل نظر و مخاطبان و علاقه‌مندان عام ادبیات قرار گرفته است. مطالعه و نقد تطبیقی *مقامات* و داستان «مردی که نفسش را کشت» اولاً برای فهم و درک جداگانهٔ هریک از این دو اثر ضروری به نظر می‌رسد و در وهلهٔ بعد ویژگی‌های مشترک آنها را نشان می‌دهد.

۲. بحث و بررسی

مقامات حریری از زبان شخصی به نام حارث‌بن همام روایت می‌شود که در اثر ناملایمات روزگار سر از صنعا درمی‌آورد و نااندیشیده و پیش‌بینی‌نشده به مجلس ابوزید سروجی راه پیدا می‌کند. این ابوزید که شخصی لاغراندام است و ظاهر درویشان را دارد، سخنور توانایی است و حاضران در مجلس را موعظه می‌کند. محور مواعظ او مسائلی نظیر نکوهش رذایل اخلاقی، غلبه بر نفسانیات، یادآوری مرگ و روز رستاخیز و عبرت‌گرفتن از حوادث دنیاست و با استناد به ابیاتی که در نکوهش دنیاخواهی است این نصایح را قوت و غنا می‌بخشد. حاضران در مجلس که لابد با شنیدن سخنان ابوزید متنبه گشته‌اند، هرکدام سکه یا متاعی به او می‌دهند تا صرف مخارج خود کند یا به دوستانش بدهد. سپس حارث شروع به تعقیب ابوزید می‌کند تا مقصد او را پیدا کند و در نهایت ابوزید وارد غاری می‌شود که نان و بزغالهٔ کباب‌شده و شراب در آنجا فراهم است. در این لحظه، حارث شروع به سرزنش ابوزید می‌کند و ابوزید ـ که از این تعقیب و گریز خشمگین شده است ـ این عمل خود را با استناد به ابیاتی توجیه می‌کند. لُبّ لُباب آن ابیات هم این است که گردش روزگار سبب شده است تا ابوزید با مکر و فریب، دنبال «حلوای روغنی و خرما» باشد و «اگر روزگار در حکم خود به انصاف رفتار می‌کرد، هرگز انسان‌های رسوا و بدنام را مالک حکم و فرمانروایی نمی‌کرد» (حریری، ۱۳۸۷: ۷۳).[۱]

در داستان «مردی که نفسش را کشت» ماجرای زندگی میرزا حسینعلی از زاویهٔ دید دانای کل روایت می‌شود. این میرزا حسینعلی دبیر یک مدرسه است که به ادبیات و اندیشهٔ صوفیه سخت علاقه دارد و مترصد فرصتی است تا مشغول ریاضت شود. معلم عربی همان مدرسه، شخصی است به نام شیخ ابوالفضل که به نوعی بین او و میرزا حسینعلی رابطهٔ مراد و مریدی وجود دارد. کلیدی‌ترین توصیهٔ شیخ ابوالفضل «کشتن نفس» است و «اعظم دولت‌ها و لذت‌ها» را «مطیع‌کردن نفس» می‌داند (هدایت، ۱۳۴۳: ۱۸۴). یک روز که میرزا حسینعلی به شکلی سرزده و اتفاقی وارد خانهٔ شیخ ابوالفضل می‌شود گربه‌ای را می‌بیند که «یک کبک پخته به دهنش گرفته» و شیخ ابوالفضل نیز «مانند دیوانه‌ها دنبال گربه» می‌دود (همان: ۱۹۴). از سوی دیگر شخصی نیز

---

۱. مقامه‌های بعدی نیز در حقیقت ادامهٔ تعقیب و گریزهای حارث و ابوزید است که در موقعیت‌های گوناگون با هم برخورد می‌کنند.

همین شیخ ابوالفضل را متهم کرده بود که دختر او را به عنوان خدمتکار برده و «هزار بلا سرش» آورده است.

بدین ترتیب اسطورهٔ شیخ ابوالفضل در ذهن میرزا حسینعلی می‌شکند «و همهٔ کابوس‌های هراسناکی که اغلب به او روی می‌آورد، این دفعه سخت‌تر و تندتر به او هجوم‌آور شده بود» (همان: ۱۹۶). در نهایت نیز میرزا حسینعلی شبی را به عیش و عشرت می‌گذراند و چند روز بعد در روزنامه‌ها می‌نویسند: «آقای میرزا حسینعلی از معلمین جوان جدی، به علت نامعلومی انتحار کرده است» (همان: ۲۰۳).

۲. ۱. نقد ساختاری و کارکرد بن‌مایهٔ تزویر در دو متن

چنان‌که مروری گذرا بر دو متن مورد بحث نشان داد، شباهت بن‌مایه و نوع روایت و شخصیت‌پردازی میان «مقامهٔ صنعانیه» و «مردی که نفسش را کشت» قابل چشم‌پوشی نیست. همان‌گونه که شورل (۱۳۸۶: ۱۰۹) خاطرنشان می‌سازد اسطورهٔ ادبی هم در ساحت مضمون و هم به‌عنوان ساختار قابل بررسی است و تلاش ما در اینجا معطوف به این است که نشان دهیم شباهت‌های ساختاری دو متن موردنظر چگونه در نهایت منجر به محوریت بن‌مایهٔ تزویر در آنها شده است. در ادامهٔ بحث به تأمل و نقد و نظر در این شباهت‌ها می‌پردازیم و البته نشان می‌دهیم که تفاوت در پایان‌بندی این دو متن برآمده از دو نوع مختلف جهان‌بینی است.

۲. ۱. ۱. حارث و میرزا حسینعلی: در جست‌وجو

نخستین شباهت «مقامهٔ صنعانیه» و «داستان مردی که نفسش را کشت» در روحیهٔ جست‌وجوگرانهٔ حارث‌بن همام و میرزا حسینعلی نهفته است. این ویژگی در اثر حریری نسبت به داستان صادق هدایت هرچند کم‌رنگ‌تر است، به هر حال جزئی از شخصیت حارث به حساب می‌آید که آغازگر ماجراهای او و ابوزید سروجی است. حارث به جهت «فقر و درویشی» از دوستان خود جدا می‌افتد و با «بی‌چیزی آشکار» وارد یمن می‌شود و در صنعا سرگردان و پرسان در جست‌وجوی ادیب کاربلدی است تا به وسیلهٔ سخنان او اندوهش را برطرف سازد (حریری، ۱۳۸۷: ۶۹). در ادامهٔ این سرگردانی‌ها به طور اتفاقی وارد مجلس وعظ ابوزید می‌شود و ازدحام مردم برای او جلب توجه می‌کند.

در داستان هدایت اما حسینعلی میرزا به جهت استعدادی که از نوجوانی در طی طریق از خود نشان داده بود و انس و الفتی که با مسائل و متون صوفیه داشت، نیاز به پیر طریقت را در سیر و سلوک عرفانی‌اش به خوبی احساس می‌کرد. در واقع او «برای شروع، محتاج مرشد» بود و در آن مرحله نیاز داشت «کسی او را راهنمایی بکند» (هدایت، ۱۳۴۳: ۱۸۳). میرزا حسینعلی پس از جست‌وجوهای بسیار در این وادی، با شیخ ابوالفضل آشنا شد که تنها توصیه‌اش غلبه بر نفس اماره به وسیلهٔ ریاضت بود. می‌بینیم که ویژگی جست‌وجوگری هم در حارث و هم در میرزا حسنعلی آشکار است.

۲. ۱. ۲. سخنوری و نقش آن در داستان‌های *مقامات حریری*

سخنوری یا خطابه به فنی گفته می‌شود که «به وسیلهٔ آن، گوینده، شنونده را [با] سخن خود اقناع و بر منظور خویش ترغیب می‌کند» (فروغی، ۱۳۳۰: ۱). ارسطو رسالهٔ مستقلی در این موضوع نگاشته که ذیل عنوان *خطابه* ترجمه و منتشر شده است (نک. ارسطو، ۱۳۹۹).

تحریک احساسات مخاطب (شورانگیزی) یکی از عناصر و اهداف مهم فن سخنوری است (فروغی، ۱۳۳۰: ۲۵) و برانگیختن احساسات و عواطف و هیجانات شنونده گاه با استناد و ارجاع به کلام دیگران صورت می‌گیرد. استفاده از شعر و ضرب‌المثل در خطابه، در واقع ارجاع به گفته‌های پیشینیان است و سخنور بدین ترتیب بر تجربه‌های عامی دست می‌گذارد که شهرت و مقبولیت مردم را به دست آورده‌اند (نک. مقیمی و دیگران، ۱۳۹۹: ۳۴۵).

مهم‌ترین عاملی که سبب جلب توجه و اعتماد حاضران در مجلس ابوزید و محضر شیخ ابوالفضل می‌شود، هنر سخنوری این دو و آمیختن سخن آنها با اشعار و امثال آبدار است. تزویر در واقع «چیزی را خلاف واقعیت آن نشان‌دادن» است (انوری و دیگران، ۱۳۸۲، ذیل «تزویر») و شخص مزور بعضاً در این راستا مجبور است که به گفته‌های دیگران استناد کند. استفاده از شعر و ارجاع به سخنان نغز دیگران به جهت تأثیرگذاری غیرقابل کتمانی که دارد، به گفته‌های شخص مزور غنای خاصی می‌بخشد و مخاطبان او را سریعاً دچار احساسات می‌کند. برانگیخته‌شدن احساسات شنوندگان بدین معناست که شخص ریاکار به هدف خود رسیده و از این طریق بر شهرت، محبوبیت، یا ثروت او افزوده می‌گردد و به طور کلی جایگاه و پایگاه اجتماعی‌اش ارتقا می‌یابد.

در مقامهٔ اول *مقامات حریری* نخستین چیزی از مجلس ابوزید که برای حارث جلب توجه می‌کند، وسعت آن و بعد ازدحام و گریهٔ مردم است و راوی اساسا برای آن‌که بفهمد چه کسی مردم را این‌گونه متأثر و منقلب ساخته است وارد آن جمع می‌شود (حریری، ۱۳۸۷: ۶۹). حارث پس از ورود به مجلس ابتدا در ویژگی‌های ظاهری ابوزید دقیق می‌شود و بعد خلق سجع‌های متعدد و لفاظی‌های ابوزید نظر او را جلب می‌کند. این ابوزید پس از وعظ مردم و نکوهش دنیاطلبی آنها سه بیت می‌خواند و بدین ترتیب «داروی تلخ نصیحت» را «به شهد ظرافت» می‌آمیزد. بلافاصله بعد از خواندن این ابیات و آماده‌شدن ابوزید برای خروج از مجلس است که هریک از حاضران «دست خودش را در گریبانش» می‌برد و «دلوی از عطا و بخشش خود را برای او پر» می‌کند (همان: ۷۲).

همچنین شخصیت شیخ ابوالفضل در داستان «مردی که نفسش را کشت» اغلب در جهت تحریک احساسات میرزا حسینعلی و دیگر شاگردان خود از همین حربه استفاده می‌کند و تأکید و توجه فراوانی به استفاده از ابیات و امثال فارسی و عربی دارد. او «هر حرفی که به میان می‌آمد فورا یک مثل یا جملهٔ عربی آب‌نکشیده و یا از اشعار شعرا به استشهاد آن می‌آورد و با لبخند پیروزمندانه تأثیر حرفش را در چهرهٔ حضار جست‌وجو می‌کرد» (هدایت، ۱۳۴۳: ۱۷۹). جملهٔ اخیر به روشنی نشان می‌دهد که شیخ ابوالفضل به اثرگذاری و کارایی این گونه استنادات و استشهادات به خوبی واقف است و به همین علت نیز از آن‌ها استفاده می‌کند. ترجیع‌بند تعلیمات شیخ ابوالفضل

«کشتن نفس» بود و با استناد به کلام پیشینیان بر این توصیه انگشت تأکید می‌گذاشت. او در هدایت و راهنمایی میرزا حسینعلی در مسیر سلوک «شرح مبسوطی خطابه‌مانند پر از احادیث و اشعار که در مقام کشتن نفس حاضر کرده بود» برای او می‌خواند (همان: ۱۸۴) و بر این بیت سراج‌الدین راجی تأکید ویژه‌ای داشت:

نفس چون سیر گشت بستیزد　　توسن‌آسا به هر سو آلیزد

میرزا حسینعلی تحت تأثیر همین ابیات «پر از بیم و امید» قرار می‌گیرد و متوجه می‌شود که اولین گام در مسیر سلوک، «کشتن نفس بهیمی و اهریمنی است که انسان را از رسیدن به مطلوب بازمی‌دارد» (همان: ۱۸۸).

۲. ۱. ۳. چون به خلوت می‌روند...

در مباحث مربوط به عناصر داستان، دو عنصر «گره‌افکنی» و «نقطهٔ اوج» اهمیت درخور توجهی دارند. مقصود از گره‌افکنی، «وضعیت یا موقعیت دشواری» است که گاهی به شکل ناگهانی بروز می‌کند و سبب دگرگونی مسیرها و برنامه‌ها و نگرش‌ها می‌شود (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۹۴ـ۹۵). در مقامهٔ صنعانیه، گره‌افکنی زمانی صورت می‌گیرد که ابوزید پس از مجلس وعظ سعی دارد به صورت مخفیانه به منزل خود بازگردد و مسیر حرکتش را از دیگران پنهان می‌کند. وقتی حارث متوجه پنهان‌کاری ابوزید می‌شود مخفیانه او را تعقیب می‌کند تا این‌که ابوزید به غاری می‌رسد و «غفلتا» وارد آن‌جا می‌شود (حریری، ۱۳۸۷: ۷۲). بدین ترتیب برای خوانندهٔ مقامه نوعی «تعلیق» و حس کنجکاوی ایجاد می‌شود تا بداند در آن غار چه خبر است. تعلیق در مقامهٔ صنعانیه حالتی روان‌شناختی دارد؛ چراکه خواننده کنجکاو می‌شود تا بداند ابوزید چه چیز یا چیزهایی را از مردم پنهان می‌کند و اساساً چرا به صورت ناشناس و مخفیانه به آن غار رفته است.

در داستان «مردی که را نفسش کشت» آنچه بیش از هر چیز مخاطب را نسبت به دنبال‌کردن ماجرا ترغیب می‌کند، فریادهای توأم با عصبانیت شخصی است که دم منزل شیخ ابوالفضل ایستاده و میرزا حسینعلی با او رودررو می‌شود. این شخص در حالی که «موهای سرش را می‌کند» دربارهٔ رسوایی اخلاقی شیخ ابوالفضل صحبت می‌کند و تأکید دارد که در عدلیه از او شکایت خواهد کرد (هدایت، ۱۳۴۳: ۱۹۱). میرزا حسینعلی با دیدن این صحنه صبرش لبریز می‌شود و به آن شخص عصبانی یادآوری می‌کند که این‌جا منزل شیخ ابوالفضل است و لابد او شیخ ابوالفضل را با شخص دیگری اشتباه گرفته. اما شخص عصبانی در پاسخ می‌گوید که: «همان بی‌همه‌چیز را می‌گویم» (همان‌جا). بدین ترتیب تردیدی جدی در ذهن میرزا حسینعلی دربارهٔ شیخ ابوالفضل ایجاد می‌شود و سؤالاتی از این قبیل ذهن او را مشغول می‌کند: «آیا راست بود؟ آیا اشتباه نکرده؟ شیخ ابوالفضل که به او [یعنی میرزا حسینعلی] کشتن نفس را قبل از همه چیز توصیه می‌کرد، آیا خودش نتوانسته در این مجاهده فایق بشود؟ آیا او خود لغزیده و یا او را اسباب دست خودش کرده و گول زده است؟» (همان‌جا). این پرسش‌ها و شک‌ها در ذهن مخاطب داستان هدایت نیز شکل می‌گیرد و برای پاسخ به آنها ترغیب می‌شود که ادامهٔ داستان را دنبال کند.

«نقطهٔ اوج» نیز یکی از حساس‌ترین مرحله‌ها در جهان داستان است که ابهام‌ها و نقاط تاریک داستان در آن بر خواننده آشکار می‌شود (پارسی‌نژاد، ۱۳۷۷: ۱۴۷). در این قسمت از داستان معمولاً هیجان خواننده به اوج خود می‌رسد و اغلب به حس تعجب او منجر می‌شود. نقطهٔ اوج در واقع نتیجهٔ منطقی داستان است؛ بدین معنی که وقتی مخاطب رخدادهای گذشتهٔ داستان را در ذهن خود مرور می‌کند، می‌تواند تکامل تدریجی و توسعهٔ حوادث داستان را ببیند و مسیر حرکت حادثه‌ها را تا رسیدن به نقطهٔ اوج تشخیص دهد (یونسی، ۱۳۴۱: ۱۷۱ـ۱۷۲).

یکی دیگر از شباهت‌های «مقامهٔ صنعانیه» و داستان «مردی که نفسش را کشت» در نقطهٔ اوج آنهاست؛ با این تفاوت که در اولی، کنجکاوی حارث نسبت به زندگی ابوزید پیش‌زمینهٔ نقطه اوج است و در داستان هدایت اتفاقات دم منزل شیخ ابوالفضل زمینه‌ساز نقطهٔ اوج داستان می‌شود. حارث پس از آن‌که به تعقیب ابوزید می‌پردازد، می‌بیند که او وارد غاری می‌شود و بعد هم در غار، «با خادمی بر سر نان [پخته‌شده از] آرد سفید و بزغاله‌ای کباب‌شده روی سنگ» هم‌سفره شده، «خُم بزرگ شراب» هم مقابل آنهاست (حریری، ۱۳۸۷: ۷۲). در همین لحظه است که سیرت ابوزید برای حارث هویدا می‌شود و مخاطب نیز به این مطلب پی می‌برد که هشدارهای ابوزید سخنور در باب غفلت از حق و توصیه‌های او دربارهٔ پرهیز از دنیادوستی، راهی برای ثروت‌اندوزی خود او بوده است. در این نقطه از مقامه روشن می‌شود که سخنوری‌های ابوزید دربارهٔ مسائل دینی و اخلاقی چیزی جز تزویر نبوده و در حقیقت مردم را از امری برحذر می‌داشته که خود گرفتار آن است.

در داستان هدایت نیز پس از آن‌که میرزا حسینعلی برای یافتن حقیقت، و سنجش صحّت و سُقم ادعاهای مرد عصبانی وارد منزل شیخ ابوالفضل می‌شود، با صحنه‌ای شبیه به آن‌چه در «مقامهٔ صنعانیه» دیدیم، مواجه می‌گردد. هرچند میرزا حسینعلی، شیخ ابوالفضل را در حالتی می‌بیند که سفره‌ای محقر مقابل او پهن است، با پریدن گربه‌ای به داخل اتاق که «یک کبک پخته به دهنش گرفته بود» (هدایت، ۱۳۴۳: ۱۹۴) معلوم می‌شود که آن سفره در واقع برای ظاهرسازی بوده است. شیخ ابوالفضل دقایقی را دنبال گربه می‌دود و بعد از مراجعت به همان اتاق، خطاب به میرزا حسینعلی می‌گوید: «می‌دانید گربه از هفتصد دینار که بیشتر ضرر بزند، شرعا کشتنش واجب است» (همان‌جا). با دیدن این صحنه است که میرزا حسینعلی به باطن شیخ ابوالفضل آگاه می‌شود و یقین می‌کند که «این شخص یک نفر آدم معمولی است» (همان‌جا). در واقع شیخ ابوالفضل نیز ـ دقیقا مثل ابوزید ـ شخص ثروتمند و دنیاطلبی است که «این دم و دستگاه و دوز و کلک‌ها» را صرفا برای فریب‌دادن امثال میرزا حسینعلی و جلب اعتماد او صورت داده است (همان: ۱۹۵).

۲. ۱. ۴. گره‌گشایی و توجیه تزویر

«گره‌گشایی» به حادثه‌ای در داستان گفته می‌شود که به طور معمول پس از نقطهٔ اوج رخ می‌دهد و سرنوشت قهرمان و یا شخصیت‌های داستان را برای مخاطب روشن می‌کند (شریفی، ۱۳۸۷: ۱۲۰۸). هرچند در هر دو متن مورد بحث ما گره‌گشایی داستان و نقطهٔ اوج آن از جهت زمانی چندان قابل‌تفکیک نیستند، رخدادهای پس از نقطهٔ اوج در داستان هدایت با طول و تفصیل بیشتری بیان می‌شود. در عوض در «مقامهٔ صنعانیه» با توجیهات ابوزید روبه‌رو هستیم که باز هم با ابزار شعر

می‌کوشد تا دورویی خود را محصول جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند و مناسباتی که بر آن حاکم است، نشان دهد. ابوزید پس از رویارویی با حارث و برملاشدن اسرارش ابتدا خشمگین می‌شود، اما پس از فرونشستن خشمش ابیاتی را در این مضمون می‌خواند که «روزگار مرا وادار ساخته است که از طریق باریکی و ظرافت مکر و تدبیر خود، وارد بیشهٔ شیر شوم» و «اگر روزگار در حکم خود، به انصاف رفتار می‌کرد، هرگز انسان‌های رسوا و بدنام را مالک حکم و فرمانروایی نمی‌کرد» (حریری، ۱۳۸۷: ۷۲ـ۷۳). ابوزید پس از خواندن این اشعار از حارث می‌خواهد که با او هم‌سفره شود و حتی اگر می‌خواهد هر آن‌چه دیده است را به مردم بگوید تا او را رسوا کند. حارث نیز پس از دانستن نام ابوزید، از آن‌جا بازمی‌گردد و بدین صورت «مقامهٔ صنعانیه» به پایان می‌رسد.

میرزا حسینعلی در مقایسه با حارث احساس غبن و سرخوردگی بیشتری می‌کند؛ چراکه شیخ ابوالفضل مراد و پیر طریقت او بوده و با اتفاقات عجیبی که در منزل شیخ ابوالفضل افتاده، بنیان‌های فکری میرزا حسینعلی به کلی در هم شکسته و اعتماد خود را نسبت به اهل معنا و مدعیان تصوف کاملاً از دست‌رفته می‌بیند: «به نظرش آمد که زندگی او بیهوده به سر رفته، یادگارهای شوریده و درهم سی‌سال از جلوش می‌گذشت. خودش را بدبخت‌ترین و بی‌فایده‌ترین جانوران حس کرد» (هدایت، ۱۳۴۳: ۱۹۶).

۲. ۱. ۵. جهان‌ها و پایان‌های متفاوت

در نگارش و سامان‌دهی پایان هر داستان یا متنی که شکل روایی دارد اغلب کشمکش و تضاد بین شخصیت‌ها نیز به پایان می‌رسد (احمدی، ۱۳۷۰: ۵۷) و اندیشه و جهان‌بینی مؤلف تا حدی بر مخاطب آشکار می‌شود. بعضاً ـ و بیشتر در متون کلاسیک ـ نویسنده با نحوه و ایدهٔ پایان‌بندی داستان، به شکل ضمنی یا صریح، از سیر منطقی رخدادها و ترتیب و توالی آن و نیز فرجام شخصیت‌ها نتیجه‌گیری می‌کند. پایان متن و نتیجه یا نتایجی که از آن به دست می‌آید اولاً با نگرش‌ها و بینش‌های نویسنده ارتباط دارد و دوماً تا حدود زیادی وابسته به هدف مؤلف از نوشتن آن داستان یا قصه است.

ویژگی اخیر خصوصاً در متون تعلیمی به وضوح دیده می‌شود؛ چراکه هدف از تألیف آنها چیزی جز درافکندن مسائل و مطالب اخلاقی در بستر فرم ادبی نیست (نک. محمدی و بهاروند، ۱۳۹۰). برای نمونه می‌توان به *کلیله و دمنه* اشاره کرد که تنبیهات و اشارات اخلاقی آن زبانزد است و به تصریح نصرالله منشی «کان خرد و حصافت و گنج تجربت و ممارست است» (منشی، ۱۳۸۶: ۱۸). در پایان باب «زاهد و راسو» از همان متن، با چنین نتیجه‌گیری اخلاقی صریحی مواجه هستیم: «این است داستان کسی که پیش از قرار عزیمت کاری به امضا رساند و خردمند باید که این تجارب را امام سازد و آینهٔ رای خویش را به اشارت حُکما صیقلی کند» (همان: ۲۶۵).

گذشته از مشابهت‌های چشمگیری که میان «مقامهٔ صنعانیه» و «مردی که نفسش را کشت» از جهت بن‌مایه و شخصیت‌پردازی و پیرنگ وجود دارد، پایان‌بندی این دو متن به کلی متفاوت

است و این اختلاف ناشی از تفاوت جهان‌بینی حریری و هدایت، و نیز سنت‌های فکری آنهاست.[۱] دیدیم که در پایان «مقامهٔ صنعانیه» حارث از غار برگشت و از صحنه‌هایی که دیده بود شگفت‌زده شد. اما اگر به مقامهٔ پایانی *مقامات حریری* («مقامهٔ بصریه») رجوع کنیم، خواهیم دید که حارث این‌بار در مسجد جامع بصره با ابوزید مواجه می‌شود و طبق معمول، جمعیتی از مردم را می‌بیند که گرد او حلقه زده‌اند و ابوزید هم مشغول نصیحت آنهاست. او بعد از ذکر فضایل شهر بصره و یادآوری سجایای اخلاقی و رفتاری ساکنان آنجا بر «شرف و منزلت» بصری‌ها تأکید می‌کند (حریری، ۱۳۸۷: ۴۷۴) و سپس از توانایی‌ها و استعدادهای خود می‌گوید که توانسته است عقل‌های بسیاری را فریب دهد و بدین ترتیب فرصت‌های بی‌نظیری را برای خود فراهم کند (همان: ۴۷۵).

ابوزید در پایان این خطابه تأکید دارد که خواستار مال و بخشش بصریان نیست و در عوض، خواهان نزول دعای آنهاست تا توفیق توبه پیدا کند و در این موضوع ابیاتی را نیز برای حضار می‌خواند. پس از این دیدار، حارث مدت‌ها از ابوزید بی‌خبر می‌ماند تا این‌که متوجه می‌شود او به سروج بازگشته و «جامهٔ پشمین» پوشیده و تبدیل به زاهدی مشهور در آن شهر شده است (همان: ۴۷۸ـ۴۷۹). حارث با ابوزید در همان شهر ـ برای آخرین‌بار ـ روبه‌رو می‌شود و به عنوان آخرین نصیحت از او می‌شنود که «مرگ را نصب‌العین خودت قرار بده» (همان: ۴۸۴). می‌بینیم که مقامهٔ «بصریه» با توبهٔ نصوح ابوزید و رستگاری او به پایان می‌رسد و حریری با این نحوهٔ پایان‌بندی تلویحا به خوانندگان متن بشارت می‌دهد که درِ توبه همواره باز است و رستگاری ممکن.

پایان‌بندی در داستان «مردی که نفسش را کشت» اما به طور کلی از لون دیگری است که به خوبی روحیات و تفکرات صادق هدایت دربارهٔ روابط اجتماعی را پیش چشم ما می‌گذارد. نومیدی و یأس جزء جدانشدنی جهان‌بینی هدایت است که مایه‌های آن را هم در نوشته‌های وی و هم در زندگی شخصی‌اش به روشنی می‌توان دید. پایان تلخ زندگی هدایت ـ یعنی خودکشی او در نوزدهم فروردین ۱۳۳۰ در پاریس ـ آینه‌ای از پایان‌بندی بسیاری از آثار اوست. به عبارت دیگر، هدایت با خودکشی‌اش همان کاری را کرد که بعضی از مهم‌ترین شخصیت‌های داستانی‌اش دست به آن زدند. فرجام آبجی خانم در داستانی با همین نام، خودکشی بهرام در داستان «گرداب»، مرگ خودخواستهٔ اودت در «آینهٔ شکسته»، و نظایر این‌ها به خوبی نشان می‌دهد که یأس و مرگ‌اندیشی بن‌مایهٔ مهمی در داستان‌های هدایت است که بعضاً به خودکشی شخصیت‌ها در داستان‌های او می‌انجامد (نک. جمشیدی، ۱۳۷۶: ۳۰۷ـ۳۲۵).

در داستان «مردی که نفسش را کشت» نیز میرزا حسینعلی که نمی‌توانست ریاکاری و دغل‌بازی شیخ ابوالفضل را هضم کند و دچار بحران عمیقی در فکر و فلسفه شده بود، در نهایت خودش را کشت؛ چراکه «ساعت‌های نومیدی، ساعت‌های خوشی، سرگردانی و بدبختی را می‌شناخت و دردهای فلسفی را که برای تودهٔ مردم وجود خارجی ندارد، می‌دانست. ولی حالا

---

۱. هدایت با انتخاب عنوان داستان خود نیز تفاوت ایده و اندیشهٔ خود را با جهان‌بینی سنتی به شکلی ظریفی نشان می‌دهد. اصطلاح «کشتن نفس» در ذهن و زبان صوفیه به معنای ازبین‌بردن تمایلات و هواهای نفسانی است، اما هدایت از این عبارت در معنای خودکشی استفاده و از واژهٔ «نفس» معنای «خود» را افاده کرده است.

خودش را بی‌اندازه تنها و گمگشته حس می‌کرد. سرتاسر زندگی برایش مسخره و دروغ شده بود» (هدایت، ۱۳۴۳: ۱۹۸).

۳. نتیجه‌گیری

پیامدهای سوء کژتابی رفتاری و کنش‌های دوگانه در سطوح فردی و اجتماعی سبب شده است که این موضوع در جایگاه بن‌مایهٔ ادبی در آثار ملل مختلف ظاهر گردد و نویسندگان و شاعران همواره آن را بدل به دستمایه‌ای برای خلق آثارشان ساخته‌اند. از جملهٔ این آثار می‌توان به *مقامات حریری* (با تکیه بر مقامهٔ اول) و داستان «مردی که نفسش را کشت» از صادق هدایت اشاره کرد که علی‌رغم فاصلهٔ زمانی چشمگیری که دارند با استفاده از ساختارهای بعضاً مشابه در پروردن این بن‌مایه تاحدودی یکسان عمل کرده‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد که حریری و هدایت به ترتیب در شخصیت‌پردازی ابوزید سروجی و شیخ ابوالفضل بر فن سخنوری آن‌ها انگشت تأکید نهاده و نشان داده‌اند که شخصیت‌های مزبور با اتکاء به این مهارت توانسته‌اند مخاطبان خود را تحت تأثیر قرار دهند و از این طریق کسب اعتبار کنند. شباهت دیگر این دو متن در ساخت و پرداخت موقعیتی است که راوی *مقامات* (حارث‌بن همام) و قهرمان داستان هدایت (میرزا حسینعلی) به باطن و حقیقت شخصیت ابوزید و شیخ ابوالفضل پی می‌برند: هردو آن‌ها در خلوت خود مشغول عیش و عشرت‌اند و بدین ترتیب روشن می‌شود که سخن آن‌ها برآمده از باطن آن‌ها نبوده و متضمن فریب‌کاری و دگرسان‌نمایی است. نقطهٔ افتراق این دو متن در پایان‌بندی آن‌ها نهفته است که برآمده از دو زیست‌جهان مختلف ـ و حتی متضاد ـ است: ابوزید نهایتاً با دعای مردم به توبه و رستگاری نائل می‌آید و میرزا حسینعلی در اثر سرخوردگی از نحلهٔ صوفیان فریبکار، در اندوه اعتماد بربادرفته‌اش به زندگی خود پایان می‌دهد.

منابع

ابراهیمی حریری، فارس (۱۳۸۳). *مقامه‌نویسی در ادبیات فارسی و تأثیر مقامات عربی در آن*. تهران: دانشگاه تهران.

احمدی، بابک (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.

ارسطو (۱۳۹۹). *خطابه*. ترجمهٔ اسماعیل سعادت، تهران: هرمس.

افتخار جوادی، علاءالدین [به اهتمام] (۱۳۶۳). *ترجمهٔ کهن مقامات حریری*. تهران: بی‌نا.

انوری، حسن، و دیگران (۱۳۸۲). *فرهنگ بزرگ سخن*. تهران: سخن.

پارسا، شمسی (۱۳۹۸). «مطالعهٔ تطبیقی مایگان در آثار صادق هدایت و فرانتس کافکا». *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، د ۱۰، ش ۳۶. صص ۶۷ـ۹۴.

پارسانسب، محمد (۱۳۸۸). «بن‌مایه: تعاریف، گونه‌ها، کارکردها و...». *فصلنامهٔ نقد ادبی*، س ۱، ش ۵. صص ۸ـ۴۰.

پارسی‌نژاد، کامران (۱۳۷۷). *ساختار و عناصر داستان*. تهران: سورهٔ مهر.

جمشیدی، اسماعیل (۱۳۷۳). *خودکشی صادق هدایت*. تهران: زرین.

حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد (۱۳۹۰). *دیوان*. به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: زوار.

حریری، ابومحمد قاسم‌بن علی (۱۳۸۷). *مقامات حریری*. ترجمهٔ طواق گلدی گلشاهی، تهران: امیرکبیر.

خنافره، هدیه، و دیگران (۱۴۰۰). «بررسی تطبیقی شخصیت‌پردازی و طرح داستان در *مقامات حمیدی* و *مقامات حریری*». *فصلنامهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی*، د ۱۵، ش ۵۷. صص ۴۲۹ـ۴۵۹.

داد، سیما (۱۳۸۵). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۵۷). *نقد آثار صادق هدایت*. تهران: سپهر.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). *لغتنامه*. تهران: دانشگاه تهران.

ذکاوتی قراگوزلو، علیرضا (۱۳۶۴). *بدیع‌الزمان همدانی و مقامات‌نویسی*. تهران: اطلاعات.

رادفر، ابوالقاسم، و علاءالدین افتخار جوادی (۱۳۸۲). *فرهنگ مقامات حریری*. تهران: پازینه.

رواقی، علی [مترجم] (۱۳۶۵). *مقامات حریری*. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی محمد رواقی.

شریفی، محمد (۱۳۸۷). *فرهنگ ادبیات فارسی*. تهران: نشر نو و معین.

شریفیان، مهدی، و کیومرث رحمانی (۱۳۸۹). «نقد مکتبی داستان‌های صادق هدایت». *شعرپژوهی*، د ۲، ش ۳. صص ۱۴۳ـ۱۷۸.

شورل، ایو (۱۳۸۶). ادبیات تطبیقی. ترجمهٔ طهمورث ساجدی، تهران: امیرکبیر.

عهد جدید. (۱۳۹۷). ترجمهٔ پیروز سیار، تهران: نی.

فروغی، محمدعلی (۱۳۳۰). *آئین سخنوری*. تهران: دانش.

فضیلت، محمود (۱۳۷۹). «استعاره‌ای در ابهام». *نثرپژوهی ادب فارسی*، ش ۶، صص ۷۷ـ۹۲.

فضیلت، محمود (۱۴۰۱). *اصول و طبقه‌بندی نقد ادبی*. تهران: زوار.

قربانی، محمدرضا (۱۳۷۲). *نقد و تفسیر آثار صادق هدایت*. تهران: ژرف.

کریمی‌فرد، غلامرضا، و فاطمه تختی (۱۴۰۲). «بررسی جلوه‌های عنصر زمان در *مقامات حریری* بر اساس ساختارهای نظریهٔ گفتمان روایی ژرار ژنت». *فصلنامهٔ نقد، تحلیل، و زیبایی‌شناسی متون*، س ۶، ش ۲. صص ۴ـ۲۸.

محمدی، علی، و آرزو بهاروند (۱۳۹۰). «پایان‌بندی در داستان با رویکرد ادبیات تعلیمی». *پژوهشنامهٔ ادبیات تعلیمی*، د ۳، ش ۱۱. صص ۱۱۱ـ۱۳۴.

محمدی، محمدعلی (۱۳۹۷). «تأثیر *مقامات حریری* بر *گلستان* و *بوستان* سعدی». *فنون ادبی*، س ۱۰، ش ۳. صص ۱۱۵ـ۱۲۸.

مطهری، مرتضی (۱۳۹۰). *فلسفهٔ اخلاق*. تهران: صدرا.

مقیمی، مجید، و دیگران (۱۳۹۹). «ارسطو، خطابه و شعر با تأکید بر شگردشناسی». *مطالعات زبانی و بلاغی*، د ۱۱، ش ۲۱. صص ۳۳۳ـ۳۶۲.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۵). *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

منشی، نصرالله (۱۳۸۶). *ترجمهٔ کلیله و دمنه*. تصحیح و توضیح مجتبی مینوی، تهران: امیرکبیر.

میرصادقی، جمال (۱۳۹۴). *عناصر داستان*. تهران: سخن.

نجاریان، محمدرضا (۱۳۹۵). «بررسی تطبیقی عناصر داستان سمرقند در *مقامات حریری* و *مقامات حمیدی*». فصلنامهٔ *مطالعات ادبیات تطبیقی*، د ۱۰، ش ۳۸. صص ۹ـ۳۰.

هاشمی، محمدمنصور (۱۳۸۱). *نقد و تحلیل و گزیده داستان‌های صادق هدایت*. تهران: روزگار.

هدایت، صادق (۱۳۴۳). *سه قطره خون*. تهران: کتاب‌های پرستو.

همایون کاتوزیان، محمدعلی (۱۳۷۲). *صادق هدایت، از افسانه تا واقعیت*. ترجمهٔ فیروزه مهاجر، تهران: طرح نو.

همدانی، ابوالفضل احمدبن حسین (۱۳۸۷). *مقامات بدیع‌الزمان همدانی*. تهران: امیرکبیر.

یونسی، ابراهیم (۱۳۴۱). *هنر داستان‌نویسی*. تهران: امیرکبیر.

References

Ahmadi, Babak. (1991). Text structure and interpretation, Tehran: Markaz. (In Persian)

Anvari, Hassan, and others. (2003). Farhange Bozorge Sokhan, Tehran: Sokhan. (In Persian)

Aristotle (2019). Rhetoric, translated by Ismeeil Saadat, Tehran: Hermes. (In Persian)

Dad, Sima (2006). Dictionary of Literary Terms, Tehran: Morvarid. (In Persian)

Dastghib, Abdul Ali. (1978). Criticism of Sadegh Hedayat's works, Tehran: Sepehr. (In Persian)

Dehkhoda, Ali Akbar (1998). Dictionary, Tehran: University of Tehran. (In Persian)

Ebrahimi Hariri, Fares. (2004). Maqame writing in Persian literature and the influence of Arabic authorities on it, Tehran: University of Tehran. (In Persian)

Fazilat, Mahmoud. (2000). "A Metaphor in Obscurity", Prose Studies of Persian Literature, Vol. 6, pp. 92-77. (In Persian)

Fazilat, Mahmoud. (2022). Principles and Classification of Literary Criticism, Tehran: Zavvar. (In Persian)

Foroughi, Mohammad Ali. (1951).The ritual of speech, Tehran: Danesh. (In Persian)

Ghorbani, Mohammadreza. (1993). Criticism and interpretation of Sadegh Hedayat's works, Tehran: zharf. (In Persian)

Hafez, Khwaja Shamsuddin Mohammad. (2011). Divan, by Mohammad Qazvini and Qasim Ghani, Tehran: Zavvar. (In Persian)

Hamedani, Abulfazl Ahmed bin Hossein. (2008). Badi al-Zaman Hamadani Maqama, Tehran: Amir Kabir. (In Persian)

Hariri, Abu Muhammad Qasim bin Ali. (2008). Hariri Maqama, translated by Tawaq Goldi Golshahi, Tehran: Amir Kabir. (In Persian)

Hashemi, Mohammad Mansour. (2002). Criticism and analysis and selection of Sadegh Hedayat's stories, Tehran: Roozegaar. (In Persian)
Hedayat, Sadiq. (1964). Three drops of blood, Tehran: Parastoo. (In Persian)
Homayuon Katoozian, Mohammad Ali. (1993). Sadegh Hedayat, from legend to reality, translated by Firouze Mohajer, Tehran:Tarhe no. (In Persian)
Iftikhar Javadi, Alaoddin (1984). Translation of old Hariri authorities, Tehran: Bina. (In Persian)
Jamshidi, Ismaeel. (1994). Sadegh Hedayat's suicide, Tehran: Zarrin. (In Persian)
Karimifard, Gholamreza, and Fateme Takhti. (2023). "Investigation of the effects of the element of time in Hariri authorities based on the structures of Gerard Genet's narrative discourse theory", Quarterly Journal of Criticism, Analysis, and Aesthetics of Texts, Q6, No. 2. pp. 28-4. (In Persian)
Khanafere, hadye, and others. (2021). "Comparative study of characterization and plot in Hamidi and Hariri Maqama", Comparative Literature Studies Quarterly, 15, No. 57, pp. 459-429. (In Persian)
Makaryk, Irena Rima. (2006). Encyclopaedia of Contemporary Literary Theories, translated by Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi, Tehran: Agah. (In Persian)
Mirsadeghi, Jamal. (2014). Story elements, Tehran: Sokhan. (In Persian)
Moghimi, Majid, and others. (2019). "Aristotle, rhetoric and poetry with an emphasis on rhetoric", Linguistic and Rhetorical Studies, D 11, No 21. pp. 362-333. (In Persian)
Mohammadi, Ali, and Arezoo Baharvand. (2011). "Ending in the story with the approach of educational literature", research journal of educational literature, D 3, No. 11. pp. 134-111. (In Persian)
Mohammadi, Mohammad Ali. (2017). "The influence of Hariri authorities on Golestan and Bostan Saadi", Fonoone Adabi, p. 10, vol. 3. pp. 115-128. (In Persian)
Monshi, Nasrollaah. (2007). Translation of Kalileh and Demaneh, corrected and explained by Mojtaba Minovi, Tehran: Amir Kabir. (In Persian)
Motahari, Morteza. (2011). Moral philosophy, Tehran: Sadra. (In Persian)
Najarian, Mohammadreza. (2015). "A comparative study of the elements of the story of Samarkand in Hariri and Hamidi authorities", Comparative Literature Studies Quarterly, 10, No. 38, pp. 30-9. (In Persian)
New Testament. (2017). Translated by Pirouz Sayyar, Tehran: Ney. (In Persian)
Parsa, Shamsi. (2018). "Comparative study of Maigan in the works of Sadegh Hedayat and Franz Kafka", Literary Criticism and Stylistic Researches, 10, No. 36, pp. 94-67. (In Persian)
Parsanseb, Mohammad. (2009). "Motif: Definitions, Types, Functions and...", Literary Criticism Quarterly, Q. 1, No. 5. pp. 40-8. (In Persian)
Parsinejad, Kamran. (1998). The structure and elements of the story, Tehran: Sooreh Mehr. (In Persian)
Radfar, Abulqasem, and Alaoddin Iftikhar Javadi. (2003). The culture of Hariri authorities, Tehran: Pazineh. (In Persian)
Ravaqi, Ali [Translator]. (1986). Hariri authorities, Tehran: Mohammad Ravaqi Cultural Institute. (In Persian)
Schurrell, Yv. (2007). Comparative literature, translated by Tahmourth Sajdi, Tehran: Amirkabir.
Sharifi, Mohammad. (2008) .Persian Literature, Tehran: No and Moeen Publishing. (In Persian)
Sharifian, Mehdi, and Kyomarth Rahmani. (2010). "Scholastic Criticism of Sadegh Hedayat's Stories", Poetry Research, D. 2, Vol. 3. pp. 178-143. (In Persian)
Yonsei, Ibrahim. (1962). The art of story writing, Tehran: Amirkabir. (In Persian)

Zakavati qaragozlu, Alireza. (1985). Badi al-Zaman Hamdani, Tehran: Ettelaat. (In Persian)

The University of Tehran Press

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN: 2676-7627

https://jalit.ut.ac.ir

Critical Analysis of Bedātha vā Bādaye Nima Yushij

Mehrdad Zarei[1]✉ | **Mohammad Shadrooymanesh**[2] | **Bahador Bagheri**[3]

1. Corresponding Author, Ph.D. Candidate of Persian Language and Literature, University of Kharazmi, Iran. Email: mehrdadzarei990@yahoo.com
2. Associate Professor, Depatment of Persian Language and Literature, Faculty of Letters and Humanities, University of Kharazmi, Iran. Email: shadrooy@khu.ac.ir
3. Assistant Professor, Depatment of Persian Language and Literature, Faculty of Letters and Humanities, University of Kharazmi, Iran. Email: b.bagheri@khu.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article

(19-39)

Received:
21 March 2024

In Revised Form:
15 July 2024

Accepted:
29 July 2024

Published onlin:
20 September 2024

Abstract

Nima Yushij brought the thousand-year-old Persian poetry into a new arena. Nima himself could not recognize the theoretical foundations of his poetry, and the first steps in introducing the theoretical and aesthetic foundations of free poetry to the literary community were taken by his students. Mahdi Akhavan-Sales is one of Nima's followers who, according to many researchers, has a prominent position in the field of introducing Nima's poetry and its characteristics. This article tries to find out what Akhavan found out about the basics of Nima's poetry and introduced it to the society by researching his opinions. For this purpose, it has been study the book of *Bedātha vā Bādaye Nima Yushij (Iconoclasm and innovations of Nima Yushij)* with "critical analysis" method. Critical analysis is a detailed examination and evaluation of the ideas or findings of a text, which is done by analyzing and validating its different parts. The correctness or incorrectness of the scientific ideas that the researchers put forward can only be determined by their critical evaluation. In the "Turning Point" chapter, Akhavan's insistence on giving Nima a pioneering position causes him to ignore Nima's previous efforts. In the chapter "Nima was a great man", he mentions reasons for Nima's many years of silence before the publication of "Phoenix", which are not correct and accurate. In the next article, Akhavan shows himself in the group that considers Nima's traditional poems to be weak. In the most famous article of his book, "A Kind of Meter in Today's Persian Poetry", despite his defense of Nima's suggested form, Akhavan made some mistakes and did not address the issue of the relationship between Meter and harmony. The chapter "harmony and composition" shows that Akhavan had a wrong understanding of Nima's "harmony" and "composition"; Moreover, the concepts of "objectivity" and "subjectivity" in Nima's theories have also been misunderstood. In his poetry, Nima did not seek to convey concepts through imagery, but wanted to bring life into the process of creating poetry. This is the reason why nature has a tangible presence in Nima's poetry, and this is another feature of Nima's poetry, which can be seen in Nima study of the Akhavan. As he states in the chapter "Step by step a poem by Nima", the main reason for the complexity of Nima's poetry is his special language, and thus he does not pay attention to the ambiguity in Nima's ideas and symbols in his poetry, which is one of the reasons for finding meaning in Nima's poems. In the end, turns out that in each chapter of this book, Akhavan introduced a characteristic of Nima's poetry, which is considered one of the basic characteristics and innovations of his poetry, however, Akhavan sometimes had a wrong perception of Nima's intended characteristic. Also, some aspects of Nima's poetry and theory have remained unexplored by him or he has not addressed them as much as he should. However, his articles, as one of the pioneers of Nima's introduction, have been a very important step in introducing Nima's poetry and its subtleties.

Keywords: Mahdi Akhavan-Sales, *Iconoclasm and innovations of Nima Yushij*, Critical analysis, Poetics of free poetry

Cite this article: Zarei, Mehrdad; Shadrooymanesh, Mohammad; Bagheri, Bahador (2024). "Critical analysis of Bedātha vā Bādaye Nima Yushij". *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 13, Issue: 2, Ser. N.: 34 (19-39).

DOI: https://doi.org/10.22059/jlcr.2024.374215.1982

Publisher: The University of Tehran Press.

© Mehrdad Zarei, Mohammad Shadrooymanesh, Bahador Bagheri

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶
https://jalit.ut.ac.ir
انتشارات دانشگاه تهران

تحلیل انتقادی بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج

مهرداد زارعی[۱]✉ | محمد شادروی‌منش[۲] | بهادر باقری[۳]

۱. نویسندهٔ مسئول، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی. رایانامه: mehrdadzarei990@yahoo.com
۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی. رایانامه: shadrooy@khu.ac.ir
۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی. رایانامه: b.bagheri@khu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(۱۹-۳۹)

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۱/۰۲

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۳/۰۴/۲۵

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۰۵/۰۸

تاریخ انتشار:
۱۴۰۳/۰۶/۳۰

چکیده

نیما یوشیج که شعر هزارسالهٔ فارسی را وارد عرصهٔ تازه‌ای کرد، خود نتوانست بوطیقای شعرش را بشناساند و برای شناساندن مبانی نظری و زیبایی‌شناسانهٔ شعر آزاد به جامعهٔ ادبی نخستین گام‌ها را شاگردان او برداشتند. مهدی اخوان ثالث یکی از پیروان نیماست که در حوزهٔ معرفی شعر نیما و ویژگی‌های آن به عقیدهٔ بسیاری از پژوهشگران دارای جایگاهی برجسته است. در این مقاله کوشش شده است تا آنچه اخوان از مبانی شعر نیما دریافته و به جامعه شناسانده با تحقیق در آرای او کشف شود. به همین منظور در پژوهش پیش رو فصول مختلف کتاب *بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج* با روش «تحلیل انتقادی» بررسی و تحلیل شده است. با بررسی فصول این کتاب مشخص می‌شود که اخوان گاه دریافت اشتباهی از ویژگی مدنظر نیما داشته است؛ ازجمله در مسئلهٔ سکوت چندسالهٔ نیما، «آرمونی و کمپوزوسیون» و «ابژکتیو و سوبژکتیو» در آرای نیما. همچنین زوایایی از شعر و نظریهٔ نیما نزد وی نامکشوف مانده یا آن‌چنان‌که باید به آن نپرداخته است؛ مواردی چون: «ارتباط وزن با آرمونی» در دیدگاه نیما و «ابهام»، «طبیعت‌گرایی» در شعر او. نتایج حاصل از پژوهش بیانگر این است که اخوان در هر فصل از کتابش به معرفی ویژگی‌ای از شعر نیما پرداخته است که جزو ویژگی‌های اساسی و نوآوری‌های شعر اوست و اشتباهات او عمدتاً به‌دلیل تازگی مباحث مطرح شده توسط شعر نیما و نیز اهتمام نداشتن نیما در معرفی بوطیقای شعرش بوده است. مقالات اخوان ثالث به‌عنوان یکی از پیشگامان معرفی نیما در شناساندن شعر نیما و ظرایف آن بسیار تأثیرگذار بوده است.

