فصل نامهٔ تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی

سال شانزدهم ● شماره شصت و دوم ● زمستان ۱۴۰۳

۲۷۱۷-۴۳۱X شاپا چاپی
۲۷۱۷-۴۳۰۱ شاپا الکترونیکی

با همکاری انجمن علمی
تحقیق و تصحیح نسخه‌های خطی ایران

واکاوی جایگاه ابزار تمثیل در شکل‌دهی به اشعار اخوان ثالث و سهیل محمودی ۲
مرجان علی اکبرزاده زهتاب، آمنه قارلقی

تحلیل جایگاه تمثیلی گرگ در مقیاس کوچکی از شعر معاصر فارسی (اخوان، مشیری، فرخ زاد و نیما) ۲۵
فاضل عباس زاده، فریبا ایمانزاده

تمثیل در غزلیات شمس «با تکیه بر ۲۰۰ غزل نخست» ۴۹
پروین درویشی، مصطفی سالاری، حسین اتحادی

تمثیل؛ قدرت زبان سعدی و زبان قدرت ۷۶
فیروز اسماعیل زاده

بررسی جلوه‌های تمثیلی مراحل هفتگانه‌ی سلوک عرفانی عطار با تأثیر پذیری از مراحل هفتگانه‌ی سلوک مهری (میترایسم) ۹۸
سهیلا ذوقی

بررسی تمثیلات حقوق بشر در آثار کازئو ایشی گورو و شهریار مندنی پور..۱۲۱
سپیده یوسفی، پروانه عادل زاده، کامران پاشایی فخری

معاونت پژوهش و فناوری دانشگاه آزاد اسلامی – واحد بوشهر

با همکاری انجمن علمی تحقیق و تصحیح نسخه‌های خطی ایران

تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی

سال شانزدهم / شماره شصت و دوم / زمستان ۱۴۰۳

نمایه شده در:

مرکز اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی(SID)	www.sid.ir
مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی	www.noormags.com
بانک اطلاعات نشریات کشور	www.magiran.com

مقالات، نمودار آرای نویسندگان است و این فصل‌نامه در این زمینه، **مسؤولیتی** ندارد.

خواهشمند است فایل Word و Pdf مقاله تنها از طریق **سایت فصل‌نامه** ارسال گردد:

https://sanad.iau.ir/journal/jpll/

«تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی»

مدیر مسؤول: دکتر سیّد جعفر حمیدی (استاد)
عضو هیأت علمی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر، گروه زبان و ادبیّات فارسی
سر دبیر: دکتر سیّد احمد حسینی کازرونی (استاد)
عضو هیأت علمی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر، گروه زبان و ادبیّات فارسی
مدیر داخلی: دکتر سعیده ساکی انتظامی (استادیار)
عضو هیأت علمی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد خرم آباد، گروه زبان و ادبیّات فارسی

اعضای هیأت تحریریه:

دکتر احمد خاتمی
استاد، دانشگاه شهید بهشتی

دکتر سیّد احمد حسینی کازرونی
استاد، دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر

دکتر سیّد جعفر حمیدی
استاد، دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر

دکتر عبّاس کی منش
استاد، دانشگاه تهران

دکتر فاطمه مدرسی
استاد، دانشگاه ارومیه

دکتر کاظم دزفولیان
استاد، دانشگاه شهید بهشتی

دکتر کاووس حسن لی
استاد، دانشگاه شیراز

دکتر نصرالله امامی
استاد، دانشگاه شهید چمران اهواز

دکتر عطامحمّد رادمنش
استاد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف آباد

دکتر پروانه عادل زاده
دانشیار، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز

دکتر علی سلیمی
دانشیار، زبان و ادبیات عرب، دانشگاه رازی

دکتر مهیار علوی مقدم
دانشیار، دانشگاه حکیم سبزواری

دکتر فاطمه حیدری
دانشیار، دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج

دکتر کامران پاشایی فخریی
دانشیار، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز

دکتر محمد هادی خالق زاده
دانشیار، دانشگاه آزاد اسلامی واحد یاسوج-ایران

ویراستار فارسی: دکتر سیّداحمد حسینی کازرونی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی ـ واحد بوشهر
طراح و مدیریت سایت: مهندس محمد ساکی انتظامی

صاحب امتیاز: دانشگاه آزاد اسلامی – واحد بوشهر **ناشر:** معاونت پژوهش و فناوری دانشگاه آزاد اسلامی – واحد بوشهر

تلفن سردبیر: ۰۹۱۲-۱۰۰٤۳٥٤ **پست الکترونیک:** sahkazerooni@yahoo.com
تلفن مدیر داخلی: ۰۹۱۲-۰۱٤۷۷۱٥ **پست الکترونیک:** ssentezami@gmail.com

راهنمای نگارش و شرایط پذیرش مقاله

فصلنامه تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی توسط **دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر** منتشر می‌شود. این فصلنامه از شماره سوم سال ۱۴۰۱ به بعد با همکاری **انجمن علمی تحقیق و تصحیح نسخه‌های خطی ایران** منتشر می‌گردد. این فصل‌نامه با شرایط زیر، در مباحث تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی، مقاله می‌پذیرد:

۱. مقاله‌های فرستاده شده، در نشریهٔ دیگری چاپ و یا به سایر مجلّه‌های داخلی و خارجی ارسال نشده باشد. ضمناً گرایش مقالات فقط در تحقیقات زبان و ادب فارسی است و با رویکرد تمثیلی است.

۲. هیأت تحریریه در رد یا قبول و ویرایش ادبی و کوتاه کردن مطالب، آزاد است.

۳. حقّ چاپ، پس از پذیرش برای «این فصل نامه» محفوظ است و نویسندگان، نباید مقاله‌های خود را در نشریهٔ دیگری به چاپ برسانند.

۴. چاپ مقاله‌ها و تقدّم و تأخّر آن در بررسی و تأیید هیأت تحریریه، تعیین می‌شود.

۵. مقاله‌های ارسالی، باید تحقیقی و حاصل کار پژوهشی نویسنده یا نویسندگان باشد.

۶. اولویّت در گزینش چاپ مقاله به ترتیب با مقاله‌های پژوهشی و تألیفی است.

۷. مسؤولیت درج گفتارها و صحّت مطالب مندرج در هر مقاله، به لحاظ علمی و حقوقی و ... به عهدهٔ نویسنده است.

۸. مقاله‌های مستخرج از پایان نامه‌ها، نخست با ذکر نام دانشجو و سپس با ذکر نام استاد راهنما بلامانع است.

۹. مقاله‌های دریافتی، توسّط استادان متخصّص داوری خواهد شد.

*** ضوابط مقاله‌های ارسالی:**

۱. اشعار مقاله مانند نمونه زیر در جدول قرار داده شوند:

پس ترا هر لحظه مرگ و رجعتی است		مصطفی فرمود دنیا ساعتی است
		(مولوی، ۱۳۷۱: د ۱، ٥٦)

۲. چکیده انگلیسی باید مطابق چکیده فارسی باشد. (شامل اسم مقاله، اسم نویسنده(گان)، سمت نویسنده(گان)، متن چکیده، کلمات کلیدی.

۳. مقاله، باید شامل چکیدهٔ فارسی و انگلیسی (در حدود) ۱۰ سطر- حدود ۱۶۰ کلمه، واژگان کلیدی (سه تا ۵ واژه)، مقدّمه، پیشینه، بیان مسأله، سوالات تحقیق، اهداف، روش تحقیق، نتیجه و فهرست منابع و مآخذ باشد. ضمناً آدرس پست الکترونیکی و شمارهٔ تلفن همراه نویسنده در پایین چکیده‌ها درج شود.

۴. در صفحهٔ اصلی مقاله، برای درج مشخّصات، بدین گونه عمل شود:

- عنوان کامل مقاله (در وسط صفحه)
- نام نویسنده یا نویسندگان. (در سمت چپ صفحه، در دو نیمه سطر)
- رتبهٔ علمی و نام دانشگاه یا مؤسّسه محلّ اشتغال.

- نشانی کامل نویسنده، شامل: نشانی کامل پستی، شمارهٔ تلفن، دورنگار، پست الکترونیکی.

۵. محدودهٔ نقل قول‌ها و ذکر نوشته‌های دیگران باید در درون گیومه قرار داده و پس از آن آدرس درون متنی در پرانتز درج شود.

۶. ارجاعات در متن مقاله، در درون پرانتز و بدین گونه تنظیم گردد: (نام خانوادگی مؤلف، سال انتشار:)، برای مثال: (اسلامی ندوشن، ۱۳۸۷ : ۱۴)

۷. در مقاله به پیشینهٔ پژوهش اشاره شود.

۸. منابع و مآخذ، در پایان مقاله، به ترتیب حروف الفبایی و بدین گونه تنظیم گردد:

الف ـ کتاب: نام خانوادگی، نام، (سال انتشار)، نام کتاب. شمارهٔ ج. نام مترجم یا سایر افراد همکار. محل نشر. نام ناشر، چ ...

ب ـ مقاله: نام خانوادگی، نام، (سال انتشار)، عنوان مقاله. نام مترجم یا سایر افراد دخیل. نام نشریه. دوره یا سال. شمارهٔ نشریه. شمارهٔ ص(:)

ج ـ مجموعه‌ها: نام خانوادگی، نام، (سال انتشار)، عنوان مقاله. نام گرد آورنده یا ویراستار. نام مجموعهٔ مقالات. محل نشر. نام ناشر. شمارهٔ ص(:)

د ـ پایگاه اینترنتی: نام خانوادگی، نام. تاریخ دریافت از پایگاه اینترنتی. عنوان مطلب. نام پایگاه و نشانی پایگاه اینترنتی به خط ایتالیک.

هـ ـ لوح فشرده: نام خانوادگی، نام. سال انتشار. عنوان مطلب. نام لوح فشرده. محل نشر. نام ناشر.

۹. معادل مفاهیم و نام‌های خارجی در پرانتز روبروی کلمه فارسی یا در زیر همان صفحه یا در پایان مقاله با عنوان پی‌نوشت، ذکر شود.

۱۰. نمودارها، جدول‌ها و تصویرها در صفحات جداگانه ارائه و عنوان‌های مربوطه، به صورت گویا و روشن در بالای آنها نوشته شود.

الگوی فنی تنظیم مقالات

متن فارسی با قلم بی لوتوس (B lotus) و متن عربی با قلم بدر (Badr یا Traditional Arabic) نوشته شود.

اندازه قلم‌ها به شرح زیر باشد:

- عنوان مقاله با ۱۶ سیاه
- متن چکیده و کلید واژه‌ها با قلم ۱۱ نازک
- عناوین اصلی و فرعی در متن با قلم ۱۲ سیاه
- متن مقاله با قلم ۱۲ نازک
- کلمات و حروف لاتین به خاطر هماهنگی با متن، با قلم ۱۰
- تمام ارجاعات داخل متن، به جز کلمه همان، غیر ایتالیک نوشته می‌شود. و کلمه همان ایتالیک نوشته می‌شود. نحوه ارجاع نیز به این صورت نوشته می‌شود: (اسم نویسنده، و شماره صفحه).
- منابع با قلم ۱۱ نازک نوشته شود. به این ترتیب: (نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، سال، عنوان کتاب، محقق (مترجم) کتاب، مکان انتشار: ناشر، چاپ)

در زمان بارگذاری مقاله و ثبت نام در سایت مجله اطلاعات تمام نویسندگان به صورت کامل ثبت گردد، بعد از نمایه شدن مقاله بر روی سایت، امکان تغییر وجود ندارد.

فهرست مقالات

واکاوی جایگاه ابزار تمثیل در شکل‌دهی به اشعار اخوان ثالث و سهیل محمودی
مرجان علی اکبرزاده زهتاب، آمنه قارلقی ۲

تحلیل جایگاه تمثیلی گرگ در مقیاس کوچکی از شعر معاصر فارسی (اخوان، مشیری، فرخ زاد و نیما)
فاضل عباس زاده، فریبا ایمانزاده ۲۵

تمثیل در غزلیات شمس «با تکیه بر ۲۰۰ غزل نخست»
پروین درویشی، مصطفی سالاری، حسین اتحادی ٤۹

تمثیل؛ قدرت زبان سعدی و زبان قدرت
فیروز اسماعیل زاده ۷٦

بررسی جلوه‌های تمثیلی مراحل هفتگانه‌ی سلوک عرفانی عطار با تأثیرپذیری از مراحل هفتگانه‌ی سلوک مهری (میترایسم)
سهیلا ذوقی ۹۸

بررسی تمثیلات حقوق بشر در آثار کازئو ایشی گورو و شهریار مندنی‌پور
سپیده یوسفی، پروانه عادل زاده، کامران پاشایی فخری ۱۲۱

به نام خداوند جان و خرد

سخن سردبیر

زمستان – سروده‌ای از مولا جلال الّدین محّمد بلخی

به پیش باد تو ما همچو گردیم
بدان سو که تو گردی چون نگردیم
ز نور نوبهارت سبز و گرمیم
ز تأثیر خزانت سرد و زردیم
ز عکس حلم تو تسلیم باشیم
ز عکس خشم تو اندر نبردیم
عدم را برگماری جمله هیچیم
کرم را برفزایی جمله مردیم
عدم را و کرم را چون شکستی
جهان را و نهان را درنوردیم
چو دیدیم آنچ از عالم فزون است
دو عالم را شکستیم و بخوردیم
به چشم عاشقان جان و جهانیم
به چشم فاسقان مرگیم و دردیم
زمستان و تموز از ما جدا شد
نه گرمیم ای حریفان و نه سردیم
زمستان و تموز احوال جسم است
نه جسمیم این زمان ما روح فردیم
چو نطع عشق خود ما را نمودی
به مهره مهر تو کاستاد نردیم
چو گفتی بس بود خاموش کردیم

اگر چه بلبل گلزار و وردیم

دیوان شمس (غزل شماره ۱۵۲۸)

زمهریرستان سال با سپید رویی زمستان نمایان شد، فصل باروری زمین از نعمت بی دریغ آسمان بـرای زایش بهاران با لحظات سرد و بی کران و رخشانی آفتاب روزش کم رمق و بی جان، امّا شـبانه‌هـایش مملو از نور فروزان آتش و دست افشانی خسرو و شیرینیان زمان، مجلس می‌آرایند و محفل آرای بـزم یاران می‌شوند، اخگرهای آتشین آشیان‌ها را ستاره باران و حلقه‌های دوسـتی یـاوری‌هـا را دو چنـدان کرده، گردهمایی شکل می‌گیرد و قصّه گویان به شرح قصّـه و داسـتان و شـاعران بـه نغمـه خـوانی و سرایش شعر و ترانه، هر که به کاری مشغول تا بدین گونه شب‌ها سپری شـود، پژوهشـگران وقـت را غنیمت شمرده و تا پاسی از شب به تحقیق و نگارش مشغول، دریافت اندیشه‌هایشان را قلم می‌زنند و نتایج افکارشان را در معرض دید اندیشمندان قرار می‌دهند.

بر محققان ارجمند و دانش پژوهان صاحب احترام فرض اسـت کـه فرصـت را غنیمـت شـمرده و بـا مطالعه و نگارش آثار اندیشمندانهٔ خود را در معرض افکار دیگـران قـرار دهنـد. باشـد تـا آینـدگان از تحقیقات ارزشمندشان در موضوعات و مضامین گوناگون هر چه بیشتر بهره مند شوند.

با احترام

سیّد احمد حسینی کازرونی

استاد زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی-واحد بوشهر

زمستان ۱۴۰۳

Journal of Research Allegory in Persian Language and Literature
I. A. U. Bushehr Branch
pISSN 2717-431X eISSN 2717-4301

Original Paper

Analyzing the Role of Allegory in Shaping the Poetry of Akhavan Sales and Soheil Mahmoudi

Marjan Aliakbarzade Zehtab[1*], Ameneh Gharleghi[2]

Abstract

The literary device of allegory serves as a tool for elucidating the language of poetry and can also acquire symbolic dimensions. The primary issue of this research, conducted using a descriptive-analytical method and based on library resources, is to examine the role of allegory in the poetry of Akhavan Sales and Soheil Mahmoudi, and how both poets have utilized allegory in their works. The significance of this research lies in the value of allegory as a poetic language and the esteemed position of both poets in contemporary literature. The main question is how Akhavan Sales and Mahmoudi have employed allegory in comparison to each other. The hypothesis posits that while both poets use allegory in their poetry, the manner of their application exhibits both similarities and differences. The objective of this study is to understand the application of allegory in the poetry of the two selected poets. The necessity of this research is due to the extensive use of allegory by both poets, which will deepen the reader's understanding of their poetry. Some findings of the research include Akhavan's skill in descriptive and narrative allegories, with themes that are often melancholic, socio-political, and nationalistic, whereas Mahmoudi's allegories are more religious, centered on the Islamic Revolution, Sacred Defense, love, and socio-political issues. In terms of structure, both poets employ allegories on both horizontal and vertical axes. Regarding the clarity of the allegories, Akhavan's are often symbolic and rarely explicit, while Mahmoudi's are generally more explicit and rarely cryptic.

Key words: Allegory, Akhavan Sales, Soheil Mahmoudi.

1-Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Islamic Azad University, Varamin-Pishva Branch, Iran.
2-PhD student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Human Sciences, Islamic Azad University, Varamin-Pishva Branch, Iran

Please cite this article as (APA): Aliakbarzade Zehtab, Marjan, Gharleghi, Ameneh. (2024). Analyzing the Role of Allegory in Shaping the Poetry of Akhavan Sales and Soheil Mahmoudi. *Journal of Pedagogic and Lyric in Persian Language and Literature*, *16*(62), 1-23.

Creative Commons: CC BY-SA 4.0

Publisher: Islamic Azad University Bushehr Branch / No. 62/ Winter 2025
Receive Date: 25-08-2024 **Accept Date:** 15-01-2025 **First Publish Date:** 15-01-2025

تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی
۲۷۱۷-۴۳۱X شاپا چاپی
۲۷۱۷-۴۳۰۱ شاپا الکترونیکی

مقاله پژوهشی

واکاوی جایگاه ابزار تمثیل در شکل‌دهی به اشعار اخوان ثالث و سهیل محمودی

مرجان علی اکبرزاده زهتاب [۱*]، آمنه قارلقی [۲]

چکیده

صنعت ادبی تمثیل ابزاری برای تبیین زبان شعر است و می‌تواند جنبه‌ی رمزی نیز بیابد. مسئله‌ی اصلی این پژوهش که به روش توصیفی- تحلیلی و به صورت کتاب‌خانه‌ای صورت گرفته، بررسی جایگاه تمثیل در اشعار اخوان ثالث و سهیل محمودی است و این‌که هر دو شاعر به چه شکل از تمثیل در شعر خود بهره گرفته‌اند. اهمیت این پژوهش به‌جهت ارزش و اهمیت صنعت تمثیل به‌عنوان زبانی شعری و نیز جایگاه ارزشمند دو شاعر در ادب معاصر است. پرسش اصلی آن است که اخوان ثالث و محمودی در مقایسه با یک‌دیگر چگونه از تُمثیل بهره جسته‌اند؟ فرضیه آن است که گرچه اخوان و محمودی هردو تمثیل را در اشعار خود به کار برده‌اند اما مسلما چگونگی کاربرد ایشان نسبت به یک‌دیگر دارای وجوهی از تفاوت و شباهت است. هدف این پژوهش شناخت چگونگی کاربرد تمثیل در شعر دو شاعر مورد نظر و ضرورت انجام تحقیق آن است که به‌جهت کاربرد بسیار تمثیل توسط هردو شاعر، این پژوهش موجب درک ژرف‌تر خواننده از شعر این‌دو شاعر معاصر خواهد شد. برخی از یافته‌های تحقیق؛ زبردستی اخوان در سرایش تمثیلات توصیفی و روایی، محتوا و فضای تمثیلات اخوان؛ بسیار محزون، سیاسی- اجتماعی و ملی‌گرایانه و محتوا و فضای تمثیلات محمودی؛ آیینی، انقلاب اسلامی، دفاع مقدس، عشق و سیاسی- اجتماعی، ساختار تمثیلات اخوان و محمودی در هردو محور افقی و عمودی، از نظر چگونگی وضوح تمثیل‌ها؛ تمثیلات اخوان اغلب رمزگونه و به‌ندرت تمثیل گویا اما تمثیلات محمودی بیش‌تر تمثیل گویا و واضح و به‌ندرت رمزگونه و دیریاب است.

واژگان کلیدی: تمثیل، اخوان ثالث، سهیل محمودی.

۱- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد ورامین- پیشوا، ایران. akbarzademarjan@gmail.com
۲- دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد ورامین- پیشوا، ایران. Ash836973@gmail.com

لطفاً به این مقاله استناد کنید: علی اکبرزاده زهتاب، مرجان، قارلقی، آمنه. (۱۴۰۳). واکاوی جایگاه ابزار تمثیل در شکل‌دهی به اشعار اخوان ثالث و سهیل محمودی. *تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی*. (۶۲)۱۶، ۱-۲۳.

حق‌مؤلف© نویسندگان.

