فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س۱۵ ـ ش۵۷ ـ زمستان ۹۸ (از صفحه ۱۴۵ تا ۱۷۱)

بررسی ریشه‌های ایرانی و روابط بینامتنی در داستان «خلیل» اثر لئانید لئوناف نویسنده روسی

زینب صادقی سهل‌آباد* ـ محبوبه مباشری**

استادیار زبان روسی دانشگاه الزهرا(س) ـ دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا(س)

چکیده

پژوهش حاضر به بررسی روابط موروثی و بینامتنی داستان «خلیل» اثر لئانید لئوناف نویسندهٔ سدهٔ بیست روسیه پرداخته است. این اثر تحت تأثیر آثار ادبیات عرفانی و کلاسیک ایران و با فضایی شرقی و ایرانی خلق شده است؛ بنابراین برای دستیابی به این هدف، ابتدا به توضیح بینامتنیت و چگونگی تلاقی متون در آثار خواهیم پرداخت و سپس اثر «خلیل» را به عنوان یکی از آثار منعکس کنندهٔ این نظریه بررسی خواهیم کرد. الگوی اولیه (پروتوتیپ)، قهرمان (خلیل) از پادشاهان ایرانی دورهٔ تیموری است و الگوی زمانی ـ مکانی (کرونوتوپ) داستان نیز مربوط به ایران باستان است. فضای شرقی داستان از طریق استفاده از تعداد زیادی از واژه‌های فارسی در متن، پرداختن به شخصیت اثر با ویژگی قهرمانان ادبی ایرانی و همچنین ساختار ظاهری و سبک زبانی مشابه آثار ایرانی به خواننده القاء می‌شود. این داستان با روایت‌های عرفانی، اسطوره‌ای و عامیانه از حیث مضمون و ساختار، دارای قرابت‌های معنایی و ساختاری است و مضامین، مفاهیم و بن‌مایه‌های آن از حکایت‌های گوناگون اقتباس شده است و هر یک بر قسمتی از داستان تأثیر نهاده است. در پایان به روش تحلیلی ـ تطبیقی نشان خواهیم داد که لئوناف تا چه میزان در آفرینش داستانی ویژه با گفتمانی چندسویه و تلفیق شده با سنت‌های روایی شرقی موفق بوده است.

کلیدواژه‌ها: روابط بینامتنی، «خلیل»، لئانید لئوناف، ادبیات کلاسیک ایران، ادبیات عرفانی.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۰۷/۲۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۰۹/۱۷

* Email: z.sadeghi@alzahra.ac.ir (نویسندهٔ مسئول)
** Email: mobasheri@alzahra.ac.ir

مقدمه

بنا بر نظریهٔ بینامتنیت هیچ متنی در انزوا شکل نمی‌گیرد و نمی‌توان آن را بدون ارتباط با متون دیگر خواند یا درک کرد. ادبیات تطبیقی که به تأثیر آثار ادبی از یکدیگر می‌پردازد، یکی از حوزه‌های مرتبط با بینامتنیت است که هم بر آن تأثیر گذارده و هم از آن تأثیر پذیرفته است. بررسی روابط مشترک میان متون، نقطهٔ تلاقی بین ادبیات تطبیقی و بینامتنیت است.

به اعتقاد ایساکووا[1] و چرنتس[2] «بسیاری از مفاهیم و نظریات ادبیات‌شناسی و فرهنگ‌شناسی مانند کارناوال، دیالوگ، پست‌مدرنیسم و بینامتنیت، از منظر ادبیات تطبیقی معاصر بسیار مهم هستند.» (۲۰۰۴: ۲۳۶)

ارجاعات بینامتنی در ادبیات فارسی کهن نیز کاربرد داشته است و نمی‌توان بینامتنیت را نظریه‌ای کاملاً جدید قلمداد کرد. تعابیری مانند تلمیح به گونه‌ای است که به همین تعبیر امروزی بینامتنیت اشاره دارد با وجود آن‌که بینامتنیت از نظریه‌های پرکاربرد در حوزهٔ نقد ادبی به شمار می‌رود، تحقیقات گسترده‌ای در این‌باره صورت نگرفته است. از تحقیقاتی که در حوزهٔ بینامتنیت در ایران صورت گرفته است می‌توان به «*درآمدی بر بینامتنیت*» اثر بهمن نامور مطلق و «*بینامتنیت*» اثر گراهام آلن ترجمهٔ پیام یزدانجو اشاره کرد.

مطالعات مربوط به ادبیات تطبیقی با مطالعات بینامتنیتی، حوزه‌های مشترک و متفاوتی دارد. «در بررسی یک اثر، ناقدان اغلب آثاری از همان زبان یا زبانی دیگر را در ذهن دارند و بارها و بارها به این‌گونه آثار ارجاع می‌دهند. ادبیات تطبیقی این گرایش آخر را به شکلی نظام‌مند بسط می‌دهد.» (مکاریک[3] ۱۳۸۹: ۲۰) در حالی که بینامتنیت هرگونه روابط بین متون را شامل می‌شود.

بر اساس نظر باختین[4]، هر پاره گفتاری می‌تواند به هر مجموعه‌ای از نشانه‌ها (گفته، شعر، ترانه، نمایش و یا یک فیلم) اشاره کند. در واقع، هر متنی محل تقاطع متون دیگر است. (صفوی ۱۳۷۶: ۲۸) بنابراین فهم هر اثر ادبی به کمک متون دیگر تسهیل می‌شود و این یکی از اهداف ادبیات تطبیقی است.

---

1. Исакова (Isakova)
2. Чернец (Chernets)
3. Makarik
4. Бахтин (Bakhtin)

ادبیات تطبیقی که به تأثیر آثار ادبی از یکدیگر می‌پردازد، یکی از حوزه‌های مرتبط با بینامتنیت است که هم بر آن تأثیر گذارده و هم از آن تأثیر پذیرفته است. (نامور مطلق ۱۳۹۰: ۵۵) بررسی روابط مشترک میان متون، نقطهٔ تلاقی بین ادبیات تطبیقی و بینامتنیت است. ادبیات تطبیقی تقریباً به طور همزمان با بینامتنیت پا به عرصهٔ مطالعات ادبی نهاد. در ادبیات تطبیقی دو مکتب فرانسوی و آمریکایی مشهورترین نظریه‌های تطبیقی را به خود اختصاص داده‌اند و بر اساس تواردها و تشابهات استوار شده‌اند. امروزه برخی دستاوردهای بینامتنیت در بعد نظری و هم در بعد کاربردی مورد توجه ادبیات تطبیقی قرار گرفته است و در مطالعات تطبیقی ادبی استفاده می‌شود. از سوی دیگر برخی از اصول مکتب‌های تطبیقی در بینامتنیت قابل مشاهده‌اند.

با وجود اختلافات کم و بیش در زمینهٔ مطالعات بینامتنی، تقریباً تمام نظریه‌پردازان این حوزه بر این موضوع تأکید دارند که هر متنی، بازآفرینی متون پیشین به شیوه‌ای نوین است و نویسنده، تنها بازگوکنندهٔ مباحث موجود به شکلی دیگر است؛ بنابر این باور هیچ اثری به‌صورت مطلق اصیل محسوب نمی‌شود، بلکه هر متن تلاقی متون پیشین (و حتی پسین) خویش است. در نتیجه هر متن، یک بینامتن است و

> «می‌توان گفت که هیچ سوژه‌ای بی‌بهره از دیگر سوژه‌ها نیست و هیچ سوژه‌ای به طور کامل ناب نیست. به همین ترتیب تمام دستاوردهای سوژه اعم از ادبی و غیر ادبی نیز نمی‌توانند به معنای واقعی ناب باشند، بلکه همانند خود سوژه همواره از دیگر آثار بهره‌مند می‌شوند. البته این بهره‌مندی درجاتی دارد که با توجه به گونه‌ها و مؤلفان گوناگون با یکدیگر متفاوت است.» (همان: ۱۰۸)

از نظر اشکلوفسکی[1]، صورتگرای مشهور روسی، اثر ادبی تنها زمانی به طور کامل فهمیده می‌شود که رابطهٔ آن با سایر آثار سنجیده شود. «هر گفتاری همواره با گفتارهای دیگر مربوط است و این حقیقتی اساسی است؛ نظریهٔ عمومی گفتار برای باختین صرفاً راهی است اجتناب‌ناپذیر جهت مطالعهٔ این جانب از مسأله.» (تودوروف[2] ۱۳۹۳: ۱۰۰) ارتباط متن با متون دیگر موجب می‌شود تا آن متن از یک محیط بسته و منزوی خارج شود و معانی گوناگون یابد.

1. В.Б. Шкловский (Shkolovski) 2. Todorof

ابداع اصطلاح «بینامتنی» را اغلب به کریستوا[1] نسبت می‌دهند که آن را در شرح آثار باختین به کار گرفت. کریستوا در جَستارهایی چون «متن در بند» و «کلام، مکالمه، رمان» آثار نظریه‌پرداز ادبی روس، میخائیل باختین را به دنیای فرانسه‌زبان معرفی کرد. (گراهام[2] ۱۳۸۰: ۳۰) اما «این بدان معنی نیست که کریستوا برای نخستین بار چنین مفهومی را ارائه کرده است.» (صفوی ۱۳۷۶: ۵۶) اصطلاح «مناسبات بینامتنی» را نخستین بار صورت‌گرایان روس مطرح کردند.

