مقاله پژوهشی

بررسی محتوایی و سبکی کهنترین حماسهٔ عاشقانهٔ هند (رامایانا) براساس ترجمهٔ منظوم ملأ مسیح پانی پتی

سهیلا لویمی

گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اهواز، دانشگاه آزاد اسلامی، اهواز، ایران.

خرداد ۱۴۰۱ ، دوره ۱۵، شماره پیاپی ۷۳، صفحات ۲۱۵-۲۳۴

DOI: ۱۰,۲۲۰۳٤/bahareadab.۲۰۲۲,۱۵. ٦۲۸۲

نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی

(بهار ادب)

چکیده:

زمینه و هدف: رامایانا (سرودهٔ والمیکی) یکی از کهنترین حماسه‌های هندی است که بین قرون ۳ تا ۵ قبل از میلاد سروده و بعدها بصورت منظوم و منثور بازگردانی شده است. ملأ مسیح پانی پتی، در سال (۱۰۵۰ هـ ق) این حماسهٔ هندی را به نظم بازآفرینی کرده است؛ درحقیقت مسیح این منظومه را در پاسخ به منتقدانی نگاشت که او را بخاطر اشتغال به سرایش منظومهٔ رام وسیتا، نجس و کافر میدانستند. ابیات این منظومه ارزش ادبی درخور توجهی داشته و در سرایش نعت، سرمشق شاعران زیادی پس از وی گردیده است. هدف از این پژوهش، بررسی ویژگیهای سبکی منظومهٔ رامایانا است.

روش مطالعه: پژوهش حاضر براساس شیوهٔ اسنادی (کتابخانه) و بر پایهٔ مطالعهٔ مستقیم ابیات رامایانای منظوم مسیح و کتاب‌های مرتبط با آن بوده است. برای انجام این پژوهش، ویژگیهای سبکی و محتوایی منظومهٔ حماسی رامایانا، استخراج شده و بطور مختصر و مفید مطرح گشته است.

یافته‌ها: رامایانای مسیح تلفیقی از سبکهای خراسانی، عراقی و هندی است. حماسه و مصطلحات حماسی و پهلوانی را از سبک خراسانی به ارث برده، لطافتها، سوز و گداز و تغزل را از سبک عراقی و صید معانی بیگانه و نازک‌خیالیهای غریب آن، یادگار سبک هندی است که البتّه سهم سبک هندی در این میانه بیش از سایر سبک‌هاست.

نتیجه‌گیری: این منظومه سرشار از بنمایه و باورهای اساطیری است و همچنین دارای مضامینی چون عرفان نظری، شطحیات، عشق، مفاهیم اخلاقی و باورهای عامیانه است. جناس و تکرار در حوزهٔ بدیع لفظی، تشبیه و پس از آن استعاره، کنایه، ایجاز، تلمیح، ارسال‌المثل و تمثیل در حوزهٔ بدیع معنوی از برجسته‌ترین آرایه‌های ادبی در این منظومه هستند. از جمله ویژگیهای زبانی این منظومه، بهره‌گیری از ویژگیهای دستوری و زبانی سبک خراسانی است.

تاریخ دریافت: ۰۷ اسفند ۱۳۹۹
تاریخ داوری: ۱۵ فروردین ۱۴۰۰
تاریخ اصلاح: ۲۷ فروردین ۱۴۰۰
تاریخ پذیرش: ۱۰ خرداد ۱۴۰۰

کلمات کلیدی:
رامایانا، مسیح، سبک خراسانی، سبک عراقی، سبک هندی.

* نویسنده مسئول:
soheila-loveimi@iauahvaz.ac.ir
(+۹۸ ۶۶) ۳۳۳۴۸۳۲۴

JSPPP, (١٥)٧٣: ٢١٥-٢٣٤, June ٢٠٢٢

Journal of the Stylistics of Persian Poem and Prose
(Bahar-e- Adab)
Home page: http://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

A Study of the Content and Style of India's Ancient Romance (Ramayana) According to the translation of the poem by Mullah Masih Pani Petty

S. Loveimi
Department of Persian Language and Literature, Ahvaz Branch, Islamic Azad University, Ahvaz, Iran.

ARTICLE INFO

Article History:

Received: ٢٥ February ٢٠٢١
Reviewed: ٠٤ April ٢٠٢١
Revised: ١٦ April ٢٠٢١
Accepted: ٣١ May ٢٠٢١

KEYWORDS
Ramayana, Christ, Khorasani style, Iraqi style, Indian style.

*Corresponding Author
✉ *soheila-loveimi@iauahvaz.ac.ir*
☎ (+٩٨ ٦٦) ٣٣٣٤٨٣٢٤

ABSTRACT

BACKGROUND AND OBJECTIVES: The Ramayana (Valmiki poem) is one of the oldest Indian epics written between the ٣rd and ٥th centuries BC and later restored in verse and prose. Mullah Masih Pani Petty, in the year (١٠٥٠ AH) has recreated this Indian epic in order; In fact, Christ wrote this system in response to critics who considered him impure and infidel for his work in composing the system of Ram Vesita. The verses of this poem have a remarkable literary value and in composing Naat, it has become an example for many poets after him. The purpose of this study is to investigate the stylistic features of the Ramayana system.

METHODOLOGY: The present study was based on the documentary method (library) and on the direct study of the Ramayana verses of the poem of Christ and related books. To conduct this research, we have extracted the stylistic, content, and epic features of the Ramayana epic, in detail and point by point, and have presented them briefly and usefully.

FINDINGS: The Ramayana of Christ is a combination of Khorasanian, Iraqi and Indian styles. Inherited the epic and epic and heroic terms from the Khorasani style, the tenderness, burning and lyricism from the Iraqi style and the capture of foreign meanings and the thinness of its strange fantasies, is a relic of the Indian style, which of course the Indian Style The rest is style.

CONCLUSION: This system is full of mythological foundations and beliefs and also has themes such as theoretical mysticism, superficiality, love, moral concepts and folk beliefs. Punishment and repetition in the realm of rhetoric; Metaphor, metaphor, allusion, brevity, allusion, metaphor, and metaphor are among the most prominent literary arrays used in this system. Among the linguistic features of this system is the use of grammatical and linguistic features of Khorasani style.

DOI: ١٠,٢٢٠٣٤/bahareadab.٢٠٢٢,١٥,٦٢٨٢

NUMBER OF REFERENCES	NUMBER OF TABLES	NUMBER OF FIGURES
١١	٧	٠

مقدمه

رامایانا، در طول تاریخ، دستخوش دخل و تصرفات زیادی شده است؛ بطوریکه امروزه این اثر حماسی به سه صورت متفاوت باقی مانده است و تفاوت آنها در حدی است که یک‌سوم اشعار هرکدام در دو تای دیگر یافت نمیشود. این منظومه به اعتقاد برخی محققان و صاحب‌نظران، قبل از قرن پنجم سروده شده است. رامایانا چندین بار بصورت کامل به فارسی ترجمه شده است. این اثر حماسی نخستین بار در زمان اکبرشاه «عبدالقادر بَدایونی» به فارسی برگردانده شد. در زمان جانشینان اکبرشاه، شاعرانی مانند «گِرد هِرداس» (به سال ۱۰۳۶ هـ ق در ۵۹۰۰ بیت)؛ «چَندرمَن کابِته، بیدل» (در ۱۱۰۴ یا ۱۱۰۵ هـ ق در ۴۸۹۷ بیت)؛ «ملّا سعدالدوله مسیح پانی پَتی» (به سال ۱۰۵۰ هـ ق در ۵۳۰۷ بیت) این اثر حماسی را به نظم فارسی برگرداندند. و «اَمَر سِنگه» نیز آن را به نثر برگرداند که کاملترین متن منثور رامایاناست؛ در این میان چَنَدر من کایته منظومۀ خود را به اورنگ زیب، گِردهِراس به جهانگیر گورکانی و ملامسیح منظومۀ خود را به جهانگیر گورکانی پیشکش میکند.

رامایانا با اینکه یک حماسۀ ساختگی است، مانند آئینه‌ای است که بسیاری از رسومات رایج زمان سراینده را در بطن خود جای داده است؛ چنانکه در لابلای مطالب خود، اعتقاد به کف‌بینی، فال، اعجاز، رموز مقدس، گله‌داری، بازرگانی، چندهمسری، هنرهای زیبا و... را به خوانندگان انتقال میدهد. در کتاب رامایانا بر تعالیم و تربیت بسیار تأکید شده است و اشاراتی که صریحاً و تلویحاً بکار رفته، احترام به استاد و بزرگترها از جمله پدر و مادر را به خواننده گوشزد میکند.