ناشر: دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر / شماره شصت و دوم/ زمستان ۱۴۰۳ / از صفحه ۲۳-۱.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۶/۰۴ **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۳/۱۰/۲۶ **تاریخ انتشار بر روی اینترنت:** ۱۴۰۳/۱۰/۲۶

۱. مقدمه

یکی از عناصر برجسته و کلیدی در ساختار و محتوای اشعار فارسی، استفاده از «تمثیل[1]» است. تمثیل به عنوان ابزاری هنری و ادبی، به شاعران امکان می‌دهد تا مفاهیم پیچیده و انتزاعی را با استفاده از تصاویری ملموس و قابل درک به خواننده منتقل کنند. تمثیل در ادبیات فارسی در طول قرون متمادی توسط شاعران و نویسندگان انواع ادبی گونه‌گون استفاده شده است. برای مثال شاعران در حوزه‌ی ادب تعلیمی برای پیش‌بُرد و اثبات مطالبشان از تمثیل بهره‌های فراوانی برده‌اند. در ادب غنایی انتقال توصیفات و تصویرآفرینی و در ادب حماسی برای تاکید در غلو و اغراقِ حماسی مفید فایده بوده است. در این صنعت ادبی، شاعر در یک مصراع، پیام و فکر خود را بیان می‌کند و در مصراع دیگر برای تایید یا تعلیل یا توجیه آن، مثالی از امور محسوس و قابل فهم همگان ارائه می‌دهد تا مخاطب آن را بهتر دریابد.

اخوان ثالث و سهیل محمودی از شاعران برجسته‌ی ادب معاصر فارسی به شمار می‌روند که هردو از تمثیل بهره‌های وافر جسته‌اند؛ اخوان که نسبت به سهیل محمودی به زمان کهن‌تری تعلق دارد خواه در سروده‌های روایی خود خواه در اشعار غیر روایی از تمثیلات گوناگونی بهره گرفته است. شعر او بیش‌تر در فضای سیاسی- اجتماعی محزون و ناامیدانه درخصوص بهبود اوضاع است. او نوع ادبی حماسه و غنایی را در هم آمیخته و با بیانی تلفیقی در حسرت گذشته‌ی باشکوه و صلابت ایران با یادکرد اسطوره‌ها و قهرمانی‌ها به خلق مضامین و تمثیلاتی ایران‌گرایانه پرداخته است. سهیل محمودی که در خلق مفاهیم سیاسی- اجتماعی و تلفیق بیان غنایی و حماسی به‌نوعی از اخوان تاثیر پذیرفته، خود را شاعر انقلاب اسلامی می‌داند و بیش‌تر به مضامین و تمثیلات آیینی، دفاع مقدس، طبیعت و عشق گرایش دارد. در این پژوهش جایگاه تمثیل در اشعار اخوان و محمودی مورد بررسی و واکاوی قرار گرفته است و این‌که کاربرد این تمثیلات چگونه در خلق مضامین توسط هر دو شاعر تاثیر گذاشته و محتوای سروده‌های ایشان را رقم زده است.

۱. بیان مسئله

اخوان ثالث و سهیل محمودی به عنوان دو شاعر برجسته‌ی معاصر، هریک به نحوی از ابزار تمثیل در اشعار خود بهره جسته‌اند. پژوهش حاضر به دنبال واکاوی و تحلیل نقش تمثیل در اشعار این دو شاعر، بررسی تفاوت‌ها و شباهت‌های آن و هم‌چنین تأثیرات این ابزار ادبی در شکل‌دهی به مضامین و

[1] Allegory

ساختار اشعار ایشان است. این بررسی می‌تواند به درک عمیق‌تری از نقش تمثیل در شعر معاصر فارسی دست یازد و تفاوت‌های سبک‌شناسانه و مضمونی بین دو شاعر مورد نظر را آشکار سازد.

۲. پرسش‌ها و فرضیه‌های پژوهش

پرسش اصلی آن است که اخوان و محمودی در مقایسه با یک‌دیگر چگونه از تمثیل بهره برده‌اند و این صنعت چه تأثیری بر محتوای اشعار آنان داشته است؟

فرضیه آن است که؛ هرچند هردو شاعر مورد نظر از ابزار تمثیل سودجسته‌اند اما مسلما در چگونگی این بهره‌وری دارای وجوهی از افتراق و مشابت‌اند و این مهم بر محتوا و فضای شعر ایشان نیز تاثیرگذار بوده است.

۳. اهداف پژوهش

پژوهش حاضر، در راستای افزودن به دانش نظریِ موجود در زمینه‌ی شعر معاصر ایران شکل گرفته و کاربردِ آنی آن مورد توجه نمی‌باشد. از این رو، به لحاظ هدف «نظری» محسوب می‌شود و مهم‌ترین اهداف آن عبارت است از؛

– آشنایی با چگونگی استفاده‌ی دو شاعر؛ مهدی اخوان ثالث و سهیل محمودی از ابزار تمثیل در سروده‌های ایشان.

– مقایسه‌ی کارکرد تمثیلات در سروده‌های اخوان و محمودی از جهات گوناگون مانند: فضا و محتوای تمثیلات، ساختار تمثیلات، صریح یا رمزگونه بودن هریک.

۱– ٤. ضرورت پژوهش

ضرورت چنین پژوهشی علاوه بر بدیع بودن آن و نیز اهمیت تمثیل در ادب فارسی، بدان جهت است که سهیل محمودی و اخوان ثالث در ادب معاصر به واسطه‌ی استفاده پربسامدشان از تمثیل دارای سبک خاص خود در به‌کارگیری این آرایه‌ی ادبی بوده و از این روی بررسی تمثیل در شعر ایشان می‌تواند علاوه بر شناخت جایگاه تمثیل در شعر معاصر در مسیر شناخت شعری این دو شاعر نیز یاری‌بخش باشد.

۱– ۵. پیشینه‌ی پژوهش

به تفکیک درباره‌ی هریک از دوشاعر مقالاتی منتشر شده است از جمله؛ پژوهش مسعود پاکدل و حاتم سعیدی‌مهر (۱٤۰۰)، «بررسی و تحلیل دوبیتی‌های انقلاب اسلامی و دفاع مقدس در شعر علیرضا

قزوه، سهیل محمودی و اکبر بهداروند» به اشعار محمودی نیز پرداخته اما تمثیل در شعر او مطمح نظر نویسندگان نبوده است. پژوهش نازنین مطوری و مسعود پاکدل (۱۳۹۸)، «نگاهی به تمثیل در شعر نیما، اخوان و سهراب»، این پژوهش گرچه به تمثیل در شعر اخوان پرداخته اما موضوع پژوهش پیش روی را در بر نمی‌گیرد. راضیه فولادی سپهر (۱۳۹۷) در مقاله‌ی «بررسی درون‌مایه‌ی شعرهای کوتاه سهیل محمودی با تکیه بر هایکو و سنریو در سه دفتر: رؤیای درخت، ریشه‌داراست؛ بهار، ادامه‌ی پیراهن توست؛ حالا، هردو تنهاییم»، گرچه به محتوای اشعار محمودی پرداخته اما موضوع مقاله‌ی اخیر، مطمح نظر نبوده است. مهران عالی‌وند (۱۳۹٦) در پژوهش «بررسی تمثیل‌های حماسی و اسطوره‌ای در سروده‌های نیمایی مهدی اخوان ثالث» هرچند به تمثیل در شعر اخوان پرداخته اما موضوع مقاله‌ی اخیر را شامل نمی‌شود. سیّد احمد حسینی کازرونی و یعقوب کیانی (۱۳۹٤) در مقاله‌ی «بررسی پنج سروده‌ی تمثیلی و روایی مهدی اخوان ثالث در مجموعه‌ی از این اوستا» به تمثیل در شعر اخوان پرداخته‌اند اما هم‌چنان این پژوهش را دربر نمی‌گیرد. آشکار است که هیچ تحقیقی به بررسی تمثیل در شعر محمودی نپرداخته و هم‌چنان موضوع مقاله‌ی اخیر یعنی بررسی و مقایسه‌ی کاربرد تمثیل در شعر اخوان و محمودی نیز مغفول مانده، خلاء پژوهشی درخصوص آن محسوس است.

۱- ٦. روش گردآوری تحقیق

این پژوهش به‌جهت روش اجرا و پیش‌برد، توصیفی - تحلیلی است. جامعه‌ی آماری پژوهش حاضر کلیه‌ی دفترهای شعر شاعران منتخب پژوهش است که به‌صورت کتاب‌خانه‌ای مورد بررسی قرار گرفته است.

۲. مبانی نظری

۲- ۱. ارتباط تشبیه با تمثیل

تمثیل در معنای خاص خود، نوعی تشبیه به شمار می‌رود. به‌عبارتی می‌توان تشبیه را عام و تمثیل را نسبت به آن خاص شمرد زیرا هر تمثیلی به ناگزیر تشبیه است، اما هر تشبیهی الزاما تمثیل نخواهد بود. تمثیل به عنوان یکی از ابزارهای مهم زیباشناختی در ادبیات شناخته می‌شود که زیرساخت آن بر تشبیه استوار است. تشبیه یکی از قوی‌ترین شیوه‌های وصف است. اهمیت تشبیه به ویژه از این‌جا پیداست که به مددِ این صنعت غالباً معقولات مشکل و دیریاب را به وسیله‌ی تشبیه آن‌ها به محسوسات روشن می‌سازند. به قول نویسنده‌ی کتاب «درآمدی بر تمثیل در ادبیات»، تمثیل و تشبیه دارای ارتباطی تنگاتنگ‌اند؛ تمثیل در معنای عام، معادل و مترادف تشبیه است و در معنای تشبیه به کار

می‌رود، زیرا «مَثَل»، که ریشه‌ی واژه‌ی تمثیل است، معنای «شبه» می‌دهد (ر.ک؛ خطیبی، ١٣٩٦: ٤٠-٤٥). تمثیل دارای انواع متفاوتی است که البته تمامی این انواع به نوعی تشبیه به شمار می‌رود.

٢- ٢. تمثیل و انواع آن

تمثیل در علم بلاغت فارسی دارای معانی متفاوتی است و به‌عنوان ابزاری برای بیان مقصود ادبا و تاکید و تبیین مفهوم به طرزی زیباشناسانه کاربرد دارد. در لغت همانند ساختن است و در اصطلاح ادیبان عبارت از تشبیه چیزی به چیزی یا شخصی به شخصی است تا از آن فایده‌ای معنوی حاصل شود. اما اصل مَثَل مأخوذ از مثال است و در تعریف آن گفته‌اند: «قولی سایر یا مشهور است و چنان است که در آن حال چیز دوم را به چیز اول همانند سازند و اصل در آن تشبیه است» (ر.ک؛ میدانی، ١٣٩٤: ٣٢). آن‌چه آمد معنای خاص صنعت تمثیل است مثل این‌که شاعری در مصراع نخست مفهومی کلی را ذکر کند و آن‌گاه برای توضیح، تفسیر و تاکید بیش‌تر، در مصراع دوم برای آن مفهوم تمثیلی ذکر کند یعنی مثالی که به صورت تشبیهی مرکب بیان شود. برخی مَثل را به معنی عام‌تر گرفته و گفته‌اند: «مثل عبارت از تعریفی است که ظاهر حقیقت ندارد ولی باطن آن از حکمت‌های شافی آکنده است» (شریشی، ١٩٤٨: ٢٨ به نقل از نجاریان، ١٣٩٢: ٢٦١).

امروزه هر سخن نغز غریب متداول در زبان‌ها را که نکته‌ای اخلاقی، فلسفی، دینی، سیاسی و ادبی در آن باشد مَثل گویند. مَثل عبارت از تعریفی است که ظاهرا حقیقتی نداشته باشد زیرا مثل غالباً از اشیاء، جمادات و درختان و جانوران بی‌زبان و مانند آن‌ها حکایت می‌کند و در آن ظاهراً حقیقتی وجود ندارد، ولی در درون آن، معانی عالی و تعالیم پرمغز نغز نهفته است که شنونده از آن حکمتی می‌آموزد یا فایده‌ای می‌اندوزد. آقاحسینی درباره‌ی مَثَل از امام فخر نقل می‌کند و ترجمه‌ی آن چنین است: «مَثَل، نظیر را گویند و گویند مِثل و مَثَل و مثیل، مانند شِبه و شَبَه و شبیه. آن‌گاه هر سخنی را که در میان مردم می‌گردد و به عنوان تمثیل در جای خود به‌کار می‌رود مَثَل می‌گویند و شرط آن این است که سخنی باشد که از برخی جهات در آن غرابتی باشد» (ر.ک؛ آقاحسینی، ١٣٩٤: ٢٨٩).

در قرآن کریم برای تبیین مطالب، مثل بسیار به کار رفته است از جمله؛ «وَلَا تَكُونُواْ كَٱلَّتِى نَقَضَت غَزلَهَا مِن بَعدِ قُوَّةٍ أنكَثا تَتَّخِذُونَ أيمَكُم دَخَلَا بَينَكُم أن تَكُونَ أُمَّةٌ هِىَ أربَى مِن أُمَّةٍ إِنَّمَا يَبلُوكُمُ ٱللَّهُ بِهِ وَلَيُبَيِّنَنَّ لَكُم يَومَ ٱلقِيَمَةِ مَا كُنتُم فِيهِ تَختَلِفُونَ» (نحل/٩٢). ترجمه؛ «و (در مثل) مانند زنی که رشته‌ی خود را پس از تابیدن محکم وا تابید نباشید که عهد و قسم‌های استوار و محکم خود را برای فریب یک‌دیگر و فسادکاری به کار برید برای آن‌که قومی بر قوم دیگر تفوق دارند، زیرا خدا شما را به این عهد و قسم‌ها می‌آزماید و در روز قیامت همه‌ی (تقلّب‌ها و) اختلافات شما را بر شما آشکار خواهد ساخت». نیز خداوند فرماید «وَلَقَدْ ضَرَبْنَا لِلنّاسِ فِی هَذَا الْقُرْآنِ مِنْ کُلِّ مَثَلٍ...» (زمر/ ٢٧) ترجمه: «و به

یقین ما در این قرآن برای مردم از هرگونه مثلی زده‌ایم باشد که آن‌ها پند گیرند» و آیه به‌صراحت گواه آن است که مثل موجب پند گرفتن و کاری پسندیده است.از فواید به کارگیری زبانِ مَثل آن است که از خشکی و تلخی پند و اندرز می‌کاهد و به خاطر آدمی مسرت می‌بخشد هم‌چنین موجب ایجاز کلام می‌گردد یعنی در الفاظ اندک معانی بسیار مندرج می‌سازد و در قالب سخنانی کوتاه اندیشه‌های ژرف ارائه می‌دهد و در پرده‌ی کنایه و اشاره که قطعا از تصریح بلیغ‌تر و رساتر است مطالب ارزشمند و نکته‌سنجی‌های خردمندانه تعلیم می‌دهد. ابراهیم نظام بلخی (متوفی ۲۲۱ ق.) متکلم سخن‌دان درباره‌ی مثل گوید که ترجمه‌ی آن چنین است: یعنی؛ در مثل چهار چیز گرد می‌آید که در انواع دیگر سخن نیست: کوتاهی لفظ، اصابت معنی، نیکی تشبیه و پسندیدگی کنایه و این نهایت بلاغت است (الهاشمی، ۱۹۲۳: ۱/۷۰-۷۱).

بدین ترتیب نوعی از تمثیل، استفاده از ضرب‌المثل برای تبیین و تاکید کلام است. هر تشبیهی که در آن از «مَثَل سایر» استفاده کنند، آن تشبیه را تمثیل می‌توان خواند. به چنین تمثیلی «ارسال‌المثل» نیز گویند؛ در این صنعت، معمولا معقولی به محسوسی مرکب تشبیه می‌شود اما مشبه‌به جنبه‌ی ضرب‌المثل دارد. مانند؛

غم عشق آمد و غم‌های دگر پاک ببرد سوزنی باید کز پای درآرد خاری
(سعدی، ۱۳۸۳؛ ٥٧٤)

در بیت فوق، شاعر برای تبیین و تاکید این‌که غم عشق گرچه غم عظیمی است اما می‌تواند دیگر اندوه‌ها را از میان ببرد، در بیت دوم با یک تمثیل که جنبه‌ی ضرب‌المثل دارد، موضوع را توضیح داده؛ مثل این‌که برای بیرون آوردن خار از پا می‌بایست از سوزن استفاده شود.

بدین ترتیب تمثیل یا تشبیه تمثیل، تشبیهی است که مشبه‌به آن جنبه‌ی مثل یا حکایت داشته باشد. مشبه اموری معقول و مرکب است که برای بیان کردن و اثبات آن مشبه‌بهی مرکب و محسوس ذکر می‌شود. هم‌چنین در تشبیه تمثیل، وجه شبه را به‌صورت کلی از مجموع اجزای مشبه‌به درمی‌یابیم. تشبیه تمثیل نوع ارزشمند و هنرمندانه‌ی تشبیه مرکب است. وجه شبه در تشبیه تمثیل ویژگی‌ای است ترکیبی و چند وجهی از چند چیز. یعنی چندین پیوند شاعرانه در میانه‌ی دو سوی تشبیه، تشبیه تمثیل را خلق می‌کند و این تشبیه بر بنیاد وجه شبه مرکب استوار است (ر. ک؛ کزازی، ۵۷:۱۳۹۱). پس تمثیل در این مفهوم خود، می‌تواند از ضرب‌المثل‌های رایج استفاده کند (ارسال‌المثل) و یا این‌که می‌تواند برای آشکارگی هرچه بیش‌تر مفهومی که در مصرع اول آورده در مصرع دوم با تشبیهی مرکب و بیان مثالی روشن، مشبه را که به جای یک کلمه، یک مجموعه است به مشبه‌به که آن نیز یک مجموعه است تشبیه کرده و از این راه با بهره‌گیری از تمثیل به تبیین موضوع بپردازد (تشبیه تمثیلی) مانند؛

تو خود نایی اگر آیی بر من بدان ماند که گنجی در خرابی
(سعدی، ۱۳۸۳؛ ٥٦٥)

نوع دیگری از تمثیل، بهره‌گیری از شخصیت‌های تمثیلی در داستان‌ها و حکایات اعم از نظم یا نثر است که در زیرساخت معنایی، هریک از این شخصیت‌ها مبین یک تیپ شخصیتی یا نمودی از یک طیف شخصیتی است. معمولا افکار و اندیشه‌های نویسندگان در قصه‌ها و مثل‌ها، در قالب شخصیت‌ها به منصه‌ی بروز و ظهور می‌رسند که مثال‌هایی از آن را می‌توان در آثاری چون کلیله و دمنه، سندبادنامه و مرزبان‌نامه یافت (ر.ک؛ علی‌اکبرزاده و مهری، ۱٤۰۲؛ ۷۵). ابعاد شخصیت‌های تمثیلی فراتر از آن چیزی است که راوی بیان می‌کند. این نوع شخصیت‌ها دو بعدی هستند: بُعد فکری و خصلتی که مورد نظر نویسنده یا گوینده بوده است و بُعدی که در آن مجسم می‌شوند (همان). معمولا این شخصیت‌های حیوانی یا انسانیِ تمثیلی در داستان‌ها و حکایات تعلیمی و نیز عرفانی ادب فارسی بسیار یافت می‌شوند. مانند استفاده از شخصیت حیوانیِ «مورچه» در اغلب متون تعلیمی که تمثیلی از خُردی، ضعف و کوچکی است و از این دیدگاه این‌گونه تمثیل با رمز نیز ارتباط معنایی می‌یابد و یا شخصیت تمثیلی «سیمرغ» در منطق‌الطیر عطار، که نمودی از حضرت حق یا روح الهی است. برای مثال از ادب تعلیمی، در داستان «کلیله و دمنه»، این‌دو شخصیت گرچه شغال‌اند اما مابه‌ازای انسانی دارند؛ «کلیله» تمثیل یا رمزی از تیپ شخصیتیِ دانا و بادرایت، مثبت‌اندیش، صلح‌جو و اخلاق‌گرا است اما «دمنه» تمثیل یا رمزی از افرادی است دارای رذایل اخلاقی نظیر؛ فرصت‌طلبی، سودجویی، طمع‌کاری و نظایر آن.

۲- ۳. نگاهی به اخوان و محمودی

۲- ۳- ۱. مهدی اخوان ثالث

اخوان (۱۳۰٦- ۱۳٦۹) متخلص به م. امید، از شاعران معاصر و از پیش‌گامان شعر نو فارسی، دارای گرایش‌های تند سیاسی و تجربه‌ی زندان است. او از جمله چهره‌های سرشناس شعر و شاعری در دوره‌ی معاصر است که آثار فراوانی به نظم و نثر دارد و از جمله شاعران و محققین صاحب سبک به شمار می‌رود. او از یک سوی به دلیل علاقه‌مندی به ادبیات گذشته‌ی ایران و از دیگرسوی به جهت پای‌بندی به اصول و ضوابط ادبیات معاصر، زبان کهنه و نو را با مهارت خاصی به هم پیوند می‌زند و زبان ویژه‌ای به وجود می‌آورد. بنابراین هنر اخوان در آمیزش شعر کلاسیک و سبک نیمایی شیوه‌ای به وجود میآورد که خاص اوست. اشعار او در روزگار خود دریچه‌ای به سوی تحولات فکری و اجتماعی به شمار رفته و تاثیر بسیاری بر اندیشه‌ی هنرمندان و روشن‌فکران داشته است. هنرنمایی‌های او در شعر باعث شده تا بسیار مورد توجه محققان و نویسندگان دوره‌های بعدی قرار بگیرد و

تحقیقات فراوانی درباره‌ی این شاعر بزرگ نیمایی منتشر شود. شعر او مملو از دردِ وطن و ناله از اوضاع سیاسی- اجتماعی نامطلوب است (ر.ک؛ قبادی و پوررجبی، ۱۳۹۹: ۲٤-۳۳) و همین موضوع باعث شده فضای کلی اشعار او تیره و تار و مغموم باشد.

