

● بررسی سبک منشآت شهاب الدین عبدالله مروارید  
اسراء السادات احمدی، حسین آقاحسینی

● سبک شناسی شعر علی اکبر دهخدا  
حجت‌الله بهمنی مطلق

● خوانش قصه‌ی «پادشاه و کنیزک» بر اساس نظریه‌ی تفسیری جامع‌نگر  
محمد رضا حاجی آقابابایی، بتول واعظ

● بررسی معانی واژه‌ی «بازی» در شاهنامه فردوسی  
بهمن علامی

● واکاوی و شناخت زبان بلاغی مشترک در بررسی تطبیقی ادبیات کودکان  
امریکا و ایران (مطالعه موردی: آثار مارک تواین و هوشنگ مرادی کرمانی)  
محمود فیروزی مقدم

● تصویرسازی عرفانی با «تشبیه مرگب» در دیوان صفای اصفهانی  
مرضیه کاظمی زهرانی، مهدی ملک ثابت، یدالله جلالی پندری

● عقل و عشق، تقابل یا تناسب؟  
مظاهر نیکخواه، فرزاد محمدی، حمزه محمدی دهچشمه

● تحلیل درد و رنج بشری در اشعار منوچهر آتشی  
ناصر نیکوبخت، رحیم سلامت‌آذر

به نام خداوند جان آفرین  
حکیم سخن در زبان آفرین



# دو فصل نامه‌ی زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا

معاونت پژوهشی

سال دهم، شماره‌ی اول (پیاپی ۲۰)

بهار و تابستان ۱۳۹۸



واحد فسا

**دو فصل نامه‌ی زبان و ادبیات فارسی**  
**صاحب امتیاز:** دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا  
**مدیر مسئول:** دکتر سعید قشقایی  
**سر دبیر:** دکتر محمدعلی آتش سودا  
**مدیر داخلی:** دکتر سید محسن ساجدی راد

#### **هیأت تحریریه:**

دکتر کاووس حسینی (استاد).....عضو هیأت علمی دانشگاه شیراز  
دکتر سید جعفر حمیدی (استاد).....عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد بوشهر  
دکتر محمد فشارکی (استاد).....عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد نجف آباد  
دکتر محمدعلی آتش سودا (دانشیار).....عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا  
دکتر جلیل نظری (دانشیار).....عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد یاسوج  
دکتر محمد رضا اکرمی (استادیار).....عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا  
دکتر سعید قشقایی (استادیار).....عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا

**ویراستار فارسی:** دکتر سید محسن ساجدی راد  
**ویراستار و مترجم انگلیسی:** دکتر امین کریم‌نیا  
**کارشناس فنی:** دکتر محسن رضائی  
**صفحه آرا:** دکتر مهدی مدن دوست  
**طراح جلد:** لاله اکرمی  
**چاپ و صحافی:** انتشارات سازمان مرکزی دانشگاه آزاد اسلامی

به استناد نامه‌ی شماره‌ی ۸۷/۴۷۲۱۹۷ 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، واحد فسا، دفتر مجله‌ی زبان و ادبیات فارسی

تلفن: ۰۷۱-۵۳۳۳۵۲۲۵-۷

نمابر: ۰۷۱-۵۳۳۳۳۴۱۱

پست الکترونیکی: fasamagazine@gmail.com

پایگاه اینترنتی: adabiatmagazine.iaufasa.ac.ir



## تأییدیه درجه علمی

به استناد مصوبات کمیسیون بررسی و تأیید 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.

## شرایط پذیرش مقاله

دو فصل‌نامه‌ی 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 ۲۰۰۳ به بعد و با قلم نازنین فونت ۱۳ به پایگاه اینترنتی مجله فرستاده شود.

۲- مقالات مستخرج از پایان‌نامه 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.

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

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

۴-۱- کلیدواژه‌ی فارسی از ۴ تا ۸ کلمه.

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

۶-۱- متن اصلی شامل بحث و بررسی.

۷-۱- نتیجه‌گیری.

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

۹-۱- 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: (زرین کوب، ۱۳۷۰: ۲۶). 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 جداول نویسی و در مورد واژگان با ساخت واحد استفاده از نیم فاصله رعایت شود، مانند: آنچه ← آنچه،

همراه ← همراه، بهتر ← بهتر، می‌خواهم ← می‌خواهم.



## داوران این شماره:

دکتر محمدرضا اکرمی- دکتر محمدرضا امینی- دکتر مرتضی جعفری- دکتر سیدمحسن  
ساجدی‌راد- دکتر حسین خسروی- دکتر نجف جوکار- دکتر جواد دهقانپان- دکتر سمیرا  
رستمی- دکتر قاسم سالاری- دکتر اکبر صیادکوه- دکتر امین کریم‌نیا- دکتر مریم کهنسال-

## فهرست

- ۱۱ ..... بررسی سبک منشآت شهاب الدین عبدالله مروارید  
اسراء السادات احمدی، حسین آقاحسینی
- ۳۱ ..... سبک‌شناسی شعر علی‌اکبر دهخدا .....  
حجت‌الله بهمنی مطلق
- ۴۵ ..... خوانش قصه‌ی «پادشاه و کنیزک» بر اساس نظریه‌ی تفسیری جامع‌نگر .....  
محمد رضا حاجی آقابابایی، بتول واعظ
- ۷۹ ..... بررسی معانی واژه‌ی «بازی» در شاهنامه فردوسی .....  
بهمن علامی
- واکاوی و شناخت زبان بلاغی مشترک در بررسی تطبیقی ادبیات کودکان امریکا و  
ایران (مطالعه موردی: آثار مارک تواین و هوشنگ مرادی کرمانی) ..... ۹۳  
محمود فیروزی مقدم
- ۱۱۹ ..... تصویرسازی عرفانی با «تشبیه مرکب» در دیوان صفای اصفهانی .....  
مرضیه کاظمی زهرانی، مهدی ملک ثابت، یدالله جلالی پندری
- ۱۴۹ ..... عقل و عشق، تقابل یا تناسب؟ .....  
مظاهر نیکخواه، فرزاد محمدی، حمزه محمدی دهچشمه
- ۱۷۱ ..... تحلیل درد و رنج بشری در اشعار منوچهر آتشی .....  
ناصر نیکوبخت، رحیم سلامت‌آذر



دو فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات  
فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا  
س ۱۰، ش ۱ (پیاپی ۲۰)، بهار و تابستان ۱۳۹۸

## بررسی سبک منشآت شهاب‌الدین عبدالله مروارید

دکتر اسراء السادات احمدی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد خوراسگان، دانشگاه آزاد اسلامی، اصفهان، ایران

دکتر حسین آقاحسینی

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

### چکیده

شهاب‌الدین عبدالله مروارید (متوفی ۹۲۲ ه. ق) متخلص و ملقب به "بیانی" دبیر دربار تیموری و وزیر شاه اسماعیل صفوی است. وی با بسیاری از شاعران و بزرگان و سیاستمداران دوره‌ی خویش نشست و برخاست داشته است. او را آثار متعددی است که مشهورترین آن‌ها منشآت است. منشآت شامل ۱۶۴ نامه است که در موضوع‌های مختلف به رشته‌ی تحریر در آمده است. از ویژگی‌های این اثر نثر برجسته‌ی آن است که در زمان مؤلف نیز مشهور و معروف بوده و به عنوان سرمشقی برای نویسندگی به کار می‌رفته است. بسیاری از معاصران بیانی نمونه‌ای از نامه‌های او را در آثار خود آورده‌اند از جمله صاحب **حبیب السیر** که به ذکر چند نامه پرداخته است. آشنایی بیانی با قرآن و حدیث و ادب عربی و فارسی و احاطه‌ی او بر آثار پیشینیان سبب شده است که نثر منشآت از بسیاری از سستی‌های رایج در نثر دوره‌ی تیموری به دور ماند. بنابراین تحقیق و تدقیق در این اثر از ضروریات به نظر می‌رسد.

**واژگان کلیدی:** بیانی کرمانی، شهاب‌الدین عبدالله مروارید، مروارید کرمانی، منشآت، نثر

دوره‌ی تیموری

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۱۱/۱۲

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۳/۱۵

Email: srhmdi@yahoo.com

## ۱- مقدمه

هر چند در دوره‌ی تیموری نثر فارسی انحطاط پیدا کرد و زبان ترکی بیش از پیش در قلمرو زبان فارسی رایج شد و واژه‌های ترکی به وفور به متون فارسی راه یافت، اما درین دوره «مترسلانی را می‌یابیم که همان شیوه‌ی قدیم را حفظ کرده انشاء دشوار و مزین را می‌پسندیدند.» (رستگارفاسایی، ۱۳۸۰: ۲۰۲) شهاب‌الدین مروارید از جمله این دبیران و مترسلانی است که نه رابطه‌ی خود را از دبیران و مترسلان پیشین که به شیوه‌ی نثر مصنوع و فنی کتابت می‌کرده‌اند گسسته و نه از تأثیر رواج نثر مرسل در دوره‌ی تیموری به دور مانده است. نویسندگی و خوشنویسی در خاندان او امری موروثی بود به صورتی که ابا عن جد همگی بدین دو هنر منتسب بوده‌اند. وی را آثار متعددی است اما شهرت وی بیشتر به منشآت اوست که این مقاله به بررسی آن خواهد پرداخت.

## خواجه شهاب‌الدین عبدالله مروارید

شهاب‌الدین عبدالله فرزند خواجه شمس‌الدین محمد کرمانی است. خواجه شمس‌الدین از بزرگان و اکابر و افاضل کرمان بود. در مورد علت اشتها وی و خاندانش به مروارید چنین نوشته‌اند که «او را یکی از سلاطین تیموری به ضبط یا رسالت قطیف و بحرین فرستاده بود بعد از معاودت دُری چند شاهوار و مرواریدی چند آبدار به رسم تحفه برای آن شهریار آورده بود بدان جهت مسمی به آن لقب گردید.» (سام میرزا، بی‌تا: ۸۲) در تذکره‌ی خط و خطاطان آمده است که «وی به عنوان سفیر به جانب بحرین می‌رود و چند ظرف پر از مروارید هدیه می‌آورد.» (میرزا حبیب اصفهانی، ۱۳۶۹: ۸۳ و ۸۲) «و آن مرواریدهای بسیار درشت گران بها را به یکی از پادشاهان تیموری هدیه می‌دهد.» (نفیسی، ۱۳۶۳: ۲۵۹) تذکره‌ی روز روشن به اشتباه سفر به بحرین و آوردن مروارید را به فرزند وی شهاب‌الدین نسبت می‌دهد: «خواجه شهاب‌الدین عبدالله مروارید کرمانی که در عالم جوانی از حضور سلطان حسین میرزا به صدر صدارت رسیده و بعد از آن از راه بحرین به هند رخت کشیده چند دانه‌های مروارید خوش آب و تاب به نظر پادشاه هند گذرانیده عز قبول یافت و از آن زمان به عبدالله مروارید ملقب گشت.» (صبا، ۱۳۴۳: ۱۲۵)

خواجه شمس‌الدین در میانه‌ی قرن نهم هجری به سبب ناامنی و وضعیت نابسامان شهر کرمان و ظلم و تعدی ترکمانان ترک وطن مألوف و مسکن معهود کرده، به جانب هرات مهاجرت می‌کند. مهاجرت وی به هرات در زمان سلطنت میرزا جهان‌شاه ترکمان رخ داده است. پس از عزیمت به هرات در خدمت میرزا سلطان ابوسعید درآمد و رایت وزارت بر افراشت و به اندک زمانی ملحوظ عین عنایت شده در امر وزارت به اوج رسید «و در استمالت خواطر اکابر و اصاغر سعی موفور و جهد نامحصور به جای آورد» (خواندمیر، ۱۳۵۳: ۳۲۹) و به

گفته‌ی فرزندش مدتی به امر احتساب جلیل الحساب بلوکات دار السلطنه‌ی هرات و ولایت فوشنج که از معظمت‌های توابع دار السلطنه‌ی هرات است مأمور شد.

در همه‌ی تذکره‌ها در شرح احوال او آمده است که وی پس از مدتی «به اختیار ازین امر خطیر استعفا خواسته» (دولت‌شاه سمرقندی، ۱۳۶۶: ۳۸۳) «و عاقبت عافیت طلب شده و به سلوک طریق فقر و درویشی اشتغال فرمود و خاقان منصور منصب شیخی و تولیت موقوفات مزار فیض آثار مقرب حضرت باری خواجه عبدالله انصاری (قدس سره) را مفوض به رای صواب نمایش گردانید و آن جناب چند گاه در ترویج و تعمیر آن بقعه‌ی متبرکه که کوشیده، در ضیافت آینده و رونده اهتمام تمام به تقدیم رسانید.» (خواندمیر، ۱۳۵۳: ۳۲۹) «بالاخره از آن شغل نیز استعفا فرموده روزگار خجسته آثار را به اصناف طاعات و عبادات مقرون می‌داشت و بعضی از اوقات را صرف کتابت کلام حمید مجید ربانی کرده، بیست و دو مصحف بر صفحه‌ی کاغذ نگاشت» (واصفی، ۱۳۴۹: ۳۹۷)

به غیر از مناصب دولتی او را از جمله مورخان و وقایع‌نویسان زمان سلطان حسین میرزا نیز دانسته‌اند. وفاتش در دهم ربیع الاول ۹۰۴ ه. ق رخ داد و در مزار فیض آثار عارف ربانی، مولانا شمس الدین محمد بتاوکانی مدفون شد. «امیر علی شیر نوایی در مرثیه‌ی خواجه شمس الدین محمد مروارید این رباعی در سلک نظم کشید:

شد خواجه محمد به سوی خلد نعیم	وارست ز رنج‌های این دار جحیم
گر مروارید رفت زین بحر فنا	زوماند به یادگار دودرّیتیم»

(واصفی، ۱۳۴۹: ۳۹۷)

یکی از این دو درّیتیم خواجه شهاب الدین عبدالله است که در شعر بیانی تخلص می‌کرد. درباره‌ی سبب برگزیدن این عنوان برای خود در منشآتش چنین گفته:

درین صحیفه که انشای خطبه‌ی شرف‌است	به نام شاه فلک حشمت ستاره حشم
چو کرد منشی ابداع کار خویش تمام	به عرض کردن مضمون زبان گشادقلم
رسید اشارت عالی که نام خویش کند	بیان کلک «بیانی» برین صحیفه رقم
به غیر حکم شنیدن قلم چو چاره ندید	زبان معذرتش بسته شد زبیش و ز کم
ز فرق ساخت قدم ریخت اشک خون سیاه	که هر چه شاه‌اشارت کند دم است و قدم

بیانی در زمان خود از دبیران مورد احترام و محبوب بوده است چرا که بسیاری از تذکره‌نویسان به جهت اخلاق و کردار و منش والایش زبان به ستایش وی گشوده‌اند: «در

صدف روزگار هرگز مانند او دُری شاهوار صفت انعقاد نگرفته و به وفور فضایل و کمالات و کثرت محاسن شیم و مکارم اخلاق در اطراف جهان و اکناف آفاق سمت اشتهار پذیرفته.» (واصفی، ۱۳۴۹:۲۴۴)

«حق سبحانه و تعالی آنچه اشراف الناس را باید و به کار آید از علم و فضل و طهارت باطن و لطافت ظاهر و اخلاق حمیده و هنر پسندیده بدین ذات ملکی صفات ارزانی داشت.» (دولتشاه سمرقندی، ۱۳۶۶:۳۸۲) و در جای دیگر آمده است:

«در مکارم اخلاق و محاسن اغراق و لطف گفتار و حسن کردار سرآمد ابنای روزگار می‌نمود. طبع پاکش از اقسام فضایل و کمالات بهره‌ور و ذهن درآکش نقاد فنون علم و هنر.» (خواندمیر، ۱۳۵۳:۳۲۵)

«وی از روی خلقت و استعداد و علو فطرت و ارشاد گوهری است که غواص روزگار همچو وی کم دُری به روی کار آورده. لجه‌ی کمالتش مملو از درر غرر فواید و بحر اندیشه‌ی استقامت پیشه‌اش مشحون به زواهر جواهر نکات.» تحفه سامی «به کمال حسب و نسب منضم و خصایل مکتسی را با فضایل موروثی جمع» (آذربیکدلی، ۱۳۳۷:۱۲۲)

«اخلاق عظیمه‌ی شریفه داشت و همت بر مصاحبت اهل فضل می‌گماشت.» (علیشیرنویایی، ۲۸۱:۱۳۶۳) «در جمیع کمالات نصاب کامل حاصل داشته. اکثر صاحبان تذکره وی را به فضل و کمال و شور و حال ستوده‌اند.» (امین احمد رازی، ۱۳۷۸:۲۹۷)

بیانی در جوانی به دربار سلطان حسین میرزا در آمد و به سمت منشی گری و دبیری این سلطان منصوب شد و چنان لیاقت و کاردانی خود را به اثبات رساند که در جرگه‌ی امرای عظام درآمد و به جای امیر علیشیر نوایی مهر زد. «وی در دربار سلطان حسین بایقرا به مقامات بزرگ رسید تا اینکه به وزارت برگزیده شد و چنان مقرب بود که در همه‌ی جنگ‌ها همراه وی بود.» (نفیسی، ۱۳۶۳:۲۵۹) پس از مرگ سلطان حسین در سال ۹۱۲ ه.ق. به مانند پدر خویش استعفا خواسته و گوشه‌نشینی اختیار کرد و با کتابت مصحف شریف روزگار می‌گذرانید. با روی کار آمدن شاه اسماعیل، شاه از او استمالت کرده و بار دیگر او را استخدام کرد. به اصرار شاه اسماعیل وزارت او را پذیرفت و نوشتن تاریخ سلطنت او را آغاز کرد و هنگامی که آن را به پایان رساند در سال ۹۲۲ ه.ق. به بیماری آبله درگذشت. تاریخ درگذشت عبدالله مروارید را سال ۹۴۲ و ۹۴۳ و ۹۴۸ نیز نوشته‌اند اما بیشتر تذکره نویسان ۹۲۲ را تاریخ فوت او دانسته‌اند. «وی در هرات وفات یافته و در مصلی مدفون است.» (آذربیکدلی، ۱۳۳۷:۱۲۳)

منشآت یا شرف‌نامه؟

بیانی آثار متعددی به نظم و نثر دارد از جمله: دیوان قصاید و غزلیات، مجموعه‌ی

رباعیات به نام مونس الاحباب، تاریخ شاهی، تاریخ منظوم (شاهنامه) و خسرو و شیرین. صاحب حبیب السیر منشآت بیانی را ترسلی می‌داند که «محتوی است بر مکاتیب و مناشیر و در میان فرق انام مشهور». دیگر تذکرها نیز منشآت را جزء آثار بیانی شمرده‌اند. نفیسی معتقد است بیانی را غیر از منشآت ترسلی است که «سابقاً در دبستان، کودکان خطوط مختلف و نامه نویسی را از آن می‌آموختند و بسیار رایج بوده است» (نفیسی، ۱۳۶۳: ۲۶۰) و علاوه بر اینها «کتابی هم در صنعت انشا نوشته است». (نفیسی، ۱۳۶۳: ۷۷۷) سام میرزا که کامل‌ترین شرح حال را از بیانی آورده و خود از شاگردان وی بوده است آثار وی را چنین برشمرده: «از نتایج طبع وقادش دیوان قصاید و غزلیات و رباعیات موسوم به مونس الاحباب و تاریخ شاهی و منشآت در میان فرق عباد مشهور است و تاریخ منظوم و خسرو و شیرین به واسطه‌ی عدم اتمام متداول نگشت.» (سام میرزا، بی‌تا: ۱۰۳ و ۱۰۴)

برخی کتاب‌ها منشآت مروارید را شرف‌نامه یا رساله‌ی شرفیه خوانده‌اند. «منشآت او معروف است و رساله‌ی شرفیه نام دارد.» (نفیسی، ۱۳۶۳: ۷۷۷) آوردن این نام احتمالاً بر اساس یک رباعی است که در صفحه‌ی آغازین منشآت به چشم می‌خورد:

خاتم لقبی که فخر آدم آمد	مقصود وجود هر دو عالم آمد
زو یافت شرف نامه‌ی نامی وجود	آری شرفِ نامه ز خاتم آمد

این نامگذاری در کتب و تذکره‌های نزدیک به زمان مؤلف دیده نمی‌شود در کتاب‌های همعصر مؤلف تنها از منشآت نام برده شده است و هیچ یک از این کتاب با نام شرف نامه یا رساله‌ی شرفیه یاد نکرده‌اند.

سبب نگارش و فراهم آوردن منشآت:

بیانی دلیل نوشتن و فراهم آوردن این کتاب را در آغاز آن چنین بیان می‌کند: «به عرض می‌رساند مسود این ارقام فقیر مستهام عبدالله بن محمد المروارید (حرس الله صفحات اعماله عن التسوید) که بعض از اصحاب فهم و ذکا نظر التفات و اعتنا به حال این بی مقدار داشته مرقومات کلک عجز و نامرادی این خاکسار را طلب می‌نمودند از آنجا که کمال عطوفت است خاطر شکسته را تشحیذی می‌فرمودند بنابراین نبذی از مسودات بی حاصل و شطری از مرقومات بلاطائل که املائی آن اتفاق افتاده بود به واسطه‌ی عدم توفیق جمع و تلفیق، عرصه‌ی ضیاع مانده جمع ساخته در قلم آمد.»

موضوع و مخاطبان نامه‌ها:

منشآت شامل ۱۶۲ نامه و رقعه است که بلندترین نامه‌ی آن فتح نامه‌ی هند است و



کوتاه‌ترین آن رقعہ‌های پایانی رساله است که گاهی به بیش از چند سطر نمی‌رسد. موضوع نامه‌ها نشان‌های مختلفی است که معمولاً از جانب پادشاه به افراد داده شده است. بیشتر آنها شامل نشان صدارت، قضاوت، شیخ الاسلامی، امارت، مهتری، داروغگی، احتساب، ایالت، تولیت، تدریس، اشراف، حکومت و رخصت راه حج و ... است. علاوه بر این، نامه‌هایی با عنوان نشان بخشش تمغا یا زکات و یا سیورغال در نسخه موجود است. قبر نوشته‌ها و کتابه‌ها نیز عنوان چندین نامه را تشکیل می‌دهد. قبر نوشته‌ها بسیار کوتاه بوده و معمولاً سوز و گداز نویسنده را در از دست دادن عزیزی یا بزرگی می‌رساند. کتابه‌ها نیز بسیار مختصر و موجز است و برای سر در خانقاه‌ها و مدرسه‌ها و دیگر اماکن عام‌المنفعه نوشته شده است و در آن به پادشاه زمان اشاره شده و تاریخ ساخت آن بنا در شعری یا ماده تاریخی گنجانده شده است. نامه‌های پایانی بیشتر در اخوانیات می‌گنجد که در میان آن‌ها مطایبه نامه‌ها نیز دیده می‌شود.

برخی از نامه‌ها مخاطب مشخصی ندارد. بیشتر رقعہ‌های پایانی چنین است و اکثراً به دل نوشته‌هایی می‌ماند که در شکایت از هجران و دوری دوست نوشته شده است. از آنجا که بیانی از رجال مشهور زمان خویش بوده است با اکثر شاعران و ادیبان آن دوره نشست و برخاست داشته و نامه‌ها و رقعہ‌های دوستانه‌ای میان آنها رد و بدل شده است از جمله جامی، اهلی شیرازی و امیر علیشیر نوایی و .... همچنین دیباچه‌ای بر دیوان حافظ نگاشته که در منشآت وی ضبط شده و به عقیده‌ی بسیاری اولین دیباچه‌ای است که بر دیوان حافظ نوشته شده است. نام بسیاری از رجال سیاسی، درباریان، شاعران و بزرگان این دوره که جزء مخاطبان بیانی در منشآت است در آثار هم‌عصران وی به ویژه در حبیب السیر، دستور الوزراء، بدایع الوقایع، فرائد غیائی، منشأ الانشا، تحفه سامی و ... آمده است. بنابراین تصحیح این اثر می‌تواند گوشه‌های ناشناخته‌ای از تاریخ و سرگذشت این افراد را تبیین کند. این موارد بر اهمیت و ارزش‌های منشآت می‌افزاید.

## ۲- بحث و بررسی

هر چند بسیاری معتقدند که نثر دوره‌ی تیموری جزالت نثرهای پیشین را ندارد لیکن نثر بیانی نسبت به بسیاری از دبیران و منشیان معاصرش استواری بیشتری دارد. آشنایی وی با قرآن کریم و متون و اشعار پیش از خود یکی از دلایل این استواری است. گاه نیز برخی از ویژگی‌های نثر دوره‌ی تیموری در نوشته‌هایش دیده می‌شود آوردن القاب و عناوین پی در پی برای افراد و سجع‌های مکرر که باعث ملالت خاطر می‌شود در میان سطور منشآت مشهود است. از منظرهای مختلف می‌توان به بررسی منشآت پرداخت.

## ۲-۱- سطح فکری:

از مقدمه و از خلال برخی از جملات و عبارات نامه‌ها می‌توان به برخی از افکار و عقاید نویسنده‌ی این کتاب پی برد. بیانی اثر خود را با نام خداوند آغاز می‌کند و به حمد الهی می‌پردازد با نگاهی به همین عبارات آغازین می‌توان به موضوع کتاب پی برد. در واقع مؤلف با نوعی براعت استهلال یا حسن مطلع به موضوع کتاب نیز اشاره می‌کند:

«ای کرده به کلک صنع ترکیب بشر      ز انشای تو نقش بسته اجسام و صور  
هر حرف که از خامه‌ی صنعت زده سر      طغرای قضا گشته و عنوان قدر

انشای حمدی که مترسلان صحایف ابداع املا نمایند صحیفه‌ی نیاز و انکسار را طغرا سزد و ابداع شکری که منشیان رسایل اختراع رقم کنند نامه‌ی عجز و افتقار را عنوان زبید. «سپس بدون اینکه نامی صریح از پیامبر اکرم (ص) بیاورد به نعت و مدح ایشان می‌پردازد: «چه کلام فصاحت دثار و نکته‌ی بلاغت آثار لا أحمی ثناءً علیک أنتَ کما أثبتت علی نفسیک از قلم معجز شیم سحر بیانی صورت ثبت یافته که فاتحه‌ی ابداع و ایجاد و بسمله‌ی انشا و انشاد طفیل خاتم نبوت رقم اوست.

خاتم لقبی که فخر آدم آمد      مقصود وجود هر دو عالم آمد  
زو یافت شرف نامه‌ی نامی وجود      آری شرفِ نامه ز خاتم آمد»

وی پس از حمد الهی و نعت پیامبر (ص) بر آل او درود و رحمت می‌فرستد. با آن که بیانی در هرات به سر می‌برده و خود می‌گوید که مذهب رایج هرات حنفی و شافعی است: «سکان آن دیار سپهر آثار اکثر به مذهب ابوحنیفه کوفی عمل می‌نمایند ... و بسیاری خلائق بر جاده‌ی مذهب شافعی‌اند.» اما گرایش‌های شیعی در جای جای اثر او به چشم می‌خورد فی‌المثل همه جا از آل پیامبر و خاندان او به نیکی یاد می‌کند و بر آنها درود و رحمت می‌فرستد و امامان معصوم را مورد ستایش قرار می‌دهد:

«دیوان وحی آثار حضرت وصایت پناه امامت دستگاه، منظور نظر عنایت «هل أتى» (۱/ الإنسان)، ممدوح ستایش بی‌نهایت لافتی، امیر المؤمنین و امام المتقین و یعسوب المسلمین، اسد الله الغالب، امیر المؤمنین، علی بن ابیطالب (علیه الصلوه و السلام) سند شعرای عالم و منشأ بلاغت فصحای ما تأخر و ما تقدم است»

«اسد الله الغالب، امیر المؤمنین و امام المسلمین، علی بن ابی طالب (رضی الله عنه کرم

الله وجهه)»

«به شرف جوار روضه‌ی مطهره‌ی رضویه (علی ساکنها التحیه و السلام) مشرف است.» البته برخی از کاتبان نسخه‌های منشآت بنابر مذهب و سلیقه‌ی خود برخی از این عبارات را تغییر داده‌اند.

عبدالله مروارید عرفا و بزرگان دین را نیز می‌ستاید به خصوص خواجه عبدالله انصاری را و تولیت آستانه‌ی متبرکه‌ی او را که در هرات است از افتخارات خود و پدرش می‌داند. وی شاعران و نویسندگانی چون حافظ، جامی، اهلی شیرازی، امیر علیشیر نوایی و ... را قابل احترام می‌داند و از برخی از آثار آنان در اثر خود نام می‌برد. احترام به سادات و ذکر القاب محترمانه برای ایشان و لزوم شناخت سید از متسید در صفحات منشآت مشهود است.

بیانی کسب علم و دانش را از ضروریات می‌شمارد و افراد را به اکتساب اصناف علوم دینی و استحصال فنون یقینیه تحریض می‌نماید. نوعی گرایش به جبر و اینکه پادشاه را سایه‌ی خدا باید شمرد در منشآت بیانی به چشم می‌خورد. وی معتقد است که هر کس از فرمان پادشاه سر بپیچد و سخنان او را تغییر دهد در لعنت خداوند و سخط باری خواهد بود و بدنامی نارضایتی پادشاه همیشه همراه آن فرد خواهد بود:

«هرگاه رضای امانی و آمال ایشان مقرون به عدم رضای خاطر همایون باشد هر آینه ابد الابدین صورت بدنامی و وخامت عواقب موجب وزر و وبال ایشان گردد.»

بیانی با اینکه اصالتاً هراتی نبوده است اما علاقه و تعلق خاطر خاصی به شهر هرات داشته است و در جای جای رساله‌ی خود با تعبیری بلند از هرات نام می‌برد تعبیری چون: دیار سپهر آثار، دار الملک، دار الخلافه، اعظم بلاد عالم، اوسع اماکن بنی آدم، سواد اعظم و ...

## ۲-۲- سطح ادبی

منشآت را می‌توان به چند سطح ادبی تقسیم کرد: مقدمه‌ها و پیش درآمدهای نامه‌ها از سطح ادبی بالایی برخوردار است به طوری که سطر سطر این نوشته‌ها مشحون از آرایه‌های ادبی است. برخی از رقع‌های دوستانه سبک بینابین دارد نامه‌ها آنجا که در بر گیرنده‌ی فرمان‌های صریح پادشاه است یا به افراد عامی نوشته شده است عاری از هر گونه آرایه‌ی ادبی است.

### ۱. انواع جناس

در متونی که به نثر فنی و مسجع نوشته شده است برجسته‌ترین آرایه‌های لفظی سجع و جناس است. در منشآت انواع سجع و جناس آمده است. زیبایی این سجع‌ها و جناس‌ها درین است که با دیگر صنایع ادبی همراه شده و متن را آراسته است. انواع مختلف جناس

از جمله جناس لفظ، خط، ناقص، مضارع و لاحق، زائد، مزید، اشتقاق و شبه اشتقاق پیاپی در منشآت دیده می‌شود:

«عاجلاً مستتبع حصول مرامات آن طایفه گردد تا بدین وسیله آجلاً مستعقب فوز...»

«شارق مشارق سعادت ابدی و طالع مطالع درایت سرمدی...»

«به نوعی که در ایام حیات مشارالیه او را با مشاغل و شواغل دنیوی مهمی نبوده...»

«آیینی اخلاص از شوایب زنگ دعوی میرا به صوب صواب موافق»

«سکان آستان ملایک آشیان»

«مظهر انوار غیب و مظهر اسرار لاریب است.»

«علاقه‌ی اعتماد و ظهور اعتنا و اعتقاد به جانب احبای دولت ارجمند...»

«ظلال عالی بر مفارق اعظم و عالی مستدام باد.»

«امید آنکه پیوسته دلها به یمن مرحمت جاودان معمور و سرها در بحر عاطفت بی

کران مغمور باشد.»

«قصه‌ی سوانح احوال و شداید احوال عراق و آذربایجان است.»

«همیشه رابطه‌ی ملاقات و مقالات معنوی را که...»

«ربقه‌ی عزل در رقبه‌ی عملش انداخته زمام اقتدار ازو باز ستاند.»

۱. انواع سجع

انواع سجع در منشآت آمده است لیکن اکثر سجع‌های به کار رفته درین اثر از نوع موازنه

است. «فوایح روایح تسلیماتی که از مهتّب هدایت نسیم وفا و وفاق منشعب باشد و شمایم

نسیام دعواتی که از منشأ عنایت نسیم اتحاد و اتفاق منبث آید...»

«در باغ حیاتت نوزد باد زلزله بر قصر وجودت نرسد دست اجل»

«امید آنکه پیوسته دلها به یمن مرحمت جاودان معمور و سرها در بحر عاطفت بی کران

مغمور باشد.»

«آن صدف مروت را گوهر یکتا و آن بحر فتوت را لؤلؤ لالا.»

«زهر روان وادی عنایتش را سر منزل موهبت مرحله‌ای است و کاروان بوادی مکرمتش

را دلیل هدایت بدرقه‌ای.»

«هر نقطه از آن بهر عمارت دلها خشتی و هر سطر از آن بر فرق مشتاقان سرنوشتی.»

سجع‌های پی در پی معمولاً در القاب و عناوینی دیده می‌شود که بیانی برای افراد

می‌شمارد. این القاب و عناوین معمولاً دو تا دو تا با یکدیگر سجع دارند:

«حکم فرمودیم که عالی جناب افادت مآب، معالی نصاب، افاضل پناه، مکارم دستگاه،

قدوه العلماء المتبحرین، زبده الفضلاء المتفردین، کشف معضلات الدقایق، حلال مشکلات

الحقایق، جامع العلوم و الحكم، قدوه العلماء فی العالم، مولانا فصیح المله و الدین محمد النظامی (مد ظلّه العالی)...»

«فرزندان صاحب قران ظفر قرین و امرای سعادت نشان صدر نشین و صدور عالی قدر و وزرای منشرح الصدر و نواب عتبه‌ی گردون قباب و حجاب سده‌ی سپهر جناب و سایر ارکان دولت علیا و باقی اعیان حضرت فلک ارتقا (یسر الله تعالی آمالهم و قرن بالعافیة فی خلود السلطنه احوالهم) بدانند...»

۲. تلمیح و تضمین و اقتباس

استفاده از آیات قرآنی و استناد بدان در سر تا سر منشآت به چشم می‌خورد به طوری که کمتر نامه و یا منشوری را می‌توان دید که مزین به آیات قرآن نباشد. این آیات به گونه‌ای در متن تنیده شده است که اگر آن را از متن برداریم در معنای جملات اختلال ایجاد می‌شود. استناد بدین آیات به صورت‌های مختلف مشهود است:

- آوردن ترکیبات و عبارات قرآنی:

بقاع ذات العماد، صراط مستقیم، هوای کن فکان، احسن القول و...

- آوردن بخشی از آیه:

مکتب اینی أعلم ما لاتعلمون، برج و لقد اصطفیناه فی الدنيا.

- آوردن آیه‌ی کامل:

«اصلاً نگذارند که تغییر و تبدیل به قواعد آن راه یابد و تغییر دهنده‌ی آن در لعنت و سخط باری تعالی باشد فمن بدله بعد ما سمعه فإنما إثمه علی الذین یبدلونه إن الله سمیع علیم.»

- به صورت ترکیب اضافی:

در بیشتر ترکیبات اضافی آیه‌ی قرآن به عنوان مشبه، به کار رفته است:

«مائه‌ی پر فایده‌ی مثل الذین ینفقون اموالهم فی سبیل الله کمثل حبه انبتت سبع

سنابل فی کل سنبله مائه حبه.»

«نوش داروی و من شکر فإنما یشکر لنفسه.»

«دار القضاى إذا قضى أمراً فإنما یقول له کن فیکون.»

گاه نیز تشبیهی در جمله نیست و کل آیه فقط نقش مضاف الیه دارد:

«قدم قابلیت و رشاد در مقام و رفعاها مکاناً علیاً نهاده.»

«لواى فلک فرسای دوستی را که صفت اصلها ثابت و فرعها فی السماء دارد در ساحت

گیتی برافرازند.»

گاه در پایان جملات به عنوان تأییدی برگفته‌های پیشین آمده و سخنان نویسنده

را تکمیل کرده است:

«متعرض او نشوند تا از سر فراغت به وظایف عبادات اشتغال تواند نمود. هذا کتاب  
آنزله الیک مبارک لیدبروا آیاته و لیدکروا اولوا الألباب».

«به صمصام انتقام یکدیگر ساحت با طول و عرض فسحت ارض را از شرور ظلم و  
اعتساف مصفا گردانند. سنه الله التی قد خلت من قبل و لن تجد لسنة الله تبديلاً».

احادیث و اقوال بزرگان هم به همین صورت در این اثر به کار رفته و برای هر کدام از  
موارد فوق احادیثی هم مشهود است.

### ۳. ایهام

ایهام نیز از آرایه‌هایی است که به وفور در منشآت دیده می‌شود به خصوص در  
نوشته‌هایی که در آن به وصف طبیعت پرداخته است:

- ایهام تناسب:

«هزار شکر که بلبل خوش نوای اقبال از طراوت گل رخسار خجسته فال خبر داد.»  
«رحیمی که در مقابله‌ی تیر بهرام خونریز زهره‌ی عشرت انگیز را چنان زره پوش  
گردانیده که خود از آن چون یک حلقه‌ی زره پیداست.»

«درّ دریای حمد، صانعی را رواست که سفینه‌ی قدرتش بحور قصیده‌ی مصنوع خلقت  
را حاصل گشت، چنانکه بحر سفینه را»

«از تیرش عطار در سهم بر چرخ دولابی و از عکس فانوس تیرش عطار در برج آبی.»  
- نوعی ایهام تناسب:

«جراید معاش و انتعاش را به فاتحه‌الکتاب اخلاص مصدر داشته باشند.»  
«پیرایه‌ی اخذ و جر را بدان ضم ساخته باشند.»

- ایهام تبادر:

«پیوسته بر مرآت غیب آیات ضمیر منیر صور هدایت مخبر «و أوفوا بالعهد إن العهد  
كان مسئولاً» (۳۴/الإسراء) مرقوم است.»

- ایهام ترجمه:

«اگر دل پر خون دم ناامیدی می‌زند...»

«بهر مردم سباع او که خشم  
رفته از عین خیرگی در چشم»

### ۴. سیاقه الاعداد

در ابتدا یا انتهای نامه‌ها آنجا که مخاطبان نامه مورد خطاب واقع می‌شوند معمولاً سیاقه  
الاعداد آمده است:

«سادات و قضات و اکابر و اهالی و اصول و معارف و متصدیان و مباشران امور اوقاف دار

السلطنه‌ی هرات (حُمیت عن الآفاتِ و العاهات) بدانند...»

«فرزندان صاحب قران ظفر قرین و امرای سدره مکان عرش مکین و صدور خرده‌دان پاک دین و وزرای آصف نشان مسند نشین و ارکان دولت بلند پایه و اعیان حشمت ابد پیرایه و طایفان ارجای دیار سلطنت و عاکفان انحای فضای مملکت از عامه‌ی عباد و کافه ی انام، دقیقه‌ی خواص و زمره‌ی عوام (حرسهم الله تعالی فی خلود الدوله الخاقانیه من النکبات و الالام) بدانند...»

۵. تنسیق الصفات

اکثر تنسیق الصفات‌های این اثر در عناوین و القابی است که پی در پی برای افراد شمرده می‌شود: «سایه‌ی عنایت بی غایت و عاطفت بی‌نهایتِ اعلیٰ حضرتِ کیوان رفعتِ مشتری سعادتِ بهرام صولتِ آفتاب شوکتِ ناهید عشرتِ عطارده فطنتِ قمر طلعت...»  
«حضرت آسمان رفعتِ بهرام صولتِ کیوان قدرِ مشتری بختِ خورشید تاجِ فلک تختِ ستاره خیلِ انجم حشمِ صبح رایتِ بیضا علم، خسرو کشور بخش گردون رخسِ ظفر سرایتِ قضا حمایت، دارای گیتی‌گشای تهمتن‌تن، غضنفر فر، خلاصه‌ی دودمان جهانبانی، نقاوه‌ی خاندان تیمورخانی، نور دیده‌ی اهل دانش و بینش، نور حدقه‌ی ریاض آفرینش، السلطان بن السلطان بن السلطان، ابوالفتح، فریدون حسین بهادرخان...»

۶. لف و نشر

ای سروری که وقت هنر چرخ طلاس باز      از پاکی ضمیر تو مردم سبق گرفت  
نقاش صنع رنگ قفس‌های کبک تو      از سرخی و سفیده‌ی صبح و شفق گرفت

امیدواری آن‌که روز سیاه محرومان تباه روزگار و شب هجران تباهکاران سیاه روزگار به روز شادمانی و صبح کامرانی مبدل گردد.

۷. تشبیه و استعاره

تشبیه‌ها و استعاره‌های این اثر بیشتر به صورت اضافه‌های تشبیه‌ی و استعاره‌ی آمده است. از آن جمله است:

قدم عزلت، دامن طاعت، خوانق شکر، مفاتیح انفاق، جواهر تحیات، مصابیح دولت ارجمند، غبار تحسر و تحزن، سحاب فضل و افضال، غمام بلاغت و کمال، بهارستان الفاظ، نگارستان آمال، جویبار هدایت، قنادیل نور افروز ولایت، مصابیح ظلمت سوز هدایت، پنجه ی تعدی، مشکات مرحمت، صمصام انتقام، داروخانه‌ی اخلاص، آفتاب جهانتاب سلطنت، دوحه‌ی مرام، روضه‌ی دولت و احتشام، اذیال کرامت، شجره‌ی دولت، خوان الوان دهر و ...

برخی از نامه‌ها به خصوص نوشته‌هایی که در وصف سرما و گرما و بیشه و بیابان و دریاست سراسر تشبیه و استعاره است:

«هر صبح که استاد فطرت، تیغ زرنشان مهر را بر چرخ کشد، غرض از آن آتش انگیزی است؛ بلکه خون‌ریزی، تا از آن آتش، نیستان فلک را سوزد و به خون نسرين سپهر، چهره‌ی شفق را افروزد و هر شام که صیاد خلقت، خون تذرو سپهر ابلق را ریزد مراد از آن رنگ آمیزی است؛ بلکه شعله انگیزی، تا از رنگ آن روضه‌ی امید را فروخته و از عکس این بیشه‌ی حیات را سوخته دارد. بیشه‌ی غم فرسود دهر، هیچ نهال کمال نیافت که به تیشه‌ی زهرآلود چرخ، آن کمال، زوال نیافت. کدام درخت به نوش میوه‌ی شهید آیین سرکشید که نیش اره‌ی کین نچشید و کدام میوه‌ی تن درست شاخ درخت را مسکن ساخت که سنگ طمعش خسته نکرده نینداخت؟! غرض آنکه هیچ کس از گرداب دوران زورق حیات به ساحل نجات نرسانید که در بیشه‌ی ظلم پیشه‌ی او سرگردان و گرفتار نماند و اگر این مقدمه را تمثیلی و این مدعا را دلیلی باید مختصری از نوادر سوانح و غرایب واردات که درین سفر پر خطر مشاهده گشته عرض کرده آید.»

معمولا آستان، قبه، لوا و عتبه‌ی پادشاه به گردون، عرش، فلک، آسمان یا سپهر تشبیه شده است:

«به واسطه‌ی جمعی از محرمان کریاس سدره اساس و سده‌ی گردون قیاس خورشید اقتباس»

«قاپطان سده‌ی عرش آسا و ساکنان عتبه‌ی گیتی فضا...»

«از بارگاه فلک اشتباه استدعای آن نمود...»

۸. کنایه

زبان بیانی زبان کنایی نیست بنابراین در نوشته‌اش کنایه کمتر به چشم می‌خورد. معدود کنایه‌های منشآت نیز از نوع کنایه‌های ایما و بسیار رایج در زبان است مانند: عنان از کف دادن، کمر بستن برای کاری، از جان دست شستن و...

۹. مجاز

مجاز در منشآت بسیار کم رنگ است و تعداد مجازهای به کار رفته در آن انگشت شمار است:

«دیده در حکم خود سفید و سیاه.»

منشآت جایی برای ظهور و بروز کنایه و مجاز و جولان این نوع صور خیال نیست زیرا در منشآت بیشتر، فرمان‌های صریح پادشاه یا بزرگی بیان می‌شود و کنایه و مجاز این فرمان‌ها را از صراحت دور می‌سازد. همچنین برخی از این فرمان‌ها به عامه‌ی مردم و یا



افراد کم سواد نوشته شده مانند نشان برخی از موقوفات یا نشان بخشش زکات و تمغا که به کار بردن کنایه و مجاز ممکن است هدف و مقصود از نوشتن این فرمان را برآورده نسازد.

۱۰. تناسب و سازگاری آغاز و پایان نامه‌ها با فحوای آن:

فی المثل نامه‌ی که به یکی از اهل نغمه نوشته شده با این جمله پایان می‌پذیرد: «آوازه‌ی طرب و شادمانی و گلبانگ سرود و کامرانی از دایره‌ی چرخ چنبری متجاوز باد.»

و یا وقتی که عنوان نامه درباره‌ی کتابت رباطی است این گونه آغاز می‌شود: «قافله‌ی حمدی که اولین منزلش رباط سعادت ارتباط «فادخلوها بسلام آمین» تواند بود و راحله‌ی شکری که در جاده‌ی طلب و بادیه‌ی تعب شاهراه «رَبِّ أُنزَلْنِي مُنْزَلًا مَبَارَكًا وَأَنْتَ خَيْرَ الْمُنْزَلِينَ» تواند پیمود رهنمایی را سزد که رهروان وادی عنایتش را سر منزل موهبت مرحله‌ای است و کاروان بوادی مکرمتش را دلیل هدایت بدرقه‌ای.»

همچنین است عبارات آغازین نامه‌ای که به خواجه حافظ حسن علی نوشته شده:

چون حافظ کلام معجز نظام اقبال سرمدی...»

اطناب: اطناب از ویژگیهای نثر دوره‌ی تیموری است. نثر بیانی نیز از این قاعده مستثنا نیست. عمده‌ی اطناب در منشآت به جهت القاب و عناوین پی در پی و عطف واژه‌های مترادف به یکدیگر و سجع پردازی‌های فراوان و استشهاد به آیات قرآن و احادیث و ابیات عربی و فارسی و آوردن جملات معترضه و دعایی است. گاه این اطنابها میان نهاد و فعل اینقدر جدایی می‌اندازد که خواننده را دچار سرگردانی کرده و از مقصود دور می‌سازد:

«چون خلعت نقابت دار السیاده‌ی ممالک عظمت و کامکاری و کسوت سیادت دارالخلافة‌ی سلطنت و بختیاری به سایه‌ی عنایت ازلی و علامت هدایت لم یزلی که علم تصحیح شجره‌ی نسب و فن تنقیح ابواب فضل و ادب جامه‌ای است بر قد قدرت او، قامت قدسی کرامت دولت ابد پیوند ما را به تشریف متابعت دینِ قویم و من یطع الرسول فقد أطاع الله و توفیق مراقبت صراط مستقیم إنا أرسلناک شاهداً و مبشراً و نذیراً و داعیاً الی الله مشرف گردانیده، فرق فرقدسای همت عالی نهمت ما را به گیسوی مسک آسای سودای محبت دودمان عالی شأنِ اینما یرید الله لیذهب عنکم الرجس أهل البیت و یطهرکم تطهیراً آراسته و چهره‌ی عالم آرای نیت صافی رویت ما را به خال غالیه مثال ابقای ارادت خاندان منیع الارکان قل لا أسألكم علیه اجراً إلا الموده فی القربی»

## ۲-۳- سطح لغوی

سطح آوایی: در برخی از نسخه‌های منشآت برخی از واژه‌ها تلفظ و یا نگارش متفاوتی دارند مثلاً در نسخه‌ی اساس واژه‌های قشون و قلی به صورت قوشون و قولی آمده است که می‌توان آن را از ویژگی‌های آوایی دانست.

از لحاظ کاربرد لغات رساله شامل این ویژگی‌ها است:

۱. کاربرد مکرر برخی از لغات و ترکیبات:

فاتحه‌ی فایحه، شجره‌ی دولت، شجره‌ی خلافت، رجاء واثق، امل صادق، فرزندان کامکار

و...

حتی اگر کسی بیانی را نشناسد سمت منشی‌گری وی در اثرش کاملاً نمودار است چرا که او ابزار و وسایل کتابت و آنچه را که با آن سر و کار داشته است پیوسته در کتابش می‌آورد به طور مثال بسآمد واژه‌هایی چون صفحه، صحیفه، جریده، سفینه، قلم، رقم، خامه، کلک، خط، دوات، سطر، نسخه، تقریر و... بسیار بالاست:

«لاجرم صحیفه‌ی نیازمندی و جریده‌ی آرزومندی از ارقام تکلف و نقوش تصلف معرا

لایق است.»

«صحیفه‌ی نگاشته‌ی خامه‌ی گوهربار و داد و سفینه‌ی رقم زده‌ی کلک سحر آثار...»

«به بیان قلم شکسته زبان چگونه سمت تقریر و صورت تحریر یابد؟»

«حدود ساحت آن را جز نوک قلم بستگی قدم نه و خطوط نسخت این را جز ساق قدم

شکستگی قلم نی.»

۲. کاربرد فراوان واژه‌های عربی:

۳. آوردن ترکیبات عربی: علاوه بر واژه‌های عربی ترکیبات عربی فراوانی در این

کتاب به چشم می‌خورد همچون: نفس الامر، صادق الاعتقاد، واثق الرجا، دایم الاوقات، مقرب الحضرت، اخوان الصفا، خلان الوفا، فرید العصر، وحید الدهر، نادر الزمان، منفرد الدوران، واجب الامتثال، مرفوع القلم، مرفه الحال، فارغ البال، من حیث الاستقلال و الانفراد، صادق العقیده، رطب اللسان، حاصل المعنی، ما لا کلام، کریم البنان، لازم الوثوق، رفیع الشان، قویم البنیان، صادق الاخلاص و ...

سطح نحوی:

۱. به کار بردن فعل امر بدون «ب»:

تبجیل و اعزاز او از واجبات شمرند.

۲. نیاوردن «را» پس از مفعول:

«خصوصاً موفقی که به برکات سوابق خدمت و ثمرات خلوص عقیدت بدین صفات

وظایف طاعات و مجاهد عبادات افزوده»

۳. آوردن را در جملات مجهول:

«یکی از مخصوصان عتبه‌ی فرقد زینت را به رسم تعزی بدان جا فرستاده شود. بنابراین

مرتضی اعظم، زبده السادات، سید جلال الدین حمزه‌ی صدر، را فرستاده شد.»

۴. به کار بردن را فک اضافه:  
 «احباب را خاطر در تردد است.»  
 «آن حضرت را به نوعی ناپرهی غضب در اشتعال آمد...»  
 «شبستان طلب را گهر شب چراغ شد.»  
 «سباعش را دندان طمع از سوهان مجره به قصد حَمَل سپهر تیز.»
۵. را در معنای حرف اضافه‌ی برای:  
 «طواف آن آستان، نزدیکان را میسر و دور افتادگان را مقرر باد.»  
 «سیاحان طرایق و سبل و طوافان بادیه‌ی تجرد و توکل را مأمَن سلامت و مقرر استقامت باشد.»
۶. به کار بردن یا استمرار در آخر فعل:  
 «اگر نه رفعت پایه‌ی قدر و شرف این فن والا گهر بر ضمیر غیب آسای آن حضرت متحقق بودی، هامه‌ی همت عرش پیمایش از سیر مقام ملک و ملکوت و طوف مطاف عالم ناسوت و لاهوت پرتو التفات بر ساحت کتابت نیفکندی و چندین یواقیت و لآکی متألّی از نتایج کلک بدایع نگار ولایت آثار بر صحایف لیل و نهار نگذاشتی.»  
 «اگر نامه‌ی عنایت فرجام از رشحات زلال عبارات، آب لطف بر آتش دل نزدی خرمن هستی به یک شعله خاکستر شدی و اگر نه رقعہ‌ی عاطفت انجام از انوار چراغ معانی آتش افروختی کلبه‌ی فراق از دیده‌ی هجران تاریک‌تر بودی.»
۷. به کار بردن «یای» خواب:  
 «اگر در خواب دیدمی که فرق فراقم به خاک چنین پست خواهد...»
۸. به کار بردن «نه» قبل از فعل مثبت به عنوان پیشوند منفی ساز:  
 «سر از ربقه‌ی مطاوعت و متابعت او نه پیچند.»  
 «حد شرعی برو رانده روی دل کس نه بیند.»  
 «اگر نه آن بودی که آن خبر محنت اثر به نوید امید صحت بدل گشتی، گرد باد عدم برگ حیات را از شاخسار بقا به دشت فنا بردی.»
۹. کاربرد فراوان انواع جمع :

- جمع مکسر:

تجار، کفره، فجره، براری، بحار، مساجد، مدارس، مشاهد، مساعی، مشایخ و خوانق. برخی از واژه‌های غیر عربی را نیز به صورت جمع مکسر آورده: «تراکمه‌ی صحرانشین».

- جمع سالم عربی:

مسلمین، سلاطین.

- جمع فارسی:

مخالفان، معاندان، عاملان، قاطعان، مقیمان، مدرسان و ...

۱۰. استفاده‌ی به وفور از قیده‌های عربی:

یوماً فیوماً، أنا فأنأ، مهما امکن، آخر الامر و ...

۱۱. مطابقت صفت و موصوف تحت تأثیر نثر عربی

- مطابقت صفت و موصوف در واژه‌های مفرد مؤنث:

این موارد در منشآت بسیار فراوان است از جمله در ترکیباتی چون: مدرسه‌ی مذکور، مخاطبه‌ی شریفه‌ی علیه و مفاوضه‌ی کریمه‌ی جلیه، بقعه‌ی متبرکه، طایفه‌ی جلیله، روضه‌ی مطهره‌ی رضویه، دولت قاهره و ... .

- مطابقت صفت و موصوف در جمع‌های سالم مؤنث:

اوقات طیبات، امهات طاهرات، اوقات زاکیات و ساعات متبرکات.

- آوردن صفت مفرد مؤنث برای جمع‌های مکسر و جمع‌های غیر عاقل:

خدمات لایقه، طباع سلیمه، اذهان مستقیمه، اخبار سانحه عنایات شامله، نسخ متعدده، مجلدات کثیره.

اما گاهی در میان نامه‌ها هیچ یک از این موارد رعایت نشده است: محل متبرکه، ممالک مذکور، خدمات مناسب.

### ۳- نتیجه‌گیری

بیانی کرمانی از بزرگترین دبیران دربار تیموریان و صفویان بوده که در دوره‌ای به مقام وزارت هم رسیده است. برجسته‌ترین اثر وی منشآت نام دارد که نثر و نظم را در آن به خوبی آمیخته و با نثری مزین به انواع آرایه‌های ادبی نگاشته است. منشآت افزون بر ارزش‌های ادبی از نظر تاریخی و اجتماعی نیز ارزشمند است. بررسی برخی صلح نامه‌ها، شکست‌ها و جنگ‌ها گوشه‌های ناشناخته‌ی تاریخ را بهتر به ما می‌شناساند. همچنین این اثر برخی از اصطلاحات دیوانی و آداب و رسوم رایج در آن دوره را نمایان می‌سازد. بدین ترتیب شناخت و بررسی بیشتر این اثر ضروری به نظر می‌رسد.

### منابع

۱- لطفعلی بیگ. (۱۳۳۷). آتشکده‌ی آذر، به کوشش سید جعفر شهیدی، تهران: نشر

کتاب

- ۲- بهار، محمد تقی. (۱۳۷۰). **سبک‌شناسی**، چاپ ششم، تهران: امیرکبیر.
- ۳- بهزادی اندوهجردی، حسین. (۱۳۵۴). **ستارگان کرمان**، تهران: توس.
- ۴- بیانی، مهدی. (۱۳۶۳). **احوال و آثار خوشنویسان**، چاپ دوم، تهران: علمی.
- ۵- بیانی کرمانی، شهاب‌الدین عبدالله. (۱۳۹۰). **مونس الاحباب**، به کوشش سیدعلی میرافضلی، تهران: کتابخانه موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
- ۶- حافظ‌نیا، محمدرضا. (۱۳۸۸). **مقدمه‌ای بر روش تحقیق در علوم انسانی**، چاپ شانزدهم، تهران: سمت.
- ۷- خطیبی، حسین. (۱۳۶۶). **فن نثر در ادب فارسی**، تهران: زوار.
- ۸- خواند میر. (۱۳۵۳). **تاریخ حبیب‌السیر فی اخبار افراد بشر**، زیر نظر دکتر دبیر سیاقی، ۴ جلد. چاپ دوم، تهران: کتابفروشی خیام.
- ۹- خواند میر. (۱۳۵۵). **دستور الوزراء**. تهران: اقبال.
- ۱۰- دولت‌شاه سمرقندی. (۱۳۶۶). **تذکره الشعراء**، به کوشش محمد رضانی، چاپ دوم: تهران.
- ۱۱- دهش، عبدالله. (بی تا). **تذکره شعرای کرمان**، کرمان: اداره‌ی فرهنگ و هنر استان کرمان.
- ۱۲- رازی، امین احمد. (۱۳۷۸). **تذکره هفت اقلیم**. به کوشش سید محمد رضا طاهری. تهران: سروش.
- ۱۳- رستگار فسایی، منصور. (۱۳۸۹). **انواع نثر فارسی**. چاپ دوم. تهران: سمت.
- ۱۴- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۵). **از گذشته‌ی ادبی ایران**، تهران: الهدی.
- ۱۵- سام میرزا صفوی. (بی تا). **تحفه سامی**، به کوشش رکن‌الدین همایون فرخ، تهران: علمی.
- ۱۶- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۷). **سبک‌شناسی نثر**، چاپ دوازدهم. تهران: میترا.
- ۱۷- شیرازیان، جمال‌الدین. (۱۳۷۰). **روش تحقیق انتقادی متون**. تهران: لک‌لک.
- ۱۸- صبا، محمدمظفر حسین. (۱۳۴۳). **تذکره روز روشن**، به کوشش محمدحسین رکن زاده آدمیت، تهران: کتابخانه رازی.
- ۱۹- صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۵۰). **گنجینه سخن**، چاپ دوم. تهران: دانشگاه تهران.
- ۲۰- مایل هروی، نجیب. (۱۳۶۹). **نقد و تصحیح متون**، مشهد: بنیان پژوهش‌های اسلامی.
- ۲۱- منزوی، احمد. (۱۳۷۴). **فهرست‌واره**. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- ۲۲- میرزا حبیب اصفهانی. (۱۳۶۹). **تذکره‌ی خط و خطاطان**، تهران: کتابخانه‌ی

مستوفی.

۲۳-نقیسی، سعید. (۱۳۶۳). تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی تا پایان قرن دهم هجری. چاپ دوم. تهران: فروغی.



دو فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات  
فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا  
س ۱۰، ش ۱ (پیاپی ۲۰)، بهار و تابستان ۱۳۹۸

## سبک‌شناسی شعر علی‌اکبر دهخدا

دکتر حجت‌الله بهمنی مطلق

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران شرق، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

### چکیده

سبک‌شناسی آثار ادبی را در سه سطح زبانی، ادبی و فکری مورد مطالعه قرار می‌دهد. در این پژوهش برای شناسایی ویژگی‌های سبکی شعر دهخدا، دیوان اشعارش مورد مطالعه قرار گرفته و پس از استخراج شاخص‌های سبکی به طبقه‌بندی آن‌ها پرداخته‌ایم. یافته‌ها نشان می‌دهد که اشعار دهخدا را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: اول شعرهایی که از نظر زبان، مضمون و قالب سنتی هستند و با معیارهای کلاسیک منطبقند. دوم شعرهای اجتماعی که با جریان اصلی شعر مشروطه هماهنگند و معمولاً در قالب مُسَمِّط و مستزاد، با زبانی ساده و عامیانه به موضوعات اجتماعی پرداخته‌اند. از نظر زبان دهخدا هم از زبان فارسی کهن و هم از زبان فارسی معاصر بهره برده‌است. از نظر ادبی هم غالب شعرها تابع همان بلاغت سنتی است و به جز شعر "یادآر ز شمع مرده یاد آر" هیچ نوآوری در حوزه‌ی بلاغت ندارد.

**واژگان کلیدی:** سبک‌شناسی، شعر مشروطه، علی‌اکبر دهخدا، ادبیات معاصر

---

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۱۱/۱۸

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۲/۵

Email: h.bahmanimotlagh@yahoo.com



## ۱- مقدمه

سبک در زبان فارسی به معنی شیوه و روش به کار می‌رود و «در زبان عربی به معنی گداختن و به قالب ریختن زر و نقره، و کلمه‌ی style معادل آن در زبان‌های اروپایی از اصل لاتینی stylus گرفته شده به معنی نوعی قلم فلزی است که در زمان‌های قدیم حروف و کلمات را به‌وسیله‌ی آن بر روی لوح‌های مومی نقش می‌کرده‌اند.» (میرصادقی، ۱۳۷۳: ذیل سبک). شاعران و ادیبان گذشته‌ی ادب فارسی از سبک با تعبیری همچون سیاق، طرز، طریقه و شیوه یاد کرده‌اند. سبک در اصطلاح ادبی عبارت است از «روش خاص ادراک و بیان افکار بوسیله‌ی ترکیب کلمات و انتخاب الفاظ و طرز تعبیر» (بهار، ۱۳۶۹: ۱/ د) مهم‌ترین وظیفه سبک‌شناسی به طور ویژه، بررسی ویژگی‌های ساختاری و محتوایی آثار ادبی اعم از نثر و شعر است و به تعبیری «سبک‌شناسی مطالعه‌ی زبان و فکر اثر برای پیدا کردن سبک آن است» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۹۶). سبک‌شناس اثر ادبی را در سه سطح زبانی، ادبی و فکری بررسی می‌کند.

زبان اثر ادبی در سه سطح مطالعه می‌شود: در سطح آوایی ارزش و کاربرد آواها و نیز نقش آن‌ها در زیبایی سخن بررسی می‌شود. از آن جایی که الگوهای آوایی سازنده‌ی عنصر موسیقی شعرند، شگردهای مختلف موسیقی آفرینی اعم از انواع جناس، سجع، واج‌آرایی، تکرار، وزن، قافیه و ردیف در این سطح مطالعه می‌شود.

در سطح واژگان انواع واژه‌ها از جنبه‌های مختلف همچون حسی یا ذهنی بودن، نو یا کهن بودن، عامیانه یا رسمی بودن، میزان واژه‌های بیگانه (عربی، ترکی و اروپایی) و نیز واژه‌های ابداعی و ساخته‌ی خود شاعر بررسی می‌شود.

در سطح نحوی ابتدا نحو پایه یعنی «نظم عادی ساخت‌های جمله‌ها در یک زبان» (فتوحی، ۱۳۹۲: ۲۷۰) را شناسایی می‌کنیم و سپس میزان هنجارگریزی متن از ساخت‌های پایه‌ی نحوی را مشخص و از این طریق ساخت‌های نحوی مسلط بر متن را توصیف می‌کنیم. در سطح ادبی آرایه‌های ادبی متن بررسی می‌شود و بر مبنای بسامد آن‌ها می‌توان سبک را نام‌گذاری کرد. بسامد هر کدام از این آرایه‌ها بیان‌گر نگرشی خاص است. در سطح فکری بررسی می‌شود که چه فکری بر اثر مسلط است و اثر ادبی چه تفکری را تبلیغ می‌کند.

سبک را از دیدگاه‌های مختلف می‌توان تقسیم‌بندی کرد. یکی از انواع سبک که موضوع این پژوهش است، سبک شخصی است و آن عبارت از «کیفیتی ست روحی که بر مجموعه‌ی آثار یک نویسنده سایه می‌افکند. این کیفیت با شخصیت هنرمند، بینش، اعتقاد، فلسفه‌ی او از زندگی، ملیت، حساسیت‌های فردی، طبقه‌ی اجتماعی، محیط جغرافیایی و عوامل ارثی

و ژنتیکی پیوند ناگسستنی دارد» (فتوحی، ۱۳۹۲: ۸۲) بنابراین سبک هر شاعر یا نویسنده «تعبیر صادقانه‌ای ست از طرز فکر و مزاج طبع او. اگر طبع شاعر تند و سرکش باشد سبک بیانش غالباً سریع و کوتاه می‌شود و اگر طبعی داشته باشد خیال‌پرور و رویایی سبک او آکنده می‌شود از استعارات و مجازات دور و دراز. آن که در وی تداعی معانی قوی است، بیانی دارد پر از تغییر و تنوع که احياناً رشته‌ی پیوند افکارش ممکن است آسان به دست نیاید و آن که ذوق نقد و استدلال دارد، بیانش قوت و استواری دارد و اجزای کلام او با یک سلسله‌ی نامرئی به هم پیوسته است» (زرین کوب، ۱۳۷۱: ۱۷۵ و ۱۷۶) پس سبک اثر معرف آفریننده‌ی آن است و به تعبیر مولوی «سخن آدمی بوی آدمی ست و از بوی نفس او می‌توان نفس او را معلوم کردن مگر که مسام مشام او به علت زکام مسدود گشته باشد. چه از قرآن بوی خدا می‌آید و از حدیث بوی مصطفی می‌آید و از کلام ما بوی ما می‌آید». (افلاکی، ۱۳۹۶: ۱، ۴۵۸) مهم‌ترین عوامل سبک‌ساز عبارتند از: ۱- نفسانیات شاعر ۲- تحولات اجتماعی: ۳- زمینه‌ی فرهنگی ۴- مخاطبان ۵- دانش، اطلاعات و شغل و حرفه‌ی شاعر، تحصیلات، اطلاعات علمی و حرفه‌ای او ۶- موضوع سخن ۷- محیط جغرافیایی (غلامرضایی، ۱۳۹۱: ۱۳-۱۶)

در این پژوهش قرار است ویژگی‌های سبکی شعر علی‌اکبر دهخدا شاعر بزرگ دوره‌ی مشروطه، در سه سطح زبانی (آوایی، واژگانی و نحوی)، ادبی و فکری بررسی و تجزیه و تحلیل شود.

محققان ادبی فاصله‌ی سال‌های ۱۲۷۵ تا ۱۳۰۴ هجری شمسی یعنی از زمان مرگ ناصرالدین شاه و به حکومت رسیدن مظفرالدین شاه تا پایان حکومت قاجار و به قدرت رسیدن رضا خان را دوره‌ی مشروطه نامیده‌اند. و شعر این دوره را شعر دوره‌ی گذار یا انتقال دانسته‌اند. (زرقانی، ۱۳۸۳: ۶۱-۶۰) یعنی انتقال شعر از سبک کلاسیک به سبک جدید.

تحولات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی این دوره منجر به تحولاتی در محتوا، زبان، صورخیال و رسالت شعر شد. رسالت شعر در این دوره بر خلاف شعر کلاسیک که معمولاً در راستای پاسخ‌گویی به نیازهای شخصی شاعر یا درباریان بود، رویکردی اجتماعی به خود گرفت و به موضوعاتی مانند آزادی، وطن، عدالت اجتماعی، تربیت کودکان و به‌ویژه دختران، انتقاد از صاحبان قدرت و دفاع از حقوق کارگران پرداخت. زبان شعر از زبان فخیم و ادیبانه‌ی شعر سنتی دور و به زبان عامیانه و محاوره‌ای نزدیک شد.

میرزا علی‌اکبر خان قزوینی فرزند خان بابا معروف به دهخدا در سال ۱۲۹۷ ه. ق.

در تهران دیده به جهان گشود. ابتدا زبان فارسی و عربی و علوم ادبی را فراگرفت و مدتی هم در مدرسه‌ی علوم سیاسی درس خواند. در سال ۱۳۲۱ ه. ق. به اروپا رفت و هم‌زمان با جنبش مشروطه به ایران بازگشت و به مشروطه‌خواهان پیوست. مدتی نماینده‌ی مجلس شورا بود. پس از کودتای ۱۳۲۰ از مشاغل دولتی و اداری و نیز فعالیت‌های سیاسی کنارگیری کرد و تا سال ۱۳۳۴ ش. که بدرود حیات گفت، به تحقیقات ادبی پرداخت. حاصل پژوهش‌های دهخدا در این سال‌ها علاوه بر تصحیح بعضی از آثار ادبی کهن و ترجمه‌ی آثار فرهنگ اروپایی، تدوین اثر عظیم لغت‌نامه و کتاب امثال و حکم است. دهخدا هر چند در میان اصحاب دانش و فرهنگ به عنوان صاحب لغت‌نامه و گردآورنده‌ی امثال و حکم شناخته می‌شود و عظمت این آثار گران‌سنگ و ارزشمند سبب شده تا بعد شاعری او کم‌تر به چشم بیاید، اما اگر دیوان اشعارش که شامل ۸۹ قطعه شعر در قالب‌های مختلف است، جدای از خدمات فرهنگی و ادبی‌اش مورد مطالعه قرار گیرد، معلوم می‌شود که دهخدا شاعری توانمند است و در ردیف شاعران بزرگ دوره‌ی مشروطه قرار می‌گیرد و از جمله‌ی شاعران جریان‌ساز این دوره به شمار می‌آید. در این پژوهش برای شناسایی ویژگی‌های سبکی شعر دهخدا، پس از مطالعه‌ی مکرر دیوان اشعار دهخدا، ابتدا مختصات پرسامد استخراج شد و سپس در سه حیطه‌ی زبانی، ادبی و فکری طبقه‌بندی و تحلیل گردید.

## ۲- بحث و بررسی

### ۲-۱- سطح زبانی:

شعر هنر کلامی است و هر چند زبان در کنار تخیل، عاطفه، آهنگ و شکل، یکی از عناصر شعر محسوب می‌شود اما در ساخت و شکل‌گیری شعر نقشی مهم‌تر از سایر عناصر دارد تا جایی که در تعریف شعر گفته‌اند: «شعر حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد و در حقیقت گوینده‌ی شعر با شعر خود، عملی در زبان انجام می‌دهد که خواننده میان زبان شعری او، و زبان روزمره و عادی تمایزی احساس می‌کند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۱) برای شناسایی ویژگی‌های زبانی شعر دهخدا آن را در سه سطح بررسی می‌کنیم:

### ۲-۱-۱- ویژگی‌های آوایی

در سطح آوایی زبان، چگونگی ترکیب و توزیع و نیز نقش و کارکرد آواهای زبان بررسی و تجزیه و تحلیل می‌شود. «تحلیل آوایی سبک به الگوهای صوتی و شیوه‌ی تلفظ در زبان گفتار و نوشتار نظر دارد و در پی پاسخ به این پرسش است که کاربرد خاص الگوهای آوایی و واجی زبان تا چه اندازه می‌تواند گفتار یک شخص را برجسته کند و به آن شکل خاصی بدهد.