نگارنده دراین مقاله به بررسی ویژگیهای سبکی رامایانا، سرودۀ مل مسیح پانی پتی، از سه منظر فکری، زبانی و ادبی پرداخته است. همچنین بدنبال پاسخگویی به این سؤال است که برجسته‌ترین ویژگی سبکی رامایانا در چیست؟

ضرورت و سابقۀ پژوهش

رامایانا، صحیفۀ مقدس هندوان شمرده میشود. داستانِ عشق رام و سیتا در ادبیات هند، همانقدر ارج و شهرت دارد که لیلی و مجنون در ادب عرب و فرهاد و شیرین در ادب پارسی. حتی اشتهار و ارزش این قصّه (رامایانا) بسی بیشتر از همتایان ایرانی و عربی خویش است؛ بخش عظیمی از این اهمیّت، مدیون و مرهون خویشاوندی و پیوند اساطیری این واقعۀ عاشقانه با ساختار و بافت دینی و مذهبی هندوییسم در شبه‌قاره است. با توجه به اهمیت این حماسه در فرهنگ، اسطوره، دین و ژانرهای ادبی و اجتماعی، ضرورت انجام این پژوهش به اثبات میرسد.

بررسی سبکی و محتوایی متون ادب فارسی یکی از راه‌های درک و فهم آنهاست؛ از میان پژوهشهایی که درمورد منظومۀ حماسی رامایانا انجام شده است، میتوان مقالاتی با عنوانهای:

«قهرمان حاصل‌خیزی در شاهنامۀ فردوسی و حماسۀ رامایانا» (نیما ادهم، ۱۳۸۹)؛ «ریخت‌شناسی قصه‌های رام وسیتا؛ زال و رودابه» (نورایی و ارتباط،۱۳۹۲)؛ «جلوه‌های عرفان نظری در حماسه‌های منظوم فارسی رامایانا» (سلطانی، کهدویی، و خدادادی، ۱۳۹۶)؛ «جلوه‌های اسطورۀ باروری در حماسه‌های فارسی رامایانا» (سلطانی، کهدویی و خدادادی، ۱۳۹۷)؛ «سیمای زن در شاهنامه و رامایانا» (زاهدی و صادقی تحصیلی، ۱۳۸۹)؛ «تجلی آیین‌ور در نگارۀ سیتا در آتش» (رمضان ماهی، ۱۳۹۴)؛ «پیکرگردانی در منظومه‌های فارسی حماسۀ رامایانا» (سلطانی، کهدویی و خدادادی، ۱۳۹۷)؛ «بررسی تطبیقی اهریمنان خشکی در شاهنامۀ فردوسی و حماسۀ رامایانا»

(ادهم، ۱۳۹۲)؛ «اژدهاکشی در حماسه‌های فارسی رامایانا» (سلطانی، کهدویی و خدادادی، ۱۳۹۷)؛ «جایگاه مادر در شاهنامه و رامایانا» (زاهدی، ۱۳۸۹) را ذکر کرد.

همچنین پایان‌نامه‌هایی با عناوین «سیمای زن در شاهنامه و رامایانا» (زاهدی، ۱۳۸۹) و «بررسی تطبیقی زنان شاهنامه و دو حماسهٔ بزرگ هندوستان: رامایانا و مهابهاراتا» (ماه نورسید، ۱۳۸۶) نگارش یافته‌اند.

بحث و بررسی

سطح فکری

در بررسی منظومهٔ رامایانا، سرودهٔ مسیح پانی پتی، میتوان به موضوعات و مضامین ذیل دست یافت:

بنمایه‌ها و باورهای اساطیری

مهمترین بنمایه‌های اساطیری رامایانا که در متون پهلوانی دیگر هم دیده میشود، چنین است:

حضور آفریده‌های اهریمنی مانند دیو، اژدها، پری، جادو، غول، موران و بوزینگان غول‌آسا، پری، کلاغ، کرکس، نهنگ.

برخی باورهای اساطیری که اغلب ریشه در اساطیر هند و اروپایی دارند، مانند: آزمودن پدر سیتا، رام را برای شایستگی او (۸۰)، دلباختگی و وفاداری سیتا (۸۶)، نبرد رام با دیو (راون)، دزدیده شدن سیتا توسط دیو (راون) (۱۲۶)، عاشق شدن راون (دیو) از حسن سیتا (۱۱۵)، گذشتن سیتا از آتش برای اثبات بی‌گناهی خود (۲۴۴)، تبدیل به سنگ شدن (اَهَلیا) براثر نفرین شوهر (گوتَم) (۱۰۵)، نبرد رام با دیو (کبنده) (۱۳۵-۱۳۶)، مسخ شدن دیو به پری و پری به دیو (۱۳۵-۱۳۶) تجلی هنون بصورت برهمن (۱۷۱)، کمک کردن کرکس (جِتایو) به رام هنگام دزدیده شدن سیتا توسط رام، یاری و پیان میمونان با رام برای رفتن به آن سوی لنکا و کشتن راون (۱۴۶-۱۴۷)، سپردن لباس و زینت سیتا به میمونان برای رساندن به دست رام (۱۷۶)، فرورفتن سیتا در زمین و همکلام بودن با رام (۲۷۱)، رفتن رام به عالم بالا و تمام شدن قصهٔ رامایان (۲۷۳).

پیکرگردانی: پیکرگردانی به معنای تغییر شکل ظاهری، ساختمان، اساس هستی و هویت قانونمند شخصی با استفاده از نیروی ماوراءطبیعی که این امر، در هر دوره و زمانی غیرعادی بنظر میرسد» (پیکرگردانی در اساطیر، رستگار فسایی: صص ۴۳-۴۴). پیکرگردانی میتواند شامل مظاهر مختلفی مانند پیکرگردانی خدایان به انسان، حیوان، گیاه یا شیء یا استحالهٔ حیوان به انسان و گفتگوی آنها با انسان، گشتن اشیاء به پیکر انسان، حیوان و گیاه، توانمندی انسان به انجام امور خارق‌العاده همچون دستیابی به عمر جاوید، آب حیات، پرواز به آسمانها، دانستن غیب و پیشگویی، تغییر اندازه دادن و... (همان: ص ۴۴).

در منظومهٔ رامایانا تقریباً تمام مظاهر پیکرگردانی دیده میشود، مواردی شامل تغییر شکل خدایان در قالب انسان؛ تجلی خدای (ویشنو) در قالب رام؛ (رام یکی از تجلّیها یا اوتارهای دهگانهٔ خدایان هندو- ویشنو است و اهمیت بسزایی در تاریخ هندو دارد)؛ تجلی ایزد بانوی (لَکشمی) در قالب سیتا؛ (لَکشمی، همسر خدای ویشنو و مظهر الههٔ زمین است)، سیتا در *ریگ ودا* به معنی شیار است و ازآنجاکه مربوط به کشت و زراعت است، الههٔ حاصل‌خیزی است (ادیان و مکتبهای فلسفی هند، شایگان، ج ۱: ص ۲۴۸).

در حماسهٔ رامایانا، هنگام پیوند رام و سیتا، جَنَک (janak) پدر سیتا ماجرای تولد سیتا را بیان میکند. روزی جَنک، پریزادانی را در هوا مشاهده و با خود آرزو میکند که فرزندی نصیب او شود که شایستهٔ تاج و تخت باشد. پریزادان، برآورده شدن آرزوی او را مژده میدهند:

که ای فرماندهٔ تخت کیانی به دست خویشتن کن قُلبه‌رانی
زمین را چون به زرین قلبه بشکافت به قفل زر یکی صندوق زان یافت
برآمد دختری زو رشک ناهید خجل از جلوهٔ او ماند خورشید
(رامایانا، ۲۰۰۹:۷۷)

از دیگر مظاهر پیکرگردانی در منظومهٔ رامایانا تبدیل کائنات به میمون و خرس برای نابودی «راون» است؛ ازآنجاکه کائنات و ساکنان افلاک از دست جور راون به دادخواهی نزد برهما میروند، از غیب ندایی به گوش میرسد که در دور تریتا، رام متولد میشود و ساکنان افلاک و عناصر طبیعت شکل میمون میشوند و راون را هلاک میکنند.

هویدا شد ز آتش نیل هر روز هنون از باد ظاهر شد در آن روز
ز برمها جامونَت آمد پدیدار ز دنیا شد همین سیتا نکوکار
ز هر سکان چرخ آثار مانند هویدا گشت هر میمون تنومند
(رامایانا، مسیح:۱۱۱)

نمونهٔ دیگر، هنگامی است که راون نزد ماریچ (Maricha)، دیو، میرود و از او میخواهد شکل آهو شود و سیتا را فریب دهد (رامایانا، پانی پنی: صص ۱۱۸-۱۲۳).

تبدیل دیو به پری، از دیگر مظاهر پیکرگردانی است؛ سورپنکها (Shurpanakha)، خواهر راون، (دیو) در جنگل، به قصد خوردن آدمیان سیر میکند و میتواند خود را بصورت پری درآورد.