۲- ۳- ۲. سهیل محمودی

«سیدحسن ثابت محمودی» (متولد ۱۳۳۹ تهران) متخلص به سهیل محمودی، شاعر و روزنامه‌نگار که ورود او به عرصه‌ی شعر و آشنایی با رموز آن در پی آشنایی با مهرداد اوستا صورت گرفت. وی تخلص سهیل را برای خود برگزید و هرچند اغلب با این نام شناخته می‌شود، کم‌تر از آن در شعر خود استفاده می‌کند. با توجه به گرایش محمودی به جهان عینی، مادی و ابژه‌ها، اکثر تشبیهات در شعر او، تشبیهات از نوع محسوس هستند که می‌توان از بین آن‌ها، تازگی، باریک‌بینی و دقت نظر شاعر را مشاهده کرد مانند؛ «عشق طرح ساده‌ی لبخند ماست» (محمودی، ۱۳۸۰: ۳۹). بخشی از اشعار او مربوط به مضامین انقلاب اسلامی، دفاع مقدس و ادبیات آیینی است. او ترانه‌سرای معاصر نیز به شمار می‌رود که برخی از ترانه‌های او به صورت آواز توسط خوانندگان معروف خوانده شده و از شهرت سزاواری برخوردار است.

۳. بحث و بررسی

۳- ۱. مقایسه‌ی فضا و محتوای تمثیلات دو شاعر

۳- ۱- ۱. فضا و محتوای تمثیلات اخوان

اخوان در شعر خود نه به توصیف قناعت می‌کند و نه تصویر را اساس شعر می‌داند، بلکه غالباً از این دو قدم فراتر می‌نهد و شعر خود را خاصه شعرهای روایتی خود را به صورت شعر تمثیلی جلوه می‌دهد. او معضلات اجتماعی و سیاسی را با بیانی تمثیلی به تصویر می‌کشد. فضای حاکم بر تمثیلات اخوان، اندوه و حرمان است گویی او در مسیری متضاد با تخلص خود -«امید»- شعر می‌سراید. برای مثال او در خطاب به جمعی از تشنگان که تمثیلی از محنت‌دیدگان سیاسی- اجتماعی به شمار می‌روند گوید: «ببار ای ابر بارانی! / ببار ای ابر بارانی! / شکایت می‌کنند از من لبان خشک عطشانم/ ولی باران نیامد.../ پس چرا باران نمی‌آید؟» (اخوان، ۱۳۸٦: ٥٦). در این شعر «ابر بارانی» تمثیلی از گشایش در امور سیاسی- اجتماعی است. ابری که باران‌زا است پس در خود امیدی را بارور ساخته است اما اکنون که «لبان خشک عطشان» شاعر از او گله دارند که خود تمثیلی است از عدم تحرک سیاسی و عدم فعالیت‌هایی که موجب بهبود اوضاع گردد، شاعر هرگونه به‌سازی و حرکت رو

به جلو را نفی می‌کند؛ «ولی باران نیامد» (همان) نیامدن باران تمثیلی از عدم بهبود اوضاع سیاسی- اجتماعی است.

م. امید در جایی دیگر، هم‌چنان در همین فضای تیره و تار و بی‌امید می‌سراید؛ «همین می‌پرسم امشب از شما ای خوابتان چون سنگ‌ها سنگین / چگونه می‌توان خوابید با این ضجه‌ی دیوار با دیوار» (اخوان، ۱۳۸۷: ٤٥). «خواب» تمثیل از عدم آگاهی سیاسی- اجتماعی است به‌ویژه آن‌که خوابی «چون سنگ‌ها سنگین» به تصویر کشیده شده یعنی تمثیل از عدم هوشیاری و آگاهی مردمی که امیدی به بیداری و درک آنان نیست اما شاعر در تمثیلی خوفناک «ضجه‌ی دیوار با دیوار» را مطرح می‌سازد. دیوار خود تمثیلی از سکون و سکوت است اما اکنون در جامعه‌ی مورد نظر شاعر، حتی دیوارها نیز با یک‌دیگر به ضجه و فغان برخاسته‌اند و به تنگ آمده ناله می‌کشند اما مردم هم‌چنان در غفلتی خودخواسته خفته‌اند. تمثیل «ضجه‌ی دیوار با دیوار» علاوه بر شدت معضلات سیاسی- اجتماعی نوعی خفقان و صدای درگلو خفته شده را نیز به ذهن متبادر می‌سازد زیرا دیوارها در ظاهر سکون و سکوت دارند و جامعه‌ای پرخفقان را به تصویر می‌کشد که به جز آنان که خفته‌اند (حال ناآگاه‌اند یا خود را به خواب زده‌اند)، صداها درونی و پنهان است.

او در معروف‌ترین شعر روایی خود «زمستان» نیز همین‌گونه تمثیلات مغموم سیاسی- اجتماعی را پی‌می‌گیرد؛ «سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت / سرها در گریبان است» (اخوان، ١٣٨٦: ٥٦). در جامعه‌ی مغموم و پرخفقان پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، شاعر فضایی را به تصویر کشیده که در آن تحیت و سلام که تمثیلی از تبادلِ امیدی هرچند اندک است نیز بی‌پاسخ می‌ماند. زیرا «سرها در گریبان است» کنایه‌ی تمثیلی «سر در گریبان/ جیب بودن» در مفهوم در فکر بودن و گرفتار بودن، توصیفِ جامعه‌ای است که امیدی به بهبود اوضاع ندارد. حتی «دیدار یاران» -که خود، تمثیلی از شعف و امید است- نیز دردی را دوا نمی‌کند؛ «کسی سر بر نیارد کرد پاسخ گفتن و دیدار یاران را» (همان) زیرا گویی مردم این جامعه‌ی مخوف و تیره و تاریک می‌بایست آن‌قدر سرگرم برآوردن نیازهای اولیه و پیش پا افتاده‌ی خود باشند که اصلا نمی‌توانند به دورتر و امیدهای فرداها بنگرند؛ «نگه جز پیش پا را دید، نتواند / که ره تاریک و لغزان است» (همان). «پیش پا» همان‌گونه که اشاره رفت تمثیلی از حوایج روزمره و پست است که مردم فقط قادرند بدان‌ها بپردازند زیرا با توجه به تمثیل «ره تاریک و لغزان» که حکایت از جامعه‌ای مخوف دارد، اگر با دقت راه نروند در این راه سیاه که خود تمثیلی از گمراهی و بی‌امیدی است و نیز لغزان که تمثیلی از بی‌ثباتی جامعه است، از مسیر عادی زندگی نیز فرو می‌مانند. گویی مردم ایران در فضای مخوف سیاسی- اجتماعی پس از کودتای ننگین ۲۸ خرداد، ناچار سرد و بی‌روح شده‌اند؛ «وگر دست محبت سوی کس یازی/ به اکراه آورد دست از بغل بیرون/ که سرما سخت سوزان است» (همان). «دست محبت سوی کس» یازیدن، تمثیل از ایجاد یک تعامل اجتماعی

هرچند اندک و از سر لطف است که همین مقدار نیز با سردی و اکراه افراد جامعه مواجه می‌گردد زیرا که «سرما» که تمثیلی از ظلم و بیداد بی‌رحمانه‌ی حاکمان است، گزنده و «سوزان» است. «سرما» تمثیلی متضادِ «گرما» است که با فسردن و یخ زدن و رخوت و مرگ همراه است درحالی‌که «گرما» با زندگی، امید، حرکت و انعطاف همراه است.

او در تمثیل سیاسی- اجتماعی ذیل ظلم‌پذیری را مشکل مردم می‌شمارد و مصرع دوم را تمثیلی در تبیین مصرع اول بدین‌سان می‌سراید؛

خود تن مده به ظلم، که بی انقیاد و میل زالو به خون هیچ‌کس انگل نمی‌شود

(همان، ۱۳۹۱: ٤۲)

شعر اخوان مملو از تمثیلاتی با فضای مغموم و اغلب در مسائل سیاسی- اجتماعی است (ر. ک؛ دستغیب، ۱۳۷۳: ۷٦). به‌ویژه او در اشعار روایی خود (مانند اغلب اشعار او در مجموعه‌ی «از این اوستا») که بحران‌های سیاسی و اجتماعی را مطرح می‌کند از تمثیل برای بیانِ درپرده‌ی واقعیت‌ها مدد می‌گیرد (ر.ک؛ حسینی کازرونی و کیانی، ۱۳۹٤: ۱۵-۲۳).

اخوان در مثنوی عاشقانه‌ی «خان دشتی» (اخوان، ۱۳۹۱: ۲۳۹-۲۵۳) نیز راهی مغموم را در پیش دارد؛ شعر، حکایتِ جوانی عاشق است به نام جلیل که با بتول، دختر کدخدا، می‌گریزد تا به شیراز برود و نزد خالوی پیرش که فرزندی ندارد، بماند. در بین راه سپاه خان دشتی بر کاروان می‌زند و جلیل و بتول اسیر می‌شوند. به امر خان جلیل را می‌کشند و التماس‌های بتول هم سودی نمی‌بخشد. تمامی آرزوهای این عاشق و معشوق بر باد می‌رود و عشقی که آغازی دل‌پذیر و دل‌خواه داشت به سرانجامی غم‌بار می‌رسد. اخوان در واپسین بیت، اندیشه و ذهنیت خود را این‌گونه بیان می‌کند:

چه محزون و چه ناکامی تو ای عشق خوش‌آغاز و بدانجامی تو ای عشق

(همان: ۲۵۳)

از دیگرسوی «یکی از برجسته‌ترین خصوصیات شعر اخوان، مسئلهٔ گرایش به اساطیر و ویژگی‌های زندگی ایرانی است» (شفیعی کدکنی،۱۳۹۱: ۱۸۰). او با شناخت عمیقی که نسبت به فرهنگ ایرانی و عناصر آن مانند اسطوره‌ها، حماسه‌ها و افسانه‌های کهن دارد به‌خوبی توانسته تمثیلاتی با محتوای حماسی و اسطوره‌ای خلق کند و بدین طریق فرهنگ نیاکان خود را که به نظر می‌رسد شیفته‌ی آن است پاس بدارد. فضای این تمثیلات حماسی، اسطوره‌ای نیز اغلب هم‌چنان مغموم و حسرت‌زده است. مثال ذیل نمونه‌ای از تمثیل افسانه‌ای و اسطوره‌ای م. امید در فضایی ناامیدانه است؛ «من نمی‌دانم کدامین دیو/ به نهان‌گاه کدامین بیشهٔ افسون/ در کنار برکهٔ جادو پرم در آتش افکنده‌ست...» (اخوان،

۱۳۸۷: ۱۲۲). در شعر فوق شاعر در توصیف جادوشدگی و غمناکی خود از تمثیل اسطوره‌ای و افسانه‌ای سود جسته؛ گویی دیوی در کنار برکه و بیشه‌ی جادو پَر او را در آتش افکنده وگرنه این همه اندوه در حالتی به جز جادو و افسون امکان‌پذیر نخواهد بود.

او هم‌چنان در شعر «آخرشاهنامه» که حماسه‌ای از رنج‌های پایان‌ناپذیر شاعر و دیگرمردم اجتماع اوست، غمگنانه از مرگ رستم –به‌عنوان تمثیلی اسطوره‌ای از شکوه و افتخار قوم ایرانی که اکنون این فخر و شکوه به پایان رسیده– می‌سراید و با تکرار فعل «مُرد» بر از دست رفتن این دوران پُرصلابت تاکید می‌ورزد؛ «ای پریشان‌گوی مسکین! پرده دیگر کن/ پور دستان، جان ز چاهِ نابرادر در نخواهد برد / مُرد، مُرد، او مُرد / داستان پور فرّخزاد را سرکن» (همان: ٨٤). هم‌چنین «چاهِ نابرادر» اشاره به قدرت‌های ظالم سیاسی است که چونان شغاد، برادر رستم، نابرادری رواداشته و میهن و قوم ایرانی را به پرتگاه فنا کشانده‌اند و می‌بایست توجه داشت که «چاه» خود تمثیلی از تاریکی، پستی، گمراهی و ضلالت است. از این دست تمثیلات حماسی، پهلوانی و اسطوره‌ای در شعر م. امید که البته در فضایی کاملا ناامیدانه و محنت‌زده سروده شده فراوان یافت می‌شود (ر.ک؛ عالی‌وند، ١٣٩٦: ٧٢– ٧٦).

۳– ۱– ۲. فضا و محتوای تمثیلات محمودی

مفاهیم دینی و آیینی از مهم‌ترین درون‌مایه‌های تمثیلی شعر محمودی است. برای مثال او در مفهوم ظهور گوید؛

شود پُر، سینه هر آدینه از آه نشد فارغ دمی این سینه از آه
نگویم پیش تو افسانه‌ی غم مکدّر می‌شود آیینه از آه
(محمودی، ۱۳۸۲: ۸۸)

مصرع دوم تمثیلی آیینی است از غبار گرفتن آیینه با آه بر اثر اندوه غیبت امام زمان (عج) که تمثیلی برای مصرع‌های قبلی به شمار می‌رود. محمودی خود درباره‌ی اهمیت رویکرد دینی در اشعارش چنین گوید: «نسبت من با ادبیات، ادبیات دینی بوده و شاید اصلاً دین موجب شد به ادبیات روی بیاورم» (درفشه:۱۳۸۰، ۱۰۸). از دیگرسوی محتوای بسیاری از تمثیلات محمودی، طبیعت‌گرایانه و گاه هایکوگونه است، زیرا برخی از سروده‌های محمودی مانند اشعار سپید شاملو گویی تحت تاثیر هایکوی ژاپنی قرار دارد (ر. ک؛ فولادی سپهر، ١٣٩٧: ٢٤٠–٢٤٦)، در سروده‌ی ذیل، شاعر با طبیعت، هم‌سو و به‌شدت تحت تاثیر آن است؛ «گُله گُله نیلوفر/...گُله گُله نیلوفر/.. بودا خوابش برده کنار سنگ‌ها» (محمودی، ۱۳۸۹: ۹۳). «گُله گُله» بودن در شعر فوق کنایه‌ای تمثیلی است از سرشار بودن و بسیاری گُل و «بودا» تمثیل یا رمزی از معنویت است. معنویتی که در طبیعت، جاری و با آن هم‌آهنگ

و هم‌سو است و به خواب رفتن بودا کنار سنگ‌ها، کنایه‌ای تمثیلی از آرامشی است که بر اثر همراهی با طبیعت رخ می‌دهد. محمودی خود را شاعر انقلاب می‌داند و بسیاری از درون‌مایه‌های تمثیلات او مبین همین موضوع است. او گوید؛

آه بگذار که من نیز به جادوی غزل بهمنی‌وارترین شاعر دنیا باشم
(همان، ۱۳۸۰: ٥٦)

از دیگر محتواهای تمثیلات محمودی که در راستای انقلاب قرار دارد، به‌ویژه در اشعاری با مفاهیم دفاع مقدس، ناامیدی و اندوه است که البته این اندوه بسیار محدودتر از غمی است که در شعر اخوان بازخورد دارد و قابل مشاهده است. برای نمونه: «جنازه‌های خوابیده در سنگر/ با رؤیای صلح/ آرام گرفته‌اند» (همان، ۱۳۸۸: ۲۹). خوابیدن جنازه‌ها تمثیلی کنایی از مردن است و آرام یافتن با رویای صلح در پارادوکس اندوه‌باری از کشته شدن در جنگ است.

فضای شعر محمودی در بخش دیگری از شعر دفاع مقدس، دارای تمثیلات حماسی در ترغیب برای شهادت و فخر و مباهات بدان است. او در این اشعار معمولا لطافت شعر غنایی را با صلابت عناصر حماسی درهم می‌آمیزد. مانند؛

شهیدان آیه‌های ناب شوق‌اند کتاب زندگی را باب شوق‌اند
به گرد منبر پیغمبر عشق شهیدان بهترین اصحاب شوق‌اند
(همان: ۱۳۸۲: ۸۱)

محتوای اندوه در تمثیلات محمودی، گاه در شکایت از رخدادهای سیاسی- اجتماعی و همراهی با معضلات اجتماعی نیز جلوه‌گری می‌کند. هم‌چون به تصویر کشیدن شاعرانه‌ی فقر؛ «عروسک دخترک هم خوابش نبرده / ازگرسنگی امشب» (همان، ۱۳۸۸: ۵۱) یا در دفاع از حقوق اجتماعیِ فراموش‌شده‌ی زنان، مانند؛ «زن‌ها شرمگین و بیمناک / گوشه‌ی باغ نشسته‌اند/ پروانه‌ها اما، می‌رقصند در باد» (همان،۱۳۸۹: ۸۱). شرمگین و بیمناک بودن زنان، که مظهر زندگی و شادمانی به شمار می‌روند، حکایت از جامعه‌ای است که شرم و بیم زن بودن را به ایشان القا کرده ایشان را از حق طبیعی شادمانی که در این‌جا با تمثیل رقصیدن جلوه‌گری کرده، باز داشته است اما پروانه‌ها که تمثیل و رمزی از همراهی با طبیعت‌اند هم‌چنان آزادانه می‌رقصند. باغ نیز تمثیل یا رمزی از مکان و فضایی برای زندگی آزاد و شادمانه است گویی تمثیلی است از جامعه‌ای آزاد که زنان بر اثر تفکرات بسته‌ی فرهنگی از آن محروم‌اند و به جرم زن بودن می‌بایست شرمگین و بیمناک از موقعیت خود باشند. درون‌مایه‌ی

تمثیلات محمودی معمولا نیایش با خداوند، عرفان، مفاهیم آیینی، انقلاب اسلامی، هم‌سویی با جلوه‌های طبیعت، مهرورزی و مسائل اجتماعی- سیاسی است.

۳- ۲. مقایسه‌ی ساختار تصویری در تمثیلات دو شاعر

۳- ۲- ۱. ساختار تصویری در سروده‌های تمثیلی اخوان

زبان تمثیلی در سروده‌های آغازین اخوان پیش از دگرگونی توسط سبک نیمایی وجود دارد اما با رسیدن به نیما کاربرد زبان تمثیلی در شعر اخوان، گستردگی و غنای بیش‌تری می‌یابد و از تحولاتی که نیما در تمثیل و زبان تمثیلی ایجاد کرده است، بهره‌مند می‌شود. نگاهی به نخستین نشانه‌های کاربرد زبان تمثیلی در شعر اخوان که طبعاً در مجموعه‌ی ارغنون منعکس شده است، در می‌یابیم که اخوان در این دوره به کاربرد نوعی تمثیل توصیفی که در قالب یک مصرع یا حداکثر یک بیت عرضه می‌شود گرایش دارد و در واقع یک‌پارچگی ساختار تصویری شعر را که در سروده‌های بعدی او دیده می‌شود از نیما آموخته است (ر. ک؛ مطوری و پاکدل، ۱۳۹۸: ۱۹-۲۳).

تمثیل اگر در محور افقی شعر و در یک مصراع یا یک بیت ارائه شود و در حکم بخش کوتاهی از یک سروده باشد، تمثیل افقی و اگر در طی محور عمودی شعر تصویر شود و کل سروده ساختار تصویر یک‌پارچه‌ای داشته باشد تمثیل عمودی نامیده می‌شود. در اغلب اشعار اخوان از جمله مجموعه شعر «ارغنون» سروده‌های تمثیلی اغلب افقی است. نمونه‌ای از تمثیل افقی در ارغنون:

امید، این ناله جانسوز بس کن شب ما تیره‌بختان را سحر نیست
(اخوان، ۱۳۹۱: ۲۷)

شاعر در خطابی ایهام‌گونه به خود که تخلص امید دارد و نیز در خطاب به مفهوم امیدواری که گویی با صنعت تشخیص ناله سرداده او را به سکوت فرامی‌خواند زیرا با توجه به تمثیل مصرع دوم: برای تیره‌بختان سحر- که سحر، رمز و تمثیلی از گشایش و امید است- هیچ‌گونه فرجام خوشی وجود ندارد. در جایی دیگر:

بمیر ای خشک‌لب در تشنه‌کامی که این ابر سترون را نَمی نیست
(همان: ۲۸)

در این‌جا نیز، دو تمثیل به کار رفته است؛ در مصرع اول، خشک‌لب در مثل کسی آورده شده که در آرزو و طلب چیزی است و به واسطه‌ی نرسیدن به آن مانند تشنه‌لبی که در انتظار آب است، لبانش

خشک شده و در وضعیت استیصال قرار دارد. مصرع دوم تمثیلی را برای وضعیت این فرد ارائه کرده است. چنان که این ابر سترون، نَمی ندارد، دوران نیازمندی و خواهش تو نیز به سر نخواهد آمد.
گاهی به‌ندرت تمثیل در معنایی امیدوارانه استفاده شده است. مثلاً در بیت زیر:

این شب تیره اگر روز قیامت باشد آخرالامر به هرحال سحر خواهد شد
(همان: ۳۲)

تک‌بیت‌های تمثیلی در لابه‌لای شعرهای ارغنون پراکنده است. در بین ده سروده‌ی تمثیلی ارغنون، چهار شعر با بهره‌گیری از تمثیل افقی شکل گرفته‌اند و در واقع ما در هر بیت با یک تمثیل جداگانه مواجهیم و بیت‌ها از نظر تصویر و محتوا در ادامه و طول یکدیگر نیستند بلکه تصویرهایی موازی هستند و در عرض هم قرار دارند، نمونه‌هایی از سروده‌ی «تسلی و سلام»:

دیدی دلا که یار نیامد گرد آمد و سوار نیامد
بگداخت شمع و سوخت سراپای وآن صبح زرنگار نیامد
آراستیم خانه و خوان را وآن ضیف نامدار نیامد
دیری گذشت و چون تو دلیری در صف کارزار نیامد
(همان: ۱۰۸-۱۰۹)

در بیت اول، مصرع دوم در جهت تمثیل به کار گرفته شده است. گویی که گرد، خبر از رسیدن سوار داده، لکن از خود سوار خبری نیست، پس یار هم مثل زمانی که گرد بر آسمان بلند شده ولی سواری را در پی ندارد؛ از راه نمی‌رسد. در این مجموعه ابیات اخوان از تمثیل‌های رزمی و میدان جنگ استفاده کرده است. به‌عنوان مثال، شاعر، قوی بودن دلِ خود را با تمثیل «در صفِ کارزار» بیان می‌کند. دلِ عاشق –شاعر– چون قهرمانی در صف اول جنگ ایستاده و در مقابل این غم، دلیری می‌کند. تمثیل دیگر به ساحل نیامدن کشتی آزادگان است. این‌که آزادگان به مقصود خود نمی‌رسند، را با تمثیل نرسیدن کشتی به ساحل بیان کرده است. آشکار است که ساختار تمثیل در این سروده‌ها افقی است یعنی هر بیت تمثیل جداگانه‌ی خود را دارد. اما ساختار تمثیل عمودی نیز در برخی سروده‌های اخوان مخصوصا سروده‌های روایی وجود دارد مانند «کهن بوم و بر» با مطلع؛

ز پوچ جهان هیچ اگر دوست دارم تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم
(همان، ۱۳۷٦: ۲۳)

این قصیده دارای لحنی حماسی است و شاعر با تصویرآفرینی به شیوه‌ی تمثیل‌های عمودی به توصیف و گرامی‌داشت اسطوره‌ها، قهرمانان و فرهنگ ایران پرداخته است. در بسیاری از ابیات آن

تمثیل وجود دارد که اینک به یک مورد بسنده می‌شود. آن‌گاه که شاعر از «شهیدان جانباز و فرزانه»ی وطن می‌گوید که «فخر بشر»اند و سرانجام دوست‌داری ایشان را در تمثیل زیر به تصویر می‌کشد؛

به لطف نسیم سحر روحشان را چنان چون ز آهن جگر دوست دارم

(همان)

یا در تمثیلی دیگر از همین شعر، تمام شهرهای ایران را در تمثیلی به درختی مانند می‌سازد که میوه‌ی آن نجابت است؛

بر و بوم کُرد و بلوچ تو را چون درخـــت نجـــابت‌ثمر دوســـت دارم

(همان: ٢٤)

بدین ترتیب در اشعار اخوان تمثیلات افقی و عمودی هردو یافت می‌شود.

