



Shahid Bahonar
University of Kerman



An Investigation of Najmud-din Razi's At-toyour in the light of Gerard Genette's extratextuality

Muhammad Taghi Yousofi ¹, Leila Hashemian ²

1. (Corresponding author) PhD in Perian Language and Literature at Bu Ali Sina University, Hamedan, Iran. Email: yosofi.mt@yahoo.com
2. Associate Professor in Persian Language and Literature at Bu Ali Sina University, Hamedan, Iran. Email: l.hashemean@basu.ac.ir

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received 10 July 2023

Received in revised form 27

November 2023

Accepted 31 May 2024

Published online 24 June 2024

Keywords:

Extratextuality

Gerard Genette

Razi's At-toyour

Sanaee's Seyr-ol Ebad El-al

Ma'ad

Suhrawardi's Ghesse-ye

Ghorbat-e Gharbi.

ABSTRACT

Purpose: Following Julia Kristeva who first coined the term intertextuality concerning the relationship among different texts, a new wave of critical approaches and notions to text analysis was formed among which was Gerard Genette's idea of 'transtextuality' that was the result of his investigation of all possible intertextual relationships. An important category of transtextuality is extratextuality which is concerned with the relationship between two literary texts from a certain perspective.

Method and Research: The approach in this research is descriptive-analytical and the method of collecting library and documentary information.

Findings and Conclusions: The present paper is an attempt to examine extratextual relationships between Najmud-din Razi's treatise "At-toyour" [The Birds] and some of the previous literary works. The findings suggest that, in composing his treatise, Razi mostly made use of some of the treatises of Ikhwan As-safa, Sanaee's "Seyr-ol Ebad El-al Ma'ad" [People's Journey toward God], and Suhrawardi's "Ghesse-ye Ghorbat-e Gharbi" [The Story of Western Solitude]. He also touched upon Nezami's poetical narratives. The most important reasons for the extratextual changes in his book include the specific role of the audience, Razi's authorial style, and the dominant trend in Persian prose of the time.

Cite this article: Yousofi, Muhammad Taghi., Hashemian., Leila. (2024) An Investigation of Najmud-din Razi's At-toyour in the light of Gerard Genette's extratextuality. *Journal of Iranian Studies*, 23 (45), 469-499. <http://doi.org/10.22103/JIS.2024.21856.2506>



Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman.

DOI: <http://doi.org/10.22103/JIS.2024.21856.2506>

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

Following Julia Kristeva who first coined the term intertextuality concerning the relationship among different texts, a new wave of critical approaches and notions to text analysis was formed among which was Gerard Genette's idea of 'transtextuality' that was the result of his investigation of all possible intertextual relationships. Purpose: An important category of transtextuality is extratextuality which is concerned with the relationship between two literary texts from a certain perspective. The present paper is an attempt to examine extratextual relationships between Najmud-din Razi's treatise "At-toyour" [The Birds] and some of the previous literary works. Method and Research: Our approach in this research is descriptive-analytical and the method of collecting information is the book-house method. Findings and Conclusions: The findings suggest that, in composing his treatise, Razi mostly made use of some of the treatises of Ikhwan As-safa, Sanaee's "Seyr-ol Ebad El-al Ma'ad" [People's Journey toward God], and Suhrawardi's "Ghesse-ye Ghorbat-e Gharbi" [The Story of Western Solitude]. He also touched upon Nezami's poetical narratives. The most important reasons for the extratextual changes in his book include the specific role of the audience, Razi's authorial style, and the dominant trend in Persian prose of the time.

Methodology

The present study examines Najmuddin Razi's adaptations of his previous works in the creation of Risalah al-Tayyur, using the comparative-analytical method and using the principles of Gerard Genet's theory of hypertextuality. After describing and analyzing Razi's inspirations from others, the fields of his tendency towards the works of the text have been discussed.

Discussion

In the 6th century of Hijri (590), Najmuddin Razi wrote a treatise entitled Risal al-Tayyur. His work is written with a very similar structure to his previous works but with a completely different purpose. From this point of view, what has provided the necessity of the current research; Najmuddin Razi's many inspirations come from the texts in front of him in the compilation of his work. It is obvious: "The meaning of a work is not obtained through a series of mental operations; rather, it is experienced and repeated; in the form of a message that is both old and always renewed" (Genet, 2011: 218)

Although, in general, in the eyes of modern literary critics, "books should not be judged separately from each other." In other words, books should not be viewed as independent objects. A book is never complete by itself, and if we want to understand the content of a book, it is necessary to put it in relation to other books - not only the works of one author but in relation to the books of other authors" (Poulin, 1988 : 186). Among the comments related to examining the impact of a text on the text or other texts, Gérard Genet's opinions are the most useful. The multi-textual approach is dedicated to the study of overlapping texts. In more precise words, "in hypertextuality, the impact of one text on another text is examined, not its presence" (Namor Mutlaq, 2016: 95) From Genet's point of view, more text means "any relationship that causes a link between a text and a previous text, such that this link is not of an interpretive type" (ibid.: 99) This description of the relationship between two texts is necessary for the emergence of the two terms over-text and pre-text. Hypertext is a term that refers to the text under investigation, and pretext includes the text that is influenced by the text "Therefore, the reader (analyst) must place himself between these two aspects and pay attention to both of them in order to better understand a work" (Wagher 2002: 302).

According to Genet, the relationship between overtext and pretext can be divided into two general categories.

1. The same dumbness or imitation

Whenever the author of the text tries to preserve the original text in his work; the result of his insistence is equal to the principle of imitation or dumbness

But imitation is never possible without transformation because "imitation is impossible directly and is formed indirectly; So that the essence of the first text should always be present in the second text". (Talaie et al., 2011: 101)

2. Transmutation or change

According to this principle, "sometimes a text can be created by transmuting another text. In trans-mutuality, hyper-textuality is created by the change and transformation of pre-textuality" (Namor Mutlat, 1386: 96) Transformation itself has three general categories: increase, decrease, displacement. "The goal of imitation is not to change, and the basis of work is to preserve the original; while transformation is based on change; Therefore, the difference between these two categories is the purpose of the change and its amount. (Abadi et al., 2016: 36) Each of these principles have more detailed examples that will be discussed during the analysis of Razi's work.

For example, in a part of his work, he included an excerpt from the text of Akhwan al-Safa in his narrative and many themes of the narrative of Akhwan al-Safa (such as the pleasant island at the beginning of the narrative (the main homeland), men's sea voyage, dreaming of one From parents, ship building) has been removed. And he edited the text of Akhwan al-Safa a lot, but kept the key elements of its narration. So we are facing a reduction in the type of thematic deletion (trimming) However, signs of imitation can also be seen in this part of al-Tayyur's treatise. The location of events and the theme in Razi's narration is an adaptation of the narration of Akhwan al-Safa. The situation in both stories is the island = the world, and the general theme of the narrative is: in both stories, migration from this world to the hereafter.

Conclusion

It is determined by examining the work of Razi (The Treatise of Al-Tayyur); The creator of the work is mainly inspired by three important works in the creation of his work. The main methods of Razi's adaptation of Akhwan al-Safa's letters, in addition to his general adaptations of some narrations of Akhwan al-Safa, should be searched for in the replacement of new elements and characters instead of the constituent elements of Akhwan al-Safa's letters. Razi's inspirations from Siral Abad Sanai can also be studied in two general sections under the title of mystical conduct and the final act of the narrative. The most basic hypertextual element in the first stage of the behavior of the symbolic dove (physical world) is based on the reduction process (suggestive gestures). The second part of the hero's narration (passing through the four elements) is also an adaptation of the Sana'i narration in its structure and outline. The final part of the journey (passing through the nine planets) can be explained with the principles of imitation and reduction (in the description of Saturn), imitation, increase and decrease (in the description of Jupiter) and displacement (in the description of the Moon constellation). The action and the final part of Razi's narration are also derived from Sana'i's narration. However, the elements of Razi's narration have replaced the elements of the narrative story. (displacement) Razi's quotations from Suhrawardi can be analyzed in three sections. Razi's inspirations from the first part of the story of Western migration are the main confirmation of displacement (in characters, language, style, etc.). His adaptations from the middle part of Suhrawardi's narrative can be explained by the principles of reducing

(editing) and increasing thematic and some places. Razi's interpretation of the final part of "The Tale of Western Homelessness" in addition to benefiting from the general structure of Sohrvardi's narrative includes the principle of displacement. In this way, Najmuddin Razi, inspired by the mystical and fictional works before him, has been able to present his demands in a creative and effective format, while indirectly criticizing the rulers of his era. Although the idea and design of this type of writing was inspired by the logic of the Holy Qur'an (in narratives such as the story of Suleiman and Balqis) before Razi, But Al-Tayor Razi's treatise in terms of style in the field of language and especially the use of literary structures is the opposite of the works from which it is inspired; ; And he considered factors such as: the role of the audience, the personality and writing style of the creator of the work, as well as the general style of Persian prose, written in a simple and technical intermediate style; Therefore, from this point of view, it is richer than the works that he used.

بررسی و تحلیل رساله الطیور نجم‌الدین براساس نظریهٔ بیش‌متنیت ژرار ژنت

محمدتقی یوسفی (نویسندهٔ مسئول)^۱ | لیلا هاشمیان^۲

۱. دانش‌آموختهٔ دورهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، رایانامه: yosofi.mt@yahoo.com

۲. دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران رایانامه: I.hashemean@basu.ac.ir

چکیده

اطلاعات مقاله

زمینه/هدف: پس از ژولیا کریستوا که اولین بار اصطلاح بینامتنیت را در تحلیل روابط متون با هم به کار برد، ناقدان ادبی زیادی پا به عرصهٔ کاوش متون نهادند و دیدگاه‌های گوناگونی مطرح گردید. یکی از این ناقدان ژرار ژنت است. او روابط میان متنی را با تمامی تغییرات ممکن آن مورد مطالعه قرار داده و حاصل پژوهش خود را ترامتنیت نامید. یکی از سرفصل‌های مهم ترامتنیت بیش‌متنیت است که به بررسی رابطهٔ بین دو متن ادبی از منظری خاص می‌پردازد. در این گفتار کوشیده‌ایم تا روابط مبتنی بر بیش‌متنیت رسالهٔ الطیور رازی با سایر آثار ادبی قبل از آن را مورد بررسی قرار دهیم.

روش/رویکرد: رویکرد ما در این پژوهش، توصیفی-تحلیلی و شیوهٔ گردآوری اطلاعات به روش کتابخانه‌ای است.

یافته‌ها/نتایج: یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که نجم دایه در تألیف اثر خود، از برخی رسایل اخوان الصفا، سیر العباد من المبدأ الی المعاد سنایی و قصهٔ غربت غربی سهروردی بیشترین تأثیرات را پذیرفته است و در خلال تأثیرپذیری از این متون گوشهٔ چشمی به برخی روایات منظوم نظامی نیز داشته است. همچنین، مشخص شد که مهمترین دلایل به وجود آمدن تغییرات بیش‌متنی در اثر وی نیز در نقش خاص مخاطب، سبک خاص نویسندگی او و سیر کلی سبک نثر فارسی نهفته است.

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۴/۱۹
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۶/۲۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۳/۱۱
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۴/۰۴

کلیدواژه‌ها:
بیش‌متنیت،
ژرار ژنت،
رساله الطیور،
سیرالعباد،
قصهٔ غرب
غربی.

استناد: یوسفی، محمدتقی؛ هاشمیان، لیلا (۱۴۰۳). بررسی و تحلیل رساله الطیور نجم‌الدین رازی براساس نظریهٔ بیش‌متنیت ژرار ژنت. *مجلهٔ مطالعات*

ایرانی، ۲۳ (۴۵)، ۴۹۹-۴۶۹.

<http://doi.org/10.22103/JIS.2024.21856.2506>



ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان.