پری‌پیکر شد آن زن دیو قلاب شود چون حوروش ابلیس در خواب
ز جام عاشقی دل داده از دست بیامد روبروی رام بنشست
هلاک حور جان را دیو بد کیش برون آمد به شکل اصلی خویش
(رامایانا، پانی پتی:۱۱۲-۱۱۳)

طلسم و جادو: در حماسهٔ رامایانا، نیروهای خیر و شر از قدرت جادو بهره‌مند هستند. «در ابتدای حماسه، بسوامتر زاهد که رام را برای نابودی دیوان با خود میبرد در راه، مانترا (نوعی ذکر) (Mantra) اورادی به رام می‌آموزد که چگونه، دچار گرسنگی، تشنگی و کوفتگی نشود و حریف او کسی نتواند شد» (راماین کتاب مقدس هندوان، اظهر دهلوی: ۱/۸۷).

همچنین دیوان و ازجمله راون در این منظومه، از نیروی مانا و سحر، برای رسیدن به مقاصد شیطانی استفاده میکنند. راون فرمانروای راکشاساها را برعهده داشت که موجودات اهریمنی هستند و از نیروی جادویی برخوردارند. «راکشاساها از قدرتی برخوردارند که میتوانستند با استفاده از آن تغییر شکل یابند و باعث گمراهی انسان شوند» (اوستا: ص ۳۶۵).

راون و فرزندش، ایندرجیت، در موارد متعدد آنجا که از رزم با رام مستأصل و درمانده میشوند، چاره را در ساحری و جادو میبینند. در جایی از حماسه، میگهَناد (Mighanada) یا اندرجیت، پسر راون، به معبد میرود و آتش می‌افروزد؛ جادو میکند و ابزارآلات جنگ مییابد (رامایانا، پانی پتی: صص ۲۱۶-۲۱۷).

در صحنه‌ای دیگر، ایندرجیت، طلسم سر سیتا را می‌آورد و دربرابر دیدگان سپاه رام، سَرِ او را میبُرد تا روحیهٔ دلاوران لشکر رام را درهم شکند (رامایانا، پانی پتی: ص ۲۲۳). ایندرجیت در مقابل رام به طلسم و جادو دست میزند؛ بگونه‌ای که از آسمان آتش میبارد و نجاست از آسمان به زمین میریزد و هوا از گرد و غبار تیره مینماید، رام همه را به یک تیر، دفع میکند (راماین کتاب مقدس هندوان، اظهر دهلوی: ۱/۳۸۸).

عرفان نظری: ملا سعدالله مسیح پانی پتی، در رامایانا به مفاهیم عرفان نظری، شامل «وحدت وجود، تجلّی، و انسان کامل» نیز پرداخته است و نکتهٔ قابل‌توجه آن است که در کنار عرفان هندو، به عرفان اسلامی نیز توجّهی شایان داشته است؛ گویا محیط شبه‌قارهٔ هند در عهد گورکانی، فراتر از تعصبات قومی و فرقه‌ای که میان قوم هندو و اسلامی، پیشینهٔ عمیقی داشت، برآن بود تا میان عرفان هر دو قوم، پیوند و آشتی برقرار کند و این نگرش بر افکار، تأثیر عمیقی برجا نهاده است.

تضمین احادیث و آیات در توصیف رام، نکته‌ای است که نظر خواننده را به خود جلب میکند. هنگامی که رام، برای گذر از دریا، سه روز با طهارت بر لب دریا مینشیند تا دریا راه به او بنماید و آن آشکار نمیگردد، رام خشمگین میشود و تصمیم میگیرد که دریا را با تیر آتشین خود بسوزاند، بحر سَگَر (Sagar) به زنهارخواهی نزد رام می‌آید.

به من گشته است ما را جمله کارت — به دست توست ما را اختیارت
که راما بر من بیدل ببخشای — ز تیرت ورنه گردم خشک بر جای
هر آنچ آید پسند رای پیرت — به جان و دل شوم فرمانپذیرت
به پل بستن دلت گر نیست خوشنود — سپه بی کشتی از من بگذران زود

(رامایانا، پانی پتی: ص ۱۹۷)

ابیات فوق بیانگر تصرف رام بعنوان انسان کامل در عناصر طبیعت است و اینکه تمامی کائنات در زیر فرمان رام قرار دارد. هنگامی که سیتا توسط زمین بلعیده میشود، رام بر آن میشود که زمین را با تیر خود بدوزد، زیراکه تیر او دارای قدرت خدایی است و حتی آسمان نیز در مقابل تیر رام، توان ندارد.

چو شد نومید رام از وصل جانان — فتاد از پای همچون جسم بیجان
به کین برخاست دیگر بار از جای — که بردارد به پای خاک از پای
به غیرت کارفرما گشت کین را — که برهم میزنم این سرزمین را
همی گیرم زمین را در ته تیر — که تیرم را خدا دادست تأثیر
سپهر خیره‌سر را تاب آن نیست — زمین خاکست، آخر آسمان نیست
گرفتش دست و گفتش زاهد پیر — مزن تیرش که از وی نیست تقصیر

(رامایانا، پانی پتی: ص ۲۷۳)

ملا مسیح در نگاه به مسئلهٔ انسان کامل، متأثر از دین و عقیدهٔ خویش است و خصوصیاتی را برای انسان کامل ذکر میکند:

شجاعت هم سخاوت هم عبادت — مر او را بود از چندین سعادت
خردمند و بقا دائم خدادوست — نکوکار و گرانبار و گدادوست
نکوخواه و وفادار و نکوکیش — جهانبان بود روشن‌دل چو درویش

(همان: ص ۱۹۷)

رام همواره به تقدیر ایزدی خرسند و راضی است، همیشه جویندهٔ راستی و صداقت، محکم و استوار و دائم به طاعت، سلیم عقل، حلیم و هنرمند است.

شد آخر از فلک با کالبد خاک　　به باطن هم به ظاهر بود چون پاک
(همان: ص ۱۳)

همچنین شاعر، درمورد حاکمیت رام بر کائنات، همنوا با منظومه‌های دیگر از تبعیت دریا از رام سخن میراند.

که چون بگذشت رام از روی دریا　　چگونه کرد فتح شهر لنکا
چگونه دیو ده سر را ببرید　　به کام دل چسان روی پری دید
به عزم رام در روز دسهره　　روان شد آفتاب شیر زهره
سپاه انگیخته شیر قوی چنگ　　ز میمونان و خرسان شد جهان تنگ
(همان: ص۱۹۲)

به هنگام پل بستن نل، بر روی دریای شور، برهمنان نام رام را بعنوان (انسان کامل و علت بقای عالم) بر سنگی حک کردند و نل آن را به روی دریای شور گذاشت، تا به قیامت، آن پل از عظمت نام رام بر دریا شناور باشد. (همان: ص ۲۹۶).

عشق: چنانکه از قراین موجود در همین مثنوی برمی‌آید، ملا مسیح در فن عاشقی، مجرب و کارآزموده بوده و با دقایق و لطایف عشق بخوبی آشنایی داشته است. این کشف و کرامت و سوزوگدازِ پنهان در بیتها و اگر کمی باریک‌بینتر باشیم، اندوهِ نهفته در فواصل سپید، بین سطور همین مثنوی، ما را به دلی سوخته و روحی گرانبار از اندوه عشق دلالت میکند. بیت نخست رامایانای مسیح با نام خداوندگار عشق و با دعایی عاشقانه آغاز میشود:

خداوندا ز جام عشق کن مست　　که در مستی فشانم بر جهان دست (۳۳)

هم عشق و هم مستی و شرابِ شاعر، رنگ‌وبوی صوفیانه و عرفانی دارد؛ این نکته را از تلمیحات ابیاتِ نخستینِ مثنوییَش میتوان بوضوح فهمید:

میی کز بوی او موسی شد از هوش　　نه آن می کز دلِ ساغر زند جوش
ندانم چون کشم ساغر منِ مست　　کز آبِ دستِ ساقی رفتم از دست
(رامایانا، پانی پتی: ص ۳۳)

و البتّه اعتراف دلنشین او به عشقهای روزگار جوانی، شنیدنی است:

ز طفلی بازی من عشقبازی است　　چنین عشقی که بازی شد مجازی است
جوانی گشت صرف باده و جام　　شدم پامال ناز هر گل‌اندام
به پیری خوش ندارم ناز مخلوق　　نخواهم عاشقی را جز تو معشوق
(همان: ص ۳۶)

شطحیات و سخنان پارادوکسیکال: نکتهٔ شگفت و غریب دیگری که در همان ابیات آغازین رخ مینماید و مخاطب را شیفته میکند، جان جسور مسیح است که در کلماتی حریرگون، شطحیات و سخنان پارادوکسیکال و کفرنمای شورانگیز و عرفانی خود را بیان میکند و با خداوند، با لحنی غریب، که از نظر فقیهان و متکلمان پسندیده نیست، رازونیاز میکند:

انا الحق گفتنم بر تو چه بارست؟　　دو منصوریم گویا قحط دار است!
گناهم گرچه عین بی رضایی است　　گذشت از وی چه نقصان خدایی است؟

به بخشایش مکن ممنون رحمت ز دریا آب میبخشی، چه منّت!
(رامایانا، پانی پتی: ص ۳۴)

این ابیات را هم که به نوعی بیانگر نوعی مطالبهٔ جسورانه همراه با حسن تعلیل است، ببینید:

چرا لطفت نپردازد به کارم تهیدستی، ترا معذور دارم؟ (۳۴)
عتابِ خود مکن ضایع به یک بار که مشتی خاک را سازی گرفتار (۳۴)

گاهی شطحیات او با نوعی آشنایی‌زدایی همراه میشود که شعرش را دلنشینتر میکند:

عتابد نوح را بی جرم چندان که از چشمش گشاید موج طوفان (همان: ص ۳۸)

کارکردهای عمیق انسانی: وجود کارکردهای عمیق انسانی در این حماسه، ویژگی ممتاز و شاخص دیگر رامایانا است. یکی از صحنه‌های دل‌انگیزی که در اکثر آثار حماسی جهان وجود دارد، این است که شادمانی پیروزی پایانی، که بطور معمول، نتیجهٔ پی‌ساخت حماسه است و خواننده، داستان را در انتظار چنین پیروزی دنبال میکند، ناگفته میماند و راوی بطور مشخص، سوگواری قهرمان کشته را روایت میکند. این صحنه کارکردی عمیقاً انسانی دارد و به خواننده که براحتی میتواند از پیروزی قهرمان خودی سرمست بشود، یادآوری میکند که پیروزی گرچه مطلوب، امّا خطرناک است؛ زیرا شادی مرگ رقیب میتواند با انسان کاری کند که انسانیت را ازیاد ببرد.

رامایانا نیز پایانی از این دست دارد. مرکز شعر، نبرد راما (Rama) با راوانا (Ravana) است. بعد از پیروزی راما، او و معشوقش سیتا (Sita) از دردی بزرگ، که دلایلی پیچیده دارد، رنج میبرند. سیتا مشخصاً از زمین میخواهد که او را ببلعد. زمین نیز چنین میکند. راما هم در رودخانه‌ای غرق میشود. هر دوی این رویدادها، نمایانگر لحظهٔ فراروی روحانی و پیوستن به نیروی آسمانی است؛ اما در هر دو مورد به موضوع خودکشی نیز اشاره میشود؛ شاید این خود دلیلی بوده برای بازخوانی باهاوابوتی (Bhavabhuti) از متن و تغییری که در پایان نمایشنامه‌اش با نام، اوتارارماچاریتا (Uttararamacharita) داده است. در این کار، باهاوابوتی، سیتا را نشان میدهد که برای خودکشی ناموفق، به رودخانه‌ای میپرد. ترکیبی از آنچه بطور مبهم در متن اصلی والمیکی یافت میشود.

اخلاق: رامایانا واجد نکات اخلاقی بسیار ارزشمندی است که مطالعهٔ آن میتواند فارغ از گرایشهای دینی خاص قهرمانان روایت، مایهٔ عبرت و تحول گردد. درک و دریافت پیامهای پنهان در مرکز و هستهٔ این اسطوره، مستلزم سلوکی صادقانه و عبور از پرده‌های الفاظ و حجاب کلمات و گذر از لایه‌های عقل‌گریز (که البته شأن و وصف اسطورگی یک اثر را شکل میبخشد) خواهد بود. در داستان «راما» و «سیتا»، مسائل اخلاقی و دینی، گاه صریحاً و گاه تلویحاً به خوانندگان و مخاطبان آن آموخته میشود. این آموزه‌های اخلاقی از زبان شخصیتهای داستان در مراحل مختلف نقل میشود:

الف) تک‌همسری، عفت و پاکدامنی، احترام متقابل همسران به هم.

ب) احترام به بزرگترها، مخصوصاً به پدر، مادر، برادر بزرگتر و آموزگار.

سطح زبانی

سطح زبانی مقوله‌ای گسترده است که آن را به سه سطح کوچکتر لغوی، نحوی و آوایی تقسیم میکنند. ازآنجاکه منظومهٔ رامایانای مسیح پانی پتی در قرن یازدهم سروده شده است، زبان و سبک قالب این مثنوی، سبک هندی است و بسیاری از ویژگیهای زبانی سبک هندی نظیر واژه‌ها و ترکیبهای ساختگی و عامیانه در آن دیده میشود.

در این مثنوی، حماسه و مصطلاحات پهلوانی سبک خراسانی نیز مشهود است؛ همچنین سوزوگداز و تغزل را از سبک عراقی به ارث برده است.

سطح لغوی و نحوی

کاربرد لغات عربی، واژه‌های سانسکریت و هندی

انگد: ولیعهد پادشاه میمون (۱۵۴)	اندرجت: نام و لقب پسر راون (۲۸۵)	ایروات: اسم فیل مقدس که بر او سواری کنند (۲۰۴)
اسمیده: مراسم قربانی است که در عصر ودایی معمول بوده (۲۶۲)	انسمان: نام پادشاهی از نیاکان رام (۶۵)	اولکامکهه: یکی از رؤسای میمونها
رام: مرد نازنین – زیبا – جذاب (۱۰۶)	راون: آزاردهنده (۱۱۴)	سگر: نام پادشاهی از نیاکان رام (۶۳)
ستوگن: صفت پاکی و درستی (۶۰)	سیتا: خط و نشانی که از شیار کردن به زمین بوجود می‌آید (۲۰۶)	لچهمی: نشان و علامت، خوشبختی و سعادت (۶۰)
لو: اسم پسر رام و سیتا (۲۶۵)	لنکا: اسم پایتخت سیلان (۲۲۲)	ست: نام میمون (۶۵)
بید: وید، علم و دانش (۵۸)	مالونت: نام وزیر راون (۳۸۶)	نارد: اسم یکی از روحانیون عرفای بزرگ (۲۲۲)
هنوم: دارای آرواره‌های بزرگ و درشت (۲۲۳)	بالمیک: والمیکی، خانهٔ موریانه (۲۵۸)	گوتم: حکیم و دانشمند نامور (۱۰۵)
اسرلوک: منزلگاه مخالف روحانیان (۱۳۹)	جسرت: اسم پدر رام (۵۷)	جگ: قربانی، عبادت (۵۹)
مالوده: محلی در جنوب هند (۶۳)	برسات: فصل باران (۱۵۴)	کوری: پشیز، صدف کوچک، کم بها (۱۵۶)
واژگان عربی		
ذنب فعل: گناه فعل (۱۷۵)	مستسقی: آب‌خواهنده (۲۱۶)	شدیدالبأس: خشم شدید (۲۱۲)
مشَعبد: شعبده‌باز (۱۲۲)	قصب: نوعی پارچه (۱۲۹)	

در این مثنوی، مسیح در سطح بالایی از لغات عربی و نیز واژه‌های سانسکریت و هندی استفاده کرده است؛ علاوه‌بر اسامی خاص، کلماتی از قبیل «اوم» (نام خدا)، سنیاسی (مرتاض)، دسهره (جشن ده روزهٔ هندوان)، رت (ارابه) و.... بکار رفته است.

همچنین عادات و آداب فرهنگی، تمدنی هند، انعکاس چشمگیری در این منظومه یافته است.

دستورزبان

بسیاری از ویژگیهای دستوری این منظومه، همسو با دستورزبان سبک خراسانی است؛ مواردی چون «کاربرد واژه‌های قدیمی پهلوی، کاربرد واژه‌ها در معنایی که امروز رایج نیست، کاربرد واژه‌های فارسی که بعدها معرّب آنها

رایج شد؛ مانند: پیل (فیل)، فاصله‌گذاری میان جزء پیشین فعل با فعل، آوردن «ب» بر سر فعل ماضی، جمع بستن جمعهای مکسر عربی، اتصال ضمیر به حرف ربط «کش؛ که او را»، کاربرد دو حرف اضافه قبل و بعد از متمم و افزودن الف به واژه‌های چون بسا، خوشا و... است؛ برخلاف ویژگی سبک خراسانی (کاهش استفاده از لغات عربی)، در این منظومه لغات عربی بسیار است.

جدول استعمال برخی واژه‌های دستوری سبک خراسانی در مثنوی رامایانا

«در» بجای «بر»۱۵۴	«که» بجای «به» (۱۵۴)	«که» بجای «ز» (۱۵۸)
«که» بجای «در» (۱۹۲)	«در» بجای «از» (۱۵۶)	«از» بجای «در» (۱۵۷)
«از» بجای «به» (۱۶۰)	«به» بجای «ز» (۱۵۶)	«به» بجای «در» (۱۶۱)
دو حرف اضافه (۱۵۴)	«چو» بجای «چه» (۱۶۴)	«ز» بجای «به» (۱۵۸)

بیان عامیانه؛ بکار بردن لغات محاوره و الفاظ بازاری در شعر، یکی از ویژگیهای سبک هندی است.