«بینامتنیت به معنی شیوه‌های متعددی است که هر متن ادبی به واسطهٔ آن‌ها به طور تفکیک‌ناپذیری با سایر متن‌ها از رهگذر نقل‌قول‌های آشکار یا پنهان یا تلمیحات یا جذب مؤلفه‌های صوری و ملموس از متن‌های پیش از خود و یا به لحاظ مشارکت اجتناب‌ناپذیر در ذخیرهٔ مشترک سنن و شیوه‌های زبان‌شناسی و ادبی تداخل می‌یابند. در نتیجه‌گیری کریستوا بنابراین هر متنی در حقیقت یک بینامتن یعنی جایگاهی است از تلاقی متن‌های بی‌شمار دیگر.» (داد ۱۳۷۵: ۴۲۳)

«بینامتنیت به رابطهٔ میان دو یا چند متن اطلاق می‌شود. متن‌های ادبی از نظر زبانی، وزنی و معنایی بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند. از زمان‌های گذشته متن‌های ادبی با یکدیگر در حال گفتگو بوده‌اند.» (خلیلی جهان‌تیغ ۱۳۸۶: ۵)

باختین «بر این باور بود که هر اثری از آثار پیشین مایه گرفته و خود را مخاطب یک بستر اجتماعی کرده و در پی دریافت پاسخی فعالانه از سوی آنان است.» (رضایی دشت ارژنه ۱۳۸۸: ۳۵)

«به اعتقاد کریستوا هر متن از همان آغاز در قلمرو قدرت پیش‌گفته‌ها و متون پیشین است. او باور دارد که هیچ مؤلفی به یاری ذهن اصیل خود به آفرینش هنری دست نمی‌زند، بلکه هر اثر واگویه‌ای از مراکز شناخته و ناشناخته فرهنگ است.» (احمدی ۱۳۷۰: ۳۲۷؛ گراهام ۱۳۸۰: ۵۸)

«در واقع، میخاییل باختین با تعریف گفتگومندی، پیوسته متن را به بافت و مؤلفش و نیز مؤلفان پیش از آن مرتبط می‌کند. این واژهٔ گفتگومندی که زبانشناسی به کار می‌گیرد ـ زیرا هنوز واژهٔ بینامتنیت وجود ندارد ـ به شبکهٔ واژگانی بسیار گسترده‌ای تعلق دارد. باختین مجموعه تعابیری را به‌کار می‌برد که به طرح نظریهٔ گفتگوی متن‌ها منجر می‌شود.» (نامور مطلق ۱۳۹۰: ۸۴)

پس هر متن که مورد مطالعه یا خوانش قرار می‌گیرد، با متون دیگر در رابطه است

1. Kristeva 2. Graham

و به شکل مستقیم و یا غیرمستقیم به آن‌ها اشاره می‌کند و در نتیجه آن متن‌ها در معنای کلی آن متن تأثیر می‌گذارند. این متن‌ها را به طور کلی می‌توان «بینامتن» نامید.

پس از آشنایی با تعاریف روابط بینامتنی و ماهیت آن، مقالهٔ حاضر درصدد است تا روابط بینامتنی یکی از آثار لئانید ماکسیمُویچ لئوناف[1]، نویسندهٔ روس را با نام «خلیل» بررسی نماید تا منجر به درک بهتر و صحیح‌تری از این اثر شود.

مسألهٔ پژوهش

داستان کوتاه «خلیل» روایتی است ترکیبی و منحصر به فرد، برآمده از دل چندین روایت با ساختارهای مختلف و برای آن نمی‌توان تنها یک مأخذ مشخص، تعیین نمود. از آنجا که این داستان، دربردارندهٔ بسیاری از مضامین و بن‌مایه‌های ایرانی، روایات و اشارات دینی، عرفانی و اساطیری است که لئوناف از طریق اجمال و اشاره در داستان خود به آن‌ها پرداخته است؛ دارای اهمیت و جایگاه ویژه‌ای در ادبیات است و یکی از نمونه‌های بسیار مناسب برای اثبات نظریهٔ بینامتنیت است. در ضمن آگاهی خواننده از این روایات و اشارات، فهم و لذت او را از متن می‌افزاید و در عین حال نشان‌دهندهٔ دانش نویسندهٔ روس از ادبیات ایران و مشرق زمین است؛ اینکه وی تا چه اندازه با نوشته‌ها و نانوشته‌های خود در این داستان به کنه ادبیات ایران پرداخته است، مسأله‌ای است که ضرورت پژوهش حاضر را آشکار می‌سازد. این داستان با روایت‌های عرفانی، اسطوره‌ای و عامیانه، پیوندی ناگسستنی دارد. برخی از حیث مضمون و برخی از منظر ساختار با داستان مد نظر ما دارای قرابت‌های معنایی و ساختاری هستند. مضامین، مفاهیم و بن‌مایه‌های آن از حکایت‌های گوناگون اقتباس شده است و هر یک بر قسمتی از داستان تأثیر نهاده است. هدف از این پژوهش، یافتن روابط بینامتنی این داستان از منظر موارد یاد شده است تا به این سئوال پاسخ دهیم که لئوناف تا چه میزان در آفرینش داستانی ویژه با گفتمانی چندسویه و تلفیق شده با سنت‌های روایی شرقی موفق بوده است.

پیشینهٔ پژوهش

لئوناف نویسنده‌ای ناشناخته در ایران است و تا کنون داستانی از وی به زبان فارسی ترجمه نشده است و آثار او در ایران نقد و بررسی نشده است. تنها یک مقاله از وی

1. Леонид Максимович Леонов (Leonid Maksimovich Leonov)

با عنوان «چرا غربیان در زیر لوای «هرکاری جایز است» زندگی می‌کنند؟» در کتاب «*وظیفهٔ ادبیات*» (۱۳۵۶)، توسط مرحوم ابوالحسن نجفی ترجمه شده است. شاهد مثال‌ها و نقل‌قول‌ها توسط نگارنده از زبان روسی به فارسی برگردانده شده است. در حوزهٔ بینامتنیت نیز آثار بی‌شماری در ایران انجام شده است که می‌توان به مطالعات ارزنده‌ای مانند آثار صفوی (۱۳۷۶) و خلیلی جهان تیغ (۱۳۸۶) و امثال آن و همچنین ترجمهٔ «*بینامتنیت*» اثر آلن گراهام (۱۳۸۰) اشاره کرد.

معرفی نویسنده

لئانید لئوناف، نویسنده و نمایشنامه‌نویس روس، در ۱۹ می ۱۸۹۹ م. در خانواده‌ای شاعرپیشه در مسکو متولد شد. پس از پایان دبیرستان اشعارش را در روزنامه‌های آرخانگلسک[1] (محل کار پدرش) چاپ کرد. در سال ۱۹۲۰ در ارتش سرخ به عنوان خبرنگار نظامی به خدمت پرداخت و چهار سال بعد، اولین رمان او با عنوان «*گورکن‌ها*»[2] (۱۹۲۴) به چاپ رسید. این اثر که به نمایش تناقض شهر و روستا می‌پردازد، مورد ستایش معاصرین وی و به خصوص ماکسیم گورکی[3] قرار گرفت. لئوناف آخرین اثر خود را با عنوان «*هرم*»[4] در سال ۱۹۹۴ به صورت ناتمام به چاپ رساند. این رمان، جمع‌بندی آثار لئوناف و به نوعی حتی تمام ادبیات رئالیستی سدهٔ ۲۰ روسیه محسوب می‌شود، زیرا لئوناف در این اثر سعی در ایجاد یک تصویر علمی از الهیات و گسترش تمدن و توضیح عوامل انقلاب‌های تاریخی روسیه دارد، مسائلی که پیش از آن به طور مجزا در آثار مختلف به آن‌ها پرداخته بود. این رمان به دلیل برخورداری از چند سوژهٔ مختلف، قهرمانانی از دنیای واقعی و یا برزخی و دارا بودن اصطلاحات پیچیدهٔ علمی، مذهبی و عرفانی، اثر پیچیده‌ای محسوب می‌شود و در آن، گفتگوهای پیچیدهٔ فلسفی دربارهٔ آینده و گذشتهٔ بشر بین شخصیت‌ها رخ می‌دهد. (آلکسیوا[5] ۲۰۱۲: ۱۲۴) لئوناف ادبیات شوروی را با فرهنگ غنی شرق پیوند داد و ذهنیت جدیدی برای خوانندهٔ روس نسبت به فرهنگ و ادب شرقی و از جمله ایرانی ایجاد کرد. در سدهٔ ۲۰ آثار بسیار زیادی در روسیه تحت تأثیر اسطوره‌ها و ادبیات باستان ایران با تکیه بر سنت‌های اصیل ادبیات عامه نگاشته شد، لئوناف نیز در طول زندگی ادبی خود علاقه و کشش شدیدی نسبت به فراگیری فرهنگ و به

1. Архангелск (Arkhangelsk)
2. Барсуки
3. Горький (Gorki)
4. Пирамида
5. Алексеева (Aleksieva)

خصوص ادبیات عامهٔ ملل داشت و این گرایش را در آثار خود منعکس نمود. گورکی دربارهٔ او می‌نویسد: «به نظرم می‌رسد که لئوناف نویسندهٔ ترانه‌های خویش و بسیار اصیل است.» (۱۹۵۳: ۴۹۱)

گورکی درباره لئوناف تعبیر شاعرانه‌ای دارد: زنبور عسل که شهد خود را از گل‌های مختلف جمع‌آوری می‌کند(۱).

لئوناف سرانجام در سال ۱۹۹۴ در سن ۹۵ سالگی در مسکو درگذشت و همان‌جا به خاک سپرده شد.

بحث و بررسی

در زمان ایجاد «ادبیات جهانی» در روسیه در سال ۱۹۱۹ بخش ادبیات شرقی به ابتکار ماکسیم گورکی ایجاد می‌شود و در مجله‌ای با عنوان «شرق» نیز ترجمهٔ آثار کلاسیک شرق به چاپ می‌رسد. به جرأت می‌توان گفت که تقریباً تمام نویسندگان و شاعران بزرگ روسیه در سدهٔ ۱۹ در آثار خود به نوعی به موضوعات شرقی پرداخته و یا در هر صورت با فرهنگ و ادبیات شرق در ارتباط بوده‌اند. کافیست تا نگاهی به آثار پوشکین[۱]، لرمانتف[۲]، تالستوی[۳]، بونین[۴] و... بیندازیم. پس از انقلاب اکتبر این گرایش به فرهنگ و ادبیات شرقی نه تنها کاهش نیافت، بلکه بر شدت آن نیز افزوده شد. در دههٔ ۱۹۲۰ آثار بسیاری دربارهٔ شرق خلق شد و به دنبال آن لئوناف نیز داستان‌های «شرقی» خود را نگاشت. بازتاب شرق در آثار او در مراحل مختلف زندگی ادبی او به شیوه‌های گوناگون بوده است: از جمله توجه به کتاب‌های مقدس شرقیان و به خصوص کتاب مقدس *قرآن*، تأثیر از ادبیات فارسی و شرقی، توجه به سنت‌های شرقی، اعتقاد به آیندهٔ افسانه‌ای شرق و... .