به‌گونه‌ای که با شکل‌های عادی سخن و زبان معیار متفاوت شود» (فتوحی، ۱۳۹۲: ۲۴۳) شاعران از سطح آوایی زبان برای ساخت آرایه‌های بدیع لفظی مانند انواع جناس، سجع، واج‌آرایی و شگردهای مختلف موسیقی‌آفرینی کلام استفاده می‌کنند. از این روی «به سطح آوایی زبان سطح موسیقیایی متن نیز می‌توان گفت» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۵۳) در این بخش شکل‌های مختلف موسیقی و دیگر ویژگی‌های آوایی زبان شعر دهخدا را بررسی می‌کنیم:

۱-۱-۱-۲- موسیقی بیرونی: منظور از موسیقی بیرونی همان وزن عروضی است که در زبان فارسی اساس آن مبتنی بر تکرار منظم هجاهای بلند و کوتاه در مصراع‌های شعر است. بررسی دیدگاه صاحب‌نظران گذشته و معاصر حوزه‌ی نقد شعر نشان می‌دهد که همگی وزن را از ضروریات شعر می‌دانند. خواجه نصیر توسی در تعریف شعر می‌گوید: «شعر به نزدیک منطقیان کلام مخیل‌موزون باشد و در عرف جمهور کلام موزون مقفی» (۱۳۶۹: ۲۱) و شمس قیس رازی می‌گوید: «از روی اصطلاح سخنی است اندیشیده مرتب معنوی موزون مکرر متساوی حروف آخرین آن به یکدیگر مانده» (۱۳۸۸: ۲۲۱) و در دوره‌ی معاصر نیمایوشیچ وزن را برای شعر بسیار مهم می‌داند و می‌گوید: «شعر بی‌وزن شباهت به انسان برهنه و عریان دارد» (به نقل از شفیع‌کدکنی، ۱۳۶۸: ۵۱) دهخدا اشعار خود را در همان قالب‌های مرسوم در شعر کلاسیک فارسی بویژه قالب‌هایی که در دوره‌ی مشروطه به ضرورتی رواج بیشتر پیدا کرده بود؛ مانند مسمط و مستزاد سروده است. بسامد شعرهای او را در قالب‌های شعری در جدول زیر می‌توان مشاهده کرد:

قالب شعری	مسمط	مخمس ترجیعی	مستزاد	مثنوی	غزل	قطعه	قصیده	رباعی	تک بیتی	ترانه
بسامد	۴	۱	۱	۲۴	۲۳	۱۳	۱	۱۷	۴	۱

دهخدا در همه‌ی شعرها به اصول و قوانین عروضی پای‌بند است و در بحرهای مختلف عروضی بویژه بحرهای پرکاربردی که شاعران بزرگ طبع‌آزمای کرده‌اند، شعر سروده و حتی در بحرهایی هم که کم‌تر مورد استقبال پیشینیان قرار گرفته؛ مانند بحر متدارک، طبع‌آزمایی کرده است. در همه‌ی این بحور با استادی تمام از پس رعایت دقایق عروضی برآمده است. بسامد بحور عروضی را که دهخدا در آن‌ها شعر سروده، در جدول زیر می‌توان مشاهده کرد:

نام بحر	رمل	هزج	خفیف	مقارب	منسرح	مضارع	سریع	رجز	متدارک
بسامد	۲۱	۲۰	۱۲	۷	۲	۲	۲	۱	۱

۲-۱-۱-۲- موسیقی درونی: موسیقی درونی عبارت است از «مجموعه‌ی هماهنگی‌هایی که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضادِ صامت‌ها و مصوّت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸ : ۳۹۲) این گونه‌ی موسیقی شعر «مهم‌ترین قلمرو موسیقی است و استواری و انسجام و مبانی جمال‌شناسی بسیاری از شاهکارهای ادبی در همین نوع از موسیقی نهفته است» (پیشین) نموده‌های این موسیقی را می‌توان در صنایع بدیعی مانند انواع جناس، واج‌آرایی، انواع سجع و هر گونه تکرار واج یا واژه در شعر مشاهده کرد که اساس آن‌ها مبتنی بر تکرار صامت‌ها و مصوت‌هاست یا در قافیه‌های میانی و درونی مصراع‌ها که مبتنی بر توازن‌های عروضی و صرفی کلمات است. در شعر دهخدا موسیقی درونی جایگاهی ندارد و موسیقی شعرش از طریق موسیقی بیرونی و کناری فراهم می‌شود.

۲-۱-۱-۳- موسیقی کناری: منظور از موسیقی کناری هماهنگی‌های آوایی است که پایان مصراع‌ها و بیت‌ها دیده می‌شود؛ مانند ردیف و قافیه.

ردیف در شعر دهخدا از امتیاز خاصی برخوردار نیست. در شعرهایی هم که ردیف آورده شده، ردیف‌ها واژه‌های معمولی و پرکاربرد در شعر فارسی هستند و معمولاً از مقوله‌ی فعل‌های ساده‌اند؛ مانند: «داری، است، نیست، بود، افتادم، شده، نمی‌خواهم» و گاه فعل‌های کهن مانند: «زیم و نشکیم». و در مواردی هم از شکل محاوره‌ای فعل در جایگاه ردیف استفاده شده؛ مانند: «برسه» در شعر وصف حال لوطیانه (دهخدا، ۱۳۶۰: ۱۷). در بعضی شعرها هم ردیف اسمی دیده می‌شود که معمولاً ضمیرهای شخصی مانند: «من، تو و او» است. تنها در شعر آکبلای (پیشین: ۱) ردیف به صورت جمله یا شبه‌جمله آمده است و «آکبلای» که از حرف ندا و منادا تشکیل شده، ردیف شعر است. ۲-۱-۳-۱-۲- قافیه: در بیشتر شعرهای دهخدا قافیه رعایت شده است. اما ویژگی‌های قافیه‌ی شعر دهخدا را می‌توان در موارد زیر تشریح کرد:

۱- استفاده از الف اطلاق در پایان قافیه. الف اطلاق که از ویژگی‌های شعر سبک خراسانی است، الفی است که به پایان کلمات اضافه می‌شود و ارزش موسیقایی دارد. در دیوان دهخدا شعر «لیسک» و شعر «شمار خانه با بازار ناید راست» قافیه با الف اطلاق آمده است:

لیسک را بین ز بر لاله‌برگ  
 هوا گشته‌است مشک‌افشان و باغ و راغ گل‌بیزا  
 هر سو یازان گشَف‌آسا سرا (دهخدا، ۱۳۶۰: ۱۳۴)

نشاید در بهاران بیش از این از باده پرهیزا (پیشین: ۱۳۶)

۲- در شعر رابیندرانات «ات» نشانه‌ی جمع عربی به همه‌ی واژه‌های قافیه افزوده شده که وجه طنزآمیز شعر را برجسته‌تر کرده است:

خوش و خوب آمدی را بیندانات به مثلت نیست در مازندانات (پیشین: ۱۴۵)  
 ۳- به کار بردن واژه‌های دشوار و دور از ذهن عربی در جایگاه قافیه؛ مانند: حَزَّ (۱۶۲)،  
 مَرَّ (۱۶۲)، مَوئَل و بحل و لاطائل (۱۶۳)، مَرَح و سَمَح (۲۱)، حَبَّ بقر (۲۲)، جَزَل  
 (۳۴)، رَحی و الوحی (۴۰)، نعم البدل (۴۷)، شُح و قُح (۵۲)، مُلهمه (۶۱)، موصی له (۶۶).  
 این گونه قافیه‌ها بیانگر اشراف دهخدا بر زبان و ادب کلاسیک فارسی و عربی است و  
 همچنین قدرت شاعری او را آشکار می‌کند.

۴- استفاده از شکل قدیمی ماضی استمراری با ساخت «ماضی ساده + می» در  
 جایگاه قافیه؛ مانند: رهانیدمی، کشانیدمی، بگسلانیدمی و ... در شعر «نیستی»

یقین کردمی مرگ اگر نیستی است از این ورطه خود را رهانیدمی (پیشین: ۱۸۹)  
 ۵- استفاده از شکل محاوره‌ای واژه‌ها و واژه‌های عامیانه در جایگاه قافیه؛ مانند:  
 می‌خوره و می‌بره، گُشنمه و کمه، می‌زنه و می‌کنه در شعر «رؤسا و ملت» (پیشین: ۴).  
 پُفیوز، الدنگ، اهل دَدَر، در شعر «آب دندان بک» (پیشین: ۶۳).  
 ۶- استفاده از نام‌های خاص در جایگاه قافیه: ولادیمیر و آوه

جد اعلای و یلهلم کبیر یا نیای مه ولادیمیر (پیشین: ۱۰۶)  
 جوع هر جا گشاد پاتاوه ساواش نام باش یا آوه (پیشین: ۱۱۰)  
 ۲-۱-۲- گزینش واژگانی

زبان شعر دهخدا از نظر واژگان و ساخت‌های نحوی دامنه‌ای گسترده دارد. هم عناصر زبان  
 کهن فارسی در آن دیده می‌شود و هم عناصر زبان امروزی. به تعبیری دیگر هم از موجودیت «در  
 زمانی» و هم از موجودیت «هم‌زمانی» زبان فارسی بهره برده است و «یکی از شگفتی‌های کار  
 دهخدا این است که در دو سوی حد ترخص زبان شعر نمونه‌های قابل توجهی عرضه کرده است.  
 دهخدا در دو سوی این مرز(زبان روز و زبان کهن) ایستاده و به هر دو زبان شعر سروده است  
 و در هر دو سوی خط کارش با توفیق همراه بوده است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۳۷۸-۳۷۷)  
 ۲-۱-۲-۱- واژه‌های کهن: منظور واژه‌هایی است که در زبان امروز به کار نمی‌روند.  
 حضور این واژه‌ها تشخص به زبان شعر می‌دهد و وجه ادبی شعر را تقویت می‌کند. دهخدا  
 با اشراف و احاطه‌ای که بر زبان فارسی کهن دارد، بسیاری از واژه‌های کهن را که حتی  
 برای درس‌خوانده‌ها و دانشگاه دیده‌های امروز هم ناآشنا می‌نماید و آن‌ها را وادار به  
 مراجعه به فرهنگ لغت می‌کند، در اشعارش به کار می‌برد؛ مانند ریدکان(غلامان) در بیت  
 زیر

از کف رومی کنیزان چو ماه یا تتاری ریدکان پیشگاه (دهخدا، ۱۳۶۰: ۳۵)

یا واژه‌ی خرکوف (نوعی جغد) و سرب (آشیان) در بیت زیر  
 در گلو افکنده ماغان کاغ کاغ  
 همچنان خرکوف دیده سرب زاغ (پیشین: ۳۸)  
 نمونه‌های دیگر این گونه واژه‌ها عبارتند از: آکنده، ازار، شوخگن، آخته‌دم، آوخ، ریش‌گاو، انبان، غرم، هماره، اشتردل، ریدکان، آشناور، نوان، خرکوف، خُلقان، مُرده‌ری، ستی، ریهقان، مُرده‌ریگ، خفتان، شوخ، کار و کیا، کَشَف‌آسا، هرگیز، ابریز، ارزیز، تیریز، ناچخ، ایدر، کَر‌دَر، زندواف، معجر، جوشن خرپشته، نُکس، آهنجیدن، می‌آچارد، بهلد، پند(زغن)، آوندژ، بنیوش.  
 ۲-۱-۲-۲ واژه‌های عامیانه: در دوره‌ی مشروطه جهت‌گیری شعر بیشتر به سمت و سوی مسائل سیاسی و اجتماعی و نیز مردمی شدن آن زمینه‌ساز ورود زبان عامیانه به حوزه‌ی ادبیات شد. دهخدا هم با پیروی از همین ضرورت زمانه در شعرهای سیاسی - اجتماعی و انتقادی مانند مسطّ اکبلای که از باورهای خرافی و معضلات اجتماعی انتقاد می‌کند، و در شعرهای رؤسا و ملت، و وصف حال لوطیانه که به مسائل سیاسی - اجتماعی پرداخته، از زبان عامیانه بهره برده است. نمونه‌های واژه‌ها و ترکیبات عامیانه عبارتند از: پر و پاچه، یک دنده، به جهنم، خاک به سرم، ننه، آخش، مَمه، ورمال و وردار، یک پاپاسی، به اون جفت سیلات قسمه، بلانسبت، لاف‌کش، مَمَد جنی، کَل مهدی، الدنگ، شُل و شلاته، بچه‌ننه، بلبشو.

۲-۱-۲-۳ واژه‌های محاوره‌ای: از دیگر ویژگی‌های زبان شعر دهخدا حضور عناصر زبان گفتاری و محاوره‌ای است. این عناصر زبانی هم بنا به ضرورت موضوع و مخاطب معمولاً در شعرهای انتقادی و سیاسی - اجتماعی دیده می‌شوند؛ مانند: می‌آد، می‌خوره، گرگه، چته، گُشنمه، کمه، می‌دَم، داره در می‌ره، چاه می‌کنه، مِشتی اسمال، چفده، واسه‌ی، یه جوون، برسه.

گریه نکن لولو می‌آد، می‌خوره گریه می‌آد بزبزی رُ می‌بره

از گُشنگی ننه دارم جون میدم گریه نکن فردا بهت نون میدم (پیشین: ۴)

۲-۱-۲-۴ واژه‌های ترکی: دهخدا علاوه بر این که در آخر دیوانش سه شعر ترکی دارد، در لابه‌لای اشعار فارسی هم گاهی از واژه‌های ترکی استفاده کرده است؛ مانند: ایشک، خواجه‌تاشان، بگتاش، مَسکه، عمه قزی، بک، قاتق، یاردانقلی بک، توشقان‌ئیل، سوخ.

۲-۱-۲-۵ واژه‌های فرنگی: واژه‌های فرنگی در شعر دهخدا بیشتر نام‌خاص شخصیت‌هاست؛ مانند: مستر دُک، لاسی، ویلهلم، ولادیمیر، تولستوی، هوگو، رامبرانات، تزار، کوراندانات. ۲-۱-۲-۶ واژه‌های عربی: دهخدا با اشرافی که به زبان عربی دارد بسیاری از واژه‌ها و ترکیبات دور و غریب عربی را که در زبان فارسی رایج نیست و شاید گروه خاصی از اهل زبان

فارسی از آن‌ها استفاده کنند، در اشعارش به کار برده‌است. فراوانی این واژه‌ها تا حدی است که یکی از ویژگی‌های زبانی اشعارش به شمار می‌آید. نمونه‌های این واژه‌ها در زیر می‌آید: مَدْعَم، ضَخْم، تَخْلِيل لَحِيه، مَرَج، سَمَج، مامون، حُب بقر، بَلَل شَبْهه، لَحِيه، بَضْع، بَطِيخ، عَشْر، عَدِيل ديو رجيم، اَعُوذ و استغفار، جاريه، ساريه، حُبَاط، حَد صَارم، خَوْف و وَجَل، اَلْعَجَل، اَلْوَحْي، اَلْبِدَار، صَاحِب الشَّرط، كَلْبِ كَلْب، صَاحِب السِّر، سَيْف، دَارِالمَسْكَنه، نَعْم البَدَل، اَلْحَرَّ حَرٌّ، رَفَقًا بالقَوَارِير، شَح، قُح، دُهْن، صَمْت، سُدْس، قَرَع و دَق، مُصَمْت، مُلْهَمه، سَلْف الصَّدق، اُقْتَلُوا الموزي، لا و نَعْم، لِم، مَوْصِي لَه، مَعْزَم، غَسَّال، نَاطِم الفُقَرَاء، مَزْكِي، جَفَّار، ثَانِي اَثْنين، رِب جَلِيل، مَحْكَم تَنْزِيل، رَأْس البَقْر، عَدُوِي مَا جُهِيل، تَحْت الثَّرِي، رَجَس و خَبِيث، جَائِي بَه كِلْتِي رُكْبَتِيه، اَكَل مِيْتَه، بَعْد بَيْن المَشْرِقَيْن، خَصْم الدَّ، كُحَل البَصْر، مَنَهْل عَذْب، حَلِيْف، فَيء. عربی‌گرایی دهخدا علاوه بر واژه‌های عربی، به شکل سرودن ابیات عربی در لابه لای اشعار هم مشاهده می‌شود؛ مثلاً در شعر در چنگ دزدان از زبان خنیاگران چهار بیت عربی سروده است که با این بیت شروع می‌شود:

لَيْسَ تُطْفِي لَوْعَةَ نَارِ الْعَرَامِ  
فِي فُؤَادِي غَيْرَ كَاسَاتِ الْمُدَامِ (پیشین: ۳۶)

همچنین در بسیاری از ابیات آیات و احادیث و گاه عباراتی از ادعیه را گنجانده و به اصطلاح اقتباس کرده است؛ مانند بیت زیر که در آن حدیثی از پیامبر اسلام را آورده است: وز دگر سو کشید مؤذن صوت: «عَجَلُوا بِالصَّلَاةِ قَبْلَ الْفَوْتِ» (پیشین: ۲۲) یا در بیت زیر عبارتی از دعای ابوحمزه ثمالی را اقتباس کرده است:

بَلَل شَبْهه این به کُر شویان  
ذکر «زَوْجِنِي حُورِ عَيْنِ» گویان (پیشین: ۲۲)

که عین عبارت در دعای ابو حمزه چنین است: «وَوَادَّخِلْنِي الْجَنَّةَ بِرَحْمَتِكَ وَ زَوْجِنِي مِنَ الْحُورِ الْعَيْنِ بِفَضْلِكَ» (قمی، ۱۳۸۱: ۳۲۳)

در ابیات زیر هم آیات قرآن را اقتباس کرده است:

گفتم این هجر کی شود طی؟ گفت: «يَوْمَ نَطْوِي السَّمَاءَ كَطَيِّ سِجْلٍ» (پیشین: ۱۶۵)

مصراع دوم از آیه ۱۰۴ سوره‌ی انبیا گرفته شده است.

و بیت: گر مسلمانی از نُبی برخوان  
آیت «كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَان» (پیشین: ۱۷۸)

که از آیه‌ی ۲۶ سوره‌ی الرحمن اقتباس شده است.

خواه «داد»ش نام کن خواهی «ستم» دارد او طغرای «قَدْ جَفَّ الْقَلَمُ» (پیشین: ۸۸)

در صفات ملکوتیش ز دندی چون فال زَبَر و بِيْنَه از «ذَلِكَ فَضْلُ اللَّهِ» بود (پیشین: ۱۵۱)

۲-۱-۳- ویژگی‌های نحوی

در شعر دهخدا سه گونه‌ی زبان یعنی زبان ساده‌ی تغزلی، زبان فارسی کهن، و زبان محاوره‌ی و عامیانه دیده می‌شود. این تمایز زبان‌ها بیشتر در سطح واژگان مشاهده می‌شود و از نظر نحوی



جز در ویژگی‌های معدود و اندک، ساختار نحوی اشعار ساده و سر راست و تقریباً یکسان است. در شعرهایی که از زبان محاوره‌ای استفاده شده، ساختار جملات معمولاً کوتاه و مبتنی بر ایجاز و همراه با حذف فعل است؛ مانند: «ای وای ننه جونم داره در می‌ره / گریه نکن دیزی داره سر می‌ره» (پیشین: ۵) یا «از گرسنگی مُرد رعیت، به جهنم / ورنه نیست در این قوم حمیت، به جهنم» (پیشین: ۴) یا «مشتی اسمال به علی کار و بارازار شده» (پیشین: ۱۶) در شعرهایی هم که زبان کهن دارند بیشتر واژگان کهنه است و بندرت بعضی ویژگی‌های نحوی زبان خراسانی دیده می‌شود؛ مانند:

- کاربرد حرف اضافه‌ی دو تایی؛ مانند: به ... اندر: «هنوزم ز خُردی به خاطر در است / که در لانه‌ی ماکیان برده دست» (پیشین: ۱۲۵) و «شاخ دو افراشته بر سرش بر / بر سر هر شاخ یکی اخترا» (پیشین: ۱۳۴)

- به کار بردن الف اطلاق. در شعر «لیسک» که به اقتضای قطعه‌ای از رودکی سروده شده است، الف اطلاق در پایان قافیه آمده است. و همچنین در شعر «شمار خانه با بازار ناید راست» - اسکان ضمیر؛ ساکن کردن مصوت ابتدای ضمیر که در شعر سبک خراسانی به ضرورت وزن فراوان دیده می‌شود، در شعر دهخدا هم نمونه‌هایی دارد؛ مانند: «شاخ دو افراشته بر سرش بر / بر سر هر شاخ یکی اخترا» (پیشین: ۱۳۴) و «تنش ز بلور مذاب و دو چشم / هورپی قلیایی دو گوهر» (پیشین)

- مُشدد کردن مخفف؛ این خصیصه هم از ویژگی‌های سبک خراسانی است که در شعرهایی که دهخدا به اقتضای شاعران آن دوره سروده، دیده می‌شود؛ مانند: «تنش ز بلور مذاب و دو چشم / هورپی قلیایی دو گوهر» (پیشین: ۱۳۴) و «به یاد شکر و شیرین و شب‌دیز، ای نوایی نک / بزنی شکر نوین و نار شیرین، راه شب‌دیز» (پیشین: ۱۳۶) - ساخت ماضی استمراری با «همی + ماضی ساده»؛ مانند: «همی گفتم ثمر وصل است هجران راه، ندانستم / شمار خانه با بازار ناید راست هر گیزا» (پیشین: ۱۳۶) و «سر همی گردد مرا ز بخل و شح / بل ازین دانه‌نما نادان قح» (پیشین: ۵۲)

- آوردن یای شرط در پایان فعل. یکی از مختصات زبان کهن یای شرط است که به پایان فعل شرط و جزای شرط می‌افزودند (شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۲۵)؛ مانند: «یقین کردمی مرگ اگر نیستی است / از این ورطه خود را رهانیدمی» (دهخدا، ۱۳۶۰: ۱۸۹) که در قافیه‌ی همه‌ی بیت‌های این قطعه از همین ساخت استفاده شده است. - به کار بردن «و» در آغاز بیت به شیوه‌ی شاعران خراسان؛ مانند: «و دیگر به چهل سال گر چون منی / بنشناخت ایزد ز آهرمنی»

## ۲-۲- سطح ادبی:

اگر از شعر یادآر ز شمع مرده یادآر که از نظر فرم تافته‌ای جدا بافته است، چشم پوشی کنیم، از نظر بلاغت شعر دهخدا نوآوری ندارد و در همان نظام بلاغت سنتی قابل تبیین و تفسیر است. شگردهای هنری و ادبی آن بیشتر مربوط به حوزه‌ی علم بیان و بدیع معنوی است و از آن میان صناعاتی مانند کنایه، ارسال‌المثل، تشبیه، تلمیح، اقتباس بسامد بالایی دارند و بعضی شعرها هم به اقتفای شاعران گذشته سروده شده‌اند. در زیر به بررسی هر کدام از این صناعات می‌پردازیم:

۲-۲-۱- کنایه: هم‌چنان که در بحث زبان شعر اشاره کردیم که دهخدا به همه‌ی زوایا و خفایای زبان کهن و گونه‌ی عامیانه و محاوره‌ای امروز اشراف دارد و از همه‌ی این شکل‌های زبانی در شعرش بهره می‌گیرد، در بحث کنایات هم از کنایات دور از دسترس که در لابه‌لای متون کهن دیده می‌شوند و فقط کسانی که در این متون مستغرق‌اند، آن‌ها را می‌شناسند تا کنایات رایج در زبان محاوره‌ای و عامیانه در شعرش دیده می‌شود. کنایات معمولاً در شعرهای سیاسی - اجتماعی و نیز شعرهای انتقادی و طنزآمیز مانند شعرهای آقبلائی، ان شاء الله که گربه‌ست، شکم خالی آنگهی ایمان و گاه شعرهای عاشقانه مانند غزل همت فقر دیده می‌شود. کنایات شعر دهخدا با توجه به حوزه‌ی زبانی‌شان به دو دسته تقسیم می‌کنیم:

- کنایات کهن؛ مانند: ریش گاو، باد در انبان داشتن، اشتر دل، آب دندان، دانگ هفتم، خرقة تهی کردن، فرمان یافتن، ریگ در موزه، حصاه به گُند، تشتت از بام افتادن، بخیه بر روی کار افتادن، کُرد را کمری کردن غم.

- کنایات امروزی و عامیانه؛ مانند: یک دنده، پوست‌کنده، خاک به سرم، یکه میاندار شدن، پر و پا قرص، قوز بالا قوز، کج نشین و راست بگو، بچه ننه، بز گرفتن.

۲-۲-۲- ارسال‌المثل: دهخدا که بخشی از عمر خود را صرف جمع‌آوری امثال و حکم فارسی کرده و بسیاری از آن‌ها را در کتاب ارزشمند امثال و حکم فراهم نموده، از این گنجینه و میراث گران‌بها در اشعارش بسیار سود برده و به کمک این مثل‌ها بر غنای معنایی و جنبه‌ی اقناعی شعرهایش افزوده است و وجه هنری و بلاغی شعرها را اعتبار بیشتر بخشیده است. مثل‌ها وقتی به عنوان استدلال برای مجاب کردن مخاطب به کار می‌روند، قدرت اقناعی قوی دارند و مخاطب را وادار به پذیرش کلام و تسلیم می‌کنند. بعضی از مثل‌هایی که در اشعار دهخدا دیده می‌شود مثل‌هایی هستند که در زبان امروز کار برد دارند و دریافت معنای کنایی آن‌ها آسان است؛ مانند: خر بیار و باقلا بار کن، از آب گل‌آلود ماهی گرفتن، از اسب افتادن نه از اصل، و بعضی هم که در یک بافت تاریخی خاص معنی داشته‌اند و لازمه‌ی دریافت معنای کنایی‌شان آگاهی از آن بافت تاریخی

است؛ مانند: «ربض کوفه و مردم اُموی» در بیت: «خرد و مغز آن گروه غوی / ربض کوفه مردم اُموی» (پیشین: ۲۵) که اشاره دارد به مَثَل «أَدَلَّ مِنْ أُمُوِّ بِالْكُوفَةِ فِي يَوْمِ الْعَاشُورَاءِ» یعنی خوارتر از مردی از بنی اُمیّه به کوفه در روز عاشورا. در زیر مثل‌ها را می‌آوریم: خر بیار و باقلا بارکن: باقلا بار کردند هوس است / پیش کن خر که کار زین سپس است (پیشین: ۲۷). خشت خام آنگاه تری بخار / باقلا خواهی شو اکنون خر بیار (پیشین: ۵۵). از یک خُم ده رنگ در آوردن: آری این اوستا به هر نیرنگ / ز یکی خُم بر آورد ده رنگ (پیشین: ۳۱).

لنگی را به رهواری پوشیدن: از فسوجن نام هم نشنیده بود / لیک با لنگیش رهواری نمود (پیشین: ۴۶)

تیر و کمان را به تیرانداز واگذار کردن یا کار را به کاردان سپردن: کارها با کاردانان می‌سپار / امر سهم و قوس با باری گذار (پیشین: ۴۶)  
اگر از اسب افتاده‌ایم از اصل نیفتاده‌ایم: گر قضا را ما ز اسب افتاده‌ایم / نی که اصل خویش از کف داده‌ایم (پیشین: ۴۶)

می بریزد، نریزد از می بوی: خوش زده‌ست این داستان دهقان جی / «گر بریزد می نریزد بوی می» (پیشین: ۴۷)  
کُل امرء فی بیته صبیّ. هر مردی در خانه‌ی خویش کودک است: مر تو را در این مَثَل مانا شک است / که همه مردی به خانه کودک است (پیشین: ۴۹)  
غوره نشده مویز شدن: همچنان که هست بهتر غوره نیز / زان سَکَج در غورگی گشته مویز (پیشین: ۵۱)

آشی که رویش یک وجب روغن باشد: نک پزم آشیت ای نادان گست / تا که روغن بر سر آرد یک بدت (پیشین: ۵۳)

زر زر کشد و بی‌زر درد سر: در مَثَل گفته‌اند اهل نظر / زر کشد زر و درد سر بی‌زر (پیشین: ۵۹)  
اسب ترکمنی هم از توبره هم از آخر: ترکمان بارگی است این لَمْتَر / که خورد هم ز خور هم از آخر (پیشین: ۷۳)

جامه‌ی چرکین را در خانه شستن: مثلی نغز گفته‌اند و نکو / جامه‌ی شوخ را به خانه بشو (پیشین: ۷۶). این مَثَل در امثال و حکم نیامده ولی در این بیت خود دهخدا اعلام می‌کند که مصراع دوم مَثَل است.

آدم‌گرسنه ایمان ندارد: لیک بی‌شُبّه نیک داند خان / شرط ایمان نخست باشد نان (پیشین: ۷۹)  
اسب و زن و شمشیر وفادار که دید: زیستن با غیر تو جَهر ار خفا / اسب و شمشیر و زن آن سه بی‌وفا (پیشین: ۸۸)

از آب گل آلود ماهی گرفتن: گاه تسکین کین و داغ دل است / خیز ماهی بگیر کاب  
گل است (پیشین: ۱۰۴)

خانه‌ای را که دو کدبانوست خاک تا زانوست: چون که اندر خانه این دو بانو است  
خاک و خاشاکت از آن تا زانو است (پیشین: ۱۱۵)

شمار خانه با بازار راست ناید: همی گفتم ثمر وصل است هجران را، ندانستم / شمار  
خانه با بازار ناید راست هرگیزا (پیشین: ۱۳۷)

لايْلِدُعُ الْعَاقِلُ مِنَ جُحْرِ مَرَّتَيْنِ عَاقِلٌ از یک سوراخ دوبار گزیده نمی‌شود: گولی من به  
کار عشق مگیر / نه به چه دو بار افتادم (پیشین: ۱۶۶)

۲-۲-۳- تشبیه: آنچه در میان تشبیهات در شعر دهخدا چشم‌گیر و قابل توجه است،  
یکی تشبیهاتی است که جنبه طنز دارند و شاعر می‌خواهد به کمک این تشبیهات انتقاد  
کند و خالی از نیش و کنایه‌ای نیست و دیگر تشبیهات پوشیده و تفضیلی است که  
معمولاً در شعرهای عاشقانه دیده می‌شوند. این تشبیهات اغراق‌آمیز برای ستایش معشوق  
به کار می‌روند و دهخدا مانند شاعران سبک عراقی و سنت عاشقانه‌سرایی ادب فارسی،  
بسیار زیبا و هنرمندانه چهره‌ای اهورایی و زیبا از معشوق ارائه می‌دهد که همه‌ی مظاهر  
زیبایی طبیعت زیبایی‌شان را وامدار او هستند. مثلاً می‌گوید: «تو مایه‌دار حُسنی و هر  
شب گل تری / آید به وامخواری از آبروی تو» (۱۸۷) که به شیوه‌ی پوشیده و غیر مستقیم  
چهره‌ی معشوق را به گل تشبیه کرده و آن را در زیبایی بر گل ترجیح داده به گونه‌ای  
که گل تری هم زیبایی و تری و تازگی خود را از معشوق به وام می‌گیرد. یا در بیت زیر  
بر خلاف سنت ادبی که نرگس یا عبهر مشبّه‌به چشم است، دهخدا چشم معشوقش را  
بر عبهر ترجیح داده و گفته که عبهر شب و روز تلاش می‌کند تا به چشم تو برسد:  
باشد مگر به شیوه‌ی چشم توره برد هر صبح و شام دیده‌ی عبهر به سوی تو (۱۸۶)  
از نمونه‌های دیگر این تشبیهات می‌توان به بیت‌های زیر اشاره کرد:

گفتمش خویشی ست مانا سرورا باقد تو گفت او را نسبتی دور است با بالای من (۱۷۹)

پیش طوبای من به قامت و رخ ماه شرمنده است و سرو خجل (۱۶۴)

آن که می‌سوخت ز رشک مه‌رویش خور بود و آن که می‌کاست ز سودای جمالش مه‌بود (۱۵۱)

۲-۲-۴- استقبال: در اصطلاح ادبی استقبال آن است که شاعر شاعر شعری از شاعران  
پیشین را در نظر بگیرد و بر همان وزن و قافیه و ردیف شعری بسراید. دهخدا در بعضی  
شعرها، شعرهایی از شاعران گذشته را مد نظر داشته و از آن‌ها استقبال کرده است. در  
شعر لیسک که به توصیف این جانور پرداخته به استقبال قطعه‌ی معروف رودکی در  
توصیف پوپک رفته که با بیت «پوپک دیدم به حوالی سرخس / بانگک بر بُرده به ابر

اندرا» (رودکی، ۱۳۶۷: ۷۰) شروع می‌شود و در همین وزن و قافیه سروده است: «لیسک را بین ز بر لاله‌برگ / یازان هر سو کشف‌آسا سرا» (دهخدا، ۱۳۶۰: ۱۳۴). دهخدا علاوه بر وزن و قافیه، در آوردن الف اطلاق در پایان قافیه و نیز بعضی ویژگی‌های زبان کهن مانند مشدد کردن کلمات مانند: «بُلور» و یا حذف مصوت ضمیر مانند: «تنش» و کاربرد واژه‌های کهن مانند: «ایدر و کردر ...» شعرش را بیشتر به شعر رودکی شبیه و نزدیک کرده است. همچنین در غزل مردم آزاده که با بیت «ای مردم آزاده کجایید کجایید؟/آزادگی افسرد بیایید بیایید» (پیشین: ۱۵۴) شروع می‌شود، به استقبال غزلی از مولانا رفته که با مطلع «ای قوم به حج رفته کجایید کجایید؟/ معشوق همین جاست بیایید بیایید» و در وزن و قافیه از آن پیروی کرده است.

### ۲-۳- سطح فکری

محورهای فکری شعر دهخدا را می‌توان در چهار محور اصلی سیاسی، انتقادی و طنزآمیز، حکمی و اخلاقی، و وطن‌دوستی و محورهای فرعی عاشقانه، عرفانی، فلسفی و توصیفی دسته‌بندی و تحلیل کرد.

۱- سیاسی: بسیاری از شعرهای دهخدا مضمون سیاسی اجتماعی و طنزآمیز دارند که در دسته‌ی اشعار انتقادی و طنزآمیز بررسی می‌شوند. تنها شعر سیاسی دهخدا که در قالب مسمط و در فرمی نو و تازه ارائه شده شعر مشهور یادآر ز شمع مرده یادآر است که در آن به ماجرای قتل جهانگیر خان شیرازی مدیر روزنامه‌ی صور اسرافیل به دست عوامل محمدعلی شاه می‌پردازد و آرزو می‌کند شب تار استبداد به صبح پیروزی و انقلاب بینجامد.

۲- انتقادی و طنزآمیز: دهخدا به پیروی از جریان مسلط و غالب شعری دوره‌ی مشروطه، در بسیاری از شعرها به انتقاد از وضعیت سیاسی و اجتماعی جامعه می‌پردازد و با زبانی کنایی و طنزآمیز از نابسامانی‌های جامعه مانند فقر، رشوه، باورهای خرافی مردم، بی‌عدالتی، عوام‌فریبی و فساد صاحبان قدرت، ناآگاهی مردم و نادانی حاکمان انتقاد می‌کند؛ مثلاً در شعر رؤسا و ملت، رؤسا مانند مادری نادان و ملت مانند بچه‌ای بیمار تصویر می‌شوند که از گرسنگی می‌میرند. در شعر چرند و پرند از غرور و غفلت بزرگان و صاحب منصبان که به فکر مردم نیستند و دوری‌شان از انصاف و مروت، و بی‌سوادی و گنگی و کوری رعیت انتقاد می‌شود. در شعر وصف الحال لوطیانه از این که مشروطه‌خواهی هم نتیجه‌ای نداده و به هر که مردم اعتماد کرده‌اند او به مردم خیانت کرده، و همه ورمال و وردار شده‌اند، شکوه می‌کند. در شعر ان شاء الله گربه است، ناآگاهی مردم را بیان می‌کند. در مثنوی در چنگ دزدان از فساد صاحبان قدرت انتقاد می‌کند. در شعر آب دندان بک از جهل و نادانی حاکمان و در شعرهای شکم خالی آنگهی ایمان و نکند طاعت فقیر قبول از فقر و نداری مردم انتقاد می‌کند.

۳- حکمی و اخلاقی: شعرهای تعلیمی دهخدا که معمولا در قالب قطعه و مثنوی بیان شده است به تبعیت از شعر تعلیمی سنتی، شامل مسایل اندرزی مانند مذمت دنیا، بی‌وفایی دنیا، بی‌چارگی در برابر مرگ، حاصل نشدن آرامش در دنیا است که در سنت ادب تعلیمی فارسی بی‌سابقه نیست. گاهی هم به موضوعات جزئی مانند دو زانو نشستن می‌پردازد. دهخدا با انتخاب زبان کهن و نیز بهرمندی از مُثَل‌های قدیمی، از نظر فرم هم این شعرها را به شعر شاعران خراسانی بسیار نزدیک کرده است. از جمله‌ی این شعرها می‌توان مثنوی با بهیمه فرق تو دانی که چیست را نام برد که در آن تفاوت انسان با حیوان در درک زمان دانسته شده که چون انسان برخلاف حیوان گذشته و آینده را هم درک می‌کند و به آن می‌اندیشد، دچار رنج و اندوه می‌شود و زندگی‌اش تلخ می‌گردد. در قطعه‌ی نرمایه به طنز راه آسودگی در دنیا را در این می‌داند که مانند فرومایگان هر روز به رنگی در بیایی و با همه سازش کنی. در قطعه‌ی بهترین کار خواجه ضمن انتقاد از کسانی که مال و ثروتی را می‌اندوزند و از آن بهره‌ای نمی‌برند، بهترین کارشان را مرگشان می‌داند. در قطعه‌ی سلوک عارف رهایی از نیازستان دنیا را کنج عزلت جستن و به دنبال گنج معنی بودن می‌داند. در قطعه‌ی قافله‌ی مرگ مرگ را همه‌گیر می‌داند که پیر و جوان، و فقیر و غنی را فرامی‌گیرد.

۴- وطن‌دوستی: یکی از مضامین شعر دوره‌ی مشروطه وطن‌دوستی و یا میهن‌پرستی است و شعرای این دوره مانند اشرف‌الدین حسینی، میرزاده عشقی، عارف قزوینی و ملک‌الشعرای بهار هر کدام با دیدگاهی خاص به ستایش وطن پرداخته‌اند. دهخدا هم در دو مثنوی کوتاه وطن و وطن‌پرستی ضمن یادآوری سرهایی که در راه پاسداری از وطن فدا شده و نیز تصویری که از دفاع ماکبان از لانه‌اش ارائه می‌کند، به وطن‌داری و پاسداری از وطن توصیه می‌کند.

۵- عاشقانه: در دیوان دهخدا نوزده شعر عاشقانه دیده می‌شود. دهخدا در این عاشقانه‌ها به شیوه‌ی شاعران سبک عراقی به توصیف اغرق‌آمیز معشوق می‌پردازد و چهره‌های اهورایی و دست‌نیافتنی از معشوق ارائه می‌دهد. معشوق در این عاشقانه‌ها جفاکار، سنگین‌دل و بی‌وفاست؛ چهره‌اش از ماه و خورشید زیباتر است: «گفتمش خورشید را ماند رخ خوب تو گفت: / آینه‌دار است ماه از طلعت زیبای من» (دهخدا، ۱۳۶۰: ۱۷۹) ماه و خورشید بر او رشک می‌برند؛ تنگ‌دهان و شکر لب است: «تُرک تنگی من آن تنگ‌دهان / که مرا قوّت و قوت جان است» (پیشین: ۱۳۹). پیکرش مانند حواصل و پرند و حریر است: «بر است آن یا حواصل یا پرند است / که برده‌ست از حریر و پرنیان دست» (پیشین: ۱۴۱). لبانش میگون و شوخ چشم است؛ رشک خوبان خلخ و یغما و لعبتان چین و چگل است: «رشک خوبان خلخ و یغما / غیرت لعبتان چین و چگل» (پیشین: ۱۶۳). عاشق هجران کشیده در آرزوی وصالش بی‌تاب و بی‌قرار است و حاضر است برای رسیدن به او دست از جهان بشوید:

«دهد گر وصلت آن دلستان دست / بشویم هرچه جز او از جهان دست» (پیشین: ۱۴۱)  
 ۶- فلسفی: در بعضی اشعار دهخدا اندیشه‌های فلسفی بیان شده است. مثلاً در شعر پژوهشنامه می‌گوید که انسان با دیگر جانوران قابل سنجش است چرا که توان و نیروی محدود دارد و وجه تمییزش این است که خواست و تمنای نامحدود دارد و همین تعارض بین نیروی محدود و خواست نامحدود خانه‌ی عیش او را از بُن برمی‌کند. ولی بین محدود و نامحدود (آفریدگار) نسبتی نیست و سنجش نارواست. کبر و بزرگی شایسته‌ی ذات بی‌حد است همچنان که غنچ و دلال شایسته‌ی زیبارویان است. در غزل درد به هستی درد یقین دارد. دردی که از سوی درد دهنده‌ی قویدست پنهان به دردبر ضعیف می‌رسد و دائم تن و روانش را می‌سنبد و می‌سوزد. آرزوی دردبر آن است که به مملکت نیستی برسد و از جسم و جان بمیرد تا از این درد رهایی یابد. در غزل درد بی‌نام و نشان شاعر به دنبال گمگشته‌ای است که هیچ نام و نشانی از او ندارد و بی او هم شکیب ندارد: «از نام و نشانش خبرم نیست، ولیکن/ دانم که ز وی چون تن از جان نشکیم» (پیشین: ۱۷۳)

در قطعه‌ی نیستی به مرگ می‌اندیشد و مرگ را نیستی نمی‌داند: «یقین کردمی مرگ اگر نیستی است / ازین ورطه خود را رهانیدمی» (پیشین: ۱۸۹)  
 در مثنوی کوتاه حذر از جنگ هم مطابق تفکر تقدیرگرایی قضا را امری قطعی می‌داند و می‌گوید: «دو نوبت حذر در خور جنگ نیست / یکی روز جنگ و دوم روز زیست» (پیشین: ۱۲۶)  
 ۷- توصیفی: دهخدا در توصیف رفتار و ظاهر اشخاص و نیز در توصیف پدیده‌های طبیعت بسیار ماهر و استاد است. از جمله شعرهای توصیفی دهخدا یکی قیاس دارسنب است که به توصیف رفتار و قیاس دارکوب برای یافتن کرم در زیر پوست درختان می‌پردازد و سرانجام نتیجه می‌گیرد که رفتار دارکوب غریزی نیست بلکه ادراک کلی دارد:

گر غریزه رهبرش بود از چه تفت      مستقیماً جانب کرمان نرفت  
 نیز اگر ادراک کلی نیستش      قرع و دق همچون طیبیان چیستش؟ (پیشین: ۶۲)  
 و دیگر قطعه‌ی لیسک است در توصیف ظاهر و حالات لیسک (حلزون) بر روی برگ گل‌ها که به کمک تشبیهات، بیسار زنده و زیبا به تصویر کشیده شده است:  
 لیسک را بین ز بر لاله‌برگ      یازان هر و کشف‌آسا سرا  
 شاخ دو افراشته بر سرش بر      بر سر هر شاخ یکی افسرا  
 تنش ز بلور مذاب و دو چشم      هوری قلیایی دو گوهر (پیشین: ۱۳۴)

### ۳- نتیجه‌گیری

یافته‌ها نشان می‌دهد که اشعار دهخدا را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: یکی شعرهایی که از نظر زبان، مضمون و قالب سنتی هستند و کاملاً با معیارهای کلاسیک هماهنگ و منطبق اند و معمولاً به موضوعات تعلیمی و توصیفی اختصاص دارند. در این اشعار دهخدا به شاعران بزرگ سبک خراسانی مانند رودکی و ناصر خسرو نزدیک می‌شود به گونه‌ای که گاه تشخیص شعر او از شعر شاعران خراسانی حتی برای شعرشناسان هم دشوار می‌گردد. و دیگر شعرهای اجتماعی و عامیانه و فکاهی که با جریان اصلی شعر مشروطه هماهنگ‌اند و معمولاً در قالب مسمط و مستزاد - که قالب رایج این دوره است - و با زبانی ساده و عامیانه به موضوعات اجتماعی مانند وطن، مبارزه با جهل عمومی، آزادی‌خواهی و فقر پرداخته‌اند. از نظر زبان دهخدا هم از زبان فارسی کهن و ادیبانه و هم از زبان فارسی معاصر و گفتاری و عامیانه بهره برده است. معمولاً در اشعار تعلیمی و توصیفی از زبان ادیبانه‌ی کهن استفاده می‌کند و در اشعار انتقادی و طنزآمیز از زبان گفتاری و عامیانه. اشراف دهخدا به ادب کهن فارسی و آشنایی او با مثل‌های رایج در زبان فارسی و به کارگیری این مثل‌ها و اشاره و تلمیح به آن‌ها سبب غنای معنایی و بلاغی اشعار شده و فراوانی همین تلمیحات یکی از شاخص‌های سبکی شعر او به شمار می‌آید. از نظر ادبی هم در غالب شعرها تابع همان بلاغت سنتی ادب فارسی است و بجز شعر یادآور ز شمع مرده هیچ نوآوری در حوزه‌ی بلاغت ندارد.

### منابع

- ۱- افلاکی، شمس‌الدین احمد. (۱۳۹۶). **مناقب‌العارفین**. تصحیح و تعلیق تحسین یازجی. تهران: دنیای کتاب.
- ۲- بهار، محمدتقی. (۱۳۶۹). **سبک‌شناسی شعر**، ۳ ج. تهران: امیر کبیر.
- ۳- توسی، خواجه نصیر. (۱۳۶۹). **معیارالاشعار**. به تصحیح دکتر جلیل تجلیل، تهران: جامی .
- ۴- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۶۰). **دیوان**، به کوشش دکتر محمد دبیرسیاقی، تهران: کتاب پایا.
- ۵- رودکی. (۱۳۶۷). **گزیده‌ی اشعار**، پژوهش و شرح دکتر جعفر شعار و دکتر حسن انوری، تهران: امیر کبیر.
- ۶- زرقانی، سیدمهدی. (۱۳۸۳). **چشم‌انداز شعر معاصر ایران**، تهران: ثالث.
- ۷- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۱). **شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب**، تهران: انتشارات علمی.



- ۸- شفیع‌ی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۸). موسیقی شعر، تهران: آگاه.
- ۹- ..... (۱۳۹۰). با چراغ و آینه، تهران: سخن.
- ۱۰- شمس قیس رازی. (۱۳۸۸). المعجم فی معاییر اشعارالعجم، تصحیح دکتر سیروس شمیسا. تهران: علم.
- ۱۱- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۸). کلیات سبک‌شناسی، تهران: فردوس.
- ۱۳- فتوحی، محمود. (۱۳۹۲). سبک‌شناسی (نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها)، تهران: سخن.
- ۱۴- قمی، شیخ عباس (۱۳۸۱). کلیات مفاتیح الجنان، انتشارات پیک.
- ۱۵- غلامرضایی، محمد. (۱۳۹۱). سبک‌شناسی شعر پارسی از رودکی تا شاملو، تهران: جامی.
- ۱۶- میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۳). واژه‌نامه‌ی هنر شاعری، تهران: مهتاب.

دو فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات  
فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا  
س ۱۰، ش ۱ (پیاپی ۲۰)، بهار و تابستان ۱۳۹۸

## خوانش قصه‌ی «پادشاه و کنیزک» بر اساس نظریه‌ی تفسیری جامع‌نگر دکتر محمدرضا حاجی آقابابایی

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران

### دکتر بتول واعظ

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران

### چکیده

تفسیر و تحلیل متون از موضوعاتی است که دارای رویکردها و شیوه‌های گوناگونی است. برخی از این رویکردها معطوف به نویسنده‌ی اثر هستند و برخی دیگر خواننده‌محور و یا متن‌مدار به شمار می‌آیند. یکی از الگوهایی که برای شرح و تحلیل متن می‌توان به دست داد، بررسی متن در پنج سطح توصیفی، زبانی، اندیشگانی، زیبایی‌شناسانه و تفسیری است که از آن به عنوان الگوی تفسیری جامع‌نگر یاد شده است. در این پژوهش «قصه‌ی پادشاه و کنیزک» از مثنوی مولانا بر اساس این روش بررسی شده است و مشخص گردید که مضمون اصلی این قصه، تبیین مفهوم سبب‌سازی و سبب‌سوزی خداوند است که مولانا در آخرین حکایت دفتر ششم نیز بار دیگر به طرح آن پرداخته است و با این کار، گویی آغاز و پایان مثنوی را به هم پیوند داده است. این ساختار زیبایی‌شناختی، متناسب با دایره‌ی وجودشناختی و معرفت‌شناختی نظام عرفانی است که تمامی هستی را حقیقتی واحد می‌داند و انسان عارف نیز بر اساس همین الگو، اگرچه سخنان گوناگون بیان می‌کند، یک اندیشه‌ی اصلی در مطالب وی وجود دارد که به شیوه‌های مختلف به طرح آن می‌پردازد. **واژگان کلیدی:** الگوی تفسیری جامع‌نگر، مضمون‌شناسی، مولانا، مثنوی، «قصه‌ی پادشاه

و کنیزک»

## ۱- مقدمه

مطالعه و شرح متن ادبی، نیاز به روش و الگویی جامع دارد که متن را با قرائت دقیق و با در نظر گرفتن همه‌ی نشانه‌ها و قرینه‌های زبانی، بلاغی، اندیشگانی و موقعیتی خوانش کند. این تحلیل، نوعی خوانش خلّاق است که متن را در سطوح متعدّدی چون سطح توصیفی، زبانی، زیبایی‌شناختی، اندیشگانی و تفسیری تحلیل می‌نماید. سه سطح نخست در سبک‌شناسی مورد توجه قرار می‌گیرد؛ اما تفاوت روش سبک‌شناسانه با روشی که در الگوی پیش‌نهادی این مقاله ارائه شده است، در این است که سبک‌شناسی در نهایت، اطلاعات برای تحلیل محتوا مهیا می‌کند و گاهی نیز بخشی از این اطلاعات، در حوزه‌ی تفسیر کاربرد ندارد. در روش تفسیر متن، از اطلاعات سبک‌شناسی به صورت گزینش شده و در راستای فهم متن استفاده می‌کنیم. در شرح یک شعر، الگویی کارآمد نیاز است که بتواند درباره‌ی همه‌ی عناصر و اجزای شعر، همچون گزینش‌های زبانی، اندیشگانی، زیبایی‌شناختی و... از متن پرسش کند و با توجه به بافت زبانی و فرازبانی (تاریخی، فرهنگی، سیاسی، دینی و ...) دلیل گزینش آن‌ها را تحلیل نماید و بر اساس این داده‌ها، تفسیری جامع از شعر ارائه کند. این نوع خوانش، خوانشی است که از طریق جزء به کل می‌رسد و با معرفت و شناخت نسبت به کل، جایگاه و نقش جزء را در شکل‌گیری کل اثبات می‌کند و منجر به ارائه‌ی تفسیر و فهمی تازه از شعر می‌شود. هر گزینش و انتخاب شاعر در محور هم‌نشینی و جانشینی باید بتواند در این الگوی شرح، با کلیت شعر، نسبت پیدا کند و در رسیدن به فهم تازه از شعر یاریگر باشد.

یکی از الگوهایی که برای شرح و تحلیل شعر می‌توان به دست داد، بررسی شعر در پنج سطح توصیفی، زبانی، اندیشگانی، زیبایی‌شناسانه و تفسیری است. برای آن که بتوان تفسیری قابل پذیرش در خصوص شعر ارائه کرد، لازم است در هر یک از سطوح پرسش‌هایی مطرح کرد و بر اساس متن به آن‌ها پاسخ داد. در نهایت مجموعه‌ی این پاسخ‌ها می‌تواند موجب قرائتی تازه از متن گردد و ما را به فهم تازه‌ای از متن برساند. (ر.ک. واعظ، حاجی آقابابایی، ۱۳۹۶: ۷۷-۴۷) در این پژوهش سعی شده است بر اساس نظریه‌ی جامع‌نگر، سطوح گوناگون این قصه بررسی شود و تفسیری جامع و منسجم از آن ارائه گردد.

## ۲- بحث و بررسی

### ۲-۱- سطح توصیفی:

نخستین سطحی که برای شرح یک شعر باید به آن پرداخت، سطح توصیفی آن است. در سطح توصیفی، جنبه‌های تاریخی- ادبی متن و بررسی شکل ظاهری متن مورد توجه قرار می‌گیرد. در بررسی جنبه‌های تاریخی- ادبی متن، توجه به فرامتن‌های سیاسی، اجتماعی،

فرهنگی و... که متن تحت تأثیر آن فرامتن‌ها بوده است، لازم و ضروری است و همچنین شناخت از پدیدآورنده‌ی متن نیز می‌تواند گاهی موجب کمک در رسیدن به فهم تازه‌ای از شعر گردد. در بررسی شکلی شعر نیز توجه به گونه‌ی ادبی (Genre) و قالب شعر و جایگاه آن گونه‌ی ادبی و قالب در کلیت شعر فارسی و نیز نسبتی که آن گونه و قالب با دیگر گونه‌ها و قالب‌های شعری آن روزگار دارند، بحث می‌شود. به عبارتی دیگر، در سطح توصیفی، دو موضوع بررسی می‌شود و مورد پرسش قرار می‌گیرد: ۱- موضوعات شکلی و ساختاری مانند تعیین گونه و قالب شعر، بررسی جایگاه شاعر و نوآوری‌های وی و... ۲- موضوعات تاریخی - ادبی؛ مانند بررسی فرامتن‌ها و آشنایی با شاعر و دیدگاه‌های او (همان: ۵۲).

مثنوی کتابی است عرفانی در شش دفتر که مولانا جلال‌الدین بلخی، آن را در قرن هفتم هجری به درخواست شاگرد خاصش، حسام‌الدین چلپی، به نظم در آورده است. شیوه‌ی سرودن مثنوی با دیگر منظومه‌های عارفانه‌ی شعر فارسی تفاوت دارد. مولوی در جایگاه خطیبی توانا و در مسند تدریس و تعلیم مخاطبان خود، به صورت شفاهی مثنوی را بیان کرده است و حسام‌الدین چلپی همزمان آن را کتابت نموده است؛ از این روی این کتاب ساختاری خطابی دارد و از بلاغتی منبری برخوردار است. اقامت مولانا در قونیه و تحت حمایت حاکمان سلجوقی روم، در شکل‌گیری نظام فکری دیگرگونه‌ی او بسیار نقش داشته است. تأثیر و نقش عناصر فرهنگی، سیاسی و اجتماعی آسیای صغیر را می‌توان در ساخت اندیشه‌ی مولوی که در مثنوی نمایان است، مشاهده کرد. تأثیر این اندیشه را در نظام زبانی، ساختاری و بلاغی و اندیشگانی مثنوی نیز می‌توان نشان داد. آفرینش سخن در بافت و ساختاری دیالکتیکی، اهمیت به فهم مخاطب و مشارکت او در فرایند فهم، چند صدایی و اعتباربخشی به اندیشه و دیدگاه دیگر مذاهب اسلامی؛ غلبه‌ی بلاغت نماد بر استعاره؛ غلبه‌ی روش و دیدگاه تعلیمی بر روش اصطلاح‌سازی و نظریه‌پردازی نظام عرفان و تصوف؛ تلفیق نظرگرایی و عمل‌گرایی در جهان‌عرفانی مثنوی و... را می‌توان در کنار عوامل دیگر، متأثر از زندگی در دیار روم و محیط فکری آن جا دانست. دفترهای شش‌گانه‌ی مثنوی درعین استقلال بلاغی - ساختاری، انسجام معنایی و اندیشگانی هدفمندی با هم دارند. هر دفتر کمابیش ساختار روایی و فکری مشخص و نظام‌مندی دارد. این ساختار نظام‌مند به ظاهر گسسته، حلقه‌ی ارتباطی میان تمام دفترهای مثنوی است. هر حکایت از چند حکایت اصلی و فرعی تشکیل شده است؛ به گونه‌ای که معمولاً یک حکایت، مرکزیت دارد و دیگر حکایت‌ها به منزله‌ی پشتیبان در جهت القای آن اندیشه‌ی مرکزی و تبیین وجوه آن عمل می‌کنند. در تمامی این حکایت‌ها یک خط سیر فکری مشخص حضور دارد که انسجامی دایره‌وار در کل

متن ایجاد کرده است؛ بدین معنی که آغاز و پایان مثنوی، شرح یک سخن است که در شش دفتر به تفصیل بیان شده است. مولوی خود بدین معنی اشاره می‌کند:

صد کتاب ار هست جز یک باب نیست      صد جهت را قصد جز محراب نیست  
(دفتر ششم / ۳۶۶۷)

«فقدان ابیاتی که بخش‌های مختلف را از هم تفکیک کند و نشان دهد که مولوی جدا از داستان قبل و مطالب همراه آن می‌خواهد داستان و موضوع تازه‌ای را شروع کند، کل مطالب هر کدام از دفترهای مثنوی را علیرغم تنوع مطالب و داستان‌ها و حکایت‌ها، ظاهری یک‌پارچه و پیوسته بخشیده است که نظم‌ی است در عین پریشانی. مثنوی کتابی است با مطالبی گوناگون و پراکنده که چون قرآن در کلیتی غریب به هم پیوسته است.» (پورنامداریان، ۱۳۹۲: ۲۸۵)

این اسلوب مثنوی برگرفته از اسلوب قرآن است. در قرآن نیز در یک یا چند سوره با موضوعات و مضامین زیاد و به ظاهر پراکنده‌ای روبه‌رو می‌شویم که در عین گسستگی ظاهری، با هم انسجام و پیوند معنایی- ساختاری دارند. انسجام دایره‌وار داستان‌های مثنوی، ریشه در تفکر هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی مولوی دارد. این شیوه، سیر معرفت انسان را در دایره‌ی آفرینش نشان می‌دهد.

انسان در سیر وجودشناسانه و هستی‌شناسانه‌ی خود، از اصل و حقیقت هستی جدا شده است و لباس خلقت بر تن کرده و به عالم رنگ هیبوط نموده است و دیگر بار در حرکتی صعودی و معرفت‌شناسانه، در پی شناخت آن اصل و لقای به آن، به همان اصل و عالم وحدت برمی‌گردد. حرکت از وحدت به کثرت و دیگر بار رجوع از کثرت به آن وحدت، حرکتی دایره‌وار است. مثنوی شرح و تفسیر این دو سیر هستی‌شناختی و معرفت‌شناسانه‌ی انسان در مسیر کمال است. آغازگر مثنوی نی‌نامه است که شرح حرکت هستی‌شناختی انسان و بیان حکایت جدایی او از اصل او است. دیگر دفترهای مثنوی، سیر معرفت‌شناختی انسان را در رجوع به آن اصل و وحدت به تفصیل بیان می‌کند و از عوامل و موانع فرایند معرفت انسان سخن می‌گوید. مولوی برای تبیین اندیشه‌های خود در مثنوی از شکل ادبی قصه، بیشترین استفاده را برده است و از این رو در سرتاسر مثنوی، شاهد قصه‌ها و حکایت‌های گوناگونی هستیم که به گونه‌ای در پی بیان اندیشه‌ها و نظریات مولانا نسبت به موضوعات گوناگون در حوزه‌ی عرفان و معرفت‌شناسی است.

یکی از مهم‌ترین قصه‌های مثنوی که بسیار مورد توجه پژوهشگران و مثنوی‌پژوهان قرار گرفته است، قصه‌ی «پادشاه و کنیزک» است. با توجه به توصیفی که مولانا درباره‌ی این قصه آورده است و همچنین موضوع آن، مفسران مثنوی درباره‌ی آن بسیار سخن

گفته‌اند و شرح‌های متعدد بر آن نوشته‌اند.

قصه درباره‌ی پادشاهی است که عاشق کنیزکی می‌شود و پس از چندی کنیزک بیمار می‌شود و پزشکان از درمان او عاجز می‌شوند. پس از ناله و زاری پادشاه به درگاه الهی، حکیمی الهی می‌آید و به درمان کنیزک می‌پردازد و به پادشاه می‌گوید که کنیزک دل‌باخته‌ی زرگری سمرقندی است و برای آن که کنیزک سلامت خود را بازیابد، لازم است شاه زرگر را به دربار خود دعوت کند و کنیزک مدتی با زرگر به سر برد تا سلامتی خود را بازیابد. شاه نیز چنین می‌کند. پس از چندی به فرمان همان حکیم الهی به زرگر زهر می‌خورانند و زرگر بیمار می‌شود و زیبایی ظاهری خود را از دست می‌دهد و می‌میرد و کنیزک نیز از او دل برمی‌گیرد و شاه به خواسته‌ی خود دست می‌یابد.

## ۲-۲- سطح زبانی:

در این سطح ابتدا واژه‌ها و عبارتهای دشوار، مسائل دستور زبانی مرتبط با فهم معنا، معنای آیات و احادیث یا عبارات عربی توضیح داده می‌شود. در ادامه حوزه‌ی واژگانی، زنجیره‌ی همنشینی واژگان، کلیدواژه‌ها و اصطلاحات متن و ترکیب‌سازی‌ها را بررسی می‌کنیم و نسبت آن‌ها را با درون‌مایه‌ی متن مشخص می‌نماییم. در سطح زبانی به تحلیل صرفی، نحوی و معناشناسی و واژگانی نیز می‌پردازیم. (واعظ، حاجی آقابابایی: ۱۳۹۶: ۵۵).

در قصه‌ی «پادشاه و کنیزک» با سه نوع زبان روبه‌رو می‌شویم: زبان تعلیمی، زبان غنایی/ عرفانی و زبان روایی. این موضوع نشان می‌دهد که در قصه، شاهد تداخل و تلفیق ژانرها یا زیر ژانرهایی هستیم که هر یک زبان خاص خود را دارند. اگرچه وجه غالب گونه‌شناختی مثنوی، تعلیمی است، در خلال قصه‌های آن بر اثر فرایندهایی چون تغییر موضوع، تغییر حال و مقام گوینده و مخاطب، تغییر کنش و فضاها، داستانی، ژانرهای مختلف به جای هم می‌نشینند و با هم تلاقی می‌کنند و در نتیجه‌ی تغییر موقعیت کلام، زبان نیز دگرگون می‌شود. قصه‌ی «پادشاه و کنیزک» در قالب ساختاری روایی شکل گرفته است. در بخش‌های روایی داستان که با روایت و راوی روبه‌رو هستیم، زبان روایت، با ویژگی‌های جهان روایی مطابقت و همخوانی دارد. برخی از ویژگی‌های زبان روایی این قصه عبارتند از: وجوه خبری افعال، بسامد افعال رابطه‌ای و کنشی، توصیف، گفت‌وگو، وجوه حروف ربط و قیدهای زمانی که توالی روی‌دادها و حرکت زمان‌مند قصه را نشان می‌دهند، زمان گذشته‌ی افعال، تک ساختی بودن معنا در واژگان یا بسامد بالای واژگانی که در معنای حقیقی خود به کار رفته‌اند و دلالت ارجاعی دارند، سادگی زبان، غلبه‌ی قطب مجاز بر استعاره، اصطلاح‌مند نبودن زبان و ... در کنار گونه‌ی روایی قصه و با توجه به قرار گرفتن گوینده در مقام خطیب، با ژانر تعلیمی مواجه می‌شویم. با توجه به اهداف و اغراض ژانر تعلیمی، زبان نیز وجوه معنایی -

ساختاری دگرگونه‌ای می‌یابد. مشخصه‌ی غالب زبان تعلیمی تمثیل است. هر جا مولوی در مثنوی با هدف تعلیم و در نظر داشتن مخاطب سخن می‌گوید، وجه تمثیلی زبان رخ می‌نماید. در ابتدای روایت و بعد از توصیف عاشق شدن پادشاه بر کنیزک و بیمار شدن او، زبان از وجه روایی خارج می‌شود و وجهی تعلیمی می‌یابد که بر اساس تمثیل استوار است.

آن یکی خر داشت و پلانش نبود      یافت پلان گرگ خر را در ربود  
کوزه بودش آب می‌نامد به دست      آب را چون یافت خود کوزه شکست

(دفتر اول: ۴۱-۴۲)

دست بر نبضش نهاد و یک به یک      باز می‌پرسید از جور فلک  
چون کسی را خار در پایش جهد      پای خود را بر سر زانو نهد  
وز سر سوزن همی جوید سرش      ور نیابد می‌کند با لب ترش

(همان: ۱۵۱-۱۴۹)

اگر چه این تمثیل به منزله‌ی روایتی کوتاه است، اما بنابر غیر زمانمند بودن، کلی و فراگیر بودن و ارجاع به مخاطب، مشخصه‌ی زبان تعلیمی، به شمار می‌رود. این نوع گریز از روایت به تعلیم یا زبان روایی به زبان تعلیمی نوعی شگرد بلاغی است که با عنوان «التفات» در علم بدیع مطرح می‌شود و موجب نشاط مخاطب و بیرون آوردن متن (انتقال از یک ژانر به ژانری دیگر) از یکنواختی است. از دیگر ویژگی‌های زبان تعلیمی در این داستان می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: تکرار، دایره‌ی واژگانی گزینش شده از حوزه‌ی قرآنی و دینی؛ بسامد وجوه امری و التزامی؛ ارجاعی بودن زبان با توجه به مخاطب محور بودن متن؛ حال یا مضارع بودن زمان افعال و...

در این قصه، دو گونه‌ی عرفانی و غنایی در دل هم قرار گرفته‌اند. در حرکت از گونه‌ی روایی و تعلیمی به گونه‌ی عرفانی و غنایی، برجستگی لحن در زبان شعر مشاهده می‌شود که در جابه‌جایی پیشین (التفات از روایی به تعلیمی) دیده نمی‌شد. این حرکت را می‌توان حرکت از نظم به شعر، واقعیت به خیال و عقلانیت به عاطفه تلقی کرد.

رنجش از صفرا و از سودا نبود      بوی هر هیزم پدید آید ز دود  
دید از زاریش کو زار دل است      تن خوش است و او گرفتار دل است  
عاشقی پیداست از زاری دل      نیست بیماری چو بیماری دل

علت عاشق ز علت‌ها جداست  
 عاشقی گر زین سر و گر زان سرست  
 هر چه گویم عشق را شرح و بیان  
 گرچه تفسیر زبان روشن‌گر است  
 چون قلم اندر نوشتن می‌شتافت  
 عقل در شرحش چو خر در گل بخت  
 آفتاب آمد دلیل آفتاب  
 از وی ار سایه نمی‌نشاند  
 سایه خواب آرد تو را همچون سمر  
 خودغریبی در جهان چون شمس نیست  
 چون حدیث روی شمس‌الدین رسید  
 واجب آید چون که آمد نام او  
 این نفس جان دامنم برتافته است  
 از برای حق صحبت سال‌ها  
 عشق اسطراب اسرار خداست  
 عاقبت ما را بدان سر رهبرست  
 چون به عشق آیم خجل باشم از آن  
 لیک عشق بی‌زبان روشن تر است  
 چون به عشق آمد، قلم بر خود شکافت  
 شرح عشق و عاشقی هم عشق گفت  
 گر دلیلت باید از وی رو متاب  
 شمس هر دم نور جانی می‌دهد  
 چون برآید شمس، انشق القمر  
 شمس جان باقی‌ای کش امس نیست...  
 شمس چارم آسمان سر درکشید  
 شرح رمزی گفتن از انعام او  
 بوی پیراهان یوسف یافته است  
 بازگو حالی از آن خوش حال‌ها  
 (همان: ۱۴۰-۱۰۷)

در این بخش با زبان و لحنی دیگرگونه روبه‌رو می‌شویم. زبانی غریب و متفاوت با زبان روایت و تعلیم. مولانا همان گونه که از غربت و غریب بودن شمس سخن می‌گوید، زبانی را اختیار می‌کند که متناسب با وصف غریبی و ناشناختگی او باشد. لحن غنایی سخن در این بخش بسیار زیاد است و گویی عاشق با معشوق خود سخن می‌گوید. زبان سنگینی و سکون بخش‌های پیشین را ندارد؛ کلمات سبک‌تر و ساده‌تر بر زبان می‌آید. سیالیت عاطفه در این بخش به جای سنگینی عقلانیت و تجربه‌نشسته است. نقش زبان در این ابیات از نقش ارجاعی به نقش عاطفی تغییر کرده است و دلیل آن را می‌توان در تغییر نگاه به مخاطب و مقام سخن دانست. در ابیات پیشین، سخن برای مخاطب ادا می‌شود، از این رو دارای گزاره‌هایی هدفمند و منطقی است، اما در این جا مخاطب بیرونی و مشخص وجود ندارد و مولانا با جان خود در حال گفت‌وگو و واگویی است. گفت‌وگو درباره‌ی شمس تبریزی و جان‌بخشی برای مولانا با یادآوری نام شمس موجب شده است تا وجه شاعرانه‌ی زبان در این ابیات اوج گیرد.



نشانه‌های شاعرانگی زبان را در این ابیات می‌توان مدلول شاخصه‌های زیر دانست: غلبه‌ی قطب استعاره‌ی و سمبولیک بر قطب مجازی؛ دلالت‌مندی و چند معنا شدن واژگان شعر که در واژگانی چون سایه، شمس، یوسف و انشق القمر نمود می‌یابد؛ تکرار در واژگانی چون عشق، شمس، آفتاب؛ بسامد بالای افعال رابطه‌ای که بر توصیف دلالت می‌کنند؛ زیرا مقوله‌ی عشق قابل تعریف نیست، بلکه تنها می‌توان آن را توصیف کرد و از نشانه‌های آن خبر داد؛ حرکت و تردد میان زبان فارسی و عربی؛ مولوی در جاهای دیگری از مثنوی نیز هرگاه به یاد شمس می‌افتد و کلام او اوج می‌گیرد، از زبان فارسی به عربی می‌گراید و آن را خوش‌تر می‌داند و سخن گفتن از شمس و معشوق را موجب حیرانی زبان‌ها می‌شمارد.

پارسی گوگرچه تازی خوش تراست      عشق را خود صد زبان دیگرست  
بوی آن دلبر چو پیران می‌شود      آن زبان‌ها جمله حیران می‌شود  
(دفتر سوم، ابیات: ۳۸۴۳-۳۸۴۲)

گزینش واژگانی از حوزه‌ی غنایی چون: سر، یار، دلبران، مکشوف، برهنه، صنم، پیرهن، می‌نخسبم، عربان شدن و همچنین بسامد وجوه التزامی افعال، از دیگر نشانه‌های شاعرانگی زبان در این بخش است.

در این ابیات، زبان شعر از آن سادگی پیشین دور شده است و پیچیدگی و دشواری در لفظ و معنا دیده می‌شود. تضاد و سرگردانی در گفتن یا نگفتن، یکی از وجوه دشواری زبان است. هرگاه اندیشه تغییر کند، زبان نیز متفاوت می‌شود. زبان در این بخش هدفمند نیست و غایت آن نیز ایجاد ارتباط نیست؛ زیرا مولانا از افقی سخن می‌گوید که با افق مخاطب، بسیار فاصله دارد؛ به عبارتی دیگر به تجربه‌ای اشاره می‌کند که تنها خود آن را زیسته است نه دیگری. در اینجا مقام سخن، بازگویی تجربه‌های شخصی مولاناست، نه انتقال آن به مخاطبی بیرونی. زبان سمبولیک فرایند فهم را به تأخیر می‌اندازد و متن را چند ساحتی می‌کند؛ از این رو در این ابیات با شعری ناب مواجهیم که در لحظه شکل می‌گیرد و چون مقام سخن در مثنوی شعر نیست، بار دیگر به ساختار نظم‌گونگی خود برمی‌گردد. در زبان روایی و تعلیمی، فرض بر صراحت بیان است، اما در زبان غنایی/عرفانی، ابهام‌جانشین تصریح می‌شود؛ به همین دلیل در بخش روایی و تعلیمی این قصه با موضوع و آشکارگی ساحت آن مواجه بودیم، در حالی که در این ابیات معنا و دلالت پنهانی سخن، جانشین موضوع شده است.

## ۲-۳- سطح موضوعی:

در این سطح به افکار و اندیشه‌های مطرح شده در شعر پرداخته می‌شود. اندیشه‌هایی

که به صورت آشکار و پنهان در شعر وجود دارد و متن در صدد انتقال و القای آن‌ها به مخاطب است و همچنین به تناسب قالب، ساختار ادبی و زبان گزینش شده با این اندیشه، در سطح زیبایی‌شناختی توجّه می‌شود (واعظ، حاجی آقابابایی: ۶۰).