به زنجیر جنون آن پیل‌پیکر ز مستی خاک ره میکرد بر سر (۱۳۰)
قسم خورده نهنگش بر گواهی مقرر شد بر آبش بیگناهی (۱۳۱)
صدف از نیلوفر زد دست بر گوش نه اصلاً نیست در من گوهر گوش (۱۳۱)
پری زان گفتگوها پنبه در گوش به حیرت سر فروبرد، گریان و خاموش (۱۴۰)
به ره رفتن شود از عطسه تأخیر چرا عطسه زده گشتی به خود تیر (۲۰۹)

سطح آوایی

سطح آوایی، همان سطح موسیقایی است و خود بر سه سطح موسیقی بیرونی (وزن)، موسیقی کناری (ردیف و قافیه) و موسیقی درونی (انواع سجع و تکرار) تقسیم میشود.

وزن: وزن عروضی براساس کشش هجاها و تکیه‌ها ایجاد میشود. بنا بر باور شفیعی کدکنی وزنها به دو گروه خیزابی و جویباری تقسیم میشوند. وزنهای خیزابی «وزنهای تند و محرکی هستند که اغلب، نظام عروضی در آنها طوری است که در مقطع خاصی نیاز به تکرار در ذهن دارد و غالباً از رکنهای سالم و مزاحفی تشکیل شده که حالت ترجیع یا دور در آن احساس میشود» (موسیقی شعر، شفیعی کدکنی: ص ۳۹۳). وزنهای جویباری «نظام ترکیب ایقاع خاصی دارد که با همهٔ زیبایی و مطبوعی، نیاز به تکرار در آنها احساس نمیشود» (همان: ص ۳۹۵).

ملا مسیح پانی پتی در منظومهٔ رامایانا، بیشتر از اوزان جویباری در اشعارش استفاده کرده است. بسامد اوزان خیزابی در شعر او بسیار کم است. تمام اوزان مثنوی رامایانا در بحر هزج و ۳ وزن (هزج مسدس سالم، هزج مسدس مقصور، هزج مسدس محذوف) سروده شده است.

ردیف: به واژه‌هایی که بصورت تکراری در شعر فارسی بکار میروند و ازلحاظ نوشتن، تلفظ و مفهوم عین هم هستند، ردیف میگویند. در هیچ زبانی به اندازهٔ زبان فارسی از ردیف استفاده نشده است. «به گفتهٔ کارشناسان از مهمترین عوامل پیدایش ردیف در شعر فارسی، وجود فعل ربطی در این زبان است» (صور خیال در شعر فارسی، شفیعی کدکنی: ص ۱۷۰).

در مثنوی رامایانا، از میان ۵۳۰۷ بیت، ۷۲۸ بیت مردف هستند. که از این تعداد، ۵۵۲ بیت ردیف فعلی، ۳۶ بیت ردیف اسمی، ۲۸ بیت ردیف ضمیر، ۸ بیت ردیف ترکیبی، و ۱۰۴ بیت هم ردیف حرفی هستند. پربسامدترین ردیفها، فعلی است. ملا مسیح پانی پتی در بکارگیری این صنعت بسیار دقیق عمل کرده است و معمولاً ردیفهای بکاررفته در مثنوی رامایانا بسیار ساده و پرکاربرد هستند.

جدول بسامد اشعار مردف در رامایانا

تعداد اشعار مردف	۷۲۸
درصد اشعار مردف	۱۳/۷۱

جدول فوق بیانگر این مسئله است که از ۵۳۰۷ بیت مثنوی رامایانا، تنها ۷۲۸ بیت آن مردف هستند، به عبارتی دیگر بسامد ابیات مردف در این مثنوی ۱۳/۷۱ است.

جدول بسامد انواع ردیف در مثنوی رامایانا

نوع ردیف	فعلی	اسمی	ضمیر	ترکیبی	حرفی
تعداد	۵۵۲ از ۷۲۸	۳۶	۲۸	۸	۱۰۴
درصد	۱۰/۴۰	۰/.۶۷	۰/.۵۲	۰/.۱۵	۱/۹۵

با توجه به جدول فوق، بسامد ردیف فعلی در اشعار مثنوی رامایانا، بیش از سایر انواع ردیف است. ملا مسیح پانی پتی، بسیاری از اهداف معنایی و مفهومی شعر را با ردیفهای شعر بیان میکرده است و با کمک ردیفها، بسط معنایی شعر را ایجاد کرده است.

قافیه: هرچه تعداد صامتها و مصوتهای واژگان قافیه یکسانتر باشد، قافیه به همان اندازه، دلنشینتر و آهنگینتر میشود و ارزش موسیقایی آن نیز بیشتر میشود. در بسیاری از ابیات مثنوی رامایانا، قافیه‌ای که استفاده شده است در خدمت مفهوم و مضمون شعر است و بیشترین بسامد در دیوان این شاعر، اختصاص به قافیه‌های اسمی دارد. در دیوان او، عیوب قافیه بندرت دیده میشود.

قافیهٔ بدیعی: مقصود از قافیهٔ بدیعی، قافیه‌ای است که در آنها یکی از صناعات ادبی از قبیل اعنات، تجنیس یا نوآوری و ابداعی، اعمال شده باشد:

الف) اعنات یا لزوم مالایلزم: «اعنات در قافیه آن است که شاعر علاوه‌بر هماهنگی و تناظر هجای قافیه، هماهنگی و تناظر هجا یا هجاهای ماقبل را نیز رعایت کند و به اصطلاح شاعر خود را در دشواری (اِعنات) افکند» (آشنایی با عروض و قافیه، شمیسا: ص ۲۲۵). بسامد این قافیه، در مثنوی رامایانا، بندرت دیده میشود.

از آن در آمدنها دیر کردم — که جمع فوج فوج شیر کردم (۱۶۱)

به اینها فتح لنکا منحصر بود — سخن کوته حدیثم مختصر بود (۱۶۱)

ب) تجنیس: تجنیس در علم قافیه، به معنی آوردن انواع جناس در محل قافیه است؛

بسا میمون که بازیدند شطرنج — به دانایی گذشته از شطِ رنج (۱۳۷)

به گوشش چون درآمد نام میمون — ز میمون فال خود را یافت میمون (۱۳۷)

کف پای حنائی رنگ طوبی ز بیخ آتش درافتاده به طوبی (۱۳۷)
کنم صد سر فدای پای سیتا چه یکتا سر چه ده تا سر چی سی تا (۱۷۵)

بسامد کاربرد جناس تام و مرکب در مکان قافیه در مثنوی رامایانا بسیار کم است؛ اما کاربرد جناس مضارع در جایگاه قافیه، بسیار زیاد است.

تنش گشت از غضب پولاد یک لخت به نعره زد طپانچه بر رُخش سخت (۱۲۷)
چو از وی نی نشانی یافت نی نام چو صیت خویشتن آواره شد رام (۱۳۰)
ز بس غیرت به طوفان غضب غرق چو مهر آتش‌فشان از پای تا فرق (۱۳۰)
تماشا کرد بر دل لاله را داغ یقین دانست کان گل نیست در باغ (۱۳۱)

ج) ذوقافیتین: ذوقافیتین به شعری گویند که دو قافیه داشته باشد.

خمار مستی خود بر شکستم ز جامِ نیستی، دیوانه مستم (۱۳۳)
که دل را ذکر کلفت، کلفت آرد خرد را فکر وحشت، وحشت آرد (۲۰۱)
گهی خنجر گذر کردی به خنجر گهی خنجر زدی خود را به خنجر (۲۱۵)

در مثنوی رامایانا بسامد این نوع قافیه نیز کم است

د) قافیهٔ معموله: «قافیهٔ معموله، قافیه‌ایی است که محصول ابتکار ذهن و دخالت شاعر در وضع حرف رَوی باشد؛ بدین ترتیب که شاعر با عملی ابتکاری، حرفی جز روی اصلی را رَوی شعر قرار دهد و درنتیجه قافیه‌هایی بیاورد که متضمن لطافت یا ابداعی باشند» (آشنایی با عروض و قافیه، شمیسا: ص ۱۳۰).