۱. مقدمه

سرچشمه‌های مربوط به آفرینش داستان مرغان را باید در چند فرهنگ مختلف جستجو کرد. عده‌ای از پژوهشگران برآنند که منبع اصلی الهام نویسندگان عصر اسلامی در ساخت این نوع از روایات را باید در فرهنگ کهن هند و به‌ویژه یونان باستان، در نوشته‌های حکمایی چون پارمیندس به عنوان نخستین کسی که در یونان باستان پرواز روح را در قالب داستانی رمزی نقل کرده است، و نیز افلاطون آنجا که در مکالمه فاریدوس تمثیلی نظیر داستان مرغان را آورده و در آنجا روح را به اراپهران و اسب بالدار تشبیه کرده است، جست‌وجو کرد (پورجوادی، ۱۳۵۵: ۶-۷). روشن است که حکمای ایرانی از طریق نهضت ترجمه در قرن‌های سلطه اعراب بر ایران با آرای فلاسفه یونان و هند آشنا می‌شوند و این آشنایی می‌تواند آغازگر الهام از فرهنگ آن‌ها باشد؛ برخی هم اصرار دارند سرچشمه اصلی شکل‌گیری این روایات را الزاماً باید در فرهنگ اسلامی نهفته دانست. عمده نشانه‌های مؤید این نظر نیز کیفیت معراج پیامبر اسلام (ص) و برخی آیات قرآن کریم است. «بدیهی است که معراج پیغمبر اسلام (ص) را لااقل باید یک سفر روحانی دانست. برخی از مسلمین مرکب پیامبر «براق» را در شب معراج بالدار دانسته‌اند. حتی قرآن مجید گروه مرغان بالدار را به گروه آدمیان مانند کرده، می‌فرماید: «وَمَا مِنْ دَابَّةٍ فِي الْأَرْضِ وَلَا طَائِرٍ يَطِيرُ بِجَنَاحَيْهِ إِلَّا أُمَمٌ أَمْثَلُكُمْ» (انعام: ۳۸). پس فرهنگ اسلامی نیز با توجه به مقبولیت خاص خود می‌توانسته زمینه‌ای برای شکل‌گیری داستان سفر مرغان بوده باشد. اما اگر طرح و ساختار کلی داستان مرغان را بدون توجه به نوع و جنس شخصیت‌های سازنده آن در نظر داشته باشیم، می‌توانیم نشانه‌هایی از چنین سیر و سلوکی را در ایران باستان نیز بیابیم. در روایات مربوط به زردشت آمده است که چون او به «سی سال تمام می‌رسد، مشتاق زیارت ایران ویج می‌شود و با تنی چند از یاران از مرد و زن، راه سفر در پیش می‌گیرد». در راه همگان به هدایت زردشت از پهنه آبی بزرگ عبور می‌کنند. سرانجام او و همراهانش پس از گذر از موانع در آخرین روز سال به ایران ویج وارد می‌شوند. او یاران خود را ترک می‌کند و خود را به کرانه‌های شط دائیتی در قلب ایران ویج می‌رساند و در آنجا با مهین‌فرشته، بهمن، دیدار می‌کند و به یاری او «به حضور خیره‌کننده هیئات هفت گانه الهی نائل می‌آید. سپس به "انجمن امشاسپندان" می‌پیوندد و دیگر سایه خود را بر زمین نمی‌بیند (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ۲۹۳-۲۹۴). شکل‌گیری جریان روایات مربوط به سفر مرغان در عصر بعد از اسلام می‌تواند متأثر از هر کدام از روایات اشاره شده باشد، اما نمی‌توان از یک چیز به سادگی عبور کرد و آن این‌که «می‌توان حکم کرد این داستان جزو فرهنگ انسانی است و وسیله‌ای است جاودان برای بیان حکمت خالده» (پورجوادی، ۱۳۵۵: ۱۱). به هر روی، پس از اسلام رسایل متعددی مبنی بر سفر مرغان در قالب یک سفر روحانی، به آرزوی نیل به سیمرغ مقصود نگارش یافته است. نخستین نمونه آن رساله الطیر ابن سینا به زبان عربی است که بعدها شیخ اشراق از آن رساله ترجمه‌ای دقیق و دل‌کش به فارسی ارائه داد. نمونه دیگر رساله الطیر امام محمد غزالی است که بعدها توسط احمد غزالی از عربی به فارسی ترجمه شد و منبع اصلی عطار در آفرینش منطق الطیر شد. در این بین در اواخر قرن ششم هجری (۵۹۰) نجم‌الدین رازی نیز رساله‌ای تحت عنوان رساله الطیور

تألیف کرد. اثر او با ساختاری بسیار مشابه با آثار قبل از خود، اما با هدفی کاملاً متفاوت با آنان نوشته شده است. از این منظر آنچه ضرورت پژوهش حاضر را فراهم آورده است، الهامات فراوان نجم‌الدین رازی از متون پیش از خود در تألیف اثر خود است.

۱.۱. بیان مسئله

بدیهی است «معنای یک اثر از خلال سلسله‌ای از عملیات ذهنی حاصل نمی‌شود؛ بلکه از نو تجربه و تکرار می‌شود؛ در قالب پیامی که هم کهن است و هم همواره نو شونده» (ژنت، ۱۳۹۱: ۲۱۸). هرچند که به طور کلی در نزد ناقدان ادبی نوین «دربارهٔ کتاب‌ها نباید جدا از یکدیگر قضاوت کرد. به بیان دیگر، به کتاب‌ها نباید به صورت اجسامی مستقل نگاه کرد. یک کتاب هیچگاه به خودی خود کامل نیست و اگر بخواهیم محتوای یک کتاب را درک کنیم، لازم است آن را در ارتباط با دیگر کتب، نه فقط آثار یک نویسنده، بلکه در ارتباط با کتاب‌های نویسندگان دیگر قرار دهیم» (poulin, 1988: 186).

در بین نظرات مربوط به بررسی تأثیرپذیری متنی از متن یا متون دیگر آرای ژرار ژنت از همه کاربردی‌تر است. لذا برای بررسی‌های این‌چنینی از سایر نظرات مناسب‌تر می‌نماید. «اصطلاح بینامتنیت (intertextual ity) را برای نخستین بار ژولیا کریستوا در اواخر دههٔ شصت و پس از بررسی آرا و افکار باختین (و با تأثیر از منطق مکالمهٔ وی) مطرح کرد» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۷۲). هرچند که ریشهٔ اصلی مباحث بینامتنی را باید در آثار مربوط به نشانه‌شناسی سوسور دانست. سوسور به زبان به عنوان مجموعه‌ای از نشانه‌ها نگاه می‌کرد. نشانه‌هایی که از پیوند دال و مدلول حاصل می‌شوند. «از دیدگاه سوسور واحد زبان پدیده‌ای دوگانه است و از تلفیق دو وجه متفاوت بنیاد می‌یابد ... نشانهٔ زبانی، جوهری ذهنی با دو رویه است و این دو عنصر دال و مدلول کاملاً به هم پیوسته است و یکی دیگری را به یاد می‌آورد.» (سوسور، ۱۳۸۹: ۹۶-۹۷)

به هر روی، این منطق گفت‌وگویی باختین بود که بیش از همه بر پیدایش نظرات مربوط به بینامتنی مؤثر افتاد. باختین معتقد بود «هر سخن با سخن‌های پیشین که موضوع مشترکی داشته باشند و با سخن‌های آینده که به یک معنا پیشگویی و واکنش به آن‌هاست، گفت‌وگو می‌کند» (احمدی، ۱۳۷۲: ۹۳). از این منظر منطق گفت‌وگویی مهم‌ترین دستاورد باختین در پیوند با بینامتنیت است. ژولیا کریستوا تحت تأثیر این آرا بود که بدان باور رسید که «هیچ مؤلفی به یاری ذهن اصیل خود به آفرینش هنری دست نمی‌زند، بلکه هر اثر واگویی‌ای از مراکز شناخته و ناشناختهٔ فرهنگ است» (همان، ۳۲۷). پس از کریستوا منتقدانی چون بارت، ریفاتر، ژنی، و ژنت پا به عرصهٔ تحلیل روابط میان یک متن با متن‌های دیگر گذاشتند که از میان همه، آرای ژنت گسترده‌تر، دقیق‌تر و جزئی‌نگران‌تر است. در این گفتار سعی بر آن است تا الهامات نجم‌الدین رازی در تألیف رسالهٔ الطیور از سایر متون، با تکیه بر آرای ژنت نشان داده شود.

۲.۱. پیشینهٔ پژوهش

تا کنون روایات فراوانی با طرح بیش‌متنی ژرار ژنت مورد تحلیل قرار گرفته‌اند. از جمله آن‌ها مقاله «تکرارهای غیر خلاق در داستان‌های دانشور بر پایه دیدگاه بیش‌متنیت» است که نویسندگان آن انواع برداشت‌های دانشور در خلق آثار داستانی خود از سایر متون روایی را مورد تحلیل قرار داده‌اند. نیز مقاله‌ای با عنوان «روابط بینامتنی در اسکندرنامه‌های منظوم» سعی در آشکار کردن بهره‌های متون روایی منظوم مربوط به اسکندر از شاهنامه و جز آن دارند.

در مقاله‌ای تحت عنوان «منطق الطیرها و منطق الطیر سلیمانی» پس از ریشه‌یابی چرایی شکل‌گیری منطق الطیرها در ادبیات فارسی، به نقد و بررسی شاخص‌ترین این آثار از جمله رساله الطیر رازی از منظر اثرپذیری از منطق قرآن مجید در روایت سلیمان و بلقیس پرداخته شده است. همچنین در گفتاری با عنوان «بررسی تذکره الأولیا و مثنوی‌های عطار براساس نظریه بیش‌متنیت ژنت»^(۱) مولفان توانسته‌اند، ارتباط متنی برخی از حکایت‌های تذکره الاولیا و مثنوی‌های عطار نیشابوری را با استفاده از نظریه بیش‌متنیت ژنت نشان دهند.

از طرفی، پیرامون داستان مرغان هم پژوهش‌های گوناگونی صوت گرفته است؛ از جمله آن‌ها کتاب «رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی» اثر تقی پورنامداریان است. مؤلف در این اثر به بررسی و تحلیل ریشه‌ها، رمزها، ساختارها و... انواع رسایل رمزی ابن سینا، غزالی، سهروردی، سنایی و دیگران پرداخته است. اما در ارتباط با تأثیرپذیری رازی از رسایل رمزی پیش از خود سخنی به میان نیاورده است. پایان‌نامه‌ای نیز با عنوان «سیر تحول و تطور رساله الطیرها در ادب فارسی»^(۲) نوشته شده. این پژوهش (چنان که از قسمتی از آن که به چاپ رسیده، برمی‌آید) به تحلیل و مقایسه محتوایی انواع رساله الطیور، رمزگشایی نمادهای آن‌ها نیز ریخت‌شناسی روایات داستان مرغان پرداخته است. سایر پژوهش‌های صورت گرفته در این زمینه نیز از پرداختن به تحلیل تأثیرپذیری‌های یک رساله خاص از سایر رسالات به روش بیش‌متنیت تن زده‌اند. این مقاله به بررسی اقتباسات هوشمندانه نجم‌الدین رازی از رسایل پیش از خود اختصاص دارد.

۳.۱. مبانی نظری پژوهش

ژرارژنت کلیه روابط بین یک متن با متون دیگر را با عنوان کلی «ترامنتیت» مطرح می‌کند. او سرفصل‌های جزئی‌تر ترامنتیت را در یک تقسیم‌بندی نظام‌مند به پنج دسته بینامنتیت، سرمنتیت، پیرامنتیت، فرامنتیت، و بیش‌متنیت، تقسیم می‌کند (ر.ک. نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۸۷-۹۸). شرح و تفسیر تمامی این سرفصل‌ها از حوصله این گفتار خارج است. ژنت بیش از همه سرفصل‌های ترامنتیت به بیش‌متنیت پرداخته است. لذا به معرفی و شرح آن اکتفا می‌شود. رویکرد بیش‌متنی به بررسی برگرفتگی‌های متون از هم اختصاص دارد. به عبارت دقیق‌تر، «در بیش‌متنیت تأثیر یک متن بر متن دیگر بررسی می‌شود و نه حضور آن» (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۹۵). از دید ژنت بیش‌متنی یعنی «هر رابطه‌ای که موجب پیوند میان یک متن با متن پیشین باشد، چنان که این پیوند از نوع تفسیری نباشد» (همان: ۹۹)، این وصف از روابط بین دو متن مقتضی پیدایش دو اصطلاح بیش‌متن و پیش‌متن است. بیش‌متن اصطلاحی است که به متن مورد بررسی اطلاق می‌شود و پیش‌متن در برگیرنده متنی است که بیش‌متن از آن متأثر شده است. «بنابراین

خواننده (تحلیل‌کننده) برای فهم بهتر یک اثر باید خود را میان این دو وجه قرار دهد و به هردوی آنها توجه کند» (wagher 2002: 302). رابطهٔ بیش‌متن و پیش‌متن از دید ژنت به دو دستهٔ کلی قابل تقسیم است.

۱.۳.۱. همان‌گونگی یا تقلید

هرگاه مؤلف متن سعی در حفظ اصل پیش‌متن در اثر خود داشته باشد، حاصل این اصرار او برابر اصل تقلید یا همان‌گونگی است. اما تقلید هیچ‌گاه بدون دگرگونی ممکن نیست، زیرا «تقلید به طور مستقیم غیر ممکن است و به طور غیر مستقیم شکل می‌گیرد، به طوری که همیشه باید جوهرهٔ متن اول در متن دوم وجود داشته باشد» (طلایی و همکاران، ۱۳۹۱: ۱۰۱).

۲.۳.۱. تراگونگی یا تغییر

براساس این اصل «گاهی یک متن می‌تواند با تراگونگی متن دیگر ایجاد شود. در تراگونگی، بیش‌متنیت با تغییر و دگرگونی پیش‌متنیت ایجاد می‌شود» (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۹۶). تراگونگی خود دارای سه دستهٔ کلی افزایش، کاهش، جا به جایی است. «هدف تقلید، تغییر نیست و اساس کار حفظ نسخهٔ اصلی است، در حالی که تراگونگی براساس تغییر بنا شده است. بنابراین، تمایز این دو مقوله در هدفمند بودن تغییر و میزان آن است» (عابدی و همکاران، ۱۳۹۰: ۳۶). هریک از این اصول دارای مصادیق جزئی‌تری هستند که در طول تحلیل اثر رازی به آنها پرداخته خواهد شد.