کلیدواژه‌ها: مهدی اخوان ثالث، بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج، تحلیل انتقادی، بوطیقای شعر آزاد.

استناد زارعی، مهرداد؛ شادروی‌منش، محمد؛ باقری، بهادر (۱۴۰۳). «تحلیل انتقادی بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۳، ش ۲، تابستان ۱۴۰۳، پیاپی ۳۴ (۱۹-۳۹).

https://doi.org/10.22059/jlcr.2024.374215.1982

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© مهرداد زارعی، محمد شادروی‌منش، بهادر باقری

۱. مقدمه

دید تازهٔ نیما یوشیج به شعر و کوشش توأم با پشتکار او شعر فارسی را که در طول قرون متمادی به «صناعت» تبدیل شده بود، به مسیری تازه درآورد و به زندگی پیوند داد. نیما با پیشنهاد خود شیوهٔ تازه‌ای را به شعر فارسی عرضه کرد که حاصل سال‌ها اندیشه و تمرین و ممارست بود. او می‌دانست قالب پیشنهادی‌اش که نسبت به شعر کهن فارسی تغییراتی اساسی و مبنایی پذیرفته بود، برای اذهان خوگرفته به شعر کلاسیک بیگانه می‌نماید. ازاین‌رو گه‌گاه و به تفاریق مطالبی پیرامون ویژگی‌های فرم پیشنهادی‌اش و ماهیت کار و ایده‌اش نیز می‌نگاشت. انگیزهٔ این‌کار، گاه پیروانی بودند که به طریقهٔ او شعر می‌گفتند، اما رموز کارش را درنیافته بودند. (نک: یوشیج، ۱۳۸۶: ۳۰) هرچند نیما یوشیج دیدگاه‌های ادبی خودش را هیچ‌گاه به‌صورتی مدون و مرتب در قالب یک کتاب منتشر نکرد، اما به‌گواه آثار باقی‌مانده از او، پیوسته نظریاتش دربارهٔ شعر را، اگرچه غیرمرتب و در قالب‌های نوشتاری مختلف، به نگارش درمی‌آورده است. در نامه‌ها و نثرهایی که از نیما یوشیج به‌جا مانده، او مکرر درمورد قصدش برای نوشتن کتابی یا به تعبیر خودش «مقدمه‌ای» در باب معرفی قالب جدیدش گفته است (یوشیج، ۱۳۸۶: ۲۲، ۳۰، ۷۶، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۳، ۱۰۵ و ۳۴۰)، اما این‌کار هیچ‌گاه عملی نشد و آرای او را بعدها گردآورندگان آثارش از لابه‌لای نوشته‌هایش استخراج کردند. به‌دلیل همین کم‌کاری نیما، نخستین گام‌ها در راه شناساندن شعر آزاد او به جامعهٔ ادبی را طرفداران و شاگردانش برداشتند و حتی برخی مقالات اینان در شناساندن زیبایی‌های شعر نیما بسیار مؤثرتر از شعر او واقع شد.

۱. ۱. بیان مسئله

مهدی اخوان ثالث یکی از پیروان نیماست که در حوزهٔ معرفی شعر نیما و ویژگی‌های آن به عقیدهٔ بسیاری از پژوهشگران دارای جایگاهی برجسته است. اخوان با نگارش مقالات متعدد در زمینهٔ شعر نیما گام بسیار مهمی برای تئوریزه‌کردن و شناساندن شعر نیمایی، ظرایف و ظرفیت‌های آن برداشت، تا جایی‌که گفته‌اند: «شعر اخوان توانست ظرفیت‌های تازه‌تر مکتب نیمایی را پیش روی شاعران جوان‌تر بگذارد و به دوران کلیشه‌ها پایان دهد» (آتشی، ۱۳۹۰: ۷۳). قیصر امین‌پور نیز اخوان را «زبانهٔ ترازوی شعر نیما» و «شاهین بلندپرواز ترازوی نیما» خوانده است (امین‌پور، ۱۳۹۰: ۱۰۹). اخوان ثالث جزو نخستین کسانی بود که درصدد معرفی مبانی نظری شعر نیما به جامعه برآمد و نوشته‌های او در این حوزه برای بسیاری دریچهٔ شناخت شعر نیما بود. بر این اساس می‌توان گفت آنچه اخوان در این زمینه گفته اهمیت مضاعفی دارد؛ به‌همین‌خاطر در این مقاله در پی سنجش صحت مطالبی هستیم که اخوان در کتاب *بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج* دربارهٔ نیما و شعر او گفته است و نیز نشان دادن مواردی که اخوان درک و دریافت اشتباه یا ناقصی از آرای نیما یوشیج ارائه کرده است.

۱. ۲. اهمیت و ضرورت پژوهش

با توجه به جایگاه ویژهٔ اخوان‌ثالث در شناساندن بوطیقای شعر آزاد به جامعهٔ ادبی، ضروری است آنچه او از مبانی شعر نیما دریافته و به جامعه شناسانده با تحقیق در آرای وی شناخته شود تا از طرفی آن‌دسته از ویژگی‌های شعر نیما که نزد اخوان اهمیت بیشتری داشتند مشخص شوند و از طرف دیگر زوایایی از شعر و نظریات نیما که نزد وی نامکشوف مانده یا آن‌چنان‌که باید به آن نپرداخته آشکار گردد. همچنین لازم است آرای خود نیما بررسی و با نظریاتی که اخوان در باب شعر و نظریهٔ نیما ارائه کرده تطابق داده شود تا مشخص شود دریافت‌های اخوان از نظریهٔ نیما تا چه حد به نظریات خود نیما نزدیک بوده است. ازین‌رو، در ادامه با بررسی کتاب *بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج* آنچه را اخوان از بوطیقای شعر آزاد و دیدگاه‌های ادبی نیما دریافته و درصدد شناساندش برآمده، با روش «تحلیل انتقادی»[1] بررسی می‌کنیم.

۱. ۳. روش پژوهش

«تحلیل انتقادی» بررسی و ارزیابی دقیق ایده‌ها یا یافته‌های یک متن است که با تجزیه و صحت‌سنجی قسمت‌های مختلف آن انجام می‌پذیرد. هدف از خوانش انتقادی «غربال‌کردن ادعاها، تشخیص سره از ناسرهٔ اندیشه‌ها، نشان‌دادن نقاط قوت ادعاها و استدلال‌ها و بیان اهمیت آن‌ها در توسعهٔ دانش، تبیین ارتباطات مدعاهای علمی منتقدان با یکدیگر از نوع اثرپذیری‌ها و احیاناً برگرفتن‌های غیرمعمول (سرقت‌های علمی)، تکمیل یا برطرف‌کردن نقایص دیدگاه‌ها و درنهایت انتخاب صحیح‌ترین آن‌هاست» (طاهری، ۱۳۹۵: ۲۴۶).

تحلیل انتقادی فرآیندی است که در آن، مسئلهٔ مورد بررسی به‌شیوه‌ای عقلانی و منطقی واکاوی می‌شود. این امر مستلزم آن است که پژوهشگر از توصیف و تجزیه‌وتحلیل فراتر رفته و به‌طرف ارزیابی، انتقاد و فرضیه‌سازی در مورد آنچه پردازش می‌کند، برود. درستی یا نادرستی ایده‌های علمی‌ای که محققان مطرح می‌کنند تنها با ارزیابی انتقادی آن‌ها مشخص می‌شوند؛ به همین دلیل، بررسی پژوهش‌های صورت‌گرفته به‌شیوهٔ انتقادی ضروری است تا از یک سو با صائب و قاعده‌مندکردن حیطهٔ پژوهش، آن حیطه ارتقای علمی پیدا کند و از سوی دیگر پژوهشگران نیز شأن ایضاح مدعا و تقویت دلیل را رعایت کنند.

۱. ۴. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون در دو پژوهش دربارهٔ *بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج* مطلب نوشته شده است: مطلب نخست از ضیاء موحد است که در مقالهٔ «نقش اخوان در تثبیت شعر نیمایی» پس از بیان مطالبی دربارهٔ جایگاه ویژهٔ اخوان در معرفی نیما، برخی از مطالب اخوان در دو فصل «نوعی وزن در شعر امروز فارسی» و «نیما و شیوه‌های قدمایی» *بدعت‌ها و بدایع* را نقل‌قول‌وار در پی هم آورده است (موحد، ۱۳۷۷: ۱۱۵ـ۱۲۶).

---

1. critical analysis

کریمی‌حکاک نیز در بخشی از فصل ششم کتاب خود، ذیل عنوان «نمونهٔ کامل یک رنجبر: قرائتی از کار شب‌پا» پس از به تعبیر خودش «بحثی کوتاه» به بررسی «پابه‌پای شعری از نیما» پرداخته است. کریمی پس از روایت داستانِ شعر «کار شب‌پا» گزارشی از مقالهٔ اخوان ارائه می‌دهد و پس از نقل چند سطر از مقالهٔ اخوان می‌نویسد: «اخوان با این لحن خطابی و بلاغی ارزیابی ستایش‌آمیزی از شعر نیما ارائه می‌دهد. شگردهای بلاغی او در عرضهٔ این قرائت تحسین‌آمیز با هدف او کاملاً تناسب دارند» (کریمی‌حکاک، ۱۳۸۹: ۴۸۳).

چنانکه مشخص است موحد به دو فصل و کریمی تنها به یک فصل *بدعت‌ها و بدایع* پرداخته‌اند و آنچه صورت گرفته است نیز بیشتر معرفی و تشریح محتواست تا بررسی و تحلیل. ما در پژوهش پیش رو به بررسی تمام فصول نیماپژوهانهٔ اخوان در *بدعت‌ها و بدایع* پرداخته‌ایم و کوشیده‌ایم تا به آنچه در این کتاب آمده نگاهی انتقادی داشته باشیم.

۲. بررسی بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج

۲. ۱. نقطهٔ تحول

موضوع فصل یا مقالهٔ نخستین کتاب آن‌چنان‌که از نام آن برمی‌آید «نقطهٔ تحول شعر فارسی» است. از نظر اخوان نقطهٔ اصلی تحول شعر فارسی نیما است، نه مشروطه و حتی آشنایی با ادب غرب (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۶الف: ۲۳). اخوان بر این مسئله تأکید دارد و در مصاحبه‌هایش نیز آن را تکرار کرده است (نک: اخوان‌ثالث، ۱۳۹۰: ۳۸). به‌نظر اخوان نوآوری، دیگرگون آوردن قوافی و حتی آوردن معانی تازه و خاص نیست و «اصل مسئله در کیفیت عناصر تازه است و بینش و ارائهٔ جدید و هماهنگ کردن آن‌ها در قالبی متناسب» (همان: ۳۰). اگرچه این سخن منطقی و بجاست، بااین‌حال، اینکه تمام کوشش‌های پیش از نیما را نادیده بگیریم و در ایجاد شعر نو بی‌تأثیر بدانیم، چندان درست به نظر نمی‌رسد.

بااینکه نیما دوست داشت و می‌خواست پیشوا و رهبر شعرسرایی به‌شیوهٔ جدید (اعم از شعر آزاد و نئوکلاسیک) شناخته شود، چنانکه در نامه‌ای صراحتاً اشاره می‌کند: «بدون مباهات بر دیگران، امروز من پیشرو تجدد شعر و نثر هستم» (یوشیج، ۱۳۹۹: ۹۷) و در یادداشتش دربارهٔ خانلری نیز این تمایل جلوه‌گر است: «این جوان می‌خواهد پیشوایی شعر را از دست من بگیرد و همه‌اش می‌گوید من همچنین گفته‌ام و چنین گفته‌اند، ولی به چاپ نرسیده است» (یوشیج، ۱۳۸۷: ۲۱۵)، اما خود او نیز قائل به «آغازگر بودن» نبوده است. او در «حرف‌های همسایه» می‌نویسد: «چند روز پیش‌ها در روزنامه نوشته بودند: «اول کس که شعر آزاد گفت منم. من یا دیگری چه فایده دارد اول بودن و این تفحص؟ عمده، خوب کار کردن است؛ چون هر چیز به‌تدریج پیدا می‌شود. هر اولی از یک اول دیگر که پیش از او بوده است چیزی گرفته است» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۱۸۲ـ۱۸۳). نیما در نامه به شین پرتو نیز نوشته است: «هر کار بعدی در عالم هنر از یک کار قبلی آب می‌خورد» (همان: ۳۶۶).

نیما اگرچه به‌عنوان «بنیان‌گذار شعر نو فارسی» معرفی شده است، اما نخستین کسی نبود که در راه نوکردن شعر فارسی و عوض‌کردن اسلوب شعرسرایی قدم گذاشت. پیش از وی پویندگانی این مسیر را آغاز کرده بودند و درواقع تلاش‌های این پیشروان بود که بستر و فضای مناسب را

جهت ظهور نیما و پذیرش نوآوری او توسط جامعه فراهم کرد. «اگر تدوین بوطیقای مدرن را صرفاً به خلاقیت فردی نیما یوشیج منسوب کنیم، ظلم به جریان‌ها، شبه‌جریان‌ها، حوادث برون‌متنی، سازه‌های درون‌متنی و حتی افراطیونی کرده‌ایم که از اواخر عهد ناصری ذره‌ذره ساختمان این طرز جدید را پایه‌ریزی کردند» (زرقانی، ۱۳۹۱: ۱۳۶). ازاین‌رو، اگر بخواهیم منصفانه با مسئلهٔ تجدد و نوگرایی در شعر فارسی برخورد کنیم، نمی‌توانیم با اخوان هم‌عقیده باشیم و درست‌تر این است که نیما را نه آغازکننده، بلکه کامل‌کنندهٔ نوگرایی در شعر معاصر فارسی بدانیم.

۲. ۲. نیما مردی بود مردستان

«نیما مردی بود مردستان» مقاله‌ای ستایش‌آمیز دربارهٔ نیما و شیوهٔ نوین اوست. م. امید در این فصل نخست به ادب پس از مشروطه و اوضاع شعر و ادب در دورهٔ پهلوی اول می‌پردازد. از نظر اخوان در گرایش‌های پس از بازگشت به‌هیچ‌عنوان با «سبک» مواجه نمی‌شویم (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۶الف: ۴۵) و نیما تنها شاعر صاحب سبک ادبیات ما پس از شیوهٔ هندی است (همان: ۴۷).

م. امید در ادامه از رکود بیست‌سالهٔ نیما پس از روی‌کارآمدن رضاخان سخن می‌گوید (همان: ۳۷ ـ ۳۸). به‌عقیدهٔ او نیما در این دوران «یا می‌بایست مثل اغلب دیگرانی که بودند تن به جاری ناجوانمرد می‌سپرد، یا سر در لاک خود می‌کشید. او چنین کرد، نه چنان» (همان: ۳۹) و بدین‌گونه سر در لاک کشید. اخوان سه دلیل برای به تعبیر خودش «چله‌نشینی» نیما در این مقطع ذکر می‌کند: «۱ـ نانجیبی روزگار و خفقانی که سکوت را از صدا خوش‌تر است؛ ۲ـ ناسازگاری و نیز دگردیسی اغلبی از احبای اهل که نامردی را بر همدردی برگزیدند؛ ۳ـ و از همه مهم‌تر بی‌پناه ماندن حقایقی که مشروطیت با خود آورده بود» (همان: ۴۰). امروز که شناخت ما از زندگی نیما بیشتر شده است، با کاوش در دورهٔ مذکور زندگی او دلایلی که اخوان ذکر کرده را می‌توان ذیل این سه عامل دقیق‌تر تشریح کرد:

۱. نداشتن حامی صاحب رسانه و یار هم‌عقیده: انتشار «ای شب» نیما واکنش‌های فراوانی را برانگیخت و صداهای مخالفان متعددی را بلند کرد. نیما در مقدمهٔ مجموعهٔ *خانوادهٔ سرباز* خود دربارهٔ این قطعه نوشته است: «وقتی‌که یکی از روزنامه‌های معروف قطعهٔ "ای شب" را تقریباً یک سال بعد از تاریخ ساخته‌شدنش انتشار داد، این قطعه مردودِ نظر خیلی از مردم واقع شد... گفتند انحطاطی در ادبیات آبرومند قدیم رخ داده است» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۱۵ـ۱۶). ناتل‌خانلری نیز درمورد واکنش‌ها به این قطعه نوشته است: «این قطعه شعر مورد تقلید متعدد و مکرر قرار گرفت؛ اگرچه به مخالفت و رد آن از طرف مخالفان نیز انجامید» (ناتل‌خانلری، ۱۳۹۲: ۱۳). در چنین شرایطی یافتن نشریه‌ای که شعر مترقی‌تر «افسانه» را منتشر کند و خود را آماج انتقادات و حملات ادیبان و سنت‌پرستان قرار دهد، قطعاً دشوار بود.

در این میان آشنایی نیما با میرزاده عشقی تجددطلب و پرشور موجب شد تا «افسانه» کشف و منتشر شود. نیما نیز یک حامی صاحب رسانه یافت که می‌توانست موجبات بروز تجربیات ادبی و تراوشات ذهنی‌اش را فراهم کند. عشقی خود هوادار تجدد و طرز تازه بود و از یادداشت‌هایی که در ابتدای برخی از سروده‌های کلیاتش آمده می‌توان توجه عمیق و مداوم او را به نوگرایی

دریافت. اینکه عشقی افسانهٔ نیما را در *قرن بیستم* خود چاپ می‌کند به دلیل همین روحیهٔ تهور ادبی و گرایش به طرز نو است؛ اما میرزاده عشقی در روز دوازدهم تیر ۱۳۰۳ در سن ۳۱ سالگی به قتل رسید و به‌این‌ترتیب، دوست و حامی هم‌عقیدهٔ نیما در زمینهٔ تجدد ادبی که صاحب نشریه‌ای نیز بود، در همین ابتدای راه از او جدا می‌افتد. نیما در نامه‌اش به مفتاح از تنها شدنش پس از عشقی می‌نویسد: «... به نظرم می‌آمد خیلی زود موفق به ترویج شعر جدید خواهم شد. تا اینکه حوادث ما را از هم دور کرد. رفیق من خاموش شد... باعث شد من سال‌ها تنها بمانم تا یک نفر مثل او را پیدا کنم» (یوشیج، ۱۳۹۹: ۲۳۶). بنابراین، اولین دلیل سکوت چندسالهٔ نیما نبود هم‌عقیده‌ای صاحب‌رسانه پس از عشقی است. این دلیل، یعنی نداشتن رسانه، وقتی اهمیتش آشکار می‌شود که بدانیم نخستین شعر آزاد نیما دو سال پس از سروده شدن، زمانی منتشر شد که نیما عضو هیئت تحریریهٔ مجلهٔ *موسیقی* گردید و به رسانه‌ای دست پیدا کرد.

۲. سفرهای مکرر و ناملایمات زندگی: در سال ۱۳۰۵ اندکی پس از ازدواج نیما با عالیه جهانگیر پدر نیما می‌میرد و نیما یکی از حامیان اصلی خود ـ علی‌الخصوص به‌لحاظ اقتصادی ـ را از دست می‌دهد. نیما که شغل ثابتی نداشت، در پی انتقال همسر معلمش به بارفروش (بابل) با او به این شهر سفر می‌کند. آن‌ها سال بعد به مدرسه‌ای در رشت منتقل می‌شوند و «پس از گذراندن یک دورهٔ ممتد بیکاری، در سال ۱۳۰۹ همراه همسرش، عالیه خانم جهانگیر، به آستارا رفت» (آریان‌پور،۱۳۸۲: ۵۹۷) در آستارا در مدرسهٔ حکیم نظامی مشغول تدریس می‌شود، اما بر اثر مشاجره با مدیر مدرسه از مدرسه اخراج و از آن شهر خارج می‌شود. او پس از مدتی اقامت در تهران «در سال ۱۳۱۱ مدرسه و تدریس را رها کرد و به زادگاه خود یوش رفت و به کارهای خانوادگی پرداخت» (همان). در سال ۱۳۱۵ در مدرسهٔ عالی صنعتی تهران مشغول تدریس می‌شود و به سکونی نسبی دست می‌یابد. سختی‌های سفرهای مکرر، غربت و کسلی حاصل از آن و بیکاری و شماتت‌های ناشی از آن، ناملایماتی است که نیما در این دوران با آن دست‌به‌گریبان بوده و آن‌ها را در سفرنامه‌هایش منعکس کرده است. (نک: یوشیج، ۱۳۷۹: ۶۹ ـ۱۰۲) و طبیعتاً در چنین شرایطی نیما آسودگی خاطر و فراغتی که در سایهٔ آن بتوان به کار هنری پرداخت را نداشته است.

۳. تأمل و تمرین: نیما در نامه‌اش به مفتاح پس از اشاره به‌تنهایی‌اش پس از مرگ عشقی از مسئلهٔ دیگری یاد می‌کند که شاید بتوان آن را اصلی‌ترین عامل سکوت چندسالهٔ نیما دانست. او می‌نویسد: «باعث شد من سال‌ها تنها بمانم تا یک نفر مثل او را پیدا کنم ولی در تمام این مدت خود را تکمیل می‌کردم. محسناتی را که درک نکرده بودم درک کرده و بر محسنات شعرهای امروزی خودم افزودم» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۱۶). نیما در نامه‌ای که به برادرش لادبن نوشته از بحران فکری‌اش و نوشتن برای رسیدن به بنیانی تازه در زمان اقامتش در آستارا می‌نویسد (طاهباز، ۱۳۸۷: ۵۹۹) او همچنین در زندگی‌نامه خودنوشتی که در کنگرهٔ نویسندگان و شاعران ارائه می‌دهد، درمورد مقطع زمانی ۱۳۰۰ بعد نوشته است: «ثمره‌ای که این مدت برای من داشت این بود که من روش کار خود را منظم‌تر پیدا کنم. روشی که در ادبیات زبان کشور من نبود و من به زحمت

عمری در زیر بار خودم و کلمات و شیوهٔ کار کلاسیک راه را صاف و آماده کرده و اکنون پیش پای نسل تازه‌نفس می‌اندازم» (بی‌نا، ۱۳۲۵: ۶۴).

این مسئله را شاید بتوان اصلی‌ترین عامل سکوت این دورهٔ نیما دانست. به‌احتمال فراوان شاعر این ایام را با مطالعه و تفکر و تمرین و آزمون به سر برده است. تحول اساسی شعر نیما از افسانه تا «ققنوس» را باید محصول تأمل و تمرین این سال‌های سکوت دانست. اخوان ثالث به این مسئله در همان مقاله اشاره می‌کند، اما آن را به‌نوعی محصول آن عوامل می‌داند. او نوشته است: «نیما در خانهٔ خود گویی چله نشسته بود و در بوتهٔ آزمایش‌های گوناگون خویش که چندانی هم از آن را به بازار نفرستاد؛ می‌ساخت و ویران می‌کرد و باز دوباره می‌ساخت. این سال‌های چله‌نشینی درحقیقت نطفهٔ انقلاب کیفی و اصیل او را پروراند» (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۶الف: ۴۰).

۲. ۳. نیما و شیوه‌های قدمایی

«نیما و شیوه‌های قدمایی» مقاله‌ای است که در آن به بررسی ارتباط نیما با شعر کلاسیک پرداخته شده است. زبان اشعار نوقدمایی نیما، به‌سبب آنکه تحت‌تأثیر زبان شعر کلاسیک فارسی و متکی بر سنت‌های ادبی این‌گونه اشعار بوده است، تا اندازه‌ای از تعقیدها و ناهمواری‌های اشعار آزاد او برکنار مانده است و همین سبب شده است که برخی او را در سرودن اشعار نوقدمایی تواناتر از اشعار آزاد تصور کنند، اما بعضی از آشنایان با شعر کلاسیک فارسی، که خود در زمینهٔ سرودن آن‌گونه اشعار تجاربی داشته‌اند معتقدند که اشعار قدمایی نیما در حد و سطح نازل و فرودین است و اغلب به کار مبتدیان عادی می‌ماند. اخوان که خود در سرودن به شیوهٔ قدما به مرتبه‌ای رسیده بود که نظر استادان برجستهٔ کهن‌سرا را جلب می‌کرد[1] جزو دسته‌ای بود که به نقص‌ها و خامی‌های اشعار کلاسیک نیما اشراف داشت. م.امید که شاهد بحث‌های پیرامون اشعار قدمایی نیما بود، سعی کرد با نگارش این مقاله به‌قول خودش به‌نحوی‌که نیما ناراحت نشود و با ملایمت (اخوان‌ثالث، ۱۳۹۰: ۴۳۲ و ۴۶۹) مهارت داشتن اخوان در قدمایی‌سرودن را رد کند. او می‌گوید نیما قادر نبوده که مقلد باشد (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۶الف: ۶۹ و ۱۳۹۰: ۴۶۹) و ناتوانی نیما در مقلدانه سرودن را مایهٔ خوشبختی و اتفاقی سعادت‌آمیز برای شعر فارسی می‌دانند؛ زیرا در آن صورت نیما یکی از صاحب‌دیوان‌هایی می‌شد که عمری شعر می‌سازند و دیوان می‌پردازند، اما جایگاهی در تاریخ ادب به دست نمی‌آورند (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۶الف: ۷۲ و ۱۳۹۰: ۴۶۹) و این به قیمت به‌وجود نیامدن کارهایی چون «مانلی» و «افسانه» و «مرغ آمین» و «پادشاه فتح» تمام می‌شد که ازلحاظ پاره‌ای از ملاحظات لفظی و سوری محل تأمل‌اند (همان).

سخن اخوان سخن درستی است، اما باید در نظر داشته باشیم که نیما اگرچه با شعر کلاسیک آشنایی نسبی‌ای داشت، هرگز به تطبع و غور در دیوان‌های قدما و شعر کلاسیک نپرداخته بود و ذهنش همچون ذهن کلاسیک‌گویان، ازجمله خود اخوان، از فضاها و تصاویر و قراردادهای شعر

---

۱. مهرداد بهار در خاطره‌اش از ملاقات اخوان جوان با پدرش ملک‌الشعرا نقل کرده که ملک‌الشعرا دربارهٔ اخوان می‌گوید: «عجب جوان بااستعدادی! در همین سن‌وسال جوانی شاعری پخته است. او شاعر بزرگی خواهد شد» (بهار، ۱۳۹۰: ۱۵۲).

کهن انباشته نبود. اساساً همین مسئله به‌علاوه وجود دو امتیاز دیگر در نیما موجب شد وی استعداد خروج از محدودهٔ هزارسالهٔ شعر کلاسیک را داشته باشد؛ یکی آشنایی او با زبان فرانسه و شعر فرنگی؛ دوم روحیهٔ شهامت و شکیبایی درحد یک بدعت‌گذار و بنیان‌گذار.

۲. ۴. نوعی وزن در شعر امروز فارسی

مقالهٔ «نوعی وزن در شعر امروز فارسی» مفصل‌ترین فصل کتاب *بدعت‌ها و بدایع* به‌لحاظ تاریخ نگارش نیز قدیمی‌ترین مقالهٔ اخوان دربارهٔ شعر نیماست. این مقاله یکی از مقالات مؤثر در شناساندن شعر نیما به‌ویژه وزن شعر نیمایی به جامعهٔ ادبی روزگار خود بود. موحد معتقد است «بصیرت در عروض نیمایی را بسیاری از خوانندگان شعر نو با خواندن این مقاله پیدا کردند» (موحد، ۱۳۷۷: ۱۱۷) و شفیعی‌کدکنی نوشته است: «..."نوعی وزن در شعر امروز" را نشر داد که برای من و همهٔ خوانندگان دیگر کشف بزرگی بود در راه فهم موسیقی شعر نیما؛ کاری که نیما اگر هم می‌خواست به توضیح آن بپردازد بی‌گمان به این خوبی از عهده برنمی‌آمد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۵۴).

نیما در «حرف‌های همسایه» اشاره می‌کند به اینکه مجبور است دربارهٔ عروضش چیزی بنویسد (یوشیج، ۱۳۶۸: ۳۰) اما آن مقدمه هیچ‌گاه به نگارش درنیامد و نکات پراکنده‌ای هم که از نیما درمورد وزن و قافیهٔ شعرش در زمان حیات خود او منتشر شد[۱]، مانند بسیاری از اقوال و نظریاتش مبهم است.

اخوان که عمدهٔ انتقادات سنت‌گرایان و مخالفان نیما را متوجه وزن شعر او می‌دید، خلأ نبود پژوهشی جامع و شناساننده در این حوزه را با مقالهٔ خود پر کرد. به نظر اخوان نخستین و مهم‌ترین ویژگی شعر نیما که باید مفصل‌تر و کامل‌تر معرفی و تشریح می‌شد، ابتکار وزنی او در شکستن تساوی مصراع‌ها بود. اخوان وزن شعر نیما را مادر بدعت‌ها و بدایع وی می‌داند. (همان: ۸۰ و ۱۴۳)

به نظر اخوان شعرگفتن در اوزان کلاسیک محدودیت‌هایی را برای شاعر ایجاد می‌کند که به ذکر آن‌ها در بخشی از این فصل می‌پردازد. (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۶الف: ۸۷ـ۱۱۰) او برای هر کدام از مواردی که ذکر می‌کند مثال‌هایی را از ادب کلاسیک می‌آورد. یکی از عوامل تأثیرگذار بودن این مقاله همین مبحثی است که درمورد اشکالات عروض سنتی مطرح کرده است. اخوان ثالث با تأمل این موارد را دریافته و به‌درستی به اشکالات وزن کلاسیک انگشت می‌گذارد. نقطهٔ قوت استدلال‌های او در این حوزه، به‌کارگیری شواهدی از ادب کلاسیک به‌ویژه بزرگانی چون فردوسی، مولانا و سعدی است. او بدین‌شکل نشان می‌دهد صرف چیره‌دستی و استادی برای غلبه بر چالش‌هایی که عروض سنتی ایجاد می‌کند کافی نیست و این اشکالات در ذات این

---

۱. (برای نمونه نگاه کنید به دو نامه: یوشیج، ۱۳۲۹: ۲۶، ۴۱، ۶۴ـ۶۵، ۷۰ـ۷۳ و به‌ویژه ۷۴ـ ۷۵ و جنتی‌عطائی، ۱۳۳۳: ۱۹ـ۲۰).

ساختار موسیقایی وجود دارد. م. امید پیشنهاد نیما را رفع‌کنندهٔ این عیب می‌داند و با تقطیع «مهتاب» این مسئله را با ذکر نمونه‌ای به‌صورت محسوس برای مخاطبان مقاله تبیین می‌کند. اخوان ثالث دلیل کوتاهی و بلندی مصراع‌ها در شعر نیما را اقتضای کلام می‌داند.

اخوان در بخش دیگری از این مقاله شیوهٔ اختتام مصراع‌های شعر نیما تشریح می‌کند. طبق یافته‌های او پایان‌بندی مصراع‌ها در شعر نیما در هشت موضع خاص صورت می‌گیرد. (همان: ۱۰۷ تا۱۰۹) اخوان بر مورد هشتم، یعنی «خاتمه پیدا کردن مصراع به‌گونه‌ای که شعر به‌صورت بحر طویل درنیاید»، تأکید بخصوصی دارد. این مسئله دغدغهٔ خود نیما نیز بوده است. نیما در نامهٔ خود به شین پرتو می‌نویسد: «استقلال مصراع‌ها به توسط پایان‌بندی آن‌ها که عملیات ارکان را ضمانت می‌کند و اگر این نباشد شعر از حیث وزن یک بحر طویل است؛ نظیر قطعاتی که در سال‌های اخیر بعضی از جوانان حساس و با ذوق به رویهٔ کار من می‌سازند» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۳۴۶). به همین جهت در بخش دیگری از این مقاله قاعدهٔ نحوهٔ پایان‌بندی آخر مصراع‌ها در اوزان متفق‌الارکان را توضیح می‌دهد (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۶الف: ۱۲۲).

م. امید در بخش پایانی این مقاله به پیشینهٔ ابتکار وزنی نیما پرداخته و اینکه او در این زمینه از چه نمونه‌های پیشینی ممکن است تأثیر پذیرفته باشد. از نظر او سرچشمه‌های الهام و تأثیر نیما در حوزهٔ وزن این موارد هستند: ۱. اشعار قبل از اسلام اوستا و قدما ۲. مستزاد ۳. بحر طویل ۴. ترانه‌های محلی ۵. بعضی از اقسام نوحه‌های قدیمی ۶. شعر اروپایی ۷. قول‌ها و تصنیف‌ها ۸. موشحات و زجل‌ها در شعر قدیم عرب اندلس ۹. بعضی آزمایش‌های ناقص و ابتدایی پیش از نیما (همان: ۱۴۴ـ۱۸۵).

به‌دلیل علاقهٔ بیش‌ازحد اخوان به ایران و پیشینه و سنت‌های ایرانی در یافتن این ریشه‌ها آنچه را که از سنت‌های ایرانی می‌توانست در ذهنیت دادن به نیما مؤثر بوده باشد، اولویت داده تا جایی که مورد اول را گات‌های زرتشت قرار داده است؛ درحالی‌که گات‌ها نه‌تنها ربطی به عروض سنتی ندارد، بلکه کمّ و کیف موزون‌بودن گات‌ها در اصلش، یعنی در زمانهٔ خود، چندان برای ما قطعی نیست و این نکته‌ای است که خود او نیز به آن معترف است (همان: ۱۴۵).

اخوان در مصاحبه‌ای اعلام می‌کند که مورد نهم را بعدها به‌واسطهٔ اعتراضی که شده بود به چاپ‌های متأخر مقاله می‌افزاید (اخوان‌ثالث، ۱۳۹۰: ۴۳۲). این مورد یعنی «بعضی آزمایش‌های ناقص و ابتدایی»، اتفاقاً می‌تواند اولین و اصلی‌ترین سرمشق نیما در نوآوری‌های وزنی‌اش بوده باشد. نیما در محیطی رشد کرده که نوجویی، نوگرایی و مدرنیسم حاصل از آشنایی با غرب در تمامی شئون ازجمله ادبیات گرایش‌های جدی و قابل‌اعتنایی را رقم زده و مسلماً یکی از نخستین نمونه‌هایی که ذهن نوجوی نیما را به خود مشغول داشته همین «آزمایش‌های ناقص و ابتدایی» است که نیما در مجلات همان عصر می‌دیده است. این نمونه‌های سنت‌شکن به احتمال زیاد جزو نخستین الگوهایی بوده‌اند که ذهن نوجوی نیما را ـ که هدفش تغییر دادن شعرسرایی بود ـ به خود مشغول کرده است. او در انزوای محققانه خود با فراست نقاط ضعف و ایراد آن‌ها را نیز

دریافته بود. اما اینکه چرا اخوان این مورد را در انتها آورده و چندان با اهمیت تلقی نکرده است، می‌تواند دو دلیل داشته باشد:

۱. دادن فضل تقدم به نیما و او را پیشرو و نه دنباله‌رو و تکمیل‌کنندهٔ کار نوجویان معاصر دانستن: پیشتر و در بررسی فصل «نقطهٔ تحول» درمورد اینکه اخوان نقطهٔ اصلی تحول شعر فارسی را نیما می‌داند، نه مشروطه و آشنایی با غرب و نادرست بودن این عقیده سخن گفتیم. اینجا بد نیست اشاره کنیم این ادعا تنها عقیدهٔ اخوان نبوده است و این تصور به‌تدریج در دهه ۱۳۳۰ شکل گرفت؛ آنگاه که جمعی از شاعران جوان در وجود نیما شخصیتی را می‌دیدند که می‌توانستند در جستجویشان برای تجرد ادبی با او همذات‌پنداری کنند. این شاعران پیش از مرگ نیما مقاله‌هایی ستایش‌آمیز نوشتند و به تحسین زندگی و آثار نیما پرداختند. (کریمی‌حکاک، ۱۳۸۹: ۴۰۸). ظاهراً به‌دلیل نگارش این قبیل مقالات است که اسلامی ندوشن می‌نویسد: «در تاریخ هزاروپانصد سالهٔ زبان فارسی دری، دربارهٔ هیچ شاعری به‌اندازهٔ نیما قلم‌فرسایی نشده است. غلوهایی که راجع به او بر قلم آورده شده، تنها نظیرش را در دیوان شعرای مدیحه‌سرای در حق شاهان ترک می‌توان دید» (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۹۵: ۱۶۷).

۲. نیما را در امتداد کارهای گذشتگان نهادن و برای این ابتکار ریشه‌هایی از سنت جستن برای بستن دهان خرده‌گیران سنت‌پرست: اخوان سعی داشت طیف سنت‌گرای خو گرفته به اوزان کلاسیک را متوجه این مسئله کند که بدعت نیما در امتداد سنت‌ها قرار دارد جوازش را از اقدامات شاعران پیشین گرفته است و اگر بر گذشتگان نمی‌توان از این بابت خرده گرفت، چرا باید بر نیما خرده گرفت؛ چنانکه در بحث از نوحه‌های قدیمی می‌نویسد «چرا یغما و دیگران حق دارند و بر ایشان ایرادی وارد نیست که بدین‌گونه توسع بجویند در وزن، آن هم برای موضوعاتی از قبیل نوحه و مرثیه و سرود سینه‌زنی، اما نیما حق ندارد چنین وسعت‌طلبی و گشاددستی در وزن داشته باشد» (همان: ۱۶۰).

همچنین «شعر اروپایی» که اخوان به اکراه به‌عنوان مورد ششم در انتهای لیست قرار داده آن‌هم به این علت که آل‌احمد فرانسوی‌دان به آن اشاره کرده (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۶: ۱۶۰ـ۱۶۱) نیز بسیار بیشتر از آنچه اخوان می‌پنداشته بر ذهنیت نیما اثرگذار بوده است؛ چنانکه خود او در سخنانش در کنگرهٔ نویسندگان گفته است: «آشنایی با زبان خارجی راه تازه را در پیش چشم من گذاشت» (بی‌نا، ۱۳۲۵: ۶۳). او در «حرف‌های همسایه» می‌نویسد: «یکی آزاد ساختن شعر از انقیاد با موسیقی، ولو اینکه شعر عروضی باشد؛ زیرا فقط وزن نیست که شعر را آزاد می‌کند، طرز کار هم شرط است و طرز کار آن استاد [منظور خودش است] خیلی فرنگی است» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۷۶) و نیز در یکی از نامه‌هایش گفته است: «قبل از شاعری من هم به‌ندرت و تفنن مردمان متوسط به‌طرز شعر مغرب پیروی کرده‌اند» (یوشیج، ۱۳۹۹: ۱۱۶). به‌هرحال، شعر نیما محصول زمانه و شرایطی است که سرآغاز آن را باید جنبش «مشروطه» دانست و تأثیرگذارترین فاکتورش را «ترجمه». این اقدام اخوان احتمالاً برای در امتداد شعر هزارسالهٔ فارسی معرفی کردن شعر نو نیما و رد تهمت غربی و غیربومی بودن ریشهٔ شعر اوست.

درمورد وزن شعر نیما یک نکته که بسیار مورد تأکید نیما بوده است در بررسی‌های اخوان مغفول مانده و به آن نپرداخته است: ارتباط وزن با آرمونی. نیما در نامه‌اش به شین پرتو ـ که سال ۱۳۲۹ در کتابی تحت عنوان *دو نامه* انتشار می‌یابد و اتفاقاً اخوان در نگارش همین مقاله‌اش نیز به آن استناد جسته (نک: اخوان‌ثالث، ۱۳۷۶الف: ۱۹۵)ـ در این زمینه نوشته است:

«وزن شعر یکی از ابزارهای کار شاعر است. وسیله برای هماهنگ ساختن همهٔ مصالحی است که به کار رفته است و با درونی‌های او می‌باید که سازش داشته باشد» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۳۰۵ همچنین بنگرید به همان: ۳۴۶ و۳۴۰).

او بعدها در «حرف‌های همسایه» به تشریح بیشتر این ایده‌اش پرداخت:

> به نظر من شعر در یک مصراع یک بیت ناقص است ـ از حیث وزن ـ زیرا یک مصراع یا یک بیت نمی‌تواند وزن طبیعی کلام را تولید کند. وزن که طنین و آهنگ یک مطلب معیّن است ـ در بین مطالب یک موضوع ـ فقط به توسط «آرمونی» به دست می‌آید. این است که باید مصراع‌ها و ابیات دسته‌جمعی و به‌طور مشترک وزن را تولید کنند. من واضع این آرمونی هستم. (همان: ۹۸، همچنین بنگرید به همان: ۸۹ و ۱۰۰)

نیما در مواضع مختلفی که از وزن سخن گفته، به‌جای نوشتن پیرامون قاعدهٔ کوتاهی و بلندی مصراع‌های شعرش و چرایی آن، همواره از مسئلهٔ ارتباط مصاریع با یکدیگر و اینکه وزن ناشی از همین ارتباط و آهنگ برآمده از هماهنگی میان مصراع‌های متوالی شعر است، بحث کرده. گویی مسئلهٔ کوتاهی و بلندی مصراع‌ها و جایگاه قافیه در شعر فرع بر چیزی است که نیما قصد داشته با شعر خود آن را عرضه کند و جا بیندازد. اما در شعر نیما ویژگی‌ای که نزد جامعهٔ آن روز خاص و عجیب به نظر می‌رسید همین عدم تساوی مصراع‌های شعر او بود. ویژگی‌ای که در دیدگاه اخوان نیز «مادر بدعت‌ها» بود و به شکلی مبسوط و ملموس به شرح آن پرداخت.

نپرداختن اخوان به این مقولهٔ مدنظر نیما یعنی ارتباط وزن با آرمونی شاید به دلایلی قابل توجیه باشد؛ ازجمله اینکه: ۱. تمامی نظریات نیما به‌خصوص «حرف‌های همسایه»ی او منتشر نشده و به نظر اخوان نرسیده بود تا تأکید نیما بر این مسئله در آن‌ها توجه اخوان را جلب کند. ۲. مسئلهٔ انسجام و ساختار نخستین بار با شعر نیما وارد شعر فارسی شد و پیش از آن مسبوق به سابقه نبود و هنوز بحثی پیرامون آن درنگرفته بود. ازاین‌رو، جامعهٔ ادبی ازجمله اخوان ذهنیت چندانی نسبت به آن نداشته‌اند.

۲. ۵. هماهنگی و ترکیب

در فصل «هماهنگی و ترکیب» اخوان به دنبال تشریح ویژگی است که نیما خود در مباحث نظری‌اش روی آن تأکید داشت و در شعر خود آن را به کار می‌بست. ویژگی‌ای که در ادب کلاسیک ما وجود نداشته و به گفتهٔ اخوان «یک عیب یا اگر نخواسته باشیم بگوییم عیب، می‌گویم یک خصلت و صفت در بسیاری از آثار شعری قدیم ماست» (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۶الف: ۲۰۲) و آن خصلت

بی‌بهرگی اشعار از «ساختار»[1] است که نیما خود تحت عنوان «آرمونی» یا «کمپوزسیون» به آن اشاره کرده و م. امید اصطلاح «هماهنگی» و «ترکیب» را درمورد آن به‌کار می‌برد.

اخوان در این مقاله به‌درستی اشاره می‌کند که در شعر خوب اجزای شعر با هم آن‌چنان پیوستگی و هماهنگی کاملی دارند که اگر جزئی را حذف یا جابه‌جا کنی از کمال می‌افتد. (همان: ۲۰۲ و ۲۱۲) بااین‌حال، از مثالی که به‌عنوان شعر دارای هماهنگی و ترکیب از قصیدهٔ ناصرخسرو آورده و توضیحاتی که داده است می‌توان فهمید مقصود او از هماهنگی صرفاً پراکنده نبودن مضامین و معانی‌ای است که شاعر در شعر خود می‌آورد. آنچه اخوان از قصیدهٔ ناصرخسرو نشان می‌دهد وجود یک سیر محتوایی منظم است که از یک نقطه شروع شده با دنباله‌گرفتن همان مضمون و محتوای کلی شعر به یک نقطهٔ پایان که در امتداد همان مضامین است ختم می‌شود و «ازاین‌جهت سخنش هدفی دارد و هرگز پراکنده‌گویی و مضمون‌بافی بی‌هدف و هنجار در دیوان او نمی‌بینیم» (همان: ۲۰۷).

اخوان از ویژگی‌ای که مدِنظر نیما بوده برداشتی سطحی داشته است. آرمونی فراتر از سیر منطقی معانی شعر است و کلیت شعر را در برمی‌گیرد. از اشاره‌های نیما به آرمونی در نوشته‌هایش می‌توان دریافت که ذهنیت او از این مفهوم، همین معنی مد نظر ماست؛ برای مثال نگاه کنید به: یوشیج، ۱۳۶۸: ۸۱ـ۸۲ ، ۹۸ـ۹۹، ۵۷ و ۱۰۵. از مطالب نیما چنین برداشت می‌شود که او به دنبال ایجاد هماهنگی بین عناصر شعر (زبان و موسیقی و کلمات) با یکدیگر است.

> نیما معتقد بود که همهٔ اجزای یک شعر باید با هماهنگی کامل در خدمت اجزای دیگر و درنهایت در خدمت کلیت شعر باشند. از همین رو ساخت گسستهٔ شعر گذشته فارسی (البته منظومه‌های داستانی و حکایت‌ها از این قاعده بیرون‌اند) سلیقهٔ او را ارضا نمی‌کرد و او به دنبال برقراری پیوند بایسته میان اجزا و سازه‌های درونی شعر بود، تا از این راه، همهٔ عناصر یک اثر هنری را به حمایت از پیکرهٔ واحد آن اثر وادارد (حسن‌لی، ۱۳۹۱: ۲۰۵).

۲. ۶. عینیت و ذهنیت

«عینیت و ذهنیت» عنوان فصل بعدی *بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج* است. اخوان در این مقاله به معرفی گوشهٔ دیگری از بوطیقای شعر نیما می‌پردازد که خود او در نظریاتش تحت عناوین «ابژکتیو» و «سوبژکتیو» به آن‌ها پرداخته است. از نظر اخوان بدعت دیگر نیما اصالت‌دادن به عینیت است؛ بدین معنی‌که نیما به‌جای بیان عواطف، با استفاده از تصویرسازی، عواطف را برای مخاطب ملموس می‌کند. به عقیدهٔ اخوان «نیما شنیدنی کردن امور ذهن را کم‌اثر وکم‌رنگ می‌داند... و نشان دادن تصویرهای «عینی» را طالب است» (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۶الف: ۲۳۴).

از مطالبی که اخوان در این بخش بیان می‌کند و مثال‌هایی که می‌زند چنین برمی‌آید که از نظر او اصلی‌ترین راه بهره‌مندکردن شعر از عینیت، استفاده از صور خیال است؛ م. امید عامل اصلی تصویرسازی در شعر را صور خیال می‌داند (همان: ۲۴۴) و نمونه‌هایی که برای بیان ابژکتیو از آثار قدما دست‌چین کرده نیز همگی به‌خاطر بهره داشتن از آرایهٔ بیانی انتخاب شده‌اند. با این

1. Structure

اوصاف باید گفت اخوان برداشت اشتباهی از مسئلهٔ «بیان ابژکتیو» در نظریات نیما داشته است. با دقت در آرای نیما درمی‌یابیم که در مسئلهٔ «عینیت» آنچه مدِنظر وی است دخالت دادن زندگی جاری در فرآیند خلق شعر و پرهیز از کلی‌بافی و کلیشه‌گویی بوده است، کمااینکه در جایی می‌گوید: «شعر قدیم ما سوبژکتیو است؛ یعنی با باطن و حالات باطنی سروکار دارد. در آن مناظر ظاهری نمونهٔ فعل و انفعالی است که در باطن گوینده صورت گرفته است. نمی‌خواهد چندان متوجه آن چیزهایی باشد که در خارج وجود دارد» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۸۸) و در نامه‌ای از دقتش در جزئیات زندگی روزمره برای بهره‌گیری در شعر نوشته است:

> من مدت‌هاست از عقب سر به یک گدا نگاه می‌کنم یا فلان کورهٔ آهنگر را تماشا می‌کنم؛ نه برای اینکه فوراً آن را وصف کنم، بلکه هر نگاه من می‌تواند جزئی از نکات را به من اهدا کند. بالمجموع این نکات یک وقت می‌تواند به من کمک کند تا اینکه در موقع نوشتن آنچه می‌نویسم تکرار مشاهدات دیگران به نظر نیاید (یوشیج، ۱۳۹۹: ۲۰۰).

نیما دریافته بود که نو بودن به معنی نو کردن تشبیه و استعاره‌های کهن نیست، بلکه شاعر نوگرای واقعی باید زندگی جاری را از دریچهٔ نگاه خودش به درون شعر بکشاند؛ زیرا «شعر خوب مثل طفل، زندهٔ بالفعل است» (یوشیج، ۱۳۷۶: ۲۳۱). نیما در بخش‌های مختلفی از نوشته‌هایش به این مسئله اشاره می‌کند؛ برای نمونه نگاه کنید به: یوشیج، ۱۳۶۸: ۳۱۸ و یوشیج، ۱۳۹۹: ۵۸۱.

