**به نام خداوند جان آفرین**
**حکیم سخن در زبان آفرین**

# مجله‌ی زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
معاونت پژوهشی

سال هشتم، شماره‌ی اول (پیاپی ۱۶)
بهار و تابستان ۱۳۹۶

واحد فسا

**مجله‌ی زبان و ادبیات فارسی**
**صاحب امتیاز:** دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
**مدیر مسئول:** دکتر سعید قشقایی
**سردبیر:** دکتر محمدعلی آتش‌سودا
**مدیر داخلی:** دکتر محمدرضا اکرمی

**هیأت تحریریه:**
دکترکاووس حسنلی (استاد).....عضو هیأت علمی دانشگاه شیراز
دکتر سید جعفر حمیدی (استاد).....عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد بوشهر
دکترمحمد فشارکی (استاد).....عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد نجف آباد
دکترمحمدعلی آتش‌سودا (دانش‌یار).....عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
دکترجلیل نظری (دانش‌یار).....عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد یاسوج
دکترمحمدرضا اکرمی (استادیار)..... عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
دکترسعید قشقایی (استادیار)..... عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا

**ویراستار فارسی:** شهربانو عطا الهی
**ویراستار و مترجم انگلیسی:** دکتر امین کریم‌نیا
**کارشناس فنی:** محسن رضائی
**صفحه آرا:** دکتر مهدی مدن‌دوست
**طراح جلد:** لاله اکرمی
**چاپ وصحافی:** انتشارات سازمان مرکزی دانشگاه آزاد اسلامی

به استناد نامه‌ی شماره‌ی ۴۷۲۱۹۷/۸۷ مورخ ۹۰/۱۲/۱۸ معاونت پژوهش و فناوری دانشگاه آزاد اسلامی و بر اساس رأی هشتاد و سومین و هشتاد و چهارمین جلسه‌ی کمیسیون بررسی و تأیید مجلات دانشگاه آزاد اسلامی به تاریخ ۱۳۹۰/۱۱/۱۰، مجله‌ی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا حائز رتبه‌ی **علمی پژوهشی** گردید. هم‌چنین این مجله در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC) بنابر مجوز شماره‌ی ۹۱/۳۴۳۵۳ نمایه‌سازی شده است.
نشریه در رد یا پذیرش مقاله‌ها و ویرایش آن‌ها آزاد است.
مقالات رسیده برگردانده نمی‌شود.
مسئولیت مطالب مقاله بر عهده‌ی نویسنده است.

نشانی: فسا - دانشگاه آزاد اسلامی، واحدفسا، دفتر مجله‌ی زبان و ادبیات فارسی
تلفن:۷- ۵۳۳۳۵۲۲۵-۰۷۱
نمابر: ۵۳۳۳۳۴۱۱-۰۷۱
پست الکترونیکی: Fasamagazine@gmail.com
پایگاه اینترنتی: adabiatmagazine.iaufasa.ac.ir

# تاییدیه درجه علمی

به استناد مصوبات کمیسیون بررسی و تایید مجلات علمی دانشگاه آزاد اسلامی و براساس رای هشتادوسومین و هشتادوچهارمین جلسه کمیسیون مورخ ۱۳۹۰/۱۱/۱۰، مجله **زبان و ادبیات فارسی** دانشگاه آزاد اسلامی واحد **فسا** دارای شرایط دریافت درجه **علمی پژوهشی** شناخته شد.
این تأییدیه از تاریخ تصویب به مدت **یک سال** معتبر است.

دکتر عبدالله افشار
معاون پژوهش و فناوری دانشگاه آزاد اسلامی

*درج درجه علمی و شماره پروانه در داخل مجله الزامی است.*

ناشر: ۱۰۶ X. انتشارات پیشوایی، تهران، خیابان انقلاب، بازاریچه کتاب، پلاک ۲۹۱/۱۹/۲ - ۰۲۱-۶۶۴۱۰۰۰۳، حق چاپ محفوظ (اثر هرگونه تغییر)

## شرایط پذیرش مقاله

نشریه‌ی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا به منظور گسترش تحقیق در زمینه‌ی «زبان و ادب فارسی» و آگاهی علاقه‌مندان به ادب و فرهنگ ایران زمین از نتایج پژوهش‌های محققان و صاحب‌نظران منتشر می‌شود.

**الف) شرایط کلی و اولیه:**

۱- مقاله باید تحت برنامه Word XP ۲۰۰۷ به بعد و با قلم نازنین فونت ۱۳ به نشانی الکترونیکی مجله فرستاده شود.

۲- مقالات مستخرج از پایان نامه باید تأیید استاد راهنما را هم‌راه داشته باشد و نام وی نیز در مقاله ذکر شود.

۳- نویسنده باید تعهد نماید که مقاله را هم‌زمان برای هیچ مجله‌ی دیگری ارسال نکرده و تا زمانی که پذیرش آن در مجله‌ی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا مشخص نشده است، آن را برای مجلات دیگر ارسال نکند.

۴- مقاله نباید قبلاً در هیچ نشریه‌ای چاپ شده باشد.

۵- نویسنده باید نشانی، شماره تماس و آدرس پست الکترونیکی خود را به صورت جداگانه در برگ ضمیمه ارسال نماید.

۶- مقاله باید نتیجه‌ی کاوش‌ها و پژوهش‌های علمی نویسنده یا نویسندگان باشد.

۷- مقاله دارای اصالت و ایده‌ی تازه باشد.

۸- در مقاله باید روش تحقیق علمی رعایت شود و از منابع معتبر و اصیل استفاده گردد.

۹- مقالات باید از نوع تحلیلی و نقد علمی باشد، بنابراین مقولاتی مانند ترجمه و گردآوری در حوزه‌ی کار این مجله قرار نمی‌گیرد.

توضیح: مقاله پس از دریافت، ابتدا در هیأت تحریریه بررسی و در صورت داشتن شرایط لازم، برای داوری ارسال می‌گردد. پس از وصول دیدگاه‌های داوران، نتایج آن در هیأت تحریریه مطرح می‌شود و در صورت کسب امتیازات کافی، پذیرش چاپ می‌گیرد.

**ب) شرایط نگارش:**

۱- ترتیب تنظیم مقاله:

۱-۱- عنوان که باید کوتاه و گویای محتوای مقاله باشد و با خط درشت و سیاه در وسط صفحه نوشته شود.

۱-۲- نام مؤلف یا مؤلفان هم‌راه با درجه‌ی علمی.

۱-۳- چکیده‌ی فارسی که دربردارنده‌ی مضامین اصلی مقاله است (حداکثر ۱۵۰ کلمه).

۱-۴- کلید واژه‌ی فارسی از ۴ تا ۸ کلمه.

۱-۵- مقدمه که شامل طرح موضوع و پیشینه‌ی تحقیق است و خواننده را برای ورود به بحث اصلی آماده می‌سازد.

۱-۶- متن اصلی شامل بحث و بررسی.

۱-۷- نتیجه‌گیری.

۱-۸- پانوشت (در صورت لزوم و بنابر مقتضای متن).

۱-۹- منابع.
۱-۱۰- چکیده‌ی انگلیسی که ترجمه‌ی چکیده‌ی فارسی است و در صفحه‌ای جداگانه نوشته و به ترتیب شامل عنوان مقاله، نام و نام خانوادگی نویسنده، مرتبه‌ی علمی وی، متن چکیده و کلید واژه‌های متن می‌شود.
۲- ارجاع نویسی:
۲-۱- ارجاعات درون متن: پس از متن ارجاعی و داخل پرانتز موارد زیر ذکر می‌شود: نام خانوادگی نویسنده، صفحه و سال. مانند: (زرین‌کوب، ۲۶:۱۳۷۰). در مورد منابع اینترنتی ذکر نام خانوادگی و تاریخ به روز شدن مقاله کافی است. مانند: (موحد، ۱۳۸۹/۲/۱۸)
۲-۲- ارجاعات منابع:
الف: ارجاع به کتاب: نام خانوادگی، نام نویسنده. سال انتشار (داخل پرانتز). نام کتاب (با حروف پررنگ)، نام مترجم یا مصحح، نوبت چاپ، شهر محل نشر: ناشر.
ب: ارجاع به مجله: نام خانوادگی، نام نویسنده. سال انتشار (داخل پرانتز). عنوان مقاله (داخل گیومه)، نام نشریه (با حروف پررنگ)، دوره / سال، جلد، شماره‌ی صفحات (از ص تا ص).
ج: ارجاع به مجموعه مقالات: نام خانوادگی، نام نویسنده. سال انتشار (داخل پرانتز). عنوان مقاله (داخل گیومه)، نام مجموعه مقالات (با حروف پررنگ)، نام و نام خانوادگی گردآورنده، شهر محل نشر: ناشر، شماره‌ی صفحات (از ص تا ص).
د: ارجاع به سایت‌های اینترنتی: نام خانوادگی، نام نویسنده. آخرین تاریخ به روز شدن (داخل پرانتز). عنوان موضوع (داخل گیومه)، ذکر واژه‌ی «منبع»، نشانه‌ی دونقطه، نشانی پایگاه اینترنتی با حروف لاتین از سمت چپ. مانند:
موحد، ضیاء. (۸۹/۲/۱۸). «از روی تئوری نمی‌توان شعر گفت»، منبع: http//www.fararu.com
ه: در مورد منابع انگلیسی به همان ترتیب منابع فارسی و از چپ به راست با حروف لاتین عمل می‌شود.
۳- مقاله باید حداکثر در بیست صفحه تنظیم شود و هر صفحه حداکثر دربردارنده‌ی بیست و سه سطر باشد.
۴- اسامی خاص و اصطلاحات لاتین بلافاصله پس از فارسی آن داخل پرانتز و در متن مقاله آورده شود.
۵- در نگارش مقاله اصل جدانویسی و در مورد واژگان با ساخت واحد استفاده از نیم فاصله رعایت شود، مانند: آنچه ← آن‌چه،
همراه ← هم‌راه، بهتر ← به‌تر، می خواهم ← می‌خواهم.

# داوران این شماره:

دکتر محمدرضا اکرمی- دکتر شمسی پارسا- دکتر کاوس حسن‌لی- دکتر حسین خسروی- دکتر نجف جوکار- دکتر جواد دهقانیان- دکتر سمیرا رستمی- دکتر سید محسن ساجدی‌راد- دکتر قاسم سالاری- دکتر اکبر صیادکوه- دکتر محمدحسین کرمی- دکتر امین کریم‌نیا- دکتر مریم کهنسال- دکتر جلیل نظری.

# فهرست

**هاینریش هاینه و ادبیات فارسی** ..... **۱۱**
نسرین اسکندری، علی عبدالهی

**شیوه‌های خاص تکرار در غزلیات شمس** ..... **۲۷**
ابوالقاسم امیراحمدی، مرتضی درویشی نیافندری

**بررسی تطبیقی «گرشاسب» در منظومه‌ی اسدی طوسی و «اودیسه»ی هومر** ..... **۵۵**
سید محسن ساجدی‌راد، فاطمه زمانی

**مفهوم انسان کامل از دیدگاه شبستری در گلشن راز** ..... **۷۳**
علی غفاری، مسعود باوان‌پوری، سارا زینعلی

**گونه‌های روایتی در مجموعه‌ی قصّه‌های خوب برای بچّه‌های خوب اثر مهدی آذریزدی**..... **۸۵**
غلامرضا فولادی، سودابه کشاورزی

**درد خودبینی از دیدگاه مولوی** ..... **۱۰۵**
کورس کریم‌پسندی

**ساختار استعاره در شعر فریدون مشیری** ..... **۱۲۱**
فرهاد محمدی

**بررسی سیر تحوّل ساختار در اشعار مهدی اخوان ثالث (با روی کرد زیبایی‌شناسی)**..... **۱۴۱**
زرین‌تاج واردی، لیلا امیری

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۸، ش۱ (پیاپی۱۶)، بهار و تابستان ۱۳۹۶

# هاینریش هاینه و ادبیات فارسی

**دکتر نسرین اسکندری**
مدرس زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد ارسنجان، ایران
**علی عبدالهی**
مترجم زبان آلمانی، ایران

## چکیده

در شعر آلمانی شاعران متعددی متاثر از ادبیات فارسی بویژه شعر فارسی هستند. از آن میان نام گوته، تقریباً با نام حافظ گره خورده است. فریدریش روکرت، اگوست فون پلان و گوتفرید هردر، هم با تاثیر از ادبیات آلمانی، آثار ماندگاری به آلمانی نوشته‌اند. هاینریش هاینه هم در زمره‌ی شیفتگان ادبیات فارسی است، که در موارد بسیاری، چه مستقیم و چه غیر مستقیم از ادبیات ایران تاثیر گرفته است. او در شعر فردوسی شاعر، مستقیما زندگی و حسب حال فردوسی را دست‌مایه‌ی شعر بلندی از خود قرار می‌دهد تا به کنایه، وضعیت شخصی خود و موقعیت هنرمند و شاعر را در جامعه‌ی خود نشان دهد. در شعرهای دیگری از هاینه، صور خیال و استعارات و کاربرد برخی تعابیر با نیم نگاهی به ادبیات فارسی سروده شده اند.

**واژگان کلیدی:** ادبیات کلاسیک، شعر آلمان، هاینریش هاینه.

---

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۴/۹/۱۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۵/۱۰/۶

Email: sahand8388@yahoo.com

## ۱- مقدمه

«فرهنگ و ادبیات دست‌آوردهایی بشری هستند. ادبیات به ویژه شعر و داستان در حکم ارجمندترین دستاوردهای قومی هر زبان و سرزمینی، همین که به اوجی حیرت‌انگیز می‌رسد، دیوارهای سرزمین و زبان خود را در هم می‌شکند و بر بال ترجمه به سرزمین‌ها و مردم دیگر می‌رسد و در سرزمین‌های دیگر گاه به همان هیات و گاه به هیاتی دیگر و برازنده‌تر جلوه می‌کند و در این میان موجد باز آفرینی و باززایی دستاوردهای تازه‌تر و آشناتر با فرهنگ سرزمین‌های دیگر می‌شود. به رغم محدودیت‌های زبانی و تفاوت‌های فرهنگی و در مواردی غیر ممکن بودن ترجمه دستاوردهای ادبی هر قوم، این ماجرا از دیرباز ادامه داشته و دارد و شاعران و نویسندگان بزرگ هر سرزمین، همواره یا خود، آثار ادبی را برگردانده‌اند یا از برگردان‌های دیگران به آثار خود طراوت بخشیده‌اند. فرهنگ و ادبیات کهن فارسی و شاعران و نویسندگان ایرانی نیز از این تاثیر و تاثرها بر کنار نبوده‌اند. ادبیات فارسی در این میان تاثیری ژرف بر ادبیات غرب به ویژه ادبیات آلمانی زبان گذارده است و در این میان شعر فارسی بیش‌تر از سایر گونه‌های ادبی در حوزه زبان آلمانی تاثیر گذار بوده است. در صورتی که شعر آلمانی زبان هرگز تا بدین حد بر شعر فارسی تاثیر نگذاشته است.» (عبداللهی، ۱۳۸۴، ۲۵۹-۲۶۱) در میان سرزمین‌های اروپایی، شاعران حوزه زبان آلمانی در موارد زیادی از شاعران ایرانی الهام گرفته‌اند که ما در این‌جا بر تاثیر شعر فارسی بر یکی از شاعران این زبان، یعنی هاینریش هاینه (Heinrich Heine) می‌پردازیم و شاعران دیگر آلمانی گوی متاثر از ادبیات ایران را به مجالی دیگر وا می‌گذاریم.

«قرن‌ها پیش از ظهور نخستین آثار ادبی به زبان آلمانی، در زبان فارسی شاه‌کارهای جهانی خلق شده بود و اروپاییان پس از شکل‌گیری زبان و ادبیات شان، افزون بر توجه به ادبیات و فلسفهٔ یونان و رم باستان به ادبیات و حکمت شرق، به ویژه ایران روی آوردند.» (م. ح. حدادی، ۱۳۸۵، ۵-۱۸) آلمانی زبان‌ها در شمار نخستین کسانی بودند که در زمینه تاریخ و فرهنگ ایران باستان و دوران اسلامی، ترجمه و تفسیر آثار شاعران و نویسندگان ایرانی پیش قدم شدند.

### پیشینه‌ی روابط ایران و آلمان:

«روابط ایران و آلمان پیشینه‌ای پانصد ساله دارد که در آغاز، سطح آن چندان چشم‌گیر نیست. مقاصد سیاسی و تجاری از انگیزه‌های نخستین رابطه ایران و آلمان بوده است که همین خود، خواسته یا نا خواسته موجب آشنایی فرهنگی- ادبی نیز شده است.» ( اولئاریوس، ۱۳۶۹، ۴ ). «سفر تاریخی و سرنوشت ساز گروهی از سفیران فریدریش سوم به دربار شاه صفوی علاوه بر اهمیت تاریخی- سیاسی اش، سرآغاز فرخنده‌ای است بر آشنایی

آلمانی‌ها با ادبیات کلاسیک فارسی زبان.» (تشنر، ۱۳۶۶، ۱ )

**نخستین ترجمه‌ها از زبان فارسی به آلمانی:**

آدام اولئاریوس Adam Olearius) و پاول فلمینگ (Paul Fleming) شاعر آلمانی زبان در سفر یاد شده از راه روسیه در اوایل سال(۱۶۳۶م-۱۰۵۷هجری قمری) به ایران آمدند و پس از یک‌سال و چند ماه اقامت در ایران به سرزمین خود بازگشتند. اولئاریوس (۱۶۷۱-۱۶۰۳) در سال ۱۶۴۷ یادداشت‌های تازه درباره سفر به شرق را منتشر کرد. بخش اعظم این کتاب ۶۰۰ صفحه‌ای درباره زبان فارسی، آیین‌ها و آداب ایرانیان است. به گواه تاریخ دستاورد این سفرها فقط مادی و اقتصادی نبوده است. ترجمه گلستان سعدی به زبان آلمانی در سال ۱۶۵۴ نقطه عطفی در آشنایی آلمانی‌ها با ادبیات ایران بود. بوستان سعدی پس از آن به همین قلم ترجمه شد. در سال ۱۶۶۶ اولئاریوس سفرنامه ایران و روسیه را نگاشت که در زمان خود علاقه‌مندان به شرق را متوجه ایران کرد و هنوز هم یکی از این آثار مهم در شناخت روزگار صفویان است. «پل فلمینگ اگرچه اثری درباره‌ی ایران ترجمه نکرد اما در شعرش از ادبیات فارسی تاحدی تاثیر گرفت. یوهان گوتفرید هردر (۱۸۰۳-۱۷۴۴ میلادی) در سال ۱۷۸۷ با تاثیر از ترجمه‌های یاد شده و تحقیقات کارستن نیبور در نوشته‌هایش آلمانی‌ها را به ایران باستان و ادبیات ایران متوجه کرد.» ( شیمل، هردر و فرهنگ ایرانی، ۱۳۷۵، ۶۵۰ ) هامر پورگشتال (Joseph von Hammer Purgstall) (۱۸۵۶-۱۷۷۴) با ترجمه غزل‌های حافظ به آلمانی؛ گوته، روکرت و پلاتن را متوجه بخش ناشناخته اما غنی شعر در ایران و جهان کرد. دیوان شرقی - غربی گوته (۳) و آثار بسیاری پس از آن، تحت تاثیر این ترجمه و کتاب دیگر این مترجم و شرق شناس،تاریخ سخنوری در ایران (۱۸۱۸) است.

بازتاب نخستین ترجمه‌ها از ادب فارسی در آلمان:

«در سال ۱۸۱۸ دیوان غربی- شرقی گوته (J. W. von Ghoethe) با تاثیر مستقیم از حافظ و فرهنگ ایرانی سروده شد. گوته در خلال ماجرای عشقش به شرق، در آثارش، با پندار پیوند ناپذیری دو جهان شرق وغرب می‌ستیزد و در عین نظر داشتن به تفاوت‌ها که به دید او کم هم نیستند، همواره در پی اشتراکات این دو جهان است. در این‌جا نیز گوته مرید چشم بست‌های نماند که بر برخی از جنبه‌های دیگر یکسر چشم بربندد. او از جنگ‌های اروپا گریخته بود، اما با کمال شگفتی، اعمال گذشته شرقی پدیده‌هایی مشابه آن به او نشان داد: همان جنگ‌ها، همان کشور گشایی‌ها، همان تهدیدها نسبت به زندگی و شادی، همان علل و اسباب برای خشم و یاس.» (تی‌جی‌رید، ۱۳۷۴، ۱۰۸ - ۱۰۹)

گوته در پرتو این شناخت بیش از بیش به راز پیام حافظ و نکته‌های ظریف او پی‌برد و دریافت که در حافظ و غزل‌هایش نیز همان جبر و احتمال برای عشق و شعر وجود دارد

تا در شرایط نامساعد ببالند. به گفته تی. جی. رید، «اشعار ایرانی گوته فقط باسمه کاری و بازی طعن آمیز نیست. او این قالب غریب را با عمیق‌ترین مقاصد خود تطبیق می‌دهد. باید این را نیز بیافزاییم که اصطلاح ادبیات جهانی (Weltliteratur) از بر ساخته‌های این شاعر بزرگ آلمانی است.

آدام اولئاریوس مترجم و سفرنامه‌نویس، یوهان ولفگانگ فون گوته شاعر کلاسیک ادبیات آلمانی(ـــ ص۱۰) ،یوزف فون هامر پورگشتال مترجم و مفسر حافظ به آلمانی و فریدریش روکرت مترجم و شاعر آلمانی، آگوست فون پلاتن، شاعر آلمانی و مترجم غزلیات حافظ و هاینریش هاینه شاعر سرشناس دوران رمانتیک آلمان جزء برجسته‌ترین شاعران متاثر از ادبیات ایران هستند.

## ۲- بحث و بررسی

### ۲-۱- هاینریش هاینه و ادب فارسی:

هاینریش هاینه (۱۷۹۷-۱۸۵۶م.) یکی از پرآوازه‌ترین شاعران آلمانی قرن نوزدهم بود که به او ولتر اروپا می‌گفتند و در آستانه قرنی به دنیا آمد که جهان متکی به بینش آرمانی عصر روشن‌گری و کلاسیک رو به پایان می‌رفت و انقلاب‌های پی‌درپی صنعتی چهره زندگی را دگرگون می‌ساخت. هاینه بر جابه‌جایی و دگرگونی ارزش‌ها و برتری معیارهای مادی بر معنوی آگاهی یافت و البته برای مدتی کوتاه چنین نتیجه گرفت که به زودی ادبیات خواهد مرد، ولی دیری نکشید که توانست زبانی فراخور مناسبات زمانه‌اش بیابد و شاعر شادی‌ها و غم‌های مردم دوران خود شود. او خود در این‌باره می‌گوید: «به هنگام تولد من، ماه شب یک دوران افول می‌کرد، تا سپیده دورانی نو سر بردارد.» (م. حدادی، ۱۳۸۴، ۷۰)

«هاینه در آغاز جوانی نویسندگی را برگزید. نقاد و روزنامه‌نگار شد. در سال ۱۸۲۷میلادی پس از پایان تحصیلات دانشگاهی در برلین، ،کوشید راه استادی و تدریس را در پیش گیرد، اما با توجه به روحیه‌ی ضد فئودالی و ضد بورژوازی و طنز گزنده‌اش در هجو و نقد حق صاحبان قدرت، با واکنش خصمانه محافظه‌کاران روبه‌رو شد که در نتیجه چاپ آثارش را در قلمرو دولت پروس و اتریش ممنوع کردند. هاینه پس از آن ناچار به جلای وطن شد و به فرانسه مهاجرت کرد. وی در تبعید خودخواسته‌اش با روزنامه‌های فرانسوی و محافل ادبی این کشور همکاری می‌کرد و با نویسندگان بزرگی مانند ویکتور هوگو، بالزاک، آلفرد دو موسه، کارل مارکس و فریدریش انگلس و سایر هنرمندان و روشن‌فکران معاشرت داشت. او آثار و اشعار خود را بیش از همه به قصد ایجاد تفاهم میان دو ملت بزرگ اروپایی، آلمانی‌ها و فرانسوی‌ها خلق کرده است. اگرچه شعرهای هاینه بی‌درنگ به زادگاه‌ش راه می‌یافتند

و حتی برخی به سرعت زبانزد می‌شدند، با این حال زندگی‌اش در فقر و آوارگی گذشت. افزون بر فقر مادی وی از سال ۱۸۴۵میلادی به درد مفاصل دچار شد و از سه سال بعد تا هنگام مرگ خود در پاریس (۱۸۵۶م. )،بود. با این همه بسیاری از شاه‌کارهای خود را در همین دوران سرود. در اشعار او عناصر دنیای کلاسیک، رمانتیک و رئالیسم صنعت‌گرا و علم‌زده خاص قرن نوزدهم به طور هم‌زمان حضور دارند. اشعار دوران رمانتیک او، از سادگی سرودهای عامیانه مایه ورند، اما اشعار دوران پایان عمرش زندگی دشوار بینوایان را در کلان شهرهای تازه پای صنعتی بازمی‌گوید». (همان)

هاینه درباره ایران و ادبیات فارسی دیدگاه‌های ویژه‌ای داشت. «نخست آن‌که او با این که جستارهای فلسفی و اجتماعی را پی می‌گرفت و نیز سفرنامه‌های بسیار می‌نوشت، اما بیش از همه خود را شاعر می‌دانست و همین نکته او را به ایران به عنوان مهد شعر کهن جهان نزدیک و مانوس می‌کرد. دیگر آن‌که وی سال‌ها پیرو مکتب رمانتیک آلمان بود که نمایندگان آن ادبیات شرقی، خاصه فارسی و عربی را بسیار دل انگیز می‌دانستند و در قصه‌ها و افسانه‌های این زبان‌ها باریک‌بینی، حکمت و روان‌کاوی هوش‌مندانه‌ای باز می‌یافتند و این همه را، هم‌راه با موضوعات، تصاویر و شخصیت‌های معروف داستان‌های مشرق‌زمین سرمشق خود قرار می‌دادند.» (همان، ۷۱)

اما گرایش هاینه به ادبیات فارسی و سرزمین ایران فقط به این دو انگیزه محدود نمی‌شود. در زمان او شرق‌شناسی در اروپا پیشینه و پشتوانه‌ای چشم‌گیر یافته بود که علاوه بر حضور در دانش‌گاه‌های بزرگ این قاره، راهی به ادبیات و زبان‌های زنده این خطه نیز بازکرده بود.

هاینه حضور ادبیات مشرق را در عرصه فرهنگی کشور خود پی‌گیرانه دنبال می‌کرد و به سهم خود از نخستین خوانندگان دیوان غربی- شرقی گوته بود. او نخستین ادیبی بود که در بررسی این کتاب، استقبال گوته از شعر و غزل فارسی را چیزی بیش از بازی صرف با قالب‌ها و تصاویر تغزلی بیگانه یافت و در نقد آن تصریح کرد که گوته با سفر خیالی‌اش به مشرق‌زمین به جهان‌بینی صوفیان ایرانی- اسلامی که در راه شناخت هستی، عشق را دست‌مایه‌ای برتر از عقل می‌دانستند، نزدیک شده است. هاینه در کتاب مدرسه (مکتب) رمانتیک، درباره تأثیر جهان‌بینی شعر فارسی بر گوته می‌گوید: «گوته پس از آن‌که در نمایش‌نامه فاوست، دل‌زدگی خود از روح مجرد و میلش به لذت‌های واقعی را بیان کرده بود، در عالم خیال به دنیای امیال پناه برد و دیوان غربی- شرقی را نوشت. ... این کتاب سلامی است از غرب به شرق.» (همان)

هاینه متأثر از این درک و دریافت گوته از شعر فارسی خود نیز عناصر و تصاویر این‌گونه

تغزل، به ویژه نمادهای گل و بلبل را در آثارش، از جمله در شعر دناکلارا به کار می‌گیرد. «ایران برای وی چنان مهد جوشان سرزنده شعر است که در ضمن هجو شاعری کهنه‌گرا به او هشدار می‌دهد که مبادا فکر کند، دزدی از باغ‌های میوه شیراز و انباشتن شکم با آن کسی را شاعر می‌کند.» (م. حدادی، ۱۳۸۴، ۷۲) شناخت وی از شرق به تحصیلات دانشگاهی‌اش نیز نزد استادان نام‌داری چون پوپ و وولف نیز متکی بود.

به باور منتقدان و صاحب‌نظران، اشتیاق هاینه به شرق، خالی از توهم بود. وی هم‌چنان‌که شیوه دولت‌مداری ترکان عثمانی را در زمان خود خودکامانه می‌یافت با احترام و حتی حسرت از دورانی یاد می‌کرد که اسپانیا تحت حکومت اعراب و مسلمانان سرزمینی آباد بود و در آن مسیحی، مسلمان و یهودی با مدارا و احترام در کنار هم زندگی صلح‌آمیزی داشتند. این ستایش از اندلس و مسلمانان فرهیخته آن که در چندین شعر هاینه از جمله دن رایمرو (هاینه ، ۱۹۸۵، ۷۵ ) و شاه مغربیان (همان، ۳۵۸) و نیز نمایش‌نامه المنصور (همان، ۱۷۲) او تجلی می‌یابد، خود به خود انزجار او را از حکومت متعصب مسیحیانی که با راندن اعراب و یهودیان از اندلس در قرن پانزدهم، دادگاه‌های تفتیش عقاید را بر این کشور مسلط ساختند، نشان می‌دهد. هاینه با آن‌که بعدها به مسیحیت گروید و کاتولیک شد، اما چون تباری یهودی داشت، از آزادی و امنیتی که یهودیان اسپانیا در میان اعراب آن روزگار برخوردار بودند به نیکی یاد می‌کند. وی با نظر به مسأله تبار خود، و نیز با توجه به ممنوعیت آثارش در کشور خودش، گاه نیز با هویت آلمانی‌اش در می‌افتاد و هوای گریز از یار و دیار به سرش می‌زد. حتی میل گریز او به جایی از آن هم دورتر و اشتیاق دیدار از ایران در حکم زادگاه شاعران بزرگی که آزادگی، امید و شوق‌شان به زندگی مثال‌زدنی بود گاه در او شعله می‌کشید. وی در سال ۱۸۲۴میلادی در نامه‌ای به دوستی می‌نویسد:

«شمع تا پایه سوخته است، دیر وقت است و من خواب‌آلوده‌تر از آن هستم که به زبان آلمانی بنویسم. در اصل خودت می‌دانی که آلمانی هم نیستم و اگر هم بودم افتخار خاصی به آن نمی‌کردم. تنها سه ملت فهیم و فرهیخته وجود دارد فرانسویان، چینی‌ها و ایرانیان و من افتخار می‌کنم که ایرانی هستم.» (همان)

«هاینه از سر عشق به شعر فارسی، به ماجرای اختلاف معروف فردوسی با سلطان محمود نگاهی تازه می‌اندازد و این اختلاف را از زاویه‌ای نو باز می‌گوید. در این کار وی علاوه بر ادای احترام به پیش‌کسوتی بزرگ، انگیزه دیگری هم دارد و آن این‌که با خود او هم عهد شکنی کرده‌اند و به دلیل این درد مشترک، از فردوسی یاد می‌کند و در شعری نسبتا بلند، حکایت مظلومیت او را برای آلمانی‌زبانان باز می‌گوید. البته هاینه در تمام زندگی، رنجور و دست تنگ بود.» (م. حدادی، ۱۳۸۵، ۷۴ - ۸۰ و همان ، ۱۳۸۴، ۷۴)

«هاینریش هاینه شعر بلند "فردوسی شاعر" را پنج سال پیش از مرگ خود (۱۸۵۱ میلادی) سرود و در آن به کنایه، تلخ‌کامی و دل‌سردی‌اش را از عموی متمولش، سلیمان هاینه بیان داشت که با وجود کمک‌های گاه گاه در طول حیاتش، به رغم قول و وعده خود، در وصیت‌نامه‌اش برای برادرزاده‌اش سهم ارثی در نظر نگرفته و او را به حال خود رها کرده بود. هاینه با از سرگذراندن این تجربه به نوعی با فردوسی با فاصله‌ای هزار ساله از خود، هم‌ذات پنداری کرد و زندگی خود را به نوعی تکرار تجربه فردوسی در سرزمینی دیگر می‌دانست.» (حدادی، ۱۳۸۵، ۹۱-۸۰ ) منظومه هاینه در بیان سرخوردگی این حماسه‌سرای بزرگ ایرانی، تبدیل به شعری درباره سرنوشت همه شاعران می‌شود، شعری تاریخ مدار و دربردارنده‌ی این پیام که قدرت اساساً و در ذات خود قلم‌ستیز، هنرمند آزار و سفله پرور است. منظومه هاینه اگر چه بدل به سرنوشت همه‌ی هنرمندان ستم ستیز می‌شود، اما در برداشت اول و دم دستی، گوشه‌ی چشمی هم به احوال خود او و شمار سال‌های امید بیهوده‌اش به عموی دولت‌مندش دارد.

«منبع اطلاعات هاینه از فردوسی و ماجرای او با سلطان محمود، نخست تاریخ سخنوری در ایران اثر یوزف هامر پورگستال بود و دیگری یادداشت‌ها و مقالات گوته بر دیوان غربی-شرقی که یک سال پس از کتاب هامر به چاپ رسید.» (حدادی، ۱۳۸۳، ۳۴۵ ) هاینه در "فردوسی شاعر" روند کلی قصه را از این منابع می‌گیرد، اما تغییری اساسی در آن وارد می‌کند. او در سرآغاز این روایت جامعه دوران غزنوی را جامعه‌ای گسیخته می‌بیند که در آن میان اشراف و عوام شکافی عمیق به وجود آمده و این شکاف به عرف، بدیهیات و زبان آنان راه یافته است. مثلا اگر عامی مردی تهی دست از تومان سخن بگوید، خود به خود مرادش تومان نقره است، زیرا فقرا را با زر چه کار؟ و برعکس، طبیعی است که مراد دولت‌مندان از تومان، فقط زر باشد. علاوه بر این، زر در این منظومه نه تن‌ها نشان دولت‌مندی، بلکه نماد نجابت و رادمردی نیز هست و از آن طرف هم نقره در عین حال نشان ناخالصی و بی‌سروپایی در جامعه‌ای است که ازمنظر طبقات و اخلاق دچار دوگانگی عمیقی است. سلطان محمود فردوسی را به کار تدوین شاهنامه می‌گمارد، اما پس از پایان این کار سترگ بر سر پاداش می‌رنجاندش. در روایات کهن به ندرت مبلغ صله را عامل رنجش فردوسی دانسته‌اند در روایت هاینه رنجیدگی فردوسی از مبلغ ناچیز صله نیست و خشمش دلیل دیگری هم دارد: شاه ایران در برخورد با او قداست کلام را آلوده و حرمت آن را نگاه نداشته است. حتی به عکس، وی زبان را که ذاتاً پیوند دهنده‌ی اندیشه‌ها و احساس‌های بی‌غش است، مسخ و ابزار نیرنگ کرده است. این خود کامگی- شاید به دلیل بدبینی‌ای بوده که از آغاز به فردوسی و اثر او داشته و با آن کلام را هم به کام خود چرخانده و این همان چیزی

است که در روایت هاینه، فردوسی را سخت می‌رنجاند. هاینه با این قرائت از روایت کهن محمود و فردوسی اختلاف این دو را از حوزه مادیات- کمی یا زیادی مزد تألیف- به حوزه اخلاق انتقال می‌دهد و به این ترتیب تغییری ماهوی در آن وارد می‌سازد.

واکنش فردوسی در این داستان منطبق بر تعریفی است که مکتب کلاسیک از هنرمند و شاعر دارد. از دید این مکتب، کلام موجودی آسمانی است و سرچشمه‌ای خدایی دارد. شاعران امرای کلام بر زمین هستند مانند: الشعراء امراء الکلام! و کلام ابزار عمده و حتی یگانه ابزار دست آنان برای آفرینش هنری‌شان است.

البته در منظومه هاینه، شاه یک آن مسحور شعر فردوسی می‌شود. گویا سرانجام به جای‌گاه والای فردوسی و نابی شعرش آگاهی یافته، اما از نوع پاداشی که به جبران غفلت خود برای فردوسی می‌فرستد، در می‌یابیم که سرشت شعر او را چنان‌که باید درنیافته است.

منظومه هاینه، اگرچه جنبه‌ای روایی دارد، با این حال به هیچ رو از نمادها و تصاویر شاعرانه خالی نیست ؛ غافل‌گیرکننده‌ترین و خوشایندترین تصویر این منظومه که در ضمن گواه روشنی است بر رندی و سرزندگی که عموماً در پس اشعار هاینه وجود دارد، تصویر پایانی آن چنین است: «اگر کاروان کالاهای شاهی از دروازه غربی غزنه به شهر در می‌آید و این به معنای دیر هنگامی آن است، بیرون بردن جنازه فردوسی از دروازه شرقی جز این نمی‌تواند تعبیر شود. برشی از شعر هاینه در باره‌ی فردوسی چنین است:

انسان‌های زرین، انسان‌های سیمین !
هر گاه دیدی بی‌سروپایی از تومان گفت
بدان که سخن از سیم می‌گوید فقط
و مراد وی تومان نقره است.
اما در دهان شهریار
مراد از این سخن، تومان زر است همواره
پادشاه، تومان زر می‌ستاند و
تومان زر نیز می‌بخشاید.
چنین می‌اندیشند نیک مردمان
چنین می‌اندیشید
سراینده‌ی شاهنامه‌ی نامدار و ایزدی
فردوسی توسی نیز.
شاعر، این پهلوانی سرودِ سترگ را
به فرمان پادشاهی نگاشت

که برای هر بیتش، به آفریننده‌ی آن
وعده‌ی یک تومان صله داد.
کاروان با بوق و کرنا و همهمه
از دروازه‌ی غربی توس به درون رفت.
طبل می‌نواخت و شیپور طنین می‌انداخت
و ترانه ی پیروزی، با غریوها درآمیخته بود.
از ته گلو، غریو سردادند و صیحه کشیدند
ناگهان اشتربانان : " لااله الاالله !"
همان دم از میان دروازه‌ی شرقی آن سوی توس
خیل خاک‌سپاران می‌گذشتند
آنان پیکر فردوسی شاعر را بر سردست
به جانب گور می‌بردند.

(عبدالهی، ۱۳۹۹، ۱۴۸و ۱۷۱و۱۷۲)

هاینه، به جز در شعرهای یاد شده در بالا بویژه در فردوسی شاعر که یک‌سر به ادبیات فارسی پرداخته، در آثار دیگرش نیز در صور خیال، استعارات و گاه مضامین شعرش بسیار شرقی و ایرانی می‌نماید. مثلا در شعر " اسرا و در «قورباقه‌ها جدی جدی می‌میرند»" هم در عنوان وهم در مضمون شعر و پایان بندی، به شعر ایران وشرق گرایش دارد. کل شعر این است :

اَسرا

روزاروز، ماه تابان
دخترِ سلطان، می‌خرامید به گلگشت
تنگِ غروب می‌آمد کنارِ فواره
آن‌جا که آب فرو می‌ریخت کف‌کنان.
روزاروز، غلام جوان
تنگ غروب می‌آمد کنار فواره
روزاروز نزار و نزارتر از پیش
آن‌جا که آب فرو می‌ریخت کف‌کنان.
شام‌گاهی، شاهدخت
خشم‌ناک سوی‌اش رفت و او را گفت:
«می‌خواهم بدانم نامت چیست؟

موطنت کجاست و از کدام دودمانی؟»
غلام به پاسخ گفت:«نامم محمد است،
از یمن آمده‌ام، از قبیله‌ی اسرا
آن‌جا که نقد جان می‌بازد،
هرکه دل در گرو عشق سپارد.»

( عبداللهی، ۱۳۸۴، ۹۸)

صور خیال، فضاسازی و همه چیز در شعر بالا کاملا شرقی است. برای اثبات این ادعا به خود شعر باز می‌گردیم: نام شعر "اسرا" خودش واژه‌ای است عربی که تا پیش از هاینه در ادبیات آلمانی وجود نداشته است. شعر روایت‌گر حال و روز دو جوان است، یک شاه‌دختی زیبا مانند "ماه تابان"و دیگری "غلام جوان". در بند اول شاه‌دخت را می‌بینیم که هر روز برای تفرج به کنار آبشان یا فواره‌ای می‌آید، به جایی که آب بالا می‌آید و فرو می‌ریزد. در این بند، تشبیه "ماه تابان" برای شاه‌دخت، تشبیهی کاملاً ایرانی است و در صور خیال شاعران ایرانی عنصری بسیار آشنا و شناخته شده است. در حالی که در ادبیات آلمانی زبان، روی زیبا را معمولاً به گل سرخ یا چیزهای دیگر تشبیه می‌کنند. در بند دوم غلام جوان را می‌بینیم که هر روز به کنار همان فواره می‌آید و هر روز لاغرتر از پیش می‌شود. توصیفاتی که از او می‌شود، درست در تضاد با توصیفاتی قرار می‌گیرد که در بند اول از شاه‌دخت شده است. غلام، چون عاشق است و عشقش رنگ و بویی شرقی دارد، بر خلاف شاهدخت، روز به روز در رنج عاشقی می‌کاهد. تا این‌جا تمام توصیفات ما را به یاد مجنون و نوع عشقی می‌اندازد که در ادبیات شرق و ادبیات ایران کهن الگویی آشناست. به این ترتیب که عاشق نیاز می‌آورد به پیش‌گاه معشوق و معشوق ناز، پس عاشق روز به روز در عاشقی به خود زخم می‌زند و تنش را می‌کاهد. همین توصیف، توصیفی شرقی - ایرانی است و وام گرفته از ادبیات فارسی که بعدها از طریق ترجمه‌ی آثار فارسی، به شعر آلمانی راه یافت و در میان رمانتیک‌های آلمانی مورد توجه قرار گرفت. در بند سوم، شاهدخت از حرکات مرموز غلام به تنگ می‌آید و پرسان نام و موطن وی می‌شود. در بند چهارم او خود را "محمد" معرفی می‌کند، که از "یمن" آمده، از قبیله ی "اسرا"، سرزمین یمن و نام قبیله، در واقع کلیدواژه ی مکانی شعر هستندو نشان می‌دهند که عشق در شرق و در قبیله ی وی چنین نمودهایی دارد: عاشق را نزار می‌کند و در نهایت جانش را به گرو می‌گیرد. در دو سطر آخر در واقع هاینه از زبان غلام جوان به معرفی زادگاه عاشق می‌پردازد: آن‌جا که نقد جان می‌بازد، هر کسی که دل در گرو عشقی دارد. جان دادن در راه عشق نیز از صور خیالی است که در ادبیات عرفانی و عاشقانه ی شرق و به خصوص در ایران به وفور در منظومه‌های عاشقانه

و غزل‌های فارسی، نظیر آن را می‌بینیم. رنگ و بوی شرقی در توصیفات این شعر و صور خیال و استعارات و تشبیهات آن‌چنان شرقی هستند که اگر نام هاینه بر پیشانی شعر نبود، آن را با شعر شاعری چهارپاره سرا در ایران اشتباه می‌گرفتیم و می‌پنداشتیم شعری ایرانی است که حتی می‌توانست آن را یکی از شاعران پیش از نیما و رمانتیک‌های فارسی سروده باشد. موزون بودن این شعر(حتی در ترجمه) نیز بر تاثیر شعر می‌افزاید.

فقط در شعر غنایی کلاسیک شرق و ایران (درغزل بویژه) بیش‌تر محور افقی خیال پررنگ و جلاست و بیت‌ها استقلال ظاهری دارند، اما این مسئله کمتر در شعر غرب و طبعاً هاینه وجود دارد. گو این‌که در شعر شاعران تغزلی پس از نیما یا حتی هم زمان با وی این نوع شعر هم دیده می‌شود. مانند شعرهای فریدون توللی، مهدی حمیدی شیرازی و حتی نادر نادرپور. به سخن دیگر، در شعر غرب استعارات و تخیلات به صورت محور عمودی و روایت وار در خدمت بیان یک ساختار کلی درمی آیند. مکان شعر هر چند در ایران نیست و یمن است و لی پرواضح است که نام‌ها در شعر بسیاری اوقات وجهی استعاری و نمادین دارند نه مطلق وجغرافیایی محض. نام فرد عاشق " محمد " اهل قبیله ای که هر که در آن عاشق می‌شود، جانش را بر سر این عشق می‌نهد. محال است که هاینه بدون آشنایی با شعر فارسی، در آن روزگار و با نگاه غربی به عشق، بتواند در خلا چنین شعری بسراید. شعر هایی که نمونه‌های آن در آثار دیگرش نیز هستند. و در ادبیات فارسی، هزاران نمونه در اشکال، قالب‌ها و دوره‌های مختلف وجود دارد. مثلا حافظ می‌سراید:

گر تیغ بارد در کوی آن ماه  گردن نهادیم، الحمد لله

البته، مترجم نیز درترجمه‌ی این چار پاره‌ی موزون هاینه، کوشیده است در بافت کلام و نیز رعایت نوعی وزن و قافیه درترجمه شعر، خواننده فارسی را بیش‌تر به شعر اصلی و فضای آن نزدیک کند.

در شعر دیگری به نام مرگ، شب خنک است هاینه، پس از داوری در باره‌ی مرگ و تشبیه آن به شبی خنک، از نماد بلبل استفاده می‌کند. همان‌طور که می‌دانیم در ادبیات فارسی گل و بلبل دو زوج جدا نشدنی هستند. بلبل این شعر بر شاخسار درختی نشسته و از عشق ناب می‌خواند، و گل به طور ضمنی همان یار شاعر یا عشق ناب است.. این نماد البته پیش‌تر به وفور در دیوان غربی شرقی گوته نیز آمده است:

مرگ، شب خنک است
مرگ، شبی خنک است
زندگی روزی سخت.
تاریک می‌شود، چرتم می‌گیرد

روز خسته‌ام کرده است.
درختی فراز بسترم قد می‌کشد
برآن بلبل جوان آواز می‌خواند؛
از عشقِ ناب.
حتی در رویا می‌شنومش.

( عبداللهی، ۱۳۸۴، ۱۰۲ )

هم‌چنین در شعر درود، باز هم فضاها کاملا شرقی است و شاعر از خواننده می‌خواهد که وقتی به گل سرخی می‌رسد، سلام وی را به آن برساند. (ر.ک. عبداللهی، ۱۳۷۶، ۷۱).

درود مندلسون بر این شعر آهنگی ساخته، از این‌رو ترجمه ی آن نیز موزون انجام گرفته است.

گذر کند آهسته از جان
صدای جان‌بخشِ ناقوس‌ها.
طنین بیافکن، ترانه‌ی خُردِ نو بهاران
طنین بیافکن، به دوردستان!
طنین بیافکن به دوردستان
به آن خانه‌ی پُر از گُل
اگر که دیدی یکی گل سرخ
رسان تو او را زما درودی!

در این‌جا باز هم شعر موزون و مقفا ترجمه شده، تا حالت ترانه را القا کند. تیر نگاه نیز از شعرهای بسیار شرقی هاینه است :

«تیر نگاه
تو چون گلبرگ گل پاک و زیبایی
آن‌چنان پاک و معصوم، که، تاب تحمل نگاهی هم نداری
هر هنگام که نگاهم به تو می‌افتد
در یک آن، غمی پنهانی بر قلبم هجوم می‌آورد.
برای این‌که، از دست‌برد نگاهم در امان باشی
و پیوسته پاک و معصوم بمانی
دست‌هایم را بین تو و تیر نگاهم حائل می‌گیرم.»

(باختری، ۱۳۶۶ ، ۲۲۲)

عبارت "تیر نگاه" و کنش اصلی این شعر باز هم، تاثیر هاینه را از ادبیات فارسی نشان

می‌دهد. افزون بر این ما را به یاد بیتی مشهور در فارسی می‌اندازد که در آن نشاط اصفهانی همین مضون را زیباتر از هاینه، در یک بیت آورده است و پایان بندی آن از هاینه به مراتب موجزتر و زیباتر است:

خواستم تیر نگاهش بکشم از سینه　　تیر دیگر زد و بردوخت دل ودست به هم

( نشاط اصفهانی)

در میان اشعار هاینریش هاینه ؛ نمونه هایی نظیر آنچه گفته آمد، باز هم یافت می‌شود، که در مجالی دیگر به آن خواهیم پرداخت.

## ۳-نتیجه‌گیری

فرهنگ و ادبیات ارجمندترین دستاوردهای هر زبان و سرزمینی است. اما به رغم محدودیت‌های زبانی و تفاوت‌های فرهنگی از دیرباز ترجمه‌های ادبی ادامه داشته و دارد و شاعران و نویسندگان همواره یا خود، خود آثار ادبی را برگردانده‌اند یا از ترجمه‌های دیگران به آثار خود زیبایی بخشیده‌اند و ادبیات پارسی و شاعران و نویسندگان ایرانی نیز از این تأثیر برکنار نبوده‌اند. ادبیات فارسی تأثیری ژرف بر ادبیات غرب به خصوص ادبیات آلمانی زبان گذارده است.

در میان سرزمین‌های اروپایی شاعران آلمانی در موارد زیادی از شاعران ایرانی تأثیر گرفته‌اند و در شمار نخستین کسانی بودند که در زمینه‌ی تاریخ و فرهنگ ایران و ترجمه و تفسیر آثار شاعران و نویسندگان پیش‌قدم شدند.

روابط ایران و آلمان پیشین‌های پانصد ساله دارد. مقاصد سیاسی و تجاری از انگیزه‌های رابطه‌ی ایران و آلمان بوده و همین باعث آشنایی فرهنگی و ادبی شده است. ترجمه‌ی گلستان سعدی در سال ۱۶۵۴ م. نقطه‌ی عطف آشنایی آلمان با ادبیات ایران بوده است. بوستان سعدی نیز پس از آن ترجمه شد و بعد از آن آثار بسیاری تحت تأثیر این ترجمه‌ها قرار گرفت.

## منابع

۱-اولئاریوس، آدام. (۱۳۶۹). **سفرنامه**، ترجمه‌ی حسین کردبچه، دو جلد، چاپ اول، تهران: شرکت کتاب برای همه.

۲-باختری، هوشنگ. (۱۳۶۶). **برگزیده زندگی و آثار فریدیریک ایون، هاینریش هاینه**، چاپ اول، تهران: نشر سلسله.

۳. تشنر. (۱۳۶۶). «نفوذ شعر کلاسیک ایران در ادبیات آلمان»، **مجله دانشکده‌ی ادبیات دانشگاه تهران**، س. ۴، ص ۱.

۴. حافظ شیرازی، شمس‌الدین‌محمد. (۱۳۶۷). **دیوان**، به اهتمام سید ابوالقاسم انجوی شیرازی، چاپ اول، تهران: جاویدان.
۵. حدادی، محمدحسین. (۱۳۸۵). «جای‌گاه شرق و دیوان حافظ در اندیشه گوته»، **نشریه زبان‌های خارجی دانشگاه تهران**، ش ۳۰، صص ۵-۱۸.
۶. حدادی، محمود. (۱۳۸۵). **شعر و شهود**، تفسیر هفتاد اثر تغزلی آلمانی، تهران: نشر پژواک کیوان، صص ۸۰ - ۸۷.
۷. رید، تی. جی، گوته. ( ۱۳۷۴). ترجمه‌ی احمد میرعلایی، چاپ اول، تهران: نشر طرح نو.
۸. ریلکه، راینر ماریا. (۱۳۸۰). **سوگ‌سروده‌های دوئینو و سونات‌هایی برای ارفئوس**، ترجمه‌ی علی عبداللهی، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
۹. شمیل آنه ماری. (۱۹۶۶). **برگزیده‌ی ترجمه‌های منظوم از اشعار فارسی فرید ریش روکرت**، (دو زبانه)، ویسبادن.
۱۰. ــــــــــــ (۱۳۸۱). **دیوان غربی- شرقی: تاثیرشعر فارسی در شرق و غرب در حضور ایران در جهان اسلام**، احسان یار شاطر و دیگران، ترجمه‌ی فریدون مجلسی، چاپ اول، تهران: مروارید.
۱۱. ــــــــــــ (۱۳۷۵). «یوهان گوتفریدهردر و فرهنگ ایرانی»، ترجمه‌ی محمد فرمانی، فصل نامهٔ هنر، ش ۳۰ ص ۶۱۵.
۱۲. عبداللهی، علی. (۱۳۷۶). **قورباغه‌ها جدی جدی می‌میرند**، گزینه‌ای از شعر آلمانی زبان از آغاز تا امروز، چاپ دوم، تهران: نشرمرکز.
۱۳. ــــــــــــ (۱۳۸۴). **عاشقانه‌های آلمانی**، صد شعر از ۲۷ شاعر آلمانی از سده‌های میانه تا امروز ( دو زبانه )، چاپ دوم، تهران: انتشارات مروارید.
۱۴. ــــــــــــ (۱۳۹۱). **هاینرش هاینه، گزیده ی اشعار**، متن دو زبانه، چاپ اول، تهران: نشر گل آذین.
۱۵. ــــــــــــ (۱۳۸۴). « ادبیات تطبیقی؛ فارسی، آلمانی»، **دانشنامه زبان و ادبیات فارسی**، جلد اول، صص ۲۵۹-۲۶۱.
۱۶. گوته، یوهان ولفگانگ فون. (۱۳۸۳). **دیوان غربی شرقی**، ترجمه محمود حدادی، چاپ اول، تهران: نشر بازتاب نگار
۱۷. نامور مطلق، بهمن و حدادی، محمود. (۱۳۸۴). **قداست کلام**، صص ۶۸-۸۴.
18- Heinrich Heine , **Gesammelte Werke in zwei Bänden** , hrg. von Hans Martin Elster, Im Bertelsmann Lesering , 2. Heinrich Heine Gedichte , Reclam Verlag , 1985.

19- Rueckert Friedrich, **Werke , ausgewaehlt und hrsg von Annemarie Schimmel,** Baenden , Insel Verlag, 1988.

20- Ruckert Friedrich; **Muhamna Schemsedin Hafis Ghaselen,** aus dem persischen Uebentragen, Zuerich , Manesse Verlag , 1988.

21- Goethe, J. Wolfgang von : **Gdichte ,** West- Ostlicher Deiwan, Gondrom, Muenchen 1995.

22- Friedrich Rukert Weke, **Ausgewaehlt, und Hergb**. Von Annemarie Schimmel, 2B Insel Verlag, 1988.

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۸، ش۱ (پیاپی۱۶)، بهار و تابستان ۱۳۹۶

# شیوه‌های خاص تکرار در غزلیات شمس

**دکتر ابوالقاسم امیراحمدی**
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد سبزوار، ایران
**مرتضی درویشی نیافندری**
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد سبزوار، ایران

## چکیده

روشی که در بدیع لفظی، موسیقی کلام را به وجود می‌آورد یا افزون می‌کند، تکرار است. تکرار معمولا در سطح کلام بررسی می‌شود. تکرار علاوه بر افزونی موسیقی شعر و ایجاد آرایه‌های ادبی، کاربردهای دیگری از جمله تعلیمی، تاکیدی، تبلیغاتی و ... دارد. یکی از ویژگی‌های خاص مولانا در غزل‌گوئی شیوه‌ی تکرار است. مولوی در بکارگیری تکرار چندان توجهی به ایجاد آرایه‌های ادبی ندارد هر چند که تکرار پی در پی بعضی از حروف واژه‌ها وجملات، موسیقی دل‌نشین و انواع آرایه‌ها را در شعر او به نمایش می‌گذارد، اما به نظر می‌رسد هدف اصلی مولوی از تکرار در غزلیاتش جوانب دیگر آن مد نظر باشد. در این پژوهش سعی شده است علاوه بر نشان دادن شیوه‌های گوناگون تکرار در دیوان شمس، با ارائه آماری از بسامد واژگان نشان داده شود که مولوی پیش از آن‌که با تکرار واژه‌ها و دیگر موارد لفظی و کلامی در پی ایجاد آرایه‌های ادبی و زیباسازی حاصل از تکرار در شعرش باشد، سعی در بیان و تفهیم اندیشه و جهان‌بینی خود را دارد. ازین‌رو واژگانی را بکار می‌گیرد که بیان‌گر افکار و اندیشه‌های او باشند. در این پژوهش علاوه بر بررسی بعضی از موضوعات تکرار در غزلیات شمس به روش توصیفی و تحلیلی، مطالعه‌ی بعضی از عوامل موسیقائی تکرار مثل شیوه‌های گوناگون بکارگیری ردیف و قافیه در دیوان شمس هم مد نظر قرار گرفته است.