از نمونه آثار او که متأثر از شرق و فرهنگ ایرانی است، می‌توان به داستان «خلیل» اشاره کرد. در این پژوهش به بررسی عناصر شرقی و ایرانی این اثر که رابطهٔ بینامتنی با آثار و تاریخ ایران دارد، پرداخته می‌شود.

خلاصه اثر

«خلیل» ماجرای سلطانی ۱۷ ساله است که در شهر هرات عاشق و شیفتهٔ ماه، این

1. Пушкин (Pushkin)
2. Лермонтов (Lermontov)
3. Толстой (Tolstoy)
4. Бунин (Bunin)

زیبای سپهر دور از دسترس، می‌شود. پادشاه مدت‌ها رنج می‌برد. برای درمان پادشاه جایزه تعیین می‌کنند و حکیمان مختلف از سراسر کشور و سرزمین‌های دور بر بالین او حضور می‌یابند و او را نصیحت‌ها می‌نمایند، اما هیچ درمانی برای او وجود ندارد. سرانجام به هنگام شکار، ترانهٔ دختری بایالون[۲] نام را می‌شنود که یادآور عشق آرمانی اوست. آن دو به وصال می‌رسند، اما عمر این شیفتگی بسیار کوتاه است. عشق زمینی در قیاس با عشق آسمانی‌شان ناچیز است و هر دو در طلب درک حقیقت می‌سوزند. این‌گونه است که از یکدیگر رویگردان می‌شوند؛ چراکه عشق مادی را حقیر می‌دانند. سرانجام خلیل در طلب این عشق سوزان جان می‌دهد.

بررسی و تحلیل داستان

داستان در شهر هرات اتفاق می‌افتد و یادآور دوران کهن ایران زمین است. زبان داستان نیز از لحاظ ساختاری همانند نثر مسجع، زبان بسیاری از نویسندگان آن دوران است، اما نویسنده آن را قصیده می‌نامد.

قصیده یکی از سبک‌های خاص ایرانیان و اعراب است. بیت اول آن را «مطلع» می‌نامند. بیت‌های شروع قصیده معمولاً وصف طبیعت یا شرح وصال یا فراق معشوق است. پس از «مدح» که قسمت اعظم قصیده را تشکیل می‌دهد، شاعر قصیده را با «دعای تأیید» به پایان می‌بَرَد، یعنی برای ممدوح خود آرزوی جاودانگی می‌کند که به این قسمت «شریطه» می‌گویند.

این قالب شعری برای شاعران روس بیگانه است و به نظر می‌رسد لئوناف تنها از لحاظ مضمون و ساختار، اثر خود را این‌چنین می‌نامد و به نثر بودن و یا نظم بودن آن توجه ندارد. چه بسا که او در اشعار شرقی، عشق و احساسی را درمی‌یابد که روح و جان را به درد می‌آورد. وی بخشی را به عنوان آغاز اثر خود، قسمت‌هایی را به شرح ماجرا و دلدادگی قهرمان و قسمت پایانی اثر را به سرنوشت قهرمان و دعای پسین اثر اختصاص می‌دهد. بنابراین «خلیل» از لحاظ تقسیم‌بندی ساختاری، به قصیده نزدیک است، چنان‌که نویسنده خود نیز آن را قصیده می‌نامد.

داستان از قسمت‌های ذیل تشکیل شده است: ۱ـ قسمت آغازین که نامی ندارد؛ ۲ـ قصیده در باب دیدار آنکه با ماه شبانه می‌گذرد؛ ۳ـ قصیده در باب خلیل گریان؛ ۴ـ قصیده در باب عشق بزرگ خلیل؛ ۵ـ قصیده در باب فرمان خلیل؛ ـ قصیده در باب عشق کوچک خلیل؛ ۷ـ قصیده در باب ورود پیران؛ ـ قصیده در باب حکمت

چهار پیر نخست؛ ۹ـ قصیدهٔ شبانهٔ نخست؛ ۱۰ـ قصیده در باب دو عالم؛ ۱۱ـ قصیدهٔ شبانهٔ دوم؛ ۱۲ـ قصیده در باب سه پیر آخرین؛ ۱۳ـ قصیده شبانهٔ سوَم؛ ۱۴ـ قصیده در باب گمراهی شیرین خلیلوا[۳] و ۱۵ـ قصیدهٔ واپسین.

درون‌مایهٔ اصلی داستان

موضوع عشق، درون‌مایهٔ اصلی «خلیل» را تشکیل می‌دهد، آن هم عشقی با ویژگی‌های شرقی و عذری. لئوناف نیز مانند بسیاری از متفکران اروپایی و غربی از رهگذر ادبیات با اندیشه‌های ناب شرقی آشنا شده بود. در داستان «خلیل» ویژگی‌های عشق عذرایی کاملاً مشخص است. «غزل عذرایی و افلاطونی از هرگونه وسوسهٔ جسمانی دور است و بهره‌مندی از عشق را در راه ارضای غرایز جسمی شدیداً محکوم می‌کند. عشق عذرایی برحسب نام قبیله‌ای کویرنشین به نام بنی‌عذره نام یافته است. می‌گویند وقتی عاشق می‌شوند، می‌میرند.» (اخگری ۱۳۸۹: ۳۳) در نظر اهل ادب همچون ابن‌داوود اصفهانی

> «عاشق کامل که نمونهٔ تمام عیارش بدوی عذری است، پاکدامن و ثابت‌قدم و باوفاست و عشق وی، افلاطونی به معنای پیوند قلبی و روحی است. چنین عشقی، عشقی‌ست پایدار و ماندگار، حتی بی‌آنکه عشاق با هم دیدار کنند تا عشقشان از ملاقات‌های مکرر قوت گیرد. برعکس هجران و فراق، بر آتش انبوه عشق آنان دامن می‌زند و اگر هم فرصت ملاقاتی دست داد، یا پنهانی و دور از چشم اغیار صورت می‌گیرد و یا در دیاری غریب. ... سرانجام، عاشق از درد عشق می‌میرد و بی‌درنگ، به دنبال او، معشوق نیز روی در خاک می‌کشد.» (ستاری ۱۳۸۵: ۱۹۲ـ۱۹۱)

عاشق عذرایی از درد عشق و جدایی می‌میرد؛

> «در واقع جدایی در این شعرها عموماً بر وصال برتری دارد، ... جدایی، درد و رنج و مرگ بخش‌های ضروری عشق عذرایی بودند تا قبیله شهرت فراوانی به دست آورد و افراد آن مردمی دانسته شوند که در عاشقی می‌میرند. عاشق بر این باور است که عشق او از ازل آغاز شده است و تا ابد ادامه می‌یابد. برای نشان دادن ماهیت ابدی عشق، معمولاً یکی از دوستان خواب وصال شادمانه عاشقان را در باغ‌های بهشت می‌بیند.» (سیدغراب ۲۰۱۲: ۱۹۵)

ستاری رنج‌طلبی عاشق عذری را به مثابهٔ نفس‌کشی که جزو سیر و سلوک عارفانه و راه نیل به دانایی و حق است، برمی‌شمرد. وی در توضیح این مطلب می‌نویسد:

«البته مقصود این نیست که عرفان هر عشق کشنده را به چشم قبول می‌نگرد و موجه می‌شمارد، بلکه غرض این است که عرفان عشق کیمیاگر را موجب استحالهٔ نفس و استکمال وجود می‌داند. از همین‌رو به درستی از افسانهٔ حب عذری سود می‌جوید. یعنی عشق مجازی را قنطرهٔ عشق حقیقی می‌گوید، چونکه سلطان عشق، جان تیره را از نقص رهایی می‌دهد و به مراتب کمال ارتقاء می‌بخشد.» (ستاری ۱۳۸۵: ۲۰۹)

از ویژگی‌های داستان‌های عاشقانهٔ عذرایی این است که حکایت‌گونه‌اند و معشوق عذرایی هر چند ایده‌آل و مطلوب عاشق است، اما همهٔ داستان حول عاشق می‌چرخد، در داستان «خلیل» نیز این‌گونه است و از تلاش بی‌امان و رنج عاشق برای وصال حکایت می‌شود و حضور معشوق کمتر احساس می‌شود. چنان‌که فیلشتینسکی[1] شرق‌شناس روس نیز دربارهٔ عشق در غزل‌های عذرایی می‌نویسد:

«غزل‌های عذرایی در حکم پرستش بی‌شائبه هستند. ... لذت بردن از احساس عشق خود، بی‌وقفه از تأثرات خود سخن‌گفتن، گاه ناامیدانه و گاه شکوه‌مند از سرنوشت خویش، که چرا آن‌ها را از یار خویش جدا ساخته است، از ویژگی‌های عشق عذرایی هستند. عشق که تصور می‌شد در غزل عذرایی به عنوان تمایل انسان برای پیوستن به آرمان خویش است، با قربانی کردن خود و تقریباً با نگرش مذهبی به «محبوب»، خودخواهی خود را محدود می‌کند. آرمان عاشق به تدریج منجر به این می‌شود که «محبوب» شاعر عذرایی با عرفان به حاشیه کشیده شود. ترسیم عشق عذرایی گاه آنقدر ویژگی انتزاعی می‌یابد که بی‌اراده احساس می‌کنیم تمام اینها، گویی معشوق شاعرانند... . تنها به کمک برخی نمادهای قراردادی است که شخصیت‌سازی ایجاد می‌شود و احساس عشق شرح داده می‌شود.» (۱۹۸۴: ۲۲۱)

لئوناف، ماه دور از دسترس را «محبوب» قهرمان خویش قرار می‌دهد که خود یک نماد محسوب می‌شود. می‌دانیم که در ادب و فرهنگ فارسی تشبیه سیمای زیبا به ماه و قرص ماه از سابقهٔ طولانی برخوردار است(۴). لئوناف در داستان «خلیل»، چنان‌که پیش‌تر دیدیم از این تعبیر استفاده کرده است. بنابراین لئوناف در این تعبیر کاملاً به فرهنگ ایرانی تکیه داشته است. بنابراین می‌توان چنین نتیجه گرفت که در داستان «خلیل»، نویسنده تحت تأثیر اندیشه‌های عرفانی ادبیات فارسی قرار گرفته و در پی تفصیل همان عشق عذرایی بوده است و عشق مادی و جسمانی در اینجا برای وی مطرح نیست؛ زیرا خلیل و بایالون پس از دانستن اینکه هیچ‌کدامشان ماه و «محبوب» یکدیگر نیستند، می‌گریند و از هم روی می‌گردانند. از سویی دیگر، ماه

1. Фильштинский (Filshtinski)

کاملاً دور از دسترس بشر قرار دارد و نویسنده درصدد نشان دادن تعالی این عشق نسبت به عشق زمینی است که این امر نیز متأثر از همان تعالیم عرفانی شرقی و ایرانی است. چه بسا که این نوع عشق در آثار غنایی روسی توصیف نمی‌شود و در واقع نویسنده در احساسات و عواطف قهرمانان نیز سعی در نشان‌دادن دنیای شرقی آنان دارد. قهرمانانی که دلخسته و عاشق، در پی معشوق خویش‌اند و همواره به عشق می‌اندیشند؛ معشوق همواره دور از دسترس و گریزپاست، عاشق همواره از جبر جدایی گریان و در فغان است. عاشق در نهایت یا گرفتار جنون می‌شود و یا از شدت اندوه فراق می‌میرد. بنابراین لئوناف در نشان دادن این ویژگی اشعار فارسی در اثر خود کاملاً موفق بوده است.