لذا، برداشت اخوان ثالث از مسئلهٔ ابژکتیو و سوبژکتیو اشتباه بوده و نیما در شعرش به دنبال انتقال مفاهیم از طریق صورخیال و تصویرسازی نبوده است؛ کمااینکه «شعرهای آزاد و تا حدودی نیمه‌سنتی نیما تقریباً از بسیاری آرایه‌ها و پیرایه‌های صوری در حوزهٔ صنایع لفظی و حتی موسیقایی جز در همان محدودهٔ حفظ مایهٔ وزن عروضی تهی است و تصویرسازی به‌خصوص تصویرهای مبتنی بر تشبیه و استعاره نسبت به حجم شعر او بسیار اندک است» (پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۱۸۵). اخوان که از این مسئله در شعر نیما آگاه بود به‌خاطر برداشت اشتباهش، در همین مقاله درمورد شعر نیما می‌نویسد: «خود نیما نیز در همهٔ آثارش مقاصد و اغراض خود را با این شیوه به عرصه نیاورده است. حتی در همین مقدار اثرها که از او منتشر شده، خیلی شعرهای او هست ـ و از کارهای برجسته‌اش نیز ـ یا گوشه‌هایی از شعرهایی که شیوهٔ بیان سوبژکتیو دارد» (همان: ۲۴۵) و با نمونه‌هایی که در ادامه از شعر نیما ارائه می‌دهد، نشان می‌دهد که منظورش بیان حالت عاطفی به‌صورت لفظی و بدون تصویرسازی است. حال آنکه خلق تصویر نه‌تنها دغدغهٔ نیما نیست، بلکه اساساً برای نیما آنچه حائزِ اهمیت است و اولویت دارد بیان معنی موجود در ذهن اوست که در لحظات سرایش شروع به جوشیدن می‌کنند. او می‌خواهد آن معانی را به‌طور طبیعی بدون هیچ قیدوبندی در فرمی محسوس و ملموس به مخاطب عرضه کند. به همین سبب در هنگام سرایش چندان به آرایش کلام و خلق تصویر نمی‌اندیشد. ازین‌رو «ابژکتیو بودن» شعر نیما به‌خاطر به‌کارگیری صور خیال که ویژگی ذاتی شعر است و قدما نیز به کار می‌برده‌اند، نیست؛ بلکه به‌خاطر حضور محسوس و چشمگیر جهان پیرامونی او در شعرش و پرهیز از بیان کلیات ذهنی به ودیعه نهاده شده در سنت شعری و موروث از قدما است.

برداشت اشتباه اخوان از این دو اصطلاح به دلایلی چندان عجیب نیست؛ نخست اینکه ابهام حاکم بر نثر و آثار نظری نیما در اظهارنظرهای او در این حوزه نیز وجود دارد. این مسئله را ناآشنایی مخاطب فارسی‌زبان با این دو واژه و کاربرد خاص یا حتی به تعبیری مصادره‌به‌مطلوب این دو اصطلاح توسط نیما تشدید کرده است. ضمن اینکه اخوان در آن زمان به همهٔ نظریات نیما دسترسی نداشته است. «حرف‌های همسایه» که اصلی‌ترین و ارزشمندترین اثر نظری نیماست، هنوز انتشار نیافته بود و ازاین‌بابت اخوان به کاربرد غیردقیق نیما از این دو واژه ـ که آن‌ها را از بستر گفتمانی‌شان در فلسفه بیرون‌کشیده و در خدمت بیان نظریهٔ ادبی قرار می‌دهد ـ آشنایی نداشت. به‌جز این مسئله، دلیل دیگر این برداشت اشتباه باید غور نداشتن اخوان در فلسفه بوده باشد. شاید بهره‌ای اندک از فلسفه و آشنایی نسبی با این دو واژه مقصود نیما را برای اخوان روشن‌تر می‌کرد. «سوژه» که برای آن «فاعل شناسا» یا «من شناسنده» را به‌عنوان معادل فارسی به‌کار برده‌اند، در نزد نیما شاعر و ذهن و ضمیر اوست و «ابژه» که «مفعول مورد شناسایی» است، در ذهن نیما جهان پیرامونی و طبیعت است. به نظر نیما ابژکتیویته یعنی دریافت واقعیت اشیا و اشخاص آن‌چنان‌که در جهان بیرون از ذهن شاعر وجود دارند و انتقال و احضار آن‌ها در شعر. نیما به کار بردن کلیشه‌ها را حتی در تصویری نوترکیب سوبژکتیو می‌داند، چون درک و دریافت خود شاعر از آن پدیده در خارج از ذهنش نیست.

به همین دلیل است که طبیعت و تصاویر طبیعی در شعر نیما حضور ملموسی دارند. از اینجا به وجود ویژگی دیگری در شعر نیما و از شاخصه‌های هنری او می‌رسیم که همان توجه ویژه به طبیعت پیرامون خود است. ویژگی‌ای که جای خالی آن در نیماپژوهی اخوان دیده می‌شود. حضور این ویژگی در شعر نیما به حدی محسوس بوده است که از همان نخستین آثاری که دربارهٔ نیما نوشته می‌شود به وجود آن اشاره کرده‌اند. نویسندهٔ *نوگرایی نیما یوشیج* که در سال ۱۳۳۷ منتشر شده دربارهٔ این ویژگی شعر نیما چنین نوشته است: «طبیعت جانمایهٔ بیشتر اشعار نیما قرار گرفته و باعث شده تا زمینه‌هایی از زندگی و طبیعت روستائیان در شعر او راه یابد و زندگی آنان را از راه شعر به تصویر بکشد و لذا این امر باعث شده است تا بیش و پیش از هر چیز نشانه‌های طبیعت در شعر او سرریز کند» (تهرانی، ۱۳۳۷: ۳۰). طبیعت‌گرایی نیما آمیختگی خاص با زادگاه او یوش و حوالی آن دارد. یوش سرشار از مناظر طبیعی بود و نیما که «زندگی جاری» و «دنیای بیرون» را مسئلهٔ اصلی شعر می‌دانست، محیط سرشار از پدیدهٔ طبیعی زندگی‌اش را دستمایهٔ بسیاری از شعرهایش قرار داد، تا جایی که علاوه بر توصیف مناظر طبیعی شمال ایران، برخی واژه‌های محلی نیز در شعر او راه یافته است و شماری از عناصر طبیعی نیز در آن جنبهٔ نمادین به خود گرفته است. از این لحاظ نیما را باید اولین کسی دانست که خصیصهٔ محلّی و اقلیمی را وارد شعر فارسی کرده است. «پیوند ناگسستنی نیما با زادگاهش سبب شده است کـه طبیعت سرسبز و وحشی مازندران با جلوه‌های خاصش و با نام گیاهان و پرندگانش برای نخستین بار به شعر فارسی راه یابند» (آشوری، ۱۳۸۰: ۱۰۱).

۲. ۷. پا به پای شعری از نیما

«پا به پای شعری از نیما» شرح و تفسیر شعر «کار شب پا» است برای نشان‌دادن نحوهٔ مواجهه با شعر نیما به مخاطبان ناآشنا با فضای اشعار او. اخوان در ابتدای این فصل نوشته است:

> نیما شهری ساخته است که مسافر غریب ممکن است در آن شهر بنا به وسوسه‌هایی سرگردان بماند، اما همین‌که هول غیرطبیعی غربت تازه‌وارد ریخت و چشمش سایه‌ها و چراغ‌ها را شناخت و به فضای شهر کمی عادت کرد همهٔ کوچه‌پس‌کوچه‌ها را آشنا خواهد یافت. (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۶الف: ۲۵۵)

او قریب به همین مضمون را در ابتدای *عطا و لقای نیما یوشیج* نیز نگاشته است (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۶ب: ۱۶). با نگاهی به آرای اخوان در این فصل درمی‌یابیم او مسئلهٔ پیچیدگی شعر نیما را بیشتر به «زبان» شعرش مربوط می‌داند. این مسئله تا حدود زیادی درست است و زبان خاص نیما در شعرهای آزادش یکی از مشکلات اساسی شعر نیما و می‌توان گفت مانع آشنایی جامعه با شعر او بود. واقعیت این است که زبان در اشعار آزاد نیما از آنچه در ادب کلاسیک «فصاحت» نامیده می‌شود خالی شده است؛ بااین‌حال، پرداختن به یک موضوع مهم که چه‌بسا جایش در همین فصل بود، در نیماشناسی اخوان خالی است و آن مسئلهٔ «ابهام» در شعر نیماست. اخوان در این مقاله مسئلهٔ «تأخیر در دریافت معنا» در شعر نیما را عمدتاً متوجه زبان شعر او می‌داند، در حالی که بخشی از عدم برقراری ارتباط با شعر نیما ناشی از وجود ویژگی «ابهام» است که نیما خود به آن اعتقاد داشت و می‌توان گفت ستایشگر آن بود: «همچنین باید بدانید آن چیزی که عمیق است مبهم است. کنه اشیا جز ابهام چیزی نیست. جولانگاهی که برای هنرمند است این وسعت است» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۱۶۷).

ابهام هنری در شعر آزاد نیما از دو عامل حاصل می‌شود: یکی گرایش به عین‌گرایی و تجسّم بخشیدن به ذهنیت‌هاست که شعر او را در تقابل با ذهن‌گرایی شاعران گذشته می‌گذارد و چون در این شیوه نوعی غرابت نسبت به شعر قدما دیده می‌شود، طبعاً ابهام‌آفرین است و دیگری به‌کارگیری نماد در شعرش. «ازآنجایی‌که ادراک، فهم و تصور مدلول در نماد به‌طور مستقیم و کامل ناممکن و دشوار است، ایجاد ابهام می‌کند» (احمدی، ۱۳۸۰: ۲۹۳). علی‌الخصوص که نمادهای او جنبهٔ عمومی ندارد و از ابداعات خود شاعر است و خواننده برای یافتن مفاهیم آن‌ها نیازمند دقت و تأمل است. یکی از دلایل اصلی ارتباط برقرار نکردن جامعهٔ آن زمان با این قبیل شعرهای سمبولیک نیما نیز وجود ایهام منبعث از نمادهای غریب در شعر است. نیما خود در یکی از نامه‌هایش ضمن سمبولیک خواندن اشعار خود به‌نوعی به همین مسئله اشاره می‌کند. او نوشته است: «منظومهٔ "افسانه" طوری است که مردم می‌پسندند، به‌خلاف قطعات کنونی مخلص که سمبولیک و به سبک شعر آزاد هستند، به فهم آن‌ها نزدیک است» (یوشیج، ۱۳۹۹: ۵۸۷).

نیما برای نخستین بار شعر سمبولیک را وارد ادبیات کرد. «جدای از غزل‌های عارفانه، ابهام شعری با کوشش نیما بود که در شعر فارسی به معنی حقیقی کلمه راه یافت» (پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۲۵۷). ویژگی ابهام در شعر نیما در سایهٔ بحث پیرامون شکل و موسیقی اشعار او مغفول مانده بود و

این احسان طبری بود که برای نخستین بار به وجود این ویژگی در شعر نیما اشاره کرد. (طبری، ۱۳۲۲: ۲) نیما پس از آشنایی با شعر سمبولیک فرانسه و اشعار شاعرانی چون بودلر مالارمه (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۱۴۶)، با الگوگیری از این شاعران در شعر خود سمبولیسم را در خدمت بیان دغدغه‌های سیاسی ـ اجتماعی خود درآورد. همچنین امتیاز اساسی‌ای که ابهام هنری و استفاده از نماد برای شعر نیما داشته آن است که شعر او را از محدودهٔ تک‌معنایی به گسترهٔ چندمعنایی سوق داده و بر جنبهٔ تفسیرپذیری آن افزوده است. وجود ابهام در شعر نیما و امکان خوانش‌ها و برداشت‌های متفاوت از آن یکی از اصلی‌ترین عوامل استقبال از شیوهٔ پیشنهادی نیما بود. کشف این ظرفیت در شعر نیما عده‌ای از شاعران دارای گرایش‌های سیاسی را به این فکر انداخت که از این ظرفیت و توان موجود در این نوع شعر در مبارزات سیاسی ـ اجتماعی خود بهره بگیرند و شعر را با حفظ شاعرانگی‌اش به وسیلهٔ مبارزه‌ای تبدیل کنند که چندان آشکار و دردسرساز هم نباشد.

۲. ۸. دربارهٔ بحر طویل فارسی

«دربارهٔ بحر طویل فارسی» مقاله‌ای در بخش ضمیمه‌های کتاب است. در این فصل از کتاب به‌جز دو صفحه مطلبی که در ابتدای فصل عیناً از بخش «نوعی وزن در شعر امروز فارسی» نقل شده، تنها در دو موضع مبحث بحر طویل را به شعر نیما ارتباط می‌دهد. نخست بخشی است که در آن به شباهت میان پایان‌بندی مصراع‌ها در عروض نیمایی با پایان‌بندی ارکان در بحر طویل اشاره کرده است. در این موضع اخوان جهت رد یا تصحیح قول علامه قزوینی که گفته بحر طویل تکرار یک رکن الی‌غیرالنهایه است، گفته:

«رکن آخر هر بند مثل پایان‌بندی در مصراع‌های نیمایی علت و زحافی از کاهش و افزایش می‌یابد که دوام زنجیرهٔ روان بگسلد یا در یکی دو سه کلمه‌ای که مظروف افعال و ارکان اخیر است قافیه خواهد آمد که با نظیر و قرینه‌اش در بندهای دیگر قوافی بحر طویل را تشکیل می‌دهد» (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۶الف:: ۲۹۲).

اما اگر بخواهیم درعین قائل‌بودن به چنین شباهتی وجه افتراق شعر نیمایی با بحر طویل را به‌صورت دقیق‌تری بیان کنیم باید بگوییم در رکن آخر بحر طویل تنها امکان کاهش یا افزایش در یک زحاف وجود دارد، اما در عروض نیمایی امکان فراتر است.

مورد دوم جایی است که دربارهٔ شعر «باران» گلچین گیلانی صحبت می‌کند و معتقد است: اگرچه این شعر در مجلهٔ سخن و کتاب نمونه‌های شعر نو به‌صورت مصراع‌های زیر هم و تقطیع نیمایی چاپ شده، اما «باران» گلچین گیلانی یک بحر طویل است؛ «چون دقیقهٔ باریک استقلال مصراع‌ها و پایان‌بندی آن‌ها به‌شیوه‌ای که پیشنهاد فنی و منطقی و معقول نیماست و رایج در نوعی شعر امروز ایران در این شعر حفظ و رعایت نشده، شعر به حالت بحر طویلی درآمده با خصایصی که گفتیم» (همان: ۲۹۹) و راجع به این دقیقهٔ باریک استقلال مصراع‌ها در این بخش چیزی ذکر نکرده است. بااینکه در بخش «نوعی وزن در شعر فارسی» مفصلاً در این مورد توضیح داده است (همان: ۱۱۸ـ۱۲۲) بهتر می‌بود دستِ‌کم ارجاعی به آن مطلب صورت می‌گرفت.

۳. نتیجه‌گیری

اخوان در فصول مختلف *بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج* به معرفی ویژگی‌های از شعر نیما پرداخته است که جزو ویژگی‌های اساسی و نوآوری‌های شعر او محسوب می‌شود؛ بااین‌حال، او گاه برداشت نادرستی از شعر و نظریهٔ نیما داشته و در مواردی نیز ویژگی‌هایی نزد وی نامکشوف مانده یا آن‌چنان‌که باید به آن نپرداخته است. با دقت در موارد مطرح شده می‌توان اشتباهاتی را که اخوان انجام داده است، ناشی از این عوامل دانست:

نوشتن به سبک ژورنالیستی: فاصله داشتن برخی نوشته‌های نیما نظیر «نیما مردی بود مردستان» از چارچوب پژوهش روشمند دانشگاهی موجب شده برخی تحلیل‌های او درست و دقیق نباشد.

در امتداد سنت‌ها قرار دادن بدعت‌های نیما: اخوان‌ثالث در بخش‌های مختلف کتاب خود سعی می‌کند تا برای بستن دهان خرده‌گیرانِ سنت‌پرست برای نوآوری‌ها یا هنجارشکنی‌های نیما ریشه‌هایی در ادب کلاسیک بجوید و شعر نیما را در امتداد شعر هزارسالهٔ فارسی قرار دهد. این مسئله نیز موجب شده تا در برخی مقالات او به‌ویژه «نوعی وزن» موارد نادرستی به چشم بخورد.

عدم تشریح مبانی شعر آزاد توسط نیما: نپرداختن نیما به مبانی شعرش و عدم تبیین و تشریح مفاهیم جدیدی که مطرح می‌کند موجب شد تا اخوان آن مفاهیم را با ذهنیت خود درک و تشریح کند و پرواضح است که برداشت‌های او نمی‌توانسته عیناً مقولهٔ مد نظر نیما بوده باشد.

ابهام در نثر نیما و کاربرد خاص او از برخی مفاهیم و اصطلاحات: مباحث نظری‌ای که از نیما در زمان حیاتش منتشر می‌شود به‌ویژه در مواردی که به مسائل جدید شعرش می‌پردازد دارای زبانی نارسا و گنگی و ابهام خاصی هستند. او حتی گاه اصطلاحات را با معنای مدنظر خودش به کار می‌برد و این مسائل طبیعتاً یکی از دلایل به اشتباه افتادن اخوان در مباحثش است.

امروز که با تأمل در شعر نیما و پس از پژوهش‌های بسیار مبانی شعر آزاد و مفاهیم مدنظر نیما برای ما روشن شده است می‌توانیم این اشتباهات را دریابیم. بااینکه می‌توان با تکیه بر نظریه‌های دریافت چنین گفت که برداشت اخوان از نظریات نیما چنین بوده است و او می‌توانسته دریافت خود را داشته باشد، اما به عقیدهٔ ما م. امید در موارد مذکور تلقی درستی از مفهوم مدنظر نیما نداشته است. البته اخوان ثالث با وجود این برداشت‌های به‌زعم ما نادرست از نظریات نیما، با مقالات خود در شناساندن شعر نیما و ظرایفش گام بسیار مهمی برداشته است و جایگاه قابل اعتنایی در معرفی نیما دارد.

اخوان یکی از پیشگامان معرفی نیما به جامعهٔ ادبی بود و ازاین‌جهت می‌توان ادعا کرد پژوهشگران بعدی همگی با عصایی که اخوان برایشان ساخته و چراغی که به دستشان داده قدم در راه شناخت شعر و نظریات نیما گذاشته‌اند. طبیعی است که در این مسیر گام‌هایی جلوتر رفته باشند و گوشه‌های کشف‌نشده‌ای را یافته باشند.

منابع

آتشی، منوچهر (۱۳۹۰). «ما همه وامدار او هستیم» در: *باغ بی‌برگی (یادنامهٔ مهدی اخوان‌ثالث)*، به اهتمام مرتضی کاخی، چ ۴، تهران، زمستان، ص۷۳.

آریان‌پور، یحیی (۱۳۸۲). *از نیما تا روزگار ما*. چ ۴، تهران، زوار.

آشوری، داریوش (۱۳۸۰). شعر و اندیشه. چ۳، تهران، مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*. تهران، مرکز.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۶الف). *بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج*. چ ۳، تهران، زمستان.

---------- (۱۳۷۶ب). *عطا و لقای نیما یوشیج*. چ ۳، تهران، زمستان.

---------- (۱۳۹۰). *صدای حیرت بیدار*. چ ۳، تهران، زمستان.

اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۹۵). *آواها و ایماها*. تهران، قطره.

امین‌پور، قیصر (۱۳۹۰). «لحظهٔ دیدار...»، در: *باغ بی‌برگی (یادنامهٔ مهدی اخوان ثالث)*، به اهتمام مرتضی کاخی، چ ۴، تهران، زمستان، صص ۱۰۷-۱۱۳.

بی‌نا (۱۳۲۵). *نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران*. تهران، چاپخانهٔ رنگین.

بهار، مهرداد (۱۳۹۰). «یادی و یادگاری»، در: *باغ بی‌برگی (یادنامهٔ مهدی اخوان ثالث)*، به اهتمام مرتضی کاخی، چ ۴، تهران، زمستان، صص ۱۵۱-۱۵۲.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۹). *خانه‌ام ابریست*. چ ۳، تهران، مروارید.

تهرانی، خسرو (۱۳۳۷). *نوگرایی نیما یوشیج*. تبریز، آذربایجان کتاب.

حسن‌لی، کاووس (۱۳۹۱). *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر*. چ ۳، تهران، ثالث.

حمیدیان، سعید (۱۳۸۱). *داستان دگردیسی*. تهران: نیلوفر.

جنتی عطایی، ابوالقاسم (۱۳۳۳). *نیما یوشیج و قسمتی از اشعار او*، تهران، احمد ناصحی.

زرقانی، مهدی (۱۳۹۱). *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*. چ ۱ تحریر دوم، تهران، ثالث.

شاهرودی، اسماعیل (۱۳۵۰). «آینده شاگرد وفادار نیما از او سخن می‌گوید». در: *اطلاعات*، پنجشنبه ۹دی ۱۳۵۰، ص۱۱.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱). *حالات و مقامات م. امید*. تهران، سخن.

طاهباز، سیروس (۱۳۸۷). *کماندار بزرگ کوهستان*. چ ۲، تهران، ثالث.

طاهری، قدرت‌الله (۱۳۹۵). *مبانی و اصول پژوهش در زبان و ادبیات فارسی*. تهران، علمی.

طبری، احسان (۱۳۲۲). [مقدمهٔ] «امید پلید»، در: *نامهٔ مردم*، سال اول، شمارهٔ ۱۸، ۱۸اردیبهشت ۱۳۲۲، ص۲.

کریمی‌حکاک، احمد (۱۳۸۹). *طلیعهٔ تجدد در شعر فارسی*. ترجمهٔ مسعود جعفری، چ ۲، تهران، مروارید.

موحد، ضیاء (۱۳۷۷). *شعر و شناخت*. تهران، مروارید.

ناتل‌خانلری، پرویز (۱۳۹۲)، *ماه در مرداب*، چ ۵، تهران، معین.

یوشیج، نیما (۱۳۲۹الف). *دو نامه*، تهران، بی‌نا.

------- (۱۳۶۸)، *دربارهٔ شعر و شاعری*، گردآوری، نسخه‌برداری و تدوین سیروس طاهباز، تهران، دفترهای زمانه.

------- (۱۳۷۹)، *دو سفرنامه از نیما یوشیج*، تصحیح و تحقیق علی میرانصاری، تهران، سازمان اسناد ملی ایران.

------- (۱۳۸۷)، *یادداشت‌های روزانهٔ نیما یوشیج*، به کوشش شراگیم یوشیج، تهران، مروارید.
------- (۱۳۹۹)، *نامه‌ها*، تدوین سیروس طاهباز، چ ۲، تهران، نگاه.

References

Ahmadi, Babak (2001). *Sakhtar va Tavile Matn*, Tehran, Markaz. [in Persian]
Akhavan-Sales, Mahdi (1997A). *Bedatha va Badaye Nima Yushij*, 3nd ed, Tehran, Zemestan. [in Persian]
---------- (1997B). *Ata va Laghaye Nima Yushij*, 3nd ed, Tehran, Zemestan. [in Persian].
---------- (2011). *Sedaye Hirate Bidar*, 3nd ed, Tehran, Zemestan. [in Persian]
Aminpour, Qaiser (2011). "The moment of meeting...", in *Baghe bibargi*. Edited by Morteza Kakhi, 4nd ed. Tehran, Zemestan, Pp: 107-113. [in Persian]
Arianpour, Yahya (2003). *Az Nima ta Rozegare Ma*, 4nd ed, Tehran, Markaz. [in Persian]
Ashuri, Dariush (2001). *Sheer va Andishe* , Tehran, Markaz. [in Persian]
Atashi, Manouchehr (2011). "We are all indebted to him"; in *Baghe bibargi*, Edited by Morteza Kakhi, 4nd ed, Tehran, Zemestan, P:73. [in Persian]
Bahar, Mehrdad (2011). "one memory and souvenir", in *Baghe bibargi*, Edited by Morteza Kakhi, 4nd ed, Tehran, Zemestan, Pp: 151-152. [in Persian]
Eslami Nadoshan, Mohammad Ali (2016). *Avaha va Imaha*, Tehran, Ghatre. [in Persian]
Hasanli, Kavos (2012). *Gonehaye noavari dar she'r moaser*, 3nd ed, Tehran, Sales. [in Persian]
Jannati Ataei, Abolqasem (1953). *Nima Yushij va Ghsmati Az Ashare O*, Tehran, Ahmade Nasehi. [in Persian]
Karimi Hakak, Ahmad (2010). *Talieye Tajadod dar Sheer Farsi*, Translated by Masoud Jafar, 2nd ed, Tehran, Morwarid. [in Persian]
Movahed, Zia (1998), *Sheer va Shenakht*, Tehran, Marwarid. [in Persian]
Natel Khanlari, Parviz (2013). *Mah Dar Mordab*, 5nd ed Tehran, Moeen. [in Persian]
Pournamdarian, Taghi (2010). *Khaneam Abrist*, 3nd ed, Tehran, Morwarid. [in Persian]
Shahrodi, Esmaeil (1971). "Nima's faithful disciple speaks of him"; in: *Etelaat*, Thursday, 30 December 1971, p: 2. [in Persian]
Shafii Kadkani, Mohammad Reza (2012). *Halat va Maghamat M. Omid*, Tehran, Sokhan. [in Persian]
Tabari, Ehsan (1943). "Omide Palid"; in: *Nameye Mardom*, year 1, Number 18, Sunday May 9 1943, p: 2. [in Persian]
Tahbaz, Siros (2008). *Kamandare Bozorge Kohestan*, 2nd ed, Tehran, Sales. [in Persian]
Taheri, Ghodratollah (2016). *Mabani va Osule Pajohesh dar Zaban va Adabiate Farsi*, Tehran, Elmi. [in Persian]
Tehrani, Khosro (1958). *Nogeraeie Nima Yushij*, Tabriz, Azarbayjan Ketab. [in Persian]
without name (1946). *Nakhostin Kongereye Nevisandegane Iran*, Tehran, Negin. [in Persian]
Yushij, Nima (1950). *Doname*, Tehran, No name of the publisher. [in Persian].
---------- (1989). *Darbareye Sheer va Shaeri*, compiled and edited by Siros Tahbaz, Tehran, Daftarhaye Zamaneh. [in Persian]
---------- (2020). *Nameha*, edited by Siros Tahbaz, 3nd ed, Tehran, Negah. [in Persian]

---------- (2008). *Yaddashthaye Rozaneye Nima Yushij*, Edited by Sheragim Yoshij, Tehran, Marwarid. [in Persian]
---------- (2000). *Do Safarname Az Nima Yushij*, Edited by Ali Miransari, Tehran, Sazmane Asnad Meli. [in Persian]
Zarghani, Mahdi (2012). *Cheshmandaze She'r Moaser Iran*, Tehran, Sales. [in Persian]

The University of Tehran Press

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
Online ISSN: 2676-7627

https://jalit.ut.ac.ir

Fereydoun Rahnama and the Influence of the Surrealist Movement on Contemporary Persian Poetry known as “She’r-E No” (Translates in English as “New Poetry”)

Maryam Azizi[1] | **Mohammad Ziar**[2]✉

1. Ph.D. Candidate of French language and literature, Department of French, Faculty of Foreign Languages, Islamic Azad University, Tehran Center Branch, Tehran, Iran. Email: maryam_az58_fr@yahoo.com
2. Associate Professor of the Department of French Language and Literature, Central Tehran Branch of Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: mohaziar16@gmail.com

Article Info

Article Type:
Research Article

(41-56)

Received:
30 April 2024

In Revised Form:
17 October 2024

Accepted:
07 May 2024

Published online:
20 September 2024

Abstract

Surrealism is one of the literary movements that emerged at the beginning of the 20th century in Europe and France, influencing other nations' literature, including Persian literature, with significant impact. In Iran, the poetic movements known as "Moj-E No" (translated into English as “New Wave”) and "Hajm-Gara" have been more influenced by this school than other contemporary poetic movements. The aim of the present study is to investigate the historical and social impact of the Surrealist school and the influence of French poet Paul Éluard's poems on Iranian poet Fereydoun Rahnama. The French postmodernist movement was identified by Iranians in the twentieth century through several influential figures. One of these figures is Forough Farrokhzad. This Iranian poet who wrote poetry in both French and Persian, and whose French poems were admired by Paul Eluard, participated in various gatherings and acquainted young poets with what was happening in Europe. Among these youths who were part of her circle of friends were Ahmad Reza Ahmadi and Yaddollah Royaee. We know that the first established the foundation of the New Wave of Persian poetry, while the second initiated the movement of voluminous poetry. As a result of these literary gatherings, poets even repeated the life experiences of the first generation surrealists. Among these practices were automatic writing and group writing, which were invented by the Dadaists and Surrealists of the first generation. Using the method of content analysis and a comparative approach, this article first provides a brief overview of the Surrealist movement and its literary principles. It then demonstrates that Fereydoun Rahnama's interest in classical Iranian literature, such as Ferdowsi's Shahnameh and Beyhaqi's works, leads him to blend the Surrealist school with the style of these texts. This fusion paves the way for a new form of poetry called "new wave" and contributes to the volume of contemporary Iranian literature, including poets like Ahmad Shamlou, Forough Farrokhzad, Ahmad Reza Ahmadi, Nader Naderpour, Yadullah Rouya.

Keywords: Surrealism, Paul Éluard, Fereydoun Rahnama, Ahmad shamloo; Persian “She’r-E No” (Translates in English as “New Poetry)

Cite this article: Azizi, Maryam; Ziar, Mohammad (2024). “Fereydoun Rahnama and the Influence of the Surrealist Movement on Contemporary Persian Poetry known as “She’r-E No” (translates in English as “New poetry). *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 13, Issue: 2, Ser. N.: 34 (41-56).

DOI: https://doi.org/10.22059/jlcr.2024.375677.1989

Publisher: The University of Tehran Press. © Maryam Azizi, Mohammad Ziar

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت

شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶

https://jalit.ut.ac.ir

انتشارات دانشگاه تهران

فریدون رهنما و تأثیرجنبش فرا واقع‌گرا بر شعر نو فارسی

مریم عزیزی[۱] | محمد زیار[۲]✉

۱. دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فرانسه، گروه فرانسه، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. رایانامه: maryam_az58_fr@yahoo.com

۲. نویسندهٔ مسئول، دانشیار گروه فرانسه، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. رایانامه: mohaziar16@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی (۵۶-۴۱)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۲/۱۱

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۷/۲۶

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۲/۱۸

تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۶/۳۰

کلیدواژه‌ها: فراواقع‌گرایی، پل الوار، فریدون رهنما، احمد شاملو، شعر نو فارسی.

چکیده

سوررئالیسم یکی از نهضت‌های ادبی است که از ابتدای قرن بیستم در فرانسه و اروپا پیدا شد، به ادبیات دیگر ملل از جمله ادبیات فارسی راه یافت و بر آن‌ها تأثیر گذاشت. در ایران جریان‌های شعری «موج نو» و «حجم‌گرا»، بیش از سایر جریان‌های شعر معاصر از این جنبش تأثیر پذیرفته‌اند. هدف پژوهش حاضر، بررسی عملکرد تاریخی و اجتماعی نهضت سوررئالیست و تأثیر اشعار پل الوار، شاعر فرانسوی بر فریدون رهنما شاعر ایرانی است. جنبش فرا واقع گرای فرانسه به‌واسطهٔ چند چهرهٔ تأثیرگذار در دههٔ سی شمسی به ایرانیان شناسانده شد. یکی از این چهره‌ها فریدون رهنماست. این شاعر ایرانی که به دو زبان فرانسوی و فارسی شعر می‌سرود، و سروده‌های فرانسوی‌اش تحسین پل الوار را بر انگیخته بود، در محافل گوناگون حاضر می‌شد و شاعران جوان را با آنچه در اروپا می‌گذشت آشنا می‌کرد. از جمله این جوانان که در حلقهٔ دوستان او جای داشتند یکی احمد رضا احمدی و دیگری یدالله رؤیایی بود. می‌دانیم که اولی بنیان‌گذار موج نو شعر فارسی شد و دومی سلسله جنبان شعر حجم‌گرا. در اثر این مجالست‌ها شاعران حتی تجربه‌های زیستهٔ نسل نخست سوررئالیست‌ها را تکرار کردند. از جمله به تمرین نوشتار خودکار و نوشتار گروهی که ابداع دادائیست‌ها و سوررئالیست‌های نسل نخست است دست یازیدند. این مقاله با روش تحلیل محتوا و رویکرد تطبیقی در ابتدا نگاهی کوتاه به جنبش فراواقع گرا و اصول این جریان ادبی میندازد و در نتیجه نشان می‌دهد که فریدون رهنما با علاقمندی به ادبیات کلاسیک ایران مانند شاهنامه فردوسی، تاریخ بیهقی و... مکتب فراواقع گرا را با سبک این متون ترکیب می‌کند و راه و شیوهٔ جدیدی پیش پای شاعران نوپرداز، موج نو و حجم در ادبیات معاصر ایران از جمله احمد شاملو، فروغ فرخزاد، احمد رضا احمدی، نادر نادرپور، یدالله رؤیایی و دیگران می‌گذارد.

استناد عزیزی، مریم؛ زیار، محمد (۱۴۰۳). «فریدون رهنما و تأثیر جنبش فراواقع‌گرا بر شعر نو فارسی». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۳، ش ۲، تابستان ۱۴۰۳، پیاپی ۳۴ (۴۱-۵۶).

https://doi.org/10.22059/jlcr.2024.375677.1989

ناشر مریم عزیزی، محمد زیار

© نویسندگان

۱. مقدمه

شعر زبان گویا و سرچشمهٔ احساس، عاطفه و درونمایهٔ گرایش‌ها وآرمان‌های هرملتی است. شعر از یک سو با نقش بی‌بدیل در ادبیات حماسی و بیان اساطیر، به زیباترین شیوه با پیشینهٔ تاریخی یک جامعه ارتباط برقرار می‌سازد و از سویی، جهانِ دیگرِ هر جامعه‌ای را می‌سازد که در قالب ادبیات روشنفکری و آرمان های عصری انسان‌ها نقش‌آفرینی می‌کند. شاعران در هر گوشه‌ای که از جهان باشند، در صورت آشنایی، از یکدیگر تأثیر می‌پذیرند و بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند. از این رو ادبیات یک کشور بر کشور دیگر اثرات شاخصی می‌گذارد که این اثرات وقتی از جامعهٔ مبدأ به جامعهٔ مقصد می‌رسد با فرهنگ آن جامعه می‌آمیزند و سبک تازهٔ دیگری از شعر و ادبیات ساخته می‌شود. در بررسی شعر معاصر ایران این نکتهٔ بااهمیت حاصل می‌شود که این شعر در حوزهٔ شعرِ منثور از شعر معاصر اروپا و به‌ویژه فرانسه تأثیرات بسیاری پذیرفته است. جنبش سوررئالیست یکی از نهضت‌هایی است که تأثیر خود را بر ادبیات معاصر ایران گذاشته و پل الوار (۱۸۹۵-۱۹۵۲ م) از شاعران نامدار فرانسوی نیمهٔ نخست سده بیستم یکی از نمونه‌های تأثیرگذار بر شاعران معاصر ایرانی بوده است.

این مقاله بر آن است تا در مقام مقایسه به بررسی تطبیقی تأثیر تجربهٔ فراواقع گرا در اشعار پل الوار فرانسوی بر شعر فریدون رهنما بپردازد. زیرا الوار را نخستین بار فریدون رهنما به شاعران ایرانی جریان نیمایی معرفی کرد؛ چنانکه شواهد نشان می‌دهد پس از آن احمد شاملو بیشترین نقش را از او پذیرفته و با ترجمهٔ آثار، برگردان اشعار او به زبان فارسی و خوانش آنها در جمع شاعران نوخاسته چهرهٔ او را به جامعهٔ ادبی ایران شناساند. در پی آن ترجمهٔ اشعار الوار ادامه یافت و افرادی همچون محمد تقی غیاثی، حشمت جزنی، محمد رضا پارسایار، قاسم صنعوی، رضا سید حسینی و جواد فرید از کسانی هستند که با ترجمهٔ اشعار الوار او را بیشتر در ادبیات ایران بر سر زبان‌ها انداخته‌اند.

از این رو ضرورت و اهمیت شناخت پل الوار و تأثیر او بر فریدون رهنما به‌عنوان معرف این شاعر به شاعران پارسی‌گو آشکار می‌شود. بررسی مقایسه‌ای قالب‌ها، مضامین و سبک آثار الوار می‌تواند هدایتگر و الهام‌بخش فنی و محتوایی نسل جدید در عرصهٔ ادبی و اجتماعی باشد.

هدف این جستار با پرسش‌هایی در باب تأثیرات جریان سوررئالیست و پل الوار بر رهنما در زمینهٔ قالب، محتوا و مضامین پیش می‌رود و نگارش مقاله با روش تحلیل محتوا در حوزهٔ تطبیقی و تحلیلی بر اساس اسناد کتابخانه‌ای فرجام می‌پذیرد.

۲. پیشینهٔ تحقیق

تأثیر ادبیات فرانسه به‌ویژه پل الوار بر شعر معاصر ایران و شاعران سبک نیمایی و منثور موضوعی بوده که مورد توجه منتقدان بسیاری قرار گرفته است؛ از جمله محمدی (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «*تأثیر شعر پل الوار بر شعر احمد شاملو*» با رویکردی تطبیقی به تأثیر پل الوار بر شعر شاملو پرداخته، به این نتیجه رسیده است که شاملو در شیوهٔ چینش واژگان، ترکیب‌ها،

حروف ربط و... از شعر الوار تأثیر پذیرفته است؛ البته نه تأثیر مقلدانهٔ صرف. جعفری و... (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با نام «*طبیعت و کارکردهای آن در دستگاه فکری فریدون مشیری و پل الوار*» نشان داده است که شعرای یاد شده عمده‌ترین تصاویر شعری خود را با الهام از طبیعت و عناصر آن سروده و لحظاتی را به تصویر کشیده‌اند که می‌توان از آنها دو برداشت متفاوت ارائه داد: اول بیان حالات روحی و رسیدن به پویایی و بازجست من شاعر و دوم شرح حقیقتی خلاف عادت برای شگفت‌آفرینی و ایجاد پیوند بین روان انسان و عوالم فراسویی. با این توضیح که تصاویر شعری پل الوار در پیوند با طبیعت درهم تنیده‌اند و این درهم‌آمیختگی موجب شگفت‌انگیز شدن تصویر می‌شود. همچنین قلعه تکی (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «*مطالعهٔ تطبیقی اسطورهٔ ققنوس در شعر نیما یوشیج و پل الوار*» *به این نتیجه رسیده است که شعر این دو* شاعر نقطهٔ عطف گذار از شعر سنتی به شعر نو و نقطهٔ اوج تحول شعر در قرن بیستم در دو کشور ایران و فرانسه است، پدیده‌ای که ظهور ققنوس در شعر این دو شاعر را به روشنی توجیه می‌کند. نامجویان (۱۳۹۱) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «*تأثیر ترجمه آثار سورئالیستی برخی شاعران فرانسه (پل الوار، ژاک پرِوِر) بر شعر سپیده شاملو*» تأکید کرده است که با مطالعهٔ ترجمه‌های شاملو و نشان دادن تأثیرات ترجمه شعر غرب در اشعار وی بر زبان فارسی، می‌توان نتیجه گرفت که امر ترجمه به شعر فارسی غنا بخشیده است و با گشودن دریچه‌های جدید فکری، آن را در برهه‌ای از سرگردانی نجات داده است. شاملو به اذعان بسیاری از منتقدان پایه‌گذار گونهٔ شعر سپید است زیرا این شاعر پیش و بیش از همه به کم توانی شعر قدیم فارسی در ابداع قالب‌ها و محتوای نو پی برده بود.

همانطور که مشاهده می‌شود در پیشینهٔ تحقیق کتاب یا مقاله‌ای که به روشنی تأثیر پل الوار را بر فریدون رهنما نشان دهد یافت نشد و نوآوری این پژوهش از آنجاست که پل الوار و فریدون رهنما دو شاعر از دوسوی دنیای معاصر هستند که با نگاهی جهانی هر کدام با قالب‌شکنی به خلق صورت و محتوا پرداخته، توانسته‌اند پایه‌گذار سبکی نو با قوالب و مضامین امروزین و تأثیرگذار در شعر هم‌روزگار در زبان و ادبیات فرانسه و فارسی باشند. چنانکه امروزه شاهد نسل‌هایی برآمده از مکتب این دو شاعر بزرگ و نقش‌آفرین در میان هر دو ملت هستیم.

۳. مقدمات نظری پژوهش

۳. ۱. جنبش سوررئالیست یا فرا واقع گرا

جنبش سوررئالیست در قرن بیستم در فرانسه آغاز شد اما تأثیری دامنه‌دار از خود بر ادبیات جهان بر جای نهاد. سوررئالیسم به معنی گرایش به فراسوی واقعیت یا واقعیت برتر است. زمانی که دادائیسم در حال از بین رفتن بود، پیروان آن به دور آندره برتون که خود نیز زمانی از دادائیست‌ها به شمار می‌رفت، گرد آمدند و طرح نهضت جدیدی را پی‌ریزی کردند. این شیوه در سال ۱۹۲۲ به‌طور رسمی از فرانسه آغاز و فراواقع گرایی نامیده شد. این مکتب بازتاب نابسامانی‌ها و آشفتگی‌های قرن بیستم است (گیوی، ۱۶۹:۱۳۶۷). در واقع انسان مدرن قرن بیستم، بیش از حد با گذشته علمی خود به انتظار وضعیتی بهتر در سایه پیشرفت های ناشی از فرهنگ روشنگری اعتماد کرده بود. بشر پس از دوران طلایی سال‌های نخست قرن است که متوجه می‌شود نه تنها

چیزی تغییر نخواهد کرد بلکه وضعیت روز به روز بدتر خواهد شد. نتیجه آن شد که اراده‌ای قوی برای تغییر زندگی و تمایلی شدید برای شورش در افرادی چون آندره برتون و تریستان تزارا و همفکران آن‌ها به وجود آمد. این خواسته در ابتدای کار با تغییرات در زبان و کارکردهای آن توسط شاعران آشکار شد. در حقیقت ویرانی زبان عادی و انکار روش صحیح گفتار هدف اول سوررئالیست‌ها بود (موسوی، ۱۵۰:۱۳۸۷).

سوررئالیسم، در واقع عصیانی است در برابر تمدن غرب؛ چرا که اعضای این جریان کسانی بودند که دوران نوجوانی آنها با جنگ جهانی اول مصادف شده بود. از نظر این افراد، تمدنی که عامل ایجاد جنگ و ویرانی است به هیچ وجه قابل اعتماد نیست. به همین سبب، این نوجوانان با انقلابی فکری و هنری در قالب مکتب سوررئالیسم، اعتراض خود را به این تمدن و جهان صرفاً "مادی"نشان دادند (سید حسینی، ۷۸۱.۷۸۳:۱۳۸۴).

۳. ۲. هنر در جنبش فراواقع گرا

سوررئالیست‌ها با توجه به این مطلب، اهمیت ویژه‌ای برای خواب و رؤیا قائل بودند. آنها می‌کوشیدند با کمک خواب (مصنوعی یا طبیعی) به آن بخش از ذهن که در حالت عادی قابل دسترسی نیست، دست یابند.

بیشترین تجلی سوررئالیسم در هنر مربوط به "شعر" است. آنها شعر را رکن اساسی زندگی می‌دانستند؛ ازاین‌رو به "داستان بلند"و "داستان کوتاه" توجه چندانی نشان ندادند؛ زیرا به عقیدهٔ آنها تنها در شعر می‌شود مجال بیشتری برای تخیل به دست آورد. ناگفته نماند که دیگر هنرهای بصری مانند "نقاشی"، "تئاتر"، "سینما"و "مجسمه‌سازی" نیز در حیطهٔ کار سوررئالیست‌ها قرار گرفت (ثروت، ۲۸۰:۱۳۸۵).

سوررئالیست‌ها برای آفرینش‌های هنری خود از ابزار و روش‌های خاصی استفاده می‌کردند. یکی از این روش‌ها، نگارش خودکار بود. آنها با ذهنی نیمه هوشیار، بدون هرگونه طرح و تفکری شروع به نوشتن چیزهایی می‌کردند که در آن لحظه از ذهنشان عبور می‌کرد. در این روش بخش هشیار ذهن هیچ‌گونه دخالتی نداشت. نخستین اثری که به این شیوه نگاشته شد "میدان‌های مغناطیسی" اثر مشترک "آندره برتون" و "فیلیپ سوپو" بود (همان).

شاخص‌ترین آثاری که در زبان فارسی تحت تأثیر مکتب سوررئالیسم نگاشته شد، "بوف کور"و "سه قطره خون"، نوشتهٔ "صادق هدایت"بوده است. "هوشنگ ایرانی"، "یدالله رؤیایی"و "احمدرضا احمدی" نیز آثاری در این زمینه پدید آورده‌اند (انوشه، ۸۴۰:۱۳۷۶).

البته در ایران تلاش‌ها یا تمرین‌هایی نیز برای تولید آثار ادبی به شیوهٔ نگارش دسته جمعی، که از ابتکارهای دادائیست‌ها است انجام شده بود اما چندان بر آن مداومت و تمرکز صورت نگرفت.

در شمارهٔ نخست جزوهٔ شعر (۱۳۴۵) نمونه‌ای از این حرکت‌ها را که در محافل شاعران موج نو اتفاق افتاده است می‌خوانیم:

«چندی پیش عده‌ای از دوستان ما برای تفنن هر یک بیتی سروده و به طور اتفاقی آن ابیات را زیر هم نوشتند؛ آنچه حاصل شد سه قطعه است که... غرض از انتشار این سه قطعه – صرف نظر از زیبایی آنها – این بود که ببینیم چگونه محیط و دنیای پیرامون بر ذهن انسان اثر می‌گذارد و چگونه چند شاعر با سلیقه‌های مختلف وقتی در میان اشیای معینی به سر می‌برند همگی به نوعی و به صورتی متشابه تحت تأثیر آن قرار می‌گیرند... .

من سیاه
من سفید، زرد
من چنگ رنگ‌ها را میبینم آهنگ‌های زندانی در فضای الکلی
ملاک عقل به وقت اندیشیدن،

+ + +

زمینی که می‌سوخت
به تو خیره شدم
چشمانت غرق در سبزی شد

+ + +

برای میز و فنجان
تصمیم گرفتم
لاله‌های دیواری
مرا با خود به شاه نشین می‌برد
اما سقف کافه کوتاه است.

(به نقل از رؤیایی، ۱۳۵۷، ۲۴۷)

۳. ۳. پل الوار

پل اِلوار (به فرانسوی: Paul Éluard) با نام اصلی اوژن–امیل–پل گرندل (به فرانسوی: Eugène-Émile-Paul Grindel) (زاده ۱۴ دسامبر ۱۸۹۵ – درگذشته ۱۸ نوامبر ۱۹۵۲) شاعر فرانسوی است. او از رهبران جنبش سوررئالیست بین سال‌های ۱۹۱۹ تا ۱۹۳۸ و همچنین یکی از پایه‌گذاران مجلهٔ انقلاب سوررئالیست در سال ۱۹۲۴ بود.

پل الوار در سن–دنی در شمال پاریس به دنیا آمد. پدرش کارمندی ساده بود و مادرش خیاط. وی در ۱۵ سالگی به علت ابتلا به سل مجبور شد تحصیل را رها کند و برای استراحت به مدت یکسال و نیم به کوهستان‌های سوئیس سفر کند. پس از بهبود و بازگشت به پاریس برای اولین بار چند قطعه از اشعار خود را در مجلات مختلف ادبی فرانسه به چاپ رساند. در سال ۱۹۱۴ به خدمت نظام احضار شد و در بخش پرستاری انجام وظیفه کرد، در سال ۱۹۱۷ اولین دفتر شعر خود را به نام وظیفه و نگرانی (le Devoir et l'Inquiétude) و یک سال بعد در ۱۹۱۸ دومین دفتر شعرش را با عنوان اشعاری برای صلح (Poèmes pour la paix) را به چاپ رسانید.

الوار پس از پایان جنگ، با آندره برتون، لوئی آراگون و فیلیپ سوپو آشنا شد و با مشارکت آنان بیانیه شعر سوررئالیستی فرانسه را امضا کرد و جنبش ادبی سوررئالیسم را پایه‌گذاری کرد.

با مجموعه‌های جانوران و آدمیزادگانشان (les Animaux et leurs hommes) (۱۹۲۰)، نیازهای زندگی و نتایج رؤیاها (les Nécessités de la vie et les Conséquences des rêves) (۱۹۲۱)، به عنوان یکی از شاعران نامدار سوررئالیسم شناخته شد. (برگرفته و ترجمه از سایت نویسندگان فرانسوی).

محمد حقوقی طی مصاحبه‌ای که سال ۱۳۵۶ با او می‌شود، در پاسخ به این پرسش که "با شعر خارجی چقدر آشنا هستید؟" می‌گوید: من هم مثل دیگران ابتدا با ترجمه‌های شاعران رمانتیک امثال هوگو، لامارتین، موسه، بایرون، هاینه و چند شاعر دیگر که در دورهٔ محصلی ما معمول بود آشنا شدم. و بعد مثل غالب شاعران نوپرداز با شعر سمبولیست‌های فرانسه امثال بودلر، نروال، ورلن و رمبو و سوررئالیست‌های انعطاف پذیرفته مثل آراگون و الوار و به خصوص به لحاظهایی که می‌دانید و بیشتر از روی کنجکاوی که مگر الوار و مایاکوفسکی و امثال این‌ها چه نوع شاعرانی هستند که گفته می‌شود مثلاً شاملو تحت تأثیر این‌هاست (حقوقی، ۱۳۶۸، ۳۹۸).

۴. چهارچوب عملی پژوهش

۴. ۱. فریدون رهنما

فریدون رهنما شاعر، اندیشمند و سینماگر مطرح معاصر است که نقش مهمی در ارتقای زبان و فرهنگ سینما در ایران داشت. به اعتراف برخی شاعران و سینماگران او با دفاع از حرکت‌های مدرن و آوانگارد در حوزهٔ ادبیات، سینما و تئاتر، تأثیر غیرقابل انکاری در معرفی شعر و اندیشه‌های مدرن گذاشت. فریدون رهنما در خرداد ۱۳۰۹ خورشیدی در تهران چشم به جهان گشود. در کودکی بنا به دلایلی مجبور شد تا با خانواده‌اش به لبنان مهاجرت و این دوران را در آنجا سپری کند. با رسیدن به سن نوجوانی به تهران بازگشت و تحصیلات خود را از سر گرفت. با گذراندن دوران متوسطه تصمیم گرفت تا برای ادامهٔ تحصیل به فرانسه سفر کند و تحصیلات دانشگاهی خود را در رشته ادبیات در دانشگاه سوربن شروع کرد. پس از این دوران رهنما با بازگشت به ایران در ۱۳۲۶ خورشیدی نخستین دفتر شعرش را به زبان فارسی با عنوان «هیچ» با نام مستعار «کوچه» منتشر کرد (رهنما، مقدمه:۱۳۸۱).