**واژه گان کلیدی:** غزلیات شمس، مولوی، تکرار ، ردیف و قافیه.

---

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۴/۲۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۵/۱۰/۷

Email: mdarvishi@aufb.ac.ir

## ۱-مقدمه

دیوان کبیر یا غزلیات شمس به عنوان دومین اثر بزرگ مولانا و یکی از آثار ادبی غنی و فاخر شعر فارسی که در قالب غزل سروده شده و در میان ادبیات جهان بویژه ادبیات عرفانی بسیار مورد توجه است. در این دیوان علاوه بر غزلیاتی به زبان فارسی، غزلیاتی به زبان عربی و لغات و واژه‌های ترکی و یونانی هم دیده می‌شود. مولانا بنا به ارادت ویژه‌ای که به شمس تبریزی که از نظر او نور مطلق، نورحق و شمس‌الدین والحق است، این اثر را دیوان شمس نامید و در پایان بسیاری از غزل‌ها نام او را ذکر می‌کند. بعضی معتقدند که مولانا آن را به عنوان تخلص خود در پایان غزلش می‌آورد. این اثر گران‌قدر هم به لحاظ محتوا و هم به لحاظ سبک و ساختار و کاربرد الفاظ و واژه‌ها و هم به لحاظ بکارگیری انواع روش‌ها و شیوه‌های ادبی از جمله حکایت‌پردازی، مناظره، پایان‌بندی و روش تکرار مورد توجه و تحقیق و بررسی قرارگرفته است. یکی از ویژگی‌های خاص سخن‌پردازی مولانا در این اثر بکارگیری شیوه‌های مختلف تکرار است. روشی که در بدیع لفظی، موسیقی کلام را به وجود می‌آورد و افزون می‌کند، روش تکرار معمولا در سطح کلام بررسی می‌شود. این شیوه هم در شعر قدیم هم در شعر نو مد نظر شاعران بوده و هست. شاعران برای افزودن به موسیقی شعر از آن استفاده می‌کنند. تکرار علاوه بر افزونی موسیقی شعر کاربردهای گوناگونی از جمله؛ تعلیمی، تأکیدی، تبلیغاتی، برجسته‌سازی و ... دارد. «اصولا تکرار را باید یکی از مختصات سبک ادبی قلمداد کرد.» (شمیسا، ۱۳۶۸، ۶۴). تکرار در زیباشناسی هنر از مسائل اساسی است. بال زدن پرندگان، صدای قطرات باران به سبب تکرار و تناوب است که زیبا و نشاط آور است. صداهای غیر موسیقیایی و نامنظم که در آن تناوب و تکرار نیست، ناخوشآیند است. اهل ادب بویژه قدما کثرت تکرار را مخل فصاحت می‌دانند و آن را به دو دسته تقسیم می‌کنند: «تکراری که از نشانه‌های بلاغت کلام و مطلوب است، تکراری که مخل بلاغت و نامطلوب است.» ( ساروی، ۱۳۷۹، ۱۸۷-۲۰۷). سعدی با این‌که از آرایه تکرار به انحای گوناگون بهره برده است، درضمن حکایتی در گلستان تکرار را مخل فصاحت می‌داند و می‌گوید: «سحبان وائل را در فصاحت بی‌نظیر نهاده‌اند به آن‌که سالی بر سر جمع سخن گفتی، مکرر نکردی و اگر همان اتفاق افتادی به عبارتی دیگر بگفتی.» (سعدی، ۱۳۶۸، ۱۲۹)یعنی ازتکرار الفاظ و کلمات پرهیز می‌کرده و این خود هنری بزرگ محسوب می‌شده است. اما تکرار با توجه به نوع بکارگیری آن در شعر نشاط آور و موسیقی آفرین است. اما معاصرین توجه بیش‌تری به آن نشان داده‌اند وآن را نشاط آفرین و طراوت‌انگیز می‌دانند.«و او به شیوه‌ی باران پر از طراوت تکرار بود.» (سپهری، ۱۳۷۸، ۳۹۹). تکرار علاوه بر آراستگی، افزودن موسیقی شعر و

تأکید، بر فهم مخاطبان هم تأثیر دارد. به‌ویژه در ادبیات تعلیمی؛ بشارت، عبرت و انذار، یادآوری برای انجام اعمال خوب، پرهیز از اعمال بد و القاء موضوع مورد نظر در ذهن مخاطب است.«صورت‌گرایان معتقدند، اکثر شاعران، موسیقی شعر را از موسیقی طبیعت و جهان بیرون می‌گیرند.» (شمیسا، ۱۳۸۰، ۲۰۱). «بشر پیش از آن که به نیروی عقلانی خویش التفات یابد، متحیر آهنگی بود که در جزر و مد آب، رفت و آمد منظم شب و روز، گذشت موزون فصل‌های سال و برتر از همه، نفس کشیدن می‌دید.» (میلر، ۱۳۴۸، ۲۴۳)

با توجه به این‌که تکرار؛ تکرارحروف، کلمات، ترکیبات و عبارات در ادبیات قدیم و جدید نوعی آرایه ادبی و زیبائی محسوب می‌شود. اگر مناسب و به‌جا باشد مبین توانائی شاعر یا نویسنده، دربه‌کارگیری کلمات و واژه‌هاست و در برگیرنده‌ی آرایه‌های دیگر از جمله حس‌آمیزی هم خواهد بود. «تکرار شگردی زبانی است که در زبان روزمره بسیارکاربرد دارد. همین شگرد زبانی به عنوان ذات و سرچشمه‌ی زیبائی در خلق شعرو هنر نقش عمده دارد و لازم است هم‌چون وزن و هارمونی در شعر و زیبائی شناسی مورد توجه ادبا و هنرمندان قرار گیرد.» (سبزعلی‌پور، ۱۳۸۸، ۸۱-۱۰۳).

در زمینه تکرار علاوه برکتبی مانند فنون بلاغت همایی، تالیفات سیروس شمیسا، کوروش صفوی، کزازی و شفیعی کدکنی، می‌توان از آثار تقی وحیدیان کامیار(۱۳۷۲)، محمد علوی مقدم(۱۳۶۳)، غلام‌حسین مصاحب(۱۳۸۹)، جهان‌دوست علی‌پور(۱۳۸۸)، ژاله متحدین) ۱۳۵۴)، شهناز شاهین( ۱۳۸۲)، مسعود روحانی( ۱۳۹۰-۱۳۹۱) نام برد. اما در این زمینه خاص مقاله کارکرد ردیف در غزلیات شمس از هیوا حسین پور و لیلا محمدی (۱۳۹۱) که به بررسی ساختار ردیف در غزلیّات شمس از دیدگاه‌های زبانی و بلاغی پرداخته و سپس هنجارگریزی‌های مولوی را در ردیف نشان داده‌اند و مقاله نقش‌های ناهمگون در کلمات مکرر همسان در غزلیات شمس از عباس‌علی وفایی(۱۳۸۹) که انواع تکرار را از لحاظ دستوری مورد بحث و بررسی قرار داده قابل ذکر است. اما تاکنون به صورت آماری کم‌تر پژوهشی در این زمینه انجام شده است که در این تحقیق تکرار واژه‌ها و ردیف در شکل‌های مختلف به صورت آماری مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است.

روش تحقیق در این پژوهش توصیفی و تحلیلی است. برای جمع آوری اطلاعات و نمونه‌ها از روش مطالعات کتاب‌خانه‌ای و فیش‌برداری استفاده شده است. برای انتخاب جامعه نمونه از غزل‌های مولوی از بین ۳۲۲۹ غزل مولانا ۱۰۰۰ غزل مورد بررسی و مطالعه قرار گرفت و نهایتاً میزان بسامد بعضی از واژه‌ها و ردیف به صورت آماری هم‌راه با جدول و نمودار در پایان مقاله آمده است.

## ۲- بحث و بررسی

وجود هستی و فلسفه آفرینش مبتنی بر تکرار است. برای تکرار اهداف گوناگونی تعریف شده است. از جمله؛ تأکید، تثبیت اندیشه و عقیده، اهداف تعلیمی، جلوگیری از فراموشی، دلایل مقبولیت کلام ، تعظیم، تهدید، مدح، بشیر و نذیر بودن، تبلیغات، برجسته‌سازی اندیشه، تفکر«آموزش، یادگیری، التزام آیینی و عبادی، لذت‌یابی، تنبیه و تحذیر، جمع‌بندی کلام.» (سبزعلی‌پور، ۱۳۸۸، ۸۱-۱۰۳) تأکید و تقریر معنا در نفس، ترغیب و تشویق در پذیرش نصایح، اندرز، سخنان نیکو، ارشاد، و ایجاد موسیقی در کلام از اهداف تکرار محسوب می‌شوند.

تکرار معمولاً در سطح کلام بررسی می‌شود. در شعر نو هم تکرار از جای‌گاه ویژه‌ای برخوردار است. بعضی از معاصرین انواع تکرار را به صورت زیر تقسیم‌بندی می‌کنند؛ تکرار در سطح واژگان، تکرار درسطح گروه و تکرار در سطح جمله. هریک ازین سطوح می‌تواند به صورت همگونی کامل یا همگونی ناقص بهکار رود. «تکرار واژه به شکل همگونی ناقص، تشابه آوائی بخشی از دو یا چند واژه یا بخشی از دو یا چند گروه است.» (صفوی، ۱۳۸۰، ۲۰۹/۱). «هم‌گونی کامل، تشابه آوائی کاملمیان دو یا چند عنصر دستوری یا تکرار یک عنصر دستوری واحد است.» (صفوی، ۱۳۸۰، ۱/ ۲۰۱).

هان ای پسر، هان ای پسر، خود را ببین در من نگر
زیرا ز بوی زعفران گویند خندان می‌رسد
(مولوی، ۱۳۹۰، ۵۳۰)

زهی عشق زهی عشق که ما راست خدایا
چه نغز است و چه خوب است و چه زیباست خدایا
(همان، ۴۹)

تکرار به نوعی بهره‌گیری از ظرفیت عناصر زبانی توسط شاعر در موارد مختلف است. «تاثیر گونه‌هائی از تکرار در ترکیب یک اثر هنری گاه تا بدان پایه است که در مرکز خلاقیت هنری گوینده قرار می‌گیرد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵، ۴۰۸) «تکرار می‌تواند موجب بروز و پرورش معانی جدید در ذهن شاعر گردد.» (روحانی و عنایتی، ۱۳۹۱، ۱۰۹-۱۳۴) تکرار یکی از عوامل مهم افزایش موسیقی زبان شاعر است. «بخش قابل توجه‌ی از ساخت موسیقائی شعر مبتنی بر تکرارهای کلامی و توازن‌ها است. این تکرار متنوع و دارای سطوح گوناگونی است. هم‌چنین ممکن است تکرار مجموعه‌ای از واژگان یا تکرار جمله در سطح یک شعر باشد.» (شمیسا، ۱۳۸۰، ۲۱). انواع روش‌های تکرار عبارتنداز: تکرار واک هم‌حروفی، هم‌صدایی، تکرار هجا، تکرار واژه، تکرار عبارت، تکرار جمله و تکرار مصراع، و آرایه‌های ادبی حاصل از آن عبارتند از تصدیر، تشابه‌الاطراف، التزام یا اعنات، تکریر، طرد و

عکس، سجع، جناس، ردیف، قافیه، ردالمطلع، ردالقافیه، ذوقافیتین، تشریع و تکرارمفهوم.

**۲-۱-تکرار در غزلیات مولانا:**

علی‌رغم این‌که در گذشته کم‌تر به آرایه تکرار پرداخته می‌شده و بعضی از قدما تکرار را مخل فصاحت می‌دانستند اما «در ادب فارسی مولوی بیش‌ترین بهره را از تکرار برده است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵، ۴۰۷) و تکرار در دیوان شمس یکی از پرکاربردترین آرایه‌ها و عامل مهمی در انتقال معانی و مفاهیم عرفانی هم‌راه با ایجاد نوعی موسیقی شورآفرین است.«چه از نظر ضرب آهنگ‌های موسیقی کلامی و چه از لحاظ تاکید بر مفاهیم یکی از مهم‌ترین مایه‌ها در چند آوایی موسیقی شعر همین تکرارهاست. (همان) جان‌مایه و جوهره‌ی بسیاری از غزل‌های مولانا تکرار است. مولوی تعدادی از واژه‌ها را چندین بار در اشعارخود به کار می‌گیرد. آن‌چه به غزل مولوی غنا بخشیده و آن را دل‌نشین کرده موسیقی تکرار پرمعنای عبارات است. وزن‌های تند و ضربی، قافیه و ردیف در کنار سایر عناصر موسیقی آفرین موجب افزایش و اوج موسیقی در غزل مولوی می‌شود. تکرار یکی از راه‌های شناخت لحن است. چون ردیابی عادت‌های گفتاری در یک غزل می‌تواند تا اندازه‌ای نشان‌دهنده‌ی لحن یا سبک شاعر باشد. تکرار در دیوان شمس شکل‌های گوناگونی دارد و اعم است از تکرار آواها، واژه‌ها، عبارات، مصرع‌ها، گاهی در جایی یک مصرع یا یک بیت عیناً تکرار می‌شود و گاهی با تغییرات جزئی تکرار می‌شود. در جائی مفهومی و در جائی قافیه و ردیف از عناصر تکرار شونده در دیوان شمس هستند. در کم‌تر دیوان شعری این همه تکرار دیده می‌شود. مولوی از جمله شاعرانی است که شگرد تکرار در اشعار او بسیار هنری و دل‌انگیزتر از هر شاعر دیگری است و جلوه‌های تکرار آن از حیث بدیعی و دستوری بسیار قابل توجه است. ( وفایی، ۱۳۸۹، ۱۶۹-۱۶۲) در این پژوهش، سعی برآن است موارد زیر از انواع تکرار درغزلیات شمس مورد بحث و بررسی قرارگیرد.

۱- میزان بسامد واژگانی که نقش کلید واژه‌ها را در دیوان شمس ایفا می‌کنند.

۲- واژگانی که دو بار و بیش‌تر درکنار هم تکرار شده و گاهی تشکیل یک مصرع یا بیت را داده‌اند.

۳- تکرار عبارت آغازین.

۴- تکرار قافیه.

۵- انواع شیوه‌های ردیف به لحاظ تعداد عناصر تشکیلدهنده و جایگاه نحوی آن.

**۲-۱-۱-تکرار در سطح واژگان**

تکرار در سطح واژگان ممکن است به صورت هم‌حروفی یا واج آرایی باشد و آن تکرار یک صامت یا مصوت با بسامد زیاد در جمله است. تکرار ممکن است به صورت منظم، در

همه یا برخی از کلمات باشد. واج‌آرائی، هم‌حروفی و هم‌صدایی از انواع تکرار در واژگان است.

روحی ریحی می‌ستاند راح روحی می‌دهد  باز جان را می‌رهاند جغد غم را می‌کشد
(مولوی، ۱۳۹۰، ۷۲۸)

تکرار زیاد حروف "ر، ح، ی، الف و د" علاوه بر این‌که در این بیت ایجاد موسیقی هم‌حروفی و هم‌صدایی می‌کند، نوعی آرامش و رهایی را هم به ذهن القا می‌کند.

یار مرا، غار مرا، عشق جگرخوار مرا  یار تویی، غار تویی، خواجه نگه‌دار مرا
نوح تویی، روح تویی، فاتح و مفتوح تویی  سینه‌ی مشروح تویی، بر در اسرار مرا
( مولوی، ۱۳۹۰، ۳۷)

مولوی در این دو بیت با تکرار زیاد حروف "ر، ا، ت، و، ی، ح، ف" و حروف "خ، ق و غ" که به نوعی تداعی کننده یک حرف و قریب‌المخرج به نظر می‌رسند، هم از واج‌آرایی استفاده می‌کند و هم با بکارگیری مکرر واژه‌های "مرا، غار، تویی" و کلمات هم‌ریشه مثل "فاتح و مفتوح" و استفاده از واژه‌های هم‌آوا مثل "یار، غار، خوار" و"نوح، روح، مشروح" که هم از نظر حروف دارای حروف مشترک یعنی جناس هستند و هم از نظر ایجاد آوا و موسیقی، در ذهن مخاطب غنای خاصی به این غزل بخشیده است، از واژه آرایی استفاده می‌کند. این غزل از غزل‌های بسیار معروف و شورانگیز اوست. علاوه بر این مولوی با آوردن قافیه‌ی میانی، موسیقی درونی هم در این ابیات ایجاد کرده است.

**۲-۱-۲-کثرت تکرار**

«آن‌چه در غزلیات مولوی خاص و ویژه به نظر می‌رسد تکرار بیش از دوبار یک واژه یا دیگر اجزای جمله است. چه به صورت پی‌درپی و پشت سر هم در یک بیت یا یک غزل که شمیسا تکرار دو کلمه پشت سر هم در یک بیت را تکریر می‌داند.» (شمیسا، ۱۳۶۸، ۶۰) چه به صورت پراکنده آن در سراسر دیوان کبیر که شفیعی کدکنی این شیوه تکرار را هم تکریر می‌داند و می‌گوید:«تکریر آن است که کلمه‌ای به یک معنی، دو بار در شعر بیاید.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲، ۳۰۵) «صاحب ابدع‌البدایع این نوع تکرار را که در یک بیت یا مصرع یا ممکن است در یک قطعه شعر اتفاق بیفتد "توزیع" می‌نامد. "توزیع آن است که یک یا چند کلمه را در هربیت یا مصراع بیاورند." (گرکانی، ۱۳۷۷، ۱۸۸) این تعریف تا حدودی نزدیک‌تر است به روش تکراری که مولوی از آن استفاده می‌کند.

خواجه بیا خواجه بیا خواجه دگر بار بیا  دفع مده دفع مده ای مه عیار بیا
عاشق مهجور نگر عالم پرشور نگر  تشنه مخمور نگر ای شه خمار بیا
( مولوی، ۱۳۹۰، ۳۶)

با این حال هیچ یک از تعاریف فوق جامع و در بر گیرنده‌ی نوع تکراری که در شکل‌های مختلف

در اشعار فارسی بویژه در دیوان شمس آمده‌اند، نیستند. مولانا به جای دو بارگاهی اوقات بیش از سه تا چهار بار هم به صورت پی‌درپی یا با فاصله و به صورت پراکنده، یک واژه یا عبارت را برای اهداف گوناگونی ازجمله تاکید، برجسته‌سازی، مرکزیت‌گرایی و دیگر اهداف آن تکرار می‌کند.

ای هوس‌های دلم بیا بیا بیا بیا　　ای مراد و حاصلم بیا بیا بیا بیا
از ره منزل مگو دیگر مگو دیگر مگو　　ای تو راه و منزلم بیا بیا بیا بیا
(مولوی، ۱۳۹۰، ۱۵۶)

ای جان جان جان جان ما نامدیم از بهرنان　　برجه گداروئی مکن در بزم سلطان ساقیا
(همان، ۹)

در بیت‌های فوق مولوی فعل "بیا" را چهار بار در سه مصرع و پی‌درپی و واژه "جان" را هم چهار بار در یک مصرع بصورت تتبع اضافات و فعل "مگو" را سه بار در یک مصرع بافاصله و عبارت "دیگر مگو" را دوبار پی‌در پی آورده است. «این شیوه تکرار در غزل مولوی در هیچ یک از تعاریف فوق نمی‌گنجد. اما می‌توان گفت آن‌چه رضانژاد از آن به عنوان کثرت تکرار یاد می‌کند در برگیرنده‌ی شیوه تکرار در دیوان غزل مولانا باشد، غلام‌حسین رضانژاد تکرار واژه بیش از سه بار را "کثرت تکرار" می‌داند.» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۳، ۱۰۸۵) و این همان چیزی است که در غزلیات مولوی اتفاق افتاده و مصداق کامل دارد. و در سراسر دیوان کبیر موج می‌زند حتی فراتر از یک واژه. مولوی گاهی اوقات یک واژه یا عبارت را برای ساختن یک مصرع یا بیت تکرار می‌کند تا آن‌جایی که کل مصرع یا بیت فقط از تکرار یک واژه یا عبارت ساخته می‌شود.

به هر دم از زبان عشق بر ما　　سلامست و سلامست و سلامست
ز هر ذره به گفت بی‌زبانی　　پیامست و پیامست و پیامست
(مولوی، ۱۳۹۰، ۳۵۶)

در ابیات فوق مولوی یک عبارت را در مصراع دوم بیت‌ها سه بار تکرار کرده است که یک مصراع کامل محسوب می‌شود. یاابیات زیر که هر یک از مصراع‌های یک بیت آن کاملا از تکرار دوواژه ساخته شده‌اند. این نوع از تکرار یا در دیوان هیچ شاعری دیده نمی‌شود یا اگر باشد، بسیار اندک است.

بس غریبی بس غریبی بس غریب　　از کجایی از کجایی از کجا
با که می‌باشی و هم‌راز تو کیست　　با خدایی با خدایی با خدا
(مولوی، ۱۳۹۰، ۱۷۰)

در این جستار از بین صد واژه‌ی پربسامد، یعنی از ده تا بیش از هزار بار تکرار در غزلیات شمس ، بیست واژه انتخاب و به سه دسته تقسیم شده‌اند. گروه اول واژه‌های پربسامد (با تکرار پانصد بار به بالا که حدودا یک چهارم این واژه‌ها را شامل می‌شود

و عبارتند از "جان و جانان با بسامد ۱۷۶۸، عشق با بسامد ۹۶۷، دل با بسامد ۹۰۰، خدا (در تعابیر گوناگون مثل الله و...) با بسامد ۵۳۰ و خوش با بسامد۵۱۱". گروه دوم واژه‌هایی با بسامد متوسط (با تکراردویست تا پانصد بار شامل واژه‌های "غم۴۰۹، تبریز۳۱۴، خاموش۳۰۵، شاه۳۰۱، شمس۲۶۰، گل۲۴۳، یار۲۳۰، عقل۲۰۸ و مست۲۰۳" است. گروه سوم واژه‌هایی با بسامد کم‌تر (که بیش‌تر از یک چهارم این واژه‌ها را شامل می‌شوند و عبارتند از "عاشق۱۹۵، نور۱۹۱، سخن۱۵۴، عید۱۰۵، سحر۹۵ و یوسف۸۰".

مهم‌ترین ابزار سخن‌وری بویژه در شعر واژه است و شعر رستاخیز واژه‌هاست. یعنی همه زیبایی سخن با شعر است که جلوه‌گر می‌شود و به نمایش در می‌آید. یقیناً یکی از خواص تکرار دیداری کردن این اوج زیبایی و جلوه‌گری است. وجود این واژه‌ها با بسامد زیاد بیان‌گر نقش محوری وکلیدی اثر شاعر و ارتباط معنایی اثر و شناخت اندیشه‌های شاعر با تکرار و انس و الفت صاحب اثر با بعضی از واژه و بار معنایی آن‌هاست.«ارائه یک تصویر با ا لگوئی تکراری از نظر لفظ و معنی، مبین نوعی کشش جبری و درونی شاعر به آن‌هاست که با آن‌ها انس بیش‌تری دارد.» (رستگار، ۱۳۶۹، ۴۰) واژه‌هایی با بسامد بالا یا واژه‌هایی با این توصیف اولویت‌های اعتقادی، فکری و هدف شاعر از این تکرار را بیان می‌کند و بیان‌گر آن است که مولوی قصد ندارد از تکرار به عنوان یک ابزار وآرایه برای زیباسازی سخن خود استفاده نماید یعنی مولوی در هنگام سرودن غزل اصلا در حالتی نیست که به این موضوع بیندیشد. اما این موارد خودبخود در غزل مولانا موج می‌زند.

تناسب و تقارن لفظی ومعنایی بعضی از این واژه‌ها مثل "جان، جانان و خدا" در نزد مولانا و هم‌افزایی بین آن‌ها بسامد آن‌ها را بیش‌تر می‌کند هم‌چنین واژه‌های دیگری مثل "عشق، عاشق، مست و دل" یا "شمس، تبریز، یار، یوسف و شاه "به لحاظ ارتباط درونی یا نسبتی که در نزد مولوی با هم دارند، تداعی کننده نام شمس‌تبریزی هستند و هم افزایی بسیار از این واژه‌ها درگروه‌های مختلف با هم‌دیگر موجب افزایش میزان بسامد آن‌ها در غزلیات مولوی شده است، این واژه‌ها که به نوعی واژه‌های هم‌خوان محسوب می‌شوند، بیان‌گر علاقه و دل‌بستگی شاعر به ویژه عشق غیرقابل وصف و جنون آمیز مولوی به شمس و محور فکری و دغدغه‌های شاعر هستند.

تقابل و تضاد خود نوعی هم‌افزایی در تداعی معانی را به وجود می‌آورند، تقابل بعضی از کلمات متضاد در بین این واژه‌ها مثل "عشق و عقل" یا "خوشی، عید و غم" که در ادبیات عرفانی هم جای‌گاه برابری ندارند در میزان بسامدی این واژه‌ها در غزلیات شمس یعنی برتری عشق برعقل و برتری خوشی بر غم کاملاً مشهود است. واژه دیگری که مولوی برآن تاکید زیادی دارد واژه‌ی "خاموش" است که به شکل‌های مختلف "خاموش،

خامش، خموش، خمش، بس کن" و تعبیرات دیگری از این واژه آمده است، می‌باشد که در گروه واژه‌های با بسامد متوسط و نزدیک به واژه‌های پر بسامد است و در پایان بیش‌تر غزل‌ها مثل کلمه شمس و شمس تبریزی جهت برجسته‌سازی و تاکید آمده است و نشان می‌دهد که مولوی از تکرار زیاد این واژه مثل بعضی از واژه‌های ذکر شده هدف خاصی داشته است. چون دعوت به سکوت و خلوت نشینی در آیین عرفانی فقط ساکت شدن و خاموش ماندن نیست بلکه عارف سالک باید خلوت گزیند تا به دور از هیاه و مشغله و فریب دنیوی بیندیشد و دقیق‌تر و عمیق‌تر در آثار صنع بنگرد. مثل: عاشق خموش خوش‌تر دریا به‌جوش خوش‌تر

چون آینه‌ست خوش‌تر در خامشی بیان‌ها
(مولوی، ۱۳۹۰، ۱۹۲)

خاموش و مگو دیگر مفزای تو شور و شر  کز غیب خطاب آمد جان‌های خطابی را
(همان، ۷۸)

استاجی این سکوت و خاموشی را تولدی دوباره می‌نامد و مولوی را یکی ازکسانی می‌داند که به این تولد دوباره نائل شده است. این را ناشی از آموزه‌های شمس به مولوی می‌داند.«یکی از کسانی که تولد دوباره می‌یابد، مولوی است. مطالعه در آثار او و رابطه‌اش با شمس نشان می‌دهد که شمس خاموشی و سکوت را به مولوی آموخت تا از درون مولوی متشرع، مولوی عارف و عاشق زاده شود.» (استاجی، ۱۳۸۹، ۲۷- ۹).

**۲-۱-۳-تکرار در سطح گروه:**

تکرار بیش از یک واژه را گویند. در غزلیات شمس گاه تکرار به شکل تکرار در گروه کلمات صورت می‌پذیرد. منظور از آن واحد زبانی است که از یک واژه یا بیش‌تر ساخته شده و نقش واحدی را در جمله داراست. «گروه‌های زبان فارسی به سه طبقه؛ گروه فعلی، گروه اسمی و گروه قیدی تقسیم می‌شود.» (صفوی، ۱۳۸۰: ۱/۲۰۷). در بیت‌های زیر عبارت "هزار جان مقدس"که در گروه اسمی قرار دارد در غزل‌های مختلف تکرار شده است.

هزار جان مقدس فدای روی تو باد  که در دو جهان چو تو خوبی کس ندید و نزاد
(مولوی، ۱۳۹۰، ۹۲۸و تکرار بیت در غزل ۹۵۷)

که جان عاشق چو تیغ عشق برباید  هزار جان مقدس به شکر آن بنهند
(همان، ۹۳۷)

در مصرع دوم دو بیت زیر از غزل‌های مختلف، جمله "در مخزن اسرار بودیم" به عنوان گروه فعلی تکرار شده است. بقیه اجزا در مفهوم نزدیک به هم هستند.

چرا چون جام شه زرین نباشیم چو اندر مخزن اسرار بودیم
(مولوی، ۱۳۷۴، ۵۰۷)

عجب نبود اگر ما را ندیدند که ما در مخزن اسرار بودیم
(همان، ۸۳۸)

در بیت‌های زیر از غزلیات مختلف گروه‌های فعلی "سلامت می‌کنند" و "بی‌تو به سر می‌نشود" تکرار شده‌اند و رد العجزالی‌الصدر هم به کار رفته است و دارای ردیف و قافیه میانی هم هستند.

رندان سلامت می‌کنند، جان را غلامت می‌کنند
مستان سلامت می‌کنند مستی ز جامت می‌کنند
(مولوی، ۱۳۹۰، ۵۳۳ و تکرار آن در غزل ۵۳۴)

بی‌تو به سر می‌نشود، با دگری می‌نشود هرچه کنم عشق بیان، بی‌جگری می‌نشود
(همان، ۵۴۵)

بی‌همگان به سر شود بی‌تو به سر می‌نشود داغ تو دارد این دلم جای دگر نمی‌شود
(همان، ۵۵۳)

پیوسته چنین بادا، هم گروه با "تا باد چنین بادا" در گروه‌های فعلی دعایی در بیت‌های زیر تکرار شده‌اند.

معشوقه به سامان شد تا باد چنین بادا کفرش همه ایمان شد تا باد چنین بادا
(مولوی، ۱۳۹۰، ۸۲)

ای گشته ز تو خندان بستان و گل رعنا پیوسته چنین بادا چون شیر و شکر با ما
(همان، ۸۶)

### ۲-۱-۴-تکرار در سطح جمله

تکرار جمله یکی دیگر از ویژگی‌های شعری و سبکی مولانا در غزلیات شمس است در مقوله تکرار تقیسماتی از لحاظ محتوای مورد تکرار قرار دارد. مثل تکرار در حد یک لفظ یا کل مصرع یا بیت یا تکرار جمله. تکرار در سطح جمله از اهمیت زیادی برخوردار است. به جهت این‌که این نوع تکرار، علاوه بر انسجام بخشی به زبان شاعر، در جهت القای مفهوم، نقش برجسته‌ای را ایفا می‌کند. تکرار قوی‌ترین عامل تأثیر است و به‌ترین وسیله‌ای که عقیده یا فکری را به کسی القاء می‌کند. تکرار در سطح جمله ممکن است تکرار جمله‌ی آغازین یک مصرع در آغاز همه‌ی مصرع‌های یک شعر یا در انتهای همه مصرع‌ها یا بیت‌های یک غزل باشد که همان "ردیف جمله‌ای" محسوب می‌شود یا یک مصرع کامل باشد که شامل آرایه‌هایی از قبیل: تضمین، رد المطلع، طرد و عکس، وزن، به ویژه وزن دوری و.... دربیت های زیر تکرار جمله‌ی "آن مایی و مه لقایی" در مصرع دوم هر بیت از مقوله تکرار جمله در غزلیات مولوی است که با سه بار تکرار یک مصرع کامل را تشکیل می‌دهند.

تا به شب ای عارف شیرین را آن مایی آن مایی آن ما
در خرام جان جان هر سماع مه لقایی مه لقایی مه لقا
(مولوی، ۱۳۹۰، ۱۷۰)

**۲-۱-۵-تکرار یک مصرع از یک غزل در غزلی دیگر:**

شیوه‌ی دیگری از تکرار در سطح جمله که مولوی آن را به کارگرفته از مواردی که در ادب فارسی نامی برای آن ذکر نشده است، تکرار یک مصرع یا بیت از یک غزل در غزلی دیگر از همان شاعر است. در بیت‌های زیر نمونه‌هایی از آن آمده است.

بنمای شمس مفخر تبریز رو ز شـــرق من هدهدم حضور سلیمانم آرزوست
(مولوی، ۱۳۹۰، ۴۴۱)

در پرده‌ی حجاز بگـــو خوش تـرانه‌ای مـن هدهدم صفیر سلیمانم آرزوست
(همان، ۴۵۷)

ای یوسف خوش‌نام ما خوش می‌روی بر بام ما ای درشکسته جام ما ای بردریده دام ما
(همان، ۴)

ای یوسف خوش‌نام ما خوش می‌روی بر بام ما انافتحنا الصلا باز آ زبام از در درآ
(همان، ۱۸)

ای دوست شکرخوش‌تر یا آن که شکر سازد
ای دوست قمر خوش‌تر یا آن که قمر سازد
(همان، ۳۴۹ تکرار مصرع اول بیت در غزل ۳۶۲)

دوش چه خورده‌ای بگو ای بت هم‌چو شکرم
تا همه عمر بعد از این من شب و روز از آن خورم
(همان، ۷۴۹و تکرار بیت با تغییر جزئی در غزل ۷۵۲)

ای هوس‌های دلم بیا بیا بیا بیا ای مراد و حاصلم بیا بیا بیا بیا
(همان، ۱۵۶ و تکرار آن با تغییر ردیف در غزل ۱۵۷)

در بسیاری از غزل‌های دیگر همین شیوه تکرار بکار رفته است.

**۲-۱-۶-تکرار آغازین**

تکرار درسطح واژه یاجمله ممکن است در ابتدای بیت‌های یک شعر واقع شود. مولوی یک یا چند کلمه یا جمله‌ای را در اول مصرع یا بیت‌های یک غزل، شبیه ردیف، تکرار می‌کند. که می‌توان آن را "ردیف آغازین" نامید. درکتاب‌های علوم بلاغی پیرامون این موارد بحث نشده است. «با این‌که تکرار مورد توجه ادیبان قدیم ما بوده ولی آن‌چنان که باید، مورد توجه قرار نگرفته است. در زبان فرنگی برای انواع آن نام‌های مختلف وجود دارد. تکرار در آغاز و انجام،

تکرار یک مطلب به عبارت‌های مختلف، تکرار عبارت آغازین در تمام جمله یا ابیات در یک شعر، تکرار صوتی، تکرار مغایر و تکرار یک کلمه با مقاصد مختلف.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲، ۳۰۵) در غزل مولوی، تکرار در سطح جمله‌ی آغازین ممکن است به دو صورت اتفاق بیفتد. در شکل اول آن، واژه یا عبارت آغازین در اول همه یا چند بیت یک غزل تکرار شود. مثل:

تو دیدی هیچ عاشق را که سیری بود از این سودا
تو دیدی هیچ ماهی را که او شد سیر از این دریا
تو دیدی هیچ نقشی را که از نقاش بگریزد
تو دیدی هیچ وامق را که عذرا خواهد از عذرا
(مولوی، ۱۳۹۰، ۶۴)

گفتا که کیست بر در گفتم کمین غلامت گفتاچه‌کارداری‌گفتم‌مهاسلامت
گفتا که چند رانی گفتم که تا بخوانی گفتاکه‌چندجوشی‌گفتم‌که‌تاقیامت
(همان، ۴۳۶)

خبرت هست که در شهر شکر ارزان شد خبرت هست که دی گم شد و تابستان شد
خبرت هست که ریحان و قرنفل در باغ زیر لب خنده‌زنانند که کار آسان شد
(همان، ۷۸۲ )

بیش‌تر ابیات غزل‌های فوق به همین صورت آمده است. تکرار جمله‌ی آغازین هم جهت ایجاد موسیقی کلام هم جهت تأکید و لذت است. تکرار آغازین در شعر معاصر به دلیل حذف ردیف و بعضا قافیه بیش‌تر مورد توجه واقع شده است. شاید بتوان گفت که ردیف از پایان ابیات در شعر کلاسیک به آغاز کلام در شعر معاصر نقل مکان کرده است. تکرار آغازین در شعرآب را گل نکنیم از سهراب یا در شعر جمعه فروغ و.... هم‌چنین در غزل‌های ۲۸، ۳۱، ۳۴، ۶۲، ۶۳، ۶۵، ۷۰، ۱۶۹، ۳۵۸، ۳۸۶، ۴۰۲، ۴۰۷، ۴۳۶، ۴۴۹، ۴۵۰، ۵۳۹، ۵۴۳، ۶۳۲، ۶۳۳، ۶۳۶ .... و نزدیک به پنجاه غزل از غزل‌های دیگر از این شیوه تکرار آغازین برخوردارند.

نوع دوم از تکرار آغازین در غزل مولوی مثل قافیه در مثنوی است که در هر بیت مستقل از بقیه بیت‌هاست. یعنی عبارت آغازین هر بیت در ابتدای همان بیت یا مصرع تکرار می‌شود. و در بیت بعدی عبارت آغازین خودش تکرار می شود. مثل

برات آمد برات آمد بنه شمع براتی را خضرآمدخضرآمدبیارآب‌حیاتی‌را
عمر آمد عمر آمد ببین سرزیر شیطان را سحر آمد سحر آمد بهل خواب سباتی را
(مولوی، ۱۳۹۰، ۷۰)

بهار آمد بهار آمد بهار مشک‌بار آمد نگار آمد نگار آمد نگار بردبار آمد
صبوح آمد صبوح آمد صبوح راح و روح آمد خرامان ساقی مه‌رو به ایثار عقار آمد
(همان، ۵۶۹)

و غزل‌های شماره ۲، ۹، ۳۴، ۹۴، ۹۵، ۶۳۷ ، در این دسته از تکرار آغازین قرار دارند.

**۲-۲-مرکزیت‌گرایی:**

مرکزیت‌گرائی و محوری بودن واژه یا عبارت اساس یک شعر را تشکیل می‌دهد. شاعر برای برجسته کردن یک واژه یا عبارت یا مضمون با تکرار آن در فواصل مختلف در شعر آن را مهم‌تر جلوه می‌دهد و باعث تمرکز بیش‌تر روی موضوع خاص می‌گردد. البته این موضوع بستگی به جای‌گاه واژه یا عبارت در شعر دارد. هسته مر کزی شعر بیش‌تر در همین عناصر بروز و ظهور پیدا می کند. «یکی از اهداف تکرار برجسته‌سازی و تمرکز بیش‌تر روی یک واژه یا عبارت با موضوع خاصی است. با این‌که در شعر کلاسیک خواننده با تاکید و تشخیص ویژه در پایان شعر به عنوان مرکزیت آن روبروست با حذف عنصر پایانی شعر، خواننده با شعر مهمل و ابتر روبروست.» (خسروی شکیب و صحرایی ۱۳۸۸، ۱۷۷) به همین دلیل در شعر معاصر تکرار عبارت آغازین بیش‌تر معمول شده و از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. اما مولوی با آن حال شور و اشتیاق عمیقی که سراسر وجودش را بویژه در غزل‌سرایی فرا گرفته است برای بیان اهداف و مقصود خود منتظر پایان کلام نمی‌ماند بلکه هر جایی از شعر را فرصتی می‌یابد برای آن‌چه که می‌خواهد به مخاطب خود القاء کند و بیاموزد بنابراین گاهی اوقات این کانون و مرکزییت‌گرایی را به عناصر آغازین یا میانین و یا هم‌زمان در آغاز، پایان و بخش‌های دیگر سخن خویش منتقل می‌کند تا بتواند آسان‌تر و سریع‌تر ذهن مخاطب خویش را بدست گرفته و سخت او را تحت تاثیر قرار دهد. این کار در غزلیات شمس؛ وجود واژه‌ها، عبارات، قافیه و ردیف‌های تکراری به قدری عادی و طبیعی است که پس از خواندن چند بیت چشم وگوش مخاطب منتظر تکرار مجدد آن‌هاست. این واژه‌ها اغلب همان کلید واژه‌های دیوان شمس هستند که در سراسر غزل مولوی حضور دارند. در ابیات زیر مولوی ضمن بزرگ‌داشت سخن و آسمانی دانستن آن و ارزش‌مند دانستن سخن نیک آن‌را در هر مصرعی حتی دو بار تکرار کرده‌است و بقیه واژه‌ها را فقط برای نشان دادن جای‌گاه و ارزش آن و اعتقاد و باورخود از سخن آورده است.

سخن به نزد سخن‌دان بزرگوار بود ز آسمان سخن آمد سخن نه خوار بود
سخن چو نیک نگویی هزار نیست یکی سخن چو نیکو گویی یکی هزار بود
(مولوی، ۱۳۹۰، ۹۳۸)

در ابیات زیر واژه‌های عشق و عاشقان محور ابیات قرار گرفته‌اند واژه عشق، عاشق ، عاشقان

و معشوق و بقیه مشتقات آن مجموعاً از واژه‌های پر بسامد در این تحقیق محسوب می‌شوند.

ببرد خواب مرا عشق و عشق خواب برد  که‌عشق‌جان‌وخردرابه‌نیم‌جونخرد
که عشق شیر سیاه است تشنه و خونخوار  به‌غیرخون‌دل‌عاشقان‌همی‌نچرد
(همان، ۹۱۹)

در این ابیات واژه‌ی مست به عنوان کانون غزل قرار گرفته است بویژه این‌که با قرار گرفتن در جای‌گاه ردیف در این غزل وغزل‌های دیگر این محوریت را به کمال رسانده است و نیز یکی از واژه‌های پر بسامد در دیوان شمس محسوب می شود.

ساربانا اشتران بین سر به سر قطار مست
میر مست و خواجه مست و یار مست اغیار مست
باغبانا رعد مطرب ابر ساقی گشت و شد
باغ مست و راغ مست و غنچه مست و خار مست
(مولوی،۱۳۹۰، ۳۹۰)

واژه صد با تکرار در عبارت آغازین در همه‌ی مصرع‌ها زیر ضمن این‌که نشانه کثرت است به عنوان واژه محوری و کلید واژه این ابیات قرار گرفته است. از انواع دیگر مرکزیت قرار گرفتن واژه‌ها و عبارات که به عنوان عنصر موسیقی آفرین در پایان ابیات قرار می‌گیرند، قافیه و ردیف هستند که در ادامه همین مقاله مورد بحث و بررسی قرار خواهند گرفت.

صد مصر مملکت ز تعدی خراب شد  صد بحر سلطنت ز تطاول سراب شد
صد برج حرص و بخل به خندق دراوفتاد  صد بخت نیم‌خواب به کلی به خواب شد
(مولوی،۸۸۰،۱۳۹۰)

**۲-۳-موسیقی** شعر:

یکی از عناصر تکرار شونده در شعر، عناصر موسیقایی شعر در انحای گوناگون آن است و متقابلاً یکی از عناصر موسیقی آفرین در شعر و شاید اصلی‌ترین آن عنصر تکرار است چه در شکل آرایه‌های مختلف، مثل انواع سجع و جناس و ردالمطلع و.... چه در شکل وزن و قافیه و ردیف. شفیعی‌کدکنی به نقل از صورت‌گرایان روسی «موسیقی شعر را رستاخیز کلمه‌ها می‌داند.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۹، ۵)و عوامل موسیقائی شعر را به چهاردسته تقسیم می‌کند که عبارتند از: «موسیقی بیرونی یعنی وزن . موسیقی درونی (قافیه میانی) موسیقی کناری که منظور ردیف و قافیه در شعر است و موسیقی معنوی که بدیع معنوی را شامل می‌شود.» (همان، ۳۹۱-۳۹۲) باتوجه به گستردگی هر یک از مباحث فوق در این تحقیق فرصت پرداختن به همه آن‌ها نیست بلکه قصد نگارندگان مقاله بحث و گفتگو پیرامون عوامل موسیقی کناری (ردیف و قافیه) در شکل‌های مختلف آن در دیوان شمس

است.«منظور از موسیقی کناری، عواملی است که در نظام موسیقائی شعر دارای تأثیر است ولی ظهور آن در سراسر بیت یا مصراع قابل مشاهده نیست. برعکس موسیقی بیرونی که تجلی آن در سراسر بیت و مصراع یکسان است و به طور مساوی درهمه جا به یک اندازه حضور دارد. جلوه‌های موسیقی کناری بسیار است و آشکارترین نمونه ی آن قافیه و ردیف است.» (همان، ۳۹۱) شفیعی کدکنی ردیف و قافیه را یکی از انواع تکرار می‌داند و آن را به دو دسته تقسیم می‌کند؛ تکرار مرئی یعنی ردیف، تکرار نامرئی یعنی قافیه.

**۲-۴-قافیه:**

قافیه در شعر فارسی از اهمیت و جای‌گاه بالایی برخوردار است.«در لغت به معنی از پیرونده و در اصطلاح مجموعه‌ای از چند صامت و متحرک که در آخرین کلمه‌ی مصراع‌ها و یا ابیات تکرار می‌شوند به شرطی که به یک لفظ و معنی نباشد.» (ماهیار، ۱۳۷۹، ۲۷۱)یا شامل«حرف یا حروف مشترک معینی است که در پایان کلمات قاموسی نا مکرر مصراع‌های یک شعر می‌آید.» (وحیدیان کامیار، ۱۳۶۹، ۹۲). «از مهم‌ترین عوامل اهمیت قافیه در شعر آن است که موجب تکمیل تأثیر موسیقائی و وزن است که موجب القای مفهوم شعر به خواننده می‌شود.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲، ۵۲) از دیگر ویژگی‌های مهم قافیه آن است که عواطف شاعر را از پراکندگی خارج می‌کند و سر و سامان می‌دهد.«نیما قافیه را زنگ مطلب می‌داند.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۳، ۹۰) «قافیه به منزله‌ی زنجیره‌ی زرین تداعی قلاب‌ها و پیوندهائی برای حفظ تعادل و توازن است.» (کاخی، ۱۳۷۱، ۸۳) بحث قافیه هم شامل قافیه‌ی کناری می‌شود هم قافیه‌ی میانی «در میان دیوان‌های شعر فارسی از نظر قافیه درونی هیچ دیوانی به غنای غزلیات شمس نیست.» (مدرسی، ۱۳۸۸، ۱۱۹-۱۴۳( استفاده از اوزان تند و ضربی موجب تقسیم مصرع‌ها به بخش‌های مختلف می‌شود که این امر زمینه را برای بهره‌گیری از قافیه‌های میانی درغزل مولانا مهیا ساخته است. و«آن‌چه جانب موسیقایی شعر مولوی را به لحاظ کاربرد مساله قافیه وردیف از همه‌ی شاعران زبان فارسی جدا می‌کند میزان کاربرد قافیه‌های درونی و توجه به نقش ردیف و ردیف‌واره‌های شعری است.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۹، ۴۰۷) این موضوع در غزلیات مولانا از بسامد بسیار بالائی برخوردار است و شاید بی‌نظیراست.

گرجان عاشق دم زند آتش درین عالم زند　　وین عالم بی‌اصل را چون ذره برهم زند
عالم همه دریا شود، دریا ز هیبت لا شود　　آدم نماند و آدمی گر خویش با آدم زند
(مولوی، ۱۳۹۰، ۵۲۷)

حالت ده وحیرت ده ای مبدع بی‌حالت　　لیلی کن و مجنون کن ای صانع بی‌آلت

صد حاجت گوناگون در لیلی و در مجنون فریادکنان پیش‌کای معطی بی‌حاجت
(همان، ۳۲۶)

رندان سلامت می‌کنند، جان را غلامت می‌کنند
مستان سلامت می‌کنند مستی ز جامت می‌کنند
در عشق گشتم فاش‌تر وز همگنان قلاش‌تر
وز دلبران خوش‌باش‌تر مستان سلامت می‌کنند
(همان، ۵۳۳)

«قافیه نوعی زمینه‌سازی برای القای موسیقی شعر درذهن آدمی است. تکرار الفاظی که ازنظر معنا و احتمالاً از لحاظ شکل با هم متفاوتند. ولی از نظر لحن و آهنگ همنوا هستند، لذت‌بخش است.» (ملاح، ۱۳۸۰، ۸۳) در کلمه‌هایی که قافیه‌ی شعر قرار می‌گیرند، هر چه تعداد صامت‌ها و مصوت‌های یک‌سان بیش‌تر باشد، قافیه نیز به همان مقدار گوش‌نوازتر و آهنگین‌تر بوده، ارزش موسیقائی آن بیش‌تر است. «با توجه به انواع مختلف هجاهائی که می‌توانند هجای قافیه قرار بگیرند، می‌توان گفت گزینش شاعر در انتخاب واژه‌هائی که هجای قافیه آن‌ها، مصوت و صامت‌ها، هماهنگی بیش‌تری داشته باشد، اهمیت فراوانی دارد. یعنی هرچه تعداد حروف قافیه بیش‌تر باشد، قافیه صوتی در مجموع شعر بیش‌تر خواهد بود.» (متحدین ، ۱۳۵۴، ۴۸۳-۵۳۰).

ربود عشق تو تسبیح و داد بیت و سرود
بسی بکردم لاحول و توبه، دل نشنود
غزل‌سرا شدم از دست عشق و دست زبان
بسوخت عشق تو ناموس و شرم و هرچم بود
(مولوی، ۱۳۷۴، ۵۰۹

از سر برون کن از دریچه جان ببین عشاق را صبوحی‌های شاه آگاه کن فساق را
از عنایت‌های آن شاه حیات انگیز ما جان‌نوده‌مرجهادوطاعت‌وانفاق‌ما
(همان، ۱۵۱)

آه که آن صدر سرا می‌ندهد بار مرا می‌نکندمحرم‌جان‌محرم‌اسرارمرا
نغزی و خوبی و فرش آتش تیز نظرش پرسش هم‌چون شکرش کرد گرفتار مرا
(همان، ۳۹)

**۲-۴-۱-تکرار قافیه در یک شعر:**

قافیه خود نوعی تکرار محسوب می‌شود. اما مولوی علاوه بر آن با توجه به علاقه و اشتیاقی که به بعضی از موارد قافیه دارد، سعی می‌کند یک قافیه را چه در سطح

واژگان و چه در سطح گروه و جمله، در یک بیت گاهی اوقات در کنار هم و گاهی اوقات با اندک فاصله‌ای که اصطلاحاً آن را "ذوقافتین"(همایی، ۱۳۷۴: ۷۸) یا قافیه مضاعف (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۹، ۴۰۷) می‌گویند، در غزلیات مختلف تکرار کند.

باز در آمد به بزم مجلسیان دوست دوست  گرچه غلط می‌دهد نیست غلط اوست اوست
گاه خوش خوش شود گه همه آتش شود  تعبیه‌های عجب یار مرا خوست خوست
(مولوی، ۱۳۹۰، ۴۶۶)

هم‌چو گل سرخ برو دست دست  هم‌چو میی خلق ز تو مست مست
بازوی تو قوس خدا یافت یافت  تیر تو از چرخ برون جست جست
(همان، ۵۱۱ )

عشق رسانید تو را هم‌چو جام  از بر ما تا بر خود دست دست
بازوی تو قوس خدا یافت یافت  تیر تو از چرخ برون جست جست
(همان، ۵۱۷)

**۲-۵-ردیف:**

«ردیف کلمه یا کلماتی که در آخر مصراع‌ها بعد از قافیه عیناً تکرار می‌شوند.»(شمیسا، ۱۳۷۰، ۸۹). ردیف از مهم‌ترین عوامل موسیقی در شعر است که موجب ایجاد موسیقی مضاعف در شعر می‌شود و از مختصات شعر فارسی است. «در اشعار زبان‌های دیگر یا وجود ندارد یا به ندرت به کار می‌رود. ردیف گونه‌ای از تکرار است که بسیاری از شاعران از آن بهره برده‌اند و در ادب هیچ زبانی به وسعت شعر فارسی نیست.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶، ۲۲۱) «هر چه غزل کامل‌تر می‌شود، بسامد ردیف درآن بالاتر می‌رود.» (شفیعی‌کدکنی۱۳۸۹، ۱۵۷) و «نماد کامل تکرار در شعر کلاسیک است.»(وحیدیان کامیار، ۱۳۷۲ :۱۱۶) طالبیان ضمن آوردن تعاریف گوناگون ردیف از ظر صاحب‌نظران قدیم و جدید و نقد و بررسی آن‌ها در مقاله‌ی ارزش چند جانبه‌ی ردیف در شعر حافظ تعریف حق‌شناس را کامل‌تر از بقیه می‌داند که می‌گوید: «ردیف هم‌گونی کاملی است که از تکرار یک عنصر دستوری یگانه (واژه، گروه، بند یا جمله)یا توالی یک‌سان و با نقش‌های صوتی، صرفی، نحوی و معنایی یکسان در پایان مصاریع یا ابیات شعر و بعد از واژه قافیه پدید می‌آید.» (طالبیان، ۱۳۸۴، ۷-۳۰ ). استفاده بیش‌تر از ردیف‌های فعلی از انواع دیگر دستوری آن در غزلیات شمس یکی دیگراز شگردهائی است که مولانا برای پویائی و حرکت در فضای شعر خویش از آن بهره جسته است. این موضوع در ابیات زیر کاملا مشهود است.چون مولوی از فعل می‌رود از مصدر رفتن که هم مصدر آن(رفتن) بیان‌گر این پویایی است هم بکارگیری فعل در وجه استمراری آن این تحرک و پویایی را افزون

می‌کند. علاوه بر آن بقیه اجزای بکار رفته در بیت مثل سودا، جوی، جان، آب حیات، عشق، جویان و در بیت دوم، طوطیان، مرغ، دل، ترکیب مرغ دل هم‌راه با فعل می‌پرد و مرغان، نه تنها به این پویایی شدت می‌بخشند بلکه آن را به اوج سیالیت خود می‌رسانند.

سودای تو در جوی جان چون آب‌حیوان می‌رود
آب حیات از عشق تو در جوی جویان می‌رود
عالم پر از حمد و ثنا از طوطیان آشنا
مرغ دلم برمی‌پرد چون ذکر مرغان می‌رود
(مولوی، ۱۳۹۰، ۵۳۵)

علمای بلاغت معتقدند زیباترین و موسیقائی‌ترین غزل‌ها از ردیف بهره‌مندند. ردیف از دیدگاه موسیقی شناسان، تقویت‌کننده‌ی اثر لحن در یک شعر است. شفیعی کدکنی ردیف را خاص ایرانیان و از ابداعات و اختراعات ایرانیان می‌داند و می‌گوید:«ردیف از ویژگی‌های ویژه‌ی شعر فارسی است و سهم مهمی در بالا بردن آهنگ و موسیقی و خوش‌نوائی شعر دارد و از همین‌رو همواره مورد توجه شاعران فارسی‌زبان بوده است. ردیف درحقیقت جزئی از شخصیت غزل است. غزل بی‌ردیف به دشواری موفق می‌شود. اگر نگاهی به اشعار سروده شده‌ی شاعران در دوره‌های مختلف شعر فارسی بیندازیم، در خواهیم یافت که حدود ۸۰ درصد از غزلیات خوب زبان فارسی دارای ردیف هستند.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲، ۱۵۷- ۱۲۴).این شیوه در غزلیات مولانا به خوبی مشهود است که در جدول و نموداری که در ادامه مقاله آمده است، مشاهده می‌شود که در بررسی از هزار غزل مولوی ۶۷/۵ درصد آن دارای ردیف هستند.

مهم‌ترین نقش ردیف نقش موسیقائی و صوتی آن است. ردیف می‌تواند از پراکندگی و گسیختگی افکار شاعر جلوگیری کند و آن‌ها را در جهتی خاص هدایت کند و شاعر افکار و عواطف خود را با محوریت ردیف سازمانده‌ی کند. به ویژه آن‌چه که در جدول (شماره۳) مشاهده می‌شود، ردیف فعلی از بسامد بسیار بالاتر و بیش‌تر از انواع دیگر ردیف برخورداراست. هم‌چنین در جدول (شماره۲) ردیف جمله‌ای مرتبه دوم را به خود اختصاص داده است که شامل فعل هم خواهد بود و از آن‌جا که فعل در جمله نقش اساسی، اصلی و حتی رکن، ستون و کامل کننده جمله محسوب می‌شود. پس ردیف می‌تواند از پراکندگی و گسیختگی افکار شاعر جلوگیری کند و آن‌ها را در جهتی خاص هدایت کرده و افکار و عواطف شاعر را سامانده‌ی کند و تحرک و پویایی خاصی به آن ببخشد. این موضوع در سراسر غزل مولانا موج می‌زند و می‌تواند در برجسته‌سازی واژه‌ها و عبارات موثر باشد و آن را مهم‌تر جلوه دهد. سرودن غزلیاتی مردّف با بکارگیری ردیف‌های فعلی در بسامد بالا، نمایان‌گر انسجام شعر مولانا، اندیشه‌های او و سازمان یافتگی و هدایت آن در جهتی خاص و پویایی آن است. مثل:

بار دگر آن دلبر عیار مرا یافت　　سرمست همی گشت به بازار مرا یافت
پنهان شدم از نرگس مخمور مرا دید　　بگریختم از خانه خمار مرا یافت
(مولوی، ۱۳۹۰، ۳۳۰)

اگر دل ازغم دنیا جدا توانی کرد　　نشاط و عیش به باغ بقا توانی کرد
اگر به آب ریاضت بر آوری غسلی　　همه کدورت دل را صفا توانی کرد
(همان، ۹۵۹)

مشاهده می‌شود که این ابیات دارای ردیف‌های فعلی (واژه ای یا گروهی) هستند و بقیه اجزای جمله کماکان در جای‌گاه خود قرار دارند و اغلب این بیت‌ها و مصرع‌ها در اشعار مولوی "جمله شعر" محسوب می‌شوند.