۳.۳.۱. خلاصه رساله الطیور

داستان با فضا سازی هنرمندانهٔ مفصل در توصیف طلوع خورشید آغاز می‌شود. در این هنگام عده‌ای از مرغان به زعامت طوطی نزد راوی داستان می‌آیند و از کارگزاران ظالم عنقای مغرب به وی شکایت می‌آورند و از او می‌خواهند تا عرض شکایت آنان را به سلیمان کبریا برسانند. راوی خواست آنان را لیبک می‌گوید و از برج دل کبوتری به سوی سلیمان دل گسیل می‌دارد. کبوتر دل از عالم جسم، چهار عنصر و نه فلک عبور می‌کند و به حضرت سلیمان نایل می‌شود. سلیمان کبریا به علم غیب خواست کبوتر را درمی‌یابد و به دست هدهد نامه‌ای به راوی می‌رساند. راوی چون از مضمون عتاب‌آمیز سلیمان با عنقای مغرب مبنی بر اصلاح امور رعایا آگاه می‌شود، به ناگاه خود را چون هدهدی می‌یابد. سلوک دوم روایت از اینجا شروع می‌شود. هدهد راوی همراه با نامه حرکت خود را به سوی عنقا آغاز می‌کند. در راه سلوک به سوی عنقا زاغ و بازی شگفت با او همراه می‌شوند. هدهد با همراهانش از هفت دریا و هفت اقلیم عبور می‌کند و به ساحل بحر اخضر می‌رسد. از بحر اخضر با پشت سر گذاشتن عجایب آن به دامنهٔ کوه قاف فرود می‌آید. در ظلمات، آب حیات را می‌یابد، می‌نوشد و چون چشمانش باز شد به دیدار عنقای مغرب نایل می‌آید. نامهٔ سلیمان را به عنقا تقدیم می‌کند. عنقا دستور سلیمان کبریا را به جان می‌پذیرد. و راوی داستان پس از سلوکی طولانی به جای نخستین خویش می‌پرد. رازی در پایان روایت از شخصیت‌های رمزی داستان پرده برمی‌دارد. چون به رمز عنقای مغرب می‌رسد، آن را به خواجه

جمال‌الدین سلغور تاویل می‌کند. مؤلف، رساله را با مدح مفصل خواجه و عرض حاجت به پایان می‌رساند.

۴.۱. روش شناسی پژوهش

این پژوهش براساس روش پژوهش کیفی و با استفاده از رویکرد توصیفی-تحلیلی انجام شده است. شیوه گردآوری داده‌ها نیز به روش کتاب‌خانه‌ای است.

۵.۱. یافته‌های پژوهش

بررسی رساله‌الطیور از دیدگاه بیش متنی، نمایان می‌سازد که نویسنده آن از سه اثر مهم پیش از خود متأثر شده است. این آثار عبارتند از: رسائل اخوان الصفا، سیر العباد من المبدأ الی المعاد سنایی، و قصه غربت غربی سهرودی. برجسته‌ترین برداشت‌های رازی از رسائل اخوان الصفا را باید در اصل جایگزینی (جابه‌جایی) جست و جو کرد. الهامات رازی از سیر العباد را هم می‌توان در سه اصل بیش متنی کاهش (پیرایش و اشارات تلمیح وار) تقلید و همان‌گونگی، و اقتباس از ساختار روایی داستان، خلاصه کرد. همچنین تحلیل اقتباسات نجم‌الدین رازی از قصه غربت غربی علاوه بر این که مؤید وجود اصولی چون جابه‌جایی و کاهش است؛ مبین استفاده از اصل افزایش مضمونی نیز می‌باشد. عمده‌ترین دلایل شکل‌گیری تغییرات بیش متنی در رساله‌الطیور رازی را باید در عواملی چون: سبک غالب عصر، نقش مخاطب، و سبک خاص نویسنده، جست.

۲. بحث و بررسی

نجم‌الدین رازی در آفرینش این رساله پرابهام و سمبولیک از آثار پیش از خود بهره‌های فراوان برده است که برای شناخت بهتر این اثر لازم است با چند و چون آن اقتباسات آشنا بشویم. مهمترین آثاری که منبع الهام وی در ساخت روایت رساله‌الطیور است، عبارتند از: رسائل اخوان الصفا، سیرالعباد من المبدأ الی المعاد سنایی، و قصه غربت غربی سهرودی.

۱.۲. تحلیل اقتباسات نجم رازی از رسائل اخوان الصفا

روایت نجم رازی پس از مقدمه‌ای کوتاه در باب ماهیت رساله، با فضاسازی هنرمندانه‌ای از صحنه طلوع خورشید و روشن ساختن جهان اسیرِ ظلمت شب ادامه پیدا می‌کند. در این هنگامه که بسیار ادبی و مطول ساخته شده است، به ناگاه راوی داستان با جماعتی از مرغان متظلم که چون ابری تیره از افق ظاهر می‌شوند روبه‌رو می‌گردد. نماینده این مرغان طوطی «سبزقا، اندک‌بقا، شیرین‌لقا، شکرشکن بستان‌ذوق، سایه‌پرور سروشان‌نطق» است که آهسته به شانه راوی فرود می‌آید و شکایت خود را از مستی «زبون‌گیران، که بر راه‌ها دام‌ها به پا ساخته‌اند، و حبس‌های قفس پرداخته» مرغان را «از آشیانه‌ها جدا می‌دارند، و از جفت و بچه فرد» و از آن بدتر آنان را «شکنجه دست کودکان و عذاب چنگال گربکان و چارمیخ دام زبون‌گیران» قرار داده‌اند، به راوی عرضه می‌کند. طوطی علت این همه بیداد و ستم بر مرغان را دوری گزیدن عنقای مغرب- پادشاه طیور- از آنان می‌داند و استدلال می‌کند «اگر سایه او بر سر ما بودی، نه همانا که چندین مدلت و مهانت بر ما رسیدی». خواست طوطی از راوی داستان این است که «تفصیل احوال» مرغان را «با نامه یا پیغام به حضرت کبریا» رساند. راوی نیز که بسیار تحت تأثیر سخن

گرم و گیرای طوطی قرار گرفته، خواست طوطی را لیبیک می‌گوید و به طوطی اطمینان می‌دهد که «به حضرت سلیمان کبریا» می‌شود و داد مرغان از او می‌ستاند.» (رازی، ۱۳۶۲: ۹۳-۹۶) این بخش از روایت نجم رازی به لحاظ بیش‌متنی متأثر از قسمتی از رسائل اخوان الصفا است. در روایتی از روایات اخوان الصفا با داستانی طولانی که ضمن آن گروهی از حیوانات از ستم و بی‌داد آدمی به پادشاه بنی‌جن «بیراست» شکایت می‌برند، مواجه هستیم. در این روایت، پادشاه بنی‌جن دستور می‌دهد تا تمامی حیوانات متظلم نزد او گرد آیند و مباحثه کنند. زمانی که نوبت به سخن گفتن مرغان می‌رسد، طوطی نمایندهٔ مرغان دادخواه می‌گوید: «انا زعیم الجوارح من الطیر. قال: من آرسلک؟ قال: ملکنا. قال من هو؟ عنقاء مغرب قال: این یاوی من البلاد؟ قال: الی اطواد الجبال الشامخه فی جزیره البحر الاخضر» (اخوان الصفا، ۱۳۶۷، جلد دوم، ۲۹۳) «من زعیم گروهی از پرندگان هستم. گفت (پادشاه گفت): چه کسی تو را فرستاده است؟ (طوطی) گفت: پادشاه‌مان. گفت: او کیست؟ گفت: عنقاء مغرب. گفت: در کدام سرزمین زندگی می‌کند؟ گفت: در میان کوه‌های سر به فلک کشیده در میان جزیرهٔ دریای اخضر.» اقتباسات نجم رازی از داستان اخوان الصفا را به لحاظ فرایندهای بیش‌متنی می‌توان این‌گونه نشان داد.

عمده‌ترین برداشت‌های رازی از روایت اخوان الصفا با اصل جا به جایی بیش‌متنی قابل توضیح است. تحلیل‌گران عرصهٔ بیش‌متنیت، مصادیق فراوانی برای اصل جا به جایی قائل شده‌اند، مهم‌ترین آن‌ها عبارت است از «ترجمه، تبدیل کردن به شعر، تبدیل کردن به نثر، تغییر وزن، تغییرات سبک، تغییر مکان، تغییر شکل و...» (کریمی، ۱۳۹۲: ۴۰). اساسی‌ترین مصادیق اصل جا به جایی در این بخش از روایت رازی در ارتباط با خوانش اخوان الصفا را می‌توان این‌گونه برشمرد: الف: شخصیت حل‌کنندهٔ مشکل (ناجی): در روایت رازی، سلیمان کبریا شخصیت ناجی داستان است که به جای بیراست، پادشاه بنی‌جن، ناجی روایت اخوان الصفا قرار داده شده است. ب: شخصیت مورد شکایت: در روایت رازی عنقای مغرب و عمال او مورد شکایت و بازخواستند که به جای انسان در خوانش اخوان الصفا قرار داده شده است.

ج: زبان اثر: در خوانش رازی نثر فارسی است که جایگزین نثر عربی روایت اخوان شده است. د: نوع ادبی: در روایت رازی درام جایگزین داستان شده است زیرا متن رسالهٔ الطیور رازی پر از تصویر و توصیف‌های جزئی‌نگرانه و صحنه‌پردازی‌های پی در پی است (مثل توصیف طوطی که آورده شد)، ولی روایت اخوان الصفا از اغلب این توصیفات جزئی‌نگرانه و فضاسازی‌های متنوع پیراسته است.

هـ: زاویهٔ دید: در روایت رازی اول شخص و در روایت اخوان سوم شخص (دانای کل) است. علاوه بر مصادیق اصل جا به جایی، برخی دیگر از برداشت‌های رازی از روایت اخوان الصفا با اصل تقلید (در ساخت شخصیت‌های روایی) قابل تحلیل است.

الف: طوطی در روایت رازی مطابق با شخصیت البیغاء (به معنی طوطی) در روایت اخوان الصفاست که در هر دو روایت نماینده و سخن‌گوی قوم دادخواهند.

ب: شکایت‌کنندگان در هر دو روایت اصناف طیورند.

ج: پادشاه طیور: در هر دو روایت عنقاء مغرب است.

فرایند دیگری هم وجود دارد که مصادیق آن در برداشت‌های رازی از متن اخوان الصفا فراوان نیست: فرآیند افزایش: «فرایند افزایش به سه شیوه توسعه مضمونی، افزایش سبکی، و گسترش مضامین در کنار گسترش سبکی صورت می‌گیرد» (نامورمطلق، ۱۳۸۴: ۱۱). از این منظر یکی از مصادیق افزایش در روایت رازی آفرینش شخصیت واسطه‌گر است. در روایت رازی، راوی نقش واسطه و نوعی رابط با پادشاه را بازی می‌کند، ولی در روایت اخوان الصفا شخصیت واسطه‌گر وجود ندارد و مرغان خود مستقیماً نزد شخصیت ناجی رفته و تظلم می‌کنند. این نوع از مصادیق افزایش را می‌توان افزایش مضمون نو یا اضافه نیز نامید.

اقتباس هوشمندانه رازی از مقالات اخوان الصفا در بخش دیگری از داستان هم نمود دارد. در آن قسمت که راوی پس از پشت سر نهادن موانع گوناگون عالم صغیر و کبیر، به همراه زاغ و باز به جزیره‌ای می‌رسد.

«جزیره‌ای دیدم از همه عجب‌تر چون تلی خاک، و اژدهایی سهمناک خویشتن را گرد آن جزیره حلقه کرده، و کودکان بی‌عدد بر آن توده خاک می‌پرورید و فرومی‌دویدند بازی‌کنان، چنان‌که گفتمی آن تل خاک عید و نوروز ایشان، و خاتم النبیین-علیه الصلاة والسلام- گفته است: «التراب ربيع الصبيان». هربار آن اژدها یک‌یک را فرومی‌برد، و آن کودکان را هیچ از آن اندیشه نه!...» (رازی، ۱۳۶۲: ۱۰۴-۱۰۵).

در رسائل اخوان الصفا با روایت مردانی مواجه می‌شویم که در جزیره‌ای خوش آب و هوا سکنی گزیده‌اند، اما

«عده‌ای از آنان طی یک سفر دریایی در جزیره بوزینگان می‌افتند و رفته‌رفته با آن انس می‌گیرند تا این‌که روزی یکی از آن‌ها خواب جزیره و خویشان خود را می‌بیند و غمناک می‌شود و آن را با یاران خود در میان می‌گذارد. او به فکر ساختن کشتی و بازگشت می‌افتد؛ اما از قضا روزی در میانه کار پرنده‌ای غول‌پیکر از راه می‌رسد و یکی از مردانی را که مشغول ساختن کشتی است، می‌رباید و در موطن اصلی خود که از آن جدا شده است، می‌اندازد. مرد رבוده شده که حال به آرزوی خود رسیده است، از بازگشت به جایگاه اصلی خود و رهایش از زندگی با بوزینگان خشنود است، اما دوستان وی که «در جزیره بوزینگان مانده‌اند، از غم این‌که رفیقشان طعمه پرنده شده، سوگواری» (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ۱۵۴) (به نقل و ترجمه از اخوان الصفا، ۱۳۶۷، جلد چهارم، ۳۷-۴۰).