منظومه «برای ایران» نام نخستین دفتر شعر رهنما به زبان فرانسه بود که در ۱۹۵۱ میلادی با نام کاوه طبرستانی در پاریس منتشر شد. فریدون در سال ۱۹۵۶ میلادی مجموعه اشعار «سرودهای کهن» را با (هامش نوشته‌ای) از پل الوار شاعر سوررئالیست فرانسوی در پاریس منتشر کرد. « آوازهای رهایی» نیز نام آخرین دفتر شعر او به زبان فرانسه بود که در ۱۹۶۸ میلادی منتشر شد (همان).

۴. ۲. تأثیر فریدون رهنما بر ادبیات معاصر ایران

فریدون رهنما خارج از ایران پرورش یافت و تحصیل کرد. زندگی او در شرایطی در قرن بیستم گذشت که این قرن محمل جریان‌های شاخصی در اوضاع جهان بود. رهنما در فرانسه سعی کرد

با جریان به روز مکتب‌های شکل گرفته ادبی همراه شود و با افزایش دانش و آگاهی خویش از این مکاتب این رهاورد ادبی و فکری خود را در ادبیات و فیلم به ایران بازگرداند و در این مسیر موفق شد چنانکه یدالله رویایی دربارهٔ او چنین گفته است:

> اما اگر بخواهیم از آنچه کرده یاد کنیم ناچار باید از همان جای پای رفته او یاد کنیم مثل جای پایی که در شعر امروز ایران دارد. او روی شعر نسل قبل از نسل من، یعنی نسل شاملو و شاهرودی یا بهتر بگویم نسل بلافصل بعد از نیما خیلی مهربانانه و سخاوتمندانه اثر گذاشت بی‌آنکه خواسته باشد تظاهر کند و بنمایاند که نفسی از او در شعر این شاعران وجود دارد. شاملو اولین کسی بود که به این اثرگذاری رهنما بر شعر خودش اشاره کرده است. در میان سینماگران ایران هم، چه در داخل و چه خارج از آن، بودند که از نفس او بهره گرفتند (رویایی، مقاله: فریدون رهنما و تأثیرش بر ادبیات ایران).

محمدرضا اصلانی نیز دربارهٔ کارنامهٔ هنری فریدون رهنما چنین نوشته است:

> من در ۲۳ سالگی – یک سال بعد از انتشار نخستین کتابم در سال ۱۳۴۵– با او آشنا شدم. او در آن زمان روی شاهنامه کار کرده و فیلم «سیاوش در تخت‌جمشید» را ساخته بود و ایران را خیلی خوب می‌شناخت. جامع بودنش او را صاحب یک نظریه کرده بود. نظریه‌ای که می‌توانست برای فضای ادبی و هنری ایران پنجره‌ای باشد جهت ایجاد تنفس. وقتی او وارد فضای ادب و هنر ایران شد، خیلی زود افراد زیادی گردش جمع شدند. از شاملو گرفته تا فروغ و سهراب و همین‌طور نقاش‌هایی چون بهمن فرمان آرا. رهنما یک محفل ایجاد کرده بود. روی جوان‌هایی مثل احمدرضا احمدی تأثیر بت‌واری داشت که مخرب هم نبود. کتاب اول احمدی تحت تأثیر نشست و برخاست با رهنما شکل گرفت. بعدها او از رهنما برید و به حلقهٔ گلستان و بعدتر مسعود کیمیایی پیوست (همان).

رسول رخشا نیز دربارهٔ حرکت روشنفکری رهنما در دههٔ چهل بیان کرده است:

> برخی هنرمند هستند و سوای هنرشان، هنر دیگری هم دارند، آن هم تأثیری که می‌توانند بر اطرافیان و اطراف خود بگذارند، برخی نگرش خود را از جای دیگری می‌گیرند و برای نگاه کردن به افق‌های جدید به سرزمین خود بازمی‌گردند تا سکوهایی برای بازدیدهای نو به جهان بگشایند، برخی پا بر راهی که نهاده‌اند انگار دیگر نمی‌خواهند یا نمی‌توانند از آن بازگردند آنقدری که این راه بی‌بازگشت می‌شود نوشت و سرنوشت آنها. برخی راهنمای یک نفر می‌شوند، برخی رهنمای چند نفر و برخی راهگشای یک نسل. فریدون رهنما یکی از همین برخی‌هاست، کسی که تأثیر قابلی داشته است نه بر یک نفر، نه بر چند نفر که بر بخش بزرگی از جامعهٔ فرهنگی / هنری یک دورهٔ مشخص تاریخی فکری. فریدون رهنما بر روشنفکری شکل یافته / نیافته ما در آن دوران یعنی حوالی دههٔ مهم فرهنگ ما، دهه ۴۰، تأثیر زیادی داشته است. شاعری که سه کتاب شعر بیشتر منتشر نکرد و همگی هم به زبان فرانسه اما تأثیرش بر شعر مدرن و معاصر ما فراتر از انتشار شعر به زبان دیگری بود و هست (همان).

شمس لنگرودی در کتاب خود تاریخ تحلیلی شعر نو جلد چهارم (ص ۹۰) به اهمیت و تأثیر فریدون رهنما در شکل‌گیری و موفقیت فروغ فرخزاد و احمد شاملو اشاره کرده می‌نویسد: مجموعه اول علی باباچاهی... کم اثرتر و بی‌مایه‌تر از مجموعه‌های اول فروغ فرخزاد و شاملو نبود، اما راهی که آن دو شاید به کمک فریدون رهنما و ابراهیم گلستان یافتند به جوهرهٔ شعر

می‌رسید، در حالی که علی باباچاهی در مجموعه دوم نیز هنوز در گرداب شور جنونی شاعرانه در چرخش است، لنگرودی در همین کتاب جلد سوم صفحهٔ ۳۶ ضمن سخن گفتن دربارهٔ کتاب طرح احمدرضا احمدی که آن را به عنوان نخستین اثر جریان موسوم به موج نو خطاب می‌کند، به تأثیر فریدون رهنما اشاره می‌کند و حتی نام‌گذاری موج نو را مرهون فریدون رهنما می‌داند با این جملات: اشعار طرح، پس از انتشار، ظاهراً از طرف فریدون رهنما مقدمه نویس اولین چاپ قطعنامه شاملو با وام از نام سینمای موج نو فرانسه، که در آن سال‌ها هوادار فراوانی در ایران داشت موج نو نام گرفت.

و در جایی دیگر روشن تر به این موضوع می‌پردازد:

> بر قطعنامه مقدمهٔ مفصلی گذاشته شده است که نویسندهٔ آن چوبین (فریدون رهنما) است. کلمات شعر اصیل و صمیمی "همچون باروت می‌ترکد" (به قول مایاکوفسکی)، چون شعر نمی‌تواند حقیر باشد و تعظیم و بردگی پیش گیرد. گو "صبح" (نام شاعرانه شاملو در آغاز) خود را در "چارچوب" خویش محبوس می‌داند، ولی زندان او پرحاصل‌تر از کاخ‌ها و باغ‌های تنبلی است. حبس شعرش دیوارهای بشری دارد... زندانی که شاید روزی – پس از تولد حقیقی صبح– در هم بشکند و دیگر مبدل به خانه‌ای به سان خانه آراگون شود (لنگرودی ج ۱ ص ۴۷۲).

و باز در جای دیگری (ج ۲ ص ۵۴۵) فریدون رهنما را "راهنمای احمد شاملو و احمد رضا احمدی در شناخت بهتر شعر جهان" می‌داند.

۴. ۳. فریدون رهنما و پل الوار

چنانکه بیان شد، رهنما در فرانسه تحصیلات خود را پی گرفت و به زبان و ادبیات فرانسه بسیار مسلط بود. در همان زمان که نهضت سوررئالیسم شکل گرفت و آندره برتون و پل الوار پایه‌های این رویکرد را پی‌ریزی می‌کردند، رهنما حضور داشته است و در محافل آنان شرکت می‌کرد. به زبان فرانسه شعر می‌سروده ؛و جریان روشنفکری و اندیشه‌های نو را از نزدیک می‌دید: «دوره‌ای که آراگون و الوار شاعرانی معتبر بودند و حزب کمونیست فرانسه قدرت داشت. فرانسه از دوران مقاومت برخاسته بود و افرادی از شاخه‌های مختلف سیاسی در عرصهٔ هنر حضور یافته بودند. شاخهٔ راست در دست آندره مالرو بود و شاخهٔ چپ را سوررئالیست‌هایی چون آندره برتون عرضه کرده بود. تمام اینها روی رهنما تأثیر عمیقی داشتند. سوررئالیست‌ها چه در تفکر چپ و چه در تفکر راست کشور فرانسه از نظر ذهنی و ساختاری و مشارکت در محافل و مباحث مختلف مشارکت فعالی داشتند. در آن دوره‌های مختلف هنری در سینما و نقاشی و ادبیات به عرصه رسیدند. رمان نوی فرانسه شکل گرفته بود و آلن رب–گریه و لوکلزیو مطرح شده بودند. این تأثیرها به علاوه مطالعات آکادمیک و ادبی رهنما در مجموع او را بدل کرد به آدمی جامع‌الاطراف که با کل هنر اروپا آشنایی عمیقی داشت» (اصلانی، فصلنامه چوک، مقاله: فریدون رهنما و تأثیرش بر ادبیات ایران).

تسلطی این‌چنین و جامع‌الاطراف بودن از جریان مطالعات آکادمیک و ادبی اروپا باعث تأثیرگذاری رهنما بر اندیشهٔ معاصر شاعران ایران شد. در واقع معرفی و شناسایی شاعران

تأثیرگذار در جهان از فرهنگ و کشوری دیگر می‌تواند دریچه های بسیاری برای اندیشهٔ شاعران کشور دیگر بگذارد و نقش ترجمه در این میان در تبادلات فرهنگی و ادبی و فکری این تأثیرات بسیار حائز اهمیت است؛ در واقع «فریدون رهنما نخستین کسی بود که لویی آراگون، پل والری، ژاک پره ور، پل الوار و خیلی‌های دیگر را به شاعران ایرانی شناساند، تأثیر او بر شاعران پیشروی دوران در ایران به شکلی است که نگرش و شیوهٔ برخورد این شاعران را با مفهوم شعر تغییر داده است. او «قطعنامه» نخستین مجموعه شعر شاملو را منتشر می‌کند و برایش مقدمه می‌نویسد. احمدرضا احمدی بارها از تأثیری که رهنما بر او و هم‌نسلانش گذاشته است یاد می‌کند. از شاعران موسوم به «شعر دیگر» که شاعران آوانگارد دوران بودند، حمایت می‌کند. اگر رهنما نخستین راهنمای هنر پیشرو برای هنرمند ایرانی نبود بی‌تردید یکی از نخستین کسانی است که این موضوع را به هنر و هنرمندان سرزمینش آموخت» (رخشا، فصلنامه چوک، مقاله: فریدون رهنما و تأثیرش بر ادبیات ایران).

رهنما اندیشه‌های شاعران صاحب سبک فرانسوی را به خوبی درک می کند و به واسطه ارتباط نزدیک و تسلط بر زبان فرانسه بهتر می‌تواند به جهان‌بینی حاصل از اندیشه‌های مکتب فراواقع گرا دست یابد. در واقع تأثیرگذاری این جنبش در اندیشه‌های او که حاصلش در شعرها و آثارش نمود پیدا می‌کند بیش از همه از پل الوار است. الوار بر جهت نگاه فکری رهنما اثر می‌گذارد و این اثر در زبان خود را نشان می‌دهد زیرا «آنچه خواننده متون سوررئالیستی را شگفت‌زده می‌سازد، زبان است» (موسوی،۱۳۸۷:۱۴۹). رهنما اولین مجموعه شعرش را به نام «سرود برای ایران» زمانی منتشر می‌کند که «پل الوار» هنوز زنده بود. الوار بعد از دیدن شعر او جمله ستایش‌آمیزی خطاب به او نوشته بود با این مفهوم که:

> «فریدون رهنما که با صدای بلند می‌خواند آوازهای نجیب و بلندپایه‌اش را...» (حسین پور، ۱۸۸:۱۳۸۹).

دربارهٔ زمینهٔ تأثیرپذیری از ادبیات فرانسه، رهنما در اشعار اولیه خود زبانی ارائه می‌کند که به زبان پل‌الوار بسیار نزدیک است. چهارمین مجموعه شعر او که با نام «آوازهای رهایی» انتشار یافت، کاملاً با اشعار دفترهای پیشینش تفاوت داشت. رهنما عاشق پهنه‌های وسیع بود و این نگاهی است که در بیشتر اشعارش نمود یافته است. او بدون اینکه به یک فضای خاص بپردازد عشقش به بی‌کرانگی و وسوسهٔ حضور در ابدیت را در اغلب شعرهایش باز گفته است. دلبستهٔ واقعیت بود، بی‌آنکه با آن بماند، واقعیت‌ها را به رویاهای دور دست می‌برد و ارضای خاطر او این بود:

> یافتم ویرانه را که رویای مسکنم بود/ زمین، ای ریشه من/ ای درد سرکشم/ بر شکم تو، با چشمه‌های کوکبی به رؤیایم/ در وقت ترک/ خون تو در من جاری است/ آسمان، اضطراب من است/ و عشق گمشده‌ام/ .../ بیدار می‌ماندم/ مدام بر فراز گورستان‌ها/ آمدن توالی اعصار را نگاه می‌کردم/ سقوط ژرف بود/ من سایه‌هایی می‌دیدم/ که ناپدید می‌شدند در دور/ بر روی سنگفرش‌های روشنایی (رویایی، فصلنامه چوک، مقاله: فریدون رهنما و تأثیرش بر ادبیات ایران)

در این اشعار می‌توان بازی با زبان و ویرانگی زبان را به مشاهده نشست که چگونه رهنما بی‌کرانگی زمین و آسمان را با بی‌کرانگی عشق در کنار هم قرار داده است و جهان ابدیتی برای مخاطب ساخته که او را از فضای تنگ و اسارت زمان و مکان نجات می‌دهد تا در رهایی جهان نوساختهٔ او اندکی بیاساید.

رهنما در شعر دیگری نیز این جستجوی ابدیت و بی‌کرانگی را تحت تأثیر جنبش فراواقع گرا چنین می سراید:

> گشت و گشت و گشت/ با گفتن در زاویه‌های پنهان/ گشت / گشتن شد گفتن/ گفتن گشتن شد/ هی گفت هی گشت/ تا وقتی که / با رفتن از زاویه‌ای پنهان روزی گفت:/ گشتن!/ (از دفتر لبریخته‌ها)

در این شعر تکرار واژهٔ «گشت» تحت تأثیر تکرار در شعر غربی و شاعران فراواقع گرا است. در واقع تکرار شگردی است که در بلاغت غربی با عنوان آنافورا[1] شناخته می‌شود. آنافورا عبارت از تکرار واژه یا واژگانی در ابتدای جمله، عبارت، جمله‌واره، بیت یا مصراع است (Greene et, 2012: 50). در این شکل از تکرار بسته به نوع نگارش شعر موارد همسان به شکل عمودی ذیل هم قرار می‌گیرند یا به شکل افقی کنار هم می‌آیند. احمد شاملو نیز به پیروی از پل الوار این گونه از تکرار آنافورا را به‌کار برده است.

طرفه اینکه آغازین سطور شعر آغازین منظومه "قطعنامه"، با عنوان "تا شکوفه سرخ یک پیراهن" حاوی این آرایهٔ محبوب الواراند:

سنگ می‌کشم بر دوش
سنگ الفاظ
سنگ قوافی را...

شعر پایانی مجموعه (قصیده برای انسان ماه بهمن) به همین آرایه آراسته است:

استخوان ننگ
استخوان حرص
استخوان یک قبا بر تن سه قبا در مِجری
استخوان یک لقمه در دهان سه لقمه در بغل
استخوان یک خانه در شهر سه خانه در جهنم
استخوان بی تاریخی

می‌شود گفت از این پس این شیوه سخن سرایی هماره همراه شاملو می‌ماند تا واپسین سخن.
محمدی (۱۳۹۹: ۳۲) معتقد است:

---

1. a naphora

هر چند تکرار عمودی واژگان در شعر شاملو منحصر به اثر پذیری او از شعر الوار نیست وجود شباهت‌هایی بین تکرارهای شاملو و الوار هم در ساختار کلی آنافورا و هم در جزئیات آن نشان می‌دهد تکرارها عموماً با تأثیرپذیری از الوار به شاملو راه یافته است.

این تکرار واژه «گشت» به شکل تکرار آنافورا در شعر رهنما و تکرار «زاویهٔ پنهان» هم در مضمون یعنی رهایی از زمان حاضر و شکستن عرف زبان در صورت حاصل تأثیر او از جریان فراواقع گرا است که در این شعر الوار نیز سابقهٔ این تکرار مشاهده می شود:

Je te l’ai dit pour les nuages
Je te l’ai dit pour l’arbre de la mer
Pour chaque vague pour les oiseaux dans les feuilles
Pour les cailloux du bruit
Pour les mains familières
Pour l’œil qui devient visage ou paysage
Et le soleil lui rend le ciel de sa couleur
Pour toute la nuit bue
Pour la grille des routes
Pour la fenêtre ouverte pour un front découvert… (2003: 53).

رهنما همچنین سعی کرد نهضت فراواقع گرا را با ادبیات کلاسیک ایران ترکیب کند تا راه نویی بگشاید. علاقهٔ او به متون کهن باعث شد تا در هم‌نسلانش این اثرگذاری بیشتر شود. این علاقهٔ رهنما به ادبیات کلاسیک ایران اتفاق جدیدی را ایجاد کرد؛ اصلانی در این باره گفته است:

> فریدون رهنما به‌شدت دو فرهنگه بود. کمتر فیلمسازی داریم که فردوسی یا مولوی را به‌خوبی او بشناسد. رهنما نگاهی تصویری داشت. او مرا برانگیخت که شاهنامه و مولوی را بخوانم. رهنما کسی بود که در مقالاتش به نثر فارسی توجه کرد. نثر او ادامه دهنده نثر بیهقی و بیش از آن ادامه دهندهٔ عطار بود. در آن دوران نثر را جزو کلام ادبی نمی‌دانستند. رهنما نثر ادبی ایران را احیا می‌کند و از این بابت مدیون او هستیم (اصلانی، فصلنامه چوک، مقاله: فریدون رهنما و تأثیرش بر ادبیات ایران).

در واقع نثر مسجع و مصنوع در سبک ادبی فارسی کلاسیک به شعر نزدیک است و رهنما با خوانش متون کلاسیک این سبک را به هم‌نسلان شاعر و فیلمسازش منتقل کرده است. شاملو این تأثیر را پذیرفته بود در واقع «نثر شاملو ترکیبی از بیهقی و عطار است و این تأثیر او ناشی از التفاتی است که رهنما رقم زد» (همان).

این توجه رهنما به ادبیات کلاسیک ایران و در واقع تحول در مکتب فراواقع گرای با اندیشهٔ ایرانی باعث شده است تا هانری کرین او را با شهاب‌الدین سهروردی قیاس کند و از سرِحیرت بگوید:

> آنچه مرا متحیّر کرده است، نوع کاری است که فریدون رهنما دربارهٔ فصل سیاوش کرده و مشابه کاری است که سهروردی، شیخ‌الاشراق، احیاکنندهٔ حکمت خسروانی ایران باستان، در سدهٔ دوازدهم میلادی، دربارهٔ برخی از فصل‌های شاهنامه انجام داده تا بتواند از این راه حکایت‌های عارفانه خود را بیافریند... دقیقاً همین یادآوری از یادرفته‌ها بود که موجب شد آن

شب به دوستم فریدون رهنما بگویم: «توانسته‌اید بی‌درنگ و به صرافت طبع، همان بن‌مایه ارجمندی را بازیابید که فیلسوفان ایرانی ما همواره در پی آن بودند».

به‌گمان باید این سخن را از نو بگویم چون نمی‌توانم درود گرم‌تری به حاصل تلاش و زحمات او بفرستم. تلاشی که با شجاعت و ایستادگی او همراه بوده است و در عین قدردانی از کاری که انجام داده، می‌خواهم بگویم باز چه امیدهایی است به طرح‌هایی که در سر دارد، آرزو داریم تا زمینه‌ای فراهم آید تا آن‌ها را عملی سازد. چون اشتیاق او و دوستانش جز این نیست که آن سنّت معنوی ایران را که عمیقاً در او راه یافته، برای همه ما کنونی کند (کربن، ۱۳۹۵:۱۴۵).

داریوش شایگان نیز رهنما را شخصیت جامع‌الاطراف توصیف کرده است و او را بستر آفرین شعر مدرن معاصر فارسی می‌داند. رهنما در کنار افرادی چون هوشنگ ایرانی در نوآوری همه جانبهٔ شعر فارسی دههٔ چهل و جریان‌سازی در شعر معاصر فارسی چون موج نو ، شعر دیگر و شعر حجم تأثیرگذار بوده است (شایگان، ۱۳۸۹: روزنامه شرق).

این تأثیرگذاری رهنما در شعر معاصر ایران چنان است که نیما، پدر شعر نو دربارهٔ رهنما چنین می‌گوید:

حرف است که شعر ما به جا می‌ماند؟ البته اگر موضوع عالی باشد و در آن حال و کیفیّتی، زمان او را نگه می‌دارد. من دو سه شاگرد دارم، شاهرودی و شاملو و دیگران که هنر کار مرا فهمیدند و امیدوارم فریدون رهنما بعد از من کمک من باشد. مع‌الوصف نه کسی هنر مرا شناخته است و نه کسی فکر و معرفت‌های مرا. کسانی که هنر مرا به جا آوردند: فریدون رهنما، شاملو و دیگران (یوشیج، ۱۳۸۸:۷۵).

۵. نتیجه‌گیری

جنبش سوررئالیست یا فراواقع گرا یکی از جریان‌های تأثیرگذار بر ادبیات جهان از جمله ادبیات فارسی است که در این مقاله به تاریخچهٔ آن اشاره شد. همچنین مقاله این موضوع را واکاوید که فریدون رهنما، شاعر، فیلمساز و مترجم در انتقال تأثیرگذاری این روند در شعر معاصر ایران به دلیل آشنایی با زبان فرانسه و شرکت در محافل و ارتباط نزدیک با بنیانگذاران این نهضت از جمله پل الوار سهیم بوده است. رهنما همچون نامش راهنمایی برای شاعران، فیلمسازان و متفکران ایرانی در آشنایی با ظرافت‌های این جنبش داشته است به طوری که پل الوار او را در سرودن شعرهایش تشویق می‌کند و هانری کربن، اسلام‌شناس و خاورشناس فرانسوی او را با شیخ شهاب‌الدین سهروردی قیاس می‌کند. در این راستا بسیاری از شاعران بزرگ نوپرداز معاصر مانند نیما یوشیج، احمد شاملو، فریدن مشیری، احمد رضا احمدی و... از تأثیر و نقش رهنما در خلاقیت و ابداع سبک شعر خود سخن گفته‌اند. رهنما با علاقمندی به آثار کلاسیک ایران مانند شاهنامه فردوسی و آثار بیهقی و... نهضت فراواقع گرا را با سبک این متون ترکیب کرده، راه و شیوهٔ جدیدی پیش پای شاعران نوگرا، موج نو و حجم در ادبیات معاصر ایران می‌گذارد.

منابع

احمدی گیوی، حسن (۱۳۶۷). *زبان و نگارش فارسی*. تهران: سمت.

الوار، پل (۱۳۹۵). "دونامه از پل‌الوار برای فریدون رهنما". بخارا، ش ۱۱۲، صص۱۸۰ و ۱۸۱.

انوشه، حسن (۱۳۷۶). *فرهنگ‌نامه ادبی فارسی*. جلد دوم، چاپ اول، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ص ۸۴۰.

جعفری قریه علی، حمید؛ سیدیزدی، زهرا و افشارکیا، بتول (۱۳۹۹). "طبیعت و کارکردهای آن در دستگاه فکری فریدون مشیری و پل الوار". دوفصلنامه ادبیات تطبیقی، دوره: ۱۲، شماره: ۲۲، صص ۵۱-۷۴.

حسین‌پور چافی، علی (۱۳۸۳). *جریان‌های شعری معاصر از کودتا (۱۳۳۲) تا انقلاب (۱۳۵۷)*. تهران: امیرکبیر.

حسین‌پور، علی (۱۳۸۲). "شعر موج نو و شعر حجم‌گرای معاصر فارسی". نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی (تبریز)، دوره ۴۶، شماره ۱۸۸ ، صص ۱۸۰-۱۵۷.

حقوقی، محمد (۱۳۶۸). *شعر و شاعران*. تهران: انتشارات نگاه

سید حسینی، رضا (۱۳۸۴). *مکتب‌های ادبی*. چاپ سیزدهم، جلد دوم، تهران: نگاه.

رؤیایی، یدالله (۱۳۵۷). *از سکوی سرخ (مسائل شعر)*. تهران: انتشارات مروارید.

رهنما، فریدون (۱۳۸۱). *واقعیت‌گرایی فیلم*. تهران: مؤسسه فرهنگی هنری نوروز هنر.

«فریدون رهنما در یک نگاه». آزما، ش. ۹۲ (آبان‌و آذر۱۳۹۱): ۳۲و۳۳.

قلعه تکی، لیلا (۱۳۹۷). مطالعه تطبیقی اسطوره ققنوس در شعر نیما یوشیج و پل الوار، نخستین همایش ملی تحقیقات ادبی با رویکرد مطالعات تطبیقی،تهران:https://civilica.com/doc/۹۰۲۲۳۹.

کربن، هانری و فریده رهنما (۱۳۹۵). "سیاوخش در تخت جمشید". مجلهٔ بخارا، ش. ۱۱۲، صص۱۴۰تا۱۵۲.

محمد علی، محمد (۱۳۷۲). *گفتگو با شاملو، دولت آبادی و اخوان ثالث*. تهران: نشر قطره

محمدی، اویس و مراد اسماعیلی (۱۳۹۹). "تأثیر فرم شعر پل الوار بر احمد شاملو". فصلنامه پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، دوره ۸، شماره ۱، صص۵۵-۲۴.

موسوی شیرازی، سید جمال (۱۳۸۷). "تأثیر سوررئالیسم بر تفکر معاصر". پژوهش زبان‌های خارجی، شماره ۵۰، صص ۱۵۷-۱۴۷.

نامجویان، فاطمه (۱۳۹۱). تأثیر ترجمه آثار سوررئالیستی برخی شاعران فرانسه (پل الوار، ژاک پرور) بر شعر سپید شاملو. پایان نامه وزارت علوم، تحقیقات و فناوری - دانشگاه علامه طباطبایی - دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی.

یوشیج، شراگیم و نیما یوشیج (۱۳۸۸). *یادداشت‌های روزانه نیما یوشیج*. تهران: مروارید.

منابع اینترنتی

http://www.alalettre.com/eluard.php آخرین بازدید ۹۹/۶/۱۰: درباره پل الوار؛ سایت نویسندگان فرانسه

http://www.chouk.ir/maghaleh-naghd: فریدون رهنما و تأثیرش بر ادبیات ایران، آخرین بازدید: ۹۹/۸/۷

https://www.irna.ir/news/۸۳۸۹۹۵۰۸

قوکاسیان زاون. (۱۳۸۹). از فریدون رهنما غافل نشویم، روزنامه شرق /https://www.irna.ir/news/۸۳۸۹۹۵۰۸. آخرین بازدید:۹۹/۷/۸

References

Ahmadi-e Givi, Hassan (1988). *Persian Language and Writing*. Tehran. (In Persian) Anousheh, Hassan (1997). Persian Literary Encyclopedia. Volume Two, First Edition, Tehran: Printing and Publishing Organization of the Ministry of Culture and Islamic Guidance, p. 840. (In Persian)

Éluard, Paul (2016). "A Letter from Paul Éluard to Fereydoun Rahnama".

Bukhara, No. 112, pp. 180-181. (In Persian)

Corbin, Henri and Farideh Rahnama. (2016). "Siavash at Persepolis". Bukhara Journal, No. 112, pp. 140-152. (In Persian)

"Fereydoun Rahnama at a Glance". Azma, No. 92 (November-December 2012), pp. 32-33. (In Persian)

Ghaleh Taki, Leila. (2018). Comparative Study of the Phoenix Myth in the Poetry of Nima Yushij and Paul Éluard. First National Conference on Literary Research with a Focus on Comparative Studies, Tehran: https://civilica.com/doc/902239. (In Persian)

Greene, Roland, Stephen Cushman, Clare Cavanagh, (2012). Jahan Ramazani and pual Rouzer. The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton University Press.

Hoghoghi, Mohammad. (1989). *Poetry and Poets.* Tehran: Negah Publications. (In Persian)

Hosseinpour Chafi, Ali. (2004). "Contemporary Poetic Movements from the Coup d'état (1953) to the Revolution (1979)", Tehran: Amir Kabir. (In Persian)

Hosseinpour, Ali. (2003). "New Wave Poetry and Contemporary Volume Poetry in Persian". Journal of the Faculty of Literature and Humanities (Tabriz), Vol. 46, No. 188, pp. 157-180. (In Persian)

Jafari Gharieh, Ali; Seyyed Yazdi, Zahra; and Afsharkia, Batool. (2020). "Nature and Its Functions in the Thought System of Fereydoun Moshiri and Paul Éluard". Journal of Comparative Literature, Vol. 12, No. 22, pp. 51-74. (In Persian)

Mohammadi, Mohammad Ali. (1993). *Interview with Shamloo, Dolat Abadi, and Akhavan Sales*. Tehran: Ghatreh Publishing. (In Persian)

Mohammadi, Oveis and Ismaili, Morad. (2020). "The Impact of Paul Éluard's Poetic Form on Ahmad Shamloo". Quarterly Journal of Comparative Literature Studies, Vol. 8, No. 1, pp. 24-55. (In Persian)

Mousavi Shirazi, Seyyed Jamal. (2008). "The Impact of Surrealism on Contemporary Thought". Research on Foreign Languages, No. 50, pp. 147-157. (In Persian)

Namjouyan, Fatemeh. (2012). The Impact of Translations of Surrealistic Works by Some French Poets (Paul Éluard, Jacques Prévert) on Shamloo's White Poetry. Thesis for the Ministry of Science, Research and Technology - Allameh Tabatabai University - Faculty of Literature and Foreign Languages. (In Persian)

Rahnama, Fereydoun. (2002). *Realism in Film.* Tehran: Nowruz Art and Cultural Institute. (In Persian)

Royâee, Yadollah. (1978). *From the Red Platform (Issues of Poetry).* Tehran: Morvarid Publications. (In Persian)

Seyyed Hosseini, Reza. (2005). *Literary Schools*. Thirteenth Edition, Volume Two, Tehran: Negah. (In Persian)

Yushij, Sharaghim and Nima Yushij. (2009). *The Diaries of Nima Yushij*. Tehran: Morvarid.(In Persian)

Ziar, Mohammad (2020) «Le langage imagé de Ferydoun Rahnéma, poète iranien de langue française». in Langue française, écrivains francophones, Editions L'Harmattan, Paris.

The University of Tehran Press

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN: 2676-7627

https://jalit.ut.ac.ir

A Research on the Narration of the Blue Jackal of the Panch Tantra and the Spiritual Masnavi of Rumi Based on the Sanskrit Version

Farzaneh Azam Lotfi ✉

Associate Professor and Faculty Member of the Department of Ancient Culture and Languages, University of Tehran. Email: f.azamlotfi@ut.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article

(57-74)

Received:
11 June 2024

In Revised Form:
09 October 2024

Accepted:
16 October 2024

Published onlin:
20 September 2024

Abstract

Panch Tantra or Kalila and Demaneh among the masterpieces of mystical and philosophical wisdom of ancient Indian literature with the excellent translation of Nasrullah Manshi from the 6th century of Hijri in the literature of Persian language and literature with the discourse of education and ethics has been noticed by many thinkers of Iran including Rumi. It is because the rich Persian and Sanskrit languages of the land of Iran and India have long been the cradle of mystical and philosophical thoughts, meditations and enlightened wisdom. The author of this research aims to investigate and criticize the allegorical discourse using the method of comparative content analysis. First, the allegories of the Jackal in Panch Tantra and Masnavi Manavi were extracted and analyzed, and then a comparison was made between these two works. The main sources include authentic versions of the Panch Tantras in Sanskrit and Masnavi, as well as articles and books related to the analysis of comparative literature. This research shows that jackal allegories are used in both works as an effective tool to convey mystical and philosophical concepts. By using these parables, Rumi has been able to express mystical teachings in a story-like and understandable language for general and special audiences. The comparative analysis of these two works clarifies how the Sanskrit language and classical literature of India had a deep impact on Persian literature and the mystical thought of Rumi. The findings of this research show that Rumi deepened mystical and philosophical concepts by using allegories of the jackal and other animals. It is to express Ishrakhi wisdom in a sweet and story-like language. This method has made general and special audiences easily communicate with these concepts and benefit from mystical teachings.

Keywords:
Panch Tantra, Spiritual Masnavi, Sanskrit Jackal, Brahma, Peacock, Jackal.

Cite this article:
Azam Lotfi, Farzaneh (2024). "A Research on the Narration of the Blue Jackal of the Panch Tantra and the Spiritual Masnavi of Rumi Based on the Sanskrit Version". *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 13, Issue: 2, Ser. N.: 34 (57-74).

DOI:
https://doi.org/10.22059/jlcr.2024.376994.1995

Publisher:
The University of Tehran Press.

© Farzaneh Azam Lotfi

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت

شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶

https://jalit.ut.ac.ir

انتشارات دانشگاه تهران

پژوهشی نو در روایت کهن نماد شغال آبی پنج تنترا بر اساس نسخه سانسکریت در هند و مثنوی مولوی در ایران

فرزانه اعظم لطفی✉

دانشیار و عضو هیئت علمی گروه فرهنگ و زبان‌های باستانی دانشگاه تهران. رایانامه: f.azamlotfi@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی (۷۴-۵۷)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۳/۲۲

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۷/۱۸

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۷/۲۵

تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۶/۳۰

چکیده

پنج تنترا و یا کلیله و دمنه از جمله شاهکارهای داستانی، تعلیمی، اجتماعی و اندیشگی ادبیات کهن هندوستان با ترجمه فاخر نصرالله منشی از قرن ششم هجری در زبان و ادب فارسی با گفتمان تعلیم و اخلاق مورد توجه بسیاری از اندیشمندان ایران زمین از جمله مولانا قرار گرفته است. از آنجایی‌که زبان‌های غنی فارسی و سانسکریت سرزمین ایران و هندوستان از دیر باز مهد تفکرات عرفانی و فلسفی و تأملات و حکمت اشراقی بوده است، از این رو نویسندهٔ این پژوهش بر آن است تا به بررسی و نقد گفتمان تمثیلی با استفاده از روش تحلیل محتوای تطبیقی بپردازد. ابتدا تمثیلات شغال در پنج تنتره و مثنوی معنوی استخراج و تحلیل شده و سپس مقایسه‌ای میان این دو اثر صورت گرفته است. منابع اصلی شامل نسخه‌های معتبر از پنج تنترا به زبان سانسکریت، مثنوی معنوی و همچنین مقالات و کتب مرتبط با تحلیل ادبیات تطبیقی بوده است. این پژوهش نشان می‌دهد که تمثیلات شغال در هر دو اثر به‌عنوان ابزاری مؤثر برای انتقال مفاهیم عرفانی و فلسفی به کار رفته‌اند. مولانا با استفاده از این تمثیلات، توانسته است تعالیم عرفانی را به زبانی داستان‌گونه و قابل فهم برای مخاطبان عام و خاص بیان کند. تحلیل تطبیقی این دو اثر روشن می‌کند که چگونه زبان سانسکریت و ادبیات کلاسیک هندوستان تأثیری عمیق بر ادبیات فارسی و تفکر عرفانی مولانا داشته است. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که مولانا با استفاده از تمثیلات شغال و دیگر حیوانات، به تعمیق مفاهیم عرفانی و فلسفی پرداخته و توانسته است حکمت اشراقی را به زبانی شیرین و داستان‌گونه بیان کند. این روش باعث شده است که مخاطبان عام و خاص به راحتی با این مفاهیم ارتباط برقرار کنند و از تعالیم عرفانی بهره‌مند شوند.

کلیدواژه‌ها: پنج تنتره، مثنوی معنوی، شغال، سانسکریت، برهما، طاووس، شغال

استناد اعظم لطفی، فرزانه (۱۴۰۳). «پژوهشی نو در روایت کهن نماد شغال آبی پنج تنترا بر اساس نسخه سانسکریت در هند و مثنوی مولوی در ایران». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۳، ش ۲، تابستان ۱۴۰۳، پیاپی ۳۴ (۷۴-۵۷).

https://doi.org/10.22059/jlcr.2024.376994.1995

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© فرزانه اعظم لطفی

۱. مقدمه

نشانه‌های عدم واقعیت در داستان به بارزترین شکل آن از طریق شخصیت بخشی (Personification) پدیدار می‌گردد. وقتی در داستان حیوانات و اشیا با شخصیتی انسانی ظاهر می‌گردند و اعمال و افعال انسان‌ها از آنها سر می‌زند احساس عدم واقعیت و تصور اینکه این حیوانات و اشیا هر یک نماینده شخص یا صنف خاصی از انسان‌ها با خلق و خوی‌های مختلف و مراتب اجتماعی گوناگونند امری طبیعی است. در این داستان‌ها، جدا از شکل کاربرد آن که نمونه‌هایش را از جمله در کلیله و دمنه، حدیقةالحقیقة سنائی، مثنوی‌های عطار، مثنوی مولوی و مرزبان‌نامه و دیگر آثار منثور و منظوم می‌بینیم، به طور ضمنی می‌پذیریم که حیوانات و اشیا در معنی حقیقی خود به کار نرفته‌اند. شخصیت‌بخشی یا تشخیص، چنان که عرب‌ها اصطلاح کرده‌اند، نوعی از مجاز است. حیوانات و اشیا در این داستان‌ها نیز معنی مجازی دارند و قرینه‌ای که معنی و منظور را مفهوم می‌کند همان افعال و اعمال انسان‌هاست که از آنها بروز می‌کند. اگرچه در بعضی از این داستان‌ها مثل داستان‌های کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه می‌توان گذشته از درس تعلیمی و اخلاقی که داستان‌ها باز می‌گویند توطئه‌ها و دسیسه‌هایی را که در حضرت سلطان در جریان است نیز دریافت و حیوانات را نماینده افراد گوناگونی که پیرامون حاکم را گرفته‌اند تلقی کرد، اما غرض اصلی بیشتر تفهیم و تعلیم همان نتایج اخلاقی و اندرزهای مطرح در داستان است. مقصود اصلی از پرداختن این داستان‌ها اغلب نمودار کردن خوب و بد زندگی و آموزش طریق رسیدن به درجات عالی و سعادت و رستگاری بر مبنای بینش نویسنده به خواننده است (شیکهر و ایندو ۱۳۴۲: ۳). بنابراین در این داستان‌ها با پذیرش ضمنی این نکته که حیوانات یا گیاهان یا اشیا نمایندهٔ انسان‌ها هستند، به درس و تعلیمی که از اعمال و رفتار آنها نتیجه می‌شود توجه می‌کنیم و به جای تأمل در نقش شخصیت‌ها و تفسیر اجزای داستان به پیام کلی حاصل از برخورد شخصیت‌ها و نتیجهٔ حوادث می‌اندیشیم. مولوی به سبب وجود همین رگه‌های عدم واقعیت در این داستان‌ها و احتوایشان بر معنی و پیام است که در پیمانهٔ قصه‌های کلیله و دمنه در جست و جوی دانهٔ معنی است:

تا همی‌گفت آن کلیله بی‌زبان — چون سخن نوشد ز دمنه بی بیان
ور بدانستند لحن همدگر — فهم آن چون مرد بی نطقی بشر
در میان شیر و گاو آن دمنه چون — شد رسول و خواند بر هر دو فسون
چون وزیر شیر شد گاو نبیل — چون ز عکس ماه ترسان گشت پیل
این کلیله و دمنه جمله افتراست — ورنه کی با زاغ لک‌لک را مریست
ای برادر قصه چون پیمانه‌ایست — معنی اندر وی مثال دانه‌ایست
دانهٔ معنی بگیرد مرد عقل — ننگرد پیمانه را گر گشت نقل

(مثنوی مولوی، نیکلسون. ۱۳۵۰ :۳۷۱)

نمادها و نشانه‌ها همواره کاربرد وسیعی در فرهنگ و ادبیات و هنر اقوام و ملل داشته است. معانی عالی آسمانی آنگاه که بخواهد به مرحلهٔ تفهیم و تفاهم برسد از مقام شامخ روح تنزل

کرده اولاً در ظرف تنگ الفاظ و حروف و کلمات ریخته می‌شود و ثانیاً از این مرتبه نیز نازل‌تر و فروتر آمده تا در کسوت و هیئت تمثیلات و صورت حسی نمودار شده و از این رو محتاج تأویل است؛ بنابراین سنخ معانی مجرد از صورت است. اما معانی برای تحقق نیازمند به ظرفند و کلام و تجسیم، ظروف معانی‌اند. راه یافتن به معانی جز از طریق کلام و تصویر ممکن نیست؛ از این رو تصاویر به‌منزله رموزی است که نردبان رسیدن به بیان معانی است. همان‌طور که راه یافتن به طریقت و سپس حقیقت جز از طریق توجه به شریعت میسر نیست، فهم حقایق الهی نیز جز از طریق تأمل در الفاظ و متون باقیمانده امکان ندارد. برای ورود به عالم راز باید زبان رمز را شناخت هر فرهنگی زبانی دارد و بدون یادگیری زبان فهم آن فرهنگ میسر نیست. وحی الهی، ادعیه، حدیث، عرفان و فلسفه کلام و فقه ادبیات و شعر علوم صنایع هنر و در یک کلام فهم فرهنگ‌هایی که در جوامع انسانی تحقق یافته‌اند بدون یادگیری زبان متناسبشان میسر نیست. در عصر حاضر که هنرهای تصویری گسترش یافته کلام جای خویش را تا حد زیادی به تصویر داده است و در عرصه‌ای همچون سینما و تئاتر، فهم عمیق محتوای یک اثر نمایشی نیازمند یادگیری زبان تصویر است و هر فریم تصویری و گاهی عبارتی در یک اثر هنری و ادبی به‌منزلهٔ یک نشانه و نماد محسوب می‌شود و هنرمند به‌ویژه شاعر و کارگردان حرفه‌ای غرض و مقصود صحیحی از به کار بردن آن دارد. بنابراین برای فهم و تحلیل غرض هنرمند می‌بایست منطق زبانی و تصویری وی را شناخت در هنر دینی که با معانی معنوی سر و کار دارد نمادشناسی و نشانه‌شناسی به دلایل گوناگون اهمیت بیشتری پیدا می‌کند (علی تاجدینی ۱۳۸۸: ۶).

۱.۱. پیشینهٔ پژوهش

در مقالهٔ «بررسی انتقادی مقالات کلیله پژوهی از سال ۱۳۰۰ تا ۱۳۹۴» (محمدی فشارکی ۱۳۹۹: ۲۴۲) به نظر می‌رسد تاکنون مطالعات کلیله‌شناسی بر اساس نسخهٔ اصلی که به زبان سانسکریت است مورد توجه و پژوهش قرار نگرفته است. گاهی نویسنده اثر را "بیدپای" که در زبان سریانی به "ندرب " معروف است معرفی می‌کنند. حال آنکه نویسنده این اثر فیلسوفی به نام" ویشنو شرما "است. "بیدپای" در زبان سانسکریت به معنای حکیم و دانشمند دربار است. اکثر تحقیقات در بخش محتوی ادبیات داستانی به شخصیت شیر و گاو می‌پردازند و یا به مقایسه اندیشه‌های سیاسی کلیله و دمنه با آثار ادبی چون: مرزبان‌نامه، سیاست‌نامه، قابوس‌نامه، گلستان و تاریخ بیهقی که اکثر آنها از محتوی و مبنای نسخه اصلی سانسکریت فاصله دارد و تفسیر و تأویل حکایات بر اساس نسخه عربی است که به فارسی ثقیل و عربی‌آمیز ترجمه شده است. نویسنده این اثر با توجه به نسخه اصلی سانسکریت به مقایسه ابداع عارفانه و حکیمانه و منحصر به فرد " شغال آبی " مولانا که حاصل تراوش ذهن خلاقانه این شاعر ایرانی است با پیروی از پنچه تنترا به تفضیل می‌پردازد.

۱. ۲. هدف و ضرورت پژوهش

مولانا عارفی است که از تمثیلات ادبی و عرفانی با شوریدگی و شوق وافر برای مفاهیم والا و رسالت خطیر عرفان عملی و تفسیر و تأویل مفاهیم ظرف و عمیق ادبیات عرفانی آگاهانه از روایت‌های کلیله و دمنه بهره می‌برد. حیوانات در هر داستانی در روایت‌های مثنوی معنوی سمبل یکی از مظاهر مادی و یا معنوی است اما از آنجایی‌که هر حیوان در داستان‌های مختلف تمثیل و رمزی نماد یک شخصیت خاص است لذا استناد بر اصل داستان به زبان سانسکریت سیر جاده از ادبیات اخلاقی و تعلیمی تا ادبیات عرفانی را هموار می‌سازد. از آنجایی‌که که توده مردم خواست‌های خود را با مثل‌ها و افسانه‌هایی از گذشتگان بیان می‌کردند گویا داستان‌های تمثیلی فلسفهٔ تودهٔ مردم بوده است. در روایت‌های تمثیلی مولانا روباه و شغال نماد صورت ظاهر و دنیای دون و تمثیل مدعیان دروغین و فضل‌فروشان عاری از معناست که بیهوده دم از علم و کمال و عرفان می‌زنند.

این پژوهش به نقد و بررسی داستان شغال آبی مثنوی مولانا و تفاوت‌های محتوایی آن با همین روایت در کلیله و دمنه می‌پردازد. مولانا با تکیه بر داستان‌های کلیله و دمنه به سرایش داستان شغال آبی با تکیه بر روایت افتادن شغال در خم رنگ و رنگین شدن او پرداخته است. علاوه بر تفسیر داستان از متن سانسکریت به تأویلات و رمز طاووس که ساخته و پرداخته و از ابداعات عرفانی ذهن مولانا در داستان شغال آبی است اشاره خواهد شد.

۲. بحث

فرانکلین ادگرتن می‌گوید: هیچ کتابی در ادبیات هندو به اندازه حکایات پنچ تنترا نتوانسته در ادبیات جهان اثرپذیر باشد. یعنی پس از کتاب مقدس از حیث شمارگان و تعداد نتوانسته برابری کند. حکیمان در سنن هند پنچ تنترا را یک شاستره و یا نیتی شاستره یا علم اداره حکومت و یا سیاست که مفهوم فنی و یا عملی است می‌پندارند. به تفسیر "هرتل" واژه تنتره به معنای جعبه شعبده است. قدمت پنچ تنترا به اوایل نخستین هزاره پیش از میلاد بر می‌گردد. بخش‌هایی از آن برگرفته از متون فلسفی و مقدس اوپانیشاد است که به مردی اشاره می‌کند که حرف‌های دو غاز را می‌شنود که در بالای سرش پرواز می‌کنند. گاهی مأخذ روایت‌ها را حکایات جاتک‌ها می‌دانند که روایت‌های داستانی حیات پیشین بودا بوده است. در جاتک‌ها بودا معمولاً در ساحت حیوان خاصی در تناسخ متولد شده که آشکارا نمایانگر این اصل است که داستان‌ها و روایت‌های آن ساخته و پرداخته خود بودایی‌ها نیست. مقصود از جاتک‌ها استفاده از داستان و افسانه‌ها برای آموزش مراتب انسانی و اخلاقی و مذهبی است اگرچه به نظر می‌رسد چندان روشن نیست که مؤلف پنچ تنترا درون‌مایه داستان‌های خود را با الهام از جاتک‌ها یا مهابهارتا گرفته و یا از خوان بی‌کران داستان‌های زبانزد شفاهی و یا آثار مکتوب در هند باستان. گفته می‌شود مؤلف آن ویشنو شرما برهمنی کهنسال است که در طی شش ماه وظیفه آموختن راه و رسم حکومت‌داری و منش‌های انسانی صالح و اندیشمند را به سه شاهزاده کاهل شهر" مهیلاروپام" بر عهده گرفت تا

به نور معرفت و خرد بپیوندند. او شاهزادگان بی‌خرد و کاهل را به آشرم محل عبادت و درگاه خود می‌برد و در آنجا به حکایات خردمندانه این اثر اشاره می‌کند. زبان این اثر زبانی هنری، فاخر، حکیمانه و فلسفی است. روایت و نتیجه داستان با شنیدن داستان دیگری به سرانجام می‌رسد و این‌گونه از دهلیزهای حکیمانه پنجگانه عبور می‌کند. حیوانات نمادین در نقش انسان‌های خاص از جایی به جای دیگر نقل مکان می‌کنند، صحنه و عرصه حکایات از شور و ذکاوت. شهامت، فداکاری، جبن و بزدلی، عشق و نفرت، سخاوت، شقاوت، ملامت آکنده است. هر قصه دارای درون‌مایه اخلاقی و گاهی فلسفی است. این همان حکایاتی است که پندیت فیلسوف و حکیم "ویشنو شرما "در کوتاه‌ترین زمان ممکن بیشترین دانش و حکمت را به شاهزادگان جوان آموخت و طی بیش از دو هزار سال تاکنون مواهب و حکمت‌های موجود آن قابل استناد در متون ادبی، سیاسی، فلسفی و تمثیلی است. در برخی از نسخه‌های به دست آمده در زبان سانسکریت جنوب شرقی آسیا مؤلف این اثر را "واسو بها گا" معرفی کرده‌اند. ادگرتن می‌گوید مؤلف هندو است نه بودایی نه چینی. این کتاب با بیش از ۲۲۰۰ سال قدمت هزاران مخاطب دانا دارد. منش اصلی آن به دوره ریگ ودا و اوپانیشادها ۱۵۰۰ تا ۵۰۰ ق.م. باز می‌گردد. پنچ تنترا یکی از سرچشمه‌های خرد فلسفی سرزمین هند نام گرفته است و کتابی است نادر و دیر یاب؛ چرا که در هیچ کتاب دیگری نمی‌توان فلسفه، روان‌شناسی، سیاست، موسیقی، اخترشناسی، مناسبات انسانی را به زبان ساده و در عین حال به سبکی فاخر یافت که خواننده را به پویایی و شگفتی و اندیشه عرفانی و فلسفی و ادبی وادارد.