**۲-۵-۱-ردیف‌های طولانی در غزلیات مولانا:**

برخی از ردیف‌هائی که در غزلیات مولانا به کار رفته‌اند، ردیف‌های طولانی هستند. تکرار ردیف‌های طولانی حرکات سماع را تداعی می‌کند و جنبه‌ی غنائی شعر را افزون می‌سازد. یکی از ویژگی‌های غزل مولانا وجود ردیف‌های طولانی در آن است. به‌کارگیری ردیف و قافیه‌های مرکب نوعی تکرار است. اساس و قوام شعر کلاسیک در ردیف و قافیه نهفته است.«در ردیف‌های جمله‌ای و گروهی چون کلمات بیش‌تری تکرار می‌شود، موسیقی کناری شعر نیز به همان نسبت غنی‌تر خواهد بود.» (طالبیان، ۱۳۸۴، ۳۰-۷) بویژه که از نوع ردیف‌های فعلی باشند، در ذهن مخاطبین زیباتر و دلپذیرتر جا می‌گیرد. مولانا کاملاً بر این امر واقف است و سعی دارد با به کارگیری این شیوه بر غنا و موسیقی شعرش بیفزاید. در ابیات زیر ردیف گاهی به اندازه یک جمله یا بیش‌تر است که باید آن را ردیف طولانی یا ردیف جمله‌ای نامید.

ای نوش کرده نیش را بی‌خویش کن باخویش را
باخویش کن بی‌خویش را چیزی بده درویش را
تشریف ده عشاق را پرنور کن آفاق را
بر زهر زن تریاق را چیزی بده درویش را
(مولوی، ۱۳۹۰، ۱۵)

معشوقه به سامان شد، تا باد چنین بادا　　کفرش همه ایمان شد، تا باد چنین بادا
ملکی که پریشان شد، از شومی شیطان شد　　باز آن سلیمان شد، تا باد چنین بادا
(همان، ۸۲)

ای یار قمر سیما، ای مطرب‌شکرخا　　آواز تو جان‌افزا، تا روز مشین از پا
سودی، همگی سودی، بر جمله بر افزودی　　تابود چنین بودی، تا روز مشین از پا
(همان، ۸۳)

هر یک از این ردیف‌ها، مرکب از چهار واژه و گاهی اوقات بیش‌تر هستند . مولانا ضمن این‌که به آوردن ردیف‌های طولانی علاقه نشان می‌دهد به بعضی ازین ردیف‌های طولانی علاقه‌ی ویژه‌ای نشان می‌دهد و سعی می‌کند آن‌ها را در غزل‌های دیگر هم تکرار کند. نوعی تکرار در تکرار یا تکرار مضاعف می‌شود. مثل این غزل‌ها:

زان شاهد شکرلب، زان ساقی خوش‌مذهب

جان مست شد و قا لب ای دوست مخسب امشب

زان نور همه عالم هر شیوه همی نالم

تا بشنود احوالم ای دوست مخسب امشب

(مولوی، ۱۳۹۰، ۲۹۲و تکرار بخشی از ردیف در غزل ۲۹۰و۲۹۳)

بعضی از این ردیف از واژه‌های کم‌تری که ممکن است از یک ضمیر و حرف یا از دو فعل مختلف و....تشکیل شده باشد که می‌توان آن را ردیف مرکب نامید. مثل بیت زیر با ردیف"ما را "در غزل‌های مختلف و ردیف‌های مرکب فعلی" هست نیست و جستیم نیست"

خبر کـن ای سـتاره یار مـا را  که دریابد دل خون‌خوار ما را

(مولوی، ۱۳۹۰، ۱۰۴-۱۰۵-۱۱۲)

گر تو پنداری به حسن تو نگاری هست نیست

ور تو پنداری مرا بی‌تو قراری هست نیست

(همان، ۴۰۳)

غیر عشقت راه‌بین جستیم نیست  جز نشانت هم‌نشین جستیم نیست

(همان، ۴۲۶)

درجدول شماره ۲ به بررسی انواع ردیف از لحاظ تعداد اجزای تشکیل دهنده یا ساختمان ردیف در غزلیات مولوی پرداخته شده است. در این جدول ردیف‌های به کار رفته در غزلیات مولوی به ردیف‌های مفرد، مرکب و ردیف جمله‌ای تقسیم شدند که به ترتیب بسامد در جدول مذکورآمده‌اند. این جدول نشان می‌دهد که ۶۷۵ غزل از ۱۰۰۰ غزل مورد بررسی در این پژوهش در دیوان شمس دارای ردیف هستند که بیش از نیمی از غزلیات مولوی یعنی ۶۷/۵٪ آن را در برمی‌گیرد و تکرار در پایان ابیات آن‌ها صورت گرفته است. قابل ذکر است که این ردیف‌ها خود در چندین غزل دیگر هم تکرار شده‌اند.

در جدول شماره ۳ و نمودارهای شماره ۴و۵ انواع ردیف به لحاظ نحوی یا جای‌گاه دستوری آن در جمله یا شعر مورد بررسی قرار گرفته‌اند که به ردیف فعلی، حرفی، ضمیری، پسوندی، اسمی، قیدی و....تقسیم شده‌اند و به ترتیب میزان بسامد هر یک در جدول آمده‌اند. در این جدول ردیف فعلی از بالاترین بسامد یعنی۸۲٪ با فاصله زیاد از موضوعات

دیگر قرار دارد. چون ردیف‌های فعلی به شعر پویایی خاصی می‌بخشند و آن را از سکون خارج می‌کنند به همین دلیل پربسامدترین نوع تکرار در شعر مولانا تکرار واژه و فعل و فعل‌های تک‌واژه‌ای در ردیف است. سبزعلی‌پور اعتقاد دارد:«یکی ازکارکردهای تکرار، دوام عمل یا حالتی است که شاعر از آن حرف می‌زند این تداوم با تکرار فعل بیش‌تر نمود می‌یابد زیرا در یک ساختار کلامی این فعل است که بار اصلی معنا و احساس را بر دوش می‌کشد.» (سبزعلی‌پور ، ۱۳۷۸، ۸۹) این موضوع نشان دهنده آن است که مولوی در غزلیاتش به ساختمان جمله از نظر نحوی نیز اهمیت می‌داده و بکارگیری تکرار درحد بالا مانع از رعایت نکات دیگر سخن‌وری او نمی‌شده و آگاهانه بوده است.

## ۳-نتیجه‌گیری

نتایج حاصل از این پژوهش بیان‌گر آن است که آرایه تکرار از دیرباز مورد توجه اهل ادب بوده است. تکرار از اساسی‌ترین عامل موسیقی آفرین در شعر است. موسیقی کناری، موسیقی بیرونی، موسیقی درونی و موسیقی معنوی، همه‌ی آن‌ها حاصل تکرارند. نه تنها در شعر بلکه اساس آفرینش و هستی بر تکرار است. محققان تکرار را در سه سطح؛ سطح واژگان، سطح گروه و سطح جمله، بررسی می‌کنند. در زبان فارسی به همه‌ی موارد تکرار پرداخته نشده است. مولانا با آگاهی از جای‌گاه و ظرفیت تکرار ازین موضوع، در اهداف ذکر شده، در اشعارش بسیار بهره برده است. کاربرد تکرار در شیوه ها و اهداف گوناگون یکی از ویژگی‌های شاعری مولانا و پرکاربردترین عنصر ادبی و زبانی آن است. به دلیل اهمیت ویژه تکرار موارد دیگری از تکرار را بکار گرفته است که در کتب بدیعی و بلاغی فارسی ذکری از آن نشده است. اما بعضی از آن‌ها درادبیات اروپایی آمده است وگاهی می‌شود که یک واژه یا مصرع یا بیت را بارها و بارها در همان غزل یا در غزل‌های مختلف تکرار می‌کند.

هم‌چنین نتایج حاصل ازاین پژوهش نشان می‌دهد که از بین عناصر تکرار شونده در دیوان شمس ؛ واژه، عبارات، ترکیبات و تکرار جمله، تکرار واژگان از بسامد بیش‌تری برخوردار است و هر واژه حداقل ده بار و ممکن است تا بیش از هزار بار تکرار شده باشد که نشان دهنده اهمیت بیش‌تر این واژه‌ها در نزد مولوی است و به عنوان واژه‌های محوری وکلید واژه‌ی دیوان شمس محسوب می‌شوند که حاوی افکار، اندیشه‌ها، اعتقادات و دل‌بستگی‌های مولوی به آن‌هاست از جمله خداوند، شمس تبریزی، عشق و دعوت به خاموشی و سکوت و برتری عشق بر عقل. و نیز نتایج حاصل از این تحقیق بیان‌گر آن است که ۶۷/۵٪ از هزار غزل مولوی دارای ردیف هستند. از بین عناصر دستوری موسیقایی تکرار شونده‌ی ردیف، ردیف‌های واژهای با۷۹٪ و ردیف‌های فعلی با

۸۲٪ از بین بقیه عناصر و اجزای کلام بیش‌ترین بسامد را به خود اختصاص داده اند.

**پی نوشت:**

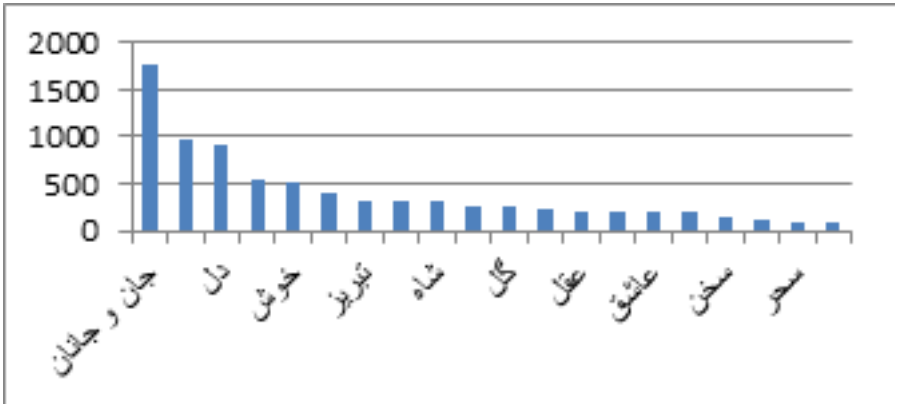
۱. آمار ابیات و بسامد واژه و ردیف از سایت گنجور استخراج شده است و ابیات و اشعاری که به عنوان نمونه در متن تحقیق آمده است با متن کتاب کلیات شمس تبریزی (۱۳۹۰) با مقدمه و تصحیح فروزان‌فر تطبیق داده شد

**جدول‌ها و نمودارها:**

جدول شماره ۱- بعضی از واژه های پر بسامد و کلیدی در۱۰۰۰غزل از دیوان شمس.

| واژه‌های کلیدی در دیوان شمس | بسامد | واژه‌های کلیدی در دیوان شمس | بسامد |
|---|---|---|---|
| جان و جانان | ۱۷۶۸ | خاموش | ۳۰۵ |
| عشق | ۹۶۷ | شاه | ۳۰۱ |
| دل | ۹۰۰ | شمس | ۲۶۰ |
| الله وخدا | ۵۳۰ | گل | ۲۴۳ |
| خوش | ۵۱۱ | یار | ۲۳۰ |
| غم | ۴۰۹ | عقل | ۲۰۸ |
| تبریز | ۳۱۴ | مست | ۲۰۳ |
| عاشق | ۱۹۵ | سخن | ۱۵۴ |
| نور | ۱۹۱ | عید | ۱۰۵ |
| سحر | ۹۱ | یوسف | ۸۰ |

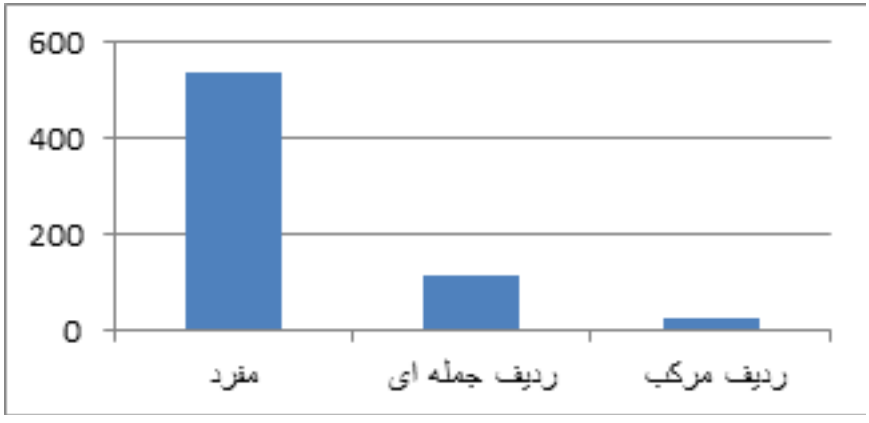
نمودار ش۱- بعضی از واژه های پربسامد و کلیدی در۱۰۰۰غزل از دیوان شمس.



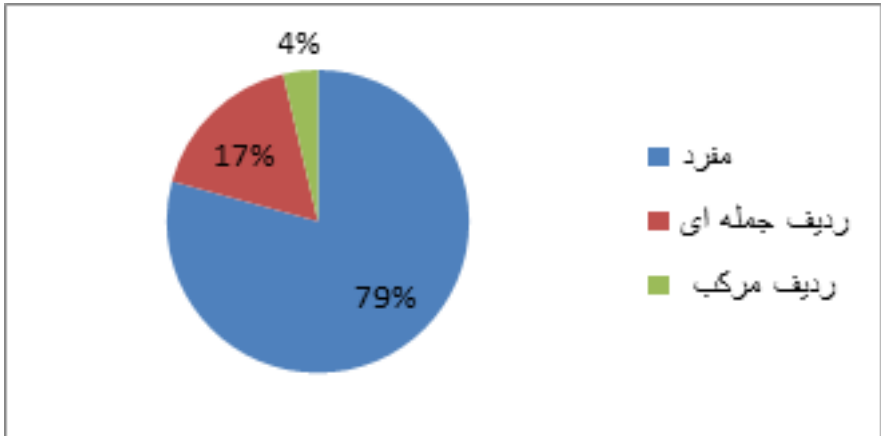

جدول شماره ۲- انواع ردیف و بسامد آن به لحاظ تعداد اجزاء در۱۰۰۰غزل از دیوان شمس.

| نوع ردیف به لحاظ کمیت تعدادکلمات | بسامد | درصد از ۱۰۰۰ غزل |
|---|---|---|
| ردیف های تک واژه ای | ۵۳۵ | ٪۷۹ |
| ردیف جمله ای | ۱۱۵ | ٪۱۷ |
| ردیف مرکب | ۲۵ | ٪۴ |
| جمع | ۶۷۵ | ٪۱۰۰ |

نمودار شماره ۲- انواع ردیف و بسامد آن به لحاظ تعداد اجزاء در۱۰۰۰غزل از دیوان شمس.



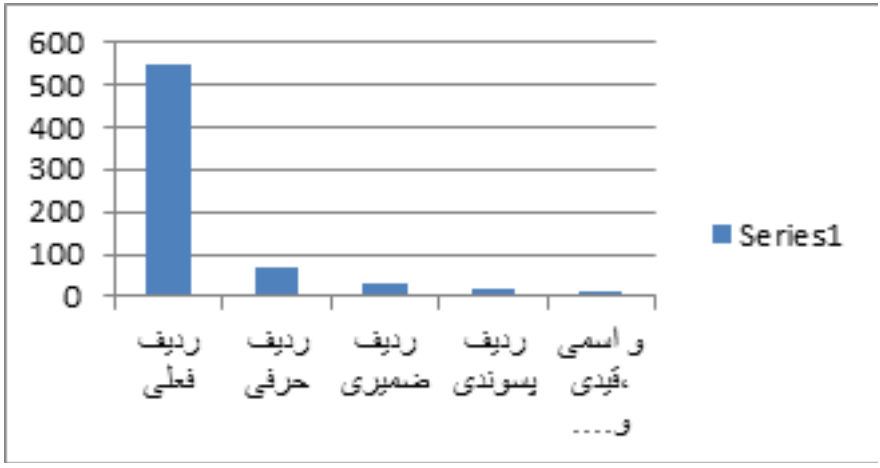
نمودار شماره ۳- انواع ردیف و درصد آن به لحاظ تعداد اجزاء در۱۰۰۰غزل از دیوان شمس.



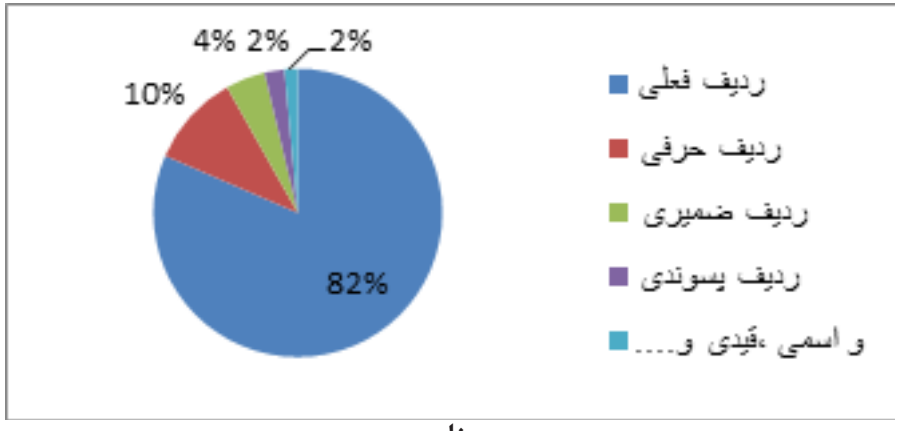

جدول شماره ۳-انواع ردیف و بسامد آن به لحاظ جای‌گاه دستوری در۱۰۰۰غزل از دیوان شمس.

| انواع ردیف به لحاظ نحوی یا جای‌گاه دستوری | بسامد | درصد از ۱۰۰۰ غزل |
|---|---|---|
| ردیف فعلی | ۵۵۰ | ٪۸۲ |
| ردیف حرفی | ۷۰ | ٪۱۰ |
| ردیف ضمیری | ۳۰ | ٪۴ |
| ردیف پسوندی | ۱۵ | ٪۲ |
| ....و اسمی ، قیدی و | ۱۰ | ٪۲ |
| جمع | ۶۷۵ | ٪۱۰۰ |

نمودار شماره۴- انواع ردیف و بسامد آن به لحاظ جای‌گاه دستوری در۱۰۰۰غزل از دیوان شمس.




نمودار شماره ۵- انواع ردیف و درصد آن به لحاظ جای‌گاه دستوری در۱۰۰۰غزل از دیوان شمس.




**منابع**

۱-حسین‌پور، هیوا و محمدی، لیلا. (۱۳۹۱). «کارکرد ردیف در غزلیات شمس»، **هفتمین همایش ترویج زبان و ادب فارسی**، جلد۴، تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.

۲- حق‌شناس، محمدعلی. (۱۳۷۰). **تعاملات ادبی و زبان شناختی**، چاپ اول، تهران: انتشارات نیلوفر.

۳- رستگار فسائی، منصور. (۱۳۶۹). **تصویر آفرینی در شاهنامه فردوسی**، چاپ اول، شیراز: دانشگاه شیراز.

۴- روحانی، مسعود و عنایتی، محمد. (۱۳۹۱). «تکرار و ارزش سبکی آن در شعر معاصر»، **پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی**، شماره۱.

۵- ساروی، پریچه. (۱۳۷۹). «تبیین علت تکرار آیاتی از قرآن کریم»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، صص ۲۰۷-۱۸۷.
۶- سپهری، سهراب. ( ۱۳۷۸). **هشت کتاب**، چاپ بیست و سوم، تهران: انتشارات طهوری.
۷ - سروش، عبدالکریم. (۱۳۷۳). **قصه ارباب معرفت**، چاپ اول، تهران: موسسه فرهنگی صراط.
۸- سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۶۸). **گلستان**، تصحیح غلام‌حسین یوسفی، چاپ اول، تهران: خوارزمی.
۹-سیف، عبدالرضا و شیدا، شهرزاد. (۱۳۸۴). «نگاهی به بسامد اوزان عروضی در دیوان حافظ»، **مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران**، صص ۵۹-۳۹.
۱۰ - شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۶). **صورخیال در شعر فارسی**، چاپ اول، تهران: آگه.
۱۱-ـــــــــــــ (۱۳۸۳). **ادوار شعر فارسی**، چاپ اول، تهران: سخن.
۱۲-ـــــــــــــ (۱۳۸۹). **موسیقی شعر**، چاپ چهاردهم، تهران: آگه.
۱۳ - شمیسا، سیروس. ( ۱۳۷۴). **آشنایی با عروض و قافیه**، چاپ اول، تهران: نشر فردوس.
۱۴-ـــــــــــــ (۱۳۸۰). **نقد ادبی**، چاپ دوم، تهران: نشر فردوس.
۱۵-ـــــــــــــ (۱۳۸۹). **بدیع**، چاپ نوزدهم، تهران: انتشارات دانشگاه پیام نور.
۱۶- صفوی، کوروش. (۱۳۸۰). **از زبان شناسی به ادبیات**، جلد ۱ و ۲ ، چاپ دوم. تهران: سوره.
۱۷ - طالبیان، یحیی. اسلامیت، مهدیه. (۱۳۸۴). «**ارزش چندجانبه ردیف در شعر حافظ**»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۸ ، صص ۳۰-۷.
۱۸- سبزعلی‌پور، جهان‌دوست. (۱۳۸۸ ). «**تکرار بلاغی، اهمیت و لزوم بازنگری آن**»، مجله زبان و ادب فارسی، سال ۵۲، صص ۸۱-۱۰۳.
۱۹- علی‌پور، مصطفی. (۱۳۷۸). **ساختار زبان شعر امروز**، چاپ اول، تهران: فردوس.
۲۰-گرکانی، محمدحسین. (۱۳۷۷). **ابدع البدایع**، به اهتمام حسین جعفری، چاپ اول، تبریز: احرار.
۲۱- ماهیار، عباس. ( ۱۳۷۹). **عروض فارسی**، شیوه نو برای آموزش عروض و قافیه، چاپ پنجم؛ تهران: قطره.
۲۲- مدرسی، فاطمه و یاسینی، امید. (۱۳۸۸). «قاعده افزائی در غزلیات شمس»، **مجله تاریخ ادبیات فارسی**، ش۵۹/۳، ص۱۱۹ - ۱۴۳.

۲۳- مولوی، جلال‌الدین. (۱۳۷۴). **کلیات غزلیات عرفانی شمس تبریزی**، تصحیح محمد عباسی، چاپ اول، تهران: ارمغان.
۲۴-ـــــــــــــــ (۱۳۹۰). **کلیات شمس تبریزی**، مقدمه و تصحیح فروزان‌فر، چاپ اول، تهران: خانه هنرمندان.
۲۵ -میلر هنری و دیگران .( ۱۳۴۸). **تولد شعر**، ترجمه‌ی منوچهر کاشف، چاپ اول، تهران: مرکز نشر سپهر.
۲۶- وحیدیان، کامیار، تقی.( ۱۳۶۹). **وزن و قافیه در شعر فارسی**،جلد۲،چاپ اول، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۲۷-ـــــــــــــــ (۱۳۷۲).«تکرار در زبان خبر و تکرار در زبان عاطفی»،**مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد**، سال۲۶، شماره ۴-۳.
۲۸-ـــــــــــــــ (۱۳۷۳). **زبان چگونه شعر می‌شود**، چاپ اول، مشهد: دانشگاه آزاد.
۲۹-وفایی، عباسعلی. (۱۳۸۹ ). «نقش‌های ناهمگون در کلمات مکرر همسان در غزلیات شمس»، **مجله مطالعات زبانی و بلاغی**، سال اول، شماره ۲.
۳۰ - همائی، جلال الدین. ( ۱۳۷۴). **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، چاپ یازدهم، تهران: نشر هما.

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۸، ش۱ (پیاپی۱۶)، بهار و تابستان ۱۳۹۶

# بررسی تطبیقی «گرشاسب» در منظومه‌ی اسدی طوسی و «اودیسه»ی هومر

**دکتر سید محسن ساجدی‌راد**
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا، ایران
**فاطمه زمانی**
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا، ایران

## چکیده

افسانه‌ها و اسطوره‌های باقیمانده از دوران بسیار کهن، گذشته از آن که ما را با فرهنگ و تمدن سرزمین‌ها و اقوام ملل گوناگون آشنا می‌سازند، در واقع شیوه‌ای هستند برای زیستن و موثر بودن که عمدتاً در قالب شخصیت‌های تاریخی و اسطوره‌ای ظاهر می‌شوند. بدین جهت بررسی و مطالعه‌ی تطبیقی اساطیر به ویژه قهرمانان اسطوره‌ای متون نوشتاری کهن و سرنوشت مشترک آن‌ها موضوعی بسیار مهم و درخور توجه است که پرداختن به همه‌ی آن‌ها در این نوشتار مختصر نمی‌گنجد. اگر چه مقایسه‌ی پهلوانان اساطیری حماسه‌های مختلف جهان به دلیل تفاوت‌های فرهنگی و اعتقادی بعضاً با دشواری‌هایی روبروست اما به دلیل آمیختگی اساطیر ملل مختلف و تأثیرپذیری‌شان از یک‌دیگر از این قابلیت برخوردار می‌گردند. مقاله‌ی حاضر دو تن از اسطوره‌های پهلوانی ایران و یونان یعنی گرشاسب و اودیسه را از خلال آثار جاودانی اسدی طوسی و هومر مورد بحث و بررسی قرار داده، به شباهت‌ها و تفاوت‌های دو شخصیت با بیان شواهد موجود در این آثار می‌پردازد.

**واژگان کلیدی:** گرشاسب، اسدی طوسی، پهلوان، اودیسه، هومر.

---

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۴/۱۱/۲۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۵/۴/۱۱

Email: Sajedirad2010@yahoo.com

## ۱-مقدمه

به طور کلی همه‌ی ملت‌ها در طول حیات خود، افسانه‌ها و اساطیری ساخته‌اند که کم و بیش مورد قبول و اعتقاد باطنی آن‌ها نیز بوده است. اکثر آن‌ها به این مناسبت که نیروهای فوق طبیعی در آن‌ها دخالت داشته‌اند مربوط به مسایل مذهبی است، در میان برخی ملت‌ها نیز داستان‌های حماسی مورد توجه بیش‌تری بوده است. در این قبیل داستان‌ها صحبت از مسأله‌ی خلقت و پیدایش عالم نیست؛ البته در این‌جا نیز خدایان غافل از سرنوشت بشر نیستند ولی قهرمان واقعی حوادث، افراد بشر هستند حتی اگر اعمال آن‌ها گاهی خارج از حدود توانایی بشر باشد. (ر.ک.گریمال، ۱۳۶۷، سه-چهار)

می‌توان گفت اسطوره‌ها سمبل یا نماد تجربیات انسانی و مجسم‌کننده‌ی ارزش‌های یک فرهنگ هستند که معمولاً از یک روایت باستانی، زبانی یا سینه به سینه سرچشمه و مایه می‌گیرند که شماری از آفرینش و آغاز پدیده‌های طبیعی و مرگ سخن می‌گویند و شماری دیگر از ماهیت و طبیعت و نتیجه‌ی کار و رفتار موجودات ملکوتی و خدایان، شماری نیز با آوردن روایات گوناگون درباره‌ی ماجراهای پهلوان یا بدبختی‌های انسان‌های خودبین، نمونه و الگوهایی از رفتارها و طرز سلوک بزرگ‌منشانه ارایه می‌دهند. (ر.ک. روزنبرگ، ۱۳۸۶، ۱۷)

به اعتقاد الیاده: «اسطوره نقل‌کننده‌ی سرگذشتی قدسی و مینوی است، راوی واقعه‌ای است که در زمان نخستین، زمان شگرف بدایت همه چیز، رخ داده است. به بیانی دیگر، اسطوره حکایت می‌کند که چگونـه به برکت کارهای نمایان و برجسته‌ی موجودات مافوق طبیعی واقعیتی، چه کل واقعیت یا تنها جزیی از آن، پا به عرصه‌ی وجود نهاده است. بنابراین اسطوره همیشه متضمن روایت یک خلقت است یعنی می‌گوید چگونه چیزی پدید آمده و هستی خود را آغاز کرده است.» (الیاده، ۱۳۸۶، ۱۳)

چون از اساطیر سخن به میان آمد پای قهرمانان حماسی به میدان کشیده می‌شود چرا که حماسه‌ها بر بنیاد سرگذشت دلاورانه و سرشار از گذشت و فداکاری قهرمانان آن استوار شده‌اند و از این منظر، نمونه و سرمشق ملت و قوم خویش بوده و همواره مورد تحسین و ستایش قرار گرفته و به نمونه‌ای ابدی و ازلی بدل گشته‌اند. حماسه‌های کهن بازتابی روشن از زندگانی مردمان گذشته و آیین‌ها و باورهایشان، دلاوری‌های پهلوانان و شاهان بلندآوازه و قهرمان قوم در دورانی بسیار کهن و حتی چگونگی پیدایش جوامع نخستین به مردمان پس از خود ارایه می‌دهد. (ر.ک. بهار، ۱۳۷۳، ۷۶)

قهرمان (پهلوان):

«قهرمان یا قهرمانان، کارکردی بنیادی در روند حماسه دارند. پدیداری حماسه و هستی

بخشی به قهرمان یا قهرمانان نیازی است سرشتین در جامعه‌ای که مزه‌ی شکست‌ها و ناملایمات، تحمیل قدرت‌های بیگانه و ... را چشیده، کم‌بینی و عقده‌ی حقارت آن‌ها را آزرده و احساسات‌شان را جریحه‌دار کرده است.» (واحد دوست، ۱۳۸۷، ۲۱۹)

در یک داستان حماسی، همواره لحظاتی از زندگانی قهرمان که آمیخته به خطر و پی‌گیری آرزو و آرمان است ثبت و روایت می‌شود. حضور قهرمانان در حماسه همواره چنین لحظاتی است. بنابراین پهلوان همیشه آماده‌ی پذیرش خطر و دفاع از حیثیت و نام است و بسته به این که جامعه در چه مرحله‌ای به طرح منظومه‌ها و داستان سروده‌ها پرداخته باشد، این دفاع از نام و حیثیت، جنبه‌ای متناسب با آن مرحله می‌یابد و در مراحل پیشرفته‌تر اجتماعی، خواه ناخواه، از ذهنیت عام‌تر و همگانی‌تری مایه می‌گیرد که همان ذهنیت ملی است. او با دلیری و شهرت خویش، به حسن بزرگی از شخصیت و خیر و سعادت دست می‌یابد. (ر.ک. مختاری، ۱۳۶۸، ۴۲)

«قهرمان، نماد اشتیاق و جذبه‌ای کمال یابنده (شوق ذاتی) و وضعیت جنگ درونی روان بشری، علیه غولان منحرف است. به علاوه قهرمان، آراسته به صفات خورشید است که به وسیله‌ی نور و گرما، بر ظلمت و سرمای مرگ پیروز شده است. اولین پیروزی قهرمان، پیروزی او بر خودش است.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵، ۴۸۹)

«هیچ پهلوان یا قهرمانی، به رغم استعداد و توان خارق‌العاده‌ای که دارد موجود کاملی نیست. با وجود این، کاستی و ضعف انسانی آن‌ها، اغلب مثل صفات یا ویژگی اخلاقی پسندیده و بزرگوارانه‌شان آموزنده است. همین کاستی یا خام بودن‌شان به مردم عادی و عامی اجازه می‌دهد خودشان را مثل آن‌ها بسازند و حتی آن‌ها را دوست بدارند، زیرا آدم‌ها نیازها و تضادهای روانی مشابهی دارند.» (روزنبرگ، ۱۳۸۶، ۲۱)

به طور خلاصه، مراحل هر چند دشوار و هولناک صورت مثالی (کهن‌الگو)ی قهرمان، برای استحاله و رستگاری و بلوغ نهایی که باید برتابد، می‌تواند بدین‌گونه باشد:

الف- کاوش: «قهرمان سفری طولانی را آغاز می‌کند که طی آن، باید وظایف سنگینی را به انجام برساند، مانند جنگ با غول‌ها، حل کردن معماهای بی‌پاسخ و چیرگی بر موانع غیرقابل عبور برای نجات مملکت و ... .» (ویلفرد و دیگران، ۱۳۷۰، ۱۷۹)

ب- نوآموزی: «قهرمان یک سلسله وظایف و مقررات شکنجه‌آور را که برای گذر از مرحله‌ی بی‌خبری و خامی آغاز می‌کند، به بلوغ فکری و اجتماعی، یعنی بدل گشتن به عضوی بالنده و سازنده، از گروه اجتماعی خود می‌انجامد. این مرحله عموماً از سه بخش تشکیل یافته است: رهسپاری، دگرگونی و استحاله، رجعت که مانند مرحله‌ی کاوش، گونه‌هایی از صور مثالی مرگ و تولد دوباره است.» (همان)

ج- فدایی ایثارگر: «قهرمان که نماینده‌ی رفاه قبیله یا مملکت است، باید، جان خود را بدهد و به کفاره‌ی گناهان مردم، تا دم مرگ رنج بکشد تا مملکت را به باروری و زایندگی برساند.» (همان)

گرشاسب‌نامه که به اتفاق بسیاری از مورخین و سخن‌شناسان بزرگ‌ترین حماسه‌ی ملی ایران پس از شاهنامه به شمار می‌رود اثری است برآمده از مواریث اساطیری، تاریخی و فرهنگی ایران باستان که با جهان‌بینی توحیدی اسدی طوسی در آمیخته است. وی گذشته از این که سخن خود را با گفتاری از آفرینش پی‌افکنده و اندیشه‌ی آفرینش توحیدی را در آن جای می‌دهد، آفرینش اساطیری یعنی عقاید و باورهای ایران باستان و زرتشت را نیز به گونه‌ای نمادین بازگو می‌کند؛ به بیان دیگر وی از سویی باورها و اندیشه‌های اسلامی خود را که برپایه‌ی توحید و یکتاپرستی استوار است مطرح می‌کند و از سوی دیگر به اسطوره‌ها و باورهای ایران باستان و زرتشت درباره‌ی پیدایش جهان، آسمان، زمین و ... می‌پردازد.

موضوع گرشاسب‌نامه داستان‌های ایران قدیم، به ویژه شرح دلاوری‌ها و اعمال پهلوانی گرشاسب، جوان گیسوَر گرز به دست و از بزرگ‌ترین قهرمانان اژدهاکش ایران باستان است که مبانی و کلیات آن در اوستا و آثار ادبی قرن‌های اول اسلام آمده است.

اسدی در سرودن داستان گرشاسب از شرح سلسله‌ی نسب او یعنی فرار جمشید به سیستان پس از آشفتن اوضاعش و پناه بردن به خانه‌ی "کورنگ شاه" و عشق به دخترش و ازدواج با او آغاز کرده، سپس به زادن تور از پشت جمشید می‌رسد و پس از آن اخلاف تور یعنی شیدسپ و طورگ و شم و اثرط را نام برده که همگی شاهان زابلستان بوده‌اند. اثرط صاحب فرزندی به نام گرشاسب می‌شود و از این‌جا داستان گرشاسب آغاز می‌گردد و سفرهای وی به سرزمین توران و هند و عجایب و ناشناخته‌های بسیاری که در جزایر اقیانوس هند دیده و گفت‌وگوهایی که با برهمنان داشته و ... وصف شده است. (ر.ک. صفا، ۱۳۸۹: ۳۸۴)

در اوستا نام این پهلوان به صورت کرساسپه (keresaspa) آمده است، بعدها طی تحولات زبان‌شناسی، این واژه به گرشاسب تغییر پیدا کرده است. از نظر زبان‌شناسی این نام از دو جزء تشکیل شده: کرسه (keresa) به معنی لاغر و اسپه (Aspa) به معنای اسب می‌باشد. پس گرشاسب به معنی "دارنده‌ی اسب لاغر" است.

گرشاسب نیز همانند بسیاری از چهره‌های فرهنگ کهن ملت‌های مختلف، بیش از هر چیز به سبب دلاوری‌ها و اعمال پهلوانی‌اش شهرت دارد. در تاریخ سیستان آمده است: «از بزرگی و فخر اوی، یکی آن بود که به روزگار ضحاک که هنوز چهارده ساله بیش نبود یکی اژدها را که چون کوهی بود، تنها بکشت به فرمان ضحاک، و پس از آن با اندک مردم زاولی

و ایرانی برفت هم به فرمان ضحاک به یاری بهرام هندی و بهو را با دو بار هزار هزار سوار و هزار پیل بگرفت و بکشت و هندوان آن دیار همه ایمن کرد و به سراندیب شد و نسرین را آن‌جا بگرفت و بکشت، و پیرامن دریای محیط بگشت، و آن جزیره‌ها و عجایب بدید و از آن‌جا به مغرب شد و کارکردهای بسیار کرد.» (تاریخ سیستان، ۱۳۶۶، ۵-۶)

در اساطیر و باورها، اژدها نمودار نیروهای ناپاک است و این مفهوم اساطیری به عنوان نیروی اصلی اهریمن و به گونه‌ای دشمن آفرینش در ادیان و ادبیات گوناگون پیدا شده و نماد اقتدار، هرج و مرج، ظلم و استبداد، دشمن حقیقت، جهل، خشکی و بی‌بارانی و ... به کار رفته است. (ر.ک. رستگار فسایی، ۱۳۷۹، ۲۲-۴۲) از این رو شاهان و پهلوانان همه اژدهاکشی می‌کنند و این یکی از آزمون‌های دشوار پهلوان و بزرگ‌ترین رخ‌دادی بود که بر خدایان و ایزدان و پهلوانان می‌گذشت و از روی کهن‌الگویی انجام می‌شده است که قهرمان برای رسیدن به رشد معنوی و نمایاندن شایستگی‌های خود باید آن را برتابد. (ر.ک. سرکاراتی، ۱۳۸۵، ۱۳۷) در منظومه اسدی نیز گرشاسب پهلوانی اژدهاکش توصیف شده است؛ او دو بار به جنگ با اژدها می‌رود؛ نخستین پیکار او بنا به درخواست ضحاک است، پهلوان نیز سلاح نبرد برمی‌گیرد و به سوی اژدهایی که بنابر روایت گرشاسب نامه آتش‌کام، دماهنج، زهرآگین و زیان‌کار است حرکت می‌کند:

بر او کارگر خنجر و تیر نیست — دماهنج کوهی‌ست نخچیر نیست
نسوزد تنش ز آتش تف و تاب — ز دریاست خود بیم نایدش از آب
به گرز گران یاخت مرد دلیر — درآمد خروشنده چون تند شیر
بدانسان همی زدش با زور و هنگ — که از کُه به زخمش همی‌ریخت سنگ
سر و مغزش آمیخت با خاک و خون — شد آن جانور کوه جنگی نگون

(اسدی طوسی، ۱۳۸۹، ۷۶-۷۷)

دومین اژدهاکشی پهلوان نیز در جزیره‌ی اژدهایان است که با وجود مخالفت‌های هم‌راهانش، پیاده و تنها به جنگ با آن اهریمنان می‌رود و شش تن از ایشان را هلاک می‌گرداند:

برفتند و آمد جزیری پدید — که آن‌جا به جز اژدها کس ندید
بدانسان بزرگ‌اژدها کز دو میل — بیوباشتندی به دَم ژنده پیل
ز زهرش همه کوه و هامون سیاه — دم و دودشان رفته بر چرخ و ماه
یکایک پراکنده بر دشت و غار — زبان چون درخت و دهان چون دهار
سپر در برافکند با گرز و تیغ — برون رفت بر سان غرنده میغ

سراسر شخ و سنگلاخ درشت بگشت و از آن اژدها شش بکشت
(همان، ۱۶۲)

پهلوان اساطیری گرشاسب‌نامه هر رخدادی را، چه خوب و چه بد، متأثر از مقدرات و خواست و مشیت الهی می‌داند تا آن‌جا که باورهای زروانی و بنیادی‌ترین وجه آن یعنی اعتقاد به تقدیر و حاکمیت آن بر زندگانی بشر که بر حماسه‌های ملی ایران سایه افکنده و ویژگی سرشتین حماسه است در سرتاسر گرشاسب‌نامه نمود دارد. از این دیدگاه سرنوشت انسان از روز ازل رقم خورده و تغییرناپذیر است. بنابراین رسیدن به مقام پادشاهی و تاج و تخت، شکست، پیروزی و ... همه از پیش مقدر گشته و کسی یارای مقابله با آن را ندارد:

چنین بود گیتی و چونین بود گَهش مهربانی و گه کین بود
یکی را دهد رنج و بُرّد ز گنج یکی را دهد گنج نابرده رنج
همه کارش آشوب و پنداشتیست ازو آشتی، جنگ و جنگ آشتیست
(همان، ۱۲۳)

منظومه‌ی اودیسه (Odyssey) از شکاه‌کارهای ادبیات حماسی جهان و از معرف‌ترین و شناخته شده‌ترین حماسه‌های یونانی است که توسط هومر یا اومیرئوس (Omereus)، کهن‌ترین شاعر حماسه‌سرای یونان در قرن هشتم قبل از میلاد سروده شد. «هومر با استفاده از روایات سینه به سینه و با بهره‌گیری از اسطوره‌های گوناگون درباره‌ی خدایان و پهلوانان دوران باستان، اسطوره‌های جنگ با تروا و ... این منظومه را سروده است.» (روزنبرگ، ۱۳۸۶، ۹۰)

این منظومه‌ی حماسی شامل ۲۴ سرود است و موضوع آن داستان بازگشت اولیس (Olysses)، پادشاه اساطیری سرزمین ایتاک (Ithaca) واقع در ساحل غربی یونان است. وی پهلوان نام‌آور جنگ تروا و به سبب ساختن اسب چوبی منشاء شکست مردم تروا بوده است که هنگام بازگشت از جنگ، گرفتار خشم یکی از خدایان به نام پوزئیدون (Poseidon) می‌شود و این بازگشت ده سال به طول می‌انجامد و وی ناگزیر می‌شود آزمون‌های سخت و دشواری را برتابد. این آزمون‌ها چه نتیجه‌ی خشم پوزئیدون باشد و یا ناشی از غفلت و بی‌احتیاطی هم‌راهانش، در نهایت سرگشتگی‌ها و حوادث ناگواری را بر وی تحمیل می‌کند. در زادگاهش همسر مومن و وفادارش پنلوپ (Penelope) و پسرش تلماک (Telemachus) چشم به راه او هستند. در این میان گروهی از مردم ایتاک که اولیس را نابود شده می‌انگارند او را وادار می‌کنند تا یکی از خواستگاران را به همسری برگزیند اما او هر بار با ترفندی از این کار سرباز می‌زند. بخشی از حماسه‌ی اودیسه نیز به داستان سفر تلماک برای یافتن نشانی از پدر و آگاه شدن از حال او می‌پردازد، چنان که در سرود دوم به هم‌راه آتنه که

به سیمای یکی از یاران اولیس در آمده بود به سرزمین پیلوس نزد نستور می‌رود تا از او درباره‌ی پدرش جویا شود.

اولیس قهرمانی قوی، شجاع و پر قدرت است که گاهی اوقات قادر است کارهای محیرالعقول انجام دهد. وی علیرغم مشکلات و سرگردانی‌های بسیاری که در راه بازگشت به موطن خود با آن مواجه می‌شود اما از زیرکی و هوش خاصی برخوردار است به گونه‌ای که هر بار با ترفند و چاره‌اندیشی‌هایی موانع را پشت سر می‌گذارد تا آن‌جا که در سراسر منظومه‌ی اودیسه به دلیل داشتن قدرت خارق‌العاده، زیرکی و تدبیر توصیف و ستایش شده است. وی بیش‌تر بر عقل و خرد خود تکیه می‌کند، تا به زور و قدرتش. از این رو همواره از او به عنوان دلاوری دوراندیش که هزار چاره‌جویی دارد یاد شده است: «ای الهه‌ی شعر، درباره‌ی دلاوری که هزار چاره‌گری داشت و چون حیلت‌های وی ارگ متبرک تروا را از پای افکند آن همه سرگردانی کشید، شهرها را دید و به آداب و رسوم آن همه مردم پی‌برد، با من سخن بگوی!» (هومر، ۱۳۸۹، ۹)

پهلوان هومری اوج شکوه و تکامل خود را با آن‌چه که اجتماعش درباره‌اش فکر می‌کند می‌سنجد. تایید عمومی در ایجاد اعتماد و حرمت نفس پهلوان نقش و تأثیر به سزایی دارد. او زمانی به حرمت و افتخار دست می‌یابد که اعضای گوناگون جامعه‌اش پیروزی و کامیابی او را ارج نهند و بدین جهت او را بستایند و بدو نام و آوازه‌ای جاودانه بخشند. این شهرت جاودانه، پهلوان هومری را اندکی پایین‌تر از خدایان ولی بسیار والاتر از انسان‌های معمولی قرار می‌دهد. (ر.ک. روزنبرگ، ۱۳۸۶، ۹۵-۹۶)

رابطه یا پیوند پهلوان هومری و خدایش خیلی پیچیده است؛ هر خدای هومری انسان مورد علاقه و نظر خود را دارد و همواره می‌کوشد تا بدو یاری برساند ولی هر انسانی نیز باید بکوشد تا با درپیش‌گرفتن رفتار و کردار نیک در برابر خدایان و آدمیان، حرمت و برکت و بخشش را به سوی خود جلب کند. (همان، ۱۰۱) بدین جهت منظومه ی اودیسه پر است از نیایش‌ها و ستایش‌هایی که جهت خدایان، الهه‌ها و حتی شخصیت‌ها انجام می‌شود، چنان که در سرود سوم آتنه برای پوزئیدون، لرزاننده‌ی زمین، نماز می‌خواند و درخواست شورانگیزی از او می‌کند: «ای پوزئیدون که زمین در دست توست نیاز ما را برآور؛ در برابر نمازهای ما کامیابی را از ما در این کار دریغ مدار.» (هومر، ۱۳۸۹، ۵)

در سرتاسر حماسه، اولیس همواره در آرزوی بازگشت به زادگاه و موطن اصلی خویش است تا آن‌جا که در پاسخ کالیپسو که از او می‌خواهد تا نزدش بماند و به عمر جاودانی دست یابد، پهلوان بازگشت هم‌راه با مرگ را به‌تر از زنـدگی جاوید دور از وطن می‌داند و می‌گوید: «با این همه هر روز می‌خواهم و آرزو دارم به خانه‌ی خود بازگردم و روز بازگشت

را ببینم، اگر خدایی کشتی مرا در دریای میگون غرق کند، من بدان تن در خواهم داد.» (همان، ۱۱۵) در سرود هفتم خطاب به خدایان چنین می‌گوید: «شتاب کنید، مرا دستوری دهید که من بدبخت پس از آن همه رنجی که کشیده‌ام پای به سرزمین پدری بگذارم؛ زندگی می‌تواند مرا بدرود گوید به شرط آن‌که تنها دارایی خود، زر خریدان و بام بلند خانه‌ی بزرگ خویش را باز ببینم.» (همان، ۱۵۳)

از دیگر ویژگی‌های منظومه‌ی هومر، حضور موجودات فوق طبیعی و نامیرا مانند خدایان و حتی شخصیت‌هایی است که از قدرت‌های فوق بشری برخوردارند و قادرند هر جا که بخواهند حاضر شوند و حتی تغییر شکل دهند مانند تغییر شکل آتنه به سیمای مانتور(از یاران اولیس)، تلماک ، مردگدا، زن زیبایی که به اولیس فرمان می‌دهد تا خود را به تلماک بشناساند و یا تغییر شکل اولیس در هیئت دریوزه و ژنده پوش هنگام بازگشت به زادگاهش در سرود سیزدهم.

## ۲- بحث و بررسی

### ۲-۱-همسانی‌ها و ناهمسانی‌های گرشاسب و اودیسه:

### ۲-۱-۱- همسانی‌ها:

### ۲-۱-۱-۱- عبور از فضاها و مکان‌های اساطیری:

بارزترین وجه همسانی گرشاسب و اودیسه در سفرهایی است که هر دو پهلوان داشته‌اند و نیز عبور از فضاها و مکان‌های اساطیری فراوان که اغلب با دشواری‌ها و فراز و نشیب‌هایی نیز همراه بوده است. این سختی‌ها و موانع پیوسته به شکل رویارویی با اژدها ، دیوان، غولان، موجودات شگفت و عجیب و یا طلسم و افسون‌هایی است که به وسیله‌ی موجودات فوق بشری مانند خدایان، پریان و جادوگران نمود پیدا می‌کند. او سفرهایی به دور هند و سرزمین توران و چین دارد که اغلب این سفرها با عجایب و ناشناخته‌های بسیاری همراه است. اگرچه بازگویی این عجایب و شگفتی‌ها تا اندازه‌ی زیادی از ارزش حماسی اثر کاسته است اما به نظر می‌رسد گفتار اسدی درباره‌ی این سفرها بیش‌تر ناشی از باورها و تصورات ایرانیان آن زمان نسبت به کشورهای دوردست اقیانوس هند و دیگر ممالک ایران باشد. (ر.ک.صفا، ۱۳۸۹، ۸۲۵) گرشاسب طی سفری که به همراه سپاهش و مهراج، پادشاه هند، داشته است از جزیره‌های گوناگونی چون جزیره‌ی استرنگ و دیدن مردم گیا، جزیره‌ی واق واق با مردمان نیم چهر، جزیره‌ی قالون و دیدن سگساران، جزیره‌ی اژدهایان، جزیره‌ی دیو- مردمان و جزایر رامنی، تاملی ، هرنج، هردوزور و ... دیدن می کند و با عجایب و شگفتی‌های بسیار مواجه می‌شود:

یکی را سه رو، پای و چنگل هزار — یکی بهره را سر دو و چشم چار
یکی را دُم ماهی و چنگ شیر — دهان از بَر سینه و چشم زیر
یکی را تن اسپ و خرطوم پیل — رخش لعل و اندام همرنگ نیل
یکی را سر گاو و یشک نهنگ — یکی را تن مردم و شاخ زنگ
(اسدی طوسی، ۱۳۸۹، ۱۵۹)

پهلوان در مجلس بزم شاه روم رامش‌گری را می‌بیند که نیمه مرد- نیمه زن است و چنگ می‌نوازد:

بُدش نغز رامش‌گری چنگ‌زن — یکی نیمه مرد و یکی نیمه زن
سر هر دو از بن به هم رسته بود — تنان شان به هم باز پیوسته بود
چنان کآن زدی، این زدی نیز رود — ور آن گفتی، این نیز گفتی سرود
یکی گر شدی سیر از خورد و چیز — بُدی آن دگر هم‌چون او سیر نیز
(همان، ۲۸۸)

در توصیف انسان- سگ‌ها یا سگ‌ساران که سری به‌سان سگ و اندام آدمی دارند چنین آمده است:

سپاهی که سگ‌سار خوانندشان — دلیران پیکار دانندشان
چو غولانشان چهره، چون سگ دهن — به‌سان بزان موی پوشیده تن
به دندان گراز و به دو گوش پیل — به رخ زرد و اندام هم‌رنگ نیل
گیاشان بود فرش و گستردنی — ز ماهی و از میوه‌شان خوردنی
(همان، ۱۶۹)

در منظومه‌ی اودیسه نیز از سفرها و مراحل گوناگونی سخن به میان آمده است؛ «اولیس در مسیر بازگشت خود از مکان‌های فراوانی عبور می‌کند مانند سرزمین فئاسی که توفان پوزئیدون بر ایشان فرود آمد.» (هومر، ۱۱۸:۱۳۸۹) «وارد شدن به جزیره‌ی اوژیژی (Ogygie) جای‌گاه کالیپسو، که او را هفت سال در آن‌جا زندانی کـرد.» (همان، ۱۵۴) شهر ایسماروس (Ismaros) جای‌گاه سیکون‌ها (همان ، ۱۸۷)، جزیره‌ی ائول(Eole) نگهدارنده‌ی باد جایی که یاران اولیس مشک بادهای مخالف را باز کردند و توفان کشتی اولیس را به جزیره‌ی لستریگون‌ها (Lestrygons) برد. (همان، ۲۱۳) ، سرزمین لوتوس‌خواران (Lotophages) ، جزیره‌ی ائئه (Aiaie) جای‌گاه سیر سه جادوگر که یاران اولیس را به سیمای بچه خوک درآورد (همان، ۲۱۷) سفر بـه جهان زیرین و دیدار با ارواح مردگان ار جمله تیرزیاس (Tiresias) پیش‌گو (همان ، ۲۳۷) و سرزمین سیرن‌ها، دوشیزگانی اهریمنی با آوازهای فریبنده. (همان، ۲۶۵) پهلوان طی این سفر با دشواری‌ها و حوادث ناگواری مواجه

می‌شود چنان که در سرود هفتم خطاب به آرته (Arta) ، همسر پادشاه فئاسی، می‌گوید: «ای شاه بانو، مرا دشوار است سراسر غم‌های خود را برای تو بگویم، زیرا که ساکنان آسمان اندوه فراوان بهره‌ی من کردند.» (همان، ۱۵۴)

**۲-۱-۱-۲- نبرد با دیوان:**

گرشاسب در بازگشت از جنگ با فغفور چین به دیوی عظیم‌الجثه و سهم‌گین به نام "منهراس" برمی‌خورد و آن کوه‌پیکر را در غاری ژرف به بند کشیده و دندانش را از بن می‌کند:

یکی جانور کوه پر جنگ و جوش — که هر کش بدیدی برفتی ز هوش
چو شیرانش چنگال و چون غول روی — به کردار میشان همه تنش موی
دو گوشش چو دو پرده پهن و دراز — برون رسته دندان چو یشک گراز
(اسدی طوسی، ۱۳۸۹، ۲۵۵)

اولیس نیز در راه بازگشت به ایتاک وارد جزیره‌ی سیکلوپ‌ها ( (Cyclopesمی‌شود؛ موجوداتی آدم خوار و غول‌پیکر که تنها یک چشم در پیشانی داشتند: «آن غولان بیگانه با قانون، که خدایان نامیرا به هماوردی می‌خوانند و بازوانشان را هرگز در نشاندن نهال یا شخم زدن خاک به کار نمی‌گیرند، در سرزمین آنان هـر چیز خود می‌روید و می‌زاید...» (هومر، ۱۳۸۹، ۱۵۳) اولیس سپس به دخمه‌ی پولیفم (Polyphem) سیکلوپ، پسر پوزئیدون می‌رود و با آن غول آدم‌خوار مواجه می‌شود. پولیفم طی دو روز ، شش تن از هم‌راهان اولیس را می‌بلعد اما عاقبت پهلوان غول را مست کرده و یگانه چشم او را کور می‌کند.