منظور از موضوع مسائل آشکاری است که در سطح متن ظهور می‌یابد و در نخستین برخورد خواننده با متن رخ می‌نمایند. در این قصه با دو نوع موضوع روبه‌رو می‌شویم: یک موضوع روایی که قصه‌ی «پادشاه و کنیزک» را روایت می‌کند و دیگری موضوعات تعلیمی-عرفانی که در خلال قصه‌ی اصلی مطرح می‌شوند و زمینه‌ی محتوایی و اندیشگانی قصه را تقویت و تکمیل می‌کنند. این موضوعات که به صورت تمثیل، بیان خبری ساده، بینامتنیت با قصص قرآنی مطرح می‌شوند، شبکه‌ی موضوعی گسترده و در عین حال منسجمی هستند که در راستای نظام معنایی قصه قرار دارند. موضوعات مطرح شده در سطح ادبی قصه عبارتند از: به دست آوردن یک چیز در این دنیا مستلزم از دست دادن چیزی دیگر است یا در دنیای ماده، امکان تمامیت و کمال وجود ندارد؛ همه‌ی امور تحت اراده‌ی خداوند است و اصل پنداشتن سبب‌های دنیوی و ترک استثنا، نوعی بی‌ادبی به ساحت الوهیت به شمار می‌رود و موجب بی‌اثر کردن سبب می‌شود؛ اعتراف انسان به عجز خود در برابر خداوند، اوج بندگی به شمار می‌آید؛ جهان بر اساس خیالی شکل گرفته است و حقیقت پنداشتن خیال، انسان را از رسیدن به حقیقت باز می‌دارد؛ جهان بر اساس نظام اسباب و علیت آفریده شده است؛ بی‌ادبی نسبت به خداوند، موجب محرومیت انسان می‌شود؛ ضرورت وجود پیر و ولی کامل در مسیر سلوک؛ توصیف نظام عشق و تفاوت آن با دیگر نظام‌های جهان ماده؛ عشق قابل تعریف نیست و شناخت آن از طریق خود آن امکان‌پذیر است؛ تداعی‌گر بودن و خیال‌انگیزی واژه‌ی شمس برای مولانا؛ تفاوت بیماری‌های روحی و درونی با بیماری جسم و ضرورت وجود طبیبی روحانی در علاج بیماری روح؛ ضرورت کتمان سر؛ تفاوت وعده‌های حقیقی با وعده‌های مجازی؛ برتری عشق حقیقی بر عشق مجازی؛ بی‌اثر نماندن اعمال انسان در عالم آخرت؛ بیان تفاوت عشق زنده و پایدار و عشق مرده و ناپایدار؛ بیان مقام و مرتبه‌ی ولی و انسان کامل؛ بازداشتن آدمیان از اعتراض به ولی و عدم مقایسه‌ی اعمال او با اعمال دیگران و...

## ۲-۴- سطح زیبایی‌شناختی

در سطح زیبایی‌شناسانه علاوه بر بررسی معیارهای زیبایی‌سنجی علوم بلاغی قدیم که شامل سه حوزه‌ی معانی و بیان و بدیع است، از معیارها و وجوه زیبایی‌شناختی جدید نیز در کشف بلاغت و زیبایی‌های متن ادبی بهره می‌گیریم. آنچه موجب زیبایی و بلاغت یک متن می‌شود، تنها محدود به شگردهای مطرح شده در علوم بلاغی قدیم نیست؛ بلکه گاه در متن

به شگردهایی دست می‌یابیم که در علوم بلاغی قدیم به آن‌ها پرداخته نشده است. از سوی دیگر، در شعر معاصر، معیارهای بلاغی قدیم به تنهایی قادر به تحلیل زیبایی‌شناسانه‌ی شعر نیست. توجه به مؤلفه‌هایی چون مخاطب‌شناسی، اسلوب خطاب، ساختار و محتوا، انسجام اجزا با یکدیگر، شگردهای درون‌مایه‌سازی، تناسب لحن با محتوا، گونه‌شناسی و موقعیت‌سنجی زبانی، بلاغی و فکری ویژه یک گونه‌ی ادبی خاص و ... (همان: ۶۴). آنچه اثر هنری را اعتلا می‌بخشد، بخش زیبایی‌شناختی آن است. زیبایی اثر هنری در مرتبه‌ی اول، امری فی‌ذاته و درونی است. آنچه موجب آفرینش هنر می‌شود، تمامیت، کمال و خودبستگی آن است. زیبایی متن ادبی نیز پیش از هر چیز در پیوند با خصلت هنری و جوهری اثر شکل می‌گیرد؛ از این رو زیبایی، امری عارض بر متن نیست که تنها در نتیجه‌ی عوامل بلاغی چون آرایه‌های ادبی، صورخیال و شگردهای زیبایی‌آفرین به وجود آید، بلکه مهم‌ترین وجه جوهری متن است که خودارجاع است و با معنای متن در هم آمیخته است. این دیدگاه زیبایی‌شناسانه به جای جست‌وجوی عوامل زیبایی در خارج متن، به خود متن رجوع می‌کند و در پیوند با فهم و تفسیر متن است و ریشه در دیدگاه هرمنوتیک فلسفی دارد. این دیدگاه که از اندیشه‌ی گادامر در تفسیر متن سرچشمه می‌گیرد، در پی اثبات و بیان این مسئله است که اثر هنری چگونه جنبه‌ی وجودی یا هستی‌شناسانه پیدا می‌کند، بر این اساس یکی از جلوه‌های زیبایی متن به وجه هستی‌شناسیک آن برمی‌گردد (رک: گادامر و زیبایی‌شناسی او، ۱۳۹۴: ۴۷-۵۰). متنی که دارای صبغه‌ی هستی‌شناختی و وجودشناسانه باشد، متنی زنده، پویا و قابل خوانش‌های متعدد در زمان‌های مختلف است. مثنوی از این منظر، متنی زیباست، زیرا بزرگ‌ترین خصیصه‌ی زیبایی‌شناختی آن، وجهی هستی‌شناسانه‌ی آن است؛ مضمون تمام قصه‌های مثنوی، مباحث وجودشناختی، هستی‌شناسانه و معرفت‌شناختی است. موضوعی که در قصه‌ی «پادشاه و کنیزک» بیان شده است، در ارتباط با سه عنصر وجود یعنی خدا، هستی و انسان قرار دارد. معنایی که پیرامون این سه عنصر در قصه شکل گرفته است، معنایی سیال، جهانی و غیر زمانمند است. همین ویژگی موجب شده است تا این متن کلاسیک و کهن، تبدیل به متنی معاصر شود و با افق‌های انتظار هر دوره‌ای، هماهنگی و مطابقت داشته باشد. مضمون قصه‌ی شاه و کنیزک، مضمونی معنادار است که بر فلسفه‌ی هستی‌شناختی انسان در هر دوره‌ای منطبق می‌شود. یکی از وجوه زیبایی‌شناختی این قصه، ظرفیت معنادهی و خوانش آن در هستی تاریخی انسان است. ظرفیت معنادهی قصه‌های مثنوی، بیان همان مفهوم «استمرار» در دیدگاه گادامر است که آن را عامل زیبایی‌شناختی متن ادبی می‌داند. استمرار به این معناست که شعر

قدرت نو شدن دارد و خودش را در آینده‌ای طرح می‌افکند که همیشه زمان را در هر خواندنی استعلا می‌بخشد. به این معنا که دیگری در زبان شعری، حضوری پنهان دارد و شعر همواره محل سخن گفتن دیگری است. (واینسهایمر، ۱۳۸۱: ۲۰۶-۲۰۴)

شخصیت پادشاه و کنیزک و زرگر، شخصیت‌هایی فرا زمانی‌اند که الگوی معنایی و نشانه‌شناختی آن‌ها در طول تاریخ، در مورد دیگری یا انسان دیگر می‌تواند صدق کند. زیبایی قصه‌ی پادشاه و کنیزک، پیش از دیگر عناصر زیبایی شناختی آن، در نتیجه‌ی معنایی است که با حقیقت پیوند دارد؛ حقیقتی که در رابطه‌ی خدا، هستی و انسان، عینیت و موضوعیت می‌یابد؛ بنابراین آنچه در فرایند فهم و تفسیر این متن مورد توجه است، زیبایی‌شناسی ارتباط است. عنصر ارتباط، جهان معنایی و معرفتی این قصه را شکل می‌دهد. انسجام و حرکت میان این جهان‌های ارتباطی، وجهی از زیبایی‌شناسی متن را آشکار می‌کند که ویژگی جوهری متن است. جهان‌های ارتباطی این قصه که گاه بر مبنای تقابل شکل گرفته‌اند و گاه بر مبنای هماهنگی و سنخیت و گاه بر اساس ارتباط بینامتنی با دیگر متون عبارتند از: ارتباط میان ظاهر و باطن (عملکرد طیبیان جسمانی و طبیب روحانی، درد عشق و درد جسم، دنیای واقعیت و دنیای خیال، عشق مجازی و عشق حقیقی، سبب‌دانی و سبب سوزی و...); ارتباط بینامتنی با مفاهیم دینی، عرفانی و سنت‌ها و زمینه‌های باورشناختی (قصص انبیا چون داستان قوم حضرت موسی(ع) و حضرت عیسی(ع)، داستان خضر و موسی(ع)، تمثیل‌های باور شناختی و آشنا با زندگی مردم عامه); ارتباط میان عاشق و معشوق؛ ارتباط میان زبان و معنا؛ ارتباط میان داستان و فراداستان (رخدادهای داستانی و زندگی واقعی مولانا و ...) وجود این جهان‌های ارتباطی در داستان به تداخل و مکالمه‌ی میان ژانرهای مختلف و به تبع آن فضاها‌ی متفاوت نیز منجر شده است. حرکت متن در میان فضاها‌ی روایی، غیر روایی، عرفانی، غنایی، خطابی، مناجات گونه و تعلیمی، شگردی التفاتی است که موجب پویایی متن می‌شود. این حرکت و تغییر گونه‌شناختی متن وقتی در عرصه‌ی زبان آشکار می‌شود، مقام سخن را از زیبایی‌شناسی تصریح به ابهام، مجاز به استعاره، استعاره به نماد و اجمال به تفصیل و تفصیل به اجمال تغییر می‌دهد. در ابتدای قصه با زبانی روایی مواجه می‌شویم و در ادامه با تغییر زاویه‌ی دید گوینده به مخاطب، زبان تمثیلی جانشین زبان روایی متن می‌شود. دیگر بار در مناجات پادشاه با خداوند، زبان لحنی صمیمانه و ملتسمانه در ارتباط با مخاطب خاص به مقتضای حال گوینده و مقام سخن به خود می‌گیرد. در بخش‌های دیگر نیز بر اساس تفاوت مقام سخن و حال گوینده، زبانی متناسب با آن گزینش شده است؛ برای مثال در ابیات زیر این تغییرات زبانی بسیار آشکار است:

پابره‌نه جانب مسجد دوید	شه چو عجز آن حکیمان را بدید
سجده‌گاه از اشک شه پر آب شد	رفت در مسجد سوی محراب شد
خوش زبان بگشاد در مدح و دعا	چون به خویش آمد ز غرقاب فنا
من چه گویم چون تو می‌دانی نهان	کای کمینه بخششت ملک جهان
بار دیگر ما غلط کردیم راه	ای همیشه حاجت ما را پناه
زود هم پیدا کنش بر ظاهر	لیک گفتی گرچه می‌دانم سرت
اندر آمد بحر بخشایش به جوش ...	چون برآورد از میان جان خروش

(همان، دفتر اول، ابیات: ۶۱-۵۵)

از دیگر عوامل زیبایی شناختی و معنامند شدن متن، خصلت گفت‌وگویی و دیالکتیکی متن است. گفت‌وگو در این قصه چند گونه است: گفت‌وگوی میان شخصیت‌های داستان از جمله گفت‌وگوی پادشاه با طبیب روحانی، گفت‌وگوی طبیب با کنیزک، گفت‌وگوی طبیب روحانی با پادشاه، گفت‌وگوی پادشاه با طبیبان مدعی، گفت‌وگوی مناجات‌گونه‌ی پادشاه با خداوند، گفت‌وگوی پیر الهی با پادشاه در عالم رویا، گفت‌وگوی زرگر هنگام مرگ. شگرد زیبایی‌شناسانه و بلاغی مولانا در این گفت‌وگوها در تناسب آن‌ها با اقتضای حال و مقام گوینده، متن و مخاطب آشکار می‌شود. برای مثال سبک گفت‌وگوی پادشاه با طبیب روحانی در نخستین دیدار آن‌ها، اسلوب خطاب مریدی خاضع و طالب را در برابر شیخی کامل به یاد می‌آورد:

گفت گنجی یافتم آخر به صبر	پرس پرسان می‌کشیدش تا به صدر
معنی الصبر مفتاح الفرج	گفت ای نور حق و دفع حرج
مشکل از تو حل شود بی قیل و قال	ای لقای تو جواب هر سؤال
دستگیری هر که پایش در گل است	ترجمانی هر چه ما را در دل است

(همان، ابیات: ۹۸-۹۵)

در گفت‌وگوی طبیب الهی و کنیزک نیز با لحنی صمیمانه، استفهامی و اعتمادجویانه مواجه می‌شویم؛ همان گونه که روان‌شناسی آگاه با بیمار خود گفت‌وگو می‌کند و آرام آرام اعتماد او را به خود جلب می‌نماید. زیبایی‌شناسی خصلت دیالکتیکی متن در ارتباط با تفکر دوسویه‌نگر مولوی آشکار می‌شود. مولانا بر اساس دیالکتیک بین ظاهر

و باطن، نظام معنایی متن را بنا گذاشته است. رابطه‌ی بین ظاهر و باطن در این داستان بر دو اصل قرار دارد؛ اصل تقابلی و اصل دیالکتیکی. در رابطه‌ی تقابلی، ظاهر و باطن در تضاد با هم قرار دارند و همدیگر را دفع می‌کنند؛ برای مثال در ابیات زیر، مولانا وعده‌های طبیبان مدعی را در مقابل وعده‌های طبیب الهی قرار می‌دهد:

و وعده‌ها و لطف‌های آن حکیم	کرد آن رنجور را ایمن ز بیم
و وعده‌ها باشد حقیقی دل‌پذیر	و وعده‌ها باشد مجازی تاسه‌گیر
و وعده‌ی اهل کرم گنج روان	و وعده‌ی نااهل شد رنج روان

(همان، ابیات: ۱۸۲-۱۸۰)

در رابطه‌ی دیالکتیکی، ظاهر و باطن در حکم دایره‌هایی متداخل هستند که از هم تأثیر می‌پذیرند و همدیگر را تقویت می‌کنند؛ نمونه‌ی آن رابطه‌ی میان دو عالم واقعیت و خیال است که با هم مکالمه و تعامل دارند. در این رابطه، عالم خیال، اصل و حقیقت عالم واقعیت است؛ به عبارتی دیگر، حقیقت عالم خیال در عالم واقع تحقق می‌پذیرد. رویایی که پادشاه می‌بیند، در عالم واقع به همان شکل ظهور می‌یابد:

در میان گریه خوابش در ربود	دید در خواب او که پیری رو نمود
گفت ای شه‌مژده حاجات رواست	گر غریبی آیدت فردا ز ماست...
بود اندر منظره شه منتظر	تا ببیند آنچه بنمودند سر
دید شخصی، فاضلی پرماه‌ای	آفتابی در میان سایه‌ای
می‌رسید از دور مانند هلال	نیست بود و هست بر شکل خیال

(همان، ابیات: ۶۸-۶۲)

## ۲-۵- سطح تفسیری:

منظور از تفسیر شعر، گشودن لایه‌های معنایی پنهان آن با استفاده از نشانه‌ها و دلالت‌های زبانی، بلاغی و اندیشگانی به کاررفته در رو ساخت شعر است. در سطوح پیشین با دقت در گزینش این عناصر تشکیل‌دهنده‌ی متنی به یافته‌ها و نتایجی دست یافتیم و در این مرحله‌ی تفسیر و تحلیل بار دیگر به صورت جامع از آن یافته‌ها به عنوان داده در تفسیر شعر استفاده می‌کنیم. برای تفسیر دقیق شعر علاوه بر دقت در گزینش عناصر متنی به تحلیل مسائل دیگری

نیاز داریم که شعر را در سطح گسترده‌تری از ادبیت متن و ژانرشناسی بررسی می‌کند. این مسائل به ارتباط شعر به عنوان یک متن با متون و زمینه‌های پیش از خود می‌پردازد و نوع پردازش یا خلق اثر ادبی را بر اساس مکالمه با دیگر متون بررسی می‌کند. این نوع مطالعه‌ی بینامتنی هم دلیل‌گزینش‌های انجام شده را در سطوح شعر نشان می‌دهد و هم سطوح معنایی و اندیشگانی مطرح در شعر را بیشتر و بهتر تبیین می‌کند. همچنین تحلیل جامع و دقیق شعر بر اساس گزینش‌های متنی شعر از طریق تحلیل سطوح پیشین چون زبانی، بلاغی، انسجامی، فکری و ... به کشف معنایی از متن منجر می‌شود که بیشتر در ارتباط با بحث‌هایی چون تحلیل‌گفتمانی شعر است؛ یعنی دست یافتن به گفتمان‌های غالب و مطرح در شعر با استخراج واژگان کلیدی و نشان-دار، الگوی صرفی و نحوی، گزینش‌شگردهای بلاغی و هنری برجسته و دیگر عناصر تشکیل‌دهنده‌ی متن (واعظ، حاجی آقابابایی: ۶۸). یکی از قصه‌های پرخوانش و تحلیل‌پذیر مثنوی، قصه‌ی «پادشاه و کنیزک» است که تا کنون از جنبه‌های متعددی چون نقد روان‌شناختی، نظریه‌ی روایت، نقد اسطوره‌شناختی، نقد تأویلی، نقد نشانه‌شناختی و ... بررسی و خوانش شده است. پاره‌ای از پژوهندگان معاصر، این قصه را قصه‌ای رمزی و سمبولیکی تلقی کرده‌اند و در پی توضیح و تأویل نمادهای آن برآمده‌اند؛ رویکرد تأویلی به این قصه، بیشتر بعدی زیبایی‌شناختی دارد، زیرا با متن اصلی و اجزای آن تناظر و مطابقت کامل ندارد و البته این، ویژگی و خصلت تأویل است که هم همسان با متن اصلی و هم متفاوت از آن است. «هر تأویلی به معنای دقیق کلمه با آنچه تأویل می‌کند، متفاوت و در عین حال همسان است. تأویل، تأویل نیست، الا در صورتی که به این هر دو صفت متصف باشد. اگر با آنچه تأویل می‌کند به معنایی همسان نباشد، تأویل نیست، بلکه متنی جدید است که به متن اول ربطی ندارد و اگر با آنچه تأویل می‌کند، متفاوت نباشد، تأویلی از متن نیست، بلکه رونوشتی از آن است... متن ممکن است در معرض تأویل‌هایی قرار گیرد که رونوشت‌هایی صرف از متن نیستند، بلکه حقیقتاً غیر از آنند. این قطب را می‌توانیم قطب خلاقیت بنامیم، زیرا بر قابلیت متن برای مجاز دانستن شمار اساساً نامحدودی از تأویل‌های نوظهور دلالت دارد» (واینسهایمر، ۱۳۸۱: ۱۳۵). عده‌ای از مولوی‌شناسان به رمزی بودن این قصه اشاره‌ای نکرده‌اند و آن را تنها قصه‌ای برای بیان اندیشه‌های مولانا دانسته‌اند. فروزانفر رمزی بودن این قصه را رد کرده و تأویل‌های متعدد آن را متناسب با مذاق مولانا ندانسته است. «شارحان مثنوی این حکایت را به صور مختلف تأویل کرده‌اند. بدین گونه که عقل، شاه است و نفس، کنیزک معشوقه‌ی آن و باز تن، معشوق نفس است و معالجه‌ی نفس که معلول به علت‌هاست و بر دست طبیب حقیقی که مرشد کامل است جاری می‌شود و یا آن که شاه، عقل جزوی است و کنیزک نفس جزئی

و زرگر دنیا و حکیم، عقل کلی ... ولیکن این تأویل‌ها غالباً مناسبتی با مذاق مولانا ندارد، از آن جهت که به طور کلی مثل و داستان در مثنوی برای توضیح و بیان مطلب می‌آید و مولانا نمی‌خواهد که آن را سرمشق اخلاقی و اجتماعی قرار دهد و بدین جهت می‌بینیم که حکایاتی در مثنوی ذکر شده که ظاهر آن‌ها زننده است و نامطلوب، ولی چون مقصود را روشن می‌سازد، مولانا از آوردن آن خودداری نکرده است؛ زیرا نظری به صورت قصه و اجزای آن ندارد و تنها آن را پیمانه‌ی معنی قرار داده و در این حکایت نیز ظاهراً صورت آن منظور نبوده و نتایج آن مطلوب است که ما بدان‌ها اشاره کردیم.» (فروزانفر، ۱۳۸۶: ۵۰)

زرین کوب مثنوی پژوه دیگری است که با این‌که به گونه‌ای به رمزی بودن مثنوی بیان نموده، گویا خود نیز اعتقاد کاملی به رمزی بودن قصه نداشته و چندان خود را درگیر رمزگشایی آن نکرده و سریع از کنار آن گذشته است، «قصه‌های مثنوی در برخی موارد، نوعی معنی رمزی دارند که مولانا آن را سر قصه می‌خواند و در قیاس با آنچه در باب قرآن و بطن‌های آن خاطر نشان می‌کند، سر قصه هم بطن مستور مثنوی است جز آن که خود مولانا گه‌گاه تمام قصه یا بعضی اجزای آن را با رمز و استعاره مربوط می‌کند و نشان می‌دهد که در این گونه قصه‌ها و شاید در هر قصه‌ای باید جنبه‌ی معنی را که سر آن است جست‌وجو نمود و به ظاهر هر قصه نباید اکتفا کرد. از جمله قصه‌ی پادشاه و کنیزک که مولانا آن را نقد حال ما می‌خواند و با لحنی که پیداست می‌خواهد چیزی از سیر بازگشت نی به نیستان را تصویر کند. و رای ظاهر قصه در مفهوم رمزی خویش برای روح که این جا کنیزک زیبا رمز آن است، راه نیل به وصال پادشاه را که در قصه رمز حق یا کمال است، رهایی از عشق به عالم حس و از تعلقات دنیایی زرق و برق ظاهر که زرگر و جمال ظاهرش مظهر آن است، می‌داند و نشان می‌دهد که تا این کنیزک از عشق زرگر رهایی پیدا نکند، نمی‌تواند خود را شایسته‌ی وصال پادشاه بیابد.» (زرین کوب، ۱۳۸۶: ۲۷۴-۲۷۳)

تأکید و تکرار قید «گه‌گاه» در نقل زرین کوب نشان می‌دهد که اعتقاد مسلمی به رمزی بودن این داستان ندارد و با تحلیلی که از سبک روایی مثنوی ارائه می‌کند نشان می‌دهد که تأویل برخی داستان‌ها و در پیچیدن با جزئیات آن‌ها و سعی در تبیین این رمزها با کل متن، تأویلی درست به دست نمی‌دهد: «با آن که در بعضی از این قصه‌ها جزئیات داستان به طور دقیقی موافق و مناسب با کل مجموع به نظر می‌رسد ... در برخی دیگر از آن‌ها جزئیات با صورت کل توافق کامل ندارد و یا غرابتی در آن جزئیات هست که رفع آن‌ها حاجت به توجیه و تبیین هم پیدا می‌کند، از جمله در قصه‌ی پادشاه و کنیزک، کشتن زرگر به دست حکیم الهی یا در واقع به تدبیر او در ظاهر حکایت امری اجتناب‌ناپذیر می‌نماید اما در مجموع غرابتی دارد و به سبب همین غرابتی که در آن



هست، گوینده‌ی مثنوی خود در توجیه و تأویل آن سعی بسیار می‌کند.» (همان: ۲۸۱)

اشکال و عیب عمده‌ی تأویل‌هایی که از این قصه ارائه شده، توجه به جزئیاتی یا بخشی از داستان و رها کردن بخشی دیگر به دلیل عدم تناظر و تناسب با تفسیر آن‌ها از داستان است. بنابراین یکی از نکات مهم در تفسیر متن، انسجام تفسیری است؛ «مفسر در مقام تفسیر متن باید انسجام را اصل قرار دهد و اگر موردی به تعارض و تفاوت برخورد کرد، در رفع آن بکوشد. اصل انسجام تنها بر نکته‌ای تأکید دارد که مفسر در تمام تفسیر متن باید تا آن جا که امکان دارد، متن را منسجم فرض کند و تفسیرهای منسجم از آن ارائه کند.» (قائمی‌نیا، ۱۳۹۳: ۱۳۹)

در تفسیر و تأویل این قصه گاه تا آن جا پیش رفته‌اند که چهارچوب دلالتی متن و افق فکری نویسنده‌ی آن رها شده و تفسیر بر اساس خوانش خواننده صورت گرفته است. در حالی که در تفسیر یک متن، باید جزء با کل هماهنگ باشد. در تفسیر «نشانه‌ها نمی‌توانند بدون اراده‌ی نویسنده یا گوینده دلالتی داشته باشند. با توجه به تحلیل دانشمندان مسلمان و پدیدارشناسان، دلالت در حقیقت فعل نویسنده یا گوینده است. او در حقیقت سبب‌ساز اصلی دلالت است و الفاظ را برای حکایت از معانی خاصی به کار می‌گیرد. دلالت یک پدیده‌ی فردی نیست و همان طور که برخی از فلاسفه‌ی غرب مانند ویتکنشتاین گفته‌اند، زبان خصوصی در کار نیست. زبان پدیده‌ای اجتماعی و جمعی است؛ از این رو دلالت هم در بافت اجتماعی و جمعی پیدا می‌شود.» (همان: ۱۸۵)

در بررسی و تحلیل کسانی که این قصه را نمادین دانسته‌اند چند اشکال ساختاری و روش‌شناختی وجود دارد؛ یکی آن‌که قصه را جدای از بافت مثنوی تحلیل کرده‌اند و حتی در رمزگشایی این قصه، بخش‌هایی از قصه را نادیده گرفته‌اند. اشکال دیگر این است که هیچ‌یک از این تحلیل‌ها یا خوانش‌ها نتوانسته‌اند قصه را با توجه به افق اندیشگانی متن و گوینده‌ی آن تبیین نمایند؛ در نتیجه معنا یا مضمون قصه نیز همچنان در پرده‌ی ابهام باقی مانده است. یکی از کارکردها و اهداف خوانش متن، مضمون‌شناسی و کشف اندیشه‌ی مرکزی متن است. بدون توجه به این اصل، هرگونه خوانشی ممکن است ناقص و ابتر بماند؛ از این رو «قصه‌ی پادشاه و کنیزک» با توجه به منظومه‌ی فکری مولوی در مثنوی و بافت زبانی و محتوایی متن، مورد بررسی قرار گرفته است.

این قصه را آن گونه که عده‌ای پنداشته‌اند، نمی‌توان قصه‌ای رمزی و سمبولیک دانست. این نکته با در نظر گرفتن روش مولوی در مثنوی روشن می‌شود؛ هر جا مولانا داستانی رمزی آورده است، چون هدف القای درون‌مایه‌ی قصه به مخاطب بوده، نمادها و رمزها را به شیوه‌های مختلف بلاغی توضیح داده است. برای مثال در قصه‌هایی چون طوطی و بازرگان، مرد اعرابی و سبوی آب، شیر و نخجیران و... این نوع نگاه به متن به عنوان یک چیز، همان

مفهوم پدیدارشناسی هوسرل است. مشهورترین کلام فلسفی هوسرل گزاره‌ی «به سوی خود چیزها» است یا به سوی چیزها چنانکه درخور هستند. رها از هر تعین و هر نکته‌ی افزوده، این اساس پدیدارشناسی هوسرل است. رویکردی ناب و تازه به هر چیز. رویکردی تا حد امکان رها از پیشنهادها، پیش فرض‌ها و پیش‌دوری‌های مفهومی، کوششی برای شناخت و شرح هر چیز، تا جایی که امکان دارد وفادار به خود آن چیز.» (احمدی، ۱۳۸۵: ۵۴۴)

ساختار قصه و روایت برای مولانا بیشتر جنبه‌ی ابزاری دارد تا زیبایی شناختی؛ او با توجه به عنصر مخاطب و شناخت موقعیت‌های کلام، از اشکال روایی چون قصه، حکایت و تمثیل برای بیان مفاهیم انتزاعی و دشوارفهمی چون مباحث هستی‌شناختی، وجودشناسانه و معرفت‌شناختی بهره گرفته است. این نکته‌ای است که مولانا در جای‌جای مثنوی بدان اشاره نموده است.

ای برادر قصه چون پیمانه‌ای است      معنی اندر وی به سان دانه‌ای است  
دانه‌ی معنی بگیرد مرد عقل      ننگرد پیمانه را گر گشت نقل  
(دفتر دوم: ۳۶۲۳-۳۶۲۲)

با توجه به روش‌شناسی مولوی در مثنوی و بلاغت متن، قصه‌ی پادشاه و کنیزک، قصه‌ای رمزی و نمادین نیست، بلکه داستانی است که مولوی در ضمن آن، مباحث تعلیمی و معرفت‌شناختی متعددی را مطرح نموده است. گزینش شخصیت‌هایی چون زرگر و کنیزک به دلیل برخوردار بودن از ظرفیت دلالت‌مندی است که می‌تواند در خدمت اندیشه‌ی مرکزی قصه قرار بگیرد.

این قصه، یک مضمون محوری و اصلی دارد و دیگر موضوعات و مضامین، حول همین محور می‌چرخد و برای قصه، جنبه‌ی تکمیلی و وضوح‌بخشی دارند. با توجه به آنچه در سطح توصیفی بیان کردیم هر حکایت از چند حکایت اصلی و فرعی تشکیل شده است به گونه‌ای که معمولاً یک حکایت، مرکزیت دارد و دیگر حکایت‌ها در جهت القای آن اندیشه‌ی مرکزی و تبیین وجوه آن عمل می‌کنند. در تمامی حکایت‌های فرعی یک خط سیر فکری مشخص وجود دارد که انسجامی دایره‌وار در کل متن ایجاد کرده است؛ در قصه‌ی «پادشاه و کنیزک» نیز با همین الگو روبه‌رو می‌شویم. مضمون اصلی قصه، مسئله‌ی سبب و سبب‌سوزی است که یکی از اندیشه‌های اصلی مولانا را در قصه‌های مثنوی شکل می‌دهد و دیگر موضوعات و مضمون‌های تعبیه‌شده در این قصه با این مضمون اصلی، پیوند معنایی تنگاتنگی دارد. در دیدگاه عرفانی مولوی با این که سبب و عالم اسباب، اعتبار وجودی دارد، نسبت به اراده و قدرت خداوند فاقد اعتبار است؛ این اندیشه‌ی به ظاهر متناقض، با توجه به نظام

دوسویه‌نگر مولوی و نسبی‌گرایی او تبیین می‌شود.

مولانا سنت و قضای الهی را در خلق نظام مبتنی بر علیت عالم ماده و اعتبار داشتن فعل انسان می‌پذیرد، اما این اعتبار را در برابر قدرت و اراده‌ی خداوند، نسبی و محدود می‌داند. از دیدگاه مولانا اراده‌ی انسان بی‌اعتبار است و اعتباربخشی به فعل و اراده‌ی انسان در کنار اراده‌ی خداوند، اندیشه‌ای است که مولانا در داستان «شیر و نخجیران» به تفصیل آن را مطرح کرده است. با این‌که قضای الهی بر این قرار گرفته است که انسان در این جهان از طریق اسباب به خواسته‌اش دست یابد، اما توجه و اعتماد کامل به سبب‌های ظاهری و باطنی، بدون در نظر داشتن مسبب‌الاسباب، نه تنها نتیجه‌ای نمی‌دهد، بلکه اثر عکس نیز می‌گذارد. در قصه‌ی «پادشاه و کنیزک» مضمون «سبب دانی و سبب سوزی» را با توجه به بافت زبانی و نشانه‌ای قصه می‌توان بررسی کرد. همان‌گونه که در بخش زبانی این قصه اشاره شد، شناخت واژگان نشان‌دار و دلالت‌کننده در متن می‌تواند در تفسیر این قصه بسیار مفید باشد. یکی از این واژگان - نشانه، واژه‌ی کلیدی «قضا»ست. دیگر واژگان کلیدی قصه که مطابق و متناظر با همین نظام نشانه‌ای گزینش شده‌اند، عبارتند از: «سبب، استثناء، عجز، ادب، مکر یزدان» و واژگان - نشانه‌های دیگری که در القای مضمون و معنای پنهان متن راه‌گشا هستند. در ابتدای قصه، مولانا با تکرار قید «از قضا» خواننده را به مضمون و درون‌مایه‌ی پنهان قصه ارجاع می‌دهد:

اتفاقا شاه روزی شد سوار	با خواص خویش از بهر شکار
یک کنیزک دید شه بر شاه راه	شد غلام آن کنیزک جان شاه
چون خرید او را و بر خوردار شد	آن کنیزک از قضا بیمار شد

(دفتر اول: ۳۹-۳۷)

مولانا در این ابیات، اعتماد پادشاه و طبیبان را به اسباب ظاهر، بدون توجه به اراده‌ی الهی مطرح کرده است. این بحث در ضمن ابیاتی آمده است که در ارتباط با مقوله‌ی مهم قضای الهی است.

شه طبیبان جمع کرد از چپ و راست	گفت جان هر دو در دست شماست
جان من سهل است جان جانم اوست	دردمند و خسته‌ام، درمانم اوست
هر که درمان کرد مر جان مرا	برد گنج و دُرّ و مرجان مرا
جمله گفتندش که جانبازی کنیم	فهم گرد آریم و انبازی کنیم
هر یکی از ما مسیح عالمی است	هر الم را در کف ما مرهمی است

پس خدا بنمودشان عجز بشر  
نی‌همین گفتن که عارض حالتی است  
جان او با جان استثناست جفت  
گشت رنج افزون و حاجت ناروا  
(دفتر اول: ۴۳-۵۱)

گر خدا خواهد نگفتند از بطر  
ترک استثنا مرادم قسوتی است  
ای بسا ناورده استثنا به گفت  
هر چه کردند از علاج و از دوا

گفت جان هر دو در دست شماست  
دردمند و خسته‌ام، درمانم اوست  
برد گنج و دُرّ و مرجان مرا  
فهم گرد آریم و انبازی کنیم  
هر الم را در کف ما مرهمی است  
پس خدا بنمودشان عجز بشر  
نی‌همین گفتن که عارض حالتی است  
جان او با جان استثناست جفت  
گشت رنج افزون و حاجت ناروا  
(دفتر اول: ۴۳-۵۱)

شه طبیبان جمع کرد از چپ و راست  
جان من سهل است جان جانم اوست  
هر که درمان کرد مر جان مرا  
جمله گفتندش که جانبازی کنیم  
هر یکی از ما مسیح عالمی است  
گر خدا خواهد نگفتند از بطر  
ترک استثنا مرادم قسوتی است  
ای بسا ناورده استثنا به گفت  
هر چه کردند از علاج و از دوا

دیدار پادشاه با کنیزک و بیمار شدن او بنا بر قضای الهی صورت گرفته است. قضای الهی، ناظر به امر و اراده‌ی محتوم الهی است که تغییر ناپذیر است و موقعیت و وظیفه‌ی انسان در برابر آن، تنها می‌تواند تضرع و زاری باشد. در ابیات بسیاری از مثنوی به محتوم بودن قضای خداوند اشاره شده است:

تا نگیرد هم قضا با تو ستیز  
تا نیاید زخم از رب الفلق  
(دفتر اول: ۹۱۱-۹۱۰)

با قضا پنجه مزن ای تند و تیز  
مرده باید بود پیش حکم حق

در این قصه، پادشاه و طبیبان نه تنها از قضای الهی غافل بودند، بلکه با اعتماد به

سبب دانی خود با آن به ستیزه برخاستند. ترک استثناء از سوی ایشان، ناظر به اعتماد به اسباب ظاهری و نادیده گرفتن قضا و اراده‌ی خداوندی است و همین موجب شد که به تعبیر مولوی از رب الفلق، زخم بخورند. این زخم همان بر عکس نتیجه دادن اسباب بود. در تمثیل کوتاهی که در ادامه‌ی این بخش می‌آید، موضوع غفلت از قضای الهی بار دیگر مطرح می‌شود:

آن یکی خر داشت پالانش نبود      یافت پالان گرگ خر را درربود  
کوزه بودش آب می‌نامد به دست      آب را چون یافت، خود کوزه شکست  
(دفتر اول: ۴۲-۴۱)

انسان با تکیه بر اسباب ظاهری در پی رسیدن به خواسته‌هایش برمی‌آید، غافل از این که فراتر از اراده و خواست او، اراده‌ای است که اسباب را خرق می‌کند و در مقابل اراده‌ی انسان قرار می‌گیرد. روش‌شناسی مولوی در ایراد و بیان این بحث، قابل تامل است. او با روشی منطقی، ابتدا ناکارآمدی اسباب را در نظر انسان ثابت می‌کند و سپس به اثبات اراده‌ی خداوند و نقش آن در زندگی آدمی می‌پردازد. هر اثباتی، مستلزم نفی است؛ پادشاه پیش از توکل به خداوند و اعتماد مطلق به اراده و قدرت خداوند، به اسباب ظاهری متوسل می‌شود، اما وقتی ناکارآمدی این اسباب بر او روشن می‌شود، تنها راه نجات را تضرع و زاری در پیشگاه خداوند می‌یابد:

شه چو عجز آن طبیبان را بدید      پابرنه جانب مسجد دوید  
رفت در مسجد سوی محراب شد      سجده‌گاه از اشک شه پر آب شد...  
(دفتر اول: ۵۶-۵۵)

در ادامه‌ی بحث مولانا موضوع ادب و رعایت آن را در مقابل خداوند مطرح می‌کند که با موضوع سبب‌دانی و سبب‌سوزی مرتبط است. از نظر مولانا، اعتماد کامل به اسباب ظاهری در مقابل اراده‌ی خداوند، نوعی بی‌ادبی نسبت به خداوند محسوب می‌شود. این بی‌ادبی انواع و زمینه‌های مختلفی را شامل می‌شود. نمونه‌هایی که مولوی بیان می‌کند. زمینه‌های گوناگون این بحث را نشان می‌دهد:

از خدا جویم توفیق ادب      بی ادب محرم گشت از لطف رب  
بی ادب تنها نه خود را داشت بد      بلکه آتش در همه آفاق زد  
مأده از آسمان در می‌رسید      بی شری و بیع و بی گفت و شنید

در میان قوم موسی چند کس  
منقطع شد خوان و نان از آسمان  
باز عیسی چون شفاعت کرد حق  
باز گستاخان ادب بگذاشتند  
هر چه بر تو آید از ظلمات و غم  
از ادب پر نور گشته است این فلک  
بُد ز گستاخی کسوف آفتاب  
بی ادب گفتند کو سیر و عدس  
ماند رنج زرع و بیل و داس مان  
خوان فرستاد و غنیمت بر طبق  
چون گدایان زله‌ها برداشتند...  
آن ز بی‌باکی و گستاخی است هم  
وز ادب معصوم و پاک آمد ملک  
شد عزازیلی ز جرئت ردّ باب  
(همان: ۹۲-۷۸)

مطابق این ابیات، آنچه موجب بی‌ادبی شده است، اعتماد به اسباب ظاهری و بی‌توجهی به سبب‌سوزی و اراده‌ی مطلق خداوندی است. افعال خداوند بی‌علت و سبب است. رزق‌بخشیدن خداوند به قوم حضرت موسی(ع) و عیسی(ع)، خود نوعی خرق سبب بوده است. خداوند به جای رزق‌بخشی از راه سبب، از روی لطف و کرم و فراتر از عالم اسباب به این دو قوم، روزی عطا می‌کند. تمام رویدادهای اصلی این قصه در بیان نفی سبب و سبب‌سوزی خداوند است. نتیجه‌ی عکس‌دادن معالجه‌ی طبیبان و معرفی پیر الهی به پادشاه در عالم رویا و کشته شدن زرگر نیز در همین راستا قابل توجیه است. در ابتدای داستان «قلعه‌ی ذات‌الصور» در دفتر ششم مثنوی، مولانا بار دیگر این مضمون را به طور آشکار مطرح می‌کند. به عبارتی دیگر می‌توان گفت مولانا شرح و تفسیر قصه‌ی «پادشاه و کنیزک»، یا مضمون‌شناسی این قصه را در آخرین دفتر مثنوی آورده است. این نکته بر انسجام و پیوستگی تمام دفترهای مثنوی و وحدت اندیشگانی آن دلالت می‌کند. همچنین ادعای ناتمام ماندن مثنوی را نیز مورد تردید قرار می‌دهد؛ زیرا تکرار یک بحث در انتهای مثنوی و ارجاع به داستانی که در آغاز این کتاب آمده است، نشان از جمع‌بندی یک بحث دارد. این موضوع، اسلوب مثنوی را که دارای انسجامی دایره‌وار است، آشکار می‌کند. اندیشه در مثنوی سیری خطی ندارد، بلکه به صورت شبکه‌ای تو در تو و حلقه‌وار پیش می‌رود و در آخر به جایی می‌رسد که در ابتدا آغاز کرده بود. این همان اسلوبی است که در بخش تحلیل زیبایی‌شناختی این قصه بدان پرداخته شد. این وجه زیبایی‌شناختی مثنوی که ناظر بر انسجام و تمامیت متن است، در تفسیر این قصه و حتی دیگر قصه‌های مثنوی نقشی مؤثر ایفا می‌کند و کلیدی اساسی در فهم مضمون‌ها و مفاهیم

مثنوی است. این ساختار زیبایی‌شناختی و معنایی با نظریه‌ی وحدت وجود یا وحدت در کثرت و کثرت در وحدت که یکی از پایه‌های اندیشه‌ی عرفانی عارفان مسلمان و نیز مولوی است، قابل تفسیر و تبیین است. همان گونه که طبق این اندیشه‌ی توحیدی عارفانه، یک حقیقت بیش نیست و دیگر چیزها تجلی و سایه‌های آن حقیقت هستند، در مثنوی نیز یک یا چند مضمون و اندیشه‌ی کلی و اساسی وجود دارد که در تمام دیگر دفترها به شکل‌های گوناگون مطرح شده است و دیگر موضوعات، چونان فرعی بر آن موضوع عمل می‌کنند و از نظر معنایی و فکری با آن همسویی و پیوند دارند و شکلی دیگر از آن مفهوم اصلی هستند. یکی از این مضامین اصلی، مضمون سببدانی و سبب‌سوزی است که در پیوند با مسائلی چون قضا و قدر، اراده‌ی الهی، قیاس، حیرت و معرفت‌شناسی قرار دارد. در ابتدای داستان «دژ هوش ربا» آن جا که پادشاه، پسرانش را از نزدیک شدن به آن قلعه‌ی مرموز بر حذر می‌دارد و شاهزادگان با اعتماد به خود و بدون ذکر استثنا، پند پدر را می‌پذیرند، مولانا با شگرد تداعی، بار دیگر به قصه‌ی «پادشاه و کنیزک» بر می‌گردد و مضمون این قصه را به آن قصه پیوند می‌زند:

لیک استثنا و تسبیح خدا	ز اعتماد خود بُد از ایشان جدا
ذکر استثنا و حزم ملتوی	گفته شد در ابتدای مثنوی
صد کتاب ارهست جز یک باب نیست	صد جهت را قصد جز محراب نیست
این طرق را مخلصی یک خانه است	این هزاران سنبل از یک دانه است
گونه‌گونه خوردنی‌ها صد هزار	جمله یک چیز است اندر اعتبار
از یکی چون سیر گشتی تو تمام	سرد شد اندر دلت پنجه طعام
در مجاعت پس تو احوال بوده‌ای	که یکی را صد هزاران دیده‌ای
گفته بودیم از سقام آن کنیز	وز طبیبان و قصور فهم نیز
کان طبیبان همچو اسب بی عذار	غافل و بی‌بهره بودند از سوار
کامشان پر زخم از قرع لگام	سمشان مجروح از تحویل گام
ناشده واقف که نک بر پشت ما	رایض چستی است استادی نما
نیست سرگردانی ما زین لگام	جز ز تصریف سوار دوستکام
ما پی گل سوی بستان‌ها شده	گل نموده آن و آن خاری بُده
هیچشان این نی که گویند از خرد	بر گلوی ما که می‌کوبد لگد

گشته‌اند از مکر یزدان محتجب  
بازیابی در مقام گاو، خر  
که نجویی تا کی است آن خفیه کار  
سوی چپ رفت است تیرت دیده‌ای  
خویش را تو صید خوکی ساختی  
نارسیده سود، افتاده به حبس  
خویش را دیده، فتاده اندر آن  
پس چرا بد ظن نگردی در سبب  
دیگری زان مکسبه عریان شده  
بس کس از عقد زنان مدیون شده  
تکیه بر وی کم کنی بهتر بود  
که بس آفت‌هاست پنهانش به زیر  
زآنکه خر را بز نماید این قدر  
که بگرداند دل و افکار را  
دام را تو دانه‌ای بینی ظریف  
می‌نماید که حقیقت‌ها کجاست  
جملگی او بر خیالی می‌تند  
(دفتر ششم: ۳۶۹۷-۳۶۶۵)

آن طبیبان آن چنان بنده‌ی سبب  
گر ببندی در صطبل‌ی گاو نر  
از خری باشد تغافل خفته‌وار  
تیر سوی راست پرانیده‌ای  
سوی آهویی به صیدی تاختی  
در پی سودی دویده بهر کبس  
چاه‌ها کنده برای دیگران  
در سبب چون بی‌مرادت کرد رب  
بس کسی از مکسبی خاقان شده  
بس کس از عقد زنان قارون شده  
پس سبب، گردان چو دم خر بود  
ور سبب گیری، نگیری هم دلیر  
سر استثناست این حزم و حذر  
چون مقلب حق بود ابصار را  
چاه را تو خانه‌ای بینی لطیف  
این تفسطط نیست، تقلیب خداست  
آن که انکار حقایق می‌کند

مولانا در این ابیات، مضمونی را که در قصه‌ی «پادشاه و کنیزک» در پی بیان آن بوده است، باز می‌نماید. مضمون این قصه چنین است که تکیه بر نظام سبب و اسباب بدون توجه و اعتماد به اراده و قدرت خداوند، نتیجه‌ای در بر ندارد. اصل پنداشتن عالم اسباب، انسان را احول می‌کند و این دو بینی، او را دچار خیال کژ می‌کند و به جای حقیقت، خیال را اصل می‌پندارد. آنچه از دیدگاه مولانا مهم است، پذیرش اراده‌ی الهی است و اگر آدمی در برابر اراده‌ی الهی بخواهد بایستد، دچار سختی و رنج می‌شود.



مرده باید بود پیش حکم حق      تا نیابد زخم از ربّ الفلق  
(دفتر اول: ۹۱۱)

طیبیان قصه‌ی «پادشاه و کنیزک» در برابر اراده‌ی خداوند، اراده‌ی خود را اصل پنداشتند و برای آن اعتباری فی‌ذاته قائل شدند. غافل از آن که نظام علیت و اسباب، در تصرف اراده‌ی خداوند و مافوق اراده‌ی آن‌هاست و اگر سبب، نقش و اثری در زندگی انسان دارد، حاصل اراده و قضای الهی است. اگر خداوند اراده کند، نظام علت و معلولی را برهم می‌زند و سببیت را در عالم ماده بی‌اثر می‌کند. مولانا در ماجرای طیب الهی و شیوه‌ی درمان کنیزک و کشتن زرگر نیز بار دیگر به بحث سبب و نفی اعتبار ماهوی آن رجوع می‌کند و توصیف مقام انسان کامل (ولی) را محمل موضوع خرق سبب قرار می‌دهد. اعتبار بخشی به سبب و عالم اسباب، ریشه در ظاهرگرایی و قیاس دارد. انسان ظاهرپین بر حسب عادت، پدیده‌ها و امور عالم را متکی بر سبب می‌بیند و از این رو اصل علیت را در هر چیزی مبنا قرار می‌دهد و تمامی امور را بر اساس همین اصل قیاس می‌کند. آنجا که مولانا از زبان زرگر و در مرگ او مویه سر می‌دهد، در حقیقت دیدگاه ظاهری و قیاس‌گرای مخاطبان را در مورد مسئله‌ی کشته شدن زرگر از سوی طیب روحانی نفی می‌کند. یکی از اغراض مولانا در تفصیل این بخش و پررنگ کردن وجه عاطفی و احساسی آن، برجسته کردن سوال و آماده نمودن زمینه برای پاسخ بدان است. از دید مخاطب ظاهرگرا که هر چیزی را معلول سببی می‌داند، کشته شدن زرگر بدون دلیل، نوعی جنایت محسوب می‌شود و چهره‌ی طیب الهی و پادشاه قصه را خدشه‌دار می‌کند؛ در حالی که از نظر مخاطبی که دید باطنی و غیر قیاس‌گرا دارد، عمل طیب الهی که در مقام ولی یا انسان کامل قرار دارد، عملی درست و بجاست، اگرچه مخاطب، راز آن را در نمی‌یابد. مولانا در پایان قصه، به توصیف مرتبه‌ی انسان کامل می‌پردازد که چون به مقام فناء فی الله رسیده است و مظهر و تجلی‌گاه صفات خداوندی است، دست او در کارها دست خداست و اگر کاری انجام می‌دهد، به اراده‌ی خداوند است و وجه نفسانی ندارد.

آن که از حق یابد او وحی و جواب      هرچه فرماید بود عین صواب  
آن که جان بخشد، اگر بکشد رواست      نایب است و دست او دست خداست  
(همان: ۲۲۷-۲۲۶)

بینامتنیت این قصه با داستان قرآنی خضر و موسی (ع)، تأکیدی دیگر بر بی اعتبار دانستن

سبب‌های ظاهری و غلبه‌ی اراده‌ی الهی بر اراده‌ی انسانی و نظام علت و معلولی است. یکی از مضمون‌های فرعی، اما بنیادین که در ارتباط با مضمون اصلی این قصه مطرح می‌شود، ضرورت پیروی از ولی و انسان کامل، بدون نگاهی ظاهری و قیاس‌گراست. چنین پیروی بی‌چند و چونی تنها با نیروی عشق امکان‌پذیر است. با توجه به این نکته است که ضرورت بحث «عشق» در نی‌نامه و مقدمه‌ی این داستان آشکار می‌شود. رها شدن از قیاس که خود یکی از جلوه‌های نظام علی و معلولی است و تسلیم اراده‌ی پیر شدن، تنها با عشق امکان‌پذیر می‌گردد:

جمله معشوق است و عاشق پرده‌ای      زنده معشوق است و عاشق مرده‌ای  
چون نباشد عشق را پروای او      او چو مرغی ماند بی پر، وای او  
(همان: ۳۱-۳۰)

مولانا در قصه‌ی «پادشاه و کنیزک» به تفصیل درباره‌ی سرّ عشق، سخن می‌گوید و آن را پدیده‌ای می‌داند که قابل تعریف نیست و مقام انسان در برابر آن، تنها حیرت است:

هرچه گویم عشق را شرح و بیان      چون به عشق آیم، خجل باشم از آن  
گرچه تفسیر زبان روشنگر است      لیک عشق بی‌زبان روشن‌تر است  
چون قلم اندر نوشتن می‌شتافت      چون به عشق آمد قلم بر خود شکافت  
عقل در شرحش چو خرد در گل‌بخفت      شرح عشق و عاشقی هم عشق گفت  
(همان: ۱۱۵-۱۱۲)

در پایان این قصه، مولانا به طریق رمز، بار دیگر ضرورت داشتن عشق را در پیروی از انسان کامل یادآور می‌شود و عشق را همچون پری برای پرواز آدمی در عوالم روحانی می‌داند:

وهم موسی با همه نور و هنر      شد از آن محجوب، تو بی پر میر  
(همان: ۲۳۸)

این پر همان عشق است که با کمک آن انسان می‌تواند از وسواس عقل قیاس‌گرا برهد و به مرتبه‌ی ایمان برسد. مولانا بار دیگر در پایان قصه، با بیان مرتبه‌ی انسان کامل، بر مضمون خرق سبب و بی‌اعتباری نظام اسباب تأکید می‌کند؛ زیرا دلیل غیر منطقی دانستن عمل طبیب روحانی را مقایسه‌ی آن با عمل کسانی می‌داند که هر چیزی را مرهون سببی می‌شمارند و از این رو بر کار حکیم الهی ایراد می‌گیرند:

نه پی اومید بود و نه ز بیم  
تا نیامد امر و الهام اله  
سرّ آن را درنیابد عام خلق  
هر چه فرماید بود عین صواب  
نایب است و دست او دست خداست  
(همان: ۲۲۷-۲۲۳)

کشتن آن مرد بر دست حکیم  
او نکشتش از برای طبع شاه  
آن پسر را کیش خضر ببرید حلق  
آن که از حق یابد او وحی و جواب  
آن که جان بخشد اگر بکشد رواست

نه پی اومید بود و نه ز بیم  
تا نیامد امر و الهام اله  
سرّ آن را درنیابد عام خلق  
هر چه فرماید بود عین صواب  
نایب است و دست او دست خداست  
(همان: ۲۲۷-۲۲۳)

کشتن آن مرد بر دست حکیم  
او نکشتش از برای طبع شاه  
آن پسر را کیش خضر ببرید حلق  
آن که از حق یابد او وحی و جواب  
آن که جان بخشد اگر بکشد رواست

مضمون سبب‌سوزی و بی اعتبار دانستن نظام سبب، با مفهوم حیرت و معرفت که یکی از پایه‌های اندیشگانی مثنوی است، ارتباط می‌یابد. آنچه طبیب الهی در این داستان انجام می‌دهد، مایه‌ی حیرت دیگران است؛ زیرا عمل او را بر خلاف نظام علیت می‌پندارند و آن را با اعمال انسان‌های عادی می‌سنجند. از نظر مولوی، آنچه موجب معرفت می‌شود، حیرت است. حیرت خود سبب‌سوز است و از نظام علی و معلولی پیروی نمی‌کند. اعتماد به سبب و در پیچیدن در علیت، موجب از بین رفتن حیرت می‌شود و نتیجه‌ی آن دست نیافتن به معرفت است:

حیرت تو ره دهد در حضرتت  
(دفتر پنجم: ۷۹۵)

از سبب‌دانی شود کم حیرت

در جایی دیگر، مولانا اساس و کار دین را حیرت می‌داند و دلیل گمراهی انسان‌ها و روی برتافتن آن‌ها را از دین، در نتیجه‌ی عدم درک این مسئله می‌پندارد:

جز که حیرانی نباشد کار دین  
(دفتر اول: ۳۱۲)

گه چنین بنماید و گه ضدّ این

افعال خداوند چون بر اساس نظام علّیت و اسباب دنیوی نیست، برای آدمی ایجاد حیرت می‌کند و تنها با نیروی عشق می‌توان آن را درک کرد.

عین آن زهراب را شربت کند	عین آن تخییل را حکمت کند
مهدها رویاند از اسباب کین	آن گمان‌انگیز را سازد یقین
ایمنی روح سازد بیم را	پرورد در آتش ابراهیم را
در خیالاتش چو سوسفطاییم	از سبب سوزیش من سودایی‌ام

(همان: ۵۴۸-۵۴۵)

آفرینش جهان ماده بر اساس اضداد، در عین هماهنگی و تعادل، جلوه‌ای دیگر از خرق سبب و ایجاد حیرت است:

رنگ با بی رنگ چون در جنگ خاست؟	این عجب کاین رنگ از بی رنگ خاست
آب با روغن چرا ضد گشته‌اند؟	چون که روغن را ز آب اسرشته‌اند
هر دو در جنگند و اندر ماجرا؟	چون گل از خار است و خار از گل چرا

(همان: ۲۴۷۲-۲۴۷۰)

حکایت‌های زیادی در مثنوی، بیانگر خرق سبب‌های ظاهری و ایجاد حیرت معرفت شناختی در مسیر سلوک است و این موضوع یکی از موضوعات بنیادین مثنوی به شمار می‌آید.

با توجه به آنچه بیان شد، عمل طبیب روحانی در کشتن زرگر، اعتراض بر ظاهرگرایی و قیاس‌ورزی و تقویت حیرت معرفت‌شناسانه و بی اعتبار شمردن سبب‌های ظاهری است. مولانا در انتهای قصه با مطرح کردن بحث قیاس و ادامه‌ی آن در حکایت «طوطی و بقال» بر نفی ظاهرگرایی و قیاس تأکید می‌کند:

نیم جان بستاند و صد جان دهد	آنچه در وهمت نیاید آن دهد
تو قیاس از خویش می‌گیری ولیک	دور دور افتاده‌ای بنگر تو نیک

(همان، دفتر اول: ۲۴۷-۲۴۶)

قیاس مبتنی بر نظام علّیت و اعتبار بخشی به اسباب است، زیرا در قیاس منطقی دو مقدمه وجود دارد و نتیجه تنها در صورت وجود این دو مقدمه حاصل می‌شود؛ به عبارتی

دیگر، این دو مقدمه (صغری و کبری) سبب حصول نتیجه هستند. از این رو مبحث قیاس نیز که مضمون اصلی قصه‌ی طوطی و بقال است، در پیوند معنایی با مضمون قصه‌ی «پادشاه و کنیزک» قرار می‌گیرد.

### ۳- نتیجه‌گیری

یکی از قصه‌های مشهور مثنوی که محمل تفسیرها و تأویل‌های متعددی قرار گرفته، قصه‌ی «پادشاه و کنیزک» است. درباره‌ی این قصه دو دیدگاه وجود دارد. برخی از مثنوی پژوهان چون استاد فروزانفر و شفیعی کدکنی رمزی بودن این قصه را رد کرده و آن را تنها داستانی تمثیلی برای بیان برخی مفاهیم و مباحث عمیق عرفانی مولانا دانسته‌اند. برخی دیگر بویژه پژوهندگان معاصر، این قصه را قصه‌ای رمزی و نمادین تصویر کرده و در پی تفسیر و شرح نمادهای آن برآمده‌اند و هر کدام نیز به گونه‌ای شخصیت‌های این داستان (پادشاه، کنیزک، طبیب روحانی و زرگر) را تأویل کرده‌اند. اغلب این تأویل‌ها به دلیل در نظر نگرفتن نظام اندیشگانی مولانا و ساختار معنایی - زیبایی‌شناختی مثنوی، نتوانسته‌اند مضمون اصلی این قصه را دریافت و استخراج نمایند. مثنوی به دلیل داشتن ساختاری به ظاهر گسسته، دارای انسجامی دایره‌ای است به گونه‌ای که در هر داستان یک مضمون اصلی و کلیدی و چند مضمون فرعی وجود دارد که در خدمت آن مضمون اصلی قرار دارند. تفسیر هر قصه در گرو کشف ارتباط معنایی میان موضوعات فرعی و مضمون اصلی آن است. گاه دریافت معنای یک قصه با رجوع به قصه‌های دیگر دفترهای مثنوی امکان‌پذیر است که در این مورد با نوعی شیوه‌ی تفسیر متن با متن روبه‌رو هستیم. مولوی خود نخستین مفسر متن مثنوی است؛ به گونه‌ای که گاه تفسیر یک قصه را در خلال یا پایان آن قصه تفسیر می‌کند و گاه در قصه‌های دیگر یا دیگر دفترها به تأویل و تفسیر آن قصه می‌پردازد. در این پژوهش با استفاده از الگوی تفسیری جامع‌نگر که تمام عناصر زبانی و زیبایی‌شناختی یک متن را در خدمت تفسیر آن به کار می‌گیرد. قصه‌ی «پادشاه و کنیزک» را با کشف مضمون اصلی آن تفسیر کرده‌ایم. مضمون اصلی این قصه، مفهوم سبب‌سازی و سبب‌سوزی خداوند است؛ بدین معنی که اگرچه قضای الهی این عالم را بر اساس نظام سبب و اسبابی بنا گذاشته، اما اراده‌ی خداوند برتر از این نظام اسباب است و هر گاه که بخواهد می‌تواند این نظام مبتنی بر علیت را خرق کرده و تمام قیاس‌های بشری را که بر اساس این نظام شکل گرفته است، درهم بریزد. مولوی خود در دفتر ششم در قصه‌ی «دژ هوش‌ربا» (قلعه‌ی ذات‌الصور) این قصه را تفسیر کرده و مضمون اصلی آن را همان بحث سبب‌سازی و سبب‌سوزی خداوند دانسته که اغلب مردم از آن غافلند. مولوی مضمون داستان «شاه و کنیزک» را در دفتر اول

با مضمون قصه‌ی «دژ هوش‌ریا» در دفتر ششم پیوند داده و با این کار آغاز و پایان مثنوی را به هم پیوند داده است. این ساختار زیبایی‌شناختی متناسب با دایره‌ی وجودشناختی و معرفت‌شناختی نظام عرفانی است که تمام سیر کمال انسان را در این قوس نزول و صعود خلاصه کرده است. با این تفسیر به قول مولانا آغاز و پایان مثنوی تنها بیان یک حرف در شکل‌های مختلف است. این ساختار مثنوی با تئوری عرفانی وحدت وجود که کل هستی یک چیز و یک حقیقت است و دیگر چیزها تجلی و سایه‌های آن حقیقت هستند، همسویی دارد. تفسیر درست مثنوی با توجه به این ساختار معنایی - زیبایی‌شناختی امکان‌پذیر است.

### پی‌نوشت:

- ۱- ارجاع به مقاله نقد تأویل‌های داستان پادشاه و کنیزک، دکتر حاجی آقا بابایی
- ۲- در باب مضمون سبب‌سازی و سبب‌سوزی و بحث قیاس رک به: حکایت‌های آتش کردن پادشاه جهود و بت نهادن پهلوی آتش (دفتر اول)؛ قصه‌ی هدهد و سلیمان در بیان آن که چون قضا آید، چشم‌های روشن بسته شود. (دفتر اول)؛ داستان پیرچنگی؛ در معنی آنچه ولی کند مرید را نشاید گستاخی کردن و همان فعل کردن (دفتر اول)؛ تشبیه بند و دام قضا به صورت پنهان، به اثر پیدا (دفتر سوم)؛ کرامات شیخ اقطع (دفتر سوم).

### منابع

- ۱- احمدی، بابک. (۱۳۸۵). **ساختار و تأویل متن**. چاپ هشتم. تهران: مرکز.
- ۲- بلخی، مولانا جلال‌الدین. (۱۳۸۳). **مثنوی معنوی**. چاپ دوم. تهران: مجیر.
- ۳- پورنامداریان، تقی. (۱۳۹۲). **در سایه‌ی آفتاب**. چاپ چهارم. تهران: نشر سخن.
- ۴- جف‌ملپاس و نیکولاس دیوی. (۱۳۹۴). **گادامر و زیبایی‌شناسی او (دانش‌نامه‌ی استنفورد)**. ترجمه‌ی وحید غلامی‌پور فرد. چاپ اول. تهران: ققنوس.
- ۵- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۶). **سرّ نی**. جلد اول. چاپ یازدهم. تهران: علمی.
- ۶- فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۸۶). **شرح مثنوی شریف**. جزء نخستین و دوم از دفتر اول. چاپ دوازدهم. تهران: علمی.
- ۷- قائمی‌نیا، علیرضا. (۱۳۹۳). **بیولوژی نص**، نشانه‌شناسی و تفسیر قرآن. چاپ دوم: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه‌ی اسلامی.
- ۸- واعظ، بتول؛ محمدرضا حاجی آقابابایی. (۱۳۹۶). «الگوی پرسش‌محور در تفسیر و تحلیل شعر». متن‌پژوهی ادبی. شماره ۷۱. سال ۲۱: ۷۷-۴۷.
- ۹- وایسنهایمر، جوئل. (۱۳۸۱). **هرمنوتیک فلسفی و نظریه‌ی ادبی**، ترجمه‌ی



دو فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات  
فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا  
س ۱۰، ش ۱ (پیاپی ۲۰)، بهار و تابستان ۱۳۹۸

## بررسی معانی واژه‌ی «بازی» در شاهنامه فردوسی

بهمن علامی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد شهرکرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران

### چکیده

پرداختن به معانی لغات و کلمات از مهم‌ترین بخش‌های درک و دریافت متن است. این زمینه در نزد قدما و دانشمندان جدید از اهمیت زیادی برخوردار بوده؛ به‌طوری که دانشی با عنوان «فقه‌اللغه» یا فیلولوژی در این زمینه ایجاد شده است. متون کهن گنجینه‌ی ارزشمندی از واژگان و معانی آنهاست. در این میان، شاهنامه با توجه به قدمت آن، بهره‌گیری از منابعی قدیم‌تر و حجم زیاد آن منبعی بسیار نفیس برای موضوع لغت‌شناسی محسوب می‌شود. در این مقاله به بررسی معانی مختلف واژه‌ی مشهور و متداول «بازی» در شاهنامه فردوسی پرداخته می‌شود. در این راستا، ابتدا شواهد شعری و ابیات استخراج و سپس دسته‌بندی شد. نتایج بررسی نشان داد که فردوسی واژه «بازی» را به چهار معنای: نیرنگ و فریب؛ سهل انگاشتن و به‌شوخی گرفتن؛ پوچی و بازیچگی؛ و بازی و سرگرمی آورده است. معنای اخیر خود شامل دو نوع بازی و سرگرمی کودکان و بازی بزرگسالان می‌شود که دارای دو کارکرد متفاوت هستند.

واژگان کلیدی: شاهنامه، فردوسی، «بازی»، لغت‌شناسی

---

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۱۱/۲۷

Email: Bahmanallami65@gmail.com

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۴/۲



## ۱- مقدمه

شاهنامه فردوسی از ارزشمندترین کتب زبان فارسی است که هر ایرانی علاقه‌مند به فرهنگ و سنت‌های دیرینه را مجذوب خویش کرده است. این کتاب سترگ، علاوه بر اینکه سند فرهنگ و هویت ماست و در احیای پیشینه فرهنگی و غرور ملی ایرانیان جایگاه بی‌بدیلی دارد، از حیث تحقیقات ادبی نیز جایگاهی ممتاز دارد. در اهمیت شاهنامه و فردوسی همین بس که در جشنی که در سال ۱۳۵۵ به مناسبت هزارمین سال سرایش شاهنامه با حضور خاورشناسان بنام و ادیبان سرشناس ایرانی برگزار شد، فردوسی به‌عنوان سومین ادیب برتر تاریخ جهان (پس از هومر و شکسپیر) برگزیده شد (ریاحی، ۱۳۸۹: ۴۵). یکی از مهم‌ترین جنبه‌های تحقیقی در شاهنامه، موضوع لغت‌شناسی و پرداختن به ساختار و معنای واژگان است. در طول تاریخ معاصر عده زیادی از دانشمندان بزرگ ادبیات درباره ضبط‌های کلمات و معانی آنها بحث‌های درازدانی را انجام داده‌اند و این موضوع هنوز هم ادامه دارد. ناگفته نماند که در ادیبان سنتی ایران از گذشته تا به امروز اعتقاد راسخ دارند که نخستین و مهم‌ترین گام برای فهم یک متن کهن آشنایی با معنای صحیح لغات و البته تسلط بر گرامر آن متن است. این دانش نیز مانند دیگر دانش‌های ادبی ریشه در علوم قرآنی دارد. دانشی که در قدیم با عنوان فقه‌اللغه ایجاد شد و نیز بحث‌هایی که درباره وجوه و نظائر در میان مفسرین و متوغلین قرآن شکل گرفت، ادیبان را (که خود ابتدا علوم قرآنی می‌آموختند) را بدین سوی رهنمون کرد تا درباره ثبت و ضبط شکل کلمات و معانی و مختلف هر کلمه به بحث و بررسی بپردازند. بدین ترتیب، ذهن دانشمندان مسلمان نسبت به کشف معانی مختلف کلمات یا تأمل درباره آنان خوگر شده بود و این روند همچنان در میان دانشمندان ادبیات با قدرت ادامه دارد. البته این روند در غرب نیز وجود داشته و دارد. به هر حال، ادیبان و زبان‌شناسان و لغوین هر ملت و تمدنی علاقه دارند که درباره گذشته‌ی واژگان و سیر تطور آنها به تحقیق بپردازند و از این رو، دانش‌هایی مانند فیلولوژی و ترمینولوژی در غرب (ظاهراً آنها نیز با تأمل در متون مقدس خود به این بحث متمایل شدند) شکل گرفت. در این مقاله سعی می‌شود تا به معانی مختلف کلمه «بازی» در یکی از مهم‌ترین متون ادبیات ایران پرداخته شود. کتاب عظیم شاهنامه که در چاپ‌های مختلف معتبر و نامعتبر سی تا شصت‌هزار بیت دارد، گنجینه بزرگی از واژگان پارسی را تشکیل می‌دهد و از حیث مطالعات لغوی بسیار اهمیت دارد. با توجه به فیش‌های استخراج‌شده درباره واژه‌ی مزبور، می‌توان گفت که فردوسی کلمه «بازی» را در معانی متنوعی به کار برده است. در ادامه با تفصیل به این موضوع پرداخته می‌شود.

### ۱-۱- هدف تحقیق

هدف از این پژوهش پرداختن به معنایی یکی از واژگان مهم زبان فارسی در شاهنامه فردوسی است. واژه «بازی» و مصدر «باختن» که از روی آن ساخته شده است، دارای بسامد بالایی در زبان فارسی است. معمولاً امروزه به معنایی متنوع این کلمه در قدیم توجه نمی‌شود. این غفلت در هنگام مطالعه‌ی متنی کهن همچون شاهنامه موجب درک نادرست مخاطب از متن می‌شود. بنابراین در مقاله حاضر نویسنده سعی دارد که با شناساندن کاربردهای معنایی مختلف «بازی» در شاهنامه، تنوع معنایی این کلمه و توجه مخاطب به این تنوع را یادآور شود.

### ۱-۲- روش تحقیق

این مقاله از نوع کتابخانه‌ای و اسنادی است و با رویکرد تحلیلی-توصیفی نوشته شده است. ابتدا شواهد شعری از واژه «بازی» و «باختن» در شاهنامه جمع‌آوری شد. سپس به هر یک از معنایی بازی در بخشی جداگانه پرداخته می‌شود. سعی نویسنده بر آن است که برای هر قسم معنایی، شواهدی از متون هم‌روزگار شاهنامه یا دیگر متون متقدم بیاورد. البته مقاله مقدمه‌ای مجمل درباره دانش لغت‌شناسی، معنایی و «نظائر» کلمات و نیز ریشه و گستره معنایی واژه «بازی» خواهد داشت.

### ۲-۳- پیشینه تحقیق

به رغم پژوهش‌های بسیار زیادی که درباره شاهنامه و لغات آن صورت گرفته، تاکنون هیچ‌گونه تحقیقی در باب معنایی کلمه «بازی» در حماسه ملی انجام نشده است. صرفاً علی‌رواقی در ضمن مقاله‌ای با نام «باز هم شاهنامه را چگونه باید خواند» (نامه انجمن، ۱۳۸۳، ش ۱۳)، هنگام بحث از ترکیب «دین خرم» در شاهنامه، دوسه صفحه‌ای را به معنایی واژه «بازی» در شاهنامه و متون دیگر اختصاص داده است. طرفه آنکه، اساساً هیچ پژوهش مستقل و جامعی درباره معنایی این واژه در زبان و ادب فارسی وجود ندارد و مقاله پیش‌روی نخستین مطالعه در این باره است. نبود سابقه پژوهش درباره این واژه مهم البته عجیب است و نشان می‌دهد که علی‌رغم مطالعات فراوان واژه‌شناسی، چه‌اندازه تحقیق نکرده در این زمینه وجود دارد.

### ۲- بحث و بررسی

متأسفانه زبان فارسی از نداشتن یک فرهنگ تاریخی که کلمات و معنایی آن را براساس سیر تاریخی ذکر و مرتب کرده باشد، رنج می‌برد. (البته اخیراً طرح بزرگی با نام «پیکره زبان فارسی» از سوی فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی ارائه شده است. در این طرح، شواهد هر

واژه در متون مختلف جمع‌آوری شده است. برخلاف اعلام قبلی فرهنگستان، افسوس که این طرح به صورت آنلاین و رایگان در سایت فرهنگستان قرار نگرفت و دسترسی به آن، امروزه جزء امور محال شده است). لذا در عموم فرهنگ‌های لغت، بی‌توجه به ترتیب قدمت و حدوث معنا برای یک کلمه، صرفاً به معانی مستعمل آن واژه در زبان فارسی پرداخته شده است. فی‌المثل در لغت‌نامه دهخدا که هنوز جامع‌ترین فرهنگ لغت فارسی به فارسی است، سه معنا قید شده است: «هر کار که مایه سرگرمی باشد. رفتار کودکانه و غیر جدی برای سرگرمی. کار تفریحی. لعب؛ مزاح؛ و سهل انگاشتن و به شوخی گرفتن» (لغت‌نامه، ذیل «بازی»). کلمه «بازی» معانی دیگری نیز دارد مانند نیرنگ، ورزش، ملاعبه با زنان، اعتیاد به رفتار یا حیوانی (مثل کفتربازی و ماشین‌بازی). از اسم «بازی» فعل‌های «بازی کردن» و «باختن» نیز در زبان فارسی ساخته شده است. باختن گاهی به صورت فعل ساده می‌آید و به معنای شکست خوردن و مغلوب شدن در مسابقه و بازی است. اما در متون کهن در موارد زیادی به صورت ترکیبی و در قالب یک فعل مرکب آمده است. جان‌باختن، سرباختن، خرقه‌باختن، نردباختن و ... از جمله‌ی این افعال پرشمار هستند.