در داستان لئوناف، خلیل نیز پس از عاشق شدن هلاک می‌شود:

«آن‌گاه خلیل برای خویش زمزمه کرد: «آری این اوست! آنچه که در پی‌اش بودم، این چنین نزدیک، و نُه حکیم ندانستند! اینک نزدش می‌روم و سعادت‌مند خواهم بود. از کجا می‌دانستم او نیز چون من این چنین بی‌تاب در انتظار من است؟!» خلیل از میان باغ گذشت و به قلب باغ وارد شد، آنجا که صدای آواز می‌آمد و نور آبی رنگی می‌تابید. او از کنار آبگیرِ پر از آبِ شفاف ماه گذشت و آنجا ماه را دید. خلیل با صدایی که برای خودش نیز قابل شنیدن نبود، زمزمه کرد: «شاید تو هم ماه نباشی، اما به هر صورت من گفته بودم که ماه امتداد باد بهاری است و تو را زاده است!» نزد آن زیبا رفت، ... لطیف و ناگهانی. مانند ماه پیش از نیمه شب. آنگاه تمام حصارها از هم گسیخت؛ ... گفت: «حقیقت دارد ایَ ماه که تو آن ماهی هستی که از آسمان شبانه می‌گذرد؟ بگذار همگان، شبی بی ماه داشته باشند، برای من تو هرگز خاموش نخواهی شد!» ابروان زن با تعجب جنبیدند: «نه! من ماه نیستم. من بایالون دختر خلیلوفِ دهقان هستم. اما مگر تو ماه نیستی که نیمه شب می‌گذرد، که من در انتظارش هستم و چندین روز است که او را می‌خوانم؟»

ـ نه من خلیل هستم. ... . اما مگر تمام قصیدهٔ شبانه‌ات را برای من نبود که می‌خواندی؟

ـ نه، من برای ماه خواندم که نیمه شبان می‌گذرد... اما مگر تو ماه نیستی؟

ـ نه... .

آن‌ها مقابل یکدیگر ایستادند. هر دو جوان و لطیف؛ و گریستند. شاید از این شرم که عشق، زبان آن‌ها را قاصر نکرده بود.

سپس خلیل مُرد. ماه مستقیم در چشمانش تابیدن گرفت و قلبش از عشق جاری شد، بسان آب نار از باغش. مؤذن‌ها بر فراز هرات فریاد برآوردند. در آن هنگام خلیل را صد زبان بود، او به صد زبان فریاد برآورد: آنگاه که امواج عشق

برمی‌خیزند، تو از طوفان و صخره‌ها هراس مدار... .» (لئوناف ۱۹۸۶: ۱۱۴)

بنابراین به نظر می‌رسد لئوناف از رهگذر آشنایی و دلبستگی با ادبیات کلاسیک ایران گنجینهٔ آثار خویش را غنی کرده و آن را به فرهنگ و هنر شرق مزین نموده است. او با نفوذ در درون قهرمانان شرقی خویش، سعی در نشان‌دادن دنیای عمیق درون آن‌ها دارد و به تحلیل روانشناسانهٔ آنان نیز می‌پردازد. خلیل نیز مرگ را به زیستن بدون «محبوب» ترجیح می‌دهد و آنگاه که می‌میرد «محبوب» بر او می‌تابد و گویی این‌گونه جاودانه می‌شود، چراکه پس از مرگ، صد زبان می‌یابد که از عشق بسراید. چنین تصویری از عشق در قهرمان داستان، بازتاب آرمان‌های شرقی شعر کلاسیک ایران را در «خلیل» می‌نمایاند و این امر بیانگر آشنایی نویسنده با عرفان ایرانی است. شاید خواننده، پایان سرنوشت خلیل را تا حدودی مشابه سرنوشت منصور حلاج دریابد، البته نه در روساخت، بلکه در ژرف‌ساخت. گویی در هر دو سرنوشت، مرگ، لحظهٔ وصال معشوق و سعادت است و هر دو مرگ را با آغوش باز پذیرا می‌شوند. اتحاد عاشق و معشوق، حقیقت عشق و یکسانی این دو که نهایت آرزو و مطلوب عاشق است، در ادب عرفانی ایران، بارها مورد بحث قرار گرفته است.

زبان و لحن شخصیت‌های داستان

«زبان شخصیت‌ها در شعرهای عذرایی نیایش‌گرانه، ساده و شفاف است. سخنان عاشق در وهلهٔ اول، وسیلهٔ بیان رنج شدید عاطفی و احساس اوست، نه وسیله‌ای برای بازگویی سرگذشت. او از درگاه خدا ازدیاد عشق را طلب می‌کند و به جای اینکه دنبال رهایی از درد و رنج باشد، بیشتر دربارهٔ وصال ناممکن، سرنوشت بد، ناتوانی‌های بشری و گرفتاری در چنگال جدایی می‌سراید.» (سیدغراب ۲۰۱۲: ۱۹۵)

موضوع این پانزده قصیده اثر لئوناف رنج فراق است که آن را همرنگ قصیده‌های فارسی می‌نماید. نویسنده، معشوق دست‌نیافتنی را از زبان قهرمان خویش می‌ستاید: «آنجا که تویی، برف است، اینجا که منم گل. برف تو بر باغ‌های گل من می‌بارد. بگذار که به زیر برف تو پایمال شوند. بگذار فریاد مرا تنها گوش جان تو بشنود... .» (لئوناف ۱۹۸۶: ۱۱۲) و بدین ترتیب سعی در تقلید از اشعار ایرانی دارد. موضوع اصلی اثر و یا به قول خود نویسنده؛ قصیده‌ها، ستایش زیبایی محبوب و شرح رنج‌های عاشق است:

«تو در مکران[۵] زرد تولد یافتی، همسایه با سرزمین دیباج[۶]، آنجا که هر گودال آبی در خیابانَ‌های مفروش و هر مرواریدی در گوش زنان هراسان سیمای تو را منعکس می‌کنند و تو سبکبال همچون پر قرقاولان بهشتی بر چکاد برفی کوه قاف[۷] افتادی... .» (لئوناف ۱۹۸۶: ۱۱۲)

شخصیت‌های داستان

در داستان‌های عاشقانهٔ عذرایی شخصیت‌ها معمولاً نیمه تاریخی‌اند، اما سرگذشت و هویت آن‌ها کم‌اهمیت‌تر است. در داستان خلیل نیز شخصیت داستان و مکان‌های آن واقعی هستند. تمام ماجرا در شهر هرات اتفاق می‌افتد. قهرمان اصلی داستان، خلیل است؛ پروتوتیپ (الگوی اولیهٔ) شخصیت اصلی داستانِ «خلیل» (۱۹۲۵م.)، سلطان خلیل است.

«خلیل میرزا نوادهٔ تیمور یعنی فرزند میرانشاه پسر تیمور لنگ بود. این امیرزاده مردی ادب‌دوست و باذوق و خوش‌مشرب و سلیم‌النفس و نیک‌خو بود و در سمرقند پس از تیمور به فرمانروایی رسید. خلیل‌سلطان با همگان به خوش‌رویی و نیک‌رفتاری پرداخت. وی خوی محمدی و روی یوسفی با هم داشت و شور ملاحت و نور صباحت توأم. گفتی که نگارندهٔ صنع، نقش زیبایی وی به خامهٔ کاف و نون از حرکات و سکون نیکوتر از آن که تواند بود نگاشته است... .» (عصمت بخارایی ۱۳۶۶: ۵)

او در ابتدا حاکم سمرقند بود و سپس به فرمانروایی ری گماشته شد. در سمرقند به هنگام شکار، عاشق نوازنده‌ای به نام شادملک شد. عاقبت سلطان‌خلیل در ری بیمار شد. محبوبه‌اش شادملک که تبعید شده بود، در همان دم بر بالین او حاضر شد و در کنار پیکر خلیل خود را هلاک کرد. شاهرخ دستور به دفن آن دو در یک مقبره در شهر ری را داد. خلیل به دلیل ستایش هنر و زیبایی از دیگر پادشاهان متمایز بود و خود نیز شعر می‌سرود. نظیر شاه جهان و همسرش که از قریحه و ذوق ادبی برخوردار بودند و در تاج محل کنار یکدیگر دفن شده‌اند و یا لیلی و مجنون که در کنار یکدیگر دفن شدند. ستاری مجنون را از دیدگاه روان‌کاوی، مظهر عشق عذری برمی‌شمارد که رنج کشیدن را دوست دارد، (۱۳۸۵: ۱۹۲) و از آنجا که از درد عشق دیوانه می‌شود و می‌میرد عذری است، (همان: ۵۱۱) و قصهٔ مجنون را نوعی عشق عذرایی با رنگ و بوی عرفانی می‌داند؛ (همان: ۲۱۱)

«بدین معنی که چون آواره و سرگردان عشق، هوای خود را به خدایی گرفته و بردهٔ حرم درونی خویش است ... عارضهٔ مرگ را که تقدیر زندگانی آدمی است، از کل یا مجموعهٔ به‌هم‌پیوستهٔ هستی جدا می‌کند و در تصرف خود می‌گیرد و با دادن هدفی مرموز به آن می‌کوشد تا از مرگ، عنصری نردبانی بسازد که پله‌پله به آسمان می‌رسد، اما چون آسمان را به چشم دل نمی‌بیند، با آن به چاه می‌رود. در اینجا گویی خواست نابودی و نیستی محض، دست‌آویز رستگاری و راه نیل به حیاتی والاتر شده است.» (ستاری ۱۳۸۵: ۲۱۱)