**۲-۱-۱-۳- برخورد با موجودات نیمه انسان- نیمه حیوان:**

در اساطیر همه‌ی ملت‌ها با انسان‌هایی مواجه می‌شویم که از لحاظ شکل ظاهر و از نظر توانمندی و تأثیرگذاری در عـالم با سایر آدمیان تفاوت دارند. «چنین موجوداتی با تصاویری از قبیل انسان- جانور با شکل‌های مختلف خود، یا انسان‌هایی با شکل ظاهری اعجاب‌آور از قبیل: سه‌سر، سه‌چشم، پیل‌گوش، پرمو... در متون اساطیری کهن راه یافته‌اند.» ( صرفی، ۱۳۸۳، ۹۷)

گرشاسب پهلوان طی سفرهایی که با هم‌راهان خود داشته با موجودات عجیب و شگفت بسیاری مواجه می‌شود از جمله: مردی سیه‌چهره و یک‌چشم که درون آب می‌زیست و آن‌جا را خواب‌گاه خود ساخته بود:

سوی قرطبه رفت از آن جای شاد — یکی شهر خوش دید خرّم نهاد
به نزدیک او ژرف‌رودی روان — که خوشـّیش در تن فزودی روان
از آن شهر، یک‌چشمه مردی سیاه — بدان ژرف‌رود آمدی گاه گاه

ز شبگیر تا نیم شب زیر آب نهالی به زیرش غلیژن بُدی
بُدی اندرو ساخته جای خواب ز بر چادرش آب روشن بُدی
(اسدی طوسی، ۱۳۸۹، ۲۷۹)

در گرشاسب‌نامه آدمیان کوچک اندام و تیره‌پوستی وصف شده‌اند که اگر از آب بیرون می‌آمدند بی‌درنگ جان می‌دادند:

همان‌جا دگر دید چند آب‌گیر پر از مردم خرد هم‌رنگ قیر
که گر زان یکی ساعتی دور از آب بماندی بمردی هم اندر شتاب
(همان، ۲۷۷)

دسته ای از انسان- جانوران را پیل گوشان تشکیل می‌داده‌اند که به گوش‌بستران یا گلیم گوشان نیز معروف بوده‌اند؛ مردمانی که تمام یا برخی از اعضای بدنشان مانند اندام آدمی بود ولی گوش‌هایی هم چون گوش پیل داشتند:

به دندان گراز و به دو گوش پیل به رخ زرد و اندام هم‌رنگ نیل
(همان، ۱۶۹)

پهلوان در جزیره‌ی واق واق به مردمانی یک چشم و یک دست و پای می‌رسد که بسیار تیز رو بودند و از آنان می‌گریختند و هنگام سخن گفتن چون مرغان زمزمه می‌کردند و آواز سر می‌دادند:

ز مردم همان جا به هر سو رمه بدیدند پویان برهنه همه
به یک چشم و یک روی و یک دست و پای به تک هم‌چو آهو دونده ز جای
(همان، ۱۶۸)

در حماسه‌ی هومر و در سرود دوازدهم، اولیس در بازگشت از جهان زیرین وارد سرزمین سیرن‌ها (Cyrens) می‌شود: موجوداتی اهریمنی که نیمی از اندام‌شان به شکل ماهی است و آوازی فریبنده دارند: «نخست به کشور سیرن‌ها خواهی رسید که بانگ‌شان هر آدمی‌زاده‌ای را که به سوی ایشان برود دلپذیر خواهد افتاد. اگر کسی بی‌خبر بدیشان نزدیک شود و بانگ‌شان را بشنود، هرگز زن و فرزندانش گردش را فرا نخواهند گرفت.» (هومر، ۱۳۸۹، ۲۶۵)

**۲-۱-۱-۴- برخورد با زن جادوگر:**

گرشاسب طی سفر به دور هند، با زنی جادوگر و فریب‌کار مواجه می‌شود که به قصد گزند و آسیب بر سر راه وی قرار گرفته است، پهلوان همان‌دم پند پیر برهمن را به یاد می‌آورد و آن بدطینت را هلاک می‌گرداند:

چو مرد اندرآن خانه بنهاد پای فروهشت بر وی بکشتش به جای

سپهبد شد آگاه و آتش فروخت زن جادوی و خانه هر دو بسوخت
(اسدی طوسی، ۱۳۸۹، ۲۳۶)

در یـونان باستان جادو و جادوگری امری زشت و منفور نبوده است و جادوگران همواره با چهره‌ای زیبا و خارق‌العاده توصیف شده‌اند چنان‌که سیرسه در منظومه‌ی اودیسه زن جادوگری توصیف شده است که از زیبایی دل‌انگیزی برخوردار است: «به جزیره‌ی ائئه رسیدیم؛ در آن‌جا سیرسه که مرغوله‌های زیبا دارد می‌زیست، آن الهه‌ی هراس‌انـگیز که بانگ آدمی زادگان دارد.» (هومر، ۱۳۸۹، ۲۱۷)

**۲-۱-۱-۵- دیدار با پیش‌گو:**

آیین پیش‌گویی و خبر دادن از مغیبات در اساطیر و داستان‌های حماسی جهان امری رایج است. در گرشاسب‌نامه نمود حاکمیت تقدیر و باورمندی به آن، پیش‌گویی موبدان و اخترشناسان است، چنان‌که اثرط، پدر گرشاسب، پس از شکست شاه کابل نامه‌ای به گرشاسب نوشته و از او یاری می‌جوید، در حالی که پیش‌گوی دانا و صاحب‌رأی پهلوان پیش از این ماجرای جنگ اثرط با شاه کابل و شکست وی را پیش‌گویی کرده است:

سپهدار را بود کنداگری بسی یافته دانش از هر دری
بدو گفته بُد راز اختر نهان که خیزد یکی شورش اندر جهان
درین مه ز کابل سپاهی به جنگ بیاید، بر اثرط کند کار تنگ
ز زاول گُزُه کُشته گردد بسی ز پیوستگانت کم آید کسی
ترا رفت باید سرانجام کار کنی رزم و ز اختر شوی کامکار
فرستاده اینک به راه اندرست چو هفته سرآید درست ایدرست
(اسدی طوسی، ۱۳۸۹، ۲۲۳)

در سرود دوم حماسه‌ی هومر هالی‌ترسس (Halitherses) ، از پیروان دلاور سرزمین ایتاک و یار اولیس، با دیدن پرواز دو عقاب و بال زدن بر سر مردم شهر، بدبختی و مرگ را برای خواستگاران پنلوپ پیش‌گویی می‌کند: «بدبختی بزرگ بر ایشان فرود خواهد آمد. اولیس دیگر دیر زمانی دور از کسان خویش نخواهد بود.» (هومر، ۱۳۸۹، ۳۵)

از جمله نمادها و پیش‌گویی‌های دیگر این منظومه‌ی حماسی عبارتند از:

پیش‌گویی تیرزیـاس خردمند و پند او به اولیس برای قربانی کردن در راه پوزئیدون که بر وی خشم گرفته بود در سرود یازدهم. (همان، ۲۴۱)

پیش‌گویی سیرسه جادوگر و آگاه کردن او اولیس را درباره‌ی خطر سیرن‌ها. (همان، ۲۶۵)

پیش‌گویی هلن، همسر منلاس، با دیدن پرواز همای با غازی در چنگال از سمت راست در سرود پانزدهم. (همان، ۳۳۵)

**۲-۱-۱-۶-کتمان نام:**

تقریباً تمـام پهلوانان برای رسیدن به هدف به تغییر نام و یا هیئت خویش می‌پردازند چنان‌که گرشاسب پهلوان هنگام رفتن به سرزمین شام، با مرد بازرگانی هم صحبت می‌شود و نام و هویت خود را از او پنهان نگه می‌دارد:

همه کارش از دل پرستنده بود — به هر کارش از پیش چون بنده بود
نهان راز خود پهلوان سر به سر — بدش گفته جز نام خویش و پدر
(اسدی طوسی، ۱۳۸۹، ۹۴)

قهرمان حماسه‌ی اودیسه نیز در بسیاری از موارد در رویارویی با افراد گوناگون داستانی نیمه حقیقی از خود ارایه می‌دهد چنان‌که در سرود نهم، اولیس با وارد شدن به سرزمین سیکلوپ‌ها و در برخورد با پولیفم خود را "هیچ کس" معرفی می‌کند: «ای سیکلوپ، تو می‌پرسی نام بلندآوازه‌ی من چیست؛ پس اینک آن را به تو می‌گویم، تو هم ارمغان مهمان نوازی را چنان که نوید داده‌ای به من ده. نام من"هیچ‌کس" است. مادرم ، پدرم و همه‌ی هم‌راهانم مرا هیچ‌کس می‌نامند.» (هومر، ۱۳۸۹، ۲۰۱)

در بخشی از سرود چهاردهم، اولیس در کلبه "اومه‌ی" خوکبان خود را یک فرد اقریطسی معرفی و ماجرایی را بیان می‌کند کـه نیمی از آن افسانه و نیمی حقیقت است. هم‌چنین برای نابود کردن خواستگاران به مدد آتنه و هیئت یک ژنده‌پوش وارد ایتاک می‌شود: «اینک کاری می‌کنم که همه‌ی آدمی‌زادگان تو را نشناسند، پوست زیبای تو را بر روی اندام سبک‌خیز تو چین خواهم داد، موهای زرین را از سر تو فرو خواهم ریخت، تو را ژنده‌پوش خواهم کرد تا هر که تو را می‌بیند از تو بیزار شود.» (همان، ۳۰۱)

**۲-۱-۱-۷-آزمون ازدواج و کمان‌کشی:**

موضوع زه‌کردن کمان و کمان‌کشی، برای نمایش زور و قدرت پهلوان و معیار گزینش او به عنوان همسر دختر پادشاه نیز از مضامین تکرارشونده در حماسه‌هاست و تقریباً هر قهرمانی این آزمون را پشت سر می‌گذارد. در گرشاسب‌نامه در داستان ازدواج گرشاسب با دختر شاه روم، تنها پهلوان قادر به زه‌کردن کمان می‌شود:

ز بهرش پدر رنگی آمیخته‌ست — کمانی ز درگه بر آویخته‌ست
نهادست پیمان که هرک این کمان — کشد دختر او را دهم بی‌گمان
(اسدی طوسی، ۲۱۸:۱۳۸۹)

در منظومه‌ی اودیسه و در سرود بیست و یکم خواستگاران پنلوپ، وی را وادار می‌کنند

تا از بین‌شان یکی را به همسری برگزیند، پنلوپ نیز کمان اولیس را می‌آورد و عهد می‌بندد که با هر کس بتواند کمان را بـه زه کشد ازدواج خواهد کرد اما هیچ یک از خواستگاران در این زورآزمایی موفق نمی‌شوند به جز اولیس که در هیئت دریوزه و ژنده‌پوشی وارد کاخ شده و از این آزمون سربلند بیرون می‌آید و کمان را به زه می‌کشد «پس چون تیر را به دست گرفت آن را در گوشه‌ی کمان گذاشت، بی‌آن‌که از کرسی که بر آن نشسته بود بر خیزد، زه و شکاف‌های آن را به سوی خود کشید و بر نشانه نگریست و تیر را رها کرد؛ تیری که روبینه بر آن جای داده بودند، بی‌آن‌که بیراهه برود از سوراخ همه‌ی تیرها گذشت و رفت از آن سوی بیرون آمد.» (هومر، ۱۳۸۹، ۴۸۸)

**۲-۱-۲-ناهمسانی‌ها:**

**۲-۱-۲-۱-حضور خدایان:**

با وجود مشابهت‌های بسیاری که بین دو پهلوان اسطوره‌ای ایران و یونان باستان وجود دارد اما باید گفت که اولیس با همه‌ی زیرکی و تدبیر و قدرت خارق‌العاده اش، با گرشاسب دلیر و پهلوان، پهلو نتواند زد؛ گرشاسب قهرمانی است که کارهای خارق‌العاده انجام می‌دهد و دلاورانه به میدان نبرد می‌رود و بر زور و قدرت خویش تکیه دارد و برای دست‌یابی به مقصود و هلاک دشمن همه‌ی تلاش خود را به کار می‌گیرد اما در حماسه‌ی اودیسه وجود پهلوان و پیروزی و شکست او وابسته به خدایان است و آنان هرگاه که بخواهند در زندگی و سرنوشت او تأثیر می‌گذارند. به بیان دیگر پهلوان تنها ابزاری است برای اجرای مقاصد خدایان و ارباب انواع و اراده‌ی چندانی از خود ندارد. (ر.ک.رزمجو، ۱۳۸۱، ۴۵۲) چنان‌که از یک سوی پوزئیدون به سبب آن که اولیس چشم فرزندش پولیفوم را کور کرده با او از سر کینه و انتقام بر می‌آید و در جهت آوارگی و سرگشتگی وی می‌کوشد و یا خوردن گاو مقدس توسط هم‌راهان اولیس سبب برانگیخته شدن خشم هلیوس (**Helios**)، خدای خورشید، می‌شود اما از سوی دیگر آتنه (Athena) مدام او را مورد حمایت خویش قرار می‌دهد و بیش از هر خدای دیگر بر وی رحمت می‌آورد تا آن‌جا که اگر یاری او نبود پهلوان هرگز نمی‌توانست به زادگاهش بازگردد.

**۲-۱-۲-۲- انگیزه‌ی جنگ‌ها:**

آثار حماسی متضمن جنگاوری، بهادری و شهسواری‌هاست موضوع حماسه هر چه باشد، باید در بافتی از جنگاوری‌ها و رشادت‌ها مطرح شود. انگیزه‌ی جنگ‌ها در حماسه‌ها ممکن است والا باشد مانند جنگ‌های رستم با افراسیاب که در جهت دفاع از کشور است و یا ممکن است والا نباشد مانند پاره‌ای از جنگ‌های حماسه‌ی ایلیاد که بر سر تصاحب زنان است. در حماسه‌های ایرانی همواره انگیزه‌ی نبردها والاست. (ر.ک.شمیسا، ۱۳۸۹،

۷۴) چنان‌که گرشاسب در منظومه‌ی گرشاسب‌نامه، شخصیتی مستقل و متصف به فضایل و مکارم نیک و پسندیده است و هدف او در جنگ‌ها و کشمکش‌ها تنها دفاع از وطن و ارزش‌های ملی و میهنی است. در توصیف مردانگی و دلاوری وی چنین آمده است:

ز کردار گرشاسب اندر جهان — یکی نامه بُد یادگار از مهان
پر از دانش و پند آموزگار — هم از راز چرخ و هم از روزگار
ز فرهنگ و نیرنگ و داد و ستم — ز خوبیّ و زشتیّ و شادی و غم
ز نخچیر و گردنفرازی و رزم — ز مهر دل و کین و شادی و بزم
که چون خوانی از هر دری اندکی — بسی دانش افزاید از هر یکی....
سپهدار گرشاسب تا زنده بود — نه کردش زبون کس، نه افکنده بود
به هند و به روم و به چین از نبرد — بکرد آن چه دستان و رستم نکرد
نه ببر و نه گرگ آمد از وی رها — نه شیر و نه دیو و نه نر اژدها
نه جنگ ار سوار ار پیاده بُدی — جهان از یلان دشت ساده شدی

(اسدی طوسی، ۴۴:۱۳۸۹)

در حماسه‌ی اودیسه اگر چه اولیس به قدرت خارق‌العاده، زیرکی و خردمندی توصیف و ستایش شده است اما غالب جنگ‌ها و درگیری‌های اولیس دلیل قانع‌کننده‌ای ندارد و بیش‌تر ناشی از غرور و زیاده‌خواهی‌های اوست چنان که از روی کنجکاوی و ماجراجویی وارد سرزمین سیکلوپ‌ها می‌شود و با رفتن به غار پولیفم، شش تن از هم‌راهانش را طی دو روز از دست می‌دهد. او پولیفوم را فریب می‌دهد و خود را "هیچ کس" معرفی می‌کند و پس از کور کردن تنها چشمش به خود می‌بالد: «ای سیکلوپ، ای سنگ‌دل، کیفرهای سخت می بایست به تو برسد... اگر هرگز آدمی‌زاده‌ای از تو پرسید که این شرمساری را که بهره‌ی تو کرد و چشمت را کور کرد بـه او بگوی که اولیس، ویران‌کننده‌ی شهرها، پسر لائرت بود که در ایتاک جای‌گاه دارد.» (هومر، ۱۳۸۹، ۲۰۷) در گرشاسب‌نامه اعمال پهلوانانه‌ی گرشاسب و ستیز و کشمکش او با اژدهایان، دیوان و موجودات اهریمنی نمودی آشکار دارد اما در اودیسه آن چه بیش از همه در گستره‌ی دید قرار دارد، تنها شرح سفرهای دراز و دشوار اولیس و حوادث پی‌درپی ناگوار است که روی می‌دهد و به ندرت از وی عملی قهرمانانه سر می‌زند زیرا چنان که اشاره شد نقش اصلی و اساسی پیروزی یا شکست پهلوان را خدایان ایفا می‌کنند و زندگی وی تحت فرمان ایشان و مقدراتی است که معین کرده‌اند، چنان‌که آتنه مدام از اولیس حمایت می‌کند اما پوزئیدون همواره می‌کوشد او را از رسیدن به زادگاهش باز دارد.

### ۲-۱-۲-۳- ابزار جنگ:

گرز یکی از آلات و ابزار جنگی است که در قدیم در جنگ‌ها به کار می‌رفته و کارآیی‌اش بیش‌تر به زور و بازو و توانایی جسمی فرد بستگی داشته است تا مهارتی خاص. از این رو ویژگی گرزداری و استفاده از گرز به پهلوانان بسیار نیرومند نسبت داده می‌شده‌است. (ر.ک. ندیم، ۱۳۷۵، ۵۲) بیش‌تر اعمال پهلوانی گرشاسب با گرز انجام می‌شود و می‌توان گفت بنیادی‌ترین سلاح نبرد وی به شمار می‌رود چنان‌که پهلوان در جنگ با اژدها، ببر بیان و شاه کابل از این سلاح بهره گرفته است:

هم اکنون بدین گرزه‌ی صدمنی  برآرمش از آن چرم اهریمنی
بخوابم تنش خوار بر خاک بر  سرش بسته آرم به فتراک بر
(اسدی طوسی، ۱۳۸۹، ۷۵)

اما قهرمان حماسه‌ی اودیسه حتی از سلاح‌های نبرد که از ابزار قدرت پهلوان به شمار می‌رود و در برخی موارد، زندگی و پیروزی وی وابسته به وجود جنگ افزار است، بهره‌ی چندانی نبرده است و شاید بتوان گفت سلاح او در جنگ‌ها بیش‌تر مدد خدایان است تا ابزار نبرد! تا آن‌جا که خدایان به درخواست آتنه انجمنی فراهم کردند و بازگشت اولیس را روا داشتند و اگر به گونه‌ای بود که زئوس به کالیپسو فرمان نمی‌داد اولیس را که هفت سال نزد خود زندانی کرده بود رها کند، چه بسا وی هرگز بـه زادگاهش باز نمی‌گشت و زن و فرزندش را نمی‌دید؛ وی در این مدت تلاش چندانی برای نجات و رهایی خود از کالیپسو نکرد و تنها از خدایان و ارباب انواع مدد می‌جست و برایشان نماز می‌خواند و دعا می‌کرد تا بپذیرند او به سرزمینش ایتاک باز گردد.

## ۳- نتیجه‌گیری

بررسی‌های انجام شده در گرشاسب‌نامه و اودیسه حاکی از این است که بیش‌تر صفات پهلوانی دوران باستان در گرشاسب جمع است. او پهلوانی دلیر، گندآور و اژدهاکش است و طی سفرهایی که به جزیره‌های ناشناخته دارد دلاورانه به جنگ با غولان و اهریمنان می‌رود و در همه‌ی نبردها پیروز میدان است. وی همواره بر زور و قدرت خویش تکیه دارد و برای رفع موانع و مشکلاتی که در راه رسیدن به هدفش وجود دارد، همه‌ی نیرو و توان خود را به کار می‌گیرد. اگر چه از دیدگاه برخی ادب‌شناسان، اسدی در گرشاسب‌نامه پا را از روایت یک اسطوره‌ی کهن فراتر نهاده، با توصیفات و سخن‌پردازی‌های خود در باب سفرهای عجیب و ناشناخته‌ای که گرشاسب به سرزمین‌های گوناگون دارد این اثر را از اوج حماسه به زیر افکنده و در نهایت موجب زیر پا گذاشتن سنت حماسه‌سرایی شده است،

اما اعمال پهلوانانه‌ی قهرمان حماسه در جای‌جای اثر و حضور مداوم و دلاورانه‌ی وی در عرصه‌های نبرد، چنان‌که خود می‌گوید: «مرا ایزد از بهر جنگ آفرید» موجب شده ارزش ادبی و حماسی این اثر تنها یک گام فروتر از شاهنامه‌ی حکیم توس قرار گیرد.

اما قهرمان اساطیری یونان باستان علی‌رغم آن‌که مدام به قدرت خارق‌العاده، خردمندی و تدبیر توصیف و ستایش شده و برای بازگشت به سرزمینش آزمون‌های سخت و دشواری را بر می‌تابد تا آن‌جا که در برابر خواسته‌ی سیرسه جادوگر که از او می‌خواهد نزدش بماند و به زندگی جاوید دست یابد تسلیم نمی‌شود و دوستی وطن هم‌راه با مرگ را به زندگی جاوید دور از وطن ترجیح می‌دهد، با این وجود اغلب سفرهای اولیس و ماجراجویی‌های وی سیر منطقی ندارد تا آن‌جا که آمیختگی او با خطرات و چشیدن مزه‌ی شکست‌ها و ناملایمات و مراحل دشوار و هولناکی که طی می‌کند بیش‌تر به سبب زیاده‌خواهی‌های قهرمان است تا دفاع از حیثیت و نام؛ به بیان دیگر پذیرش انواع خطر و چیرگی او بر موانع غیر قابل عبور به قصد نجات مملکت و دفاع از ارزش‌های ملی و میهنی صورت نگرفته، بلکه تنها پاسخی است به امیال و خواسته‌های فردی پهلوان و ارضای حس کنجکاوی او که در نهایت مسیر بازگشت او را سال‌ها به تأخیر می‌اندازد. پهلوان حماسه‌ی اودیسه نقش چندانی در پیروزی‌ها و شکست‌های خود ندارد بلکه این خدایان و الهه‌ها هستند که تقدیر او را رقم می‌زنند. او همواره بازیچه‌ی دست خدایان است تا آن‌جا که خشم و کینه‌ی خدایان، ده سال سرگشتگی و آوارگی در سرزمین‌های بیگانه را برایش رقم می‌زند. از این رو پهلوان هومری ناگزیر است برای خشنودی و رضایت خدایان قربانی کند و برای هر یک نماز بخواند و دعا کند تا شاید بر او رحم آورند و بتواند بار دیگر زادگاهش را ببیند، در واقع این دلاوری و قدرت اولیس نیست که مسیر بازگشت را برایش ممکن می‌سازد بلکه بیش‌تر به خواست خدایان بستگی دارد اما در منظومه‌ی اسدی به دلیل نوع جهان‌بینی و یکتاپرستی، خدایان حضور ندارند، بلکه به اراده و مشیت یزدان‌پاک است که حکم می‌راند و تقدیر او را رقم می‌زند و پهلوان در شکست یا پیروزی تنها در برابر او به دعا و نیایش می‌پردازد.

## منابع


۱- اسدی طوسی، ابونصرعلی بن احمد. (۱۳۸۹). **گرشاسب نامه**، به اهتمام حبیب یغمایی، چاپ دوم، تهران: دنیای کتاب.

۲- الیاده، میرچا. (۱۳۸۶). **چشم‌اندازهای اسطوره**، ترجمه‌ی جلال ستاری، چاپ دوم، تهران: توس.

۳- بهار، مهرداد. ( ۱۳۷). **جستاری در فرهنگ ایران**، چاپ دوم، تهران: فکر روز.

۴- رزمجو، حسین. (۱۳۸۱). **قلمرو ادبیات حماسی ایران**، جلد دوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۵- رستگار فسایی، منصور. (۱۳۷۹). **اژدها در اساطیر ایران**، چاپ دوم، تهران: توس.
۶- روزنبرگ، دونا. (۱۳۸۶). **اساطیر جهان( داستان‌ها و حماسه ها)**، ترجمه‌ی عبدالحسین شریفیان، چاپ دوم، تهران: اساطیر.
۷- سرکاراتی، بهمن. (۱۳۸۵). **سایه‌های شکار شده( گزیده مقالات فارسی)**، چاپ اول، تهران: طهوری.
۸- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۹). **انواع ادبی**، چاپ چهارم، تهران: میترا.
۹- شوالیه، ژان و آلن گربران. (۱۳۸۵). **فرهنگ نمادها**، ترجمه‌ی سودابه فضایلی، جلد چهارم، چاپ اول، تهران: جیحون.
۱۰-صرفی، محمدرضا. (۱۳۸۳). «اسطوره‌ی انسان- جانور در کوش‌نامه و گرشاسب‌نامه»، **مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی کرمان**، شماره ۱۵، صص ۹۷-۱۱۳.
۱۰- صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۸۹). **حماسه‌سرایی در ایران**، چاپ نهم، تهران: امیرکبیر.
۱۲- گریمال، پیر. (۱۳۶۷). **فرهنگ اساطیر یونان و رم**، ترجمه احمد بهمنش، جلد اول، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.
۱۳- مختاری، محمد. (۱۳۶۸). **حماسه در رمز و راز ملی**، چاپ اول، تهران: قطره.
۱۴- نامعلوم. (۱۳۸۵). **تاریخ سیستان**، تصحیح ملک‌الشعرا بهار، چاپ دوم، تهران: پدیده خاور.
۱۵- ندیم، مصطفی. (۱۳۷۵). **گرشاسب در پویه‌ی ادب پارسی (اسطوره و حماسه)**، چاپ اول، شیراز: ایرا.
۱۶- واحددوست، مهوش. (۱۳۸۷). **نهادینه‌های اساطیری در شاهنامه‌ی فردوسی**، چاپ دوم، تهران: سروش.
۱۷- ویلفرد، ال. گورین و دیگران. (۱۳۷۰). **روی‌کردهای نقد ادبی**، ترجمه‌ی زهرا میهن‌خواه، چاپ دوم، تهران: اطلاعات.
۱۸- هومر. (۱۳۸۹). **اودیسه**، ترجمه‌ی سعید نفیسی، چاپ هجدهم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۸، ش۱ (پیاپی۱۶)، بهار و تابستان ۱۳۹۶

# مفهوم انسان کامل از دیدگاه شبستری در گلشن راز

**دکتر علی غفاری**
استادیار گروه ادیان و عرفان دانشگاه محقق اردبیلی، ایران.
**مسعود باوان‌پوری**
دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، ایران
**سارا زینعلی**
کارشناس ارشد گروه ادیان و عرفان دانشگاه محقق اردبیلی، ایران

## چکیده

جست‌وجوی یک انسان ایده‌ال و آرمانی و شایسته برای افراد انسانی که همه خوبی‌ها و کمالات در وجود او فعلیت یافته باشد، در میان ملل مختلف جهان سابقه ای دیرینه دارد و از آرزوهای دیرینه همه‌ی جوامع بشری به شمار می‌رود. به همین جهت تقریبا همه‌ی ادیان و مکاتب و مذاهب بشری برای انسان ارزش و منزلت بسیار والایی قائل هستند و شناسایی انسان و توجه به ابعاد گسترده‌ی وجودی او را سر لوحه‌ی شعارهای خود قرار داده‌اند. در جهان اسلام نیز موضوع انسان کامل از مباحث ریشه‌دار تاریخی محسوب می‌شود که همواره مورد نظر اندیشمندان عرصه‌ی عرفان بوده است. اهل الله معتقدند که انسان کامل آیینه تمام نمای حق و الگو و معیاری برای افراد انسانی است و آن‌گاه که حضرت حق اراده شهود ذاتی خود را کرد، با تمام اسماء و صفات در او تجلی نمود و مظهر اسم اعظم الهی و جامع جمیع اسماء و صفات شد. آن‌چه در این پژوهش موضوع سخن قرارگرفته و به عنوان هدف اصلی مورد توجه است، و با روش توصیفی بدان پرداخته می‌شود، بیان مفهوم انسان کامل از دیدگاه عارف مسلمان ایرانی شیخ محمود شبستری سراینده‌ی گلشن راز می‌باشد .

**واژگان کلیدی:** گلشن راز، شبستری، انسان کامل، حقیقت محمدیه.

---

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۳/۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۵/۱۰/۱۸
Email: masoudbavanpouri@yahoo.com

## ۱-مقدمه

در عرفان اسلامی حق متعال ذات مطلق و بی‌نیازی است که به حکم اولویت و باطنیت خود به ذات و صفات و افعال خود علم و آگاهی دارد. اما چون به حکم آخریت و ظاهریت خواست خود را در صورتی که صفات و اسمایش در آن تجلی می‌کند ببیند و اعیان اسمای خود را در وجود خارجی و در آینه‌ی غیر در نگرد و به تعبیری عین خود را رؤیت کند، نقاب از ذات مطلق مجرد به یک‌سو افکند و با تجلی دیگر یعنی فیض مقدس خود را به کسوت اسماء آراست و الله نامیده شد. الله که جامع جمیع اسماء الهی است هریک از اسماء نامتناهی خود را که طالب ظهور و عینیت بودند در مظهری از مظاهر که تنها قابلیت انعکاس یک اسم الهی را داشتند و صرفاً نمایان‌گر یک جنبه از ذات الهی بودند ظاهر ساخت و بدین ترتیب جهان یا به تعبیر ابن‌عربی "انسان کبیر" ظاهر شد. «ابن‌عربی ظاهراً نخستین کسی است که اصطلاح "الانسان الکامل" را در عرفان اسلامی وضع کرده و در آثار خود از جمله در فص آدمی به کار برده است.» (عفیفی،۱۳۷۰، ج۱، ۵۴) عرفای اسلامی معتقدند که انسان کامل همه‌ی حقایق عالم وجود در وی نهفته است و روح و جان همه موجودات عالم است که در جان‌ها نفوذ کرده و در دل‌ها رسوخ نموده است. انسان به صورت عالم اصغر است و به معنی عالم اکبر. انسان کامل، کمال مطلوبی است که برای تحقق یافتن آن تمامی خلقت درکارند و همه‌ی سیر تکامل متوجه این هدف است «انسان کامل علت غایی خلقت است. پس هر چند زماناً آخر همه به ظهور آمده در واقع بیننده نخستین او بوده است. از نظر زمانی درخت علت میوه است، اما از نظر غایی میوه علت درخت است. جوهر روح انسان الهی است. انسان که به دلیلی هبوط کرده و مهجور افتاده می‌کوشد تا مقام نخستین خود را باز یابد.» (عبدالحکیم، ۱۳۷۵، ۱۰۴)

چون خداوند خواست تا خود را بشناساند انسان کامل را آفرید و با طفیلی انسان کامل عالم را خلق نمود و عالم همان انسان تفصیل یافته است. «انسان کامل کسی است که کون جامع حقایق وجود بوده و تمثیل همه اسماء و صفات الهی و مظهر تام و تمام حق و معانی کمال الهی است. در نهایت انسان کامل یعنی انسانی که طرف تحقق کمالات الهی و مجلای صفات ذات می‌باشد و سایر اسمای کلیه و جزئیه تحت اسم او هستند. به همین دلیل تنها موجود و مخلوقی است که سزاوار مقام نیابت از حق و خلیفه الهی است و مصداق آن نیز کسی جز انبیا و اولیا نمی‌تواند باشد. انسان کامل از آن حیث که مظهر اتم حق و کون جامع است، خلیفه‌ی خدا در کل هستی به شمار می‌رود. او به عنوان روح عالم که حامل اسم اعظم است به خلافت از خدا عالم را تدبیر می‌کند.» (قیصری،۱۳۷۵، ۳۲۹) «انسان کامل وجه تعبیری حقیقت محمدیه (ص) یکی از مهم‌ترین مفاهیم باطنی در عرفان اسلامی و

به ویژه در مکتب ابن‌عربی است. از دیدگاه ابن‌عربی حقیقت محمدی صورت اعظم و جامع الهی است. مربی جمیع اعیان و مظاهر مربوط به شئون انسان کامل است و از همین‌روست که تمام عوالم اجسام و ارواح را شامل می‌گردد و چون خلافت الهی در عالم ضرورت دارد ظهور حقیقت آن در هر زمانی به اقتضای احوال لایق به اهل زمان خواهد بود. ازاین‌رو انبیا که ظهور این حقیقت هستند اختلافشان به جهت تعینات شخصی است وگرنه از جهت حقیقت باهم اتحاد دارند.» (زرین‌کوب، ۱۳۸۵: ۱۳۶)

پژوهش‌های متعددی درباره‌ی انسان کامل و موضوعات مرتبط با آن نوشته شده است که در این‌جا به طور خلاصه ذکر می‌شوند. اسدالله شکریان (۱۳۸۶) در مقاله‌ای با عنوان «علم انسان کامل» در مجله معارف عقلی شماره ۸ در مورد زمینه فهم خاست‌گاه و گستره بی‌کران علم انسان کامل به بحث پرداخته است و با طرح بحث مزاج جسمانی و روحانی آن را با علم گره زده است. محمدرضا سازمند (۱۳۸۶) در مقاله‌ای با «عنوان انسان کامل از دیدگاه امام خمینی (ره)» در مجله کوثر معارف سال سوم شماره ۳ که در آن نظری گذرا به برخی از دیدگاه‌های حکیمانه و عارفانه امام خمینی(ره) درباره انسان کامل افکنده است. عبدالله حاجی صادقی (۱۳۸۲) در مقاله‌ای با عنوان «انسان کامل در اندیشه مطهر» در مجله‌ی قبسات گزارشی از آن‌چه ایشان (شهید مطهری) در رابطه با انسان کامل در مکتب‌های مهم بیان و نقد نموده است بیان و موضع اسلام را به جویندگان کمال و سعادت واقعی ارائه کرده است. منصور معتمدی و ولی عبدی(۱۳۸۹) در مقاله‌ای با عنوان «مقایسه لوگوس مسیحیت با انسان کامل در نزد ابن عربی» در مجله‌ی مطالعات عرفانی شماره۱۱ در آن بعد از بررسی نظریات ابن‌عربی و شارحانش درباره انسان کامل و دیدگاه‌های آبای کلیسا در باب لوگوس به این نتیجه رسیده است که علی‌رغم وجود تشابهات چشم‌گیر بین دو مفهوم، مسئله تجسد لوگوس در مسیحیت، تفاوت عمیق و قابل توجهی در این زمینه به حساب می‌آید. محمد نصیری (۱۳۸۴) در مقاله‌ی «انسان کامل در عرفان اسلامی» در مجله‌ی اندیشه نوین دینی شماره ۱ با تکیه بر منابع مهم عرفانی در سه مقام و در هر مقام به نکاتی چند اشاره می‌نماید. ۱- نسبت انسان با خداوند متعال.۲-جای‌گاه انسان در نظام هستی و نسبت او با عالم. ۳-رسالت و ولایت انسان. هم‌چنین در آثار مختلف کتاب گلشن‌راز به طور جداگانه بررسی شده است. اما تاکنون مقاله‌ای در مورد انسان کامل از دیدگاه شبستری مشاهده نشده و بررسی این موضوع ضرورت اصلی نگارش این پژوهش می‌باشد. در این نوشته با روش توصیفی به بیان و توضیح عقاید شبستری در رابطه با مفهوم انسان کامل پرداخته می‌شود. سؤالاتی که پژوهش حاضر در جهت پاسخ بدان‌ها به رشته‌ی تحریر درآمده است عبارتند از: ۱- شبستری چگونه به مسألهٔ انسان کامل پرداخته

است؟۲- این عارف با چه بیانی به وصف انسان کامل پرداخته است؟

## ۲- بحث و بررسی

### ۲-۱-زندگی‌نامه شیخ محمود شبستری:

«شیخ سعدالدین محمود بن امین‌الدین عبدالکریم یحیی شبستری از عرفا و شعرای مشهور قرن هشتم هجری است که در سال ۶۸۷ ه در ایام سلطنت کی‌خاتوخان در قصبه شبستر واقع در هشت فرسخی تبریز متولد شد و در عهد سلطان محمد خدابنده و ابوسعید بهادرخان در شهر تبریز مرجع علما و فضلا بود. وی پس از کسب دانش در تبریز به مسافرت پرداخته و مصر، شام و حجاز را دیده و از علما و مشایخ این سرزمین‌ها کسب دانش توحید کرده است.

مدتی من ز عمر خویش مدید — صـرف کردم به دانش توحیـد
در سفرها به مصر و شام و حجاز — کردم ای دوست روز و شب تک و تاز
سـال و مه همچو دهر می‌گشتم — ده ده و شهر شـهر می‌گشـتم
عـلما و مشـــایخ این فـن — بس که دیـدم به هر نـواحی من
جـــمع کردم بسی کلام غریب — کـردم آن‌گه مصنفات عجیب»

(الهی اردبیلی، ۱۳۷۶، ۱۲)

هم‌چنین شبستری به کرمان مسافرت کرد و در آن‌جا تأهل اختیار کرد و در آن شهر اولادی از او به وجود آمد که جمعی از ایشان اهل قلم و اهل کمال بوده و به عنوان "خواجگان" شهرت یافته‌اند. «شبستری سرانجام به تبریز بازگشته و در سال ۷۲۰ ه در ۳۳ سالگی وفات یافته و در شبستر وسط باغچه‌ای که به گلشن معروف بوده است، در جوار مزار استادش بهاالدّین یعقوب تبریزی مدفون گردیده است.» (همان، ۱۲)

### ۲-۱-۱-اساتید شبستری:

«شمس‌الدین محمد لاهیجی شارح گلشن راز، شیخ شبستری را "امین‌الدین" نامی می‌نویسد که برخی او را تبریزی دانسته‌اند. خود شیخ محمود در مثنوی سعادت نامه از امین‌الدین یاد می‌کند:

شیخ و استاد من امین‌الدین — دادی الحق جواب‌های چنین

بعضی هم استاد او را بهاءالدین یعقوب تبریزی ذکر کرده‌اند. اما آن‌طور که از عبارات صاحب روضات‌الجنان استنباط می‌شود، می‌توان هر دوی آن‌ها را استاد شبستری دانست. درباره‌ی بهاءالدین گفته‌اند که شیخ محمود با او به زیارت بیت الله الحرام رفته و نیز وصیت کرده است که او را پایین قبر استادش بهاءالدین دفن کنند.» (لاهیجی، ۱۳۸۸، ۲۱)

دکتر زرین‌کوب حدس می‌زند که «مراد از امین‌الدین، امین‌الدین باله باشد که در تبریز در سال ۶۹۸ ه به صحبت بابا حسن بلغاری رسیده است و نیز نام مرشد شبستری با نام شاگردش امین‌الدین تبریزی که شارح گلشن‌راز هم هست خلط شده باشد.» (زرین کوب، ۱۳۸۶، ۴۱۴-۳۱۹)

**۲-۱-۲-آثار شبستری:**

آثار شبستری شامل آثار منظوم و منثور است. آثار منظوم وی شامل مثنوی گلشن‌راز و سعادت‌نامه است و آثار منثور شیخ حق الیقین، مرات المحققین و شاهد یا شاهدنامه را در برمی‌گیرد. هم‌چنین کتاب‌های دیگری نیز به شبستری نسبت داده اند. ازجمله: کنزالحقایق، زمان و مکان، رساله معراجیه، تفسیر سوره فاتحه، ازهار گلشن، مراتب‌العارفین یا مرآت‌العارفین. از آن‌جا که موضوع این پژوهش محور انسان کامل از دیدگاه شبستری در منظومه گلشن‌راز است لذا به معرفی این اثر پرداخته می‌شود.

**۲-۱-۳-گلشن‌راز:**

همان‌طور که اشاره شد یکی از مهم‌ترین آثار شبستری مثنوی گلشن‌راز است. این مثنوی در بحر هزّج مسّدس مقصور یا محذوف شامل بیش از هزار بیت است که در پاسخ سؤالات منظوم امیر حسینی هروی سروده شده است. این اثر اولین اثر منظوم شبستری است که مورد توجه فراوانی قرار گرفته است چرا که شرح های زیادی بر آن نوشته‌اند و همواره این کتاب شبستری مورد استشهاد عرفا و حکما قرار گرفته است. افکار عرفانی شبستری در اشعار گلشن‌راز او متجلی و نمایان است و شیخ محمود پس از آوردن ابیاتی به عنوان مقدمه و توضیح کار خود، به سؤالات امیر حسینی هروی پاسخ می‌دهد . شبستری ضمن پاسخ به سؤالات درباره‌ی مسائل گوناگون عرفانی - فلسفی بحث می‌کند و با بیانی دقیق و شاعرانه نظریه‌ی وحدت وجود و نتایج ثمرات آن را توضیح می‌دهد.

**۲-۲-انسان کامل مظهر حق:**

انسان کامل روح عالم است، همان‌طور که روح قوام بدن است. انسان کامل نیز به وسیله اسما الهی در عالم تصرف می‌کند و آن را اداره می‌کند «ابن عربی از الانسان الکامل گاهی با عناوین الانسان الحقیقی و الانسان الارفع و الانسان الاول اسم می‌برد آن را نایب الحق در زمین و معلم الملک در آسمان می‌خواند و کامل ترین صورتی می‌داند که آفریده شده است و موجودی اکمل از آن به وجود نیامده است و یگانه مخلوقی است که با مشاهده به عبادت حق می‌پردازد که او صورت کامل حضرت حق و آیینه جامع صفات الهی است.» (جهان‌گیری، ۱۳۷۵، ۴۴۳-۴۴۲) «مرتبه انسان کامل از حد امکان برتر و از مقام خلق بالاتر است. انسان کامل حادث ازلی است. نسبت انسان کامل به حق مثل نسبت مردمک

چشم است به چشم یعنی همان‌طور که قسمت اصلی چشم مردمک آن است همان‌گونه هم مقصود اصلی از ایجاد عالم انسان به ویژه انسان کامل است که به وسیله او اسرار الهی و معارف حقیقی ظاهر و اتصال اول به آخر حاصل و مراتب عالم باطن و ظاهرکامل می‌گردد.» (همان، ۵۰)

«معمولاً در مقام آثار صوفیه راجع به انسان تناقضی به چشم می‌خورد که آن را تعبیر کرده‌اند که انسان هیچ است و همه چیز حتی عرفای وحدت وجودی چون حلاج و بایزید که صراحتا اعلام وحدت با خدا رابیان کردند گاهاً از خویش ناچیز تر از ناچیزی که نه حرکت دارد و نه اراده سخن گفته‌اند و می‌توان گفت که اینان شخصیتی دوگانه داشته‌اند که گاهی این و گاهی آن جنبه آنان عرض وجود می‌کرده است. بر این دو جنبه معمولاً نقش و روح اطلاق می‌شود که اول جنبه دانی و دوم جنبه عالی وجود انسان است.» (عبدالحکیم، ۱۳۷۵، ۱۰۶-۱۰۵)

در گریز از این مطالب به بیان دیدگاه شیخ محمود شبستری در مورد انسان پرداخته می‌شود. تحلیل شیخ بر اساس علم الاسماء مبحث ظهور حق اساساً دیدگاهی وجود شناختی از انسان و معرفت النفس می‌باشد .

عدم آیینه عالم عکـــس و انسان　　چو چشم عکس در وی شخص پنهان

(شبستری، ۱۳۶۹، ۲۲)

از آن‌جا که عدم آیینه صور وجودی است که عکس وجود است و عالم عکس و نشانه وجود خداوند است و این عکس سبب معرفت خداوند است و انسان را چشم این عکس گفته‌اند زیرا که اسرار الهی و معارف حقیقی توسط انسان ظهور می‌یابد . در حقیقت در صورت انسانی که چشم عالم است حق است که مشاهده جمال خود می‌نماید .

تو چشم عکسی و او نور دیده است　　به دیده دیده‌ای را دیده دیده است

(شبستری، ۱۳۶۹، ۲۲)

نکته‌ی ظریفی که در این بیت به آن اشاره شده این است که حق از وجهی انسان العین است و از وجهی دیگر انسان انسان العین است چرا که عالم مسما به انسان کبیر است و انسان هم از آن جهت منتخب از بین مخلوقات است عالم است (عالم صغیر) است و همان نسبتی که حق با انسان دارد انسان هم با جهان دارد.

جهان انسان شد و انسان جهانی　　از این پاکیزه‌تر نـــبود بیانی

(شبستری، ۱۳۶۹، ۲۲)

چنان‌چه که حق در انسان ظاهر شد و دیده وی شده و با دیده‌ی خود خود را مشاهده کرد. «انسان هم در جهان پیدا شده و دیده جهان گشته و به خود خود را مفصلاً مشاهده

کرده چرا که آدم (انسان) مظهر جامع اسم الله است و مشتمل بر همه‌ی مراتب عالم است. چنان‌چه حق تعالی می‌فرماید: ما وسعنی رضی و لاسمائی و وسعنی قلب عبدالمومن التقی النقی عظمت اسرار معیت و معرفت ما در زمین سفلیات و آسمان نگنجید و در دل پاک مؤمن پرهیزکارگنجید. پس انسان آیینه‌ی خدای متعال است و عالم مرآت انسان کامل و تفصیل آن اجمال.

ز انسان گشته اسم الله هویـدا — که او آمد محیط جمله اسمـا
حقیقت‌های عالم هم سراسـر — برای کنه انسان گشته مظهر
جهان آییـنه‌ی انسان و انســان — شده آیینه‌ی رخسـار جانان
(الهی اردبیلی، ۱۳۷۶، ۸۷)

از آن‌جا که تنها چیزی که هست و حقیقت دارد فقط هستی حق است و غیر او چیزی نیست شیخ می‌فرماید :

چو نیکو بنگری در اصل این کار — همو بیننده هم دیده است و دیدار
(شبستری، ۱۳۸۸، ۴۷)

بیان شاعر این را می‌رساند که تنها هستی حق حقیقت دارد و اگر خوب بیندیشی و تفکر کنی می‌فهمی که به غیر از حق چیز دیگری نیست پس بیننده و دیده که انسان است و دیدار (تصویر و عکس) است همه یکی است یعنی همه این‌ها حق هستند و حق است که در همه چیز متجلی شده و این‌جاست که شاعر اشاره به یک حدیث قدسی دارد.

حدیث قدسی این معنی بیان کرد — فبی یسمع و بی یبصیر عیان کرد
(شبستری، ۱۳۸۸، ۴۷)

خداوند متعال در شأن بنده مؤمن می‌فرماید: «وَ ما یزال العبدُ یتقربُ إلیَّ بالنوافل حتی اُحُبه فاذا أحبَبتُهُ کنتُ سَمَعَهُ الذی یسمَعُ به و بصَرهُ الّذی یُبصُر به و یَدَهُ التی یَنطَشُ بها و رِجلاهُ التی یمشی بها» (نقل از: شاه‌داعی شیرازی، ۱۳۷۷، ۱۴۹) دیده و بیننده به حقیقت خداوند است. انسان که ترکیبی از اعضا و جوارح باشد همه‌ی آن‌ها به حق منسوب است و این انسان کامل می‌تواند به درجه‌ای برسد که در هر کاری شنیدن و دیدن و راه رفتن و ... فقط خدا را ببیند و با دید خدایی ببیند و با گوش خدایی بشنود زیرا که تجلی کامل حق است. لاهیجی در شرح این بیت می‌فرماید: «نزد عارفان، محبت حضرت حق نسبت به بنده عبارت است از تجلّی نفحات الطاف ربّانی، که از مفاتیح غیب اعیان سرچشمه می‌گیرد و محبت بنده نسبت به حق عبارت است از انجذاب سر سالک، مشتاق به تحصیل و معانی سعادت، رسیدن به حق و میل باطن، طالب به درک نتایج این حقایق.

این ســعادت هرکه را در برگرفت — خاک پایش را فلک بر ســـر گرفت

هـــر که او از خود به کلی وانرست　　نامـــدش درّی از این دریا به دست
خـود محبت فارغ از ما و من است　　هرکه او را دوست خود را دشمن است»
(لاهیجی، ۱۳۸۸، ۹۹)

بنابراین لاهیجی محبت را برای حق و بنده دو طرفه می‌داند که در این دریای بی کران محبت حق، بنده لایق، چیزی به غیر از حق نمی‌بیند و نمی‌شنود و این همان مقام فنای در حق و وصال اوست.

از آن‌جا که مجموع عالم، صورت حقیقت انسانی است شیخ می‌فرماید :

جهان را سربه‌سر در خویش می‌بین　　هر آنـــــچ آید به آخر پیش می‌بین
(شبستری، ۱۳۸۳، ۲۶)

چون مرتبه‌ی انسانی آخرین مرتبه تنزلات است و تمامی مراتب در این مرتبه‌ی انسانی مندرج شده است و حق با شهود علمی با تمام اسماء و صفات خود را در انسان مشاهده کرده است و در آخر هم در این نشئه‌ی انسانی با شهود عینی با تمام کمالات اسمایی و صفاتی مشاهده نموده است زیرا که هر کمالی که پنهان بود در این نشئه‌ی آخرین انسانی به ظهور رسید و به همین دلیل انسان در میان مظاهر کونین، آیینه تمام معانی اسماء و صفات حق است و چون خلاصه و اصل هستی بحقیقت آفرینش انسان بوده است، جناب شیخ می‌فرماید :

تو مغز عالمی زان در میـــــانی　　بدان خود را که تو جان جهانی
(شبستری، ۱۳۸۳، ۲۷)

شبستری انسان کامل را به عنوان حقیقت و مغز و زبده تمام هستی می‌داند که در مرکز عالم است و تمام مظاهر به دور وی می‌گردند زیرا که مرکز و مقصد آفرینش است .

**۲-۳-عالم صغیر و انسان کامل:**

فکر انسان خدا گونه یا انسان در مقام عالم صغیر در گلشن‌راز مطرح شده است. شبستری بحث خود را با جزئیات دقیقی استحکام می‌بخشد و با در آمیختن اصطلاحات فنی ابن عربی صدف کلمات خود را می‌شکند و چکیده‌ی نظریه شاعرانه‌اش را عرضه می-کند و آن عالم صغیر ما بعد الطبیعی را دراشعار بسیار موجز خود بیان می‌کند.

هر آن‌چه در جهان از زیر و بالاست　　مثالش در تن و جان تو پیداســـت
جهان چون توست یک شخص معین　　تو او را گشته چون جان، او تو را تن
(شبستری، ۱۳۸۸، ۸۶)

جهان به طور کلی مانند انسان یک شخص معین است و هم‌چنان که انسان دارای بدن و روح است و حیات وکمال بدن مترتب بر روح است و بدن بی‌روح همانند جماد و

بی‌جان است، عالم نیز نسبت با انسان مانند بدن است و انسان روح او. هم‌چنان که ابن‌عربی می‌فرماید: «خداوند کل عالم را نخست به صورت چیزی اجمالی آفرید ولی روح در آن نبود، هم‌چون آینه‌ای که جلایی نداشت و لازم بود که آیینه عالم جلا یابد. پس امر خداوند چنین اقتضا کرد که این آیینه جلا یابد. پس آدم اصل جلا آن آیینه و روح آن صورت گردید.» (عفیفی،۱۳۷۰، ۴۹) از آن‌جا که انسان مظهر اسم الله است جامع جمیع اسماء و صفات الهی است و به همین خاطر عالم به وجود جامع کونی انسان تشبیه شده است. هم‌چنان که روح و حقیقت همه‌ی اسماء اسم کلی الله است، روح و حقیقت عالم، انسان کامل است که مظهر اسم الله است و به همین خاطر است که می‌فرماید: جهان چون توست یک شخص معین یعنی عالم من حیث‌المجموع مانند انسان یک شخص معین است که مسما به انسان کبیر است، از جهت ظهور حقیقت انسانی در او. چون انسان دارای روح و جسم است مجموع مراتب عالم به مثابه جسم است و انسان روح او و از این جهت است که فرمود: (تو او را گشته چون جان او تو را تن ) یعنی تو که انسانی مانند جان عالمی و عالم تو را به منزله تن است و هم‌چنان که کمال و معرفت جسم توسط روح است، معرفت و شناخت عالم هم بسبب انسان است. طبق نظریه‌ی معرفت‌شناسی شبستری ، عالم بر صورت انسان وجود دارد و انسان بر صورت عالم. به سبب این تشابه، خودشناسی انسان برابر است با معرفت وی از عالم. وی حضور همه جائی انسان کامل در سراسر جهان آفرینش را ناشی از وحدت وجود می‌داند که به موجب آن وجود خداوند در جمیع اشیاء به یک اندازه دیده می‌شود.

ابن‌عربی در فصوص‌الحکم بیان می‌کند: «که انسان کامل قلبی است در جسم عالم زیرا هیچ چیز به غیر از انسان در میان موجودات نیست که بتواند خدای را در بر گیرد. انسان جز از طریق دریافت صورت خدا او را در بر نمی‌گیرد. انسان کامل مظهر تجلی حق است.» (لویزن، ۱۳۷۹، ۲۲۲)

**۲-۴-حقیقت محمدیه (ص):**

تحقق انسان کامل در دار وجود، واجب است همان‌طوری که در دار هستی هر اسمی مظهری دارد. اسم اعظم خداوند نیز مظهری دارد و مظهر آن انسان کامل است و مصداق آن حقیقت محمدی یا کلمه و نور محمدی است. حقیقت محمدی اولین حقیقت ظاهر، موجود نخستین، مبدأ ظهور عالم و به عبارتی دیگر اولین تعیّنی است که ذات احدیت پیش از هر تعیّنی با آن تعین یافته است. «حقیقت محمدی با عالم و انسان و با معرفت اهل عرفان ارتباط دارد. از حیث ارتباطش با عالم مبدأ خلق عالم است که خالق عالم پیش از هر چیزی او را آفریده و هر چیزی را نیز او آفرید و از حیث ارتباطش با انسان، صورت کامل انسان است که در نفس خود جامع جمیع حقایق وجود و خلاصه، آدم حقیقی و حقیقت

انسانیت است و از حیث ارتباطش با علوم باطن و معارف عارفان، مصدر و منبع آن علوم و آن معارف و خلاصه، مستمّد ارواح جمیع انبیا و اولیا و قطب الاقطاب است.» (جهان‌گیری، ۱۳۷۵، ۴۴۸)

بنابراین حقیقت محمدی که صورت اعظم و جامع الهی است مربی تمام اعیان و مظاهر مربوط به شئون انسان کامل است و تمام عوالم اجسام و ارواح را شامل می‌گردد و به عنوان قطب و مرکز عالم است.

شیخ محمود شبستری در گلشن‌راز به حقبقت محمدیه اشاره می‌کند و می‌فرماید :

احد در میم احمد گشت ظاهر　　درین دور اول آمد عین آخر

(شبستری، ۱۳۶۹، ۱۰)

«احد اسم ذات است به اعتبار انتنفای اعتبارات و تعیّنات در(میم) احمد که تعین محمد است و ما به الامتیاز (احمد) از احد ظاهر گشت و مظهر حقیقی احد ظاهر گشت. مظهر حقیقی احد، حقیقت احمد است و باقی موجودات مظهر حقیقت احمد هم‌چنان که حق در همه موجودات سریان دارد انسان کامل هم سریان است (میم) احمد اشاره به دایره موجودات است که مظهر حقیقت محمدی‌اند.» (الهی اردبیلی، ۱۳۷۶، ۳۵)

لاهیجی در شرح آن می‌فرماید:

از احمد تا احد یک میم فرق است　　جهانی انـــدر آن یک میم غرق است

(لاهیجی ، ۱۳۸۸، ۲۲)

در ادبیات عرفانی حرف میم در عدد چهل است، لذا مراتب موجودات هم چهل تا هستند و مجموع این مراتب مظهر حقیقت محمدی هستند. (م) احمد به این جهت است که مقام مراتب و اجزای هستی در آن ظهور کرده است نماینده و مظهر چهل مراتب هستی است. در این دور دایره هستی که اول آن‌ها عقل کل است بصورت آخر آن یعنی انسان هست و حقیقت عقل بصورت انسان کامل ظاهر گشت و اول و آخر به هم متصل شد.

بر او ختم آمده پایان این راه　　بر او منزل شده ادعوا الی الله

(شبستری، ۱۳۶۹، ۱۱)

«این بیت اشاره دارد به آیه‌ی کریمه: قل هذه سبیلی ادعوا الی الله علی بصیره. یعنی بگو ای محمد که طریق توحید ذاتی راه راست من است و خلایق را به اسم جامع الله می‌خوانم که من مظهر و عالم به بصیرت.» (الهی اردبیلی، ۱۳۷۶، ۳۵)

شبستری در این بیت اشاره به مقام خاتمیت انبیاء دارد و این مطلب را بیان می‌کند که حضرت محمد مظهر اسم الله اعظم است و مقام جامع جمیع اسما و صفات دارد و لذا دعوت آن حضرت شامل دعوت تمام انبیاست و وجود مقام انبیاء به نوعی مقدمه‌ای برای

وجود حضرت محمد (ص) بوده است و دعوت ایشان همه ختم در دعوت ایشان بوده است. به همین خاطر است که مقام ختم نبوت را دارند زیرا ادیان و نبوت همه با وجود مبارک ایشان خاتمه یافته‌اند نبوت را ظهور از آدم آمد کمالش در وجود خاتم آمد.

بـود نور نبی خورشید اعظم — گـــه از موسی پدید و گه ز آدم
اگـــر تاریخ عالم را بخوانی — مراتـــب را یکایـــک بازدانـــی
(شبستری، ۱۳۸۳، ۳۷-۳۶)

## ۳-نتیجه‌گیری

با توجه به مباحثی که در زمینه‌ی انسان کامل از دیدگاه شبستری مطرح شد به این نتیجه دست یافته می‌شود که این عارف معتقد است: انسان کامل کون جامع حقایق وجود بوده و تمثیل همه اسماء و صفات الهی و مظهر تام و تمام حق و معانی کمال مخلوقی است که سزاوار مقام نیابت از حق و خلیفه الهی را دارد و مصداق آن نیز کسی جز انبیا و اولیا نمی‌تواند باشد. از دیدگاه شبستری حقیقت انسان که مظهر تام جمیع اسماء و صفات حق است، مظهر اسم اعظم یعنی «الله» است که در تمامی اسماء تجلی می‌نماید و اعیان ثابته ممکنات از تجلی حقیقت انسان کامل در مقام علم و حضرت و احدیت ظهور پیدا می‌کنند و منشأ ظهور و علت و بروز و تحقق خارجی اعیان، حقیقت محمدیه خواهد بود. بنابراین این شاعر عارف معتقد است که انسان کامل حقیقتی ازلی است که خلاصه و تام هستی است و این روح هستی به سیمای خدا آفریده شده است که به عنوان عالم صغیر است و مناسباتی با عالم کبیر دارد و سرانجام و مقصد این روح ازلی پیوستن به منشأ و مبدأ خود یعنی ذات حق است و این به حقیقت همان رستگاری ابدی است.

## منابع


۱-قرآن کریم. ترجمه‌ی مهدی الهی قمشه‌ای، تهران: پیراسته.