## ۲-۱- «بازی» در شاهنامه

براساس یادداشت‌های ما از شاهنامه و تأیید نرم‌افزارهای واژه‌یابی مانند «درج» و «گنجور»، واژه «بازی» ۶۳ بار در شاهنامه فردوسی آمده است. البته فریتز ولف در کتاب مشهور «فرهنگ شاهنامه»، تعداد دفعات تکرار این کلمه را ۹۲ بار دانسته است. (ولف، ۱۳۷۷: ۱۰۸) در دقت علمی ولف کمتر می‌توان شک کرد اما اختلاف دو عدد از آنجا ناشی می‌شود که ولف کلمات مرکبی را که «بازی» به‌عنوان بخش دوم آنها به کار رفته را نیز در شمار آورده است که این کلمات در تحقیق ما نمی‌گنجد. بخشی از دفعات تکرار این کلمه مربوط به داستان گو و طلخند می‌شود. در ضمن وقایع پادشاهی نوشین‌روان در شاهنامه، سخن از داستان دوشهزاده هندی به نام‌های یادشده می‌شود. گو بر اثر زیاده‌خواهی و طمع در پادشاهی برادرش را می‌کشد. سپس پشیمان می‌شود که چگونه خیر مرگ او را به مادرش بدهد. او تخت شطرنجی می‌چیند و با شیشه‌سازی نبرد خود با برادر، موضوع را به اطلاع همگان می‌رساند. این داستان در منابع قدیم‌تر از شاهنامه نیز آمده است.

در شاهنامه فردوسی بازی به چندین معنا آمده است که در ادامه برای هر معنا بخش جداگانه‌ای خواهد آمد:

### الف) سرگرمی و ورزش

بخش بزرگی از بسامد کلمات شاهنامه به این قسم معنایی اختصاص دارد. چنانکه از ۶۳ بار تکرار این واژه، ۳۵ بار مربوط به ورزش و سرگرمی است. موضوع بازی و نشاط حاصل از آن، علاوه بر آنکه از بدیهیات زندگی انسانی است، در شریعت نیز مستحسن دانسته شده؛ چنانکه درباره پیامبر اسلام (ص) آمده است که فرموده‌اند: «به بازی و سرگرمی بپردازید زیرا من دوست ندارم در دین شما سختگیری و خشونت دیده شود» (مجلسی، ۱۳۷۵: ۲۱). گویا اصل کلمه بازی نیز ناظر به معنای سرگرمی و نشاط است. ملک‌الشعراى بهار در این باره می‌نویسد: «کلمه بازی که در اصل پهلوی واژیک است، در متون پهلوی جزء کلمات نامطلوب و لغو چنانکه بعد از اسلام متداول گردیده، نبوده بلکه در ردیف خنیا و در عداد سایر تفریحات عمومی و مجاز استعمال می‌شده است.. در عصر شاهنشاهی ساسانیان هر تفریح و تماشا و صنعتی را که شایان توجه باشد، بازی می‌گفته‌اند» (بهار، ۱۳۱۳، ۶۴۳). بازی احتمالاً هم‌عمر بشر است و انسان غریزاً از ابتدای آفرینش در پی فراهم‌آوردن اسباب نشاط و سرگرمی بوده است؛ چنانکه در کشفیات بسیار کهن جیرفت که قدمتی به درازای شش‌هزار سال دارند، صفحه‌ی بازی‌ای کشف شده (ر.ک: نیوتون، ۱۳۸۶، ۷۸-۸۳) و قریب به یقین، اسباب دیگری نیز برای بازی در کار بوده است. بازی به معنای سرگرمی و نشاط در متون کهن نیز آمده است.

تا شب آنجا نشاط و بازی کرد      عود سازی و عطرسازی کرد

(نظامی، ۱۳۸۹: ۱۴۸)

قشیری نیز می‌نویسد: «ابراهیم اطروش گوید بی‌غداد نزدیک معروف کرخی نشسته بودم. به دجله قومی جوانان بگذشتند به زورقی و دف همی زدند و شراب همی خوردند و بازی همی کردند. معروف را گفتند کی نبینی آشکارا معصیت همی کنند. دعا کن بر ایشان. دست برداشت که یا رب چنانکه ایشان [را] در دنیا شاد کرده، ایشان را در آخرت شادی ده» (قشیری، ۱۳۷۴: ۲۰۶). چنانکه رواقی متذکر شده، این کلمه به معنای نشاط و سرگرمی در شاهنامه نیز آمده است (رواقی، ۱۳۸۳: ۲۶-۲۷). البته رواقی به معنای بازی بزرگسالان اشاره کرده است، در حالی که این واژه به همان معنای بازی کودکان هم آمده است. در ادامه باید این توضیح را افزود که بازی و سرگرمی در شاهنامه به دو حالت مطرح شده است؛ بازی‌های کودکانه و بازی‌های پهلوانان و درباریان. حالت نخست امری بدیهی است که هر انسانی بخشی از دوران خردی خویش را با بازی سپری می‌کند. در اوج تراژدی داستان

رستم و سهراب، آنگاه که پسر جوان به دست پدر زخم عمیق برمی‌دارد، به رستم می‌گوید:

بدو گفت کاین بر من از من رسید	زمانه به دست تو دادم کلید
توزین بیگناهی که این کوژپشت	مرا برکشید و به بازی بکشت
به بازی به کوپند همسال من	به خاک اندر آمد چنین یال من

(فردوسی، ۱۳۶۹: ۱۸۸)

اما این بخش ساده‌ی موضوع است. نکته‌ی مهم در بازی‌های بزرگسالان در شاهنامه مستتر است. توضیح اینکه در شاهنامه مکرراً با این مفهوم مواجه می‌شویم که شاهان و پهلوانان به بازی می‌پردازند. در اینجا نیز باید به دو وجه متفاوت نگاه کرد. گاهی این بازی‌ها به معنای بزم و خوشگذرانی محض هستند و بیانگر عیاشی افراد می‌باشند؛ چنانکه فردوسی درباره بهرام گور چنین می‌گوید که او ملک و مملکت را رها کرده، به خوشگذرانی و نشاط و شکار می‌پرداخت و از همه‌ی این مفاهیم با عنوان بازی یاد می‌کند. بهرام گور در آستانه ۳۸ سالگی درمی‌یابد که زمان نشاط تا ۴۰ سالگی است و دو سال دیگر فرصت کامرانی دارد لذا تصمیم می‌گیرد:

همی بزم و بازی کنم تا دو سال	چو لختی شکست اندر آید به یال
شوم پیش یزدان بیوشم پلاس	نباشم ز گفتار او ناسپاس

(همو، ۱۳۸۴: ۶/۶۰۵)

و اینگونه حکومتش سر به زوال می‌گذارد.

اما مهم‌ترین مسئله درباره بازی بزرگسالان این است که این کار در شاهنامه یکی از اذکار رفتاری پهلوانان محسوب می‌شود. در اینجا، بازی در راستای اظهار قدرت بدنی و نشان دادن توانمندی‌های جسمانی پهلوانان است. این موضوعی است که تاکنون کمتر بدان پرداخته شده است. فی‌المثل در داستان سیاوش می‌بینیم که سپاهیان سیاوش در توران با پهلوانان گزیده‌ی تورانی بازی چوگان ترتیب می‌دهند.

سیاوش ز ایوان به میدان گذشت	به بازی همی گرد میدان گذشت
چو گرسیوز آمد بینداخت گوی	سپهبد پس گوی بنهاد روی
چو او گوی در زخم چوگان گرفت	همآورد او خاک میدان گرفت
ز چوگان او گوی شد ناپدید	تو گفتی سپهرش همی برکشید

(همو، ۱۳۶۹: ۲/۳۲۳)

نیز اردشیر در هنگام مرگ اندرزهای فراوانی به اطرافیان می‌دهد. از جمله، می‌گوید:

به روزی که روی شکار آیدت  
چو یوز درنده به کار آیدت  
می و بزم و نخجیر و بیرون شدن  
دو بازی به هم در نباید زدن  
همو، ۱۳۸۴: ۶ / ۳۴۷

دیگر نکته‌ای که در تکمیل این بحث باید افزود، آن است که بازی کردن معمولاً به صورت جمعی انجام می‌شد و نیز همراه با شادخواری و بزم وقوع می‌یافت؛ چنانکه در داستان سیاوش مشاهده شد یا در دو بیت اخیر مندرج است. شادخواری از کارهای پسندیده دین زردشتی بوده است و پیروان این دین غم و غصه را آفریده اهریمن می‌دانستند (بویس، ۱۳۷۴: ۱ / ۵۵) لذا بر شادی و شادمانی و شادخواری تأکید داشتند. (ب) بازیچه و پوچی و بیهودگی نیز از دیگر معانی واژه بازی است که در متون قدیم از جمله شاهنامه راه یافته است. اصولاً این کلمه در حوزه تعلیم و موعظه می‌گنجد و در مواردی بیان شده که شاعر یا نویسنده خواسته که بی‌اعتباری و پوچی و بیهودگی دنیا و مافیها را به مخاطبانش یادآور شود. این مفهوم بر اثر تذکر و تأکید قرآن نزد شاعران مسلمان رواج و به آثار ایشان راه یافته است. خداوند در قرآن کریم می‌فرماید: «اعْلَمُوا أَنَّمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا لَعِبٌ وَ لَهْوٌ» (حدید / ۲۰) یا «وَذَرِ الَّذِينَ اتَّخَذُوا دِينَهُمْ لَعِبًا وَ لَهْوًا وَ عَرَّتْهُمْ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا...» (انعام / ۷۰). در این آیات دنیا به لهو و لعب مانده شده است. حق تعالی گفت: اعْلَمُوا أَنَّمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا لَعِبٌ وَ لَهْوٌ وَ زِينَةٌ وَ تَفَاخُرٌ بَيْنَكُمْ وَ تَكَاثُرٌ فِي الْأَمْوَالِ وَ الْأَوْلَادِ، أَى، بدانید که زندگانی دنیا بازی و مشغولی و آرایش و تفاخر و تکاثر در مالها و فرزندان است. (غزالی، ۱۳۸۶: ۴ / ۵۳۸). همین موضوع در ادبیات فارسی و نیز شاهنامه وارد شده است. شاعران برای اینکه زندگی دنیوی را رد کنند و بر پارسایی و معنویت خویش تأکید نمایند، ادعا می‌کنند که در جهان به لهو و بازی نپرداخته‌اند:

به بازی نبردم جهان را به سر  
که شغلی دگر بود جز خواب و خور  
(نظامی، ۱۳۸۴: ۸۷)

یا:

جهان در چشم دانا هست بازی  
نباشد هیچ بازی را درازی  
(گرگانی، ۱۳۶۹: ۱۳۷)

گاهی این مفهوم با کلمه «بازیچه» می‌آید:

بازیچه شمر گردش این گنبد بازیچ / گر طفل نئی سغبه بازیچه چرایی؟  
(خاقانی، ۱۳۸۲: ۲۳۸)

در شاهنامه گرچه کلمه «بازیچه» نیامده، اما واژه بازی چندین بار به معنای لعب آمده است. حکیم طوس در ابتدای کتاب سترگ خویش و در «گفتار اندر ستایش پیغامبر» زنهار می‌دهد که:

نگر تا نداری به بازی جهان / نه برگردی از نیک پی هم‌رهان  
(فردوسی، ۱۳۶۶: ۱۱ / ۱)

مشهورتر از بیت پیشین، بیتی است که در در بخش «گفتار اندر آفرینش مردم» وجود دارد. در اینجا فردوسی بازیچه‌ی حکیمانه و در جایگاه یک معلم اخلاق و دلسوز جامعه اعلام می‌دارد که:

نخستینت فطرت پسینت شمار / تو مر خویشان را به بازی مدار  
(همان: ۷)

حکیم طوس در این بیت فاش می‌گوید که انسان به‌عنوان آفریده‌ای ارزشمند نباید خویشان را به بازی و لهو و لعب دچار کند و ایام شریف عمر را بدین طریق بگذراند. فردوسی شاعری بسیار خردگرا و دانا و بصیر است و به همین سبب جزء معدود شعرای قدیم است که به «حکیم» بودن موصوف شده است. گریزهای اخلاقی و تعلیمی در پیش و حین و پس داستان‌ها بسیار دلنشین است و بر مخاطب شیرین می‌نماید. با وجود این، فردوسی تنها در همین دو بیت واژه بازی را به معنای لهو و لعب و مترادف مفهوم بیهودگی آورده و حکیم توس صرفاً در این دو بیت به معنای دینی «بازی» و آیات قرآن توجه دارد. (ج) نیرنگ و فریب

یک معنای بسیار متفاوت برای بازی نیز از دیرباز در ادب فارسی وجود داشته و دارد. گاهی این واژه به معنای نیرنگ و فریب و مکر و رنگ و حيله به کار می‌رود. درباره‌ی چرایی وجود چنین معنایی برای این واژه اطلاعاتی وجود ندارد. شاید چون گاهی در بازی‌ها مکر و حيله به کار می‌رفته تا افراد به پیروزی رسند، مجازاً این معنا تولید شده و در طول زمان جزء معنای این واژه قرار گرفته است.

نکته دیگر اینکه «بازی» در این معنا بیشتر از جانب تقدیر صورت می‌گیرد. مسلمانان

متشرع که نمی‌توانستند به خداوند شکایت برند، فلک و آسمان و تقدیر را در این میانه مقصر می‌دانستند تا هم به نوعی عقده‌گشایی و شکایت‌کنند و هم متصف به بی‌ادبی به مقام الوهیت نشوند. چنانکه مثلاً مسعود سعد سلمان در زندان نای می‌گوید:

بستد از من سپهر هرچه بداد      نیک شد با زمانه سربسرم  
(مسعود سعد سلمان، ۱۳۶۲: ۱۸۰)

این مفهوم دیرسال که بازی به معنای فریب است و از جانب فلک صورت می‌گیرد، در متون قدیم تکرار شده است. در خسرو و شیرین، در داستان «دیدن خسرو شیرین را در چشمه»، در وصف پادشاه ایران آمده است:

حسابی برگرفت از روی تدبیر      نبود آگه ز بازی‌های تقدیر  
(نظامی، ۱۳۸۹: ۹۲)

این کاربرد معنایی برای واژه «بازی» در شاهنامه نیز به تعداد قابل توجه ۱۸ بار تکرار شده است. فردوسی در داستان کاموس کشانی می‌گوید:

که تا چون نماید به ما چرخ مهر      چه بازی کند پیر گشته سپهر  
(فردوسی، ۱۳۷۱: ۱۹۱)

نیز حکیم توس در ابتدای داستان سام می‌گوید:

نگه کن که مر سام را روزگار      چه بازی نمود ای پسر گوش دار  
(فردوسی، ۱۳۶۶: ۱۶۵)

البته گاهی نیز از بازی و فریب از جانب دشمن صورت می‌گیرد؛ چنانکه در جنگ دوازده‌رخ کهرم و اندریمان، دو سردار تورانی، درباره سربازان ایرانی با هم چنین می‌گویند:

باید فرستاد تا هر که هست      سرانشان به خنجر ببرند پست  
چه بازی کند پاسبان روز جنگ      برین نامداران شود کار تنگ  
(فردوسی، ۱۳۷۳: ۱۹۱)



به هر حال، کید و نیرنگ جزء محاسن جنگجویان محسوب می‌شد و در کارزار امری مستحسن به شمار می‌رفت. بنابراین بعید نیست که سرداری تورانی در پی خنثی کردن نیرنگ‌سازی ایرانیان برمی‌آید.

(د) سهل‌انگاشتن و به‌شوخی گرفتن

گاهی نیز «بازی» به معنای به‌شوخی گرفتن و کوچک‌پنداشتن امری جدی آمده است. شاهنامه به‌عنوان یک متن حماسی بستر اغراق‌ها و کارهای محال و ناشدنی از سوی پهلوانان است. در اینجا رفتارهای محیرالعقولی مشاهده می‌شود. در ضمن این رفتارها شاهد رجزخوانی‌ها و تبادل سخنان درشت از سوی خصمان علیه یکدیگر هستیم. حماسه‌ای بدین شکوه‌مندی جایگاه مسخرگان و مسخرگی نیست و سخنان جدی از جانب شاعر یا گردان بیان می‌شود. ضمناً چنانکه پیش‌تر گفته شد- فردوسی حکیم است و سخنان حکیمانه و گریزهای اخلاقی و تعلیمی مکرراً در حماسه ملی دیده می‌شود. به این دو علت، فردوسی بارها در شاهنامه برای آنکه مخاطب موضوعی را خوار و بی‌ارزش نپندارد، نهیب برمی‌آورد که نباید آن موضوع را به شوخی گرفت یا سهل‌انگاشت. جالب اینکه گزاره «تو این را به بازی مدار» بارها در متون کهن دیده می‌شود. این نکته نشان می‌دهد که عبارت فوق یک گزاره دستوری رایج در میان قدما بوده است:

نگر تا این سخن بازی نداری      که بازی نیست باشیر شکاری

(گرگانی، ۱۳۶۹: ۵۳)

یا:

این دم از عالم عشق است به بازی مشمر      گربه‌بازی شمیری قیمت خود می‌شکنی

(عطار نیشابوری، ۱۳۶۲: ۱۹۲)

در سطرهای پیشین به «مخاطبان» فردوسی و شاهنامه اشاره شد. البته فردوسی از جانب شخص خود سخن نمی‌گوید بلکه در میانه‌ی روایت قرار می‌گیرد و از زبان پهلوانان و شاهان به موضعی اشاره می‌کند. یک بار، هنگامی که فرستاده‌ی فریدون به یمن می‌رسد تا سه دختر پادشاه آنجا را برای سه پسر فریدون برگزیند، شاه یمن با مشاوران خویش رای می‌زند. در خلال رایزنی، اعلام می‌دارد که رد کردن درخواست فریدون کاری بس دشوار است و نباید به‌سادگی دست به چنین اقدامی زد:

کسی کو بود شهریار زمین      نه بازی‌ست با او سگالید کین  
(فردوسی، ۱۳۶۶: ۹۴)

پیش از نبرد رستم و اسفندیار، پشتون که برادر پهلوان و دانای اسفندیار است، نزد او می‌رود و متذکر می‌شود که:

سوار جهان پور داستان سام      به بازی سر اندر نیارد به دام  
(همان، ۱۳۷۵: ۳۱۰)

نیز بعد از مرگ اسفندیار، فرزند دلاور او بهمن قصد کین خواهی پدر می‌کند. فرامرز، پسر رستم، نزد سپاهیان می‌رود و اعلام می‌دارد که عمویم زواره پس از مرگ اسفندیار چنین موضوعی را پیش‌بینی کرده و به پدرم رستم گفته بود. این بیت‌ها از زبان فرامرز خطاب به سپاهیان ایران گفته می‌شود:

بدان نامداران زبان برگشاد      ز گفت زواره بسی کرد یاد  
که پیش پدرم آن جهان‌دیدمرد      همی گفت و لب‌ها پر از باد سرد  
که بهمن ز ما کین اسفندیار      بخواهد تو این را به بازی مدار  
(همان: ۴۷۴)

مطلب آخر آنکه، بازی در این کاربرد معنایی، علاوه بر همراهی با فعل نفی، به صورت هشدار و زنهار مطرح می‌شود. گوینده‌ی این کلمات همواره به طرف مقابلش هشدار می‌دهد که این موضوع را سرسری نگیرد.

### ۳- نتیجه‌گیری

با توجه به مطالب مندرج باید گفت که فردوسی در شاهنامه فردوسی بارها از واژه «بازی» استفاده کرده است. او این واژه‌ها را در معانی متعددی به کار برده است که به قرار زیر هستند: ۱-۳- نیرنگ و فریب؛ با مطالعه موارد استعمال «بازی» در شاهنامه، این نتیجه حاصل می‌شود که بسامد استفاده از این واژه به معنای فریب و نیرنگ بسیار است. به‌طوری که از ۶۳ مورد استعمال «بازی»، ۱۸ مورد آن به این کاربرد معنایی اختصاص دارد. ۲-۳- سهل‌انگاشتن و به‌شوخی گرفتن؛ در شاهنامه واژه «بازی» ۸ بار به معنای

به‌شوخ‌ی گرفتن و سهل‌انگاشتن آمده است. البته حکیم توس در این کاربرد، کلمه‌ی یادشده را با فعل منفی به کار می‌برد و به مخاطبانش متذکر می‌شود که نباید نکته‌ی مورد اشاره‌ او را سبک و خوار بپندارند. موارد استعمال این معنا همواره از زبان شخصیت‌های روایت‌ها بیان می‌شود. با توجه به موضوع شاهنامه که حماسه و نبرد است و نیز حکمت فردوسی که همیشه در بزنگاه‌های داستان‌ها قصد آگاه‌ساختن و تعلیم مخاطبانش را دارد، این معنا کاملاً قابل درک و بجا است.

۳-۳- پوچی و بازیچگی؛ در این کاربرد معنایی، فردوسی تحت تأثیر مستقیم آموزه‌های اسلامی و مشخصاً آیاتی از قرآن است که بر پوچی دنیا تأکید دارند. جالب آنکه در متن عظیم شاهنامه تنها ۲ بار این کاربرد معنایی مشاهده می‌شود که آن هم در صفحات نخستین حماسه ملی و هنگامی است که حکیم توس به مخاطبانش پند و تعلیم می‌دهد و هنوز وارد مبحث حماسه نشده است.

۳-۴- بازی؛ این بخش شامل دو قسمت است. نخست به بازی کودکان و سرگرمی‌های این گروه اشاره می‌شود. اما قسمت مهم‌تر به بازی‌های شاهان و پهلوانان اشاره دارد. نکته‌ی قسمت اخیر آن است که بازی به‌عنوان بخش از زندگی پهلوانان و جزء هنرهای ایشان محسوب می‌شود. به همین سبب، مکرراً (۳۵ بار) در شاهنامه از بازی به معنای فعالیت ورزشی گردان و گندآوران سخن می‌رود. دیگر نکته‌ی مهم این بخش آن است که بازی با بزم و نشاط همراه است و این دو لازم و ملزوم یکدیگر هستند.

## منابع

- ۱- قرآن کریم
- ۲- ویس، مری. (۱۳۷۴). *تاریخ کیش زرتشت*، ج ۱، ترجمه همایون صنعتی‌زاده، تهران: توس.
- ۳- بهار، محمدتقی. (۱۳۱۳). «*بازی‌های ایرانی*»، تعلیم و تربیت، س ۴، ش ۱۱، صص ۶۴۱-۶۴۷.
- ۴- خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیل. (۱۳۸۲). *دیوان*، به تصحیح ضیاء‌الدین سجادی، تهران: زوار.
- ۵- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۶۲). *لغتنامه*، تهران: دانشگاه تهران.
- ۶- رواقی، علی. (۱۳۸۳). «*باز هم شاهنامه را چگونه باید خواند*»، نامه انجمن، ش ۱۳، صص ۴-۵۳.
- ۷- ریاحی، محمدامین. (۱۳۸۹). هزاره فردوسی، مجموعه مقالات دانشمندان ایران و ایران‌شناسان جهان به مناسبت هزارمین سالروز تولد فردوسی، تهران: دانشگاه تهران.

- ۸- عطار نیشابوری، فریدالدین محمد. (۱۳۶۲). **دیوان**، تصحیح تقی تفضلی، تهران: زوار.
- ۹- غزالی، محمد. (۱۳۸۶). **احیاء علوم دین**، ج ۴، ترجمه مؤیدالدین خوارزمی، تصحیح حسن خدیوچم، تهران: علمی و فرهنگی.
- ۱۰- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۶۶). **شاهنامه**، دفتر ۱، به تصحیح جلال خالقی مطلق، نیویورک: بیبلیوتیکا پرسیکا.
- ۱۱- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۶۹). **شاهنامه**، دفتر ۲، به تصحیح جلال خالقی مطلق، نیویورک و کالیفرنیا: بنیاد میراث ایران.
- ۱۲- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۱). **شاهنامه**، دفتر ۳، به تصحیح جلال خالقی مطلق، نیویورک و کالیفرنیا: بنیاد میراث ایران.
- ۱۳- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۳). **شاهنامه**، دفتر ۴، به تصحیح جلال خالقی مطلق، نیویورک و کالیفرنیا: بنیاد میراث ایران.
- ۱۴- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۵). **شاهنامه**، دفتر ۵، به تصحیح جلال خالقی مطلق، کالیفرنیا: مزدا و بنیاد میراث ایران.
- ۱۵- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۴). **شاهنامه**، دفتر ۶، به تصحیح جلال خالقی مطلق و محمود امیدسالار، نیویورک: بنیاد میراث ایران.
- ۱۶- قشیری، ابوالقاسم. (۱۳۷۴). **رساله قشیریه**، به تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران: علمی و فرهنگی.
- ۱۷- گرگانی، فخرالدین اسعد. (۱۳۶۹). **ویس و رامین**، تصحیح محمد روشن، تهران: صدای معاصر.
- ۱۸- گلی، احمد و مهدی رضانی. (۱۳۹۴). «گونه‌ای از بازی شطرنج در شاهنامه فردوسی و سنجش آن با انواع دیگر»، **آینه میراث**، ش ۵۶، صص ۱۰۱-۱۲۰.
- ۱۹- مجلسی، محمدباقر. (۱۳۷۵). **بحار الانوار**، تهران: بی‌نا.
- ۲۰- مسعود سعد سلمان. (۱۳۶۴). **دیوان**، به تصحیح مهدی نوریان، تهران: کمال.
- ۲۱- نظامی، الیاس. (۱۳۸۴). **شرف‌نامه**، تصحیح حسن وحیددستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.
- ۲۲- نظامی، الیاس. (۱۳۸۹). **هفت‌پیکر**، به تصحیح حسن وحیددستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.
- ۲۳- نظامی، الیاس. (۱۳۸۹). **خسرو و شیرین**، تصحیح حسن وحیددستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.

- ۲۴- نیوتون، جن. (۱۳۸۶). «صفحه‌های بازی در آثار کشف‌شده‌ی جیرفت»، ترجمه‌ی آذین خشنودشریعتی، آینه خیال، ش ۲، صص ۷۸-۸۳.
- ۲۵- ولف، فریتس. (۱۳۷۷). فرهنگ شاهنامه، تهران: اساطیر.

دو فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات  
فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا  
س ۱۰، ش ۱ (پیاپی ۲۰)، بهار و تابستان ۱۳۹۸

## واکاوی و شناخت زبان بلاغی مشترک در بررسی تطبیقی ادبیات کودکان امریکا و ایران

(مطالعه موردی: آثار مارک تواین و هوشنگ مرادی کرمانی)

دکتر محمود فیروزی‌مقدم

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تربت حیدریه، دانشگاه آزاد اسلامی، تربت حیدریه، ایران

### چکیده

ادبیات کودکان امریکا از ادبیات اروپا بهره برده، اما در پی تحولات سیاسی و اجتماعی و در گذر زمان راه خود را یافته است. در نگاهی به این ادبیات انگلیسی‌امریکایی و ادبیات کودکان فارسی زبان ایران از منظر ادبیات تطبیقی می‌توان در سطوح مختلف زبان شناختی، ادبی، هنری، فکری و فرهنگی، مشترکاتی یافت که به موجب آن امکان بررسی و طبقه‌بندی آثار کودکان و در نهایت شناخت ویژگی‌های ادبیات جهانی کودک فراهم می‌شود. این پژوهش به منظور اثبات این فرضیه که ادبیات کودکان جهان شمول است و شاخصه‌های سبکی مشترکی در آثار ادبی کودکان در نقاط مختلف جهان دیده می‌شود، تلاش کرده است تا از طریق بررسی آثار دو نویسنده برجسته از دو حوزه زبانی انگلیسی‌امریکایی و فارسی‌ایرانی به شناخت ویژگی‌های مشترک ادبیات کودکان در دو سرزمین ایران و امریکا پی ببرد. پس با تکیه بر ادبیات تطبیقی کودکان و بر پایه مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی، با روش کتابخانه‌ای و رویکردی تحلیلی توصیفی آثار مارک تواین، نویسنده‌ی امریکایی و هوشنگ مرادی کرمانی از نویسندگان برجسته‌ی ایرانی را در سه سطح زبانی، فکری و ادبی، به صورت اجمالی مورد بررسی قرار گرفته است.

**واژگان کلیدی:** ادبیات تطبیقی کودکان، هوشنگ مرادی کرمانی، مارک تواین، نقد ادبی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۹/۱۲

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۲/۵

Email: firouzimoghaddam@gmail.com

## ۱- مقدمه

قرن بیستم را قرن کودک نام گذاشتند، اما شش دهه گذشت و از دهه هفتم این قرن بود که نقد ادبیات کودک با نظریه گره خورد و از آن پس نقد و نظریه در این حوزه معنایی یکسان یافتند. پژوهش‌های نظری متنوعی با گرایش‌های مختلف ساخت‌گرایانه، روانکاوانه یا جامعه‌شناسانه شکل گرفتند؛ پژوهش‌هایی عالمانه که به تبیین مسائل علمی پرداختند و نقد را در معنای ارزیابی به کار نمی‌بردند و هدفشان تمایز خوب از بد نبود. در همین دهه، نسل جدیدی از نهادها در ادبیات کودکان جهان شکل گرفتند و ادبیات کودکان در رشته‌های دانشگاهی جایگاه محکم‌تری پیدا کرد و امکان انباشت علمی و آکادمیک فراهم گردید و پیوند نقد و نظریه محکم‌تر شد. بیست سال بعد، در دهه نهم قرن بیستم، نهادهای بین‌المللی مهمی در ادبیات کودکان شکل گرفتند و با شهرت پیدا کردن آثار تاریخی پتر هانت (Peter Hunt) و ژاکلین رز (Jacqueline Rose) و انتشار آثاری متأثر از مکاتب انتقادی نظیر کتاب‌های پری نودلمن (Perry Nodelman)، جان استفان (John Stephen)، امر اُ سولیوان (Emer o'sullivan) و ... این دهه به دوره طلایی پژوهش در باره ادبیات کودکان بدل شد. بیشتر آثار کلاسیک این حوزه در دهه ۱۹۹۰ و به خصوص در سال‌های آغازین این دهه نوشته شده‌اند. در این زمان بسیاری از شاخه‌های علوم انسانی و به طور خاص، مطالعات ادبی و فرهنگی اهمیتی ویژه پیدا کرد و رشد رشته‌های انتقادی مطالعات ادبی و فرهنگی، شیوع شیوه‌های نقد پسا استعماری و دیگر نقدهای گفتمانی در ادبیات، مطالعه فرهنگ و جدی شدن مباحثی چون پست‌مدرنیسم، جهانی شدن و چندفرهنگی شدن به سرعت در نقد و نظریه‌های جدید ادبیات کودکان بازتاب یافت و حوزه‌ای به نام ادبیات تطبیقی کودکان نیز جا و جایگاهی پیدا کرد. در ایران شرایط تفاوت داشت و تا همین اواخر نیز با رویکردی روانشناسانه و مبتنی بر آموزه‌های تربیتی به آثار ادبی کودکان و نوجوانان می‌نگریستند. در هر حال با چند دهه تاخیر، جای بسی خرسندی است که نظریه پردازان مختلفی از میان ملت‌های جهان، در باره ادبیات کودکان سخن گفته‌اند و نظریه برخی از این افراد توانسته است در ایران نیز، مبنای نقد، تحلیل، ارزیابی و مطالعات ارزشمند دیگری در این حوزه قرار گیرد.

**۱-۱- پرسش‌ها و فرضیه‌های تحقیق:** این پژوهش تلاش می‌کند به تحلیل و بررسی آثار ادبی کودکان و نوجوانان در ایران و آمریکا بپردازد؛ به این منظور با نگاهی به مکتب‌های شناخته شده ادبیات تطبیقی و بهره‌گیری از منابع علمی و پژوهشی مرتبط با این موضوع، به بررسی نمونه‌هایی از آثار ادبی کودکان و نوجوانان پرداخته است و می‌کوشد با بررسی سه سطح زبانی، فکری و ادبی، مشترکات آن‌ها را کشف نماید و چگونگی رسیدن به ادبیات جهانی از طریق ادبیات تطبیقی کودکان را مرور کند. می‌خواهیم بدانیم در ادبیات

کودکان انگلیسی- امریکایی و ادبیات کودکان فارسی ایرانی چه ویژگی‌های زبانی، فکری و ادبی مشترکی وجود دارد؟ به این منظور پژوهش حاضر، با بررسی آثار دو نویسنده شناخته شده در ادبیات کودکان به جست و جوی آن است که دریابد آیا در آثار مارک تواین و هوشنگ مرادی کرمانی شاخصه‌های سبکی مشترکی وجود دارد که ما را به یافتن الگویی برای تحلیل و شناخت بهتر آثار ادبی کودکان هدایت کند و باعث کشف یک زبان بلاغی مشترک در ادبیات جهانی کودکان شود؟ ویژگی‌های هر زبان امکانات خاصی در اختیار نویسندگان آن زبان قرار می‌دهد و هر نویسنده‌ای با بهره‌گیری از این امکانات و با تکیه بر توانش زبانی خود به انتقال اندیشه‌اش می‌پردازد؛ به این ترتیب بدیهی است که نویسندگان آشنا با زبان مخاطب می‌توانند بهتر و دقیق‌تر به انتقال اندیشه خود بپردازند و ارتباط بهتری با مخاطب ایجاد نمایند. پژوهش پیش رو بر این فرضیه استوار است که سه سطح زبانی، ادبی و فکری به عنوان لایه‌های سبکی سنتی، ما را در شناخت و تحلیل آثار ادبی کمک می‌کند و برای درک عناصر و اجزای مختلف داستانی، شخصیت‌ها، روابط قهرمان با شخصیت‌های قصه و رازهای مشترک نهفته در داستان‌ها و سایر متون نوشتاری ادبی کمک خواهد کرد. در تحلیل متون مورد مطالعه، ادبیات تطبیقی نیز مورد توجه و استفاده قرار می‌گیرد. ادبیات تطبیقی مکتب فرانسوی به تاریخ ادبیات و تاثیر و تاثر نگاه ویژه‌ای دارد اما مکتب امریکایی خود را محدود نمی‌کند و فراتر از مقایسه دو یا چند اثر با انگیزه‌ی رابطه تاریخی یا تاثیر و تاثر عمل می‌کند. در مکتب امریکایی عناصر مطرح در زیبایی شناسی، ساختار و هر شناسه‌ای که نشان از پیوند مشترکی در آثار ادبی و هنری داشته باشد، مورد توجه قرار می‌گیرد؛ لذا این پژوهش با پشتوانه نظری مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی به کشف رابطه زبانی و فکری همگون در آثار ادبی کودکان امریکایی و کودکان ایرانی می‌پردازد و شاخصه‌های ادبی موجود در آن‌ها را بر اساس این رابطه‌ی مشترک می‌جوید.

**۱-۲- پیشینه و روش پژوهش:** این پژوهش با روش کتابخانه‌ای و رویکردی تحلیلی-

توصیفی و با نگاهی به نظریه‌های شناخته شده ادبیات تطبیقی به بررسی نمونه‌هایی از آثار ادبی کودکان و نوجوانان در ایران و امریکا پرداخته است. تاریخ ادبیات، نقد ادبی و ادبیات تطبیقی در پی هم آمده‌اند تا بررسی آثار ادبی دقیق‌تر و علمی‌تر انجام شود و شناخت تفکرات ملت‌ها و چگونگی رشد و تعالی اندیشه بهتر شناخته شود. در جست و جوی نگارنده برای شناخت و تحلیل تطبیقی آثار مارک تواین و مرادی کرمانی با توجه به معیارهای مطرح سبک شناختی، تحقیق مستقلی مشاهده نشد اما منابع ارزشمندی در باره هر یک از واژگان کلیدی این عنوان پژوهشی وجود دارد. کتاب‌ها و مقالات ارزشمندی در باره‌ی هوشنگ مرادی کرمانی و معرفی آثارش نگاشته شده است. مقالاتی همچون



«بررسی تکنیک‌های طنز و مطایبه در آثار هوشنگ مرادی کرمانی» (سعیدحسام پور و همکاران، مجله علمی پژوهشی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز، سال دوم، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۰: ۶۱)؛ «بررسی قصه‌های مجید هوشنگ مرادی کرمانی از منظر تربیتی و اجتماعی» (لیلا هاشمیان و مه‌سا رجبی همدانی، فصل‌نامه ادب و عرفان، ۱۳۹۰: ۱۱)؛ «تحلیل روانشناختی شخصیت‌های داستانی هوشنگ مرادی کرمانی بر اساس نظریه اریکسون» (رامین محرمی و همکاران، مجله ادب پژوهی، شماره پانزدهم، ۱۳۹۰: ۱۲۱)؛ «تحلیل و بررسی ترجمه نشانه‌های فرهنگی در داستان مهمان مامان از هوشنگ مرادی کرمانی» (مرضیه اظهاری نیک عزم و مینا بلوکات، فصل‌نامه مطالعات زبان و ترجمه، شماره یکم، ۱۳۹۲: ۱۳۳)؛ «بررسی چگونگی تقابل فرهنگ‌ها در ترجمه گفتار تعارف آمیز با تاکید بر ترجمه فرانسوی داستان مهمان مامان از هوشنگ مرادی کرمانی» (فریده علوی و سویل زینالی، فصل‌نامه علمی پژوهشی زبان پژوهی دانشگاه الزهراء، سال ششم، شماره ۱۱، تابستان ۱۳۹۳)؛ در بارهٔ مارک تواین و آثارش نیز به صورت پراکنده مطالبی موجود است، به عنوان نمونه، مقاله «بررسی و تحلیل خشونت در داستان‌های هوشنگ مرادی و مارک تواین» (شهناز نقدی و آسیه ذبیح نیا عمران، مجموعه مقاله‌های دومین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، ۴-۶ شهریور ۱۳۹۴) به نکته‌های اجتماعی، تربیتی و اخلاقی می‌پردازد و مقاله «ارزیابی و مقایسهٔ ترجمه‌های فارسی رمان شاهزاده و گدا اثر مارک تواین بر اساس الگوی گارسس» (ناصر رشیدی، دو فصل‌نامه علمی پژوهشی دانشگاه الزهراء، سال دوم، شماره ۳، پاییز و زمستان ۱۳۸۹: ۵۷) که به ارزش زبانی و اهمیت واژه‌گزینی در متن اشاره می‌کند. در باره دو نویسنده مذکور مقالات و مصاحبه‌های دیگری نیز در مجلات آمده است. همچنین در باره سبک شناسی کتاب گرانمایه «سبک شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها» (محمود فتوحی، انتشارات سخن، تهران، ۱۳۹۱) بسیار راهگشاست. کتاب‌های «درآمدی بر سبک شناسی ساختار» از دکتر محمد تقی غیاثی (انتشارات شعله اندیشه، تهران، ۱۳۶۸) و «کلیات سبک شناسی» از دکتر سیروس شمیسا (انتشارات فردوس، تهران، چاپ دوم، ۱۳۷۳) و مقالات متعددی که در این باره وجود دارد نیز مورد توجه است. کتاب‌های متعددی نیز درباره ادبیات تطبیقی نوشته شده است. غنیمی هلال کتاب «ادبیات تطبیقی» (الادب المقارن) را نوشته که توسط سید مرتضی آیت‌الله‌زاده شیرازی ترجمه شده و توسط انتشارات امیرکبیر در ۶۸۹ صفحه در سال ۱۳۷۳ در تهران به چاپ رسیده است. غنیمی هلال ادبیات تطبیقی را بررسی روابط ادبیات ملی در خارج از مرزهای زبان آن ملت و مطالعه ارتباط تاریخی میان آن‌ها تعریف نموده و پژوهش‌های تطبیقی خود را بر اساس این اصول بنیان نهاده

است. اودر تالیف این کتاب از استادان فرانسوی‌اش اثر پذیرفته است. بنا بر نوشته‌های او ادبیات تطبیقی مکمل تاریخ ادبیات و اساس نوین و استوار نقد ادبی است. برای درک تاریخ ادبیات و نقد نوین ادبی، ادبیات تطبیقی عنصری اساسی است؛ زیرا به کشف ریشه جریان‌های فکری و فنی در ادبیات ملی می‌پردازد. ضرورت روند تکاملی ادبیات ملی تلاقی با ادبیات جهانی است که در تعالی اندیشه‌های انسانی و ملی با یکدیگر همکاری می‌کنند. کتاب «درآمدی بر مطالعات ادبیات تطبیقی» از زیگبرت سالمن پرآور، انتشارات سمت، ترجمه علی رضا انوشیروانی و مصطفی حسینی که در آذرماه ۱۳۹۶ چاپ شده است نیز پشتوانه ارزشمندی در مطالعات ادبی تطبیقی محسوب می‌شود. منابع مختلف لاتین شامل مقالات و کتاب‌های معتبر نیز وجود دارد که در این پژوهش به آن‌ها توجه شده است.

## ۲- بحث و بررسی

نقد، بررسی و تحلیل آثار ادبی به طرق مختلفی صورت می‌گیرد و با شیوه‌های گوناگون نقد، می‌توان به شناخت و درک دقیق تر متون ادبی دست یافت. ادبیات تطبیقی نیز برای نزدیک کردن ساکنان کره خاکی به یکدیگر می‌کوشد با استفاده از انواع نظریه‌ها و مبانی سبک شناسانه به کشف اندیشه‌های مشترک بشری نائل شود. درک معنا و تحلیل کلام پیچیده در ترفندهای مختلف بلاغی و ادبی، نیازمند دانش‌های مختلفی از جمله زبان‌شناسی است. هر اثر ادبی می‌تواند در سطوح مختلف زبانی مورد بررسی قرار گیرد.

### ۲-۱- سطح زبانی:

زبان به عنوان پدیده‌ای ذهنی و پویا شناخته می‌شود که مدام در حال تحول و تکامل است و بررسی آثار ادبی از منظر زبان مبتنی بر مطالعات گسترده و عمیق این آثار خواهد بود. سطح زبانی خود شامل سه لایه آوایی، واژگانی و نحوی است که در ساختار متن می‌توانند نقش عمده ای ایفا کنند و هر یک از این لایه‌ها تعیین کننده سبک غالب نویسنده است؛ به عبارت دیگر با تمرکز بر هر یک از این سه لایه، می‌توان به تفکر غالب نویسنده و سبک او دست یافت. یکی از لایه‌های زبانی که اهمیت بیشتری دارد و می‌تواند مورد بررسی قرار گیرد، لایه نحوی است که نوعی از سبک شناسی را پدید می‌آورد. «در سبک شناسی نحوی، نحوه همنشینی واژگان و نظم ساختار دستوری آنها مورد توجه قرار می‌گیرد. در این نوع سبک شناسی چگونگی قرار گرفتن واژگان در جمله، طول جمله‌ها از منظر بلندی و کوتاهی، ساختمان جمله‌ها به لحاظ ساده یا مرکب بودن، وجه جمله‌ها و زمان دستوری آن‌ها مورد بررسی قرار می‌گیرد به علاوه صدای دستوری از دیگر مواردی است که در شناسایی سبک نحوی متون ادبی و غیرادبی مؤثر است. منظور از این مقوله نحوی

رابطهٔ میان رخداد یا حالت فعل با دیگر شرکت کنندگان در فرایند فعلی (فاعل، مفعول و...) است که رابطه‌ی میان سبک و اندیشه‌ی نویسنده را نشان می‌دهد» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۶۸). با وجود این تلاش شده است با بررسی تطبیقی همه لایه‌های سطح زبانی آثار ادبی کودکان انگلیسی - امریکایی و فارسی زبان ایرانی به برخی مشترکات این آثار دست یافت.

## ۲-۱-۱- ویژگی‌های آوایی

سیروس شمیسا می‌نویسد: «به سطح آوایی می‌توان سطح موسیقایی (Musical) متن نیز گفت، زیرا در این مرحله متن را به لحاظ ابزار موسیقی‌آفرین بررسی می‌کنیم.» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۵۳). به این ترتیب انواع تکرار، به کار بردن انواع جناس‌ها و کلمات هم‌آوا را می‌توان در این سطح بررسی نمود.

وقتی در بررسی آثار ادبی کودکان و نوجوانان دو سرزمین به کاربرد مشترکی در آواها برخورد کنیم می‌توانیم تا حدودی نگرش تطبیق‌گران مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی را بپذیریم و سهم هر ملتی را در ادبیات جهان درک کنیم. کودکان و نوجوانان در هر دوره‌ای توانایی زبانی خاصی دارند و ضرورت دارد آثاری که برای آن‌ها عرضه می‌شود با توانایی آن‌ها تناسب داشته باشد. بنابراین در این پژوهش، به جهت مطالعه موردی آثار مارک تواین و مرادی کرمانی که به گروه سنی نوجوان تعلق دارد، به بررسی و مقایسه آثار نوجوانان ادبیات امریکا و ایران پرداخته شده است. برخی از ویژگی‌های آوایی مشاهده شده عبارتند از:

تکرار واج، تکواژ یا واژه

تکرار عاملی برای ایجاد موسیقی در کلام است. به عنوان نمونه در ماجراهای تام سایر می‌خوانیم:

خوب گرفتمت! چرا خودم فکر گنجه نیفتادم؟ توی گنجه چه کار می‌کردی؟ (تکرار واج «گ» و واژه «گنجه»)

هیچ کار

هیچ کار؟ ها؟ دستاتو نگاه کن! دهنتو نگاه کن! اون چیه به دهنت چسبیده؟ (تکرار واج «ه» و عبارت‌های «هیچ کار»، «نگاه کن»، «دهن») (تواین، ۱۳۸۲: ص ۲)

در متن انگلیسی تام سایر هم می‌توان تکرارهایی که موجب ایجاد موسیقی شده است را دید. تکرار عبارت‌ها و واژه‌های «Get away»، «You are»، «well ; will» و «Go away» یا «I won't» و حتی برخی از صداها که در متن زیر می‌بینید.

Say — if you give me much more of your sass I'll  
'take and bounce a rock off'n your head.'

'Oh, of COURSE you will'

'Well I WILL.'

Well why don't you DO it then? What do you keep'

SAYING you will for? Why don't you DO it? It's

'because you're afraid

'I AIN'T afraid'

'You are'

'I ain't'

'You are'

Another pause, and more eying and sidling around

each other. Presently they were shoulder to shoulder. Tom

:said

'Get away from here'

'Go away yourself'

'I won't'

'I won't either'

So they stood, each with a foot placed at an angle as a

brace, and both shoving with might and main, and

glowering at each other with hate. But neither could get

an advantage. After struggling till both were hot and

flushed, each relaxed his strain with watchful caution, and

Tom said:(Twine, 1879:9)

و در قصه های مجید آمده است:

خودم را به خواب زدم. بی بی آمد تو اتاق، قُر می زد: حیف که خوابی، دلم نمی آد تو خواب بزمنت... حالا چیزی زهرمار کردی یا نه؟

شستش خیردار شده بود که من بیدارم. ولی خودش را زده بود به آن راه... (تکرار واج

«خ» و واژه «خواب») (مرادی کرمانی، ۱۳۸۱: ص ۸۹)

آهنگ کلمات و جمله‌ها به وسیله‌ی واحدهای زبر زنجیری زبان

واحدهای زبر زنجیری زبان یعنی آهنگ، مکث و تکیه تقریباً به گونه‌ای مشابه در

هر دو گروه مورد مطالعه دیده می‌شود. پرسش، تعجب و یا مکث به معنای تاکید و ... به

وسيله‌ی آهنگ کلام، در نمونه‌های زیر گواه این ادعاست. مارک تواین می‌نویسد:  
 There was a slight noise behind her and she turned just in time to seize a small boy  
 by the slack of his roundabout and arrest his flight.  
 “There! I might ‘a’ thought of that closet. What you been doing in there?”  
 “Nothing.”  
 “Nothing! Look at your hands. And look at your mouth. What is that truck?”  
 “I don’t know, aunt”  
 Well, I know. It’s jam—that’s what it is. Forty times I’ve said if you didn’t let that jam”  
 “alone I’d skin you. Hand me that switch  
 The switch hovered in the air—the peril was desperate—  
 “!My! Look behind you, aunt”  
 The old lady whirled round, and snatched her skirts out of danger. The lad fled on the  
 .instant, scrambled up the high board-fence, and disappeared over it.  
 (Twine: 1879: 2 – 3)

در ترجمه فارسی آن پرویز داریوش چنین نوشته است:  
 صدای خفیفی از پشت سر به گوشش خورد و درست به موقع رویش را برگرداند و  
 پسر بچه ای را که می خواست در برود از بند شلوارش گرفت.  
 خوب گرفتمت! چرا خودم فکر گنجه نیفتادم؟ توی گنجه چه کار می کردی؟  
 هیچ کار...!  
 هیچ کار؟ ... ها؟... دستاتو نگاه کن! دهنتو نگاه کن! اون چیه به دهنهت چسبیده؟  
 خاله جون ...! من چه می دونم؟  
 خودم می دونم چیه! مریاست. فهمیدی؟ چل دفعه بهت گفتم اگه بری سر این مرباها  
 پوست از سرت می کنم. نگفتم؟ اون ترکه رو بده به من.  
 ترکه در هوا درنگی کرد. خطر واقعی بود.  
 وای خاله جان... اون جا رو بیا!  
 پیرزن به سرعت پیچید و دامنش را از چنگ خطر خیالی بیرون کشید. پسرک در دم  
 گریخت. از نرده‌ی بلند چوبی خودش را بالا کشید و بالای آن از دیده پنهان شد.  
 خاله جان پولی لحظه‌ای میبھوت به جا موند و بعد آرام به خنده افتاد:  
 وای از دست این بچه! مگه من هیچ وقت چیزی یاد می گیرم؟ (تواین، ۱۳۸۲: ۲)  
 در قصه های مجید نیز آمده است:

انگار کن پسر خودته، کاری کن بدون دوچرخه از اینجا نره.  
و بیست و پنج تومن را گذاشت تو دستش. کارمان شد دنبال آقا رضا دلال رفتن، گله به گله وا می‌ایستاد و حرف می‌زد و معامله جوش می‌داد و از دو طرف معامله پولی می‌گرفت و می‌گذاشت تو جیبش، و ما با دل لرزان و چشم‌های نگران دنبال او و بیست و پنج تومانمان می‌رفتیم. تا این که رضا دلال چشمش به جوانک کوتاه و زردنبو و لاغری افتاد که سرو لباسش غرق گل و گچ بود و به دو چرخه قراضه‌ای تکیه داده بود. جلو رفت و پرسید:  
چرخت رو می‌فروشی؟

بله، آوردم که بفروشم.  
آغ‌رضادلال دوچرخه را گرفت و زیرش و بالاش را نگاه کرد و سبک و سنگینش کرد و گفت:  
چند؟

سی و پنج تومان  
آغ‌رضا، کشیدش کنار و زیر گوشش پچ پچ کرد و به دوچرخه اشاره ای کرد، که نفهمیدیم چه گفت. بعد آمد پیش ما، و بنا کرد به تعریف از دوچرخه و قرص و محکم بودنش و صاف و سالم بودن فروشنده، تا توانست پنج تومن دیگر از جیب بی‌بی بیرون بکشد. بعد، دوچرخه را داد دست من، تا دور میدان دور بزنم و بگردم. رفتم دور زدم و برگشتم، بفهمی نفهمی راضی شدم. (مرادی کرمانی، ۱۳۸۱: ۱۳۸)

## ۲-۱-۲- گزینش واژگانی

توجه به کاربرد لغات در جمله، ساده بودن یا مرکب بودن کلمه‌ها، کاربرد حروف اضافه، «نوع گزینش واژه با توجه به محور جانشینی، وسعت یا قلت واژگان، مترادف، نوع صفت...» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۵۳). و مواردی از این دست در سطح واژگانی بررسی می‌شود. در آثار کودکان و نوجوانان ایران و امریکایی توان کاربردهای مشابهی را دید که برخی از آن‌ها عبارتند از:  
کاربرد کلمات مرتبط با هم و استفاده از مهملات

گاهی نویسنده از کلماتی استفاده می‌کند که با یکدیگر ارتباط معنایی دارند. گاهی نیز از مهملات استفاده می‌کند که بیشتر در زبان گفتاری رایج است کلماتی مانند: چرت و پرت، خرت و پرت، چیز و میز و ... از این طریق هم موسیقی درونی ایجاد می‌کند و هم زبان اثر را به زبان گفتار نزدیک می‌نماید. مثلاً در قصه‌های مجید می‌خوانیم:

دست و بازو، پک و پهلو، کمر، گردن و کت و کولم از زور خستگی خواب رفته بود و مورمور می‌کرد. زانوهایم قوت نداشت. می‌خواستم خودم را به بی‌بی برسانم و بگویم: من رفتم خانه. ولی، سر بی‌بی شلوغ بود و داشت برای عروس کفش پسند می‌کرد. ایستادم تا خلوت شود، که یکهو دیدم طفل و مادرش، از دور دارند می‌آیند. معطل نکردم و از دکان

کفاشی، عین تیر، زدم بیرون. میان جمعیت بازار گم و گور شدم. صدای مادر طفل را از دور شنیدم که داد می زد: مجید، مجید خان.

دو تا پا داشتیم، دو تا دیگه قرض کردم و د، فرار. تو کوچه خلوتی ایستادم و پسته‌هایی که از بچه کش رفته بودم خوردم و نرم نرمک رفتم خانه. (مرادی کرمانی، ۱۳۸۱: ۳-۲۲۲) در ماجراهای هاکلبری فین نیز می‌توانیم این ویژگی را ببینیم. البته ذکر این نکته ضروری است که از نظر زبانی بین انگلیسی و فارسی تفاوت‌هایی وجود دارد و نمی‌توان همه نکته‌های آوایی و واژگانی و نحوی این دو زبان را با معیارهای مشترک مقایسه کرد و از طرفی مترجم آثار ادبی مانند آثار علمی به صورت دقیق و متعهد به تک تک واژگان، ترجمه نمی‌کند و این امری طبیعی است که در ترجمه‌ی آثار ادبی می‌توان دید. در عین حال به جهت اینکه کاربرد واژگان عامیانه و کلماتی که از نظر معنایی به یکدیگر مرتبط هستند را بتوان نشان داد، متن اصلی مارک تواین و ترجمه‌ی آن از نجف دریا بندری که از بهترین ترجمه‌های هاکلبری فین است ذکر می‌شود.

“It was an awful sight of money when it was piled up. Well, Judge Thatcher, he took it and put it out at interest, and it fetched us a dollar a day apiece, all the year round— more than a body could tell what to do with. The Widow Douglas, she took me for her son, and allowed she would civilize me; but it was rough living in the house all the time, considering how dismal regular and decent the widow was in all her ways; and so when I couldn’t stand it no longer I lit it out. I got into my old rags and my sugar-hogshead again, and was free and satisfied. But Tom Sawyer he hunted me up and said he was going to start a band of robbers, and I might join if I would go back to the widow and be respectable. So I went back.”

(Twine, 1884:3)

«وقتی دلارها را یجا کُپه کردند یه عالمه پول بود. اما خوب، قاضی تاجر همه را برداشت داد به نزول، و در تمام سال هر کدام ما روزی یک دلار گیرمان می آمد. آدم نمی دانست با این همه پول چکار باید بکند. بیوه دوگلاس مرا به فرزندى خودش برداشت و گفت که مرا تربیت می‌کند، اما زندگی کردن با او مکافات بود، چون که بیوه بدجوری آبرومند بود و تمام کارهایش نظم و ترتیب داشت. من هم وقتی دیدم دیگر طاقتش را ندارم گذاشتم رفتم. باز همان لباس پاره پوره را پوشیدم و همان کلاه حصیری را گذاشتم سرم و خوش و خرم شدم. اما تام سایر آمد دنبالم، گفت خیال دارم یک دسته دزدها راه بیندازم، تو هم اگر حاضری برگردی پیش بیوه و بچه سر به راه و خوبی باشی می‌توانی بیایی توی دسته دزدها. من هم برگشتم.» (تواین، ۱۳۶۶: ۳۶-۳۵)

در قسمتی دیگر از هاکلبری فین به ترجمه دریابندری آمده است:  
«گفتم: تو مگه همه اش توت و این جور چرت و پرت ها می خوری؟  
گفت: چیز دیگه ای گیرم نمیداد.

جیم! مگه چند وقته تو این جزیره زندگی می کنی؟  
از همون شب بعد از کشته شدن تو  
چی؟ از اون وقت تا حالا؟  
آره والا.

از اون روز تا حالا غیر از چرت و پرت ها چیزی نخوردی؟  
نه والا، هیچی.

پس حالا خیلی گشنته. ها؟

یه خروار غذا رو راحت می خورم. تو چند وقته تو این جزیره ای؟  
از همون شبی که کشته شدم «تو این، ۱۳۶۶: ۸۰»  
کاربرد کلمات عامیانه

به نظر می رسد کاربرد کلمات عامیانه در آثار مرادی کرمانی از آثار مارک تواین بیشتر باشد. مارک تواین در دنیایی زندگی می کند که اغلب مهاجر هستند و سنت ها چندان ریشه دار نیست، به همین جهت، مرادی کرمانی نسبت به مارک تواین، توجه بیشتری به سنت های بومی دارد و واژگان مرتبط با این سنت ها را در آثارش به کار گرفته است؛ اما اگر بخواهیم در باره ادبیات کودکان و نوجوانان در امریکا سخن بگوییم و آن را با ادبیات کودکان ایران مقایسه کنیم شاید نتوان داوری درستی کرد. تنها می توان گفت در آثار هر دو ملت رودرویی با مخاطب و شریک کردن مخاطب در قصه اتفاق می افتد به این معنا که کلام به گفتار نزدیک می شود و به نظر می رسد نویسنده با زبان مخاطب و روبروی او نقل روایت می کند. مثلا در قصه های مجید روایتی از عروسی را نوشته است و صدای ساز و آواز گروه موسیقی یا به قول نویسنده مزغانچی ها را با عبارات مختلف دمبول و دیمبول یا دالامب و دولومب بیان می کند:  
«همین جور که داشتم حلبی رو پر می کردم، یکهو صدای ساز و دهل و دایره و دمبک از تو کوچه آمد. داشتند عروس را گلچین گلچین می آوردند تو. آینه ای گرفته بودند جلوش. دو تا جوون هم با چراغ توری جلو جلو می آمدند. مزغانچی ها خوب می زدند و قشنگ می خواندند: بادا بادا... مبارک بادا...! ان شا الله مبارک بادا... خیلی خوشم آمد. وایستادم به تماشا. جماعت هنگفتی پشت سر عروس بود. زن ها هلله می کردند و بچه ها توی دست و پا وول می خوردند. یاروی گنده ای، دو تا دستمال گرفته بود سر دستهایش و می چرخاند، می رقصید و قر و قنبیل می آمد. زنی با سینی که توش منقل کوچولویی بود جلو جلوی عروس



می رفت. اسفند می ریخت رو منقل ، تو آتیش. اسفندها تق و توق می کردند و صداشون تو صدای دمبول و دیمبول دایره و دمبک گم می شد. رفته بودم تو بحر عروس کشان و دالامب و دولومب مزغانچی ها، نیشم تا بناگوش وا شده بود که یکهو میان هیر و ویر مش اکبر هوار زد: بگیر...، بگیر جلوی یابو رو بچه !

تا آدمم به خودم بجنبم، یابو چهار نعل از جا کند. از بزن و بکوب مزغانچی ها و هلهله جماعت و نور چراغ ها هول کرد و مثل تیر دوید . گاری رو دنبالش کشاند؛ شیر بشکه باز بود. یابو رفت تو حیاط، رو قالی ها و میان صندلی ها ، دوید . آب شر شر از شیر بشکه می ریخت. یابو پاک دیوانه شده بود. از ترس قوتی پیدا کرده بود که نگو؛ عینهو اسب های توی فیلم ها ، دست هاش رو بلند کرد و سر پا ایستاد و شیشه کشید. مش اکبر دلیری کرد ، پرید و دهنه یابو را گرفت. یابو تکانی به سر و گردنش داد و مشتت اکبر را انداخت زمین و در رفت. مات مونده بودم که یابوی زپرتی چه زوری پیدا کرده است . دویدم دنبالش و هش هش کردم و شلنگ انداختم اما به گردش نرسیدم.» (مرادی کرمانی، ۱۳۸۱: ۳۶۰)

در هاکلبری فین نیز کلمات عامیانه و گفتاری دیده می شود:

"The nearer it got to noon that day the thicker and thicker was the wagons and horses in the streets, and more coming all the time. Families fetched their dinners with them from the country, and eat them in the wagons. There was considerable whisky drinking going on, and I seen three fights. By and by somebody sings out: "Here comes old Boggs!

—in from the country for his little old monthly drunk; here he comes, boys!"

All the loafers looked glad; I reckoned they was used to having fun out of Boggs. One of them says:

"Wonder who he's a -gwyne to chaw up this time. If he'd a

-chawed up all the men he's ben a-gwyne to chaw up in the last twenty year he'd have considerable reputation now."

Another one says, "I wisht old Boggs'd threaten me, 'cuz then I'd know I warn't gwyne to die for a thous an' year."

Boggs comes a -tearing along on his horse, whooping and yelling like an Injun, and singing out:

"Cler the track, thar. I'm on the waw -path, and the price uv coffins is a - gwyne to raise."

He was drunk, and weaving about in his saddle; he was over fifty year old, and had a very red face. Everybody yelled at him and laughed at him and sassed him, and he sassed back, and said he'd attend to them and lay them out in their regular turns, but he couldn't wait now because he'd come to town to kill old Colonel Sherburn, and his motto was, "Meat first, and spoon vittles to top off on."

:He see me, and rode up and says

"Whar'd you come f'm, boy? You prepared to die?"

Then he rode on. I was scared, but a man says:

"He don't mean nothing; he's always a - carryin' on like that when he's drunk. He's the best naturedest old fool in Arkansaw —never hurt nobody, drunk nor sober.""

(Twine: 1884: 188 – 9)

ترجمه این قسمت داستان به قلم نجف دریابندری چنین است:  
«آن روز هر چی به ظهر نزدیک تر می شد، می دیدیم گاری واسب هم توی خیابان بیشتر و بیشتر می شود و باز هم هی می آید. خانواده ها از روستاها نهارشان را با خودشان می آوردند و توگاری می خوردند. ویسکی زیادی هم خورده می شد من سه تا دعوا هم دیدم آخرش یک نفر داد زد: بچه ها باگزر اومد. داره از ده میاد عرق ماهیانشو بخوره. همه ی ولگرد ها نیششان باز شد گفتم لابد این ها سر به سر باگزر می گذارند و کیف می کنند یکی از ولگردها گفت:

این دفعه دیگه کیو می خواد لت و پارکنه؟ تو این بیست ساله اگه همه ی آدم هایی رو که خودش می گه راست راستی لت و پار کرده بود، تا حالا کلی اسم در کرده بود. یکی دیگه گفت: خیلی دلم می خواست باگزر می آمد سراغ من. چون می دونم تا هزار سال دیگه اسمم زنده می موند.

باگزر با اسبش از راه رسید و مثل سرخ پوست ها های و هوی کرد و گفت: رد شین! برین کنار من اومدم الان از کشته پشته می سازم. مست بود و روی زمین لنگر برمی داشت، بیشتر از پنجاه سال داشت. صورتش سرخ سرخ بود همه برایش هو کشیدن و خندیدن و لیچار گفتند، او هم لیچارها را پس داد و گفت به موقع اش حساب یکی یکی تان را می رسم، ولی الان وقت ندارم چون آمده ام شهر که سرهنگ شربورن را بکشم و شعار من هم این است اول گوشت دوم یه ملاقه آبگوشت.

مرا که دید جلو آمد و گفت :

تو از کجا آمده ای پسر؟ اشهد تو گفتی؟  
 بعد از اسبش را هی کرد و رفت. من ترسیدم ولی یک نفر گفت:  
 منظوری نداره، همیشه مست که می کنه از این بازیا در میاره؛ از خودش خوش قلب  
 تر، آدم تو مملکت آرکانزا پیدا نمیشه؛ هیچ وقت آزارش به کسی نمی رسه، چه مست  
 باشه چه هوشیار.» (تواین، ۱۳۶۶: ۲۵۷ - ۲۵۶)

### ۲-۱-۳- ویژگی‌های نحوی

در بررسی یک اثر ادبی از نظر نحوی بیشتر به کیفیت جمله توجه می شود و چگونگی  
 استفاده از واژگان، با توجه به محورهای جانشینی و همنشینی مورد مطالعه قرار می گیرد.  
 «باید توجه داشت که نمی توان فهرست دقیق و کاملی از همه‌ی موارد را پیش چشم  
 داشت و در اثر به دنبال یک‌یک آن‌ها گشت. هر اثر به مقتضای طبیعت و نوع خود توجه  
 و دقت مخصوصی را ایجاب می کند.» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۵۶) با وجود این در بررسی  
 تطبیقی سطح نحوی در ادبیات نوجوانان امریکایی و ایرانی می توان موارد زیر را دید.  
 صدای دستوری فعال

در آثار مورد مطالعه ما عموماً صدای دستوری فعال دیده می شود. حتی می‌توانیم این  
 ویژگی سبکی را به اکثر آثار کودکان و نوجوانان در ادبیات انگلیسی- امریکایی و فارسی  
 ایران تعمیم دهیم. «وقتی مبتدا کنش گر باشد یعنی عملی را انجام دهد یا عامل کاری  
 باشد، صدای فعال به وجود می آید، این صدا از آن رو فعال نامیده می شود که عملی  
 از جانب فاعل به عنوان اصلی‌ترین بخش جمله صورت می‌پذیرد و در کلام بسط پیدا  
 می‌کند. متنی که دارای بسامد بالایی از جملات معلوم باشد، صدای فعال دارد.» (فتوحی  
 به نقل از کلیمن، ۱۹۹۱: ۳). مانند جمله‌های زیر در قصه‌های مجید: «بی‌بی نشسته  
 بود و گریه می‌کرد.» (ص ۴۳۵) «ناظم تو خیاط بود و با ترکه کذایی‌اش میان بچه‌ها  
 می‌پلکید.» (ص ۴۳۶) «بی‌بی چادرش را کشید روی صورتش و آبغوره می‌گرفت.» (ص ۴۳۸)  
 «مهمان، کبری خیاط بود. دوست بی‌بی. آمد تو. داشت با بی‌بی حرف می‌زد. تند و تند  
 حرف می‌زد و خبر مهمی را می‌داد.» (ص ۴۴۲). و جمله‌هایی همانند آنچه در قصه‌های  
 مجید وجود دارد در ماجراهای تام سایر نیز می‌بینیم: «کشیش سرش را با چشم‌های  
 گریه آلودش از دستمال بلند کرد و مات و مبهوت به جا ماند.» (ص ۱۵۲) «تشییع جنازه  
 خیلی جالب بود. اعضای حلقه چنان رژه رفتند، مثل آنکه می‌خواستند آن عضو استعفا  
 داده را از زور حسودی بکشند.» (ص ۱۸۶). حتی در اثری همچون غار ارواح از کریستوفر  
 پائولینی که توسط آرمان دیانت مهر ترجمه شده است، می‌خوانیم: «سفیرا روی دشت‌ها  
 پرواز می‌کرد. روی منجنیق‌ها با سرپرست‌های فدایی‌شان، روی انبوه متراکم کمانداران

با پیکان‌هایشان که مانند دسته‌نی‌های سفید در مقابل آنها روی زمین بود.» (ص ۵۵۳)  
استفاده از فعل‌های وصفی

در قصه‌های مجید استفاده از فعل‌های وصفی را مشاهده می‌کنیم و همین اتفاق در ترجمه‌های آثار مارک تواین نیز دیده می‌شود که گویای وجود زبانی خاص در نوشتار قصه‌های مارک تواین به زبان انگلیسی است. زبان انگلیسی امریکایی فخامت و استواری انگلیسی بریتانیا را ندارد و مارک تواین توانسته است با ایجاد زبانی روان و دلچسب، مخاطب را راضی کند. نمونه‌هایی از کاربرد افعال وصفی را در عبارات زیر می‌بینیم.

«بی بی باور کن هیچ اتفاقی نیفتاده.

بی بی لبش را از نی قلیان برداشت. صدای کر کر قلیان وانشت. آرام و با التماس گفت:  
نکنه بلایی سر دایات اومده؟ تو خبر شدی و به من نمی‌گی.  
بگو! راحت کن.

بی بی به جان خودت دایی چیزیش نشده.

:

گفت

تو با این کارات نمی‌دونی چی به روز من میاری. دلم هزار راه می‌ره. فکر و خیال راحت نمی‌کنه!» (مرادی کرمانی، ۱۳۸۱: ۷-۴۵۶)

و در تام سایر با ترجمه پرویز داریوش می‌خوانیم

«خوب دیگه دستشو توی تنه یک درخت پوسیده که آب بارون توش جمع شده بود، فرو کرده.

وسط روز؟

معلومه.

صورتشم به طرف تنه درخت بوده؟

آره. لابد اینجور بوده.

چیزی هم گفته؟

خیال نمی‌کنم چیزی گفته باشه. نمی‌دونم.

آها! اونوقت خیالت رسیده با این با این ترتیب قلابی می‌شه زگیل رو خوب کرد؟

زگی! این که فایده‌ای نداره. باید تک و تنها بری وسط جنگل، یه جایی که بدونی تنه‌ی

درخت آب بارون دار هست. اون وقت درست نصف شب که شد به طرف تنه‌ی درخت

بری و دستتو توی آب فرو کنی و بعد بگی

آب جو، آب جو، آب جو، آش ارزن پر

آب بارون، آب بارون، زگیل‌ها رو بخور.» (تواین، ۱۳۸۲: ۵۹)

فراوانی افعال ماضی ساده

در آثار مورد مطالعه ما، راوی به نقل وقایعی می پردازد که یا برای خودش اتفاق افتاده است و یا برای دوستانش. در حقیقت ما روایت زمانی نه چندان دور را می خوانیم. به همین دلیل با فراوانی افعال ماضی ساده روبرو می شویم. در قصه های مجید می خوانیم: «چند وقت پیش رفتیم خونه خواهرم. از وقتی نشستیم، خواهرم یه دقیقه آروم ننشست. هی رفت تو آشپزخونه، هی رفت تو این اتاق و رفت تو اون اتاق. شربت آورد. چایی آورد. شیرینی آورد. دست آخر هم چادرش رو انداخت سرش و یهو غیب شد. رفت انگور خرید و آورد. دیگه کفرم بالا اومد. گفتم: خواهر ما که نیومدیم اینجا شکمی از عزا درباریم. نخورده شیرینی و میوه نیستیم. بعد رو کردم به دکتر که: پاشو بریم. خلاصه، با دل پر از در خونشون اومدیم بیرون.» (مرادی کرمانی، ۱۳۸۱، ۴۴۳) در تام سایر هم آمده است:

«دو هفته تمام مثل حبسی‌ها افتاده بود و مثل مرده از دنیا و اتفاقات اون بی خبر بود. خیلی حالش بد بود. به هیچ چیز توجهی نداشت. وقتی آخرش از جاش بلند شد و با ضعف توی شهر راه افتاد، تغییر غمزده‌ای در همه چیز و همه کس رخ داده بود. در مدت ناخوشی تام تعزیه‌ای داده بودند و همه درد مذهب گرفته بودند. نه فقط بزرگ‌ها بلکه دختر بچه‌ها و پسر بچه‌ها هم گرفتار شده بودند. تام همینجور می‌گشت و امیدوار بود به یک صورت گنهکار دوست بربخورد.» (تواین، ۱۳۸۲: ۱۸۷) طول جمله‌ها

خزاعی فرید در تحقیقی می نویسد: «با تحلیل داده‌های مربوط به میانگین طول جملات در رمان‌های فارسی کلاسیک و مدرن، درمی‌یابیم میانگین طول جمله در رمان‌های مدرن معاصر، حدوداً ۵/۰ واژه بیشتر از رمان‌های کلاسیک است» او در ادامه بحث خود با آوردن چند نمونه به نظریات برخی صاحب نظران اشاره می کند و ادامه می دهد: «مونا بیکر، یکی از ویژگی‌های مهم سبکی را «طول جملات» می‌داند. وی بر این باور است که مقایسه و بررسی تطبیقی طول جملات در متون تالیفی یا ترجمه شده، به شناسایی ویژگی‌های سبکی یک نویسنده یا مترجم کمک می‌کند. به عقیده مونا بیکر، کاربرد روش‌های آماری ساده همچون محاسبه فراوانی و میانگین به ما امکان می‌دهد تا طول جملات تعداد واژگان به کار رفته در آنها را محاسبه نماییم» (خزاعی فرید، ۱۳۸۹: ۵۶). از آنجا که مطالعه ما متمرکز بر مقایسه تطبیقی آثار مارک تواین و مرادی کرمانی از دو سرزمین و زبان مختلف است، نمی‌توانیم قضاوتی کلی در باره همه آثار ادبی کودکان و نوجوانان انگلیسی امریکایی و فارسی زبانان ایران داشته باشیم. اما با نگاهی اجمالی می‌توان دریافت که طول جمله‌ها در آثار ادبی کودکان به مراتب کوتاه‌تر از آثار بزرگسالان

است و این نیز طبیعی به نظر می‌رسد که در آثار نوجوانان حد وسط میان دو گروه کودک و بزرگسال را شاهد باشیم. تناسب استفاده از زبان گفتار و زبان معیار در ساخت جمله یکی از ویژگی‌های نحوی که در نوشته‌های مارک تواین و مرادی کرمانی مورد توجه قرار می‌گیرد این است که استفاده از زبان گفتاری وقتی اتفاق می‌افتد که جمله‌ها از زبان شخصیت‌های قصه نقل می‌شود و در این میان گاه خود نویسنده نیز جزو همین شخصیت‌ها قرار می‌گیرد؛ در این زمان از جمله‌های کوتاه استفاده می‌شود؛ اما وقتی نویسنده نقش علام و دانای کل دارد و راوی قصه است از زبان معیار، ساختار روایی و جمله‌های بلند توضیحی و توصیفی استفاده می‌کند.