۳- ۲- ۲. ساختار تصویری در سروده‌های تمثیلی محمودی

ساختار تمثیلات محمودی، گاهی افقی است مانند:

سیه‌تر از شب دیجور ما نیست به جز مهر رخت خورشید ما کیست؟

(محمودی، ۱۳۸۲: ٣٤)

مصرع دوم؛ این‌که به جز مهر چهره‌ی تو خورشیدی برای ما وجود ندارد، تمثیلی برای تبیین مصراع اول است و ابیات قبل و بعد آن، که اغلب هریک دارای تمثیل افقی است به جهت پرهیز از اطاله‌ی کلام ذکر نشده است.

محمودی در شعر ذیل ابتدا به توصیف دریا نشسته و در تمامی ابیات به صورت عمودی دریا را با تمثیل‌ها و رمزهای گوناگون به تصویر کشیده است؛

دریا که مثل خاطره دور است دریا که مثل لحظه همین جاست...

این حجم بینهایت آبی تلفیقی از حقیقت و رؤیاست

این پاک این کرامت سیال آمیزه‌ای ز خشم و مدار است...

مثل علی به لحظه‌ی پیکار مثل علی به نیمه‌ی شب‌هاست

(محمودی، ۱۳۸۳، ۲۵)

آن‌گاه با تمثیلی حماسی، دریا را چونان امام علی (ع) در هنگامه‌ی جنگ، خشمگین و کارآمد خوانده و در واپسین مصراع چونان ایشان -که شباهنگام مشغول دست‌گیری از فقرا بودند- دارای سخاوت و بخشندگی می‌شمارد یعنی با بهره‌گیری از دو تمثیل دو ویژگی متفاوت دریا را آشکار می‌نماید.
در نمونه‌ای دیگر در اثری به نام «قسم»، شاعر در تمثیلی با ساختار عمودی به وصف امام علی (ع) نشسته است؛

در میان گریه می‌خندم چو ابر نوبهار با غمت پیوسته شادم یا علی دستم بگیر
سایه‌بان خستگی‌ها یا علی مهر تو بود حاصل ما از دو دنیا یا علی مهر تو بود
در شب دریای طوفانی و امواج بلا ساحل آرامش مـــــا یا علی مهر تو بود

(همان، ١١٦)

شاعر در شعری عاشقانه با مطلع:

عشق طرح ساده‌ی لبخند ماست مـــعنی لبـــخند مـــا پیوند مـــــــاست

(محمودی، ۱۳۸۰، ٤٩)

با ساختاری عمودی به بیان تمثیلی عشق می‌پردازد که برای پرهیز از اطاله‌ی کلام تنها ابیاتی از آن ذکر می‌شود؛

شرح مبسوط زیان و سود عشق چشم غمگین و دل خرسند ماست

(همان)

او زیان و سود عشق را که در مصرع نخست بیان نموده با تمثیلی در مصرع دوم، با مدد از آرایه‌ی لف و نشر مرتب، غمگین شدن چشم (زیان عشق) و خرسندی دل (سود عشق) بیان می‌کند و آن‌گاه در ادامه پس از چند بیت گوید:

دست خوبت را به دست من بده دست‌های ما پل پیوند ماست

(همان)

این بیت نیز هم‌چنان در تکمیل ساختار عمودی تمثیل است زیرا تمام ابیات در توصیف و تمثیل عشق است. اکنون شاعر، در دست گرفتن دست یار را در تشبیهی مرکب و تمثیلی به پلِ پیوند تعبیر می‌کند.
بدین‌ترتیب در اشعار محمودی ساختار افقی و عمودی تمثیل هردو به چشم می‌خورد.

۳- ۳. مقایسه‌ی وضوح در تمثیلات دو شاعر

۳- ۳- ۱. وضوح در تمثیلات اخوان

تمثیل را به جهت پوشیدگی یا وضوح آن می‌توان به دو نوع «تمثیل گویا» و «تمثیل رمزی» تقسیم کرد که تمثیلات رمزی نیز خود از نظر سطح آشکارگی یا پوشیدگی، درجات و مراتبی دارند. در شعر اخوان تمثیلات آشکارا و رمزگونه هردو وجود دارد اما بدان علت که او حداقل بخشی از زندگی‌اش در شرایط خفقان سیاسی- اجتماعی سپری شده، «مدافع رمز و عدم صراحت و ابهام شعری» است (ر. ک؛ کاخی، ۱۳۷۰: ۱۰٤-۱۰۵) و در عمل نیز می‌کوشد برای بیان اندیشه‌های خود تصاویری عینی برگزیند و بدین ترتیب اندیشه و عاطفه‌ی خویش را به مخاطب سرایت دهد. در تمثیل‌های گویای سروده‌های او -که غالبا اندک است- معمولا قرینه‌ی صارفه‌ای وجود دارد که ذهن را به سمت تمثیل بودن موضوع، رهنمون می‌گردد و در تمثیلات رمزگونه آن‌گونه که رسم رمزهاست، کشف پیچیدگی تمثیل به ذهن مخاطب واگذار شده شاعر قرینه‌ای نیز ارائه نمی‌کند. برای مثال تمثیلات رمزی می‌توان به «قصه‌ی شهر سنگستان» از مجموعه‌ی «از این اوستا» اشاره کرد. شاعر در این سروده یأس، بربادرفتگی، به بن‌بست رسیدن و شکست اجتماعی و فلسفی را در قالب روایتی زیبا که رنگ و بوی قصه‌های ایرانی را دارد، بیان کرده‌است (ر.ک؛ حسینی کازرونی و کیانی، ۱۳۹٤: ۱۷). در این شعر روایی، دو کبوتر بر شاخسار سدری کهن‌سال به خفته‌ای برمی‌خورند که به نظر ایشان راه را گم کرده است. تمام داستان مکالمه‌ی دو کبوتر بر سر آگاهی و ره‌یابی اوست و البته بیان پوچی و گم‌شدگی بشر به‌ویژه قوم ایرانی در این دنیا و در فراز و نشیب تاریخ از زبان این‌دو؛ «نمایم تا کدامین راه گیرد پیش: زین‌سو، سوی خفتن‌گاه مهر و ماه / راهی نیست بیابان‌های بی‌فریاد و کهساران خار و خشک و بی‌رحم است / وزآن‌سو، سوی رستن‌گاه ماه و مهر هم / کس را پناهی نیست» (اخوان:۱۳۷۹، ۱۵) و سرانجام آن شخص که مکالمات آن دو را شنیده برمی‌خیزد و از دل‌تنگی‌ها و گم‌بودگی‌های خویش سخن می‌راند. تمثیلات رمزی بسیاری در فضای اسطوره‌ای این شعر روایی وجود دارد ازجمله دو کبوتر که نشان از معنویت‌اند و گویی بلد راه و چونان فیلسوفانی که به یاس فلسفی رسیده‌اند و البته از اسطوره‌ها و افسانه‌های ملی و قومی باخبرند، از بی‌فرجامی رنج‌های دنیا و دره‌ها و کوه‌ها و مصائب سخن می‌رانند که هریک رمزی جداگانه است. درخت سدر که در عرفان، درختی بهشتی، رمزگونه و اسطوره‌ای است گویی در فضایی فرازمینی رمزی از عالم معناست. فرد گم‌گشته و خفته تمثیلی رمزگونه از ناآگاهی است زیرا خفتگی معنای عدم آگاهی و هوشیاری از سرگذشت نیاکان است. او رمزی از قوم ایرانی است که در تنگناهای پیچاپیچ تاریخ پرفاجعه‌ی این سرزمین دچار گم‌گشتگی شده و البته داستان به‌گونه‌ای نیک‌فرجام نیز خاتمه نمی‌یابد و آن‌گونه که رسم جهان‌بینی مغموم و اندوه‌بارِ اخوان است او هم‌چنان آواره و گم‌بوده باقی می‌ماند. هم‌چنین شاعر در شعر«قاصدک» تمثیلات رمزی بسیاری به تصویر کشیده، اورا خطاب می‌کند که؛ «گِرد بام و در من/

بی‌ثمر می‌گردی» (همان، ۱۳۸۷: ۷۸). قاصدک، که تمثیل رمزگونه‌ای از خوش‌خبری است در شعر اخوان که خود را فردی «در وطن خویش غریب» (همان) می‌شمارد، به جای خوش‌خبری «قاصد تجربه‌های همه تلخ» (همان: ۷۹) است و م. امید، با جهان‌بینی انکارِ امیدها در مواجهه با قاصدک، با دل خود به نجوا نشسته «که دروغی تو، دروغ / که فریبی تو، فریب» (همان).

اخوان در شـعر «سـر کوه بلند» تمثیلاتی رمزی می‌آفریند که به‌نسبت از پیچیدگی کم‌تری برخوردارند. مانند؛ «بهارن بود و دنیا سبز و خرم / در آن لحظه که بوسیدم لبش را نسیم و لاله رقصیدند با هم» (همان، ۱۳۷۸: ۷۱) که رقصیدن نسیم و لاله تمثیلی است از نیکو شدن اوضاع.

او که گویی به جهت اختقان جامعه‌ی آن روز، زبان رمز را برگزیده، به‌ندرت در اشعار خود از تمثیلات تقریبا واضح سود می‌جوید تمثیلاتی چون؛

ما چون دو دریچه، رو به روی هم آگاه ز هر بگومگوی هم
هر روز سلام و پرسش و خنده هر روز قرار روز آینده
(اخوان، ۱۳۸۷: ٦٩)

دریچه تمثیل از منفذی هرچند اندک برای ارتباط و تبادل احساس و اندیشه است اما شاعر دل خود را «شکسته و خسته» (همان) می‌داند «زیرا یکی از دریچه‌ها بسته ست» (همان) که تمثیلی از قطع رابطه از سوی یار است و شاعر سرانجام، سفر را موجب این بدفرجامی می‌شمارد؛ «نفرین به سفر، که هر چه کرد او کرد» (همان). عمده تمثیل‌های ناب و رمزی اخوان در سه دفتر «زمستان»، «آخر شاهنامه» و «از این اوستا» حضور دارد. این سه دفتر بیش‌تر در دهه‌های ٤٠-۳۰ که اوج نابسامانی اوضاع اجتماعی – سیاسی جامعه بود به بار نشست. حال این که شاعر بعد از مجموعه‌ی سترگ «از این اوستا» مدت‌ها زیست و این دوران نیز می‌توانست ادامه‌ی پختگی شعری او باشد. اخوان، «شعر را حاصل لحظات بی‌تابی انسان می‌داند، در هنگامی‌که در پرتو شعور نبوّت قرارگرفته است» (کاخی،۱۳۷۰: ۲۰٦). با استناد به کلام م. امید از آن‌جا که او نوعی رسالت پیامبرگونگی برای شاعر قائل است طبیعی است که آشکارگی زبان تمثیلی او اندک باشد و بیش‌تر از رمز سود جوید زیرا کلام عالم معنا، کتب آسمانی و عارفانه‌ها نیز با نوعی رمزگونگی و عدم صراحت همراه است.

۳- ۳- ۲. وضوح در تمثیلات محمودی

اگر به لحاظ وضوح، تمثیل به دو نوع «تمثیل گویا» و «تمثیل رمزی» تقسیم شود مسلما اغلب تمثیلات محمودی در دسته‌ی گویا و صریح قابل تقسیم‌بندی است مانند شعر«حادثه»؛

ما حادثه‌ای بی‌ثمر و فاجعه‌باریم ابریم که باید همه‌ی عمر بباریم

آئینه ولی یکسره خاکستری و محو یک واقعه‌ی گمشده در پشت غباریم
بسیار عزیزند، مگر خاطره‌ها را در گوشه‌ی دفترچه‌ی خود جا بگذاریم

(محمودی، ۱۳۸۳: ۷۲)

شاعر در تمثیلی گسترده زندگی انسان عصر حاضر را چون حادثه می‌داند او در مصرع دوم برای تبیین مطلب از تمثیلی صریح و گویا سود می‌جوید و آدمی را به ابری که همیشه خواهد بارید (وجه شبه اشک بسیار) تشبیه می‌کند و در بیت بعد آدمی را چونان آیینه‌ای غبار گرفته و محو می‌داند که قادر نیست حقایق خویش را ببیند و زندگی را به‌درستی دریابد و در مصرع دوم با تمثیلی گویا انسان سرگشته‌ی عصر حاضر را چونان واقعه‌ای موهوم در پشت غبار آیینه‌های حوادث می‌شمارد.

مثال دیگر از تمثیلات واضح محمودی؛

شب به سحر رسانده‌ام دیده به ره نشانده‌ام چشم به راه مانده‌ام جمعه‌ی عهدبسته را

(همان، ۱۳۸۰: ٦٤)

او در شعر بلند و آیینی فوق، با تمثیلاتی گویا خود را در انتظار ظهور امام عصر (عج) به تصویر کشیده و سرانجام خود را در تنگنای انتظار، چونان آیینه‌ای شکسته می‌خواند: «آه شکسته‌تر مخواه آینه‌ی شکسته را» (همان) گاهی اشارات رمزگونه نیز در تمثیلات محمودی یافت می‌شود مانند: «در هوش سنگ‌ها / چیزی به جا نماند/ مگر ردّ آوازهای من» (همان، ۱۳۸۹: ۸۷). سنگ با وجودی که تمثیلی رمزگونه از جمود و خشکی و بی‌روحی است اما، سروده‌های شاعر به‌حدی تاثیرگذار است که در جان و هوش سنگ‌ها تنهای صدای این اشعار ماندگار خواهد بود.

٤. نتیجه‌گیری

با توجه به برآیند مقاله، موارد شباهت و مفارقتِ کاربرد تمثیل در شعر اخوان و محمودی عبارت است از؛ از نظر فضا و محتوای تمثیلات، اغلب سروده‌های اخوان با فضایی بسیار محزون در جهت روشن‌گری سیاسی- اجتماعی و البته با دیدی منفی‌گرایانه بیانگر ناامیدی درباره‌ی بهبود اوضاع است. سروده‌های تمثیلی اخوان به خاطر تبحر کم‌نظیر او نسبت به عناصر فرهنگ ایرانی و اسطوره‌های ملی و خلق تمثیلات روایی توصیفی اغلب تلفیقی هنرمندانه بین ادب حماسی و ادب غنایی است. فضا و محتوای تمثیلات محمودی، گرچه گاه به‌ندرت به سوی اندوهی شاعرانه پیش می‌رود اما به هیچ روی حزن عمیق شعر اخوان را ندارد. درون‌مایه‌ی تمثیلات او اغلب مفاهیم آیینی و معنویت، انقلاب

اسلامی، توصیف طبیعت، عشق و مسائل سیاسی- اجتماعی است. محمودی در اشعار انقلاب اسلامی و دفاع مقدس، عناصر ادب حماسی هم‌چون صلابت، افتخار و شکوه را وارد دنیای غنایی نموده و از این جهت گویی ادامه‌دهنده‌ی راه شاعرانی چون اخوان است. بنابراین تلفیق ادب حماسی و غنایی در شعر هردو شاعر وجود دارد اما در تمثیلات محمودی مفاهیم انقلاب اسلامی، جای مفاهیم ایران‌گرایانه‌ی اخوان را گرفته است. در مقایسه‌ی ساختار تصویری در تمثیلات دو شاعر-با توجه به تمثیل افقی که در یک مصراع یا یک بیت یعنی در بخشی از یک سروده، ارائه می‌شود و تمثیل در محور عمودی که تمامی ساختار سروده را در بر می‌گیرد و با یک‌پارچگی تصویری همراه است- ساختار تصویری تمثیل در سروده‌های نخستینِ اخوان حداکثر در یک بیت ارائه می‌شود یعنی تمثیل در محور افقی قرار دارد و گویی بعدها یک‌پارچگی ساختار تصویری را از نیما می‌آموزد و تمثیلات او به‌ویژه در اشعار روایی به سوی محورعمودی گسترش می‌یابد. بدین ترتیب در اشعار اخوان تمثیلات افقی و عمودی هردو یافت می‌شود. در سروده‌های محمودی نیز ساختار افقی و عمودی تمثیل هردو به چشم می‌خورد و از این نظر هر دو شاعر در این ویژگی دارای شباهت‌اند.

مقایسه‌ی چگونگی وضوح در تمثیلات دو شاعر؛ از این دیدگاه تمثیل به دو نوع «تمثیل گویا» و «تمثیل رمزی» قابل دسته‌بندی است. به نظر می‌رسد تمثیلات رمزی، عمیق و پیچیده‌ی اخوان به‌ویژه در سروده‌های روایت‌گونه‌ی او بسیار پررنگ‌تر است. او خود برای شاعران نوعی رسالت پیامبرگونه قائل است و این معنویت‌بخشی به شاعری موجب می‌شود شعر او مانند عارفانه‌ها و به تبعیت از کتب آسمانی دارای نوعی پوشیدگی و رمزگونگی باشد که ذهن خواننده را به تکاپو واداشته در ضمن فقط خواص را به خود راه می‌دهد یعنی تنها کسانی که قابلیت درک رسالت پیامبرگونه‌ی شاعر را دارا بوده‌اند. از سوی دیگر، غالب تمثیلات محمودی از نوع صریح و گویا و در مقایسه با تمثیلات اخوان، بسیار ساده‌تر و ملموس‌تر است هرچند او نیز گاه به‌ندرت اشاراتی رمزگونه اما نه‌چندان دیریاب دارد.

منابع و مآخذ

قرآن کریم، ترجمه‌ی مهدی الهی قمشه‌ای.

آقاحسینی، حسین، (١٣٩٤). نگاهی تحلیلی به علم بیان، چ اول، تهران: سمت.

اخوان ثالث، مهدی، (١٣٨٧). آخر شاهنامه، چ بیستم، تهران: زمستان.

---------- (١٣٩١). ارغنون، چ هجدهم، تهران: زمستان.

---------- (١٣٧٦). تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم، چ پنجم، تهران: مروارید.

---------- (١٣٨٦). زمستان، چ بیست و چهارم، تهران: زمستان.

پاکدل، مسعود؛ سعیدی‌مهر، حاتم، (۱٤۰۰). «بررسی و تحلیل دوبیتی‌های انقلاب اسلامی و دفاع مقدس در شعر علیرضا قزوه، سهیل محمودی و اکبر بهداروند»، دوفصلنامه ادبیات دفاع مقدس، دانشگاه شاهد، دوره ۵، شماره‌ی ۱. بهار و تابستان، ۱٦۷– ۱۸۵.

حسینی کازرونی، سیّداحمد؛ کیانی، یعقوب، (۱۳۹٤). «بررسی پنج سروده‌ی تمثیلی و روایی مهدی اخوان ثالث در مجموعه‌ی از این اوستا»، فصل‌نامه تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی، شماره‌ی ۲٤، دوره‌ی ۷ تابستان. ۱۳–۲۸.

خطیبی، احمد، (۱۳۹٦). درآمدی بر تمثیل در ادبیات، چ اول، تهران: زوار.

درفشه، لعیا، (۱۳۸۰). «هنر بزرگ ادبیات دینی فرمگرایی براساس قرآن است»، مصاحبه با سهیل محمودی، دوهفته‌نامه گلستان قرآن. شماره‌ی ۱۰۸ بهمن. ۲۸– ۲۹.

دستغیب، عبدالعلی، (۱۳۷۳). نگاهی به مهدی اخوان ثالث، چ دوم، تهران، مروارید.