۲-الهی‌اردبیلی، حسین‌بن شرف‌الدین‌عبدالحق. ( ۱۳۷۶). **شرح گلشن راز**، مقدمه و تصحیح و تعلیقات محمدرضا برزگر خالقی، عفت کرباسی، چاپ اول، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۳-جهان‌گیری، محسن. (۱۳۷۵). **محی الدین ابن عربی چهره برجسته عرفان اسلامی**، چاپ چهارم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۴-زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۵). **ارزش میراث صوفیه**، چاپ دوازدهم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

۵-ـــــــــــــــ (۱۳۸۶). **جستجو در تصوف ایران**، چاپ هشتم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
۶-شاه‌داعی شیرازی، محمود. (۱۳۷۷). **نسایم گلشن**، به کوشش پرویز عباسی‌داکانی، چاپ اول، تهران: انتشارات الهام.
۷-شبستری، شیخ محمود. (۱۳۶۹). **گلشن راز**، مقدمه صمد موحد، چاپ اول، تهران: انتشارات سیرنگ.
۸-ـــــــــــــــ (۱۳۸۳). **گلشن راز**، مقدمه امیرهوشنگ دانایی، چاپ اول، تهران: انتشارات نگاه.
۹-ـــــــــــــــ (۱۳۸۸). **گلشن راز (باغ دل)**، تصحیح، پیش‌گفتار و توضیحات از حسین محی‌الدین الهی‌قمشه‌ای، چاپ هشتم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۰-عبدالحکیم، خلیفه. (۱۳۷۵). **عرفان مولوی (با تعلیقات و اضافات)**، ترجمه‌ی احمد محمدی، احمد میرعلایی، چاپ سوم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۱-عفیفی، ابوالعلاء. (۱۳۷۰). **فصوص الحکم و التعلیقات علیه**، چاپ اول، قاهره: دارالکتب العلمیه.
۱۲-قیصری رومی، محمد داوود. (۱۳۷۵). **شرح فصوص الحکم**، به کوشش سیدجلال‌الدین آشتیانی، چاپ اول، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۳-لاهیجی، شمس‌الدین‌محمد. (۱۳۸۸). **مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن‌راز**، مقدمه و تصحیح و تعلیقات محمدرضا برزگر خالقی و عفت کرباسی، چاپ هشتم، تهران: انتشارات زوار.
۱۴-لویزن، لیونارد. (۱۳۷۹). **فراسوی ایمان و کفر شیخ محمود شبستری**، ترجمه‌ی مجدالدین کیوانی،چاپ اول، تهران: نشر مرکز.

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۸، ش۱ (پیاپی۱۶)، بهار و تابستان ۱۳۹۶

# گونه‌های روایتی در مجموعه‌ی قصّه‌های خوب برای بچّه‌های خوب اثر مهدی آذریزدی

**دکتر غلامرضا فولادی**
استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه پیام‌نور داراب، ایران
**سودابه کشاورزی**
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شیراز، ایران

## چکیده

در پژوهش حاضر به بررسی و تحلیل روایت و ویژگی‌های راوی در مجموعه‌ی قصّه‌های خوب برای بچّه‌های خوب اثر مهدی آذریزدی پرداخته می‌شود. ابتدا تعریفی از گونه‌های روایتی بر اساس نظریّات ژپ لینت ولت (Jaap Lint Volt) ارائه شده است، سپس حجم حضور گونه‌های روایتی دنیای داستان ناهمسان و انواع آن (متن نگار، کنش‌گر و بی‌طرف) و دنیای داستان همسان و انواع آن (متن نگار و کنش‌گر )، هم‌چنین روایت‌گیر و انواع آن (روایت گیر برون داستانی و روایت‌گیر درون داستانی) در قصّه‌های این مجموعه نشان داده شده است و در مرحله‌ی پایانی ویژگی‌های راوی در تمام داستان‌های مجموعه‌ی مورد نظر معرّفی شده است.

نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که آذریزدی در روایت داستان‌های کتاب مذکور به ترتیب از گونه‌ی روایتی ناهمسان متن‌نگار، گونه‌ی روایتی ناهمسان بی‌طرف، گونه‌های ترکیبی و گونه‌ی روایتی ناهمسان کنش‌گر بیش‌ترین را استفاده کرده است و بارزترین ویژگی راوی در داستان‌های مجموعه قصّه‌های خوب برای بچّه‌های خوب حضور پر رنگ راوی است که این ویژگی در آثار نویسندگان قصّه‌های قدیمی چشم‌گیر است و در داستان‌های کودکان بر جذابیّت و تأثیرگذاری می‌افزاید.

**واژگان کلیدی:** قصّه، گونه‌های روایتی، راوی، آذریزدی، کودک، نوجوان.

---

Email: darabfooladi@yahoo.com
sodabehkeshavarzi@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۴/۶/۲۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۵/۲/۲۷

## ۱- مقدمه

مهدی آذریزدی نویسنده‌ی معروف داستان‌های کودکان به سال ۱۳۰۱ در خرمشاه حومه‌ی یزد متولّد شد. از سال ۱۳۳۶ به نوشتن داستان‌های گوناگون برای کودکان و نوجوانان را پیشه‌ی خود ساخت، سبک ویژه‌ی داستان نویسی وی، از همان آغاز مورد توجّه واقع شد و به مرور زمان در ادبیّات معاصر ایران جای‌گاه برجسته‌ای یافت. هشت جلد کتاب در مجموعه‌ی قصه‌های خوب برای بچّه‌های خوب و ده جلد کتاب در مجموعه‌ی قصّه‌های تازه از کتاب‌های کهن انتشار داد. آثار دیگری نیز از وی به چاپ رسیده است از جمله ترجمه‌ای به نام گربه‌ی ناقلا و حکایت منظومی به نام شعر قند و عسل و هم‌چنین دو کتاب آموزشی به نام خود آموز عکاسی و خودآموز شطرنج، آثار وی موفقیّت‌های ارزنده‌ای برای او به ارمغان آورد. «در سال ۱۳۴۲ برنده‌ی جایزه‌ی یونسکو شد و در سال ۱۳۴۵ جایزه‌ی سلطنتی کتاب سال را برد. هم‌چنین آثاری از او از سوی شورای کتاب کودک کتاب برگزیده سال شدند.» (آذریزدی، ۱۳۸۸، ۱۱)

در این پژوهش تلاش شده است گونه‌های روایتی به کار رفته در مجموعه‌ی هشت جلدی قصّه‌های خوب برای بچّه‌های خوب بر اساس نظرات ژپ لینت ولت و ویژگی‌های بررسی و تحلیل شود؛ از این‌رو ابتدا به معرّفی گونه‌های روایتی پرداخته می‌شود.

### ۱-۱-گونه‌شناسی روایتی:

از مباحث کلیدی در بررسی داستان، بحث روایت است. «شاید بتوان روایت را در ساده‌ترین و عام‌ترین بیان، متنی دانست که در آن فردی قصّه‌ای را بیان می‌کند و قصّه‌گویی(راوی) دارد.» (اخوت، ۱۳۷۱، ۸) هر روایت از دو جزء تشکیل می‌شود: قصّه و قصّه‌گو. در اصطلاح ادبیّات «به کسی (و گاهی چیزی) که داستان را روایت می‌کند، راوی گویند. به سخن دیگر، راوی شخصیّتی است که نویسنده، حوادث داستان را از زبان او نقل می‌کند.» (داد، ۱۳۷۸، ۲۲۹)

زاویه‌ی دید موقعیّتی است که نویسنده نسبت به روایت داستان اتّخاذ می‌کند و دریچه‌ای است که پیش روی خواننده می‌گشاید تا از آن دریچه، حوادث داستان را ببیند و بخواند. در نتیجه، تمامی اجزای تشکیل دهنده‌ی این ساخت و ساز به طور غیر مستقیم ما را به سوی راوی راهنمایی می‌کنند «راوی است که اصولی را که بر پایه‌ی آن‌ها داوری‌هایی ارزشی صورت می‌گیرند، تجسّم می‌بخشد. اوست که اندیشه‌ی شخصیّت‌ها را از ما پنهان می‌دارد، یا آن‌ها را بر ما آشکار می‌کند. و به این ترتیب، تصوّر خود را از "روان‌شناسی"با ما در میان می‌گذارد. اوست که میان سخن مستقیم و نا مستقیم و سخن انتقالی، میان ترتیب تقویمی رخدادها و زمان پریشی‌ها گزینش می‌کند. بدون راوی، هیچ روایتی وجود ندارد.»

(تودورف، ۱۳۸۲، ۷۲- ۷۱)

در مورد زاویه‌ی دید یا انتخاب راوی نظرهای گوناگونی ارائه شده است: یکی از نویسندگان نوپرداز ایرانی مجموعه‌ی نظرگاه‌های موجود را در قالب پرسش‌هایی بدین شرح مطرح کرده است: «چه کسی داستان را بیان کند؟ دانای کل..؟ سوم شخص محدود (الف: سوّم شخص محدود هم ذات یا شخصیّت. ب: سوّم شخص محدود غیر هم ذات با شخصیّت؟) اوّل شخص؟.دفترچه‌ی خاطرات؟ اسناد یک بازجویی؟ گفت‌گوی بدون شرح شخصیّت‌ها؟ راوی بی‌طرف؟ سلسله‌ای از مدرک‌ها و نامه‌ها؟ یا ترکیبی از این‌ها؟» (مندنی‌پور، ۱۳۸۴، ۱۹ - ۱۸)

نویسنده با گونه‌ی روایتی که انتخاب می‌کند داستان، شخصیّت‌هایش، فضا و مکان را برای خواننده روایت می‌کند و او را در جریان همه‌ی حوادث داستان قرار می‌دهد. «انتخاب زاویه دید معمولا به عوامل متعددی وابسته است از جمله هوش نویسنده که به او کمک می‌کند تا در به‌ترین موقعیّت از جهت غلبه‌ی بر محتوا قرار گیرد.» (فرزاد، ۱۳۷۱، ۱۴۳)

ژپ لینت ولت بر این باور است که دنیای داستان غالباً از سه موقعیّت راوی، کنش‌گر و مخاطب تشکیل شده است می‌توان بررسی گونه‌شناسی(Typology) را بر روی این سه موقعیّت انجام بدهیم.

«گونه‌شناسی اگر هم چون طبقه‌بندی بر روی دلایل شکلی یا عملی در نظر گرفته شود، می‌تواند سه نوع بررسی را به دنبال بیاورد:

۱- بررسی راوی و عمل روایت کردن.

۲- بررسی تحلیل گونه‌های کنش‌گر و گونه‌های کنشی.

۳- بررسی مخاطب.» (عباسی، ۱۳۸۱، ۵۲)

در اصل گونه‌های روایتی لینت ولت نشان دهنده‌ی تداخل میدان عمل راوی و کنش‌گر است. این تقسیم‌بندی دوتایی میان راوی و کنش‌گر به لینت ولت اجازه می‌دهد که گونه‌های روایتی را به دو دسته‌ی اصلی تقسیم کند:

۱- روایت دنیای داستان ناهمسان.

۲- روایت دنیای داستان همسان.

از دیدگاه لینت ولت، روایت هنگامی روایت دنیای داستان ناهمسان است که راوی به عنوان کنش‌گر در دنیای داستان ظاهر نشود و بر عکس در روایت دنیای داستان همسان یک شخصیّت داستانی دو نقش را بر عهده می‌گیرد از یک طرف به عنوان راوی (من روایت کننده)، وظیفه‌ی روایت کردن را بر عهده دارد و از طرف دیگر هم‌چون کنش‌گر (من روایت شده) عهده دار نقش در داستان است. در ادامه به بررسی این دو گونه‌ی روایتی می‌پردازیم:

الف- روایت دنیای داستان ناهمسان به سه گونه تقسیم می‌شود:

«۱- گونه‌ی روایتی متن نگار. گونه روایتی زمانی متن نگار است که مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده بر راوی واقع شود و نه بر یکی از کنش‌گران در این حالت خواننده در جهان داستان به وسیله‌ی راوی که هم‌چون تشکیل دهنده‌ی روایت می‌باشد- هدایت می‌شود.» (همان، ۵۲ - ۵۳)

این گونه‌ی روایتی از این حیث که راوی دانای کل است و بیش از شخصیّت‌ها می‌داند شبیه کانون سازی صفر ژنت است:

«کانون سازی صفر: در روایاتی مشاهده می‌شود که راوی دانای کل بیش از شخصیّت‌ها می‌داند.» (سیمپسون، ۱۹۹۳، ۳۳)

«۲- گونه‌ی روایتی کنش‌گر. گونه‌ی روایتی زمانی کنش‌گر است که مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده بر راوی واقع نشود، درست بر عکس بر یکی از کنش‌گران واقع شود.

۳- گونه‌ی روایتی بی‌طرف. گونه‌ی روایتی زمانی بی‌طرف است که نه راوی و نه یکی از کنش‌گران مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده قرار نگیرد در این حالت راوی فقط نقش روایتی که به او تحمیل شده است را بر عهده می‌گیرد و با این عمل راوی به طور خودکار عمل تفسیر کردن را از دست می‌دهد و از ذهنیّت درونی راوی، دیگر، در این گونه‌ی روایتی اثری وجود ندارد و عمل داستان به وسیله‌ی ذهن درون‌گرای راوی یا یک کنش‌گر تصفیه نمی‌شود، بلکه به نظر می‌رسد این عمل به وسیله‌ی یک دوربین بیرونی ضبط می‌شود. قطعاً، در این گونه‌ی روایتی، راوی بعضی صحنه‌ها را به سلیقه‌ی خود انتخاب می‌کند؛ و این عمل مشکلی ایجاد نمی‌کند. راوی از درون شخصیّت داستان چیزی نمی‌گوید.» (عباسی، ۱۳۸۱، ۵۸ - ۵۶)

تفاوت گونه‌ی روایتی متن نگار و بی‌طرف در این است که در گونه‌ی روایتی متن نگار راوی به تجزیه و تحلیل و اظهار نظر در مورد شخصیّت‌ها و حوادث داستان می‌پردازد. ویژگی‌های گونه‌ی روایتی ناهمسان بی‌طرف از این حیث که راوی به ذهن شخصیّت‌ها نفوذ نمی‌کند شبیه کانون سازی برونی ژرار ژنت است:

«کانون سازی برونی: در روایاتی اتفاق می‌افتد که راوی کم‌تر از شخصیّت‌ها می‌داند. این دانش کم بدان دلیل است که راوی فقط به تجلّی ظاهری افکار و احساسات شخصیّت‌ها دسترسی دارد و نمی‌تواند در ذهن و جان شخصیّت‌ها رخنه کند. آن‌چه از این نوع کانون‌سازی حاصل می‌شود، روایتی عینیت گرا و رفتارگرایانه است.» (سیمپسون، ۱۹۹۳، ۳۳)

و از این حیث که قادر به تفسیر کردن روی‌دادها و حوادث داستانی نیست شبیه کانون

سازی صفر ژرار ژنت است.

«بی‌طرفانه وقایع و موجودات روایی را می‌بیند و گزارش می‌کند.» (همان)

ب- روایت دنیای داستان همسان. به دو گونه تقسیم می‌شود:

«۱- گونه‌ی روایتی متن نگار. گونه‌ی روایتی زمانی متن نگار است که جهان داستان از طریق "شخصیّت راوی" و نه "شخصیّت کنش‌گر" درک شود، در واقع "شخصیّت راوی" با نگاهی به عقب یا گذشته‌ی خود آن‌چه را که برایش پیش آمده روایت می‌کند.

۲- گونه‌ی روایتی کنش‌گر. گونه‌ی روایتی زمانی کنش‌گر است، که "شخصیّت راوی" با "شخصیّت کنش‌گر" کاملاً یکی شود تا بتواند دوباره گذشته‌اش را در حافظه‌اش زنده کند؛ بدین وسیله خواننده می‌تواند پرسپکتیو روایتی «شخصیّت کنش‌گر" را درک کند.» (عباسی، ۱۳۸۱، ۶۲- ۶۵)

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، هر اندازه که نویسنده راوی داناتری بر می‌گزیند- که نهایت آن راوی دانای کلّ نامحدود است- سهم خواننده در کشف زوایای گوناگون داستان کاهش می‌یابد. این فرآیند یکی از مرزهای داستان‌های سنتی با داستان‌های نو است؛ چرا که تحوّلات فرهنگی- اجتماعی دوران معاصر، همان‌گونه که از قاطعیّت و فراگیری حضور حاکمان در متن جوامع بشری کاسته است و بر میزان نقش و حضور مردمان در تصمیم‌گیری‌های اجتماعی افزوده است، در عرصه‌ی متون ادبی نیز از عرض اندام قاطعانه و همه جانبه‌ی نویسنده- راوی کاسته و بر میزان ایفای نقش مخاطبان افزوده است.

بر پایه‌ی دیدگاه ژپ لینت ولت گونه‌ی روایتی متن نگار از مجموعه‌ی روایت دنیای داستان ناهمسان، گسترده‌ترین عرصه را برای حضور و ایفای نقش راوی (نویسنده) فراهم می‌آورد و گونه‌ی روایتی دنیای داستان بی‌طرف، میدان مناسبی برای ایفای نقش شخصیّت‌های داستان رقم می‌زند و دیگر گونه‌های روایتی نیز تفاوت‌های این گونه با هم دارند.

پس از جست‌جو در منابع کتاب‌خانه‌ای و سایت‌های علمی بدین نتیجه رسیدیم که درباره‌ی گونه‌های روایتی در مجموعه‌ی قصه‌های خوب برای بچّه‌های خوب تاکنون پژوهشی انجام نشده است فقط مقاله‌ای در فصل نامه‌ی علمی- پژوهشی پژوهش زبان و ادبیّات فارسی با عنوان گونه‌های روایتی در مجموعه‌ی داستانی قصه‌های تازه از کتاب‌های کهن از یوسف نیکروز و سودابه کشاورزی (۱۳۹۳) چاپ گردیده است.

## ۲- بحث و بررسی

### ۲-۱- انواع گونه‌های روایتی:

### ۲-۱-۱-گونه‌ی روایتی دنیای داستان ناهمسان متن‌نگار:

داستانکبوتر جهان‌گرد با زاویه‌ی دید سوّم شخص مفرد و راوی دانای کلّ نامحدود روایت شده است خلاصه‌ی داستان به شرح زیر است:

دو کبوتر به اسم بازنده و نوازنده با هم دوست بودند و روزگاری خوش با هم می‌گذراندند بعد از مدّتی بازنده تصمیم گرفت به اطراف جهان سفر کند. امّا نوازنده به او گفت: همه جای دنیا یک جور است ممکن است در جای دیگر دوستان خوب پیدا نکنی. ولی بازنده به حرف او توجّهی نکرد و شادی‌کنان رو به سوی کوهستان سبز حرکت کرد طولی نکشید که هوا طوفانی شد و چون پناه‌گاهی برای حفظ خود از سرما پیدا نکرد از سفر خود پشیمان شد ناگهان شاهین و عقابی حمله کنان به سمت او آمدند عقاب و شاهین با هم درگیر شدند و بازنده توانست فرار کرد صبح روز بعد کبوتری چاق و چله دید که مشغول دانه خوردن بود بازنده هم نزد او رفت و مشغول دانه خوردن شد و به دام افتاد و فهمید که کبوتر غریبه او را فریب داد چون دام پوسیده بود توانست خود را نجات بدهد و یک راست به سمت وطن خود رفت در راه برای رفع خستگی بر دیوار خرابه‌انشست در همین حال کودکی با تیر و کمان او را نشانه گرفت و سنگ‌ریزه‌ای به او خورد و در چاه افتاد سپس به یاد حرف‌های نوازنده افتاد و به سمت وطن خود رفت. (ر.ک.آذریزدی، ۱۳۸۸، ج۱، ۲۶-۱۹)

گونه‌ی روایتی داستان کبوتر جهان‌گرد بر اساس نظریّات ولت، روایت دنیای داستان ناهمسان از نوع متن نگار است؛ زیرا راوی جزء کنش‌گران داستان نیست و خواننده را فقط از مکان‌هایی که یک شخصیّت در آن جا حضور دارد، باخبر نمی‌کند؛ بلکه به ذهن شخصیّت‌های فرعی و مکان‌هایی که در آن حضور دارند نیز سرک می‌کشد و آن‌چه در آن‌جا می‌گذرد را برای خواننده بازگو می‌کند. در نمونه‌ی زیر دوربین روایت‌گری راوی به ذهن بازنده-شخصیّت اصلی- سرک کشیده و خواننده را از افکار او باخبر می‌کند:

«بازنده از حرف‌های کبوتر غریبه فهمید که از او بوی خیر نمی‌آید ولی با خود گفت: با همه‌ی این‌ها ناامید نباید شد و بی‌کار نباید نشست.» (آذریزدی، ۱۳۸۸، ج۱، ۲۵)

راوی در نمونه‌ی بالا ابتدا با فعل"فهمید" آن‌چه در ذهن بازنده گذشته بازتاب داده است. سپس با فعل"با خود گفت"تک‌گویی درونی بازنده را نقل می‌کند. راوی علاوه بر این که به ذهن شخصیّت اصلی (بازنده) سرک می‌کشد به ذهن شخصیّت فرعی؛ یعنی عقاب نیز سرک می‌کشد:

«باری، عقاب زودتر از شاهین نزدیک شاخه‌ی کبوتر رسید و چند بار دور آن درخت پرواز کرد. گویا اول با خود می‌گفت این کبوتر ضعیف لقمه‌ی کوچکی است و لیاقت مرا ندارد، و به خود جواب می‌داد: هر چه باشد برای صبحانه‌ام کافی است.» (همان، ۲۳)

در نمونه‌ی بالا راوی با بیان تک‌گویی درونی عقاب ابتدا خواننده را از ویژگی درونی او؛ یعنی مغرور بودن و سپس از برنامه‌اش برای آینده (شکار کبوتر) آگاه می‌کند.

استفاده از این گونه‌ی روایتی از این حیث که دوربین روایت‌گری راوی صرفاً هم‌راه با یک شخصیّت نیست و خواننده را از اتّفاقاتی که در تمام مکان‌های داستانی می‌افتد، آگاه می‌کند و خود نیز به تجزیه و تحلیل در مورد روی‌دادها و شخصیّت‌های داستان می‌پردازد مخاطب را دچار سر درگمی و خستگی ناشی از پیچیدگی نمی‌کند.

**۲-۱-۲- گونه‌ی روایتی دنیای داستان ناهمسان کنش‌گر:**

زاویه‌ی دید در داستان یک قطره عسل سوّم شخص مفرد و دانای کلّ محدود است و خلاصه‌ی داستان به شرح زیر است:

مرد شکارچی‌ای با سگ خود به شکار رفت در شکاف سنگی عسل کوهی پیدا کرد. عسل را به شهر آورد تا آن را به دکّان بقّالی بفروشد در دکان قطره‌ای عسل به زمین ریخت راسوی بقّال دوید تا آن را بخورد سگ شکارچی به طرف راسو حمله کرد و گردن او را گاز گرفت بقّال چون راسوی خود را دوست داشت از حمله‌ی سگ عصبانی شد و با چوب بر سر سگ کوبید و سگ بیهوش افتاد مرد شکارچی هم عصبانی شد و کوزه‌ی عسل را بر سر بقّال زد و مرد بقّال از هوش رفت و مردم بازار این صحنه را که دیدند به شکارچی حمله کردند و او را کتک زدند مرد شکارچی نیز کارد شکاری خود را در آورد و چند نفر را زخمی کرد در این حال پاسبان‌ها سر رسیدند و مرد شکارچی و چند نفر از بازاریان را نزد داروغه برد داروغه هم وقتی شنید مرد بقّال زنده است همه را نزد قاضی فرستاد قاضی همه را به خاطر این که خودشان خواستند عدالت را اجرا کنند مقصّر دانست و گناه همه را بی‌سوادی و وظیفه نشناسی دانست. (ر.ک.آذریزدی، ۱۳۸۸، ج۳، ۷۸-۷۵)

گونه‌ی روایتی داستان یک قطره عسل بر اساس نظریّات ولت، روایت دنیای داستان ناهمسان از نوع کنش‌گر است؛ زیرا راوی، شخصیّت داستانی نیست و دوربین روایت‌گری وی صرفاً با شخصیّت اصلی(شکارچی) هم‌راه است و فقط به ذهن این شخصیّت نفوذ می‌کند هم‌چنین مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده، شکارچی است:

«مرد شکارچی از دیدن این وضع بسیار خوشحال شد و با خود گفت: اگر هیچ کس دیگر گذارش به این‌جا نیفتد تا مدتی از زحمت شکار راحت می‌شوم و هر روز می‌آیم قدری از این عسل به شهر می‌برم و می‌فروشم و با آن زندگی می‌کنم.» (آذریزدی، ۱۳۸۸، ج۳، ۷۵)

در نمونه‌ی بالا راوی با ذکر تک‌گویی درونی شکارچی خواننده را از برنامه‌ی او برای آینده باخبر می‌کند تک‌گویی درونی به شیوه‌ی مستقیم بیان شده است چون ضمایر و

شناسه‌ها به صورت اوّل شخص مفرد است و شکارچی محور رابطه‌ها قرار گرفته است نه راوی.

**۲-۱-۳-گونه‌ی روایتی دنیای داستان ناهمسان بی‌طرف:**

در این قسمت داستان دندان سفید بررسی می‌شود ابتدا خلاصه‌ی آن بیان می‌شود:

حضرت عیسی با یاران خود لاشه‌ی سگ مرده‌ای را دید حضرت به آن‌ها گفت درباره‌ی این سگ چه فکر می‌کنید؟ هر کدام عیبی از سگ گرفتند ولی حضرت عیسی گفت حیوان باوفایی بود، خوب پاسبانی می‌کرد و چه دندان‌های سفیدی دارد با هر چه روبرو می‌شوید خوبی‌هایش را نیز ببینید. (ر.ک.آذریزدی، ۱۳۸۸، ج۶، ۱۴)

گونه‌ی روایتی در داستان دندان سفید دنیای داستان ناهمسان است؛ زیرا راوی برون داستانی است و جزء شخصیّت‌های داستانی نیست و هم‌چنین دروبین روایت‌گری وی به ذهن شخصیّت‌ها سرک نکشیده و فقط آن‌چه را دیده و شنینده بازگو کرده است و به اظهار نظر درباره‌ی شخصیّت‌ها و روی‌دادهای داستان نپرداخته است:

«یک روز حضرت عیسی علیه السلام با چند نفر از هم‌راهان از راهی می‌گذشت و به جایی رسیدند که لاشه‌ی سگ مرده‌یی افتاده بود. حضرت عیسی لحظه‌یی آن‌جا ایستاد و به هم‌راهان گفت: درباره‌ی این، چه فکر می‌کنید؟ هم‌راهان یک‌دیگر را نگاه کردند و نمی‌دانستند که منظور حضرت عیسی چیست. یکی جواب داد: لاشه‌ی سگی است که مرده است. یکی گفت: و چه بوی بدی دارد. یکی گفت: و چه منظره‌ی ناراحت کننده‌یی. دیگری گفت: و چقدر کثیف است.» (آذریزدی، ۱۳۸۸، ج۶، ۱۴)

در این گونه‌ی روایتی چون راوی قدرت تجزیه و تحلیل و اظهار نظر در مورد روی‌دادها و شخصیّت‌های داستان را ندارد خواننده در ذهن خود برای قضاوت و جهت‌گیری نسبت به روی‌دادها و شخصیّت‌های داستان دچار چالش می‌شود همین حس کنجکاوی مخاطب را بر می‌انگیزد و آذر یزدی هم داستان خود را به گونه‌ای روایت می‌کند که خواننده اطلاعات لازم را داشته باشد و پس از تفکّر به نتیجه‌ای برسد؛ بنابراین حسّ کنجکاوی مخاطب را ارضا می‌کند. با توجّه به این که یکی از مهمّ‌ترین ویژگی‌های کودکان و نوجوانان کنجکاوی و میل شدید آن‌ها به دانستن است این گونه‌ی روایتی در صورتی که خواننده بتواند به نتیجه‌ای دست یابد بسیار سودمند است.

**۲-۱-۴-ترکیبی از چند گونه‌ی روایتی:**

داستان زبان حیوانات از ترکیب چند گونه روایت می‌شود خلاصه‌ی داستان به شرح زیر است:

روزی مردی از حضرت موسی خواست زبان حیوانات را به او بیاموزد تا از سخنان آن‌ها

عبرت بگیرم حضرت موسی به او گفت این آرزوی درستی نیست ممکن است برایت ضرر داشته باشد. امّا مرد قبول نکرد و حضرت موسی نیز خواسته‌ی او را برآورده کرد، یک روز مرد در حیاط خانه‌اش به گفت‌وگوی خروس و سگ گوش می‌داد شنید که خروس گفت: فردا اسب خواجه سقط می‌شود. خواجه فوراً اسبش را فروخت و روز بعد شنید که خروس گفت: «قرار بود ضرری به مال خواجه برسد ولی جلوی ضرر را گرفت و اسبش را فروخت ولی فردا خرش می‌میرد. خواجه باز زرنگی کرد و قبل از این که خرش بمیرد آن را به کسی فروخت و روز بعد شنید که خروس به سگ می‌گفت: فردا چهار گوسفند خواجه خواهد مرد. خواجه همین که این را شنید چهار گوسفند را فروخت و خوش‌حال بود که زبان حیوانات باعث شده است سود بسیاری ببرد. روز بعد شنید که خروس می‌گفت: فردا خواجه خودش می‌میرد. خواجه ترسید و به سراغ حضرت موسی رفت و همه چیز را به او گفت حضرت موسی گفت: «خدا می‌خواسته به اموال تو ضرری برساند که بلا گردان خودت باشد ولی خودت نگذاشتی حالا اگر بروی و پول یکی از چیزهایی که فروخته‌ای به خریدار برگردانی ممکن است نمیری. خواجه به سراغ هر کدام از خریدارها که می‌رفت راضی نمی‌شدند از او برای جبران خسارتی که به آن‌ها زده است پول بگیرند چون آن حیوانات به نحوی بلا گردان آن‌ها شده بودند ناچار همان روز که خروس گفته بود خواجه مرد. (ر.ک.آذر یزدی، ۱۳۸۸، ج۴، ۹۱-۸۴)

این داستان از جمله داستان‌هایی است که در آن از شیوه‌ی داستان در داستان استفاده شده است. گونه‌ی روایتی در داستان اصلی با اپیزودهای موجود در آن متفاوت است. زاویه‌ی دید در ابتدا سوّم شخص مفرد از نوع محدود است و با توجّه به نظریّات ولت، روایت دنیای داستان ناهمسان از نوع کنش‌گر است راوی در داستان به عنوان شخصیّت داستانی حضور ندارد و اطلاعات او محدود است به آن‌چه در ذهن شخصیّت اصلی(خواجه) می‌گذرد و مکان‌هایی که در آن‌جا حضور دارد. در نمونه‌ی زیر راوی با بیان تک گویی درونی خواجه، خواننده را از افکار او آگاه می‌کند:

«خواجه این را شنید و با خود گفت: عجب! پس اسب من بناست بمیرد؟ خوب شد این را فهمیدم، دانستن زبان حیوانات اینش خوب است. فوری مهتر را صدا زد و گفت: این اسب را ببر میدان و به هر قیمتی که خرید ند بفروش.» (آذر یزدی، ۱۳۸۸، ج۴، ۸۶)

سپس زاویه‌ی دید از سوّم شخص مفرد به اوّل شخص مفرد؛ یعنی یونس تغییر یافته است. در این قسمت از داستان، روایت داستان، دنیای داستان همسان است یونس دو نقش به عهده دارد از یک طرف به عنوان راوی وظیفه روایت کردن داستان را بر دوش گرفته و از طرف دیگر هم‌چون کنش‌گران عهده دار نقش در داستان است روایت دنیای

داستان همسان از نوع متن نگار است در حقیقت یونس(شخصیت- راوی) با نگاهی به عقب روایت‌گر اتفاقاتی است که در گذشته برایش روی داده است. و بین شخصیت- راوی و شخصیت- کنش‌گر در بعد زمانی و بعد روایتی فاصله‌ای وجود دارد.

«یونس گفت: ممکن نیست پول را پس بگیرم، من همین‌طور که شده خیلی راضی هستم و خوش‌حال هستم، می‌دانی؟ من با یک نفر اختلاف داشتم و می‌خواستم این چهار تا گوسفند را به خانه قاضی ببرم و رشوه بدهم تا حق را به من بدهد و چون گوسفندها همان روز مردند این کار را نکردم. بعد شنیدم که قاضی دستور داده بود که هر کس رشوه به خانه او ببرد او را بگیرند و در زندان بیندازند. این ضرر کوچک مرا از دردسر بزرگ‌تر نجات داد و برای من این معامله، معامله خوبی بود، پولت هم مال خودت، من درس عبرتی که گرفتم از صد تا گوسفند و هزار سکه پول بیش‌تر قیمت داشت.» (همان، ۸۹)

بر این اساس که راوی اوّل شخص است باید به دنبال جفت مکمل او؛ یعنی روایت‌گیر باشیم مفهوم روایت‌گیر را نخستین بار ژرار ژنت مطرح کرد و سپس جرالد برینس آن را بسط داد، روایت‌گیر متفاوت از خواننده است و تزوتان تودروف(Tzvetan Tororov) در باب اهمیّت روایت‌گیر می‌گوید: «به محض این‌که راوی (در معنای وسیع کلمه) یک کتاب را باز شناسیم، باید وجود جفت مکمل آن را نیز دریابیم و او کسی است که سخن گفته شده خطاب به اوست و ما امروز او را روایت‌گیر می‌نامیم. روایت‌گیر خواننده‌ی واقعی نیست؛ هم‌چنان که راوی نیز نویسنده نیست. بررسی روایت‌گیر همان اندازه برای شناخت روایت ضروری است که بررسی راوی.» (تودروف، ۱۳۷۹، ۷۴)

کالر جاناتان(Kaler Janatan) در کتاب نظریه‌ی ادبی روایت‌گیر را روایت نیوش نامیده است: «چه کسی با چه کسی حرف می‌زند؟ نویسنده متنی خلق می‌کند که خوانندگان آن را می‌خوانند. خوانندگان با خواندن متن راوی صدای سخن‌گو را استنتاج می‌کنند. راوی خطاب به شنوندگانی سخن می‌گوید که گاه تلویحاً القاء یا در ذهن ساخته می‌شوند و گاه به صراحت مشخص می‌شوند (بویژه در داستان در داستان که در آن یک شخصیّت راوی می‌شود و داستان درون داستان را برای شخصیّت‌های دیگر می‌گوید) مخاطبان راوی را اغلب روایت نیوش می‌نامند.» (جاناتان، ۱۳۸۲، ۱۱۷)

موقعیّت و سطح مشارکت روایت‌گیر در داستان ممکن است به دو صورت باشد: «روایت ممکن است دارای روایت‌گیر برون داستانی یا روایت‌گیر درون داستانی باشد.» (کنان، ۲۰۰۲، ۱۰۵)

در روایتی که خطاب به روایت‌گیر برون داستانی گفته می‌شود به عنوان شخصیّت مشارکت ندارد، بلکه صرفاً گیرنده و شنونده‌ی آن است.

روایت‌گیر درون داستانی، روایت‌گیری است که خود در بطن روایتی که خطاب به او گفته می‌شود، مشارکت دارد. از این‌رو چنین کسی نقش روایت‌گیر شخصیّت را بر عهده دارد و درگیر رخ‌دادهای داستان است. روایت‌گیر روایت یونس، خواجه است که روایت را راوی درون داستانی می‌شنود و از نوع برون داستانی است؛ زیرا در روایتی که یونس بیان می‌کند شخصیّت داستانی نیست و صرفاً گیرنده و شنونده‌ی آن است؛ اگرچه در کلیّت متن به عنوان شخصیّت اصلی نقش بر عهده دارد.

بعد از روایت یونس زاویه‌ی دید دوباره به سوّم شخص مفرد از نوع نا محدود تغییر می‌یابد روایت داستان بر اساس نظریّات ولت، روایت دنیای داستان نا همسان از نوع کنش‌گر است؛ زیرا دوربین روایت‌گری راوی فقط به ذهن خواجه سرک می‌کشد و خواننده را از افکار او آگاه می‌کند:

«خواجه دید این‌جا تیرش به سنگ خورد، فوری بر گشت و از مه‌تر پرسید: «بگو ببینم، پریروز خر را به کی فروختی؟» گفت: به الیاس. خواجه فوری آمد به خانه الیاس.» (آذریزدی، ۱۳۸۸، ج۴، ۸۹)

در جمله‌ی«خواجه دید این‌جا تیرش به سنگ خورد» راوی به ذهن شخصیّت اصلی(خواجه) سرک کشیده و خواننده را از آن‌چه در ذهن او گذشته، با خبر کرده است.

سپس روایت جدیدی آغاز می‌شود و زاویه‌ی دید به اوّل شخص مفرد؛ یعنی الیاس تغییر می‌یابد روایت داستان بر اساس نظریّات ولت، روایت دنیای داستان همسان است؛ زیرا راوی خود شخصیّت داستانی است و از گونه‌ی روایتی متن نگار است شخصیّت-راوی با شخصیّت-کنش‌گر در هنگام روایت داستان از نظر بعد زمانی و روایی با هم متفاوت هستند:

«الیاس گفت:«ممکن نیست پول را پس بگیرم، من همین‌طور که شده راضی هستم، می‌دانی؟ من آن خر را برای این خریدم که از نداشتن خر خیلی غصه می‌خوردم و چند تا از رفقا که خر داشتند می‌خواستند پریشب سوار شوند بروند سفر و من چون خر نداشتم نمی‌توانستم با آن‌ها هم‌راه باشم و خیلی ناراحت بودم تا این‌که پریروز صبح خر تو را خریدم و به دوستان خبر دادم که من هم می‌آیم ولی ظهر خر حالش به هم خورد و جابجا افتاد و مرد، ناچار به دوستان خبر دادم که نمی‌آیم و خیلی غصه‌دار شدم ولی آن‌ها رفتند و شب در بیابان به یک گله گرگ هار خوردند و گرگ‌ها خرهایشان را پاره پاره کردند و خودشان را هم زخمی کردند و آن‌ها حالا در مریض‌خانه افتاده‌اند. آن وقت من خدا را شکر کردم که خر من زودتر مرد بلا گردان جان من شد وگرنه من هم مانند رفقا زخمی شده بودم.» (همان، ۸۹-۹۰)

سپس زاویه‌ی دید به سوّم شخص مفرد از نوع محدود تغییر یافته است روایت داستان

بر اساس نظریّات ولت، روایت دنیای داستان ناهمسان از نوع کنش‌گر است راوی از افکار و ذهنیّات خواجه باخبر است در نمونه‌ی زیر راوی تک‌گویی درونی خواجه را به شیوه‌ی غیر مستقیم بیان کرده است:

«خواجه دید این‌جا هم کارش درست نشد. فوری از مهتر خود سراغ خریدار اسب را گرفت و به خانه ابراهیم خریدار اسب رفت .» (همان، ۹۰)

زاویه‌ی دید خیلی سریع از سوّم شخص مفرد به اوّل شخص مفرد؛ یعنی ابراهیم تغییر می‌یابد روایت داستان بر اساس نظریّات ولت، روایت دنیای داستان همسان متن نگار است؛ زیرا راوی(ابراهیم) شخصیّت داستانی است و شخصیّت-راوی با شخصیّت-کنش‌گر از نظر بعد زمانی و روایی یکسان نیستند:

«ابراهیم گفت: ممکن نیست پولش را پس بگیرم چون‌که مردن این اسب برای من خیلی فایده داشت و من همین‌طور که شد راضی هستم. می‌دانی؟ من آن روز یک کار فوری در یک ده‌کده داشتم و یک هم‌سفر هم پیدا کرده بودم که اسب داشت. گفتم من هم اسبی می‌خرم و هم‌راه او می‌روم، رفتم میدان و چون این اسب را ارزان‌تر می‌دادند خریدم و ساعتی بعد اسب به نفس نفس افتاد و جان داد. این بود که من دلم بد شد و از آن سفر صرف نظر کردم و بعد شنیدم که رفیقم همان روز حرکت کرده و در بیابان گیر دزدان راهزن افتاده و اسبش را گرفته‌اند و خودش را تا سر حد مرگ کتک زده‌اند و حالش خیلی بد است. این بود که خدا را شکر کردم که مردن آن اسب باعث شد من از آن سفر صرف نظر کنم.» (همان)

روایت‌گیر در روایت ابراهیم و در روایت الیاس، شخصیّت اصلی داستان(خواجه) است و از نوع برون داستانی است؛ زیرا در داستان‌هایی که ابراهیم و الیاس روایت می‌کنند شخصیّت داستانی نیست.

بعد از روایت ابراهیم زاویه‌ی دید خیلی سریع به سوّم شخص مفرد از نوع نا محدود تغییر یافته است و گونه‌ی روایتی ناهمسان بی‌طرف است؛ زیرا راوی شخصیّت داستانی نیست و به ذهن شخصیّت‌ها سرک نمی‌کشد و به تجزیه و تحلیل و اظهار نظر درباره روی‌دادها نمی‌پردازد:

«خواجه گفت: ای رفیق عزیز، حالا که کار تو به خیر گذشته بیا و پول اسب را از من پس بگیر چون‌که من بخاطر فروختن آن اسب مردنی پشیمانم و به بلایی گرفتار شده‌ام که تو می‌توانی مرا نجات بدهی.» (همان)

«خواجه از این‌جا هم مأیوس شد و با خود گفت: بازهم پیش موسی بروم و چاره‌ای بکنم، این مردم با آن‌که زبان حیوانات را نمی‌دانند از من عاقل‌ترند و از کارهای خود شان

عبرت می‌گیرند، ای کاش من هم زبان حیوانات را می‌دانستم.» (همان، ۹۱)

نمونه‌ی دیگر گونه‌ی روایتی ترکیبی داستان "امانتداری" و "حکم قاضی" است.

بعد از ذکر این نمونه‌ها نتایج حاصل از بررسی گونه‌های روایتی در مجموعه‌ی داستانی قصّه‌های خوب برای بچّه‌های خوب به شرح ذیل ارائه می‌شود:

به ترتیب گونه‌ی روایتی ناهمسان متن نگار در ۱۹۱ داستان، ناهمسان بی‌طرف در ۷۳ داستان، گونه‌های ترکیبی در ۳۰ داستان و ناهمسان کنش‌گر در ۵ داستان بیش‌ترین کاربرد را داشته‌اند. بسامد بالای گونه‌ی روایتی ناهمسان متن نگار بر جذابیّت داستان برای مخاطب کودک می‌افزاید «در قصه‌ی کودکان و به ویژه در گروه‌های پایین‌تر، زاویه‌ی دید سوّم شخص و وجود دانای کل، حالت قصه‌گویی را برای کودک تداعی کند که برای او بسیار دل‌انگیز است.» (سرمشقی، ۱۳۸۶، ۱۷۲)

وجود دانای کلّ به دلیل خاصیّت تحلیل‌گری‌اش به شخصیّت پردازی داستان‌های کودکان نیز کمک می‌کند؛ زیرا با تحلیل یا بیان افکار درونی آن‌ها شناخت شخصیّت‌های داستان را آسان می‌کند «در قصّه‌ی کودک، داستان باید براساس شخصیّت‌های روشن و زود آشنا تکوین یابد.» (همان) گاه نیز نویسنده برای انتقال مؤثر پیام‌های اخلاقی و تربیتی از این گونه‌ی روایتی استفاده می‌کند؛ زیرا به دلیل همه چیزدانی و تحلیل گری امکانات بیش‌تری برای انتقال مفاهیم و پیام‌های اخلاقی و تربیتی وجود دارد.

آذریزدی از گونه‌ی ناهمسان بی‌طرف در داستان‌هایی استفاده کرده است که شناخت شخصیّت‌ها و دریافت پیام داستانی برای مخاطب کودک دشوار و دیریاب نباشد؛ به عبارتی نویسنده در چنین داستان‌هایی شرایطی مهیا کرده تا کودک پس از تفکر به نتیجه‌ای درست برسد.

**۲-۲- ویژگی راوی در مجموعه‌ی داستانی قصّه‌های خوب برای بچّه‌های خوب:**

راوی در مجموعه‌ی قصّه‌های خوب برای بچه‌های خوب ویژگی‌های متعددی دارد که از میان آن‌ها به چند ویژگی اشاره می‌شود:

**۲-۲-۱-تأثیر مستقیم راوی بر احساس خواننده:**

راوی با انتخاب کلمات و صفات فراوان احساس و تحلیل خود نسبت به حوادث و شخصیت‌ها را به خواننده منتقل می‌نماید و به این ترتیب اوست که احساسات و داوری‌های خواننده را نسبت به شخصیّت‌ها و پندار و گفتار و کردار آن‌ها شکل می‌دهد و جای‌گاه هر یک از شخصیّت‌ها و حوادث را نزد خواننده تعیین می‌کند؛ مثلاً در داستان کودک دانا در ابتدای داستان درباره‌ی رامان چنین می‌گوید:

«در زمان قدیم در هندوستان کودکی بود به نام رامان که خیلی با هوش و زیرک بود و

دائم در فکر چیز یاد گرفتن بود.» (آذریزدی، ۱۳۸۸، ج۶، ۶۷)

در داستان شغال سیاست مدار و شیر و آب در ابتدای داستان راوی در قضاوت و داوری خواننده نسبت به شخصیّت‌ها دخالت کرده است.

**۲-۲-۲-راوی دانای کل، خواننده را زودتر از جریان داستان از آینده باخبر می‌کند:**

این‌که داستان‌نویس یا داستان سرا وقایع آینده‌ی قصّه و یا سرانجام و پایان قصّه را در آغاز بر ملا کند، در ادبیّات کهن ما نه تنها ضعف شمرده نمی‌شده است که حتّی آن را در زمره‌ی صنایع بدیعی با نام براعت استهلال گنجانده‌اند. این فرآیند در میان داستان نویسندگان امروز گاهی ضعف شمرده شده است و گاهی آن را بخشی از ویژگی‌های داستان دانسته‌اند. در مجموعه‌ی داستانی قصّه‌های خوب برای بچّه‌های خوب این ویژگی دیده می‌شود.

«هر گونه انحراف در ترتیب ارائه متن نسبت به ترتیب وقوع حوادث در داستان"تا بهنگامی" (Anachrony) خوانده می‌شود. به عبارت دیگر نا بهنگامی قسمتی از متن است که زودتر یا دیرتر از موقعیّت طبیعی آن در توالی واقعه آمده است.» (افخمی،۱۳۸۲، ۶۲- ۶۱)

راوی از نابهنگامی از نوع تقّدم استفاده کرده است. «تقّدم، حرکت نابهنگام به زمان آینده است یعنی واقعه‌ای که بعداً قرار است بیان شود، در روایت قبل از زمان خود بیاید.» (همان، ۶۲)

البته گاهی آینده‌نگری در اوسط داستان رخ می‌دهد. برودل آینده‌نگری یا حرکت نابهنگام به زمان آینده را عامل ایجاد تعلیق می‌داند «با حرکت به سوی آینده در پیرنگ (آینده‌نگر یا پیش نگاه) به ناچار این پرسش مطرح می‌شود که آیا تصورات شخصیّت x در مورد آینده حقیقت دارد؟.» (برودل، ۱۳۸۰، ۱۶۲)

تولان به خصلتی دوگانه برای آینده‌نگرها اعتقاد دارد وی معتقد است «آینده‌نگرها تعلیق را از میان می‌برند. چرا که آینده‌نگرها پیش آمدهای آتی را پیش از آن که ضرورت گاه‌شمارانه داستان نقل آن‌ها را اقتضا کند بر خواننده آشکار می‌سازد. از سویی دیگر آینده‌نگرها نوع متفاوتی از تحیّر و سردرگمی را مطرح می‌کنند، خواننده دائماً در تحیّر به سرمی‌برد که چگونه شخصیّت‌ها و رخدادها از موقعیّت کنونیِ خود به موقعیّت آتی و دور دستی که پیش‌تر بدان اشاره شده بود، پر می‌کشند؛ و دائماً در فکر طرح نقشه‌ای است تا از این وقایع (حد فاصل میان زمان حال و آینده) سر در بیاورد.» (تولان، ۱۳۸۳، ۱۲۹)

در داستان سؤال پیچ راوی می‌خواهد داستان مربوط به یحیی بن اکثم که نسبت به مقام علمی امام جواد(ع) و امام هادی(ع) حسادت می‌ورزیده را بیان کند ولی قبل از آغاز

داستان برندگان میدان؛ یعنی امام جواد(ع) و امام هادی(ع) را به خواننده لو می‌دهد:

«یحیی بن اکثم از زمان مأمون تا متوکل قاضی بغداد بود تا این‌که متوکل او را عزل کرد. یحیی در تمام این مدت نسبت به مقام علمی امام جواد و امام هادی علیهم السلام حسادت می‌ورزید و خیلی میل داشت که فرصتی پیدا کند. با این‌که بیچاره همیشه ناکام می‌شد باز هم به هر بهانه‌ای یک مشت سؤال بغرنج در آستین داشت که در وقت مناسب یاران امام را سؤال پیچ کند.» (آذریزدی، ۱۳۸۸، ج۸، ۱۸۴)

**۲-۲-۳-حضور آشکار راوی دانای کل در روایت دارد:**

راوی داستان «سیخ کبریت» که سوّم شخص مفرد محدود است نظرات و تحلیل‌های خود را در مورد حوادث و روی‌دادهای داستان بیان می‌کند:

«چون در حمام پولی داده و گرفته نمی‌شد دیگر حمام ده استاد و کارگر و دنگ و فنگ نداشت. همین که آب گرم داشت دیگر کار مردم رو به راه بود. هر کسی لنگ و قطیفه را خودش هم‌راه می‌برد و رختکن حمام هم مراقبت لازم نداشت زیرا مردم همه دین‌دار و با خدا بودند و هرگز کسی به لباس و اثاث دیگران کاری نداشت. و چه خوش است زندگی وقتی همه درست‌کار باشند و بدانند حتی وقتی هیچ‌کس مراقب نیست هیچ‌کس مال دیگری را نمی‌برد، و آن‌جا این‌طور بود.» (همان، ج۸، ۱۰۲)

**۲-۲-۴-راوی نقّال و روایت گزارشی**

حضور پر رنگ راوی در بعضی موارد خارج از چارچوب روی‌دادها و حوادث داستان به توضیح بعضی مسائل منجر می‌شود این کار شبیه گزارش وضعیّت است نه داستان گویی؛ مثلاً در داستان از همه به‌تر:

«اداره‌ی مکه در ایام حج کار دشواری بود. شهر مکه علاوه بر یک مجلس شورا به نام دارالندوه دارای ۹ سازمان بزرگ بود. هر یک از این سازمان‌ها قسمتی از کارهای شهر را انجام می‌داد. دو تا از این سازمان‌ها به نام رفاده و سقایه با ریاست عبدالمطلب اداره می‌شد.

رفاده مهمان‌دار حج‌گزاران بود. هر کس از هر جا به زیارت کعبه می‌آمد مهمان سازمان رفاده بود. توان‌گران مکه به این سازمان اعانه‌هایی تقدیم می‌کردند و مسافران از این سازمان خوراک رایگان دریافت می‌داشتند. مردم مکه-قریش و بنی‌هاشم-زیارت کنندگان کعبه را مهمان‌های خدا، مهمان‌های کعبه و مهمان‌های شهرشان می‌دانستند و در این مهمانی تا می‌توانستند مهمان دوستی و سخاوت خود را نشان می‌دادند.

سقایه هم سازمان جداگانه‌ای بود که برای زیارت کنندگان آب تهیه می‌کرد. سرزمین مکه همواره گرم و خشک و بی‌حاصل بوده و آبی جز آب چند چاه نداشته است، به دلیل نبودن رودخانه و چشمه، آب‌رسانی برای مصرف روزهای حج کار مشکلی بود، این بود که

سازمان سقایه از مدتی پیش از حج، از چاه‌های اطراف آب می‌کشید و در آب‌گیرها و آب انبارها ذخیره می‌کرد.» (همان، ج۸، ۱۲-۱۱)

قصد راوی از این شیوه‌ی روایت این است که خواننده را نسبت به فضای عمومی حوادث آگاه کند.

در داستان اخلاص در عملنیز راوی قبل از بیان داستان ابتدا گزارشی تاریخی بیان می‌کند که اگر آن را حذف کنیم هیچ ضرری به داستان نمی‌رساند گوئی نویسنده خواسته بر اطّلاعات تاریخی مخاطب بیفزاید.

**۲-۲-۵-سرعت روایت و تلخیص داستان:**

سرعت روایت داستان سیخ کبریت زیاد است راوی با خلاصه گویی داستان را روایت می‌کند:

«این‌طور بود و بود و سال‌ها گذشت و یک روز دیگ بزرگ حمام سوراخ شد،خزینه خالی شد و تون پر از آب شد و حمام بسته شد، آن هم نزدیک زمستان که وجود حمام بیش‌تر اهمیت پیدا می‌کرد.» (همان، ج۷، ۱۰)

در داستان شیر و آب نیز این ویژگی وجود دارد.

**۲-۲-۶-جمع بستن راوی با مخاطب:**

راوی فعلی را به خود و مخاطب نسبت می‌دهد و از ضمیر جمع استفاده می‌کند که این خود نشان دهنده‌ی حضور پر رنگ راوی در داستان است. منظور راوی از شناسه اوّل شخص جمع، خود و مخاطب فرضی‌اش است:

«می دانیم که معاویه با تبلیغات فراوان مردم شام را نسبت به امیرالمؤمنین علی علیه‌السلام و فرزندانش بی‌خبر و بدگمان نگاه می‌داشت و بسیاری از مردم بدگویی‌های او را باور می‌کردند و از روی جهالت، فرزندان پیغمبر را دشمن می‌داشتند.» (همان، ج۸، ۱۰۰)

**۲-۲-۷-احساسات خود را به شخصیّت‌ها و روی‌دادهای داستان ابراز می‌کند:**

در داستان همکاری موش و زاغ راوی احساسات خود را نسبت به صیّاد مستقیم بیان کرده است:

«بیچاره صیاد ساده لوح نمی‌دانست که جن و پری افسانه است و چون ما خودمان اسرار بعضی چیزها و کارها را نمی‌دانیم خیال می‌کنیم جن و پری در آن دخالتی داشته.» (همان، ج۱، ۳۹) علاوه بر ابراز احساسات از شناسه‌ی اوّل شخص جمع استفاده کرده است. در داستان حضرت ابراهیم نیز راوی احساسات خود را نسبت به حوادث و روی‌دادهای داستان بیان می‌کند.

**۲-۲-۸-مخاطب را مورد خطاب مستقیم قرار می‌دهد:**

راوی داستان اسفند دودکن حضور پر رنگ خود را با خطاب قرار دادن مخاطب نشان داده است: «خوب می‌خواستید آخر قصه چطور بشود؟ همان طور شد.» (همان، ج۶، ۵۱)

**۲-۲-۹-جمله‌های حکیمانه‌ی راوی:**

راوی داستان جاهلانه جمله‌هایی حکیمانه بیان می‌کند: «دو جاهل در صحرای بلخ می‌رفتند. راه دراز بود اما از جهالت تا حماقت راه درازی نیست.» (همان، ج۷، ۹۲)

راوی داستان قارون و کودک دانا نیز جمله‌هایی حکیمانه از جانب خود بیان می‌کند.

**۲-۲-۱۰-راوی دانای کل بودن خود را پنهان می‌کند:**

راوی دانای کل بودن خود را در داستان کودک دانا از طریق آوردن فعل نمی‌دانیم در جمله‌ی زیر پنهان می‌کند و از این طریق فاصله‌ی بین راوی و نویسنده حفظ می‌شود: «دیگر نمی دانیم که آیا زن حاکم رامان را فراموش کرد یا او هم از رامان قدردانی کرد. اما این را می‌دانیم که هم جمنا و هم رامان تا بودند احساس می‌کردند که سعادت‌مند و خوشبختند.» (همان، ج۶، ۹۷)

در داستان کبوتر جهان‌گرد نیز راوی از این ویژگی برخوردار است.

**۲-۲-۱۱-استناد به منابع تاریخی:**

استناد راوی به منابع تاریخی و شخصیّت‌های واقعی به باورپذیری داستان از سوی خواننده کمک می‌کند آذریزدی این شگرد را بیش‌تر در جلد ۵(قصّه‌های قرآن) و جلد ۸ (قصّه‌های چهارده معصوم) به کار گرفته است.