کاربرد نام آواها، مخاطب قرار دادن خواننده، پرسش‌گری، استفاده از زبان کوچه و بازار، بهره‌گیری از ضرب‌المثل‌ها، کلمات عامیانه و ... برای ایجاد ارتباطی صمیمی با مخاطب در هر دو گروه مورد مطالعه این پژوهش دیده می‌شود. نمونه‌هایی از آثار مارک تواین و مرادی کرمانی را می‌خوانیم.

Then they waited in silence for what seemed a long time. The hooting of a distant owl was all the sound that troubled the dead stillness. Tom's reflections grew oppressive. He must force some talk. So he said in a whisper: "Hucky, do you believe the dead people like it for us to be here?"

Huckleberry whispered:

"I wisht I knowed. It's awful solemn like, ain't it"

There was a considerable pause, while the boys canvassed this matter inwardly. Then"

Tom whispered:

"Say, Hucky —do you reckon Hoss Williams hears us talking"?

"O' course he does. Least his sperrit does".

Tom, after a pause:

"I wish I'd said Mister Williams. But I never meant any harm. Everybody calls him Hoss"

"A body can't be too partic'lar how they talk 'bout these -yer dead people, Tom"

This was a damper, and conversation died again.

Presently Tom seized his comrade's arm and said:

"Sh"!

"What is it, Tom?" And the two clung together with beating hearts.

"Sh! There 'tis again! Didn't you hear it?"(Twine, 1879:89)

در قصه های مجید می خوانیم:  
«سلام! بیا بالا.

رفتم تو چیپ. رو صندلی عقب نشستم. آقای اقدسی گفت :  
خونه تون کجاست؟

آقا خودمون پیاده می رفتیم . راضی به زحمت شما نبودیم.  
گفتم خونه تون کجاست؟

شما رو به خدا پیاده ام کنین . من حالا نمی خوام برم خونه . می خوام راه برم ؛ فکر  
کنم، هوای آزاد بخورم.

مگه نمی خوای بری اردو؟  
خوشحال شدم ، گفتم :

اگر می خواین منو ببرین اردو ، چرا نشونی خونه مون رو می خواین؟ بریم اردو .

می خواهیم نظر مادر بزرگتو بپرسیم . ببینیم اجازه می ده یا نه؟  
نشانی خانه مان را دادم. چیپ دور زد. رفتیم طرف خانه. کوچه مان تنگ بود و چیپ  
نمی‌توانست تا دم خانه بیاید. من و آقای اقدسی، سر خیابان پیاده شدیم. رفتیم تو کوچه.  
کوچه دراز و پیچ و واپیچ بود و من دلم می‌خواست کوچه کوتاه بود و زود می‌رسیدیم.  
سر هر پیچ از آقا عذر خواهی می‌کردم و خجالت می‌کشیدم که هی می‌پیچاندمش تو  
این کوچه و آن کوچه . انگار خودم آن کوچه‌های تنگ و باریک و دراز را ساخته بودم.  
جلو جلو می‌دویدم و می‌گفتم: ببخشین، الان می‌رسیم. وقت شما هم گرفته شد. بالاخره  
رسیدیم در خانه. در بسته بود. در زدم. هیچکس در را باز نکرد. بی بی خانه نبود ...»  
(مرادی کرمانی، ۱۳۸۱: ۴۹۷)

۲-۲- سطح فکری:

در باره سطح فکری در آثار ادبی، سیروس شمیسا می نویسد: «باید به مغلطه‌ی  
قصد (intentional fallacy) که ویمسات (wimsatt) و بردسلی (Beardsly) اشاره کرده‌اند،  
توجه داشت. گاهی خود نویسنده یا شاعر قصد خود را از اثر توضیح می‌دهد، حال آنکه  
اثر مورد بررسی در راستای چنان هدفی نیست.» ( شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۵۸) او همچنین  
به لایه بیرونی و درونی اثر نیز اشاره می‌کند و می‌نویسد: «زبان شناسان در بررسی  
سبک شناسانه معمولاً به سطح فکری توجه ندارند.» (همان) با وجود این، به جهت  
این که قصد این پژوهش بررسی تطبیقی بوده است، با توجه به هدف نویسندگان و  
لایه های درونی و بیرونی آثار ادبی کودکان و نوجوانان، سطح فکری این آثار با  
نگاهی به نظریه های زبان شناسی و ساختار شناسی مورد مطالعه قرار گرفته است.

بررسی ساختاری، مختصات زبانی، ویژگی‌ها و ارزش ادبی هنری آثارمخصوص کودکان و نوجوانان و تحلیل درون مایه و محتوای آنها، علاوه بر شناخت فرهنگی و ارائه اطلاعات جامعه‌شناسانه و مردم‌شناسی، درکی زبان شناختی و نشانه شناختی از ساختار ذهن و زبان کودکان و نوجوانان فراهم می‌کند. از آنجا که نظام‌های نشانه‌ای به کاررفته در ساختار آثار ادبی کودکان و نوجوانان در کلیت با ساختار آثار ادبی بزرگسالان تفاوت ماهوی ندارد، می‌توان از نشانه‌شناسی و مطالعات زبانشناختی برای درک معنا و تحلیل محتوا در ادبیات کودکان بهره گرفت. تری ایگلتن می‌نویسد: «هر متن ادبی از چندین «نظام» ساخته می‌شود (واژگانی، نوشتاری، وزنی، واجی و نظایر آن) و از طریق برخوردها و تنش‌های مداوم میان این نظام‌هاست که مفهوم پیدا می‌کند. هریک از این نظام‌ها نمایشگر «هنجاری» است که نظام‌های دیگر از آن منحرف می‌شوند، و مجموعه انتظاراتی پدید می‌آورد که نظام‌های دیگر از آن تخطی می‌کنند.» (ایگلتن، ۱۳۸۰: ۱۴۰)

به این ترتیب نظام نوشتاری و واژگانی می‌تواند ما را برای رسیدن به معنا کمک کند. از طرفی بخوبی می‌دانیم هیچ اثر ادبی در خلاء فرهنگی زاده نمی‌شود لذا تاثیر محیط و شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی در آثار ادبی کودکان همچون آثار بزرگسالان نمود پیدا می‌کند، اما چنان‌که اشاره کرده‌ایم، اثرپذیری کودکان از مسائل سیاسی و اجتماعی به اندازه بزرگسالان نیست. زبان آثار ادبی کودکان در امریکا از قرن هفدهم تا امروز تغییراتی داشته است و چنان‌که می‌دانیم از ساختار زبانی تعلیمی و اخلاقی به زبانی ادبی تغییر یافته است. تحولات اجتماعی و تغییر باور عمومی مردم امریکا از نیمه دوم قرن هفدهم تا امروز در آثار ادبی کودکان و نوجوانان به موازات آثار بزرگسالان نمایان است. اعتقاد به اینکه سرنوشت انسان به دست خدا است و همه انسان‌ها گناهکارند و باید بوسیله «مسیح» نجات یابند، استقلال یافتن امریکا، جنگ‌های داخلی و لغو برده‌داری، تعالی‌گرایی و ضدیت با آن، رواج تفکرات فلسفی مختلف، رفاه اجتماعی و ... از مواردی است که به شکل‌های مختلف در آثار ادبی دیده می‌شود. (نک: فرهنگ دنبید) در ایران نیز شاهد تحول و تغییر بوده‌ایم؛ دوره‌های جست و جوی هویت و امنیت، آرمان‌خواهی و تبلیغ، شکست و گریز، بیداری، به‌خودآیی و شور و التهاب بعد از انقلاب (نک: میرعبدینی، ۱۳۸۷)، هر کدام به‌گونه‌ای آثار ادبی کودکان و نوجوانان را تحت تاثیر قرار داده‌اند. بنابراین اگر بخواهیم به بررسی تطبیقی سطح فکری آثار ادبی کودکان انگلیسی‌امریکایی و آثار فارسی در ایران بپردازیم ناگزیر باید هر دوره را جداگانه مطالعه کنیم اما اگر بخواهیم قضاوتی کلی در این باره انجام دهیم می‌توانیم بگوییم در هر دو گروه مورد مطالعه، توجه به تربیت کودکان وجود دارد و بخش قابل توجهی از آثار کودکان و نوجوانان در دو سرزمین



ایران و آمریکا از نوع ادبیات تعلیمی است. به عنوان نمونه در ادبیات نوجوانانِ آمریکا می‌توان کتاب زیر نور ماه شیشه‌ای که در باره عواقب اعتیاد است و توسط ژاکلین وودسون (Jacqueline Woodson) نویسندهٔ آمریکایی نوشته و توسط کیوان عبیدی آشتیانی ترجمه شده است، را نام برد. در این داستان لورل دانو مادر و مادر بزرگش را در توفان کاترینا از دست می‌دهد و سعی می‌کند راهی برای فائق آمدن بر دردهایش پیدا کند. او برای مدت کوتاهی در دستهٔ تشویق‌کننده‌های تیم بسکتبال مدرسه قرار می‌گیرد و دوست تازه‌ای پیدا می‌کند. اما با وجود موفقیت در تیم و پیدا کردن دوستی خوب، خاطرات رهایش نمی‌کنند. او را به مواد مخدر روی می‌آورد و خیلی زود گرفتار طلسم ماده‌ای به نام ماه می‌شود. ماه فراموشی می‌آورد و لورل می‌تواند خاطرات دردناک را فراموش کند. اما خیلی زود همه چیز نابود می‌شود. در ادبیات نوجوانان ایران داستان زیبا صدایم کن نیز با موضوع اعتیاد و با هدف آگاهی و باز دارندگی توسط فرهاد حسن زاده نوشته شده است و مانند کتاب زیر نور ماه شیشه‌ای در زمره ادبیات تعلیمی نوجوانان قرار می‌گیرد. زیبای کتاب زیبا صدایم کن دختر پانزده ساله‌ای است که در موسسه‌ای زیر نظر بهزیستی زندگی می‌کند. مادر معتادش از دواج کرده و پدرش به سبب بیماری روانی در آسایشگاه بیماران روانی بستری است. زیبا در روز تولدش به پدر کمک می‌کند تا از آسایشگاه فرار کند. پدر موتور یکی از کارکنان آسایشگاه را می‌دزد تا با هم به گردش بروند و تولد زیبا را جشن بگیرند. زیبا به زودی از همدستی با پدرش پشیمان می‌شود. پدر تعادل روانی ندارد هر لحظه به حالی درمی‌آید؛ گاهی خوب است و گاهی بد و گاهی دچار جنون و گاهی دچار توهم می‌شود. سرانجام زیبا با همکاری نیروی بیمارستان پدر را به بیمارستان برمی‌گرداند و تولدش را با کسانی که در کنارشان امنیت دارد جشن می‌گیرد. چنان که ملاحظه شد هر دو داستان در سبک رئالیسم اجتماعی قابل بررسی هستند. در سطح فکری می‌توان گفت در ادبیات کودکان هر دو سرزمین، آثار رئالیست و رومانسیک نسبت به سایر مکتب‌های ادبی از فراوانی بیشتری برخوردارند. موضوعات اجتماعی برای نوجوانان و مطالبی در خصوص شناخت محیط و جهان پیرامون برای کودکان، هم در ادبیات ایران و هم آمریکا کاملاً مشهود است. ناگفته پیداست، کتاب‌های ترجمه‌ای منتشر شده در ایران به مراتب از آمریکا بیشتر است و همین مسئله باعث شده است تا ادبیات کودکان ایران از موضوعات و محتوای آثار جهان‌تأثیر بگیرد. ۲-۳- سطح ادبی بانگاهی به ادبیات کودکان در آمریکا در می‌یابیم که «تا پیش از سال ۱۸۵۰ کتاب‌های کودکان بیشتر بر پایه موعظه و تعلیم شکل می‌گرفت و بر اساس ارزش‌های غیر ادبی داوری و نقد می‌شد و با انتشار آلیس در سرزمین عجایب، اثر لویی کارول در سال ۱۸۶۵ این رویه بر هم خورد.» (میلز، ۱۳۷۹: ۶۲) این بدان معنی است که زبان آثار ادبی

کودکان از ساختاری آمرانه و نصیحت گونه به زبانی فاقد امر و نهی و ادبی تغییر یافت. در پی توجه به سطح ادبی آثار کودکان و نوجوانان، آراستگی و پیراستگی این آثار رونق گرفت و متناسب با میزان درک و توانایی مخاطب به کار گرفته شد، به این معنی که در آثار کودکان خردسال که توانایی درک برخی نکته های بلاغی (معانی، بیان و بدیع) همچون آرایه های معنوی را ندارند، استفاده از این نکته های ادبی اتفاق نمی افتد ولی در آثار نوجوانان که سن آنها، ایجاب می کند تا به حل معادلات و مسائل پیچیده علاقه نشان دهند، نکته های بدیعی و انواع آرایه های لفظی و معنوی کاربرد دارد. این اتفاق در آثار ادبی کودکان و نوجوانان ایران و هر جای دیگر جهان مشهود است. نگاهی به داستان به زیرزمین نزدیک نشو از رابرت لارنس استاین (Robert Lawrence Stine) نشان می دهد که در این کتاب زبان نوشتاری، بسیار ساده و فاقد استعاره، رمز و یا هر نوع پیچیدگی کلامی است. ساختار روایی و توصیف های ساده برای تصویر سازی از مهم ترین ویژگی های ادبی این اثر محسوب می شود. در قسمتی از این داستان می خوانیم: آقای مارتینز هوا را بو کشید و گفت: «چند وقت پیش گفته بودم که بهت سر می زنم تا پیشرفت کارت رو ببینم. ولینگتون منو با ماشینش رسوند. ماشین خودم تو تعمیرگاهه.» دکتر بروار با قیافه ای ناراحت و معذب گفت: «راستش من آمادگی ندارم.» حتی مارگارت هم از نقطه مناسبی که پشت سر پدرش ایستاده بود می توانست ناراحتی او را تشخیص بدهد. دکتر بروار ادامه داد: «من انتظار آمدن کسی رونداشتم... یعنی وقت مناسبی نیست.» آقای مارتینز برای آرام کردن دکتر بروار دستش را روی شانه او گذاشت و گفت: «مهم نیست. من فقط یک نگاه کوتاه می اندازم. خودت که میدونی، من همیشه به کاری که تو می کنی، خیلی علاقه مند بودم. این رو هم می دونی که من نمی خواستم تو از دانشگاه بری. هیأت رئیسه منو مجبور کرد. چاره ای برام باقی نگذاشتند. اما من از تو دست نمی کشم؛ بهت قول می دم. خیلی خب دیگه بگذار ببینم چه پیشرفت هایی کردی.» دکتر بروار نمی توانست نا رضایتی اش را از حضور ناگهانی آقای مارتینز پنهان کند. با اخم و تخم سعی کرد جلو پله های زیرزمین بایستد و راه او را سد کند دست کم به نظر مارگارت که کنار برادرش ایستاده بود این طور می آمد .... در آثار ادبی کودکان در ایران نیز این زبان روایی، به عنوان یک ویژگی مشابه دیده می شود. در کتاب جمشید شاه می خوانیم:

وقتی همه مردم و گله ها و پرنده ها شادان به سوی زمین های تازه رفتند و جمشید شاه خسته و تنها به قصرش برگشت و روی تختش افتاد. مثل اینکه سال ها پیر شده بود. هرگز اینقدر خسته نشده بود، اما دلش شاد بود. بگذار او خسته و پیر شود اما مردم شاد و خوشحال باشند.

طرف‌های عصر رفت به سر بام، به دوردست نگاه کرد. کوه‌ها خیلی دور شده بودند و گله‌ها هنوز به ته دنیا نرسیده بودند. احساس کرد دلش برای مردم، گله‌ها، سگ‌ها و پرنده‌ها تنگ شده، خواست به چلچله‌ها بگوید تا بروند و آن‌ها را خبر کنند که برگردند. اما فکر کرد: نه، بهتر است او تنها بماند و گله‌هایش خوب بچرند. زمین بزرگ شده بود و دو روز طول می‌کشید تا گله‌ها به ته زمین برسند و برگردند. ناچار جمشید بالای قصرش نشست و به دوردستها، به آنجا که گله‌ها و مردم در سایه کوه‌ها گم شده بودند. نگاه کرد و بعد به چلچله‌ها که دور و برش روی بام نشسته بودند و با هم جیک جیک می‌کردند، گفت: « بروید به مردم بگویید فردا صبح که آفتاب بالا آمد با گله‌هایشان راه بیفتند و برگردند تا عصر به اینجا برسند...» اما در ماجراهای تام سایر و هاکلبری فین مارک تواین و یا قصه‌های مجید مرادی کرمانی که بخش‌های مختلفی از آن‌ها نقل شد، می‌توان به وضوح آرایه‌های مختلف ادبی را مشاهده کرد. برخی از ویژگی‌های ادبی که در ادبیات کودکان و نوجوانان انگلیسی-امریکایی و ایرانی مشاهده می‌شود در ذیل مبحث سطح زبانی و برخی دیگر در مبحث سطح فکری اشاره شده است که برای پرهیز از تکرار به آن‌ها پرداخته نمی‌شود. تنها به اجمال اشاره می‌شود که، هم آوایی واژگان که تحت عنوان واج آرایی، جناس و تکرار، به‌گزینی و توجه به ارتباط معنایی کلمات که با عنوان مراعات‌النظیر، استفاده از تلمیح و یا تضمین و ... از مواردی است که می‌توانیم در آثار نویسندگان ایرانی و یا ترجمه آثار انگلیسی-امریکایی مشاهده کنیم. در پایان یاد آور می‌شود، بررسی تطبیقی ادبیات کودکان انگلیسی-امریکایی و فارسی ایرانی به صورتی همه‌جانبه، می‌تواند بحثی دراز دامن‌باشد و اگر بخواهد دقیق و کامل انجام شود، قطعاً باید پژوهشگر تسلط کافی به هر دو زبان داشته باشد. ضمناً امکان بررسی سطح فکری و تا حدودی سطح زبانی در چنین پژوهشی به مراتب راحت‌تر از بررسی سطح ادبی خواهد بود چرا که استفاده از آرایه‌های ادبی در دو زبان مختلفی که تفاوت‌های ساختمانی و زبانی در آن‌ها زیاد است، به راحتی ممکن نخواهد بود.

### ۳- نتیجه‌گیری

این پژوهش نشان داد آثار ادبی کودکان و نوجوان در ادبیات انگلیسی-امریکایی و ادبیات فارسی نشانه‌های زبانی مشترکی دارند و به طور خاص در آثار مارک تواین و هوشنگ مرادی کرمانی به صورت شاخصه‌های سبکی همسان دیده می‌شود که می‌تواند به عنوان الگویی برای تحلیل و شناخت بهتر آثار ادبی کودکان به کار رود. زبان نوشتاری آثار کودکان، بسیار ساده و فاقد استعاره، رمز و یا هر نوع پیچیدگی کلامی است. ساختار روایی و توصیف‌های ساده برای تصویر سازی از مهم‌ترین ویژگی‌های ادبی این آثار محسوب

می‌شود. صدای دستوری فعال، تناسب استفاده از زبان گفتار و زبان معیار در ساخت جمله، استفاده از فعل‌های وصفی و کاربرد فراوان افعال ماضی از ویژگی‌های نحوی مشهود در آثار مورد مطالعه ماست. کاربرد کلمات مرتبط با هم، استفاده از مهملات و به کارگیری عبارات و اصطلاحات عامیانه نیز در سطح واژگانی دیده می‌شود. به نظر می‌رسد مطالعه دقیق‌تر و گسترش جامعه آماری تحقیق، شامل آثار ادبیات کودکان و نوجوانان از زبان‌ها و فرهنگ‌های مختلف، می‌تواند وجود یک زبان بلاغی مشترک در ادبیات جهانی کودکان را به طور قطعی اثبات کند. با وجودی که ویژگی‌های هر زبان، امکانات خاصی در اختیار نویسندگان آن زبان قرار می‌دهد و هر نویسنده‌ای با بهره‌گیری از این امکانات و با تکیه بر توانش زبانی خود به انتقال اندیشه‌اش می‌پردازد، اما این تحقیق نشان داد که سه سطح زبانی، ادبی و فکری به عنوان لایه‌های سبکی مشترک در ادبیات کودکان، ما را در شناخت و تحلیل آثار مکتوب این شاخه از ادبیات کمک می‌کند و برای درک اجزا و عناصر مختلف داستانی، شخصیت‌ها، روابط قهرمان با شخصیت‌های قصه و رازهای مشترک نهفته در داستان‌ها و سایر متون نوشتاری ادبیات کودکان و نوجوانان کمک خواهد کرد.

### منابع

- ۱- استاین، رابرت لارنس. (۱۳۸۹). **به زیر زمین نزدیک نشو**، ترجمه‌ی شهره نور صالحی، چاپ دوم، تهران: پیدایش.
- ۲- امین مقدّسی، ابوالحسن. (۱۳۸۶). **ادبیات تطبیقی (با تکیه بر مقارنه‌ی ملک الشعراء بهار و امیرالشعراء شوقی)**، چاپ اول، تهران: دانشگاه تهران.
- ۳- پائولینی، کریستوفر. (بی‌تا). **غار ارواح**، ترجمه‌ی فرزانه مظفریان، نشر الکترونیکی گروه رهگذران : <http://rahgozaran.us>
- ۴- پراور، زیگبرت سالمن. (۱۳۹۳). **درآمدی بر ادبیات تطبیقی**، (ترجمه‌ی علی انوشیروانی و مصطفی حسینی)، تهران: سمت.
- ۵- تواین، مارک. (۱۳۵۳). **شاهزاده و گدا**، ترجمه‌ی محمد قاضی، چاپ ششم، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های چیبی با همکاری موسسه انتشارات فرانکلین.
- ۶- ----- (۱۳۳۶). **تام سایر**، ترجمه‌ی پرویز داریوش، چاپ نخست، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی
- ۷- ----- (۱۳۸۰). **زندگی من**، ترجمه‌ی ابوالقاسم حالت، تهران: امیرکبیر.
- ۸- حجازی، بنفشه. (۱۳۷۴). **ادبیات کودکان و نوجوانان: ویژگی‌ها و جنبه‌ها**، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

- ۹- رماک، هنری. (۱۳۹۱). «تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی». ترجمه‌ی فرزانه علوی‌زاده، مجله ادبیات تطبیقی ۳/۲ (پاییز و زمستان)، پیاپی ۶، صص ۷۳-۵۴.
- ۱۰- سلاجقه، پروین. (۱۳۸۰). صدای خط خوردن مشق، چاپ اول، تهران: معین.
- ۱۱- ----- (۱۳۸۵). از این باغ شرقی (نظریه‌های نقد شعر کودک و نوجوان) ، چاپ اول، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان
- ۱۲- شعاری‌نژاد، علی اکبر. (۱۳۷۰). ادبیات کودکان، چاپ پانزدهم، تهران: اطلاعات
- ۱۳- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۳). کلیات سبک‌شناسی، چاپ دوم، تهران: فردوس
- ۱۴- شورل، ایو. (۱۳۸۶). ادبیات تطبیقی، ترجمه‌ی طهمورث ساجدی، تهران: امیرکبیر.
- ۱۵- غنیمی هلال، محمد. (۱۳۹۰). ادبیات تطبیقی؛ ترجمه‌ی مرتضی آیت‌الله زاده‌ی شیرازی، تهران: امیرکبیر.
- ۱۶- فتوحی، محمود. (۱۳۹۰). سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، تهران: سخن.
- ۱۷- فیضی، کریم. (۱۳۸۸). هوشنگ دوم، چاپ اول، تهران: اطلاعات.
- ۱۸- قزل‌ایغ، ثریا. (۱۳۸۳). ادبیات کودکان و نوجوانان و ترویج خواندن، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی
- ۱۹- کفافی، محمد عبدالسلام. (۱۳۸۲). ادبیات تطبیقی، پژوهشی در باب نظریه‌ی ادبیات و شعر روایی، ترجمه‌ی حسین سیدی. مشهد: به نشر.
- ۲۰- گیار، ماریوس فرانسوا. (۱۳۷۴). ادبیات تطبیقی، ترجمه و تکمله‌ی علی اکبر خان محمدی، تهران: پاژنگ.
- ۲۱- محمدی، ابراهیم. (۱۳۸۸). مبانی نظری ادبیات تطبیقی؛ بیرجند: قهستان.
- ۲۲- محمدسعید، جمال‌الدین. (۱۳۸۹). ادبیات تطبیقی؛ ترجمه‌ی سعید حسام پور و ...، شیراز: دانشگاه شیراز.
- ۲۳- محمدی، محمد هادی و قایینی، زهره. (۱۳۸۱). تاریخ ادبیات کودکان ایران، جلد پنجم، تهران: چیستا.
- ۲۴- مرادی کرمانی، هوشنگ. (۱۳۸۶). شما که غریبه نیستید، چاپ هفتم، تهران: معین .
- ۲۵- ----- (۱۳۸۸). قصه‌های مجید، چاپ بیست و یکم، تهران: معین .
- ۲۶- ملک‌یاری، مسعود. (۱۳۸۷). مک‌پک دونده. تارنمای شخصی (مقاله: جریان

سوم، آسیب‌شناسی مبنا در نقد و نظریه ادبیات کودک و نوجوان ایران و تغییر الگوهای داستانی (بازنگری ۱۱ اردیبهشت ۱۳۸۷). <http://makpak.blogfa.com/pos/44>.

۲۷- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۵). **عناصر داستان**، چاپ پنجم، تهران: سخن

۲۸- میر عابدینی، حسن. (۱۳۸۷). **صد سال داستان نویسی در ایران**، چهار جلد،

چاپ پنجم، تهران: چشمه

۲۹- میلز، کالین. (۱۳۷۹). مقاله «کتاب‌های کودکان خردسال»، ترجمه‌ی نیلوفر مهدیان،

پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان، شماره ۲۳، تهران

۳۰- ندا، طه. (۱۳۸۰). **ادبیات تطبیقی**، ترجمه‌ی زهرا خسروی، تهران: فرزانه روز.

۳۱- ----- (۱۳۸۳). **ادبیات تطبیقی**، ترجمه‌ی هادی نظری منظم، تهران: نی.

۳۲- نصیری دهقان، مهدی. (۱۳۹۱). **طنز و رمز**، چاپ اول، بی‌جا: ابتکار دانش.

۳۳- هاشمی نسب، صدیقه. (۱۳۷۱). **کودکان و ادبیات رسمی ایران**، چاپ اول،

تهران: سروش

۳۴- هانت، پیتر. (۱۳۷۵). «**تعریف ادبیات کودک**»، ترجمه‌ی حسین ابراهیمی (الوند)،

پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان، شماره ۶، صص ۲۳-۱۸

۳۵- ----- (۱۳۸۲). مقاله‌ی «**نقد ادبی و نظریه در ادبیات کودک**»، ترجمه‌ی

شهرام اقبال زاده (راز‌آور)، کتاب ماه کودک و نوجوان، بهمن ماه ۱۳۸۲، صص ۱۷۷ و

۱۷۸

۳۶- ----- (۱۳۸۱). مقاله «**فلسفه و عمل: ادبیات کودک و نظریه آن**

در بریتانیا»، ترجمه طاهره آدینه پور، پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان، شماره ۲۹،

صص ۳۹-۴۷

منابع لاتین:

1- Hunt, Peter (2001). **Children's literature** (st ed). Oxford: Blackwell. ISBN 978

0-631-2114-9.

2- ----- (editor) (1996). **International Companion Encyclopedia of**

**Children's Literature**. Taylor & Francis. ISBN 978-0-203-168127-7

3- ----- (1995). **Poetics and Practicality: Children's Literature and Theory**

**Britain**, The Lion and the Unicorn, 1 (19) , 41-49.

4- ----- (ed) (1982). **Children's Literature Research in Britain**, Cardiff:

University of Wales Institute of Science and Technology.

5- Kimberley, Reynolds (2011). **Children's Literature: A Very Short Introduction**,

New York, Oxford University Press.

6- Locke, John (1991). **A Letter Concerning Toleration** Routledge, New York.

7- Twin, Mark (1876). **The adventures of tom sawyer**. My edition was created and published by Global Grey at 2018 in: [globalgreyebooks.com](http://globalgreyebooks.com).

8- ----- (1884). **The adventures of Huckleberry Finn**. My edition was created and published by Global Grey at 2018 in: [globalgreyebooks.com](http://globalgreyebooks.com).

دو فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات  
فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا  
س ۱۰، ش ۱ (پیاپی ۲۰)، بهار و تابستان ۱۳۹۸

## تصویرسازی عرفانی با «تشبیه مرگب» در دیوان صفای اصفهانی

مرضیه کاظمی زهرانی

دانش آموخته‌ی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یزد، یزد، ایران

دکتر مهدی ملک ثابت

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یزد، یزد، ایران

دکتر یدالله جلالی پندری

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یزد، یزد، ایران

### چکیده

عارفان در بیان تجارب و اندیشه‌های عرفانی خود محدودیت‌ها و تنگناهای فراوانی دارند که مهمترین آن عدم وجود الفاظ و عبارات مناسب، برای انعکاس احوال عرفانی است که غالباً جنبه‌ی شهودی دارد؛ الفاظی که بتواند مفاهیم مورد نظر اهل معرفت را به شکلی درست به مخاطب منتقل نماید. استفاده از علوم بلاغی و به کارگیری صور زیبای ادبی همچون استعاره، تشبیه، کنایه و رمز، از شگردهای عارفان برای انتقال مباحث والای معرفتی است که در آثار منظوم و منثور عرفانی قابل مشاهده است. حکیم صفای اصفهانی یکی از شاعران عارف دوره‌ی قاجاریه و از معدود شاعران متأخر است که اصالت احساس در شعر او به شکلی بارز دیده می‌شود. رسوخ مباحث عرفانی در روح و جان شاعر، در زبان شعر وی نفوذ کرده و منجر به سرایش اشعار نغز عرفانی شده است. در این جستار با بررسی اصطلاحات عرفانی در دیوان حکیم‌صفا، به تحلیل زبان عرفانی وی به شکل ویژه تشبیه‌های مرگب در دیوان او پرداخته‌ایم. در این بررسی ترکیبات تشبیهی موجود در دیوان شاعر را به سه دسته: (۱) پرکاربرد در آثار متقدم؛ (۲) به کار رفته در آثار پیشینیان به صورت محدود؛ و (۳) ترکیبات تازه و بدیع که حاصل نوآوری شاعر است، تقسیم نموده‌ایم. همچنین با استفاده از روش آمار توصیفی، تلاش نموده‌ایم به میزان نوآوری و اصالت در ترکیبات تشبیهی موجود در دیوان این شاعر دست یابیم. **واژگان کلیدی:** صفای اصفهانی، زبان عرفانی، شعر عرفانی، اضافه‌ی تشبیهی، شعر دوره‌ی قاجار

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۸/۳

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۲/۱۱

Email: d.mk91@yahoo.com



## ۱- مقدمه

در دوره‌ی قاجار شاعران با روی گرداندن از سبک هندی و با شعار بازگشت ادبی، به شیوه‌ی شاعران و نویسندگان سبک خراسانی و عراقی روی آوردند. در این زمان به‌دلیل توجه شاهان قاجار به شاعران و حمایت دربار از آنان، اغلب شاعران برای دست یافتن به جایگاه و عنوان‌های درباری، به مدح و ستایش شاهان و بزرگان قاجار می‌پرداختند. با وجود این، در این عصر شاعرانی بودند که به تناسب گرایش باطنی و اعتقادات خالص خود به مباحث عرفانی، اشعار عرفانی می‌سرودند.

ادبیات دوره‌ی قاجار به‌ویژه شعر عرفانی آن، به‌دلیل ذهنیت برخی از محققان درباره‌ی تقلیدی بودن آثار این دوره، کمتر مورد توجه و پژوهش قرار گرفته‌است. بعضی از پژوهندگان بر این باورند که شعر عرفانی در دوره‌ی قاجار رشدی نداشته و آنچه بوده، اندک و مقلدانه است تا جایی که عده‌ای معتقدند با زدودن شعر عصر قاجار از ادبیات فارسی، چیزی از دست نمی‌رود. علاوه بر این، برخی تصوف این دوره را نیز تکراری دانسته‌اند که در این نگاه، شعر عرفانی این دوره نیز فاقد ارزش به‌شمار آمده است. البته این طرز تفکر، نشان دهنده‌ی نگاهی کلی به ادبیات دوره‌ی قاجار است و اگر با نگاهی دقیق به شعر عرفانی این دوره بنگریم در خواهیم یافت که در شعر برخی از شاعران عارف این عصر، تازگی، نوآوری و ابتکارات زیبایی وجود دارد که بررسی آنها، تصویری دقیق‌تر از شعر عرفانی این دوره در مقابل مخاطب قرار می‌دهد. صفای اصفهانی از جمله شاعران عرفانی سرای این دوره است که وجود مضامین زیبا و تازگی ترکیبات در اشعارش، او را در زمره‌ی شاعران قابل تأمل این عصر قرار داده‌است. حکیم‌صفا در زبان شعری خود از صورخیال به‌ویژه تشبیه به‌وفور استفاده نموده که در بسیاری از موارد، این تشبیهات با نوآوری‌ها و ابتکاراتی همراه بوده‌است. در این نوشتار با مطالعه‌ی اصطلاحات عرفانی در دیوان وی، به تحلیل تشبیه‌های مرگب، بررسی بسامد استفاده‌ی شاعر از این مفاهیم عرفانی و میزان ابداعات او در این زمینه می‌پردازیم.

### پیشینه و روش تحقیق

با بررسی‌های انجام شده مشخص شد در زمینه‌ی تصویرسازی‌های عرفانی، هیچ پژوهشی انجام نشده است. همچنین به دلیل مطلب گفته شده در مقدمه، تحقیقی نیز در باب اشعار صفای اصفهانی صورت نگرفته است.

در این پژوهش، ابتدا تشبیهات مرگبی که در آن اصطلاحات عرفانی وجود داشت از دیوان صفای اصفهانی استخراج شد و پس از آن با جستجو در نرم افزار دُرج و عرفان (۳)، به بررسی و تحلیل تشبیهات بدیع در دیوان این شاعر پرداخته شد. بنابراین تشبیهاتی که

در این تحقیق به‌عنوان موارد بدیع و نوآوری شاعر دانسته شده، علاوه بر آن که در دیوان شاعران پیشین وجود نداشته، در کتب عرفانی منثور نیز دیده نشده است.

### زندگی‌نامه‌ی حکیم صفای اصفهانی

محمدحسین اصفهانی ملقب به حکیم‌صفای اصفهانی از شاعران عارف دوره‌ی قاجار است که در سال ۱۲۶۹ق در فریدن متولد شد و در جوانی برای کسب علم و دانش به‌همراه برادر خود به تهران مهاجرت کرد. حکیم‌صفا پس از آشنایی با مؤتمن‌السلطنه و انتصاب وی به وزارت خراسان، همراه او به خراسان رفت و در سرای وزیر اقامت گزید. با وجود آنکه صفای اصفهانی شاعری مدیحه‌سرا نبود، مؤتمن‌السلطنه به وی ارادت فراوان داشت و تا پایان حیات خود از احترام شاعر چیزی فروگذار نکرد. پس از مؤتمن‌السلطنه نیز، فرزند و خاندان وی وسایل معاش و رفاه شاعر را تأمین می‌نمودند. حکیم‌صفا شاعری عزلت‌نشین و بی‌اعتنا به مسائل دنیوی بود که علاقه‌ی چندانی به معاشرت نداشت و تنها با بزرگانی چون ادیب نیشابوری مصاحبت می‌کرد. وی در سال ۱۳۲۲ق بر اثر بیماری وبا درگذشت.

حکیم صفا اشعار بسیاری در نعت و منقبت ائمه اطهار (ع) سروده‌است. گرایش شاعر به عرفان و تصوّف، از خلال اشعارش به‌وضوح مشاهده می‌شود. دیوان او سرشار از اشعار عرفانی پر محتوایی است که نشان می‌دهد سرایش آنها از روی تقلید نبوده و این اشعار از روحی سرشار از معرفت و ادراک عمیق مباحث عرفانی تراوش یافته‌است. علاوه بر آثار وی، گزارش‌هایی نیز که از احوال و زندگی این شاعر به‌دست ما رسیده، مؤید این موضوع است. وجود اصالت احساس در شاعر، در زبان اشعار وی نیز انعکاس یافته و به‌شکل صور زیبای ادبی در دیوان وی به کار رفته‌است که در ادامه به‌بررسی گوشه‌ای از آن می‌پردازیم.

## ۲- بحث و بررسی

### ۲-۱- زبان عرفانی

آدمی برای انتقال افکار و تجربیات خود به دیگران، از الفاظ و عباراتی که افراد مختلف در طی تاریخ بدین منظور وضع کرده‌اند، یاری می‌جوید تا مفاهیم موردنظر خود را در دو قالب گفتار و نوشتار، با استفاده از ابزار زبان و قلم به مخاطب منتقل نماید.

در علوم مختلف، متخصصان هر رشته برای انتقال مباحث علمی مدّنظر خود با وضع اصطلاحاتی مخصوص به‌خود که در حقیقت به‌کارگیری واژه در معنای ثانوی است، محدودیت انتقال مباحث و مفاهیم علمی را برطرف نموده‌اند. آنها همچنین برای بیان اکتشافات جدید علمی خود، با ابداع واژگان و اصطلاحات جدید، موانع زبانی در انتقال معانی تازه‌ی علمی را برطرف می‌کنند. اما این مسأله در حیطه‌ی انتقال مفاهیم و تجربیات

عرفانی شکل بسیار پیچیده‌ای دارد که به آسانی قابل حل نیست. مباحث عرفانی به‌مقتضای مضامین ویژه‌اش نیاز به زبان خاصی برای ظهور و بروز و انتقال به مخاطب دارد. خواجه عبدالله انصاری در تقسیم‌بندی علوم معرفتی، به زبان‌های مختلف آن علم اشاره کرده‌است: «گویندگان از حق، ترجمان با غیب‌اند به چهار زبان: زبان عبارت و زبان بیان و زبان اشارت و زبان کشف.» (خواجه عبدالله انصاری، ۱۳۷۷: ۴۰۹)

در انتقال تجربه‌های عرفانی از عارف تا مخاطب و به عبارتی دیگر در سیر انتقال اندیشه‌ها و مفاهیم موجود در ذهن عارف تا وصول آن به ذهن مخاطب، به چهار مانع «موضوع»، «کلام»، «فاعل» و «مخاطب» اشاره شده است. (فولادی، ۱۳۸۹: ۷۲-۷۸) اما از دیدگاهی دیگر، می‌توان دو مانع عمده برای این مسأله بیان نمود: اولین مانع پیش روی عارف برای بیان اندیشه‌ها و تجارب عرفانی، مسأله‌ی حفظ اسرار معرفتی است که افشای آن در طریقت، گناهی بزرگ محسوب می‌شود تا آنجا که پرده برداشتن از این اسرار، گاه در حد کفر دانسته شده و عامل آن را مستحق تنبیه و مجازات می‌دانند. (یثربی، ۱۳۸۴: ۵۴)

اهل عرفان از این مسأله با عنوان «غیرت» یاد کرده‌اند. ابن عطا در این باره می‌گوید: «علم نزد ما عزیز است، ما را غیرت می‌آید که غیر ما از آن بهره‌مند شوند.» (پل نوپا، ۱۳۷۳: ۱۷)

اما مانع دوم در سیرانتقال تجارب عرفانی، وقتی مطرح می‌شود که مانع اول تا حدودی از سر راه عارف برداشته شود. این اتفاق هنگامی رخ می‌دهد که عارف، مخاطب خود را اهل معرفت می‌یابد و تجانس و سنخیت میان گوینده و شنونده برقرار می‌شود. در این شرایط، صرفنظر از درجات مختلف معرفتی که میان عارف و مخاطبانش وجود دارد، محدودیت عارف در انتقال مفاهیم، نبودن الفاظ و عبارات مناسبی است که گویای اندیشه‌های مورد نظر وی باشد. در این مرحله عارف از نظر زبانی با محدودیت‌های فراوانی مواجه است که علت آن را باید در نوع و جنس تجربه‌های عرفانی جستجو کرد.

حیطه‌ی فکر و عمل در علوم مختلف، عقل و جهان مادی است و صاحبان این علوم می‌توانند با به‌کارگیری الفاظ و عباراتی که برای رفع حوائج مادی وضع شده‌است، به بیان اندیشه‌های خود بپردازند، این در حالی است که حیطه‌ی مباحث معرفتی، عالمی ماورای عالم ماده است و این اندیشه‌ها و تجارب در قلمروی فراتر از عقل و جهان محسوس برای عارف رخ می‌دهد. «معرفتی که در ضمن این احوال و عوالم حاصل می‌گردد ناشی از عقل و اندیشه‌ی منطقی نیست... حاصل شهود و مکاشفه است که بلاواسطه از ناآگاهی ضمیر برمی‌آید و جوهر متافیزیکی دارد.» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۱۵۳) به گفته‌ی شبستری، دستیابی به اسرار و رموز الهی در نشئه‌ای و رای مرحله‌ی عقلانی میسر است:

ورای عقل طوری دارد انسان  
که بشناسد بدان اسرار پنهان  
(لاهیجی، ۱۳۸۳: ۳۰۹)

بنابراین مسلّم است که نمی‌توان این مفاهیم را در قالب همان الفاظ معمول بیان نمود و انتقال اندیشه‌های معرفتی، به‌زبان دیگری نیاز دارد. عین‌القضات در بحث تفاوت علم و معرفت در این باره می‌گوید: «شاید جان تو مشتاق دریافت فرق میان علم و معرفت باشد، پس بدان که هر معنایی که تصوّر رود که می‌توان از آن به‌عبارتی تعبیر کرد [و] با آن معنی مطابقت داشته باشد... آن معنی را از جمله‌ی علوم باید شمرد و هر معنایی که تعبیر از آن قابل تصوّر نباشد، مگر در صورت ضرورت به کمک الفاظ متشابه، آن را باید از معارف به‌شمار آورد.» (عین‌القضات، ۱۳۷۹: ۶۷)

با وجود همه‌ی این مطالب، ذهن عارف برای بیان رموز و افکار خود، راهی جز استفاده از الفاظ و عبارات متداول در زبان ندارد، اما در انتقال مفاهیم عرفانی، تجارب عرفانی عارف برای رسیدن به‌مرحله‌ی بیان و به‌ویژه نوشتار، چندین مرحله تنزّل پیدا می‌کند و با این حال، وصف آن احوال برای وی بسیار دشوار است: «کسی را که این راه گشاد شود، کارهای عظیم بیند که در حدّ وصف نیاید.» (غزالی، ۱۳۸۰: ج ۱، ۳۰)

در این هنگام اگر عارف دارای ذوق ادبی و آشنا با علوم بلاغی باشد، با استفاده از قوه‌ی تخیل و به‌کارگیری عناصر و صور خیال می‌تواند با عباراتی زیبا به آفرینش آثاری بدیع پردازد. تجربیات تازه و فوق‌العاده‌ای که در لحظات خاص عرفانی بر روح و جان وی سرازیر می‌شود، هنگامی که با عواطف و احساسات ادبی و شاعرانه‌ی او درهم می‌آمیزد، نتیجه‌ای شگفت‌انگیز به‌دنبال دارد که حاصل آن در آثار منظوم و نثرهای شعرگونه‌ی بسیار زیبایی که از عارفان اهل ذوق برجای مانده، قابل مشاهده است.

پس از سپری شدن احوال متعالی عرفانی و بازگشت عارف به حالت معمول، وی تلاش می‌کند تا به‌مقتضای مضامینی که از آن احوال در ذهن وی باقی مانده و همچنین متناسب با سلیقه‌ی ادبی خویش، از صورت‌های مختلف خیال همچون استعاره، تشبیه، کنایه، رمز و مجاز بهره‌گیری کند.

## ۲-۲- تشبیه در زبان عرفانی

در میان آرایه‌ها و صور مختلف خیال که عرفا برای بیان حقایق عرفانی از آن استفاده می‌کنند، آرایه‌ی تشبیه جایگاه ویژه‌ای دارد که البته در بررسی‌ها و تحقیقات انجام شده، توجه چندانی به این شگرد زبانی در نزد عرفا نشده است. تشبیه به معنی «مانند کردن

چیزی است به چیزی، مشروط بر این که آن ماندگی مبتنی بر کذب باشد نه صدق، یعنی ادعایی باشد نه حقیقی.» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۶۷) تشبیه در مقایسه با دیگر آرایه‌های ادبی برای بیان افکار عرفانی، ویژگی منحصر به فردی دارد؛ در صورت‌های بلاغی دیگر همچون استعاره، کنایه، رمز و تمثیل، همیشه مفهوم مورد نظر پنهان است و مخاطب باید با تلاش ذهنی فراوان و جستجوی قرینه‌های لفظی و معنوی در جمله به منظور گوینده دست یابد؛ علاوه بر اینکه در نهایت ممکن است دریافت مخاطب با آنچه مدنظر عارف بوده متفاوت باشد. اما در تشبیه چون دو سوی بحث یعنی مشبه و مشبه‌به ذکر می‌شود، در مواردی که زاویه تشبیه بیش از اندازه باز نباشد، غالباً مفهومی که مدنظر گوینده بوده، برای مخاطب آشکار است.

زیباترین نوع تشبیه، تشبیهی است که از میان ارکان چهارگانه‌ی آن، تنها دو ستون اصلی عمارت تشبیه یعنی مشبه و مشبه‌به باقی مانده باشد که در علم بیان به آن «تشبیه بلیغ» گفته می‌شود. این زیبایی زمانی به اوج خود می‌رسد که دو رکن مشبه و مشبه‌به به شکل اضافی در جمله به کار رود. در این شکل، تشبیه به موجزترین شکل ممکن بیان شده و در ضمن روشن بودن مفهوم، در ایجاز و کوتاهی به استعاره نزدیک می‌شود.

با این وصف، اضافه‌ی تشبیهی به دو دلیل در زبان عرفانی از اهمیت و جایگاه ویژه‌ای برخوردار است: اول آنکه در زبان عرفانی که مقتضای مضامین آن پیچیدگی و ناشناخته بودن برای مخاطب است، در مواردی که نیت حقیقی گوینده بیان و انتقال معنی است و عارف به دنبال پنهان کردن اندیشه‌های خود نیست، تشبیه نسبت به دیگر آرایه‌ها صراحت بیشتری دارد و عارف می‌تواند با استفاده از آن به بهترین شکل ممکن، مفاهیم مدنظر خود را منتقل کند. اهمیت دیگر اضافه‌ی تشبیهی، بلیغ بودن آن نسبت به انواع دیگر تشبیه است. اضافه‌ی تشبیهی در میان انواع مختلف تشبیه، رساترین نوع تشبیه می‌باشد به طوری که با داشتن مزایای تشبیه که به آن اشاره نمودیم، موجزترین نوع آن است و تا حد زیادی با زبان و گفتار عارفان تناسب دارد.

با توجه به این که اندیشه‌های شهودی عرفا برای همگان ملموس نیست، از این رو آنها گاه کوشیده‌اند تا اندیشه‌های خود را به کمک تشبیه ملموس سازند و بدین منظور با استفاده از صورخیال بویژه آرایه‌ی تشبیه، به نوعی به تصویرسازی در زمینه‌ی مباحث عرفانی پرداخته‌اند تا تصویری ملموس از مفاهیم عرفانی در مقابل مخاطب خود قرار دهند. همانگونه که در کتاب‌های علوم بلاغی اشاره شده، در تشبیه، مشبه‌به باید اعراف و اجلی از مشبه باشد، زیرا غرض از تشبیه «بیان حال مشبه و تقریر آن در ذهن مستمع است، یعنی روشن و مجسم ساختن وضعیت و موقعیت مشبه.» (همان، ۱۲۲) تشبیه معقول به محسوس

را می‌توان بهترین نوع تشبیه در میان حالت‌های مختلف محسوس و معقول بودن مشبه و مشبه‌به دانست زیرا غرض مذکور از تشبیه را به بهترین وجه ممکن ادا می‌کند. با توجه به معقول و نامحسوس بودن مفاهیم عرفانی، تشبیه کردن آنها به موضوعات محسوس، این مضامین را به خوبی برای مخاطب ملموس می‌نماید.

## ۲-۳- تشبیه در دیوان حکیم صفای اصفهانی

حکیم صفای اصفهانی در دیوان خود از اضافه‌ی تشبیهی بیش از دیگر آرایه‌های ادبی برای ترسیم تجارب و اندیشه‌های عرفانی خود بهره برده‌است. وی در دیوان خود، مجموعه‌ای از مضامین عرفانی را به شکل اضافه‌ی تشبیهی تصویرسازی کرده است که این ترکیبات را می‌توان به سه دسته‌ی کلی تقسیم نمود:

الف) ترکیباتی که پیش از صفای اصفهانی، از ترکیبات بسیار پرکاربرد در آثار منظوم و منثور ادبیات عرفانی بوده و شاعر با تأثیرپذیری از آثار پیشینیان، این ترکیبات را در اشعار خود منعکس نموده‌است.

ب) ترکیباتی که به شکل محدود در آثار شاعران پیش از وی دیده می‌شود (حداکثر سه اثر) و در مواردی که این ترکیبات در آثار غیرمشهور به کار رفته باشد، امکان بی‌اطلاعی شاعر از این دسته ترکیبات و ابداع آن از سوی شاعر وجود دارد و می‌توان احتمال دارد که این ترکیبات حاصل ابداعات ذهنی شاعر باشد.

ج) ترکیبات بدیع و تازه‌ای که پیش از این، در آثار دیگران بیان نشده و تحقیقاً از جمله نوآوری‌های شاعر در زبان عرفانی است. مسلم است که این دسته از ترکیبات به دلیل خلق آنها از سوی شاعر، بسیار با اهمیت بوده و می‌تواند معیاری برای تشخیص میزان اصالت احساس در شعر صفای اصفهانی باشد.

در ادامه در ذیل هر یک از مباحث عرفانی، ترکیبات موجود در دیوان شاعر را مطابق با سه دسته‌ی یاد شده، تقسیم‌بندی کرده‌ایم و با بررسی آثار منظوم و منثور پیشین، ترکیباتی را که صفای اصفهانی برای اولین بار به کار برده است، با ذکر نمونه‌هایی ارائه نموده‌ایم.

عشق: در میان مباحث عرفانی، واژه‌ی «عشق» از پرکاربردترین اصطلاحات به شمار می‌آید. عشق یکی از مهم‌ترین مفاهیم عرفانی است که بسیاری از مسائل دیگر در ارتباط با آن معنا پیدا می‌کند. در عرفان، مفهوم عشق در ارتباط میان سالک و حضرت حق تعالی تعریف می‌شود: «محبّت مطلق را گویند که آن به حقیقت مطلقه حقّ است و بس.» (پوشنجی، ۱۳۷۶: ۱۴۲) عزیزبن محمد نسفی، معتقد است تمامی هستی بر پایه‌ی عشق شکل گرفته است: «عشق در مرتبه‌ی ذات است و ذات هر چیز با عشق چنان دست در گردن یکدیگر آورده‌اند که به مثابت یک چیز گشته‌اند و عشق بی‌ذات نیست و ذات

بی‌عشق هم نیست و از این جا گفته‌اند که امکان ندارد که چیزی موجود باشد و نه عشق بود.» (نسفی، ۱۳۷۹: ۱۹۰)

در دیوان صفای اصفهانی، ترکیباتی که با اصطلاح عشق وجود دارد، بالاترین بسامد را دارد. این ترکیبات عبارتند از:

دسته‌ی اول: «میکده‌ی عشق» (۵مورد)، «باده‌ی عشق»، «گنج عشق»، «آتش عشق» (۵)، «مرغ عشق»، «مطرب عشق» (۲)، «میخانه‌ی عشق» (۳)، «می عشق»، «خمخانه‌ی عشق»، «شاه‌شاه عشق» (۲)، «دریای عشق»، «سلطان عشق»، «بادیه‌ی عشق»، «گوهر عشق»، «دفتر عشق»، «حرم عشق»، «شراب عشق» (۲)، «آب عشق»، «بحر عشق»، «باز عشق»، «شهر عشق»، «پیر عشق»، «نار عشق»، «خوان عشق»، «بازار عشق»، «خورشید عشق»، «شمشیر عشق»، «توسن عشق»

سابقه‌ی ترکیبات: این ترکیبات در اکثر دیوان‌های شاعران و متون نویسندگان عارف مسلک زبان فارسی وجود دارد.

دسته‌ی دوم: «آذر عشق»، «صرصر عشق»، «همای عشق»، «شهباز عشق»، «رُرف عشق»، «برق عشق»، «کتاب عشق»، «وادی عشق» (۲مورد)، «نهال عشق» (۲)، «درخت عشق»، «ریحان عشق»، «ادیب عشق»، «گردون عشق»، «مشعل‌ی عشق»، «خسرو عشق»، «معلم عشق»

سابقه‌ی ترکیبات: این ترکیبات در دفترهای شعری بزرگانی چون عراقی، عطار، مولوی، سعدی، حافظ، وحشی بافقی و... دیده می‌شود.

دسته‌ی سوم: ترکیبات «باغبان عشق»، «سرافیل عشق»، «زردشت عشق»، «فرس عشق»، «امامت عشق»، «معراج عشق» (۴مورد)، «چرخ عشق»، و «تیشه‌ی عشق» را حکیم صفا خود ابداع کرده‌است. (ر.ک: صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۶، ۱۵، ۲۳، ۱۰۴، ۱۷۷، ۲۲۳، ۲۳۹، ۲۴۲، ۲۷۴)

دل مرا نبود قبله‌ای به وقت نماز      به‌غیر حضرت معشوق در امامت عشق

(صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۲۳۳)

چو کشت نخل دلم، باغبان عشق دواند      به ریشه و رگ دل آب ربّی الاعلی

(همان، ۱۵)

پیش از این مولوی در تشبیهی غیر ترکیبی، عشق را به معراج تشبیه نموده است:  
عشق معراجی است سوی بام سلطان جمال از رخ عاشق فروخوان قصه معراج را  
(دیوان شمس، ۱۳۸۶: غزل ۱۳۳)

فقر: فقر در عرفان به معنی احتیاج ذاتی به خداوند است که به اقتضای بندگی در وجود انسان قرار دارد. عزالدین محمود کاشانی فقر را به سه قسم اسمی، رسمی و حقیقی تقسیم کرده است: «فقر را اسمی است و رسمی و حقیقی؛ اسمش عدم تملک با وجود رغبت؛ و رسمش، عدم تملک با وجود زهد؛ و حقیقتش، عدم امکان تملک؛ چه اهل حقیقت به واسطه‌ی آنکه جمله‌ی اشیا را در تصرف و ملکیت مالک الملک بینند، امکان حوالت مالکیت با غیر روا ندارند و فقر ایشان صفتی ذاتی بود که به وجود اسباب و عدم آن متغیر نشود.» (عزالدین محمود کاشانی، ۱۳۶۷: ۳۷۵) فقر در عرفان مقام والایی است که غالباً آن را به مفاهیم ارزشمندی چون گنج، سلطنت و پادشاهی تشبیه کرده‌اند. در دیوان حکیم صفا، اصطلاح عرفانی فقر به مفاهیم زیر تشبیه شده است:

دسته‌ی اول: «سلطنت فقر» (۹ مورد)، «گنج فقر»، «ملک فقر» (۳)

سابقه‌ی ترکیبات: این سه ترکیب در آثار مختلفی مانند آثار عطار، دیوان کبیر شمس، مکاتیب سنایی، دیوان حافظ، دیوان خاقانی، دیوان شاه نعمت‌الله ولی و... آمده است.

دسته‌ی دوم: «کوی فقر» (۵ مورد)، «میکده‌ی فقر» (۲)، «دولت فقر» (۲)، «وادئ فقر» (۳)، «آفتاب فقر»، «حرم فقر»، «پادشاه/پادشاه فقر» (۲)، «کشور فقر»، «خانه‌ی فقر»، «بارگاه/ بارگه فقر»، «سرای فقر»، «آسمان فقر»، «مملکت فقر»، «اقلیم فقر»

سابقه‌ی ترکیبات: هر یکی از ترکیبات دسته‌ی دوم در یک تا سه اثر منظوم و منثور به کار رفته است که از آن جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: دیوان حلاج، آثار عطار، دیوان کبیر شمس، دیوان حافظ، عبهرعاشقین، کشف الاسرار، دیوان اوحدالدین کرمانی، دیوان شمس مغربی، عوارف المعارف، مرآت الافراد پیرجمال الدین اردستانی، دیوان شاه نعمت‌الله ولی، دیوان نورعلیشاه.

دسته‌ی سوم: ترکیباتی که از ابتکارات حکیم صفا با استفاده از اصطلاح فقر است، عبارتند از: «آهوی فقر»، «پیر فقر»، «مزرعه‌ی فقر»، «سلطان فقر» (۴ مورد)، «شاهنشاهی فقر»، «خسرو فقر»، «باده‌ی فقر» (۲)، «جوی فقر»، «دستگه فقر»، «خیمه‌ی فقر»، «کوپال فقر»، «تاج فقر» (صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۵۴، ۱۳۴، ۱۵۳، ۱۷۴، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۱، ۲۴۹، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۶۸، ۳۰۹)

می‌شکند پشت شیر، صولت آهوی فقر  
پیچد دست قضا قوت بازوی فقر  
(صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۱۳۴)



سرمه‌ای کردیم وام از خاک پای پیر فقر      کز پی دیدار دولت می‌کند جادو به چشم  
(همان، ۲۴۵)

مترادف «باده‌ی فقر»، ترکیب «شراب فقر» است که در اشعار عطار و مولوی وجود دارد. توحید: توحید به معنای یکتا دانستن خداوند است: «حقیقت توحید حکم کردن بود بر یگانگی چیزی به صحت علم به یگانگی آن. و چون حق تعالی یکی است بی‌قسیم اندر ذات و صفات خود، و بی‌بدیل و شریک اندر افعال خود، و موحدان وی را بدین صفت دانند، دانش ایشان را به یگانگی، توحید خوانند.» (هجویری، ۱۳۸۶: ۴۰۸) عزالدین کاشانی درباره‌ی توحید می‌گوید: «توحید، نفی تفرقه است و وقوف بر حدّ جمع.» (عزالدین محمود کاشانی، ۱۳۶۷: ۱۹) ترکیبات ساخته شده با اصطلاح توحید در دیوان حکیم صفا به شرح زیر است: دسته‌ی اول: «بحر توحید»، «میدان توحید»

سابقه‌ی ترکیبات: این دو ترکیب در آثار متعددی همچون شرح تعریف، رساله‌ی قشیریه، تذکره‌الاولیا، دیوان حافظ، شرح شطحیات، دیوان شاه نعمت‌الله ولی، اسرار التوحید و ... به کار رفته‌است.

دسته‌ی دوم: «باده یتوحید» (۲ مورد)، «خم توحید» (۲)، «گلشن توحید» (۳)، «گل توحید»، «گلبن توحید»، «دفتر توحید»، «گوهر توحید» (۲)، «نقطه‌ی توحید» (۲)، «خانه‌ی توحید»، «قلزم توحید»، «دار توحید»، «دانه‌ی توحید»

سابقه‌ی ترکیبات: این ترکیبات هر یک حداکثر در سه اثر قبل از صفای اصفهانی توسط شاعران و نویسندگان به کار گرفته شده‌است. آثار عطار، دیوان کبیرشمس، مخزن الاسرار نظامی، کلیات عراقی، دیوان شمس مغربی، دیوان فیض کاشانی، مفاتیح‌العجاز، دیوان شاه نعمت‌الله ولی، نسایم گلشن و عرفان‌الحق، از آن جمله‌اند.

دسته‌ی سوم: «خمخانه‌ی توحید»، «آهوی توحید»، «خسرو توحید» (۲ مورد)، «خوان توحید»، «نوگل توحید»، «میهمانخانه‌ی توحید»، «مادر توحید»، «زر توحید»، «اختر توحید»، «چرخ توحید»، «کمند توحید»، «هدف توحید» و «روغن توحید» همگی ترکیبات ابداعی در دیوان صفای اصفهانی است. (صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۳۸، ۴۵، ۵۴، ۷۲، ۹۲، ۱۰۳، ۱۰۵، ۱۶۱، ۱۶۳، ۱۸۳، ۲۱۳، ۲۵۸، ۲۷۶)

مست گشتند از می‌خمخانه‌ی توحید ذات      بی‌لب و بی‌کام و بی‌خم می‌گساری داشتن  
(صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۱۱۴)

آهوی توحید را از مرغزار معرفت      صید کردن طعمه نادان فراری داشتن  
(همان، ۱۱۱)

ترکیب «نوگل توحید» برگرفته از ترکیب «گل توحید» است که در ذیل دسته‌ی دوم

به آن اشاره شد.

وحدت: در عرفان وحدت «مقام تنهایی را گویند مع‌الله که سالک از همه‌ی حجب تکثرات احدیت و واحدیت موجود گذشته و به خلوتخانه‌ی وحدت رسیده باشد.» (پوشنجی، ۱۳۷۶: ۱۹۴) وحدت در دیوان صفای اصفهانی بارها به صورت تشبیه ترکیبی به کار رفته است. دسته‌ی اول: «خم وحدت» (۳ مورد)، «جام وحدت»، «شراب وحدت» سابقه‌ی ترکیبات: این سه ترکیب، در بیشتر آثار متقدم همچون حدیقه‌الحقیقه، مظهرالعجائب، مصیبت‌نامه عطار، دیوان کبیرشمس، کلیات عراقی و شرح شطحیات وجود دارد.

دسته‌ی دوم: «باده‌ی وحدت» (۲ مورد)، «عرش وحدت»، «آفتاب وحدت»، «میکده وحدت» (۲)، «مرآت وحدت»، «خوان وحدت»، «گل وحدت»، «آب وحدت»، «گوهر وحدت» (۲)، «سلطان وحدت»، «ساغر وحدت» و «نار وحدت»

سابقه‌ی ترکیبات: ترکیبات این گروه در آثار متعدد مشهور و غیر مشهوری مانند دیوان حلاج، دیوان کبیرشمس، اوراد الاحباب، عوارف‌المعارف، شرح شطحیات، مکاشفات رضوی، مفاتیح‌الاعجاز، حل فصوص‌الحکم، مرآت‌المعانی، تفسیر صفی، مقامات‌السالکین وجود دارد. دسته‌ی سوم: نوآوری‌های حکیم صفا با اصطلاح وحدت عبارتند از: «شاهد وحدت»، «خسرو وحدت»، «خمخانه‌ی وحدت»، «رُفرف وحدت»، «سمای وحدت»، «توسن وحدت»، «معرکه وحدت»، «شهر وحدت»، «طفل وحدت» (۲ مورد)، «مملکت وحدت»، «موزه وحدت»، «بازار وحدت»، «تکاور وحدت» (۲)، «پرنده وحدت». (صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۲۶، ۳۱، ۳۶، ۵۱، ۵۲، ۶۶، ۷۹، ۹۱، ۹۲، ۱۳۲، ۱۴۹، ۱۶۵، ۱۷۵، ۲۴۱)

ز روی شاهد وحدت برافکنند نقاب به کوری دل و چشم مخالف کودن

(صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۹۱)

به‌شهر وحدت از جزو تا به کلّ همه اوست که هست باقی و بی‌مختم است و بی‌مبدا

(همان، ۱۴)

ترکیب «خمخانه‌ی وحدت»، نام کتابی از علاء‌الدوله سمنانی است.

فنا: فنا نهایت سیر عارف به سوی خداوند است که در این مقام، صفات مذموم و نکوهیده از وجود سالک زایل می‌شود: «فنا که محو هستی مجازی است، پوشیده شدن و مختلفی گشتن تعیین سالک است که موجب غیریت و دویی بود، در ظهور وحدت و یگانگی حق.» (لاهیجی، ۱۳۸۳: ۲۴۸) فنا در شعر حکیم صفا به مفاهیم زیر تشبیه شده است:

دسته‌ی اول: «خرابات فنا»، «بحر فنا»، «دریای فنا»، «اقلیم فنا»، «کوی فنا»، «بادفنا»

(۲ مورد)، «خاک فنا» (۳)، «دار فنا» (۲)

سابقه‌ی ترکیبات: ترکیبات بالا در اکثر آثار نظم و نثر دوره‌های مختلف به کار رفته‌است. دسته‌ی دوم: «باده‌ی فنا»، «می‌فنا»، «وادی‌فنا»، «کعبه‌ی فنا»، «جوی‌فنا»، «مملکت‌فنا»، «تیغ‌فنا»

سابقه‌ی ترکیبات: این ترکیبات در آثار منظوم و منثور مانند دیوان کبیرشمس، دیوان شمس مغربی، دیوان سیف‌فرغانی، دیوان امام علی(ع) (ترجمه‌ی میبیدی)، رسائل فارسی ادهم خلخالی، مکاشفات رضوی، تسنیم‌المقربین دیده می‌شود.

دسته‌ی سوم: ترکیباتی که حکیم صفا با اصطلاح فنا ساخته‌است عبارتند از: «مزرعه‌ی فنا»، «باران‌فنا»، «حرم‌فنا»، «خوان‌فنا»، «آفتاب‌فنا»، «طبل‌فنا». (صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۱۸۵، ۲۰۲، ۲۰۹، ۲۱۳، ۲۵۲)

شعله زد از شرق ذات‌شمس حقیقت به طیش  
طبل فنا زد کرب کوس بقا کوفت عیش  
(صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۱۳۵)

سرّراز: سرّ در عرفان، راز پوشیده‌ای است که فقط عارفان کامل از آن آگاهی دارند. «حالی است مستور میان بنده و خدای که غیری را بر آن اطلاع نیفتد.» (عزّالدین محمود کاشانی، ۱۳۶۷: ۱۰۱) اسرار عرفانی، که منبع آن دل پاک ارباب قلوب است، در آثار عرفانی و همچنین در دیوان حکیم صفا، به مسائل با ارزش تشبیه شده‌است.

دسته‌ی اول: «گوهر سرّ/ اسرار»، «گنجینه‌ی اسرار»، «حرم راز» (۳مورد)  
سابقه‌ی ترکیبات: این سه ترکیب در بیشتر آثار پیش از حکیم صفا مانند دیوان عطار، دیوان کبیرشمس، مثنوی معنوی، مواظسعدی، دیوان حافظ، دیوان شمس مغربی، دیوان عرفی شیرازی، دیوان شاه نعمت‌الله ولی و مرآت‌المعانی وجود دارد.

دسته‌ی دوم: «تتق سرّ»، «آینه اسرار»، «گنجینه‌ی راز»  
سابقه‌ی ترکیبات: این سه ترکیب در مثنوی معنوی، فرهادوشیرین وحشی‌بافقی، هفت اورنگ جامی، تفسیر حدائق‌الحقائق، راز ربانی، ینبوع‌الاسرار به چشم می‌خورد.

دسته‌ی سوم: «می‌راز»، «می‌سرّ»، «کنز اسرار» (صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۹۸، ۲۱۴)

بریز ای ساقی ای جامت سر جم      به‌ساغر از خم اسمای اعظم

می سرّ در حضور می پرستان      که بسیارند در این کوی مستان

(صفای اصفهانی: ۱۳۷۲: ۳۲۴)

ترکیب «کنز اسرار» مترادف با تعبیر «گنجینه‌ی اسرار» است که در دسته‌ی اول به آن اشاره شد و در آثار مختلفی به کار رفته‌است.

ولایت/ولی: ولایت «عبارت است از قیام بنده به حقّ بعد از فنای از نفس خود.» (لاهیجی،

۱۳۸۳: ۲۳۳) در طریقت «ولی» به کسی اطلاق می‌شود که «حضرت حق، متولی و متعهد و حافظ وی گشته، از عصیان و مخالفت او را محفوظ دارد، تا به‌نهایت کمال که مرتبه‌ی فنای جهت‌بدانی و بقای جهت ربّانی است، وصول یابد.» (همانجا) پس مقام ولایت در حقیقت همان مرتبه‌ی فنا در حق است. حکیم‌صفا، علاوه بر ترکیبات متقدمان، اصطلاح ولایت را در ترکیباتی تازه‌ای به‌کار برده‌است:

دسته‌ی اول: «شاه ولایت»، «آسمان ولایت»، «بحر ولایت»

سابقه‌ی ترکیبات: این سه ترکیب در متون مختلف همچون مظهرالعجائب، لسان‌الغیب عطار، کشف‌الاسرار، مرآت‌الافراد، دیوان شمس‌مغربی، دیوان شاه نعمت‌الله ولی، دیوان فیاض‌لاهیجی آمده‌است. صاحبان این آثار، تعبیر «شاه ولایت» را در شأن حضرت علی (ع) بیان کرده‌است.

دسته‌ی دوم: «دریای ولایت»، «سلطان ولایت»، «شمس ولایت»، «حصن ولایت» سابقه‌ی ترکیبات: تشبیه ولایت به دریا، سلطان و شمس، در کتاب مناقب‌العارفین، اسرارالشهود، دیوان شاه نعمت‌الله ولی، دیوان صفی‌علیشاه، دیوان ادیب‌الممالک فراهانی و مناہج‌انوار وجود دارد.

دسته‌ی سوم: تشبیه ولایت به «می» (۲مورد)، «باده»، «باز»، «سبو»، «گردون»، «صندوق»، «سینا» و «رزق» از ابداعات صفای اصفهانی است و در آثار پیشینیان دیده نمی‌شود. (صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۸۳، ۱۲۴، ۲۶۸، ۳۰۰، ۳۰۶، ۳۲۹، ۳۳۵)

مست می ولایت موجودم این خمر را به‌خانه‌ی خمارم

(صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۷۳)

این راه را ز راهروان وفا طلب این می ز می‌کشان سبوی ولا طلب

(همان، ۱۴۳)

تشبیهات حکیم صفا درباره‌ی ولایت متأثر از گرایش وی به‌مباحث ولایی و ارادت وی به اهل بیت (ع) است که در بیشتر اشعار وی این مضامین موجود است.

معرفت/عرفان: معرفت در لغت به‌معنی «شناخت و علم» و در اصطلاح عرفانی به‌معنای شناختن حضرت حق (سبحانه و تعالی) است. ابوالحسین نوری در تعریف معرفت می‌گوید: «این که دل حقیقتاً یگانگی او را در والاترین مراتب صفات و اسماء دریابد، چه خداوند در بزرگی و توانایی و چیرگی و شکوه و جاودانگی بی‌همتاست که هیچ‌کس چون او نیست و او شنوای بیناست بدون چونی و همانندی و همسانی.» (سراج طوسی، ۱۳۸۲: ۹۳) معرفت در آثار عرفانی به آفتاب، دریا، بحر و... تشبیه شده است و در اشعار صفای اصفهانی نیز این تعابیر دیده می‌شود.