متون منثور متعددی از جمله اخلاق محتشمی، اخلاق ناصری، الادب الوجیز، بختیارنامه، ترجمه یمینی، رسالهٔ مناظرهٔ گل و مل، روضةالعقول، سمط‌العلی، سندبادنامه و... تحت تأثیر این کتاب واقع شده‌اند. در میان این آثار شاید اخلاق ناصری خواجه نصیرالدین طوسی از حیث سبک تحریر، نزدیک‌ترین کس به نصرالله منشی است و در سبک او آثار (همان، یب و یج) تصنّع و تقلید چندان نمایان نیست. ابن‌مقفع می‌گوید هرکس این قصه‌ها را در روزگار جوانی به خاطر بسپارد، با گذر سن به‌تدریج گنجینه‌های پنهان آن‌ها بر او آشکار خواهد شد، مانند والدینی که گنجینه‌ای نامنتظره برای فرزند خود به جای گذاشته‌اند و در روزگار سختی او را از محنت نجات خواهد داد.

در اصل کتاب پنجاکیانه و دیگر کتب هندی تمام جانوران نام مخصوص به خود دارند. این امر ناشی از عقیده دینی هندوان باستان است که جانوران را نیز صاحب شخصیت می‌دانستند و برای آنها عوالم معنوی و عواطف و احساسات و تمایلاتی نظیر آنچه آدمیان دارند، فرض می‌کردند و به همین سبب – مانند آدمیان – هر یک از آنها را صاحب نامی نیز می‌دانستند.

در انوار سهیلی و عیار دانش، بر خلاف دیگر ترجمه‌ها، در اثنای این باب، چهار حکایت به طور یکسان نقل گردیده است. مؤلف عیار دانش، مانند انوار سهیلی تحلیل و برداشتی عرفانی

از اصل حکایت دارد. از این جهت چه در کلیت داستان و چه در لابه‌لای حکایت‌ها، به‌خصوص حکایت «مگسان و حلوایی» (که در تحریرهای قـدیم وجود ندارد) مسائل عرفانی موج می‌زند.

نسخه اصلی پنچ تنترا به زبان سانسکریت همانگونه که از عنوان آن آشکار است دارای پنج فصل یا پنج کتاب است.

کتاب اول: میتر بهید: "اختلاف بین دوستان" मित्रभेद

کتاب دوم: میتر لابه" دوست یافتن" (मित्रलाभ) मित्रसम्प्राप्ति

کتاب سوم: کاک الوکیام "کلاغ ها و جغد ها" काकोलूकीयम् (सन्धि-विग्रह

کتاب چهارم: اپراکشیت کارک "عمل بدون اندیشه و زیان کارهای نسنجیده" अपरीक्षितकारक

کتاب پنجم: لبده پراناشام،" تاوان و زیان کارهای نسنجیده " लब्धप्रणाश

نقش اصلی و راویان در پنچ تنترا به زبان سانسکریت به عهده دو شغال به نام‌های کرتکه و دمنکه است. دو شغال ریاکار و زیرکی که طرفندهای خاص و راه و روش زیرکانه‌ای را با هوش و ذکاوت شرورانه‌ای تعلیم می‌دهند. آنچه بسیار مورد توجه است این است که آنها در دوران کودکی به حکایت‌های استادان و بزرگان معنوی و همنوعان خود شغالان حکیم، بسیار گوش فرا داده‌اند و جوهره و حکمت‌های پیشرو خود را مدیون گذشتگان خود هستند. جالب است که بین دو شغال مکار گفتگوهای حکمت‌آمیزی هم رد و بدل می‌شود و هر سخن را در جایی و هر نکته‌ای را در مکانی مقام و منزلت می‌دهند. در جایی کرتکه به دمنکه می‌گوید: شاهان را مشکل بتوان تحت تأثیر قرار داد، اینها سخت‌اند و سنگدل. پادشاهی که فرق بین آبگینه و الماس را در نمی‌یابد شایسته خدمتگزاری نیست.

شرح داستان افتادن شغال در پاتیل رنگ به روایت متن کهن به زبان سانسکریت در فصل اول "

कस्मिंश्चिद् अरण्ये एकः शृगालः प्रतिवसति स्म। स एकदा स्वेच्छया नगरोपान्ते भ्रमन् कुक्कुरेभ्यो भीतः रजकस्य नीलभाण्डे पतितः। ततोऽसौ वनं गत्वा आत्मानं नीलवर्णमवलोक्य अचिन्तयत्- अहम् इदानीम् उत्तमवर्णः,तदाहं स्वकीयोत्कर्ष किं न साधयामिइत्यालोच्य शृगालान् आहूय स उक्तवान्-'मां भगवती वनदेवता स्वहस्तेन अरण्यराज्ये अभिषिक्तवती। तदद्यारभ्य अरण्ये अस्मदाज्ञया व्यवहारः कार्यः। शृगालाश्च तं विशिष्टवर्णम् अवलोक्य प्रणम्य अवदन्- 'यथा आज्ञापयति देव! इत्यनेनैव सर्वे क्रमेण अरण्यवासिनः तस्य आधिपत्यं स्वीकृतवन्तः । शनैः शनैः स व्याघ्र सिंहादीन् उत्तमजनान् प्राप्य स्वजातीयान् दूरीकृतवान्। ततो दुःखितान् शृगालान् अवलोक्य केनचिद् वृद्धशृगालेन एतत्प्रतिज्ञातम् - यथा अयं व्याघ्रादिभिः परिचितो भवेत् तथा उपायं करिष्यामः। यतः एते व्याघ्रादयः अस्य वर्णमात्रेण विप्रलब्धाः सन्तः एनं शृगालम् अज्ञात्वा राजानं मन्यन्ते। ततः सायंकाले सर्वे तत्र सम्मिल्य एकदैव महारावम् अकुर्वन्। तं शब्दं श्रुत्वा स

नीलशृगालोऽपि जातिस्वभावात् तैः सह शब्दम् अकरोत्। तथा कृते सति सिंहैः स ज्ञातः हतश्च। यतः-यः स्वभावो हि यस्यास्ति स नित्यं दुरतिक्रमः

وقتی حیوانات جنگل، شیرها، ببرها، فیل‌ها و گرگ‌ها شغال نیلی رنگ را دیدند با وحشت تصمیم گرفتند از دست این حیوان فرار کنند چرا که نمی‌دانستند قدرت او چقدر است و چه قصدی دارد. چه گفته‌اند: مرد هوشمند جویای آسایش و رفاه هرگز به کسی که چیزی از شخصیت، خانواده و قدرت او نمی داند، اعتماد نمی‌کند. او با توسل به ریا قانون جنگل را عوض کرده بود. شیر و ببر به شکار می‌رفتند و طعمه را برای شغال می‌آوردند تا او بین بقیهٔ حیوانات جنگل تقسیم کند. بدین ترتیب در خیال واهی خود وظایف شاهی خود را در هاله‌ای از ریا پیش می‌برد. در داستان اصلی از متن سانسکریت این‌گونه برمی‌آید که در جنگل و محیط حاکم بر اطراف شغالان فقر و گرسنگی حاکم بوده است.

در روایت‌های پنچ تنترا گفته می‌شود شغالان تنهایی که به دلیل فرتوتی و یا نقص عضو از گروه و هم نوعان خود اخراج شدند به همزیستی با ببرها و شیرها در جنگل روی می‌آورند. معمولاً شغالان به دنبال ببرها می‌روند تا برای آنها شکارهایی تهیه کنند. گاهی خبر صید را به ببرها می‌دهند. وقتی طعمه‌ای را ببینند به ببرها زوزه‌کشان خبر می‌دهند، ببرها کاری به این شغالان ندارند و گاهی دیده می‌شود شغالان بدون ترس و واهمه در کنار آنان زندگی می‌کنند.

روایت داستان شغال آبی مثنوی و تحلیل آن بر مبنای نسخه سانسکریت در پنچ تنترا

- افتادن شغال در خم رنگ و رنگین شدن و دعوی طاوسی کردن میان شغالان

دفتر سوم مثنوی معنوی

آن شـغالی رفـت انـدر خـم رنـگ　　اندر آن خم کرد یک ساعت درنـگ

- در روایت مولانا در مثنوی شغال بی درنگ بدون پیش زمینه ناگاه به خم رنگ می‌افتد.
- در حالیکه در داستان اصلی شغال از فرط گرسنگی برای یافتن غذا به آبادی‌ای دور از جنگل حیوانات و هم نوعان خود پناه می‌برد.
- زمان ماندن در خم رنگ مولانا با یک ساعت درنگ است.
- و زمان ماندن در پاتیل رنگرزی در روایت اصلی چند روزی است. چرا که سگان آبادی بیرون پاتیل منتظر بیرون آمدن او بودند.

پس بر آمـد پوسـتش رنگـین شـده　　کـــه مـــنم طـــاووس علیـــین شـــده

در روایت مولانا آنگاه که شغال از خم بیرون آمد و پوست خود را زیبا و رنگین یافت خویشتن را طاووس عالم ملکوت خواند. طاووس در ادبیات فارسی سمبل زیبایی و رنگارنگی و گاهی شکوه است. جلوه‌گری طاووس برای نام و ننگ است:

آمدیم اکنـون بـه طـاووس دو رنـگ　　کـو کنـد جلـوه بـرای نـام و ننـگ

(مثنوی دفتر پنجم بیت‌های ۸-۳۹۵)

طاووس در ادبیات تمثیلی فارسی

طاووس مظهر سرشت حیوانی و جاه و مقام دنیوی است. از دید مولانا طاووس مظهر جاه و عجب است که سالک باید سر آن را ببرد.

بط حرص است و خروس شهوت است　　جاه چون طاووس و زاغ امنیت است

(مثنوی، دفتر پنجم بیت ۴۴)

البته روح آدمی را مانند طاووسی زیبا می‌بیند که در ویرانهٔ دنیا قیافه‌ای مانند جغد پیدا کرده است. این روح متعلق به گلزار ناز است نه ویرانه مجاز:

جان چون طاووس در گلزار ناز　　همچو جغدی شد به ویرانه مجاز

همچو آدم دور ماند او از بهشت　　در زمین می راند گاوی بهر کشت

(مثنوی، دفتر ششم، بیت‌های ۶- ۴۷۸۵)

و گاهی زیبایی در حالت عجب و تکبر دشمن جان می‌شود:

دشمن طاووس آمد پر او　　ای بسی شه را بکشتند فراو

(مثنوی، دفتر اول بیت : ۲۰۸)

در حکایت اصلی طاووسی وجود ندارد و گویا از آنجایی‌که زیست‌گاه طاووس را هندوستان دانسته‌اند مولانا طاووس را به زیباترین تمثیل و رمز به حکایت مثنوی خود می‌افزاید. مولانا با تجربه هنر نمادشناسی و نشانه‌شناسی و داشتن تجربه تحلیل و تجزیه افکار و تجارب متقدمان در صدد به دست آوردن نتایج ممتازی از یک اثر فاخر بدون تقلید محض است. مولانا ظاهر قصه و صورت نماد و رمز را تنزیل و باطن و لب حقیقت نهفته در قصص را تأویل خوانده است.

کاین حقیقت قابل تاویل‌هاست　　وین توهّم مایه تخییل‌هاست

(مثنوی معنوی، دفتر دوم، بیت ۳۲۴۷)

طاووس در ادبیات تمثیلی سانسکریت و هندی

طاووس در اسطوره‌ها و فرهنگ و ادبیات سانسکریت و هندی جایگاه ویژه‌ای دارد و به‌عنوان نمادی از زیبایی، غرور، و قدوسیت شناخته می‌شود. این پرنده زیبا با پرهای رنگارنگ و چشم‌نوازش در بسیاری از داستان‌ها و تصاویر مقدس هندویی حضور دارد (ویلکینز، ۲۰۰۶: ۳۳۴)

یکی از مهم‌ترین ارتباط‌های طاووس در ادبیات اسطوره‌های سانسکریت و هندی با خدای کارتیکیا (یا موروگان) است. کارتیکیا پسر شیوا و پارواتی است و به‌عنوان خدای جنگ و پیروزی شناخته می‌شود. طاووس به‌عنوان وسیله (واهان) این خدا در نظر گرفته شده و کارتیکیا معمولاً سوار بر طاووس تصویر می‌شود. این پرنده نماد غرور و شکوه الهی کارتیکیا است. طاووس همچنین با الهه ساراسواتی، الهه دانش و هنرها ارتباط تنگاتنگی دارد در متون و داستان‌های مختلف، طاووس همچنین به‌عنوان نمادی از حفاظت و قدرت در برابر بدی‌ها و نیروهای منفی شناخته می‌شود. به‌عنوان مثال، اعتقاد بر این است که پرهای طاووس می‌توانند انرژی‌های منفی را دفع کنند و به همین دلیل پرهای طاووس در خانه‌ها و معابد نگهداری می‌شوند طاووس

همچنین در جشنواره‌ها و مراسم مذهبی هند نقش مهمی دارد. یکی از معروف‌ترین جشن‌ها، جشنواره طاووس (به نام مورپانکه) است که در آن طاووس به عنوان نماد خوش‌شانسی و برکت مورد تجلیل قرار می‌گیرد. به طور کلی، طاووس در اسطوره‌ها و فرهنگ هندی به‌عنوان نمادی از زیبایی، قدرت، دانش و حفاظت شناخته می‌شود و در بسیاری از جنبه‌های مذهبی و فرهنگی و ادبیات تمثیلی و نشانه شناسی هند به کار گرفته می‌شود.

از این رو مولانا برای بیان تأویل و تفسیر و تأسی از داستان پنج تنترا برای پرهیز از تقلید و رعایت مناسبت فرهنگی نماد و تمثیل ادبیات عرفانی از پرنده طاووس که خاستگاه و موطن اصلی آن هند است برای دعوی طاووسی کردن شغال آبی کلیله و دمنه استفاده می‌کند اگرچه در نسخهٔ اصلی به زبان سانسکریت هیچ اشاره‌ای به دعوی شغال آبی به طاووس نشده است. و حتی در دیوان شمس نیز اثری از تمثیل و نماد شغال همچون مثنوی معنوی به چشم نمی‌خورد. در مثنوی طاووس تمثیل عارفان بالله و یا منافقان و ژاژخایان است (مثنوی معنوی، دفتر اول ابیات ۲۰۱۷-۲۰۱۸) و گاهی طاووس دشمن جان است (همان: دفتر اول ابیات ۲۰۸) و گاهی تمثیل صاحبان کمال است و نشانهٔ کبر و غرور بیجا (مثنوی معنوی، دفتر پنجم ابیات ۷۶۶- ۷۷۷).

در حکایت اصلی شغال پس از چند روزی که در پاتیل می‌ماند و ناگاه متوجه می‌شود سگانی که تا قبل از نیلی نشدن پوست او قصد جانش را داشتند حال دیوانه‌وار از ترس و دلهره فرار می‌کنند و شیران و ببر و فیلان با تعجب و اضطراب به سوی او خیره شده‌اند. آنگاه به جای آنکه بگوید من طاووس عالم ملکوتم می‌گوید برهما (آفریدگار) مرا به شکل خود آفریده است. از عالم لاهوتم و به زمین هبوط کردم و مالک هر سه جهانم آمده‌ام تا حکمران شما باشم. شغال وقتی جماعت وحشت‌زده را دید حیوانات را خطاب کرد و گفت برهما "خداوند" مرا با دستان خود به‌شکل و شمایل خویش در آورد و گفت: حیوانات زمین پادشاهی ندارند، بنابراین من بر سر تو تاج حکومت مطلق می‌گذارم و لقب "کو کو دروما "را به تو اعطا می‌کنم. از آسمان به زمین برو و از ایشان خوب محافظت کن. حال همهٔ شما اهالی جنگل در قلمرو و تحت سرپرستی من زندگی کنید. من پادشاه هر سه جهانم. با شنیدن هبوط شغال بر روی زمین جانوران گفتند: ارباب! گوش به فرمان شماییم. کوکو دروما "شغال نیلی" برای هر یک از حیوانات جنگل وظیفه‌ای مشخص کرد و از سر زیرکی و با توجه به ذات و اصل خود تصمیم گرفت با هم‌نوعان خود کاری نداشته باشد و همگی را از پیرامون خود به دور راند تا رسوا نشود. اینکه مولانا از نماد طاووس در مثنوی شغال آبی بهره می‌برد نشانی از مطالعه دقیق و عمیق وی در حوزهٔ اساطیر هند و تطبیق و تأویل آن با عناصر و فرهنگ ایرانی اسلامی است. برهما یکی از خدایان هندوئیسم و یکی از سه خدای اصلی تریمورتی (سه‌گانه) است که شامل برهما (خدای آفرینش)، ویشنو (خدای حفاظت) و شیوا (خدای ویرانی) می‌شود. برهما در آیین هندو به‌عنوان خدای آفرینش شناخته می‌شود و به او نسبت داده می‌شود که جهان و همه موجودات زنده را آفریده است. او معمولاً با چهار سر و چهار دست به تصویر کشیده می‌شود که هر کدام نماد یکی از جهات اصلی است. برهما همچنین به‌عنوان خالق وداها، متون مقدس هندو، شناخته می‌شود.

پراجاپتی نیز یکی دیگر از شخصیت‌های مهم در آیین هندو است که به‌عنوان خدای آفرینش یا پدر همه موجودات شناخته می‌شود. نام پراجاپتی به معنای "خدای موجودات" یا "پدر موجودات" است. در متون ودایی، پراجاپتی به عنوان نیروی اصلی آفرینش شناخته می‌شود که موجودات را از بدن خود می‌آفریند. او در متون مختلف به نام‌های مختلفی شناخته می‌شود و در برخی از متون، با برهما یکی دانسته می‌شود.

در تفسیر این دو شخصیت می‌توان گفت که برهما و پراجاپتی هر دو نماد نیروهای آفرینشی در آیین هندو هستند. برهما بیشتر در سنت‌های بعدی هندوئیسم به‌عنوان خدای آفرینش شناخته می‌شود، در حالی که پراجاپتی نقش مهم‌تری در متون ودایی اولیه دارد. هر دو شخصیت نشان‌دهندهٔ قدرت‌های آفرینشی هستند و نشان می‌دهند که جهان و موجودات زنده توسط نیروهای الهی و با اراده‌ای الهی به وجود آمده‌اند.

به طور کلی، برهما و پراجاپتی هر دو نماد جنبه‌های مختلفی از آفرینش و خلاقیت الهی در آیین هندو هستند و نشان‌دهنده اهمیت آفرینش در این دین می‌باشند (جلالی نائینی،۱۳۸۱: ۵۰۴).

پشم رنگین رونق خوش یافته آفتاب آن رنگ‌ها بر تافته
دید خود را سبز و سرخ و فور و زرد خویشتن را بر شغالان عرضه کرد

در مثنوی رنگ شغال مشخص می‌شود سبز و سرخ و کافور و زرد. اما در حکایت اصلی سخنی از چگونگی رنگ نیست. مولانا شغال رنگی را در برابر همنوعان خود تفسیر می‌کند اما در حکایت اصلی شغال در صدد آن است که همنوعان خود را نبیند و به دور از شغالان جنگل ادعای خدایی می‌کند چرا که اگر در کنار همنوعان خود باشد حیله و خدعه او بر ملا می‌شود.

در متن اصلی به زبان سانسکریت آمده است "چاندروا "شغالی بود در جنگل که از شدت گرسنگی برای یافتن غذا راهی دیار آبادی شد. در آن دیار سگان زوزه‌کشان با صدای گوشخراش او را دوره کردند و با دندان‌های تیزشان سر و صورت او را زخمی ساختند. شغال برای فرار از مهلکه در یک کارگاه رنگرزی پناه می‌برد. شغال از همه جا بی‌خبر در پاتیل رنگ جستی می‌زند و تمام جسمش به رنگ نیلی در می‌آید. چند روزی در آن از ترس پناه می‌گیرد به طوری‌که دیگر شباهت ظاهری به شغالان ندارد. اما در مکر و ریا همچون اجداد خود است. از این روی درحالی‌که از رنگ خود به وجد آمده بود ناگاه دریافت دیگر سگان قدرت شناخت او را ندارند و سراسیمه و وحشت‌زده به هر سو فرار می‌کنند. شغال به جنگل بازمی‌گردد درحالی‌که این‌گونه با خود می‌گفت: رنگ نیلی که رنگ نمی‌بازد چه گفته‌اند:

سریش، آدم ابله، زن، خرچنگ، کوسه، رنگ نیل، مرد مست، وقتی به چیزی بند کنند دیگر محال است آن را رها کنند.

جمله گفتند ای شغالک حال چیست که ترا در سر نشاطی ملتوی است

مولانا در روایت مثنوی پرسش و پاسخ را به شغال آبی و همنوعان او می‌سپارد و از او می‌پرسند او کیست؟ چه در سر دارد و این همه شور و شعف از کجاست درحالی‌که در حکایت به

زبان سانسکریت هیچ شغالی دور و اطراف او نیست از این روی او به لاف زنی و ادعای دروغ بنا بر ذات ریاکارانه خود می‌پردازد.

از او می‌پرسند به سبب شادمانی و شعف از ما کنار گرفته‌ای؟ این جاه و خودپسندی را از کجا یافته‌ای؟ در روایت اصلی هیچ پرسش و پاسخی بین شغال و همنوعان او نیست.

و آن شغال رنگ‌رنگ آمد نهفت بر بناگوش ملامت‌گر بکفت
بنگر آخر در من و در رنگ من یک صنم چون من ندارد خود شمن
چون گلستان گشته‌ام صد رنگ و خوش مر مرا سجده کن از من سر مکش

مولانا شغال صد رنگ را چون گلستانی رنگارنگ توصیف می‌کند و از زبان او می‌گوید که بر همگان واجب است که بر او سجود کنند:

کرّ و فر و آب و تاب و رنگ بین فخر دنیا خوان مرا و رکن دین
مظهر لطف خدایی گشته‌ام لوح شرح کبریایی گشته‌ام

این بخش از مثنوی با ادعای خدایی برهمایی و هبوط از عالم ملکوت شغال آبی متن سانسکریت مطابقت مفهومی دارد و دارای تمثیل و تأویل مشترکی است.

ای شغالان هین مخوانیدم شغال کی شغالی را بود چندین جمال
آن شغالان آمدند آنجا بجمع همچو پروانه به گرداگرد شمع

این بخش با محتوی و متن سانسکریت مغایرت دارد چرا که شغال آبی در متن هندی برای حفظ آبرو و خدعه بسیار از جمع هم‌نوعان خود به دور است اما در مثنوی معنوی هم‌نوعان پس از اینکه به دام ریا می‌افتند همچون پروانه‌ای که به گرد شمع می‌گردد دور شغال حیله‌گر و ریاکار جمع می‌شوند.

در روایت اصلی نسخه سانسکریت وقتی شیرها و ببرها با دیدن و شنیدن توصیفات شغال دور او حلقه زدند و با احترامی خاص به او گفتند "ارباب گوش به فرمان شماییم" اما در متن اصلی او برای اینکه شناخته نشود از هم‌نوعان خود دور می‌شود و آنها را از پیرامون خود دور می‌کند و فقط ببر و شیر و حیوانات جسیم دیگر حلقه‌وار به دورش جمع می‌شوند نه از سر تفاخر و اظهار برتری بلکه به جهت احترام به مقام معنوی او که فرستاده برهما است. در متن اصلی شغال به اصل خویش پایبند است. گفته می‌شود شغالان عادت ندارند که به‌تنهایی غذا بخورند لذا هنگام صرف غذا زوزه‌کشان همدیگر را صدا می‌زنند. در متن سانسکریت شغال آبی هنگامی که صدای زوزه هم‌نوعان خود را می‌شنود می‌فهمد که گویا هم‌وطنان خود او را به صرف غذا دعوت می‌کنند و از آنجا که یاد وطن در سینه دارد زوزه می‌کشد و این گونه رسوا می‌شود بعد از آن دریده و به فنا می‌رود.

در حکایت اصلی تعالیم اخلاقی نصایح و پند و اندرز حتی از زبان نقش‌های منفی حیوانات رعایت و گوشزد و در زمره وظایف فردی آنان شناخته می‌شود. اما در مثنوی معنوی هم‌نوعان از او می‌پرسند آیا می‌تواند بانگ طاووس کند و همچون طاووس صدا درآورد. از این جهت او می‌گوید

خیر در توان من نیست، شغال آبی مثنوی دارای شور شعف از تفاخر زیبایی ظاهری است. او دارای جرأتی پوشالی نیز هست تا جایی‌که سیلی بر بنا گوش هم نوع خود نیز نواخت.

پس چه خوانیمت بگو ای جوهری　　گفت طاوس نر چون مشتری
پس بگفتندش که طاوسان جان　　جلوه‌ها دارند اندر گلستان
تو چنان جلوه کنی گفتا که نی　　بادیه نارفته چون گویم منی
بانگ طاووسان کنی گفتا که لا　　پس نه‌ای طاووس خواجه بوالعلا

مولانا روایت می‌کند که شغالان از شغال آبی درخواست می‌کنند همچو طووس بانگ بر آورد. اما شغال می‌گوید نمی‌تواند. پس همنوعان او بدو می‌گویند:

خلعت طاووس آید ز آسمان　　کی رسی از رنگ و دعوی‌ها بدان

طاووس واقعی را جامه و خلعت از آسمان است یعنی خاصیت هر موجود پرداخته ذات و طبیعت اوست و به دعوی و نیرنگ ذات و خلقت والا نتوان یافت.

همراهی کاربرد شغال با طاووس در دفتر سوم مثنوی معنوی

– تشبیه فرعون و دعوی الوهیت او بدان شغال کی دعوی طاوسی می‌کرد.

همچو فرعونی مرصع کرده ریش　　برتر از عیسی پریده از خریش
او هم از نسل شغال ماده زاد　　در خم مالی و جاهی در فتاد
سوی طاووسان اگر پیدا شوی　　عاجزی از جلوه و رسوا شوی
موسی و هارون چو طاووسان بدند　　پر جلوه بر سر و رویت زدند

در پنج فصل حکایات پنچ تنترا روایت و تمثیلات شغال که در هیچ روایتی به زبان سانسکریت در کل داستان شغال با طاووس مطابقت نشده است به شرح ذیل است.

در داستان ۱. شغال و طبل؛ ۲. شغال و سنیاسی زاهد؛ ۳. داستان شیر و شتر و شغال و کلاغ؛ ۴. داستان واجرادون شتره "شیر" و چاتوراکای شغال. چاتورکای به زبان سانسکریت به معنای طماع است. ۵. داستان شیر و شغال و غار؛ ۶. داستان ماده شیر و شغال بچه؛ ۷. داستان شغال و شیر و پلنگ و ببر.

شغال در فرهنگ و ادبیات فارسی متأثر از روایت و حکایات پنچ تنترا

استاد فروزانفر اشاره می‌کند که بنا به گفته نیکلسون در شرح مثنوی حکایت شغال با یکی از قصه‌های منسوب به ازوپ مناسبتی دارد. اما نویسنده این مقاله بر اساس نسخهٔ اصلی سانسکریت، مأخذ و مبدأ اصلی را با قدمت سه هزار ساله در داستان‌های تمثیلی پنچ تنترا می‌یابد. چنانچه با قرابت میراث مشترک در زبان و ادبیات و فرهنگ ایران و هند شغال به صورت تمثیلی و کنایه در امثال و حکم فارسی در موارد ذیل به چشم می‌خورد.

- شغال بیشه مازندران را نگیرد جز سگ مازندرانی
- شغال، پوزش به انگور نمی‌رسه می‌گه ترشه
- شغال ترسو انگور خوب نمی‌خوره
- شغال که از باغ قهر کنه منفعت باغبونه.

- شغالی که مرغ می‌گیره بیخ گوشش زرده.
- انگور خوب نصیب شغال می‌شود.
- اینجا اردستان نیست که به شغال باج بدهند.
- تا شغال شده بود به چنین سوراخی گیر نکرده بود.
- خربزه شیرین نصیب شغال می‌شود.
- خروسی را که شغال صبح می‌برد بگذار سر شب ببرد.
- سگ زرد برادر شغال "شغاد "است.
- شغال بیشه مازندران را، نگیرد جز سگ مازندرانی.
- شغال ترسو انگور خوب نمی‌خوره.
- شغال پوزش به انگور نمی‌رسد می‌گوید ترش است.
- شغال که از باغ قهر کنه منفعت باغبونه.
- شغالی که مرغ می‌گیرد بیخ گوشش زرد است.
- شیرکه پیر شد، بازیچه شغال می‌شود.
- گرگ که پیر شد، رقاص شغال می‌شود.
- هر آدم شروری، در روزگار پیری دست آموز دیگران است.
- مرغ را به شغال سپردن.
- شغال مردگی.

"باران شغال" در لفظ مازندرانی در اصل به وضعیتی جوی گفته می‌شود که در آن باران و آفتاب، توامان رخ می‌دهد. به باور مردمان قدیم، شغال‌ها از این شرایط بسیار خشنود خواهند شد، یا به عبارتی عروسی شغال‌هاست. همچنین می‌تواند دلالتی باشد بر موقعیت‌های برزخی، متناقض، فریبنده و ناپایدار. بر زیستن در حالتی نه این و نه آنی. یا تسلط نیروی شر بر طبیعت. در زبان هندی نیز واژه "برشگال" به معنای فصل باران است و از دو واژه برس و سگال تشکیل شده است. سگال و یا شگال در زبان سانسکریت به معنای شغال است. و باران شغال وضعیت فریبنده طبیعت نوعی از باران است و باران و آفتاب توأمان در کنار هم هستند. همچون شغال آبی در خم رنگ افتاده در پاتیل روایت پنچ تنترا و حکایت مثنوی معنوی که در عین حال که شغال است دعوی طاووسی می‌کند.

امثال و کنایات شغال با توجه به طبیعت و ذات اصلی این حیوان مورد توجه مولانا و روایت‌های کهن هزار ساله در پنچ تنترا بوده است و کنایه از افرادی است که ظاهراً خود را از باطن خود متفاوت نشان می‌دهند ولی در باطن آن چنان که در ظاهر به نظر می‌رسند نیستند.

نتیجه‌گیری

مولانا تفسیر رمز و تأویل تمثیلات کلیله و دمنه را بهانه‌ای قرار می‌دهد تا در هر مقطعی از آن به بیان نظریات عرفانی خود بپردازد. برای مولانا فکر یادآور داستان و داستان محرکه فکر و تخیل و انگیزه تداعی‌ها و برانگیزنده معانی از یاد رفته و آوردن آنها از لاشعور و آگاهی است. در داستان

پنچ تنترا در گفتگوی دو شغال آنها بدین نتیجه می‌رسند که گاهی آنچه به حیلت توان کرد به قوت ممکن نباشد. اما مولانا این بیان را از زوایه عرفانی با تمثیل و رمز عارفانه ادبی به سبکی دیگری بیان می‌کند. طاووس را در روایت مثنوی شغال آبی ابداع می‌کند که در نسخهٔ اصلی سانسکریت خبری از روایت طاووس نیست. بلکه طاووس از ابداعات ادبیات عرفانی مولانا در تأویل شغال است. علاوه بر شغال مولانا از حیوانات موجود در پیرامون خود، چرنده و پرنده و منابع طبیعت موجود در نسخه اصلی سانسکریت در پنچ تنترا همچون: شیر، طاووس، گاو، ماهی، مرغابی، گرگ، لک لک، فیل و قورباغه، مرغ، سوسمار، خرگوش، خفاش، روباه، زاغ، کلاغ، موش، مار، مورچه، سگ، انگور، طبل، خر، پوست شیر، تمساح، سیب و جغد بهره می‌جوید و با کاوش و اقتباس هوشمندانه‌ای به خلق اثری با حکمت‌های ادبی و عرفانی همچون مثنوی معنوی می‌پردازد. مولانا بخشی از شیوهٔ تعلیمی خود را بر پایه تمثیلات پنچ تنترا قرار داده است و بر این باور است که چاره‌ای جز تمثیل‌سازی نیست زیرا تمثیل مناسب سبب تقریب اذهان گردد. این گونه مولانا به جای قافیه‌اندیشی که مانع ورود به باغ معانی است با تمثیلات کلیله و دمنه به ابداع ماندگار و بادوام حکمت‌های ادبی و عرفانی در ادبیات فارسی می‌پردازد. او معتقد است دوگانگی جهان خاکی از اسارت بی‌رنگی‌ها در عالم رنگ زاده شده است. هرکس به دنیای بی رنگی راه یابد به حقیقت راه یافته است راه شغال آبی ریاکارانه است و راهی به حقیقت نخواهد برد.

تشنه را گر ذوق آید از سراب — چون رسد در وی گریزد جوید آب
مفلسان گر خوش شوند از زر قلب — لیک آن رسوا شود در دار ضرب
تا زر اندودیت از ره نفکند — تا خیال کژ تو را چه نفکند
از کلیله باز خوان این قصه را — وندر آن قصه طلب کن حصه را

منابع

ابن مقفع، عبدالله (۱۹۹۴). *کلیله و دمنه*. تصحیح محمد المرصفی، بیروت: مکتبه لبنان.

ابوالفضل ابن مبارک (۱۳۷۷). *عیار دانش*. تهران: حوزه هنری.

ابوالمعالی، نصرالله منشی (۱۳۴۳). *انشای کلیله و دمنه*. به تصحیح و توضیح مجتبی مینوی تهرانی، انتشارات دانشگاه تهران.

---------- (۱۳۷۱). کلیله و دمنه، تصحیح مجتبی مینوی، تهران: امیرکبیر.

اعظم لطفی، فرزانه (۱۳۹۰). *فرهنگ تلمیحات اشارات اساطیری، داستانی، تاریخی، مذهبی در زبان و ادبیات اردو – هندی به فارسی*. قم : نشر مجمع ذخایر اسلامی.

البخاری، محمد ابن عبدالله (۱۳۶۱). *داستان‌های بیدپای*. تصحیح پرویز خانلری و محمد روشن، تهران: خوارزمی.

تاجدینی، علی (۱۳۸۸). *فرهنگ نمادها و نشانه‌ها در اندیشهٔ مولانا*. چاپ تهران.

جلالی نائینی، محمد رضا (۱۳۸۱). *اوپانیشاد*. ترجمه دارا شکوه فرزند شاهجهان از متن سنسکریت با مقدمه و حواشی و تعلیقات و لغتنامه و اعلام و به سعی و اهتمام دکتر تاراچند، تهران: انتشارات گلرنگ یکتا.

حیدری، علی (۱۳۸۵). *پژوهشی تطبیقی در منابع کلیله و دمنه*. طرح تحقیقاتی دانشگاه لرستان.

خالقداد هاشمی عباسی، مصطفی (۱۳۶۳). *پنجاکیانه*. تصحیح دکتر جلالی نائینی، عابدی، تاراچند، تهران: اقبال.

داد، سیما (۱۳۸۷). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چاپ چهارم، تهران: انتشارات مروارید.

دوبلوا، فرانسوا (۱۳۸۲). *برزویه طبیب و منشأ کلیله و دمنه*. ترجمه صادق سجادی، تهران: طهوری.

زمانی، کریم (۱۳۸۰). *شرح مثنوی شریف*. تهران: انتشارات اطلاعات، چاپ نهم جلدهای اول تا ششم.

---------- (۱۳۸۶) *میناگر عشق: شرح موضوعی مثنوی معنوی مولانا جلال الدین بلخی*. تهران: نشر نی.

شیکهر، ایندو (۱۳۸۵) *پنچاتنترا*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

عبداللهی، منیژه (۱۳۸۱). *فرهنگ‌نامه جانوران در ادب فارسی برپایه واژه شناسی، اساطیر، باورها، زیباشناسی*. ۲ ج ، تهران: اسپادانا، کامران.

فروزانفر، بدیع الزمان (۱۳۶۱). *احادیث مثنوی*. به جمع و تدوین چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.

قزوینی، میرغیاث‌الدین علی (۱۳۸۰). *مهابهارات*. تصحیح محمدرضا جلالی نائینی، مجموعه چهار جلدی، ترجمه قزوینی، تهران: طهوری.

محجوب، محمد جعفر (۱۳۴۹). *درباره کلیله و دمنه*. تهران: خوارزمی.

محمدی فشارکی، محسن و احمدی، مژگان (۱۳۹۹). *دوفصلنامهٔ تاریخ ادبیات*. دورهٔ سیزدهم، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان، تهران: نشریهٔ علمی.

مؤذنی، علی محمد (۱۳۸۰). *گلگشت در جزیرهٔ مثنوی، برگزیده‌ای از شمس دفتر مثنوی معنوی*. چاپ اول، تهران: اندیشهٔ پویا.

مولوی، جلال الدین محمد (۱۳۸۳). *کلام خاموش (گزیده شعر و نثر)*. به تصحیح نیکلسون، تهران: چاپ هرمس.

واعظ کاشفی، کمال‌الدین (۱۳۶۲). *انوار سهیلی*. تهران: امیرکبیر.

References

Abdullahi, Manijeh (2001). *dictionary of animals in Persian literature based on terminology, mythology, beliefs, aesthetics*. 2 vols, Spadana edition. (In Persian)

Abul Fazl Ibn Mubarak (1998). *Ayare Danesh*. Tehran: Hozeh Honari. (In Persian)

Abul Ma'ali Nasraullah (1964). *the author of Kalileh and Damneh's essay*. edited and explained by Mojtabi Minavi Tehrani, Tehran: University of Tehran. (in Persian)

---------- (1992). *Kalileh and Damneh.* edited by Mojtaba Minavi, Tehran: Amir Kabir.(in Persian)

Arthur W. Ryder (1925). *Panchatantram.* University of Chicago Press.

Azam Lotfi, Farzaneh (2011). *Collection of mythological allusions. Historical and religious stories in Urdu-Hindi and Persian language and literature.* published by Qom Islamic Reserves Council. (In Persian)

Bukhari, Muhammad Ibn Abdullah (1982). *Bedpai stories*. correction by Parviz Khanleri and Mohammad Roshan, Tehran, Kharazmi. (In Persian)

Dad, Sima (2008) .*Dictionary of Literary Terms*. fourth edition, Marwarid Publications. (In Persian)

Dublois, Francois (2003*). Borzoihi Tabib and the origin of Kalileh and Demaneh.* Translated by Sadegh Sajjadi Publisher Tehran: Tahoori. (In Persian)

Edgerton, Franklin "Das Pancatantra" (1965). George Allen and Unwin.

Edgerton, Franklin (1924). Pancatantra: Studies in Its Cultural and Literary Context New Haven, Conn.

Forozanfar, Badi al-Zaman (1982). *Hadith Masnavi*. compiled and edited, third edition, Amir Kabir, Tehran. (In Persian)

Geib, Ruprecht (1969). Hindu Legends of Justice: Panchantantra & Smrti. Sternbach Panchatantra Wiesbaden.

Heydari, Ali (2015). *Comparative research on Kalileh and Demeneh sources.* Lorestan University research project. (In Persian)

Ibn Muqafa, Abdullah (1994). *Kalila and Damneh*. Edited by Mohammad Al-Morsafi, Beirut: Lebanon Library. (In Persian)

Jalali Naini, Mohammad Reza (2002). *Upanishad.* Translation of Dara Shkowe son of Shahjahan from the Sanskrit text with introduction. footnotes, annotations, glossary and announcement by the efforts of Dr. Tarachand, Tehran: Golrang Yekta Publications. (In Persian)

Johannes Hertel (1908). *Panchatantra in Simple Sanskrit.* Harvard Oriental Series.

K.G. Sreelekha (2010). *The Pancatantra: Text and Context.* Publisher: University of Kerala.

Khalqdad Hashemi Abbasi, Mustafa (1984). *Panjakianeh.* Edited by Dr. Jalali Naini, Dr. Abedi, Dr. Tarachand, Tehran: Eghbal. (In Persian).

M. R. Kale (1911). *Panchatantra*. Critical Edition G. A. Natesan & Co.

Mahjoub, Mohammad Jafar (1970). *about Kalileh and Demeneh*. Tehran. (In Persian)

Moazeni, Ali Muhammad (2001). *Golgasht in Masnavi Island, selections from Shams Daftar Masnavi Ma'navi*. First edition, Tehran: Andishe pooya. (In Persian)

Mohammadi Fesharaki, Mohsen & Ahmadi, Mozhgan (2019). Bi-quarterly history of literature. 13th term scientific journal, number 2, autumn and winter.(in Persian)

Molavi. Jalal al-Din Mohammad (2004). *The silent word, a selection of poetry and prose.* Edited by Nicholson, Tehran: Hermes.

Naveen Kumar Jha. (2016). *"Pancatantra: Text of Purnabhadra's Recension"*. Publisher: Motilal Banarsidass. Vishwas(2016).*"Pancatantra of Visnusarman"* Exotic India.

Patrick Olivelle (1997).*"Pancatantra: Text with Translation"*. Oxford University Press.

Qazvini, Mirghias al-Din Ali (2001). *Mahabharat*. corrected by Mohammad Reza Jalali Naini and... Tehran: Tahoori. (In Persian)

R. C. Srivastava (1994). "Panchatantra: Fables and Proverbs from Ancient India" D.K. Printworld.

Rajendra Shendge (1989)."Pancatantra: The Book of India's Folk Wisdom" Popular Prakashan.

Shikhar, Indu (2006). *Panchatantra*. Tehran: University of Tehran. (In Persian)

Sukumar Sen (1967). *Quellen des Pancatantra.* Sahitya Akademi

Tadanki Venkata Lakshmi Narasimha Rao.(2020). *Panchatantram Bhashavyakhyanam.* Malayalam J. P. Publications.

Tajdini, Ali, (2009). *The culture of symbols and signs in Rumi's thought*. Tehran edition. (In Persian)

Theodor Benfey (1966). *Panchatantra: A Collection of Animal Fables.* Hildesheim.

V. S. Prasad (2001). *The Pancatantra: Ancient Indian Wisdom*. Navrang.

Vishnu Sharma (1986). Publisher Prakashan The Complete Pancatantra: Sanskrit Text with English Translation: Chaukhamba Surbharati.

w.j.wilkins. (2006). *Hnidu Mythologhy*.D.K Printworld edition india

Waez Kashfi, Kamaluddin (1983). *Anwar Soheili*. Tehran: Amir Kabir. (In Persian)

Zamani, Karim (2001). *Sharh Masnavi Sharif*. published by Ettelaat Publications, 9th edition, volumes 1 to 6. (In Persian)

---------- (2007). The minaret of love: the thematic description of the masnavi of Maulana Jalaluddin Balkhi. Tehran: Ney Publishing.

डॉ. एम. सी. जोशी पंचतंत्र: (2010) मूल और आधुनिक संदर्भ में प्रकाशन विभाग.

विष्णु शर्मा. : पंचतंत्र(2012) राधाकृष्ण प्रकाशन.

वेद प्रकाश शर्मा पंचतंत्र की कहानियां(2015) डायमंड बुक्स.

संदीप शर्मा 'पंचतंत्र की कहानियां(2018) पेंगुइन रैंडम हाउस इंडिया.

The University of Tehran Press

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN: 2676-7627

https://jalit.ut.ac.ir

Review of Two Rhythms, of Two Meters and Takhrij Semantic Interference in Exquisite and Arwad

Malek Shoaei✉

Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Ilam branch, Islamic Azad University, Ilam, Iran. Email: malek_sh73@yahoo.com

Article Info

Article Type:
Research Article

(75-94)

Received:
24 February 2024

In Revised Form:
15 May 2024

Accepted:
28 May 2024

Published onlin:
20 September 2024

Abstract

The literary idioms in the passing of time, due to the split of literary science, in the field of packing express specific meanings, such as the exquisite, and arwad fitted, be said every industry dedicated to specific scientific, but rare cases because tlon, Mercurial ,takhrij ,of two meters and of two rhythms are also in the field of science, exquisite and fitted in the field seen arwad. The conflict between the dictionary and idiomatic meaning of these words with the applied form has sometimes caused some prosaic and original writers not to address this category. This article is analytical-descriptive in explaining this idea that the real place of these terms is in prose and it is not worthy to be investigated in Badi. Also, the domain of these terms in prosody is different and each of these words has a specific structure: Taloon, Matlon, Zubahreen and Zuoznin have a single term definition and should be considered as one. In this industry, the quantity of vowels changes in the intersection of a verse and the tone of the poem changes in such a way that two different weights and consequently two different seas are formed. In Takhrej, there is no change in the quantity of vowels, only the border of intersection of elements is changed, therefore, without changing the rhythm of the verse, only the name of the prosody verbs is changed, as a result, a change is achieved in the poetry. The statistical population of the research is all the books of Persian poetry and poetry, The examples of Takhrej and Zubahreen are also explained in the scope of prosody.

Keywords: Arwad, two meters, two rhythms, exquisite and takhrij weight.

Cite this article: Shoaei, Malek (2024). "Review of Two Rhythms, of Two Meters and Takhrij Semantic Interference in Exquisite and Arwad". *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 13, Issue: 2, Ser. N.: 34 (75-94).

DOI: https://doi.org/10.22059/jlcr.2024.363262.1981

Publisher: The University of Tehran Press. © Malek Shoaei

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت

شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶

https://jalit.ut.ac.ir

انتشارات دانشگاه تهران

بررسی تداخل معنایی ذووزنین، ذوبحرین و تخریج در بدیع و عروض

مالک شعاعی✉

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد ایلام، دانشگاه آزاد اسلامی، ایلام، ایران. رایانامه: malek_sh73@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی (۹۴-۷۵)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۲/۰۵

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۲/۲۶

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۳/۰۸

تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۶/۳۰

چکیده

اصطلاحات ادبی در گذر زمان به دلیل تقسیم‌بندی علوم ادبی، در حوزهٔ خاصی چون معانی، بیان، بدیع و عروض قرار گرفته است. می‌توان گفت هر صنعت اختصاص به علم خاص دارد اما مورد نادری چون تلوّن، متلوّن، تخریج، ذوبحرین و ذووزنین هم در حوزهٔ علم بدیع هم در عروض دیده می‌شود. تعارض در معنی قاموسی و اصطلاحی این واژگان با صورت کاربردی، باعث شده گاه برخی از نویسندگان عروض و بدیع بدین مقوله نپردازند. این مقاله به شیوهٔ تحلیلی ــ توصیفی در تبیین این اندیشه است که جایگاه واقعی این اصطلاحات فقط در عروض است و شایسته نیست در بدیع مورد بررسی قرار گیرد. همچنین حوزهٔ این اصطلاحات در عروض متفاوت است و هر کدام از این واژگان ساختار خاص دارد. تلوّن، متلوّن، ذوبحرین و ذووزنین دارای تعریف اصطلاحی واحد هستند و باید آنها را یکی دانست. در این صنعت، کمیت مصوت‌ها در تقطیع یک بیت تغییر می‌یابد و آهنگ شعر عوض می‌شود به گونه‌ای که دو وزن متفاوت و بالتبع دو بحر مختلف شکل می‌گیرد اما در تخریج، هیچ‌گونه تغییری در کمیت مصوت‌ها دیده نمی‌شود، فقط مرز تقطیع ارکان تغییر می‌یابد لذا بدون تغییر در آهنگ بیت، تنها نام افاعیل عروضی عوض می‌شود در نتیجه تغییر در بحر شعر حاصل می‌گردد. جامعهٔ آماری این پژوهش، تمام کتب عروض و بدیع فارسی است. نمونهٔ آماری، بخش‌هایی از کتب مذکور است که به ذوبحرین و ذووزنین پرداخته است. مصادیق تخریج و ذوبحرین در گسترهٔ عروض نیز تبیین شده است.

کلیدواژه‌ها: عروض، بدیع، ذوبحرین، ذووزنین و اوزان تخریج.

استناد شعاعی، مالک (۱۴۰۳). «بررسی تداخل معنایی ذووزنین، ذوبحرین و تخریج در بدیع و عروض». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۳، ش ۲، تابستان ۱۴۰۳، پیاپی ۳۴ (۷۵-۹۴).

https://doi.org/10.22059/jlcr.2024.363262.1981

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© مالک شعاعی

۱. مقدمه

در کتاب‌های عروض و فنون و صناعات ادبی (بدیع) واژگانی نظیر: ذوبحرین، ذووزنین، متلوّن، ملوّن، ذوالبحور و ذوالاوزان و تخریج دیده می‌شود که برخی از محققان آن‌ها را مترادف می‌دانند. در برخی از کتب، تعریف اصطلاحی که برای این واژگان ارائه شده با معنای قاموسی آن‌ها تعارض دارد، این امر باعث شده بسیاری از مؤلفین در کتب عروض بدین مقوله ـ که در حقیقت مربوط به حوزهٔ علم عروض است ـ نپردازند.

مغلق گذاشتن موضوع در انحصار به علم عروض باعث شده هرکس آن را به زبان دیگری فهم کند تا جایی که عروضیان آن را جزء صناعات ادبی و بدیع‌نویسان آن را مختص عروض بدانند و عنوان‌های دیگری از علم بدیع به اشتباه بدین صنعت اختصاص دهند. برای نمونه در جایی آمده است: «ذوبحرین در شمار صناعات شعری است و از نوع صنعت اعنات یا لزوم مالایلزم به شمار می‌رود» (عباسی، ۱۳۸۱: ۱۰۰). همین نویسنده در کتاب «عروض و قافیه»اش در دو صفحه به طور مبسوط بدین موضوع پرداخته است. در پاورقی همین منبع، به کتابی چون فنون بلاغت و صناعات ادبی به عنوان مأخذ این مطلب اشاره شده که ذوبحرین را جزء اعنات شمرده‌اند. با مراجعه به فنون بلاغت و صناعات ادبی چنین مطلبی دیده نمی‌شود.