تا اینجا با اندکی دقت می‌توان برخی از اقتباسات نجم رازی از روایت اخوان الصفا را آشکار کرد. اما اگر تفسیر و تاویل اخوان الصفا را با تاویلات رازی در باب این روایات تطبیق دهیم، تأثیرپذیری رازی از خوانش اخوان الصفا عریان‌تر خواهد شد. اخوان الصفا عناصر داستان نمادین خود را این‌گونه تفسیر کرده‌اند: «دنیا شبیه جزیره بوزینگان و اهل دنیا چون بوزینگان و مثل مرگ مثل پرنده و مثل اولیای خدا مثل قومی که کشتی آن‌ها درهم شکست و مثل دار آخرت مثل آن

شهر که از آن خارج شدند(همان:۱۵۴). نجم رازی نیز در بازگشایی رمزهای داستان خود آورده: «جزیره: دنیا، و کودکان: مردمان غافل، و اژدها: مرگ»(رازی، ۱۳۶۲: ۱۰۸). با این توضیح می‌توان فرایندهای بیش‌متنی حاصل از اقتباس رازی از بخش آورده شده از رسائل اخوان الصفا را بهتر توضیح داد.

رازی در ساخت این بخش از روایت خود هم اصل را بر تغییر در متن اخوان الصفا قرار داده است. اصلی‌ترین اصول بیش‌متنی دخیل در توضیح برداشت رازی در ساخت این روایت بر جا به جایی و کاهش استوار است.

جا به جایی:

الف: تمثیل مرگ: در روایت رسالهٔ الطیور اژدهای سهمناک جانشین پرندهٔ غول‌پیکر داستان اخوان الصفا شده است.

ب: طعمهٔ مرگ: طعمه یا شکار مرگ در روایت رازی مردمان غافل(کودکان) هستند و در خوانش اخوان الصفا مردان(اولیای خدا).

ج: مکان وقوع روایت: رازی جزیره(چون تلی خاک) را به جای جزیرهٔ بوزینگان در روایت خود قرار داده است.

د: زبان: رازی از متن عربی اخوان الصفا بهره گرفته و اثر خود را به فارسی(نثر آمیخته به نظم) بر ساخته است.

کاهش:

گفتنی است که «کاهش نیز به سه دستهٔ پیرایش(حذف مضمونی) آرایش(حذف سبکی) و فشرده‌گی(حذف مضمونی و سبکی) تقسیم می‌شود»(نامور مطلق، ۱۳۸۴: ۱۰-۱۱).

رازی گزیده‌ای از متن اخوان الصفا را در روایت خود گنجانده است و بسیاری از مضامین روایت اخوان الصفا را(مثل جزیرهٔ خوش آب و هوای ابتدای روایت(موطن اصلی)، سفر دریایی مردان، خواب دیدن یکی از اولیا، ساخت کشتی) حذف کرده است. و متن اخوان الصفا را مورد پیرایش فراوان قرار داده، اما عناصر کلیدی روایت آن را حفظ کرده است. پس با کاهش از نوع حذف مضمونی(پیرایش) مواجه هستیم. با این همه، رگه‌ای از تقلید نیز در این قطعه از رساله الطیور دیده می‌شود. موقعیت رخ دادن حوادث و موضوع در روایت رازی اقتباسی از روایت اخوان الصفاست. موقعیت در هر دو داستان جزیره(=دنیا)ست و موضوع کلی روایت: در هر دو داستان هجرت از دنیا به آخرت.

۲.۲. تحلیل اقتباسات رازی از سیر العباد من المبدأ الی المعاد سنایی

متن دیگری که منبع الهام رازی در آفرینش رسالهٔ الطیور بوده است، مثنوی سیر العباد من المبدأ الی المعاد سنایی است. اساس روایت سنایی بر شرح حال نفس جدا شده از حقیقت خویش است که گرفتار حجاب و موانع بسیار گردیده است. نفس پس از آگاهی به اسارت خود، به دنبال راهبری است تا به همراهی او،

خود را از زنجیر شئون و تعلقات برهاند. سرانجام روزی در میان تاریکی، پیری روحانی او را درمی‌یابد. پیر از سالک می‌خواهد که به همراه او راهی سرزمین «قدم» شود. سالک می‌پذیرد و به همراه پیر تمامی موانع عالم صغیر و کبیر را پشت سر می‌گذارد تا به عالم عقول و فرشتگان می‌رسد و عجایب آن عالم را به چشم خود می‌بیند. سالک در سیر این عالم نوری را می‌بیند که چون ماهی در آسمان رونده است. ماهی معظم که همه برای او راه می‌گشایند. سالک می‌خواهد که به جمع همراهان نور درآید که عاشقی ندا می‌دهد: چون تو هنوز از صورت خود جدا نشده‌ای، شایستگی همراهی نور را نداری، باید به عالم سفلی بازگردی که تو به همت به اینجا رسیدی نه به حقیقت. باید بازگردی در معیت پیری که همان نور است، این بار به حقیقت به موطن اصلی خود رجعت کنی. سالک می‌پرسد که آن نور کیست و عاشق پاسخ می‌دهد: ابوالمفاخر محمد منصور. سپس سنایی در پایان روایت به تفصیل مدح ابوالمفاخر محمد منصور را می‌آغازد.

رازی از این داستان سمبولیک سنایی به طرز هوشمندانه و نسبتاً پنهان در دو قسمت از روایت خود بهره گرفته است. یکی در سیر کبوتر دل به سوی سلیمان کبریا و پشت سر نهادن موانع عالم صغیر و کبیر و دیگری در بخش پایانی داستان و مدح جمال‌الدین سلغور که به جای خود آورده خواهد شد.

۱.۲.۲ سلوک

روایت سنایی و رازی در سلوک سالکان (یعنی سالک نفس در روایت سنایی و کبوتر دل در داستان رازی) تا رسیدن به عالم عقول و ملائکه را می‌توان به سه بخش کلی تقسیم کرد.

۲.۲.۲. عالم جسم یا کالبد و متعلقات آن

در ابتدای مسیر سلوک، راوی رساله الطیور «کبوتر دل» خود را در هوای رسیدن به ملک سلیمان کبریا گسیل می‌دارد. تا این‌که کبوتر به منزل اول می‌رسد. منزلی که راوی آن را این‌گونه تصویر می‌کند.

«در او ویرانه‌های دیوان بود، مرغان می‌شوم بر درختان زقوم نشسته، و از سر دیوارهای شکسته سرهای دیوان (کأنه رؤس الشیاطین) برداشته ... غولان غریوان در کمین نشسته، و عفاریت هائل ایستاده؛ همه پای خر در دست و سر گاو بر دوش، هیزم دوزخ‌کشان گلشن عقل ویران همی‌کردند.» هم در این سرزمین عجایب است که راوی از جانب دست راست خود سرزمینی می‌بیند، «پر نعمت و خوشی و خرم» که در او «مردمان زیبا و نیکولقا، پری‌صورت و حوردیده» منزل گزیده‌اند.» (رازی، ۱۳۶۲: ۹۶-۹۷).

رازی در ساخت این جهان نمادین و خیال‌انگیز کاملاً متأثر از بخشی از روایت سنایی در سیر العباد است. سنایی در اوایل روایت خود «اندر مراتب نفس نامیه»، از زبان قهرمان داستان (نفس سالک) به نقل هبوط اصل آدمی از وطن اصلی به عالم خاک، و چگونگی تشکیل و تسویه جسم آدمی در منزل خاک و زهدان مادر می‌پردازد. تا این‌که راوی داستان برای اولین بار سخن از جسم کامل شده خود به میان می‌آورد:

چون درون از لباس من پرداخت
از برون حجره را غلافی ساخت
حجره‌ای پر ز دیو هفت سری
شش سو و چاربخش و پنج دری»
(سنایی، ۱۳۴۸: ۱۸۴)

راوی داستان سنایی در ادامهٔ توصیف از جسم و نیز «صفت روح حیوانی و نتایج آن» گفته است:
اندرونش نو و برونش مسن
تربتش جاذب و هواش عفن
میوه‌دارانش سرنگون از تاب
همچو سایهٔ درخت بر لب آب
(همان: ۱۴۸)

راوی لشکر یا قوای عالم کالبد را دیو و دد و مرغ و ستور می‌داند که همگی سمبل‌های قوای
نفسانی آدمی هستند:

لشکر او همه بر این شر و شور
دیو و دد بود و وحش و مرغ و ستور (همان: ۱۸۶)
در ادامه راوی جهان درون آدمی را مملو از قوایی می‌داند که هر آن قابلیت مبدل شدن به درندگان
را دارند:

گلهٔ شیر و گور می‌دیدم
جوق دیو و ستور می‌دیدم
همه غمناک طبع و خرم‌دین
همه بسیار خوار و اندک‌بین
در سفر ماه و سال چون نسناس
لیک برجای همچو گاو خراس
(همان: ۱۸۶)

با اندکی تأمل در عبارات مشخص شده، برداشت رازی از اثر سنایی محرز می‌گردد. حال برای
بهتر نشان دادن تأثیرپذیری رازی از سنایی باید از گزاره‌های بیش‌متنیت کمک گرفت.
در این بخش نیز اساس برداشت‌های رازی از این قطعه از سیر العباد بر دو اصل جا به جایی و
کاهش استوار است.

۱. جابه‌جایی

الف) اولین منزل سلوک: رازی اول منزل سلوک کبوتر دل را عالمی می‌داند پر از «ویرانه‌های
دیوان، مرغان میشوم بر درختان زقوم، عفاریت هائل ایستاده» این عالم جانشین حجره، «حجره‌ای
پر از دیو هفت سری، شش سو و چار بخش و پنج دری» با «هوای عفن» و «تربت جاذب» که
«میوه‌دارانش سرنگون» اند. -در روایت سنایی شده است. می‌دانیم «حجره بدن است و دیوان، قوای
روح حیوانی و هفت سر اشارت به هفت اخلاق ذمیمه، و شش سو، شش جهت. و چهار بخش،
چهار طبع. و پنج دری اشارت به پنج حس» (همان: ۲۴۶-۲۴۷). این توضیحات در باب سمبل‌های

روایت سنایی در باب سمبل‌های روایت رازی نیز کاملاً صادق است. «در او ویرانه‌های دیوان بود» = حجره پر ز دیو هفت سر، حجره‌ای که لشکریانش «دیو و دد و وحش و مرغ و ستور» اند. (ب) سالک: سالک داستان رازی کبوتر دل است که جانشین سالک روایت سنایی که نفس باشد، شده است.

(ج) ژانر اثر: رازی نثر را جانشین زبان شعری سیر العباد کرده است.
(د) ترجمه: عبارت قرآنی «طَلَعَهَا كَأَنَّهُ رُئُوسُ الشَّيَاطِينِ» ترجمه‌ای است از بیت حجره پر ز دیو هفت سری.

۲. کاهش: دیگر فرایند دخیل در برداشت رازی از سیر العباد، اصل کاهش است. کاهش دارای سه گونه حذف سبکی، حذف مضمونی، و حذف سبکی-مضمونی است. هرچند که برخی با اصطلاحاتی دیگر به تبیین این سه گونه پرداخته‌اند: «پیرایش یعنی خود نویسنده یا دیگری به کاهش در سبک و زیبایی‌شناسی متن می‌پردازد، نه مضمون آن... فشردگی آن است که هم در مضمون و هم در سبک کاهش انجام می‌گیرد (رستمی، ۱۳۹۵: ۱۳۵).

(الف) حذف مضمون: در روایت رساله الطیور از روایت مطول دیدار سالک با پیر (عقل مستفاد) و دعوت او از سالک برای ترک حجره و دیوان آن و ورود به عرصه سلوک، که در روایت سنایی تحت عنوان «صفت نفس عاقله که او را عقل مستفاد گویند» (سنایی، ۱۳۴۸: ۱۸۷)، آمده است، نشانی وجود ندارد و نیز از توصیفات فراوان متعلقات جسم.

(ب) فشردگی و تلمیح‌گونه‌گی: حضور سالک در فضای عالم کالبد در روایت سیر العباد بسیار مفصل در ۷۷ بیت سروده شده است. رازی این حضور را در دو پاراگراف فشرده کرده است و در عین حال تعبیراتی چون «دیوان» و «مرغان میشوم» و... دارد که به تعبیر مشترک مطرح‌شده در خوانش سنایی اشاره دارند.