دسته‌ی اول: «آفتاب معرفت» (۳مورد)، «دریای معرفت»، «بحر عرفان» سابقه‌ی ترکیبات: در اکثر آثار منظوم و منثور این سه ترکیب وجود دارد. دسته‌ی دوم: «مرغزار معرفت»، «دیار معرفت»

سابقه‌ی ترکیبات: ترکیب «مرغزار معرفت» پیش از این در دیوان سنایی و شرح شطحیات روزبهان بقلی به کار رفته‌است. روزبهان در وصف حضرت علی(ع) می‌گوید: «شاه شاهان اهل بیت گوید ماه زرغام مرغزار معرفت علی بن ابی طالب رضی الله عنه» (روزبهان بقلی، ۱۳۷۴، ۹۵)، ترکیب دوم نیز در دیوان سیدای نسفی از شاعران قرن یازدهم دیده می‌شود. دسته‌ی سوم: ترکیبات «صاف معرفت»، «گنجینه‌ی عرفان»، «هما‌ی معرفت»، «کحل عرفان» و «باغ عرفان» از ابتکارات حکیم صفا است. (صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۵۷، ۸۱، ۸۲، ۱۲۹)

هما‌ی معرفت را خسته می‌سند  
پر باز ولایت بسته می‌سند  
(صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۳۲۹)

ترکیب «گنج عرفان» که مترادف با «گنجینه‌ی عرفان» است، در کتاب مظهرالعجایب عطار، هفت اورنگ جامی و دیوان قاسم انوار وجود دارد. بقا: اصطلاح «بقا» در عرفان همراه با «فنا» تعریف شده‌است. پس از اتمام سیر الی‌الله و رسیدن به مقام فنا، سیر فی‌الله آغاز می‌شود و سالک در این مرحله به حق بقا می‌یابد: «بقایی که در ازای فنای ظاهر بود، آن است که حق تعالی بنده‌ای را بعد از فنای ارادت و اختیار، مالک ارادت و اختیار کند و در تصرف، مطلق العنان گرداند تا هرچه خواهد، به اختیار و ارادت حق می‌کند.» (عزالدین محمود کاشانی، ۱۳۶۷: ۴۲۸) در عرفان، بقا به امور حیات بخشی چون آب و چشمه تشبیه شده‌است. در دیوان حکیم صفا ترکیباتی که با اصطلاح عرفانی «بقا» وجود دارد غالباً پیش از وی توسط بزرگانی استفاده شده‌است.

دسته‌ی اول: «ملک بقا» (۳مورد)، «سلطان بقا» سابقه‌ی ترکیبات: این دو ترکیب در متون بسیاری، از جمله دیوان حلاج، شرح تعریف، مظهرالعجائب، دیوان خواجوی کرمانی و دیوان شاه نعمت‌الله ولی وجود دارد. دسته‌ی دوم: «آب بقا» (۸مورد)، «باغ بقا» (۲)، «چشمه‌ی بقا» (۳)، «مصر بقا»، «دریای بقا» (۲)، «شهر بقا»، «گوهر بقا» سابقه‌ی ترکیبات: ترکیبات دسته‌ی دوم هر کدام در یک تا سه اثر زیر دیده می‌شود: دیوان حلاج، دیوان ناصر خسرو، دیوان کبیر شمس، دیوان خاقانی، دیوان صائب، خاتمه‌الحیات جامی، دیوان فیاض لاهیجی، دیوان فیض کاشانی، شرح خطبه‌البیان و ...

دسته‌ی سوم: «جنتِ بقا»، «رزقِ بقا»، «کوسِ بقا» (صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۶۸، ۷۰)  
طبل فنا زد کرب کوس بقا کوفت عیش شعله‌زد از شرق ذات شمس حقیقت به طیش  
(صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۱۳۵)

ترکیب «کوس فنا» که مشابه با ترکیب «کوس بقا» است، پیش از این در آثار عطار و خواجوی کرمانی به کار رفته‌است.

شهود: در تعریف شهود گفته شده: «شهود رؤیت حق است به حق. یعنی کاملی که از مراتب کثرات موهومی صوری و معنوی عبور نموده باشد و به مقام توحید عیانی رسیده و به دیده‌ی حق بین به حکم «کنت بصره الذی یبصره به» در صور جمیع موجودات، به دیده‌ی حق مشاهده‌ی حق نماید، چون خود را و تمامت موجودات را قائم به حق ببیند، لاجرم غیریت و اتنینیّت از پیش نظرش برخاسته و هرچه می‌بیند و می‌داند، حق دیده و حق دانسته‌است.» (لاهیجی، ۱۳۸۳: ۵۲) این مقام ارزشمند در اشعار صفای اصفهانی به آب، آفتاب و آیینه تشبیه شده‌است.

دسته‌ی اول: «آفتاب شهود» (۲ مورد)

سابقه‌ی ترکیب: ترکیب «آفتاب شهود» در بسیاری از متون ادبیات فارسی وجود دارد. دسته‌ی دوم: «سلطان شهود»، «آب شهود»، «خورشید شهود»، «کوس شهود» سابقه‌ی ترکیبات: این ترکیبات بیشتر در متون نثر همچون مناجات‌نامه‌ی خواجه عبدالله انصاری، کشف الاسرار، مکاتیب احمد غزالی، تمهیدات، تسنیم المقربین، تفسیر حدائق الحقائق، به کار رفته‌است. ترکیب اول در دیوان شاه نعمت‌الله ولی و ترکیب آخر در دیوان جیحون یزد نیز وجود دارد.

دسته‌ی سوم: «آینه‌ی شهود»، «کوزه‌ی شهود»، «خرگاه شهود»، «تیر شهود»، «بط شهود»

این ترکیبات از ابداعات شاعر است که در متون پیش از وی دیده نمی‌شود. (صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۷۲، ۷۵، ۱۴۶، ۲۴۷)

از کوزه‌ی شهود بود آبم از سفره‌ی وجود بود نانم

(صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۶۶)

وصل/وصال: وصال از آخرین احوال عارف در مسیر طریقت و سیر و سلوک به سوی حق است. وصال «عبارت از آن است که سالک را از تعین و هستی مجازی و پندار دویی که موسوم به خلق و خلقیت است جدایی حاصل شود و تعین وهمی سالک که به سبب امتیاز خلق از حق می‌شد مرتفع گردد و نیست شود.» (لاهیجی، ۱۳۸۳: ۳۲۸) در این مرحله که اتصال محبّ به محبوب است، عارف از خود فانی شده و با رسیدن به محبوب و به واسطه‌ی او

به‌بقا می‌رسد. (عزالدین محمود کاشانی، ۱۳۶۷: ۴۲۹) حکیم صفا به‌تبع از پیشینیان، مفهوم وصل را به‌دلیل مطلوب بودن آن در نزد عرفا، به‌مفاهیم خوشایندی چون بهشت و بوستان تشبیه کرده‌است. حکیم صفا در این زمینه، تنها یک ترکیب تازه دارد و بیشتر ترکیبات وی، در دسته‌ی اول و دوم قرار می‌گیرد.

دسته‌ی اول: «بهشت وصل»، «گل وصل»

سابقه‌ی ترکیبات: در آثار بیشتر بزرگان همچون مولوی، عراقی، روزبهان بقلی و خواجوی کرمانی این دو ترکیب وجود دارد.

دسته‌ی دوم: «می وصال»، «بوستان وصال»، «آب وصال»، «جنت وصال»

سابقه‌ی ترکیبات: این ترکیبات نیز در برخی از متون نظم و نثر مانند دیوان خواجوی کرمانی، دیوان اوحدالدین کرمانی، حل فصوص‌الحکم، شرح فصوص‌الحکم، تفسیر حدائق‌الحقائق و مواهب علیه دیده می‌شود.

دسته‌ی سوم: «آتش وصال». تشبیه وصال به آتش از تشبیهاتی است که در آثار پیشین

دیده نمی‌شود.

جستیم چون تو آمدی از جا سپندوار بی‌آتش وصال تو چه بود سپند ما

(صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۱۷۳)

یقین: در عرفان یقین را «اطمینان به غیب و ارتفاع ریب و شبهه» گفتند. (پوشنجی،

۱۳۷۶: ۲۰۰) رسیدن به این حال در طریقت و خارج شدن سالک از شک و تردید از مراحل

مهمی است که به گنج، سلطان، شاه و بحر تشبیه شده‌است.

دسته‌ی اول: «بحر یقین»، «گنج یقین»

سابقه‌ی ترکیبات: این دو ترکیب در آثار متعدد ادبیات فارسی مثل الهی‌نامه، لسان‌الغیب،

دیوان عطّار، مثنوی معنوی، مناقب‌العارفین و کشف‌الاسرار دیده می‌شود.

دسته‌ی دوم: «شاهد یقین»، «سلطان یقین»

سابقه‌ی ترکیبات: ترکیب «شاهد یقین» پیش از این در کتاب «واسطه‌العقد» جامی و

«منظرالاولیاء» اثر اسرار علی‌شاه و ترکیب «سلطان یقین» در دیوان کبیرشمس، استفاده

شده‌است.

دسته‌ی سوم: «شاه یقین»، «باز یقین» (۲ مورد). (صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۹۱، ۱۴۲)

باز یقین زند پر، در جو قاف عنقا شک است زاغ، زن سنگ بر بال احتیالش

(صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۵۵)

«شاه یقین» تعبیری دیگر از «سلطان یقین» است که در ذیل دسته‌ی دوم به آن اشاره

شد.

حیرت: عطار وادی حیرت را به‌عنوان ششمین وادی در سیر و سلوک عرفانی معرفی می‌کند. حیرت در عرفان «واردی است بر قلب عارفان در موقع تأمل و حضور قلب و تفکر؛ این وارد آنان را از تفکر باز می‌دارد و سرگشته می‌سازد.» (سراج طوسی، ۱۳۸۲: ۳۴۵) تحیر در واقع «حاصل از توالی تجلیات ذاتی و صفاتی الهی و توالی بارقات انوار اسمای نامتناهی است» که بر انسان وارد می‌شود. (لاهیجی، ۱۳۸۳: ۱۸۴)

حیرت در دیوان صفای اصفهانی به بادیه، وادی و تیه، تشبیه شده که هر سه در آثار پیش از وی نیز وجود دارد.

دسته‌ی اول: «بادیه حیرت»

سابقه‌ی ترکیب: این ترکیب در متون پیشین به‌ویژه آثار منثور مثل کشف‌الاسرار، تذکره الاولیاء، تحفه اهل‌العرفان، مکاشفات رضوی، دیده می‌شود. قاسم انوار نیز در دیوان خود این ترکیب را به‌کار برده‌است.

دسته‌ی دوم: «وادی حیرانی»، «تیه حیرانی» (۲ مورد)

سابقه‌ی ترکیبات: این دو ترکیب در دیوان فیض کاشانی، مقامات‌السالکین، بستان‌لسیاحه و ریاض‌السیاحه که از آثار متأخر است، دیده می‌شود. البته لازم به‌ذکر است که ترکیبات «تیه حیرت»، «بادیه‌ی حیرانی»، «وادی حیرت» و «تیه تحیر» نیز که مترادف با ترکیبات دسته‌ی اول و دوم است، به‌وفور در آثار دیگر شاعران از جمله دیوان عطار، منطق‌الطیر، دیوان صائب، دیوان عرفی شیرازی و ... به‌کار رفته‌است.

غیرت: مفهوم غیرت در کنار عشق و در رابطه‌ی محبّ و محبوب معنا پیدا می‌کند. منظور از غیرت «حمیت محبّ است بر طلب قطع تعلق محبوب از غیر، یا تعلق غیر از محبوب» (عزالدین محمود کاشانی، ۱۳۶۷: ۲۸۸) صفای اصفهانی از دو ترکیب مترادف «آتش غیرت» و «نار غیرت» استفاده کرده که هر دو ترکیب پیش از وی در آثار منظومی چون دیوان حلاج، دیوان عطار، منطق‌الطیر، دیوان کبیرشمس، شاه نعمت‌الله ولی، فیاض‌لاهیجی، فیض کاشانی و آثار منثوری مانند کشف‌الاسرار، ینبوع‌الاسرار و تفسیر صفی وجود دارد.

همّت: ت لاش عاشق است در طلب معشوق. در تعریف همّت گفته شده: «عبارت از توجه قلب است با تمام قوای روحانی خود به‌جانب حقّ برای حصول کمال برای برای شخص خود یا برای شخص دیگری.» (عبدالرزاق کاشانی، ۱۳۷۶: ۳۷۱) در عرفان این اصطلاح به رخس و مرغ تشبیه شده‌است.

دسته‌ی اول: «رخس همّت»، «مرغ همم (همّت)»

سابقه‌ی ترکیبات: این دو ترکیب در آثار بسیاری چون دیوان حلاج، مصیبت‌نامه، منطق‌الطیر، کلیات عراقی، دیوان خواجوی کرمانی و مفاتیح‌الاعجاز و ... به‌کار رفته‌است.



دسته‌ی دوم: «توسن همّت»، «آسمان همّت»  
 سابقه‌ی ترکیبات: ترکیب اول در فاتحه‌الشباب جامی، دیوان اهلی شیرازی و دیوان شاه  
 نعمت‌الله ولی؛ و ترکیب دوم در حدیقه‌الحقیقه و مکاتیب‌سنایی وجود دارد.  
 دسته‌ی سوم: «کمیت همّت» این ترکیب از ساخته‌های حکیم صفای اصفهانی است.  
 بل تا که ز هستی کمیت همّت      بجهانم و خود را ز غم جهانم

(صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۷۹)

انانیت: انانیت به معنی خودبینی و خودستایی و نسبت دادن همه چیز به خود، آمده  
 است. در عرفان گناه انانیت را شرک خفی دانسته‌اند، زیرا انانیت فقط شایسته‌ی ذات  
 حضرت حق است. حکیم‌صفا در ترکیبی انانیت را به ابری تشبیه کرده که مانع از دیدن  
 حقیقت و عاشق شدن سالک می‌شود و در ترکیبی دیگر، خودبینی را همچون آتشی دانسته  
 که وجود انسان را می‌سوزاند.

سپر مردن عشق‌است و تو در ابر خودی      اوست خورشید سمای کنف مقتفران  
 (صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۸۷)

ما را مرساد آسیب از نار انانیت      از باغ الوهیت سیب آمد و نار آمد  
 (همان، ۲۱۵)

تجلی: تجلی به معنای جلوه کردن و در اصطلاح عرفانی عبارت از «جلوه انوار حق است  
 بر دل صوفی.» (رجائی، ۱۳۶۴: ۵۵) همچنین گفته شده: «مراد از تجلی انکشاف شمس  
 حقیقت حق است (تعالی و تقدس) از غیوم صفات بشری به غیبت آن.» (عزالدین محمود  
 کاشانی، ۱۳۶۷: ۱۲۹) در دیوان حکیم‌صفا، تجلی به می، گوهر، چین، نار، جام و پیدا تشبیه  
 شده‌است. چهار ترکیب اول در آثار محدودی پیش از وی وجود دارد.

دسته‌ی دوم: «می تجلی / جلوه»، «گوهر تجلی»، «چین تجلی»، «نار تجلی»  
 سابقه‌ی ترکیبات: ترکیب اول در کلیات عراقی و دیوان شاه نعمت‌الله ولی، ترکیب  
 دوم در انتهانامه سلطان ولد، ترکیب سوم در شرح شطحیات و ترکیب آخر در شرح  
 فصوص‌الحکم (الجدی)، حل فصوص‌الحکم و مجموعه رسائل و مصنفات کاشانی وجود دارد.  
 دسته‌ی سوم: دو ترکیب «جام جلوه» و «بیدای تجلی» از نوآوری‌های صفای اصفهانی  
 است.

به بیدای تجلی شرزه شیری      ولی دیر آشنا و زود سیری  
 (صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۳۱۳)

شراب قدس ذات فیض اقدس      به جام جلوه‌ی فیض مقدس  
 (همان، ۳۲۴)

می: در عرفان برای «می» تعابیر متفاوتی بیان کرده‌اند که از آن جمله گفته شده، می «تجلیات الهی» به صورت عام و «محبت و عشق» است. (سلیمانی، ۱۳۹۱: ۲۳۹؛ پوشنجی، ۱۳۷۶: ۱۷۶) صفای اصفهانی می را از جهت ارزش به «گوهر» و از جهت ظاهر به «لاله» تشبیه کرده‌است.

بر بند طرب را زین بر توسن شب‌دیز کن جام جم از گوهر می مخزن پرویز  
(صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۱۲۶)

از لاله‌ی می تازه کن آثار کهن را ای روی و برت تازه‌تر از لاله‌ی خودرو  
(همانجا)

شوق: شوق از جمله مفاهیم عرفانی است که در بحث عشق و ارتباط محبّ و محبوب مطرح می‌شود. منظور از شوق «هیجان داعیه‌ی لقای محبوب است در باطن محبّ» (عزالدین محمود کاشانی، ۱۳۶۷: ۴۱۱) که متناسب با اقسام محبت آن را به دو نوع تقسیم می‌کنند: «شوق محبّان صفات به ادراک لطف و رحمت و احسان محبوب، و شوق محبّان ذات به لقاء و وصال و قرب محبوب» (همانجا) در عرفان به دلیل سرمست شدن عاشق از شوق، آن را به باده تشبیه کرده‌اند. در ترکیبی دیگر، شوق به «شمشیر» تشبیه شده که صفای اصفهانی از هر دو ترکیب استفاده کرده‌است.

دسته‌ی دوم: «باده‌ی شوق»، «شمشیر شوق»

سابقه‌ی ترکیبات: ترکیب «باده‌ی شوق» در دیوان خواجه‌ی کرمانی، دیوان فیاض لاهیجی و کشکول شیخ بهائی؛ و ترکیب «شمشیر شوق» در تذکره الاولیاء و سخنان ابوالحسن خرقانی وجود دارد. مترادف با این ترکیب، «تیغ شوق» است که در آثار عطار دیده می‌شود. شاعر در این مورد ادعای نداشته‌است.

مجاهده: در تعریفی که نجم‌الدین کبری برای اصطلاح مجاهده ارائه می‌دهد، مجاهده به تیغ تیز تشبیه شده‌است: «مجاهده آن است که تا آنجا که در حدّ امکان تو می‌باشد به مدافعه‌ای از اغیار قیام کنی، و یا با تیغ تیز مجاهده آنها را از پای درآوری و همانا اغیار، وجود عاریتی و نفس سرکش و شیطان است.» (نجم‌الدین کبری، ۱۳۶۸: ۶۷) صفای اصفهانی این اصطلاح را فقط در یک ترکیب به صورت «تیشه‌ی مجاهده» به کار برده‌است.

بشکن از تیشه‌ی مجاهده آنگاه همچو خلیل این بت هوا را گردن  
(صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۱۱۶)

حقیقت/تحقیق: «حقیقت، ظهور ذات حقّ است بی حجاب تعینات و محو کثرات موهومه در اشعه انوار ذات.» (لاهیجی، ۱۳۸۳: ۲۴۷) عرفا حقیقت را به مفاهیم گوناگونی تشبیه کرده‌اند.

دسته‌ی اوّل: «دارِ حقیقت» (۲مورد)، «کوی حقیقت» (۲)، «شمس حقیقت» (۳)، «شراب حقیقت»، «بادهی تحقیق» (۲)، «شاه حقیقت»، «آفتاب حقیقت» (۲)، «خورشید حقیقت» (۵)، «سلطان حقیقت» (۲)، «گنج حقیقت»، «کعبه‌ی حقیقت» (۲) سابقه‌ی ترکیبات: این ترکیبات در آثار مختلفی همچون آثار عطار، مولوی، دیوان سنایی، مصباح‌الهدایه، کشف‌الاسرار، عبهرالعاشقین، کشف‌المحجوب، دیوان عراقی، هفت اورنگ جامی، دیوان صائب، دیوان بیدل و... وجود دارد.

دسته‌ی دوم: «شراب حقیقت»، «بادهی تحقیق» (۲مورد)، «معراج حقیقت»، «تاج حقیقت»، «باغ حقیقت»، «گل حقیقت»، «اقلیم حقیقت»، «بازار حقیقت»، «خمخانه‌ی حقیقت»، «عرش حقیقت» (۲)، «مصر حقیقت» (۲)، «صاف حقیقت»، «سیمرغ حقیقت»، «گوهر حقیقت»، «گل تحقیق»

سابقه‌ی ترکیبات: ترکیبات دسته‌ی دوم، هر کدام در یک تا سه اثر مشهور و غیرمشهور پیش از حکیم صفا مانند مثنوی معنوی، کشف‌الاسرار، آثار عطار، دیوان کبیرشمس، رباعیات خیام، دیوان وحشی بافقی، دیوان قآنی، دیوان فروغی بسطامی، دیوان فیاض لاهیجی، دیوان امام علی (ع) (شرح میبدی) و... به کار رفته‌است.

دسته‌ی سوم: در دیوان صفای اصفهانی ترکیبات متعددی با اصطلاح عرفانی «حقیقت» و «تحقیق» وجود دارد که از ابداعات شاعر می‌باشد. این ترکیبات عبارتند از: «خمستان حقیقت»، «باز حقیقت» (۲مورد)، «نسر حقیقت» (۲)، «پرگار حقیقت»، «کاخ حقیقت»، «خوان حقیقت»، «سلیمان حقیقت»، «خم حقیقت»، «شاهین حقیقت»، «نار حقیقت»، «سلطان تحقیق». (صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۱۱۷، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۹۸، ۲۲۳، ۲۶۱، ۲۶۴، ۳۱۳، ۳۲۹، ۳۳۱)

وهم و گمان به کاخ حقیقت نبرد راه این پایه از تصوّر وهم و گمان گذشت (صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۲۰۱)

حضور: حضور به معنی «دیدن دل است به سبب صفای یقین، آنچه را که در ظاهر نمی‌آید؛ چنان که گویی آن جا هست اگرچه غایب باشد.» (سراج طوسی، ۱۳۸۲: ۳۷۱) در دیوان حکیم صفا، این اصطلاح عرفانی به گنج، کعبه و معراج تشبیه شده‌است که دو مورد آخر از ابداعات شاعر است.

دسته‌ی اوّل: «گنج حضور»

سابقه‌ی ترکیب: ترکیب «گنج حضور» پیش از این در آثار دیگری همچون دیوان حافظ، دیوان اوحدی مراغه‌ای، منشآت میبدی، دیوان امیرشاهی و شرح مثنوی (محمد نعیم) دیده می‌شود.

دسته‌ی سوم: دو ترکیب «کعبه‌ی حضور» و «معراج حضور» از ابداعات حکیم صفا است.  
با جسم به کعبه‌ی حضوریم در ظلمت محض عین نوریم

(صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۱۶۵)

احمد ما بست احرام از در دیر طلب تا مشرف شد به معراج حضور خویشتن  
(همان، ۲۶۴)

طلب: عطار در منطق‌الطیر اولین وادی سیر و سلوک را وادی طلب بیان کرده‌است. «طلب در اصطلاح جستجو کردن از مراد و مطلوب را گویند... طلب، معرفت خداست به دلیل و وجدان.» (سجادی، ۱۳۷۳: ۵۵۳) صفای اصفهانی طلب را در دو بیت، به دیر تشبیه کرده که از نوآوری‌های وی در بحث ترکیبات تشبیهی است. (همچنین صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۲۶۴)

از در دیر طلب تا حرم فقر و فنا هر کجا پای نهادیم سر کوی تو بود  
(صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۲۰۹)

عنایت: عنایت در عرفان به معنی توجّه حق تعالی به عارفان است که بدون آن سالک نمی‌تواند به حضرت حقّ راه یابد. (سجادی، ۱۳۷۳: ۵۹۹) اهمّیت عنایت تا حدّی است که بعضی آن را مقدّم بر طلب می‌دانند و معتقدند تا عنایت و توجّه خداوند نباشد، کسی نمی‌تواند به مسیر سالک پای بگذارد. در دیوان حکیم صفا، این اصطلاح سه بار در ترکیب تشبیهی به کار رفته‌است.

دسته‌ی دوم: «کوی عنایت»، «بحر عنایات»

سابقه‌ی ترکیبات: این دو ترکیب در اشترنامه عطار، دیوان خواجوی کرمانی، دیوان اوحدالدین کرمانی و کشف‌الاسرار وجود دارد.

دسته‌ی سوم: ترکیب ابداعی حکیم صفا با این اصطلاح، «رائض عنایت» است.  
بی رائض عنایت از اولین قدم می‌گذرد نهایت سیر سمند ما

(صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۱۷۳)

تجرید: در تعریف تجرید آمده است: «مراد از تجرید ترک اعراض دنیوی است ظاهراً و نفی اعراض اخروی و دنیوی باطناً» (عزالدین محمود کاشانی، ۱۳۶۷: ۱۴۳) همچنین گفته شده است: «انقطاع و ارتفاع دل را گویند از جمیع مطالب حسی و مقاصد نفسی.» (سلیمانی، ۱۳۹۱: ۳۸۴) در دیوان حکیم صفا، تجرید به شهر، کشور، صیقل، تیغ، طفل و بنگاه تشبیه شده است که سه مورد اوّل در آثار محدودی پیش از وی وجود دارد.

دسته‌ی دوم: «شهر تجرید»، «کشور تجرید» (۲ مورد)، «صیقل تجرید»

سابقه‌ی ترکیبات: ترکیب اوّل در دیوان حاج ملاهادی سبزواری، ترکیب دوم در دیوان

ادیب‌الممالک فراهانی و دیوان نورعلیشاه و ترکیب سوم در رسائل فارسی ادهم خلخالی به کار رفته‌است.

دسته‌ی سوم: «تیغ تجرید»، «طفل تجرید»، «بنگاه تجرید» (صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۲۳۸، ۳۰۶)

هوا را سر برید از تیغ تجرید      چو مو سر رستش از اعضای توحید

(صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۳۳۳)

جذبه: توجه خاص حضرت حق به سالک است که وی را بدون کوشش به مقصد می‌رساند: «جذبه عبارت است از نزدیک گردانیدن حق مر بنده را به محض عنایت از لیه و مهیتا ساختن آنچه در طی منازل بنده به آن محتاج باشد بی آن که زحمتی و کوششی از جانب بنده باشد.» (لاهیجی، ۱۳۸۳: ۲۱۵) شاعر این اصطلاح را در دو ترکیب تشبیهی به کار برده که یک مورد از ابداعات شاعر است.

دسته‌ی دوم: «نار جذب»

سابقه‌ی ترکیب: این ترکیب در مجموعه رسائل عوارف‌المعارف وجود دارد.

دسته‌ی سوم: «شراب جذب» (صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۳۱۷)

می کافور از کاس سلوک است      شراب جذب در جام ملوک است

(صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۳۱۷)

حکیم صفا جذبه را به شرابی تشبیه نموده که در جام ملوک عالم جان، ریخته می‌شود. نور: در آثار عرفانی به تبعیت از آیه‌ی قرآن، خداوند به نور تشبیه شده است، در عرفان مراد از نور و انوار، حق و تجلیات وی است: «تجلی هستی حق سبحانه و تعالی را گویند. چون بر مرآت باطن سالک پرتو افکند سالک را از ظلمت وجود و مزاجت غیر باز رهند.» (پوشنجی، ۱۳۷۶: ۱۸۹)

دسته‌ی دوم: «شجر نور»، «قلزم نور»

سابقه‌ی ترکیبات: ترکیب «شجر نور» در رسائل ابن سبعین و ترکیب «قلزم نور» در

دیوان کبیرشمس، دیوان غالب‌دهلوی و فاتحه الشباب جامی وجود دارد.

دسته‌ی سوم: «باده‌ی انوار»

نهاد ساتکنی پر ز باده‌ی انوار      به دست من که بنوش این می تجلی یار

(صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۱۵۲)

شاعر انوار تجلی حق را به باده تشبیه کرده که برای سالک مستی‌آور است.

وجود: منظور از وجود، وجود واحد است که مطلق است و «به غیر از یک وجود، هیچ شیء دیگر نیست و وجودات مخصوصه، همه نمایش و عکوس اویند که از مرایای تعینات

نموده شده‌اند. «(لاهیجی، ۱۳۸۳: ۲۸۹) در دیوان صفا ترکیباتی که با اصطلاح وجود ساخته شده، به‌وفور دیده می‌شود.

دسته‌ی اول: «آفتاب وجود»، «آینه‌ی وجود»، «خوان وجود»، «دریای وجود» (۲مورد)، «دیوان وجود»، «آسمان وجود» (۴)، «ملک وجود»، «خورشید وجود»، «نور وجود» (۳)، «گنج وجود»، «سلطان وجود» (۳)، «اقلیم وجود»، «دار وجود» (۲)، «مصر وجود»، «بحر وجود»، «آفتاب وجود»، «باغ وجود» (۲)

سابقه‌ی ترکیبات: این ترکیبات در اکثر آثار متقدم و متأخر مانند آثار عطار، مثنوی معنوی، دیوان کبیر شمس، دیوان حافظ، حدیقه الحقیقه، مرصاد العباد، مواعظ سعدی، مکاتیب سنایی، کلیات عراقی، کیمیای سعادت، دیوان شمس مغربی، دیوان عرفی شیرازی، دیوان کمال خجندی، دیوان صائب، دیوان قانی، دیوان شاه نعمت‌الله ولی، تفسیر صفی و... وجود دارد.

دسته‌ی دوم: «کشت وجود»، «باران وجود»، «ملکوت وجود»، «طیر وجود»، «آب وجود»

سابقه‌ی ترکیبات: هر یک از این ترکیبات در یک یا دو مورد از متون قبل از حکیم صفا به‌کار رفته‌است. از آن جمله می‌توان به آثار زیر اشاره کرد: دیوان کبیر شمس، لسان الغیب عطار، دیوان شمس مغربی، دیوان سیف فرغانی، دیوان صائب، کشف‌الاسرار، انسان کامل و... .

دسته‌ی سوم: «سفره‌ی وجود»، «حبل وجود»، «مام وجود»، «هیولای وجود»، «گردون وجود» (۲مورد)، «باز وجود» (۲مورد)، «عمان وجود»، «خسرو وجود». (صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۲۹، ۳۱، ۴۰، ۴۳، ۶۶، ۱۰۶، ۱۴۸، ۲۰۱)

گوهر مقصود اگر جویی ز عمّان وجود باید از این قطره رستن، غرقه‌ی عمّان شدن (صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۹۳)

این اصطلاح یکی از مواردی است که شاعر در آن، نوآوری زیادی داشته‌است. ذات: ذات «هستی چیز و حقیقت آن» است. (هجویری، ۱۳۸۶: ۵۶۲) مراد از ذات، ذات مطلق حضرت حق تعالی است که در دیوان صفا به سما، شمس، عرش، شراب، می، شعله، یم و میخانه تشبیه شده‌است.

دسته‌ی اول: «سمای ذات»، «شمس ذات»

سابقه‌ی ترکیبات: این دو ترکیب بیشتر در متون نثر همچون معارف بهاء‌ولد، شرح شطحیات، مصنفات سمنانی، فوائج‌الجمال و فوائج‌الجلال، تفسیر عرائس‌البیان و تفسیر صفی دیده می‌شود.

دسته‌ی دوم: «می ذات» (۲مورد)، «عرش ذات» (۲) سابقه‌ی ترکیبات: ترکیب اول در شرح‌الکنوز و بحر‌الرموز و ترکیب دوم در بحر‌الاسرار مظفرعلیشاه وجود دارد.

دسته‌ی سوم: «شراب ذات» (۲مورد)، «یم ذات»، «شعله‌ی ذات»، «میخانه ذات». (صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۱۶۴، ۲۸۵، ۳۲۴) این ترکیبات از ابداعات شاعر است و در آثار پیشین دیده نمی‌شود.

دماغم از شراب ذات تر کن  
دل و جانم دل و جان دگر کن  
(صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۳۲۱)

و جوب: و جوب «در مقابل امتناع و امکان است.» (عبدالرزاق کاشانی، ۱۳۷۶: ۳۷۰) و در حقیقت آنچه وجود او واجب است، و جوب نامیده‌اند. ترکیباتی که در دیوان صفای اصفهانی با این اصطلاح عرفانی وجود دارد یا از ساخته‌های شاعر است و یا به ندرت در آثار دیگر به چشم می‌خورد.

دسته‌ی دوم: «شهر و جوب»، «مشرق و جوب» سابقه‌ی ترکیبات: ترکیب اول در دیوان شمس‌مغربی و ترکیب دوم در کتاب مناهج انوار‌المعرفه وجود دارد.

دسته‌ی سوم: «زر و جوب»، «میدان و جوب»، «شمس و جوب»، «بط و جوب»، «می و جوب». (صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۹۴، ۱۰۳، ۱۵۱، ۱۷۸) این ترکیبات از ساخته‌های شاعر با اصطلاح و جوب است.

می و جوب ز خمخانه‌ی قدیم بیار  
که بر موّحد و مشرک حلال گشت و حرام  
(صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۸۱)

تلوین و تمکن: این دو اصطلاح در عرفان معمولاً در کنار هم به کار می‌رود. تلوین به معنی تغییر و دگرگونی احوال عبد گفته شده است. «ظاهر شدن پرده‌های کثرت بر روی وحدت» (لاهیجی، ۱۳۸۳: ۴۵۲) و تمکین در لغت به معنی جای گرفتن و در اصطلاح به معنای زائل شدن صفات نفسانی و رسیدن عارف به مرحله‌ی کمال است: «عبارتی است از اقامت محققان اندر محلّ کمال و درجت اعلیٰ.» (هجویری، ۱۳۸۶: ۵۴۵) در دیوان حکیم صفا، این دو اصطلاح هر یک تنها یک بار به صورت ترکیبی وجود دارد که هر دو از ابداعات شاعر است.

بود یک هستی صاحب تشأن  
شه تلوین و سلطان تمکن  
(صفای اصفهانی، ۱۳۷۲: ۲۹۱)

## ۶. تحلیل آماری تشبیه‌های مرکب در دیوان حکیم صفای اصفهانی

در این پژوهش برای بررسی و دستیابی دقیق‌تر به میزان نوآوری شاعر در زمینه‌ی ترکیبات تشبیهی، از تحلیل آماری استفاده شده و نتایج را به صورت فراوانی درصدی ارائه نموده‌ایم. در جدول شماره‌ی ۱، میزان استفاده‌ی شاعر از هر یک از اصطلاحات عرفانی در ترکیبات تشبیهی به صورت درصد بیان شده است. همانگونه که در جدول مشاهده می‌شود، در دیوان حکیم صفا، ترکیباتی که با اصطلاح عرفانی «عشق» وجود دارد، با فراوانی درصدی ۱۴/۹۷، بیشترین سهم را به خود اختصاص داده است. پس از آن، اصطلاحات عرفانی «حقیقت»، «فقر»، «وجود»، «وحدت»، «توحید» و «فنا» به ترتیب با فراوانی درصدی ۱۰/۴۵، ۸/۴۷، ۸/۱۹، ۷/۴۷، ۵/۹۳، ۷/۶۲، ۸/۸، ۱۹/۴۷، ۵/۹۳ به میزان متوسط استفاده شده‌اند. اصطلاحات «ولایت»، «بقا»، «معرفت»، «شهود»، «سر»، «ذات»، «وَجوب»، «وَصَل»، «یقین»، «تجلی»، «تجرید» و «همت» به ترتیب با فراوانی درصدی ۴/۲۳، ۳/۳۸، ۲/۸۲، ۲/۸۲، ۲/۵۴، ۲/۲۵، ۱/۹۷، ۱/۹۷، ۱/۶۹، ۱/۶۹، ۱/۶۹، ۱/۶۹ به میزان کم و بقیه‌ی اصطلاحات به میزان بسیار کم مورد توجه شاعر قرار داشته‌است.

در جدول شماره ۲، با توجه به تقسیمات سه‌گانه‌ی مطرح شده در متن، به تحلیل آماری ترکیبات تشبیهی سه‌گانه در دیوان شاعر پرداخته‌ایم تا میزان اصالت و نوآوری شاعر در بحث ترکیبات تشبیهی به صورت فراوانی درصدی مشخص شود. از این جدول به دو تحلیل می‌توان دست یافت: ۱- درصد نوآوری شاعر در هر یک از ترکیبات تشبیهی. مثلاً میزان نوآوری شاعر در ترکیبات مربوط به عشق، ۱۶/۹۸ درصد از کل ترکیبات تشبیهی به کار رفته با اصطلاح عشق است. ۲- تعداد ابداعات شاعر در هر یک از ترکیبات تشبیهی که با اصطلاحات عرفانی ساخته شده‌است. مطابق جدول، بیشترین تعداد ابداعات شاعر در ترکیباتی است که با اصطلاح «وحدت» ساخته شده‌است.

باید توجه داشت که در بررسی درصد نوآوری شاعر در هر یک از اصطلاحات، به تعداد کل ترکیبات تشبیهی و همچنین تعداد ترکیبات نوآورانه‌ی شاعر در هر اصطلاح توجه شود؛ این مطلب بدین معنی است که مثلاً با وجود پایین‌تر بودن درصد نوآوری در سه اصطلاح «وحدت»، «توحید» و «فقر» نسبت به اصطلاحاتی چون «مجاهده»، «طلب» و «تلوین»، تعداد نوآوری شاعر در سه اصطلاح اول بسیار بیشتر است. به طوری که در اصطلاح «وحدت» ۱۴ مورد و در هر یک از دو اصطلاح «توحید» و «فقر»، ۱۳ مورد نوآوری وجود دارد؛ این در حالی است که در سه اصطلاح مجاهده، طلب و تلوین، با وجود داشتن صد درصد نوآوری، فقط یک مورد ترکیب تشبیهی بدیع دیده می‌شود. بدین ترتیب بیشترین ابداعات شاعر در ترکیباتی است که با اصطلاحات «وحدت» (۱۴ مورد)، «توحید» (۱۳ مورد)، «فقر» (۱۳ مورد)،



«حقیقت» (۱۱ مورد) و «عشق» (۹ مورد) ساخته شده و کمترین نوآوری وی در ترکیباتی مربوط به «وصل»، «همت»، «عنایت»، «نور»، «جذبه»، «مجاهده»، «طلب»، «تلوین» و «تمکین»، هر کدام با یک مورد ابداع می‌باشد.

جدول شماره ۱: میزان فراوانی تشبیه‌های مرکب (با اصطلاحات عرفانی)، در دیوان صفای اصفهانی

ردیف	اصطلاح عرفانی	تعداد فراوانی (مورد)	درصد
۱	عشق	۵۳	۱۴/۹۷٪
۲	حقیقت / تحقیق	۳۷	۱۰/۴۵٪
۳	فقر	۳۰	۸/۴۷٪
۴	وجود	۳۰	۸/۴۷٪
۵	وحدت	۲۹	۸/۱۹٪
۶	توحید	۲۷	۷/۶۲٪
۷	فنا	۲۱	۵/۹۳٪
۸	ولایت / ولی	۱۵	۴/۲۳٪
۹	بقا	۱۲	۳/۳۸٪
۱۰	معرفت / عرفان	۱۰	۲/۸۲٪
۱۱	شهود	۱۰	۲/۸۲٪
۱۲	سرّ / راز	۹	۲/۵۴٪
۱۳	ذات	۸	۲/۲۵٪
۱۴	وجوب	۷	۱/۹۷٪
۱۵	وصل / وصال	۷	۱/۹۷٪
۱۶	یقین	۶	۱/۶۹٪
۱۷	تجلی	۶	۱/۶۹٪
۱۸	تجربید	۶	۱/۶۹٪

۱/۴۱٪	۵	همت	۱۹
۰/۸۴٪	۳	حیرت	۲۰
۰/۸۴٪	۳	حضور	۲۱
۰/۸۴٪	۳	عنایت	۲۲
۰/۸۴٪	۳	نور	۲۳
۰/۵۶٪	۲	غیرت	۲۴
۰/۵۶٪	۲	می	۲۵
۰/۵۶٪	۲	شوق	۲۶
۰/۵۶٪	۲	جذبه	۲۷
۰/۵۶٪	۲	انانیت	۲۸
۰/۲۸٪	۱	مجاهده	۲۹
۰/۲۸٪	۱	طلب	۳۰
۰/۲۸٪	۱	تلوین	۳۱
۰/۲۸٪	۱	تمکین	۳۲

جدول شماره ۲: درصد نوآوری صفای اصفهانی در تشبیه‌های مرکب

دسته‌ی سوم (تعداد-درصد)		دسته‌ی دوم (تعداد-درصد)		دسته‌ی اول (تعداد-درصد)		تعداد کل	عنوان	
۱۶/۹۸٪	۹	۳۰/۱۸٪	۱۶	۵۲/۸۳٪	۲۸	۵۳	عشق	۱
۲۹/۷۲٪	۱۱	۴۰/۵۴٪	۱۵	۲۹/۷۲٪	۱۱	۳۷	حقیقت/تحقیق	۲
۴۳/۳۳٪	۱۳	۴۶/۶۶٪	۱۴	۱۰٪	۳	۳۰	فقر	۳
۲۶/۶۶٪	۸	۱۶/۶۶٪	۵	۵۶/۶۶٪	۱۷	۳۰	وجود	۴
۴۸/۲۷٪	۱۴	۴۱/۳۷٪	۱۲	۱۰/۳۴٪	۳	۲۹	وحدت	۵
۴۸/۱۴٪	۱۳	۴۴/۴۴٪	۱۲	۷/۴۰٪	۲	۲۷	توحید	۶
۲۸/۵۷٪	۶	۳۳/۳۳٪	۷	۳۸/۰۹٪	۸	۲۱	فنا	۷
۵۳/۳۳٪	۸	۲۶/۶۶٪	۴	۲۰٪	۳	۱۵	ولایت/ولی	۸

۲۵٪	۳	۵۸/۳۳٪	۷	۱۶/۶۶٪	۲	۱۲	بقا	۹
۵۰٪	۵	۲۰٪	۲	۳۰٪	۳	۱۰	معرفت/ عرفان	۱۰
۵۰٪	۵	۴۰٪	۴	۱۰٪	۱	۱۰	شهود	۱۱
۳۳/۳۳٪	۳	۳۳/۳۳٪	۳	۳۳/۳۳٪	۳	۹	سرّ/ راز	۱۲
۵۰٪	۴	۲۵٪	۲	۲۵٪	۲	۸	ذات	۱۳
۷۱/۴۲٪	۵	۲۸/۵۷٪	۲	-	-	۷	وجوب	۱۴
۱۴/۲۸٪	۱	۵۷/۱۴٪	۴	۲۸/۵۷٪	۲	۷	وصل/ وصال	۱۵
۳۳/۳۳٪	۲	۳۳/۳۳٪	۲	۳۳/۳۳٪	۲	۶	یقین	۱۶
۳۳/۳۳٪	۲	۶۶/۶۶٪	۴	-	-	۶	تجلی	۱۷
۵۰٪	۳	۵۰٪	۳	-	-	۶	تجربید	۱۸
۲۰٪	۱	۴۰٪	۲	۴۰٪	۲	۵	همت	۱۹
-	-	۶۶/۶۶٪	۲	۳۳/۳۳٪	۱	۳	حیرت	۲۰
۶۶/۶۶٪	۲	-	-	۳۳/۳۳٪	۱	۳	حضور	۲۱
۳۳/۳۳٪	۱	۶۶/۶۶٪	۲	-	-	۳	عنایت	۲۲
۳۳/۳۳٪	۱	۶۶/۶۶٪	۲	-	-	۳	نور	۲۳
-	-	-	-	۱۰۰٪	۲	۲	غیرت	۲۴
۱۰۰٪	۲	-	-	-	-	۲	می	۲۵
-	-	۱۰۰٪	۲	-	-	۲	شوق	۲۶
۵۰٪	۱	۵۰٪	۱	-	-	۲	جذبه	۲۷
۱۰۰٪	۲	-	-	-	-	۲	انانیت	۲۸
۱۰۰٪	۱	-	-	-	-	۱	مجاهده	۲۹
۱۰۰٪	۱	-	-	-	-	۱	طلب	۳۰
۱۰۰٪	۱	-	-	-	-	۱	تلوین	۳۱
۱۰۰٪	۱	-	-	-	-	۱	تمکن	۳۲

### ۳- نتیجه‌گیری

صفای اصفهانی برای انتقال تجارب عرفانی و به تصویر کشیدن مفاهیم عرفانی مورد نظر خود، از صور خیال به‌ویژه اضافیه تشبیهی که بلیغ‌ترین نوع تشبیه به‌شمار می‌آید، استفاده کرده‌است. در این نوشتار، ترکیبات تشبیهی که مشبّه به آنها اصطلاح عرفانی بوده است، از دیوان اشعار حکیم‌صفا استخراج شده و در سه دسته: الف) ترکیبات بسیار پرکاربرد پیش از شاعر؛ ب) ترکیبات کم‌کاربرد پیش از شاعر (حداکثر ۳ اثر؛ ج) ترکیبات نوآورانه و بدیع، مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته‌است. علاوه بر این، میزان استفاده‌ی شاعر از هر یک از اصطلاحات عرفانی و همچنین میزان ابداعات شاعر در تشبیه‌های مرکب به‌صورت درصدی در دو جدول ارائه شده است. برطبق آمار ارائه شده، بیشترین تشبیه‌های مرکب در دیوان حکیم صفا، به‌ترتیب با اصطلاحات عرفانی عشق، حقیقت، فقر، وجود، وحدت، توحید و فنا است. این در حالی است که بیشترین تعداد نوآوری شاعر در ساخت ترکیبات تشبیهی به ترتیب در اصطلاحات وحدت، توحید، فقر، حقیقت و عشق دیده می‌شود که این مسأله را می‌توان نمایانگر میزان توجه شاعر به این مفاهیم عرفانی و همچنین میزان اصالت احساس وی در این زمینه دانست.

### منابع

- ۱- آقا‌حسینی، حسین و دیگران. (۱۳۸۴). «بررسی و تحلیل ویژگی‌های زبان عرفانی»، مجله دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، ۴۲ و ۴۳: ۶۵-۸۵.
- ۲- ابونصر سراج طوسی، عبدالله بن علی. (۱۳۸۲). *اللمع فی التصوف*، به‌تصحیح رینولد آلن نیکلسون، ترجمه‌ی مهدی محبتی، تهران: اساطیر.
۳. انصاری، خواجه عبدالله. (۱۳۷۷). *مجموعه رسائل فارسی*، تهران: توس.
۴. پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۰). *در سایه‌ی آفتاب*، تهران: سخن.
۵. ----- (۱۳۸۶). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*، تهران: علمی و فرهنگی.
- ۶- وشنجی، نظام‌الدین ترینی. (۱۳۷۶). *قواعد‌العرفا و آداب‌الشعراء*، به‌اهتمام احمد مجاهد، تهران: سروش.
- ۷- خدادادی، محمد. (۱۳۹۲). *بازتاب اندیشه‌های شمس تبریزی در مثنوی مولوی*، یزد: دانشگاه یزد.
- ۸- رجائی، احمدعلی. (۱۳۶۴). *فرهنگ اشعار حافظ*، تهران: زوآر.
- ۹- سجادی، جعفر. (۱۳۷۳). *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*، چ ۲، تهران:

طهوری.

۱۰- سلیمانی، مرضیه. (۱۳۹۱). **اصطلاحات صوفیان - مرآت عشاق**، تهران: علمی

و فرهنگی.

۱۱- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۰). **ادوار شعر فارسی**، تهران، سخن.

۱۲- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). **بیان**، ج ۹، تهران: فردوس.

۱۳- صفای اصفهانی، محمدحسین. (۱۳۷۲). **دیوان حکیم صفای اصفهانی**، به اهتمام

و تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران: اقبال.

۱۴- عین‌القضات همدانی، عبدالله‌بن محمد. (۱۳۷۹). **زبده الحقایق**، به تصحیح عقیف

عسیران، ترجمه‌ی مهدی تدین، تهران: نشر دانشگاهی.

۱۵- غزالی، ابوحامد محمد. (۱۳۸۰). **کیمیای سعادت**، به کوشش حسین خدیوچم،

تهران: علمی و فرهنگی.

۱۶- فولادی، علیرضا. (۱۳۸۹). **زبان عرفان**، تهران: سخن.

۱۷- کاشانی، عبدالرزاق. (۱۳۷۶). **اصطلاحات الصوفیه**، ترجمه‌ی محمدعلی مودود

لاری، به کوشش گل‌بابا سعیدی، تهران: دفتر مطالعات دینی هنر.

۱۸- کاشانی، عزالدین محمود. (۱۳۶۷). **مصباح‌الهدایه و مفتاح‌الکفایه**، به تصحیح

جلال‌الدین همایی، تهران: هما.

۱۹- لاهیجی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۸۳). **مفاتیح‌الاعجاز فی شرح گلشن راز**،

به تصحیح محمدرضا برزگر خالقی و عفت کرباسی، تهران: زوآر.

۲۰- مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸۶). **دیوان شمس**، ج ۳، مقدمه‌ی بدیع‌الزمان

فروزان‌فر، تهران: میلاد.

۲۱- نجم‌الدین کبری، احمدبن عمر. (۱۳۶۸). **فوائح‌الجمال و فواتح‌الجلال**، ترجمه‌ی

محمدباقر ساعد خراسانی، تهران: مروی.

۲۲- نسفی، عزیزبن محمد. (۱۳۷۹). **بیان‌التنزیل**، به تصحیح علی‌اصغر میرباقری فرد،

تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

۲۳- نویا، پل. (۱۳۷۳). **تفسیر قرآنی زبان عرفانی**، ترجمه‌ی اسماعیل سعادت،

تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۲۴- هجویری، علی‌بن عثمان. (۱۳۸۶). **کشف‌المحجوب**، ج ۳، به تصحیح محمود

عابدی، تهران: سروش.

۲۵- یثربی، یحیی. (۱۳۸۴). **عرفان نظری**، قم: بوستان کتاب.

دو فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات  
فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا  
س ۱۰، ش ۱ (پیاپی ۲۰)، بهار و تابستان ۱۳۹۸

## عقل و عشق، تقابل یا تناسب؟

### دکتر مظاهر نیکخواه

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شهرکرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران  
فرزاد محمدی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد شهرکرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران  
حمزه محمدی دهچشمه

مدرس گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، شهرکرد، ایران

### چکیده

عشق و عقل دو ساحت عمده و بنیادی از ساخت‌های هستی انسان بوده و ماهیت او نیز به این دو امر وابسته است. تنها موجودی که بار سنگین و طاقت فرسای امانت الهی را به دوش کشید انسان بود و توانایی تحمل این بار سنگین نیز از آثار عقل و عشق به شمار می‌آید. عظمت و شکوه انسان از عقل و عشق به دست می‌آید. سعادت و شقاوت او نیز در پرتو این دو امر تعیین می‌گردد. حماسه‌های بزرگی که انسان از طریق عشق آفریده، شگفت‌انگیز است؛ چنان‌که آثار فکری و فرهنگی او نیز که از عقل سرچشمه گرفته عجب‌آور و خیره‌کننده است. درباره ماهیت عقل و عشق و تفاوت میان این دو امر بنیادی و اصیل سخن بسیار گفته شده و بررسی‌های فراوان انجام پذیرفته است، ولی هرگز نمی‌توان ادعا کرد که سخن گفتن در این باب به پایان رسیده و آنچه باید گفته شود، مطرح گشته است. این سخن درباره بسیاری از امور دیگر نیز صادق است؛ زیرا کم نیست شمار ماهیت و اموری که سال‌های متمادی مورد بحث و بررسی قرار گرفته ولی هنوز به راه حل نهایی خود نرسیده است. آنچه در این پژوهش بررسی می‌شود، موضوعی است که اندیشمندان کمتر به آن پرداخته‌اند و آن تناسب و آشنایی یا به عبارت دیگر اتحاد و هماهنگی بین عقل و عشق است. می‌توان گفت میان عقل و عشق اگرچه در آغاز امر، نوعی اختلاف و تقابل دیده می‌شود ولی در پایان کار و نهایت امر، این اختلاف و تقابل از میان برداشته می‌شود و این دو امر اساسی با یکدیگر متحد و هماهنگ می‌شوند.

واژگان کلیدی: عقل، عشق، عرفان، عشق حقیقی و مجازی

Email: mazahernikkhah@gmail.com

farzad\_pnu@yahoo.com

hamzehm@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۳/۲۵

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۱/۱۷

## ۱- مقدمه

درباره‌ی ماهیت عقل و عشق و تفاوت میان این دو امر بنیادی و اصیل سخن بسیار گفته شده و بررسی‌های فراوان انجام پذیرفته است ولی هرگز نمی‌توان ادعا کرد که سخن گفتن در این باب به پایان رسیده و آنچه باید گفته شود مطرح گشته است. ولی هنوز به راه حل نهایی خود نرسیده و هیچ‌گونه گرهی از کار فرو بسته آن باز نشده است. با این همه مساله عقل و عشق با سایر مسائل متفاوت بوده و مشکلی که در مورد این دو امر اساسی وجود دارد غیر از مشکلاتی است که در مورد سایر امور مطرح می‌گردد.

ای که از دفتر عقل آیت عشق آموزی ترسم این نکته به تحقیق ندانی دانست  
(ابراهیمی، ۱۳۸۰: ۱۸)

مشکلی که به طور خاص در مورد عقل مطرح می‌گردد این است که این گوهر شریف برای درک ماهیت خود ناچار باید خود را موضوع ادراک خود قرار دهد. این مسأله نیز مسلم است که آنچه موضوع ادراک واقع می‌شود به عنوان یک شیء مطرح می‌گردد و چیزی که به عنوان یک شیء مطرح می‌شود نمی‌توان آن را عقل به شمار آورد. «عقل در حد ذات خود شناسنده است و شناسندگی با شیء واقع شدن سازگار نیست در این صورت چگونه می‌توان از عقل به عنوان یک شیء که موضوع ادراک واقع می‌شود سخن گفت؟» (زرّین‌کوب، ۱۳۷۲: ۸۳)

درک ماهیت عشق نیز مشکل خاص خود را دارد که البته با مشکل درک ماهیت عقل متفاوت است. درک ماهیت عشق از آن جهت مشکل است که عشق وقتی شعله‌ور می‌گردد، جایی برای عقل باقی نمی‌گذارد. به عبارت دیگر می‌توان گفت عشق همانند آتش است که شعله‌های سوزان آن همه چیز را طعمه حریق خود ساخته و جایی برای غیر خود باقی نمی‌گذارد چنان که مولوی نیز گفته است:

عشق آن شعله است کو چون بر فروخت هر چه جز معشوق باقی جمله سوخت  
(مولوی، ۱۳۵۴، دفتر پنجم: ۱۲۳)

«بیشتر کسانی که عشق را در مقابل عقل قرار داده‌اند، سخانی قریب به این مضمون ابراز داشته و معتقدند عقل نمی‌تواند به جهان آتشوش و شگفت‌انگیز عشق، احاطه و اشراف داشته باشد» (ستاری، ۱۳۷۴: ۹۲) از آنچه که در اینجا ذکر شد این نتیجه به دست می‌آید که اگر درک ماهیت عقل مشکل است درک ماهیت عشق نیز خالی از اشکال نیست. بسیاری از عرفا در طریق سیر و سلوک خود از بصیرت قلبی سخن گفته و گاهی نیز کلمه عشق و ذوق را به کار برده‌اند. منظور این بزرگان از به کار بردن این گونه عناوین نوعی معرفت بی‌واسطه است که به تجربه‌های حسی و شهودی شبیه‌تر است از آنچه معرفت

عقلی و استدلالی خواننده می‌شود.» سجادی، (۱۳۷۲: ۱۳۲) آنچه یک سالک از طریق ذوق و عشق درمی‌یابد ضمن این که به تجربه‌های حسی شبیه است در اعماق جان و ژرفای روح ریشه داشته و پیوسته او را به سوی حقیقت مطلق سوق می‌دهد. «سالک طریق حق، اهل باطن است و در اندیشه و کردار با اهل ظاهر تفاوت دارد.» (حسینی کازرونی، ۱۳۸۶: ۴۷)

### ۱-۱- پیشینه‌ی پژوهش

در رابطه‌ی تقابل و تضادّ میان عقل و عشق به‌ویژه در آثار عرفانی، آثار مختلفی به عرصه‌ی ظهور رسیده است که هرکدام از آنها به نوعی، خرد و دل (عقل و عشق) را رو در روی هم و دونقطه‌ی کاملاً مخالف یکدیگر قلمداد کرده و تقریباً در تمامی این آثار، عشق را بر عقل مقدّم و برتر دانسته‌اند. به برخی از آنها اشاره می‌شود:

«تقابل عقل و عشق از دیدگاه عطار»؛ اجاقی‌زاده، شهین. (۱۳۸۵)، پژوهشنامه‌ی ادب حماسی، سال دوم، شماره ۳، صص ۱۷۶-۱۳۵. این مقاله به تبیین دیدگاه عطار درباره‌ی برتری عشق بر خرد پرداخته است.

«تقابل عقل و عشق در آثار امیرخسرو دهلوی»؛ پارسه، فرنوش؛ قانونی، حمیدرضا. (۱۳۹۵)، مطالعات ادبیات، عرفان و فلسفه، شماره ۱، صص ۴۳۷-۴۲۸. این مقاله اشاره می‌کند که آشنایی و پرچم‌داری امیرخسرو دهلوی در عرفان سرزمین هند موجب شده تا عشق او در بیشتر موارد به حضرت الوهیت مصداق یابد و همانند شاعران دیگر این اعصار (حافظ، سعدی و مولوی) به برتری عشق بر عقل بیانجامد.

«بررسی عقل و عشق در مثنوی»؛ آریا، غلامعلی، قاضی طباطبایی، زینب. (۱۳۸۷)، نامه‌ی الهیات، شماره ۵، صص ۱۶

۵. نویسندگان در این مقاله ابتدا به بررسی مفهوم عقل و انواع آن، سپس مفهوم عشق و وجوه مختلف آن و در نهایت تقابل میان این دو مقوله از دیدگاه مولانا پرداخته‌اند.

«عقل و تقابل آن با عشق و جنون در مثنوی و غزلیات شمس»؛ خدیور، هادی؛ توحیدیان، رجب. (۱۳۸۹)، تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی، شماره ۳، صص ۵۴-۲۹. این مقاله به بحث و بررسی در زمینه‌ی تقابل و تعارض عقل (عقلِ عقل) با جنون و عشق عارفانه در مثنوی و غزلیات شمس، همراه با ذکر شواهدی از دیگر اشعار و متون عرفانی پرداخته است.

بنابراین، درباره‌ی تقابل و تضادّ میان عقل و عشق، مقالات و آثار فراوانی منتشر شده است، اما تاکنون تحقیق مستقلی در رابطه با تناسب، اتحاد و هماهنگی میان عقل و عشق صورت نگرفته و پژوهش حاضر بدین لحاظ، جدید محسوب می‌شود.



## ۲- بحث و بررسی

### ۲-۱- سه ساحت مختلف در حقیقت هستی انسان

حقیقت هستی انسان نه تنها دارای دو جنبه ظاهر و باطن است، بلکه از یک منظر دیگر می‌توان در وجود او سه ساحت مختلف و متفاوت را مورد شناسایی قرار داد که هر یک از آنها دارای اهمیت فراوان است. این سه ساحت به ترتیب زیر عبارتند از:

۱. ساحت اراده
۲. ساحت محبت یا عشق
۳. ساحت معرفت و شناسایی یا عقل

هر یک از این ساحت‌ها به دو صورت متقابل ظهور پیدا می‌کند که در عین تقابل، مکمل یکدیگر نیز شناخته می‌شوند.

«دو صورت متقابل فعل و ترک به اراده منسوب می‌گردد، دو حالت مختلف آرامش و یا شور و اشتیاق از ساحت محبت ناشی می‌شوند و بالاخره دو جنبه افتراق و اتحاد یا وحدت و کثرت از آثار معرفت به شمار می‌آید.» (کامیاب، ۱۳۷۸: ۷۷) همان‌گونه که در آغاز سخن یادآور شدیم، درباره تفاوت میان ساحت‌های سه‌گانه وجود انسان بسیار سخن گفته شده است. کسانی اراده را در انسان اصل دانسته و سایر امور را از آثار و نتایج آن به شمار آورده‌اند، گروهی دیگر برای عشق و محبت اهمیت فراوان قائل شده و همه امور دیگر را در پرتوی جلوه‌های عشق توجیه کرده‌اند و بالاخره بسیاری از حکما و فلاسفه روی ساحت معرفت و شناخت تکیه کرده و آن را پایه و اساس همه کارهای انسان دانسته‌اند. (صفا، ۱۳۷۱: ۴۴۳) هر یک از این سه گروه برای اثبات مدّعی خود ادله و براهینی اقامه کرده‌اند که خالی از استحکام و اعتبار نیست.

«طرفداران عشق و محبت به فلاسفه حمله کرده و سخنان آن را سست و راهشان را ناهموار دانسته‌اند.» (یثربی، ۱۳۷۴: ۱۱۲) شاید کمتر شاعر یا عارفی را می‌توان شناخت که در باب نکوهش و انتقاد از راه و رسم فلاسفه سخن نگفته باشد. طرفداران ساحت اراده نیز در نکوهش از مواضع فلاسفه کوتاهی نکرده‌اند و تا آنجا که توانسته‌اند در این باب اصرار ورزیده‌اند. البته فیلسوفان نیز درباره اهمیت و اعتبار مواضع فکری خود سخن گفته و به نقص و نارسایی استدلال‌های دو گروه مخالف اشاره کرده‌اند. این کشمکش و برخورد که در میان سه گروه مزبور دیده می‌شود، نشان دهنده‌ی این است که «عشق و اراده و معرفت در سه ساحت مختلف وجود انسان تحقق پذیرفته و در سطح ظاهر با یکدیگر سازگار نیستند ولی اگر کسی به بعد باطنی انسان توجه کند و در ژرفای هستی او به تأمل پردازد، به آسانی درمی‌یابد که عشق و معرفت با یکدیگر متحد بوده و اراده نیز از آنها جدا نیست.» فروزان‌فر،

در قرآن کریم به طور مکرر، مسأله‌ی فکر و معرفت مورد تأکید و توصیه واقع شده و از سخنان پیغمبر (ص) و سایر اولیای دین نیز همین معنی مستفاد می‌گردد. از مجموع تعلیمات اسلامی می‌توان دریافت که «فکر باید همراه با ذکر باشد و این دو عنصر اساسی در حیات معنوی انسان همان نقشی را ایفا می‌کنند که خون و رگ در زندگی طبیعی و جسمانی او به عهده دارند. ذکر بدون فکر مفید نتیجه نیست، چنان که فکر بدون ذکر نیز انسان را به مقصد و هدف نهایی نمی‌رساند.» (ابرهیمی دینانی، ۱۳۸۰: ۷۳) مراجعه به آیات شریفه قرآن نشان می‌دهد که کلمه «قلب» غالباً مترادف با «عقل» به کار گرفته شده است. البته وقتی گفته می‌شود قلب به معنای عقل استعمال شده، منظور عقل سوداندیش و روزمره به معنی رایج و متداول این کلمه نیست، بلکه مقصود از این عقل آن گوهر قدسی و شریفی است که همواره به سوی امر متعالی متوجه بوده و می‌کوشد تا بدان مقام والا دسترسی پیدا کند. شیخ نجم‌الدین رازی در رساله عشق و عقل یا «معیارالصدق فی مصداق العشق» با صراحت تمام گفته است: «همان‌گونه که چشم، محل بینایی است، قلب نیز در حقیقت محل ظهور عقل شناخته می‌شود.» (رازی، ۱۳۷۱: ۱۴۶) این عارف بزرگ سپس می‌افزاید «روح بنا بر امر خداوند به قالب پیکر انسان پیوست و چون این پیکر در اثر تدبیر پروردگار از بهترین نوع ترکیب برخوردار است هر موضعی از مواضع ظاهری و باطنی آن محل ظهور یکی از صفات روح گشت. اگر چشم محل ظهور صفت بینایی واقع شد، گوش نیز محل شنوایی و زبان محل گویایی قرار گرفت.» (همان: ۱۴۸) این سخن در مورد سایر مواضع و محل‌های بدن نیز صادق است؛ یعنی هر عضوی از اعضای بدن محل ظهور یکی از خصلت‌های گوناگون روح شناخته می‌شود و در این میان «قلب، محل ظهور عقل خواهد بود.» (ابراهیمی، ۱۳۸۰: ۱۰۲)

نجم‌الدین رازی معتقد است که «اگر هر یک از مواضع بدن محل ظهور یکی از صفات روح شناخته می‌شود به روشنی معلوم می‌شود که روح در عالم خویش و صرف نظر از بدن به همه این صفات موصوف بوده است.» (رازی، ۱۳۷۱: ۱۶۸) لازمه این سخن، آن است که بگوییم قالب بدن و پیکر ظاهری انسان خلیفه روح بوده و همانند یک آئینه ذاتو صفات این گوهر قدسی را منعکس می‌سازد. (یثربی، ۱۳۷۴: ۶۵) به این ترتیب «هرگونه صفت و خصلتی که در روح وجود دارد، در یکی از مواضع و محل‌های مختلف بدن بر اساس نوعی سنخیت و مناسبت ظهور پیدا می‌کند و آن محل، مظهر آن صفت شناخته می‌شود.» (سجادی، ۱۳۷۲: ۱۲۱) البته باید به این نکته توجه داشت که هر موضعی از مواضع بدن انسان به عنوان یکی از مظاهر روح به اندازه ظرفیت و استعداد خود می‌تواند صفت روحی و

معنوی متناسب با خود را آشکار سازد. به عبارت دیگر، می‌توان گفت که هر یک از صفات غیبی روح در یکی از مواضع بدن بر حسب ظرفیت عالم حس و شهادت ظهور پیدا می‌کند. اکنون «اگر روح در عالم غیب مدرک کلیات است با ظهور در مواضع بدن، مدرک جزئیات خواهد بود و از این طریق است که انسان خلافت عالم غیب و شهادت را به عهده گرفته و در هر دو جهان همانند یک آئینه صفات ظاهری و باطنی حق تبارک و تعالی را منعکس می‌سازد.» (ابراهیمی، ۱۳۸۰: ۱۳۳) بر شخص خردمند پوشیده نیست که وقتی شیخ نجم‌الدین رازی هر یک از مواقع بدن انسان را محل ظهور یکی از صفات روح می‌شناسد، ناچار باید گفت منظور او از قلب نیز همان چیزی است که قلب صنوبری نامیده می‌شود. به عبارت دیگر، می‌توان گفت او قلب را در ردیف سایر اعضای بدن قرار داده و آن را محل ظهور عقل شناخته است.

تردیدی نمی‌توان داشت که وقتی قلب در ردیف سایر اعضای بدن مورد توجه واقع شود، ناچار باید معنای ظاهری و جسمانی آن منظور گردد. در حالی که اهل معرفت از معنی باطنی قلب سخن می‌گویند و آن را بالاتر از آن پیزی می‌دانند که در اصطلاح پزشکان «قلب» نامیده می‌شود. در اینجا باید گفت، درست است که شیخ نجم‌الدین رازی، قلب را در معنای ظاهری و جسمانی به کار برده و آن را محل ظهور عقل دانسته است، ولی این عارف، به این نکته نیز آگاهی دارد که «قلب صنوبری مرکز بدن بوده و در تنظیم حیات انسان مهم‌ترین نقش را ایفا می‌نماید.» (کریمیان، ۱۳۸۲: ۷۳)

## ۲-۲- عشق چیست؟

عشق ودیعه‌ای الهی است که در وجود انسان نهاده شده و با ذات و فطرت وی عجین شده و انسان پیوسته به دنبال معبود و معشوق حقیقی بوده است. آنچنانکه مولانا می‌گوید:

عشق او در جان ما کاریده‌اند  
ناف ما بر مهر او ببریده‌اند

(مولوی، ۱۳۵۴، دفتر دوم، ۳۲۴)

گفته شده که عشق، راه رسیدن انسان را برای رسیدن به سعادت و کمال میسر می‌سازد و اساساً خداوند، آدمی را خلق کرده تا عاشق باشد و تفاوت انسان با فرشته در این است که فرشته از درک، عاجز است و عشق، خاص انسان است و از روز ازل در وجود او نهاده شده است. به قول حافظ:

در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد

عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد

جلوهای کرد رُخت، دید ملک عشق نداشت

(حافظ، ۱۳۷۰: غزل ۱۵۲)

منصور حلاج، عارف مشهور ایرانی، جان خود را نثار عشق الهی می‌کند؛ به گونه‌ای که شاعران در اشعار خود از او این چنین یاد کرده‌اند:

در مدرسه کس را نرسد دعوی توحید      منزلگه مردان موحد سردار است  
گفت آن یار کزو شد سر دار بلند      جرمش این بود که اسرار هویدامی کرد  
(همان: غزل ۱۴۳)

## ۲-۳- عشق در ادبیات فارسی و ریشه آن

کلمه‌ی عشق پیش از اسلام در ادبیات عرب وجود نداشت و پس از اسلام وارد ادبیات عرب شده و به تبع آن در ادبیات فارسی راه یافته است. ظاهراً نخستین بار شهید بلخی (وفات ۳۲۵ هـ.ق) از این واژه در شعر استفاده کرده است:

«عشق عنکبوت را ماند بتنیدست تفته گرد دلم»

ریشه‌ی عشق را از «عشقه» دانسته‌اند. عشقه نام گیاهی است که در زبان فارسی به آن «پیچک» می‌گویند این گیاه به دور گیاهان می‌پیچد و آنها را زرد و خشک می‌کند، عشق نیز با وجود عاشق چنین می‌کند. (دهخدا، ۱۳۷۶: ۴۵۷)

هر چند برخی از فرهنگ‌ها ریشه واژه را عربی دانسته‌اند، اما در این مورد سند معتبری در دست نیست. قرآن مجید و احادیث بزرگان دین، قدیمی‌ترین منبع مسلمانان است که از عشق بحث شده است. در قرآن و احادیث به جای واژه‌ی عشق کلماتی نظیر «حب»، «محبه»، «ود»، «هوی» و ... آمده است. «اولین ریشه مهم بحث از عشق در فرهنگ غرب به رساله مهمانی (ضیافت = سمیزیوم) افلاطون و رساله اخلاق نیکو ماخوسی ارسطو می‌رسد و تقسیم عشق به مجازی حقیقی یا شهوی حسابی و معنوی روحانی هم از اینان است.» (ارژنگ، ۱۳۷۰: ۸۱) در ادبیات فارسی عشق را می‌توان از دو جنبه مورد بررسی قرار داد. «عشق مجازی» یا انسانی و «عشق الهی» یا عرفانی .