بگفت از تشنه جانی، دل خرابست سرابست این تسلّیها نه آب است (۱۳۰)
شهادت یافت بر قولش دل رام به دل بریافت آرام از دلارام (۲۲۵)
چو دیدند آن لونِ پار را که بوده بستنش بیرون ز یارا (۲۶۳)

تکرار: تکرار در سطح واژه رخ میدهد و بعنوان مؤلفهٔ سبک‌ساز در لایهٔ واژگانی نیز مطرح میشود. همهٔ انواع تکرار به نحوی در آهنگ و موسیقی شعر تأثیر میگذارد و انواع گوناگون تکرار عبارتند از: تکرار واک (واج‌آرایی)، تکرار هجا، تکرار واژه، عبارت یا جمله یا مصراع (تکرار اساس موسیقی شعر، جمالی: ص ۵۷).

تکرار واج:

ز بس غیرت به طوفان غضب غرق چو مهر آتش‌فشان از پای تا فرق (۱۳۰)
به کوه تبّت و گلگشت کشمیر به بوی گل چو پادارند شبگیر (۱۶۱)

هم‌صدایی:

به عزمِ رزمِ شاهِ زنگیِ شب فشاند از زهرخندی آتش از لب (۱۶۰)
همی جستند کوه و دشت و صحرا بپیمودند راه شیب و بالا (۱۶۴)

هم‌حروفی:

خـــراج جســـــرت آوردنـــد بـــر ســـــر — چه خاقان و چه فغفور و چه قیصر (۵۹)
بـــه کـــام دل بـــه طـــالـــع گشـــــت فـــیـــروز — به شادی شد جلوسش در همان روز (۱۵۴)

تکریر:

مـــوکـــل بـــر پـــری زن دیـــوکـــی چـــنـــد — ســـتم‌رأی و ســـتمکـار و ســـتم‌بنـد (۱۳۹)
از ایـن طـالـع کـه جـانـم زوســـت افـکـار — پـــرآزارم پـــرآزارم پـــرآزار (۲۱۹)
نـــکـــونـــام و نـــکـــورأی و نـــکـــوگـــوی — نـکـوطـمـع و نـکـوکـیـش و نـکـوروی (۶۵)

جناس: دو کلمهٔ متجانس را دو رکن جناس میگوییم که براساس هماهنگیهایی که ازطریق وحدت، تشابه یا تضاد صامتها و مصوتها در شعر پدید می‌آید بر نه قسم تقسیم میشود. نمونه‌های بارز آن «جناس تام، ناقص، اشتقاق، شبه اشتقاق، مضارع و لاحق، قلب، مطرف، مکرر، مذیل، مرکب و مطرف» است. در مثنوی رامایانا پربسامدترین جناس، جناس مضارع و لاحق میباشد.

جناس مضارع: سند- هند (۵۶)، بزم - رزم (۵۷)، تیغ- تیز (۵۷)، در- پُر (۵۷)، مرصع- مربع (۵۹) بودش- جودش (۵۹)، بس- کس (۵۹)، طور - نور (۵۹)، گیر- شیر (۵۹)، پای - جای (۶۰)، رام – نام (۶۰)، رس- بس (۶۲)، بشارت - اشارت (۶۴)، کوش – هوش (۶۴)، مه - شه (۶۴)، باغ – داغ (۱۳۱)، تیر- گیر (۱۳۱)، غازه – تازه (۱۳۱)، جنگ - رنگ (۱۳۱)، شیر – تیر (۱۳۲)، مور- زور (۶۴) کس- خس (۶۵)، مظلوم - معلوم (۶۵)، نور – نار (۶۵)، تاب - تب (۱۳۰)، گریان – بریان (۱۳۲)، پاره – چاره (۱۳۲)، سخت – بخت (۱۳۲)، باش - فاش (۱۳۲)، وای – پای (۱۳۳)، باغم- داغم (۱۳۳).

جناس خط: جَسَرت - حسرت (۵۷)، گوش - کوش (۵۷)، رأی – رای (۵۹)، نازان - بازان (۶۰)، نار - یار (۶۰)، چاک - خاک (۱۳۳)، گفتار- کفتار (۱۷۴)، زیر - زبر (۱۷۸)، جنگ - چنگ (۱۸۰)، باران- یاران (۲۰۲)، کمانم - گمانم (۲۰۲)، چاک - خاک (۲۰۲)، بیش - پیش (۲۲۱)، کرد- گرد (۲۰۸)، خنجر- حنجر (۲۱۵)، تیر- پیر (۲۱۹)، کرد - گرد (۲۱۹)، نبیند – ببیند (۲۲۱)، بار- یار (۲۲۴).

جناس مذیل: نام - نا (۵۷)، سرد - سر (۵۷)، دعا - دعای (۵۸)، نیم - نیمه (۶۰)، فنی - فن (۶۱)، که- گاه (۱۷۴)، راه - آه (۶۲)، امن - امان (۶۳)، آرام - رام (۶۳)، ماهی- ماه (۱۳۰)، آب -تاب (۱۳۲)، آه - ماه (۱۳۴)، گه - گاه (۱۳۶)، آب - تاب (۱۳۸)، طاقت - طاق (۱۴۰)، کمانی - کمان (۲۰۰)، جان - جهان (۲۲۴)، چشمه - چشم (۲۶۹).

جناس مطرف: خوانده - خواندی (۵۷)، دم - دل (۵۷)، رای - راه (۵۹)، جان - جای (۶۱)، تیر- تیغ (۶۲)، تیغ - تیز (۵۷)، زبانم - زبانه (۱۳۷)، خون - خور (۱۸۲).

جناس تام: جوی - جوی (۱۳۱)، میمون - میمون (۱۳۷)، طو بی - طوبی (۱۳۷)، ماهی - ماهی (۲۰۸)، سود - سود (۲۱۵).

جناس مرکب: شطرنج - شطِ رنج (۱۳۷)، سی تا - سیتا (۱۷۵).

جناس اشتقاق: فنا - فانی (۶۵)

جناس شبه‌اشتقاق: ماه - مهر (۵۸)، باقی - بقا (۶۵)، عالم - عَلَم (۱۳۵).

سجع و ترصیع: در رامایانا بسامد آرایهٔ سجع و ترصیع کم است.

نکو نام و نکو رأی و نکو گوی — نکو طمع و نکو کیش و نکو روی (۶۵)

فتاد از بس هزیمت بر هزیمت — هزیمت کشت در میدان غنیمت (۲۱۶)

خمار مستی خود بر شکستیم — ز جامِ نیستی، دیوانه مستیم (۱۳۳)

تضمین المزدوج: این صنعت ادبی نیز در مثنوی رامایانا کم کاربرد است.

زر اندوده به هر جا یافت کاخش — به ویرانی نموده شاخ شاخش (۱۸۸)

که بی لعل تو بوسم چند یاقوت — حرامم باد ذوق قوّت و قوت (۱۹۰)

سطح ادبی

در این اثر حماسی، بیشترین سعی مؤلف، بیان معنا و مضمون است و استفاده از صنایع بدیع لفظی و معنوی در درجهٔ دوم اهمیت دارد. از میان صنایع معنوی به ترتیب، تشبیه، استعاره، کنایه و ایجاز، بیشترین فراوانی را دارند؛ همچنین صنایع بدیعی چون ارسال‌المثل و تمثیل نیز به پیروی از سبک هندی در این منظومه دیده میشود.

تشبیه: تشبیه صورت مخیل تصاویر در شعر است. «ساده‌ترین نوع تجربهٔ خیال و بازتاب جهان محسوس در ذهن شاعر توسط تشبیهات حسی بیان میشود. جهان متن در تشبیهات حسی، بیرونیتر و همگانیتر است» (سبک‌شناسی، فتوحی: ص ۳۰۶). اغلب تشبیهات مثنوی رامایانا از نوع «محسوس به محسوس» است. و مشبه‌به آنها اغلب برگرفته از عناصر طبیعت مانند «خورشید (۵۷)، گل (۱۷۷)، هلال عید (۶۱)، ماه چهارده (۶۱)، مرغ (۱۳۳)، ماه آسمان (۶۳)، کرم شب تاب (۵۹)، نرگس (۵۹)، رنگ عشاق (۵۷)، شاه اختران (۶۲) شبان (۶۲) آیینه (۱۷۷) و... است؛ درحقیقت ارکان تشبیه در رامایانا تازگی چندانی ندارد، همان وجه‌شبه‌های شناخته‌شدهٔ سنن ادبی را به مدد مشبه‌به‌های معهود بکار میبرد که همین عامل معهود و شناخته‌شده بودن، سبک شخصی خاصی را برای این شاعر خلق نمیکند؛ البته این ویژگی معهود و شناخته‌شده بودن، تقریباً در تمام سطوح و لایه‌های سخن وی دیده میشود. تشبیهات محسوس به معقول و معقول به محسوس هم در منظومه دیده میشود، اما شمار تشبیهات معقول به معقول نادر است.