۳.۲.۲. عبور از چهار عنصر (خاک، آب، باد، آتش)

کبوتر سالک داستان رساله الطیور پس از طی منزل اول، حال باید از عالم چهار آخشیج عبور کند. در این خوانش دو زن «یکی سیه‌چرده دیگر سبزارنگ» که «دست‌ها در گردن یکدیگر کرده و پای‌ها به هم درآورده و خوش خفته‌اند»، به ترتیب سمبل خاک و آب‌اند و دو مرد «یکی سپید و یکی سرخ» که «هم پهلوی یکدیگر ایستاده» اند، سمبل باد و آتشند (رازی، ۱۳۶۲: ۹۷). موالید ثلاث حاصل پیوند «زن سیه‌چرده» با «زن سبزارنگ» و نتیجه مراقبت «مردان سرخ و سپید» از فرزندان آن دو است. موالید ثلاث را «عاقبت همین زن سیه‌چرده می‌خورد» (همان: ۹۷). روایت نجم رازی در عبور سالک قهرمان داستان خود - به ویژه به لحاظ فرم و ساختار - متأثر از سلوک نفس در داستان سیر العباد است. در آنجا نیز باید سالک به همراه پیر به ترتیب از چهار عنصر بگذرد.

به یکی خاک توده افتادیم
نیمی از آب و نیمی از آتش

روز اول که رخ به ره دادیم
خاکدانی هوای او ناخوش

تیره چون روی زنگیان از رنگ

ساحتش همچو چشم ترکان تنگ»

پس ابتدا باید از خاک «تیره چون روی زنگیان از رنگ» - که در روایت رازی به جای آن زن سیه‌چرده آورده شده - عبور کنند. پس از آن نوبت گذر از آب است.

باز دندان‌کنان از آن صحرا

برسیدیم تالاب دریا

(همان: ۱۹۴)

و نیز باد:

من چو از پیر نکته بشنیدم

در شدم یک جهان جوان دیدم

(همان: ۱۹۶)

که سبب جوانی و «تازه‌روئی» (رازی، ۱۳۶۲: ۹۷) جهان است. آخرین منزل از این بادیه درهٔ آتش است.

این شنیدم جدا شدم ز نهنگ

دره‌ای پیش چشمم آمد تنگ

تیره‌رایان تیزهوش در وی

خیره‌رویای خیره‌کوش در وی»

(سنایی، ۱۳۴۸: ۲۰۱)

اساس روایت رازی در گذر قهرمان داستان از عناصر اربعه بر همان‌گونگی از نوع اقتباس یا پاستیژ استوار است. اما همان‌گونه که قبلاً هم اشاره شد، هیچ تقلیدی بدون تغییر میسر نیست، از این منظر نجم‌الدین رازی اولاً روایت سنایی را که بسیار طولانی است (۱۸۵ بیت) را کاملاً خلاصه و فشرده کرده است و ثانیاً بسیاری از مضامین فرعی خوانش سنایی (چون: صفت بخل، صورت حسد، صفت کینه، صفت آفتاب، و ...) در داستان خود نیاورده و حذف کرده است.

۴.۲.۲. گذر از افلاک نه گانه

بخش سومی را که رازی در ساخت اثرش از داستان سنایی متأثر شده است، باید در عبور از افلاک نه گانه (به ترتیب قمر، عطارد، زهره، آفتاب، مریخ، مشتری، زحل، فلک‌البروج، فلک‌الافلاک) جست‌وجو کرد. اگر از منظر پیش‌متنی، به تحلیل تأثیرات و الهامات رازی از این برش از روایت سنایی پرداخته شود، می‌توان همهٔ این تأثیر و تأثرات را در سه بخش مورد مذاقه و بررسی قرار داد.

۴.۲.۲.۱. تقلید و اقتباس، کاهش (فلک‌الافلاک)

رازی کیوان را از دید کبوتر سالک این‌گونه توصیف می‌کند: «هندوی خرف‌گشتهٔ دهقان‌پیشه‌ای دید، که دهقان حدیقهٔ آخرت بود، و کیال خرمن دنیی. به دامن فنا از کشت قضا خوشهٔ عمر

می درود و از غایت نحوست بر در سرای «اذا جاء اجلهم» نشسته، و به دیده «لایستأخرون ساعة» و لا یستقدمون» می نگرید و این بیت هر زمان می سرایید:

منم آن پیر عالم فرتوت
مات کرده جهان به تیغ یموت

سال‌ها کرده بر در عظمت
خدمت کبریا و الجبروت»

(رازی، ۱۳۶۲، ۱۰۱-۱۰۲)

این قطعه رساله الطیور کاملاً متأثر از قسمتی از سیر العباد است، آنجا که سالک و پیر در حال گذر از وادی آبد و سالک از پیر سوال می‌کند که آیا این وادی دشمنی دارد؟ و پیر بلند پاسخ می‌دهد: آری، خصم آن «هندویی دوراندیش» به نام کیوان است.

خصم این هندویست دوراندیش
خرفی صد هزار سالش بیش

گرچه دهقانی این چنین دارد
حجره بر چرخ هفتمین دارد

گرچه جلد است گاه دهقانی
ور چه چیره است وقت چوپانی

هم‌سجیت مزاج او با مرگ
لیک زو کار زندگان با برگ

تیزدست است و کندپای و حرون
زشت روی و پلیدما به و دون»

(سنایی، ۱۳۴۸: ۱۹۵-۱۹۶)

پیداست که رازی از این ابیات سنایی بهره فراوان برده است. اگر از اصل جا به جایی بیش‌متنیت که در اینجا مصداقش برگردان از نظم به نثر است و آوردن کبوتر دل به جای سالک نفس همراه با پیر راهنما، بگذریم، اساس کار رازی در الهام از این روایت سنایی بر تقلید و اقتباس استوار خواهد بود. «بزار سنجش در همان‌گونگی، همانندی است که به شکل نسبی ارزیابی می‌شود، زیرا هیچ‌گاه دو اثر، همانند هم نمی‌توانند باشند» (رستمی، ۱۳۹۵: ۱۲۵). از طرف دیگر، گزاره‌های مشترکی چون هندوی خرف‌گشته دهقان‌پیشه نشان‌دهنده تلمیحات به اثر سنایی است، لذا می‌توان برداشت‌های رازی از سیر العباد در این بخش را با کاهش از نوع تلمیح‌گونگی نیز توضیح داد.

۲.۴.۲.۲. تقلید و اقتباس، افزایش و کاهش (فلک مشتری)

کبوتر دل در گذر از افلاک، به فلک ششم می‌رسد. راوی داستان دیده‌های سالک را این‌گونه به تصویر می‌کشد: «پیری دید شگرف و بهی و لطیف، و فصیح‌زبان و صحیح‌قول، پارساچهره، زاهدروی، مصلح آسمانی، که همه قُضات و ائمه و جمله زهاد و عباد، به حمایت و رعایت او بودند. مقبلان بدو نزدیک و مدبران از راه دور...» (رازی، ۱۳۶۲: ۱۰۰). سنایی در تشریح «صفت شهوت» معتقد است «خرابات» شهوت و «آنچه نتایج اوست»، تماماً حاصل تأثیر فلک مشتری است که به پارسایی مشهور است.

وین خرابات‌جمله از چپ و راست
طرفه‌تر آن‌که پارسایی راست

کین همه قاضیان ز دست ویند
همه زهاد هم‌نشست ویند

داعی هرچه اهل تخت است او
راعی هرچه نیک‌بخت است او

(سنایی، ۱۳۴۸: ۲۰۰)

هرچند نجم‌الدین رازی زبان و ژانر شعری سیر العباد را به زبان نثر تغییر داده است، اما می‌توان با توجه به اقتباسات و الهامات قابل توجه وی از این قطعه، ادعا کرد که او در توصیف و تشریح فلک ششم اساس کار خود را بر همان‌گونگی از نوع تقلید و اقتباس از سیر العباد قرار داده است. به طوری که مضامین اثر رازی - چنان که مشخص شده است - تماماً برگرفته از اثر سنایی است. «پیر پارساچهر زاهدروی» که همهٔ قضات و ائمه و جملهٔ زهاد و عباد» به «حمایت و رعایت» او هستند، در برابر «پارسایی» که «همهٔ قاضیان» و «همهٔ زهاد هم‌نشست و بند» و «او داعی هرچه اهل تخت و داعی هرچه نیک‌بخت» است، قرار می‌گیرد. از طرف دیگر، رازی هستهٔ اصلی مضمون سنایی را گسترش داده است. او پس از پرداخت به مضامین یاد شده، همچنان به توصیف و تشریح فلک مشتری ادامه می‌دهد. پیر پارسا «در کتابخانهٔ معمور کتاب‌های مسطور بر رحل‌های نور نهاده فرومی‌نگریست...» (رازی، ۱۳۶۲: ۱۰۰). در نقطهٔ مقابل این افزایش مضمونی، مضامین فلسفی‌ای را که سنایی به مشتری نسبت داده، به کل حذف کرده است. (حذف مضمونی).

بارگیری قوی و نفسانی است ز آن‌که هم طبع روح حیوانیست (سنایی، ۱۳۴۸: ۲۰۱)

۳.۴.۲.۲. جا به جایی (فلک قمر)

کبوتر دل در روایت رازی «بر بساط نخستین» «زنگی» ای را ملاقات می‌کند که هر شب «علی‌الدوام جامهٔ نور از ترکی نیکوروی» به عاریت می‌گیرد تا خود را بیاراید؛ اما آن زنگی «در ماهی یک شب تن‌درست بودی و بیست و نه شب بیمار، از رعونتِ نفس طرازِ آستین کرده و القمرِ قدرناهُ منازلِ حَتَّى عادَ کالْعُرْجُونِ الْقَدِيمِ» (رازی، ۱۳۶۲: ۹۸). این توصیف از فلک ماه به طرز غیر مستقیم و پنهانی از روایت سنایی - «صفت مراتب نفس انسانی و صفت ملک قمر» - وام گرفته شده است. سنایی در گذر از فلک قمر به توصیف و تشریح ساکنان «فلک قمر» از دید راوی داستان، یعنی نفس سالک می‌پردازد. او معتقد است فلک قمر محل سکونت زنادقه و مبطله است.

چون گذشتم از آن پسین در بند
طارمی دیدم آبگون و بلند
اندر و صد هزار صف برنا
خوش دل و تازه‌روی و نابینا

(سنایی، ۱۳۴۸: ۲۰۴-۲۰۵)

شارح سیرالعباد در شرح بیت اخیر نوشته است: «یعنی در آنجا صد هزار گروه مردم بُرنا دیده، از روی صورت خوش و تازه‌روی، اما از روی معنی نابینا (دیدم) و مراد از این طایفه، زنادقه است» (همان: ۲۹۰)؛ یعنی مهمترین ویژگی اینان ظاهر زیبا و آراسته و باطنی سیاه و زشت است. ویژگی دیگر زنادقه «رعونت نفس» و خودپسندی و خودآرایی است.

همه کوتاه‌دیده لیک از ناز
پای‌ها سوی قبله کرده دراز

همه اندیششان ز ناز و کُشی

همه پیرایه جمال و خوشی

(همان: ۲۰۵)

اگر از منظر بیش‌متنی به نوع برداشت و اقتباس رازی از روایت سنایی توجه کنیم، با فرایند جا به جایی روبه‌رو خواهیم بود؛ زیرا رازی ظاهرسازی، خودآرایی، خودپسندی و تیره‌باطن بودن (زنگی‌ای که جامه نور از ترکی نیکورو به عاریت می‌گیرد) را نه به ساکنان ماه، که به خود ماه منتسب می‌دارد. بهره و الهام رازی از روایت سنایی در گذر از افلاک نه گانه محدود به موارد یاد شده است. هرچند رازی در فرم و ساختار کلی سیر کبوتر سالک از سایر افلاک و بروج نیز از روایت سنایی تأثیر گرفته؛ اما در شرح و توصیف عبور کبوتر از آن مراحل به طور کلی مضمونی دیگر و متفاوت با سخن و محتوای اثر سنایی را گنجانده است. شاید بتوان این جایگزینی مضمونی در ارتباط با چیزی مشترک را گونه‌ای از همان اصل جا به جایی دانست، اما نشانه‌ها و قرینه‌های لازم که ارتباط بیش‌متنی رساله الطیور را با روایت سیر العباد، در آن موارد، قطعی کند؛ فراوان نیست.