### عشق مجازی

عشق مجازی یا انسانی که عشق ورزی به هم نوع است از آغاز در ادبیات فارسی مطرح بوده و در آثار اولین شاعران پارسی زبان چون رودکی، فرخی، منوچهری و ... وجود دارد. رودکی، در این باره می‌گوید:

ای آنکه من از عشق تو اندر جگر خویش      آتشکده دارم سد و بر هر مژهای ژبی  
(رودکی، ۱۳۷۸: ۱۰۳)

فرخی، عشق را این گونه تعریف می‌کند:

وای آن کو بدام عشق آویخت      خنک آن کو ز دام عشق رهاست

عشق بر من در عنا بگشاد  
عشق سر تا به سر عذاب و عناست  
(فرخی، ۱۳۷۲: ۹۹)

منوچهری، درباره عشق چنین می‌گوید:

حکیمانه زمانه راست گفتند  
که جاهل گردد اندر عشق، عاقل  
(منوچهری، ۱۳۶۸: ۷۶)

فخرالدین اسعدگرانی داستان عاشقان‌های را در نیمه اول قرن پنجم به نظم کشیده که داستانی است به جای مانده از دوران اشکانیان، با نام «ویس و رامین»:

نبرد عشق را جز عشق دیگر  
چرا یاری نگیری زو نکوتر  
(اسعدگرانی، ۱۳۶۴: ۸۰)

فردوسی نیز در شاهنامه داستان‌های معروف عاشقان‌های چون «زال و رودابه» و «رستم و تهمینه» و «بیژن و منیژه» را به نظم کشیده است. وی در دلدادگی زال به رودابه می‌گوید:

دل زال یکباره دیوانه گشت  
خرد دور شد عشق فرزانه گشت  
(فردوسی، ۱۳۷۸، ج ۴: ۱۲۳۴)

اوج داستان‌های عاشقانه را می‌توان در آثار نظامی چون لیلی و مجنون و خسرو و شیرین دید. مهارت نظامی در سرودن مثنوی باعث شد شاعران بعدی در تمام دوره‌های ادبی زبان فارسی از او تقلید کنند. نظامی در شیفتگی مجنون به لیلی می‌گوید:

مجنون چو شنید پند خویشان  
از تلخی پند شد پریشان  
زد دست و درید پیرهن را  
کاین مرده چه می‌کند کفن را  
چون وامق از آرزوی عذرا  
گه کوه گرفت و گاه صحرا ...  
(نظامی، ۱۳۸۴: ۷۶-۷۵)

سعدی، شاعر نامدار شیراز یک باب از گلستان و بوستان را به عشق اختصاص داده و غزلیات وی نیز سراسر سخن از عشق است. وی عشق را لازمه‌ی انسان بودن می‌داند:

سعدی همه روزه عشق می‌باز  
تا در دو جهان شوی به یک رنگ  
(سعدی، ۱۳۷۰: غزل ۳۴۴)

عشق بازی چیست سر در پای جانان باختن  
با سر اندر کوی دلبر عشق نتوان باختن  
(همان: غزل ۵۳)

مهم‌ترین پیام دیوان لسان‌الغیب حافظ شیرازی، عشق است و بنا به گفته‌ی بهاء‌الدین

خرّمشاهی، عشق در غزلیات حافظ بر سه قسم است: الف) ادبی اجتماعی ب) انسانی زمینی ج) عرفانی. (خرّمشاهی، ۱۳۶۶: ۲۳) بیت های زیر نمونه ای از عشق مجازی است:

اگر آن ترک شیرازی بدست آرد دل ما را به خال هندویش بخشم سمرقند و بخارا را  
(حافظ، ۱۳۷۰: غزل ۳)

سرو چمان مرا چرا میل چمن نمی کند همدم گل نمی شود یاد سمن نمی کند  
(همان: غزل ۱۹۲)

«عشق مجازی» یا «عشق به هم نوع» از نظر عرفا وسیله و مقدمه‌ای است برای رسیدن به عشق حقیقی به شرطی که احساسات معنوی را برانگیزد و عاشق به کمال برسد در غیر این صورت از نظر عرفان مذموم است.

عشقی بر غیر او باشد مجاز  
عشق ز اوصاف خدای بی نیاز  
(مولوی، ۱۳۵۴، دفتر ششم، ۸۷۴)

«عشق مجازی در اصل پرتویی از عشق حقیقی و الهی است؛ زیرا حسن و زیبایی که در جهان است، جلوه ای از شاهد ازلیست.» (فروزان فر، ۱۳۸۲: ۱۱۴) مزیت عمده‌ی عشق انسانی و مجازی آن است که موجب تزکیه نفس و دوری از خودخواهی و منیت در انسان می‌شود به طوری که عاشق دیگری را بر خود مقدم می‌دارد در راه معشوق فداکاری و ایثار می‌کند. ایب نیتس حکیم آلمانی (۱۷۱۶-۱۶۴۶) در تعریف این نوع عشق می‌گوید: «تمتع بردن از سعادت غیرست و این‌که انسان سعادت دیگر کس را بر سعادت خویش شمرد. بدین‌گونه برخلاف عشق حیوانی که جز خودپرستی و ارضای نفس، هدف دیگری ندارد، عشق در این مقام به غیرپرستی می‌انجامد. از همین روست که صوفیه حتی همین مرتبه از عشق را هم مایه‌ی کمال خوانده‌اند و مثل بسیاری از عرفای دیگر تجربه‌ی عشق و آشنایی با عوالم آن را شرط انسانیت واقعی دانسته‌اند.» (اریک، ۱۳۷۰: ۸۹-۸۸)

### عشق حقیقی یا عرفانی

عشق حقیقی، عشق به ذات خداوند است که خیر و کمال مطلق است. افلاطون، عشق مجازی را باعث خروج جسم از عقیمی و به وجود آمدن فرزند و ابقای نوع می‌داند و عشق حقیقی را نیز سبب خروج روح از عقیمی و رهایی از نازایی دانسته که سبب درک اشراق و زندگی جاوید و شناخت جمال حق و نیکی مطلق و حیات روحانی می‌شود. (ستاری، ۱۳۷۴: ۶۱) در تمام مکتب‌های عرفانی از جمله عرفان اسلامی، عشق اساسی‌ترین و مهم‌ترین مسأله محسوب می‌شود و «در اصطلاح تصوّف و عرفان، اساس و بنیاد هستی بر عشق نهاده شده و محبت پایه و اساس زندگی و بقای موجودات عالم را موجب می‌شود و جنبش و حرکت زمین و آسمان و همه موجودات به وجود عشق وابسته است.» (کامیاب،

۱۳۷۸: ۴۴) به قول نظامی:

گر از عشق آسمان آزاد بودی

کجا هرگز زمین آباد بودی

(نظامی، ۱۳۸۴: ۷۹)

مرحوم دکتر غنی، درباره این مسأله چنین نوشته است: «ماحصل عقیده‌ی عارف در موضوع محبت و عشق این است که عشق غریزه الهی و الهام آسمانی است که بدون آن، انسان نمی‌تواند خود را بشناسد و به سرنوشت خود واقف شود.» (خرم‌شاهی، ۱۳۶۶: ۸۵) با وجود اینکه عشق، اساسی‌ترین مسأله عرفانی است، اما عارفان از شرح و توصیف آن اظهار ناتوانی کرده و گفته‌اند: هر که عشق را تعریف کند آن را نشانخته است.

چون به عشق آیم خجل باشم از آن

هرچه گویم عشق را شرح و بیان

لیک عشق بی زبان روشن‌تر است

گرچه تفسیر زبان روشن‌گرس

(مولوی، ۱۳۵۴، دفتر اول: ۶۷۶)

و حافظ چنین می‌گوید:

ساقیا می‌ده و کوتاه کن این گفت و شنفت

سخن عشق نه آن است که آید به زبان

(حافظ، ۱۳۷۰: غزل ۸۱)

نخستین بار شیخ ابوسعید ابوالخیر، عارف ایرانی، اشعار عاشقانه فارسی را آن‌طور که موافق با طبع صوفیه بود شرح و تفسیر کرد و با تصوّف درآمیخت. امام محمد غزالی بزرگترین امام و فقیه عصر خود بود. وی فتوا داد صوفیان پاک نیت می‌توانند اشعار عاشقانه عامیانه را در مراسم سماع بخوانند. این امر نیز در وارد کردن شعر عاشقانه در تصوّف مؤثر بود. نخستین جلوه‌گاه عشق عرفانی و آمیختن عرفان با شعر را در آثار سنایی شاعر بزرگ قرن پنجم و ششم هجری می‌توان دید. این شاعر در اثر مشهورش «حدیقه‌الحقیقه» فصلی با نام و عنوان «فی ذکر العشق و فضیله» دارد و می‌گوید:

سریر و سرنمای عشق آمد

دلبر جان ربای عشق آمد

زانکه داند که سر بود غماز ...

عشق با سر بریده گوید راز

از بلاها و زشتی و تباهی

بنده‌ی عشق باش تا برهی

مرد کشتی چه مرد دُر باشد

بنده‌ی عشق جان حر باشد

(سنایی، ۱۳۵۹: ۱۷۲)

پس از سنایی، عطار نیشابوری عارف نامدار قرن ششم که خود، وادی‌های معرفت را

طی کرده در منطق الطّیر از هفت وادی نام می‌برد و وادیِ دوم که وادی عشق است، در بیان آن می‌گوید:

بعد از این وادی عشق آید پدید  
غرق آتش شد کسی کان جا رسید  
کس در این وادی به جز آتش مباد  
و آن که آتش نیست عیشش خوش مباد  
عاشق آن باشد که چون آتش بود  
گرم رو، سوزنده و سرکش بود ...  
(عطار نیشابوری، ۱۳۸۱: ۱۶۳)

مولانا جلال‌الدین رومی، هستی را بدون وجود عشق قابل تصور نمی‌داند. مثنوی مولانا نغمه‌ی عشق الهی است. مولوی، گوینده‌ی مثنوی را معشوق می‌داند و می‌فرماید:

ما چو چنگیم و تو زخمه می‌زنی  
زاری از ما نی تو زاری می‌کنی  
آتش عشق است کان در نی فتاد  
جوشش عشق است کان در می‌فتاد  
(مولوی، ۱۳۵۴، دفتر اول: ۴۷۸-۴۷۷)

بیشترین بخش غزلیات و دیوان مولوی ناشی از عشق معنوی و جاذبه روحانی انسان کامل و محبوب مولوی، یعنی شمس تبریزی است، عشقی که سبب تحوّل عظیم در مولانا شد.

مرده بدم زده شدم گریه بدم خنده شدم  
دیده سیر است مرا، جان دلیرست مرا  
دولت عشق آمد و من دولت پاینده شدم  
زهره شیرست مرا زهره تابنده شدم ...  
(مولوی، دیوان شمس: غزل ۱۳۹۳)

«مولانا عشقی را که خود در آن غرق بود در تمام ذرّات عالم ساری می‌دید، از این رو به همه‌ی ذرّات عالم عشق می‌ورزید و آنچه را بدان عشق می‌ورزید، در تمام ذرّات عالم در تجلّی می‌دید.» (زرّین کوب، ۱۳۷۳: ۱۴۷)

عشق، خواه حقیقی، خواه مجازی سبب تحوّل اخلاق و تزکیه‌ی نفس می‌شود و صفایی چون بخشندگی و سخاوت و شجاعت و بی‌اعتنایی به مادیات و دلبستگی‌های دنیوی و پرهیز از خودخواهی و نخوت در اثر تأثیر عشق است.  
مولانا در این باره گفته است:

هر که را جام ز عشقی چاک شد  
او ز حرص و عیب کلی پاک شد  
مرحبا ای عشق خوش سودای ما  
ای طبیب جمله علت های ما  
ای دوات نخوت و ناموس ما  
ای تو افلاطون و جالینوس ما جسم



خاک از عشق بر افلاک شد کوه در رقص آمد و چالاک شد  
 (مولوی، ۱۳۵۴، دفتر اول: بیت ۲۵-۲۲)  
 «وظیفه‌ی عاشق آنست که ترک شخصیت خود کند.» (دهقانی، ۱۳۷۷: ۵۲) همین امر،  
 راه عشق را مشکل می‌کند.

زیور عشق نوازی نه کار هر مرغی است بیا و نوگل این بلبل غزل‌خوان باش  
 (خرم‌شاهی، ۱۳۶۶: ۲۶۲)  
 عشق که در وهله‌ی اول آسان می‌نماید، راهی است بی‌پایان و خطرناک که در نهایت  
 موجب هلاک عاشق می‌شود و به قول حافظ:

راهیست راه عشق که هیچش کناره نیست آنجا جز آنکه جان بسپارند، چاره نیست  
 (حافظ، ۱۳۷۰: غزل ۷۲)

«شکوه و زاری عاشق نشانه وجود شخصیت است، در حالی که عاشق برای رسیدن به  
 معشوق نباید ابراز وجود کند و عاشق حقیقی اهل ناله و فریاد نیست و ناله کننده مدعیست  
 نه عاشق.» (ارژنگ، ۱۳۷۰: ۴۹) سعدی چنین می‌گوید:

ای مرغ سحر عشق ز پروانه بیاموز کان سوخته را جان شد و آواز نیامد  
 این مدعیان در طلبش بی‌خبراند کان را که خبر شد خبری باز نیامد  
 (سعدی، ۱۳۷۰: ۲۳)

## ۲-۴- راه عشق، منتهی به حریم فنا

راه عشق راهی است که به حریم فنا منتهی می‌شود و در حریم فنا جایی برای غیر  
 باقی نمی‌ماند. «هر اندازه نور عشق بیشتر باشد، نور عقل نیز بیشتر خواهد بود. نور عشق  
 از شرر نار نور الهی ناشی می‌شود و نور عقل قابل مشعل این شرر به شمار می‌آید.» (نجم  
 رازی، ۱۳۷۱: ۱۲۴) البته نجم‌الدین رازی، نور عقل را مستلزم نور عشق نمی‌داند و چنین  
 می‌اندیشد که بیشتر مردم روزگار از نعمت وجود عقل برخوردارند ولی نور عشق در آنها  
 دیده نمی‌شود. عین عبارت شیخ نجم‌الدین رازی در این باب، چنین است: «بدان که هر جا  
 که نور عشق که شرر نار نور الهی است بیشتر بود نور عقل که قابل مشعل آن شرر است  
 بیشتر که نور علی نور و لکن نه هر کجا نور عقل بیشتر یا بی‌لازم آید که نور عشق باشد...»  
 (همان: ۱۲۷) همان‌سان که در این عبارت مشاهده می‌شود شیخ نجم‌الدین رازی، نور عشق  
 را مستلزم نور عقل دانسته و چنین می‌اندیشد که هر جا نور عشق بیشتر باشد، نور عقل نیز  
 بیشتر خواهد بود، آنچه در سخن کوتاه و پرمحتوای این عارف، قابل تأمل و بررسی است،  
 این است که او نور عقل را قبال شعله‌های فروزان عشق دانسته و از این طریق ارتباط میان

این دو عنصر نورانی را توجیه و تبیین کرده است. چنان که یادآور شدیم «نجم‌الدین رازی و عارفان دیگری که مانند او می‌اندیشند، قبول عقل را نسبت به آنچه شعله‌ی آتش عشق نامیده می‌شود، پذیرفته‌اند.» (سجادی، ۱۳۷۲: ۱۵۳)

## ۲-۵- ظهور عقل در قلب

اکنون با توجه به این که در رابطه میان ظاهر و مظهر، سنخیت و مناسبت ضروری و لازم شناخته می‌شود، باید بپذیریم که عقل به حکم این که والاترین صفت روح است در مهم‌ترین موضع بدن که قلب شناخته می‌شود، ظاهر می‌گردد. به این ترتیب، نجم‌الدین رازی با طرح این مسأله که قلب را محل ظهور عقل دانسته به برتر بودن عقل بر سایر صفات و خصلت‌های روح انسان اعتراف کرده است. علاوه بر آن چه ذکر شد این عارف روشن ضمیر با اینکه بسیاری از مواضع جسمانی بدن را محل ظهور صفات روح شمرده از موضع و محل ظهور صفت عشق سخن به میان نیاورده است. او به جای اینکه قلب را محل ظهور صفت عشق بشناسد آن را محل ظهور عقل دانسته است. البته این عارف در جای دیگر از رساله‌ی خود به جایگاه و اهمیت عشق اشاره کرده و آن را برتر از عقل دانسته است. (نک. رازی، ۱۳۷۱: ۱۲۳-۱۲۱)

## ۲-۶- عقل و عشق از منظر فقه‌ها

فقه‌ها مخالف به کار بردن عشق درباره خداوند بوده‌اند و این موضوعی بوده که اختلاف نظر و دشمنی میان عارف و فقیه را در پی داشته و «از نظر فقیه، عقل و استدلال برای رسیدن به معرفت و کمال لازم و کافی است» (ابراهیمی دینانی، ۱۳۸۰: ۶۹)، در حالی که عرفا قدرت عشق را برتر از عقل دانسته‌اند و عشق الهی در مبارزه با عقل همواره پیروز بوده است؛ چراکه عقل، حسابگر و محتاط و عشق، شادی بخش، بی پروا و مایه تزکیه نفس و کسب معرفت خداوند است. سعدی گفته است:

آنجا که عشق خیمه زند جای عقل نیست      غوغا بود دو پادشه اندر ولایتی  
وانگه که عشق اندر تطاول دراز کرد      معلوم شد که عقل ندارد کفایتی  
(سعدی، ۱۳۷۰: غزل ۵۳۱)

شیخ نجم‌الدین رازی در مرصادالعباد می‌گوید: «هم‌چنان که میان آب و آتش تضاد است، میان عقل و عشق هم‌چنان است، پس عشق با عقل ناساخت، او را بر هم زد و رها کرد و قصد محبوب خویش کرد.» (نجم‌الدین رازی، ۱۳۷۱: ۱۸۹)

عین‌القضات همدانی در برتری عشق گفته است: «عاشقان را به ترازوی عقل مسنج که

عشق از آن منزّه بود که او را به ترازوی عقل برتوان ساخت.» (به‌نقل از کریمیان، ۱۳۸۲: ۹۴)

## ۲-۶-۱- تصوّف و عقل

کسانی مانند حکیم ترمذی، حارث محاسبی، سهل شوشتری، ذوالفنون مصری، جنید بغدادی، و بالاخره کلابادی و قشیری درباره‌ی اهمیت عقل سخن گفته و آن را لطیفه‌ی الهی خوانده‌اند. «این لطیفه‌ی الهی که حاکم مملکت، پیکر انسان شناخته می‌شود، در شرع مقدّس اسلام گاهی به عنوان روح و گاهی به عنوان عقل مطرح شده است.» (کازرونی، ۱۳۸۶: ۷۳) البتّه عنوان نفس و قلب نیز بر آن اطلاق گشته است. به این ترتیب انسان دارای ظاهر و باطن بوده و از غیب و شهود برخوردار است. در نظر این بزرگان مهم‌ترین اثر باطن و غیب انسان همان چیزی است که می‌توان آن را علم یا ادراک و معرفت نامید.

با توجه به آنچه در اینجا ذکر شد، می‌توان ادّعا کرد که اهل تصوّف به هیچ وجه دشمن عقل نبوده و سخنان آنان در این باب به درستی مورد بررسی قرار نگرفته است. «اگر گاهی در آثار این طایفه سخنانی دیده می‌شود که بر نوعی نکوهش از عقل دلالت دارد منظور آنان این بوده است که عقل نباید در حدّ غریزه باقی بماند و در قیود مصالح و منافع این جهان گرفتار و مقید گردد.» (ستاری، ۱۳۷۴: ۱۴۲) البتّه طبق عقیده‌ی برخی از بزرگان اهل معرفت، از مطالعه و بررسی دفتر عقل نمی‌توان به محتوای آیت عشق دست یافت ولی از سوی دیگر به این مسأله نیز باید توجه داشت که عشق از جایی ناشی می‌شود که عقل نیز از همان جا ظهور و بروز رسیده است. اکنون «اگر وحدت و یگانگی مصدر، نشان یگانگی خود را در آنچه از آن صادر می‌گردد، آشکار سازد می‌توان امیدوار بود که عقل با عشق بیگانه نیست و میان این دو گوهر شریف به لحاظ نشان‌های که از مبدأ و منشأ خویش همراه خود دارند، نوعی آشنایی و ارتباط، قابل مشاهده است.» (فروزان‌فر، ۱۳۸۲: ۱۲۱) درست است که عشق با عقل سر سازگاری ندارد و همواره در مقابل آن موضع می‌گیرد ولی اگر عشق، نشانه‌ی محبت حق تبارک و تعالی است، عقل نیز در این عالم مظهر علم و آگاهی حق شناخته می‌شود.

## ۲-۷- تقدّم و تأخّر عشق و عقل

درباره تقدّم و تأخّر عشق و عقل بر یکدیگر نمیتوان سخن گفت؛ زیرا به همان اندازه که قول به تقدّم عقل بر عشق قابل دفاع است از تقدّم عشق بر عقل نیز می‌توان دفاع به عمل آورد، ولی ناچار باید به این نکته اشاره کنیم که طبق روایات و احادیثی که از طریق ائمه معصومین (ع) رسیده عقل، نخستین مخلوق و اولین صادر شناخته شده است. البتّه کسانی نیز با استناد به برخی از آیات و روایات، اساس هستی را عشق نمی‌شناسند و بر این باورند

که اگر عشق نبود، عالم وجود به عرصه‌ی بروز و ظهور نمی‌رسید. شاید این شعر حافظ اشاره به این ادعاست، آن‌جا که می‌گوید:

نبود نقش دو عالم که رنگ آفت بود  
 زمانه طرح محبت نه این زمان افکند  
 (حافظ، ۱۳۷۰: غزل ۱۶)

به هر حال، بزرگان اهل معرفت هم به زبان عشق سخن گفته‌اند و هم به زبان عقل. «گنجینه‌ی معنویت و فرهنگ از طریق این دو زبان به مرحله ظهور درآمده است.» (ابراهیمی، ۱۳۸۰: ۹۳) به همین جهت، باید به هر دو زبان آشنا بود و با کسانی که به این دو زبان سخن گفته‌اند، ارتباط برقرار کرد. «کسی که دفترِ عقل را ورق می‌زند باید به مشاهده در آیتِ عشق نیز بپردازد.» (همان: ۱۱۴) بسیاری از امور را باید در دفاتر عقل مطالعه کرد، ولی اموری نیز وجود دارد که جز از طریق مشاهده‌ی آیتِ عشق نمی‌توان به آنها دست یافت. در اینجا باید به این نکته اشاره کنیم که بسیاری از بزرگان اهل معرفت، ضمن این‌که با زبان عشق سخن گفته و پیام خود را در قالب شعر بیان کرده‌اند از زبان عقل نیز غافل نبوده‌اند. «بسیاری از اندیشه‌های عمیق حکمی و فلسفی در خلال آثار اهل عرفان و تصوف مطرح شده که برای بسیاری از اهل تحقیق پنهان مانده است.» (یثربی، ۱۳۷۴: ۱۰۲)

## ۲-۷-۱- حریم عرفان و برتری عشق

از مجموع سخنان «صائن الدین ابن‌ترکه اصفهانی» در آغاز رساله «ضوء‌اللمعات» چنین برمی‌آید که این اندیشمند بزرگ، عشق را بر عقل مقدم می‌داند؛ زیرا او جهان حواس و عالم سخن و معانی را از آثار عشق شمرده است. (کبیر، ۱۳۸۴: ۵۴-۵۳) در این مسأله نیز تردید نیست که «عالم سخن و جهان معانی از شئون عقل شناخته می‌شود.» (یونگ، ۱۳۵۲: ۷۶) به این ترتیب، وقتی عشق بر عالم سخن و جهان معانی مقدم باشد طبعاً تقدم بر آن، بر عقل نیز باید پذیرفته شود.

باید توجه داشت که سخن صائن‌الدین اصفهانی در این باب بی‌سابقه نبوده و بسیاری از عرفای بزرگ پیش از وی نیز به تقدم عشق بر عقل تصریح کرده‌اند؛ از جمله کسانی که در این باب با صراحت سخن گفته است، نجم‌الدین رازی را باید نام برد. او در «رساله‌ی عشق و عقل» خود می‌گوید: بدان که هر جا نور عشق که شررِ نارِ نورِ الهی است، بیشتر بود نور عقل که قابل مشعل آن شرر است، بیشتر خواهد بود که در قرآن آمده: «نور علی نور». ولکن نه هر کجا نور عقل بیشتر یا بی‌لازم آید که نور عشق باشد. بیشتر خلق آنند که نور عقل ایشان بی‌نور عشق است. چنان که فرمود: «یکاد زیتها یضیی ولو لم تمسه نار» و حواله نور آن نار به مخصوصان مشیت کرد که «یهدی الله لنوره من یشاء». پس نور عقل در جبلت

هر شخص مرکوز آمد و نور عشق جز منظوران نظر عنایت را نبود که و «من لم يجعل الله له نوراً فما له من نور» این دولت به هر متمنی نرسد. هر چند انسان را مطلقاً استعداد قبول فیض عشق که شرّ نار نور الهی است، داده‌اند که «حمل الإنسان» اما توفیق تربیت شجره زیتونه نفس انسانی به هر کس نمی‌دهند ... (نجم‌الدین رازی، ۱۳۷۱: ۱۸۳-۱۸۲)

آن‌گونه که در این عبارت مشاهده می‌شود عقل، ضمن این که از جهت اندیشیدن و تفکر محدود است از جهت قبول و پذیرش، حد و پایانی برای آن نمی‌توان شناخت. شیخ نجم‌الدین رازی معتقد است نور عقل قابل و پذیرنده‌ی نار نور الهی است و نار نور الهی نیز همان چیزی است که می‌توان آن را عشق به‌شمار آورد. اکنون اگر توجه داشته باشیم که «بین قابل و مقبول همواره نوعی اتحاد و یگانگی تحقق دارد» (یونگ، ۱۳۵۲: ۷۳)، ناچار باید اعتراف کنیم که عشق و عقل در مرحله‌ای از مراحل متعالی خود با یکدیگر اتحاد و یگانگی پیدا می‌کنند. اتحاد و یگانگی میان عقل کامل و عشق کامل، مسأله‌ای است که از قدیم الایام مطرح بوده و بسیاری از اهل اندیشه در این باب سخن گفته‌اند. طرح این مسأله به صورت یک پرسش اساسی در آغاز رساله‌ی عشق و عقل نجم‌الدین رازی صورت پذیرفته و پاسخ آن را از مؤلف این رساله خواسته شده است. طرح این پرسش به این صورت انجام گرفته که گفته شده است «آنجا که عقل کامل‌تر و شریف‌تر تحقق پذیرفته است، عشق نیز کامل‌تر بوده است.» (ر.ک. نجم‌الدین رازی، ۱۳۷۱: ۱۶۷) نمونه‌ی بارز کمال عقل و کمال عشق به حق تبارک و تعالی، در وجود حضرت ختمی مرتبت صلی الله علیه و آله و سلم تجلی یافته است؛ زیرا وجود شریف آن حضرت در عین این که عاقل‌ترین مردم بود، عاشق‌ترین اشخاص نیز شناخته می‌شود.

## ۲-۷-۲- نسبت میان عقل و عشق

باتوجه به مطالب ذکر شده، درباره‌ی مصاف عقل و عشق می‌توان چهار مورد (نسبت) را بیان کرد:

- اگر منظور از عقل، عقل بدلی باشد که تمام توجه‌اش دنیا و زندگی دنیوی است، این عقلِ مصلحت‌اندیش را با عشق‌کاری نیست؛ از بن با آن مخالف است و آن را فقط خیالات عاشقانه و هوس‌های جوانی می‌پندارد، اما منظور عرفا و حکمای ما از عقل این عقل نیست؛ زیرا این عقل در حقیقت، بی‌عقلی بزرگ است.

- اگر منظور از عشق، عشق مجازی یعنی دلبستگی به شهوات و نفسانیت و غرایز است، عقل خدایین و ایمانی چنین عشقی را محکوم می‌کند؛ زیرا عقلی که رو به سوی خدا دارد، تسلط شهوت بر انسان را نمی‌پسندد، مخصوصاً اگر شهوت به حد افراط برسد.

- اگر منظور از عقل، عقل متعارف ایمانی و مراد از عشق، عشقی حقیقی و فنا فی

الله باشد، این دو در مراحلِ درگیری دارند؛ زیرا عقل، در بندِ منفعت آدمی است و تمام اعضاء و جوارح آدمی را به بندِ منفعت طلبی خود درمی آورد و عشق که عبارت از ایثار و از خودگذشتگی و فداکاری در راه معشوق است، به هیچ وجه با خودمحوری سازگار نیست.

عرضه کردم دو جهان بر دل کار افتاده  
به جز از عشق تو باقی همه فانی دانست  
(حافظ، ۱۳۷۰: غزل ۴۸)

راهی است راه عشق که هیچش کناره نیست  
ما را ز منع عقل مترسان و می بیار  
آن جا جز آن که جان بسپارند، چاره نیست  
کان شحنه در ولایت ما هیچ کاره نیست  
(همان: غزل ۷۲)

حریم عشق را در گه بسی بالاتر از عقل است  
کسی آن آستان بوسد که جان در آستین دارد  
(همان: غزل ۱۲۱)

امثال این تعبیرات در اشعار فارسی فراوان است؛ زیرا کارِ عقل، مصلحت اندیشی و مصلحت طلبی است و کارِ عشق از خود بی خود شدن. عرفا کاملاً منکر عقل متعارف نبوده، آن را مانند چراغ و نردبان برای ترقی در عالم معنا لازم می دانند. البته وقتی انسان به بالا رسید، دیگر به آن نیاز ندارد؛ به عبارت دیگر، در مرحله ی اول لازم است و در مراحل بالاتر حجاب و زیان. سعدی در این باره می گوید: «عقل با چندین شرف که دارد نه راه است بلکه چراغ راه هست، و اول راه ادب طریقت است و خاصیت چراغ آن است که به وجود آن راه از چاه بدانند و نیک از بد بشناسند و دشمن از دوست فرق کنند و چون آن دقایق را بدانست بر این برود که شخص اگرچه چراغ دارد تا نرود به مقصد نرسد.» (سعدی، ۱۳۷۰: ۸۸۹)

عرفان، رهروان راه عشق را دعوت می کند از استدلال های خشک و خسته کننده که چه بسا ره به جایی نمی برد، لحظه ای فاصله بگیرند و گوش و چشم خود را به حقایق ازل و ابدی عالم باز کنند. «تلاش عرفان باز کردن راه شهود است؛ شهود معنوی که آمد و روح سیقل خورد، حظ روحی حاصل می شود و خدا، بنده اش را به آن مسیری که لازم انسانیت او است، سوق می دهد؛ زیرا در وایِ قیل و قال ها، حقیقتی وجود دارد که نیاز است از آن سخن گفته شود و آن معرفتِ عشقی است که حکمت به معنای حقیقی کلمه است» (نسفی، ۱۳۶۸: ۱۱۵) و اگر کسی به آن (عرفان) راه نیابد، حقیقتِ درونی خود را نشناخته است. در روایات ما به این مسأله اشاره رفته است. امام صادق (ع) می فرماید: «بندگان سه گروهند: گروهی خدای عزوجل را از ترس عبادت می کنند، آن بندگان بردگان است. گروهی خدای تبارک و تعالی را برای به دست آوردن ثواب بندگی می کنند، این عبادتِ مزد بگیران است و گروهی خدای عزوجل را به خاطر محبت او بندگی می کنند، آن بندگی

آزادگان و بهترین و برجسته‌ترین عبادت است.» (کلینی، ۱۳۶۳، ج ۲: ۸۳۳) امام علی (ع) نیز می‌فرماید: «خدایا، تو را از ترسِ عقابت و به طمع ثوابت پرستش نکردم، بلکه چون تو را برای عبادت شایسته یافتم، سر بر بندگیت ساییدم.» (مجلسی، ۱۳۶۳، ج ۴۱: ۱۴)

روایات در این باره بسیار است. معنای این روایات آن است که گروهی خدا را تنها به نفع شخص خود و برای رسیدن به مقاصد خود عبادت می‌کنند. آنها به مقصود خود (فرار از عذاب و رسیدن به ثواب) می‌رسند، اما به مقام عالی که همان لقاءالله و دیدار یار است، نائل نمی‌آیند؛ زیرا برای این کار باید از «هر چه رنگ تعلق دارد، آزاد شوند.»

- عشق حقیقی و عقل بالغ هیچ منافاتی با هم ندارند و در سیر و سلوک روحانی همواره همراهند؛ زیرا عشق به معنای فنای فی الله است و عقل برین به معنای ذوب شدن در توحید. انسان آنگاه که به مرحله‌ی عشق می‌رسند، تازه می‌فهمند که عقل حقیقی همان «عقل برین» است که او دارد و دیگران گرفتار عقل و وهمند و آن را عقل می‌پندارند. (جوادی آملی، ۱۳۸۵، ج ۱۱: ۷۲-۷۱)

کوه عقل و بیابان جنونم داده‌اند      حیرتی دارم از این، کین هر دو چونم داده‌اند  
(فیض کاشانی، ۱۳۸۱: غزل ۳۳۲)

بنابراین، در بررسی رابطه‌ی عقل و عشق سه گزاره‌ی زیر رخ می‌نماید:

۱. عشق، محصول شناخت است. انسان با براهین عمیق عقلی (عقل نظری) به خدا ایمان می‌آورد و با عزم و شوق و عشق و اخلاص از راه عقل عملی به او راه می‌یابد، اما این مرحله اول راه است.

۲. عقل، در برابر عشق باطل می‌ایستد و آن را که در بند شهوات بودن است، محصور و محکوم خود می‌کند. عقل، شهوت و غضب و غرایز را در بند می‌کشد و به خدمت انسان درمی‌آورد.

۳. انسان وقتی به مرحله‌ی عشق رسید، عقل متعارف را کنار می‌گذارد - چنان که انسان مؤمن در مرحله‌ی ابتدایی، عقل بدلی را کنار می‌نهد - و آنگاه به مقام حقیقی عقل، بار می‌یابد. در این صورت، عشق، فرمانروای عقل است. عشق در وجود انسان مانند حاکم است و عقل، وزیر و مستشار او به‌شمار می‌آید. در این مرحله، انسان سالک به مقام جمع عقل و عشق می‌رسد؛ زیرا عقل برین همان عشق به عبادت و فقط دیدن معبود است. (جوادی آملی، ۱۳۸۵، ج ۱۱: ۶۲-۷۲)

باید گفت که درباره‌ی نسبت میان عقل و عشق سخن بسیار گفته شده و کتاب‌های بسیاری نیز در این باب به رشته‌ی تحریر درآمده است. عرفا غالباً از عشق ستایش کرده و به نكوهش از عقل پرداخته‌اند. البته کسانی از اهل معرفت نیز بین عقل و عشق تقابل و تضاد

ندیده و آنها را در مرحله‌ی کمال با یکدیگر متحد و یگانه دانسته‌اند. شاید این سخن درباره عشق نیز صادق باشد. «عاشق هنگامی که در آتش عشق می‌سوزد، نمی‌تواند از ماهیت عشق سخن بگوید و آن را از غیر عشق ممتاز و جدا سازد.» (اریک، ۱۳۷۰: ۹۶) در اینجا نیز عقل و اندیشه‌ی سنجش‌گر است که می‌تواند درباره‌ی ماهیت عشق سخن بگوید و آن را از غیر عشق، ممتاز نماید. در اینجا این پرسش مطرح می‌شود که آیا میان عقل سنجش‌گر و اسطوره و یا عقل و عشق تباین و تضاد و بیگانگی حاکم است و یا این که برعکس در میان آنها نوعی مناسبت و هم‌سویی تحقق دارد؟ در پاسخ به این پرسش می‌توان گفت همین امر که عقل می‌تواند درباره‌ی ماهیت اسطوره سخن بگوید و از سوی دیگر به بررسی و تحقیق درباره‌ی حقیقت پردازد، بهترین دلیل است برای این که ثابت کرد میان عقل و عشق نوعی مناسبت و آشنایی وجود دارد نه تقابل.

حافظ در یکی از غزلیات خود، این‌گونه می‌گوید:

بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم      فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو در اندازیم  
(حافظ، ۱۳۷۰: غزل ۳۷۴)

در این بیت، ظاهراً حافظ بزرگ می‌خواهد سقفِ فلک را بشکافد. این همه دانشمند تا کره‌ی ماه می‌روند و بدون نتیجه برمی‌گردند اکنون حافظ ادعا می‌کند که می‌خواهد فلک را سقف بشکافد، او می‌خواهد با چه چیزی سقفِ فلک را بشکافد؟ با «گل افشاندن» و «ساغر در می انداختن»؛ به نظر می‌رسد با این دو، می‌خواهد این کار را بکند. باید بگوییم که حافظ، دقیق و موشکافانه سخن گفته است؛ چراکه با این دو می‌توان سقفِ فلک را شکافت. اگر کسی بتواند این دو را با هم هماهنگ کند، مطمئناً می‌تواند سقفِ فلک را بشکافد. زیرا، «گل برافشان»، منظور «عقل» است و «می در ساغر انداز» نیز «عشق» است. با عقل تنها نمی‌توان هیچ کاری کرد؛ چراکه راکد و منجمد می‌شود. عقلی که در آن عشق نباشد، کارآمد نخواهد بود؛ عشق تنها منهای عقل و درایت و شعور، مساوی با حماقت است. در این بیت، «گل افشاندن» تجلی و ظهورِ عقل و فهم و گسترش آن است. بدین ترتیب، فهم، پیشتازی کرده و ملک و ملکوت را درمی‌نوردد، اما همراه با «می در ساغر انداختن»؛ و بدین‌گونه عشق را همراه عقل می‌کند. بنابراین، اگر این دو با هم توأم و یکی شدند، سقف فلک را می‌شکافند.

### ۳- نتیجه‌گیری

در یک جمع بندی کلی می‌توان گفت میان عقل و عشق اگرچه در آغاز امر، نوعی اختلاف و تقابل دیده می‌شود ولی در پایان کار و نهایت امر این اختلاف و تقابل از میان برداشته می‌شود و این دو امر اساسی با یکدیگر هماهنگ می‌شوند.



کسانی که از عشق به حق سخن می‌گویند در این واقعیت تردید ندارند که حضرت ختمی مرتبت (ص) در عالی‌ترین مرتبه‌ی عشق به حق تبارک و تعالی قرار دارد. این اشخاص به این واقعیت نیز اعتراف می‌کنند که خاتم پیغمبران (ص) نه تنها از همه‌ی افراد بشر عاقل‌تر است، بلکه او صادرِ نخستین و ظهورِ کامل عقل‌کل شناخته می‌شود. به این ترتیب، عاشق‌ترین اشخاص نسبت به حق تبارک و تعالی، عاقل‌ترین افراد نیز هست و در وجود این انسان کامل که از عالی‌ترین مرتبه‌ی کمال برخوردار است، عشق و عقل، متحد و هماهنگ گشته و اختلاف یا تقابل از میان برداشته می‌شود. به عبارت دیگر، می‌توان گفت به همان اندازه که عشق انسانی است، عقل نیز انسانی شناخته می‌شود. هیچ موجودی غیر از انسان عاقل نیست؛ چنان‌که هیچ موجودی غیر انسان نیز عاشق به شمار نمی‌آید. خصلت اصلی عشق این است که جز به معشوق نمی‌نگرد و برای غیر معشوق جایگاهی قائل نیست، عقل نیز از همین خصلت برخوردار است و به غیر معقول نمی‌اندیشد. آنچه در حوزه‌ی ادراک عقل قرار می‌گیرد، معقول است و معقول همواره با عاقل، متحد شناخته می‌شود. عقل از آن چنان توانی برخوردار است که می‌تواند همه چیز را مورد تجزیه و تحلیل قرار دهد و جایگاه آن را معین نماید. در این عمل عقل، معقول از غیر معقول ممتاز گشته و آنچه معقول نیست از درجه‌ی اعتبار ساقط می‌گردد. عشق نیز همه چیز را می‌سوزاند و جز معشوق چیز دیگری باقی نمی‌گذارد. بنابراین، به همان نحو که عشق، چشم دیدن غیر معشوق خود را ندارد، عقل نیز برای امر غیر معقول هیچ‌گونه اعتباری قائل نیست و آن را در حیطه‌ی خود وارد نمی‌سازد. عشق به غیر معشوق پاسخ منفی می‌دهد و آن را از سر راه خود برمی‌دارد ولی عقل می‌کوشد غیر معقول را معقول سازد و آن را در قلمرو خود وارد نماید. زبان عشق، زبان سلبی است، در حالی که عقل هم به زبان سلب سخن می‌گوید و هم به زبان ایجاب. عشق، همواره از منظر تنزیه به نظاره مینشیند ولی عقل به همان اندازه که به تنزیه اهمیت می‌دهد برای تشبیه نیز اعتبار قائل میشود. این مسأله نیز مسلم است که میان قابل و مقبول همواره نوعی اتحاد و یگانگی تحقق دارد و پذیرنده نمی‌تواند نسبت به آنچه آن را می‌پذیرد، بیگانه و مَباین شناخته شود و از اینجا می‌توان به این نتیجه رسید که عقل با عشق، در نهایت با یکدیگر هماهنگ بوده و اختلافی در میان آنها وجود ندارد.

### منابع

- ۱- ابراهیمی دینانی، غلامحسین. (۱۳۸۰). *دفتر عقل، آیت عشق*، چاپ اول، تهران: انتشارات طرح نو.
- ۲- جوادی آملی، عبدالله. (۱۳۸۵). *تفسیر موضوعی قرآن کریم*، قم: نشر اسراء.

- ۳- حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۰). **دیوان**، تصحیح قزوینی و غنی، تهران: انتشارات اساطیر.
- ۴- حسینی کازرونی، سیداحمد. (۱۳۸۶). **تصوّف و عرفان و سیری مختصر در ادبیات هزارساله ایران**، چاپ اول، تهران: مؤسسه انتشارات ارمغان.
- ۵- خرمشاهی، بهاء‌الدین. (۱۳۶۶). **حافظنامه**، چاپ اول، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ۶- دهقانی، محمد. (۱۳۷۷). **وسوسه‌های عاشقانه**، چاپ اول، تهران: انتشارات برنامه.
- ۷- زرّین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۲). **سرّ نی**، چاپ چهارم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ۸- \_\_\_\_\_ . (۱۳۷۳). **پله پله تا ملاقات خدا**، چاپ ششم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ۹- ستّاری، جلال. (۱۳۷۴). **عشق صوفیانه**. تهران: نشر مرکز.
- ۱۰- سجادی، سیدضیاء‌الدین. (۱۳۷۲). **مقدمه‌ای بر عرفان و تصوّف**، چاپ اول، تهران: انتشارات سمت.
- ۱۱- سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۷۰). **کلیات**، به کوشش محمدعلی فروغی. تهران: انتشارات محمّد.
- ۱۲- سنایی، مجدود بن آدم. (۱۳۵۹). **حدیقه‌الحقیقه و طریقه‌الشّریعه**، محمدتقی، مدرس رضوی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- ۱۳- صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۱). **تاریخ ادبیات در ایران**، تهران: انتشارات فردوس.
- ۱۴- فردوسی، ابوقاسم. (۱۳۷۸). **شاهنامه‌ی فردوسی**. تهران: نشر قطره.
- ۱۵- فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۸۲). **طریق عشق**؛ شرح غزلیاتی چند از حافظ به اهتمام عبدالکریم جربزه دار، چاپ اول، تهران: علمی و فرهنگی.
- ۱۶- فروم، اریک. (۱۳۷۰). **هنر عشق ورزیدن**. ترجمه‌ی پوری سلطانی. تهران: مروارید.
- ۱۷- فیض کاشانی، محمد بن شاه مرتضی. (۱۳۸۱). **دیوان فیض کاشانی**، قم: انتشارات اسوه.
- ۱۸- کامیاب تالشی، نصرت‌الله. (۱۳۷۸). **عشق در عرفان اسلامی**، چاپ دوم، قم: ناشر دارالتّقلین قم.
- ۱۹- کلینی، محمد بن یعقوب. (۱۳۶۳). **الکافی**، تهران: دارالکتب الاسلامیه.
- ۲۰- کبیر، یحیی. (۱۳۸۴). «رابطه مسائل توحیدی با شناخت انسان در عرفان ابن عربی

- و این ترکیه»، مجله پژوهش‌های دینی، سال اول، شماره سوم، ص ۵۳.
- ۲۱- کریمیان صیقلانی، علی. (۱۳۸۲). **سیره‌ی عشق بازان**، چاپ دوم، مؤسسه آموزشی پژوهشی امام خمینی.
- ۲۲- مجلسی، محمدباقر. (۱۳۶۳). **مرآه‌العقول**، تهران: دارالکتب الاسلامیه.
- ۲۴- مدی، ارژنگ. (۱۳۷۰). **عشق در ادب فارسی**، چاپ اول، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- ۲۵- مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۵۴). **مثنوی معنوی**، به کوشش استاد فروزان‌فر، تهران: انتشارات جاویدان.
- ۲۶- نجم‌الدین رازی. (۱۳۷۱). **رساله‌ی عشق و عقل**، به اهتمام و تصحیح تقی تفضلی، تهران: شرکت انتشارات تهران.
- ۲۷- نظامی گنجوی، یاسبن یوسف. (۱۳۸۴). **خسرو و شیرین**، تصحیح وحید دستگردی، تهران: علمی و فرهنگی.
- ۲۸- \_\_\_\_\_ . (۱۳۷۸). **لیلی و مجنون**، با پیش‌گفتار کراچکوفسکی، ترجمه‌ی کامل احمدنژاد، تهران: زوآر.
- ۲۹- یثربی، سیدیحیی. (۱۳۷۴). **فلسفه عرفان**، چاپ سوم، قم: دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم.
- ۳۰- یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۵۲). **انسان و سمبل‌هایش**، ترجمه‌ی ابوطالب صارمی. تهران: امیرکبیر.

دو فصل‌نامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات  
فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا  
س ۱۰، ش ۱ (پیاپی ۲۰)، بهار و تابستان ۱۳۹۸

## تحلیل درد و رنج بشری در اشعار منوچهر آتشی

دکتر ناصر نیکوبخت

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

دکتر رحیم سلامت‌آذر

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اردبیل، دانشگاه پیام نور، اردبیل، ایران

### چکیده

یکی از ساحت‌های مهم روان‌شناختی انسانی، مسئله «درد و رنج» است که از مهم‌ترین وجوه تراژیک زندگی انسان‌هاست. این مسئله در هنر و ادبیات به طور عام، و در ادبیات معاصر به گونه‌ای خاص منعکس شده است که بررسی و تحلیل آن نیازمند تحقیقی وسیع و گسترده است. شعر فارسی که از دوران مشروطه به بعد، اجتماعی‌ترین دوران خود را آغاز نموده است، به دایره اجتماع و مردم و مسائل انسان معاصر وارد می‌شود تا وسیله‌ای شود برای بیان دردها و آلامی که مردم با آن مواجه هستند. منوچهر آتشی از جمله شاعران معاصر است که درد و رنج بشری در شعرش نمود بارزی دارد. او با پشتوانه ادبی و معرفتی کشور خود‌آشناس و به مسائل انسانی توجه ویژه‌ای دارد. در این مقاله سعی شده است تا مفهوم درد و رنج، علل پیدایش و راه‌های رهایی از آن از منظر شعر آتشی مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد. بررسی شعر آتشی نشان می‌دهد هر دو مقوله درد و رنج (فردی و اجتماعی) به طور گسترده‌ای در اشعار او بازتاب داشته است. خاستگاه درد و رنج در شعر آتشی عمدتاً معرفتی و اجتماعی است و رویکرد نوستالژیک دارد. وی برای تقلیل آلام بشری مولفه‌هایی از قبیل: آرزوی رهایی و آزادی، آگاهی بخشی، دعوت به مبارزه اجتماعی، سفر و سازگاری با طبیعت را مطرح می‌کند؛ همچنین نقیضه‌گویی، توازن آوایی، رنگ، نمادگرایی از سازکارهای القای معانی درد و رنج در شعر آتشی محسوب می‌شود.

**واژگان کلیدی:** درد، رنج، ادبیات معاصر فارسی، عناصر ادبی، منوچهر آتشی

## ۱- مقدمه

منوچهر آتشی (۱۳۸۴-۱۳۱۰ ه. ش) در روستای دهرود دشتستان از توابع بوشهر دیده به جهان گشود. تحصیلات مقدماتی را در محل زندگی خویش انجام داد و در همان دوران ابتدایی متأثر از معلم خویش آقای شرکاء، با ادبیات و شعر و تاریخ و گذشته ایران و بوشهر آشنا شد (تمیمی، ۱۳۸۵: ۴) و سپس در دبیرستان سعادت بوشهر سیکل اول را گذراند و در سال ۱۳۳۰ برای گذراندن دانشسرای مقدماتی راهی شیراز شد و بعد از اتمام تحصیل در شیراز به بوشهر برگشت و در بندر ریگ به شغل معلمی مشغول شد (همان: ۶۵). سپس در سال ۱۳۳۹ به تهران آمد تا تحصیلات دانشگاهی را در رشته‌های علوم تربیتی و ادبیات انگلیسی ادامه دهد. پس از اتمام لیسانس در سال ۱۳۴۳ مجدداً به بوشهر برگشت و در آموزش و پرورش مشغول به کار شد (همان: ۲۳۲).

زندگی آتشی فراز و نشیب‌های زیادی داشته است، وی مدت زیادی از عمر خود را در بوشهر و در کنار مردم خونگرم آنجا گذراند، با درد و رنج و سختی‌های جنوب خو گرفت تا جایی که تأثیر این امر در شعرش هویداست و سپس وسوسه زندگی در پایتخت، او را به تهران کشاند.

آتشی با انتشار کتاب «آهنگ دیگر» جای خود را در شعر معاصر مشخص نمود. «از ویژگی‌های بارز شعر او این است که از آغاز تا انجام شاعری هیچ‌گاه دلبسته حزبی نشد که شعرش رنگ و روی حزبی یا مرامی به خود گیرد و از این جهت شاعری است در خور اعتنا و احترام». (زرقانی، ۱۳۸۳: ۶۰۰-۵۹۹)

آثار وی عبارتند از مجموعه‌های: آهنگ دیگر، آواز خاک، دیدار در فلق، بر انتهای آغاز، گزینه اشعار، وصف گل سوری، گندم و گیلاس، زیباتر از شکل قدیم جهان، چه تلخ است این سیب، حادثه در بامداد، باران برگ ذوق: دفتر غزل‌ها، اتفاق آخر، خلیج و خزر، غزل غزل‌های سورنا، ریشه‌های شب.

درد و رنج مسئله‌ای وجودی است که هر انسانی را به تأمل و تعمق درباره چرایی می‌کشاند. بدین جهت متفکران دینی، عرفا و ادبا به موضوع چیستی و انواع درد و رنج، علل و آثار و نتایج آن پرداخته‌اند. غرض ما در این پژوهش بررسی مفهوم درد و رنج در اشعار منوچهر آتشی با نگاهی به رنج‌های فردی و شخصی، دردهای اجتماعی و انسانی اوست.

با نگاهی گذرا به پژوهش‌های انجام شده درباره منوچهر آتشی و اشعارش که در موضوعات مختلفی همچون سبک‌شناسی، نقد و تحلیل درونمایه، موسیقی شعر، عرفان آتشی، نوآوری‌های سبکی و بیانی و موضوعاتی از این قبیل، درمی‌یابیم که تأمل و تعمق در این مبحث امری ضروری است و پرداختن به این جنبه از آثار وی می‌تواند نگاهی نو و

ابداعی به مفهوم درد و رنج باشد.

## ۲- بحث و بررسی

### ۲-۱- درد و رنج در اشعار آتشی

درد و رنج در شعر آتشی به صورت کلی و انتزاعی مطرح نشده است، بلکه نگاه جزئی‌نگر شاعر آن را با مصداق‌های مجزا و ملموس به تصویر کشیده و آتشی توانسته با استفاده از عناصر و فضاهای طبیعی در تصاویر و تمثیل‌های شعری، و تجسم غم و اندوه، زمینه القای معنی درد و رنج را به مخاطب فراهم سازد و در کل تابلویی از درد و رنج‌های فردی و اجتماعی را در برابر چشمان مخاطب به نمایش گذارد؛ در مجموع می‌توان گفت: درد و رنج انعکاس یافته در شعر آتشی در پیوند با احساسات و عواطف درونی و اجتماعی او به تصویر کشیده شده است و در فرایند شکل‌گیری گفتمان درد و رنج در شعر او، هم زمینه‌های زیستی- روانی، شخصیتی آتشی و هم زمینه‌های فرهنگی، سیاسی- اجتماعی عصر او دخیل بوده‌اند؛ بنابراین می‌توان درد و رنج در شعر او را هم ناشی از «من فردی» و هم برخاسته از «من اجتماعی» او دانست و آن را در نگاهی جامع به دو دسته تقسیم کرد:

الف: نوستالژی و رنج فردی

ب: درد و رنج اجتماعی

### ۲-۱-۱- نوستالژی (nostalgia):

اندوه‌گینی و گرفتگی روحی به علت دوری از سرزمین مادری و درد وطن‌حزنی که به واسطه میل به دیدار دیار خود ایجاد شود، حسرت گذشته، میل به بازگشت به خانه و کاشانه و احساس غربت. آرزوی چیزی که کسی از گذشته به یاد داشته باشد. دل‌تنگی به سبب دوری از وطن یا دل‌تنگی حاصل از یادآوری گذشته‌های درخشان و شیرین. در زبان فارسی این واژه را غالباً به غم غربت و احساس غربت (Homesickness) و حسرت گذشته ترجمه کرده‌اند.<sup>۱</sup>

نوستالژی یک احساس طبیعی و عمومی و حتی غریزی در میان نژادهای گوناگون و به طور کلی تمامی انسان‌هاست. به لحاظ روانی، زمانی این احساس تقویت می‌شود که فرد از گذشته خود فاصله می‌گیرد. از دیدگاه «آسیب‌شناسی روانی»<sup>۲</sup> (شاملو، ۱۳۷۵: ۱۱)

۱- معنی لغوی «نوستالژی» به ترتیب از فرهنگ‌های، انوشه، لاروس، نفیسی، آکسفورد و انوری ذیل همین واژه

است.

۲ - Pyscnopathology که به آن «روان‌شناسی مرضی» یا «روانشناسی رفتارهای غیرعادی» نیز اطلاق

می‌شود. دانشی است که با استفاده از روش‌ها، مفاهیم، اصول، قوانین و کشفیات علوم روان‌شناسی و روان پزشکی اول

به شناخت رفتارهای غیرعادی انسان می‌پردازد. (شاملو: ۱۱)

نوستالژی به رؤیایی گفته می‌شود که از دوران گذشته پر اقتدار نشأت بگیرد، گذشته‌ای که دیگر وجود ندارد و بازسازی آن ممکن نیست. وقتی افراد در دورانی از زندگی خود با موانعی روبه‌رو می‌شوند یا سلامتی‌شان به خطری افتد یا به پیری می‌رسند اولین واکنش آن‌ها راهی برای گریز است؛ اما در بسیاری از اوقات اگر در واقعیت عینی راهی برای گریز پیدا نکنند، آرزوی گذشته‌ای را دارند که در آن زندگی پرشکوهی داشته‌اند.

در تعریف نوستالژی، مشخص شد که هر نوع احساس دل‌تنگی و حسرت برای بازگشت به گذشته و یا آینده‌ای آرمانی را نوستالژی می‌گویند؛ خواه این بازگشت، بازگشت به وطن، معشوق، کودکی و نوجوانی، خانواده، آشنایان، اساطیر کهن، و حتی دل‌تنگی برای آینده‌ای آرمانی باشد. بر اساس این تعریف و با بررسی دفترهای شعری شاعر مشخص شد که مهم‌ترین درون‌مایه‌های نوستالژیک شعر آتشی در جدول زیر قابل طرح است:

اندیشه‌های نوستالژیک

در شعر آتشی

آرمان شهر

غم غربت مدرنیته

نوستالژی دور از

معشوق

نوستالژی خاطرات

کودکی و جوانی

نوستالژی دوری از

سرزمین

### نوستالژی دوری از سرزمین

در حوزه ادبیات نیز هرگاه شاعر و یا نویسنده، شعر یا نوشته خویش را، آمیخته با احساسی از دل‌تنگی همراه با حسرت و اضطراب برای سرزمین خود نماید فردی غربت‌زده و دل‌تنگ برای سرزمین نامیده می‌شود.

آتشی یک روستازاده است. زادگاه او روستای «دهرود» دشتستان است. با وجود اینکه تنها سال‌های اندکی از عمر خود را در کودکی و نوجوانی در روستا گذرانده، همیشه با عشق و شور خاصی از آن سال‌ها و خاطرات شیرین آن روزها می‌گوید:

از جاده معطر پشک و غبار، گله میش / آنک سفیده می‌زند از شیب تپه‌ها / با ما بیا با ما بیا / تا امتلاء دره پرسایه / که بوته‌های گرگم، در غلظت مه فلقی / بادام کوهی را / در شیب تند دامنه / دنبال می‌کنند... / با ما بیا / تا نوبه زار «کایدی» تا یوزخیزگردنه «بزپیر» تا مأمن

گرازان «گزدان» (آتشی، ۱۳۸۳: ۵۷-۵۶)

آتشی سال‌های زیادی از عمرش را دور از سرزمین مادریش سپری کرده و در بسیاری از اشعارش دل تنگ آن سرزمین شده، او در شعر «من کولی» چون کولی کوچیده‌ای به یاد وطن افتاده و «سوسه کاشتن» وجودش را لبریز کرده است، از اوضاع کنونی و اجتماع پیرامون خود به ستوه آمده، خواستار وطن مألوف است که در آن جا بیاساید و از صفای آن بهره ببرد:

ای آب‌های روشن / در «سنگ‌چال» های خشک! / ای آب‌های مانده ز رگبارهای پار! / چشم مرا صفا بدهید. / چشم مرا - کبوتر در بادمانده را / در سایه‌سار نی‌ها / در بوته‌ها پنا بدهید / دست مرا - که سوسه کاشتن در اوست / با موج‌های کوچک، با قطره‌های سرد / جلا بدهید... / من کولی ز طایفه وامانده‌ام / و مانده‌ام ز قافله / تنها میان صحرا، تنها میان کوه / میخ سیاه چادر خود را می‌کوبم هر شب ... (آتشی، ۱۳۸۶: ج ۱/۳۰۹)

### ب-۲) نوستالژی خاطرات کودکی و جوانی

آتشی، بازگشت به صفای دوران کودکی و اصل انسانی را راه‌گزینی از وحشت تمدن می‌داند.

در این سماع مبارک - که جای مولانا خالی است - از چه بگویم؟ / از کوجه‌های شهرم / که کودکی مرا / در آینه‌های شکسته به تماشا گذاشته‌اند حالا / و شما می‌بینیدش / از کوجه‌های تنگ آشتی و قهر به دبستان گلستان می‌رود... / کودکی که هنوز / هفتاد و دو سالگیش را به صحرا می‌برد / و واژه‌هایش را / نزدیک مرتع بزغاله‌ها می‌چراند (آتشی، ۱۳۸۶: ۱۸۹۹-۱۸۹۸) بعد از دوران کودکی و گذر او بر روستا، دوران غریب‌شده دیگر، دوران جوانی آتشی است؛ دورانی که در ادامه دوران پیشین است بی‌هیچ تفاوتی و تنها تجربه‌ای نامأنوس با روح بزرگ انسانی او. در قطعه شعر «با یاد سال‌های دور جوانی» و «از پای سنگ صبور» حسرت سروده و مرثیه‌واری است بر روزهای پرشکوه جوانی از دست رفته آتشی؛ روزهایی که عقاب بود و از آفتاب، آفتاب تر، اما اکنون در حسرت بلند پروازی‌ها و شور و اشتیاق آن روزها می‌سوزد و از خود می‌پرسد:

کجا شد آن همه پروازها / کجا شد آن همه پر بر حصار ماه کشیدن / ستاره بازی‌ها / شهاب‌وار افق تا افق شیار زدن / دلیر و چالاک / به کاروان چابک مرغابیان یورش بردن / چو شعله / بال بلند برنده را / به دود تیره فوج عظیم ساز زدن (همان: ۱۶۱)

### نوستالژی دور از معشوق

در شعر شاعران امروز از جمله آتشی «عشق» بی‌واسطه‌ترین رابطه انسان با انسان است، به همین سبب زیباترین نمود یگانگی با طبیعت نیز نمود دیگری از زیبایی، یعنی وحدت



زیبایی‌های طبیعی و اجتماعی است. ادراک زیبایی نشاط بخش است و هنگامی که انسان همچنین یگانگی و هماهنگی، به خلق زیبایی می‌پردازد، زندگی سرشار از نشاطش را پدید می‌آورد، آن را گسترش می‌دهد، می‌افزاید؛ بنابراین برای آتشی، عشق مفهوم و تجسم خود را در شعر پیدا می‌کند و معنای وسیعی که از حد رابطه فراتر می‌رود و به رابطه با کل می‌انجامد (مختاری، ۱۳۷۱: ۱۳۳).

«عشق پر درد، درمانگر و پاک‌کننده نیز می‌شود، با اینکه جان عاشق را می‌سوزاند و او را اسیر حلقه یار می‌کند. بنابراین عشق هم درد است هم درمان.» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۵۰) در شعر آتشی، سیمای دو نوع معشوق را می‌توان دید: ۱- معشوق واقعی ۲- معشوق خیالی و می‌سراید:

امروز بی بهار سرسبز چشم تو/ از آشیانه پر نکشیدند/ و قوچ‌های وحشی دستانم/ در مرتع تنت نچریدند (آتشی، ۱۳۸۳ الف: ۱۹۲)

این شعر مبین ارتباط با معشوق واقعی است. مربوط به یک دختر شیرازی بیست ساله با چشمان سبز فام و گیسوان صاف مشکی (همان: ۲۱۲) که در نبود او شاعر از گل‌های ختمی و لادن یاد می‌کند که وقتی او را ندیدند، پژمرده شدند و بعد خودش که در بی‌بهرگی از وجود معشوق کلافه شده و در دوری از معشوق خود را خسته و افسرده می‌بیند و تنها با بهار چشمان سبز معشوق و بهره بردن از اوست که جان تازه‌ای می‌گیرد.

در اشعار مجموعه‌های «آهنگ دیگر»، «شکل قدیم جهان» و «گندم و گیلاس» عشق حضور پررنگی دارد و شاعر هر بار این عشق نافرجام خود را با جلوه و زیبایی خاص منعکس می‌کند.

آتشی به جز عشق نخستین خود، چندین بار دیگر هم عاشق شده و همه عشق‌های او نافرجام مانده‌اند. بر همین اساس، عشقی که از آن سخن می‌گوید، آکنده از درد و جدایی است. وی با شعر «غزل غزل‌های سورنا» که در ۶۶ سالگی سروده است نشان داد رویای خوش با معشوق بودن، محدود به دوره جوانی شاعر نبوده و در تمام عمر، با آن زندگی می‌کرده است: «بیایی و پای نازکت آب بدهد/ آهوی نخ‌نمای قالی را تا از پس پنجاه سال تشنگی/ سیراب، موی نو برآورد و/ چالاک خیز بزند فراز چکاد و بایستد آن بالا/ شاخ در شاخ آفاق بامداد» (اتفاق آخر، ۱۳۸۶: ۱۳۰۲)

### غم غربت مدرنیته

آتشی از دهه هفتاد به بعد مرتب به خارج از ایران مخصوصاً به امریکا مسافرت می‌کرد. وی «در سال ۱۳۷۲، میهمان اصلی کنفرانس «سیرا» وابسته به مرکز تحقیقاتی خاور نزدیک در دانشگاه کالیفرنیا - لس آنجلس UCLA بود. موضوع اصلی کنفرانس «دموکراسی

و موانع آن» بود. او هم عنوان اصلی کار کنفرانس را رعایت کرد، به شعر و ادبیات در ارتباط با دموکراسی و فقدان یا حضور آن حرف زد» (تمیمی، ۱۳۸۵: ۳۵۴). حاصل این سفرها آشنایی مستقیم آتشی با فرهنگ و تمدن غرب بود. همچنین حاصل این آشنایی او، ایجاد نوعی تحول یا بدعت در شعر معاصر بوده است و آن وارد ساختن بسیاری از واژگان و اصطلاحات مربوط به جهان متمدن کنونی در شعر است.

بسامد بالای واژگانی مانند «برگشت»، «بازگشت» و معادل آن‌ها در شعر آتشی نشان از این واقعیت دارد که شاعر در برابر مدرنیته که عوارض آن در نظر شاعر بسیار بیشتر از نفع‌های آن است، به برگشت می‌اندیشد. آرزوی برگشت به دامن زندگی ابتدایی، برگشت به صفا و صمیمیت قومی و فرهنگی، بازگشت به ارزش‌های انسانی و بازگشت به تمام آنچه هویت فردی و اجتماعی انسان را تشکیل می‌دهد (آتشی، ۱۳: ۱۳۶۶، ۱۲۷۳، ۱۲۷۲، ۱۱۷۸، ۸۶).

غم غربت در جهان مدرن و گم شدن هویت او، سهمگین‌ترین و وحشتناک‌ترین غم در شعر آتشی است.

### آرمان‌شهر

آرمان‌شهر آتشی پیش از آن که یک شهر باشد، روستایی آرمانی، ایده آل و دلخواه است با طبیعتی بکر و دست نخورده. سرزمینی است با تنگه‌های ژرف نشنیده بانگ زنگ. یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های آتشی در عصر جدید قربانی شدن طبیعت در پای صنعت است او از اینکه با کشف نفت در روستای کودکیش، دهرود، درختان بید و بلوط و بن ریشه‌کن شده‌اند و به جای آن‌ها درختانی دیگر از جنس دکل‌های نفت روئیده‌اند، از اینکه کبک‌های چابک خوشبانگ از صدای مهیب سم اسب‌های سرب به دره‌های غربت پرواز کرده‌اند، سخت دلگیر است (آتشی، ۱۳۸۳: ب: ۱۴)؛ و برای فرار از این اوضاع ناخوشایند در رؤیاهای خود به دنبال سرزمینی دلخواه می‌گردد و برای دست یافتن به آن، کولی وار در کوچ جاودان است:

من کولیم / سرگشته تمام بیابان‌ها / و عاشق تمام بیابان‌ها... (آتشی، ۱۳۸۳: ج: ۳۹-۳۸)

آتشی به جای اینکه به جهان اساطیری سفر کند در آرزوی بازگشت به اصل خویش است. او نیز از غوغای شهر دل آزرده و رنجیده خاطر است و بازگشت به وطن مألوف را آرزو می‌کند. او از میدان‌های چراغانی شده شهر به تنگ آمده و چراغ‌های روشنی از جنس سیب می‌خواهد. او می‌خواهد به کوچه باغ‌های خودش برگردد، کوچه باغی که اولین سیب سرخ را آدم از درختانش چید. او می‌خواهد به زیر درخت سیبی بایستد و در لحظه‌های مقدر پایانی بیتی از غزل آدم بخواند:

میدان‌ها و چراغانی‌تان / ارزانی‌تان!! / مرا به کوچه - باغ خودم بگذارید، تا / در راستای لادن

ونیلوفر / سفر کنم / زیر چراغ سیبی بایستم / بیتی بخوانم از غزل آدم / - در لحظه مقدر پایانی -  
/ آن‌گاه / یک خوشه یاس تر بردارم / بر بینی هوا بتکانم / و رد بشوم (آتشی، ۱۳۸۶: ج ۱ / ۷۴۰)

## ۲-۱-۲- درد و رنج اجتماعی

با ژرف‌نگری در اشعار و سروده‌های آتشی می‌توان فهمید که وی با وجود گرایش‌های رمانتیکی و عاشقانه در بعضی از دفترهای شعری، به هموعان خود نیز توجه داشته است و از همان دوره‌های آغازین دغدغه‌های اجتماعی خود را در برخی اشعارش نمایان کرده است و توانسته در عمق و ژرفای جامعه، برخی از مسائل و مشکلات محرومان را شناسایی کرده، در تصاویر شعری خود بگنجاند و نشان دهد که چگونه در اثر استیلای نظام ظالمانه و مستبد، قشر فقیر و زحمتکش جامعه رنج می‌کشد و روز به روز فقیرتر و درمانده‌تر می‌شود و دسترنج آنان را قشر مرفه و بی‌غم جامعه و همچنین ظالمان و استعمارگران به یغما می‌برند و چگونه تاروپودهای جامعه با فقر و درد و رنج در هم تنیده شده‌است؟

## ۲-۲- زمینه‌ها و عوامل درد و رنج بشری در نگرش منوچهر آتشی

### ۲-۲-۱- عوامل روانی - معرفتی

#### تنهایی انسان معاصر

با نگاهی در اشعار آتشی مشاهده می‌کنیم که مسائل متنوعی از جهان و بخصوص دنیای معاصر در شعر او منعکس شده است. یکی از تم‌های اصلی اشعار او پدیده صنعتی شدن جهان و مشکلات ناشی از آن است که آتشی برای بیان این مشکلات از اسطوره‌ها و جلوه‌های دینی هم استفاده نموده است.

آتشی در منظومه «خلیج و خزر»، بدون در نظر گرفتن حضور همه جانبه خدا در زندگی انسان، انسان را تنهای همیشگی می‌پندارد.

انسان همیشه/ در ورطه‌های هول و خطر خود را تنها می‌یابد/ حتی میان هزاران دوست/ حتی کنار یار/ این راز دردناک انسان است. (آتشی، ۱۳۸۶، ج ۲: ۱۰۹۰)

#### سکوت و محافظه کاری و مشارکت ناپذیری

من مرغ آتشم همه پرواز/ اینک نشسته‌ام همه اندوه/ چشمم فسرد زین ره متروک/ جانم فسرد زین شب مکروه/ زین سرخانه قلمم خشکید/ زین خواب یاوه بالم فرسود/ آن دود قصه‌ها که سرودم/ اشکی ز هیچ چشمی نگشود (آتشی، ۱۳۸۳ الف: ۱۹)

شاعر خود را به مرغی آتشین، تشبیه می‌کند. می‌توان از این تشبیه دریافت که آتشی خواهان آزادی است. او در جامعه را کد و بی‌روح امیدوار یاری دیگران است، اما حاصل این نگرش و اندیشه تنها حسرتی است که در کلام شاعر نمایانده شده است. این موتیف در اشعار شاعران معاصر دیگر نیز دیده می‌شود آن‌جا که نیما می‌گوید: «غم این خفته چند،

خواب در چشم ترم می‌شکند» (نیما، ۱۳۷۱: ۶۶۳) با این فراز از شعر آتشی تجانس و همانندی دارد. مرغ آتش می‌تواند نماد بی‌قراری و نیروی بالقوه شاعر باشد با دلالت بر «پرواز». اما بی‌تفاوتی در قبال جامعه و به خواب غفلت فرورفتن دیگران، موجب گردیده تا امیدی که از وجود گرم شاعر هم‌چون آتشی شعله می‌کشد به سردی و یأس مبدل شود.

### مرگ اندیشی

یکی از موضوعاتی که از بدو پیدایش انسان تا کنون همواره همراه او بوده و ذهن او را مشغول داشته است، مرگ است. «که در یک دستگاه فکری به معنای پایان هستی است و در دستگاه فکری دیگر به معنی آغاز زندگی حقیقی است.» (لنگرودی، ۱۳۷۸، ج ۱: ۱۱۰) در واقع می‌توان گفت مقوله ازلی- ابدی مرگ در شعر تمام شاعران با بسامدهای مختلف منعکس شده است و هم‌چون دیگر مناسبات اجتماعی رنگ زمانه را به خود گرفته است. چنان‌که آتشی هم در این مورد اظهار می‌کند که: آب از سرم گذشته است/ اما هراس مرگم نیست (آتشی، ۱۳۸۶: ج ۱/۳۶۹).

مرگ هم مانند خواب و دیگر عناصر زندگی، در چشم آتشی زیبا نیست. برعکس نگاه سپهراب سپهری که همه چیز حتی کرکس را هم زیبا می‌بیند.

خواب زیبا نیست/ خانه زیبا نیست/ راه رفتن زیبا نیست/ مرگ؟/ مرگ زیبا نیست (همان: ۴۳۲)

تکرار کن/ لحظه‌های بازنیافتنی را/ خوابگردی کودکانه را در نخستین غروب‌های بهار دشت.../ تا چشم انداز احساس‌های گوارا را/- با درنگی بی‌تابانه بر تجربه‌های دردناک- / حصار رضایت کشم/ تا زندگی را بپذیرم/ تا به مرگ نیندیشم/ تا به «هیچ» نیندیشم/ تا اندیشه‌ای نداشته باشم (همان: ۸۵)

هرچند در شعر آتشی مانند مثال‌های ذکر شده، نمونه‌های بی‌شماری از نگاه‌های منفی به مرگ و در نتیجه، دلبستگی به دنیا وجود دارد، اما مصادیقی هم هست که یادآور نگاه‌های عرفانی است: محتوم بودن مرگ، عجین بودن زندگی و مرگ، تعلق مرگ به جسم و نه روح و ...

آن که گفت: مرگ، زندگی است/ یا گفت: زندگی مرگ است/ از دو نوع پرنده هم‌نوع گفت/ که به نوبت/ از یک آشیانه سود می‌برند/ (و چیست آشیانه/ در این میانه؟) (همان: ج ۱/ ۹۹۰)

برگ/ و جان/ بالغ که شوند/ گرفته می‌شوند/ از شیر زندگی/ تا فرو افتند/ و زندگی کنند/ در مرگ/ در خویش. (همان: ۸۱۸ و ۸۱۹)

آتشی با پرداختن به موضوع مرگ، محتوم بودن آن را یادآور می‌شود. همین امر

زمینه‌های نگاه عرفانی‌تر به مرگ را در ذهن او ایجاد می‌کند. او حرکت هرچیز و حتی لحظه‌ها را رو به زوال می‌بیند و مقصود نهایی را مرگ می‌داند. چنین نگرشی سبب می‌شود تا او پیوسته حضور مرگ را در زندگی احساس کند و این دو مفهوم را با یکدیگر عجین بداند؛ طوری که نام دیگر دنیا را مرگ بگذارد و انسان را هر لحظه در حال تجربه مرگ ببیند.