محسوس به محسوس: مزیّن بر گلویش لوحی از زر/ چو ماه چارده در شب منور (۵۸)

معقول به محسوس: به صد جان آرزو میکرد فرزند/ نمیشد نخل امیدش برومند (۵۷)

معقول به معقول: مراد دل که گنج ناپدید است/ یقین دان صبر قفلش را کلید است (۱۳۳)

جدول بسامد تشبیهات محسوس و معقول در رامایانا

نوع تشبیه	محسوس به محسوس	محسوس به معقول	معقول به محسوس	معقول به معقول
درصد	/۶۰	/۸	/۲۸	/۴

تشبیهات مثنوی رامایانا از حیث ارکان و براساس فراوانی عبارتند از: تشبیهات بلیغ یا اضافی، مؤکّد، مرسل، مجمل و مفصل.

تشبیه مرسل

ز اقبالش جهان را عید نوروز — به بزم و رزم چون خورشید فیروز (۵۷)
ز دست آرزو بخشش در آفاق — شکسته قدر زر چون رنگ عشاق (۵۷)
ز آتش جلوه‌گر شد شخصی از نور — فروغ طلعتش چون آتش طور (۵۹)

تشبیه مؤکد

ز بس زد بحر دستش موج گوهر — برآورد آرزوی هفت کشور (۵۹)
رعایا گوسفندان، شه شبان است — ز گرگ فتنه شان را پاسبان است (۶۲)
مراد دل که گنج ناپدید است — یقین دان صبر قفلش را کلید است (۱۳۳)

تشبیه مفصل

ستاده بر سریرش تاجداران — چو نرگس زار در فصل بهاران (۵۹)
ز آتش کرده پیراهن تن او — چو خورشید و شفق پیراهن او (۵۹)
چو شاه اختران صاحب کلاهی — چو ماه آسمان انجم سپاهی (۶۳)

تشبیه مجمل

بر آن زر لوح نام رای مسطور — چو بر خورشید تابان سکّهٔ نور (۵۸)
دمید از صبح کاذب صبح صادق — چو نیلوفر برو خورشید عاشق (۶۶)
به نیسان گشت آن خورشید اقبال — چو ماه چارده در چارده سال (۶۱)

تشبیه بلیغ

چه شهر نو که خرم بوستانی — نشاطِ خوشدلی را نو جهانی (۵۹)
به زاری آنچنان از خویشتن رفت — که گویی مرغ روحش از بدن رفت (۱۳۳)

جدول بسامد ارکان تشبیه در مثنوی رامایانا

نوع تشبیه	بلیغ	مجمل	مفصل	مرسل	مؤکد
درصد	./۱۲	./۲۱	./۲۴	./۳۵	./۸

نگاهی سطحی به ارکان تشبیهات مثنوی رامایانا، بیانگر این مسئله است که تشبیه مرسل و بعد از آن تشبیه مفصل بسامد بالایی در این منظومه دارد.

استعاره: استعاره رکن اساسی در خلاقیت و نمود ویژهٔ فردیت هنری مؤلف است. بعد از تشبیه، استعاره از پرکاربردترین صنایع بدیع معنوی در مثنوی رامایانا محسوب میشود. در این منظومه، استعارهٔ مصرحّهٔ بیشترین

فراوانی را دارد. ارکان استعاره در مثنوی رامایانا، بدلیل آنکه در یک متن حماسی بکار رفته است، بیشتر عناصر طبیعی است.

استعاهٔ مصرحه

ببالیدن عَلَم شد سرو نوخیز — نیارستی برو دیدن نظر تیز (۶۱)
چو اندر آرزو بگذشت نه ماه — یکی مه‌پاره زاد از یک زن شاه (۶۴)
جوابش داد و بر کرد از جگر آه — میان بسته به جستجوی آن ماه (۱۳۴)
ز لب درُ و ز مژه الماس میسفت — به دلتنگی به داغ یاس میگفت (۱۳۸)

استعارهٔ مرشحه

شدند آن تلخ‌گویان در لشکر خواب — به تنها ماند سوزان شمع شبتاب (۱۷۶)
وگر صد دست باز و مکر و تلبیس — نگردد حور رضوان جفت ابلیس (۱۷۴)
که ای حور سهی‌قد گل‌اندام — به خود چون تلخ کردی خواب وآرام (۱۷۵)

استعارهٔ مکنیه و تخییلیه: استعاره و زبان مجازی، مناسبترین و وسیعترین قلمرو برای بلندپروازیهای تخیّل شاعر است که گفتار را از تنگنای زبان عرف و حقیقی خارج میکند و به عالم پر از شگفتی شعر وارد میکند. این زبان از زبان عادی نشئت میگیرد، تکامل مییابد و با تمهیدات هنری آراسته میشود؛ بگونه‌ای که چیزی میگوید و چیز دیگری را اراده میکند.

«در استعارهٔ مکنیه و تخییلیه، مشبه‌به حذف میشود و مشبه ذکر میشود؛ لکن مشبه‌به جای خود را به یکی یا چند تا از مناسبات یا اوصاف خود میدهد. استعارهٔ مکنیه و تخییلیه در حقیقت یکی هستند چون تخیل و کنایه از هم جدا نیستند» (بیان و معانی، شمیسا: ص ۶۲). استعارهٔ مکنیه در مثنوی رامایانا، هم بصورت اضافی و هم بصورت غیراضافی بکار رفته است.

استعارهٔ مکنیه از نوع غیراضافی

نکرده لیک بخت نوجوانش — چراغی روشن اندر خاندانش (۵۷)
نقاب روی رخشان کرده خس را — لباس ناله پوشانده نفس را (۱۳۴)
ز روی بلبلان شرمنده شد گل — برآن گل گشت عاشقتر از بلبل (۱۴۰)

استعارهٔ مکنیه از نوع اضافی

خنجر مهر (۵۷)، کام بخت (۵۷)، فرق بخت (۵۸)، خوان جهان (۵۸)، فروغ طلعت (۵۹)، رشک خورشید (۶۱)، جان امید (۶۱)، حکم جان (۶۴)، سحر ناهید (۱۳۱)، مهر جنگ (۱۳۱)، دامان عصمت (۱۳۳)، رخ ماه (۱۳۴)، دامان لب (۱۳۸)، گوش دل (۱۷۶)، دامان دل (۱۸۲)، زبان تیغ (۲۰۵).

جدول بسامد انواع استعاره در مثنوی رامایانا

استعارهٔ مصرحه	استعاره مرشحه	استعارهٔ مکنیه و تخییلیه
./۴۴	./۱۷	./۳۹

کنایه: ملا مسیح پانی پتی، از آنجایی که عناصر حماسی را در شعر بیان میکند، معمولاً کنایه‌ها در اشعار او جایگاه خاصی دارد. بیشتر کنایه‌ها در دیوان او از نوع فعلی و ایماء است.

همی بارید یکسان تا که بودش — بفرق مور و جم باران جودش (۵۹)
ز جود عام او در ربع مسکون — گدا هم‌کیسه شد با گنج قارون (۵۹)
سرش با فر و زیب تاج شاهی است — روان‌فرمانش از مه تا به ماهی است (۱۴۰)
ز عدلش آتش و پنبه شده خویش — برادرخوانده خواندی گرگ را میش (۵۷)

تلمیح: از خواص و زیباییهای تلمیح این است که به شعر عمق میبخشد و با ارجاع متن به ماجرایی که خواننده از آن خبر دارد، ذهن او را با دانسته‌های پیشین درگیر میکند. تلمیحات بکاررفته در مثنوی رامایانا برای بیان مفاهیم حماسی و احساسی بکار رفته است. ملا مسیح حتی از تلمیحات قرآنی در راستای مفاهیم عاشقانه بهره برده است. درحقیقت تلمیحات بکاررفته در مثنوی رامایانا، تلمیحات اساطیری، تاریخی و دینی است؛ بعنوان مثال: کیخسرو (۲۱۳)، بیژن (۲۱۳)، چاه بابل (۲۱۳)، هاروت (۲۱۶)، ضحاک (۲۱۷)، کیقباد (۲۱۸)، هاروت (۲۱۹)، خضر (۲۷۲)، یوسف (۱۷۷)، عیسی (۲۰۳)، سلیمان (۱۷۴)، جمشید (۱۷۳) فرعون (۱۲۲)، نمرود (۱۲۷)، مریم (۱۲۴) و.....