ساختار، مبانی و محور این صنعت عروضی است، زیرا این امر مختص شعر است و شیوهٔ تشخیص آن با تقطیع هجا و محاسبات عروضی امکان‌پذیر است حتی سنجش آن با افاعیل عروضی و بحرهای شعری نیز امکان‌پذیر است.

لذا در این مقاله سعی شده است پس از تطبیق واژگان مذکور در کتاب‌های فنون و صناعات ادبی (بدیع) و کتاب‌های عروض، هرکدام از واژگان تعریف و تحلیل گردد، سپس حوزهٔ معنایی این واژگان و تعارضات آنان مشخص شود. در پایان صورت مورد استعمال اوزان دارای این شرایط در ادبیات فارسی ارائه شده است.

۲. مبانی نظری و پیشینه پژوهش

در مورد عروض و فنون صناعات ادبی (بدیع) کتاب‌های مختلفی از قرون گذشته از زمان خلیل‌بن احمد (واضع عروض) و خواجه نصیر توسی (معیارالاشعار) و شمس قیس رازی (المعجم فی مایبر اشعار العجم) و... تا به حال از قبیل آثار: خانلری، وحیدیان کامیار، شمیسا، همایی، کزازی و... نوشته شده است. سیر تکاملی تألیفات باعث شده حوزهٔ صناعات شعری متناسب با ساختار بخشی (Divisional Organization) مشخص و تفکیک گردد و تعریف دقیقی برای هر یک از آنها فراهم آید اما موارد نادری مانند ذووزنین، ذوبحرین و تخریج گاهی برخی از نویسندگان را برای تنویر موضوع به نوشتن برانگیخته چنان‌که ابوالحسن نجفی در شماره ۴۵ نامه فرهنگستان (۱۳۹۰) در مقالهٔ «ذوبحرین، مشکل بزرگ عروض قدیم» بدین موضوع پرداخته و با ذکر مثال‌های شعری به عدم تغییر و جابه‌جایی کلمات در این صنعت شعری تأکید ورزیده است.

مقالات دیگری در حوزهٔ عروض همچون: آسیب‌شناسی کتاب‌های آموزشی عروض مدارس و دانشگاه‌ها (۱۴۰۱) عبدالخالق پرهیزی و... نوشته شده که انحصاراً به موضوع این پژوهش نپرداخته‌اند.

۳. ملوّن یا متلوّن

اصطلاح ملوّن و متلوّن نام دیگر ذوبحرین و ذووزنین در کتب بدیع است. در حوزهٔ بدیع؛ ترجمان البلاغه محمد بن عمر رادویانی که وطواط برای نوشتن حدائق السحر فی دقائق الشعر از آن استفاده کرده، المعجم شمس قیس رازی که ترکیبی از عروض و بدیع است و کتاب‌هایی که به تقلید از آن سروده شده چون عروض همایون و...، اسرارالبلاغه عبدالقاهر جرجانی، انوار البلاغه محمدهادی بن محمدصالح مازندرانی (قرن یازده) که معانی، بیان و بدیع را تفکیک کرده، بدایع‌الافکار فی صنایع الاشعار میرزا حسین واعظ کاشفی، صور خیال در شعر فارسی و موسیقی شعر محمدرضا شفیعی کدکنی، معالم‌البلاغه در علم معانی و بیان و بدیع از محمدخلیل رجایی، نگاهی تازه به بدیع سیروس شمیسا، هنر بدیع سیدمحمدرضا طباطبایی، نقد بدیع محمد فشارکی، بدیع احمد رنجبر، هنر سخن‌آرایی (فن بدیع) سیدمحمد راستگو، نقدالشعر (شامل انواع شعر ـ علم قافیه ـ علم بدیع ـ علم عروض) از نعمت الله ذکایی بیضایی، علوم بلاغی معانی و بیان و بدیع معد مردوخی، بلاغت معانی و بیان و بدیع محمدحسین محمدی، از متلون، ذوبحرین و ذووزنین نامی نیاورده‌اند.

قدیمی‌ترین منبعی که از متلوّن نام برده حدائق السحر فی دقائق الشعر وطواط (متوفی ۵۷۳ یا ۵۷۸ ه.) است. او در تعریف متلوّن گفته است: «این صنعت چنان باشد که شاعر بیتی گوید که آن را به دو وزن یا بیش‌تر بتوان خواند» (وطواط، ۱۳۶۲: ۵۴). چنان‌که پیداست حدائق السحر فی دقائق الشعر وطواط در علم بدیع است و همایی به خاطر وحدت موضوع کتاب فنون بلاغت و صناعات ادبی‌اش با کتاب وطواط، متلون را از وطواط اقتباس کرده. همایی با آوردن هم‌خانوادهٔ جدید «ملون» و... عین تعریف وطواط را آورده است: «آن را ذووزنین و متلوّن و ملوّن یعنی گوناگون نیز گویند: شعری است که آن را به دو وزن یا بیش‌تر توان خواند» (همایی، ۱۳۷۱: ۸۰) حتی همایی، مثال شعری وطوط را عیناً تکرار کرده است.

ای بت سنگین دل سیمین قفا ای لب تو رحمت و غمزه بلا
(همان)

بعد از همایی، در میان کتب بدیع تنها میرجلال‌الدین کزازی، کامل احمدنژاد و محمدعلی صادقیان بدین موضوع پرداخته‌اند (البته کزازی اصطلاح جدید توأم با کژتابی بالایی به نام «دوگانه» برای ذوبحرین یا ملّون آفریده) این سه نفر در کنار ذوبحرین فقط به واژهٔ «ملون» اشاره کرده‌اند و تعریف آنان از ملون، همان تعریف وطواط از این اصطلاح است: «ذوبحرین که آن را ملوّن نیز خوانده‌اند، بدین‌سان است که شاعر، بیت را طوری بسازد که بتوان آن را به دو وزن یا بیش‌تر خواند.» (صادقیان، ۱۳۷۹: ۷۹)، «وزن دوگانه که ملوّن خوانده شده است، آن است که ساخت آوایی سروده به گونه‌ای باشد که آن را بتوان در دو وزن یا بیش‌تر خواند.» (کزازی، ۱۳۸۵: ۸۸) آنان چون عروضیان به ابیاتی از سحر حلال اهلی شیرازی اشاره نموده‌اند.

بنابراین امروزه نباید ملون یا ذوبحرین و ذووزنین را صنعت بدیعی شمرد زیرا:

۱. در گذشته مرز علوم ادبی تفکیک نشده بود و بدیع و عروض در هم آمیخته بود چنان‌که سایر کتب نظیر المعجم و... نیز بدین سبک‌اند.

۲. تشخیص تلوّن تنها با موازین و قوانین عروضی ممکن است و ساختار سازمانی حوزهٔ بدیع و عروض کاملاً از یکدیگر مجزاست. (معیار صناعات ادبی، یا لفظ است یا معنا اما معیار تشخیص این صنعت، خارج از این معیارهاست.)

۳. تعریفی که آنان از تلوّن ارائه کرده‌اند در حقیقت مصداق تعریف ذووزنین است.

۴. قلت اشاره‌کنندگان بدین موضوع در کتب بدیع، دلیل دیگری بر ناهمگنی این صنعت با فنون صناعات ادبی (بدیع) است. لذا این صنعت عروضی است نه بدیعی.

با تسامح می‌توان برای تلوّن و ملوّن، معادل ذوبحرین اتخاذ نمود که در این صورت هم جایگاه واقعی آن علم عروض است البته ـ چنان‌که ذکر خواهد شد ـ این صنعت با ذووزنین تفاوت بسیاری دارد.

۴. ذوبحرین و ذووزنین

واژگان بحر و وزن عربی است و هر کدام از این دو لغت، بار معنایی و حوزهٔ کاربردی خاص خود را دارد. در عروض، وزن مقولهٔ جدا از بحر است «بحر را از آن جهت که اوزان بسیاری را در بر می‌گیرد بحر نامیده‌اند.» (مدرسی، ۱۳۸۰: ۵۲) و «اجناس وزن را بحر نامیده‌اند.» (خانلری، ۱۳۸۶ : ۱۶۵) لذا مجموعه‌ای از وزن‌ها، ساختار جدیدی به نام بحر ایجاد می‌کند و «اعضای فرعی هر بحر را وزن می‌نامند.» (عقدایی، ۱۳۷۹: ۸) «در زبان فارسی گروه‌های وزنی دارای نام‌اند، مثلاً نام وزنی که از پایهٔ مستفعلن پدید می‌شود رجز است.» (سلطانی‌طارمی، ۱۳۹۰: ۶۱) هیچ عروض‌دانی، متقارب را وزن نمی‌داند همان‌طور که هیچ فرد آگاه به علم عروض، «فعولن» را بحر نمی‌شناسد بلکه برعکس؛ فعولن یا هر زحاف دیگر مربوط به وزن است و متقارب نیز نام یکی از بحور متفق‌الارکان است لذا تعریف‌ها و شرایطی که در کتب عروض برای ذوبحرین تبیین شده است، در حقیقت مصداق ذووزنین است نه ذوبحرین؛ برای مثال: برخی ذوبحرین را چنین تعریف کرده‌اند: «شعری که آن را بدون کاهش یا افزایش کلمات بتوان به دو وزن یا بیش‌تر خواند.» (عباسی، ۱۳۸۱: ۹۹) وحیدیان کامیار و شمیسا عین همین تعریف آورده، می‌گویند: «شعری که بتوان آن را به دو وزن مختلف یا بیش‌تر خواند بی آنکه کلمات عوض شود یا تعداد آن‌ها افزایش و کاهش یابد.» (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۸۶: ۵۷) «اشعاری که بتوان آن‌ها را به دو وزن (و در بعضی از موارد به چند وزن) خواند.» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۵۸)

در تعریف‌های بالا از ذوبحرین، «دو وزن یا بیش‌تر» در همه‌ی آن‌ها وجود دارد و تمام تعریف ذوبحرین در همین ترکیب خلاصه می‌شود درحالی‌که این تعریف در حقیقت معنی قاموسی ذووزنین است. معنی لغوی ذوبحرین، تفاوت در بحرهای عروضی است چنان‌که برخی به درستی بدین موضوع اشاره کرده‌اند: «محمدحسین گرکانی در این مورد چنین گوید: و فرع این صنعت است، ذوبحور که بیتی را به زیاده از دو بحر توان خواندن» (صادقیان، ۱۳۷۹: ۷۹) و معنی

ذووزنین تفاوت در اوزان یا داشتن وزن مختلف است لذا ساختار ذووزنین و ذوبحرین متفاوت است. در ذووزنین وزن یا آهنگ یا لهجه متفاوت است. این تفاوت باعث تغییر در کمیت هجاها می‌گردد اما در ذوبحرین چون کمیت، مطلقاً تغییر نمی‌کند پس تفاوت آهنگ و لهجه وجود ندارد لذا برخی از عروضیان در تعریف ذوبحرین تفاوت در آهنگ و لهجه و... مطرح ساخته‌اند که این امر از ملزومات ذووزنین است نه ذوبحرین؛ «مصراع‌ها و بیت‌هایی را که با تغییر تکیه در خواندن هجاها، تغییر کمیت مصوت‌ها و حذف همزه بتوان به دو یا چند وزن خوان، ذوبحرین گویند» (هادی، ۱۳۹۲: ۱۱۳). «ذوبحرین در اوزانی رخ می‌دهد که تعداد هجاهای آن‌ها مساوی و اختلاف آن‌ها در کوتاه و بلند بودن هجاهای بخصوصی باشد.» (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۸۶: ۵۸) در حالی‌که تغییر هجاها و تفاوت در کیفیت آن‌ها که با اختیارات وزنی قابل اجراست تنها در ذووزنین امری طبیعی است و این تفاوت در ذوبحرین نامتعارف و غیرممکن است.

پس در حقیقت ذووزنین است که «نباید از سر اتفاق پدید آید بلکه باید محصول توانایی شاعر باشد هرچند که نمونهٔ دل‌نشین و خالی از تکلف برای آن کم می‌توان یافت» (همان: ۱۱۴-۱۱۳) نه ذوبحرین. البته وحیدیان‌کامیار هم معتقد است که «ذوبحرین ... بی‌آنکه شاعر تعمدی در این کار داشته باشد» (وحیدیان، ۱۳۸۶: ۵۷) اتفاق می‌افتد. لذا عواملی که در ایجاد ذوبحرین مؤثر دانسته‌اند در حقیقت عوامل ایجادکنندهٔ ذووزنین است نه ذوبحرین:

۱. اختیار شاعری زبانی (امکان حذف همزه) و گاهی اختیارات وزنی؛

۲. دو تلفظی بودن واژگان با تغییر جزیی؛ مثلاً: بُگُشا U U ــ / بُگشا ــ ــ ؛

۳. تبدیل کسره‌ی اضافه (مصوت کوتاه) به «ی» (مصوت بلند)؛

۴. تشدید تخفیف و برعکس؛ تخفیف تشدید؛

همهٔ عروض‌نویسان به بیت‌هایی از مثنوی ۷۲۰ بیتی سحر حلال اهلی شیرازی (۸۵۸-۹۴۲ ه.ق.) به عنوان شاهد مثال برای ذوبحرین اشاره کرده‌اند:

پیش‌تر از مرگ خود ای خواجه میر تا شوی از مرگ خود ای خواجه میر
(عباسی، ۱۳۸۱: ۹۹)

ای همه عالم بر تو بی‌شکوه رفعت خاک در بیش کوه
(مدرسی، ۱۳۸۰: ۱۲۱)

ساقی از آن شیشهٔ منصور دم در رگ و در شیشهٔ من صور دم ...
(همایی، ۱۳۷۱: ۸۱)

در حقیقت این منظومه دارای ذووزنین است زیرا تبدیل فاعلاتن به مفتعلن تغییر کیفی هجاست و این امر از ویژگی‌های ذووزنین است. ممکن است کسی چون تقی وحیدیان کامیار، علاوه بر این دو وزن، برای بیتی از سحر حلال، قائل به وزن «مستفعلن مستفعلن فاعلن» نیز باشد.

ساقی از آن چشمهٔ گوهر نسیم کاب رخ او داده نه گوهر نه سیم
(وحیدیان‌کامیار، ۱۳۸۶: ۵۹)

پس تبدیل «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» به «مفتعلن مفتعلن فاعلن» یا برعکس ـ چنان‌که در سحر حلال، مجمع‌البحرین کاتبی نیشابوری، برخی ابیات مخزن‌الاسرار، مثنوی مولوی، منطق‌الطیر و... دیده می‌شود ـ ذووزنین است.

در تمامی کتاب‌های عروض پیرامون ذوبحرین، علاوه بر بیت‌هایی از سحر حلال، به بیت زیر از سلمان ساوجی که به سه وزن قابل تقطیع است، اشاره کرده‌اند و آن را باید ذووزنین شمرد:

لب تو حامی لؤلؤ خط تو مرکز لاله شب تو حامل کوکب مه تو با خط هاله

(عباسی، ۱۳۸۱: ۹۹)، (شمیسا، ۱۳۷۳: ۶۰)، (مدرسی، ۱۳۸۰: ۱۲۱)

وزن دو بیت زیر از نعیم اصفهانی که آن را به هفت وزن می‌توان خواند، نمونه‌ای از ذووزنین باید دانست نه ذوبحرین:

تو سر حقی و تو کشتی نوح تو حق سری و تو یحیی جان
حد حب تو حد قافیه سنج حق عزّ تو حق خافیه دان

۱. فعلاتن فعلاتن فعلن؛ ۲. فاعلاتن فاعلاتن فاعلن؛ ۳. مفاعیلن مفاعیلن فعولن؛ ۴. مفتعلن مفتعلن فاعلن؛ ۵. فعلاتن مفاعلن فعلن؛ ۶. مفعول مفاعیل فاعلاتن؛ ۷. فعولن فعولن فعولن فعل. (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۸۶: ۶۰)

لذا دو واژهٔ ذووزنین و ذوبحرین، تداخل معنایی یافته‌اند و ذوبحرین با تعریف عروضیان مباینت دارد. اگر در جدول‌های ۱ تا ۹ که همگی ذوبحرین‌اند، دقت شود، صورت ذووزنین نمی‌توان برای آن‌ها تصور کرد زیرا هیچ‌گونه تغییری در کیفیت هجاها وجود ندارد.

بدین دلیل بسیاری از کتب عروض دورهٔ معاصر چون «وزن شعر فارسی» پرویز ناتل خانلری، «موسیقی شعر» محمدرضا شفیعی کدکنی، «مختصری در شناخت علم عروض و قافیه» جلیل مسگر نژاد، «عروض به به زبان امروز» سعید سلطانی‌طارمی، «عروض فارسی، شیوه نو برای آموزش عروض و قافیه» عباس ماهیار، «عروض و قافیه» کامل احمدنژاد و شیوا کمالی، «سه رساله در عروض» محمد فشارکی، «وزن‌شناسی و عروض» ایرج کابلی، «مبانی عروض و قافیه» احمدعلی جعفری، «نوای شعر فارسی، عروض و قافیه» تورج عقدایی، «عروض» غلامرضا رحمدل، «عروض و قافیه در شعر فارسی» محمدحسین کرمی، «عروض و قافیه» جلیل تجلیل، «عروض و قافیهٔ عربی» علی‌اصغر قهرمانی‌مقبل، و... به ذوبحرین نپرداخته‌اند. یکی از دلایل آن، بدون شک، ابهام در معنی و تعریف ذووزنین و واژگان نامعادلی است که برای واژه به عنوان مترادف آورده‌اند.

اصطلاح ذوبحرین و ذووزنین، تنها در ۴ کتاب عروض: «آشنایی با عروض و قافیه» سیروس شمیسا، «وزن و قافیهٔ شعر فارسی» تقی وحیدیان کامیار، «عروض و قافیه درسنامه دانشگاهی» حبیب الله عباسی و «نوای شعر فارسی (عروض و قافیه)» علی رخزادی دیده می‌شود و تعریف آنان از این موضوع مانند بدیع‌نویسان همان تعریف وطواط از متلوّن است:

«شاعر بیتی گوید که آن را به دو وزن یا بیش‌تر بتوان خواند.» (وطواط، ۱۳۶۲: ۵۴)

«اشعاری که بتوان آن‌ها را به دو وزن (و در بعضی از موارد به چند وزن) خواند.» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۵۸)

«شعری که بتوان آن را به دو وزن مختلف یا بیش‌تر خواند. بی‌آنکه کلمات عوض شود یا تعداد آن‌ها افزایش و کاهش یابد.» (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۸۶: ۵۷)

«شعری که آن را بدون کاهش یا افزایش کلمات بتوان به دو وزن یا بیش‌تر خواند.» (عباسی، ۱۳۸۱: ۹۹)

« شعری است که بتوان آن را به دو وزن یا بیش‌تر خواند.» (رخزادی، ۱۳۷۸: ۱۱۷)

۵. ذوبحرین و تخریج

مؤلفین عروض که دربارهٔ ذوبحرین سخنی نگفته‌اند از تخریج نیز حرفی به میان نیاوره‌اند. یکی از کتبی که بدین موضوع پرداخته «شناخت شعر» است. در این کتاب از قول همایی آمده است:

> «تخریج بحور، در اصطلاح ما این است که بتوانیم بیتی را که از یک بحر است با بحور و اوزان دیگر موافقت بدهیم و به عبارت دیگر یک بیت با دو بحر یا بیش‌تر منطبق کنیم بدون اینکه در طرز خواندن و آهنگ تلفظ آن تغییر داده باشیم.

آن دل‌بر از بلا نمی‌پرهیزد هر روز فتنه‌ای همی‌انگیزد

از پنج بحر می‌توان استخراج کرد:

الف. بحر مضارع مثمن اخرم مکفوف مطموس (مفعولن فاعلاتُ مفعولن فع)

ب. بحر هزج مثمن اخرم اشتر ابتر (مفعولن فاعلن مفاعیلن فع)

ج. بحر مجتث مثمن مقطوع مکفوف مجحوف (مفعولن فاعلاتُ مفعولن فع)

د. بحر رمل مثمن مشعث مکفوف مجحوف (مفعولن فاعلاتُ مفعولن فع)

ه- بحر منسرح مثمن مقطوع مطوی منحور (مفعولن فاعلاتُ مفعولن فع)

(شاه‌حسینی، ۱۳۸۵: ۱۲۲-۱۲۱)

تعریف تخریج دقیقاً برابر معنی لغوی و تحت‌اللفظی و تعریف اصطلاحی ذوبحرین است؛ ذوبحرین یعنی یک صورت تقطیع، دو یا چند بحر مختلف داشته باشد که گاهی ممکن است آن یک صورت تقطیع را، با جابه‌جایی مرز ارکان به دو یا سه وزن مختلف تغییر داد (مانند مورد «الف» و «ب» سطر بالا و جدول‌های ۳ تا ۹) و گاهی ممکن است از همان وزن، بدون تغییر مرز ارکان، دو، سه یا چهار بحر متفاوت ایجاد شود مانند؛ مورد «الف»، «ج»، «د» و «ه» سطر بالا و جدول‌های ۱ و ۲. لذا معنی حقیقی و واقعی ذوبحرین چون تخریج، داشتن دو بحر از یک صورت هجایی ثابت است؛ یا به عبارت دیگر: یک بحر با بحرهای دیگر همخوانی داشته باشد. گاهی برای ذوبحرین معنی مجازی قائل شده‌اند و به معنی بیش از دو بحر گرفته‌اند[۱]، این معنی دقیقاً تعریف اصطلاحی تخریج نیز هست:

---

۱. هیچ‌گاه معنای جمع (چند وزن) از واژهٔ «بحرَین» استنباط نمی‌شود زیرا ظرفیت آن به گونه‌ای است که تنها مثنی از آن ساخته می‌شود لذا شکل جمع آن یعنی «بحرِین» برای این واژه ضبط نشده. این لغت بر خلاف برخی واژگان چون «معلم» است که به صورت مثنی «معلمَین» و جمع «معلمِین» استعمال می‌شود. برخی هم برای آن «بحور» گفته‌اند: «و فرع این صنعت است، ذوبحور که بیتی را به زیاده از دو بحر توان خواندن» (صادقیان، ۱۳۷۹: ۷۹).

«در تخریج بحور ممکن است یک صورت تقطیع عیناً از دو بحر یا بیش‌تر استخراج شود و ممکن است با حفظ حرکات و سکنات، صورت تقطیع نیز تغییر کند... نه کتابت کلمات تغییر داده می‌شود و نه آهنگ خواندن و [نه] تلفظ آن‌ها» (همان).

در حقیقت، این تعریف را گویی برای ذوبحرین گفته‌اند پس ذوبحرین و تخریج مرادف هم‌اند و تعریف اصطلاحی هر دو، یک بیت را با دو بحر یا بیش‌تر منطبق کردن است.

البته استاد همایی بین تخریج، ذوبحرین و ملون تفاوتی قرار داده:

پس فرق مابین تخریج بحور با «صنعت ذوبحرین» و «ملون» که در صنایع بدیعی آمده است به این جهت است که در ذوبحرین ناچار لهجه و آهنگ خواندن کلمات تفاوت می‌کند، چنان‌که در مثنوی «سحر حلال» اهلی شیرازی و دیگر امثلهٔ ذوبحرین بدیعی است، اما در تخریج بحور، آهنگ قرائت هیچ فرق نمی‌کند. (همان، ۱۲۱) چنان‌که ذکر شد تغییر در آهنگ و لهجه منجر به ذووزنین می‌شود. بر این اساس منظور از ذوبحرین در نگاه همایی همان ذووزنین است.

بر اساس این الگو می‌توان گفت همهٔ اوزان دوازده‌گانهٔ رباعی[1] دارای تخریج یا ذوبحرین است.

۵. ۱. ذوبحرین یا تخریج در رباعی

رباعی یکی از شیرین‌ترین اوزان شعر فارسی است و وزن اصلی آن «لاحَولَ و لاقُوَّةَ اِلاّ بِالله» است.

اگر وزن رباعی با دوبیتی که از لحاظ قالب به هم نزدیک‌اند، مقایسه شود، دوبیتی دارای یک وزن «مفاعیلن مفاعیلن فعولن» است و رباعی را هم باید دارای یک وزن «مستفعلُ مستفعلُ مستفعلُ فع» دانست. البته بر خلاف وزن دوبیتی، وزن رباعی دارای ظرفیت فوق‌العاده‌ای است و ارکان آن صورت‌های مختلفی چون قلب و تسکین می‌یابند. نویسندهٔ این سطور اوزان دوازده‌گانهٔ رباعی را به دو دسته تقسیم کرده است:

الف) اوزانی که دچار اختیار شاعری تسکین شده‌اند که شامل هشت وزن می‌شود. در این هشت وزن:

ابتدا رکن اول، سپس رکن دوم و آن گاه رکن سوم دارای تسکین می‌شود.

در مرحلهٔ بعد، دو رکن دارای تسکین می‌گردد؛ ابتدا رکن اول و دوم، بعد رکن دوم و سوم، سپس رکن اول و آخر؛

در پایان تمام سه رکن، دارای تسکین است. (هجای دارای تسکین با علامت * مشخص شده است)

۱) ـ ـ U U / ـ ـ UU / ـ ـ UU / ـ
۲) ـ ـ ـ * / ـ ـ UU / ـ ـ UU / ـ
۳) ـ ـ U U / ـ ـ ـ * / ـ ـ UU / ـ
۴) ـ ـ U U / ـ ـ UU / ـ ـ ـ * / ـ
۵) ـ ـ ـ * / ـ ـ ـ * / ـ ـ UU / ـ
۶) ـ ـ U U / ـ ـ ـ * / ـ ـ ـ * / ـ
۷) ـ ـ ـ / ـ ـ UU / ـ ـ ـ / ـ

۱. قطان مروزی ۲۴ وزن در دو شاخهٔ اخرم و اخرب برای رباعی قائل شده و شمس قیس رازی همان تقسیمات قطان را تکرار نموده است.

۸) ـ ـ ـ* / ـ ـ ـ* / ـ ـ ـ* / ـ

ب) اوزان دیگر رباعی دارای تسکین و قلب‌اند. بدین صورت که رکن دوم همهٔ چهار وزن باقیمانده دارای اختیار شاعری قلب است و رکن اول و سوم: یا هر دو بر وزن اصلی «مستفعلُ» هستند؛ یا هر دو دارای تسکین؛ یا اولی دارای تسکین و رکن آخر بر وزن اصلی است؛ یا برعکس.

۹) ـ / UU ـ ـ / U ـ U ـ / UU ـ ـ

۱۰) ـ ـ ـ / U ـ U ـ / ـ ـ ـ / ـ

۱۱) ـ / UU ـ ـ / U ـ U ـ / ـ ـ ـ

۱۲) ـ ـ UU / U ـ U ـ / ـ ـ ـ / ـ

برای تخریج این اوزان کافی است:

الف) دو هجای کوتاهی که در کنار هم قرار دارند از هم جدا کنید به گونه‌ای که یکی از آن دو هجایِ کوتاهِ کنارِ هم، پایان یک رکن و دیگری آغاز رکن بعدی شود.

ب) هجای کوتاه آخر رکن‌های دارای اختیار شاعری قلب؛ یعنی: رکن دوم اوزان شماره‌ی ۹ و ۱۰ و ۱۱ و ۱۲ به رکن ما بعد بپیوندد و آغاز رکن دیگر شود.

۱) ـ ـ U / U ـ ـ U / U ـ ـ U / U ـ ـ U بحر هزج مثمن اخرب مکفوف مجبوب

۲) ـ ـ ـ / ـ ـ U / U ـ ـ U / U بحر هزج مثمن اخرم اخرب مکفوف مجبوب

۳) ـ ـ U / U ـ ـ / ـ ـ ـ U / U بحر هزج مثمن اخرب مجبوب

۴) ـ ـ U / U ـ ـ U / U ـ ـ U / ـ بحر هزج مثمن اخرب مکفوف ابتر

۵) ـ ـ ـ / ـ ـ ـ / ـ ـ U / U بحر هزج مثمن اخرم اخرب مجبوب

۶) ـ ـ U / U ـ ـ ـ U / ـ ـ ـ / ـ بحر هزج مثمن اخرب اخرم ابتر

۷) ـ ـ ـ / ـ ـ U / U ـ ـ ـ U / ـ بحر هزج مثمن اخرم اخرب ابتر

۸) ـ ـ ـ / ـ ـ ـ / ـ ـ ـ / ـ بحر هزج مثمن اخرم ابتر

۹) ـ ـ U / U ـ ـ U / ـ U ـ U / U ـ بحر هزج مثمن اخرب مقبوض مکفوف مجبوب

۱۰) ـ ـ ـ / ـ U ـ / ـ U ـ ـ ـ / ـ بحر هزج مثمن اخرم اشتر ابتر

۱۱) ـ ـ ـ / ـ U ـ / ـ U ـ ـ U / U ـ بحر هزج مثمن اخرم اشتر مکفوف مجبوب

۱۲) ـ ـ U / U ـ U ـ / U ـ ـ ـ U / ـ بحر هزج مثمن اخرب مقبوض ابتر

پس، تغییر در مرز ارکان، ذوبحرین یا تخریج است و این ۱۲ وزن، همگی ذوبحرین یا تخریج‌اند.

اما اختیارات شاعری از قبیل قلب و تسکین که باعث تغییر و دوری از وزن اصلی «مستفعلُ مستفعلُ مستفعلُ فع» شده، ذووزنین است (۱۲ وزن اول) لذا اوزان رباعی هم قابلیت ذووزنین هم قابلیت تخریج یا ذوبحرین دارند «از نکات بسیار مهم رباعی این است که شاعر در وزن رباعی، بیش‌تر از تمام اوزان دیگر شعر، آزادی عمل دارد به‌طوری‌که می‌تواند هر کدام از چهار مصرع رباعی را در یکی از وزن‌های... رباعی بسراید و این اختلاف عیبی برای رباعی محسوب نمی‌شود (کرمی، ۱۳۸۰: ۶۹)».

۵. ۲. صورت‌های مختلف ذوبحرین یا تخریج

تمام بحرهایی که قابل تخریج‌اند صورت هجایی (تقطیع) ثابت دارند که از این صورت هجایی ثابت، گاهی دو بحر ساخته می‌شود. گاهی مرز بین هجاها را می‌توان عوض کرد و یک صورت هجایی را به دو یا حتی سه صورت تغییر داد و بحور مختلف از آن به‌وجود آورد. بدین منظور صورت‌های مختلف تخریج به سه صورت قابل تجزیه است:

۵. ۲. ۱. اوزان با یک صورت هجایی قابل تخریج به دو بحر

تخریج دارای صورت‌های مختلفی است، مرسوم‌ترین و پرکاربردترین شکل تخریج آن است که از یک رکن ثابت دو بحر مختلف ساخته شود؛ برای مثال هر یک از ابیات مخزن‌الاسرار که بر وزن «مفتعلن مفتعلن فاعلن» است به دو بحر قابل تخریج است:

۱. بحر رجز مسدس مطوی مرفوع است.

۲. بحر سریع مطوی مکشوف است.

در جدول زیر، مصادیقی که از یک صورت هجایی ثابت، دو بحر ایجاد می‌نماید، ارائه می‌شود:

جدول ۱: مصادیقی از یک صورت هجایی ثابت و دو بحر

نام ارکان	نام بحرها
فاعلاتُ مفتعلن	مقتضب مربع مطوی خفیف مربع مکفوف مطوی
فاعلاتُ مفتعلن فع (فعلن) (فاعلن)	مقتضب مسدس مطوی منحور (احذ) (مطوی مکشوف) خفیف مسدس مکفوف مطوی مجحوف (اصلم) (محذوف)
مفتعلن فاعلاتُ فع (فعلن) (فاعلن) (مفتعلن)	مجتث مسدس مطوی مکفوف مرفوع احذ (احذ) (مرفوع) (ــ) منسرح مسدس مطوی مرفوع احذ (احذ) (مرفوع) (ــ)
مفتعلن فاعلاتُ مفتعلن فع (فعلن) (فاعلن)	مجتث مثمن مطوی مکفوف مجحوف (اصلم) (محذوف) منسرح مثمن مطوی منحور (احذ) (مکشوف)
مفتعلن فعلاتُ فع (فَعِل) (فعولن) (مفاعلن)	مجتث مسدس مطوی مشکول مرفوع احذ (مخلع محذوف) (مخلع) (مخبون) منسرح مسدس مطوی مخبون مرفوع احذ (مخلع محذوف) (مخلع) (مخبون)
مفتعلن فعلاتُ مفاعلُ فع (فعلن) (فاعلن)	مجتث مثمن مطوی مشکول مجحوف (اصلم) (محذوف) منسرح مثمن مطوی مخبون مشکول منحور (احذ) (مکشوف)
مفاعلن فعلاتن	مضارع مربع مقبوض مخبون مجتث مربع مخبون
مفاعلن فعلاتن فع (فَعِل)(فعولن) (مفاعلن)	مضارع مسدس مقبوض مخبون ابتر (مجبوب) (محذوف) (ــ) مجتث مسدس مخبون احذ مرفوع (مخلع محذوف) (مخلع) (ــ)
مفاعلن فعلاتن مفاعلن فع (فَعِل) (فَعِلن) (فعلاتن)	مضارع مثمن مقبوض مخبون مجحوف (مربوع) (محذوف) (ــ) مجتث مثمن مخبون مجحوف (مربوع) (محذوف) (ــ)
مفاعلن فعِلن (فاعلن) (فاعلاتن)	مضارع مربع مقبوض اصلم (محذوف) (ــ) مجتث مربع مخبون اصلم (محذوف) (ــ)
فاعلاتُ مفعولن (فع)	مقتضب مربع مطوی مقطوع (مرفوع احذ) مشاکل (اخیر) مربع مکفوف اخرم (ابتر)
مفاعلن مفاعیلُ فع (فَعِل) (فعولن) (مفاعلن)	هزج مسدس مقبوض مکفوف ابتر (مجبوب) (محذوف) (ــ) منسرح مسدس مخبون مرفوع احذ (مخلع محذوف) (مخلع) (ــ)

ادامهٔ جدول ۱: مصادیقی از یک صورت هجایی ثابت و دو بحر

مفاعلن مفاعیلُ مفاعلن فع (فعولن)	هزج مثمن مقبوض مکفوف ابتر (محذوف) منسرح مثمن مخبون منحور (مکشوف)
مفاعلن فَعِل (فعولن) (مفاعلن)	هزج مربع مقبوض مجبوب (محذوف) (ــ) رجز مربع مخبون مخلع محذوف (محذوف) (ــ)
مفاعلن مفاعلن فَع (فَعِل) (فعولن) (مفاعلن)	هزج مسدس مقبوض ابتر (مجبوب) (محذوف) (ــ) رجز مسدس مخبون مرفوع احذ (مخلع محذوف) (مخلع) (ــ)
مفاعلن مفاعلن مفاعلن فَع (فَعِل) (فعولن) (مفاعلن)	هزج مثمن مقبوض ابتر (مجبوب) (محذوف) (ــ) رجز مثمن مخبون مرفوع احذ(مخلع محذوف) (مخلع) (ــ)
فَعِلن فَعِلن فع (فَعِل) (فَعِلن)	رمل مسدس مخبون محذوف مجحوف (مربوع) (ــ) متدارک مسدس مخبون احذ (مرفوع) (ــ)
فَعِلن فَعِلن فَعِلن فع (فَعِل) (فَعِلن)	رمل مثمن مخبون محذوف مجحوف (مربوع) (ــ) متدارک مثمن مخبون احذ (مرفوع) (ــ)
فَعِلن فَعِلن فَعِلن فع (فَعِل) (فَعِلن)	رمل مثمن مخبون محذوف مجحوف (مربوع) (ــ) متدارک مثمن مخبون احذ (مرفوع) (ــ)
مفاعیلُ مفاعیلُ فاعلن/ فاعلان (فاعلات)	هزج مسدس مکفوف اشتر/ مسبغ قریب مکفوف محذوف/ مقصور

(آنچه در کمانک آمده به منزلهٔ جای‌گزین رکن آخر است که زیر آن خط کشیده شده است.)

۵. ۲. ۲. اوزان با یک صورت هجایی قابل تخریج به سه بحر

بر خلاف نوع اول، این شکل از تخریج اندک است و با تتبع در اشعار مختلف و کتب عروض، تنها نمونه‌های زیر استحصال گردید. البته ممکن است از یک صورت هجایی ثابت چهار بحر نیز استخراج شود برای مثال:

هر نفس آواز عشق می‌رسد از چپّ و راست ما به فلک می‌رویم عزم تماشا کراست

بر وزن: مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن

بحرهای زیر از آن قابل تخریج است:

۱. رجز مثمن مطوی مرفوع؛

۲. مجتث مثمن مطوی محذوف؛

۳. منسرح مثمن مطوی مکشوف؛

۴. بسیط مثمن مطوی؛

این امر علاوه بر بیت‌های مختلف‌الارکان، در اوزان متفق‌الارکان نیز مشهود است اما چندان هنری نیست:

خیز و این دفترت نزد سرهنگ بر تا خوری از هنرهات و فرهنگ بر

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

از تکرار فاعلن، بحر متدارک حاصل می‌شود اما اگر این وزن را محذوف فاعلاتن (بحر رمل) یا مرفوع مستفعلن (بحر رجز) یا اشتر مفاعیلن (بحر هزج) بدانیم، اشتباه نیست اگرچه بحر متدارک اولین و مناسب‌ترین گزینه‌ای است که به ذهن می‌رسد.

جدول ۲: اوزان با یک صورت هجایی و سه بحر

نام ارکان	نام بحرها
مفاعلن فاعلاتُ فع (مفعولن)	مضارع مسدس مقبوض مکفوف ابتر (اخرم) مجتث مسدس مخبون مکفوف مرفوع احذ (مقطوع) منسرح مسدس مخبون مطوی (مرفوع احذ) (مقطوع)
مفعولن مفعولن مفعولن فع (فعلن) (مفعولن)	هزج مثمن اخرم ابتر (فعلن زحاف مفاعیلن نیست) (ــ) رمل مثمن مُشعّث مجحوف (اصلم) (ــ) رجز مثمن مقطوع مرفوع احذ (احذ) (ــ)

۵. ۲. ۳. اوزان با دو صورت هجایی قابل تخریج به دو بحر

یکی از موارد شک‌برانگیز دربارهٔ ذوبحرین و ذووزنین تغییر مرز ارکان عروضی و به‌وجود آمدن بحر جدید است. با جابه‌جایی مرز ارکان، در حقیقت تخریج ارکان صورت می‌گیرد و وزن دیگری حاصل می‌شود که ذوبحرین می‌سازد چون هیچ‌گونه تغییری در کمیت هجاها ایجاد نمی‌شود لذا ذووزنین وجود ندارد.

(به منظور تسهیل در تشخیص محل جابه‌جایی هجاها، صورت هجایی اولیه ارکان و صورت ثانویه آن‌ها ذکر می‌گردد)

جدول ۳: اوزان دارای دو صورت هجایی و دو بحر

صورت هجایی	نام ارکان	نام بحرها
ــ ــ ــ U / ــ U ــ U ــ U ــ U / ــ U ــ ــ / ــ	مفاعلن مفاعیلن مفاعلن فعولن فع	هزج مربع مقبوض منسرح مسدس مخبون مکشوف مرفوع احذ
ــ U ــ U/ ــ ــ UU / ــ(ــ ــ) (ــ U ــ) (ــ U ــ)	فاعلاتُ مستفعلُ فع (فعلن) (فاعلن) (فاعلاتن)	خفیف مسدس مکفوف مجحوف (اصلم) (محذوف) (ــ)
ــ U ــ U/ ــ U ــ U/ ــ U ــ(U ــ) (ــ U ــ) (ــ U ــ/ ــ)	فاعلن مفاعیلُ فَعِل (فعولن) (مفاعلن) (مفاعلن فع)	هزج مسدس اشتر مکفوف مجبوب (محذوف) (مقبوض) (مثمن مقبوض ابتر)
ــ U ــ U/ ــ ــ U ــ U/ ــ ــ/ ــ (ــ U) (U ــ ــ) (ــ U ــ U)	فاعلاتُ مستفعلن فعولن فع(فَعِل) (فعو لن) (مفاعلن)	مقتضب مثمن مطوی مخبون مکشوف مرفوع احذ (مخلع محذوف) (مخلع) (ــ)
ــ U ــ U/ ــ ــ U ــ U/ ــ ــ/ ــ (ــ U) (U ــ ــ) (ــ U ــ U)	فاعلاتُ مفعولُ فاعلاتن فع (فَعِل) (فعولن) (مفاعلن)	مشاکل مثمن مکفوف اخرب ابتر (مجبوب) (محذوف) (مقبوض)
ــ U ــ U/ ــ ــ U ــ ــ U ــ U/ ــ ــ U/ ــ	فاعلاتُ مستفعلن فاعلاتُ مفعولُ فَع	مقتضب مربع مطوی مشاکل مسدس مکفوف اخرب مجحوف

ادامهٔ جدول ۳: اوزان دارای دو صورت هجایی و دو بحر

ـ ـ ـ U ـ ـ ـ / ـ U ـ/ ـ ـ (ـ ـ ـ)	مفعولن مفاعیلن فاعلن فع (مفعولن)	هزج مثمن اخرم اشتر ابتر (ـ)
ـ ـ ـ U ـ ـ ـ / U ـ ـ ـ / ـ U ـ / ـ ـ ـ (ـ ـ ـ)	مفعولاتُ مفعولن فاعلن فع (مفعولن)	مقتضب مثمن مقطوع مطوی مکشوف مرفوع احذ (ـ)
ـ ـ U ـ / U ـ ـ U / ـ U ـ ـ / U ـ ـ (ـ ـ U ـ)	مستفعلُ فع (فعلن)(مفعولن) (مستفعلن) مفعولُ فَعِل (فعولن) (مفاعیلن) (مفاعیلُ فع)	رجز مربع مکفوف مرفوع احذ (احذ) (مقطوع) (ـ) هزج مربع اخرب مجبوب (محذوف) (ـ) (مسدس مکفوف ابتر)
ـ ـ U ـ / U ـ ـ U / U ـ ـ U / ـ ـ U ـ / U ـ ـ U ـ (ـ ـ U ـ)	مستفعلُ مستفعلُ فع (فعلن)(مفعولن) (مستفعلن) مفعولُ مفاعیلُ فَعِل (فعولن)(مفاعیلن)(مفاعیلُ فع)	رجز مسدس مکفوف مرفوع احذ (احذ) (مقطوع) (ـ) هزج مسدس اخرب مکفوف مجبوب (محذوف) (ـ) (مثمن ابتر)
ـ ـ U ـ / U ـ ـ U / U ـ ـ U / ـ ـ U ـ / U ـ ـ U / U ـ ـ (ـ ـ) (ـ ـ ـ)	مستفعلُ مستفعلُ مستفعلُ فع (فعلن) (مفعولن) مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فَعِل(فعولن)(مفاعیلن)	رجز مثمن مکفوف مرفوع احذ (احذ) (مقطوع) هزج مثمن اخرب مکفوف مجبوب (محذوف) (ـ)
ـ ـ U ـ / UU ـ U/ ـ / U ـ ـ U ـ (ـ ـ) (ـ ـ ـ) (ـ ـ U ـ ـ)	مستفعلن مفاعلُ فع (فعلن) (مفعولن) (مستفعلن) مفعولُ فاعلاتُ فَعِل (فعولن)(مفاعیلن)(مفاعیلُ فع)	رجز مسدس مشکول مرفوع احذ (احذ) (مقطوع) (ـ) مضارع مسدس اخرب مکفوف مجبوب (محذوف) (ـ) (مثمن مجحوف)
ـ ـ U ـ / U U ـ U/ ـ / U ـ ـ U ـ (ـ ـ U) (ـ ـ ـ U) (ـ ـ U) (ـ /U)	مستفعلن مفاعلُ مستفعلن فَعِل (فعولن)	رجز مثمن مشکول مخلع محذوف (مخلع) مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف (ـ)
ـ ـ U ـ / U ـ ـ U / U ـ ـ U / U ـ ـ U ـ (ـ ـ U ـ)	مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن (فاعلاتن)	منسرح مسدس مخبون مرفوع احذ(احذ) (مرفوع) مضارع مسدس اخرب مجبوب(محذوف) (مقبوض)
ـ ـ U ـ / U ـ ـ U / ـ U ـ / ـ U ـ (ـ ـ U) (ـ U ـ)	مستفعلن مفاعیلُ فع (فعلن) (فاعلن) مفعولُ فاعلاتن فَعِل (فعولن) (مفاعلن)	منسرح مثمن مخبون مرفوع منحور(احذ) (مطوی مکشوف) مضارع مثمن اخرب مقبوض مجحوف (اصلم) (محذوف)

اگر در شعر زیر دقت شود

در غیب هست عودی، کاین عشق ازوست دودی یک هستِ نیست رنگی، کز اوست هر وجودی

(مولوی، ۱۳۶۳، ج ۷: ۲۵۴)

علاوه بر مستفعلن فعولن مستفعلن فعولن؛ بحر رجز مثمن مخلع (بحر منسرح مثمن مخبون مکشوف) نیز از آن مستفاد است اما با سه هجایی کردن رکن اول و چهار هجایی شدن رکن دوم، وزن و بحر زیر صادر می‌شود: مفعولُ فاعلاتن مفعولُ فاعلاتن؛ بحر مضارع مثمن اخرب

لذا از این دو صورت هجایی می‌توان سه بحر، چهار بحر، پنج بحر و حتی شش بحر استحصال نمود.