### ناآگاهی و غفلت

آتشی غفلت و ناآگاهی مردم جامعه را این‌گونه با به‌کارگیری نماد آهو بیان می‌کند: نه گله‌ای که پای کشان و نفس زنان/ سنگین کند سکوت شیش را ز گرد خویش/ نه زنگ کاروان گرانبهار خسته‌ای/ کز خواب خوش مانند آهوی خفته را/ - غافل ز مرگ خویش - (آتشی، ۱۳۸۳ الف: ۳۱)

در این شعر، آهوی خفته نماد انسان‌های جامعه و افراد غافل و ناآگاهی است که خطرات راه را احساس نمی‌کنند و در خواب غفلت فرورفته‌اند که این غفلت آن‌ها را به وادی نابودی می‌کشاند. او از جامعه گله می‌کند که چرا انسان غافل را که در مسیر خطر است، می‌بینند و کمکی به بیداریش نمی‌کنند. در واقع شکایت آتشی از آن است که بیدارگری نیست تا طنین فریادش بشارت آزادی و روشنی را نوید دهد و فریادرس غفلت زدگان باشد. زین سردخانه قلبم خشکید/ زین خواب یاهو بالم افسرد/ آن دود قصه‌ها که سرودم/ اشکی ز هیج چشمی نگشود(آتشی، ۱۳۸۳ الف: ۱۹)

سردخانه، جامعه بی‌رمق، سرخورده و ناامید را نشان می‌دهد و دود نیز به معنی تأثیرگذاری اشعار آگاه‌کننده شاعر است که می‌خواهد بدان وسیله اشک مردم را درآورد و آنان را از خواب غفلت برهاند، اما آرزوی وی محقق نمی‌شود. سردخانه با حقیقت دود که معنای آتش در آن نهفته است در تضاد است و شاعر خود را در برابر مردم بی‌تفاوت جامعه، افسرده و ناامید احساس می‌کند.

### حرمت شکنی طبیعت و غلبه فرهنگ صنعتی

از دید آتشی، آمدن صنعت به شکل‌های گوناگون گاز یا نفت به جهت آن است تا آهوان و تیهوها را بکوچاند و شقایق‌های وحشی را بسوزاند. او عقیده دارد تمدن با جلوه‌های خشن و اژدهاوش خود امنیت و وحوش را بر باد می‌دهد:

سه مشعل می‌سوزد/ یکی بر چکاد و دو دیگر به دامنه/ یکی بر مازه اژدهاوش کوه/ شعله می‌وزاند/ دو دیگر/ به دره و دامنه/ تا بادام بنان سراسیمه شوند/ یکی می‌سوزد/ تا نزدیک نشود شغال گرسنه/ به خوابگاه/ و به معده پر جوجه کباب «شرکت»/ دو دیگر می‌سوزند/ تا آهوان و تیهوها/ به دره‌های دوردست بکوچند/ تا شقایق و مرزنگوش بسوزند/ تا وحش/ ایمن

نماند در حریم آبادانی (آتشی، ۱۳۸۶: ج ۱ / ۶۳۵)

## ۲-۲-۲- عوامل اجتماعی - سیاسی

### اختناق حاکم بر جامعه

آتشی در شعر «خنجرها، بوسه‌ها و پیمان‌ها» حماسه شکست، یأس، دل‌مردگی، مرگ آرزوها و اهداف متعالی مبارزان عصر خود را توصیف می‌کند، یعنی «در سطح واقعی اسب و اسب سوار، پهلوانی‌های گذشته را یادآور می‌شوند، اما در سطح خیال-آفرینی شاعر بیش از این می‌گوید: ماجرا این بار ماجرای شکست جنبش ملی دهه سی است» (دستغیب، ۱۳۸۶: ۱۶۹). در واقع شاعر آرزوهای سرکوب شده خود و مبارزان را با اعتراض در برابر پیامدهای ناشی از گسست و انفعال جامعه نشان می‌دهد.

در شعر «دره‌های خالی» نیز که مضمون کلی شعر، توصیف فضای خفقان و جامعه بسته روزگار شاعر است و سکوت و بی-تفاوتی مردم نسبت به ظلم را نشان می‌دهد، اسب از منظر سیاسی اجتماعی توصیف شرایط خفقان آور جامعه است که آتشی را به آفرینش یک موقعیت و فضای تازه واداشته است.

ای اسب نجیب کج شده زین/ رم کرده ز نیش افعی پیر/ افتاده سوارت این چنین مات/ افتاده سوارت این چنین مات/ آسیمه سرآ ز خاکش برگیر (آتشی، ۱۳۸۳ الف: ۱۰۴)

اسب، مظهر جامعه‌ای است که از ترس و وحشت دشمن، دچار از خود بیگانگی شده و با اضطراب و نگرانی رسالت خود را فراموش کرده است. یا حتی می‌تواند توصیف زندگی شخصی شاعر باشد؛ از این جهت که سوار نمادی از خود اوست که در گیرودار حوادث و نابسامانی‌ها دچار غم و اندوه شده و اکنون امیدها و آرزوهایش بر باد رفته است. افعی پیر، مظهر بیگانه و دشمن است. می‌تواند نماد کشور انگلیس باشد که در اصطلاح مردم به استعمار پیر معروف بود؛ زیرا به بهانه‌های نوسازی کشور ایران، جنوب کشور را که زادگاه آتشی است، به خاطر استخراج منابع نفتی تصرف کرده بودند.

### ث-۲) نابسامانی‌های جامعه و سیطره فساد و ظلم

اسب سفید وحشی! شمشیر مرده است/ خالی شده است سنگر زین‌های آهنین/ هر دوست کو فشارد دست مرا به مهر/ مار فریب دارد پنهان در آستین/ اسب سفید وحشی!! در قلعه‌ها شکفته گل جام‌های سرخ/ بر پنجه‌ها شکفته گل سکه‌های سیم/ فولاد قلب‌ها زده زنگار/ پیچیده دور بازوی مردان طلسم بیم (آتشی، ۱۳۸۳ الف: ۱۴)

آتشی از شکفتن گل جام‌های سرخ در قلعه سخن می‌گوید که با توجه به ساختار و روند شعر، نماد باده‌خواری و لذت‌طلبی جامعه‌ای است که مردمش در اثر سرخوردگی‌های سیاسی در مرداب هوس‌خواهی فرورفته‌اند و در سایه فساد و عشرت‌طلبی بر خون به

ناحق ریخته دیگران شادخواری می‌کنند. شکفتن گل سکه‌های سیم بر پنجه‌ها بدین معناست که زراندوزی و منافع مادی برای مردم در اولویت قرار گرفته است. طلسم بیم هم نشان‌دهنده فضای امنیتی شدیدی است که بر جامعه پس از کودتای ۲۸ مرداد حاکم شده بود؛ زیرا متعاقب آن خفقان و سانسور شدیدی بر جامع حاکم شد که در اثر آن هیچ‌کس بر دیگری اعتماد نمی‌کرد و حتی دوست هم در لباس کینه و دشمنی ظاهر می‌شد. در واقع فشردن دست نشانه اتحاد و هم‌بستگی است، اما در چنین شرایطی، مردم هم بستگی خود را در لوای فریب و نیرنگ می‌پوشانند و شاعر از هرچه که به او نزدیک می‌شود، احساس ناخوشایندی دارد. آتشی از این بند، حس اندوهبار شکست و نیرنگی که بر جامعه سایه افکنده است به خواننده القا می‌کند.

### شکاف طبقاتی

خوش خوان باغ شعر من زاغ غریب است /- نفرینی شعر خداوندان گفتار /- فواره گل‌های من مار است و هر صبح / گلبرگ‌ها را می‌کند از زهر سرشار... (آتشی، ۱۳۸۳ الف: ۷)

زاغ غریب نماد افراد فرودست جامعه یا حتی مردم ستم دیده جنوب است و توجه آتشی به همان قشری است که مورد بی-توجهی قرار گرفته‌اند. زاغ غریب نمادی است از تضاد با باورها، اعتقادات و هنجارهای متداول جامعه. در حقیقت روحیه سرخورده شاعر با عرف جامعه سر ستیز دارد. آتشی می‌خواهد تضاد خود را با جامعه از طریق مخالفت با خواسته‌های آنان نشان دهد زیرا تضاد باعث توصیف دقیق جایگاه شاعر در جامعه می‌شود و این تقابل مصداق روشنی می‌یابد که شاعر می‌خواهد اعتراض خود را نسبت به آنچه که هست بیان کند.

من راندگان بارگاه شاعران را / در کلبه چوبین شعرم می‌پذیرم / افسانه می‌پردازم از جغد /- این کوتوال قلعه بی‌برج و بارو /- از کولیان خانه بر دوش کلاغان / گاه که توفان می‌درد پرهایشان را (آتشی، ۱۳۸۳ الف: ۸)

کلاغ در شعر آتشی، بازتاب و نشان دهنده انسان‌های رانده شده از جامعه و هم‌چنین انسان‌های فقیر و بی‌سرپناهی است که در کُنش‌های اجتماعی به حساب نمی‌آیند و همیشه دور از متن جامعه نگه داشته می‌شوند. در واقع حاشیه‌نشینان ناشی از شکاف‌های اجتماعی و طبقاتی هستند و حوادث به عنوان نماد انقلاب و تحولات اجتماعی می‌تواند، آن‌ها را از بین ببرد.

از نظر زیبایی‌شناسی ادبی نیز کلاغ همیشه در حاشیه ذهن ستایش‌گران زیبایی قرار دارد و در متن نمی‌گنجد. در اندیشه آتشی کولیان با کلاغان هم سرنوشتند؛ زیرا کولیان در حاشیه جامعه زندگی می‌کنند و کلاغان نیز در حاشیه زیبایی هستند. هر دو از متن فاصله

دارند، یکی از متن زندگی دور است و دیگری از متن زیبایی بیرون. آتشی هم‌چنین با نگاه انسان گرایانه به بیان بی‌عدالتی‌ها و ستم به فرودستان اشاره می‌کند و کلاغ بار نمادین انسان‌هایی را بر دوش می‌کشد که رنجی مضاعف بر سینه دارند.

### گسترده‌گی استبداد

در شعر «دشت انتظار» آتشی از نفوذ استعمار و استبداد در جامعه داد سخن می‌دهد، جامعه‌ای که در آن ارزش‌ها به ضد ارزش مبدل می‌شوند و روزنه‌های امید بسته می‌شود: رؤیای دشت زنگ گرفته ز هر فریب/ پندار دشت پُر شده از باغ‌های سبز/ اما، گراز هر باد از پشت تپه‌ها/ با زخم سُم و دندان/ پُرمی‌کند به خشم، گل شاد هر امید (آتشی، ۱۳۸۳، الف: ۳۰)

گفتند: نهر دره دیزاشکن را// از چشمه سوی باغ دکل‌های نفت/ کج کرده‌اند/ و جاده‌های قافله‌رو را/ کوبیده‌اند زیر سم اسب‌های سرب/ و کبک‌های چابک خوش بانگ را/ به دره‌های غربت پرواز داده‌اند. (آتشی، ۱۳۸۶، ج ۱/۱۵۳)

در شعر آتشی کبک‌های چابک، نماد مبارزان، آزادی خواهان و مردمی است که ناگزیر به کوچ اجباری گشته‌اند به دلیل اشغال کشور توسط بیگانه، جهت تصرف منابع نفتی آن و شاعر این نماد را با کبک‌های خوش بانگی به تصویر می‌کشد که طنین آوازشان، طراوت و شادابی زندگی روستایی بوده و با اشغال بیگانگان از بین رفته است. آتشی خبر اکتشاف نفت و اشغال کشور توسط بیگانه را این‌گونه به روایت تصویر می‌کشد. اسب‌های سرب نیز اشاره به تمدن جدید و ماهیت سربی آن دارد، زندگی ماشینی و آمدن ابزارهای صنعتی به زندگی ایرانیان که تحول گسترده‌ای در سبک زندگی آنان به وجود آورده و آرامش زندگی روستایی را از آنان سلب کرده بود.

ای نخل‌های سوخته در ریگ‌زاران/ حسرت میندوزید از دشنام هر باد/ زیرا اگر در شعر حافظ، گُل نکریدید/ شعر من این ویرانه، پرچین شما باد (آتشی، ۱۳۸۳، الف: ۹)

نخل بارزترین ویژگی حاصل‌خیزی و باروری در زندگی جنوب است. مقاومت نخل در برابر شرایط بد آب و هوایی جنوب می‌تواند نماد مبارزان و آزادی‌خواهانی باشد که در برابر فنا شدن تاریخ زندگی گذشته مقاومت می‌کنند. هم‌چنین زندگی در اقلیم جنوب شرایط دشواری دارد که فقط نخل می‌تواند بروید و محصول دهد. در استبداد خشک بی‌رحم نیز فقط انسان‌هایی می‌توانند به حیات خود ادامه دهند که مانند نخل مقاوم باشند و در نهایت سختی و تنگنا بتوانند جایگاه خود را در جامعه تثبیت کنند.

(ج) رویکردهای آتشی در تقلیل آلام بشری و رهایی انسان از درد و رنج



## آرزوی رهایی و آزادی

بادی ز کشت دور نیامد/ تا دامنش بگیرد آهم/ تا دشت‌ها بسوزد با او/ تا بشکفد جهان سپاهم (آتشی، ۱۳۸۳ الف: ۲۰)

در شعر «مرغ آتش» شاعر آرزو می‌کند تا دشت بسوزد یعنی انقلاب و طغیانی در جامعه پدیدار شود تا ظلم و فساد را ریشه کن کند و جهان تاریک شاعر در پس این انقلاب شکوفا گردد. در حقیقت شاعر در میان تیرگی، آرزوی رهایی و آزادی را در سرفروانند. کشت دور نیز، نماد باروری زندگی سنتی است که شاعر آرزو دارد روزنه امیدی از آن گذشته‌های دور که اکنون نشانی از آن نیست در جامعه پدیدار شود و شاید نماد آرمان‌های دور از دسترس شاعر باشد که به خاطر آن رنج‌های فراوان کشیده است و آرزو می‌کند تا با دست یافتن به آن‌ها از تیرگی‌های درونش رهایی یابد.

## آرکائیسیم یا باستان‌گرایی

آتشی از پیشینه معرفتی و ادبی کشور خود، از دوران ایران باستان گرفته تا جریان‌های مختلف ادبی دوران معاصر آگاه است. این اطلاعات وسیع سبب شده است تا او مواد لازم را برای شکل دادن به جهان بینی خود در اختیار داشته باشد. توجه به آیین زرتشتی و آموزه‌ها و تقدسات آن، از وجوه علاقه‌مندی او به شمار می‌رود.

آخر مگر کدام فرشته، کدام پتیاره/ جا داده این ودیعه در انبان تقدیرم؟/ کاووس؟ نه! هورا؟ یا اهریمن؟ (آتشی، ۱۳۸۶: ج ۱/۷۹۷)

«آه ای هورا!!» ایمن بدار سرزمین مرا از درّوج! (همان، ج ۲/۱۳۲۳)

آشنایی با اوستا و اعتقادات عرفانی ایرانیان باستان در اشعار آتشی از بسامد قابل ملاحظه‌ای برخوردار است که از این لحاظ قابل مقایسه با اشعار مهدی اخوان ثالث است. اعتقاد به هورا و اهریمن (ثنویت زرتشتی) و منجی جویی از دستاوردهای عرفانی انس با آیین زرتشتی است.

من صخره تاریکم... ای زردشت سرزمین‌های نامکشوف من! / چه می‌شد اگر در جامه ارغوانی متلاطم از فراز پرستشگاه خدایان/ باطل، چون مشعلی کاونده، نفس زنان بر من فرود می‌آمدی (همان: ۱۳۸)

آتشی آیین زرتشتی را در تقابل با زشتی‌ها می‌بیند؛ به همین سبب منجی خود را از این دین برمی‌گزیند. او از زرتشت به عنوان منجی روحانی خود یاد می‌کند و راه رهایی از وحشت خودیافتگی (کشف درون) و رسیدن به حقیقت را با کمک او ممکن می‌بیند.

## آگاهی بخشی

آتشی در شعر «دره‌های خالی» به دنبال اندیشه‌ای است که بتواند راه‌های رهایی انسان

جامعه خویش را بیابد و از مردم می‌خواهد در سایه فریادهای دردمندانه وی بیدار شود و این واماندگی و از خود بیگانگی را تغییر دهد.

«اسب سفید وحشی! مشکن مرا چنین/ بر من مگیر خنجر خونین چشم خویش/ آتش مزین به ریشه خشم سیاه من/ بگذار تا بخوابد در خواب سرخ خویش/ گرگ غرور گرسنه من (آتشی، ۱۳۸۳ الف: ۱۳)

شاعر رویای انقلاب و طغیان را در سر می‌پروراند و در حقیقت این گرسنگی، بیانگر یک انقلاب است. همان‌گونه که گرگ برای به دست آوردن طعمه یا شکار در طبیعت، خود را به خواب می‌زند تا طعمه‌اش را غافل‌گیر کند، در واقع خواب او کمینی برای شکار است. شاعر نیز غرور خود را در خوابی می‌بیند که دشمن و جامعه را غافل‌گیر خواهد کرد، اما ناامید از وضعیت نابسامان جامعه است که قدرت و توان به فعلیت درآوردن این غرور سر به مهر را در تنگنای این خفقان ندارد. این شعر به صورت گفت و گوی درونی شاعر با خود است «خنجر خونین چشم اسب همان درون سوار است که او را سرزنش می‌کند و از خویشتن خویش می‌خواهد که به ریشه خشم سیاهش آتش مزین» (تمیمی، ۱۳۸۵: ۱۵۳) چرا که سکوت او انتقامی خونین را در دلش می‌پرورد.

### دعوت به مبارزه اجتماعی

چون پت پت شعله برفروزید/ بر سینه ره چراغ پاها/ انگشت چو صبح برگشاید/ تا اسب تپش برانم آن‌جا/ ای مرغ سپید سخت منقار/ بشکن سنگ سیاه و پُرسیم/ بگریزان آهوی رم آیین/ تا بگریزم ز جنگل بیم (آتشی، ۱۳۸۳ الف: ۱۰۳-۱۰۲)

در این بندها شاعر با توصیف آزادی می‌خواهد تحریک به قیام کند. پت پت شعله تحریک و مبارزه علیه ظلم است هرچند مانند شعله کم باشد. مرغ سپید سخت منقار نماد هدایت‌گری است که آتشی از او می‌خواهد تا با صلابت اندیشه، مقاومت، شجاعت و سرسختی در ادامه راه، استبداد، خفقان و تیرگی‌ها را از جامعه بزدايد و مردمی را که از ترس استبداد و استیلای ظلم، هراسان و دربه‌درند، نجات دهد تا بدین طریق خود نیز از محیط سرشار از رعب و خفقان رهایی یابد.

### ج-۵ سفر

سفر و ابعاد مختلف آن که یکی از مهم‌ترین مباحث مطرح در عرفان است از مواردی است که می‌تواند موجب تغییر در زندگی و حالات درونی انسان شود و از درد و رنج او بکاهد. اهمیت این موضوع تا حدی است که «عرفان خود سفر نامیده می‌شود.» (طاهری و میرباقری فرد، ۱۳۹۰: ۵۸). وجود اصطلاحاتی مانند: سیر، سلوک، سالک، طریقت و ... خود دلیل بر این مدعاست. انواع مختلف سفر اعم از انفسی و آفاقی، هر دو مورد توجهند.

از دیدگاه آتشی سفر عامل تولد و تکامل انسان است. وی در سفر زاده می‌شود و در سفر زندگی می‌کند:

در سفر زاده شدم / در سفر زیستم (آتشی، ۱۳۸۶: ج ۵۵/۱)

او هم چون عرفا عرصه هستی را به سان گذرگاه و انسان‌ها را به منزله سالکانی می‌بیند که باید از این عرصه عبور کرده تا به سرمنزل حقیقی دست یابند. وی با تأمل بیشتر در خویشتن خویش به این نتیجه دست می‌یابد که سفر، خود اوست و در درون او جریان دارد. در واقع، وی در تکامل اندیشه خود، از سیر آفاق به سیر انفس می‌رسد. او خویشتن را از آن زمان که سفر زندگی آغاز گردیده، در حال رهروی می‌بیند:

من سفر کردم، من سفر بودم... / من در سفر بودم... / از آن هنگام که سفر در نبض زمین  
تپیدن گرفت / و از آن هنگام که سفر زندگی آغاز شد (همان: ۵۶ و ۵۷)

وی راه نجات را در «رفتن» و تلاش برای رسیدن به سرچشمه حقیقت می‌داند:  
اما / من خسته‌ام / وین خستگی قدیمی / تنها / درمانش / با نوش «رفتن» است / با نیش  
خارها و ستیز مغاره‌ها / با مرهم قدیمی خون (همان: ۳۶۴)  
باید به جستجوی سرچشمه‌های فیاض / راه افتاد / به جستجوی سرچشمه‌ای که ناف  
دریایی باشد / سرچشمه‌ای که هر ریگش / سرچشمه‌ای که هر ریگش / سیاره صفایی را /  
ایمایی / دنیایی / باشد. (همان: ۳۶۲)

از نظر او، در سفر زندگی انسان هرچه سبک‌بارتر باشد، سبک‌بال‌تر است. فرد عارف هم طی سلوک معنوی، با پرداختن دل از حجاب‌ها دلش را هرچه بیشتر آماده پذیرش خدا می‌کند:

در این سفر دشوار / پیراهن خونیم را، یکی یکی / به بادها و به خار بخشیدم / نفرت‌هایم  
را / پای درخت‌های کوهی چال کردم / و تکه‌های سرخ تنم را / بر شاخ گوزنان بستم / اکنون  
اما / عریان نمی‌روم / با این رداى بلند که از زخم‌ها به شانه دارم / و سینه‌ای خالی / که بال‌هایم  
را سبک‌تر کرده (همان: ۹۹۳ و ۹۹۴)

حرکت در مسیر سلوک حرکتی مستمر است اما شاعر پس از عمری سیر و سلوک، توقفی نابهنگام کرده که روح او را فرسوده نموده است. در حین این توقف او دلبسته باغی زرین شده که مانع ادامه سلوک وی گشته است. او می‌خواهد به سفر ادامه دهد؛ از این رو از «توقف شوم» می‌خواهد که گهواره اهداف را تکان دهد تا شور حرکت دوباره در او ایجاد گردد:

ای توقف شوم، ای سکون بی‌باغ و بی‌گیاه! / در این گرایش مخوف / در این افسردگی  
تاریک / ... گهواره دورتاب افق‌ها را تکان بده / و لالایی شگفت بسیج جاودانی را / برای غفلت

آهوانی/ که چون پاره‌های مهتاب/ بر سینه تپه‌ها می‌چرند/ در کوهستان به طنین آور(همان: ۵۷ و ۵۸)

پایان سیر آفاقی شاعر مساوی با رسیدن به گنه و ذات پدیده‌هاست. اما سیر انفس پایانی ندارد، بدین معنا که سلوک عرفانی همیشه ادامه دارد:

پایان سفر/ پایان رد پاهای گلگون و فرسخ سرخ/ به پایان آهو می‌رسم/ تنها/ جا پای بلند ستاره‌ها/ به پایان نمی‌رسد هرگز (همان: ۱۰۰)

### تفاهم و یگانگی با طبیعت

آتشی در برخی از اشعارش اشاره‌ای مستقیم به رابطه انسان و طبیعت دارد و او را جزئی جدایی ناپذیر از طبیعت می‌داند و در روایت او از این همسانی و یگانگی، انسان و طبیعت نه جزئی از اجزای هستی بلکه خود کلیتی جداناپذیر از هستی بی‌کران هستند. گاهی یگانگی با عناصر منفی طبیعت و زندگی است و گاهی با عناصر مثبت و نمادهای زیبای زندگی، در هر صورت «این همبستگی میان انسان و جهان، یا سرنوشت آدمی و هستی، سبب می‌شود که رابطه انسان با طبیعت نیز تابع همان قاعده و ارزشی شود که در رابطه انسانی به کار می‌آید، انسان به سادگی می‌تواند با طبیعت نیز رابطه گیرد. امکان چنین رابطه‌ای در خود زندگی طبیعی، به گونه‌ای سالم وجود دارد». (مختاری، ۱۳۷۸: ۷۴)

شعرم سرود پاک مرغان چمن نیست/ تا بشکفد از لای زنبق‌های شاداب/ خوشخوان باغ شعر من زاغ غریب است/- نفرینی شعر خداوندان گفتار- / من دیوها را می‌ستایم/ از خون رنگین سلیمان می‌گریزم/ من با خدایان می‌ستیزم(آتشی، ۱۳۸۶: ج ۱/۲۳)

که در این شعر، سروده خویش را متناسب با جلوه‌های به ظاهر ناساز طبیعت همچون زاغ غریب می‌داند و آن را می‌ستاید.

در شعر «گذرگاه» همذات پنداری با طبیعت وسعت و عمق بیشتری دارد و شاعر با نگرشی متفاوت از شعر پیشین به بیان یگانگی و همسانی با طبیعت می‌پردازد. محور این گونه اشعار مثل دیگر اشعار او بر گرد اتحاد و همگامی انسان با طبیعت می‌گردد. «شاعر از طریق شعر با کل جهان رابطه برقرار می‌کند و چون ذره‌ای در یگانگی و قانونمندی آن سهیم می‌شود تا بقایش تضمین گردد. شعر مثل همه اجزای جهان، از جنس همین جهان است... شعر از جنس بیرون از حیات نیست و با ابزار بیرون از حیات نیز پرداخته نمی‌شود». (حریری، ۱۳۷۸: ۳۲)

من گذرگاه تپش‌های فراموشم/ پاسدار چشم‌های کنجکاو، معبر پاهای پرفتار/ سنگ بیدارم/ با همه غم‌های دنیا آشنایم/ با غم صحرا/ با غم دریا/ با غم حیوان/ من گذرگاهم/ با همه غم‌های دنیا آشنایم/ دردها و دغدغه‌های نهان را آینه‌ام/ ابر حیرانم/ دیده امیدها را در

پی خود می‌کشانم/ رنگ هر اندیشه را رنگین کمانم(آتشی، ۱۳۸۶: ۹۲-۸۹)  
 که وجود خود را با غم و شادی‌های طبیعت شریک می‌داند و صحرا، دریا، حیوان و ابر  
 را متحد و یگانه با خویش می‌بیند.

این همسانی و همذات‌پنداری با طبیعت را می‌توان در شعرهای «مرغ آتش»، «آواز  
 فضایی»، «وهم سنگ»، «بر ساحل دیگر»، «درس»، «انسان و جاده‌ها»، «دشت انتظار»،  
 «من کولی»، «در آشیانه منقار اگر نبودی تو» و ... دید.

## ۲-۲-۳- سازکارهای القای معانی درد و رنج در شعر منوچهر آتشی

### پارادوکس یا نقیضه گوئی

تناقض گوئی یکی از زیباترین شیوه‌های هنری آشنایی زدایی است. تناقض، جمع دو  
 امر متضاد در یک پاره است. «تناقض معمولاً به خاطر یکی از واژه‌هایی است که به طور  
 مجازی و یا در بیش از یک معنی به کار رفته باشد... ناممکن بودن ظاهری آن، نظر خواننده  
 را جلب می‌کند و پوچی ظاهری آن، بر حقیقت آنچه گفته می‌شود، تأکید می‌کند» (پرین،  
 ۱۳۸۳: ۶۲).

پای بندرهای دیگر زندگی مرده‌ست/ آب‌های تیره می‌غلتنند روی هم/ می‌دود خرچنگ  
 هر اندیشه در غار سیاه بهت (آتشی، ۱۳۸۴: ۱۱۱)

در جمله «زندگی مرده‌ست»، کنار هم قرار دادن زندگی و مرگ و در واقع، مرگ زندگی،  
 خود نشان تناقضی آشکار است. توازن آوایی

توازن آوایی، یکی از ویژگی‌های اصلی قاعده افزایی است که در نقد فرمالیستی (صورت  
 گرای) مورد توجه قرار می‌گیرد. این شگرد هنری در شعر به دو صورت «کمی (وزن) و  
 هماهنگی آوایی (تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها)» پدیدار می‌گردد.

زبان شعری آتشی دارای جلوه‌های فراوان بلاغی است که هر کدام در زیبایی شناسی و  
 معناشناسی شعر او، سهم بسزایی دارند. یکی از سازکارهای القای معانی درد و رنج در شعر

آتشی «توازن آوایی» است که به ذکر چند مورد اکتفا می‌کنیم. وزن عروضی سنتی  
 خاکستر آشیان و نفس نور/ زرينه بيضه‌هاش در آغوش/ بر تپه‌ای به ساحل شب‌ها/  
 اندیشناک، داده به ره گوش(آتشی، ۱۳۸۶: ۳۱)

در شعر بالا که به نام «مرغ آتش» و در قالب چهارپاره و بحر «مضارع» سروده شده  
 است، توازن وزنی وجود دارد که باعث قاعده افزایی شعر شده است و هجاهای کوتاه و بلند  
 آن در هر مصراع، یکسان است، هرچند دارای اختیارات شاعری نیز هست. به انتخاب بحر  
 که دارای حسرت و درد است، با محتوای شعر متناسب است و به خوبی به خواننده، مضامین  
 اثر را القا می‌کند. در شعر زیر نیز شاعر از بحر «رجز» که متناسب با محتوای شعر است،

بهره برده است و توانسته از آهنگ تند و ضربی که در رکن اول و سوم مصراع‌ها به خاطر همنشینی دو هجای کوتاه (-UU-) ایجاد می‌شود، شورانگیزی و جذبه را در خواننده القا کند:

با همه مهتاب‌ها که پای تو را شست/ با همه خورشیدها که چشم مرا سوخت/ چون گل تصویر/ سر به راه تو ماندم/ هر تپش حسرت پیام تو اندوخت (همان: ۷۳)

آتشی در شعر زیر، از بحر «هزج» برای نوعی درد و هجر و غم که دارای رگه‌های عاشقانه و حسرت روزهای خوش است، بهره می‌برد و قرار گرفتن هجاهای بلند در رکن اول و سوم مصراع‌ها در کنار هم (U--، U--)، آرام بخشی و سکون را به خواننده القا می‌کند؛ برای نمونه می‌توان به شعر زیر اشاره کرد:

ای دست لطیف خفته در ابر/ ای پای سپید رفته در شب/ ای جاده که می‌روی به مهتاب/ از دیده من نهفته در شب. (همان: ۹۹)

آتشی در مجموعه آواز خاک در شعر «کسوفی در صبح»، از بحر «مجتث» استفاده می‌کند و در این مجموعه، همین یک شعر است که به صورت وزنی سنتی سروده شده است؛ برای نمونه می‌توان به پاره‌ای از آن اشاره کرد:

گل سفید بزرگی در آب شب لرزید/ گوزن زرد شهبابی ز آبخور رم کرد/ کبوتران سفید از قنات برگشتند/ بهار کاشی گنبد دوباره شب‌نم کرد (همان: ۱۷۸)

شعر بالا که غم و حسرت و اندوه است با وزن آن متناسب است، چراکه «مجتث»، مخصوص مضامین اندوه و حسرت است و شاعر هم با موسیقی بیرونی و هم با تناسب وزن و محتوا دست به قاعده‌افزایی زده است که زبان شعر را از زبان روزمره ممتاز کرده است.

### وزن عروضی نیمایی

آتشی شعرهای نیمایی فراوان دارد که هم شکل کوتاه و بلند آن‌ها و هم وزن و هم تناسب وزن و محتوای آن‌ها، باعث آشنایی زدایی و رستاخیز واژه‌ها شده است؛ برای نمونه می‌توان به شعر «خنجرها، بوسه‌ها و پیمان‌ها» در مجموعه آهنگ دیگر اشاره کرد که در تمام مصراع‌های شعر، وزن «مفعول فاعلاتن» در بحر «مضارع» رعایت شده است:

اسب سفید وحشی/ بر آخور ایستاده گران‌سر/ اندیشناک سینه مفلوک دشت‌هاست/ اندوهناک قلعه خورشید سوخته است/ با سر غرورش، اما دل با دریغ، ریش/ عطر قصیل تازه نمی‌گیردش به خویش (آتشی، ۱۳۸۶: ۲۶)

در این شعر، درد و حسرت با وقاری آهنگین بیان می‌شود که با بحر آن متناسب است. شعر «راهی نمانده است»، از مجموعه شعر آواز خاک، دارای وزن نیمایی و در بحر «مضارع» است که اندوه و حسرت و غم را القا می‌کند:

ای نخل‌های وادی «ارض مشاع»- در ملتقای چار بیابان هول- / ای بازوان باز اجابت / در انحنای «بادیة‌الخوف»! / «او» را به کوزه خنک خوابی / خوابی به مهربانی آب / در سایه مشبک لرزان نیمروزی‌تان / «او» را به چاردانه خرمای خشک- / ته سفره ابابیل- / مهمان کنید. (همان: ۲۵۲)

آتشی شعر زیر را در وزن نیمایی و در بحر «مجتث» سروده است که متناسب با مضامینی، همچون اندوه، حسرت و غم است:

کلاه کج بگذار، ای بازیار، که باران / پس از هزار افاده / به چشم روشنی خاک تشنه می‌آید. (آتشی، ۱۳۸۶: ۲۹۷)

### رنگ

یکی از عوامل تأثیرگذار در پویایی تصاویر شعری، عنصر «رنگ» است. «... تصویر عبارت است از مجموعه رنگ و شکل و معنی.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۲۶۱) در شعر آتشی، تنوع رنگ‌ها که نشان از روحیه پرشور این شاعر جنوبی و ریشه در پیوند عمیق او با طبیعت پر رنگ و نگار بومی دارد، مناظری خاص و چشم‌نواز، پیش چشم خواننده به تماشا می‌گذارد. اولین جلوه‌های رنگ در شعر آتشی، به صورت رنگ‌های محدود و ساده‌ای چون سبز، سرخ، سیاه، سفید و ... دیده می‌شود، «اما به تدریج، منشوری از رنگ‌های تازه در تابلوی شعر آتشی پیش چشم خواننده گسترده می‌شود: سبز- آبی، عاج- یشمی، بنفش- آبی، شیر- شکری، گل- بهی، فسفری، خاکستری، شنگرفی، مسی، فیروزه و ... رنگ‌های تلفیقی، متنوع و ظریفی است که در تابلوی شعر آتشی، چشم هر بیننده‌ای را می‌نوازد.» (سلایی، ۱۳۹۰: ۹۶)

آتشی رؤیاهای و خیالات کودکانه و نیز خاطرات شیرین گذشته‌اش را، رنگین و چشم‌نواز تصویر می‌کند؛ در شعر «زن چهارم» تمام گذشته شیرین او در چهره زنی «نارنجی» رنگ متبلور می‌شود:

زنی از مه درآمد- نارنجی- / و عذارش خیس شبنم... / از بازی‌های کودکی جدا شدم / اسب چوبینم را به طویله آتش بستم... (آتشی، ۱۳۸۰ ب: ۸۵)

شاعر در شعر «شروه» بر گذشته، اندوه این دارد که دیگر دل باخته رنگ‌ها نیست و با حسرت از روزگار کودکی یاد می‌کند که گول رنگ‌ها او را از جا برمی‌کند و به دنبال خود می‌کشید:

ولی دیگر دل آن طفل سبک پا نیست / که گول رنگش از جا برکند چالاک / که خاشاک خیالش را رباید آب / که فکرش تاب بندد تاقی رنگین کمانی را / که با پرواز یک پروانه خاطر بگسلد از خاک (آتشی، ۱۳۸۳ ب: ۷۳)

شاعر وقتی با بیان نوستالژیک از روستای بیابانی خود یاد می‌کند، حتی کلاغ آن جا را سبز می‌بیند:

فراموش کرده‌ای آن روستای بیابانی را/ و نخلی که زیر آن/ به آواز فاخته‌ها و خواندن  
عندلیبان گوش می‌دادیم/ و کلاغی سبز/ رطب در دهان ما می‌انداخت؟ (آتشی، ۱۳۸۴: ۶۳)  
و سرانجام، شاعر در حسرت «سبز»ی (چشمان آنیما) می‌ماند که حتی خلیج‌های بکر  
نیز از آن بی‌نصیب مانده‌اند:

«سبز»ی که دیگر/ حتی خلیج‌های بکر نیز از آن بی‌نصیب مانده‌اند (آتشی، ۱۳۸۶: ۱۸).  
(۷۰)

و وقتی «سبز»ی نمی‌یابد، در جستجوی پیاله‌ای لبریز «سرخ» به خرابات حافظ پناه  
می‌برد:

اکنون اما/ «سبز»ی نمی‌بینم/ از برگ‌ها/ پژمرده‌اند/ و خرمالوی نگار/ زمستان - می‌گوید -  
میوه سرخ خواهد داد/ ناگزیر/ به خرابات حافظ برمی‌گردم/ در آنجا پیاله‌ای لبریز سرخ  
هست/ که گل سرخی در آن شناور است... (همان: ۱۸۰۶)

رنگ «بنفش» در شعر آتشی کاربرد نسبتاً زیادی دارد. گاه به صورت رنگی مستقل  
و گاهی در تلفیق با رنگ‌های دیگر که رنگ تازه‌ای را ایجاد می‌کند.

در شعر «به سمت سایه‌های بنفش» (چه تلخ است ای سیب) شاعر از شهر و میدان و  
چراغانی و ارگ و ارغنون و تار و تنبور و طاق و رواق مدرسه و دود فلسفه و هر آن چه که  
او را از صفا و سادگی روزگاران گذشته دور کرده است، می‌گریزد:

نه ارگ و ارغنونتان را می‌خواهم/ نه تارتان و نه تنبورتان.../ میدان‌ها و چراغانی‌تان/ طاق  
و رواق مدرسه/ و حجره‌های پر از دود فلسفه/ ارزانی‌تان/ به من خیال کودکی‌ام را برگردانید  
(آتشی، ۱۳۸۶: ۷۴۰)

گاه بعضی رنگ‌ها با مضمون اصلی شعر سنخیتی ویژه دارند. تأثیری که رنگ‌ها در  
روحیه و روان خواننده شعر می‌گذارند، قابل اهمیت است. رنگ‌های پرشور و زنده در القای  
مضامین مهیج و فرح بخش و رنگ‌های مرده و ساکن در ایجاد حس یأس و سرخوردگی  
و نومیدی دخیل هستند. در شعر آتشی رنگ‌هایی مثل: سیاه، سربی، خاکستری و قهوه‌ای  
معمولاً با پایان گرفتن شور و شادابی و آغاز افسردگی و ناامیدی همراهند.

در شعر «ظهور» از آواز خاک، زخم‌هایی که بر سینه عبود می‌نشینند، اثر ده تیر نارفیقان  
و به رنگ سرخ شقایق است.

ده تیر نارفیقان گل کرد/ و ده شقایق سرخ/ بر سینه ستبر «عبود» گل داد (آتشی،



اما، زخم تحقیر، سرکوفت مداوم جط زادی و درد مداوم «عشق محال»، زخم‌هایی کاری‌تر بود که بر سینه «شبانعلی» - پسر عبدو - نشست اما «سیاه»!  
 زخم دل شبانعلی / از زخم‌های خونی ده گانه پدر / کاری‌تر بود / کاری‌تر و عمیق‌تر / اما سیاه! (همان)

در شعر «شکست» از آهنگ دیگر، رنگ «سربی» افق، نگاه شاعر را به دنبال خود می‌کشد: «حضور رنگ سربی بر زمینه تصاویر، ایستایی و سنگینی احساسی را در تماشاگر برمی‌انگیزد...» (جورکش، ۱۳۸۳: ۲۴۴)

جاده تا حصار سربی افق / از غبار چاوشان مرده‌ها پر است (آتشی، ۱۳۸۳ الف: ۴۰)  
 واژگانی که به قصد ماندن خود همه چیز را می‌جویند و نابود می‌کنند، «قهوه‌ای» هستند: سپیده‌دم / بیدار بودم که هجوم آوردند / با دندان‌های دراز بالایی / خمیده بر لبان پایینی / خیل عظیم قهوه‌ای، گرسنه هجوم آوردند / موش‌ها؟ نه! / واژه‌ها... (آتشی، ۱۳۸۶: ۷۵۲)  
 خواب‌های بی‌بهره از جست و خیز بزغاله، «خاکستری» دیده می‌شود:  
 چه تلخ است این سیب / که از درخت گناه / بی‌شرم / می‌افتد / و شرم / که بر عارض فرشته  
 هم دیگر ارغوانی نیست... / و گرگ / که انگیزه خزیدن و جستن بود / چه برگ دوردستی  
 است / در خواب‌های خاکستری بزغاله! (همان: ۷۳۰)

### نماد

نماد یکی از اشکال بیان ادبی است که بار معنایی واژگان را گسترش می‌دهد و مخاطب را با طیف وسیعی از معنای چندگانه آن روبرو می‌کند. در حقیقت هنرمند با آفریدن نماد، به کشف تناسب و تقارن تازه‌ای از واژگان پی می‌برد و زبان تازه‌ای را برای ایجاد مفاهیم جدید می‌آفریند. نمادها همچنین به دلیل کشف مفاهیم تازه از کلماتی که در دسترس همه است، نوعی آشنایی زدایی را در زبان ایجاد می‌کنند که به عقیده شکلوفسکی نیز «معنای هنر، در توانایی آشنایی زدایی از چیزها و در نشان دادن آن‌ها به شیوه‌ای نو و نامنتظر نهفته است» (ریمامکاریک، ۱۳۸۵: ۱۳). استفاده نمادین از واژگان، به غنای کلام شاعر می‌افزاید و این امکان را به او می‌دهد که ناگفتنی‌ترین اندیشه‌های خود را عینیت بخشد. از منظر فرمالیست‌های روسی نیز: «هنر آن‌جا آغاز می‌شود که ما از راز جهان آشنا و معمولی که بدان عادت کرده‌ایم جدا شویم و به دنیای ناشناخته، گام بگذاریم» (احمدی، ۱۳۸۶: ۳۸)، نماد، در حقیقت گام گذاشتن در دنیای ناشناخته معانی است و ابهام در شعر نمادین، از دل این تجربه ناشناخته برمی‌آید.

آتشی یکی از شاعران نمادگرای معاصر و از برترین شاگردان نیما در پیروی از عناصر از طبیعت است که در شعرش، مردم سرزمینش، دردها و دغدغه‌ها و رنج‌های آنان را منعکس

می‌کند. به یقین بینش عمیق، اندیشه مستؤل و همنوایی و هم‌دردی با مردم ستم دیده، به ویژه مردم جنوب از ویژگی‌های بارز اشعار آتشی است. وی از طرفی سوگوار سرشت و سرنوشت جامعه خویش است و از طرف دیگر روح حماسی و عصیان در برابر ظلم در شعر او حضور دارد. البته فضای تیره استبدادی سال‌های بعد از کودتا شاعران معاصر را به بیانی نمادین سوق می‌دهد. آتشی نیز با نمادپردازی‌های محیط پیرامون خود در راستای همین جریان مسلط شعر معاصر قرار می‌گیرد و از این طریق شرایط نابسامان جامعه را در اشعار خود به تصویر می‌کشد.

یونگ معتقد است: «هر چیزی می‌تواند معنای نمادین پیدا کند، مانند اشیای طبیعی (سنگ‌ها، گیاهان، حیوانات و ...) و یا آن‌چه دست‌ساز انسان است (مانند خانه، کشتی، خودرو) و یا حتی اشکال تجریدی (مانند اعداد، دایره و ...) در حقیقت تمامی جهان یک نماد بالقوه است» (یونگ، ۱۳۸۴: ۳۵۲). در اشعار آتشی نیز عناصر گوناگونی به صورت نمادین حضور یافته‌اند و هر کدام از این عناصر و پدیده‌ها از جمله حیوانات، پرندگان، مکان رستنی‌ها می‌تواند محملی برای القای مفاهیم اجتماعی و سیاسی جامعه عصر شاعر باشد. در شعر زیر، «پری» نماد قرار داده شده است؛ نماد پاکی و انسانیت واقعی که به افسانه بدل شده و از بین رفته است:

پری رفت! پری از جنگل افسانه‌ها هم رفت/ پری رم کرد/ پری مرد! پری پندار پاکی  
را هم از این دیولاخ قحبه پرور برد (آتشی، ۱۳۸۳: ۱۳۹)  
در پاره‌های انتهایی این شعر، به صورت ضمنی، معنای نهفته مورد نظر شاعر بیان می‌شود:

سقوط من/ شکست و ناتوانی غرور من/ دریغ و درد من از انهدام نیکی و پاکی/ دروغ  
من/ و درد زخم چرکین حقارت-های من را می‌برد از یاد/ چرا که در غریب انفجار و دود  
و تاریکی/ درخشان‌تر چراغ کاذب اوهام، حتی آفتاب/ پرتوان گم می‌شود چون سوزنی  
نازک(همان، ۱۴۷)

آتشی به همان اندازه که بارها روایتگر مرگ مظلومانه سهراب و سیاوش بوده، در برابر زلزله بم و رودبار، بمباران هیروشیما، قحطی و گرسنگی مردمان اتیوپی و به آتش کشیده شدن هواپیمای مسافربری ایران و سقوط آن در خلیج فارس نیز خاموش نمانده و به بازروایت این رویدادها پرداخته است.

شعر «خنجرها، بوسه‌ها و پیمان‌ها» که به شعر «اسب سفید وحشی» نیز مشهور است، شعری نمادین و اجتماعی است که حال و هوای اختناق و رخوت جامعه و احساس پوچی و شکست آزادی خواهان را بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ تصویر می‌کند و نمادهای یأس،

نا امید و دل مردگی در آن محسوس و مشهود است. شاعر در این شعر برای ارائه و القای این تصویر از رمزهای طبیعی یاری می‌جوید. خورشید گرم از اوج قله (نماد امید و آزادی) بر کفل اسب غروب می‌کند (شکست تحقیرآمیز):

خورشید بارها به گذرگاه گرم خویش / از اوج قله، بر کفل او غروب کرد (آتشی، ۱۳۸۳ الف:

۱۲)

اسب سفید وحشی / بر آخور ایستاده گران‌سر / اندیشناک سینه مفلوک دشت‌هاست / اندوهناک قلعه خورشید سوخته است / با سر غرورش، اما دل با دریغ، ریش / عطر فصیل تازه نمی‌گیردش به خویش... (همان: ۱۱)

در این شعر، اسب که هسته مرکزی اندیشه و تفکرات شاعر، قلمداد می‌شود در ظاهر یک نماد طبیعی است، اما در ژرف ساخت با اوصافی که به آن نسبت داده شده، در چشم انداز عصر شاعر، نماد همه مبارزانی است که شکت را پذیرفته‌اند. هم‌چنین بیانگر هدف‌ها و آرمان‌های انسان سرکوب شده آن دوران تاریخی است.

اسب سفید وحشی!! بگذار در طویله پندار خویش / سر با بخور گند هوس‌ها بیاکنم / نیرو نمانده تا که فروریزمت به کوه / سینه نمانده تا که خروشی بپا کنم (همان: ۱۶)

راوی در این شعر نمادین، اسب را- که حیوانی اساطیری است- در جایگاه مخاطب می‌نشانند و از او می‌خواهد، شاعر را به حال خویش رها کند (پذیرش شکست).

در شعر «دشت انتظار» گراز نماد هر انسانی است که می‌خواهد در جامعه و ذهنیت شاعر به مردم خیانت کند به خاطر شکم-بارگی و شهوت پرستی؛ یعنی هر انسانی که از روح اتحاد جامعه به خاطر منافع شخصی فاصله بگیرد به مثابه گرازی است که می‌خواهد دستاورد دیگران را نابود کند و نماد دشمنی است که حریصانه شادی را از دشت می‌گیرد و جامعه را سرخورده می‌کند.

### هماهنگی آوایی (تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها)

در محور همنشینی زبان شعر، صامت‌ها و مصوت‌هایی با هماهنگی و نظمی آهنگین، تکرار می‌شوند که موسیقی کلام شعر را افزایش می‌دهند و باعث برجسته سازی و آشنایی زدایی می‌شوند. این موسیقی درونی، «مجموعه هماهنگی‌هایی است که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۲۵۴).

این موسیقی اگر متناسب با موضوع شعر باشد، بیشتر مؤثر می‌افتد.

در شعر زیر آتشی خطاب به معشوقه، او را ستایش می‌کند و این در حالی است که

صدای «» در بسامد بالایی تکرار شده است:

دَسْتِ گَرَمِ تو چو گَیَرَمِ دَرِ دَسْتِ / دَرِ تَنَمِ باغ و بَهَارِ اَفروزِ دِ / گَره‌ی گَرِ به جَبینَتِ اَفتَدِ /

دَر دَلَمِ خُوشِه خَارِ اَفْرُوزَد (آتشی، ۱۳۸۶: ۱۴۴۰)

درباره القاگری غم و اندوه با صدای درخشان «آ» به شعر «همین جا» می‌توان اشاره نمود:

خوشا غریب وطن باشم و بخوانم غمناک / فراز همین شاخه‌های سوخته / کدام قناری  
گل در گلو/ندای این پرنده سرگردان را / پاسخ خواهد داد / به جنگلی از کنده‌های کبریتی؟ /  
... و این گلوی چاک چاک از نوای زهر (همان: ۶۲۳)

شاعر در شعر زیر، ناراحتی، حسرت و تحقیر شدن خویش را با تکرار صدای «س» که همچون صفیری به گوش می‌رسد و نیز یادآور سرما و فصل زمستان است، به خواننده القا می‌کند:

ای تب، ای تابستان! ای فصل بلند دلخواه! / گر که می‌دانستی / چه زمستانیم از سر  
بگذشته (که نگذشته هنوز) / و چه سرمایی از سردابِ سینه تنگ / استخوان می‌شکند در  
تن ... (همان: ۱۴۷۱)

همچنین در شعر زیر، حالت شکست و حیرت خویش را که ناشی از نگرانی و اضطراب است، با موسیقی صدای «ش» که بر شکل پاشیده شده است، در گوش خواننده برجسته کرده است:

تمام شد کار! / و آب شنل سبزش را / به شانه کشید و شلالِ بالا شد / بالا در آوند افرا  
(همان: ۱۹۶۹)

### ۳- نتیجه گیری

منوچهر آتشی توجه خاصی به درد و رنج‌های بشری عصر خود داشته و در اشعار و سروده‌های خود، کوشیده است تا در روح و روان جامعه و انسان معاصر نفوذ کند و حاصل تأملات و دریافته‌های تازه خود را در این زمینه، در قالب تصاویر و تعبیر هنرمندانه و شاعرانه به مخاطبان عرضه نماید که مجموع دیدگاه‌های او در زمینه درد و رنج را می‌توان به شرح زیر دسته بندی کرد:

محتوای شعری وی مملو از مضامین معاصر و مفاهیم بعد از کودتاست، شکست‌ها و دگرگونی‌های گوناگون چون کودتای ۲۸ مرداد، انقلاب اسلامی ایران و مسائلی از قبیل مرگ زودهنگام پسرش، ازدواج‌های ناموفق و شکست عشقی، روح وی را آزرده کرده و یأس و ناامیدی وجود آتشی را فرامی‌گیرد.

نگرش آتشی به درد و رنج برگرفته از تفکر مدرنیستی و بعضاً فرهنگ ایران باستان است. عوامل درد و رنج در شعر منوچهر آتشی عمدتاً معرفتی، اجتماعی و بعضاً سیاسی است

و بیشتر منشأ روانشناختی و رویکرد نوستالژیک دارد. آتشی با شناختی که از مسائل فرهنگی، اجتماعی و سیاسی زمان خود داشت، تلاش کرده است راه واقعی بیان درد و رنج‌ها را پیدا کند و آن‌ها را با زبانی شیوا و صریح در اشعارش انعکاس دهد. وی در اشعارش به هر دو مقوله دردهای گریزپذیر و گریزناپذیر توجه کرده است. صداقت آتشی در بیان حالات درونی خود و بیان درد و رنج بشری با نوآوری‌های زبانی همراه بوده و همین امر سبب ماندگاری اشعار او شده است. مهم‌ترین عناصر و سازکارهای القای معانی درد و رنج در شعر آتشی، پارادوکس، توازن آوایی، رنگ، نماد و اصوات و آواهاست.

### منابع

- ۱- آتشی، منوچهر. (۱۳۸۰). *اتفاق آخر*، چاپ اول، تهران: نگاه.
- ۲- ———. (۱۳۸۳ الف). *آهنگ دیگر*، چاپ چهارم، تهران: نگاه.
- ۳- ———. (۱۳۸۳ ب). *آواز خاک*، تهران: نگاه.
- ۴- ———. (۱۳۸۳ ج). *دیدار در فلق*، چاپ چهارم، تهران: نگاه.
- ۵- ———. (۱۳۸۴). *غزل‌های سورنا*، چاپ اول، تهران: نگاه.
- ۶- ———. (۱۳۸۶). *مجموعه اشعار*، ۲ جلد، چاپ اول، تهران: نگاه.
- ۷- احمدی، بابک. (۱۳۸۶). *حقیقت و زیبایی*، چاپ چهاردهم، تهران: مرکز.
- ۸- انوشه، حسن. (۱۳۷۶). *فرهنگ‌نامه‌ی ادب فارسی*، ج ۲، تهران، سازمان چاپ و انتشارات.
- ۹- پرین، لارنس. (۱۳۸۳). *درباره شعر*، ترجمه فاطمه راکعی، چاپ سوم، تهران: اطلاعات.
- ۱۰- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۰). *در سایه آفتاب*، تهران: انتشارات سخن.
- ۱۱- تمیمی، فرخ. (۱۳۸۵). *پلنگ دره دیزاشکن*، چاپ دوم، تهران: ثالث.
- ۱۲- جورکش، پرویز. (۱۳۸۳). *بوطبقای شعر نو (نگاهی دیگر به نظریه و شعر نیمایوشیج)*، چاپ اول، تهران: ققنوس.
- ۱۳- حریری، ناصر. (۱۳۷۸). *درباره هنر و ادبیات*، چاپ اول، بابل: آویشن.
- ۱۴- دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۸۶). «نقد و بررسی منوچهر آتشی و اشعارش»، نامه فرهنگستان، شماره ۳۶، صص ۱۷۱-۱۵۹.
- ۱۵- یمامکاریک، ایرنا. (۱۳۸۵). *دانش‌نامه نظریات ادبی معاصر*، ترجمه مه‌رمان مهاجر و محمد نبوی، چاپ دوم، تهران: آگه.

- ۱۶- زرقانی، مهدی. (۱۳۸۳). چشم‌انداز شعر معاصر ایران، چاپ اول، انتشارات ثالث.
- ۱۷- سلایی، شهربانو. (۱۳۹۰). بررسی زبان و اندیشه شعری منوچهر آتشی، پایان نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات ۱۷-فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهرکرد.
- ۱۸- شاملو، سعید. (۱۳۷۵). **آسیب‌شناسی روانی**، چاپ ششم، تهران، انتشارات رشد.
- ۱۹- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۰). **صور خیال در شعر فارسی**، چاپ چهارم، تهران، آگاه.
- ۲۰- ————. (۱۳۸۹). **موسیقی شعر**، تهران: آگاه.
- ۲۱- طاهری، فاطمه و میرباقری فرد، سیدعلی اصغر. (۱۳۹۰). «بررسی و تحلیل جایگاه سفر آفاقی در متون عرفانی» مجله ادب فارسی: مجله سابق دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، دوره جدا، شماره ۶، شماره پیاپی ۱۹۳، صص: ۵۷-۷۲.
- ۲۲- لنگرودی، شمس. (۱۳۷۸). **تاریخ تحلیلی شعر نو**، تهران مرکز.
- ۲۳- مختاری، محمد. (۱۳۷۱). **انسان در شعر معاصر**، مشهد: توس.
- ۲۴- ————. (بیتا). **شاعر معاصر ایران (منوچهر آتشی)**، مشهد: توس.
- ۲۵- نیمایوشیج، نیما. (۱۳۷۱). **مجموعه کامل اشعار**، گردآوری و تدوین سیروس طاهباز، چاپ دوم، تهران، نگاه.
- ۲۶- یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۴). **انسان و سمبول‌هایش**، ترجمه محمود سلطانیه، تهران: جامی.

Journal of Persian Language and Literature

Islamic Azad University, Fasa Branch

Vol.10, No.1 (Ser.20), Spring & Summer 2019

## **Analysis of Human Suffering in Manouchehr Atashi's Poems**

**Naser Nikobakht, PhD**

Professor in the Department of Persian Language and Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

**Rahim Salamat-Azar**

Assistant Professor in the Department of Persian Language and Literature, Ardabil Branch, Payame Noor University, Ardabil, Iran

### **Abstract**

One of the most important areas of human psychology is the issue of "suffering" which is one of the most important tragic aspects of human life. This issue is reflected in art and literature in general, and in contemporary literature, so that its analysis and analysis requires extensive research. Persian poetry, which has begun its most social era from the constitutional era to the present, enters into the circle of society and people and contemporary human problems to provide means for expressing the pain and suffering that people face. Manouchehr Atashi is one of the contemporary poets who have a great deal of human suffering in his poetry. He is familiar with the literary and cognitive backing of his country and has a special interest in human affairs. In this article, we have tried to analyze the concept of pain and suffering, causes of genesis and ways to get rid of it from the perspective of fire poetry. The study of poetry is a atasi

**Keywords:** Pain, Suffering, Contemporary Persian Literature, Literary Elements, Manouchehr Atashi

Journal of Persian Language and Literature

Islamic Azad University, Fasa Branch

Vol.10, No.1 (Ser.20), Spring & Summer 2019

## **The Wisdom and Love, Contradiction or Fit?**

**Mzaher Nikkhah, PhD**

Assistant Professor in the Department of Persian Language and Literature, Shahrekord Branch, Islamic Azad University, Shahrekord, Iran

**Farzad Mohammadi, PhD**

PhD student of Persian language and literature, Shahrekord Branch, Islamic Azad University, Shahrekord, Iran

**Hamzeh Mohammadi Dehcheshmeh**

Teacher in the Department of Persian Language and Literature, Shahrekord Branch, Payame Noor University, Shahrekord, Iran

### **Abstract**

Love and wisdom are two main areas of human beings' construction, and its nature also depends on these two things. The only creature that burdened the burden of divine trusts was human, and the ability to withstand this heavy burden is also considered to be the effects of reason and love. The magnificence and glory of man are derived from reason and love. His bliss and wrath are determined in the light of these two things. The great epic created by man through love is amazing; As his intellectual and cultural works, which derive from reason, are spectacular and stunning. There is much talk about the nature of reason and love and the difference between these two basic and original words, and many studies have been done, But one can never claim that speaking in this chapter is over and what has to be said has been raised. This is also true of many other things; Because there are not so many issues that have been discussed for many years, but have not yet reached their final solution. What is being studied in this research is a subject that has been underestimated by thinkers And that is the fit and familiarity, or in other words, the unity and harmony between reason and love. It can be said that between reason and love, although at the beginning of the matter, there is a kind of disagreement, but at the end of the work and ultimately, this difference and contradiction are eliminated. And these two essential things are united and coordinated.



Journal of Persian Language and Literature  
Islamic Azad University, Fasa Branch  
Vol.10, No.1 (Ser.20), Spring & Summer 2019

## **Mystical Imagery with "Composite Simulation" in Divan Safa Esfahani Marziyeh Kazemi Zahrani, PhD**

PhD Graduate of Persian language and literature, Yazd University, Yazd, Iran

### **Mahdi Maleksabet**

Professor in the Department of Persian Language and Literature, Yazd University, Yazd, Iran

### **Yadollah Jalali Pandari**

Professor in the Department of Persian Language and Literature, Yazd University, Yazd, Iran

### **Abstract**

The mystics have many limitations and bottlenecks in expressing their mystical experiences and ideas, most notably the lack of proper words and phrases for the reflection of the mystical state, words that can correctly convey the concepts to the audience. The use of rhetorical sciences and the application of beautiful literary forms such as metaphor, simile, Innuendo and mystery are the teachings of the mystics for the transfer of epistemic topics that is visible in mystical verse and prose.

Hakim Safaye Esfahani is one of the mystic poets of the Qajar period and one of the few later poets whose authenticity of feeling in his poetry is clearly visible. Mystical concepts have penetrated the soul of the poet and also in the language of his poem that has led to the creation of exquisite mystical poems.

In this study, by analyzing the mystical terms in his Divan, we have analyzed his mystical language. We have divided the composite simulation in the poet's poem into three categories: (1) A lot of use in earlier works; (2) used in the works of the predecessors in a finite manner; and (3) new and exquisite combinations that are the product of the poet's innovation.

Also, using the descriptive statistics method, we have tried to achieve the level of innovation and authenticity in the composite simulation found in the poet's Divan.

**Keywords:** Safa Esfahani, Mystical language, Mystical poem, Similarity Extras, Qajar period poem

Journal of Persian Language and Literature

Islamic Azad University, Fasa Branch

Vol.10, No.1 (Ser.20), Spring & Summer 2019

## **A Survey of Common Rhetoric in Comparative Study of American and Iranian Children's Literature.**

**(Case Study: Mark Twain and Houshang Moradi Kermani)**

**Mahmood Firoozi Moghaddam, PhD**

Assistant Professor in the Department of Persian Language and Literature, Torbat Heidarie Branch, Islamic Azad University, Torbat Heidarie, Iran

### **Abstract**

American children's literature has been influenced by European literature. The children's literature of America, along with the passage of time and in the wake of political and social change, has found its way. When we look into children's literature in Iran and America, from the point of view of comparative literature, we can find common ground in various linguistic, literary, artistic, intellectual, and cultural aspects. With these commonalities, it is Possible to review and classify the Children's Works and understand the characteristics of the world children's literature. The aim of this research is to prove the hypothesis that children's literature is universal and common Stylistic features can be seen in different parts of the world. The study seeks to identify the common characteristics of children's literature in two lands of Iran and the United States by studying the works of two prominent writers from two American English and Persian linguistic areas. Regarding the comparative children's literature of American based literature, through a descriptive-analytic method, the works of Mark Twin and Hoshang Moradi Kermani were being studied.

**Keywords:** Comparative children's literature, Houshang Moradi Kermani, Mark Twin, Literary criticism

Journal of Persian Language and Literature

Islamic Azad University, Fasa Branch

Vol.10, No.1 (Ser.20), Spring & Summer 2019

## **The Meaning of The Word "Game" in Ferdowsi's Shahnameh**

**Bahman Allami**

PhD Student in Persian Language and Literature, Shahrekord Branch, Islamic Azad University, Shahrekord, Iran

### **Abstract**

Ferdowsi was an innovator in rhetoric, a leading poet among the many prominent poets, and a skilled storyteller. The stories in Shahnameh (The Epic of the Kings) are masterpieces in themselves and none of them can be simply considered superior to the others, when one contemplates on them. The story of Khosrow and Shirin offers an abundance of grace and beauty, elegance and glory, valor and chastity, combat and banquet, which upon multiple readings, the reader feels the pleasure more profoundly. However, the rules and standards that are applied to the storytelling today were not an issue in the past, but the lasting stories of the past can be reviewed and critiqued according to the contemporary standards. This study tries to conform the story of Khosrow and Shirin to the standards of the modern story writing. Hence, after a brief introduction, an excerpt of the story is presented and then the issue of conformity is discussed.

**Keywords:** Ferdowsi, Khosrow and Shirin, Story Elements, Shahnameh

Journal of Persian Language and Literature

Islamic Azad University, Fasa Branch

Vol.10, No.1 (Ser.20), Spring & Summer 2019

## **Reading The King and The Kings' Tale based on Interpretative Theory of Semantic**

**Mohammad Reaz Haji Agha-Babae, PhD**

Assistant Professor in the Department of Persian Language and Literature, allame tabatabaee University, Tehran, Iran

**Batool Vaez, PhD**

Assistant Professor in the Department of Persian Language and Literature, allame tabatabaee University, Tehran, Iran

### **Abstract**

Interpretation of texts is one of a number of approaches and approaches. Some of these approaches are aimed at the author, and others are readers-centric or text-based. One of the patterns that can be obtained for the description of the text is the review of the text at five levels of descriptive, linguistic, thought, aesthetic, and interpretative, which is referred to as the universal commentary pattern. In this study, "The story of the king and the kennel" from Mowlavi's Masnavi has been examined based on this method, and it was determined that the main theme of this story is the explanation of the concept of causation and arrogance of God, which Rumi has once again addressed in the last sixth book of the sixth book. And with this, it seems as if Masnavi has come to an end. This aesthetic structure is proportional to the ontological and epistemic circle of the mystical system, which considers the whole being as a single truth, and the mystic man also, based on this pattern, although expressing different words, has a central idea in his material which, in various ways, will pay.

**Keywords:** Interpretative Model of Semantic, Theology, Mowlana, Masnavi, "The King and the Kings' Tale."

Journal of Persian Language and Literature

Islamic Azad University, Fasa Branch

Vol.10, No.1 (Ser.20), Spring & Summer 2019

## **Analyze The Stylistic Features of Dehkhoda's Poems**

**Hojatollah Bahmani Motlagh, PhD**

Assistant Professor in the Department of Persian Language and Literature, Tehran shargh branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran

### **Abstract**

Stylistics is the science of study and analysis of literary works in three different levels including mental, literary and language. To identify the stylistic features of Ali Akbar Dehkhoda's poems, the dominant scholar and poet of Constitutional period, this study investigated the poetical works of him in a thorough analysis. His stylistic indexes were extracted by the researcher of the study and classified accordingly. The findings indicated that Dehkhoda's poems fall into two distinct categories: first, the poems that are traditional due to format, content and language and are quite compatible with classic criteria, second, the humorous, vulgar and social poems that are complemented due to format and are in line with constitutional poems mainstream. The latter category has been dealt with the social topics including homeland, campaigns against public ignorance, liberation, and poverty in a vulgar and simple language. The results also showed that Dehkhoda used both literary, ancient and vulgar, colloquial contemporary Persian in his poems as far as language is concerned. Most poems are parallel with classical rhetoric of Persian literature and there is no innovation in rhetoric domain. The poem of "Remind the dead candle" is an exception though.

**Keywords:** Stylistics, Constitutional Poems, Ali Akbar Dehkhoda

Journal of Persian Language and Literature

Islamic Azad University, Fasa Branch

Vol.10, No.1 (Ser.20), Spring & Summer 2019

## **A Stylistic Analysis of Shahabuddin Abdollah Morvarid's Monsha'at Osrao-Sadat Ahmadi, PhD**

Assistant Professor in the Department of Persian Language and Literature, Khorasgan branch,  
Islamic Azad University, Esfehan, Iran

### **Hossein Agha-Hosseini, PhD**

Professor in the Department of Persian Language and Literature, Esfehan University, Esfehan,  
Iran

### **Abstract**

Shahabuddin Abdollah Morvarid, better known as Bayani, was a clerk in the Timurid secretariat and later, vizier to the Safavid King, Shah Ismail. He maintained a good relationship with many of his contemporary poets, officials and politicians. He has authored many works, the most important of which is Monsha'at. Monsha'at comprises of 164 letters on different subjects. An important characteristic of Monsha'at is its distinguished prose style which had been famous even during the author's life time and served as a model for many writers. Many of Bayani's contemporaries used some of his letters in their own works. The writer of *Habib-o Seyar*, for instance, has quoted a few of the letters. Due to his familiarity with the Quran, Hadith, Arabic and Persian literatures, and works of previous literary masters, Bayani's prose does not display the weaknesses and shortcomings commonly seen in the writings of the Timurid period. Hence, research on his Monsha'at is both valuable and essential.

**Keywords:** Bayani Kermani, Shahabuddin Abdollah Morvarid, Morvarid-e Kermani, Monsha'at, Timurid Prose

**Abstracts of Article  
in English**





# Index

- A Stylistic Analysis of Shahabuddin Abdollah Morvarid's Monsha'at ..... 5**  
Osrao-Sadat Ahmadi, Hossein Agha-Hosseini
- Analyze The Stylistic Features of Dekhoda's Poems ..... 6**  
Hojatollah Bahmani Motlagh
- Reading The King and the Kings' Tale based on Interpretative Theory of Semantic ..... 7**  
Mohammad Reaz Haji Agha-Babae, Batool Vaez
- The Meaning of The Word "Game" in Ferdowsi's Shahnameh ..... 8**  
Bahman Allami
- A Survey of Common Rhetoric in Comparative Study of American and Iranian Children's Literature. (Case Study: Mark Twain and Houshang Moradi Kermani) ..... 9**  
Mahmood Firoozi Moghaddam
- Mystical imagery with "Composite Simulation" in Divan Safa Esfahani .10**  
Marziyeh Kazemi Zahrani, Mahdi Maleksabet, Yadollah Jalali Pandari
- The Wisdom and Love, Contradiction or Fit? ..... 11**  
Mazaher Nikkhah, Farzad Mohammadi, Hamzeh Mohammadi Dehcheshmeh
- Analysis of Human Suffering in Manuchehr Atashi's Poems ..... 12**  
Naser Nikobakht, Rahim Salamat-Azar

## **Biannual Journal of Persian Language and Literature**

Islamic Azad University, Fasa Branch

**Concessionaire:** Islamic Azad University, Fasa Branch

**Managing Director:** Dr. Saeed Ghashghae

**Editor-in-Chief:** Dr. Mohammad Ali Atahsoda

**Excutive Director:** Dr. Mohammad Reza Akrami

### **Editorial Board**

Dr. Kavoods Hasanli (Professor)

Dr. Seyyed Jafar Hamidi (Professor)

Dr. Mohammad Fesharaki (Professor)

Dr. Mohammad Ali Atahsoda (Associate Professor)

Dr. Jalil Nazari (Associate Professor)

Dr. Mohammad Reza Akrami (Associate Professor)

Dr. Saeed Ghashghae (Associate Professor)

**Persian Proofreader:** Dr. Seyyed Mohsen Sajedi Rad

**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

According to the letter numbered 87/472197 dated 18.12.90 issued by Islamic Azad University Research and Technology center and letter issued by the commission on Academic Journals of Islamic Azad University dated 10.11.90, 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 91/34353, this journal has also been granted the privilege of being included among journals ranked as ISC.

The biannual 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: Biannual Journal of 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

Semi-Annual Journal of Persian Language

**Islamic Azad University, Fasa Branch**  
**Deputy of Research**

**Vol. 10, No. 1 (Ser. 20), Spring & Summer**  
**2019**



*In the Name of God*



Islamic Azad University  
Fasa Branch

# Journal of Persian Language and Literature

ISSN: 2251-8487

- **A Stylistic Analysis of Shahabuddin Abdollah Morvarid's Monsha'at**  
Osrao-sadat Ahmadi, Hossein Agha-Hosseini
- **Analyze The Stylistic Features of Dekhoda's Poems**  
Hojatollah Bahmani Motlagh
- **Reading The King and the Kings' Tale Based on Interpretative Theory of Semantic**  
Mohammad Reaz Haji Agha-Babae, Batool Vaez
- **The Meaning of The Word "Game" in Ferdowsi's Shahnameh**  
Bahman Allami
- **A Survey of Common Rhetoric in Comparative Study of American and Iranian Children's Literature. (Case Study: Mark Twain and Houshang Moradi Kermani)**  
Mahmood Firoozi Moghaddam
- **Mystical Imagery with "Composite Simulation" in Divan Safa Esfahani**  
Marziyeh Kazemi Zahrani, Mahdi Maleksabet, Yadollah Jalali Pandari
- **The Wisdom and Love, Contradiction or Fit?**  
Mazaher Nikkhah, Farzad Mohammadi, Hamzeh Mohammadi Dehcheshmeh
- **Analysis of Human Suffering in Manuchehr Atashi's Poems**  
Naser Nikobakht, Rahim salamat-Azar

Islamic Azad University, Fasa Branch  
Deputy of Research

Vol. 10  
No.1 (Ser.20)  
Spring & Summer