در داستان آسان‌گیری و گذشت راوی چنین می‌گوید: «جاحظ- دانشمند عرب- در کتاب خود البیان و التبیین نوشته است که امام باقر(ع) در چند کلمه تمام اسرار هم‌زیستی را جمع کرده و فرموده: آسایش زندگی، پیمانه‌ای است که دو ثلث آن را هوشیاری و یک سوم آن را چشم پوشی و آسان‌گیری پر می‌کند».(همان، ج۸، ۱۳۲)

همه‌ی این ویژگی‌ها مبیّن شاخصه‌های یک نوع سنتی راوی است که عموماً راوی دانای کل خوانده می‌شود. «طی این شیوه نویسنده هم چون رب النوعی بر بلندای داستان نشسته و اعمال کلیّه‌ی اشخاص آن را، رو در روی هم، در جمع یا در خلوتشان ثبت و روایت می‌کند. او مجاز است علاوه بر نقل کنش و واکنش‌های افراد به ذهن آن‌ها نیز حلول کند و اندیشه‌شان را برای خواننده بر ملا سازد. مجاز است شخصی را وانهد، به مکان دیگری یا زمان دیگری رود و شخص دیگری را باز گیرد و روایت کند مجاز است حتّی کنش داستان را متوقف کند و به اظهار نظر و اظهار فضل یا تحلیل وقایع، اعمال و نظریات و خصوصیّات آدم‌های داستان بپردازد.» (مندنی پور، ۱۳۸۴، ۹۹-۹۸) و تعیین تکلیف می‌نمایند که «البته در این زمانه، هیچ نویسنده‌ی متفکری نه چنین خود بزرگ بین است و نه خواننده‌ی

خود را چنان کودن فرض می‌کند که مستقیماً در داستان حاضر شود و بر آن حاشیه بنویسد.» (همان)

ویژگی‌های راوی در این کتاب به قصّه‌های قدیمی شباهت زیادی دارد. «از تفاوت‌های عمده میان این دو نوع، یکی حضور بلامعارض راوی است در قصّه‌های قدیم، حال آن‌که بسا در داستان‌های جدید راوی از صحنه غایب است و اشخاص خود به صحنه می‌آیند و می‌گویند و می‌کنند آن چه می‌خواهند.» (حافظی، ۱۳۶۸، ۱۹)

## ۳-نتیجه‌گیری

مجموعه‌ی قصّه‌های خوب برای بچّه‌های خوب دارای ۳۰۰ داستان است که پس از بررسی گونه‌های روایتی در همه‌ی آن‌ها به نتایج زیر رسیدیم:

۱۹۱ داستان دارای گونه‌ی روایتی ناهمسان متن نگار است؛ به عبارت دیگر ۶۳/۶۶ درصد از کلّ داستان‌ها با این گونه‌ی روایتی، روایت شده‌اند. بسامد بالای گونه‌ی روایتی ناهمسان متن نگار بر جذابیّت داستان برای مخاطب کودک می‌افزاید هم‌چنین وجود دانای کلّ به دلیل خاصیّت تحلیل‌گری‌اش به شخصیّت‌پردازی داستان‌های کودکان نیز کمک می‌کند؛ زیرا با تحلیل یا بیان افکار درونی آن‌ها شناخت شخصیّت‌های داستان را آسان می‌کند

۷۳ داستان دارای گونه‌ی روایتی ناهمسان بی‌طرف است؛ به عبارت دیگر ۲۴/۳۳ درصد از کلّ داستان‌ها با این گونه‌ی روایتی، روایت شده است. آذریزدی از گونه‌ی ناهمسان بی‌طرف در داستان‌هایی استفاده کرده است که شناخت شخصیّت‌ها و دریافت پیام داستانی برای مخاطب کودک دشوار و دیریاب نباشد؛ به عبارتی نویسنده در چنین داستان‌هایی شرایطی مهیا کرده تا کودک پس از تفکر به نتیجه‌ای درست برسد.

۳۰ داستان ترکیبی از چند گونه‌ی روایتی است؛ به عبارت دیگر ۱۰ درصد از کلّ داستان‌ها با این گونه‌ی روایتی، روایت شده است. ۵ داستان دارای گونه‌ی روایتی ناهمسان کنش‌گر است؛ به عبارت دیگر ۱/۶۶ درصد از کل داستان‌ها با این گونه‌ی روایتی، روایت شده‌اند.

بارزترین ویژگی‌های راوی در این داستان‌ها حضور پررنگ وی در داستان است که به صورت‌های زیر آشکار شده است: تأثیر مستقیم راوی بر احساس خواننده، راوی دانای کل، خواننده را زودتر از جریان داستان از آینده باخبر می‌کند، راوی دانای کلّ، به استدلال و توضیح و تحلیل پرداخت در مورد روی‌دادها و شخصیّت‌های داستان می‌پردازد، خطاب راوی به شخصیّت داستان، راوی نقّال و روایت گزارشی.، جمع بستن راوی با مخاطب،

مخاطب را مورد خطاب مستقیم قرار می‌دهد.، جمله‌های حکیمانه‌ی راوی، راوی دانای کل، دانای کل بودن خود را پنهان می‌کند، استناد به منابع تاریخی.

شیوه‌ی روایت‌گری راوی در قصّه‌های خوب برای بچّه‌های خوب به داستان‌های کلاسیک شباهت دارد. نویسنده‌ی مجموعه‌ی مورد بحث، با همه‌ی محدودیت‌ها، در زمانه‌ی خود کاری سترگ و ارجمند آفرید و ما هم در این پژوهش با تکیه بر آمار و ارقام و مستندات قابل مشاهده، بی‌طرفانه، ویژگی‌های روایت و راوی را در همه‌ی قصّه‌های موجود در این مجموعه بررسی و عرضه کردیم؛ اگرچه برخی از نوشته‌های موجود شرایط لازم برای قصّه بودن را نداشتند.

## منابع


۱-آذریزدی، مهدی. (۱۳۸۸). **عاشق کتاب و بخاری کاغذی**، چاپ سوّم، تهران: انتشارات مؤسسه‌ی فرهنگی هنری.

۲- ــــــــــ (۱۳۸۹). **قصّه‌های خوب برای بچّه‌های خوب**. چاپ چهاردهم، تهران: اشرفی

۳-اخوت، احمد. (۱۳۷۱). **دستور زبان داستان**، چاپ اول، اصفهان: چاپ‌خانه اصفهان.

۴-افخمی، علی و علوی، فاطمه. (۱۳۸۲). «زبان شناسی روایت»، **مجلّه‌ی دانشکده‌ی ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران**، ش۱۶۵، ۷۲-۵۵.

۵- برودل، دیوید. (۱۳۸۰). **روایت در فیلم داستانی**، ترجمه‌ی سیّدعلاالدین طباطبایی، جلد اول، چاپ اول، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

۶- تودورف، تزوتان. (۱۳۸۲). **بوطیقای ساختارگرا**. محمّد نبوی، چاپ دوم، تهران: انتشارات آگاه.

۷- تولان، مایکل جی. (۱۳۸۳). **در آمدی نقادانه- زبان‌شناختی بر روایت**، ترجمه‌ی ابوافضل حری، چاپ اوّل، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

۸- جاناتان، کالر. (۱۳۸۲). **نظریه‌ی ادبی (معرفی بسیار مختصر)**، ترجمه‌ی فرزانه طاهری، چاپ اوّل، تهران: مرکز.

۹- حافظی، علی‌رضا. (۱۳۶۸). **گفت‌وشنود در بررسی و شناخت ادبیّات کودک و ادبیّات نوجوان**، چاپ اوّل، تهران: شمع.

۱۰- داد، سیما. (۱۳۸۳). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، چاپ دوم، تهران: انتشارات مروارید.

۱۱- سرمشقی، فاطمه. (۱۳۸۶). «چیستی ادبیّات کودک»، **کتاب ماه کودک و**

**نوجوان**، ش ۱۱۸، صص ۶۲- ۷۴.

۱۲- عباسی، علی. (۱۳۸۱). «گونه‌های روایتی». **پژوهش نامه دانشکده‌ی ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی**، ش۳۳، صص۷۴-۵۱.

۱۳- فرزاد، عبدالحسین. (۱۳۷۱). **درباره‌ی نقد ادبی**، چاپ اوّل، تهران: نشر قطره.

۱۴- مندنی‌پور، شهریار(۱۳۸۴). **ارواح شهرزاد**، چاپ سوم، تهران: ققنوس.

15- Konan, Rimmon. Shlomith. (2002). **narrative fiction**. Sccond Editicn. London and New York. Routledge.

16- Simpson, paul .(1993). **Language, ideology and point view**. London: routledge.

he, J. Wolfgang von : Gdichte , West- Ostlicher Deiwan, Gondrom, Muenchen 1995.

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۸، ش۱ (پیاپی۱۶)، بهار و تابستان ۱۳۹۶

# درد خودبینی از دیدگاه مولوی

**دکتر کورس کریم‌پسندی**
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد چالوس، ایران

## چکیده

قوی‌ترین و بدترین رذیله‌ی اخلاقی در دستگاه فکری مولوی، درد خودبینی است. مولوی درد خودبینی را مانع خدابینی، حجابِ شهود حقیقت، موجب تفرقه و پریشانی، منشأ همه تباهی‌ها و ویرانی‌های روحی و اخلاقی می‌داند. در نقطه‌ی مقابل، پرهیز از درد خودبینی را باعث تقویت حس نوع دوستی، معطر شدن روح آدمی و حصولِ معرفت حق می‌شمارد. این مقاله، به واکاوی و تبیین درد خودبینی در آثار مولوی می‌پردازد و نیز سیری است در عبارات و اشارات تأمل برانگیز این عارف از خود رسته و به خدا پیوسته درباره‌ی چیستی درد خودبینی، منشأ و سرچشمه‌ی درد خودبینی، عوارض درد خودبینی، اثرات پرهیز از درد خودبینی، راه شناخت درد خودبینی، عوامل درمان کننده‌ی درد خودبینی، و این که انسان‌ها باید با درمان دردُ خودبینی، درد خدابینی در دل حاصل کنند تا به سر منزل مقصود رهنمون گردند.

**واژگان کلیدی:** مثنوی معنوی، غزلیات شمس، مولوی، شعر، درد خودبینی، ادبیات عرفانی.

---

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۲/۱۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۵/۱۱/۲۰

Email: korospasandi@yahoo.com

## ۱-مقدمه

درد، در مکتب عرفانی مولوی، نیرویی نهفته در درون است که شور و شوق در باطنِ سالکِ طلب به وجود می‌آورد و باعث حرکت و سیر و سلوک او می‌شود که معادل وادیِ طلب قرار می‌گیرد. البته مولوی این درد را "نه با پای سیر بلکه با بال طیر" در عوالم معنوی و عرفانی با تمام وجود احساس کرده و حاصل و نتیجه‌ی تجربیات روحی و معنوی خود را با بیانی رسا و شیوا و با اندیشه‌ی آفرینشی خود، در اختیار مشتاقان و دردمندان راه حق قرار داده است.

از این‌رو مولوی، در جای جای آثار و اشعار خود تکرار و تاکید بر درد دارد؛ زیرا درد «در انسان اندیشه‌ی طلب بر می‌انگیزد تا مست و شوریده‌وار آن چه را در این طلب، مطلوب اوست، بجوید، روز و شب نیاساید و در جست‌جوی کمال از پای ننشیند.» (زرین‌کوب، ۱۳۸۳، ۱۶۷)

هین مزن تو از مولوی، آه سرد　　درد جُو و درد جُو و درد، درد
(مولوی، ۱۳۶۳، /۴۳۰۴/۶)

درد، در نگاه کلی مولوی بر دو نوع است: «یکی درد متعالی و برین که صاحب این درد، دچار دغدغه‌ی حقیقت می‌شود، و دیگر درد نازل و فرودین که صاحب آن دغدغه‌ی مسائل نازل نفسانی را دارد.» (زمانی، ۱۳۸۹، ۳۲۹)

دردهای متعالی و برین، مانند درد عشق، درد طلب، درد فراق، درد دین، درد خدا طلبی، درد دل، درد اشتیاق و ... که نردبان کمال، مایه‌ی رستگاری و پیرو مراد سالک می‌باشد و همین درد است که او را به کمال می‌رساند. مولوی در طلب درد حقیقی می‌سوزد و می‌نالد و آن را لازمه‌ی عاشقی می‌داند؛ زیرا این «انسان است که دغدغه‌ی بازگشت به عالم دیگر را دارد، درد عرفانی دارد، درد بازگشت به سوی حق و به سوی خدا را دارد، درد مناجات و وصال حق را دارد.» (مطهری، ۱۳۸۵، ۶۶) از این‌رو خطاب به سنایی می‌گوید:

ای سنایی عاشقان را درد باید درد کو　　بار جور نیکوان را مرد باید مرد کو
این نداری خود ولیکن گر تو این طالبی را　　آه سرد و اشک گرم و چهره‌های زرد کو
(مولوی، ۱۳۷۲، ۲۱۹۹)

دردهای نازل و فرودین، مانند درد خودبینی و خودپرستی، درد حرص، درد دنیا پرستی و درد صورت گرایی که محل هلاکت و تباهی است؛ زیرا نشیب درد فرودین، شیبی بی فراز است و انسان را به خاک مذّلت و تباهی می‌افکند و دوای درد فرودین، خاک گور است و بس:

نیستش درد فراق و وصل، هیچ　　بند فرع است او، نجوید اصل هیچ

احمق است و مرده‌ی ماومنی کزغم فرعش، فراغ اصل نی
(مولوی، ۱۳۶۳، /۱۸۶۸/۴-۱۸۶۷)

البته ناگفته نماند که مولوی در آثار خود به درد سومی نیز اشاره می‌کند و آن، درد فیزیکی و جسمانی است که سیستم زیستی و بیولوژیکی بدن انسان در طول زندگی ناگزیر از برخورد با این عوامل است. اما آن چه مهم است این که مولوی با نگرش تفسیری و با رویکرد معنادهی به درد جسمانی، آن را موجب بیداری و آگاهی می‌داند؛ زیرا «خود درد، حتی دردهای جسمانی و عضوی، نعمت است، احساس است، آگاهی و بیداری است و ...» (مطهری، ۱۳۸۵، ۶۱)

مولوی دردهای فیزیکی و جسمانی را جزوی از زندگی و واقعیت حیات می‌داند و بدین طریق بدان معنا می‌دهد و انسان باید از آن در راه تعالی و کمال خود بهره گیرد تا این درد ظاهری و جسمانی، رهبر او به سوی منشا درد و آفریننده‌ی درد (خداوند) باشد؛ همان‌گونه که در کتاب فیه ما فیه آمده است : «به وقت درد دندان و درد گوش و درد چشم و تهمت و خوف و ناایمنی، همه او را خوانند به سرّ و اعتماد دارند که می‌شنود و حاجت ایشان روا خواهد کردن...» (مولوی، ۱۳۹۰، ۱۷۹) و باز می‌گوید:

چشم سختش اشک‌ها باران کند منکران را درد، الله خوان کند
(مولوی، ۱۳۶۳، /۴۶۹۰/۶)

اما آن‌چه در این مقاله مورد بررسی و تحلیل قرار خواهد گرفت، درد خودبینی و خودپرستی است که عواملی هم چون؛ علم و دانش، عبادت و طاعت، حسب و نسب، حسن و جمال، مال و ثروت، مقام و منصب باعث به وجود آمدن آن می‌شوند.

با توجه به این که عالمان علم اخلاق با تالیف کتاب‌هایی هم چون؛ رسائل اخوان الصفا و خُلّان الوفا، تهذیب الاخلاق، اخلاق ناصری، احیاء علوم الدین، المحجه‌ی البیضاء، جامع السعادات، و معراج السعاده و ... اذعان دارند که قوی‌ترین و بدترین بیماری اخلاقی یک انسان، درد خودبینی و تکبر است و هر انسانی به نحوی از انحا،گرفتار این رذیله اخلاقی می‌باشد و باید نسخه‌ی درمانی برای آن پیدا کند.

حال در این مقاله برآنیم با توجه به اهمّیت موضوع، و شایع بودن این مرض نفسانی آن را به عنوان یک درد نازل درونی انسان، به روش تحلیلی و با مراجعه به منابع کتاب‌خانه‌ای از دیدگاه تعلیمی- معرفتی مولوی بررسی کنیم. هدف نویسنده از این مقاله آن است که انسان‌ها در عصر حاضر که جلوه‌های خودبینی به وفور در لایه‌های مختلف جامعه و به اشکال گوناگون وجود دارد؛ با پیروی از ره‌نمودها و راه‌کارهای سازنده‌ی مولوی، درد خودبینی را از وجود خود بزدایند و به موازات آن، خدابینی، دگربینی، تواضع و فروتنی در

درون حاصل کنند:

دور باش از صحبت خودپرور عادت‌پرست　　بوسه بر خاک کف پای ز خود بیزار زن
(انصاری، ۱۳۴۴: ۴۳)

درباره‌ی پیشینه‌ی این پژوهش باید گفت با توجّه به بررسی‌های انجام شده مقاله‌ای مستقل با عنوان «درد خودبینی از دیدگاه مولوی» تألیف نشده است؛ فقط در بعضی منابع به صورت پراکنده، مطالبی عنوان شده است.

## ۲-بحث و بررسی

### ۲-۱-درد خودبینی چیست؟:

درد خودبینی و خودخواهی از آفات سهم‌گین اخلاقی و شخصیتی می‌باشد که «عبارت از ظّن کاذبی است به نفس در استحقاق مرتبه‌یی که مستحقّ آن نباشد.» (ابن مسکویه، ۱۳۸۱، ۲۳۷) خودبینی «خودخواهی و در خود نگریستن است که مغایر با خدابینی است.» (سجادی، ۱۳۸۱، ۳۷۴) و در واقع دشمنی با خداوند است، زیرا کبریا و عظمت، تنها سزاوار خداوند است و بس. از این‌رو، خداوند در قرآن کریم در مذّمت و نکوهش انسان‌های خودبین می‌فرماید: «کذالک یَطبعُ اللهُ علی کلّ قلب متکّبرٍ جّبارٍ، هم چنان مُهر می‌نهد الله بر دل هر متکبر گردنکش.» (غافر/۳۵)

این رذیله‌ی اخلاقی، یک سلسله واکنش‌های روحی و رفتاری را برای شخص خودبین به هم‌راه می‌آورد ؛ زیرا «بزرگ‌ترین بیماری که در روح مردمان جای دارد و هرکس آن را به دیده‌ی اغماض می‌نگرد و هیچ کس درصدد علاج آن بر نمی‌آید، این است که همه معتقدند که هر فرد، به حکم طبیعت، خود را دوست دارد و بنابراین دل‌بستگی به خود در خور سرزنش نیست؛ ولی همین افراط در دوست داشتن خود، سرچشمه‌ی همه‌ی خطاهاست. از این‌رو کسی که در دام خودخواهی گرفتار است درباره‌ی راستی و خوبی و زیبایی داوری نادرست می‌کند و همواره در این گمان است که باید خود را برتر از حقیقت بشمارد.» (افلاطون، ۱۳۶۷، ۲۱۶۶)

از طرف دیگر رذیله‌ی اخلاقی خودبینی «اعظم حجابی است آدمی را از وصول به مرتبه‌ی فیوضات، و بزرگ‌تر پرده‌ای از برای انسان از مشاهده جمال سعادات.» (نراقی، ۱۳۸۴، ۲۲۶) از این‌رو اکثر شاعران در آثار خود آن را در شمار دردهای نازل نفسانی به حساب می‌آورند؛ به طوری که حافظ شیرازی، درد خودپرستی را موجب غفلت و بی‌خبری از حقیقت عشق می‌داند؛ زیرا «در عشق قدم نهادن کسی را مسلم شود که با خود نباشد و ترک خود بکند، و خود را ایثار عشق کند.» (همدانی، ۱۳۷۰، ۹۷) از این‌رو عشق و عاشقی

را موجب رهایی از درد خودپرستی می‌داند:

با مدعی مگویید اسرار عشق و مستی　　تا بی‌خبر بمیرد در درد خودپرستی

(حافظ، ۱۳۷۲، ۴۳۵)

حال با بررسی و مطالعه آثار مولوی، خصوصاً مثنوی معنوی در می‌یابیم که درد خودبینی، صفتی نکوهیده و مذموم است؛ و «این اندیشه که شیر مرد واقعی و آن کس که می‌تواند انسان کامل خوانده شود کسی است که خود را بشکند و از خودی خود رهایی یابد، از همان آغاز مثنوی هرگز از خاطر مولانا خارج نشده است.» (زرین‌کوب، ۱۳۸۹، ۱۵۵) از این‌رو می‌گوید:

سهل شیری دان که صف‌ها بشکند　　شیر آنست آن‌که خود را بشکند

(مولوی، ۱۳۶۳، /۸۶/۱)

در روزگار مولوی، جلوه‌های خودبینی انسان‌ها بیش‌تر در قدرت‌گرایی، آوازه‌جویی و دعوی بزرگی و سری داشتن در فقه و دانش (هم چون بلعم با عور)، پایه و جاه (هم چون فرعون) که وجهه و اعتبار موهوم اجتماعی را برای آنان به ارمغان می‌آورد، مجال رشد می‌یافت. حال مولوی ابیات زیبایی در نقد درد خودبینی فرعون و فرعون صفتان تاریخ بشر دارد که در خور توجه است:

تو اَنا ربُّ همی گویی بـه عـام　　غافل از ماهیّتِ ایـن هـر دو نـام

ربّ بر مربوب کی لـرزان بـود؟　　کی اَنادان بند جسـم و جـان بود؟

نک انـا مـائیم رسـتـه از انـا　　از اَنـای پُـر بـلای پُـر عـنـا

آن انایی بر تو ای سگ شوم بود　　در حق مـا دولـت محـتـوم بود

گر نبودت این انایی کـینه کـش　　کی زدی بر ما چنین اقبال خَـوش

شکر آن کزدار فـانی می‌رهیم　　بر سر این دار پـندت می‌دهـیـم

(همان، ۴۱۲۸/۴۱۳۳/۵)

مولوی با بهره‌گیری از تعالیم قرآنی و اسلامی، درد خودبینی را زهری کشنده توصیف می‌کند که نوشنده‌ی آن، به تباهی و نابودی کشیده می‌شود؛ از این‌رو قوی‌ترین و بدترین رذیله‌ی اخلاقی را درد خودبینی می‌داند که در درون هر یک از آدمیان به انحاء مختلف و در قالب مقام و منصب، مال و ثروت، علم و دانش، زیبایی ظاهری و ... مجال ظهور پیدا می‌کند:

علـتی بترّ زپنـدار کـمـال　　نیـسـت انـدر جان تـو ای ذو دَلال

از دل و از دیده‌ات بس خون رود　　تـا زتـو این مُـعـجبی بـیـرون رود

عـلّت ابلـیس اناخیری بـُدست　　وین مرض، در نـفـس هر مخلوق هست

(مولوی، ۱۳۶۳، /۳۲۱۶/۱-۳۲۱۴)

### ۲-۲-ابلیس، واضع درد خودبینی:

خداوند در قرآن کریم در آیات متعدد، از جمله آیه‌ی ۱۱۶ از سوره طه، ۳۱ از سوره‌ی حجر و ۵۰ از سوره الکهف، به تمرّد و سرکشی ابلیس از سجده بر آدم (ع) سخن می‌گوید؛ از این‌رو اکثر مفسرین قرآن در تفسیر آیات فوق، ابلیس را واضع درد خودبینی معرفی می‌کنند. ابلیس به خاطر خودبینی و خودخواهی بر حضرت آدم (ع) سجده نکرد و گفت: من از آتشم و آدم از خاک. در قرآن آمده است:

«ما مَنَعَک ألاّ تَسجُدَ اِذ اَمَرتُکَ قالَ اَنَا خَیرٌ منه خَلقَتنَی مِن نارٍ وَ خَلَقتَهُ مِن طینٍ.» (اعراف/۱۲)

هم‌چنین مولوی که پرورش یافته‌ی مکتب قرآنی و اسلامی است با بهره‌گیری از آموزه‌های قرآنی، ابلیس را پیش‌آهنگ متکبران و خودبینان معرفی می‌کند و عقیده دارد که رئیس المتکبرین، یعنی شیطان معلون در طریق حق، خارهای وساوس و اوصاف ذمیمه‌ی زیادی گسترده است و «شیطان سنت بدی برای آدمیان نهاد. او سنّت تکبّر و خودبینی را وضع کرد و زان پس اکثر آدمیان بر آن نهج رفتار کردند و فرجام بدی یافتند.» (زمانی، ۱۳۹۰، ۵۳۸)

چون برین ره خار بنهاد آن رئـــیس — هر که خست او، گفت: لعنت بر بلیس
یعنی این غم بر من از غدر وی است — غـــدر را آن مـــقتـــدا سابق پی است
بعد ازو، خود قرن بر قرن آمـــدنـــد — جـمـــلگان بر سنّـت او پـــا زدنـــد
(مولوی ،۱۳۶۳/۵/۱۹۵۵-۱۹۵۳)

از این‌رو مولوی، سبب و علت گمراهی ابلیس را درد خودبینی و تکبّر می‌داند؛ زیرا خودبینی «حجابی عظیم است میان وی و میان حق تعالی و از این، همه اخلاق زشت تولد کند، و از همه اخلاق نیکو بازماند.» (غزالی، ۱۳۸۳، ج۲، ۲۵۳) بنابراین می‌گوید:

زلّـــت آدم ز اشـکـم بـود و بـاه — و آنِ ابلـــیس از تکـبّر بـــود و جـــاه
لاجـرم او زود استغـفـــار کـــرد — ویـــن لـــعیـــن از توبه استکبار کـــرد
(مولوی، ۱۳۶۳، /۵/۵۲۱-۵۲۰)

### ۲-۳-منشأ و سرچشمه‌ی درد خودبینی:

مولوی مقام و منصب، مال و ثروت را دو عامل قوی می‌داند که کوره‌ی تکّبر آدمیان را شعله ور و پررونق نگه می‌دارد و بر کبکبه و شکوه ظاهری او می‌افزایند و درون او را از خود بینی و تکبر می‌آکنند:

کبر زآن جوید همیشه جـــاه و مـــال — که زسر گین است گُلَخن را کمـــال
کین دو دایه، پوست را افزون کننـــد — شَحم و لَحم و کبر و نخوت آکننـــد

(مولوی، ۱۳۶۳، / ۵ / ۱۹۴۷-۱۹۴۸)

از این‌رو مولانا، منشأ و ریشه‌ی درد خودبینی و تکبّر را ناشی از غفلت از جوهر حقیقت و توجه به ظواهر دنیوی؛ مانند مال و مقام می‌داند. ریشه‌ی درد خودبینی در غفلت از حقیقت است؛ درست مانند یخی که از آفتاب غافل است. اگر یخ هم‌نشین حرارت خورشید شود به ماده ای سیال مبدّل می‌گردد. همین طور اگر اهل تکبر خود را در معرض شمس حقیقت قرار دهند از انجماد روحی و فکری بیرون می‌آیند و روحی روان و سیال پیدا می‌کنند:

این تکبّر از نتیجه‌ی پوست است　　جاه و مال آن کبر را از آن دوست است
این تکبّر چیست؟ غفلت از لُباب　　منجمد، چون غفلت یخ ز آفتاب
(همان، ۱۹۴۱-۱۹۴۰)

مولوی یکی دیگر از سرچشمه‌های درد خودبینی را تملّقات و ستایش‌های بی‌جای اطرافیان می‌داند که باعث به وجود آمدن درد خودبینی و ازدیاد آن می‌شود؛ زیرا «ستایش و مدح، خودپسندی را پرورش می‌دهد و این صفت در آغاز کار ضعیف است؛ ولی پس از تکرار و انتشار مدح، حس تکبر و عجب نفسانی قوت می‌گیرد و گاه تا به دعوی خدایی نیز می‌کشد.» (فروزانفر، ۱۳۸۱، ج۲، ۷۴۰) همان گونه که فرعون، بر اثر تملّق، گستاخانه ادعای خدایی می‌کرد و می‌گفت: «انا رَبّکُم الاعلی» (نازعات/۲۴)

سجده‌ی خلق از زن و از طفل و مرد　　زد دل فرعون را رنجور کرد
گفتنِ هر یک خداوند و مَلِک　　آن چنان کردش زو همی مُنهتِک
که به دعوّیِ الهی شد دلیر　　اژدها گشت و نمی شد هیچ سیر
(مولوی، ۱۳۶۳، /۱۵۵۷-۱۵۵۵)

مولانا یکی دیگر از سرچشمه‌های درد خودبینی را ناشی از نقصان عقل می‌داند؛ زیرا این بیماری سبب می‌شود «که ما نادانی خود را دانایی بشماریم و هنگامی هم که هیچ نمی‌دانیم در این گمانیم که همه چیز می‌دانیم و به سبب این پندار، کاری را که نمی‌دانیم، به جای آن‌که به اهلِ فن واگذار کنیم، خود انجام می‌دهیم.» (افلاطون، ۱۳۶۷، ۲۱۶۶) بنابراین می‌گوید:

کفر و فرعونی هر گبرِ بعید　　جمله از نقصانِ عقل آمد پدید
بهر نقصان بدن آمد فَرَج　　در نُبی که ما علی الاعمی حَرَج
(مولوی، ۱۳۶۳، /۱۵۴۱/۲-۱۵۴۰)

مولوی یکی دیگر از سرچشمه‌های خودبینی را ناشی از بی‌دردی می‌داند. مولوی عقیده دارد بی‌دردی، انسان را وا می‌دارد که مدعی مقام خدایی شود و راهزن طریق انبیاء و اولیاء گردد؛ البته این درد، هیچ ربطی به آن چه معادل وَجَع و اَلَم در زبان عربی است ندارد؛ بلکه

«مقصود آمادگی روحی انسان است برای پذیرفتن امور ذوقی و حقایق روحانی و چیزهایی که می‌تواند انگیزه‌ی کارهای اساسی شود و نیروی حرکت سالک به سوی مقصود گردد.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۳، ۵۶۰) از این‌رو انسانِ بی‌درد، مانند فرعون، کوس خدایی می‌زند؛ زیرا وجود موهوم و مجازی خود را وجود حقیقی می‌انگارد و بی‌نیازی و استغنا نشان می‌دهد:

گر سر فرعون را درد بُـدی و بـلا　　لاف خدایی کجا در دهدی آن عَنـود
(مولوی، ۱۳۷۸، ۸۸۷)

و باز می‌گوید:

آن‌که او بی‌درد باشد ره‌زنی اسـت　　زآن‌که بی دردی اناالحق گفتنی اسـت
(مولوی، ۱۳۶۳، /۲۵۲۱/۲)

### ۲-۴-عوارض درد خودبینی:

مّضرات تعلق به خود و خودبینی از جمله موضوع‌های مهمی است که کم و بیش در متون اخلاقی - عرفانی در باب آن سخن گفته شده است؛ زیرا در بند خود بودن، مانع عروج انسان به سوی کمال مطلق است که «خوف و حجاب از خودی خیزد و امن و وصول از بی‌خودی.» (رازی، ۱۳۷۹، ۱۷۱) انسانی که هنوز در قید خویش و تمنیات نفسانی خویش است و از آن به در نیامده، گرفتار درد خودبینی است. از این‌رو مولوی، عوارض متعددی برای درد خودبینی ذکر می‌کند که مهم‌ترین آن‌ها موارد زیر می‌باشد:

درد خودبینی، مانع خدابینی است؛ از این‌رو «تا از خودپرستی فارغ نشوی خداپرست نتوانی بودن. ... و تا از خود بنگریزی به خود در نرسی؛ و اگر خود را در راه خدا نبازی و فدا نکنی مقبول حضرت نشوی.» (همدانی، ۱۳۷۰، ۲۵) بنابراین مادام که انسان به درد خودبینی گرفتار است خدابین نخواهد شد؛ هرگاه درد خودبینی در انسان رو به کاستی نهد آن یار حقیقی را خواهد دید:

کین مَـنـی از وی رسد دم دم مـرا　　پس وَرا بینم، چو این شـد کـم مـرا
(مولوی، ۱۳۶۳، /۲۱۹۷/۱)

سعدی نیز خودبینی را مانع خدابینی می‌داند و می‌گوید:

بـزرگـان نـکردند در خود نگـاه　　خـدابیـنـی از خویش‌تن بین مخواه
(سعدی، ۱۳۷۲: ۱۲۰۰۵)

درد خودبینی، منشأ همه‌ی تباهی‌هاست که «راه سالک را در سلوک می‌بندد و او را از رسیدن به مقامات و حالاتی که به کمال انسانی منتهی می‌شود باز می‌دارد.» (گوهرین، ۱۳۶۸، ج۹، ۱۴) از این‌رو مولوی درد خودبینی و "من"و "مایی" را منشأ همه تباهی‌ها و

ویرانی‌های روحی و اخلاقی می‌داند که انسان در برابر حضرت حق از خود نشان می‌دهد:

در مـن و مـا، سخت کردستی دو دَسـت　　هست این جمله‌ی خرابی از دو هســت

(مولوی، ۱۳۶۳، /۳۰۱۲/۱)

درد خودبینی و تکبّر، موجب تفرقه و پریشانی هست؛ زیرا خودبینی «مانع بود از آن‌که حق قبول کند از دیگران؛ تا قومی که بدین صفت باشند، اندر مسائل دین مناظره همی کنند، چون حق بر زبان یکی پیدا آید، آن دیگری را کبر بر آن دارد که انکار کند و قبول نکند.» (غزالی، ۱۳۸۳، ج ۲، ۲۵۶) از این‌رو خودبینان در غفلت از حق، مرده‌اند؛ اما در کذب و دروغ‌گویی افرادی زنده و فعال به شمار می‌آیند:

از تـکبّـر جـملـه انـدر تـفـرقـه　　مُـرده از جـــان، زنـده اندر مَخرَقــه

(مولوی، ۱۳۶۳، /۲۰۳۳/۴)

درد خودبینی، سبب غم‌های جان‌کاه است. مولوی منشأ و خاست‌گاه غم و اندوه را، درد خودبینی می‌داند که از طوفان "من" و "مایی" برخاسته است که سبب تباهی عمر انسان می‌شود:

این همه غـــم‌ها که اندر سینه هاسـت　　از بخـــار و گردِ بود و بـــاد مـــاســـت

(همان، ۲۲۹۶/۱)

### ۲-۵- اثرات پرهیز از درد خودبینی:

پرهیز از رذیله‌ی اخلاقی خودبینی، سبب می‌شود تا انسان همه را دوست بدارد. مولوی معتقد است همه دشمنی‌ها از خودبینی ناشی می‌شود. کسی که از خودش بیرون بیاید، همه‌ی مردم را منِ خودش خواهد شمرد. در این‌جاست که شخص، دوست دار بشریت می‌شود و از جنگ و ستیز دست بر می‌دارد. البته باید اذعان داشت شخصیت نوع دوستی مولوی، در سراسر آثارش مشهود است؛ زیرا «دوستی برای او عین حیات و در واقع عین روح بود. بدون دوستی، انسان در ظلمت خودی می‌ماند. این چیزی بود که انسان را از خودی می‌رهاند، او را طاهر می‌کرد، از خود نگری می‌رهانید و غیرنگری را برای او وسیله‌ی رهایی از خودی- که اوج حیات حیوانی بود- تعلیم می‌نمود.» (زرین‌کوب، ۱۳۹۱، ۲۷۲) بنابراین مولوی می‌گوید:

هر که بی‌من شد، همه من‌ها خود اوسـت　　دوست جمله شد، چو خود را نیست دوست

آیـنـه‌ی بـی‌نقـــش شـــد، یـابـــد بهـا　　زان که شد حاکیّ جـملـــه‌ی نـقـــش هـــا

(مولوی، ۱۳۶۳، /۲۶۶۶/۵-۲۶۶۵)

پرهیز از درد خودبینی، باعث معطر شدن روح می‌شود؛ زیرا رهیدن از خود و ترک خودبینی «روح عارف را که آماده‌ی بازگشت به عالم روحانی خویش است، در دنیای جسم

که زندان و اسارت‌گاه اوست تدریجاً از هر چه باطل است می‌گسلد، از هر چه توقف در آن برای روح متضمن تنزل در مراتب مادون انسانی است جدا می‌کند، به او پر و بال آسمان پوی برای پرواز به ماورای عالم انسانی می‌دهد و او را -پله پله تا ملاقات خدا- مجال عروج و کمال می‌بخشد.» (زرین‌کوب، ۱۳۹۱، ۲۵۹) از این‌رو مولوی می‌گوید:

هین روش بگزین و ترک ریـــش کـــن ترک این ما و من و تشویش کن
تا شوی چون بوی گل با عاشـــقـــان پیشوا و رهنمای گُـلـــســـتـــان
(مولوی، ۱۳۶۳، /۵/۳۳۵۰-۳۳۴۹)

اجتناب از درد خودبینی، باعث حصولِ معرفت حق است؛ از آن‌رو «خود را به خودِ خود بودن دیگر است و خود را به معشوق خود بودن دیگر، خود را به خودِ خود بودن خامی بدایت عشق است، چون در راه پختگی، خود را نبود و از خود برسد آن‌گاه او را فرا رسد.» (غزالی، ۱۳۶۸، ۳۴)

از این‌رو مولوی عقیده دارد وقتی انسان، هستی مجازی و منِ کاذب خود را نفی کند و از درد خودبینی و زوائد برجسته‌ی آن دست بکشد به معرفت هستی حقیقی نائل خواهد شد؛ زیرا انسان «تا همزه‌ی تردّد و هستی خود را حمزه‌وار از خودی خود حذف نکند از بئرِ تاریک خودبینی که چاهِ طبیعت و نفس است نرهد.» (افلاکی، ۱۳۶۲، ج۱، ۱۰۷) بنابراین انسان باید به مصداق کلمه‌ی شریفه‌ی "لا اله الا الله" ابتدا همه‌ی معبودهای آفل را از قبیل اسم و رسم و جاه و مال و شهوات حیوانی و تفاخر به علم و طاعت را که از مظاهر خودپرستی و خودبینی می‌باشد نفی کند تا به معبود حقیقی برسد:

این سخن خایی دراز از بهر چـیـسـت؟ گفت مطرب: زان که مقصودم خفی است
می‌رسد اثبات، پیش از نـــفـــی تـــو نـفـی کـردم تـــا بَـری زاثـــبـــات بُـــو
در نـوا آرم بـــه نـفـی ایـن ساز را چـــون بمیـــری، مرگ گـــوید راز را
(مولوی، ۱۳۶۳، /۶/۷۲۲-۷۲۰)

### ۲-۶-راه شناخت درد خودبینی:

ممکن است سالک در میانه‌ی راه و یا حتی ابتدای راه به کشف و ذوقی برسد و حقیقتی را در یابد و بلافاصله گمان کند که حتماً به انتهای راه رسیده است. این غرور و کمی جنبه، او را دچار خودبینی می‌کند.

حال مولوی راه شناخت درد خودبینی را، امتحان الهی می‌داند؛ زیرا «بسیار می‌شود که آدمی ادعای خالی بودن از کبر را می‌کند، بلکه خود نیز چنان گمان می‌کند ولی چون وقت امتحان می‌رسد. معلوم می‌شود که این مرض در خفایای نفس او مضمر است.» (نراقی، ۱۳۸۴، ۲۳۲) بنابراین هیچ‌کس در این جهان، بی‌امتحان نمی‌ماند؛ نه ناقصان و نه کاملان. هرکس در مرتبه‌ی خویش امتحان می‌شود: «او لایرون انهّم یفتنون فی کلّ عام مرّه او

مر تین ثمّ لایتوبون و لاهم یذّکرون.» (توبه/۱۲۶) حال مولوی عقیده دارد امتحان پشتِ امتحان است، و بلعم باعور و ابلیس ملعون که به طاعت و عبادت، خودبین و مغرور شده بودند و خود را کامل می‌پنداشتند در آخرین امتحان الهی، خوار و زبون و رسوای عام و خاص شدند:

امتحان بر امتحان است ای پدر — هین به کم تر امتحان، خود را مخر
بلعم باعور و ابـلیس لـــعیـــن — ز امتحان آخرین گشته مَـهـیـــن
(مولوی، ۱۳۶۳، /۳/۷۴۷-۷۴۶)

## ۲-۷-عوامل درمان کننده‌ی درد خودبینی:

هر انسانی برای درمان اساسی یک درد جسمانی و عضوی، باید به سراغ عوامل و ریشه‌های آن برود؛ زیرا «انسان عاقل پس از آگاهی به ماهیت درد و رنج و آگاهی از خاستگاه آن، باید طالب رهایی از درد باشد.» (دوپاتن، ۱۳۸۵، ۲۴۵)

بیماری‌های اخلاقی از جمله، درد خودبینی نیز به یقین همین گونه است؛ باید ریشه‌یابی شود، آن‌گاه ریشه‌ها را بخشکانیم، باید دریابیم که «بشر طالب چیست و درد و درمان او چیست؟ یعنی می‌خواهیم ببینیم مولوی در این باره چه گفته و برای دردهای بی‌درمان درونی بشر چه چاره اندیشیده است. مولوی سالیان دراز عمر خود را صرف تحقیق و غور در بررسی همین مسائل کرده و حل این مشکلات را عالی‌ترین هدف انسان و مهم‌ترین فرایض بشری دانسته است.» (همایی، ۱۳۷۴، ج۲، ۷۹۱)

حال مولوی عوامل درمان کننده‌ی درد خودبینی را موارد ذیل می‌داند:

عشق ربانی، دافع درد خودبینی است. مولوی عقیده دارد که نوشیدن شراب سبحانی عشق و محبت ربانی، خودبینان خُرده گیر را از درد خودبینی و غرور نجات می‌دهد؛ زیرا «در تصوف عاشقانه، مهم‌ترین مساله، ترک خودخواهی و اتصاف به اوصاف کرم است که آن هم در پرتو سلوک عشقی حاصل می‌شود.» (سروش، ۱۳۷۹، ۴۲) از این‌رو مولوی می‌گوید:

در ده ای ساقی یکی رطلـــی گـــران خواجه را از ریش و سِبلَت وارهـــان
نخوتش بر ما سبـالـــی می‌زنـــد — لیک ریش از رشک ما بر می‌کَنَـد
مـــاتِ او و مـــــاتِ او و مـــــاتِ او — که همی دانـیم تـــزویـــراتِ او
از پـــس صـــدســـال آنچ آیـد از او — پـــیـــر می‌بیند مُعیَّن مو به مو
(مولوی، ۱۳۶۳، /۶/۲۰۲۵-۲۰۲۲)

درد خودبینی خودبینان بر اثر مصاحبت با نیکان، امکان اصلاح دارد؛ زیرا یکی از راه‌های درمان درد خودبینی «عمل سالک و جهد و کوشش اوست در رهایی از این درد سهم‌ناک با پیروی از راهنمای‌های مراد و مرشد راهدان خود.» (غزالی، ۱۳۸۳، ج۲، ۶۱۵)

از این‌رو کسی که دچار درد خودبینی است اگر با جانِ الهی و نیکان روزگار دم‌ساز شود، خودبینی‌اش مبّدل به خدابینی می‌شود:

این همه اوصـافـشـان نـیکـو شود　　بد نماند چون کـه نیکـو جـو شـــود
گر مَنـی گنـده بـود هم‌چون منـی　　چون به جان پیوست، یـابـد روشنـی
(مولوی،۱۳۶۳ /۶ / ۱۲۵-۱۲۴)

مولوی یکی دیگر از عوامل درمان کننده‌ی درد خودبینی را، تواضع و فروتنی می‌داند؛ زیرا تواضع «عبارت است از شکسته نفسی، که نگذارد آدمی خود را بالاتر از دیگری بیند و لازمه آن، کردار و گفتار چندی است که دلالت بر تعظیم دیگران و اکرام ایشان می‌کند. و مداومت بر آن‌ها اقوی معالجه است از برای مرض کبر.» (نراقی، ۱۳۸۴، ۲۳۷) بنابراین لازم است که انسان از اطاعتِ خاک‌سارانِ درگاه حضرت حق رخ بر متابد؛ زیرا در غیر این صورت، دچار درد خودبینی می‌شود و راه هدایت را گم می‌کند:

سایه‌یِ طوبی ببین و خوش بـخســـپ　　سربنه در سایه بی‌سرکش بخسپ
ظلِّ ذَلَّت نَفسُهُ خوش مَضجـعَی سـت　　مسـتعـّد آن صـــفا را مَهجعَی ست
گر از ین سایه روی سـوی مَـنـــــی　　زود طـاغـی گـردی و ره گـم کنی
(مولوی، ۱۳۶۳، /۳۳۴۷/۴-۳۳۴۵)

مولانا یکی دیگر از عوامل درمان کننده‌ی درد خودبینی را، سماع عارفانه می‌داند. او معتقد است وقتی که مردان حق، از دست خود نگری و انانّیت خود می‌رهند، دست‌افشانی می‌کنند؛ زیرا «وجد و سماع او و اشتغالش به شعر و رقص و موسیقی او را قدم به قدم از تعلقات خودی جدا می‌کند و برای عروج به لقاء ربّ آمادگی می‌دهد.» (زرین‌کوب، ۱۳۹۰، ۸)

رقص آن‌جا کن که خود را بشکنی　　پنبه را از ریش شهوت بـرکـــــنـی
رقـــص و جولان بر سر میدان کنند　　رقص اندر خونِ خود مردان کنند
(مولوی، ۱۳۶۳، /۹۶/۳-۹۵)

### ۲-۸-توصیه‌ی مولانا درباره درد خودبینی:

مولوی در سراسر آثار خود؛ خصوصاً مثنوی معنوی، حکایت‌ها و داستان‌ها و تمثیلات زیبایی در نقد و نفی درد خودبینی بیان می‌کند و آن را از شمار رذایل اخلاقی می‌داند؛ زیرا درد خودبینی «از مهلکات است و هیچ یک از آدمیان از آن به دور نیست.» (فیض کاشانی، ۱۳۷۹، ج۶، ۳۵۶) با این وجود مولوی، تنها در یک مورد آن را روا و جایز می‌داند و آن هم تکبّر در برابر فرومایگانِ هوی پرست است:

ای تواضع برده پیشِ ابـــــلـــهـــان　　وی تکـبر برده تـوپـیش شـــهـــان

آن تکبّر برخسان خوب است و چُست　　هین مرو معکوس، عکسش بندِ توست
(مولوی، ۱۳۶۳، /۲۲۲۶/۴-۲۲۲۵)

حال مولوی شهوات نفسانی و لذّآت جسمانی مانند، مال و ثروت، مقام و منصب را باعث مستی و خودبینی می‌داند. در نتیجه به انسان توصیه می‌کند از شهوات و لذّآت به اندازه‌ی نیاز و در حدّ کفاف بهره‌مند گردد تا گرفتار درد خودبینی نشود و از سیر به سوی معالی روحی و معنوی بازپس نماند:

هم‌چنین هر شهوتی اندر جهـــان　　خواه مال و خواه جاه و خـواه نـــان
هر یکی زین‌ها تو را مستـــی کند　　چون نیابی آن، خُمـــارت می‌زنـــد
این خُمار غم، دلیل آن شده ست　　که بدان مفقود، مـستیّ ات بُده سـت
جز به اندازه‌ی ضرورت، زین مـگیر　　تا نگردد غـــالب و، بـــر تـــو امـــیـر
(همان، ۲۲۶۰/۳-۲۲۵۷)

توصیه‌ی دیگر مولوی بر این‌که انسان به درد خودبینی مبتلا نشود این است که همواره اصل خود را فرایاد آرد «که چه بوده ای در اصل، و چه خواهی شد، بعد از مرگ ... .» (طوسی، ۱۳۶۰، ۹۶) تا خودبین و متکّبر نشود:

کِـــرمَـــکـــیّ و از قَـذَر آکنـده‌ای　　طُـمـــطُـراقی در جهان افـگنـده‌ای
از مَـنـــی بـــودی، منـــی را واگـذار　　ای اَیـاز آن پـــوستـیـــن را یـــاد دار
(مولوی، ۱۳۶۳، /۱۸۵۶/۵-۱۸۵۵)

## ۳-نتیجه‌گیری

از این بحث می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت: درد خودبینی، قوی‌ترین و مذموم‌ترین درد درونی انسان است که مانع خدا بینی و عروج انسان به سوی کمال مطلق است. مولوی مقام و منصب، مال و ثروت را دو عامل قوی می‌داند که باعث افزایش خودبینی انسان می‌شود. مولوی منشأ درد خودبینی را ناشی از غفلت از جوهر حقیقت، تملّقات و ستایش‌های بی‌جای اطرافیان، نقصان عقل و بی‌دردی می‌داند.

پرهیز از درد خودبینی، سبب تقویت حس نوع دوستی، معطر شدن روح آدمی و حصول معرفت حق می‌شود. راه شناخت درد خودبینی، امتحان الهی است. مولوی در یک مورد خودبینی را جایز می‌شمارد؛ آن هم خودبینی در برابر انسان فرومایه‌ی هوی پرست است.

مولوی عوامل درمان کننده‌ی درد خودبینی را عشق الهی، هم‌نشینی با نیکان، تواضع و فروتنی و سماع عرفانی می‌داند. مولوی از آن‌جایی که عارف از خود رَسته و به خدا پیوسته بود؛ در نهایت به انسان توصیه می‌کند از عواملی که باعث ایجاد خودبینی می‌شود، پرهیز

کنند و با درمان درد خودبینی، درد خدا بینی در دل حاصل کنند تا به شهود حقیقت دست یابند.

## منابع


۱- قرآن کریم. تصحیح مهدی الهی قمشه‌ای، تهران: انتشارات پیراسته.

۲- ابن‌مسکویه رازی، احمدبن‌محمد. (۱۳۸۱). **تهذیب الاخلاق**، ترجمه و توضیح علی اصغر حلبی، چاپ اول، تهران: اساطیر.

۳- افلاطون. (۱۳۶۷). **دوره آثار افلاطون**، ترجمه‌ی محمدحسن لطفی، چاپ دوم، تهران: خوارزمی.

۴- افلاکی، شمس‌الدین‌احمد. (۱۳۶۲). **مناقب العارفین**، جلد اول، چاپ دوم، تهران: دنیای کتاب.

۵- انصاری، خواجه عبدالله. (۱۳۴۴). **کشف الاسرار و عده الابرار** (تحریر میبدی)، به اهتمام علی اصغر حکمت،چاپ اول، تهران: بی ناشر.

۶- حافظ شیرازی، شمس‌الدین‌محمد. (۱۳۷۲). **دیوان غزلیات**، به کوشش خلیل خطیب رهبر، چاپ دوازدهم، تهران: صفی علیشاه.

۷- دوپاتن، آلن. (۱۳۸۵). **تسلی بخشی‌های فلسفه**، چاپ دوم، تهران: ققنوس.

۸- رازی، نجم‌الدین. ( ۱۳۷۹). **مرصاد العباد**، به اهتمام محمد امین ریاحی، چاپ هشتم، تهران: علمی و فرهنگی.

۹- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۳). **صدای بال سیمرغ**، چاپ چهاردهم، تهران: سخن.

۱۰- ـــــــــ (۱۳۸۹). **نردبان شکسته**، چاپ چهارم، تهران: سخن.

۱۱- ـــــــــ (۱۳۹۰). **سّر نی**، چاپ سیزدهم، تهران: علمی.

۱۲- ـــــــــ (۱۳۹۱). **پلّه پلّه تا ملاقات خدا**، چاپ سی و دوم، تهران: علمی .

۱۳- زمانی، کریم. (۱۳۸۹). **میناگر عشق**، چاپ سوم، تهران: نی.

۱۴- ـــــــــ (۱۳۹۰). **شرح جامع مثنوی معنوی**، چاپ نوزدهم، تهران: اطلاعات.

۱۵- سجادی، سیدجعفر. (۱۳۸۱). **فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی**، چاپ ششم، تهران: طهوری.

۱۶- سروش، عبدالکریم. (۱۳۷۹). **قمار عاشقانه شمس و مولانا**، چاپ چهارم، تهران: مؤسسه فرهنگی صراط.

۱۷- سعدی شیرازی. (۱۳۷۲). **بوستان**، تصحیح و توضیح غلام‌حسین یوسفی، چاپ چهارم، تهران: خوارزمی.
۱۸- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. ( ۱۳۸۳). **منطق الطیر**، مقدمه؛ تصحیح و تعلیقات، چاپ اول، تهران: سخن.
۹- طوسی، خواجه نصیرالدین. (۱۳۶۰). **اخلاق ناصری**، مجتبی مینوی و حیدری، چاپ دوم، تهران: خوارزمی.
۲۰- غزالی طوسی، ابوحامد محمد. ( ۱۳۸۳). **کیمیای سعادت**، به کوشش حسین خدیوجم، چاپ یازدهم، تهران: علمی و فرهنگی.
۲۱- غزالی طوسی، احمد. (۱۳۶۸). **سوانح العشاق**، تصحیح هلموت ریتر، چاپ اول، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۲۲- فروزان‌فر، بدیع الزمان. (۱۳۸۱). **شرح مثنوی شریف**، جلد دوم، چاپ دهم، تهران: زوّار.
۲۳- فیض‌کاشانی، ملامحسن. (۱۳۷۹). **المَحَّجه‌ی البیضاء**، ترجمه‌ی عبدالعلی صاحبی، چاپ دوم، مشهد: آستان قدس رضوی.
۲۴- گوهرین، سیدصادق. (۱۳۶۸). **شرح اصطلاحات تصوف**، جلد نهم، چاپ اول، تهران: زوّار.
۲۵- مطهری، مرتضی. (۱۳۸۵). **انسان کامل**، چاپ سی و هفتم، تهران: صدرا.
۲۶- مولوی بلخی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۶۳). **مثنوی معنوی**،تصحیح نیکلسون، چاپ اول، تهران: امیرکبیر.
۲۷- ـــــــــــ (۱۳۷۸). **کلیات شمس تبریزی**، تصحیح فروزان‌فر، چاپ اول، تهران: پیمان.
۲۸- ـــــــــــ (۱۳۹۰). **فیه مافیه**، توضیح کریم زمانی، چاپ اول، تهران: معین.
۲۹- نراقی، ملااحمد. (۱۳۸۴). **معراج السعاده**، چاپ اول، قم: قائم آل محمد.
۳۰- همایی، جلال‌الدین. ( ۱۳۷۴). **مولوی نامه**، جلد دوم، چاپ هشتم، تهران: هما.
۳۱- همدانی، عین‌القضات. (۱۳۷۰). **تمهیدات**، تصحیح عفیف عسیران، چاپ دوم، تهران: منوچهری.

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۸، ش۱ (پیاپی۱۶)، بهار و تابستان ۱۳۹۶

# ساختار استعاره در شعر فریدون مشیری

**دکتر فرهاد محمدی**
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد هشتگرد، ایران

## چکیده

صور خیال و نقش آن در بازتاب اندیشه و عاطفه‌ی شاعر، به خصوص شاعر معاصر تاثیر بسیاری بر مخاطب این اشعار دارد. استعاره و انواع آن به عنوان یکی از چهار رکن صورت‌های خیالی: "تشبیه"، "استعاره"، "کنایه"و "مجاز" از اهمیت بسزایی در رابطه با زیبا سازی ساختار و محتوای شعر برخوردار است. در علم بیان، استعاره یعنی عاریه گرفتن لفظ از معنی حقیقی و به کار بردن در معنی مجازی است و شرط آن است که بین معنی حقیقی و مجازی بر پایه مشابهت وابستگی وجود داشته باشد. پس می‌توان گفت استعاره در حقیقت تشبیهی است که یکی از طرفین تشبیه در آن مذکور است. بررسی استعاره در شعر فریدون مشیری به عنوان شاعری نوپرداز و پیرو سبک نیمایی از جهات ساختار و محتوای متنوع و تاثیر پذیری شاعر از طبیعت و اجزای آن و تاثیر گذاری شعر شاعر بر روح و روان مخاطب بسیار حایز اهمیت است.

**واژگان کلیدی:** فریدون مشیری، ساختار، استعاره، صور خیال.

---

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۳/۲۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۵/۹/۲۲

Email: mohammadiifarhad@gmail.com

## ۱-مقدمه

استعاره مجازی است به علاقه‌ی مشابهت میان معنای منقول عنه و معنای مستعمل فیه با قرینه‌ی صارفه‌یی که مانع از اراده‌ی معنای اصلی باشد. بنابراین تعریف استعاره بر دو ویژگی بنیادین استوار می‌گردد. یکی آن که استعاره نوعی از مجاز است و دو دیگر آن که استعاره مبتنی بر تشبیه و متوقف بر آن است. ویژگی نخست از مساله‌ی "دلالت" سر بر می‌کند و به "عاریت گرفتن" در مباحث جدید مساله‌ی "جانشینی" که در معنای لغوی استعاره وجود دارد، منجر می‌گردد و خصوصیت دومین آن به تشبیه اشاره می‌کند که دو پایه‌ی اصلی دارد و بدون این دو مولفه، یعنی مشبه و مشبه به، اساساً شکل نمی‌گیرد. اما از آن جهت که استعاره فرا رفتن از تشبیه است، مسأله ذکر و حذف یکی از دو طرف تشبیه در استعاره نقش ایفا می‌کند و با ذکر یکی و حذف دیگری دو گونه‌ی اصلی استعاره، یعنی استعاره‌های مصرحه و کنایی به وجود می‌آیند.