۵.۲.۲. بخش یا کنش پایانی روایت

نجم‌الدین رازی در پایان داستان و پس از وصول کبوتر دل به حضرت عنقای مغرب و برآمدن حاجتش، به بازکردن رمزهای داستان می‌پردازد. آخرین رمزی که روشن می‌کند؛ رمز عنقای مغرب است که مقصود از وی «خواجه عزیز و خداوند بزرگوار جمال‌الدین شرف سلغور» است. بلافاصله پس از ذکر نام وی شروع به مدح و ستایش خواجه خود می‌کند: «آدم صفوت ابلیس دشمن، نوح هدایت، ابراهیم ضیافت، آزرعدو... موسی کلام، فرعون خصم...». در میانه این ستایش مفصل نام خواجه «جمال‌الدین بلفتح» را می‌آورد و اثر را به نام او می‌کند. و پس از آن نوبت به شکایت از روزگار هجران و «شب کاذب فراق» و دوری از ممدوح و نیز آرزوی دیدار دوباره و «صبح وصال» می‌رسد. در پایان این بخش شاعر با مخاطب قرار دادن ممدوح به مفاخره و ستایش خود می‌پردازد:

بارگیر مرا که طاق افتاد

در جهان طرفه اتفاق افتاد

بادپیمای من براق افتاد

از(همه) مرکبان برق‌صفت

ای جهان بزرگی و جان خوش خویی این اسب را که بدین صفت است... (؟) اسب تن من است... (؟) دل من است، که: سوار میدان علم است، و مجمّر بحر حکمت، و قاصد منازل دل و پیک مراحل روح، و... (رازی، ۱۳۶۲: ۱۰۸-۱۰۹). رازی در ساخت این بخش طابق النعل بالنعل از قسمت پایانی روایت سنایی الگو گرفته است. سنایی نیز پس از رسیدن سالک قهرمان داستان به عالم عقول و رؤیت نور هدایت و محکوم شدن سالک به هبوط به عالم سفلی بلافاصله آن نور هادی را به «بوالمفاخر محمد منصور» تأویل می‌کند و سپس به مدح او که قاضی سرخس است، می‌پردازد.

واعظ عقل و حافظ تنزیل
خیل طالوت را سکینهٔ حلم
محرم عشق و محرم تأویل
امت نوح را سفینهٔ علم...
(سنایی، ۱۳۴۸: ۲۰۸)

سپس با تبرک به اسم ممدوح، اثر را به نام او می‌کند:

معنی بسم دیده بود از نور
زان چو ترکیب خود فراهم کرد
بوالمفاخر محمد منصور
الفی از نگار خود کم کرد...
(همان: ۲۲۰)

سنایی پس از سرایش مدحی مفصل چون امکان دیدار ممدوح را ندارد، از درد هجران وی نالان می‌شود.

چون اثر می‌بینم از رویت
بر پس عبرتی همی پویم
چه کنم پس جز آن‌که در کویت
وز سر حسرتی همی گویم ...
از پی کسب جاه بر در تو
خویش را بندهٔ تو نام کنم ...
(همان: ۲۳۱)

در پایان نیز با خطاب به ممدوح به ستایش هنرهای خود می‌پردازد:

«من چه گویم که خود ز روی قیاس
دل و جانی که طالب مزدند
نیک دانی تو فربهی ز آماس
زین سپس در ز نظم من دزدند
تا خرد گوهر سخن سفته است
به خدای ار چنین سخن گفته است...
(همان: ۲۳۳)

جدای از تقلید و اقتباسات ساختاری-مضمونی مؤلف رساله الطیور از بخش پایانی روایت سنایی، می‌توان برداشت‌های وی از بخش اخیر سیر العباد را با اصل جا به جایی پیش‌متنی توضیح داد.

رازی، جمال‌الدین ابوالفتح سلغور و رمز آن عنقای مغرب را جایگزین نور هادی و سمبل آن ابومنصور ابوالمفاخر قاضی سرخس می‌کند. خود رازی هم که در مقام ستایشگر و سازندهٔ اثر است، با مداح و خالق روایت سیر العباد، سنایی جا به جا شده است.

کلیت روایت رسالهٔ الطیور و سیر العباد مانند قصیده‌ای مدحی طولانی است که با حسن مطلع (طلوع آفتاب در رساله الطیور - سخن از باد در سیر العباد) آغاز می‌شود، با تغزلی که در برگیرندهٔ تمام فراز و فرودهای داستان است، ادامه می‌یابد و با ذکر نام ممدوح که به سان حسن تخلص است، وارد مدح و ستایش ممدوح و در ادامه دعا و شریطه می‌شود، و در پایان با تفاخر و

خودستایی پایان می‌یابد. این شیوه یادآور نوع فصّالی است. زبان شعری سنایی هم جای خود را به نثر شاعرانه رساله الطیور داده است.

۳.۲. تحلیل اقتباسات رازی از سهروردی

رازی در آفرینش رساله الطیور به یکی از رساله‌های رمزی شیخ اشراق به نام «قصه غربت غربی» که خود به تأثیر از رساله «حی بن یقضان» بوعلی سینا تألیف شده، توجه ویژه داشته است. قصه غربت غربی روایت سفر راوی داستان «با برادر خود عاصم» است «از دیار ماوراءالنهر الی بلاد المغرب» به قصد صید «گروهی از مرغان ساحل دریای سبز». راوی و همراهش در ابتدای داستان مدت‌ها در زندان «مدینه قیروان» اسیر می‌شوند تا این‌که روزی هددهی راهنما از طرف پدرشان هادی برای آنان نامه‌ای می‌آورد. پدر طی آن نامه از پسران خود می‌خواهد که به طرف او به جانب طور سینا حرکت کنند. سفر حقیقی راوی از اینجا آغاز می‌گردد. وی پس از گذر از موانع عالم صغیر و کبیر، چون «وادی مورچگان، کوه یاجوج و ماجوج، افلاک، چهارده تابوت، ده گور و ...» که همگی با زبان رمز بیان می‌شوند، به عالم عقول و فرشتگان می‌رسد. راوی داستان در عالم معنا «از سُمج‌ها و غارها» بیرون می‌شود و از «حجره‌ها» فرود می‌آید تا به «چشمه زندگانی» نائل می‌آید و با کمک ماهیان سخنگوی چشمه به طور سینا و صومعه پدر می‌رسد. در آنجا با «پیری بزرگ» ملاقات می‌کند که نزدیک می‌شود «آسمان‌ها و زمین‌ها از تابش نور وی شکافته شود» راوی پس از گفت‌وگویی مفصل با پدر به دستور وی دوباره به عالم سفلی هبوط می‌کند و در غم دوری وی شکوا سر می‌دهد. وی در پایان روایت با استناد به آیات و روایات مخاطب خود را مورد پند قرار می‌دهد (رک. سهروردی، ۱۳۵۳: ۲۷۹-۲۸۳).

الهام رازی از بوطیقای سهروردی از میانه‌های سفر کبوتر دل آغاز می‌شود. برای بررسی و تحلیل دقیق‌تر می‌توان برداشت‌های رازی از سهروردی را نیز به چند بخش تقسیم کرد.

۱.۳.۲. اقتباس از بخش نخست قصه غربت غربی

کبوتر دل پس از وصول به درگاه سلیمان کبریا، بدون این‌که زبان به سخن بگشاید، حاجتش دانسته شده، برای رفع حاجتش رقع‌ای از جانب «سلیمان کبریا» نوشته «و به دست هددهی هدایت بازفرستادند» طوطی «جواب نامه به منقار ادب گرفته» به راوی داستان می‌دهد؛ راوی نامه را باز می‌کند، مضمون آن خطاب به عنقای مغرب است که باید از مرغان دل‌جویی کنی و «تظلم این ستم‌دیدگان بشنوی و داد ایشان بستانی و سایه حرمت از ایشان دور نداری و ...» (رازی، ۱۳۶۲: ۱۰۲-۱۰۳). این مضمون کاملاً از قسمتی از قصه غربت غربی برگرفته شده است. از آن قسمت از روایت سهروردی که هددهی برای راوی و برادرش نامه‌ای از «وادی ایمن» آورده است. مضمون نامه مبنی بر مواخذه راوی و برادرش عاصم است که «آرزومندان کردیم، آرزومند نمی‌شوید و بخواندیم، شما راه رحلت نمی‌کنید ...» سپس پدر راوی از او و برادرش می‌خواهد که به سوی وی رهسپار شوند.

در نگاه اول ممکن است از اقتباسات هوشمندانهٔ رازی از این متن چیزی به ذهن متبادر نگردد، اما وقتی با اصول بیش‌متنی متن را مورد مذاقه قرار دهیم، به عمق برداشت او از قصهٔ غربت پی می‌بریم.

اساس برداشت‌های رازی در این برش بر اصل جا به جایی استوار است. نجم‌الدین رازی، شخص فرستندهٔ نامه را که سلیمان کبریا باشد، جانشین هادی (پدر سالکان روایت سهروردی) قرار داده است. مضمون نامهٔ هادی چنان که آورده شد، دال بر سرزنش و نکوهش راوی و برادرش است؛ و در نامهٔ سلیمان کبریا به عنقا، این عنقای مغرب است که مورد سرزنش قرار می‌گیرد. «چرا سایه از ایشان دور داری تا مثنی زبون‌گیران مستخف به هوس ایشان را به صدهزار عقوبت شکنجه کنند...» (رازی، ۱۳۶۲: ۱۰۳). بنابراین شخص مورد عتاب هم جا به جا شده است.

ترجمه از زبانی به زبان دیگر از مصادیق اصل جا به جایی بیش‌متنی است. عبارت ابتدای نامهٔ سلیمان کبریا به عنقا عبارتی مشهور از قرآن مجید است «أَنَّهُ مِنَ سَلِيمَانَ وَأَنَّهُ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ» (همان: ۱۰۲). این عبارت ترجمه‌ای همراه با تغییر از ابتدای نامهٔ هادی به پسران است: «از پدرتان هادی به شما، به نام خدای بخشاینده و بخشایشگر» (سهروردی، ۱۳۵۳: ۲۸۰). این مصداق اصل جا به جایی توجه رازی به اثر سهروردی را قطعی می‌کند. نمود دیگر جا به جایی، جا به جایی سبکی است. سبک رسالهٔ الطیور سبک بینابین است و سبک قصهٔ غربت مرسل. تغییرات سبکی در اثر رازی دارای دلایل خاصی است که بدان‌ها پرداخته خواهد شد. از طرفی دیگر، با توجه به صحنه‌پردازی‌ها، توصیفات جزئی‌نگرانه، و تصویرسازی‌های پی در پی می‌توان گفت رازی، نوع درام را به جای روایت محض قصهٔ غربت قرار داده است. از دیگر مصادیق بیش‌متنی در این برش از رسالهٔ الطیور افزایش از نوع مضمونی است. در روایت قصهٔ غربت، نویسندهٔ اثر از هرگونه وصف و توضیح برای هدهد تن زده است، اما رازی موتیف آوردن نامه برای راوی داستان را گسترده‌تر کرده است «نگاه کردم هدهدی را دیدم تاجور شتابان... قاصد ملک سلیمان و...» (رازی، ۱۳۶۲: ۱۰۲).

علاوه بر این، موارد طرح کلی داستان (مبنی بر سلوک، موانع سلوک، شخصیت راهنما و...) و وجود برخی شخصیت‌های مشترک (چون هدهد) نیز موقعیت‌های مشترک (چون رسیدن نامه از شخصیت مقدس داستان به قهرمان) نشان‌دهندهٔ آن است که روایت رازی، نوعی پاستیژ و اقتباس از داستان سهروردی می‌باشد.

۳.۲.۲. اقتباس از بخش میانی قصهٔ غربت غربی

راوی داستان پس از دریافت نامهٔ سلیمان کبریا، هدهد را نمی‌بیند و «خوشتن را چون هدهدی» می‌یابد. پر می‌گشاید و سلوکی دیگر را آغاز می‌کند. در راه کلاغی «صدهزار دیده» که «همهٔ دنیا به پر سیاه پوشیده» است و «بازی سپید و شگرف و بدیع صورت» «با چشمی بزرگ و زردفام» با وی همراه می‌شود. هدهد، راوی و باز و زاغ با یکدیگر همراه می‌شوند و طی طریق می‌کنند «از هفت اقلیم و هفت

دریا» «کلمح البصر» می‌گذرند. تا این‌که از فلک سبعة ابخر به لب بحر اخضر» فرود می‌آیند. بحر اخضر، دریایی است «از شیر سپیدتر و از گلاب خوش‌تر، و در او ماهیان سخنگوی چالاک حرکت که هر یکی گفتمی یونسی در شکم دارد.» و نیز در آن است «بحریانی فریشته‌فش، پری‌چهره ... به قد چون قلم بحری و به زلف چون خط دبیران استاد و به آواز چون صریر قلم و...» (رازی، ۱۳۶۲: ۱۰۳-۱۰۴).