سعدی شیرازی، مصلح‌بن عبدالله، (۱۳۸۳). متن کامل دیوان سعدی. به کوشش: مظاهر مصفّا. چ اول، تهران: روزنه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۹۱). موسیقی شعر، چ هفتم، تهران: آگاه.

عالی‌وند، مهران، (۱۳۹٦). «بررسی تمثیل‌های حماسی و اسطوره‌ای در سروده‌های نیمایی مهدی اخوان ثالث، (م. امید)»، فصل‌نامه تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی، شماره‌ی ۳۳. ٦۹–۸۵.

علی‌اکبرزاده زهتاب، مرجان؛ مهری مالفجانی، طاهره، (۱٤۰۲). «مقایسه‌ی تطبیقی کارکرد تمثیل حیوانات در کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه و سندبادنامه»، فصل‌نامه تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی، شماره‌ی ۵۸، دوره‌ی ۱۵ زمستان. ۷۱–۹۱.

فولادی سپهر، راضیه، (۱۳۹۷). «بررسی درون‌مایه‌ی شعرهای کوتاه سهیل محمودی با تکیه بر هایکو و سنریو در سه دفتر: رؤیای درخت، ریشه‌داراست؛ بهار، ادامه‌ی پیراهن توست؛ حالا، هردو تنهاییم»، فصل‌نامه‌ی مطالعات ایرانی، دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال هفدهم، شماره‌ی ۳۳، بهارو تابستان. ۲۳۳–۲۵۰.

قبادی، علیرضا؛ پوررجبی، میلاد، (۱۳۹۹). «تعهد اجتماعی شاعران معاصر با رویکرد اصالح جامعه (مطالعه مورد پژوهانه: اشعار اجتماعی مهدی اخوان ثالث)»، فصل‌نامه ادبیات فارسی، دوره۱٦، شماره‌ی ۲٤ زمستان. ۲۰–۳٤.

کاخی، مرتضی، (۱۳۷۰). باغ بی‌برگی (یادنامه‌ی اخوان ثالث)، چ اول، تهران: آگاه.

کزازی، جلال‌الدین (۱۳۹۱). زیباشناسی سخن پارسی: معانی (ج ۲)، چ نهم، تهران: مرکز.

محمودی، سهیل، (۱۳۸۸). بهار ادامه‌ی پیراهن توست. دفتردوم، چ اول. تهران: ثالث.

---------- (۱۳۸۹). حالا هردو تنهاییم. دفتر سوم. چ اول.تهران: ثالث.

---------- (۱۳۸۳). خانه هنوز سیاه است، چ دوم، تهران: نوین.

---------- (۱۳۸۲). دریا در غدیر، چ اول، تهران: نگاه.

---------- (۱۳۸۰). عشق ناتمام: مجموعه غزل، چ اول، تهران: سیمرغ.

مطوری، نازنین و پاکدل، مسعود، (۱۳۹۸)، «نگاهی به تمثیل در شعر نیما، اخوان و سهراب»، فصل‌نامه تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی، شماره‌ی ٤۰. ۸ – ۲۸.

میدانی، احمدبن محمد، (۱۳۹٤). مجمع الامثال: همراه با معادل فارسی، ترجمه مصطفی تراویده، چ اول، تبریز: عصر زندگی.

نجاریان، محمدرضا، (۱۳۹۲). شرح دشواری‌های مقامات حریری، چ اول، یزد: دانشگاه یزد.

الهاشمی، احمد، (۱۹۲۳). جواهرالادب، المجلد ۱، الطبعة الثالثة، القاهرة: المقتطف و المقطم.

References

Quran Karim, translated by Mahdi Elahi Ghomshei. (In Persian)

Agha Hosseini, Hossein. (2015). *A Critical View on the Science of Rhetoric*, 1st edition, Tehran: SAMT. (In Persian)

Akhavan Sales, Mehdi. (2012). *Arghanoon,* 18th edition, Tehran: Zemestan. (In Persian)
---------- (1997). *I Love You, O Ancient Land,* 5th edition, Tehran: Morvarid. (In Persian)
---------- (2008). *The Last Book of Kings,* 20th edition, Tehran: Zemestan. (In Persian)
---------- (2007). *Zemestan,* 24th edition, Tehran: Zemestan. (In Persian)
Ali Akbarzadeh Zehtab, Marjan; Mehri Malfajani, Tahereh. (2023). "A Comparative Study of the Function of Animal Allegories in *Kalila wa Dimna, Marzbannameh,* and *Sindbadnameh*," *Journal of Allegorical Studies in Persian Language and Literature,* No. 58, Vol. 15, Winter. pp. 71-91. (In Persian)
Al-Hashimi, Ahmad. (1923). *Jawahir al-Adab,* Vol. 1, 3rd edition, Cairo: Al-Moqattam and Al-Moqtataf. (In Persian)
Alivand, Mehran. (2017). "An Examination of Epic and Mythical Allegories in Mehdi Akhavan Sales' Nimaic Poetry," *Journal of Allegorical Studies in Persian Language and Literature,* No. 33, pp. 69-85. (In Persian)
Darafsheh, Laya. (2001). "The Great Art of Religious Literature is Formalism Based on the Quran," Interview with Soheil Mahmoudi, *Biweekly Golestan-e-Quran,* No. 108, Bahman. pp. 28-29. (In Persian)
Dastgheib, Abdolali. (1994). *A Look at Mehdi Akhavan Sales,* 2nd edition, Tehran: Morvarid. (In Persian)
Fouladi Sepehr, Razieh. (2018). "An Analysis of the Themes in Soheil Mahmoudi's Short Poems with a Focus on Haiku and Senryu in Three Collections: *The Dream of the Tree, Rooted; Spring, the Continuation of Your Shirt; Now, We Are Both Alone,*" *Journal of Iranian Studies,* Shahid Bahonar University of Kerman, Vol. 17, No. 33, Spring and Summer. pp. 233-250. (In Persian)
Ghobadi, Alireza; Pourrajabi, Milad. (2020). "The Social Commitment of Contemporary Poets with a Reformist Approach (A Case Study: Social Poems of Mehdi Akhavan Sales)," *Journal of Persian Literature,* Vol. 16, No. 24, Winter. pp. 20-34. (In Persian)
Hosseini Kazerooni, Seyed Ahmad; Kiani, Yaghoub. (2015). "An Analysis of Five Allegorical and Narrative Poems by Mehdi Akhavan Sales in the Collection *Az In Osta,*" *Journal of Allegorical Studies in Persian Language and Literature,* No. 24, Vol. 7, Summer. pp. 13-28. (In Persian)
Kakhi, Morteza. (1991). *The Garden Without Leaves (A Memorial for Akhavan Sales),* 1st edition, Tehran: Agah. (In Persian)
Kazazi, Jalal-aldin. (2012). *The Aesthetics of Persian Speech: Rhetoric (Vol. 2),* 9th edition, Tehran: Markaz. (In Persian)
Khatibi, Ahmad. (2017). *An Introduction to Allegory in Literature,* 1st edition, Tehran: Zavar.
Mahmoudi, Soheil. (2001). *Incomplete Love: A Collection of Ghazals,* 1st edition, Tehran: Simorgh. (In Persian)
---------- (2010). *Now, We Are Both Alone,* 3rd volume, 1st edition, Tehran: Sales. (In Persian)
---------- (2009). *Spring is the Continuation of Your Shirt,* 2nd volume, 1st edition, Tehran: Sales. (In Persian)
---------- (2004). *The House is Still Black,* 2nd edition, Tehran: Novin. (In Persian)
---------- (2003). *The Sea in Ghadir,* 1st edition, Tehran: Negah. (In Persian)
Meydani, Ahmad ibn Mohammad. (2015). *Majma al-Amthal: With Persian Equivalents,* translated by Mostafa Taravideh, 1st edition, Tabriz: Asr-e Zendegi. (In Persian)
Matori, Nazanin; Pakdel, Masoud. (2020). "A Look at Allegory in the Poetry of Nima, Akhavan, and Sohrab," *Journal of Allegorical Studies in Persian Language and Literature,* No. 40, pp. 8-28. (In Persian)
Najarian, Mohammad Reza. (2013). *A Commentary on the Difficulties of Maqamat Hariri,* 1st edition, Yazd: Yazd University. (In Persian)
Pakdel, Masoud; Saeedi-Mehr, Hatam. (2021). "An Analysis of Islamic Revolution and Sacred Defense Quatrains in the Poetry of Alireza Ghazveh, Soheil Mahmoudi, and Akbar Behdarvand," *Biannual Journal of Sacred Defense Literature,* Shahed University, Vol. 5, No. 1. Spring and Summer, pp. 167-185. (In Persian)
Saadi Shirazi, Mosleh-ibn Abdullah. (2004). *The Complete Collection of Saadi's Works,* edited by: Mazaher Mosaffa, 1st edition, Tehran: Roozaneh. (In Persian)
Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza. (2012). *The Music of Poetry,* 7th edition, Tehran: Agah. (In Persian)

Journal of Research Allegory in Persian Language and Literature
I. A. U. Bushehr Branch
pISSN 2717-431X eISSN 2717-4301

Original Paper

The allegorical position of the wolf in a small analysis of contemporary Persian poetry (Akhwan, Moshiri, Farrokhzad and Nima)

Fazel Abbaszadeh*[1], Fariba Imanzadeh[2]

Abstract

Contemporary Persian poetry, as an artistic domain, delves deeper into symbols and complex allegories. The allegory of the "wolf," symbolizing power, violence, and the connection between humans and nature, is presented in various forms across different poems. Analyzing this allegory can provide new insights into the social and cultural concerns of poets. The aim of this article is to analyze the allegory of the "wolf" in the works of selected contemporary Persian poets. By focusing on the various semantic and cultural dimensions of this allegory, the study seeks to investigate Its role in reflecting social and psychological issues in today's poetry. The necessity of this research arises from the recent social and cultural transformations in Iran and their impact on literature; studying prevalent allegories in contemporary poetry will help achieve a better understanding of the hidden discourses and social consciousness of poets. Consequently, this research can pave the way for further studies In the field of allegory In Persian literature. The methodology of this research is analytical-descriptive. By selecting works from contemporary poets such as Akhavan Sales, Fereydoun Moshiri, Forough Farrokhzad, and Nima Yoshij, the allegory of the "wolf" is explored from various semantic angles. Textual analysis, as the primary method of this research, allows for a deeper understanding of the relationship between this allegory and its social, cultural, and psychological contexts. This article aims to offer novel and credible perspectives on the understanding of contemporary Persian poetry, considering various interpretations of the "wolf" allegory.

Key words: Allegory, Wolf, Persian contemporary poetry, Akhwan, Moshiri, Farrokhzad and Nima Yoshij

1- Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Parsabad Moghan Branch, Parsabad Moghan- Iran. fazil.abbaszade@gmail.com
2- Master of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Parsabad Moghan Branch, Parsabad Moghan- Iran. frybaaymanzadh4@gmail.com

Please cite this article as (APA): Abbaszadeh, Fazel, Imanzadeh, Fariba. (2024). The allegorica position of the wolf in a small analysis of contemporary Persian poetry (Akhwan, Moshiri, Farrokhzac and Nima). *Journal of Pedagogic and Lyric in Persian Language and Literature*, *16*(62), 24-47.

Creative Commons: CC BY-SA 4.0

Publisher: Islamic Azad University Bushehr Branch / No. 62/ Winter 2025
Receive Date: 28-08-2024 **Accept Date:** 15-01-2025 **First Publish Date:** 15-01-2025

تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی
۲۷۱۷-۴۳۱X شاپا چاپی
۲۷۱۷-۴۳۰۱ شاپا الکترونیکی

مقاله پژوهشی

تحلیل جایگاه تمثیلی گرگ در مقیاس کوچکی از شعر معاصر فارسی (اخوان، مشیری، فرخ زاد و نیما)

فاضل عباس زاده*[۱]، فریبا ایمانزاده[۲]

چکیده

شعر معاصر فارسی به عنوان یک عرصه هنری، به بررسی عمیق‌تر سمبل‌ها و تمثیل‌های پیچیده پرداخته است. تمثیل «گرگ» به عنوان نمادی از قدرت، خشونت و ارتباط انسان با طبیعت، در اشعار مختلف به شکل‌های گوناگون معرفی شده و بررسی آن می‌تواند بینش‌های جدیدی درباره‌ی دغدغه‌های اجتماعی و فرهنگی شاعران ایجاد کند، هدف ازنگارش این مقاله تحلیل تمثیلی «گرگ» در آثار منتخب شاعران معاصر فارسی است. با تمرکز بر ابعاد مختلف معنایی و فرهنگی این تمثیل، به دنبال بررسی نقش آن در بازتاب مسائل اجتماعی و روان‌شناختی در شعر امروزاست. ضرورت نگارش تحقیق حاضر با توجه به تحولات اجتماعی و فرهنگی اخیر در ایران و تأثیر آن بر ادبیات، مطالعه‌ی تمثیل‌های رایج در شعر معاصر، کمک می‌کند تا درک بهتری از گفتمان‌های پنهان و آگاهی اجتماعی شاعران به دست بیاید، بنابراین پژوهش حاضر می‌تواند زمینه‌ساز مطالعات بیشتر در حوزه‌ی تمثیل در ادبیات فارسی باشد، روش این تحقیق به شیوه‌ی تحلیلی-توصیفی انجام شده است. با انتخاب نمونه‌هایی از اشعار شاعران معاصر مانند؛ اخوان ثالث، فریدون مشیری، فروغ فرخزاد و نیما یوشیج، تمثیل «گرگ» از زوایای مختلف معنایی بررسی شده است. تحلیل متن، به عنوان روش اصلی تحقیق، این امکان را می‌دهد که ارتباط این تمثیل با زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی و روان‌شناختی بهتر درک شود. این مقاله با در نظر گرفتن تفاسیر مختلف از تمثیل «گرگ» سعی در ارائه‌ی چشم‌اندازهای نوین و معتبر در فهم شعر معاصر فارسی دارد.

واژگان کلیدی: تمثیل، گرگ، شعر معاصر فارسی، اخوان، مشیری، فرخزاد و نیما یوشیج.

۱-استادیار گروه زبان وادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد پارس آباد مغان، پارس آباد مغان- ایران.
fazil.abbaszade@gmail.com
۲-کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد پارس آباد مغان، پارس آباد مغان- ایران.
frybaaymanzadh4@gmail.com

لطفاً به این مقاله استناد کنید: عباس زاده، فاضل، ایمانزاده، فریبا. (۱۴۰۳). تحلیل جایگاه تمثیلی گرگ در مقیاس کوچکی از شعر معاصر فارسی (اخوان، مشیری، فرخ زاد و نیما). *تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی*. (۶۲)۱۶، ۴۷-۲۴.

حق‌مؤلف© نویسندگان.

ناشر: دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر / شماره شصت و دوم/ زمستان ۱۴۰۳ / از صفحه ۴۷-۲۴.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۶/۰۷ **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۳/۱۰/۲۶ **تاریخ انتشار بر روی اینترنت:** ۱۴۰۳/۱۰/۲۶

مقدّمه

شعر معاصر فارسی به عنوان یکی از غنی‌ترین عرصه‌های ادبی، نمایانگر تحولات عمیق اجتماعی و فرهنگی در ایران است. شاعران این دوره، با استفاده از تصاویر و تمثیل‌های مختلف، دنیای درونی و بیرونی خود را به تصویر کشیده و به بیان احساسات و دغدغه‌های خویش پرداخته‌اند. تمثیل‌ها در ادبیات معاصر فارسی به عنوان ابزارهای قدرتمند برای بیان پیچیدگی‌های انسانی و اجتماعی شناخته شده است. در میان این تمثیل ها، «گرگ» به عنوان یک نماد پرچالش و چندوجهی، در اشعار شاعران معاصر فارسی‌زبان نظیر؛ مهدی اخوان ثالث، فروغ فرخزاد، فریدون مشیری و نیما یوشیج، نقش ویژه‌ای ایفا می‌کند. این تمثیل با بار معنایی و احساسی خاص خود، به شاعران اجازه می‌دهد تا مضامین عمیق و متنوعی را در قالبی رمزی و تمثیلی به تصویر بکشند. گرگ به عنوان تمثیل می‌تواند تمثیلی از کشمکش‌های انسانی، زیبایی و استقامت در برابرموانع باشد و به تحلیل و تفسیر عمیق‌تری از اندیشه‌های این شاعران کمک کند، تحلیل جایگاه تمثیلی گرگ در شعر این شاعران نه تنها به درک عمیق‌تری از مضامین و پیام‌های ادبی آنها منجر می‌شود، بلکه روابط میان این تمثیل و شرایط اجتماعی، فرهنگی و تاریخی زمان را نیز بررسی می‌کند. به عنوان مثال، می‌توان مشاهده کرد که چگونه گرگ در شعر نیما به عنوان تمثیلی از نوآوری و تغییر در ادبیات معاصر نمود پیدا می‌کند. در حالی که در آثار اخوان به عواطف و چالش‌های انسانی مرتبط است و مشیری آن را به عنوان تمثیلی از زیبایی و حس درونی معرفی می‌کند. این مقاله به تحلیل جایگاه تمثیلی گرگ در اشعار این چهار شاعر معاصر پرداخته و تلاش می‌کند تا نحوه استفاده و تغییرات معنایی این نماد را در آثار آنان مورد بررسی قرار دهد. با تحلیل دقیق‌تر، می توان به درک عمیق‌تری از چگونگی بهره‌گیری از گرگ به عنوان نمادی چندوجهی در ادبیات معاصر فارسی رسید و تأثیرات آن بر خوانندگان و تحلیل‌های اجتماعی، روان‌شناختی و فرهنگی را مورد بررسی قرار داد. این مقاله به تحلیل و بررسی جایگاه تمثیل در آثار این شاعران پرداخته با بررسی نمونه‌هایی از اشعارشان، نشان داده است؛ چگونه تمثیل به عنوان یک ابزار بیانی نه تنها به غنای شعر آن‌ها می‌افزاید بلکه به تفسیر و فهم عمیق‌تر مضامین اجتماعی و انسانی نیز کمک می‌کند. این تحلیل می‌تواند به درک بهتر از تعاملات انسانی و تجارب اجتماعی منجر شود و نشان دهد که چگونه شاعران معاصر با استفاده از تمثیل، به تجلی احساسات و ایده‌ها پرداختند، با نگاهی به یادگارهای این شاعران، به بررسی مفاهیم تمثیلی در شعر آن‌ها، فرصتی برای درک عمیق‌تر از جغرافیای ذهن و احساسات انسانی فراهم آورد و به تبیین جایگاه ادبیات معاصر فارسی کمک کند.

بیان مسئله

شعر معاصر فارسی طی نیمه دوم قرن بیستم تحولات بسیاری را تجربه کرده و شعرای بزرگی در این دوره ظهور کرده‌اند که هر یک با نگاهی منحصر به فرد به مسائل انسانی، اجتماعی و فرهنگی پرداخته‌اند. یکی از ابعاد مهم و پرکاربرد در شعر معاصر، استفاده از تمثیلات حیوانی است که به دلایل مختلفی نظیر بیان غیرمستقیم مفاهیم پیچیده، ایجاد تصویرهای ملموس و برانگیختن احساسات عمیق در خواننده به کار می‌روند. گرگ در شعر معاصر یکی از این تمثیلات است که به دلیل ویژگی‌های خاص خود چون خشونت، خودکفایی، طبیعت وحشی، تنهایی و حتی خیانت، مورد استفاده شاعران قرار گرفته است. گرگ به عنوان تمثیلی که می‌تواند معانی متعددی را حمل کند، در اشعار اخوان ثالث، فریدون مشیری، فروغ فرخزاد و نیما یوشیج به وفور دیده می‌شود، اما هر کدام از این شاعران بر اساس نگرش و دغدغه‌های خود، این تمثیل را به شیوه‌های متفاوتی به کار برده‌اند. اخوان ثالث با زبانی تاریک و ناامیدانه، گرگ را تمثیلی از خشونت زمانه و بی‌عدالتی اجتماعی می‌داند. در مقابل، مشیری با نگاهی لطیف‌تر، گرگ را نمایانگر تنهایی و مبارزه فردی می‌بیند. فروغ فرخزاد به نقد روابط انسانی می‌پردازد و گرگ در اشعارش تمثیل پیچیدگی و تلخی‌های روابط انسانی است. نیما یوشیج به گرگ با نگاهی فلسفی و انتزاعی‌تر می‌پردازد، جایی که گرگ تمثیلی از طبیعت وحشی و غرایز اولیه انسان است. این تفاوت‌های تفسیری و کاربردی از تمثیل گرگ در اشعار این چهار شاعر برجسته معاصر، ضرورت مطالعات دقیق‌تر و تحلیلی عمیق‌تر را به وجود می‌آورد. بررسی این تفاوت‌ها می‌تواند علاوه بر روشن ساختن دنیای تمثیلی هر کدام از این شاعران، به درک بهتر دیدگاه‌ها و مضامین عمده‌ای که آنان در پی بیان آن بوده‌اند، نیز کمک کند. این تحلیل نهایتاً می‌تواند به ما بینشی جدید و کامل‌تر از جایگاه تمثیل‌های حیوانی در شعر معاصر و نحوه استفاده از آن‌ها برای انتقال مفاهیم پیچیده انسانی و اجتماعی ارائه دهد.

سوالات تحقیق

تحلیل جایگاه تمثیلی گرگ در شعر معاصر فارسی سوالاتی را در ذهن پژوهشگران به وجود می آورد؛ که شامل پرسش اصلی و فرعی است و در زیر به همان سوالات اشاره می شود.