عبدالقاهر جرجانی در توضیح و بعد جانشینی و یا به عاریت گرفتن واژه‌یی برای دلالت بر واژه‌ی دیگر، می‌گوید: «استعاره، فی الجمله، این است که واژه‌یی در هنگام وضع لغت، اصلی شناخته شده داشته باشد و بر شواهدی دلالت کند که به هنگام وضع، به آن معنی اطلاق می‌شده و سپس شاعر یا غیر شاعر این واژه را در غیر معنی اصلی به کار گیرد و این معنی را به آن الفاظ منتقل سازد.» (جرجانی، ۱۳۸۹، ۲۱)

به سخن دیگر استعاره در "محور جانشینی"عمل می‌کند اما بر خلاف جانشینی در زبان که بر "حقیقت" مبتنی است، واژه در همان حال که جانشین می‌شود، چون از حوزه‌ی دلالی دیگری به علاقه‌ی مشابت، برگزیده می‌شود، وجه "مجازی" خود را آشکار می‌سازد. بنابراین بدون این دو ویژگی، هیچ استعاره‌یی وجود نخواهد داشت این مسأله را هاوکس با تکیه بر معنایی که در پشت واژه‌ی "متافور" پنهان است به گونه‌یی دقیق و علمی توضیح می‌دهد. به گفته‌ی او واژه‌ی(Metaphor)، یا همان استعاره، از واژه‌ی یونانی(Metaphora) گرفته شده که خود مشتق است از (Meta)به معنای "فرا" و (Pherein) به معنای بودن، مقصود از این واژه، دسته‌ی خاصی از فرایندهای زبانی است که در آن‌ها جنبه‌هایی از یک شیء به شیء دیگر منتقل می‌شود به نحوی که از شیء دوم به گونه‌یی سخن می‌رود که گویی شیء اول است.» (هاوکس، ۱۳۹۰، ۱۱)

اما از آن روی که در این جانشینی واژه‌یی به جای واژه‌ی دیگر، به تعبیر هاوکس فرا بردن جنبه‌ای از یک شی ء به شیء دیگر در استعاره تنها می‌تواند بر بنیاد شباهت بنا شود، ناگزیر باید به ساختمان تشبیه و دو پایه‌ی اصلی آن که در شکل گیری استعاره نقشی تعیین کننده دارند، توجه کرد. برای نمودن این وجه استعاره، به اختصار گفته‌اند، استعاره

تشبیهی است که یکی از دو پایه‌ی آن حذف گردد. به شرط آن که "مذکور" بر "محذوف" دلالت کند. «پس اگر مشبه به مذکور و مراد از آن مشبه است آن استعاره، مصرحه است و اگر مشبه مذکور و مراد از آن مشبه به است، مکنیه است.» (مازندرانی، ۱۳۷۶، ۲۸۱)

استعاره در زبان تجلی پیدا می‌کند و از این روی امری زبانی است. هم چنان که تمام واژگان در زبان، وقتی معنا پیدا می‌کند که در جمله قرار گیرد، لفظ مستعار هم بیرون جمله یا به تعبیر دقیق‌تر، بدون قرار گرفتن در موقعیتی خاص که با یاری قرینه‌یی انتقال ذهن از معنای حقیقی به معنای مجازی‌اش میسر گردد، وجود نخواهد داشت. جرجانی برای نشان دادن رابطه‌ی واژه‌ی مستعار و معنای مورد نظر، از رابطه ی مالک و ملک استفاده کرده است (جرجانی، ۱۳۸۹، ۲۵۰)

اما توجه به این نکته هم اهمیت دارد که در استعاره تنها فرآیند انتقال از حقیقت به مجاز اهمیت ندارد. بلکه خود مستعار هم که این انتقال بر عهده اوست، وجهه خاص و حقیقتی قابل بررسی دارد. چرا که میان مستعار و معنای منظور، تعاملی وجود دارد که بی‌آن استعاره تحقق نخواهد یافت.

به سخن دیگر «گوینده "ادعای دخول مشبه در جنس مشبهٌ به" را دارد. یعنی او مدعی است که مشبه به دو بعد دارد. یکی متعارف که اهل زبان آن را به راحتی و بدون قرینه در میابند و دیگری غیر متعارف مشبهی که دخولش در جنس مشبه‌به، ادعا شده است.» (مازندرانی، ۱۳۷۶: ۲۸۲)

ناگفته پیداست که استعاره به دلیل آن‌که فقط واجد یکی از دو سوی تشبیه است، فشردگی ویژه‌یی دارد و به همین دلیل از تشبیه بلیغ تر و زیباتر است.

این نکته نیز اهمیت دارد که در استعاره‌ی کنایی، بر خلاف استعاره‌ی مصرحه که رابطه‌ی شباهت در آن صریح است، قصد نداریم چیزی را به چیزی مستقیماً مانند کنیم. بلکه اولا تشبیه در این‌جا "تشبیه مضمر نفسانی" است و ثانیاً بیش تر در پی آنیم که یک چیز را در هیأت چیزی دیگر به نمایش درآوریم و بدین ترتیب به آن عینیت و تشخص بخشیم. پس ادعای یک سانی هم زمان دو معنای حقیقی و مجازی در واژه‌ی مستعار، به آن ارزش می‌دهد. همین نشان دادن چیزی در هیأت چیزی دیگر باعث شده است که استعاره‌ی کنایی که به واژگان و تصاویر حرکت و پویایی می‌بخشد، جای‌گاه حقیقی خود را در خلاقیت گوینده بیابد و ارزش هنری بیش‌تری بدان نسبت داده شود.

همین مساله، یعنی بنا شدن استعاره بر تشبیه، سبب شده است که بلاغت نویسان پیشین، تشبیه را به دو گونه محذوف و تام تقسیم کنند و گونه‌ی محذوف آن را استعاره بنامند.

استعاره اگرچه رفتاری زبانی است و معنی برای به کارگیری آن در زبان وجود ندارد، اساساً به حوزه‌ی ادبیات و به ویژه به شعر تعلق دارد. زیرا شعر بیان خیال‌انگیز در یافته‌های عاطفی است. کلامی را که بر تخیل بنا نشود، نمی‌توان شعر نامید. پس شعر با استعاره چنان در هم تنیده می‌شود که همواره یکی دیگری را فرا می‌خواند و می‌توان بر آن بود که استعاره، آن‌چنان که برخی می‌گویند جزو ذاتی و جدایی ناپذیر شعر است و ناگزیر میزان سنجش زیبا شناختی آن به شمار می‌آید. حتی اگر استعاره را عنصر گوهرین شعر ندانیم، دست کم به آسانی می‌توانیم بپذیریم که «نمک ندارد، شعری که استعاره ندارد.» (آملی، ۱۳۶۴، ۴۴۷)

پس در بررسی ساختار و محتوای هر شعر ناگزیر باید استعاره و نقش آن را در ایجاد شعر و انتقال معنی، در نظر گیریم و آن را مهم‌ترین ابزار تصویر آفرینی بدانیم. «زیرا هر گوینده‌یی عواطف خویش را به یاری استعاره به تصویر می‌کشد و اندیشه‌های خود را پس از عاطفی شدن به یاری این ابزار، تجسم می‌بخشد و به گونه‌یی موثر به مخاطب منتقل می‌کند. چرا که با استعاره کلام تأثیر گذار می‌گردد و به یاری استعاره است که گوینده به همه چیز جان می‌بخشد. به همه چیز لطف و ظرافت عطا می‌کند. به حیوانات زبان و بیان نسبت می‌دهد و به اشیای بی روح حس و حرکت.» (زرین‌کوب، ۱۳۸۱، ۷۱)

به همین دلیل است که «استعاره را که پیچیده‌تر از تشبیه است ابلغ از آن می‌دانند.» (هاشمی خراسانی، ۱۳۶۲، ۳۰۳) استعاره در آن واحد هم کلام را می‌آراید و زیبا می‌کند و هم آن را موثر می‌سازد.

معرفی کوتاه فریدون مشیری:

«فریدون مشیری متولد سی‌ام شهریور ۱۳۰۵ هجری خورشیدی، نخستین بار شعرش را با نام فردای ما در روزنامه‌ی ایران ما در سال ۱۳۲۳ به چاپ رساند. آغاز فعالیت‌های مطبوعاتی مشیری در سال ۱۳۲۸ و ازدواج او در سال ۱۳۳۳ است. وی در سال ۱۳۳۴ نخستین کتاب شعر را با نام تشنه طوفان با مقدمه‌ی دشتی و شهریار منتشر کرد. او یک سال بعد کتاب گناه دریا را به چاپ رساند. در سال ۱۳۴۰ مشیری همکاری دایمی با مجله‌ی سخن به مدیریت شادروان دکتر خانلری را پذیرفت و پس از آن موفق به دریافت دیپلم ادبی و راهیابی به دانشگاه تهران شد. مشیری در سال ۱۳۴۶ مجموعه‌ی اشعار ابر و کوچه و در سال ۱۳۴۹ کتاب برگزیده ی اشعار با مقدمه‌ی شفیعی‌کدکنی، نادرپور و سیروس آموزگار را چاپ و منتشر کرد. هم‌چنین او بین سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۳۷۷ به ترتیب مجموعه‌ی اشعار مروارید مهر، آه باران، از دیار آشتی، با پنج سخن سرا، لحظه‌ها و احساس‌ها و زیبای جاودانه را منتشر کرد. آخرین مجموعه‌ی شعر او تا صبح تابناک اهورایی که در سال ۱۳۷۹، درست

دو ماه پیش از مرگش منتشر شد. وی در آبان ماه ۱۳۷۹ به رحمت ایزدی پیوست. روانش به مینو شاد.» (مشیری، ۱۳۸۶، جلد دو، ۱۶۷۰-۱۶۷۳)

## ۲- بحث و بررسی

### ۲-۱-رمانتیسم و تصویر:

مشیری شاعری است غنایی سرا و وابسته به جریان رمانتیسم ایرانی که با نیما آغاز شد و توللی چهره برجسته آن به شمار می‌آید. منتقدان ایرانی، با توجه به دریافتی که از رمانتیسم غربی داشته، و این مکتب را در اصل یک بخش انقلابی با شعار «بیان آزاد حساسیت‌ها انسان و تأیید حقوق فردی» (سیدحسینی، ۱۳۸۴، ۱۶۲) می‌دانستند. رمانتیک ایرانی میان رمانتیسم نیما و توللی به دلیل پای‌بندی نیما به اصول اولیه این مکتب و عدول توللی از آن و گرایش به یاس و نومیدی، تفاوت قایل شدند. با توجه به این نگرش بود که مشیری «شاعری کلی‌باف، سهل‌گیر و رمانتیک و احساساتی،... عاری از هر نوع تنوع شعری و اجتماعی جهانی» (براهنی، ۱۳۸۰، ۵۰۶) به شمار آمد. براهنی در عین حال که معتقد است در شعر او« استعاره، تشبیه و تمثیل که زندگی امروز را تصویر کرده باشد وجود ندارد.» (براهنی، ۱۳۸۰، ۵۰۸)، می‌گوید «که برخی از تصویرها در شعر او یافت می‌شود که چندان هم بد نیست.» (همان، ۵۰۹)

اما داوری دیگران درباره مشیری و شعر او بسیار ملایم تر است. حسن صدر حاج سید جوادی او را «در شمار موفق‌ترین و مشهورترین شاعران ایران» قرار می‌دهد. (حاکمی، ۱۳۸۹، ۴۲-۴۳) یاحقی شعر او را آغاز شعر غنایی، عاشقانه و جوان پسند معرفی می‌کند که «مراحل بعدی در محتوا و لفظ به نوعی پختگی و کمال فکری، فلسفی و با گوشه چشمی به مسایل دقیق اجتماعی، دست یافته است.» (یاحقی، ۱۳۹۲، ۷۳) برخی دیگر معتقند «اوصاف یکرو پر معنی و زبانی بلیغ در شعر او دیده می‌شود» (حاکمی، ۱۳۸۹، ۱۴۳)

یوسفی با این باور که روح غنایی بر شعر مشیری غلبه دارد می‌گوید: «مشیری هر چند شعر اجتماعی نیز سروده است، اشعارش به طور کلی بیش‌تر روح و لحن غنایی دارد.» (یوسفی، ۱۳۸۶، ۷۴۴) با توجه به این‌که «شعر غنایی زیباترین و شکوه مندترین دستاورد جنبش رمانتیک محسوب می‌شود.» (فورست، ۱۳۷۵: ۷۹)، در می‌یابیم که «مشیری در تمام دوران شاعریش بی‌آن‌که تحت تأثیر داوری‌های متناقض منتقدانی شعرش را زیبا و دل‌نشین و گاه سطحی کم ژرفا» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱، ۵۳۸)، می‌دانستند، قرار گیرد، با پویندگی و کمال بخشی به لفظ معنا، راهش را ادامه داد. بنابراین در بررسی تصاویر شعر مشیری باید به زمینه‌های ذهنی او توجه داشت. زمینه‌هایی که به طور کلی «برداشت‌های

ساده‌یی از زندگی است که برای هرکسی ممکن است روی دهد. اما همه کس نتواند آن را شاعرانه بیان کنند.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱، ۵۴۰)

توجه به این نکته هم اهمیت دارد که «رمانتیک‌ها استعاره را بیش از تشبیه می‌پسندند. چرا که استعاره امکان تصرف خیالی در شیء را بسیار بیش‌تر از تشبیه فراهم می‌آورد.» (فتوحی، ۱۳۸۹، ۱۵۴) و «بسامد استعاره‌ی کنایی و به ویژه تشخیص که ابزار انتقال شخصیت و احساس شاعر به شیء است و مرز میان انسان در اشیا را از بین می‌برد.» (همان، ۱۵۵)، بسیار بالاست. این نکته‌یی است که نه تنها در همان نگاه اول احساس می‌شود؛ بلکه استعاره‌های به دست آمده از سروده‌های او آن را اثبات می‌کند.

**۲-۲-استعاره در شعر مشیری:**

مشیری با آگاهی از هر دو وجه آرایندگی و تأثیر گذاری استعاره، آن را ابزار سودمندی برای انتقال دریافته‌هایش تشخیص می‌دهد و به فراوانی و در تنوع و رنگارنگی چشم گیر، از آن استفاده می‌کند. خواننده‌ی سروده‌های این شاعر، در همان نگاه اول متوجه‌ی استعاری بودن زبان او می‌شود و در می‌یابد که او بدون استعاره نمی‌اندیشد.

استعاره‌های شعر مشیری به سرعت به خواننده منتقل می‌شود. گویی او در ساختن و به کارگیری استعاره‌ها به طرز تلقی "بدوی طبانه" استاد بلاغت و نقد ادبی از استعاره، توجه داشته است. به باور طبانه، اگر در تشبیه «یک وجه شبه بیش‌تر نیازمند جست و جو و دقت باشد، زیباتر و شگفت انگیزتر می‌شود. .. ولی استعاره برعکس آن است و باید وجه شبه و همانندی آن سخن روشن و آشکار باشد تا به گونه‌ی لغز و معما در نیاید.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۰: ۱۲۲)

به سخن دیگر استعاره‌های مشیری همه "قریب‌اند." اما بر خلاف سخن کسانی که استعاره‌های قریب را مبتذل و ناگزیر بی‌ارزش می‌دانند، استعاره‌های مشیری در عین قرابت دل‌نشینی خاصی دارد. زیرا او هرگز استعاره را به خاطر استعاره به کار نمی‌برد. بلکه می‌کوشد از این ابزار تصویر آفرین، برای انتقال موثر اندیشه و عواطف خویش بهره گیرد. اگرچه همین استعاره‌های قریب در ایفای نقش اصلی خود کلام او را هم می‌آرایند.

استعاره‌های او اساساً حسی و غالباً دیداری‌اند از انتزاعی بسیار کم استفاده کرده است. این امر می‌رساند که تجربه‌های مشیری جزئی است و لاجرم با زبان حسی بیان می‌شود پس استعاره‌هایش از نقش شاعری او خبر می‌دهد و قادر است جهان بینی او را به خوبی گزارش کند.

نکته قابل توجه در شعر مشیری فروانی تصاویر استعاری است. در واقع کم تر سروده‌ای هست که خالی از استعاره باشد. ولی البته بسیاری از این استعاره‌ها "زبانی شده‌اند" و فقط

به دلیل قرارگرفتن در کلام اوست که هم چنان دانسته می‌شوند، زیرا اگر این‌ها را از جای‌گاهشان بیرون آوریم چنگی به دل نخواهد زد.

استعاره‌های مشیری در دو ساحت ساختار و محتوا قابل ارزیابی است. او هم مثل تمام شاعران، قادر به تصرف در ساختمان‌های موجود استعاره نیست و ناگریز باید از همان ساختاری بهره گیرد که قرن‌ها پیش از او به مثابه‌ی عنصری زبانی و ادبی لازم، ابداع گردید و از آن پس بی‌تغییر باقی ماند. اما با تکیه بر استعاره‌هایی که از شعر مشیری استخراج کرده‌ایم، با اطمینان می‌توان گفت که او در میان فرم‌های موجود دست به انتخاب می‌زند و برخی ساخت‌ها را پیش از ساخت‌های دیگر، به کار می‌گیرد و این امر در بررسی شعر او معنا دار خواهد بود.

اما در حوزه محتوا، بی‌آن که به ژرفای اندیشه و عمق عاطفه‌ی او انگشت بنهیم به تصرف‌های در واقعیت و آماده کردن زبان از طریق استعاره برای انتقال معناهای ذهن او، پی می‌بریم. به سخن دیگر مشیری در این حوزه، از استعاره‌هایی که به او امکان تصرّف در واقعیت را می‌دهند، بهره می‌گیرد تا دریافته‌هایش را از رهگذر تصاویری مبتنی بر استعاره، هم آسان تر و موثرتر، بیان کند.

با یک بررسی اجمالی به سرعت مشخص می‌شود که مشیری از استعاره‌ی کنایی، در برابر استعاره‌ی مصرحه، بسی بیش‌تر استفاده کرده و در میان استعاره‌های کنایی او هم"تشخیص" جای‌گاه مهمی را به خود اختصاص داده است. این استعاره چنان حضور مستمری در سروده‌های او دارد که می‌توان گفت، اساساً استعاره برای مشیری، یعنی استعاره‌ی کنایی.

به هر روی برای مشاهده‌ی دو روی جدایی ناپذیر ساختار و محتوای استعاره‌های مشیری ساخت‌های استعاره را در شعر او بررسی می‌کنیم تا دسترسی به اندیشه‌های او و در نهایت شناختن او و پای‌گاه شاعری اش، ممکن گردد.

استعاره‌های او دشوار نیست و همه با زبانی ساده بیان شده است. یا به‌تر است گفته شود زبان او بسیار ساده است که استعاره‌هایش ساده وصریح‌اند. بنابراین مشیری اسطوره‌گرا نیست. حتی به نماد هم که از استعاره فراتر می‌رود، کم تر توجه دارد. اگرچه، خواننده می‌تواند متناسب با افق دانایی خود، برخی نشانه‌های شعر او را نماد بپندارد و آن‌ها را تأویل نماید. به هر روی در شعر او از "رمز" استفاده‌ی چندانی نشده است. حتی می‌توان گفت برخی از نمادهای شعر او مثل: "شب"که برای سلطه‌ی ظلمانی استبداد، به کار می‌رفته، در شعر او همان توانمندی را ندارد که در شعر نیما می‌توان دید.

جمله‌های شعر او ساده و گویاست، عناصر سازنده‌ی این جمله‌ها، یعنی واژه‌های

شعرش، نیز همان‌هاست که در زندگی روزانه به کار می‌آیند و از واژه‌هایی که نیازمند لغت نامه باشد، استفاده نمی‌کند. با این واژه‌ها مفاهیمی زنده و پویا را خلق می‌کند. واژگانی که بسیاری از آن‌ها از فرط سادگی در هیچ فرهنگی مدخل قرار نگرفته است. البته این واژه‌ها، مثل تمام واژه‌های زبان، معنای سیالی دارند که به دلیل قرار گرفتن در این یا آن جمله، معنای مشخصی می‌یابند و قادر به القای محتوی خویش‌اند.

**۲-۳-ساختار گونه‌های استعاره در شعر مشیری:**

**۲-۳-۱-استعاره‌ی مصرحه:**

«اگر در استعاره، مستعارمنه ذکر شود در اصطلاح به آن مصرحه یا تصریحیّه و محققّه یا تحقیقیه گفته می‌شود. چون در این نوع استعاره به ذکر "مستعارمنه" تصریح می‌شود این نام بر آن اطلاق شده است.» (همایی، ۱۳۶۷، ۲۵۰) و استعاره مصرحه به انواع زیر طبقه بندی می‌شود:

**۲-۳-۱-۱-استعاره مصرحه مجرده:**

«نوعی از استعاره مصرحه است که در آن مستعارمنه در کنار ملایمی از مستعارله می‌آید.

در حقیقت فرمول این نوع استعاره این‌گونه است:

مشبه به یا مستعارمنه + یکی از صفات (ملایمات) مشبه یا مستعارله.

در این نوع استعاره چون به سبب وجود قرینه به سرعت متوجه مشبه یا مستعارله می‌شویم آن را مجرده یا مصرحه مجرّده می‌نامند یعنی مجرّد یا خالی از اغراق، به صورتی که در یک‌سان پنداشتی مشبه و مشبه به چندان اغراق نشده است.» (شمیسا، ۱۳۷۵: ۶۲)

**۲-۳-۱-۱-۱-استعاره مصرحه مجرده در شعر فریدون مشیری:**

مثال ۱:

پیوند جان جدا شدنی نیست ماه من
دوری چنان مکن که به شیون بخوانمت

(مشیری، ۱۳۸۶، ج ۲، ۱۲۰۹)

ماه: استعاره‌ی مصرحّه از معشوقه است.

به قرینه‌ی شیون کردن برای دوری از او و پیوند جان عاشق و معشوق که از لوازم و ملایمات مشبّه است،"ماه" را استعاره‌ی مصرحّه مجرده می‌نامیم.

مثال ۲:

در پرتو تبسم آن ماه لاله‌رو
رویای زندگانی جاوید، جلوه داشت

(مشیری، ۱۳۸۶، ج ۲، ۶۰۰)

استعارهٔ مصرحّه: "ماه لاله رو" استعاره از معشوق است.

قرینه: "تبسم کردن و لاله رو"، نوع استعاره مصرحه، مجرده است.

مثال ۳:

باز آی که دیگر دل من تاب ندارد
وین گلشن جان یک گل شاداب ندارد
زندانی زندان تو مهتاب ندارد

(مشیری، ۱۳۸۶، ج ۲، ۱۶۳)

گل شاداب و مهتاب: استعاره‌ی مصرحّه از معشوق است.

نوع استعاره: استعاره‌ی مصرحّه‌ی مجرده است.

در اصل نوع تشبیه این‌گونه بوده است: معشوق مانند گل شاداب و مهتاب دل عاشق زندانی زندان معشوق. که در این‌جا "باز آمدن" از ملایمات معشوق یعنی مشبه است پس نوع استعاره، مجّرده است.

**۲-۳-۱-۲-استعاره مصرحه مطلقه:**

«در این نوع استعاره هر دو پایه‌ی اصلی مناسب یا ملایم یا صفتی دارند و گاهی برای هیچ یک ملایمی در سخن آورده نمی‌شود. در این نوع استعاره چون هر دو پایه، به لحاظ داشتن صفت یا ملایم و یا مجرد بودن از آن، برابرند هیچ طرفی از طرف دیگر فروتر نیست.» (عقدایی، ۱۳۸۷، ۱۳۳)

**۲-۳-۱-۲-۱-استعاره مصرحه‌ی مطلقه نوع اول (همراه ملایمات دوگانه) در شعر فریدون مشیری:**

مثال ۱:

آه، وقتی که تو چشمانت،
آن جام لبالب از جان‌دارو را
سوی این تشنه‌ی جان‌سوخته می‌گرداند
دست ویران‌گر شوق
پرپرم می‌کند ای غنچه‌ی رنگین، پرپر !

(مشیری، ۱۳۸۶، ج ۲، ۶۴۹)

غنچه‌ی رنگین: استعاره‌ی مصرحّه است از ساقی

با توجه به قرینه‌ی "جام لبالب"، گرداندن و چشم داشتن که از لوازم مشبه و رنگین که از لوازم مشبه به است، نوع استعاره مصرحه‌ی مطلقه است.

مثال ۲:

هنوز منتظرانیم
برون خرامی، ای آفتاب عالم‌گیر

(مشیری، ۱۳۸۶، ج ۲، ۷۳۱)

آفتاب عالم‌گیر: استعاره‌ی مصرحّه از امیرکبیر است. چون شعر در مورد اوست.

استعاره‌ی مصرحّهٔ مطلقه است، زیرا برون خرامیدن از لوازم مشبه و عالم‌گیر لوازم مشبه‌به است.

**۲-۳-۱-۲-۲-استعاره مصرحه‌ی مطلقه نوع دوم (بدون ذکر ملایمات مشبه و مشبه به) در شعر «فریدون مشیری»**

مثال ۱:

ای همره جاودانه بیدار
چون بوی شراب‌خانه در من
تنها تو بخواه تا بماند
این آتش جاودانه در من

(مشیری، ۱۳۸۶، ج ۲، ۶۸۱)

"آتش جاودانه"استعاره‌ی مصرحّه است از "عشق و انگیزه‌ی" موجود در درون فرد.

و نوع استعاره مطلقه است، چون از ملایمات مستعارٌ له و مستعارٌ منه چیزی آورده نشده است.

مثال ۲:

این منم تنها و حیران نیمه شب
کرده‌ام همراز خود مهتاب را
گویم: امشب بینم آن گل را به خواب
من مگر در خواب بینم خواب را

(مشیری، ۱۳۸۶، ج ۲، ۱۳۹)

"گل" استعاره‌ی مصرحّه از معشوق است و نوع استعاره مطلقه است.

مثال ۳:

از صدای پر مرغان سحر
لاله از خواب گران دیده گشود
اولین پرتو سیمابی صبح
بوسه بر گنبد مینا زده بود

(مشیری، ۱۳۸۶، ج ۲، ۳۰)

"گنبد مینا" استعاره‌ی مصرحّه از آسمان است و از نوع استعاره‌ی مطلقه است چون از صفات "مستعارٌ منه" و "مستعارٌله" چیزی آورده نشده است.

**۲-۳-۱-۳-استعاره‌ی مصرحه‌ی مرشحه:**

«اگر در استعاره مصرحه واژه یا واژگانی پس از رعایت قرینه با مستعارمنه مناسبتی داشته باشند، استعاره مرشحه خواهیم داشت.» (عقدایی، ۱۳۸۷، ۱۳۱)

**۲-۳-۱-۳-۱-استعاره‌ی مصرحه‌ی مرشحه در شعر فریدون مشیری:**

مثال ۱:

ای آهوی تنهای گریزان پریشان
خون می‌چکد از حلقهٔ پیچان کمندت

(مشیری،۱۳۸۶، جلد۲: ۸۹۴)

کمند: استعاره‌ی مصرحّه از گیسوی معشوق.

نوع استعاره: مصرحّه‌ی مرشّحه است، زیرا حلقه و پیچان بودن از صفات گیسو می‌باشند که مشبه یا مستعارٌ له است، در حقیقت صورت اصلی تشبیه استعاره از آن خارج شده، بدین گونه بوده است: از گیسوی او که مانند کمند حلقه ای و پیچان است، خون می‌چکد. لازم به ذکر است که در شعر بالا خود "آهو" استعاره‌ی مرشحه از معشوق است و ملایمات مشبه به آن "تنها و گریزان و پریشان" است، پس در مثال فوق دو استعاره مرشحه داریم.

مثال ۲:

آه، ای عشق قربانی توست
این که اکنون رها کرده جان را
در هوای تو ای مرغ وحشی
کرد آخر رها آشیان را

(مشیری، ۱۳۸۶، ج ۲، ۱۵۸)

"مرغ وحشی" استعاره‌ی مصرحّه از عشق است که در لخت اول مخاطب قرار گرفته است.

اما نوع استعاره مرشحّه است زیرا "آشیان و وحشی" از ملایمات مستعارٌ منه است که در این شعر وجود دارد.

مثال ۳:

شاعری خسته راه می‌پیمود
می شنید این غریو از در و بام

«لحظه ای چند با تو خواهم بود
آن غزال رمیده نشد ز چه رام؟»

(مشیری، ۱۳۸۶، ج ۲، ۱۱۶)

"غزال" استعاره‌ی مصرحّه از معشوق است. و وجود ملایماتی مانند "رمیده و رام شدن" که از صفات مشبه به یا مستعارٌ منه می‌باشند، نشان‌گر این است که نوع استعاره «مرشحّه» است.

**۲-۳-۲-استعاره‌ی کنایی (مکنیه، با لکنایه):**

«در استعاره کنایی "مشبه یا مستعارله" ذکر می‌شود و از رهگذر ملایم "مشبهٌ به" محذوف ما را به این مشبهٌ به هدایت می‌کند. بنابراین قرینه‌ی استعاره کنایی که ملایم مشبهٌ به است همواره با مشبه هم‌راه است. اما چگونگی حضور این ملایم در ساختار استعاره‌ی کنایی ساخت‌های متفاوت آن را ایجاد کند.» (عقدایی، ۱۳۸۷، ۱۵۰)

**۲-۳-۳-استعاره کنایی گسترده:**

«در این‌گونه، مشبه (مستعارله) و ملایم مشبهٌ به اجزای سازنده‌ی یک جمله‌اند و بدون آن که رابطه ای اضافی یا وصفی با هم پیدا کنند، در آن ملایم یا قرینه‌ی استعاره به مشبه نسبت داده می‌شود.» (عقدایی، ۱۳۸۷، ۱۵۱)

مثال۱:

عمر پا بر دل من می‌نهد و می‌گذرد

(مشیری،۱۳۷۰، ۱۶)

عمر: مشبه (مستعارٌله)
مشبه به: انسان (جاندار) (محذوف)
ملایم: پا برون گذاشتن.

مثال۲:

ای سرنوشت، هستی من در نبرد توست

(مشیری،۱۳۷۰، ۵۶)

سرنوشت از راه تشخیص به انسانی تشبیه شده است "مشبه به" به قرینه‌ی "در نبرد بودن" و حالت خطابی دارد.

مثال۳:

شهر می‌خوابد به لالای سکوت

(مشیری،۱۳۷۰، ۳۴)

"شهر" استعاره‌ی کنایی گسترده است.

مثال۴:
مرگ نهیبم زند که عشق نورزم
(مشیری،۱۳۷۰، ۵۲)
مرگ به قرینه‌ی نهیب زدن، استعاره‌ی مکنیه‌ی گسترده است.
مثال۵:
"خیر" از زمین به عالم دیگر گریخته ست
(مشیری،۱۳۷۰، ۲۰۰)
"خیر" به قرینه‌ی گریختن استعاره مکنیه تشخیص گسترده است.
مثال۶:
و آفتاب همان‌گونه سرکش و مغرور
به انهدام جهان خراب می‌نگرد
(مشیری، ۱۳۸۶، ج۱، ۵۴۲)
آفتاب به قرینه‌ی نگریستن استعاره‌ی مکنیه‌ی گسترده است.

**۲-۳-۴-فشرده:**

«استعاره‌ی کنایی فشرده که همواره فقط حاوی مشبه و ملایم مشبهٌ به محذوف است، کشف رابطه‌ی این عنصر سازنده‌ی استعاره کنایی آسان‌تر است و البته این فشردگی بدان ایجاز می‌بخشد و آن را تأثیر گذار می‌کند. این‌گونه از استعاره کنایی خود به لحاظ دستور دو ساخت می‌تواند داشته باشد.» (عقدایی، ۱۳۸۷، ۱۵۲)

**۲-۴-ترکیب اضافی**

در این ساختار به یک ترکیب اضافی (مضاف و مضافٌ الیه) رویاروی هستیم که در آن همیشه مضافهٌ الیه مشبه و مضاف ملایم، مشبهٌ به محذوف خواهد بوده. به دلیل آن‌که علایم مشبهٌ به از ره‌گذر تخیّل با تصرّفی هنرمندانه به مشبه، نسبت داده می‌شود، خیال‌انگیزی به اوج می‌رسد و زیبایی آفریده می‌شود.

مثال ۱:
بهارم دخترم چون خنده‌ی صبح
امیدی می‌دمد در خنده‌ی تو
(مشیری، ۱۳۷۰، ۴۷)

مثال ۲:
پرستو باشم و از بام هستی
بخوانم نغمه‌های شوق و مستی

(مشیری، ۱۳۷۰، ۴۰)

بام هستی: استعاره‌ی مکنیه (ترکیب اضافی).
هستی: مستعارٌمنه.
خانه:مستعارٌمنه (محذوف).
مثال۳:
در دامن زندگی بیاوریزیم
تا مرگ نیامدست برخیزیم

(مشیری، ۱۳۷۰، ۴۴)

مثال۴:
سال‌ها باغ و بهارم همه تاراج خزان
سینه‌ام پر شده از ناله‌ی غم‌های غریب

(مشیری، ۱۳۷۰، ۱۷)

مثال۵:
چراغ ساحل آسودگی‌ها در افق پیداست

(مشیری، ۱۳۷۰، ۹۹)

**۲-۵-ترکیب وصفی:**

«در این ساختار استعاره‌ی کنایی در ساختار یک ترکیب وصفی (موصوف و صفت) ظاهر می‌شود که در آن همواره موصوف مشبه (مستعار له) و صفت "ملایم" مشبهٌ به (مستعارٌ منه) محذوف است که به مشبه نسبت داده می‌شود و همین نسبت است که رابطه‌یی مجازی به وجود می‌آورد و تشبیه را به استعاره تبدیل می‌کند.» (عقدایی، ۱۳۸۷، ۱۵۲)

مثال ۱:
آن شب غمگین، که از کنار تو رفتم

(مشیری، ۱۳۷۰، ۵۲)

مستعارٌ له: شب / مستعارٌ منه: محذوف / غمگین: صفت از ملایمات مستعارٌ له یا مشبه

مثال ۲:
من اگر سایه‌ی خویشم یا رب
روح آواره‌ی من کیست، کجاست؟

(مشیری، ۱۳۷۰، ۱۵)

مثال ۳:
ای سرود بی‌گناهی

ای تمناهای سرکش

(مشیری، ۱۳۷۰، ۹۶)

مثال ۴:

چون غباری گیج، گم، سرگشته در افلاک خواهی شد

(مشیری، ۱۳۷۰، ۱۴۲)

مثال ۵:

وقتی نسیم زرد
خورشید سرد را
چون برگ خشکی از لب دیوار رانده است

(مشیری، ۱۳۷۰، ۱۶۹)

مثال ۶:

سکوت مرتعش شهر را نمی‌شکند

(مشیری، ۱۳۷۰، ۱۵۹)

مثال ۷:

زاغان ره‌گذر
صبح ملول گم‌شده در گردوخاک را
اقرار می‌کنند

(مشیری،۱۳۷۰، ۱۴۶)

مثال ۸:

کان موج ناز پرورد
سر را به سنگ می‌زد

(مشیری،۱۳۷۰، ۱۷۳)

**۲-۶-تشخیص:**

«تشخیص در اصل نوعی از استعاره‌ی کنایی است که در آن مشبهٌ به محذوف فقط انسان است و خواننده از ره‌گذر ملایم انسانی که به اشیا و پدیده‌ها نسبت داده شده، آن را کشف می‌کند. به سخن دیگر در تشخیص، مشبه که هر چیز غیر انسانی است، به انسان تشبیه می‌شود و با نسبت دادن یکی از ملایمات انسان، که قرینه‌ی استعاره است، اشیا و پدیده‌ها ویژگی‌های انسانی به خود می‌گیرند و ساختار تشخیص همان است که در ساختمان استعاره کنایی دیدیم. یعنی تشخیص می‌تواند در شکل‌های گسترده و فشرده (ترکیب اضافی و وصفی) به نمایش در آید.» (عقدایی، ۱۳۸۷، ۱۵۶) در نمونه‌های زیر این

ساختارها دیده می‌شود.

**۲-۶-۱-گسترده:**

مثال:

ای سکوت ای مادر فریادها
ساز جانم از تو پر آوازه بود

(مشیری، ۱۳۷۰، ۸۵)

مثال:

ای سرنوشت، هستی من در نبرد توست
بر من ببخش زندگی جاودانه را

(مشیری، ۱۳۷۰، ۵۶)

**۲-۶-۲-ترکیب اضافی:**

مثال:

برگ‌ها سوخته از بوسه‌ی مرگ

(مشیری، ۱۳۷۰، ۳۷)

مثال:

پنجه‌ی مرگ گرفته است گریبان امید

(مشیری، ۱۳۷۰، ۱۷)

**۲-۶-۳-ترکیب وصفی:**

مثال:

کاروان رفته بود و پیکر من
در سکوتی سیاه می‌لرزید

(مشیری، ۱۳۷۰، ۲۸)

مثال:

جغد می‌خندد به روی کاج پیر

(مشیری، ۱۳۷۰، ۳۴)

مثال:

باد وحشی می‌دود در کوچه‌ها

(مشیری، ۱۳۷۰، ۳۴)

مثال:

من از آن دشت خموش

باز رو کرده به این شهر پر از جوش‌وخروش

(مشیری، ۱۳۷۰، ۷۸)

در تشخیص پندار، گفتار و کردارهای انسانی (عواطف، احساسات، حالات، روحیات و ...) به عناصر بی‌جان نسبت داده می‌شود. توجه به این نکته هم اهمیت دارد که در کنار نسبت اول برخی از ویژگی‌های حیوانات به اشیا و پدیده‌ها، گاهی اوصاف انسان به حیوانات هم نسبت داده می‌شود. بنابراین تشخیص می‌تواند در گونه‌های زیر شکل گیرد:

**۲-۶-۴-نسبت دادن افعال و اعمال انسانی به عناصر بی‌جان هستی:**

مثال:

خاک خون نوشیده است

(مشیری، ۱۳۷۰، ۶۷)

«خون نوشیدن» از اعمال انسانی است که به «خاک» نسبت داده می‌شود.

مثال:

سرد و سنگین کوه می‌گوید جواب

(مشیری، ۱۳۷۰، ۶۷)

«کوه» به قرینه‌ی جواب گفتن استعاره مکنیه است و "جواب گفتن کوه" از اعمال انسانی است.

مثال:

اشکی از شاخه فرو ریخت

(مشیری، ۱۳۷۰، ۹۰)

"فرو ریختن اشک" از خصایص انسانی است که به "شاخه" نسبت داده می‌شود.

مثال:

خنده‌ای می‌رسد از سنگ به گوش

(مشیری، ۱۳۷۰، ۷۷)

"خنده به گوش رسیدن" از خصایص انسانی است که به سنگ نسبت داده می‌شود.

مثال:

شب و صحرا و گل و سنگ

همه دل داده به آواز شباهنگ

(مشیری، ۱۳۷۰، ۸۹)

"دل دادن" از خصایص انسانی است که به "شب و صحرا و گل و سنگ" نسبت داده می‌شود.

- نسبت دادن ویژگی‌های انسانی به دست‌ساخته‌های بشر:

مثال:

چیست در خنده‌ی جام

(مشیری، ۱۳۷۰، ۱۱۸)

"جام"مشبه است و از طریق "خنده" که ملایم "انسانی" است به "مشبه به‌ی" انسانی تشبیه شده است

**۲-۶-۵-نسبت دادن ویژگی‌های انسانی به مجردات:**

مثال:

رنگ وحشت به لحظه‌ها آمیخت

(مشیری، ۱۳۷۰، ۱۲۸)

لحظه "مشبه"یا "مستعار منه‌ی" است که از طریق ملایم "وحشت" به انسان "مشبه به" محذوف تشبیه شده است.

## ۳-نتیجه‌گیری

با بررسی استعاره‌های فریدون مشیری به این جمع بندی می‌رسیم که وی در ساختار استعاره‌های خود از میان دو تقسیم‌بندی مهم استعاره یعنی مکنیه و مصرحه، از نوع مکنیه بسیار بیش‌تر استفاده کرده است؛ در میان سه نوع متفاوت استعاره‌های مکنیه، نوع انسان مدار از دو نوع دیگر یعنی حیوان مدار و شیء مدار بیش‌تر به کار رفته است؛ در مورد کاربرد استعاره‌های مکنیه باید این نکته را ذکر کنیم که این نوع استعاره به سبب کاربرد نسبتاً ساده و روان آن همانند اضافه‌های تشبیهی در شعر مشیری فراوان دیده می‌شود و علت کاربرد این گونه استعاره ساختار ساده‌ی آن است که خود نشان از ذهن شفاف و به دور از پیچیدگی شاعر می‌دهد. در مورد استعاره‌های مصرحه نیز باید گفت که استعاره مصرحه‌ی مرشحه کم‌تر از استعاره مطلقه و مجرده به کار رفته است. مواردی مانند استعاره‌های تمثیلیه نیز به ندرت در شعر او یافت می‌شود. بیش‌تر استعاره‌های او از نوع مکنیه (بالکنایه) هستند که نوع انسان مدار از دیگر استعاره‌های مکنیه بیش‌تر به کار رفته است. محتوای استعاره‌های شعر مشیری همان‌طور که ذکر شد به مسائل مختلفی اختصاص دارند که می‌توان اشاره به "طبیعت" و عناصر تشکیل‌دهنده‌ی آن را در صدر تمامی مسایل مورد اشاره در محتوای شعر مشیری قرار داد. مشیری را به همین دلیل می‌توان شاعری رمانتیک با گرایشات طبیعت‌گرایانه نامید که اجزا و عناصر طبیعت، به خصوص انسان در تشبیهات و استعاره‌های او هم‌چون عاملی پر نفوذ و اثر گذار بر روح و روان مخاطب به کار می‌رود و

صور خیالی دل‌نشین را در شعر او نقش می‌زند. مواردی مانند "مجردات" در استعاره‌های او کم کاربرد می‌باشند چرا که به طور کلی مشیری شاعر "معنویات" نیست هر چند که حرف اول و آخر شعر او عشق و عاطفه است ولی مجردات عناصر اصلی تشکیل‌دهنده‌ی محتوای صور خیال شعر او نیست. در پایان باید اشاره کرد شخصیت ساده و در عین حال بدون پیچیدگی مشیری را می‌توان از میان بررسی انواع استعاره‌های او به نحوی مطلوب به تصویر کشید. "عشق" و "انسان" در استعاره‌های او بسیار ساده و شفاف در قالب مستعارله و مستعار منه قرار می‌گیرند و طبیعت چه از نوع جاندار و چه بی‌جان شاعر را در راستای تصویر سازی‌های مطلوب شاعر در انواع استعاره یاری می‌کنند.

## منابع


۱-آملی، ملک‌الشعرا محمد. (۱۳۴۶). **کلیات اشعار طالب آملی**، به تصحیح شهاب طاهری، چاپ اول، تهران: انتشارات سنایی.

۲-براهنی، رضا. (۱۳۸۰). **طلا در مس**، چاپ اول، تهران: انتشارات زریاب.

۳-جرجانی، عبدالقاهر. (۱۳۸۹). **اسرارالبلاغه**، ترجمه‌ی جلیل تجلیل، چاپ اول، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۴-حاکمی، اسماعیل. (۱۳۸۹). **ادبیات معاصر ایران**، چاپ اول، تهران:، انتشارات سیمیا.

۵-زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۱). **شعر بی‌دروغ**، شعر بی‌نقاب، چاپ اول، تهران: نشر علمی.

۶-سیدحسینی، رضا. (۱۳۸۴). **مکتب‌های ادبی**، جلد اول، چاپ اول، تهران: انتشارات نگاه.

۷-شمیسا، سیروس. (۱۳۷۵). **بیان**، چاپ اول، تهران: انتشارات میترا.

۸-شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۵۰). **صور خیال در شعر فارسی**، چاپ اول، تهران: انتشارات نیل.

۹-ـــــــــــــ (۱۳۹۱). **با چراغ و آیینه**، چاپ اول، تهران: نشر سخن.

۱۰-عقدایی، تورج. (۱۳۸۷). **نقش خیال**، چاپ اول، زنجان: نیکان کتاب.

۱۱-فتوحی، محمود. (۱۳۸۹). **بلاغت تصویر**، چاپ اول، تهران: نشر سخن.

۱۲-فورست، لیلیان. (۱۳۷۵). **رمانتیسم**، ترجمه‌ی مسعود جعفری، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.

۱۳-مازندرانی، محمدهادی‌بن‌محمدصالح. (۱۳۷۶). **انوار البلاغه**، به کوشش محمدعلی

غلامی‌نژاد، چاپ اول، تهران: نشر قبله.
۱۴-مشیری، فریدون. (۱۳۸۶). **بازتاب نفس صبحدمان**، دو جلد، چاپ اول، تهران: نشر چشمه.
۱۵-ـــــــــــــ (۱۳۷۰). **گزینه اشعار**، چاپ پنجم، تهران: انتشارات مروارید.
۱۶-هاشمی خراسانی، ابومعین حمیدالدین حجت. (۱۳۶۲). **مفصل در شرح مطول**، چاپ اول، مشهد: نشر بی‌تا.
۱۷-هاوکس، ترنس. (۱۳۹۰). **استعاره**، ترجمه‌ی فرزانه طاهری، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
۱۸-همایی، جلال‌الدین. (۱۳۸۴). **فنون بلاغت و صناعت ادبی**، چاپ اول، تهران: نشر هما.
۱۹-یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۸۵). **جویبار لحظه‌ها**، چاپ نهم، تهران: نشر جامی.
۲۰-یوسفی، غلام‌حسین. (۱۳۸۶). **چشمه روشن**، چاپ یازدهم، تهران:، انتشارات علمی.

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۸، ش۱ (پیاپی۱۶)، بهار و تابستان ۱۳۹۶

# بررسی سیر تحوّل ساختار در اشعار مهدی اخوان ثالث (با رویکرد زیبایی‌شناسی)

**دکتر زرین‌تاج واردی**
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز، ایران
**لیلا امیری**
دانشجوی دکتری ادبیات غنایی دانشگاه شیراز، ایران

## چکیده

جستار حاضر بر آن است تا اشعار مهدی اخوان ثالث را در زمینه ی ساختارهای قالبی، زبانی، موسیقایی و هنری با رویکرد زیبایی شناسی تجزیه و تحلیل کند و مبنای کار، کتاب گزین‌ه‌ی اشعار اوست. روش کار این است که مباحث مورد نظر به شیوه‌ی توصیفی و تحلیلی؛ با مؤلّفه‌های زیبایی، به گزینی، تناسب، ابداع و جنبه‌های مختلف موسیقایی واکاوی شده‌اند. اخوان ثالث بر انواع قالب‌های شعریِ سنتّی و نو تسلّط دارد. در زمینه ی استفاده از ظرفیّت‌های زبان، قدرت ترکیب آفرینی خارق العاده‌ای دارد که نشان از احاطه‌ی او بر زبان پارسی است، در گستره‌ی ابعادِ مختلفِ موسیقایی؛ به عروض سنتّی تسلّط دارد، بدل بلاغی در شکل دهی موسیقی معنوی سروده‌های او نقش ویژه‌ای دارد و عنصر "تکرار"؛ به ویژه تکرارِ جملاتِ طولانی در آغاز و پایان سروده‌ها، در غنایِ موسیقایِ درونی اشعار او سهم دارد.

**واژگان کلیدی:** مهدی اخوان ثالث، بدل بلاغی، ترکیب، تکرار، زیبایی‌شناسی، موسیقی شعر.

---

Email: zvaredi@rose.shirazu.ac.ir
amirifa902@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۴/۸/۲۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۵/۵/۱۸

## ۱ـ مقدمه

زیبایی امری نسبی است، پس شناخت و بررسی آن نیز کاری دشوار است. ذوق زیبایی شناسی در سرشت تمام انسان‌ها، قطع نظر از درجه‌ی رشد فکری و عقلانی آن‌ها با مراتب مختلف وجود دارد. از گذشته‌های دور حکیمانی چون سقراط، افلاطون و ارسطو مباحثی درباره‌ی زیبایی مطرح کرده‌اند. از متأخّرین، "کانت" اعتقاد دارد: زیبایی خود غایت و فرجام کار خویش است. زیبایی در نظر "هگل" نیز عبارت است از «جمع واحد و کثیر و هر چه غلبه‌ی واحد بیش‌تر باشد و نیرو و قدرت آن کامل‌تر باشد، شئ زیباتر است.» (دانشور، ۱۳۷۵، ۲۵۵) "ویل دورانت"، فیلسوف معاصر هم در ارتباط زیبایی و شعر گفته است: «شعر، آن زیبایی را که دیدگان تعلیم نیافته‌ی ما نمی توانند ببینند، بر ما مکشوف می‌دارد.» (دورانت، ۱۳۸۳ ، ۳) برخی زیبایی‌ها نیز به همان اندازه که دریافتنی هستند، عوامل آن ـ به همان اندازه ـ ناگفتنی می‌نمایند یعنی «هر زیباپسندی به ویژه هر زیباپرستی این زیباییِ نابِ رازآلودِ فسون کار را در درون خود می‌آزماید، می‌شناسد و با آن پیوند می‌گیرد، امّا اگر از او بپرسیم که راز این زیبایی در چیست؟ در می‌ماند، می‌داند که زیباست امّا از چرایی آن آگاه نیست. به سخنی دیگر "آن"، آن‌گونه از زیبایی است که ما نمی‌توانیم دانشورانه، سخن سنجانه و ادب شناسانه راز آن را بکاویم. این زیبایی برترین گونه‌ی زیبایی در هنر است.» (کزّازی، ۱۳۸۲ ، ۹۵) این زیبایی در گستره‌های مختلف هنری قابل بررسی است و علم «بوطیقا یا به قول قدما فنّ شعر، رمز و راز تولید زیبایی است به مدد زبان.» (غیاثی، ۱۳۸۷ ، ۵۸) جمال‌شناسی هنر سنتّی بر این اصل استوار است که زیبایی امری کمالی و مطلق است و نهایت زیبایی در نهایت کمال نهفته است؛ به تعبیر دیگر، زیبایی پرده‌ای است که روی کمال کشیده‌اند. در واقع زیبایی در جمال‌شناسی شعر قدیم از تناسب‌ها و هماهنگی‌ها برخاسته است «در صورتی که زیبایی شعر جدید، یعنی مدرن، حاصل گره خوردن متناقضات است یا اموری که از مقوله‌های نزدیک به هم نیستند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸ ، ۲۶۴)

در این پژوهش، سیر تحوّل ساختار و جلوه‌های صوری و معناییِ کلام اخوان ثالث، با رویکرد زیبایی شناسانه بر اساس مؤلّفه‌های زیر بررسی شده‌اند.

ـ به‌گزینی: به‌گزینی هنرمندانه، نشان دهنده‌ی هوش‌مندی شاعر در فراخوانی شایسته‌ی واژه‌هاست و «اگرچه واژه‌ها از پیش ساخته و مهیّا هستند، گزینش و تألیف آن‌ها بر عهده‌ی شاعر است.» (عمران پور، ۱۳۸۸، ۱۶۷) پس «شاعرانی که استعداد شاعرانگی بیش‌تری دارند، به همان میزان در فراخوانی واژه‌های متناسب و بهره کشی از آن‌ها قدرت بیش‌تری دارند.» (حسن لی، ۱۳۸۳ ، ۱۰۷) شاعر با آگاهی از توش و توان واژه‌ها و انرژی‌های

نهفته‌ی‌شان، آن‌ها را به کار می‌برد؛ امّا گزینش الفاظ با همه‌ی اهمیّتی که برای شعر و شاعری دارد تابع هیچ ضابطه و قاعده‌ی معینی نیست و تنها ذوق و استعداد زیبایی گزین شاعر است که از میان دستگاه گسترده و پیچیده‌ی لغات زبان، الفاظ به‌تر، مناسب‌تر و تراش خورده‌تر را انتخاب می‌کند و «کلمه در شعر است که معنی دقیق خود را می‌یابد نه در فضای مجرد ترکیب اصوات آن.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸، ۴۵۷) پس باید توجه داشت که در به گزینی واژه، بُعد موسیقایی آن نیز حائز اهمیّت است و در آن ساختار آوایی کلمه «ـ علاوه بر نقش معنائی و رسانگی خویش ـ از ره‌گذر مجموعه‌ای از اصوات، به گونه‌ای غیر مستقیم، مفهوم مورد نظر شاعر را ابلاغ می‌کند.» (همان، ۳۱۸)

ـ تناسب: تناسب می‌تواند یکی از عناصری باشد که در زمینه‌های مختلف هنر تأثیرگذار است. کشف این تناسب، تشابه، وحدت و هماهنگی، حتّی میان اجزای هستی، به انسان نوعی لذّت و تعادل روحی می‌بخشد و او را آرام می‌کند. یکی از رکن‌های اصلی زیبایی در هنر سنتّی و نو، تناسب بوده و هست. زیبایی در تعبیر کلاسیکی آن عبارت از هماهنگی، تناسب و اعتدال است. "هگل" نیز در تعریف خود از زیبایی، تناسب را محور قرار می‌دهد. به عقیده‌ی او «اجزای متناسب با یک‌دیگر وقتی یک مجموعه‌ی هماهنگ را تشکیل می‌دهند، زیبایی را نشان داده‌اند.» (دانشور، ۱۳۷۵، ۲۲۶) این زیبایی در عرصه‌ی هماهنگی می‌تواند به صورت تعادل، قرینه سازی، توالی، موازنه، توافق و تناسب دیده شود. تناسب هر چه بیش‌تر کلمات به انحاء گوناگون، موجب و موجِد موسیقیِ کلام است و می‌تواند در عین ایجاز و تشخّص زبان، در القای هر چه بیش‌تر مجموع واژه‌ها مؤثر باشد.

ـ ابداع و نوآوری: وجود سنّت نه تنها مانع نوآوری نیست؛ بلکه شرط لازم آن است. سنّت‌ها پشتوانه و تکیه گاهی استوارند که می‌توان با اتکاء به آن‌ها تغییرات جدید را پدید آورد و دریافت. ملاک نو بودن، در ابداع، خروج و سرشاری پایان ناپذیر آن نهفته است و نوآوری در شعر، توان تغییری است که شعر در ارتباط با ما قبل و ما بعد خود دارد؛«یعنی از یک سو توانایی خروج از گذشته و از دیگر سو توان در برگرفتن آینده... پس هر ابداعی متضمّن نقدی است بر گذشته که از آن خارج شده‌ایم و حالی که آن را تغییر می‌دهیم و می‌سازیم.» (امین پور، ۱۳۸۳، ۱۵) یکی از عوامل نوآوری، پیدایش هنرمندان شایسته با خلاقیّت هنری و قشرهای تازه‌ی اجتماعی با علایق جدید، به عنوان مخاطب است. و هدف این خلاقیّت هنری «چیزی نیست جز ساختن آینه برای روان انسان در طول تاریخ؛ زلال ترین آینه‌ای که هر کس تصویر خویش را در آن تماشا کند، همان که نهصد سال پیش، عین القضات همدانی گفت، و رولان بارت، در عصر ما می‌گوید.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸ ، ۴۳۶) این ابداع و نوآوری را می‌توان در آشنایی زدایی‌ها دید. عناصر ادبی صوری

نیز می‌توانند تمهیداتی برای عدول از هنجار عادی کلام باشند و با استفاده از آن‌ها، زبان معمول، تقویت، فشرده، موجز و حتّی واژگونه می‌شود.

در پیشینه‌ی این پژوهش باید گفت، تاکنون نوشتارهای متعددی از اخوان ثالث و اشعار او سخن گفته‌اند، که در این مقاله نیز از آن‌ها استفاده شده است و نام آن‌ها در فهرست منابع خواهد آمد؛ به همین دلیل از تکرار دوباره‌ی آن‌ها خودداری می‌شود.

## ۲-بحث و بررسی

### ۲-۱- بررسی زیبایی شناسیِ ساختارِ اشعارِ مهدی اخوان ثالث:

"ساخت"، مجموعه‌ی اجزاء متشکّله‌ی یک اثر است که با هم ارتباط دارند و تحلیل ساختاری شعر به شیوه‌ی نقد و تحلیل صورت گرایان بسیار نزدیک است. «در باور یاکوبسن برای درک معنای شعر ـ و نه معنای نهانی شعر ـ باید ابتدا دریافت که شعر چگونه ساخته شده است.» (امامی، ۱۳۸۲، ۲۸) در فرآیند تحلیل ساختاری اثر ادبی، متناسب با نوع خاص اثر، جنبه‌های مختلف ساختار آن در پیوند با یک‌دیگر مورد توجه قرار می‌گیرد که از آن جمله است:

۱ ـ ساختار پیکره یا قالب اثر.
۲ ـ ساختار زبانی اثر.
۳ ـ ساختار موسیقایی اثر.
۴ ـ ساختارهنری اثر.

۲ -۱-۱- ساختار پیکره و قالب اثر:

در گذشته قالب ظاهری، همان "صورت" بوده است و «در تحلیل شعر، ابتدا قالب و پیکره‌ی اثر به عنوان عینی‌ترین نمود بیرونی آن در کنار موسیقی کلی شعر از نظر خواهد گذشت.» (امامی، ۱۳۸۲ ، ۲۹) در زمینه‌ی پیکره‌ی اثر، اخوان ثالث بر انواع قالب‌های شعری تسلّط دارد. «او در قصیده به استادان فن قصیده سرایی در سبک خراسانی مانند سنایی، ناصر خسرو و منوچهری و حتی انوری و خاقانی و مسعود سعد سلمان؛ و در غزل به استادان غزل در سبک عراقی و از جمله سعدی و حافظ نظر دارد.» (شاهین دژی، ۱۳۸۷، ۳۱۴) برخی غزل‌های او نیز«به تأثیر شیوه‌ی شهریار است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰ ، ۱۱۰) «غزل‌های او در ارغنون شور و احساس فراوان دارد و قصیده‌هایش در این مجموعه، در عین تقلید، رگه‌هایی از استقلال و بینش‌های روز را نمایش می‌دهد و از ذوق آفرینش‌گر او حکایت دارد.» (همان، ۱۱۱ـ۱۱۰) مثلاً قصیده‌ی "خطبه‌ی اردیبهشت" به تقلید از قصیده‌ی "منوچهری"

نوروز روزگار مجدّد کند همی　　وز باغ خویش باغ ارم رد کند همی
(منوچهری، ۱۳۹۰، ۱۳۶)

و در پایان این قصیده می‌گوید:

یارد "امید" نیز چنین دست و پنجه نرم　　با احمد بن قوص بن احمد کند همی
(اخوان ثالث، ۱۳۹۱، ۴۳)

اما آغاز آشنایی امید با شعر نیمایی در نخستین شعر مجموعه‌ی زمستان، به نام "یاد" آشکارمی‌شود. اشعار "کتیبه"، "قصه‌ی شهر سنگستان"، "آن گاه پس از تندر"، "آواز چگور"، "صبوحی"، "پیوندها و باغ‌ها" و "تاگه غروب کدامین ستاره"، در دفتر "از این اوستا"؛ از شاه‌کارهای شعر فارسی در قالب نیمایی به شمار می‌آیند.