کلیت این بخش از روایت رازی اقتباس و برداشتی همراه با تغییر و تحول از قسمتی از روایت سهروردی است. در روایت سهروردی راوی و برادرش یک همراه دارد «هدهد پیش رفت و آفتاب بالای سر ما شد» (سهروردی، ۱۳۵۳: ۲۸۱). رازی به جای هدهد، زاغ و باز را که نماد شب و روزند، هم‌سفر راوی داستان که خود، هدهد است، می‌نشانند. سالک و راوی داستان سهروردی انسان است، ولی رازی هدهد را که خود نماد هدایت است، جایگزین آدمی کرده، به همین جهت سالک داستان او پیر ندارد. در قصه غربت غربی موانع سلوک تماماً مربوط به عام صغیرند، مثل وادی مورچگان نماد حرص، زن نماد شهوت، آفتاب، ماه و سایر کواکب رمز روح طبیعی، نفسانی و قوای دیگر (رک پورنامداریان، ۱۳۷۵: ۴۰۲-۴۰۳). در خوانش رازی در بیانی موجز موانع عالم کبیر «هفت اقلیم و هفت دریا» جانشین این موانع شده‌اند. راوی سالک سهروردی پس از طی مراحل طولانی سلوک به عالم عقول می‌رسد. «پس از سُمج‌ها و غارها بیرون شدم. و از حجره‌ها فرود آمدم و روی به سوی چشمه زندگانی داشتم... پس سنگ بزرگی همچون پشته‌ای سترگ بر ستیغ کوه دیدم. آنگاه از ماهیانی که در چشمه زندگانی گرد آمده بودند ... پرسیدم این پشته چیست؟» (سهروردی، ۱۳۵۳: ۲۸۲). چنان‌که اشاره کردیم، راوی و سالک رساله الطیور نیز پس از گذر از مراحل سلوک «لب بحر اخضر... که در او ماهیان سخنگوی چالاک حرکت» وجود دارد، می‌رسد. رازی بحر اخضر دارای ماهیان سخنگو را جانشین چشمه حیات پر از ماهیان سخنگوی سهروردی کرده است (جابه جایی). از طرف دیگر، همین مضمون مشترک را گسترش داده، برای ماهیان توصیفات طولانی پی در پی می‌آورد، به آیات قرآن استشهاد می‌کند و از «بحریانی فریشته‌فش و پری‌چهره ...» سخن به میان می‌آورد (افزایش مضمونی). نجم‌الدین رازی یک‌بار دیگر تم مربوط به آب حیات داستان سهروردی را در روایت خود آورده و گسترش می‌دهد. آنجا که هدهد راوی، کلاغ و باز از «بحر اخضر» عبور کرده‌اند، چون به خشکی می‌رسند، «تاریکی پدید» می‌آید. در تاریکی «خضروار» جستجو می‌کنند تا چشمه آب حیات را می‌یابند؛ از آن قدری می‌خورند، «تا از خطرات دنیا و هم مرگ ایمن» می‌شوند و دیده‌هایشان روشن می‌گردد. سپس کوه قاف را می‌بینند، «بدان بزرگی که کوه‌های جهان پیش او از کاه برگ کمتر» است. راوی داستان نیز غاری می‌بیند «در او گنجی پر جواهر دین» که «ماری گرزه برسر آن خفته» است. راوی «از دیگر سوی» کیمیا می‌بیند و با خود زمزمه می‌کند «ممکن نگردد که از این عظیم‌تر چیزی باشد» در این حال هاتفی آواز می‌دهد که «نیک بر پرید و نکوتر بنگرید» (رازی، ۱۳۶۲: ۱۰۵-۱۰۶). در خوانش سهروردی ماجرای مربوط به یافتن چشمه زندگانی و دیدار با ساکنان عالم عقول (ماهیان) بسیار خلاصه و موجز مطرح می‌شود. در نگاه نخست به نظر می‌رسد هدهد راوی، جانشین، راوی

قصهٔ غربت غربی شده است و همراهانش (زاغ و باز) نیز به جای ماهیان همراهی‌کنندهٔ روایت سهروردی. اما از منظر دیگر افزایش مضمونی روایت رازی نسبت به قصهٔ غربت غربی خود پای یک متن دیگر را به بحث ما بازمی‌کند، اسکندرنامهٔ نظامی. در آن منظومهٔ نظامی، اسکندر و همراهانش که از جملهٔ آنان خضر است، در جست‌وجوی آب حیات «وارد سرزمین تاریکی‌ها شدند، جایی که هیچ نوری وجود نداشت. نه تنها خورشید، که حتی ماه و ستارگان هم دیده نمی‌شد... هیچ‌کس نمی‌دانست در آنجا چه حیوانات و یا حتی چه گیاهانی وجود دارد.» (نظامی، ۱۳۹۴: ۲۷۸). این وصف از ظلمات بسیار شبیه به آن چیزی است که رازی در توصیف «تاریکی» بیان می‌کند. «چون به خشکی رسیدیم، تاریکی پدید آمد... نه آسمان پیدا، و نه زمین، نه ستاره و نه ماه و آفتاب و نه وحوش و نه طیور»، برداشت رازی از روایت اسکندرنامه موجد چند فرایند بیش‌متنی است. بهترین عبارت برای نشان دادن نوع بیش‌متنی رسالهٔ الطیور این قطعه از منظومهٔ نظامی، اقتباس یا پاستیژ است. رازی تم سفر در جست‌وجوی آب حیات توسط اسکندر و خضر را برای شخصیت‌های داستانی خود از روایت نظامی برگرفته است. اما این فرایند با تغییراتی همراه بوده است که عمده‌ترین آن‌ها جا به جایی است. جدای از دگرگونی شعر به نثر، هدهد و همراهانش - «در هوا خضروار وارد شدیم» - جانشین اسکندر و خضر و همراهانشان شده‌اند تا از «آب زندگانی» بخورند. نکتهٔ دیگری که تأثیرپذیری رازی از شرف‌نامهٔ اسکندرنامه را قطعی می‌کند، تأویل او از آب حیات است. وی آب حیات را سمبل «دانش» (رازی، ۱۳۶۲: ۱۰۸) می‌داند. نظامی هم در جایی از قول اسکندر به طور غیر مستقیم آب حیات را به دانش تأویل می‌کند. آنجا که اسکندر در توجیه ظلمات و وجود آب حیات به خضر می‌گوید:

سکندر بدو گفت کای نیک‌مرد
مگر کان سیاهی بران آب خورد
سواد حروفی است دست آزمای
همان آب او معنی جان فزای

(نظامی، ۱۳۶۶: ۹۴۰)

یعنی «شاید منظور تو این است که هرکس دانشمند شود، عمر ابد می‌یابد، چون حروف علم را با مرکب سیاه می‌نویسند» (نظامی، ۱۳۹۴: ۲۷۳). پس طبق تأویل اسکندر، آب حیات یعنی دانش. از طرف دیگر، عباراتی چون «چشمهٔ آب زندگانی» «خضر» «تاریکی» اشارهٔ تلمیح‌وار به روایت نظامی دارند؛ بنابراین، با فرایند کاهش از نوع اشارات تلمیحی هم مواجه هستیم. مضمون دیگری که رازی از روایت سهروردی وام گرفته و گسترش داده است، مضمون غار است - «پس از سُمج‌ها و غارها بیرون شدم» - (سهروردی، ۱۳۵۳: ۲۸۲). گسترش این مضمون نیز به یکی دیگر از داستان‌های منظوم نظامی، یعنی روایت بهرام گور اشاره دارد. در آنجا که وی با تعقیب گوری به غاری می‌رسد که ازدهایی مهیب در آن لانه دارد. بهرام گور، ازدها را به حيله می‌کشد و سپس گنجی را که در آن غار وجود دارد، به یغما می‌برد (ر.ک. نظامی، ۱۳۹۴: ۲۰۰). نیز نظامی، ۱۳۶۶

۵۶۶-۵۶۷). به طور کلی غار، گنج پر جواهر، مار گرز، همگی به داستان نظامی اشاره دارند، لذا با فرآیند کاهش از نوع اشارات تلمیحی مواجه هستیم.

«بیش‌متنیت‌هایی که نویسنده از آن‌ها به نام یادی درمی‌گذرد، به روش کاهش خود را نشان می‌دهند... گاه به نام و یادی در داستان‌ها نمود می‌یابد و تلمیح‌وار خود خواننده است که باید میان متن‌ها را بخواند و دریابد» (رستمی، ۱۳۹۵: ۱۳۶).

مار گرز نیز جانشین ازدهای مهیب روایت نظامی شده است (جا به جایی).

۳.۳.۲. اقتباس از بخش پایانی قصه غربت غربی

بخش پایانی روایت قصه غربت غربی از آنجا آغاز می‌شود که راوی سالک داستان پس از رسیدن به عالم عقول و دیدار با ماهیان سخنگو و پس از آن که درمی‌یابد آنان برادران خودش هستند، «دست در گردن ایشان» درمی‌آورد و «بدانان شاد» شده، همراه با برادران به کوه سینا می‌رود. در کوه با پدرش هادی در هیئت «پیری بزرگ که نزدیک» می‌شود «که آسمان‌ها و زمین‌ها از تابش نور وی شکافته شوند»، دیدار می‌کند. راوی مدتی در «روی او خیره و سرگشته» می‌ماند و نزدیک است در «فروغ تابناک» او بسوزد. سپس با پدر به گفت‌وگو می‌نشیند و در «نزد او از زندان قیروان» شکایت می‌کند. پدر پس از گفت‌وگو با پسر و دل دادن وی، او را از هبوط دوباره به زندان قیروان مطلع می‌سازد. پسر در این حال در میانه گفت‌وگو به یک‌باره «از هوا اندر مغانی میان گروه ناگرویده» «در دیار مغرب» می‌افتد و زندانی می‌شود. راوی پس از هبوط، مخاطبان داستان را با لحنی جدی نصیحت می‌کند که: «و بگو سپاس مرخدا را، زود بنماید شما را آیات خود را، پس بشناسید آن را و نیست پروردگار تو بی‌خبر از آنچه می‌کنید...» (سهروردی، ۱۳۵۳: ۲۸۳). نجم‌الدین رازی نیز بخش پایانی سلوک هدهد سالک را با الهامات فراوان از بخش آخر روایت سهروردی و درست با ساختار داستان وی به رشته تحریر می‌کشد. در داستان او نیز هدهد و همراهانش به طرف قلّه قاف حرکت می‌کنند «بر تیغ کوه قاف آشیانه عنقای مغرب» را می‌بینند و سپس به دیدار او می‌رسند. عنقا را می‌بینند در حالی که «سایه شهپر او حجاب شرق و غرب شده، پرده شب و روز دریده، زمین در چنگ وی اسیر، دو عالم در منقار او پنهان» است و... در حین دیدار با عنقا، کلاغ و باز از هیبت وی می‌گریزند. «چون شکوه او» در راوی تنها مانده حیران اثر می‌کند، مثال سلیمان کبریا از دستش می‌افتد و «چون درخت ضعیف از باد لرزان» می‌گردد. عنقا او را دل می‌دهد، نامه را «من اوله الی آخره» می‌خواند و فرمان سلیمان را «سمعاً و طاعه» می‌پذیرد. راوی سالک پس از سلوکی دور و دراز، و نیل به دیدار سیمرغ، عرضه مثال، و دریافت جواب «به جای خویش باز می‌پرد». رازی نیز در پایان چون سهروردی و با الهام از متن او مخاطب روایت خود را مورد پند و وعظ قرار می‌دهد. پیداست که طرح و ساختار کلی روایت رازی برداشت و اقتباس از روایت قصه غربت غربی سهروردی است. اساس هر دو روایت را می‌توان به صورت ذیل خلاصه کرد:

رسیدن به محل دیدار با شخصیت ناجی روایت ← دیدار با او و ترس از شکوه و عظمتش ←

گفتگو با او ← هبوط یا بازگشت به جایگاه نخستین ← وعظ و نصیحت مخاطب .

جدای از طرح کلی روایت رازی که مبتنی بر نوعی تقلید و پاستیژ از داستان سهروردی است، می‌توان اساس الهامات او از سهروردی در کنش پایانی روایت خود را بر اصل جا به جایی استوار دانست. شخصیت عنقای مغرب با هیبت و هیئت خاص خود جایگزین پدر راوی قصهٔ غربت (هادی) شده است. آشیانهٔ او در کوه قاف با عظمت و شکوه بی‌نظیرش به جای صومعهٔ هادی در طور سینا قرار گرفته است. زاغ و باز که همراهان سالک قهرمان روایت اند، به جای ماهیان سخنگوی راهنما و همراه راوی قصهٔ غربت نشسته‌اند. هدهد نیز جایگاه شخصیت همتای خود، راوی قصهٔ غربت غربی را اشغال کرده است. علاوه بر همهٔ این موارد، هر دو روایت با مضمون سخن گفتن با مخاطب دربارهٔ ماهیت داستان پایان می‌یابد. آیه‌ای که رازی در این بخش می‌آورد، ترجمهٔ بخشی از عبارت فارسی سهروردی در پایان روایت خود است. «سُنْرِيْهِمْ آيَاتِنَا فِي الْاَفَاقِ وَ فِي اَنْفُسِهِمْ» (رازی، ۱۳۶۲: ۱۰۷). سهروردی: «بگو سپاس مر خدا را، زود بنماید شما را آیات خود را، پس بشناسید آن را» (سهروردی، ۱۳۵۳: ۲۸۳). ترجمه هم نوعی از اصل جا به جایی بیش‌متنی است.

۴.۲. چرایی شکل‌گیری تغییرات بیش‌متنی در رساله الطیور

عمده‌ترین دلایل به وجود آمدن تغییرات در اثر رازی نسبت به متونی را که از آن‌ها الهام گرفته است، باید در چند عامل جستجو کرد.

سبک غالب عصر: سبک غالب نویسندگی در عصر رازی، سبک نثر فنی است؛ سبکی که مخاطبان فراوانی یافته و مورد اقبال فضلا قرار گرفته است؛ بنابراین، نجم دایه می‌بایستی اقتباسات خود از متون به سبک مرسل (آثار سهروردی) و خراسانی (آثار سنایی) را در قالب سبک روز عصر خود بگنجانند؛ لذا تغییرات سبکی بیش‌متنی در رسالهٔ الطیور حاصل گریز از سبک مرسل و خراسانی به سبک بینابین مرسل و فنی و بینابین خراسانی و عراقی است. از این منظر آوردن توصیفات دقیق و جزئی‌نگرانه از عناصر گوناگون داستانی یادآور اصل اطناب و اسهاب سبک فنی است.