پرسش اصلی پژوهش:

۱. چگونه گرگ به عنوان یک تمثیل در اشعار معاصر فارسی، به ویژه آثار اخوان ثالث، فریدون مشیری، فروغ فرخزاد و نیما یوشیج، مورد استفاده قرار گرفته و این تمثیل گرایی چه تأثیری در بیان موضوعات اجتماعی، فردی و روانشناختی شعرهای این شاعران دارد؟

پرسش‌های فرعی پژوهش

۱. چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی در کاربرد تمثیل گرگ در اشعار اخوان ثالث، فریدون مشیری، فروغ فرخزاد و نیما یوشیج وجود دارد و هر کدام از این شاعران به چه شیوه‌هایی از این نماد استفاده کرده‌اند؟

۲. تمثیل گرگ در اشعار این شاعران چگونه به مسائل اجتماعی و سیاسی زمانه‌ی آن‌ها اشاره دارد و چه پیام‌هایی را در این زمینه منتقل می‌کند؟

۳. چگونه تمثیل گرگ در اشعار این شاعران بیانگر مفاهیم روانشناختی و ویژگی‌های شخصیتی آنان است و این مفاهیم چه نقش‌هایی در تحلیل و فهم عمق اشعار ایفا می‌کنند؟

فرضیه‌های پژوهش

۱. فرضیه مربوط به شباهت‌ها و تفاوت‌ها در کاربرد تمثیلی ازگرگ، درتحلیل اشعار اخوان ثالث، فریدون مشیری، فروغ فرخزاد و نیما یوشیج نشان می‌دهد که هر کدام از این شاعران از گرگ به شیوه‌های منحصر به فردی استفاده کرده‌اند.

۲. درفرضیه مربوط به استفاده از تمثیل گرگ در مسائل اجتماعی و سیاسی احتمالاً گرگ در اشعار این شاعران به مسائل مختلف اجتماعی و سیاسی زمانهٔ آن‌ها اشاره دارد.

۳. فرضیه سوم هم مربوط به مفاهیم روانشناختی و شخصیتی تمثیل گرگ در اشعار شاعران مذکور بیانگر مفاهیم عمیق روانشناختی و ویژگی‌های شخصیتی آنان است.

اهداف تحقیق

هدف این تحقیق، ارائه یک تحلیل جامع از تمثیل گرگ و بررسی کاربردها و معانی آن در شعر معاصر فارسی است. پژوهشگران با تمرکز بر آثار نیما، اخوان، مشیری و فرخزاد، ابعاد مختلف این تمثیل را بررسی کرده و به روشنگری روابط آن با زبان، فرم و محتوای شعر معاصر پرداخته اند.

ضرورت و اهمیت تحقیق

ضرورت و اهمیت تحقیق حاضر باعث فهم دقیق‌تر از نحوه استفاده و تفسیر تمثیل گرگ می‌تواند به درک بهتر از شرایط اجتماعی و فرهنگی دوران معاصر ایران منجر شود. این پژوهش می‌تواند علاوه بر غنای ادبی، به تحلیل وضعیت جامعه و انتقال دیدگاه‌های اجتماعی و فردی شاعران کمک کند. ضرورت این مطالعه در روشن کردن ابعاد کمتر شناخته‌شده این تمثیل و برجسته‌سازی نقش آن در گفتمان ادبی ایران نهفته است، به طوری که می‌تواند به همچنین پژوهش‌های آتی در حوزه شعر معاصر و تحلیل تمثیل‌ها کمک کند.

پیشینه پژوهش

پیرامون تمثیل در اشعار شاعران معاصر پژوهش های صورت گرفته است؛ ولی کاستی هایی هم در این مبحث وجود دارد؛ زیرا تاکنون پژوهشی با عنوان تحلیل جایگاه تمثیلی گرگ در مقیاس کوچکی از شعر معاصر فارسی(اخوان. مشیری. فرخ زاد و نیما)، به صورت مستقل نوشته نشده است، از این رو تحقیق حاضر جهت رفع کاستی های هر چند اندک در این حیطه تأثیر گذار است. نگارندگان پژوهش حاضر به مقالاتی که حداقل در محتوا و یا چند کلید واژه به این مقاله نزدیک است، اشاره کرده اند:

محمد نژاد عالی زمینی و همکاران(۱٤۰۱)، در پژوهشی با عنوان جایگاه و نقش گرگ در شاهنامه، به تحقیق در این زمینه پرداخته اند، این پژوهش درنشریهٔ متن پژوهی ادبی دورهٔ ۲۹شمارهٔ ۹۱چاپ شده است. مطوری و پاکدل(۱۳۹۸)، در مقاله ای با عنوان نگاهی به تمثیل در شعر نیما، اخوان و سهراب، به بررسی کاربرد تمثیل در اشعار این شاعران پرداخته اند که در فصلنامهٔ تحقیقات تمثیلی در زبان وادب فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر شمارهٔ چهلم، تابستان۱۳۹۸ به چاپ رسیده است. همچنین فروغی و پرچمی(۱۳۹۷)، در پژوهشی با عنوان نفی بندگی و ستایش آزادگی در مرگ گرگ نوشته وین یی و سگ ها و گرگ ها اثر اخوان ثالث، پژوهش تحلیلی تطبیقی بوده که در نشریهٔ پژوهشی ادبیات معاصر جهان، دورهٔ۲۲ شمارهٔ ۲ به چاپ رسیده است. در نهایت رضایی و شادمیان(۱۳۸۸)، در تحقیقی به بررسی نقش گرگ در منظومه های حماسی ایران، پرداخته اند که در نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات علوم انسانی دانشگاه تبریز دورهٔ۵۲، شمارهٔ ۲۱۱ به چاپ رسیده است.

روش تحقیق

روش تحقیق مقالهٔ حاضر تجزیه و تحلیل محتوای اشعار مربوط به چهار شاعر مذکور به شیوه کتابخانه ای و روش توصیفی – تحلیلی صورت گرفته است، به این صورت که اشعار این شاعران برای شناسایی واژه ها و نشانه های مربوط به گرگ بررسی شد. همچنین در مقالهٔ حاضر نتایجی از تحلیل‌های صورت گرفته، استخراج شد و در مورد اهمیت تمثیل گرگ در ادبیات معاصر فارسی بررسی هایی انجام گرفته شد و درباره کارکردهای روانشناختی و اجتماعی این تمثیل در اشعار اخوان، فروغ فرخزاد، مشیری و نیما یوشیج نتایجی ارئه گردید.

شیوهٔ گردآوری تحقیق

تحقیق حاضر با مطالعهٔ کتب، مقالات و پایان نامه های مرتبط با موضوع مقاله حاضر صورت صورت گرفته است. همچنین به تحلیل اشعار مربوط به تمثیل« گرگ» در متون شعری اخوان ثالث، فریدون مشیری، فروغ فرخزاد و نیما یوشیج پرداخته شده است.

بحث و بررسی

تمثیل

تمثیل‌ها به عنوان ابزارهای داستان‌گویی برای جذب مخاطب و انتقال پیام‌های عمیق به کار می‌روند؛ بنابراین تمثیلات، داستان‌ها و مثال‌هایی هستند که برای انتقال یک مفهوم یا پیام خاص به کار می‌روند. این نوع ادبیات می‌تواند به شکل‌های مختلفی از جمله حماسه، داستان‌های کوتاه یا شعر باشد.« تمثیل، شکلی از بیان است که در حوزه های مختلف ادبی، هنری، منطقی، خطابه و حتی در بیان روزمره کاربرد دارد. بنابراین پیش از آنکه یک اصطلاح ادبی باشد شکلی از استدلال است که زبان برای اقناع توضیح قاب بندی تجسم و عینیت بخشی و حتی پنهان کاری از آن استفاده می کند»(عباس زاده و حبیبی،۹۳:۱۳۹۹). هدف اصلی تمثیل، انتقال پیام یا معنایی عمیق‌تر از طریق استفاده از تمثیلات و استعاره‌ها است که به مخاطب کمک می‌کند تا مفاهیم پیچیده را به شکلی قابل فهم‌تر درک کند، بنابراین تمثیل، نوعی بیان هنری است که از طریق داستان یا مثال، مفاهیم عمیق تر یا آموزنده تری را منتقل می کند.« تمثیل به بیان غیر مستقیمی اطلاق می شود که پایه آن را تشبیه تشکیل می دهد »(مطوری و پاکدل،۹:۱۳۹۸). داستان‌های تمثیلی با استفاده از شخصیت‌ها و موقعیت‌های مختلف، پیامی را به شکل غیرمستقیم و دلنشین منتقل می‌کنندر بسیاری از موارد، تمثیل شامل چندین تشبیه است.

هر تشبیه به تقویت و توضیح شعاری یا مفهومی انتزاعی کمک می‌کند؛ زیرا« تمثیل هم حاصل یک ارتباط دوگانه بین مشبه و مشبه به ممثل است. در تمثیل هم اصل بر این است که فقط مشبه به ذکر شود و از آن متوجه مشبه شویم، اما گاهی ممکن است مشبه به هم ذکر شود»(شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۰۵). بنابراین می توان چنین نتیجه گرفت که تمثیل و تشبیه هر دو ابزارهای قدرتمندی برای بیان مفاهیم و انتقال پیام‌ها در ادبیات و هنر هستند، هرچند که ساختار و کاربرد آن‌ها متفاوت است.« تمثیل شاخه ای از تشبیه است و از همین رهگذر است که عنوان تشبیه تمثیلی هم در کتابهای بلاغت فراوان دیده می شود»(شفیعی کدکنی، ۱۳٦٦: ۱۸۸). بنابراین تمثیل نوعی ابزار ادبی است که در آن یک مفهوم یا ایده از طریق داستان، شخصیت ها، یا حوادث به شکلی نمادین به تصویر کشیده می شود، برای همین برخی از نویسندگان تمثیل را به استعاره ای مانند کرده اند« که شبیه به مثال است، چنانکه شاعر به معنایی اشاره می کند، لفظی چند که دلالت بر معنی دیگر می کند، بیاورد و آن را مثال معنی مقصود سازد، و از معنی خویش بدان مثال عبارت کند و این صنعت خوشتر از استعاره مجرد باشد»(رادفر،۱۳٦۸:٤۱٤). از این رو می توان چنین بیان کرد که نویسندگان و شاعران از طریق تمثیل می‌توانند به بیان خوانایی دست یابند که همزمان هم سرگرم‌کننده و هم آموزنده باشد، به مخاطب امکان دهد تا به‌طور عمیق‌تر درباره مسائل تفکر کند و به بینشی کلان‌تر دست یابد.« در حوزه ادبی آرایش سخن با مثل واره را گاه تمثیل یا مثل سازی خوانده اند. به عبارت دیگر، هرگاه شاعری در بیتی از شعرش سخنی نغز و نیکو بیاورد که شاید داستان و مثل زبانزد مردم گردد؛ به آن تمثیل یا مثل سازی گویند»(راستگو، ۱۳۸۲: ۲۸۸). در مجموع، تمثیل‌ها به شاعران معاصر فارسی زبان این امکان را می‌دهند که مضامین و ایده‌های خود را به شکلی عمیق‌تر و چندبعدی به مخاطب منتقل کنند، طبق آنچه که در مورد تمثیل بیان شد، بنابراین می توان چنین اظهار کرد: که« تمثیل ترفندی زیبا و سخنی حکیمانه است. این تکنیک بیانی هم خیال انگیز است و هم جنبه استدلالی دارد و معمولاً مفاهیم ذهنی را عینیت می‌بخشد» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۱۵۱).

کاربردهای تمثیل

تمثیل، یا داستان‌های کوتاه و آموزنده که از آن‌ها درس‌های اخلاقی یا فلسفی استخراج می‌شود، در ادبیات فارسی کاربردهای زیادی دارد. تمثیل‌ها به عنوان ابزارهای چندبعدی، در ابعاد مختلف زندگی انسان‌ها کاربرد دارند و می‌توانند تأثیرات مهمی بر روی تفکر، آموزش، و فرهنگ داشته باشند.« تمثیل را از نظر محتوا می‌توان به انواع تمثیل اخلاقی، تمثیل سیاسی- تاریخی ، تمثیل اندیشه ، تمثیل رمزی

و تمثیل رویا تقسیم کرد. در تمثیل اخلاقی درون مایه بر تصویر غلبه دارد و معمولا یک حقیقت اخلاقی بیان می شود و سپس با سلسله ای از تمثیل ها به تجسم در می آید. مانند حکایت های اخلاقی بوستان و گلستان و کلیله و دمنه و غیره»(ملکی و همکاران،۱۳۹۹:۸۱). در این زمینه می توان گفت تمثیل‌ها معمولاً برای آموزش اصول اخلاقی و رفتاری به کار می‌روند. داستان‌های کوتاه و ساده‌ای که با شخصیت‌های مختلف، اغلب حیوانات، روایت می‌شوند، مفاهیم اخلاقی را به شیوه‌ای قابل فهم و قابل یادآوری به مخاطب منتقل می‌کنند.« نوع دیگر کاربرد تمثیل، تمثیل سیاسی- تاریخی است که در آن اشخاص و رویدادهای قصه به جای آدم‌های واقعی و تاریخی می نشینند و به شکل تمثیلی آنها را نشان می‌دهند. مثل موش و گربه ی عبید زاکانی یا مزرعه ی حیوانات جورج اورول و داستان های دیگر در این زمینه»(همان). در این تمثیل‌ها به نقد مسائل اجتماعی و سیاسی پرداخته و مشکلات جامعه را به شیوه‌ای غیرمستقیم و با استفاده از داستان‌های نمادین به تصویر می‌کشند. این روش به نویسندگان این امکان را می‌دهد که بدون برخورد مستقیم با قدرت‌ها، انتقادات خود را ابراز کنند. تمثیل‌ها با ارائه داستان‌هایی که ممکن است ظاهر ساده‌ای داشته باشند، موجب برانگیختن تفکر و تحلیل عمیق‌تر می‌شوند. این ویژگی به خوانندگان کمک می‌کند تا مفاهیم پیچیده‌تر را به شکلی ساده و ملموس درک کنند.« در سومین نوع ،تمثیل اندیشه ای خاص در قالب قصه به خواننده منتقل شده و تمثیل اندیشه نامیده می شود. در این نوع تمثیل صورت عیناً با درون مایه منطبق است و درون مایه نکته ای فکری مذهبی یا فلسفی را بیان می‌کند که از راه قیاس با صورت قصه کشف می شود. تمثیل های فلسفی و مذهبی در آثار سنایی، عطار، مولوی و سهروردی از این نوع به شمار می آیند»(رضازاده و شاهرودی،۱۳۹۱:٦۲). نوع دیگری از تمثیل، تمثیل رمزی است که یک نوع نوع ادبیات یا روش بیان است که در آن از نمادها و نشانه‌ها برای انتقال مفاهیم عمیق‌تر یا خیالی استفاده می‌شود. در این نوع بیان، داستان یا تصویر سطوح مختلفی از معنا را در خود جای می‌دهد، به طوری که بخشی از آن نمایان و بخشی دیگر پنهان است.« در این نوع تمثیل گوینده با عالمی راز آلود سروکار دارد و برای بیان حقایق آن عالم داستانی می سازد که برای مردم عادی کاملا نامفهوم است و فقط برای خواص قابل درک است. مانند برخی داستانهای ادبیات صوفیانه، مانند داستان های منطق الطیر عطار و داستان هایی در این زمینه»(ملکی و همکاران،۱۳۹۹:۸۱). در نهایت، آخرین تقسیم بندی تمثیل نوع ادبی، تمثیل رویاست، که یکی از ابزارهای ادبی و فلسفی است و به بررسی نکات عمیق‌تر زندگی و انسانیت می‌پردازد. در این نوع تمثیل، رویاها به عنوان یک عنصر کلیدی برای انتقال پیام‌های اخلاقی و اجتماعی استفاده می‌شوند، که کارکردهایی در آن به شکل قراردادی تکرار می‌شوند. در این روایت‌ها

رهرو برانگیخته می‌شود تا با سفر در عالمی رویاگون به حقیقتی دست یابد و روحانی راهنمایی سالک را همراهی می کند و در نهایت داستان رهرو آموخته می‌شود به جهان بیداری باز می‌گردد و داستانش را برای مخاطبان روایت می کند» (فرهودی پور،۱۲۵۳:۱۳۹۳). بنابراین تمثیل رویا به عنوان یک ابزار بیانی، به انسان اجازه می‌دهد تا به دنیای ناخودآگاه و احساسات عمیق‌تری که ممکن است در زندگی روزمره به آن‌ها توجه نشود، نزدیک کند. در حقیقت این نوع تمثیل« روایتی تمثیلی از سفری روحانی در عالم خواب و رویا است. مانند سیر العباد الی المعاد سنایی»(ملکی و همکاران،۸۱:۱۳۹۹).

ویژگی‌های تمثیل

تمثیل یکی از روش‌های مهم و پرکاربرد در ادبیات و هنر است که با استفاده از نمادها و نشانه‌ها، معانی و پیام‌های عمیق‌تری را انتقال می‌دهد ودارای ویژگی هایی است که در ادبیات فارسی ارزش و عمق خاصی دارد و به عنوان ابزاری موثر در انتقال مفاهیم و آموزش به شمار می‌آید. ویژگی‌های تمثیل باعث می‌شود که این ابزار، شکل موثری از بیان برای انتقال پیام‌های عمیق و ارزشمند باشد. از جمله ویژگی های تمثیل عبارتند از :« برای برانگیختن مخاطب به انجام کاری که پسندیده است و مقبولیت عام دارد به کارمی رود. یک عقیده با باور عامیانه در ذهن مخاطب خویش و بیان مقصود ذهنی شاعر را مجسم می کند. جهت اثبات یک حکم یعنی شاعر برای اثبات حکم یک تمثیل را در بیت به کار می برد. و در آخر، شاعر تمثیل را به گونه ای به کار می برد که از مخاطب خویش انجام کاری را طلب می کند تا مقصودش را بیان کند»(فتوحی، ۱۳۸۱: ١٤٤). همان گونه که پیش تر اشاره گردید تمثیل و انواع آن یکی از ابزارهای مهم بیانی شعرا و نویسندگان در دوره های مختلف ادبیات فارسی و به طور خاص دوران معاصر بوده است.« در هر برهه زمانی بنابر مقتضیات آن دوره شاعران و ادیبان به گونه ای از این نوع ادبی در بیان تمثیلات تعلیمی و اخلاقی بهره جسته اند»(مطوری و پاکدل،۱۲:۱۳۹۸). بنابراین می توان چنین گفت که تمثیل در اشعار معاصر فارسی زبان، به‌ویژه در اشعار شاعران معاصر ایرانی، به شکل‌های مختلفی به کار می‌رود. شاعران معاصر مانند اخوان ثالث، نیما، فروغ فرخزاد، مشیری و دیگران از تمثیل‌ها برای انتقال مفاهیم عمیق و پیچیده استفاده می‌کنند. این شاعران با بهره‌گیری از تخیل و خلاقیت، از تمثیل‌ها برای بیان تجربیات انسانی، احوال روحی و اجتماعی و مسائل فلسفی استفاده کرده‌اند.« گفتنی است هر زمانی که شاعر یا نویسنده ای تمایل داشته باشد حرف هایش را در قالب نماد و نشانه به زبان بیاورد و عناصر و اشیا اطرافش را با مضامینی عمیق تر از آنچه هست تجسم کند، از تمثیل سود جسته است. تمثیل گرایی راهی برای آشکار کردن

پلیدی ها، ظلم ها، خفقان حاکم بر جامعه است »(مطوری و پاکدل،۲۱:۱۳۹۸). یکی از روش‌های قدیمی و مؤثر برای انتقال پیام‌های اخلاقی، اجتماعی و سیاسی استفاده شاعران و نویسندگان از نقش تمثیلی حیوانات بوده است. این روش، آشنایی و ارتباط عاطفی مخاطبان با حیوانات را به نفع خود بهره‌برداری می‌کند و به نویسندگان و شاعران امکان می‌دهد به سبک ساده و در عین حال عمیق، مسائل پیچیده را بیان کنند.« حیوانات با ایفای نقش تمثیلی و نمادین غیر از اینکه موجب غنای محتوا و جذابیت داستان ها می شوند، برای شاعران و نویسندگان نیز فرصتی پیش می آید که از رویکرد تمثیلی نقش آنها بیشتر برای تحقق اهداف تعلیمی و اخلاقی بهره مند شوند» (عباس زاده و جباری،۱۱۱:۱۳۹٤). یکی از حیواناتی که در اشعار برخی از شاعران به چشم می خورد، گرگ است.