و اما از سوی دیگر آن را ضد عذری برمی‌شمرد: «چون با تشبیب پرده‌دری می‌کند و فضیحت برمی‌انگیزد، یعنی راز عشق را نمی‌پوشد.» (همان: ۵۱۱) دیگر آن‌که،

«عرفانی کردن داستان عشق مجنون، دنبالهٔ طبیعی و جبری حدیث عشقی پاک و عذری است، یعنی عشقی عفیف و ستایندهٔ موجودی برگزیدهٔ بی‌همتا و همین‌که روایات ایرانی غیر عرفانی (یا نیمه عرفانی) نیز خود صبغه و روالی عرفانی می‌یابند، مؤید این معنی است. ... همچنان که داستان حب عذری با اتکاء به حدیثی که از قول پیامبر اسلام (ص) می‌آورند و آن حدیث عاشق کشتهٔ راه عشق پاک را به مقام شهید که زندهٔ جاوید است می‌رساند، معنایی عرفانی می‌یابد و عرفاً در تبیین عشق الهی یعنی عبور از قنطرهٔ عشق مجازی برای نیل به کرانهٔ عشق حقیقی بدان استناد می‌جویند.» (همان: ۵۱۳)

بنابراین از این جهت داستان خلیل با روایت‌های مختلف لیلی و مجنون نیز مانند است. در شعرهای عذرایی عاشق وقتی می‌میرد، معمولاً شهید خوانده می‌شود و آرامگاهش به زیارتگاه تبدیل می‌شود. در حبّ عذری «این عشق همواره به ناکامی منتهی می‌شود و عاشق، مرگ را برتر از وصال جسمانی محبوب خود می‌داند. در پایان، هر دو بر سر این عشق جان می‌باختند.» (نمازعلیزاده و موسوی‌لر ۱۳۹۸: ۲۹۹)

بن‌مایه‌های اصلی داستان

بن‌مایهٔ «عاشق شدن پادشاه» و «درماندگی و ناتوانی حکیمان مختلف از سرزمین‌های دور و نزدیک در درمان بیمار (عاشق)» و «بیمار شدن عاشق» و «تعیین جایزه برای درمان بیمار» نیز بارها در ادبیات کلاسیک ایران مورد استفاده قرار گرفته است که می‌توان به نمونه‌های مختلفی از آن مانند نخستین داستان *مثنوی* موسوم به «کنیزک و پادشاه» اشاره کرد. جمع کردن تیپ‌های شخصیتی پادشاه و کنیز زیباروی (که در داستان «خلیل» جای خود را به دختر دهقان داده

است) و حکیمان عاجز از درمان، در کنار هم، در بسیاری از حکایت‌های ایرانی از جمله در *اقبال‌نامه* در «افسانهٔ ارشمیدس و کنیزک چینی» (نظامی ۱۳۸۷: ۶۳) در قصهٔ *هفت‌پیکر* در داستان «بهرام‌شاه و کنیزک چینی و وزیر حکیم او» (نظامی ۱۳۳۴: ۱۰۷)، در سلسلة الذهب در داستان «عاشق شدن شاه ترمذ بر کنیزک خود» (جامی ۱۳۶۸: ۲۷۹) و بسیاری دیگر پیشینهٔ تاریخی دارد.

بن‌مایهٔ «شکار رفتن پادشاه همراه خدم و حشم و مواجه شدن با معشوق» نیز در بسیاری از داستان‌های ایرانی از جمله به شکار رفتن بهرام و جدا افتادن او از لشکر (فردوسی ۱۳۷۴، ج۷: ۳۰۴)، جدا ماندن کسری از همراهان در میدان شکار (همان ج۸: ۲۶۶)، داستان رفتن ابراهیم ادهم به شکار (هجویری ۱۳۸۳: ۱۵۸) و بسیاری دیگر تکرار شده است.

«عجز حکیمان در درمان بیمار» نیز بن‌مایهٔ بسیاری از داستان‌های ایرانی است؛ از جمله عجز حکیمان در درمان یکی از خویشان قابوس‌بن وشمگیر که به درد عشق گرفتار آمده بود و درمان وی توسط ابوعلی سینا در *چهار مقاله* (نظامی ۱۳۳۴: ۷۸) که سیداسماعیل جرجانی نیز در *ذخیرهٔ خوارزمشاهی* به آن اشاره کرده است. عجز حکیمان در درمان بیماری امیرمنصور سامانی و درمان وی توسط زکریای رازی در *چهار مقالهٔ* (همان: ۱۱۸)، درماندگی حکیمان در درمان بیماری دختران پادشاه و وزیر در افسانهٔ خیر و شر (همان: ۲۸۵) و بسیاری دیگر... .

بن‌مایهٔ «تعیین جایزه برای درمان بیمار» و «درماندگی و ناتوانی در مداوای بیمار (عاشق)» در روایت *چهار مقاله* (همان: ۷۸) و *فردوس‌الحکمه* (ربن طبری ۱۹۲۸: ۵۳۸) و بسیاری حکایت‌های دیگر وجود دارد.

ماجرای داستان «خلیل» نیز از لحاظ تاریخی به قرن ۱۵میلادی مربوط می‌شود، در دورهٔ سلطنت سلطان‌خلیل تیموری و در شهر هرات اتفاق می‌افتد؛ دوره‌ای که مربوط به شاعران بزرگی چون جامی و یا نقاشان چیره‌دستی چون کمال‌الدین بهزاد در هرات است. ماجرای سلطان‌خلیل و دلدادگی‌اش در ادبیات فارسی نمود چندانی نیافته است. این داستان نمونه‌ای در *مثنوی* مولانا دارد که با آن شباهت دارد؛ در *مثنوی* مولوی در دفتر اول در ادامهٔ نی‌نامه در «حکایت پادشاه و کنیزک» به عاشق شدن پادشاهی در هنگام شکار اشاره‌ای کوتاه شده است:

بشنوید ای دوستان این داستان　　خود حقیقت نقد حال ماست آن
بود شاهی در زمانی پیش از این　　ملک دنیا بودش و هم ملک دین

اتفاقاً شاه روزی شد سوار با خواص خویش از بهر شکار
یک کنیزک دید شه بر شاهراه شد غلام آن کنیزک پادشاه
مرغ جانش در قفس چون می‌تپید داد مال و آن کنیزک را خرید
(مولوی ۱۳۸۶: ۶)

البته از آنجا که حیات مولانا از لحاظ زمانی به دورهٔ پیش از دورهٔ تیموری مربوط می‌شود، مأخذ این حکایتِ مولانا نمی‌تواند ماجرای سلطان‌خلیل تیموری باشد، اما به نظر می‌رسد که لئوناف تحت تأثیر ابیات مولانا بوده است و به دلیل مشابهت‌های انکارنشدنی اثرش با این ابیات، به احتمال قریب به یقین، یکی از منابع الهام لئوناف بوده است. نکتهٔ قابل توجه این است که حکایت مولانا نیز در سمرقند یعنی در محل حکومت اولیهٔ خلیل‌میرزا رخ داده است. صحنهٔ شکار و عشق ناگهانی پادشاه در اثر لئوناف و مولانا مشابه هستند، البته در اثر لئوناف مفصل‌تر است، مولانا بدون اشاره به زمان وقوع حادثه، به حکایت پرداخته است، اما لئوناف به زمینهٔ تاریخی اثر بیشتر توجه کرده است. شایان ذکر است که میرزاخلیل، ممدوح عصمت بخارایی، شاعر هم‌عصر خویش بوده است. بیش از نیمی از دیوان عصمت بخارایی در ستایش این سلطان است.

عصمت بخارایی «لقب شعری و تخلصش نصیری است و او تخلص خود را از لقب نخستین ممدوحش، نصیرالدین‌خلیل نوادهٔ تیمور برداشت... حقیقت امر آن است که در قصاید خود، گاه تخلص نصیر و گاه اسم خود عصمت را می‌آورد... چنان‌که از اشعار شاعر برمی‌آید، تخلص نصیری را سلطان‌خلیل بدو داده است.» (۱۳۶۶: ۵)

در «قصیدهٔ دو عالم» داستان «خلیل» که در حقیقت به دیدار دو پیر حکیم از خلیل به جهت درمانَ اَو مربوطَ می‌شود؛ یکی از مردان می‌گوید که او را به اشتباه به جای برادرش عمادالدین از بغداد آورده‌اند و برادر حکیمش، مرده است. خلیل در پاسخ به او می‌گوید: «برادرت کار خوبی کرد که مُرد؛ در واقع او به سخنان محمد سیّاح عمل کرد: هرگاه حکیمان از دنیا بروند، زمین مانند گردویی پوسیده خواهد لرزید.» (لئوناف ۱۹۸۶: ۱۱۴)

در *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*، اوتاد این‌گونه تعریف شده است:

«اوتاد در لغت به معنی میخ‌هاست. در *قرآن کریم* از کوه‌ها به عنوان اوتاد ارض یاد شده است که در کتب، روایات آن را به گروه‌های مختلف اولیاء تعبیر و تفسیر

کرده‌اند. در روایات شیعه، واژهٔ اوتاد گاه به پیامبر (ص) و ائمهٔ دوازده‌گانه (ع) و گاه به گروهی از اولیا اطلاق شده است که در سلسله مراتب ابدال و عبّاد و سیّاح قرار دارند و از محبوب‌ترین بندگان خدا هستند.» (*دایرةالمعارف بزرگ اسلامی* ۱۳۸۰: ۴۱۰)

در یکی از روایات، ابن‌مسعود از پیامبر گرامی اسلام (ص) چنین نقل می‌کند: «پیوسته چهل نفر از امت من هستند که قلب‌هایشان همانند قلب حضرت ابراهیم است. خداوند به وسیلهٔ آن‌ها بلاها را از اهل زمین دور می‌گرداند که به آنان ابدال گفته می‌شود... .» (طبرانی ۱۳۸۷: ۲۲۴)

به نظر می‌رسد سخنان خلیل در خصوص از دنیا رفتن حکیمان و لرزش زمین اشاره‌ای به این روایات داشته باشد و در واقع حکیمان در این داستان هم‌پایهٔ اوتاد قلمداد شده‌اند که بدون آن‌ها زمین تعادل خود را از دست خواهد داد. در ضمن باید توجه کرد که خلیل از زبان سیّاح نقل قول می‌کند که در این روایات در زمرهٔ محبوب‌ترین بندگان خداوند به شمار می‌آیند.