نقش مخاطب: همواره مخاطبان اثر رازی در شکل‌گیری آن نقش عمده داشته‌اند. مخاطبان این اثر فضلالی درباری‌اند و شخص پادشاه، لذا نجم دایه تمام همت خود را بر آن قاصر داشته است تا اثری در خور شأن وزیر و مورد پسند و توجه درباریان اهل فضل آفریده باشد. از منظر مخاطب می‌توان توجیهی برای استشهادات مکرر نویسنده به آیات قرآن و روایات پیامبر اسلام (ص) یافت و آن این‌که کثرت این استشهادات فی نفسه دربردارندهٔ نوعی هشدار و انداز پنهان برای رمز عنقای مغرب است.

سبک خاص نویسنده: عامل دیگر را باید در پدیدآورندهٔ اثر جستجو کرد. رازی از نویسندگان سبک موزون و مسجع است. هرچند که رسالهٔ الطیور را پیش از مرصاد العباد تألیف کرده، اما نوع

نگرش او در عرصه نویسندگی بر هنرورزی، به‌ویژه در آوردن اسجاع پی در پی در توصیفات استوار بوده است.

۳. نتیجه‌گیری

با بررسی بیش‌متنی رساله الطیور رازی مشخص می‌شود پدیدآورنده اثر در آفرینش رساله خود به طور عمده از سه اثر مهم الهام گرفته است. عمده‌ترین شیوه‌های برداشت رازی از رسائل اخوان الصفا را باید علاوه بر اقتباسات کلی وی از طرح برخی روایات اخوان الصفا، در جایگزینی (جا به جایی) عناصر و شخصیت‌های جدید به جای عناصر تشکیل‌دهنده رسائل اخوان الصفا جست‌وجو کرد. الهامات رازی از سیر العباد سنایی نیز می‌تواند در دو گستره کلی تحت عنوان سلوک و کنش پایانی روایت مورد مذاقه قرار گیرد. اساسی‌ترین عنصر بیش‌متنی در نخستین مرحله سلوک کبوتر دل (عالم جسم) بر فرایند کاهش (پیرایش و اشارات تلمیح وار) استوار است. بخش دوم سلوک راوی قهرمان (عبور از عناصر اربعه) نیز در ساختار و طرح کلی، اقتباسی از روایت سنایی است. قسمت پایانی سلوک (عبور از افلاک نه گانه) را می‌توان با اصول تقلید و کاهش (در وصف زحل)، تقلید، افزایش و کاهش (وصف مشتری) و جا به جایی (شرح فلک ماه) توضیح داد. کنش و بخش پایانی روایت رازی نیز طبق النعل بالنعل برگرفته از روایت سنایی است. اما عناصر روایت رازی جای عناصر داستان سنایی را گرفته‌اند (جا به جایی). اقتباسات رازی از سهروردی نیز در سه برش قابل بررسی است. الهامات رازی از بخش اول قصه غربت غربی مؤید اصلی جا به جایی (در شخصیت‌ها، زبان، سبک و...) است. اقتباسات وی از بخش میانی روایت سهروردی نیز با اصول کاهش (پیرایش) و افزایش مضمونی و برخی جا به جایی‌ها قابل توضیح است. برداشت رازی از بخش پایانی قصه غربت غربی علاوه بر بهره‌گیری از ساختار کلی روایت سهروردی، دربرگیرنده اصل جا به جایی می‌باشد. بدین ترتیب، نجم‌الدین رازی با الهام گرفتن از آثار عرفانی و داستانی پیش از خود، توانسته است در قالبی خلاقانه و تأثیرگذار، ضمن وارد کردن انتقادی غیر مستقیم به زمام‌داران عصر خود، خواسته‌های خود را مطرح کند. هرچند اندیشه و طرح این نوع از نوشته با الهام از منطق قرآن مجید (در روایت‌هایی مثل داستان سلیمان و بلقیس) پیش از رازی به وجود آمده، اما رساله الطیور رازی از نظر سبکی در حوزه زبان و به‌ویژه کاربست ساختارهای ادبی بعکس آثاری که از آن‌ها الهام گرفته است و با نظر داشت عواملی چون: نقش مخاطب، شخصیت و سبک نویسندگی خالق اثر و نیز سیر کلی سبک نثر فارسی، در سبک بینابین مرسل و فنی نوشته شده است، لذا از این منظر نسبت به آثاری که از آن‌ها بهره گرفته است، غنی‌تر است.

یادداشت‌ها

۱- برای ملاحظه نویسندگان و سایر مراجع این گفتارها نیز چند پژوهش دیگر در حیطه بیش‌متنی به قسمت منابع مراجعه شود.

۲- صمدی، کلثوم (۱۳۹۰) به راهنمایی ناصر نیکوبخت و خدیجه حاجیان، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

منابع

الف) منابع فارسی

قرآن مجید.

- احمدی، بابک. (۱۳۷۲). ساختار و تاویل متن (نشانه‌شناسی و ساختارگرایی). تهران: مرکز. اخوان الصفا. (۱۳۶۷). مقالات اخوان الصفا. به تصحیح (؟). بیروت: دارالفکر.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۷۵). رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی. تهران: علمی و فرهنگی.
- پیرحیاتی، زهرا و حیدری، علی. (۱۴۰۰). «بررسی تذکره الأولیا و مثنوی‌های عطار براساس نظریهٔ بیش‌متنیت ژنت». پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا). سال پانزدهم. شماره ۱. ص ۱-۱۸.
- دوسوسور، فردینان. (۱۳۸۹). دورهٔ زبان شناسی عمومی. ترجمهٔ کورش صفوی. تهران: هرمس.
- رازی، نجم‌الدین. (۱۳۶۲). رساله الطیور. به تصحیح محمدمبین ریاحی. تهران: علمی و فرهنگی.
- رستمی، فرشته. (۱۳۹۵). «تکرارهای غیر خلاق در داستان‌های دانشور بر پایهٔ دیدگاه بیش‌متنیت». فصلنامهٔ علمی پژوهشی نقد ادبی. س. ۹. ش ۳۵. ۱۱۹-۱۶۴.
- ژنت، ژرار. (۱۳۹۱). آرایه‌ها. ترجمهٔ آذین حسین‌زاده. تهران: قطره.
- سنایی، مجدود بن آدم. (۱۳۴۸). مثنوی‌های سنایی. تصحیح محمدتقی مدرس رضوی. تهران: امیرکبیر.
- سهروردی، شهاب‌الدین یحیی. (۱۳۵۳). مصنفات شیخ اشراق. تهران: سخن.
- صباغیان، محمدجاوید. (۱۳۸۲). «منطق الطیرها و منطق الطیر سلیمانی». مجلهٔ تخصصی زبان و ادبیات دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد. دورهٔ ۳۶. شماره ۴. ص ۵۷-۷۲.
- طلایی، مولود، طغیانی، اسحاق، طلایی، مهرناز. (۱۳۹۲). «مقایسهٔ تطبیقی منظومهٔ لیلی و مجنون و نمایشنامهٔ سیرانو دوبرژاک روستان از منظر بیش‌متنیت ژرار ژنت». پژوهش‌های ادبیات تطبیقی. دورهٔ ۱. شماره ۱. ۹۵-۱۱۹.
- عابدی، محمود، پارسانسب، محمد، عباسی، سیما. (۱۳۹۰). «روابط بینامتنی در اسکندرنامه‌های منظوم». نشریهٔ ادب فارسی. دورهٔ ۱. شماره ۷. ۲۷-۴۴.
- غزالی، احمد. (۱۳۵۵). رساله الطیر (داستان مرغان). به تصحیح نصرالله پورجوادی. تهران: آریامهر.
- کریمی، موسی. (۱۳۹۲). «تحلیل بینامتنی داستان مرد سیمین دانشور». مطالعات داستانی. س ۱. ش ۳. ص ۳۸-۴۷.
- مکاریک، ایرنا. (۱۳۸۵). دانشنامه‌های نظریه‌های ادبی معاصر. ترجمهٔ مهران نجفی و محمد نبوی. تهران: آگه.
- نامورمطلق، بهمن. (۱۳۸۴). متن‌های درجهٔ دو. خردنامه. ضمیمهٔ فرهنگی اندیشه. ش ۵۹.
- نامورمطلق، بهمن. (۱۳۸۶). «ترامتنیت مطالعهٔ روابط یک متن با متن‌های دیگر». پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی. ش ۸۶. ص ۸۳-۹۸.
- نظامی، الیاس بن یوسف. (۱۳۹۴). آثار نظامی به نثر. به کوشش علی اصغر بشیری. تهران: پیمان.

نظامی، الیاس بن یوسف.(۱۳۶۶). *خمسه نظامی*. به تصحیح سامیه بصیر مژدهی. بازنگریسته بهاءالدین خرمشاهی. تهران: دوستان.

ب) منابع لاتینی

Poulin, j . (1998). *volkshagen blues, montreal : lemeac*.

Wagner, f.(2002). *les hyper textes en questions (note sur les implicactions)*.
Études littéraires, Volume 34, Number 1-2, p. 297-314.

References

The Holy Quran. [In Arabic]

Abedi, m, & Parsa Nasab, m, & Abbasi, s. (2013). Inter-textual relations in Persian Versed Eskandarnamehs. *Adab Persian Journal*, Volume 1, Number 7, 27-44. [In Persian]

Ahmadi, b. (1991). *Text structure and interpretation (semiotics and structuralism)*. Tehran: Center. [In Persian]

Akhwan al-Safa .(1987). *Articles of Akhwan al-Safa*, revised (?). Beirut: Dar al-Fekr. [In Persian]

De Saussure, F. (2009). *General Linguistics Course*. Translated by Koresh Safavi. Tehran: Hermes. [In Persian]

Genet, g .(2012). *Arrays*. Translated by Azin Hosseinzadeh. Tehran: Drop. [In Persian]

Ghazali, A. (1972). *Risalah al-Tir (the story of chickens)*. edited by Nasrullah Pour Javadi. Tehran: Aria Mehr. [In Persian]

Karmi, M. (2012). Intertextual analysis of the story of Mard Simin Daneshvar. *Fictional Studies*, Q1, Vol. 3, pp. 38-47. [In Persian]

Makarik, I. (2006). *Encyclopaedias of contemporary literary theories*. Translated by Mehran, N, & Mohammad, N, Tehran: Agah. [In Persian]

Namwar Mutalaq, B. (2007). Transtextuality, the study of the relationships of one text with other texts. *Research Journal of Humanities*, Vol. 86, pp. 83-98. [In Persian]

Namwar Mutlaq, B. (2004). Texts of the second level. *Kheradnama. Andisheh cultural supplement*, No. 59. [In Persian]

Nizami, E. (1987). *Khames Nizami*. edited by Samia Basir Mojdehi. revised by Bahauddin Khorram Shahi. Tehran: Dostan. [In Persian]

Nizami, e . (2014). *Nizami's works in prose*. edited by Ali Asghar Bashiri. Tehran: Peyman. [In Persian]

Pirhayati, z, & Ali H. (2022). Review of Tazkret Awaliya and Masnavis of Attar based on Genet's theory of hypertextuality. *Researches of mystical literature (Gohar Goya)*, year 15, number 1, pp. 1-18. [In Persian]

- Poulin, J. (1998). Volkswagen blues, montreal: lemeac. [In English]
- Pournamdarian, t. (1996). *Symbolism and symbolic stories*. Tehran: Scientific and Cultural. [In Persian]
- Razi, N. (1985). *Risalah al-Tayyur*. Edited by Mohammad Amin Riahi. Tehran: Scientific and Cultural. [In Persian]
- Rostami, F. (2015). Non-creative repetitions in Daneshvar's stories based on the perspective of oertextuality. *Scientific Journal of Literary Criticism*, Q9, No. 35, 119-164. [In Persian]
- Sabaghian, M. (2012). The Logic of Al-Tayrs and the Logic of Al-Tayr Soleimani. *Specialized Journal of Language and Literature of Mashhad Faculty of Literature and Humanities*, Volume 36, Number 4, pp. 57-72. [In Persian]
- Sana'i, M. (1965). *Masnavis of Sana'i*. Edited by Mohammad Taghi Modares Razavi. Tehran: Amir Kabir. [In Persian]
- Suhravardi, sh .(1969). *The works of Sheikh Ashraq*. Tehran: Sokhn. [In Persian]
- Talai, M, & Taghiani, E, & Talai, M. (2012). A comparative comparison of the system of Lili and Majnoon and the play of Cyrano Dobrzhak Rostan from the perspective of Gérard Genet's hypertextuality. *Comparative literature researches*, volume 1, number 1, 119-95. [In Persian]
- Wagner, F. (2002). Les hyper textes en questions (note sur les implications). *Études littéraires*, Volume 34, Number 1-2, p. 297–314. [In English]