گرگ و تمثیل آن

جایگاه گرگ در ادبیات فارسی محصول اندیشه های شاعران و نویسندگان است. گرگ در ادبیات معاصر به‌عنوان تمثیلی عمیق و چندبعدی با معانی مختلفی در آثار ادبی، داستان‌ها و شعرها مورد استفاده قرار می‌گیرد. گرگ در ادبیات معاصر نه‌تنها به‌عنوان یک موجود وحشی، بلکه به‌عنوان نمادی از چالش‌های انسانی و اجتماعی مورد توجه قرار می‌گیرد.« گرگ در اسطوره های برخی از ملل جهان جایگاه ویژه ای دارد؛ گرگ از حیواناتی است که در میان قبایل ساکن در ارمنستان و ارمنی های بدوی مورد پرستش قرار گرفته است، دلیل این جایگاه ویژه را می‌توان در زندگی واقعی گرگ‌ها و حضور آنها از زمان‌های بسیار دور در کنار زیستگاه های انسان ها جست و جو کرد»(محمد نژاد عالی زمینی و همکاران، ٦٤:۱٤۰۱). در استفاده از تمثیل گرگ در داستان‌ها، مهم است که به زمینه و پیام خاص داستان توجه شود تا بتوان از تمثیل گرایی به طور مؤثر استفاده نمود. گرگ‌ها به‌دلیل رفتارهای اجتماعی و پیچیدگی‌های زندگی‌شان، جذاب و رمزآلود هستند. در بسیاری از داستان‌های فانتزی، گرگ‌ها به‌عنوان موجوداتی جادویی یا رازآلود ظاهر می‌شوند. از این رو« در ادب فارسی مظهر درندگی و بی رحمی، حرص ورزی، بی احتیاطی و نادانی بوده است. در برخی از داستان ها نیز به عنوان موجودی اهریمنی با خوی درندگی نمود یافته است»(عباس زاده و جباری،۱۲۷:۱۳۹٤). این خصوصیات گرگ‌ها باعث شده که در همه جای جهان گسترده شوند. در داستان‌ها، گرگ معمولاً تمثیل‌های مختلفی را به همراه دارد. در زیر به برخی از این تمثیل ها اشاره می شود؛ گرگ به عنوان یک شکارچی قهار و خطرناک در نظر گرفته می‌شود که می‌تواند به عنوان تمثیلی از تهدید و خطر در داستان‌ها به کار رود. در برخی فرهنگ‌ها، گرگ تمثیلی از تکامل و رشد است؛ زیرا در دنیای وحشی،

گرگ‌ها به صورت گروهی زندگی می‌کنند و توانایی سازگاری با محیط‌های مختلف را دارند. گرگ‌ها موجوداتی آزاد و مستقل هستند که به خوبی می‌توانند در طبیعت خود به شکار بپردازند و زنده بمانند. به همین دلیل، در برخی داستان‌ها، گرگ‌ها به عنوان نماد آزادی و خودکفایی به کار می‌روند. در برخی از داستان‌ها و فرهنگ‌ها، گرگ به عنوان تمثیل حکمت و درایت معرفی می‌شود. این به خاطر رفتار هوشمندانه و توانایی گرگ در مدیریت گروه و بقا در شرایط سخت است. گرگ‌ها معمولاً در شب به شکار می‌روند، بنابراین در داستان‌ها می‌توانند به عنوان تمثیلی از شب، تاریکی، و دنیای ناپیدا معرفی شوند.

مهدی اخوان ثالث و کاربرد تمثیل در اشعار او

مهدی اخوان ثالث، یکی از برجسته‌ترین شاعران معاصر ایران، به ویژه در حوزه شعر نو و نیمایی شناخته می‌شود. اشعار او معمولاً با مضامین اجتماعی، فلسفی، و تاریخی سرشار است و او توانسته است ترکیبی منحصر به‌فرد از زبان کهن و نوین فارسی ایجاد کند. اخوان ثالث به عنوان یک شاعر معاصر، تاثیر بزرگی بر ادبیات فارسی گذاشته و آثارش تا به امروز مایه الهام برای شاعران و نویسندگان جوان است.« وی شاگرد وفادار نیما یوشیج و یکی از مهمترین ارکان شعر نو فارسی است که پس از نیما خالق مهمترین آثار شعری معاصر است اخوان از لحاظ سبک ادبی ویژگی‌های زبانی ساختار تلمیح گونه و مضامین ادیان قبل از اسلام شاعری پیشتاز و نوآور بود»(خراسانی، ۵:۱۳۹۲). شعرهای اخوان ثالث، با نام اصلی مهدی اخوان ثالث، به خاطر استفاده خلاقانه از تمثیل و تصاویر شاعرانه مشهور هستند. سبک شعری او در آوردن تمثیل به ویژگی‌های خاصی شناخته می‌شود، اخوان ثالث غالباً از عناصر طبیعت و زندگی عادی برای ساخت تمثیل‌های خود بهره می‌برد. او از مناظر طبیعی، حیوانات و عناصر روزمره برای بیان مفاهیم عمیق و فلسفی استفاده می‌کند. این تمثیل‌ها به خواننده این امکان را می‌دهند که مفاهیم پیچیده را به شکلی ملموس و ساده درک کند.« اخوان نیز همچون سهراب در سروده های نیمایی خویش یا رو روی آوردن به زبان و بیانی تمثیلی مسائل اجتماعی و انسانی جامعه زمان خود را از رهگذر تمثیل، گزارش می کند. بن مایه حرمان و پاس از جمله مواردی است که در اغلب اشعار اخوان خصوصاً در شعر زمستان نمود پررنگی دارد»(مطوری و پاکدل، ۱۸:۱۳۹۸). در شعرهای اخوان ثالث، تمثیل‌ها به گونه‌ای طراحی شده‌اند که با عواطف و تفکرات شاعرانه ترکیب می‌شوند. این امر به تمثیل‌ها عمق و انسجام بیشتری می‌بخشد و به خواننده این امکان را می‌دهد که علاوه بر دریافت پیام‌های اخلاقی، با احساسات و اندیشه‌های شاعر نیز ارتباط

برقرار کند. اخوان ثالث تمثیل‌های خود را به گونه‌ای طراحی می‌کند که بازتابی از بحران‌ها و مشکلات اجتماعی و فردی باشد. او از این طریق به نقد اجتماعی و تحلیل وضعیت‌های پیچیده جامعه می‌پردازد و از تمثیل برای نشان دادن تناقضات و تضادهای اجتماعی استفاده می‌کند. استفاده از تمثیل در شعرهای اخوان ثالث معمولاً با سادگی و قدرت بیانی همراه است. این ویژگی به او کمک می‌کند تا مفاهیم پیچیده را به شکلی واضح و قابل فهم بیان کند، در حالی که هنوز هم جنبه‌های عاطفی و فلسفی را در شعرهایش حفظ می‌کند. سبک شعری اخوان ثالث در آوردن تمثیل به او این امکان را داده است که از طریق تصویرسازی‌های قوی و مفاهیم عمیق، تاثیرگذاری خاصی در شعر فارسی داشته باشد. وی به‌طور مکرر از تمثیل‌ها در اشعار خود بهره برده است. گرگ، به عنوان یک تمثیل، در آثار او به شیوه‌های مختلفی ظاهر می‌شود. این حیوان تمثیلی در اشعار اخوان ثالث معمولاً به عنوان نماینده‌ی فساد، ظلم و بی‌عدالتی اجتماعی مورد استفاده قرار می‌گیرد. در ادامه، به چند نمونه از اشعار تمثیلی اخوان ثالث که به نوعی به گرگ اشاره دارند، پرداخته می‌شود:

سگها و گرگها

زمین سرد است و برف آلوده و تر/ هواتاریک و توفان خشمگین است/ کشد – مانند گرگان – باد ، زوزه/ ولی ما نیکبختان را چه باک است ؟/ بنوش ای برف ! گلگون شو ، برافروز/ که این خون ، خون ما بی خانمانهاست که این خون ، خون گرگان گرسنه ست که این خون ، خون فرزندان صحراست/ درین سرما، گرسنه، زخم خورده، دویم آسیمه سر بر برف چون باد/ ولیکن عزت آزادگی را/ نگهبانیم، آزادیم، آزاد(اخوان ثالث،۱۳۳۵:٦۷-٦۹).

گرگ‌ها در شعر سگها و گرگها، اثر اخوان ثالث، نماد افرادی هستند که به استقلال، آزادی و غرور خود اهمیت می‌دهند. آنان از تسلیم شدن به شرایط و قدرت‌های حاکم خودداری می‌کنند و حتی اگر به هزینهٔ جانشان باشد، برای آرمان‌های خود مبارزه می‌کنند. شاعر در این اثر با بکارگیری نمادهای قوی و پیام‌های عمیق، به نقد اجتماعی و سیاسی زمانه خود پرداخته است. این شعر بازتاب‌دهندهٔ اندیشه‌های نویسنده در مورد مقاومت، آزادی و استقلال است و همواره به عنوان یکی از شاهکارهای ادبیات معاصر ایران مورد توجه بوده است.

گرگ هار

گرگ هاری شده ام/ هرزه پوی و دله دو/ شب درین دشت زمستان زده ی بی همه چیز/ می دوم ، برده ز هر باد گرو/ چشمهایم چو دو کانون شرار/ صف تاریکی شب را شکند/ همه بی رحمی و فرمان فرار / گرگ هاری شده ام/ خون مرا ظلمت زهر/ کرده چون شعله ی چشم تو سیاه/ تو چه آسوده و بی باک خزامی به برم/ آه ، می ترسم، آه...(اخوان ثالث،۱۳۳۵:۱۰۸).

اخوان ثالث با تشبیه خود به گرگ هار، شخصیتی را ترسیم می‌کند که دیگر از ظلم و ستم خسته شده و به نقطه انفجار رسیده است. او به فردی تبدیل شده است که نه تنها از وضعیت موجود خسته و عصبی است، بلکه آماده است تا علیه آن مبارزه کند. او خشم و نارضایتی عمیق اجتماعی و فردی را به نمایش می‌گذارد که حاصل بی‌عدالتی‌ها و فشارهای بی‌امان است. این شعر با استفاده از تمثیل قدرتمند گرگ هار، به تحلیل شرایط روانی و اجتماعی جامعه و فرد پرداخته و به تأثیرات مخرب ظلم و ستم اشاره می‌کند. اخوان ثالث با این شعر، مخاطبانش را به تفکر و تأمل در مورد راه‌های مقاومت و مقابله با بی‌عدالتی و تأثیرات آن دعوت می‌کند. او با استفاده از گرگ به عنوان نماد در برخی از اشعارش، به بررسی مشکلات اجتماعی و فردی پرداخته و آن را به شیوه‌ای پیچیده و چندلایه به تصویر کشیده است. این نماد در اشعار او به خوبی نشان‌دهنده‌ی ارتباط میان فضای اجتماعی، فردی و درونی است که در آثار او به طور عمیق و تأثیرگذار بررسی می‌شود.

فروغ فرخزاد و کاربرد تمثیل گرگ در اشعار او

فروغ فرخزاد، شاعر معاصر ایرانی، در اشعار خود از سبک‌های نوین و متفاوتی استفاده کرده است.« مهمترین ویژگی شعر او کاربرد نماد در توصیف دغدغه ها و مسائل شخصی و اجتماعی است»(رحمانیان و عدل پرور ، ۱۱۰:۱۳۹۹). فروغ از تمثیل برای بیان احساسات فردی و زنانگی استفاده می‌کند، استفاده از تمثیل‌ها در شعر او به شیوه‌ای خاص و منحصر به فرد انجام می‌شود که به بررسی و تحلیل مفاهیم عمیق انسانی و اجتماعی کمک می‌کند.« او از جانوران همچون بسیاری از پدیده های دیگر بهره گرفته و مفاهیم خود را بر اساس تفکر و اندیشه خاصی که داشت، بیان می کرد»(کرمی چمه،۱۰:۱٤۰۱).

تمثیل گرگ در اشعار فروغ می‌تواند به تضادهای درونی اشاره کند، جایی که او بین میل به آزادی و فشار اجتماعی کشمکش دارد. این تضادها در آثار او به طرز زیبایی مورد بررسی قرار گرفته است. همچنین جنبه‌های مختلف انسانی را به تصویر می‌کشد و به خواننده این امکان را می‌دهد که به عمق

احساسات و تجربیات او پی ببرد. این نماد نه تنها به مضامین اجتماعی و سیاسی پرداخته، بلکه به بررسی ابعاد پیچیده روانی و عاطفی فرد نیز اشاره کرده است.« فروغ در مضامین اجتماعی ریاکاری مردم را می‌بیند و آن را درک می‌کند، ولی در باورش نمی گنجد، چرا مردم و جامعه این قدر عجیبند؟ او همه اینها را در شعرهایش فریاد می‌کشد، ولی در نهایت بهت و حیران زده به آسمان خیره می شود و از او چهره ای نمادین می سازد»(رحمانیان و عدل پرور،۱۰۹:۱۳۹۹).

سلام ای شب معصوم/ سلام ای شبی که چشم های گرگهای بیابان را به حفره های استخوانی ایمان و اعتماد بدل می کنی/ و در کنار جویبارهای تو/ ارواح بیدها/ ارواح مهربان تیرها را می بویند(فرخزاد،۲٦۷:۱۳۷۵). در این شعر گرگ‌های بیابان به عنوان تمثیلی از خطرات، تهدیدات و چالش‌های موجود در زندگی انسان تعبیر می‌شوند. این تصویر به عمق تنهایی و وحشت از دنیای بیرون اشاره دارد که در آن، «گرگ‌ها» نمایانگر موجوداتی هستند که می‌توانند به راحتی به زندگی و آرامش انسان‌ها حمله کنند.

شعر پدرم داد نزن!

کرکسان که به شکم بارگی عادت کردند گرگها نیز به خونخوارگی عادت کردند!

مومن واقعی آنست که الگو باشد آن زبان در خور ذکر است که حقگو باشد

(فرخزاد،۱۳۷۵: ۲۷۰).

کرکس‌ها و گرگ‌ها به عنوان نمادهایی از فساد و بی‌رحمی در جامعه به تصویر کشیده شده‌اند به طور کلی، این بیت در اشعار فروغ فرخزاد به نقد اجتماعی و روانی عمیق پرداخته و نشان‌دهنده چالش‌های انسانی و شرایط بحرانی جامعه است. او با این تمثیل‌ها، به خوانندگان خود این امکان را داده است که به تفکر در مورد رفتارهای اجتماعی و فردی بپردازند.

نیما و تمثیل گرگ در اشعار او

نیما یوشیج، یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین شاعران معاصر ایران در زبان فارسی است. او با ایجاد قالب‌های جدید، ساختار سنتی شعر فارسی را شکسته و آزادی بیشتری به شاعری بخشیده است. وی در شعرهایش از تصویرسازی‌های غنی و سمبولیک بهره می‌برد و احساسات و اندیشه‌های پیچیده را به زیباترین شکل ممکن بیان می‌کند. نیما به مضامینی مثل عدالت اجتماعی، عشق، امید و ناامیدی پرداخته و به عمق احساسات انسانی توجه ویژه‌ای نشان داده است.« وی، بنیانگذار شعر نو نیز از

شگردهای بیانی ارزشمندی در سرودن اشعارش بهره جسته است. نیما در توصیفات خود از صفت و کاربرد آن بهره فراوان برده است و خلاصه گویی را بی فایده می داند»(حمیدیان، ۱۳۸۳: ۱۳۸). سروده او نشان می دهد که منظور او از وامیبر استبداد و دیکتاتوری کهن سال و خون آشامی است که بر جامعه حکم فرماست:

و امپیر ایستاده بر زبر بارگاه خود/ بسته بسوی دسته دسته مردم نگاه خود/ فکری دراز می کند/ او از نمای زندگی بندگان/ شاد است/ شاد است از گذشتن خرد و بزرگ/ این نیمه جان شده بستم بی زبان چند/ که می دهند سان /که در پیش چشم او / که می کنند جان/ تا او جدا از هر غم و زحمت/ خسبد چو مار بر سر گنجینه های خود / شاد است تا ببیند مردم از هول او/ لرزان ایستاده فروبرده سر به جیب/ تا او چو گرگ گرسنه زایشان جود گلو /شاه است از گذشتن صدها اسیرها(نیما یوشیج، ۱۳۹٦:۱۸٤).

نیما در بخش های آخر این شعر از نماد« گرگ» استفاده کرده است. وی به گرگ به عنوان نماد موجودی بی‌رحم و گرسنه اشاره می‌کند که از اعمال خشونت‌بار و غیر انسانی خود لذت می‌برد. این تصویر می‌تواند به نقد قدرت‌های ستمگر و ظلم‌هایی اشاره کند که به جامعه وارد می‌آوردند. تصویرگر گرگ، به نوعی به چالش‌های انسانی و درونی اشاره دارد. افرادی که در جست‌وجوی حقیقت و آزادی هستند، با وجود همه سختی‌ها باید به پیش بروند.

شعر گرگ و بره نیما

«گرگ با بره گفت از روزن/ می شناسی مرا که هستم من؟ /گفت: نه گفت: دوست پدرت / که ... آوردم از ره سفرت / گفت کی ؟ گفت بچه بودی تو/ بازی آن وقت می نمودی تو/ گرچه ساده ولی به هشیاری/ گفت بره: «نشانی داری» ؟ گفت: «آری» و شد از حرص جلو / چشم های دراز و پشم ولو / دهن باز و پوز خون آلود/ بره در حال از و قرار نمود/ گفت: می ترسم از تو وز سخنت/ بوی خون من آمد از دهنت/ حیله گر هر مهارتی دارد/ در نظرها علامتی دارد»(نیما،۱۳۹۲:۱۷۰).

در این شعر نیما به تضاد بین قدرت و ضعف، ظلم و مظلومیت پرداخته است. او همچنین در این شعر از شخصیت‌های گرگ و بره به عنوان نمادهای ظلم و رنج بهره برده است. نیما در اشعارش با بهره‌گیری از نماد گرگ، به تحلیل مسائل اجتماعی و فردی پرداخته و تلاش کرده است تا از طریق این نماد، پیام‌های عمیق‌تری را به خواننده منتقل کند. نمادگرگ در آثار نیما، به مثابه ابزاری برای نقد و بررسی معضلات اجتماعی و فردی عمل کرده و به تصویر کشیدن تضادها و چالش‌های مختلف کمک می‌کند.

فریدون مشیری

یکی از شاعران معاصر ادبیات فارسی که با سرودن شعر نو بیشترین تأثیر را در شعر و ادب فارسی برجای گذاشت، فریدون مشیری بود. فریدون مشیری با آثار خود بر عواطف و اندیشه‌های ایرانیان تأثیر عمیقی گذاشت و همچنان در دل‌های عاشقان شعر جای داشت.« او در سال ۱۳۰۵در تهران چشم به جهان گشود. دوره ابتدایی و متوسطه را در مشهد و تهران به انجام رسانید و مدتی نیز در رشته ادبیات فارسی در دانشگاه تهران ادامه تحصیل داد»(مشیری،۱۳۹۲:۲). در شعر او موضوعاتی مانند عشق، دوستی، تنهایی و اندوه دیده می شود. همچنین در اشعارش به زیبایی های طبیعت و احساسات آن می پردازد.« وی شاعر غزل های ساده و بی تحرک است. عشق او شکلی قراردادی و ساده دارد، اگر چه اتفاقی نیست گناه آلود نیز نیست»(زرین کوب،۱۳۵۸ :۱۱٦). مشیری بر بستر طبیعت و زیبایی‌های آن شاعری می‌کند. او از توصیف‌های ظریف و دقیق برای به تصویر کشیدن احساسات خود بهره می‌برد و مناظر طبیعی را به عنوان بیان احساسات انسانی به کار می‌گیرد.« شیوه ی شاعری مشیری در تمام ادوار عمرش همان شیوه ای تشنه ی توفان و گناه دریاست. گویی که گذشت زمان و تغییر اوضاع و احوال و حتی فرا رسیدن پیری تاثیری در رویه و شیوه ی شاعری او نداشته است و او در پیری نیز همچنان شاعر ایام شباب است»(پور چافی،۱۳۸۷:۱٤٥). فریدون مشیری نه تنها به عنوان شاعر، بلکه به عنوان یک شخصیت فرهنگی و انسانی نیز شناخته می‌شود. اخلاقیات و رفتار او همواره تحت تأثیر نگاه عمیقش به زندگی و انسانیت بوده است.« او شاعری است مهربان و بی پیرایه که شعرش آینه ی تمام نمای احوال و صفات اوست، افکار و اندیشه های او سرشار از عاطفه است و برای احساسات و عواطف عاشقانه از زیباترین و دلنشین ترین واژه ها و اصطلاحات سود می برد» (زرقانی، ۱۳۸٤: ٥۱۱۰). شعرهای او نشان‌دهنده صداقت در بیان احساسات و افکار است. او همواره سعی کرده است حقیقی و بی‌پرده با مخاطب خود صحبت کند و از تظاهر دوری کند. تمثیل در اشعار فریدون مشیری نقش مهمی در عمق‌بخشی به مضامین و انتقال احساسات دارد. او با استفاده از تمثیل، تصاویر خیالی و سمبلیک را به کار می‌برد که به خواننده کمک می‌کند تا با درک عمیق‌تری به مفاهیم شعر نزدیک شود.« در شعر او تمثیل ها چنان ماهرانه و در عین حال ساده با روح و مفاهیم شعری در هم آمیخته است که گاه حتی خواننده ی شعر، احساس نمی‌کند با سروده ای تمثیلی مواجه است. از همین رو با وجود بهره مندی از آرایه های ادبی این امر مزاحم دریافت معنی نمی شود. بنابراین شکل استفاده از تمثیل ها در شعر مشیری متفاوت است» (امین اسکندری، ۱۳۹۷:۱۳٤). مشیری با به‌کارگیری تمثیل، تصاویری شفاف و زنده خلق می‌کند. تمثیل‌های او معمولاً چندلایه هستند و می‌توانند معانی

متفاوتی را بسته به دیدگاه خواننده به وجود آورند. این ویژگی باعث می‌شود که اشعارش همواره قابلیت تفسیر و تأمل بیشتری داشته باشند.« از این میان تمثیل های به کار رفته در شعر مشیری می توان به تمثیل های مذهبی و تاریخی و نیز داستانهای تمثیلی با محتوای اخلاقی و انسانی هم چنین تمثیل های توصیفی به شکل برداشت‌های تمثیلی کوتاه از صحنه های طبیعت، اشاره کرد. در اصل تمثیل در شعر مشیری کمتر به شکل روایی و بیشتر به صورت تشبیه تمثیل و تمثیل های کوتاه دیده می شود»(همان). او با آثارش نه تنها دنیای شعر را غنی‌تر ساخت، بلکه به عنوان یک انسان ملاحظه‌گر و دلسوز نیز در یادها باقی مانده است.« شعر «گرگ» مجموعه ای از دیار آشتی و نیز از زیباترین اشعار تمثیلی مشیری محسوب می شود. این گرگ همان نفس گرگ صفت وجود آدمی است»(ملکی و همکاران،۹۲:۱۳۹۹).