در قسمت «قصیده در باب حکمت چهار پیر نخست» داستان، این‌گونه آمده است:

«خلیل روی سخن خویش را به پیر سوم کرد: تو دربارهٔ آنچه که بتواند درد مرا بکاهد چه می‌دانی؟ حاجی بکتاش، در حالی‌که پایش را بر زمین می‌کوبید، این‌گونه پاسخ داد: ـ من؟ خواهم گفت. وقتی جلال‌الدین رومی با قلم صوفی را به تنگ آورد، شراب شیرین غزل از قلبش چنین بیان کرد: کعبهٔ دل را بسیار طواف کن و آنجا به سنگ مقدس قلبت بکوب، زیرا همه‌چیز در آن است. هر چه خارج از آن، هیچ است. جدم احمد اسَوی می‌گفت: قلبت را بر کف دست بگذار و بر آن سنگ بزن، اگر با مار آرزو گزیَده شد.» (لئوناف ۱۹۸۶: ۱۱۳)

این تعبیر ناشی از این دیدگاه عارفان است که پاره‌ای به طواف کعبه می‌روند و حاجی می‌شوند؛ گروهی کعبه به زیارت و طوافشان می‌آید و حاجی می‌شوند. از همین مضمون، یعنی «طواف کعبه دل» به جای «طواف کعبهٔ گِل» در دیوان شمس مولانا نیز یاد شده است. مولانا حج روحانی را بر حج جَسمانی اولی می‌داند، چرا که دل هر انسان صاحب‌دلی می‌تواند قرارگاه حضرت حق باشد. در این غزل دل پیر، خانهٔ خداست و باید گرد آن طواف کرد:

ای قوم به حج رفته کجایید، کجایید — معشوق همین جاست بیایید، بیایید
معشوق تو همسایهٔ دیوار به دیوار — در بادیه سرگشته، شما در چه هوایید؟

گر صورت بی صورت معشوق ببینید — هم خواجه و هم خانه و هم کعبه شمایید
ده بار از آن راه بدان خانه برفتید — یک بار از این خانه برین بام برآیید
آن خانه لطیف است، نشان‌هاش بگفتید — از خواجه آن خانه نشانی بنمایید
یک دستهٔ گل کو؟ اگر آن باغ بدیدید — یک گوهر جان کو، اگر از بحر خدایید؟
با این همه آن رنج شما گنج شما باد — افسوس که بر گنج شما، پرده شمایید
(مولوی ۱۳۶۳: ۶۵)

مولانا همچنین در دفتر اول *مثنوی* نیز به این مطلب عنایت دارد:

گفت پیغمبر که حقّ فرموده است — من نگنجم در خم بالا و پست
در زمین و آسمان و عرش نیز — من نگنجم، این یقین دان، ای عزیز
در دل مومن بگنجم، ای عجب — گر مرا جویی، در آن دل‌ها طلب
(۱۳۸۶: ۱۰۹)

موضوع «طواف کعبهٔ دل» به غیر از مولانا که نویسنده خود به آن اشاره داشته، مورد توجه بسیاری از شاعران در ادبیات عرفانی ایران قرار گرفته است که از آن‌جمله می‌توان به عین‌القضات همدانی اشاره کرد: «ای عزیز، بدان که راه خدا نه از جهت راست است و نه از جهت چپ، و نه بالا و نه زیر، و نه دور و نه نزدیک. راه خدا در دل است و یک قدم است. دَع نَفسَکَ و تَعال، مگر از مصطفی علیه‌السلام نشنیده‌ای که او را پرسیدند: «أین الله؟ فَقال: فی قُلوب عباده المُومنین»؛ «خدا کجاست؟ گفت: در دل بندگان خود»، «قَلبُ المُومن بَیتُ اللهَ» این باشد. دل طلب کن که حج، حج دل است. دائم که گویی دل کجاست؟ دل آنجاست که «قَلبُ المُؤمنُ بَینَ اصبَعین من أصابع الرَحمن»؛ «دل مؤمن میان دو انگشت از انگشتان خداوند است.» (۱۳۷۷: ۹۳ـ۹۲) در قسمت دوم سخنان پیر حکیم اشاره‌ای به زدن سنگ بر قلب شده است که یادآور رَمی جَمَرات (سنگ زدن به شیطان) در مراسم حج دارد. در این‌جا نیز این تفکر عرفانی که فرشته و ابلیس در درون انسان است، به چشم می‌خورد.

یکی دیگر از حکیمان با نام مصطفی و اهل خراسان در پاسخ به پادشاه چنین گفت:

> «فقط آن‌ها که برای مرگ در نظر گرفته شده‌اند، به دنیا می‌آیند و مرگ بدتر از زندگی نیست؛ زیرا نه تنها قلبی که از عشق سرشار است می‌میرد، بلکه هر آنچه که با عشق آمیخته است، خواهد مرد. تو مرا فرا خواندی، چون از مرگ می‌هراسی. از چه می‌هراسی، اگر می‌خواهی که قلبت از عشق سرشار شود؟» (لئوناف ۱۹۸۶: ۱۱۳)

پیشنهاد مرگ برای درمان عشق یادآور داستان سلامان و ابسال جامی است که تدبیر وزیر حکیم پادشاه برای رهایی سلامان از این عشق، هلاکت ابسال است.

خلیل برای نویسندهٔ روس، نمونهٔ یک مجنون دردمند است که به شیدایی و جنون از عشق ماه گرفتار شده است. خلیل از یک سو ویژگی‌های مجنون را دارد و از سویی دیگر بی‌شباهت به فرهاد نیز نیست. از سویی دیگر با ویژگی‌هایی چون کم‌تحمل بودن در رسیدن به آرزوها و این عشق، یادآور حاکمان قصه‌های «هزار و یک شب» است.

سبک داستان لئوناف از لحاظ وزن، آهنگ و کلام تا حدی شبیه به «*بلبل‌نامه*» شیخ فریدالدین عطار نیشابوری است. البته منظور ترجمهٔ اثر به زبان روسی است(۸). در ذیل نیز آغاز اصل شعر به فارسی آورده شده است:

به توفیق خدای صانع پاک — که دانش می‌دهد بر ملک و افلاک
ز *بلبل‌نامه* بیتی چند گویم — چو آب رفته باز آمد به جویم
قلم برگیر و راز دل عیان کن — سرآغازش به نام غیب‌دان کن
خداوندی که جز وی کس نشاید — که تا بر بندگان روزی گشاید
قلم می‌شد به سر از درد هجران — همی بارید خون بر شکل باران
چو بر کافور مشک ناب داده — به زنجیرش سراسر آب داده
قلم غواص دریای معانی — سخن‌هایش همه چون در کانی
ز بهر دردمندان غم‌گساری — بماند تا قیامت یادگاری

(عطار نیشابوری ۱۳۸۹: ۴)

صرف‌نظر از اینکه دو بیت اول آغاز *بلبل‌نامه* ترجمه نشده است (ترجمهٔ آن توسط برتلس[1] به روسی در پی‌نوشت ذکر شده است)، ترجمهٔ باقی ابیات نیز چندان دقیق نیست. ولیکن این تنها ترجمهٔ موجود به زبان روسی بوده که لئوناف نیز تحت تأثیر آن بوده است. وی نیز چنین آغازی برای اثر خود می‌نویسد، تقریباً با همان سبک و سیاق ترجمهٔ برتلس، البته با مقایسهٔ شعر اصلی به زبان فارسی و ترجمه متن روسی آن، نمی‌توان به طور دقیق به این نتیجه رسید، اما ترجمهٔ روسی شعر و متن اصلی روسی «خلیل» چنین نتیجه‌ای را می‌تواند در بر داشته باشد، چه بسا که لئوناف تنها به ترجمهٔ «*بلبل‌نامه*» دسترسی داشته و برای او قابل فهم بوده است و نه اصل آن به زبان فارسی. برای مقایسهٔ بهتر برای روسی‌دانان،

1. Бертельс (Bertels)

متن اصلی آغاز داستانِ «خلیل» در اینجا و سپس ترجمهٔ آن آورده می‌شود:

«Дай мне чубук и кофе, или кинь серебряный грош на коврик мне, или тихое салям скажи мне, если ты торгуешь керманским тмином, или льстивыми месневи, или крупинками мудрости твоей, — я подарю тебе четырнадцать касыд про Халиля, о котором не осталось памяти в сердцах людей, ибо он не проливал чужой крови, не раздавливал чужих сердец напрасными мечтами и не строил лишних городов.» (Леонов 1986: 111)

و اما ترجمهٔ قصیدهٔ آغازین داستان «خلیل» چنین است:

«مرا چپق و قهوه‌ای ده، یا برایم پشیزی نقره‌ای بر قالیچه بینداز، یا سلامی آرام بر من گو. اگر تو با زیرهٔ کرمان یا مثنوی مدیحه‌گو یا با اندکی حکمت معاوضه می‌کنی، من تو را چهارده قصیده دربارهٔ خلیل ارمغان می‌کنم. دربارهٔ او که در قلوب مردمان باقی نماند، چراکه قلوب دیگران را با آرزوهای عبث پایمال نکرد و شهرهای بسیار نساخت.» (لئوناف ۱۹۸۶: ۱۱۱)

به عبارت دیگر هر دو اثر از لحاظ ساختار، ظاهری تقریباً یکسان دارند: هر دو آغازی دارند که در آن خالقِ اثر به علت نگاشتن اثر اشاره می‌نماید و به قسمت‌هایی نسبتاً کوتاه تقسیم‌بندیَ و عنوان‌بندی شده است. هر دو اثر نیز با دعا به پایان می‌رسند.