۵. ۲. ۴. اوزان با دو صورت هجایی قابل تخریج به سه بحر

جدول ۴: اوزان با دو صورت هجایی و سه بحر

صورت هجایی	نام ارکان	نام بحرها
ـ U_U/ ـ ـ UU / ـ U ـ U / ـ (ـ ـ) (ـ ـ ـ)	فاعلاتُ مستفعلُ فاعلاتُ فع (فعلن) (مفعولن)	خفیف مثمن مکفوف مرفوع احذ (احذ) (مقطوع) مقتضب مثمن مطوی مکفوف مرفوع احذ (احذ) (مقطوع) هزج مثمن اشتر مکفوف مقبوض مجبوب (محذوف) (ـ)
ـ U /ـU ـ U/ U ـ ـ U/ـU ـ (U ـ ـ) (U ـ ـ ـ)	فاعلن مفاعیلُ مفاعلن فَعِل (فعولن) (مفاعیلن)	
ـ U ـ U/ ـ ـ U ـ / ـ (U ـ ـ) ـ U ـ U/ ـ ـ U/ ـ ـ	فاعلاتُ مستفعلن فَع (فعولن) فاعلاتُ مفعولُ فعِلن	مقتضب مسدس مطوی منحور(مخبون مکشوف) مشاکل مسدس مکفوف اخرب اصلم خفیف مسدس مکفوف محذوف اصلم
ـ ـ ـ / U ـ ـ ـ / ـ (ـ U ـ) ـ ـ ـ / U ـ ـ ـ / ـ (ـ U ـ)	مفعولن مفاعیلن فع (فاعلن) مفعولاتُ مفعولن فع (فاعلن)	هزج مسدس اخرم ابتر (اشتر) قریب اخرم مجحوف (محذوف) مقتضب مسدس مقطوع منحور (مطوی مکشوف)
ـ ـ ـ / U ـ (U U ـ) (U ـ U ـ) ـ ـ ـ / U ـ (U ـ) (U ـ ـ)	مفعولن فَعِل (فَعِلن) (فعلاتن) مفعولاتُ فع (فَعِل) (فعولن)	مجتث مربع مقطوع مربوع (مخبون محذوف) (مخبون) رمل مربع مُشعّث مربوع (مخبون محذوف) (مخبون) مقتضب مربع مرفوع احذ (مخلع محذوف) (مخلع)
ـ ـ ـ /U U ـ ـ/ ـ (ـ ـ) (ـ U ـ)	مفعولن فعلاتن فَع (فعلن) (فاعلن)	مجتث مسدس مقطوع مخبون مرفوع احذ (احذ) (مرفوع) رمل مسدس مُشعّث مخبون مجحوف (اصلم) (محذوف) مقتضب مسدس مخلع منحور(احذ) (مطوی مکشوف)
ـ ـ ـ / U ـ ـ/ ـ (ـ ـ) (U ـ)	مفعولاتُ فعولن فع (فعلن) (فاعلن)	
ـ ـ U / ـ ـ U / ـ (ـ ـ ـ) ـ ـ / U ـ ـ U ـ / ـ (U ـ ـ / ـ)	مفعولُ مفعولُ فع (مفعولن) فعلن فعولن فَعِل(فعولن فع)	هزج مسدس اخرب ابتر (اخرم) قریب اخرب مجحوف (مُشعّث) متقارب مسدس اثلم محذوف (مثمن ابتر)
ـ ـ U/ ـ U ـ ـ ـ ـ U ـ / U ـ ـ	مستفعلن فعولن مفعولُ فاعلاتن	منسرح مربع مخبون مکشوف رجز مربع مخلع مضارع مربع اخرب
ـ ـ UU / ـ U ـ U/ ـ ـ UU / ـ (ـ ـ) (ـ U ـ)	مستفعلُ فاعلاتُ مستفعلُ فع (فعلن) (فاعلن)	مجتث مثمن مکفوف مجحوف (اصلم) (محذوف) منسرح مثمن مکفوف مطوی منحور (احذ) (مکشوف) هزج مثمن اخرب مقبوض مکفوف مجبوب (محذوف) (ـ)
ـ U/U_ ـ U /ـU_U/U_ ـ (U ـ ـ) (ـ U_U)	مفعولُ مفاعلن مفاعیلُ فَعِل (فَعولن) (مفاعلن)	

ادامهٔ جدول ۴: اوزان با دو صورت هجایی و سه بحر

_U_U_ / U_ _ U/ U _ U _ /_U_U_ (_U) (_ _U)	فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلاتُ فع (فَعِل) (فعولن)	مشاکل (اخیر) مسدس مکفوف ابتر (مجبوب) (محذوف) مجتث مثمن مرفوع مخبون مربوع (محذوف) (_ـ)
_U/_U_U/ _ _ U U/_ U _ (_UU) (_ _UU)	فاعلن فعلاتن مفاعلن فَعِل (فَعِلن) (فعلاتن)	مضارع مثمن اشتر مخبون مقبوض مربوع (محذوف) (_ـ)
_U_U/ _ (_ _) (_U _) (_U _)	فاعلاتُ فع (فعلن) (فاعلاتن)	رمل مربع مکفوف مجحوف (اصلم) (محذوف) (_ـ) هزج مربع اشتر مجبوب (محذوف) (مقبوض) (مسدس مقبوض ابتر)
_U_U/ _U (_U _) (_ U_U) (_U_U/ _)	فاعلن فَعِل (فَعولن) (مفاعلن) (مفاعلن فع)	رجز مربع مرفوع مخلع محذوف (مخلع) (مخبون) (مسدس مخبون مرفوع احذ)
_U_U_/U_U_/ _ (_ _) (_ U _) (_U_ _)	فاعلاتُ فاعلاتُ فع (فعلن) (فاعلن) (فاعلاتن)	رمل مسدس مکفوف مجحوف (اصلم) (محذوف) (_ـ) هزج مسدس اشتر مقبوض مجبوب (محذوف) (_ـ) (مثمن ابتر)
_U_U/_U_U/_U (_U _) (_U_U) (_U_U/_U_U)	فاعلن مفاعلن فَعِل (فَعولن) (مفاعلن) (مفاعلن فع)	رجز مسدس مرفوع مخبون مخلع محذوف (مخلع)(_ـ)(مثمن مرفوع احذ)
_U_U_/U_U_/U_U_/ _ (_ _) (_ U_) (_U_U)	فاعلاتُ فاعلاتُ فاعلاتُ فع (فعلن) (فاعلن)	رمل مثمن مکفوف مجحوف (اصلم) (محذوف) هزج مثمن اشتر مقبوض مجبوب (محذوف) (_ـ) رجز مثمن مرفوع مخبون مخلع محذوف (مخلع)(_ـ)
_U_U/_U_U/_U_U/_U (_U _) (_U_U)	فاعلن مفاعلن مفاعلن فَعِل (فَعولن)(مفاعلن)	

۵. ۲. ۵. اوزان با دو صورت هجایی قابل تخریج به چهار بحر

جدول ۵: اوزان با دو صورت هجایی و چهار بحر

صورت هجایی	نام ارکان	نام بحرها
_ _ UU_/ U_ U _ (_ _) (_ _) (_ _) (_U_ _)	مستفعلُ فاعلاتُ فع (فعلن) (مفعولن) (مستفعلن)	مجتث مسدس مکفوف مرفوع احذ (احذ) (مقطوع) (_ـ) منسرح مسدس مکفوف مطوی مرفوع احذ (احذ) (مقطوع) (_ـ)
_ _ UU_ / _U_ / U_ (_ _U) (_U _ / _) (_U _ / _ _U)	مستفعلُ فاعلن فَعِل (فَعولن) (فَعولن فع) (فعولن فَعل) مفعولُ مفاعلن فَعِل (فَعولن) (مفاعیلن) (مفاعیلُ فع)	رجز مسدس مکفوف مرفوع مخلع محذوف (مخلع) (مثمن مخلع مرفوع احذ) (مثمن مخلع محذوف) هزج مسدس اخرب مقبوض مجبوب (محذوف) (_ـ) (مثمن مکفوف ابتر)
_ _U_U/U_ /U_ (_ _U) (_U _ _) (_U _ / U_ _U) (_ / U_ _U)		

۵. ۲. ۶. اوزان با دو صورت هجایی قابل تخریج به پنج بحر

جدول ۶: اوزان با دو صورت هجایی و پنج بحر

صورت هجایی	نام ارکان	نام بحرها
ـ U U / ـ U ـ U / ـ ـ U ـ	فاعلاتن مفاعلن فَعِلن	خفیف مسدس مخبون محذوف مشاکل (اخیر) مقبوض مخبون محذوف منسرح مسدس مرفوع مطوی
ـ U ـ / ـ U ـ U / ـ U U ـ	فاعلن فاعلاتُ مفتعلن	مجتث مسدس مرفوع مکفوف مطوی غریب (جدید) محذوف مکفوف مطوی
ـ / ـ ـ ـ / U ـ U ـ / ـ ـ ـ	مفعولن فاعلاتُ مفعولن فع	مضارع مثمن اخرم مکفوف مجحوف مجتث مثمن مقطوع مکفوف مجحوف
ـ / ـ ـ ـ U/ـ U ـ / ـ ـ ـ	مفعولن فاعلن مفاعیلن فع	رمل مثمن مُشعّث مکفوف مجحوف منسرح مثمن مقطوع مطوی منحور هزج مثمن اخرم اشتر ابتر

۵. ۲. ۷. اوزان با دو صورت هجایی قابل تخریج به شش بحر

جدول ۷: اوزان با دو صورت هجایی و شش بحر

صورت هجایی	نام ارکان	نام بحرها
ـ ـ / ـ ـ/ ـ ـ / ـ (ـ ـ)	فعِلن فعِلن فعِلن فع (فعِلن)	متدارک مثمن مقطوع احذ (ـ ـ) رمل مثمن اصلم مجحوف (ـ ـ) رجز مثمن احذ مرفوع (ـ ـ)
ـ ـ ـ/ ـ ـ ـ / ـ (ـ ـ)	مفعولن مفعولن فع (فعِلن)	رمل مسدس مُشعّث مجحوف (اصلم) هزج مسدس اخرم ابتر (فعِلن زحاف مفاعیلن نیست) رجز مسدس مقطوع مرفوع احذ (احذ)

۵. ۲. ۸. اوزان با سه صورت هجایی قابل تخریج به سه بحر

گاهی یک صورت هجایی را می‌توان به سه شکل مجزا رکن‌بندی نمود؛ برای مثال صورت هجایی زیر از سه رکن ساخته شده که رکن اول و دوم، ۴ هجایی و رکن آخر ۲ هجایی است:

ـ ـ ـ ـ / U ـ U ـ / UU ـ ـ ـ مستفعلُ فاعلاتُ فعِلن

در تخریج دوم تنها رکن اول چهار هجایی است و دو رکن دیگر سه هجایی است:

ـ ـ ـ ـ / ـ U ـ / UU ـ ـ ـ مستفعلُ فاعلن فَعولن

در مرحله‌ی سوم، رکن وسط ۴ هجایی است و رکن‌های اول و آخر ۳ هجایی می‌گردد:

ـ ـ ـ ـ / U ـ U ـ/ U ـ ـ ـ مفعولُ مفاعلن فَعولن

لذا در کمیت و کیفیت هجاها هیچ تغییری صورت نمی‌گیرد

بدین‌سان برخی از اوزان قابل تجزیه به شکل‌های مختلفی است و با آگاهی از زحافات هر بحر می‌توان به صورت صحیح، نام بحر را تشخیص داد و در این صورت، محدود و محصور به شکل کلیشه‌ای و قالبی از اوزان نخواهیم شد.

جدول ۸: اوزان با سه صورت هجایی و سه بحر

ـ ـ UU/ـ U ـ U/ ـ (ـ ـ) (ـ ـ ـ) (ـ ـ U ـ)	مستفعلُ فاعلاتُ فع (فعلن) (مفعولن) (مستفعلن)	مجتث مسدس مکفوف مرفوع احذ (احذ) (مقطوع) (ـ) رجز مسدس مکفوف مرفوع مخلع محذوف (مخلع) (مثمن مخلع مرفوع احذ) (مثمن مخلع محذوف)
ـ ـ UU / ـ U ـ / ـ U (U ـ ـ) (U ـ ـ / ـ) (ـ U / ـ ـ U)	مستفعلُ فاعلن فَعِل (فَعولن) (فَعولن فع) (فعولن فَعل)	هزج مسدس اخرب مقبوض مجبوب (محذوف) (ـ) (مثمن مکفوف ابتر)
ـ ـ U/U ـ U ـ/ U ـ (U ـ ـ) (U ـ ـ ـ) (ـ / U ـ ـ U)	مفعولُ مفاعلن فَعِل (فَعولن) (مفاعیلن) (مفاعیلُ فع)	

۵. ۲. ۹. اوزان با سه صورت هجایی قابل تخریج به چهار بحر

گاه می‌توان از یک وزن، صورت هجایی مختلف و در نتیجه بحرهای متفاوتی به وجود آورد. چنان‌که ذکر شد از برخی از اوزان با تغییر در مرز هجاها می‌توان سه وزن جدید آفرید. گاهی می‌توان از آن سه وزن، قائل به چهار بحر متفاوت گردید.

جدول ۹: اوزان با سه صورت هجایی و چهار بحر

ـ ـ UU/ـ U ـ U/ ـ (ـ ـ) (ـ ـ ـ) (ـ ـ U ـ)	مستفعلُ فاعلاتُ فع (فعلن) (مفعولن) (مستفعلن)	مجتث مسدس مکفوف مرفوع احذ (احذ) (مقطوع) (ـ) منسرح مسدس مکفوف مطوی مرفوع احذ (احذ) (مقطوع) (ـ)
ـ ـ UU / ـ U ـ / ـ U (U ـ ـ) (U ـ ـ / ـ) (ـ U / ـ ـ U)	مستفعلُ فاعلن فَعِل (فَعولن) (فَعولن فع) (فعولن فَعل)	رجز مسدس مکفوف مرفوع مخلع محذوف (مخلع) (مثمن مخلع مرفوع احذ) (مثمن مخلع محذوف) هزج مسدس اخرب مقبوض مجبوب (محذوف) (ـ) (مثمن مکفوف ابتر)
ـ ـ U/U ـ U ـ/ U ـ (U ـ ـ) (U ـ ـ ـ) (ـ / U ـ ـ U)	مفعولُ مفاعلن فَعِل (فَعولن) (مفاعیلن) (مفاعیلُ فع)	

۶. نتیجه‌گیری

تمام تعریفات پیرامون ذوبحرین، ذووزنین، تلون، متلوّن و دوگانه دقیقاً همان تعریف وطواط در حدائق السحر فی دقائق الشعر (۵۵۱ – ۵۵۱) مربوط به ۹ قرن پیش است و از این جملهٔ وطواط «بیتی که آن را به دو وزن یا بیش‌تر بتوان خواند» فراتر نرفته‌اند. البته وطواط این تعریف را فقط برای «اَلمُتَلَوِّنُ» آورده است. در گذر زمان واژگان دیگری بر شمول این تعریف افزوده‌اند چنان‌که در دورهٔ معاصر کزازی نیز «دوگانه» بر این اصطلاحات اضافه کرده است و معنی حقیقی این لغات با آنچه که برای آن تبیین شده، تعارض دارد.

جامعهٔ آماری کتبی که بدین صنعت پرداخته‌اند بسیار ضعیف است (چهار کتاب در عروض و چهار کتاب در بدیع؛ بدون احتساب حدائق السحر). وجود آثار اندک در این زمینه، ابهام در ساختار این صنعت و تشویش در تعریف این اصطلاح باعث ارتباط دادن اشتباه آن به صناعاتی چون لزوم مالایلزم شده و گاه اصطلاحات جدیدی چون دوگانه را بدین صنعت اضافه کرده‌اند که بیش‌تر از گذشته از روح حقیقی خویش فاصله گرفته است. این اشتباهات تا جایی است که محمود فضیلت در کتاب

آهنگ شعر خویش از استعمال این واژگان به طور کامل اجتناب کرده و به‌عنوان «بیت‌هایی که بیش از یک وزن دارند» بسنده کرده است.

ذوبحرین و ذووزنین با هم دیگر تفاوت اساسی دارند آنچه مایهٔ اشتباه نویسندگان در این باره شده، تساوی تعداد هجاها در ذوبحرین و ذووزنین است در حالی‌که تساوی هجاها در ذوبحرین، بدون هیچ تغییری در کیفیت هجاهاست اما در ذووزنین تساوی هجاها توأم با تفاوت در کیفیت هجاهاست و بسیاری بدین امر توجه نکرده‌اند. لذا می‌توان برای ذوبحرین معادل تلوّن، متلوّن و تخریج تصور نمود اما این صفات برای ذووزنین قابل تبیین نیست. جایگاه واقعی این صناعات هم علم عروض است و در کتب بدیع حشو می‌نماید.

منابع

رازی، شمس‌الدین محمد بن قیس الرازی (۱۳۸۸). *المعجم فی معاییر اشعار العجم*. تصحیح محمد بن عبدالوهاب قزوینی، تهران: نشرعلی.

رخزادی، علی (۱۳۷۸). *نوای شعر فارسی قافیه و عروض*. ، سنندج: نشر ژیار.

سلطانی طارمی، سعید (۱۳۹۰). *عروض به زبان امروز*. چاپ اول، تهران: نشر نی.

شاه حسینی، ناصرالدین (۱۳۸۵). *شناخت شعر*. چاپ پنجم، تهران: نشر هما.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۱). *آشنایی با عروض و قافیه*. چاپ هفتم، تهران: انتشارات فردوس.

صادقیان، محمدعلی (۱۳۷۹). *زیور سخن در بدیع فارسی*. چاپ اول، یزد: انتشارات دانشگاه یزد.

عباسی، حبیب الله (۱۳۸۱). *عروض و قافیه درسنامه دانشگاهی*. چاپ اول، تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.

عقدائی، تورج (۱۳۷۹). نوای شعر فارسی عروض و قافیه. چاپ اول، تهران: نشر زهد.

کرمی، محمدحسین (۱۳۸۰). عروض و قافیه در شعر فارسی. چاپ اول، تهران: نشر مرکز و نشر دانشگاه شیراز.

کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۵). *زیباشناسی سخن پارسی: بدیع ۳*. تهران: انتشارات کتاب.

مدرسی، حسین (۱۳۸۰). *فرهنگ توصیفی اصطلاحات عروض*. چاپ اول، تهران: انتشارات سمت.

مولوی، جلال‌الدین (۱۳۶۳). *کلیات شمس*. تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، ج ۷، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.

ناتل خانلری، پرویز (۱۳۸۶). *وزن شعر فارسی*. چاپ هفتم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

هادی، روح‌الله (۱۳۹۲). *آموزش عروض و قافیه از دریچه پرسش*. چاپ اول، تهران: انتشارات سمت.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۱). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. چاپ هشتم، تهران: نشر هما.

وحیدیان‌کامیار، تقی (۱۳۸۶). *وزن و قافیهٔ شعر فارسی*. چاپ هفتم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

وطواط، رشیدالدین محمد کاتب بلخی (۱۳۶۲). *حدایق السحر فی دقایق الشعر*. تصحیح عباس اقبال آشتیانی، تهران: کتاب‌خانه طهوری و کتاب‌خانه سنایی.

References

Abbasi, Habibollah, (2002). *Prosody and Rhyme of Academic Textbook*. Tehran, Iran Textbook Publishing Company, first edition. (In Persian)

Aghdaei, Toraj, (2000). *The Voice of Persian Prosody and Rhyme Poetry*. Tehran, Zohd Publishing House, first edition. (In Persian)

Hadi, Ruhollah, (2013). *teaching prosody and rhyme through the lens of questions*. Tehran, Samt Publications, first edition. (In Persian)

Homei, Jalaloddin, (1992). *Rhetorical Techniques and Literary Industries*. Tehran, Homa Publishing House, 8th edition. (In Persian)

Karami, Mohammad Hossain, (2001). *Prosody and Rhyme in Persian Poetry*. Tehran, Shiraz University Press and Publishing Markaz, first edition. (In Persian)

Kazzazi, Mirjalaloddin, (2006). *Rhetoric 3, Aesthetics of Parsi Speech*. Tehran, Book Publications. (In Persian)

Modaresi, Hossain, (2001). *Descriptive Dictionary of Prosodic Terms*. Tehran, Samt Publications, first edition. (In Persian)

Molavi, Jalaloddin, (1984). Generalities Shams. correction of Badi al-Zaman Forozanfar, vol. 7, third edition, Amir Kabir Publications. (In Persian)

Natel Xanlari, Parviz, (2007). *The Weight of Persian Poetry*. Tehran, Tehran University Press, 7th edition. (In Persian)

Razi, Shams al-Din Mohammad bin Qais al-Razi (2009). *Al-Moa'jam Fi Ma'aeir Al-Ajam Poems*. Edited by Muhammad Bin Abd al-Wahhab Qazvini, Tehran, Ali Publishing. (In Persian)

Rokhzadi, Ali, (1999). *Persian Poems of Rhyme and Prosody*. Zhiyar Publishing House, first edition, Sanandaj. (In Persian)

Sadeghian, Mohammad Ali, (2000). *Speech Ornamentin Rhetoric Farsi*. Yazd, Yazd University Press, first edition. (In Persian)

Shah Hossaini, Naser al-Din, (2006). *Understanding Poetry*. Tehran, Homa Publishing House, 5th edition. (In Persian)

Shamisa, Siros, (1992). *Introduction to Prosody and Rhyme*. Tehran, Ferdous Publications, 7th edition. (In Persian)

Soltani Taremi, Saeed, (2011). *Prosody in Modern Language*. Tehran, Nei Publishing House, first. (In Persian)

Vahidian-Kamyar, Taghi, (2007). *Weight and Rhyme of Persian Poetry*. Tehran, University Publishing Center, 7th edition. (In Persian)

Vatawat, Rashidoddin Mohammad Katab Balkhi, (1983). *Hadaeq al-Shea'r fi Daqayeq al- Shea'r*. corrected by Abbas Eqbal Ashtiani, Tehran, Tahuri Library and Sanei Library. (In Persian)

The University of Tehran Press

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN: 2676-7627

https://jalit.ut.ac.ir

Explanation and Comparison of Dasht-Bayazi's Approach to the Science of Expression in Bada'i-al-Sana'i with a Look at the Advanced Works of Persian Rhetoric

Sayed Amir Jahadi Hoseyni[1]✉ | Hamidreza Kharazmi[2]

1. Corresponding Author, Associate Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Bahonar University of Kerman, Kerman, Iran. Email: jahadi@uk.ac.ir
2. Associate Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Bahonar University of Kerman, Kerman, Iran. Email: hamidrezakharazmi@uk.ac.ir

Article Info

Article Type:
Review Article

(95-114)

Received:
03 May 2024

In Revised Form:
16 October 2024

Accepted:
29 July 2024

Published Online:
20 September 2024

Abstract

The science of rhetoric has an ancient background in the Persian language and literature, and many works have been composed in this regard since ancient times. Among these works, we should mention Badai al-Sana'i, a valuable map by Fasih Dasht-Bayazi, one of the prominent scientists of the 8th lunar century. The mentioned work is valuable in the field of rhetoric in several ways, first of all, it is the first Persian rhetorical work that independently deals with the knowledge of meanings. The other one has dealt with the collection of rhetorical techniques (Rhetoric and Literary devices) and some literary knowledge such as prosody and rhyme and the subject of plagiarism. The classifications, definitions and examples mentioned are innovative and rare compared to the previous Persian rhetorical works. In order to explain the values of the work and to understand its author's approach to the knowledge of expression, in this article, Badai-al-Sana'i is compared with the previous works of Persian rhetoric (Tarjoman-ul-Balagha, Hadaeq-al-Sehr, Al-Moa'jam, Haqayeq-al-Hadaeq and Badai-al-Sana'i Nishaburi) has taken. From the point of view of this analogy, it becomes clear that Dasht Bayazi has an independent and modernist approach in explaining rhetorical topics and the precise definitions and divisions of rhetorical categories, in such a way that he has many types for rhetorical branches. It is mentioned that it is not seen in his previous works. With regard to this category, Dasht-Beyazi should be mentioned as one of the founders of rhetorical discussions in a new form. The structure of the work in the expression section is in three topics: simile, irony, and permissible, and metaphor is also considered one of the permissible branches.

Keywords:
Bada'i al-Sana'i, Dasht-Bayazi, expression, rhetoric.

*This work is based upon research funded by Iran National Science Foundation (INSF) under project No.4029167

Cite this article:
Jahadi Hoseyni, Sayed Amir; Kharazmi, Hamidreza (2024). "Explanation and Comparison of Dasht-Bayazi's Approach to the Science of Expression in Bada'i-al-Sana'i with a Look at the Advanced Works of Persian Rhetoric". *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 13, Issue: 2, Ser. N.: 34 (95-114).

DOI:
https://doi.org/10.22059/jlcr.2024.376065.1990

Publisher:
The University of Tehran Press.

© Sayed Amir Jahadi Hoseyni, Hamidreza Kharazmi

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶
https://jalit.ut.ac.ir
انتشارات دانشگاه تهران

تبیین و مقایسهٔ رویکرد دشت‌بیاضی به علم بیان در بدایع‌الصنایع با نگاهی به آثار متقدم بلاغی فارسی

سید امیر جهادی حسینی[۱]✉ | حمیدرضا خوارزمی[۲]

۱. نویسندهٔ مسئول، دانشیار بخش زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه شهید باهنر کرمان، کرمان، ایران. رایانامه: jihadi@uk.ac.ir

۲. دانشیار بخش زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه شهید باهنر کرمان، کرمان، ایران. رایانامه: hamidrezakharazmi@uk.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: ترویجی
(۹۵-۱۱۴)

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۲/۱۴

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۳/۰۷/۲۵

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۰۵/۰۸

تاریخ انتشار:
۱۴۰۳/۰۶/۳۰

کلیدواژه‌ها:
بدایع‌الصنایع، دشت‌بیاضی، بیان، بلاغت.

چکیده

بلاغت از پیشینه‌ای کهن در زبان و ادب فارسی برخوردار است و از روزگاران کهن آثاری چند در این باب تصنیف شده است. از جملهٔ این آثار باید از بدایع‌الصنایع نگاشتهٔ ارزشمند فصیح دشت‌بیاضی از دانشمندان برجستهٔ سدهٔ هشتم قمری یاد کرد. اثر یادشده از جهاتی چند در حیطهٔ بلاغت حائز ارزش است، نخست آنکه اولین اثر بلاغی فارسی است که مستقلاً به دانش معانی پرداخته است. دُیگر آنکه به مجموعهٔ فنون بلاغی (معانی، بیان و بدیع) و برخی دانش‌های ادبی مانند عروض و قافیه و مبحث سرقات ادبی پرداخته است. طبقه‌بندی‌ها، تعاریف و نمونه‌های ذکر شده در قیاس با آثار متقدم بلاغی فارسی نوآورانه و کم‌نظیر است. به منظور تبیین ارزش‌های اثر و شناخت رویکرد مصنف آن به دانشِ بیان، در این نوشتار بدایع‌الصنایع با آثار متقدم بلاغی فارسی (*ترجمان‌البلاغة*، *حدائق‌السحر*، *المعجم*، *حقایق‌الحدائق* و *بدایع‌الصنایع* نیشابوری) مورد مقایسه قرار گرفته است. از منظر این قیاس آشکار می‌شود که دشت‌بیاضی در تبیین مباحث بلاغی و بیان تعاریف و تقسیمات دقیق مقولات بیانی، تا میزان بسیاری از رویکرد مستقل و نوگرایانه برخوردار است، به گونه‌ای که اقسام متعدد و پرشماری را برای شاخه‌های بیانی برشمرده است که در آثار پیش از وی مشاهده نمی‌شود. با عنایت به این مقوله باید از دشت‌بیاضی به‌عنوان یکی از پایه‌گذاران مباحث بلاغی به شکل نوین یاد کرد. ساختار اثر در بخش بیان، در سه مطلبِ تشبیه، کنایه و مجاز است، استعاره نیز یکی از فروعات مجاز محسوب شده است.

*این اثر تحت حمایت مادی بنیاد ملی علم ایران (INSF) برگرفته شده از طرح شماره «۴۰۲۹۱۶۷» انجام شده است.

استناد جهادی حسینی، سید امیر؛ خوارزمی، حمیدرضا (۱۴۰۳). «تبیین و مقایسهٔ رویکرد دشت‌بیاضی به علم بیان در بدایع‌الصنایع با نگاهی به آثار متقدم بلاغی فارسی». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۳، ش ۲، تابستان ۱۴۰۳، پیاپی ۳۴ (۹۵-۱۱۴).
https://doi.org/10.22059/jlcr.2024.376065.1990

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© سید امیر جهادی حسینی، حمیدرضا خوارزمی

۱. مقدمه

بلاغت در لغت به معنی شیوایی و رسایی سخن است و در اصطلاح به مطابقت کلام با مقتضای حال مخاطب تعبیر می‌گردد. «شرط بلاغت فهمیدن مراد و مقصود گوینده است با الفاظی زیبا و بیانی شیوا» (ابوهلال عسکری، ۱۳۷۲: ۵-۶). رابطهٔ لفظ و معنی در بلاغت عنصری تعیین‌کننده در شیوایی کلام است؛ «و این روشن و آشکار است که تباین موجود در میان خوبی و بدی کلام، تنها به مجرد لفظ نیست چرا که الفاظ مادام که با نوع و کیفیت خاصی منظم نشوند و با هم تألیف نیابند و در تراکیب آنها راهی انتخاب و راهی دیگر ترک نشود، افادهٔ معنی نمی‌کنند... اما برگشت زیبایی کلام به لفظ بی‌آنکه معنی در این زیبایی دخالت کند و فقط انگیزهٔ این زیبایی لفظ بوده باشد، از یک نوع خارج نیست و آن این است که کاربرد لفظ در میان متعارف باشد و مردم آن را به کار ببرند و غریب و وحشی نباشد و عامی و سخیف نباشد و سخافت لفظ به سبب درآوردن آن از موضوع لغت و زبان و بردن آن است به سوی آنچه که موقع کلام و توصیف آن اقتضا می‌کند»(جرجانی، ۱۳۷۰: ۲). بلاغت را دارای دو جنبهٔ متضاد دانسته‌اند؛ «بلاغت دو سوی دارد: ۱. فراسوی. این سوی و درجات نزدیک به آن؛ مرز اعجاز است. ۲. فروسوی. سویی است که اگر سخن از آن فروتر شود نزد بلیغان به آواز جانوران می‌ماند...» (طبیبیان، ۱۳۹۲: ۲۹-۳۰).

به واسطهٔ اعجاز لفظی قرآن کریم مسلمانان توجه ویژه‌ای به معایبر و اسلوب‌های شیواسخنی داشتند؛ بدین روی تصنیف آثار بلاغی در جهان اسلام از پیشینه‌ای کهن و غنی حکایت می‌کند. آثاری نظیر *البدیع* ابن معتز، *الکتاب* سیبویه، *معانی‌القرآن* فراء، *مجاز القرآن* ابوعبیده معمربن مثنّی، *البیان و التبیین* جاحظ و... از نخستین کتبی‌اند که به بلاغت و وجوه مختلف آن پرداخته‌اند. هرچند که در این متون تفکیک دقیقی میان دانش‌های بلاغی مشهود نیست. روند تصنیف و تکامل بلاغت در زبان عربی با نگارش آثاری متقن و مستند ادامه می‌یابد.

در زبان فارسی نیز دانش بلاغت و مبانی نظری آن زیر نفوذ مصنفات عربی است. از قرن چهارم قمری و تحت تأثیر کاربرد آرایه‌های ادبی در شعر فارسی، توجه به دانش بلاغت و نمودهای آن منجر به تصنیف آثاری مستقل به زبان فارسی در این حوزه می‌شود. دانش بلاغت فارسی از منظر تاریخی و رویکردیِ مصنفان به دانش بلاغت به چهار دوره منقسم می‌شود:

> «۱. دورهٔ بومی سازی (از قرن پنجم تا هفتم هجری) که دورهٔ آغازین بلاغت فارسی و سه کتاب مهم *ترجمان‌البلاغه*، *حدائق السحر فی دقایق الشعر* و *المعجم فی معاییر اشعار العجم* را در بر می‌گیرد؛ ۲. دورهٔ شرح و تقلید (از قرن هشتم تا پیش از دورهٔ معاصر) که عصر شرح نویسی بر کتاب‌های دورهٔ بومی‌سازی است؛ ۳. دورهٔ هندی‌گرایی (مقارن با رواج سبک هندی) که در آن فارسی‌نویسان هند و سبک هندی می‌کوشند سخن فارسی را به میزان نظام بلاغیِ برگرفته از هندی برسنجند؛ ۴. دورهٔ بلاغت مدرسی (دورهٔ معاصر) که دورهٔ متأخرتر است و کتاب‌های درسی بلاغت فارسی را شامل می‌شود» (سارلی و سعادت‌درخشان، ۱۳۸۹: ۷-۸).

در غالب آثار متقدم بلاغت فارسی مرزبندی دقیقی میان دانش‌های بلاغی ملحوظ نیست و معمولاً مشتمل بر فنون عروض و قافیه، بدیع و بیان هستند؛ «این تجزیه و تفکیک، بیشتر در تألیفات عربی معمول گردید، اما مؤلفان فارسی، غالب همان وضع و اصطلاح قدیم را حفظ کرده،

مسایل عمدهٔ فنّ بیان و قسمتی از معانی را نیز تحت عنوان علم بـدیع آورده‌انـد» (همـایی، ۱۳۸۹: ۱۸).

۱. ۱. بیان مسئله

از جمله آثار متقدم بلاغت در زبان فارسی، *بدایع‌الصنایع* اثر خامهٔ فصـیح دشـت‌بیاضـی از ادبـا و دانشمندان عصر تیموری است؛ کتابی مختصر و در عین حال جامع و کهـن‌تـرین مأخـذ بلاغـی فارسی[۱] که نویسنده در آن به صورت مستقل دانش معانی را مدّ نظر قرار داده است. در فاتحهٔ اثر نیز به مبانی محوری دانش بلاغت مانند معاییر فصاحت و بلاغت پرداخته شده است. سایر فنـون مذکور در اثر، صنایع بیانی، آرایه‌های بدیعی، فن عروض و مقولات مرتبط با سرقات ادبی اسـت. علاوه بر دانش معانی، برخی مباحث بیانیِ بدایع‌الصنایع نیز نسبت به آثار بعـدی از قـدمت طـرح برخوردارند (ر.ک شفیعیون و میرمحمدی، ۱۳۹۸: ۲۱۹). علاوه بر تقدّم اثر در پرداختن بـه فـن بلاغـت، باید به کوشش دشت‌بیاضی در بومی‌سازی مبانی بلاغت فارسی نیز توجه داشـت، شـواهدی کـه برای تبیین مباحث نقل شده است غالباً از شعر فارسی و همراه بـا توضـیحات مبسـوط نویسـنده است. با توجه به رویکرد نو و کم سـابقهٔ دشـت‌بیاضـی نسـبت بـه دانـش بیـان و ارائـهٔ طـرح و طبقه‌بندی‌های نوین نسبت به آثار متقدم بلاغت فارسی، نگارندگان در این نوشتار سعی دارند تـا سؤالات زیر را پاسخ دهند:

۱. وجه تمایز و نوآوری دشت‌بیاضی در مقایسه با آثار متقدم دانش بلاغت به زبان فارسی چیست؟ برای بررسی این موضوع، کتاب‌های *ترجمان‌البلاغة*، *حدائق‌السحر*، *المعجم*، *حقایق‌الحدائق* و *بدایع‌الصنایع* نیشابوری از منظر طبقه‌بندی و تقسیمات دانش بلاغت و بیان بررسی و با اثر دشت‌بیاضی مورد تطبیق قرار می‌گیرد تا از رهگذر این قیاس جایگاه علمی متن به درستی تحلیل و شناسانده شود.

۲. رویکرد دشت‌بیاضی نسبت به دانش بیان چگونه است و نویسنده تا چه میزان در این بخش از استقلال رأی و نوآوری در ارائهٔ مباحث برخوردار است؟

در این نوشتار با تکیه بر روش تحلیل و توصیف محتوای کیفی و از منظر مقایسه‌ای به بررسی موضوع و مسائل پژوهش پرداخته شده است.

۱. ۲. پیشینهٔ پژوهش

بدایع‌الصنایع هم به حیث تاریخی و هم از بابت طرح منسجم مباحث بلاغی به‌ویژه صنایع مطروح در معانی و بیان در زبان فارسی اهمیت زیادی دارد. لازم به توضیح است که اثر یادشده تا کنون به صورت انتقادی تصحیح و منتشر نشده است. تنها پژوهش انجام شده در باب اثر مورد بحث، مقالهٔ «متن‌شناسی بخشِ معانی نسخهٔ خطی بدایع الصنایع» است که در نشریهٔ *پژوهش‌های نسخه شناسی و تصحیح متون*، (دوره ۳، شمارهٔ ۱، شمارهٔ پیاپی ۵، فروردین ۱۴۰۳، صفحات ۲۹۰-۲۶۴) منتشر شده است:

۲. متن

۲. ۱. تحلیل و مقایسهٔ مبانی بلاغی *بدایع‌الصنایع*[۲]

در *بدایع‌الصنایع*[۳] دشت‌بیاضی تقسیم‌بندی دقیقی برای بلاغت در نظر گرفته شده است. مصنف برای دانش معانی و دانش‌های بیان و بدیع بخش‌های مجزایی در نظر گرفته است. تعاریف و طبقه‌بندی دشت‌بیاضی در بخش بیان نسبت به آثار متقدم بررسی شده کامل‌تر و دقیق‌تر است. مصنف آرایه‌های اصلی بیانی را منحصر به تشبیه، مجاز و کنایه دانسته است و از استعاره به عنوان فنی فرعی ذیل مجاز یاد کرده است. در آثار کهن بلاغت فارسی از جمله *ترجمان‌البلاغه* و *حدائق‌السحر* و نیز *المعجم* و *حدائق‌الحقایق* تقسیم‌بندی‌های متمایزی برای فنون بلاغی در نظر گرفته نشده است و آرایه‌های بیانی در میان صناعات بدیعی برشمرده شده است. صرفاً در *بدایع‌الصنایع* نیشابوری، فن بیان از معانی و نیز صناعات بدیعی تفکیک شده است.

نیشابوری در اثرش در باب تقسیم‌بندی بلاغت چنین نگاشته است: «فصحا و بلغای عرب محسنات کلام را دو نوع اعتبار نموده‌اند: نوع اول محسنات ذاتیه که به منزلهٔ حُسن دلبران است، نوع دوم محسنات عرضیه که به مثابهٔ زینت‌های عارضهٔ ایشان است و بیان نوع اول را علم **بلاغت** می‌گویند و آن را به سبب کثرت مباحث دو علم ساخته‌اند: یکی **معانی** و دیگر علم **بیان**... و شعرای عجم بعضی از محسنات ذاتیه که اشهر و اکثرالوقوع بود مثل تشبیه و استعاره و کنایت با محسنات عرضیه ضم کرده‌اند و مجموع را صنایع می‌گویند...» (نیشابوری، بی‌تا: ۲۰).

بخش دوم یا صحیفهٔ ثانیهٔ *بدایع‌الصنایع* دشت‌بیاضی مربوط به علم بیان است (۲۲آ). طرح مباحث علم بیان در سه بخش صورت گرفته است: مطلب اول در تشبیه، دوم مجاز و سوم کنایه (۲۲آ).

پیش از بررسی بلاغی اثر باید خاطر نشان ساخت که دشت‌بیاضی برای تبیین مبانی بلاغی از نمونه‌های پرشمار شعر فارسی و به نسبت اندکی عربی- که غالباً با ذکر نام سراینده است- بهره گرفته است، هم‌چنین نویسنده این اشعار را در راستای تحلیل آموزه‌های بلاغی بحث، توضیح داده، به نقد جمال‌شناسانهٔ آن‌ها پرداخته است. به سبب تنگنای حجم نوشتار صرفاً به ذکر نمونه‌های کم‌شماری در مقاله بسنده شده است.

۲. ۱. ۱. تشبیه

رادویانی در تعریف تشبیه بر این نظر است که «چون باشگونه کنیش تباه نگردد و نقصان نپذیرد و هر یکی از مانند کردگان به جای یکدیگر بیستذ به صورت و معنی» (۱۹۴۹: ۴۴). وطواط این صنعت را مستعمل در نثر و نظم دانسته می‌نویسد: «چنان بود کی دبیر یا شاعر چیزی به چیزی مانند کند در صفتی از صفات و اهل لغت آن چیز را کی مانند کنند مشبه خوانند (۱۳۳۹: ۶۶۲). مصنف‌المعجم نیز شرط عکس را در تشبیه بیان کرده، آن را بهترین نوع تشبیهات خوانده است: «چیزی به چیزی مانند کردن است و در این باب از معنی مشترک میان مشبه و مشبه به چاره نبوذ و تشبیه کامل‌تر و بهترین تشبیهات آن بود کی معکوس توان کرد یعنی مشبه و مشبه به را به یکدیگر تشبیه توان کرد» (رازی، ۱۳۱۴: ۲۵۷). رامی به ساده‌ترین وجهی تشبیه را تعریف کرده و

نوشته است: تشبیه نسبت کردن چیزی به چیزی بود (۱۳۴۱: ۶۰). نیشابوری نیز بدون بیان شرط خاصی به تعریف این فن مبادرت کرده است و بلافاصله ارکان تشبیه را یاد نموده است: «عبارت است مانند کردن چیزی به چیزی در وصفی...» (بی‌تا: ۱۲۷).

دشت‌بیاضی تعریف خاصی از تشبیه ارائه نکرده است و صرفاً به ویژگی‌های این فن ورود کرده است. تقسیم‌بندی مقولهٔ تشبیه در *بدایع‌الصنایع* در سی و سه بخش فرعی موسوم به **شعبه** است. در این شعبِ پرشمار، افزون بر اقسام تشبیه، ویژگی‌های معنوی این آرایه مورد بحث قرار گرفته است. مصنف هنگام بحث دربارهٔ انواع تشبیه، ابتدا آن نوع را تبیین نموده، سپس برای هر یک از این انواع با توجه به احتمالاتی که به وجود می‌آید، اجزائی را یاد کرده است. ذیلاً با عنایت به آثار بلاغی پیش از اثر دشت‌بیاضی و با رویکردی مقایسه‌ای آرای وی را بررسی می‌کنیم:

یکی از مهم‌ترین نکات در باب آرایهٔ حاضر، انواعی است که در کتب بلاغی برای آن برشمرده شده است؛ رادویانی پنج نوعِ المکنی، المرجوع عنه، الشرطی، المعکوس و المزدوج را برای تشبیه قائل شده است (ر.ک ۱۹۴۹: ۵۳-۴۹). وطواط نیز هفت گونهٔ مطلق، مشروط، کنایت، تسویت، عکس، اضمار و تفضیل را برای فن تشبیه ذکر کرده است (ر.ک ۱۳۳۹: ۶۶۲). رازی اقسامِ هفت‌گانهٔ صریح، کنایت، مشروط، معکوس، مضمر، تسویت و تفضیل را برای تشبیهات برشمرده است (ر.ک ۱۳۱۴: ۲۶۲-۲۵۷). در *حدائق‌الحقایق* نیز به تبعیت از *حدائق‌السحر* هفت نوع برای تشبیهات احصا شده است (رامی، ۱۳۴۱: ۶۰). در *بدایع‌الصنایع* نیشابوری هم مانند *حدائق‌السحر* هفت گونه برای فن تشبیه بیان شده است (ر.ک بی‌تا: ۱۲۷).

دشت‌بیاضی اقسام پرشمار (سی و دو گونه) ذیل را برای تشبیه یاد کرده است:

> بلیغ، تلمیح، تزئین، تشویه، تهکّم، استطراف، امکان، مقلوب، اظهارِ مطلوب، مقیّد، مطلق، مرکب، ملفوف، مفروق، تسویه، جمع، تساوی، تمثیل، مجمل، مفصّل، قریب، بعید، مشروط، تفضیل، مؤکد، مرسل، مقبول، مردود، اضمار، کنایت، محاکاة و مسلسل. همان‌گونه که مشاهده می‌شود در میان آثار تصنیف شده تا روزگار دشت‌بیاضی، کامل‌ترین و دقیق‌ترین طبقه‌بندی مربوط به تصنیف وی است. افزون بر موارد هفت‌گانهٔ برشمرده شده، مصنف بیست و پنج قسم دیگر را برای تشبیهات احصا نموده است.

موارد مشترک در اثر دشت‌بیاضی با آثار متقدم بلاغیِ بررسی شده به قرار زیر است:

مقلوب، مطلق، تسویه، مشروط، تفضیل، اضمار و کنایت.

- شعبهٔ نخست به **ارکان** تشبیه اختصاص یافته است. مصنف ارکان چهارگانهٔ تشبیه را بر شمرده است و یادکرد هر چهار رکن را در اسلوب از نوع سفلی در تشبیه دانسته، معتقد است که حذف برخی ارکان جایز و سبب زیبایی بلاغی بیشتری خواهد بود (ر.ک ۲۲آ)
- شعبهٔ دوم دربارهٔ تشبیه **بلیغ** است. دشت‌بیاضی این گونه را از مراتب عالی تشبیه محسوب نموده است (۲۲ب). مصنف تشبیه بلیغ را به اعتبار طرفین تشبیه (عربی/ عجمی و حسی /عقلی بودن) به هشت قسم طبقه‌بندی کرده است. دشت‌بیاضی قسم نوآیین و دیگری را نیز برای تشبیه بلیغ برشمرده است که در آن وجه شبه متعدد باشد (۲۲ب).

- شعبهٔ سوم تا شعبهٔ هشتم در بیان اقسامی است که در کتب بلاغی پیشین مطرح نشده است؛ این گونه طبقه‌بندی‌ها ناظر به مضامین و معانی‌ای است که در تشبیه دیده می‌شود و جنبهٔ معنوی دارد. از جمله تشبیه **تلمیح**: «و آن چنانست که حمل کنند ضدی را بر ضدی از روی ظرافت و اتیان تلمیح از جهت مبالغه» (۲۳آ). و به آن تشبیه عکس در اعراب را نیز اضافه کرده است (۲۳آ).
- شعبهٔ چهارم در تبیین مقولهٔ تشبیه **تزئین** است: «و آن چنان است که مشبه را اگر چه صلاحی نباشد در چشم سامع آرایشی دهند، چنانکه سامع را رغبتی افزاید و آن را استحسان کند» (۲۳آ).
- شعبهٔ پنجم در خصوص تشبیه **تشویه** و **تقبیح** است، بر عکس تشبیه تزئین (۲۳آ): ای روی تو چون کوه که مرغش زده منقار...(۲۳آ).
- شعبهٔ ششم در توضیح تشبیه **تهکّم** و **استهزاء** است: «چنانکه قصیری را گویند ای به بالا چون صنوبر و ای به رخ چون میم و ها» (۲۳آ).
- شعبهٔ هفتم مربوط به گونهٔ تشبیه **استطراف** است: «و آن چنانست که در وصف مشبه، امری غریب و عجیب ایراد کنند که سامعان را طرفه نماید و در عادت محال و ممتنع باشد و با این قید متمیّز شود از تشبیه تزئین...: از غنچه گشت گلبن طوطی لعل منقار / و از میوه گشت اغصان طاووس با جلاجل» (۲۳ب).
- شعبهٔ هشتم در توضیح گونهٔ تشبیه **امکان** است، البته مصنف با توجه به شباهت آن به گونهٔ پیشین، آن را از نوع استطراف به حساب آورده است البته با لحاظ شرطی ویژه: «و آن مخصوص است به آنکه مشبه در ظاهر محال باشد و اگر چه عقلاً ممکن باشد: ...در حفرهٔ فحم اخگر افروخته گویی / بحریست که موجش همگی از زر سرخ است» (۲۳ب).
- شعبهٔ نهم: در تشبیه **مقلوب** است. این تشبیه در آثار کهن بلاغی با عنوان تشبیه **عکس** نیز شناخته شده است. در *ترجمان‌البلاغه* عنوان فی التشبیه المعکوس آورده شده است: «چون شاعر متضاد را به یکدیگر قیاس کند... منطقیان این را قیاس عکس خوانند و این نوع اندر جملهٔ تشبیهات به غایت بدیع است» (رادویانی، ۱۹۴۹: ۵۳-۵۲). تعریف وطواط در باب تشبیه عکس نسبتاً کلی‌گرایانه و مبهم است و با توجه به نمونه‌های ذکر شده می‌توان به تمایز آن با سایر اقسام یادشده پی برد: «این صنعت چنان باشد که دو چیز را به یکدیگر مانند کنند» (۱۳۳۹: ۶۶۷). در *المعجم* تعریف دقیق‌تری در باب تشبیه عکس نگاشته شده است: «آنست که چیزی به چیزی تشبیه کند بعد از آن مشبهٌ به به وجهی به اول تشبیه کند» (رازی، ۱۳۱۴: ۲۶۱). رامی بدون تعریف خاصی و تنها با ذکر نمونه این قسم را توضیح داده است: «و این چنان باشد که گاهی زلف را به شب تشبیه کند و گاهی شب را به زلف» (رامی، ۱۳۴۱: ۶۳). نیشابوری به صورتی کامل و دقیق تشبیه عکس را تعریف کرده است: «و آن را تشبیه معکوس نیز می‌گویند و آن است که چیزی را به چیزی مانند کنند و باز عکس کنند و دوم را به اول تشبیه کنند» (بی‌تا: ۱۲۹).

تعریف دشت‌بیاضی از این گونه عبارت است از: «و آن چنان است که در وصف مشبه مبالغه نمایند تا غایتی که او را مشبهٌ به سازند و مشبهٌ به که در او وجه شبه اصلست به وی تشبیه کنند: خورشید به چهرهٔ تو ماند / سرو از قد تو خبر رساند» (۲۳ب). همان‌گونه که دیده می‌شود تعریف دشت‌بیاضی به نسبت تعاریف گذشتگان ناظر بر زیاده‌روی در توصیف مشبه و سپس واژگون گرداندن تشبیه است.

- شعبهٔ دهم تبیینِ تشبیه **اظهارِ مطلوب** است «و آن چنان است که بلیغ را توقع نیل هر چه باشد آن را مشبهٌ به سازد و چیزی را که به نوعی مشابهت وصف توان گردید آن مطلوب خود را تشبیه کند، اعم از آن که در عرف و عادت کدام یک از آن مشبهٌ به باشد و بدین قید متمیّز شود از مقلوب... دانی ای دل که با چه ماند مه بدر / گویی که به صورت سپری سیمین است» (۲۴آ). در حقیقت در این گونهٔ تشبیه، شاعر آنچه را که مطلوب و مدّ نظرش است، در جایگاه مشبهٌ به می‌نشاند، بدون توجه به اینکه آن مشبهٌ به واقعا و در عرف مشبهٌ به باشد یا خیر و به این ویژگی شناخته شود.
- شعبهٔ یازدهم به بیان انواع تشبیه از باب **اطلاق** و **تقیید** در چهار قسم پرداخته است: ۱. مطلق به مطلق ۲. مقیّد به مطلق ۳. مطلق به مقیّد ۴. مقیّد به مطلق. نوع اول را تشبیه مطلق گویند و سه نوع دیگر را تشبیه مقید (۲۴ آ،ب). تمامی انواع بر شمرده شده با مثال‌های پرشمار توضیح داده شده است. با توجه به نمونه‌های ذکر شده، مقصود از تشبیه مطلق، تشبیهی است که در آن شرطی منظور نشده باشد، مانند: «تشبیه رخ به ورد و قد به سرو» (۲۴آ) و مقید هم تشبیهی است که در آن ویژگیِ خاصی اراده شده باشد: «و از این بابتست بیت استاد معزی که: زمین چو غاشیه ریخته برو زنگار / فلک چو آینه ریخته برو سیماب» (۲۴ب).
- در شعبهٔ دوازدهم به تشبیه **مطلق** اشاره شده است. در این بخش نویسنده توضیح اضافه‌ای نیاورده و با توجه به اینکه در شعبهٔ پیشین تشبیه مطلق را ذکر کرده بود، فقط به عبارت **کما مرّ** بسنده کرده است (۲۴ب). دشت‌بیاضی از این قسم تعریف دقیق و خاصی ارائه نداده و فقط به ذکر نمونه‌ها اهتمام کرده است.

این گونه در کتب بلاغی متقدم در جایگاه یک قسم متمایز طرح و تحلیل شده است. در *ترجمان‌البلاغه* گونهٔ تشبیه مطلق بیان نشده است. وطواط در تعریفی دقیق نوشته است که: «تشبیه مطلق چنان بود کسی چیزی را به چیزی مانند کنند به اداهٔ تشبیه بی شرط و عکس و تفضیل و غیر آن» (۱۳۳۹: ۶۶۳). رازی با عنوان تشبیه صریح از این گونه یاد کرده، نوشته است: «آنست کی بعضی از کلمات تشبیه درو مستعمل باشد چنانک گویند این همچنانست یا بدان می‌ماند» (۱۳۱۴: ۲۵۷). رامی نیز در تعریفی ساده و بدون بیان ویژگی‌ها در تعریف تشبیه مطلق چنین نگاشته است: «و آنچنان باشد که قایل چیزی را به چیزی تشبیه کند و مطلق گوید» (رامی، ۱۳۴۱: ۶۱). تعریف نیشابوری نیز مانند تعریف وطواط تعریفی جامع و دقیق است: «تشبیه مطلق و آن را تشبیه صریح نیز می‌گویند عبارت است از مانند کردن چیزی به چیزی در کلام به واسطهٔ

لفظی که دلالت کند بر مشابهت و آن را ادات تشبیه می‌گویند به شرط آنکه آن مانند کردن بی شرط و تسویت و عکس و اضمار و تفضیل باشد...» (نیشابوری،بی‌تا: ۱۲۷).