ز کوه آمد جواب لن ترانی — دو چشمش چشم گشته خونفشانی (۲۶۹)
دلش زیر هزاران کوه اندود — چو فرهاد او روان شد جانب کوه (۱۳۱)
فریبد تا به افسون زهره را دل — به دم شرمنده کرد سحر بابل (۱۷۴)

ایجاز: سخن در باب اوصاف ممتاز رامایانا، درازدامن و فراوان است؛ اما اغراق نخواهد بود اگر بگوییم که ایجاز ویژگی ممتاز رامایانا است. با مطالعه و بررسی در شاهکارهای جهانی میتوان دریافت که مهمترین ویژگی متون ادبی کهن، حجم عظیم مطالب و در بسیاری موارد اطناب بوده است؛ امّا در میان آنها، آثاری موجز هم بچشم میخورد که در تقابل با سایر آثار، چونان روزنه‌ای کوچک و نورانی هستند؛ برخلاف اشعار حماسی «ایلیاد» و «ادیسه»، افسانهٔ «رامایانا» در کمال ایجاز خلق شده و در عین حال که موجز است، میتواند با تمامی افسانه‌ها و اشعار حماسی حجیم مقابله کند. بعضی اشعار این مجموعه دارای یک عبارت پرمفهوم است. خالق این اثر توانسته با استفاده از چند واژه، اثری در حد یک شعر کامل خلق کند. بهترین و زیباترین شعری که در این اثر وجود دارد، از یک عبارت تشکیل شده است: "مامی ها الا پیناتاپی[۱] " مفهوم کلی این عبارت چنین است: به چشمان یکدیگر مینگرند، به این امید که دیگری پا پیش نهد و کاری را انجام دهد که هر دو قصد انجامش را دارند و هیچ‌وقت انجام نخواهد شد.

[۱]. Mami ha ala pina tapi

ارسال‌المثل و تمثیل: ارسال المثل و تمثیل از جمله صنایعی هستند که در سبک هندی بسبب کاربرد زیاد بصورت ویژگی سبکی درآمده‌اند. مسیح پانی پتی نیز در مثنوی خود تلاش کرده است که با استفاده از این دو صنعت ادبی بر حسن تأثیر و زیبایی کلام خود بیفزاید.

فسونگر چون رباید مهره از مار — زند مار از دریغش سر به دیوار (۱۳۰)
سلیمان را رود چون خاتم از دست — اگر آواره گردد جای آن هست (۱۳۰)
ز زلف عنبرین مانده دل‌افگار — چو در مشتی فسونگر خستهٔ مار (۱۳۸)
بگفت ای ساده‌لوح بخت در خواب — چه جای گفتگو بز را به قصاب؟ (۱۳۵)
کیم من دور زان لعل شکرخند — مگس بودم که بیرون گشتم از قند (۱۳۹)

نتیجه گیری

رامایانا کهنترین حماسهٔ عاشقانه هند است که موضوع آن عشق راما (یکی از مشهورترین خدایان هند باستان) به سیتا (الههٔ باروری وحاصل خیزی زمین) است و همچنین فرازونشیبهای این عشق از جمله: تبعید آن دو به جنگل، نبرد رام با دیوهای اهریمنی، ربوده شدن سیتا توسط راون، سرکردهٔ دیوها، شیفته شدن راون به سیتا، عبور سیتا از آتش برای اثبات بیگناهی، بدبینی مردم به سیتا، تبعید دوبارهٔ سیتا و به دنیا آوردن دو فرزندش در تبعید، اثبات پاکی سیتا و بلعیده شدن سیتا توسط زمین و به خواست سیتا، غم و اندوه رام و پرواز او به آسمان و در نهایت آن دو به زندگی ابدی با هم در بهشت دست مییابند.

این منظومه یکی از بحث‌برانگیزترین منظومه‌های حماسی - دینی هندوان است؛ زیرا اختلافهای بسیاری دربارهٔ زمان سرایش آن، میان پژوهشگران وجود دارد. این منظومه در زمان اکبرشاه گورگانی و جانشینان او سه بار به نظم و یک بار به نثر بازنویسی شد.

با بررسی و تحلیل ویژگیهای سبکی، محتوایی منظومهٔ رامایانا سرودهٔ ملا مسح پانی پتی نتایج ذیل حاصل شد.

از مهمترین ویژگیهای سبکی رامایانا به لحاظ فکری میتوان به مواردی چون: بنمایه‌ها و باورهای اساطیری نظیر (حضور آفریده‌های اهریمنی، پیکرگردانی، مسخ، طلسم و جادو و جاودانگی) و همچنین مضامینی چون عشق، برخی مفاهیم عرفان نظری (وحدت وجود، تجلی، انسان کامل) و شطحیات و سخنان پارادوکسیکال، مفاهیم اخلاقی و کارکردهای عمیق انسانی، اشاره کرد.

ازجمله ویژگیهای زبانی این منظومه بکارگیری برخی واژه‌های نادر یا ساختگی یا به عبارت دیگر بیان عامیانه و همچنین واژه‌های کهن است؛ همچنین بکارگیری واژگان عربی در این منظومه بسیار دیده میشود؛ ازآنجاکه شاعر این مثنوی، هندی است، بسیاری از ویژگیهای زبانی سبک هندی نیز در این منظومه دیده میشود. سرایندهٔ این مثنوی، از بسیاری از ویژگیهای زبانی و دستوری سبک خراسانی نیز بهره برده است.

از میان صنایع بدیعی لفظی در این منظومه جناس و پس از آن تکرار، بالاترین بسامد را دارند. تشبیه و پس از آن استعاره پربسامدترین صنایع در حوزهٔ بدیع معنوی هستند. تشبیهات بکاررفته در این منظومه اغلب از نوع حسی به حسی است. همچنین کاربرد صنایع ادبی چون کنایه، تلمیح، تمثیل و مراعات النظیر نیز بسیار است. ایجاز برجسته‌ترین ویژگی رامایانا است. خالق این اثر توانسته با استفاده از چند واژه، اثری در حد یک شعر کامل خلق کند.

تعارض منافع

نویسندگان این مقاله گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریه داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعالیتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است، و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیه قوانین و مقررات اخلاقی اجرا شده و هیچ تخلف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهده نویسنده مسئول است، و ایشان مسئولیت کلیه موارد ذکر شده را بر عهده میگیرند.

REFERENCES

Avesta. (١٩٨٤). Translation and research by Hashem Razi, Tehran: Forouhar, p.٣٦٥.

Azhar Dehlavi, Abdul Wadud. (١٩٧١). Ramain of the Hindu Bible, Tehran: Iranian Culture Foundation.

Fotouhi, Mahmoud. (٢٠١١). Stylistics, theories, approaches and methods, Tehran: Sokhan, p.٣٠٦.

Jamali, Shahrooz. (٢٠٠٤). Repetition of the basis of poetry music, Kayhan Farhangi, No. ٢١٦, pp. ٦٠-٦١.

Pani Petty, Mullah Masih. (٢٠٠٩). Ramayana, New Delhi: Alpha Art.

Rastegar Fasaei, Mansour. (٢٠٠٤). Sculpture in mythology, Tehran: Institute of Humanities and Cultural Studies, p.٤٣-٤٤.

Shafiee Kadkani, Mohammad Reza. (١٩٩١). Poetry music, Tehran: Agah, p.٣٩٣.

Shafiee Kadkani, Mohammad Reza. (٢٠٠٨). Images of Imagination in Persian Poetry, Tehran: Agah, p.١٧٠.

Shamisa, Sirus. (٢٠٠٣). Familiarity with rhyming propositions, Tehran: Ferdows, p.١٣٠, ٢٢٥.

Shamisa, Sirus. (٢٠٠٤). Expression and meanings, Tehran: Ferdows, p.٦٢.

Shaygan, Dariush. (١٩٧٧). Religions and Philosophical Schools of India, Tehran: University of Tehran, p.٢٤٨.

فهرست منابع فارسی

آشنایی با عروض و قافیه، شمیسا، سیروس. (۱۳۸۲). تهران: فردوس.

ادیان و مکتبهای فلسفی هند، شایگان، داریوش. (۱۳۵۶). جلد اول، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

اوستا، (۱۳۶۳). ترجمه و تحقیق هاشم رضی، تهران: فروهر.

بیان و معانی، شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). تهران: فردوس.

پیکرگردانی در اساطیر، رستگار فسایی، منصور. (۱۳۸۳). تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

تکرار اساس موسیقی شعر، جمالی، شهروز. (۱۳۸۳). کیهان فرهنگی، شمارهٔ ۲۱۶، صص ۶۰- ۶۱.

رامایانا، پانی پتی، ملا مسیح. (۲۰۰۹). دهلی نو: آلفا آرت.

راماین کتاب مقدس هندوان، اظهر دهلوی، عبدالودود. (۱۳۵۰). تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روشها، فتوحی، محمود. (۱۳۹۰). تهران: سخن.
صور خیال در شعر فارسی، شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۷). تهران: آگاه.
موسیقی شعر، شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۰). تهران: آگاه.

معرفی نویسنده

سهیلا لویمی: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اهواز، دانشگاه آزاد اسلامی، اهواز، ایران.
(Email: *loveimi@iauahvaz.ac.ir*)

COPYRIGHTS
©۲۰۲۱ The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY ٤,٠), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited. no permission is required from the authors or the publishers.

Introduction of the author

Soheila Loveimi: Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Ahvaz Branch, Islamic Azad University, Ahvaz, Iran.
(Email: *loveimi@iauahvaz.ac.ir*)