در داستان «خلیل» کلمات فارسی و یا عربی پرکاربرد در زبان فارسی بسیار استفاده شده است: سلام، کرمان (همان: ۱۱۱)، فرمان، ابلیس، کوه قاف، سیمرغ، اذان، فرسخ، شاهرخ و دهقان (همان: ۱۱۲)، همای، مسجد، مرید، شربت، دنیا، مبارک، همدان، کوه الوند، اصفهان و جلال‌الدین رومی (همان: ۱۱۳)، مؤذن و صاحب (همان: ۱۱۴)، *قرآن*، حدیث و خراسان (همان: ۱۱۵) و بسیاری مکان‌ها و یا اسامی و ماه‌های عربی مانند ماه صفر، کعبه (همانجا)، بغداد، موسی، محمد و تسنیم (همان: ۱۱۳)... این مسأله بیش از پیش فضای داستان را شرقی می‌نماید. این فضای شرقی نه تنها در کلمات شخصیت‌ها و راوی، بلکه در رفتار قهرمانان نیز دیده می‌شود. بنابراین نویسنده کَلمات و زبان شرقی داستان را با ارزش‌های مذهبی و فرهنگی شرقی تلفیق نموده است و جهانی کاملاً شرقی را در اثر خود به خوانندگان روس نمایانده است. توجه به تاریخ، ادبیات عامه و اسطوره‌های شرقی از اصلی‌ترین ابزار لئوناف برای ساخت و نمایش مشرق زمین در آثارش است.

گوستاو لوبون[1] در *تاریخ تمدن اسلام و عرب*، دربارهٔ تأثیرگذاری تمدن اسلامی بر غرب می‌نویسد:

> «ما در این مقام کوشش کرده و این مسأله را به ثبوت خواهیم رساند که تمدن اسلامی به قدری که در شرق تأثیر بخشیده، در غرب نیز همان‌قدر مؤثر واقع شده و بدین وسیله اروپا داخل در تمدن گردیده است. این تأثیر در غرب کمتر از مشرق زمین نبوده است. ولیکن در این مایه، فرقی که وجود دارد در نوع این دو اثر است. به این معنی که در مشرق بیشتر در قسمت مذهب، زبان، صنایع و فنون بوده و در مغرب اولاً در قسمت مذهبی هیچ مؤثر واقع نشده و در قسمت صنایع و حرف و زبان تأثیر آن خیلی کم بوده، ولی در قسمت علوم و ادبیات و اخلاق اثر آن بی‌حد و حصر بوده است.» (۱۳۸۷: ۶۰۷)

چنان‌که در داستان «خلیل» نیز ملاحظه شد، تأثیر از مشرق زمین در جهات مختلف بوده است. لئوناف از سویی تحت تأثیر زبان‌های شرقی بوده، کاربرد کلمات فارسی و عربی در متن داستان گواه این مسأله است، و از سویی دیگر از لحاظ صنایع و فنون و سبک، وی سعی در تقلید از سبک آثار کلاسیک ایرانی دارد؛ هر چند آنچه که وی، آن را قصیده می‌نامد، در ساختار با قالب قصیده در شعر فارسی یکسان نیست، اما به لحاظ محتوا و اجزا شباهت بسیار دارد، مانند ستایش ممدوح و... ساختار داستان وی شبیه به ساختار «*بلبل‌نامهٔ*» شیخ فریدالدین عطار نیشابوری نیز هست، و پانزده قصیده با نام‌های مجزا برای آن قائل می‌شود. زبان اثر نیز تا حدودی مشابه نثر مسجع فارسی است. ترسیم یک قهرمان با ویژگی‌های اخلاقی مشابه قهرمانان ایرانیِ آثار کلاسیک ادبیات فارسی گواه دیگری از تأسی جستن این نویسنده به ادبیاتِ ایران است. ترسیم عشق به شیوهٔ عذرایی و متداول اشعار کلاسیک ایرانی و پرداختن به مفاهیم مشترک با ادبیات فارسی مانند «طواف کعبهٔ دل» از دیگر محورهای اصلی داستان لئوناف محسوب می‌شود.

نتیجه

داستان «خلیل» جلوه‌هایی از ادبیات فارسی و اندیشه‌های عرفان اسلامی را می‌نمایاند. این داستان مأخذی واحد ندارد و لئوناف آگاهانه یا ناآگاهانه،

1 .Gustave Le Bon

بن‌مایه‌های گوناگون را از روایات فارسی و شرقی در داستان خود به کار گرفته است. این روایات، شباهت تام با داستان مورد نظر ما ندارند، بلکه لئوناف با هنرمندی خود توانسته است با تلفیق آن‌ها داستانی جدید خلق نماید.

ایجاد فضایی شرقی به کمک استفاده از تعداد زیادی از واژه‌های فارسی در متن، استفاده از شخصیت‌های واقعی متعلق به تاریخ ایران، تأسی از فرهنگ و ادبیات شرقی و ایرانی، انعکاس عشق عذرایی به سبک ادبیات کلاسیک ایرانی، پرداختن به مفهوم «طواف کعبهٔ دل» که در ادبیات عرفانی مکرر به آن پرداخته شده، توصیف قهرمانانی با ویژگی‌های قهرمانان مشهور ادبیات ایران، موقعیت زمانی ـ مکانی (کرونوتوپ) متعلق به ایران زمین، پرداختن به بن‌مایه‌های مشترک مانند «عاشق شدن پادشاه بر کنیز هنگام شکار»، «بیمار شدن عاشق»، «ناتوانی حکیمان در درمان عاشق»، «تعیین جایزه برای درمان بیمار» و... در داستان، از مواردی هستند که می‌توان از آن‌ها به عنوان روابط موروثی و بینامتنی اثر «خلیل» اشاره کرد. با واکاوی داستان مورد نظر، این تأثیرات به خوبی قابل مشاهده هستند و چنان که گذشت درک چگونگی تلاقی متون دیگر در اثر مذکور منجر به درک بهتر آن می‌شود.

دربارهٔ روابط موروثی و بینامتنی اثر لئوناف با ادبیات فارسی باید گفت وی به معنای کامل نتوانسته است در کنه آثار شرقی نفوذ نماید. بیشتر این تأثیر در سطح روساخت باقی مانده و به دلایل بسیاری مانند ترجمه نشدن آثار ایرانی و یا ترجمهٔ نامناسب از آن‌ها، نویسنده نتوانسته است به شناخت کامل و جامعی که شایستهٔ آثار کلاسیک ایرانی است، دست یابد. لیکن همین مقدار تأثر از ادب فارسی و ادبیات عرفانی قابل تعمق است.

پی‌نوشت

(۱) شرق‌شناس بزرگ معاصر روسیه، ویاتکین، کار نویسندگان، هنرمندان و اندیشمندان روسیه را به کار سخت و جالب زنبور عسل تشبیه کرده است که به دوردست‌ها به سوی گل‌های زیبا و افسانه‌ای پرواز می‌کنند، ولی در نهایت به کندو برمی‌گردند و شهد با ارزش گل‌های دوردست را به شانه‌های کندوی خودشان می‌رسانند. نویسندگان روسیه هم به ویژگی‌های مثبت و با ارزش آداب دیگر ملل توجه دارند و ارزش‌ها در آثارشان انعکاس پیدا کرده‌اند. در آثار اصیل ادبی روسیه ردّپا و حتی تأثیر فرهنگ و ادبیات ملل مختلف غرب و شرق دیده می‌شود؛ به تعبیر ویاتکین عسل طلایی روسیه هم از غرب و هم از شرق جمع‌آوری شده

است.» (کریمی مطهر ۱۳۹۰: ۸۱)

(۲) بایالون به روسی: (Баялунь)؛ در ریشه این نام، کلمه Луна بـه معنـای مـاه (در روسـی) مستتر است و انتخاب آن از جانب نویسنده بیهوده نیست.

(۳) خلیلوا شهرت بایالون (قهرمان زن داستان) است. چنان‌که در متن داسـتان از زبـان بایـالون اشاره شده است که وی دختر خلیلوف دهقان است. در زبـان روسـی پایانـهٔ صـرفی اُوا بـرای فامیل زنان و اُف برای فامیل مردان به کَار می‌رود. انتخاب نام خلیـل بـرای قهرمـان داسـتان و خلیلوا برای فامیل قهرمان زن، نمی‌تواند چندان بی‌دلیل باشد و شاید نویسنده قصـد داشـته بـه وحدت وجود عاشق و معشوق اشاره‌ای داشته باشد.

(۴) ر.ک. به مقالهٔ «نام‌های شاعرانهٔ معشوق در غزلیات خاقـانی، نظـامی و سـعدی»، تـألیف م. چرمگری عمرانی (۱۳۸۷).

(۵) مکران سرزمینی ساحلی و تاریخی در جنـوب شـرقی بلوچسـتان ایـران و جنـوب غربـی پاکستان است.

(۶) دیباج در لغت به معنای پرنیان می‌باشد و سرزمینی است بین هند و چین.

(۷) در متن روسی نیز همین واژه قاف(Каф) استفاده شده است.

(۸) این ترجمه را برتلس به‌صورت نثر انجام داده است. آغاز «*بلبل‌نامه*» کـه اصـل آن در مـتن مقاله ذکر شد، این‌گونه ترجمه شده است:

«Возьми калам и поведай тайну сердца, начни рассказ во имя тайноведа господа: ему лишь одному пристало ниспосылать рабам хлеб насущный. Небосвод от него получил высоту, земля — низины, от него два мира получили облачение бытия. Он возвышает этот зеленый небесный свод, он зажигает расплавленное золото солнца» (Аттар).

کتابنامه

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

اخگری، محمد. ۱۳۸۹. «تأثیر عرفان اسلامی بر ادبیات غرب». *کیهـان فرهنگـی*. ش ۲۸۵و۲۸۴. صص۳۹ـ۳۲.

بخارایی، عصمت. ۱۳۶۶. *دیوان عصمت بخارایی*. چ ۱. تهران: تالار کتاب.

تودوروف، تزوتان. ۱۳۹۳. *منطق گفتگویی میخاییـل بـاختین*. ترجمـهٔ داریـوش کریمـی. چ ۳. تهران: مرکز.

جامی، عبدالرحمن. ۱۳۶۸. *هفت‌اورنگ*. تصحیح مدرس گیلانی. چ ۵. تهران: سعدی.

خلیلی جهان‌تیغ، مریم. ۱۳۸۶. «خلاقیت بینامتنی در دیوان حافظ و ولای حیدر آبـادی». *مجلـهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان بلوچستان*. س۵. صص۱۴ـ۵.