- شعبهٔ سیزدهم در بیان تشبیهات **مفرد** و **مرکب** در انواع چهارگانه است: مفرد به مفرد/ مرکب به مرکب / مفرد به مرکب / مرکب به مفرد (۲۴ب). مقصود از مرکب تشبیهاتی است که در آن طرفین تشبیه مرکب از امور متعدد باشد و مفرد به خلاف آن است.
- شعبهٔ چهاردهم مختص به گونهٔ تشبیه **ملفوف** است؛ این قسم در کتب متقدم بلاغی مطرح نشده است. «و آن چنانست که بلیغ چند مشبه را متتابع ذکر کند، پس چند مشبهٌ به را از عقب آن به ترتیب لفّ و نشر بیاورد و آن بر سه وجه باشد: ...مستقیم‌الترتیب، معکوس‌الترتیب و مختلط‌الترتیب» (۲۵آ).
- مصنف در شعبهٔ پانزدهم به تعریف و تبیین تشبیه **مفروق** پرداخته است: «و آن تعدّد تشبیهاتست با لفّ و نشر بلکه مشبه و مشبهٌ به آن را ذکر کنند بعده مشبه و مشبهٌ به دیگر را...: قامتت سرو و تنت مرمر و رویت قمر است / چشم، بادام و دهان پسته و لبها شکرست»(۲۵آ). دشت‌بیاضی این قسم را بر دو وجه با عطف و بدون عطف طبقه بندی کرده و معتقد است که این تشبیه به نوعی از تشبیه تسویه مشتبه می‌شود (۲۵ب).
- شعبهٔ شانزدهم به گونهٔ تشبیه **تسویه** اختصاص یافته است. این قسم در آثار بلاغی کهن فارسی، یکی از اقسام مطروح است. در *ترجمان‌البلاغه* گونهٔ تشبیه تسویه با عنوان تشبیه المزدوج یاد شده است: «چون شاعر یک صفت از صفات خویش و یک صفت از صفات مقصودش را به هم کند و بر یک چیز قیاس کند اندر یک بیت» (رادویانی، ۱۹۴۹: ۵۳). در *حدائق‌السحر* به تشبیه تسویه پرداخته شده است: «این صنعت چنان باشد کی شاعر (یک صفت از صفات خویش) و یک صفت از صفات مقصود بگیرد و هر دو به یک چیز مانند کند و هر دو چیز را کی به یک چیز مانند کرده باشد هم از این قبیل باشد» (وطواط، ۱۳۳۹: ۶۶۷-۶۶۶). *المعجم* تشبیه تسویه را چنین تعریف کرده است: «آنست کی چیزی را در بعضی [از] اوصاف با چیزی برابر و مساوی کنند...» (رازی، ۱۳۱۴: ۲۶۲). تعریف رامی نیز بیان دیگرگونه‌ای از تعریف وطواط است: «و این چنان باشد که عاشق یک چیز خود را به یک چیز معشوق تشبیه کند و یک چیز معشوق را به یک چیز خود از وجهی که مساوی باشد» (۱۳۴۱: ۶۲). نیشابوری با بیانی صریح‌تر این قسم را تبیین کرده است: «آن است که مانند کنند دو چیز با به یک چیز و طریق مشهور آن است که یک چیز را از خود و یک چیز را از مقصود بگیرند. هر دو را به یک چیز مانند کنند» (بی‌تا: ۱۲۸).

تعریف دشت‌بیاضی از تشبیه تسویه در مقایسه با آثار بررسی شده، دقیق‌تر و کامل‌تر است: «و آن چنانست که مشبه را متعدد ذکر کنند و مشبهٌ به را واحد و تعدّد مشبه ثنائی باشد و ثلاثی و رباعی و خماسی نیز باشد: دندان تو و اشک دو چشمم چو لآلی است / زلف تو و خال تو و حالم چو لیالیست (۲۵ب). دشت‌بیاضی وجوه دیگری را نیز برای تشبیه تسویه بیان کرده است که در آثار متقدم ملحوظ نیست:

«تسویه را بر دو معنی دیگر نیز اطلاق کنند بر سبیل اشتراک یکی آنکه محب صفتی از صفات خود را به صفتی از صفات محبوب تشبیه کند که در حکم متحد باشد: تقدیم صفت خود / تقدیم صفت محبوب ... دوم آنکه در حکم مختلف باشند و این نیز بر دو وجه است: وجه اول آنکه تسویه در صفات محب و محبوب باشد / وجه دوم اعم از آنکه میان محب و محبوب باشد» (۲۵ب و ۲۶ آ).

– شعبهٔ هفدهم مربوط به گونهٔ تشبیه **جمع** است:

«و آن چنانست که مشبهٌ به جمع باشد و متعدد و مشبه واحد، برعکس تسویه و این بر سه نوع است: ۱. تعدد مشبهٌ به به **واو** عاطفه باشد که مطلق جمع راست و این نوع اکثر است. ۲. دوم آنکه بی **واو** عاطفه باشد. ۳. سیم آنکه بر سبیل تجاهل باشد و این بر سه وجه باشد: ۱. تجاهل در صفات محبوب. ۲. تجاهل در صفات محب. ۳. سیم اعم از آنکه صفات محبوب و محب باشد یا نباشد» (۲۶آ).

این قسم در آثار کهن بلاغی فارسی طرح نشده است.

– شعبهٔ هجدهم به تشبیه **تساوی** اختصاص دارد: «و آن چنانست که اشیاء متعدده را به یکدیگر تشبیه کنند، چنانکه مشبه از مشبهٌ به متمیز نباشد: گویی من و او دو شمع بودیم به هم / یک شمع بمرد و دیگری می‌سوزد» (۲۶ب).

– شعبهٔ نوزدهم در باب تشبیه **تمثیل** است: «و آن چنانست که وجه شبه مرکب باشد از امور متعدده» (۲۶ب).

– شعبهٔ بیستم به تشبیه **مجمل** پرداخته است: «و آن چنانست که وجه شبه در آن مذکور نباشد و اجمال بر دو نوع است: ۱–جلی ۲–خفی. جلی: قریب الفهم باشد؛ خفی: وجه شبه را در آن جز خواص فهم نکند» (۲۶ب و ۲۷آ).

– شعبهٔ بیست و یکم مربوط به تشبیه **مفصّل** است: «و آن چنان است که وجه شبه مذکور باشد»(۲۷آ).

– شعبهٔ بیست و دوم در باب تشبیه **قریبِ مبتذل** است: «و آن چنان است که به سرعت به ذهن منتقل شود از مشبه به مشبهٌ به» (۲۷آ).

– شعبهٔ بیست و سوم عکسِ تشبیه **بعیدِ قریب** است: «به سبب آنکه وجه شبه خفی و دقیق باشد» (۲۷آ).

– در شعبهٔ بیست و چهارم به گونهٔ تشبیه **مشروط** پرداخته شده است. این قسم در آثار متقدم بررسی شده به عنوان یکی از اقسام اصلی طرح شده است. در کتب کهن بلاغت فارسی، در تمامی تعاریف، وجودِ **شرط** در اسلوب تشبیه از الزامات است. در *ترجمان‌البلاغه* در تعریف تشبیه مشروط نوشته شده است: «چون شاعر چیزی را به چیزی تشبیه کند به شرط... و منطقیان این قیاس را شرطی خوانند» (رادویانی، ۱۹۴۹: ۵۲). وطواط (۱۳۳۹: ۶۶۴)، رازی (۱۳۱۴: ۲۶۱)، (رامی (۱۳۴۱: ۶۱) و نیشابوری (بی‌تا: ۱۲۸) نیز به همین سیاق تشبیه مشروط را تعریف کرده‌اند.

دشت‌بیاضی نیز ذکر شرط و ارادهٔ آن در اسلوب تشبیه را ضروری دانسته است: «و آن مستلزم حرف شرط است و کثیرالدور است و در لسان شعرا... بر چهاروجه است: وجود، عدم، قید مشبه، قید مشبهٌ به»(۲۷ب).

- شعبهٔ بیست و پنجم دربارهٔ تشبیه **تفضیل** است؛ این گونه در آثار متقدم مذکور است. رادویانی این گونه را تشبیه مرجوعٌ‌عنه نامیده است و در تعریف آن می‌نویسد: «و این چنان بوذ کی شاعر از تشبیه کرده بازایستد و باز گرداند و چیزی ثابت کرده را نفی گرداند به قلب بر سبیل مبالغت» (۱۹۴۹: ۵۱). در تمامی تعارف قدما، رجوع از تشبیه اولیه و رجحان مشبه بر مشبهٌ به در شمار عناصر اصلی تشبیه تفضیل است (وطواط، ۱۳۳۹: ۶۷۰)، (رامی، ۱۳۴۱: ۶۵)، (نیشابوری،بی‌تا: ۱۳۰). تعریف رازی از این مقوله اندکی متفاوت است: «آنست کی بعد از تشبیه چیزی به چیزی وجه تفضیل مشبهٌ به بیان کند» (۱۳۱۴: ۲۶۲).

دشت‌بیاضی به عدم وجود ادات شرط در تشبیه تفضیل اشاره کرده، می‌نویسد: «و آن چنان است که بلیغ مشبه را به وجهی از وجوه تفضیل دهد و ترجیح نهد... به غیر ادات شرط، چنانکه از فحوای کلام مزیت یکی بر دیگری منفهم شود و اما آن مزیت که از تشبیه مشروط فهم شود آن را تفضیل نگویند» (۲۷ب) «... بلکه هر تشبیه که در وی ذکر اراده شرط باشد آن را مشروط خوانند خواه مستلزم تفضیل باشد و خواه نباشد» (۲۸آ). مصنف دو قسم فرعی را برای تشبیه تفضیل احصا کرده است: «وجه اول تفضیل مشبه بر مشبهٌ به/وجه دوم تفضیل مشبهٌ به بر مشبه» (۲۸آ). مصنف برای هر کدام از وجوه، با ذکر نمونه‌هایی گونه‌های فرعی برشمرده است.

- شعبهٔ بیست و ششم به تشبیه **مؤکد** می‌پردازد: «و آن چنان است که ادات تشبیه در وی محذوف باشند و بر سه نوع باشد: مؤکد مطلق، مؤکد ابلغ، مؤکد اضراب» (۲۸آ–ب).
- شعبهٔ بیست و هفتم در باب تشبیه **مرسل** است: «و آن بر عکس مؤکد است» (۲۸ب).
- شعبهٔ بیست و هشتم تشبیه **مقبول** است: «و آن چنانست که وافی باشد به غرض تشبیه یعنی ظاهرالدلاله باشد بر وجه شبه» (۲۸ب).
- شعبهٔ بیست و نهم گونهٔ معکوس تشبیه مقبول، یعنی تشبیه **مردود** است «که قاصر باشد از افادت غرض تشبیه: آب ما چون آتشست ای دوستان/از کرم آبی بر این آتش زنید؛ فایدهٔ تشبیه اینجا ظاهر نیست چراکه معلوم نیست که کدام آب و اگر چنین گفتی که آب چشمم آتش است ای دوستان، مقبول می‌شد...» (۲۹آ).
- در شعبهٔ سی‌ام تشبیه **اضمار** مطرح شده است. این قسم در کتب بلاغت قدیم دیده می‌شود. تشبیه اضمار در *ترجمان‌البلاغه* ملحوظ نیست. در تعاریف متون متقدم، عدم وجود صراحت در اسلوب تشبیه، عنصر اصلی تشبیه مضمر دانسته شده است (وطواط، ۱۳۳۹: ۶۶۹)، (رازی، ۱۳۱۴: ۲۶۲) و (نیشابوری،بی‌تا: ۱۲۹). رامی قائل به وجود تفضیل در این گونهٔ تشبیه است و در این باره می‌نویسد: «و این چنان باشد که قایل چیزی را تشبیه کند به چیزی دیگر باز بدان چیزش تفضیل دهد» (رامی، ۱۳۴۱: ۶۵).

دشت‌بیاضی با ذکر جزئیات به تعریف تشبیه مضمر پرداخته است: «و آن چنانست که چیـزی از لوازم مشبهٌ به باشد و غیر او را اثبات کننـد و از آن اسـتعجاب نماینـد و در وی حـروف شـرط استعمال کنند، پس از فروع مشروط باشد و لیکن چون از وی شرط مراد نیست نـوعی علـی‌حـده شمرده‌اند» (۲۹آ).

- شعبهٔ سی و یکم مربوط به تشبیه **کنایت** است. این گونه از تشبیهات مشـترک بـا آثـار کهـن بلاغی است. شرط در این تشبیه عدم ذکر ادات تشبیه و یادکرد مشبه بر سبیل کنایت اسـت. رادویانی با عنوان تشبیه المکنی از این قسم نام برده است: «چون شاعر چیزی ماننـده کـرده خبر دهد، عبارت کند به نام چیزی مانند کرده بر سبیل کنایت بی ادات تشبیه و ادات تشبیه چون بوذ و هم چون و گویی و پنـداری...» (رادویـانی، ۱۹۴۹: ۴۹). در میـان آثـار بررسـی شـده تعریف وطواط جامع‌تر است: «این صنعت چنان باشد کی از مشبه کنایت کنند به لفظ مشـبه به بی ادات تشبیه» (۱۳۳۹: ۶۶۵). رازی عدم ذکر ادات را مد نظـر داشـته اسـت (۱۳۱۴: ۲۶۰) و رامی هم ذکر صفت و ارادهٔ محبوب را در این تشـبیه مطمـح نظـر داشـته اسـت (۱۳۴۱: ۶۲). تعریف نیشابوری نیز در میان تعاریف بلاغی کامل و دقیق است: «تشبیه کنایت عبارت است از آنکه متکلم در خاطر خود تشبیه کند چیزی را بـه چیـزی و در کـلام ادات تشـبیه نیـارد و تعبیر کنند از مشبه به لفظ مشبهٌبه» (نیشابوری، بی‌تا: ۱۲۸).

تعریف دشت‌بیاضی به خصیصهٔ عدم ذکر ادات اشاره نمی‌کند و صـرفاً بـر ایـن نکتـه تأکیـد می‌کند که تشبیه در بافت مضمونی کلام وجود داشته باشد و در ظاهرِ اسلوب دیده نشـود: «و آن چنان است که از مضمون کلام تشبیه فهم شود و اگر چه به صورت تشبیه مصطلح مذکور نباشد ...» (۲۹آ).

- شعبهٔ سی و دوم به تشبیه **محاکاة** می‌پردازد: «و آن بر دو وجه باشد: قولی و فعلـی، امـا قـولی آنست که محاکی آواز خود را بر طریق آواز شخصی معیّن سازد به زبان او سـخنی کنـد کـه مانند وی باشد و فعلی آنست که هیأت فعل خود را به هیأت فعل شخصی ماننـد کنـد چـون رفتار و کردار از نشست و خاست و اکل و شرب و نحو ذلک» (۲۹آ).
- شعبهٔ سی و سیم دربارهٔ تشبیه **مسلسل** است «و آن چنان باشد که امور متعدده را تشبیه کنـد به ترتیب. اول را به دوم، و دوم را به سیوم و سیم را به چهارم و وجه شبه در هر تشبیه مغایر باشد با وجه شبه دیگری یا نباشد... روی تو گل، گل چو شمع و شمع همچو آفتاب / موی تو چون مشک، مشکت سنبل و سنبل نقاب. پس این تشبیه بر دو وجه باشد (تسلسـل در یـک مصراع یا بیت / از اول قطعه تا آخر آن مرعی باشد)» (۲۹ب).

تکمله در مقولهٔ تشبیه که راجع به **تعدّد تشبیهات** در یک بیت است: «بدانکه تعـدد تشـبیه در یک بیت از بدایعِ صنایع شمرده‌اند...: نباشد چون جبین و زلف و رخسار و لبت هرگز/مه روشن، شب تیره، گل سوری، می احمر» (۲۹ب). در *بدایع‌الصنایع* نیشابوری نیـز تکملـهٔ مختصـری در بـاب نقـد بلاغی تشبیه آورده شده است که ناظر به ویژگی وجه شبه است(ر.ک نیشابوری،بی‌تا: ۱۳۰).

۲. ۱. ۲. مجاز

در *ترجمان‌البلاغه* و نیز *حدائق‌السحر* مقولهٔ مجزایی تحت عنوان مجاز طرح و بررسی نشده است. در *حدائق‌الحقایق* و *بدایع‌الصنایع* نیشابوری و *المعجم* نیز هنگام بحث از استعاره، سخن از آرایهٔ مجاز به میان آمده است و هویت مستقل و مجزایی برای این آرایهٔ بلاغی در نظر گرفته نشده است؛ البته این مورد بدان معنا نیست که مصنفان متقدم با مجاز آشنایی نداشته‌اند. ضمن بحث در خصوص استعاره پاره‌ای از آرای ایشان را که به ارتباط ساحتِ استعاره و مجاز مربوط می‌شود، از نظر می‌گذرانیم.

در *بدایع‌الصنایع* دشت‌بیاضی از آرایهٔ مجاز در جایگاه یکی از ارکان اصلی دانش بیان نام برده شده است. در مطلب دومِ این اثر به فن **مجاز** پرداخته شده است. مصنف برای این آرایه دو رکن برشمرده است: «رکن اول در مجاز **مفرد**: بدانکه هر کلمهٔ مستعمل در موضوعٌ له خود باشد، آن را حقیقت خوانند به هر وضعی که باشد از اوضاع... و صلوهٔ در وضع شرع حقیقت باشد، اگر نماز خواهند و مجاز باشد اگر از وی دعا اراده کنند... و هر کلمه در غیر موضوعٌ له خود مستعمل باشد، آن را مجاز خوانند و آنجا قرینه باشد که دلالت کند بر عدم ارادهٔ موضوعٌ له و آن قرینه را علاقهٔ مجاز خوانند و آن مجاز را چون در کلمه باشد، **مفرد** خوانند و اگر در کلامی باشد، **مرکب** خوانند» (۳۰ آ).

دشت‌بیاضی استعاره را از متفرّعات فن مجاز محسوب کرده است؛ آن را نوعی مجازِ مفرد با علاقهٔ مشابهت می‌داند؛ چنانچه علاقهٔ مشابهت وجود نداشته باشد، آن را مجاز مرسل به حساب می‌آورد(۳۰آ). برای مجاز مرسل با عنایت به علاقهٔ مجاز، هفت قسم احصا شده است: ۱–علت فاعلی، ۲– تسمیهٔ کل، ۳– تسمیهٔ جز، ۴–تسمیهٔ مسبب به اسم مسبب، ۵–تسمیهٔ سبب به اسم مسبب، ۶–ذکر حال و ارادهٔ محل، ۷–ذکر محل و ارادهٔ حال (۳۰ب و ۳۱آ).

> جملهٔ اول: در مجاز مرسل و انواع آن بسیار است... و آن هفت نوع است: نوع اول آنکه معلول را تسمیه کنند به اسم علت فاعلی(۳۰آ) چنانکه **نعمت** را **ید** گویند (۳۰آ).
>
> نوع دوم: آنکه تسمیهٔ کل کنند به اسم جزوی چنانکه **شخصی** را **عین** خوانند (۳۰ب).
>
> نوع سیم: تسمیهٔ جز با هم کل بر عکس ماقبل، چنانکه ذکر **اصابع** کنند و ارادهٔ **انامل** (۳۰ب).
>
> نوع چهارم: تسمیهٔ مسبب به اسم مسبب: چنانکه **گیاه** را **باران** خوانند (۳۰ب).
>
> نوع پنجم: تسمیهٔ سبب به اسم مسبب بر عکس ماقبل (۳۰ب).
>
> نوع ششم: آنکه ذکر حال کنند و ارادهٔ محل چنانکه **بهشت** را **رحمت‌الله** (۳۰ب).
>
> نوع هفتم: آنکه ذکر محل کنند و ارادهٔ حال بر عکس ماقبل (۳۰ب و ۳۱آ).

همان‌گونه که ملاحظه شد، تعاریف و طبقه‌بندی‌های دقیق و جزئی‌نگرانهٔ مجاز در هیچ‌یک از آثار متقدم بررسی شده دیده نمی‌شود و از این بابت باید رویکرد دشت‌بیاضی را به مجاز، تا این دوره، رویکردی نو و منحصر به فرد دانست.

۲. ۱. ۳. استعاره

در کتب متقدم بلاغی، تنها اثری که استعاره را در طبقه‌بندی بلاغی ذیل دانش بیان محسوب کرده است، *بدایع‌الصنایع* نیشابوری است. در سایر آثار بررسی شده، استعاره همراه با سایر محسنّات بدیعی و بدون لحاظِ دسته‌بندی بلاغی آن، ذکر شده است. در *ترجمان‌البلاغه* و *حدائق‌السحر* مصنفان ضمن بیان معنی لغوی استعاره، تعریف اصطلاحی این فن را نیز ذکر کرده‌اند. در آثار یاد شده، استعاره در طبقه بندی متمایزی قرار نگرفته و هم‌چنین اقسامی نیز برای این فن برشمرده نشده است (رادویانی، ۱۹۴۹: ۴۰) و (وطواط، ۱۳۳۹: ۶۴۹). رادویانی استعاره را از صنایع مطبوع بلاغی دانسته، می‌نویسد: «و آن قسم اندر بوستان بلاغت تازه برگی است» (۱۹۴۹: ۴۰). وطواط نیز قریب بودن استعاره را سبب مقبولیت و زیب سخن می‌داند (۱۳۳۹: ۶۴۹).

رازی در *المعجم*، استعاره را ذیل فنّ بیانیِ مجاز طبقه‌بندی کرده، به تعریف آن پرداخته است: «نوعی از مجاز است... و مجاز بر انواع است و آنچ از آن جمله به اسم استعارت مخصوص است آن است کی اطلاق اسمی کنند بر چیزی کی مشابه حقیقت آن اسم باشد در صفتی مشترک» (رازی، ۱۳۱۴: ۲۷۰). در اثر حاضر، اقسامی برای استعاره احصا نشده است. شمس قیس تمثیل را هم از مقولهٔ استعاره دانسته، البته آن را لطیف‌تر از استعارهٔ مجرد می‌داند (رازی، ۱۳۱۴: ۲۷۳-۲۷۴). رامی نیز مانند رازی، استعاره را زیر مجموعهٔ مجاز دانسته، تفاوت این دو را بیان می‌کند: «فرق میان استعارت و مجاز آن است که هر کجا مجاز باشد استعارت باشد، اما هر جا استعارت باشد مجاز نباشد، از این جهت تشبیه مجاز از استعارت اقربست» (رامی، ۱۳۴۱: ۳۵). رامی نیز اقسامی را برای استعاره بیان نکرده است.

تعریف و تعیین حدود استعاره در *بدایع‌الصنایع* نیشابوری تحت تأثیر المعجم رازی است- البته نیشابوری به این مورد صریحاً اشاره کرده است (نیشابوری،بی‌تا: ۱۳۱) - مصنف استعاره را ضمن مجاز بیان کرده، علاقهٔ مشابهت را برای چنین مجازی جاری می‌داند: «و مجاز به انواع است از آن جمله آنچه او را استعارت می گویند آن است که علاقهٔ مجاز مشابهت باشد میان موضوعٌ له و معنی که مراد است... و این صفت در نظم و نثر و در همهٔ زبانها واقع و شایع است و چون استعارت بلکه مطلق مجاز بعید نباشد و مطبوع و مقبول باشد از آن سخن سخن را آرایش تمام بود و نزد ارباب فصاحت و بلاغت از حقیقت احسن باشد» (نیشابوری، بی‌تا: ۱۳۱). دوری استعاره از غرابت معنایی نیز مدّ نظر نیشابوری بوده، آن را شرط قبول و حُسن استعاره دانسته است. در خصوص تمثیل نیز نظر رازی در این اثر تکرار شده است، منتها با این تفاوت که نیشابوری تمثیل را «خوشتر از استعارت مجرد» محسوب نموده است (نیشابوری، بی‌تا: ۱۳۲). در اثر نیشابوری نیز اقسامی برای استعاره بیان نشده است.

دشت‌بیاضی نیز همان‌گونه که در بخش پیشین اشاره شده، استعاره را از مقولهٔ مجاز دانسته است، اما در آغاز بحث اقسام آن را برشمرده است: «جملهٔ ثانیه در استعاره، بدانکه استعاره اولاً بر دو قسم است: مصرحه و مکنیه» (۱۳۱آ). مصنف استعارهٔ مصرحه را از قبیل مجازِ مفرد به شمار آورده، می‌نویسد: «و حدود وی ذکر مشبه به است و ارادهٔ مشبه، چنانکه گویی رایت اسداً و مردی

شجاع را اراده کنی» (۳۱آ). در خصوص استعارهٔ مکنیه بر این نظر است که مکنیه زیرمجموعهٔ مجاز مفرد نیست: «ذکر مشبه است و ارادهٔ مشبه به، از فروع مجاز مفرد نیست» (۳۱آ).

دشت‌بیاضی اقسام پرشماری را ضمن بیان دوازده قاعده با توجه به ارکان برای استعارهٔ مصرحه احصا کرده است. اقسام ذکر شده در هیچ یک از آثار متقدم بررسی شده ملحوظ نیست؛ ذیلاً این گونه‌ها و تعاریف دشت‌بیاضی در باب آنها را از نظر می‌گذرانیم:

قاعدهٔ اول: ... **طرفین استعاره**... مستعارٌ منه و دیگری مستعارٌ له هر دو محسوس باشند و یا هر دو معقول (۳۱آ).

قاعدهٔ دوم: (**وفاقیه**):... طرفین مستعارٌ منه و مستعارٌ له... ممکن‌الاجتماع باشند در یک چیز(۳۱آ).

قاعدهٔ سوم: (**عنادیه**) چنان است که طرفین ممتنع‌الاجتماع باشند (۳۱ب).

قاعدهٔ چهارم: در استعارهٔ **عامیه** و آن چنان است که جامع میان مستعارٌ منه و مستعارٌ له که وجه شبه است، ظاهر باشد چنان که عوام فهم کنند (۳۱ب).

قاعدهٔ پنجم: در استعارهٔ **خاصیه** و آن بر عکس عامیه است که جامع وجه شبه بعیدالفهم باشد که جز خواص ادراک نکنند (۳۱ب).

قاعدهٔ ششم: در استعارهٔ **اصلیه** که لفظ مستعار که مشبه به است اسم جنس باشد، همچون اسد (۳۲آ).

قاعدهٔ هفتم: در استعارهٔ **تبعیه** که مستعار اسم جنس نباشد بر عکس اصلیه، بلکه فعل باشد یا مشتق از فعل (۳۲آ).

قاعدهٔ هشتم: استعارهٔ **مطلقه** آن است که طرفین را... هیچ قیدی و وصفی ملایم نباشد (۳۲آ).

قاعدهٔ نهم: در استعارهٔ **مجرده** و آن چنانست که طرف مستعارٌ له را که مشبه است قیدی مناسب یا وصفی ملایم آورند (۳۲آ).

قاعدهٔ دهم: استعارهٔ **مرشحه** و آن بر عکس مجرده وصفی باشد ملایم مستعارٌمنه (۳۲ب).

قاعدهٔ یازدهم: در **اجتماع و افتراق** استعاراتست، بدانکه میان بعضی استعارات تداخل است چون حقیقت و اصلیه و خاصیه و عامیه (۳۲ب).

قاعدهٔ دوازدهم: در **ترجیح** استعارات است، بدانکه در قول علما... استعارهٔ خاصیه ابلغ است از عامیه و مجرده ابلغ است از مطلقه و مرشحه ابلغ است از مجرده... (۳۳آ).

مقولهٔ تمثیل نیز ضمن فن مجاز و گونهٔ مرکب آن آورده شده است: «رکن دوم: در مجاز مرکب و آن را تمثیل گویند بر سبیل استعاره و آن چنانست که کلامی آورند مستعمل در معنی کذا بر وجه تشبیه به معنی اصلی آن کلام و وجه شبه میان این دو معنی منتزع از امور متعدده باشد» (۳۳ب).

بخش پایانی استعاره در عنوانِ **تذنیب** به تعریف و تبیین استعارهٔ بالکنایه (**مکنیه**) و تخییلیه و ذکر وجه تفاوتشان با استعارهٔ مصرحه پرداخته شده است:

«و آن چنانست که بلیغ گاه باشد که در دل خود اضمار تشبیهی کند و ارکان اربعهٔ تشبیه همین مشبه را ذکر کند بر عکس استعارهٔ مصرحه، پس این تشبیه را **استعارهٔ بالکنایه** گویند و **مکنیه** نیز گویند و هرگاه چیزی را که از لوازم و خواص مشبهٌ به است بر مشبه اطلاق کند تا زیرکان را شعوری به مشبهٌ به پیدا شود و آن را استعارهٔ تخییلیه خوانند. به حقیقت قرینهٔ مکنیه است، هم چنانکه قید مصرحه ترشیح یا تجرید باشد، اما مصرحه بی ترشیح و تجرید باشد و مکنیه بی تخییلیه نباشد...» (۳۳ب و ۳۴آ).

لازم به ذکر است که گونهٔ فوق در کتب بلاغی متقدم تبیین و تحلیل نشده است و از این بابت طرح آن در اثر دشت‌بیاضی تازگی دارد.

۲. ۱. ۴. کنایه

در آثار متقدم بلاغی، کنایه جایگاه مجزایی ندارد. برخی از اقسام کنایات نیز به صورت منفرد و گاه ذیل برخی از صناعات ذکر و بررسی شده‌اند. *ترجمان‌البلاغه*، در عنوانی ذیلِ **فی الکنایات و التعریض** به این فن پرداخته است: «و یکی از بلاغتها کنایت گفتن است...» (رادویانی، ۱۹۴۹: ۹۹). در *حدائق‌السحر* مطلقاً به کنایه پرداخته نشده است. رازی یکی از صنایع بدیع معنوی موسوم به **ارداف** را در شمار کنایات به حساب آورده است: «از جمله ارداف که آن را و آن از جملهٔ کنایات است و کنایت آن است کی چون متکلم خواهد کی معنی از معانی بگوید معنی دیگر کی از توابع و لوازم معنی اول باشد بیارد و از این معنی بدان معنی اشارت کند و این صنعت در حملهٔ لغات مستعمل است و به نزدیک خاص و عام متداول» (رازی، ۱۳۱۴: ۲۷۴). در اثر رامی نیز مدخل مجزا و منحصری به فن بیانی کنایه اختصاص داده نشده است.

نیشابوری کنایه را یکی از اقسام مجزا در بیان محسوب کرده است، وی نیز مانند رازی **ارداف** را که از صنایع معنوی بدیع است، به کنایه تعبیر می‌کند. مصنف در تبیین کنایه می‌نویسد: «و کنایت در نظم و نثر در همهٔ زبان‌ها شایع است و هر چه از او بعید نباشد از طبع به غایت مقبول است» (نیشابوری،بی‌تا: ۱۳۲). در ادامهٔ مقولهٔ کنایه، نیشابوری به تعریض پرداخته است، وی تعریض را قسمی جدای از کنایه محسوب نموده، به تفاوت آن اشاره کرده است:

«و از بیان معنی تعریض محقق شد که تعریض نه مجاز است و نه کنایت به جهت آنکه در مجاز لفظ مستعمل است در معنی مجازی و در کنایت در معنی کنایتی و در تعریض لفظ در معنی تعریضی مستعمل نیست، بلکه در معنی دیگر مستعمل است و اشارتست به معنی تعریض، پس آنکس که گفته که تحقیق آنی است که تعریض از قبیل مجاز است یا کنایت به تحقیق نیکو نگفته...» (نیشابوری، بی‌تا: ۱۳۳-۱۳۲).

نیشابوری کاربردِ غالب تعریض را در زبان فارسی، برای اذیت و آزار ذکر کرده، می‌نویسد:

«تعریض آن است که از لفظی معنی قصد کنند به طریق اشارت و سیاق عبارت بی آنکه لفظ را در آن معنی استعمال کنند، پس معنی تعریضی مدلول لفظ از روی اشارت و سوق عبارت باشد نه از روی استعمال لفظ در آن و می‌باید دانست که لفظ دال بر معنی تعریض البته مرکب می‌باشد...» (نیشابوری، بی‌تا: ۱۳۲).

دشت‌بیاضی در مطلب سوم بخش بیان به مقولهٔ کنایه پرداخته است. در تعریف کنایه آمده است: «و آن چنان است که لفظی را ذکر کنند و ارادهٔ لازم موضوع بر آن لفظ کنند با وجود جواز اراده یا معنی موضوعٌ له» (۳۴ب). تنها در اثر دشت‌بیاضی اقسامی برای کنایه احصا شده است. با توجه به ذکر یا عدم ذکر **موصوف** کنایه به دو گونه تقسیم شده است (۳۴ب). کنایاتی که متمرکز بر یادکرد موصوفند در سه گروه طبقه‌بندی شده است:

۱.کنایاتی که مطلوب از آن **نفس موصوف** باشد... (۳۴ب و ۳۵آ).

۲. کنایاتی که مطلوب از آن **صفتی** باشد از **صفات موصوف** (۳۵آ).

۳. کنایاتی که مطلوب از آن **تخصیص صفتی** از صفات باشد به **موصوف** به خلاف دوم که آنجا اثبات صفت است اعم از آن که آن صفت مر غیر را باشد یا نباشد و اینجا مراد قصر صفت است بر موصوف(۳۵ب).

برای کنایات عاری از ذکر موصوفات، پنج نوع برشمرده شده است: «تعریض، تلویح، رمز، ایما، اشارت»(۳۶آ). بر خلاف نیشابوری، دشت‌بیاضی **تعریض** را از انواع کنایه محسوب کرده است: «در کنایت سخن بر غرض باشد یا نباشد، اگر بر غرض باشد چنانکه از عبارت جانبی فهم شود و مراد جانب دیگر باشد، آن را تعریض گویند» (۳۵ب).

گونهٔ دوم کنایهٔ **تلویح** است: «و اگر سوق سخن بر غرض نباشد بلکه بر طریقهٔ انتقال از ملزوم به لازم باشد اگر وسایط میان ملزوم و لازم متعدد باشد آن را تلویح گویند» (۳۵ب).

گونهٔ سوم مختص به کنایهٔ **رمز** است: «و اگر وسایط اندک باشد به اخفا لزوم آن را رمز خوانند که در لغت اشارت به قریب است بر سبیل خفیه» (۳۵ب).

در بخش چهارم کنایهٔ **ایما** طرح و تحلیل شده است: «و اگر آن وسایط قلیله با ظهور و لزوم باشند آن را ایما خوانند» (۳۵ب) «و آن چنانست که با وجود قلت وسایط، لزومش واضح باشد...» (۳۷آ).

قسم پنجم در باب کنایهٔ **اشارت** است: «و اگر هیچ واسطه نباشد میان لازم و ملزوم آن را اشارت خوانند» (۳۵ب)، «و آن چنانست که واسطه نباشد در میان لازم و ملزوم...» (۳۷ب).

۳. نتیجه‌گیری

دشت‌بیاضی از دانشمندان و ادبای صاحب‌نام سدهٔ هشتم قمری است و آثار متعددی از وی باقی مانده است. بدایع‌الصنایع که از رشحات قلمی وی است، اثری است جامع و نوآورانه در حیطهٔ بلاغت، بدیع، عروض و قافیه و سرقات ادبی. یکی از وجوه اهمیت اثر، طرح مبانی دانش معانی برای نخستین بار در کتب بلاغی فارسی است. در زمینهٔ بیان نیز مصنف آرایه‌های بیانی را در سه شاخهٔ تشبیه، مجاز و کنایه طرح نموده است؛ آرایهٔ استعاره نیز در زیرشاخهٔ فنّ مجاز ارائه و تحلیل شده است. در مقایسهٔ بدایع‌الصنایع دشت‌بیاضی با پنج اثر بلاغی متقدم فارسی باید خاطر نشان کرد که مصنف اثر هم در زمینهٔ تعاریف و هم در طبقه‌بندی‌های فنون بیانی نوآورانه و نظام‌مند عمل کرده است، به گونه‌ای که تقسیمات مطروح در چهار آرایهٔ اصلی علم بیان در کتب پیشین ملحوظ نیست. برخی از مشترکات اثر با آثار بلاغی متقدم صرفاً در تعاریف و تعداد معدود

تقسیمات فنون بیانی است. دشت‌بیاضی در ارائهٔ مباحث بلاغی رویکرد تفصیلی را برگزیده است، بدین نحو که در آغاز تعریف دقیقی از فن را ارائه کرده است و سپس تقسیمات داخلی پرشماری از فنون را ذکر کرده است؛ مصنف هم‌چنین از نمونه‌های پرشمار شعر فارسی – که البته با ذکر نام سراینده است – و نیز ابیات و شواهد منثور عربی در تبیین و تقریب مطالب سود جسته است. برای نمونه در بخش تشبیه، سی و دو گونه تشبیه برشمرده شده است یا در بخش استعاره انواع این آرایه با طرحی کم نظیر بیان شده است. مجموعاً رویکرد تازهٔ دشت‌بیاضی، شباهت بسیار به مبانی و مباحث بلاغی در کتب متأخر این دانش دارد و نسبت به آثار کهن بررسی شده کاملاً متمایز و کم‌سابقه است.

یادداشت‌ها

۱. گرچه اولین تألیفات بلاغی در ادب فارسی در قرن چهارم صورت پذیرفت اما نخستین اثری که در آن به علم معانی اشاره شده است «بدایع‌الصنایع» نوشتهٔ فصیح هروی دشت بیاضی و مربوط به قرن دهم می‌باشد که خود، نکته‌ای قابل تأمل است (اکبری بیرق و هدایتی، ۱۳۸۹: ۱۱–۱۰).

۲. به جهت تنگنای حجم نوشتار از بحث در خصوص احوال مصنف، ساختار کلی متن و معرفی و بررسی کمی و کیفی نسخ خطیِ اثر اجتناب گردید، برای اطلاع دربارهٔ موارد یادشده بنگرید به:
– تذکرهٔ مجالس‌النفائس، صفحهٔ ۲۸۱.
– طبقات اعلام‌الشیعة. جلد۴ صفحهٔ ۱۹۳.
– مقالهٔ «جایگاه مدارس در کیفیت آموزش ولایت قهستان (از سلجوقی تا صفویه)» صفحهٔ ۲۳۹.
– مقالهٔ «متن شناسی بخشِ معانی نسخهٔ خطی بدایع‌الصنایع». صفحات ۲۶۶–۲۷۱.

۳. در فهرست فنخا سه نسخه از اثر معرفی شده است. (ن.ک درایتی، ۱۳۹۰: ۵/ ۸۵۶). در پژوهش حاضر نسخهٔ کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی به سبب تقدم در تاریخ کتابت برای تحقیق و استناد استفاده شده است. ارجاعات به متن اثر بر مبنای شمارهٔ برگهٔ نسخهٔ خطی است.

منابع

آقا بزرگ الطهرانی، محمدمحسن (۱۴۳۰ ق/۲۰۰۹م). *طبقات اعلام‌الشیعة*. جلد۴. بیروت: دار إحیاء التراث العربی.

ابوهلال حسن بن عبدالله بن سهل عسکری (۱۳۷۲). *معیارالبلاغة: مقدمه‌ای در مباحث علوم بلاغت*. ترجمهٔ محمدجواد نصیری. تهران: دانشگاه تهران.

اکبری بیرق، حسن و هدایتی، روجا (۱۳۸۹). «علم معانی سنتی در بوتهٔ نقد». *مجلهٔ مطالعات زبانی و بلاغی*. سال یکم. شمارهٔ ۱. ۹-۲۲.

امیرعلیشیر نوایی (۱۳۶۳). *تذکرة مجالس‌النفائس*. به سعی و اهتمام علی‌اصغر حکمت. تهران: منوچهری.

جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۷۰). *اسرارالبلاغة*. ترجمهٔ جلیل تجلیل. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

جهادی حسینی، سید امیر. (۱۴۰۳). «متن‌شناسی بخشِ معانی نسخهٔ خطی بدایع الصنایع». *نشریهٔ پژوهش‌های نسخه‌شناسی و تصحیح متون*. دوره ۳، شمارهٔ ۱، شمارهٔ پیاپی ۵، فروردین، صفحات ۲۹۰-۲۶۴. https://doi.org/10.22034/crtc.2023.180300

درایتی، مصطفی (۱۳۹۰). *فهرستگان نسخه‌های خطی ایران (فنخا)*. جلد ۵، تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی ایران.

دشت‌بیاضی، محمد بن محمد بن علی فصیح (بی‌تا). *بدایع‌الصنایع*. نسخهٔ خطی محفوظ در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی به شمارهٔ ۵۳ (۷۵۶۲).

رادویانی، محمد بن عمر (۱۹۳۴). *ترجمان‌البلاغه*. تصحیح احمد آتش. استانبول: لکلیة الآداب بالجامعة الاستانبولیة (چاپخانهٔ ابراهیم خروس).

رشیدالدین وطواط (۱۳۳۹). *دیوان رشیدالدین وطواط*. تصحیح سعید نفیسی. تهران: کتابخانهٔ بارانی.

سارلی، ناصرقلی و سعادت‌درخشان، فاطمه. (۱۳۸۹). «دوره‌بندی تاریخ دانش بلاغت فارسی». *فصلنامهٔ علمی-پژوهشی نقد ادبی*. س ۳. ش ۱۰. تابستان. ۷-۳۳.

شرف الدین حسن بن محمد رامی تبریزی (۱۳۴۱). حقایق‌الحدائق. تصحیح سید محمدکاظم امام. تهران: دانشگاه تهران.

شفیعیون، سعید و میرمحمدی، سید وحید (۱۳۹۸). «پیش‌نهادهایی برای سامان‌دهی تشتّت تعاریف استعاره و تقسیماتش در بلاغت فارسی». *کهن‌نامهٔ ادب پارسی*. سال دهم. شمارهٔ دوم. ۲۰۹-۲۴۱.

شمس الدین محمد بن قیس رازی. (۱۳۱۴). *المعجم فی معاییر اشعار العجم*. تصحیح محمد قزوینی و مدرس رضوی. تهران: مطبعهٔ مجلس.

طبیبیان، سید محمد. (۱۳۹۲). *برابرهای علوم بلاغت در فارسی و عربی بر اساس تلخیص المفتاح و مختصر المعانی*. تهران: امیرکبیر.

عطاءالله محمد الحسینی نیشابوری (بی‌تا). *بدایع‌الصنایع*. نسخهٔ خطی محفوظ در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی به شمارهٔ ۹۲۳۷.

کوچی، امیر و همکاران (۱۳۹۸). «جایگاه مدارس در کیفیت آموزش ولایت قهستان (از سلجوقی تا صفویه)». *نشریهٔ علمی-پژوهشی مطالعات هنر اسلامی*. دورهٔ پانزدهم. شمارهٔ ۳۶. زمستان.۲۲۳-۲۴۳.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۹). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: اهورا.

References

Abu Hilal Hasan ibn Abdullah ibn Sahl Askari. (1993). *Meyar Al Balagha: An Introduction to Rhetoric Sciences.* Translated by Mohammad Javad Nasiri. Tehran: University of Tehran. (In Persian)

Aghabozorg al-Tahrani, Mohammad Mohsen. (1430 AH/2009 AD). *Tabaqat Alam Alshia.* Volume 4. Beirut: Dar Ehiya al-Trath al-Arabi.

Akbari Biraq, Hasan and Hedayati, Roja. (2010). "The Science of Traditional Meanings in the Crucible of Criticism". *Journal of Linguistic and Rhetorical Studies*. first year Number 1. 9-22. (In Persian)

Amir Alishir Navaei. (1984). *Tadzkere ye Majlis Al-Nafayes*. With the efforts of Ali Asghar Hekmat. Tehran: Manochehri. (In Persian)

Ataullah Mohammad Al-Husseini Neishaburi. (No Date). *Bada'i al-Sana'i*. Manuscript preserved in the Library of the Islamic Council under the number 9237. (In Persian)

Dasht-Biyazi, Muhammad ibn Muhammad ibn Ali Fasih. (No Date). Bada'i al-Sana'i. Manuscript preserved in the Library of the Islamic Council under number 53 .(7562). (In Persian)

Derayati, Mustafa. (2011). Catalogers of Iranian Manuscripts (Fankha). Volume 5. Tehran: National Library and Records Organization of Iran. (In Persian)

Homai, Jalaluddin. (2010). *Rhetoric techniques and literary industries*. Tehran: Ahura. (In Persian)

Jahadi Hosseini, Seyyed Amir. (2024). "The textual analysis of the semantics section of Bada'i al-Sana'i manuscript". *Edition research and proofreading journal*. Volume 3, Number 1, Number 5, April, Pages 264-290. https://doi.org/10.22034/crtc.2023.180300.

Jurjani, Abdul Qahir. (1991). *Asrar al-Balagha.* Translated by Jalil Tajil. Tehran: Tehran University Press. (In Persian)

Kochi, Amir et al. (2018). "The position of schools in the quality of education in Qohestan Province (from Seljuq to Safavid)". *Scientific-research journal of Islamic art studies*. 15th period No. 36. Winter. 223-243. (In Persian)

Radviani, Mohammad ibn Omar. (1934). *Tarjoman-ul-Balagha*. Corrected by Ahmad Atash. Istanbul: Faculty of Arts, Istanbul University (Ebrahim Khoros Publishing House).

Rashiduddin Watawat. (1960). *Diwan Rashiduddin Watawat*. Edited by Saeed Nafisi. Tehran: Barani Library. (In Persian)

Sarli, Naser Qoli and Saadat Derakhshan, Fatemeh. (2010). "Persian Rhetoric History ". *Literary criticism scientific-research quarterly*. S 3. S 10. Summer. 7-33. (In Persian)

Shafiyoun, Saeed and Mirmohammadi, Seyed Vahid. (2018). "Suggestions for organizing the definition of metaphor and its divisions in Persian rhetoric". *Ancient history of Persian literature*. 10th year Number two. 209-241. (In Persian)

Shamsuddin Muhammad ibn Qais Razi. (1935). *Al-Moa'jam Fi Maieer Sher Al Ajam*. Edited by Mohammad Qazvini and Modrres Razavi. Tehran: Majles Press.

Sharafuddin Hassan ibn Muhammad Rami Tabrizi. (1962). *Haqayeq-al-Hadaeq.* Corrected by Seyyed Mohammad Kazem Imam. Tehran: University of Tehran. (In Persian)

Tabibian, Seyyed Mohammad. (2012). *Equivalents of the science of rhetoric in Persian and Arabic based on the Talkhis Al Miftah and the Mokhtasar Al Maani*. Tehran: Amir Kabir. (In Persian)

Table of Contents

Title **Page**

Table of Contents

Comparative Criticism of "Sanaaniyeh" Maqama and "A Man Who Killed His Soul" Story **1**
Mahmoud Fazilat, Rahim Paknejad

Critical analysis of Bedātha vā Bādaye Nima Yushij **19**
Mehrdad Zarei, Mohammad Shadrooymanesh, Bahador Bagheri

Fereydoun Rahnama and the Influence of the Surrealist Movement on Contemporary Persian Poetry known as "She'r-E No" (translates in English as "New poetry") **41**
Maryam Azizi, Mohammad Ziar

A Research on the Narration of the Blue Jackal of the Panch Tantra and the Spiritual Masnavi of Rumi Based on the Sanskrit Version **57**
Farzaneh Azam Lotfi

Review of Two Rhythms, of Two Meters and Takhrij Semantic Interference in Exquisite and Arwad **75**
Malek Shoaei

Explanation and Comparison of Dasht-Bayazi's Approach to the Science of Expression in Bada'i-al-Sana'i with a Look at the Advanced Works of Persian Rhetoric **95**
Sayed Amir Jahadi Hoseyni, Hamidreza Kharazmi

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

ISSN: 2382-9850

No. 2 (34), Vol. 13, Summer, 2024

License Holder (Publisher): Tehran University, Faculty of Literature & Humanities
Managing Director: Abdoreza Seyf (Professor of University of Tehran)
Editor-in-chief: Mahmoud Fazilat (Professor of University of Tehran)

Editorial Board

Manouchehr Akbari
Professor of University of Tehran
MohammadSadegh Basiri
Professor of Shahid Bahonar University
Hakime Dabiran
Professor of Khwarazmi University
Kavous -e- Hasanli
Professor of University of Shiraz
Omid Majd
Associate Professor of University of Tehran
Akhtar Mahdi
Professor of University of Jawahar Lal Nehru Dehli
Abdoreza Seif
Professor of University of Tehran
Fateme Modarresi
Professor of Urmia University
Mohammad Masoor Tabatabaee
Associate Professor of University of Tehran
Yahya Talebiyan
Professor of Allameh Tabatabai University
Homeyra Zomorrodi
Professor of University of Tehran
Mahmoud Fazilat
Professor of University of Tehran
Internal Manager: Mohamad Javad Azimi
Administration Manager: Maryam Moghaddam

Address: Head Office of Journal in Faculty of Literature and Humanities, Tehran University, Enqelab Ave, Tehran, Iran.
E-mail: jlcr@ut.ac.ir
Web Site: http://jlcr.ut.ac.ir
Phone: +9821-66973679

According to Notice No 3/18/589884 dated 16/03/2014 issued by Supervisory Commission of State Scientific Journals affiliated to Ministry of Science, Researches & Technology**, the Scientific- Research Rank** was granted to **Journal of Literary Criticism and Rhetoric.**

Indexed at: www.sid.ir
Indexed at: www.isc.gov.ir
Indexed at: www.Ulrich's International periodicals directory. (Journal, magazine)

All rights reserved for the Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

ISSN: 2382 – 9575

No. 2 (34), Vol. 13, Summer 2024

Table of Contents

Comparative Criticism of "Sanaaniyeh" Maqama and "A Man Who Killed His Soul" Story **1**
Mahmoud Fazilat, Rahim Paknejad

Critical analysis of Bedātha vā Bādaye Nima Yushij **19**
Mehrdad Zarei, Mohammad Shadrooymanesh, Bahador Bagheri

Fereydoun Rahnama and the Influence of the Surrealist Movement on Contemporary Persian Poetry known as “She’r-E No” (translates in English as “New poetry”) **41**
Maryam Azizi, Mohammad Ziar

A Research on the Narration of the Blue Jackal of the Panch Tantra and the Spiritual Masnavi of Rumi Based on the Sanskrit Version **57**
Farzaneh Azam Lotfi

Review of Two Rhythms, of Two Meters and Takhrij Semantic Interference in Exquisite and Arwad **75**
Malek Shoaei

Explanation and Comparison of Dasht-Bayazi's Approach to the Science of Expression in Bada'i-al-Sana'i with a Look at the Advanced Works of Persian Rhetoric **95**
Sayed Amir Jahadi Hoseyni, Hamidreza Kharazmi