در دفتر دوزخ امّا سرد، شش نوخسروانی، که شعری سه مصرعی و از ابداعات اخوان است، دیده می‌شود. «نوخسروانی‌ها وزن خاصّی ندارند و شاعر اوزان مختلف را برای آن‌ها به کار گرفته است، که غالباً تازگی دارد.» (شاهین دژی، ۱۳۸۷، ۱۶۸) اخوان در مقدمه‌ی نوخسروانی‌هایش آورده است: نوخسروانی«فرم و قالبی مستقل است و به هم ربطی ندارد می‌تواند هر سه مصرع قافیه داشته باشد، می‌تواند مصرع اول و سوم و یا هر طور ذوق بپسندد.» (اخوان ثالث، ۱۳۹۱، ۳۰۸) سروده‌ی زیر از جمله، "خسروانیات" اوست:

خسروانیِ ۱
لبخند اوَ در خواب
آب زلال و برگِ گل بر آب
مانَد به مَه در برکه‌ی مهتاب
وین هر دو چون لبخندِ او در خواب.

(همان، ۳۰۹)

او درباره‌ی خسروانیات و پیشینه‌ی آن در کتاب بدایع و بدعت‌ها، آورده است: «بعضی از اهل تحقیق معتقدند که سرود "خسروانی" و "لاسکوی" پیش از اسلام نوعی "قول" بوده، منتها اوزان خسروانی و لاسکوی "هجائی" بوده است.» (اخوان ثالث، ۱۳۶۹، ۲۱۱) اخوان هم‌چنین دفتر تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم را با تک بیت‌ها آغاز کرده است. این تک بیت‌ها هر یک می‌توانند غزلی را ضمیمه داشته باشند. «در این تک بیت‌ها نهایت ایجاز را می‌توان از او دید، چنان که شاید بیش از بسیاری غزل‌ها یا قصیده‌ها، اندیشه در ذهن پدید بیاورند.» (شاهین دژی، ۱۳۸۷، ۱۴۸) سروده‌ی یکی از تک بیت‌های اوست:

تو بخوان، مرغ چمن
گرچه گلچین نگذارد که گلی باز شود،

تو بخوان، مرغ چمن، بلکه گلی باز شود.

(اخوان ثالث، ۱۳۹۱ ، ۳۴۴)

دفتر در حیاط کوچک پاییز در زندان نیز سرشار است از «غزلواره‌هایی که خاصّ اخوان است و به هیچ غزلواره‌ی معاصر شبیه نیست. شعر عاشقانه‌ی زمینیِ سخت ملموس و محسوس، ناب و برهنه.» (حقوقی، ۱۳۸۹، ۲۶۴) در غزلواره‌ای آورده است:

امشب دلم آرزوی تو دارد
نجواکنان و بی‌آرام، خوش با خدایش
می‌نالد و گفت‌وگوی تو دارد...

(اخوان ثالث، ۱۳۹۱ ، ۲۹۳)

در پایان باید گفت: «اخوان طرح و قالب نو را دلیل بر نوجویی و نوگرایی نمی‌دانست و می‌گفت که شاعر اندیشه‌ی نو و حرف تازه را در هر یک از قالب‌های شعر فارسی می‌تواند بیان کند، آن احساس و اندیشه‌ی شاعر است که قالب را انتخاب می‌کند.» (شاهین دژی، ۱۳۸۷، ۳۳۷)

**۲- ۱-۲- ساختار زبانی و نحوی:**

استفاده از زبان و ظرفیّت‌های آن می‌تواند حوزه‌ی وسیعی از استفاده‌ی بجا و مناسب از واژه‌ها، ترکیبات و عبارت‌ها و نقش آن‌ها در استحکام و زیبایی شعر را در برگیرد. "فروغ" درباره‌ی زبان اخوان در مقاله‌ای با عنوان "از یک نوشته" آورده است: «نکته‌ای که بیش از هر چیز در شعر او قابل بحث است، زبان اوست. او به پاکی و اصالت کلمه توجّه خاص دارد. او مفهوم واقعی کلمات را حس می‌کند و هر یک را آن چنان بر جای خود می‌نشاند که با هیچ کلمه‌ی دیگر نمی‌توان تعویضش کرد.» (همان، ۲۰۶) «درک ذاتی و غریزی او بر هندسه‌ی زبان فارسی و سایه روشن‌های کلمات، به حدّی بود که با هیچ مجموعه‌ای از اصطلاحات سنتی و مدرن قابل توصیف نیست.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰، ۵۱ ـ۵۰) «زیبایی‌شناسی زبان اخوان دارای چنان وسعتی است که واژه‌ها و ترکیب‌های تازه‌ی بسیار، حتی نام آواها، بیان کوچه و بازار و عبارات نادر و غریب آشنا در شعر او وارد می‌شوند، باقی می‌مانند و گاه مأنوس جلوه می‌کنند.» (همان، ۱۶) او زبانی پاک و پالوده دارد. اصولاً اخوان زبان فارسی را «زبانی خلّاق، توانا و روان می‌دانست و بر آن بود که اگر شاعری نتواند به خوبی از این زبان استفاده کند، خود فاقد خلّاقیّت است نه زبان پارسی.» (شاهین دژی، ۱۳۸۷، ۳۳۸) «زبان او در مَثَل هم‌چون دایره‌ی محاط در مثلثی که سه ضلع آن زبان خراسانی(کلاسیک و ادبی)، زبان رایج (متداول و غیر ادبی) و زبان نیماست.» (حقوقی، ۱۳۸۹، ۲۱)

در بررسی عنصر زبان در اشعار مهدی اخوان ثالث، بسامد بالای برخی واژه‌ها در اشعار

او می‌تواند بیان‌گر علاقه‌مندی شاعر به آن‌ها باشد. از جمله‌ی این موارد می‌توان به واژه‌ی "جاوید" اشاره کرد. شاعر در موردی با آگاهی از توانش واژگانی خاصّ این واژه، آن را در بیان مفهوم "حبس ابد" به کار می‌برد.

سنّشان از شانزده، تا بیست،
حبسشان از بیست تا جاوید.

(اخوان ثالث، ۱۳۹۱، ۲۲۲)

از دیگر واژه‌های مورد استفاده‌ی شاعر، می‌توان از واژگان سنتّی و باستانی نام برد، که او نسبت به آن‌ها علاق‌ه‌ی خاصی نشان می‌دهد. «صورت‌های کهن زبان، احساس دل‌تنگی برای گذشته و غم غربت نسبت به زمان‌های دور را در خواننده بر می‌انگیزد و موجب تجدید خاطره می‌شود.» (فتوحی، ۱۳۹۲ ، ۲۵۴) «اخوان گاه گاه کلماتی را که فراموش شده‌اند، ولی هنوز می‌توانند زندگی کنند بر می‌گزیند و در شعر خویش به کار می‌برد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰، ۱۶۵) مانند "خوشیدن" در شعر زیر:

درخشان چشمه پیش چشم من خوشید
فروزان آتشم را باد خاموشید

(اخوان ثالث، ۱۳۹۱، ۱۴۵)

او از استعداد واژه سازی بی‌نظیری برخوردار است و از این ره‌گذر واژه‌های ابداعی بسیاری به اشعارش راه یافته‌اند. «برای یک شاعر واقعی، واژه سازی تجربه‌ی گذشتن از آتش است و با هر واژه‌ای که خلق می‌کند، فکری را می‌آفریند.» (حسن‌لی، ۱۳۸۳، ۱۴۸) واژه‌ی "نفس‌دود" در شعر "ناگه غروب کدامین ستاره؟" در ارتباط با دیگر واژگان بند؛ هم‌چون "شب"، "تاریک"، "مه آلود" و "سایه"، با نهایت دقت شاعر و در جهت زیبایی کلام ساخته شده و به کار رفته است و در تداعی فضای وهمناک سروده نقش دارد.

با آن که شب شهر را دیرگاهی ست
با ابرها و نفس‌دودهایش
تاریک و سرد و مه آلود کرده‌ست،
و سایه‌ها را ربوده‌ست و نابود کرده‌ست...

(اخوان ثالث، ۱۳۹۱، ۱۷۲)

این توجّه شاعر به انتخاب واژه‌ها، در گزینش عناوین سروده‌ها نیز دیده می‌شود. او در موارد متعدّدی از هنر ترکیب سازی شگرف خود استفاده می‌کند و عناوین بدیعی هم‌چون "شبچره‌ی چله"(همان، ۳۵)، "خطبه‌ی اردیبهشت"(همان، ۳۹) و "ملطّفه‌ی دعوت"(همان، ۴۶) را به کار می‌برد.

ترکیب‌ها نیز به عنوان یکی از سازه‌های زبانی؛ با جادویِ مجاورت، نقش ویژه در توسّعِ زبانی، خلقِ معانیِ تازه و ایجازِ سخن به شعر او راه یافته‌اند. ترکیبات شعر او «نوآیین است و از نوع دیگر. با صلابت به یک‌دیگر پیوسته‌اند که گویی از سرب ریخته شده‌اند. ترکیباتی پر معنی، که هر کدام به جای خود می‌توانند نقش چندین جمله را به عهده بگیرند و به تناسب مقام و نیازمندی بیان شاعر، ساخته و پرداخته شده‌اند، نه بر اساس بازی با کلمات.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰، ۱۶۸) بسامد بالای ترکیب‌های وصفی مقلوب، آن را به یک ویژگیِ سبکِ شخصیِ اخوان ثالث تبدیل کرده است. او از سازه‌های "تیره مفرش" و "گوهر آجین خیمه"، در توصیف شب و به تصویر کشیدن آسمان شب استفاده می‌کند.

بیامد که باز آن تیره مفرش بگسترد  همان گوهرآجین خیمه‌اش را بپا کند
(اخوان ثالث، ۱۳۹۱، ۱۵)

سازه‌ها و ترکیب‌های متناقض نما نیز با تقابل معنایی دو جزء خود، با زیبایی خاصّ به شعر او وارد شده‌اند. جنبه‌ی پارادوکسی این ترکیب‌ها با ابهام هنری و درنگ آفرینی، ذهن را به بازی می‌گیرد و نوعی حیرت شیرین ایجاد می‌کند. "جامه‌ی عریانی"(همان، ۱۹۳) "شب جامه‌ی زیبای عریانی"(همان، ۲۴۴)و "خراب آباد" (همان، ۲۷۰)؛ از این زمره هستند. ترکیب‌های تشبیهی هم با ابهام و بلاغت ادبی خود، به شعر او راه یافته‌اند. مانند تشبیه بلیغ اضافیِ "شعله ور خونبوته‌ی خورشید"؛ در شعر "طلوع" از دفتر آخر شاهنامه که برجستگی عنصرِ رنگِ سرخ در آن و ارزش صوتیِ صامت "خ" در دو طرف تشبیه، در زیبایی این همانندی نقش دارد.

کفتران در اوج دوری، مست پروازند
بال‌هاشان سرخ
زیرا بر چکادِ دورتر کوهی که بتوان دید
رُسته لختی پیش
شعله‌ور خون‌بوته‌ی خورشید

(همان، ۱۰۷)

امثال نیز با وجود نادرتر بودن نسبت به ترکیب‌ها، با قدرت انگیزندگی خود، در کنار اطلّاعی که می‌خواهند به مخاطب بدهند، در شعر او دیده می‌شوند. "از اسب افتادن نه از اصل"(همان، ۱۴۴)، "اختیاری چاردیواری" (همان، ۱۹۴) و "آب از جایی خوردن"(همان، ۱۹۹)، از این زمره هستند. برخی ابیات او خود به تنهایی؛ به صورت "مثل سایر" در آمده‌اند. مانند:

دیدی دلا، که یار نیامد

گرد آمد و سوار نیامد

(همان، ۳۳)

در زمینه‌ی ساختار نحوی، «حتی تتابع اضافات که در بلاغت غالباً ناپسندیده است و در القاء، معنی کندی ایجاد می‌کند، با کاربرد به جای او، سبب قوّت تصویر و تأکیدی مناسب می‌شود.» (شاهین دژی، ۱۳۸۷، ۱۳۴) او این شگرد را «به عمد و به نشانه‌ی قدرت چنان به کار می‌گیرد که ممدوح و منظور آید.» (حقوقی، ۱۳۸۹، ۳۹) مانند:

تا که هیچستانِ نه توی فراخِ این غبارآلودِ بی‌غم را
به تابوت ستبر ظلمت نُه توی مرگ‌اندود پنهان است

اخوان ثالث، ۱۳۹۱ ، ۱۱۲)

استفاده از مناداهای بسیار نیز از دیگر ترفندهای اوست. در یکی از غزل‌های خود، شاعر با مخاطبی سخن می‌گوید و از نظر روایی با شبه جمله‌های ندایی، منادای خود را مورد خطاب قرار می‌دهد؛ منادایی که در هیأت‌های مختلف جلوه می‌یابد و با جنبه‌ی خطابی، خواننده را در سرودن شعر سهیم می‌کند و از مخاطب خود به "غرفه‌ی نور"، "راه روح"، "کلید گشایش"، "روح روئیدن"، "سِحرِ سبز جوانه"، "آئینه‌ی روشن بی‌غبار"، "رازِ آن"، "جانِ جمال"، "آبیِ روشن"، "نوشِ آسایش" و "ناز لذت" تعبیر می‌کند.

ای غرفه‌ی نور، در این شب کور
تو راه روحی، کلید گشایش...
یاد تو خوش‌ترین عهد و عادت
تو راز آنی، تو جانِ جمالی
ای آبی روشن، ای آب...
ای خوب، ای خوبی، ای خواب

(همان، ۲۹۵ـ۲۹۴)

جمله‌های معترضه هم با ایجاد حشوهای ملیح، در زیبایی سروده‌های شاعر نقش دارند.

من ـ چه پنهان از تو، پنهان از خدا چون نیست ـ
گاه این پرسیده‌ام از خویش

(همان، ۲۹۷)

در زمینه ی کاربرد صفت نیز، «صفت‌ها را گاه با فاصله‌ای چند از موصوف می‌آورد که خود بدعتی است و در شعر قدیم، بسیار نادر و اندک یاب است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰، ۱۶۹) در آخر شاهنامه آمده است:

با چکاچاک مهیب تیغ‌هامان تیز...

(اخوان ثالث، ۱۳۹۱، ۱۱۲)

**۲-۱-۳- ساختار موسیقایی:**

دکتر شفیعی‌کدکنی، موسیقی شعر را در چهار بخش معنوی، بیرونی، کناری و درونی مطرح می‌کنند. موسیقی معنوی شعر، «از تقابل یا تضّاد و هر نوع تناظری که در مفاهیم باشد، ایجاد می‌شود.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸، ۳۰۷)، موسیقی بیرونی، همان وزن عروضی بر اساس کشش هجاها و تکیه هاست. موسیقی کناری بیت نیز، قافیه و ردیف است که ظهور آن در سراسر بیت یا مصراع قابل مشاهده نیست و ایقاع کلمات، تشابه صوتی، وحدت آوایی و مصوت‌های مشترک در زنجیره‌ی مصراع هم، موسیقی درونی شعر را شکل می‌دهد.

«در زمینه‌ی موسیقی بیرونی، نیما اوزان شعر کهن را مانند جدول ضربی می‌داند که باید با کلمات پُرش کرد و مواظب بود که کلمه‌ها درست به اندازه‌ای مصرف شوند که وزن اجازه می‌دهد.» (جورکش، ۱۳۸۳، ۱۱۰)، امّا «در وزن نیمایی، موسیقی زاده‌ی هم‌نشینی طبیعی کلمات در کنار یک‌دیگر است.» (همان، ۱۱۰) در زمینه‌ی کاربرد اوزان عروضی، اخوان بیش‌تر از دو بحر "رمل" و "هزج" و نه "مجتث" و "مضارع" که سنخیّت چندانی با شعر روایی ندارند ـ استفاده می‌کند، که به طبیعت زبان و نثر نزدیک‌تر هستند و اوزانی هستند. «آرام و با خصوصیات روحی شاعر و نیز نحوه‌ی حرف زدن آرام و آرامش پیرانه و بریده بریده سخن گفتن او رابطه‌ی مستقیم دارد و دیگر این که این دو وزن، با ارکان "فاعلاتن" و "مفاعیلن" برای شعرهای وصفی و داستانی و روایی سخت مناسب‌تر است.» (حقوقی، ۱۳۸۹، ۳۲) به عنوان نمونه شعر "چاووشی" از دفتر زمستان را در بحر هزج سروده است.

بسان رهنوردانی که در افسانه‌ها گویند
گرفته کولبارِ زاد ره بر دوش
فشرده چوب‌دست خیزران در مشت
گهی پرگوی و گه خاموش
در آن مهگون فضای خلوت افسانگی‌شان راه می‌پویند

(اخوان ثالث، ۱۳۹۱، ۸۱)

همه‌ی اشعار اخوان در دفترِ ارغنون، «در چارچوب عروض کهن فارسی است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰، ۱۱۱) «اصولاً طبع این شاعر به ریتم‌های تند و زاویه دار بیش‌تر از ریتم‌های آرام و کشیده مایل است.» (شاهین دژی، ۱۳۸۷، ۱۴۰) او شعر بی وزن را، شعر ـ به معنی خاصّ آن ـ نمی دانست و اعتقاد او درباره‌ی وزن، این است که«عمر یک شاعر نباید فقط صرف این شود که در قالب چندین و چند "مفاعلن فعلات" یا چندین و چند "فعولن فعول" کلمه بریزد. شاعر برای وجود این وزن‌ها نیست، بلکه این وزن‌ها هستند که

وسائل کار و ابزار بیان شاعرند تا از هر کدام به هر نوع و با هر مناسبت که لازم دارد، استفاده کند.» (اخوان ثالث، ۱۳۶۹ ، ۱۲۹) «وزن یکی از چند عنصری است که در ارزیابی شعر، محل توجّه است.» (همان، ۱۶۱)

در موسیقی کناری، غنای قافیه از اختصاصات شعر اخوان است که از همان انس و عادت او به شعر کهن سرچشمه می‌گیرد. مثل سروده‌ی "آواز کرک" از دفتر زمستان:

... بده... بدبد... دروغین بود هم لبخند و هم سوگند
دروغین ست هر سوگند و هر لبخند
و حتی دل‌نشین آوازِ جفتِ تشنه‌ی پیوند

(اخوان ثالث، ۱۳۹۱، ۷۹)

تکرار در شکل سنتّی آن، یعنی ردیف و قافیه در کنار هم، محور زیبایی در اکثریت اشعار دفتر ارغنون است. در زمینه ی استفاده از "ردیف" نیز به عنوان یک سازه در موسیقی کناری ابیات، اخوان با استفاده از ردیف‌های فعلی به کلام خود، تحرّک، پویایی و زایایی می‌دهد. مانندِ ردیفِ بلند "سر تا پای من گرید" در شعر زیر:

همین از غم نه تنها چشم خون‌پالای من گرید
که هم‌چون نخل باران‌خورده سر تا پای من گرید

(همان، ۱۹)

در حوزه‌ی موسیقی درونی نیز "تکرار" در سطوح مختلف؛ یعنی "جمله"، "ترکیب"، "واژه" و "واج" در شعر او دیده می‌شود. در تکرارها؛ به ویژه به صورت عبارت یا جمله، اتحّاد و هماهنگی و وحدت بین شاعر و خواننده بیش‌تر نمود پیدا می‌کند و سهم خواننده در شعر بیش‌تر می‌شود.

شعر همین از غم:

همین از غم نه تنها چشم خون‌پالای من گرید، شب، چشم، ن، م. (همان، ۱۹)

شعر دریغ: شب قدری نصیبم شد ولی قدرش ندانستم، شب قدر، شب، ش، س. (همان، ۲۱)

شعر عید آمد: عید آمد و ما خانه‌ی خود را نتکاندیم، پیک، پیام، م. (همان، ۲۷)

در نخستین دفتر شعر اخوان ثالث؛ یعنی ارغنون، در موارد متعدّدی تکرارها یعنی "عنصر مکرّر"، در آغاز و پایان یک سروده دیده می‌شود. شاعر با ذکر مصراع تکراری در آغاز و پایان سروده، به ساختاری بی‌آغاز و بی‌پایان دست یافته است و از آن به عنوان یک شگرد در عرصه‌ی موسیقایی شعر خود سود جسته است.

شعر خوشا: صدم غم هست، امّا هم‌دمی نیست. (همان، ۱۱)

شعر دریغ: شب قدری نصیبم شد ولی قدرش ندانستم. (همان، ۲۱)
اما در دفترهای دیگر این تکرار بیش‌تر درآغاز و وسط سروده صورت می‌گیرد:
شعر شاتقی، زندانیِ دختر عمو طاوس:
عامی، امّا خاصه خوانِ دفتر ایام
امّی، امّا تلخ و شیرینِ تجارب را
ـ مثلِ رند و هفت خطِ جام ـ
خوانده از دون و ورایِ خویش.

(همان، ۱۸۳)

شعر هی، فلانی! زندگی شاید همین باشد؟:
عُقده‌ی خود را فرومی‌خورد،
چون خمیرِ شیشه، سوزان جرعه‌ای از شعله و نشتر
و به دُشخواری فرومی‌برد؛
لقمه‌ی بغضی که قوتِ غالبش آن بود.

(همان، ۱۸۸)

در زمینه ی موسیقی درونی، صدا آواییِ برخاسته از بسامد بالایِ مصوّت‌های کوتاه و بلند، این بند از "غزل ۵" را سرشار از تحرّک، خیزش و پویایی کرده است و در تداعیِ معانیِ کل سروده نیز نقش دارد:
خوشا آن نازنین شب‌ها
و آن شب‌گردی و شب‌زنده‌داری‌های دور از خستگی تا صبح
و آن شاباش و گه‌گاهی نثارِ ابرهای عابرِ خاموش
و گل‌بارانِ کوکب‌ها
و کوکب‌ها و کوکب‌ها..

(همان، ۲۴۸)

در گستره‌ی موسیقایی معنوی سروده‌ها، می‌توان به تصاویر شاعر که برگرفته از تخیّل سرشار او هستند، اشاره کرد. «اخوان ثالث به طور کلی، تصویر ساز نیست؛ ولی تصویر به صورت تشبیه و استعاره در کار او دیده می‌شود.» (شاهین دژی، ۱۳۸۷، ۱۳۹) او در یک بیان متفاوت با ادات تشبیه خاص "به سان"، "زندگی" را به یک "بیشه" مانند می‌کند.
زندگی با ماجراهای فراوانش
ظاهری دارد بسان بیشه‌ای بغرنج و درهم‌باف.

(اخوان ثالث، ۱۳۹۱، ۲۳۸)

و در دفتر زندگی می‌گوید هم، با تشبیه "عقده‌ی شاتقی" به "خمیر شیشه"، به خوبی حال شخصیّت سروده‌ی خود را برای مخاطب مجسّم می‌کند.

عقده‌ی خود را فرومی‌خورد
چون خمیر شیشه، سوزان جرعه‌ای از شعله و نشتر
و به دشخواری فرومی‌برد
لقمه‌ی بغضی که قوت غالبش آن بود.

(همان، ۱۸۸)

عقده‌ای که هم‌چون خمیر شیشه و مانند جرعه‌ای از شعله و نشتر از گلوی "شاتقی"، "این ترجمان درد"، "قهرمان درد" فرو می‌رود. شاعر با این تشبیه بدیع و غریب توانسته در القای تصویر مورد نظر و تداعی آن در ذهن خواننده موفّق باشد؛ به ویژه که با تکرار این بند در کل سروده، با زیبایی موسیقایی نیز هم‌راه شده است.

استفاده بسیار از "بدل بلاغی" و یا تشبیهاتی که ساختارشان شبیه بدل بلاغی است، به عنوان یک رکن در زیبایی موسیقایی معنوی سروده‌های اخوان نقش اساسی دارد. به عنوان نمونه در شعر "شکر یک بوسه"؛ "حسرت و اندوه"، بدل از "دوستان کهن" می‌شوند.

دوستان کهنم ـ حسرت و اندوه از دور  با سر انگشت شگفتی بنمودند مرا

(همان، ۱۰)

در بدل بلاغی«تشبیه را با حذف ادات تشبیه، به صورت بدل آورده‌اند و گویی جهت تصویر سازی، امری را تعریف دوباره کرده‌اند.» (شمیسا، ۱۳۸۱، ۱۱۱) و شاعر این چنین با تشبیه در هیئتی دیگر و شکل نوین ارائه‌ی آن، در کلام خود آشنایی زدایی می‌کند؛ یعنی«یک تشبیه را که به علت تکرار، دست‌مالی شده و نمی تواند فعّال باشد، از طریقی فعّال کردن.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱ ، ۹۶) در موارد متعددی اخوان ثالث، این صنعت را به طرز شگفت‌آور و بی‌بدیلی به کار می‌برد. در شعر "چاووشی" از دفتر زمستان در ساختار بدل بلاغی، برای "بهرام" و "ناهید"، مشبهٌ به‌های نابی بر می‌گزیند.

تو دانی کاین سفر هرگز به سوی آسمان‌ها نیست
سوی بهرام، این جاویدِ خون آشام
سوی ناهید، این بد بیوه گرگِ قحبه‌ی بی‌غم...

(اخوان ثالث، ۱۳۹۱، ۸۲)

«بر مبنای باورها و اسطوره‌های کهن، کوکبِ لشکریان و امراء ظالم و عناوینی هم‌چون سلحشور، خون آلود و خنجرکش را به مریخ نسبت داده‌اند.» (مصفی، ۱۳۶۶ ، ۷۲۹) «ستاره‌ی زهره را نیز کوکبِ زنان و اهل زینت و تجمّل و لهو و شادی و طرب و عشق و

ظرافت نام داده‌اند.» (همان، ۳۴۶) از دیگر بدل بلاغی‌های مورد استفاده‌ی شاعر، "کافکا" از "تاریک خون دل‌مرده‌ی سودا زده" (اخوان ثالث، ۱۳۹۱، ۱۵۷)، "مست راستین خیام" از "ابر رند همه آفاق"(همان، ۱۵۷)، "این ترجمان درد"، "قهرمان درد"، "آن یگانه مردِ مردانه" از "شاتقی" (همان، ۱۹۰) و "این نوش‌خند سال" و "طرّه‌ای زرنار بر پیشانیِ پاک و بلندِ سال" از "آفتاب" (همان، ۳۰۷) هستند.

در گزینش و کاربرد تشبیهات ناب و ابداعی نیز، در شعر "نطفه‌ی یک قهرمان با توست" از دفتر "زندگی می‌گوید"، تشبیهات پی در پی برای دختر کُرد به کار می‌برد که بازتاب عاطفه و احساس شاعر در آن آشکار است. این سازه‌های تشبیهی با بار معنایی حماسی، در تداعی ذهنیّات شاعر و مفتخر بودن او به شخصیت سروده، نقش دارد.

با توام، ای دختر جان!
شیر دختر، ای شکوفه‌ی میوه‌دار ایل!
تیهویِ شاهین‌شکارِ کُرد!

(همان، ۲۳۳)

در جای دیگر، "شب" را به "شب" تشبیه می‌کند: «خوابیده مخملِ شب، تاریک مثل شب.» (همان، ۱۶۳) اخوان با شیوه‌ی بیان ابداعی ، متفاوت و اغراق هنری و ادّعای هم‌سانی؛ حتّی یکی دانستن دو جزء تشبیه، این شباهت را بیان می‌کند. در این همانندی، جنبه‌ی ابهام، پیچیدگی و دو پهلویی بیش‌تری دیده می‌شود. در این مانندگی، شاعر چیزی را به خودش تشبیه کرده است. در چنین تشبیهی «می‌توان توجیه کرد که شاعر نتوانسته چیزی را بر مشبه ترجیح نهد تا مشبه را بدان تشبیه کند. در این صورت؛ اغراق در اوج است.» (شمیسا، ۱۳۸۵ ، ۱۱۷)

«او در زمینه ی کاربرد "استعاره" نیز که "کروچه" از آن به عنوان "ملکه‌ی تشبیهات مجازی" یاد می‌کند.» (کروچه، ۱۳۸۱، ۴۶)، در دفتر دوزخ، امّا سرد، استعاره‌های بدیعی برای "خورشید" به کار می‌برد و از آن به "این کهنه زخم زرد" و "مهیب‌ترین عنکبوت زرد" تعبیر می‌کند.

اما شنیده کی بَرَدَم دیده‌ها ز یاد
کاین کهنه زخمِ زرد، بهر روز بامداد
سر وا کند به مشرق و خوناب و زهر و درد
تا مغربِ قلمروِ تکرار گسترد
آنک! ببین، مهیب‌ترین عنکبوت زرد
برخاست از سیاه و بر آبی نظاره کرد

تذکارِ رنگ‌های اسارت، به روشنی
اینک به رویِ ثابت و سیّار گسترد

(اخوان ثالث، ۱۳۹۱، ۳۱۳ـ ۳۱۲)

«این تشابه نوعی تقدیرگرایی زُروانی را در خود نهفته دارد و همان تلخی و سنگینی و تاریکی نگاه باستان را تداعی می‌کند.» (مختاری، ۱۳۶۸، ۴۸۹) «همان گونه که عنکبوت از مرکز تارهایش به هر سو می‌رود، خورشید روشنایی و گرما می‌بخشد و نشان‌ه‌ی حیات و سرچشم‌ه‌ی انرژی انسان و کیهان است.» (دوبوکور، ۱۳۷۳ ، ۸۰) انوری نیز این استعاره را که حتی در افق نگاه امروزین، از ابداع و نوآوری برخوردار است، قرن‌ها قبل (البته در ساختار تشبیهی) در ستایش ممدوح خود به کار می‌برد.

آن قبّه قدر اوست که بر اوج سقف او  خورشید عنکبوت زوایاء روزنست

(انوری، ۱۳۷۶، ۱۲۳)

**۲-۱-۴-ساختار هنری:**

منظور از این عنوان، پاره‌ای ویژگی‌های هنری است که نمودهای آن در اشعار اخوان جلوه‌گر است. شاید بتوان به جرأت "روایت" را یکی از جنبه‌های هنری برجسته در سروده‌های شاعر دانست. استفاده از روایت به عنوان محملی برای ایجاد فضایی شاعرانه، یکی از شگردهای مورد استفاده‌ی اخوان است. «اخوان ذاتاً داستان‌پردازِ بی همانندی بود.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰ ، ۶۹) و «یکی از علل موفقیّت منظومه‌هاَی او، ناشی از ذهن قصه گوی شاعر است.» (محمدی آملی، ۱۳۸۵ ، ۱۶۰)؛ همین امر سبب می‌شود که در روایت‌های خود خواسته یا ناخواسته تحت تأثیر شگردهای داستان‌پردازی جدید قرار گیرد. «استفاده از شخصیّت‌های زنده و پرتحرّک و دیالوگ‌های طبیعی، توصیفات جان‌دار و ملموس، تعلیق و افزایش انتظار و هیجان خواننده، به اوج رساندن روایت و آن‌گاه استفاده از نقطه‌ی فرود بجا و مناسب و پیش‌بینی ناپذیر، استفاده از بیان فرا واقع‌گرایانه و بیان روایت در فضایی ذهنی، استفاده از شگردهای گوناگون در آغاز روایت، کاربرد وزن‌های مناسب روایت و عرض‌ه‌ی تمام این‌ها در فضای واقعی و بدیع.» (شادروی منش، ۱۳۹۱، ۱۰۱)، جلوه‌هایی از عنصر "روایت" در اشعار او هستند. یکی از نمونه‌های موفق این روایت، در "کتیبه" دیده می‌شود. "قصه‌ی شهر سنگستان" از دفتر "از این اوستا" نیز، بر پایه‌ی مکالمه شکل می‌گیرد.

دو تا کفتر
نشسته‌اند روی شاخه‌ی سِدر کهن‌سالی
که روییده غریب از هم‌گنان در دامن کوه قوی‌پیکر...

خطاب ار هست: خواهر جان
جوابش: جان خواهر جان
بگو با مهربان خویش درد و داستان خویش

(اخوان ثالث، ۱۳۹۱، ۱۳۷)

منابع بسیاری بر "روایت" و اهمیّتِ آن در سروده‌های اخوان تأکید کرده‌اند، که خود نشان از کارکرد ویژه‌ی آن در شعر اوست. «اخوان وصف روایی را دنبال می‌کند و پرسوناهای دراماتیک را به شعر می‌آورد.» (جورکش، ۱۳۸۳ ، ۲۵۲) در مجموعه‌ی آخر شاهنامه، «اخوان به نقل و روایت در شعر روی می‌آورد. روح روایتگری در بیش‌تر شعرهای او غلبه پیدا می‌کند و در نتیجه شعرش مثل هر نقّال و قصه‌گوی دیگر به سوی توصیف راه می‌گشاید.» (یاحقی، ۱۳۸۸ ، ۹۵)

گاهی نیز شاعر برای آشنایی زدایی با "آغاز ناگهان" شعر خود را به نوعی بی‌مقدمه آغاز می‌کند؛ گویی مقدمه‌ی آن در ذهن شاعر است. «به گونه‌ای که خواننده، بخش‌های آغازین و نانوشته‌ی آن را خود بازسازی کند.» (حسن لی، ۱۳۸۳، ۲۵۹) در دفتر زندگی می‌گوید، آورده است:

آه، باری بس کنم دیگر
هر چه خواهی کن، تو حق داری
گر عبث، یا هر چه باشد چند و چون...

(اخوان ثالث، ۱۳۹۱، ۲۳۶)

بعضی سروده‌های اخوان نیز از بُعد زیبایی‌های هنری، با شگرد "پایان ناتمام"، ناتمام رها می‌شوند؛ تا خواننده به چالش کشیده شود و در سرودن شعر سهیم شود.

ور بپرسی راست، گویم راست
قصه بی‌شک راست می‌گوید
می‌توانست او، اگر می‌خواست
لیک...

(همان، ۲۷۷)

در شعر "آمدم دیگر؛ همین حال و حکایت‌ها"، دو شگرد "آغاز ناگهان" و "پایان ناتمام"، در کنار هم به کار رفته اند و به رستاخیز کلام او انجامیده‌اند.

که شگفتا! خلق و خوی آدمیّت داشت
نه همین تنها برای دین،
که برای ملک و ملّت نیز

غیرت و حمیّت داشت...
و پیمبر را
با صفایِ دل ستایش داشت
طعن در ادیان دیگر هم نمی‌زد هیچ
و اگر با کس نمی‌گویید، می‌گویم
جزمِ او، با درصدی
بل در هزاری، یک،
نرمشی چون شک،
هم به والایی، گرایش داشت
این بمان تا بعد ...

(همان، ۲۲۱)

## ۳ ـ نتیجه‌گیری

پس از بررسی و تحلیل اشعار مهدی اخوان ثالث در جنبه‌های مختلف ساختار می‌توان نتایج زیر را بیان کرد: در زمینه‌ی پیکره‌ی اثر، بر انواع قالب‌های شعریِ نو و سنتّی؛ حتّی "نوخسروانی" و "تک بیتی" تسلّط دارد. در ابعاد زبانی، از استعداد واژه سازی بی‌نظیری برخوردار است. نبوغِ واژه‌سازیِ سرشارِ اخوان و آشنایی عمیق او با پیشینه و ظرفیّت‌های زبان فارسی، زمینه سازِ آفرینشِ واژگانِ ناب و ابداعی در اشعار او شده است. واژگان پرتکرار نیز که نشان از علاقه‌مندی شاعر به آن‌هاست، در اشعار او دیده می‌شود. خلاقیّت فوق‌العاده و تسلّط بر زبان، به او امکان آفرینشِ سازه‌ها و ترکیبات شگفتی داده است و در گستره‌های مختلف زبانی؛ اعمّ از واژگان، نحو و ترتیب اجزای کلام، به زبان سنتّی تمایل دارد.

در عرصه‌ی موسیقایی کلام، از دو وزن "فاعلاتن" و "مفاعیلن" که برای شعرهای وصفی و روایی مناسب‌تر هستند، بهره می‌گیرد. با دل‌بستگی به شعر کهن، به وفور از "ردیف" و "قافیه" استفاده می‌کند و در گستره‌ی موسیقی درونی، از تکرار به طرق مختلف با ابداع و نوآوری استفاده می‌کند. کثرت تکرار در شعر او، نه تنها به صورت کلیشه و ابتذال در نیامده است؛ بلکه موجب زیبایی و ایجاد موسیقی شده است. تکرارهایی هنری که در ساختمان شعر نقش خلّاق دارند و در پیوند با تداعی معانی، عناصر زبانی را به اوج می‌رسانند. در تکرارها؛ به ویژه به صورت عبارت یا جمله، اتحّاد و هماهنگی و وحدت بین شاعر و خواننده بیش‌تر نمود پیدا می‌کند و سهم خواننده در شعر بیش‌تر می‌شود. در پاره‌ای موارد نیز، با ذکر مصراع تکراری در آغاز و پایان سروده‌ها، به ساختاری بی‌آغاز و بی‌پایان دست

یافته است. او در موارد متعدّدی از این شیوه استفاده می‌کند؛ تا جایی که بتوان ادّعا کرد از آن به عنوان یک شگرد ویژه در عرصه‌ی موسیقایی شعر خود سود جسته است. در زمینه‌ی موسیقی معنوی، تشبیهات ابتکاری با ادات تشبیه خاص و شیوه‌ی بیان متفاوت و حتی بدل‌های بلاغی با ادّعای همسانی و مشابهت بیش‌تر و آشنایی زدایی و هنجارشکنیِ برخاسته از آن، در زیبایی سروده‌های او سهم دارند. بسامد بالای بدل‌های بلاغی؛ به عنوان یک عنصر اساسی در موسیقی معنوی کلام با کاربرد بدیع و شگفت شاعر، در شکل دهی موسیقی معنوی اشعار او نقش دارد.

"آغاز ناگهان" و "پایان ناتمام" از ترفندهای او در ساخت هنری اشعار هستند. استفاده از "روایت" نیز به عنوان یک شگرد هنری، به برخی اشعار او مانند "کتیبه" و "قصه‌ی شهر سنگستان"، جنبه‌ی نمایشی و دراماتیک خاصّی داده است. اصولاً اخوان شعر ناب نمی‌گوید؛ بلکه شعری می‌گوید که روایت در آن نقش اساسی دارد و فضای نقلی و روایی، باعث شکل‌گیری نوعی قصه‌ی مدرن در اشعارش می‌شود. از روایت در تصویرهای شعری‌اش استفاده می‌کند و این روایت‌گری، شعرش را به نوعی توصیف می‌کشاند.

## منابع


۱ـ اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۶۹). **بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیمایوشیج**، چاپ اول، تهران: بزرگ‌مهر.

۲-ـــــــــــــــ (۱۳۹۱). **گزینه‌ی اشعار**، چاپ دوم، تهران: مروارید.

۳- امامی، نصرالله. (۱۳۸۲). **ساخت‌گرایی و نقد ساختاری همراه با نمونه و تحلیل**، چاپ اول، اهواز: رسش.

۴- امین پور، قیصر. (۱۳۸۳). **سنّت و نوآوری در شعر معاصر ایران**، چاپ اول، تهران: علمی و فرهنگی.

۵- انوری ابیوردی. (۱۳۷۶). **دیوان انوری**، با مقدمه‌ی سعید نفیسی و به اهتمام پرویز بابایی، چاپ اول، تهران: نگاه.

۶- جورکش، شاپور. (۱۳۸۳). **بوطیقای شعر نو: نگاهی دیگر به نظریه و شعر نیمایوشیج**، چاپ اول، تهران: ققنوس.

۷- حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۳). **گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران**، چاپ اول، تهران: نشر ثالث.

۸- حقوقی، محمد. (۱۳۸۹). **شعر زمان ما (۲)**، مهدی اخوان ثالث: شعر مهدی اخوان ثالث از آغاز تا امروز، چاپ سوم، تهران: نگاه.

۹- دانشور، سیمین. (۱۳۷۵). **شناخت و تحسین هنر**، چاپ اول، تهران: کتاب سیامک.
۱۰- دوبوکور، مونیک. (۱۳۷۳). **رمزهای زنده جان**، ترجمه‌ی جلال ستاری، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
۱۱- دورانت، ویل. (۱۳۸۳). **لذّات فلسفه**، ترجمه‌ی عباس زریاب، چاپ اول، تهران: علمی و فرهنگی.
۱۲- زرقانی، مهدی. (۱۳۹۱). **چشم انداز شعر معاصر ایران**: جریان شناسی شعر ایران در قرن بیستم، چاپ اول، تهران: ثالث.
۱۳- شادروی منش، محمد و برامکی، اعظم. (۱۳۹۱). «شگردهای روایت در شعرهای روایی مهدی اخوان ثالث»، **مجله‌ی ادب فارسی**، دوره‌ی ۲، شماره‌ی ۲، شماره‌ی پیاپی ۱۰.
۱۴-شاهین دژی، شهریار. (۱۳۸۷). **شهریار شهر سنگستان**، نقد و تحلیل اشعار مهدی اخوان ثالث (م. امید)، چاپ اول، تهران: سخن.
۱۵- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۰). **حالات و مقامات م. امید (مهدی اخوان ثالث)**، چاپ اول، تهران: سخن.
۱۶- ـــــــــــــ (۱۳۹۱). رستاخیز کلمات: درس گفتارهایی درباره‌ی نظریه‌ی ادبی صورت‌گرایان روس، چاپ اول، تهران: سخن.
۱۷- ـــــــــــــ ( ۱۳۸۸). **موسیقی شعر**، چاپ اول، تهران: آگاه.
۱۸- شمیسا، سیروس. ( ۱۳۸۵). **بیان**، چاپ چهارم، تهران: میترا.
۱۹- ـــــــــــــ (۱۳۸۳). **نقد ادبی**، چاپ اول، تهران: سروش.
۲۰- ـــــــــــــ. ( ۱۳۸۱). **نگاهی تازه به بدیع**، چاپ اول، تهران: فردوس.
۲۱-عمران‌پور، محمّدرضا. (۱۳۸۸). «جنبه‌های زیباشناختی هماهنگی در شعر معاصر»، **نشریه‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان**، دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۲۵، (پیاپی۲۲)، ص۱۸۷ - ۱۵۹.
۲۲- غیاثی، محمّدتقی. (۱۳۸۷). **معراج شقایق**، تحلیل ساختاری شعر سهراب سپهری، چاپ اول، تهران: مروارید.
۲۳- فتوحی، محمود. (۱۳۹۲). **سبک شناسی: نظریه‌ها، روی‌کردها و روش‌ها**، چاپ اول، تهران: سخن.
۲۴-کروچه، بندتو. (۱۳۸۱). **کلیات زیبا شناسی**، ترجمه‌ی فؤاد روحانی، چاپ اول، تهران: علمی و فرهنگی.
۲۵- کزّازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۸۲). **پدیدار شناسی سخن سعدی**؛ سعدی شناسی

دفتر ششم، به کوشش کورش کمالی سروستانی، تهران: مرکز سعدی شناسی.
۲۶- محمدی آملی، محمدرضا. (۱۳۸۵).**آواز چگور: زندگی و شعر مهدی اخوان ثالث (م. امید )**، چاپ اول، تهران: ثالث.
۲۷- مختاری، محمد. (۱۳۶۸). **انسان در شعر معاصر**، چاپ اول، تهران: توس.
۲۸- مصفی، ابوالفضل. (۱۳۶۶). **فرهنگ اصطلاحات نجومی همراه با واژه‌های کیهانی در شعر فارسی**، چاپ اول، تهران: مؤسسه مطالعات فرهنگ و آموزش عالی.
۲۹-منوچهری، احمدبن قوص. (۱۳۹۰). **دیوان منوچهری دامغانی: با حواشی و تعلیقات و تراجم**، به اهتمام سید محمد دبیرسیاقی، چاپ پنجم، تهران: زوّار.
۳۰- یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۸۸). **جویبار لحظه ها: جریان‌های ادبی معاصر ایران**، چاپ اول، تهران: جامی.

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.8, No.1 (Ser.16), Spring & Summer 2017

# A Study on the Structural Evolution of Mehdi Akhavan Saleth's Poems (Using an Aesthetic Approach)

**Zarrin Taj Varedi, PhD**
Associated Professor of Persian Language and Literature, Shiraz University, Iran.
**Leila Amiri**
PhD Student of Lyrical literature, Shiraz University, Iran.

## Abstract

The present paper investigated the poems of Mehdi Akhavan Saleth regarding the form, lingual, musical and artistic structures using an aesthetic approach. The intended topics were studied using descriptive-analytical methods and an aesthetic approach to illustrate their appropriateness, innovation, optionality, and different aspects of rhythm. Mehdi Akhavan Saleth was proficient in different kinds of traditional and modern poetic forms. He was very professional in making use of lingual capacities and creating innovative word combinations which show his proficiency in the Persian language. He was proficient in the traditional prosody, and rhetoric played an important role in creating the spiritual rhythm in his poems. Moreover, the element of "repetition", especially repeating the long sentences at the beginning and end of the poems, played a significant role in richening the inner rhythm of is poems.

**Keywords:** rhetoric, combination, repetition, aesthetic, rhythm.

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.8, No.1 (Ser.16), Spring & Summer 2017

## The Structure of Metaphor in Fereydoun Moshiri's Poetry

**Farhad Mohammadi, PhD**
Assistant professor of Persian language and literature, Islamic Azad University, Hashtgerd Branch, Hashtgerd, Alborz Province, Iran.

### Abstract

The imagination and its role in reflecting the thoughts and emotions of the poets, especially the contemporary poets, have always had a great influence on the audiences of these poems. Metaphor and its types as one of the four pillars of imagination, including "Simile", "Metaphor", "Irony" and "Metonymy", has great significance in relation to beautifying the structure and content of poetry. The expression of metaphor means to borrow the word from the true meaning and to use it in the virtual meaning, and there should be a dependency between the true and the virtual meaning on the basis of similarity. So it can be said that metaphor is in fact a simile to which one of the parties is mentioned. The study of metaphor in Fereydoun Moshiri's poems as a modernist poet and follower of Nima's style in terms of structure and content, and the influence of the nature and its components on his poems, and the influence of his poems on the soul and mind of the audiences is of great importance.

**Keywords**: Fereydoun Moshiri, Structure, Metaphor, imagination.

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.8, No.1 (Ser.16), Spring & Summer 2017

# The Problem of Selfishness from the Viewpoint of Molavi

**Kouros KarimPasandi, PhD**
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Chalous Branch, Chalous, Iran.

## Abstract

The problem of selfishness is the strongest mean quality and the worst issue in the viewpoint of Molavi. Molavi considered selfishness as an obstacle to theology, a barrier to witnessing the truth, cause of disunion and distress, and the origin of all corruptions and moral destruction. On the contrary, he considered selfishness avoidance as a means to strengthen the sense of altruism, purify the human soul and obtain knowledge on divinity. The present paper examined the problem of selfishness in the works of Molavi, and also investigated the reflective tips and phrases of this poet about the issue of selfishness, origin and source of selfishness, consequences of selfishness, the effects of avoiding selfishness, how to understand selfishness, and the curative factors for selfishness. It was found that Molavi believed that human should cure the disease of selfishness to be able to seek God and reach the final goals of life.

**Keywords:** Molavi, poem, selfishness, mystical literature.

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.8, No.1 (Ser.16), Spring & Summer 2017

# A Study on Different Narrative Styles in a Story Collection Entitled "Good Stories for Good Children" by Mehdi AzarYazdi

**GholamReza Fooladi, PhD**
Assistant Professor of Persian Language and Literature, PayameNour University, Darab Branch, Darab, Iran.
**Soudabeh Keshavarzi**
PhD Student of Persian Language and Literature, Shiraz University, Iran.

## Abstract

The present paper studied the narrative and properties of the narrator in the story complex of "Good Stories for Good Children" by Mehdi AzarYadi. First, the description of different narrative styles is presented based on the theory of Japp Lint Volt. Then, the presence of narrative styles in the world of dissimilar story and its varieties (text editor, actor, and neutral), and the world of similar story and its varieties (text editor and actor), and also receiver of the story and its varieties (receiver of the story inside and outside the story) in the mentioned stories are presented. Finally, the properties of the narrator in all the mentioned stories were presented. Our findings showed that AzarYazdi has made the most use of the narrative styles of dissimilar text editor, neutral dissimilar, combination styles and actor dissimilar. The most prominent attribute of the narrator in the stories of "Good Stories for Good Children" is the prominent presence of the narrator. This property is more dominant in the stories of old authors, and it can promote the attractiveness and effectiveness of stories for children.

**Keywords:** story, narrative styles, narrator, AzarYazdi, children and adolescents

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.8, No.1 (Ser.16), Spring & Summer 2017

# The Concept of Perfect Human from the View Point of Shabestari in the Golshan-e-Raz

**Ali Ghafari, PhD**
Assistant professor of Religions and Mysticism, Mohaghegh Ardebili University, Iran.
**Masoud Bavanpouri**
PhD Student of Arabic Language and Literature, Shahid Madani Azarabayjan University, Iran.
**Sara Zeinali**
M.A in Religions and Mysticism, Mohaghegh Ardebil University, Iran.

## Abstract

Seeking an ideal and worthy human in which all goodness and perfectness is ascertained has an old history in the literature of all nations of the world, and it is considered as one of the old wishes of human societies. Therefore, almost all religions believe that human is of great value and respect, and one of their goals is to know the human and address different aspect of his entity. In the Islamic world, the topic of perfect human is one of the deepest topics in its history which has always been considered by the mysticism scholars. Islamic scholars believe that a perfect human is like a mirror which reflects God's attributes and serve as a pattern or role model for other human. Using a descriptive method, the present paper addressed the concept of perfect human from the view point of Shiekh Mahmoud Sabestari, an Iranian-Muslim mystic, who is the composer of Golshan-e-Raz.

**Keywords:** Shabestari, perfect human, manifestation, Mohammadi truth.

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.8, No.1 (Ser.16), Spring & Summer 2017

# A Comparative Review on two Characters, "Garshasb" in Asadi Toosi's Poems and "Odyssey" in Homer's Poems

**Seyyed Mohsen SajediRad, PhD**
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Fasa Branch, Fasa, Iran.
**Fatemeh Zamani**
M.A in Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Fasa Branch, Fasa, Iran.

## Abstract

The ancient myths and legends not only make us familiar with different cultures, nations and civilizations of the world, but also serve as a means to show us how to live and be effective, which is often manifested in the form of historical and mythological characters. Therefore, comparative study of myths and legends, especially the heroes in the ancient texts, and their common destiny is considered as an important task. Although comparing the mythological heroes of the world might be a difficult task, because of the cultural and religious differences between nations, it is feasible because of the common points in the myths of different nations and their mutual influences. The present paper studied two heroic myths of Iran and Greece, Garshasb and Odyssey, in the poems of Asadi Toosi and Homer, and the two heroes were compared and contrasted using the available evidences.

**Keywords:** Garshasb, Asadi Toosi, Hero, Odyssey, Homer.

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.8, No.1 (Ser.16), Spring & Summer 2017

# Special Styles of Repetition in Shams's Poems

**Abolghasem AmirAhmadi, PhD**

Assistant Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Sabzevar Branch, Sabzevar, Iran.

**Morteza Darvishi Niafandari**

PhD Student of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Sabzevar Branch, Sabzevar, Iran.

## Abstract

Repetition is a method for creating or adding the rhythm in the poems. Repetition is usually investigated at the word level. Besides adding the rhythm to the poem and creating literary arts, repetition has other applications such as training, emphasizing, propaganda, etc. One of the special styles of Molana in his poems is repetition. Molana used repetition without considering the creation of literary arts, however, repeating some letters, words and sentences caused a pleasant rhythm in his poems. It seems that the main goal of Molana in using the repetition in his poems was another aspect of it. In the present study, different styles of repetition in Shams's poems were discussed, and the frequency of using some words in his poems were illustrated to show that Molana intended to repeat the words to express and explain his thoughts and ideology, rather than beautifying his poems. Therefore, he used some words which showed his thoughts. We also investigated some of the themes of repetition in Shams's poems using the descriptive-analytical methods. Moreover, some musical elements of repetition such as different methods of using the rhythm in Shams's poems were studied.

**Keywords:** Shams's lyrics, Molana's lyrics, repetition and rhythm of poem.

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.8, No.1 (Ser.16), Spring & Summer 2017

## Heinrich Heine and Persian Literature

**Nasrin Eskandari**
Faculty Member of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Arsenjan Branch, Arsenjan, Iran.
**Ali Abdullahi**
German-Persain Translator, Iran.

### Abstract

In the German poetry, there are numerous poets who have been under the influence of Persian literature. Among these poets, Goethe's name has been almost interwoven with Hafez, the great Iranian poet. Friedrich Rukert, August von plan, and Gottfried Herder have composed great poems in German under the influence of Persian literature. Heinrich Heine is another German poet who has been greatly fascinated by the Persian literature and inspired in many cases directly or indirectly by Persian literature. For instance, he has directly used the life story of Ferdowsi, the great Iranian epic composer, as a theme in one of his long poems to ironically illustrate his own personal situations and those of other poets and artists living in the German society. In other poems composed by Heine; imageries, metaphors, and some other themes have been used partly under the influence of the Persian language and literature.

**Keywords:** Classical literature, Germany, Heinrich Heine, Persian Literature

# Abstracts of Article in English

# Index

**Heinrich Heine and Persian Literature .....5**
Nasrin Eskandari, Ali Abdullahi

**Special Styles of Repetition in Shams's Poems .....6**
Abolghasem AmirAhmadi, Morteza Darvishi Niafandari

**A Comparative Review on two Characters, "Garshasb" in Asadi Toosi's Poems and "Odyssey" in Homer's Poems .....7**
Seyyed Mohsen SajediRad, Fatemeh Zamani

**The Concept of Perfect Human from the View Point of Shabestari in the Golshan-e-Raz .....8**
Ali Ghafari, Masoud Bavanpouri, Sara Zeinali

**A Study on Different Narrative Styles in a Story Collection Entitled "Good Stories for Good Children" by Mehdi AzarYazdi .....9**
GholamReza Fooladi, Soudabeh Keshavarzi

**The Problem of Selfishness from the Viewpoint of Molavi .....10**
Kouros KarimPasandi

**The Structure of Metaphor in Fereydoun Moshiri's Poetry .....11**
Farhad Mohammadi

**A Study on the Structural Evolution of Mehdi Akhavan Saleth's Poems (Using an Aesthetic Approach) .....12**
Zarrin Taj Varedi, Leila Amiri

**Journal of Persian Language and Literature**
Islamic Azad University, Fasa Branch
**Concessionaire:** Islamic Azad University, Fasa Branch
**Managing Director:** Dr. Seed Ghashghaee
**Editor- in- Chief:** Dr. Mohammad Ali Atashsoda
**Exccutive Director:** Dr. Mohammad Reza Akrami

**Editorial Board**
Dr. Kavoos Hasanli (Professor)
Dr. Seyyed Jafar Hamidi (Professor)
Dr. Mohammad Fesharaki (Professor)
Dr. Mohammad Ali Atashsoda (Associate Professor)
Dr. Jalil Nazari (Associate Professor)
Dr. Mohammad Reza Akrami (Associate Professor)
Dr. Seed Ghashghaee (Associate Professor)

**Persian Proofreader:** Shahrbanoo Ataollahi
**English Proofreader and translator:** Dr. Amin Karimnia
**Technical expert:** Mohsen Rezaei
**Page Layouter:** Dr. Mehdi Madandoust
**Cover Designer:** Laleh Akrami
**Print:** Printing & Publishing Organization of Islamic Azad University

Permit NO: 8783488/, Dated May 4 2009, Issued by Islamic Azad University, Central Office, 55th Commission on Certifying & Evaluating Scientific Journals.
According to the letter numbered 47219787/ dated 182012/8/3) 90/12/) issued by Islamic Azad University Research and Technology center and letter issued by the commission on Academic Journals of Islamic Azad University dated 102012/30/1) 1390/11/), the journal of Persian Language and Literature of Islamic Azad University, Fasa Branch was granted the status of "Academic Research". According to the letter numbered 9134353/, this journal has also been granted the privilege of being included among journals ranked as ISC.

The journal reserves the right to accept, reject and edit the papers.
Submitted papers will not be returned to the authors.
The authors are responsible for the published material.
Address: Journal pf Persian Language and Literature, Persian Language Department, Islamic Azad University, Fasa Branch, Fasa
Tel: 07153335225
Fax: 07153334300
**Email Address: Fasamagazine@gmail.com**
**Website:** adabiatmagazine.iaufasa.ac.ir

Journal of Persian Language and Literature

**Islamic Azad University, Fasa Branch**
**Deputy of Research**

**Vol.8,No.1(Ser.16),Spring & Summer**
**2017**

# *In the Name of God*