داد، سیما. ۱۳۷۵. *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چ ۲. تهران: مروارید.
دایرةالمعارف بزرگ اسلامی. ۱۳۸۰. ج ۱۰. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
ربن طبری، علی‌بن سهل. ۱۹۲۸م. *فردوس الحکمه فی الطب*. تصحیح محمد زبیر صدیقی. برلین: آفتاب.
رضایی دشت ارژنه، محمود. ۱۳۸۸. «نقد و تحلیل قصه‌ای از مرزبان نامه بر اساس رویکرد بینامتنیت». *مجلهٔ نقد ادبی*. س ۱. ش ۴. صص ۵۱ـ۳۱.
روب گری‌یه، آلن و دیگران. ۱۳۵۶. *وظیفهٔ ادبیات*. ترجمهٔ ابوالحسن نجفی. تهران: نیلوفر.
ستاری، جلال. ۱۳۸۵. *حالات عشق مجنون*. چ ۲. تهران: توس.
سیدغراب، علی‌اصغر. ۱۳۹۰. «مجنون و شخصیت‌های عاشقانه عذرایی». *ایران‌نامه*. س ۲۷. ش۴. صص ۲۰۱ـ۱۹۲.
صفوی، کوروش. ۱۳۷۶. *مناسبات بینامتنی. دانشنامهٔ ادب فارسی به سرپرستی حسن انوشه*. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
طبرانی، سلیمان‌بن احمد. ۱۳۸۷. *المعجم الکبیر*. ج ۱۰. تهران: موعود.
عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین. ۱۳۸۹. *بلبل‌نامه*. تهران: نشر الکترونیکی تاریخ ما.
عین القضات همدانی. ۱۳۷۷. *تمهیدات*. چ۵. تهران: منوچهری.
فردوسی، حکیم ابوالقاسم. ۱۳۷۴. *شاهنامه فردوسی*. به کوشش سعید حمیدیان. ج۷. تهران: داد.
کریمی‌مطهر، جان‌اله و مرضیه یحیی‌پور. ۱۳۹۰. *الکساندر پوشکین و مشرق زمین*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
گراهام، آلن. ۱۳۸۰. *بینامتنیت*. ترجمهٔ پیام یزدانجو. ویراست ۲. تهران: مرکز.
لوبون، گوستاو. ۱۳۸۷. *تاریخ تمدن اسلام و عرب*. مترجم: محمدتقی فخر داعی گیلانی. ناشر: دنیای کتاب تاریخ.
مکاریک، ایرناریما. ۱۳۸۹. *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه
مولوی، جلال‌الدین محمد. ۱۳۶۳. *کلیات شمس*. تصحیح فروزانفر. ج ۲. چ ۳ تهران: امیرکبیر.
ـــــــــــــ ۱۳۸۶. *مثنوی معنوی*. به اهتمام توفیق سبحانی. چ ۷. تهران: روزنه.
نامور مطلق، بهمن. ۱۳۹۰. *درآمدی بر بینامتنیت. نظریه‌ها و کاربردها*. تهران: سخن.
نظامی عروضی، احمدبن عمربن علی. ۱۳۳۴. *چهار مقاله*. تصحیح محمد قزوینی. تهران: دانشگاه تهران.
نظامی گنجوی، الیاس بن‌یوسف. ۱۳۸۷. *کلیات نظامی گنجوی، اقبال‌نامه*. تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی. تهران: افکار.
نمازعلیزاده، سهیلا و اشرف السادات موسوی‌لر. ۱۳۹۷. «نگرش عارفانهٔ احمد غزالی و استحالهٔ عشق عذری لیلی و مجنون». *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. س۱۴. ش۵۵. صص ۳۱۱ـ۲۹۳.
هجویری، علی‌بن عثمان. ۱۳۸۳ .*کشف المحجوب*. تصحیح محمود عابدی. تهران: سروش.

Russian sources
Алексеева Л. Ф. и др. 2012. *История русской литературы XX века*: в 4 кн. Кн. 3: 1940-1960-е годы, М.: Студент.
Аттар Ф., *Книга о соловье*. 1923. Перевод Бертельса, М.: Восток.
Горький М. 1953. *О том, как я учился писать*. Собр. соч. в тридцати томах, т. 24, М: Гослитиздат.
Исакова И. Н. 2004. "Чернец Л. В.". *Конференция литературоведов-компаративистов в МГУ*. № 4. (филология) с. 236-240.
Леонов, Л. М. 1986. *рассказы и повести*. Л.: Лениздат.
Фильштимский И. М. 1984. Арабская литература// История всемирной литературы: В 9 т. Т. 2. М.: Наука.

References

Ahmadī, Bābak. (1991/1370SH). *Sāxtār-e ta 'vīl-e matn*. Tehrān: Markaz.

Axgarī, Mohammad (2010/1389SH). "Ta 'sire erfāne eslami bar adabiāte garb", *Keyhān-e Farangī*.

Attār Neyšābūrī, Šeyx Farīdoddīn. (2010/1389SH). *Bolbol-nāme*. Tehrān: Našr-e Elekteronīkī-ye Tārīx-e mā.

Balxī, Jalāloddīn Mohamad. (2007/1386SH). *Masnavī ma'navī.* With the Effort of Towfīq Sobhānī. Tehrān: Rozane.

———————————. (1984/1363SH). *Kollīyāt-e šams-e tabrīzī* .With the Effort of Badī'ozzamān Forūzānfar. 3rd ed. 2nd Vol. Tehrān: Amīrkabīr.

Boxārāyī, Esmat. (1987/1366SH). *Divān-e Esmat-e Boxārāyī.* 1st ed. Tehrān: Talār-e ketāb.

Dād, Sīmā. (1996/1375SH). *Farhang-e Estelāhāt-e adabī*. 10th ed. 2nd Vol. Tehrān: Morvārīd.

Dāyeratolma'ārеf*-e bozorg-e eslāmī*. (2001/1380SH). 10th Vol. Tehrān: Markaz-e Dāyeratolma'āref-e bozorg-e eslāmī.

Eynolqozāt-e Hamedānī. (1998/1377SH). *Tamhīdāt*. 5th Vol. Tehrān: Manūčehrī.

Ferdowsī, Abolqāsem. (1995/1374SH). *Šāhnāme*. With the Effort of Sa'īd Hamīdīyān. Tehrān: Dād.

Graham, Alen. (2001/1380SH). *Beynāmatnīyat (Intertextuality)*. Tr. by Payām yazdānjū. 2nd ed. Tehrān: Markaz.

Hojvīrī, Ali ebn-e Osmān. (2004/1383SH). *Kašf-almahjūb*. Ed. By Mahmūd Ābedī. Tehrān: Sorūš.

Jāmī, Abdorrahmān. (1989/1368SH). *Haft owrang*. Ed. by Modarres Gīlānī. 5th ed. Tehrān: Sa'adī.

Karīmī Motahhar, Jānolāah and Marzīye Yahyāpūr. (2011/1390SH). *Alexānder Pūškīn va mašreq-zamīn*. Tehrān: Pažūhešgāh-e Olūm-e Ensānī va Motāle'āt-e Farhangī.

Xalīlī Jahāntīq, Maryam. (2007/1386SH). "Xallāqīyat-e beynāmatnī dar divan-e Hāfez va Velā-ye Heydarābādī". *Pažūheš-nāme-ye Adab-e Qenāyī (Zabān va Adabīyāt-e Fārsī)*. Year 5. No. 9. pp. 5-14.

Le Bon, Gustave. (2008/1387SH). *Tārīx-e tamaddon-e eslām va arab*. Tr. By Mohammad Taqī Faxr Da'ī Gīlānī. Tehrān: Donya-ye ketāb-e Tārix.

Makaryk, Irna Rima. (2010/1389SH). *Dāneš-nāme-ye nazarīe-hā-ye adabī-ye mo'āser (Encyclopedia of Contemporary Literary Theori)*. Tr. by Mehrān Mohājer & Mohammad Nabavī. Tehrān: Āgah.

Namāz Alizādeh Soheilā; Mousavilar Asharf-o-Sādat. (2018/1397). *The Mystical Attitude of Ahmad Ghazali and Transformation of Pure Love of Layla and Majnun,* Mytho-Mystic Literature, Vol 14, No 55, pp. 293-311.

Nāmvar Motlaq, Bahman. (2011/1390SH). *Darāmadī bar beynāmatnīyat: nazarīye-hā va kārbord-hā*. Tehrān: soxan.

Nezāmī Arūzī, Ahmad ebn-e Omar ebn-e Alī. (1955/1334SH). *Čāhār maqāle*. Ed. By Mohammad Qazvīnī. Tehrān: Tehrān university.

Nezāmi Ganjavi, Elyas-ebne- Ucef. (2008/1387SH). kolliāt, *Eghbālnāme.* With the Effort. Edition and Explanation by Hassan Vahid Dastgerdi. Tehrān: Afkār.

Rabn-e Tabarī, Alī ebn-e Sahl. (1928/1306SH). *Ferdows al-hekmat fī al-teb*. Ed. by Mohammad Zobeir Sedīqī. Berlin: Āftāb.

Robbe-Grillet, Alain et al. (1997/1356SH). *Vazīfe-ye adabīyāt*. Tr. by Abolhasan Najafī. Tehrān: Nilūfar.

Rezāyī Dašt Aržane, Mahmūd. (2009/1388SH). "Naqd va tahlīl-e qesse-yī az marzbān-nāme bar asās-e rūykard-e beynāmatnīyat". *Naqde Adabī*. No. 4. pp. 5-31.
Sattārī, Jalāl. (2006 /1385SH). *Hālāt-e ešq-e Majnūn*. Tehrān: Tūs.
Safavī. Koroš. (1997/1376SH). *Monāsebaāt-e beynāmatnī*. Tehrān: Saāzmān-e Čāp va Našr.
Seyyed Qorāb. Ali Asqar. (2012/1391SH) "Majnūn va šaxsīyat-ha-ye āšeqāne-ye azrāyī". *Iran-naāme*, Year 27. No. 4. Pp. 192-201.
Tabarānī. Soleymān ebn-e Ahmad. (2008/1387SH). *Al-mo'jam al-kabīr*. 10th Vol. Tehrān: Mow'ūd.
Todorov, Tzvetan. (2004/1393SH). *Manteq-e goft-o-gūyī-ye Mikhail Bakhtin*. Tr. by Daryūš Karīmī. 3rd ed. Tehrān: Markaz.