گفت دانایی که گرگی خیره سر — هست پنهان در نهاد هر بشر
لاجرم جاریست پیکاری سترگ — روز و شب مابین این انسان و گرگ
زور بازو چاره ی این گرگ نیست — صاحب اندیشه داند چاره چیست

(مشیری،۱۳۹٦: ۱۰۷۵/۲-۱۰۷٦).

ابیات مذکور از فریدون مشیری به تمثیل گرگ به عنوان تمثیلی از جنبه‌های منفی و سیاه درون انسان اشاره دارد. در این راستا، گرگ تمثیلی از غریزه‌های حیوانی، خشونت و تمایل به خواسته‌های شخصی و ناهنجاری‌های اخلاقی است. بنابراین« گرگ تمثیلی از درنده خوبی است. نفس اماره نیز در وجود انسان حکم همان گرگ را بازی می کند. مشیری در این شعر نبرد بین انسان و گرگ درون را به زیبایی به تصویر کشیده است. او معتقد است؛ آنان که از گرگ درونشان شکست می‌خورند و با آن مدارا می‌کنند کم کم خود، خلق و خوی گرگ پیدا می کنند. مشیری معتقد است دلیل دشمنی انسانها با یکدیگر دوستی و همراهی گرگ‌های درونشان است و آشفتگی این دنیای وانفسا به دلیل فرمان روایی گرگ‌های درون انسانها است»(ملکی و همکاران،۹۲:۱۳۹۹).

مردمان گر یکدگر را می درند — گرگ هاشان رهنما و رهبرند
این که انسان هست ا ین سان دردمند — گرگ ها فرمان روایی می کنند
وآن ستمکاران که با هم محرمند — گرگ هاشان آشنایان همند
گرگ ها همراه و انسانها غریب — با که باید گفت این حال عجیب

(مشیری،۱۳۹٦: ۲/۱۰۷۷).

در این ابیات، مشیری با استفاده از تمثیل گرگ، نقدی به وضعیت اجتماعی و سیاسی جامعه انسانی می‌کند. او به تضاد بین قدرت و ضعف، ستمگران و ستمدیدگان، و عدم همبستگی میان انسان‌ها اشاره دارد. این ابیات نمایانگر واقعیتی است که بسیاری از انسان‌ها در جامعه با آن روبه‌رو هستند و تلاش برای درک این وضعیت و پیوند دادن انسان‌ها به یکدیگر را ضروری می‌سازد. « این شعر زیبای مشیری نیز جزو اشعاری است که به زمان و دوره ی خاصی متعلق نیست. به طور کلی می توان گفت ویژگی شعر خوب در هر قالب و سبکی این است که بتوان آن را از محدوده ی زمان و شرایط خاص به آینده نیز تعمیم داد. به عبارت دیگر یعنی فرازمانی اندیشه ی شاعرانه قابل بسط باشد»(شاکری یکتا، ۱۳۸۷ : ۲۷۳). مشیری با این ویژگی‌ها، توانسته است تمثیل را به ابزاری مؤثر در بیان مفاهیم عمیق و انسانی در شعرهایش تبدیل کند، وی در اشعار خود به فراوانی از تمثیل‌ها بهره برده است تا مضامین پیچیده انسانی و اجتماعی را به تصویر بکشد. گرگ، به عنوان یک نماد تمثیلی، در اشعار مشیری به کار رفته و معنای خاص خود را دارد. « قوت گرفتن نفسانیات از توجه صرف به خواسته های خود و بی تفاوتی نسبت به زندگی و نیازهای دیگران و حالت غیر مولد بودن در شخصیت انسان حاصل می‌شود، برای دستیابی به رضایت درونی و رسیدن به مرحله ی کمال انسانی نیز مطمئنا غلبه بر گرگ درون و خواهش‌های نفس الزامی است؛ چرا که با درنده خوبی هرگز نمی توان به آرامش رسید»(ملکی و همکاران،۹۳:۱۳۹۹). در مجموع، فریدون مشیری با بهره‌گیری از تمثیل گرگ، به بررسی ابعاد مختلف انسانی و اجتماعی پرداخته و با استفاده از این تمثیل، توانسته است مضامین عمیق و پیچیده‌ای را در اشعار خود به تصویر بکشد.

نتیجه‌گیری

در این مقاله به تحلیل جایگاه تمثیلی گرگ در شعر معاصر فارسی از شاعران برجسته‌ای مانند مهدی اخوان ثالث، فریدون مشیری، فروغ فرخزاد و نیما یوشیج پرداخته شده است. هر یک از این شاعران با توجه به سبک خاص خود و شرایط اجتماعی و فرهنگی زمانه‌شان، به گونه‌ای متفاوت از تمثیل گرگ استفاده کرده‌اند و معانی گوناگونی را به آن نسبت داده‌اند. اخوان ثالث که نماینده برجسته شعر حماسی و اجتماعی در ادبیات معاصر ایران است، گرگ را به عنوان تمثیلی از خشونت، ظلم و نابرابری اجتماعی مطرح کرده است. در اشعار او، گرگ غالباً نماینده نیروهای مخرب و سرکوب‌گر است که سعی در نابودی آرمان‌ها و حقوق انسان‌ها دارند. این تمثیل‌ها نشان‌دهنده اعتراض اخوان ثالث به شرایط ناعادلانه اجتماعی و سیاسی زمانه‌اش است. مشیری نیز با نگاهی انسانی‌تر به گرگ می‌نگرد و آن را گاه تمثیلی از تناقض‌های درونی انسان و گاه نماینده شرایط سخت و دشوار زندگی

معرفی می‌کند. اشعار او معمولاً سرشار از احساسات و توصیفات لطیف از زندگی و طبیعت انسانی است. گرگ در شعر او می‌تواند، نماینده ویژگی‌های تاریک و پنهانی انسان باشد که در مواجهه با سختی‌ها و چالش‌های زندگی بروز پیدا می‌کند. یکی دیگر از شاعران ادبیات معاصر که در اشعارش از تمثیل بهره جسته، فروغ فرخزاد است. این شاعر برجسته زن در ادبیات معاصر ایران، از گرگ به عنوان تمثیلی از فشارهای اجتماعی و فردی، به ویژه در موضوعات جنسیتی و زنانه استفاده می‌کند. گرگ در اشعار او معمولاً تمثیلی از چالش‌ها و محدودیت‌هایی است که زنان با آن‌ها مواجه‌اند. این تصویرسازی به فروغ امکان می‌دهد تا مسائل پیچیده و گاه تلخ زنانگی و بحران‌های هویتی را به شیوه‌ای تاثیرگذار بیان کند. و در نهایت نیما یوشیج، به عنوان بنیانگذار شعر نو فارسی، با نوآوری‌های زبان‌شناختی و ساختاری خود، گرگ را به تمثیلی از مبارزه، استقامت و تلاش برای تغییر شرایط بدل کرده است. در اشعار او، گرگ می‌تواند به عنوان یک نیروی مخرب باشد، ولی در عین حال تمثیلی از امید و انگیزه برای تحقق تغییرات اجتماعی و فردی نیز هست. نیما با این تصویرسازی، روحیه مبارزه‌طلبی و ایستادگی در برابر ناملایمات را به شعر معاصر ایران تزریق کرده است. بنابراین می توان چنین بیان کرد که گرگ نه فقط یک حیوان وحشی، بلکه تمثیلی چندوجهی و پیچیده در ادبیات معاصر ایران است. از این رو هر شاعر بسته به دیدگاه و رویکرد خود توانسته است از این نماد به شیوه‌ای منحصر به فرد استفاده کند و به آثارش عمق و معنا بدهد. این تنوع در استفاده از تمثیل گرگ نشان‌دهنده غنای فرهنگی و فکری شعر معاصر فارسی است و همین امر باعث شده که آثار این شاعران همچنان مورد توجه و بررسی قرار گرفته شوند.

فهرست منابع و مآخذ

۱. اخوان ثالث، مهدی (۱۳۳۵)، زمستان، انتشارات: زمان.

۲. امین اسکندری، شیوا و احمد خیالی خطیبی، (۱۳۹۷)، نماد و نمادگرایی در شعر فریدون مشیری. فصل نامه مطالعات نقد ادبی. شماره ٤۷. صص: ۱۳۵-۱۱۳.

۳. باقری، زینب و اعظم نیک آبادی، (۱۳۹۳)، بررسی و تحلیل محتوایی شعر فریدون مشیری. همایش گردهمایی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران. دوره برگزاری ۹.

٤. پورچافی، علی حسین(۱۳۸۷)، جریان‌های شعر معاصر فارسی، تهران: مروارید.

۵. حمیدیان، سعید(۱۳۸۳)، داستان دگردیسی روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج، تهران: نیلوفر.

٦. خراسانی، صائمه (۱۳۹۲)، فرهنگ ایرانی در آثار مهدی اخوان ثالث، با مقدمه قدمعلی سرامی، تهران: ترفند.

۷. دهباشی، علی (۱۳۹٤)، به نرمی باران، ج/۳، تهران: سخن.

۸. رادفر، ابوالقاسم (۱۳٦۸)، فرهنگ بلاغی ادبی، تهران: اطلاعات.
۹. راستگو، محمد (۱۳۸۲)، هنر سخن‌آرایی (من بدیع)، تهران: سمت.
۱۰. رحمانیان، زینب و لیلا عدل‌پرور،(۱۳۹۹)، نمادگرایی در اشعار فروغ فرخزاد، نشریه نقد تحلیل و زیبایی‌شناسی متون، سال سوم، شماره ششم، صص ۹۵ – ۱۱۲.
۱۱. رضازاده، نیلوفر و شاهرودی، فاطمه (۱۳۹۱)، جستاری بر انواع تمثیل در مثل‌ها و قصه‌های قرآن کریم، معرفت، سال بیست و یکم، شمارهٔ ۱۸۰، صص ۵۷–٦۸.
۱۲. رضایی، مریم و اکبر شادمیان ساروکلایی (۱۳۸۸)، گرگ در منظومه‌های حماسی ایران، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، دوره ۵۲، شماره ۲۱۱، صص ۱۰۵–۱۳٤.
۱۳. زرقانی، مهدی (۱۳۸۳)، چشم‌انداز شعر معاصر ایران، تهران: ثالث.
۱٤. زرینکوب، حمید (۱۳۵۸)، چشم‌انداز شعر نو فارسی، تهران: توس.
۱۵. شاکری یکتا، محمد علی (۱۳۸۷)، آسمانی‌تر از نام خورشید، ج ۱، تهران: ثالث.
۱٦. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹٦)، صور خیال در شعر پارسی، تهران: آگاه.
۱۷. ..... (۱۳٦٦)، ....., تهران: آگاه، ج سوم.
۱۸. شمیسا، سیروس(۱۳۷۳)، بیان، تهران: فردوس.
۱۹. عباس‌زاده، فاضل و اصبر حبیبی (۱۳۹۹)، بررسی شاخصه‌های حکومت دینی در قصه‌های تمثیلی مثنوی مولوی، فصلنامهٔ تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد بوشهر، شمارهٔ چهل و چهارم، صص ۸۹–۱۱٤.
۲۰. ..... و مهدی جباری (۱۳۹٤)، نقش تمثیلی حیوانات در روند داستان‌های شاهنامه، فصل نامه تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد بوشهر، شماره پیاپی بیست و ششم، صص ۱۱۱ تا ۱۳۲.
۲۱. فتوحی، محمود (۱۳۸۱)، تمثیل، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم، شماره ٤۷–٤۹.
۲۲. فرخزاد، فروغ (۱۳۷۵)، دیوان اشعار فروغ فرخزاد با مقدمه بهروز جلالی، تهران: مروارید.
۲۳. فروغی، حسن و زینب پرچمی (۱۳۹۷)، نفی بندگی و ستایش آزادگی در مرگ گرگ نوشته وین یی و سگ‌ها و گرگ‌ها اثر اخوان ثالث، نشریه: پژوهش ادبیات معاصر جهان، دوره ۲۳، شماره ۲، صفحات ۵۰۹–۵۳۱.
۲٤. فرهودی، فاطمه (۱۳۹۳)، بررسی ساختار روایی تمثیل رویا با تکیه بر رساله الغربه الغربیهٔ سیر العباد الی المعاد والاسراء الی المقام الاسری، دومین همایش ملی ادبیات تطبیقی دانشگاه رازی، ۱۳ شهریور ۱۳۹۳.
۲۵. کرمی چمه، یوسف (۱٤۰۱)، نمود جانوران در شعر فروغ فرخزاد، نقد تحلیل و زیباشناسی متون، سال پنجم، شماره ۲، پیاپی ۱٦، پاییز ۱٤۰۱.

۲٦. محمد نژاد عالی زمینی، یوسف (۱٤۰۱)، جایگاه و نقش گرگ در شاهنامه فردوسی، متن پژوهی ادبی، دوره ۲۹، شماره ۹۱، بهار ۱٤۰۱، صص ۹۱-۸۷.

۲۷. مشیری، فریدون (۱۳۹٦)، بازتاب نفس صبحدمان، ج ۲، تهران: نشر چشمه، ج ۱۹.

۲۸. .....(۱۳۹۲)، گزیده اشعار فریدون مشیری، انتشارات: نگاه.

۲۹. مطوری، نازنین و مسعود پاکدل (۱۳۹۸)، نگاهی به تمثیل در شعر نیما اخوان و سهراب، فصل نامه تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر، شماره چهل‌ام، تابستان ۱۳۹۸، صص ۸-۲۸.

۳۰. ملکی، صفا و همکاران (۱۳۹۹)، واکاوی مؤلفه‌های تمثیلی و نمادین رضایتمندی در اشعار فریدون مشیری از دیدگاه نظریه‌ی شخصیت اریکسون، فصل نامه تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر، شماره چهل و سوم، بهار ۱۳۹۹ – صص ۷٦-۱۰۰.

۳۱. وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۹)، بدیع از دیدگاه زیباشناسی، تهران: دوستان.

۳۲. یوشیج، نیما (۱۳۹٦)، دفتر اول از اشعار منتشر نشده نیما، به تصحیح سعید رضوانی و مهدی علیلیی مقدم، تهران: فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی.

۳۳. ..... (۱۳۹۲)، گرگ و بره، نشریه بخارا، شماره ۹٤.

Akhavan Sales, Mehdi (1335), Zemestān, Enteshārāt: Zamān.

Amin Eskandari, Shiva and Ahmad Khiyāli Khatibī (1397), Namād va Namādgaraī dar Sho`r-e Fereydun Mohshiri. Faslnāme-ye Motālaat-e Naqdi-ye Adabi, Shomāre 47, Sā: 135-113.

Bāqeri, Zeynab and Azam Nikābādi (1393), Barrasi va Tahlil-e Mohāvādī-ye Shor-e Fereydun Mohshiri. Hamāyesh-ye Gardhami-ye Anjoman-e Tavajuh-e Zaban va Adab-e Fārsī Irān, Dore-ye Borzari 9.

Pourchāfi, Ali Hossein (1387), Jaryān-hāye Shor-e Moāser-e Fārsī, Nobat-e Chāp: Aval, Tehran: Morvāred.

Hamidian, Saeed (1383), Dāstān-e Dagerdisī Rāvand-e Dagerguni-hāye Sho`r-e Nima Yushij, Tehran: Niloufar.

Khorasani, Sa'imeh (1392), Farhangan-e Irānī dar Asār-e Mehdi Akhavan Sales, ba Moqaddameh Ghadam Ali Serāmi, Tehran: Tarfand.

Dehbaashi, Ali (1394), Beh Narmi-ye Barān, J/3, Theran: Sokhan.

Rādfar, Abolqasem (1368), Farhang-e Balaghi-e Adabi, Tehran: Ettela'at.

Rastgo, Mohammad (1382), Honar-e SokhanĀrāyi (Man Badī`), Tehran: Samt.

Rahmānian, Zeynab and Leila Adl-parvar (1399), Namādgaraī dar Ash'ār-e Forugh Farrokhzād, Nashriye-ye Naqdi, Tahlil and Zibāshināsi-ye Moton, Sāl-e Sevm, Shomāre-ye Sheshom, Sā: 95-112.

Rezāzādeh, Niloufar and Shahroodi, Fatemeh (1391), Jostārī bar Anvān-e Tamthīl dar Mothal-hā va Qessehāye Qorān Karim, Ma'arefat, Sāl-e Bīst-o-Yekom, Shumāreh 180, Sā: 57-68.

Rezāyi, Maryam and Akbar Shādmiyān Sārūkālayi (1388), Gorg dar Manzoome-hāye Hamāsī-e Irān, Nashriye-ye Dāneshkadeh-ye Adabiat va Olūm-e Ensāni Dāneshgāh-e Tabriz, Dore-ye 52, Shomāre 211, Sā: 105-134.

Zarqāni, Mehdi (1383), Cheshm-andāz-e Shor-e Moāser-e Irān, Tehran: Thālith.

Zarinkoub, Hamid (1358), Cheshm-andāz-e Sho`r-e No Fārsī, Tehran: Toos.

Shākari Yekta, Mohammad Ali (1387), Āsmani-tar az Nām-e Khurshid, J 1, Theran: Thālith.

Shafiee Kādakani, Mohammad Reza (1396), Soor-e Khayāl dar Sho'r-e Pārsi, Tehran: Agah.

….....(1396), ……, Tehran: Agah, J Sevvom.

Shamisā, Sirous (1373), Bayān, Tehran: Firdous.

Abbaszādeh, Fazil and Asbar Habibi (1399), Barrasi-ye Shākhs-e Hekumat-e Dini dar Qessehāye Tamthīli-ye Masnavi-ye Molavi, Faslnāme-ye Tahqiqat-e Tamthili dar Zaban va Adab-e Fārsī Dāneshgāh-e Azād Islāmī, Vāhid-e Bushehr, Shomāre 44, Sā: 89-114.

……and Mehdi Jabāri.(1394), Naqsh-e Tamthīli-ye Heyvānāt dar Ravand-e Dāstān-hāye Shāhnāmeh, Faslnāme-ye Tahqiqat-e Ta'limi va Ghanai Zaban va Adab-e Fārsī Dāneshgāh-e Azād Islāmī, Vāhid-e Bushehr, Shomāre Piyāpi 26, Sā: 111 ta 132.

Fatoohi, Mahmood (1381), Tamthīl, Majalle-ye Dāneshkadeh-ye Adabiat va Olūm-e Ensāni Dāneshgāh-e Tarbiyat Moalem, Shomāreh 47-49.

Farrokhzād, Forugh (1375), Divān-e Ash'ār-e Forugh Farrokhzād ba Moqaddameh Behrouz Jalāli, Tehran: Morvāred.

Forughi, Hassan and Zeynab Porchami (1397), Nafi Bandegi va Forughi, Hassan and Zeynab Porchami (1397), Nafi Bandegi va Azādegī dar Marg-e Gorg neveshteh-ye Win Yi va Sag-hā va Gorg-hā Asar-e Akhavan Srālis, Nashriye-ye Pazhoohesh-e Adabiat-e Moasere Jahan, Dore 23, Shomāre 2, Sā: 509-531.

Farhudi, Fatemeh (1393), Barrasi-ye Sakhtār-e Ravāyi-i Tamthīl-e Royā ba Takiye Bar Resāle-ye Al-Ghorba Al-Gharbiyeh, Sir-e 'Ibād ilā Ma'ād va Al-Asrā ilā Maqām-e asrī, Dovomin Hamāyesh-e Melli-e Adabiat-e Taqbīqi Dāneshgāh-e Rāzi, 13 Shahrivar 1393.

Karami Chameh, Youssef (1401), Namud-e Janvāran dar Sho'r-e Forugh Farrokhzād, Naqdi, Tahlil va Zibāshināsi-ye Motun, Sāl-e Panjom, Shomāre 2, Payyā 16, Pāyiz 1401.

Mohammad Nezhād 'Āli Zamini, Youssef (1401), Jāygāh va Naqsh-e Gorg dar Shahnameh-e Ferdowsi, Matn Pazhoohi-e Adabi, Dore 29, Shomāre 91, Bahār 1401, Sā: 91-87.

Mohshiri, Fereydun (1396), Baztāb-e Nafas-e Sabzīdmān, J 2, Tehran: Nashr-e Cheshmeh, J 19.

…… …(1392), Gozideh Ash'ār-e Fereydun Mohshiri, Enteshārāt: Negāh.

Motori, Nazanin and Masoud Pakdal (1398), Negāhi be Tamthīl dar Sho'r-e Nima Akhavan va Sohrab, Faslnāme-ye Tahqiqat-e Tamthili dar Zaban va Adab-e Fārsī Dāneshgāh-e Azād Islāmī Vāhid-e Bushehr, Shomāre 40, Tābishtān 1398, Sā: 8-28.

Maleki, Safa and Hamkārān (1399), Vākāvi-ye Mo'allefē-hāye Tamthīli va Namādin Rezaitemandī dar Ash'ār-e Fereydun Mohshiri az Didgāh-e Nazariye-ye Shakhsiat-e Erikson, Faslnāme-ye Tahqiqat-e Tamthili dar Zaban va Adab-e Fārsī Dāneshgāh-e Azād Islāmī Vāhid-e Bushehr, Shomāre 43, Bahār 1399 – Sā: 76-100.

Vahidiān Kāmiyār, Taqi (1379), Badi` az Didgāh-e Zibāshināsi, Tehran: Doostān.

Yushij, Nima (1396), Daftar-e Avval az Ash'ār-e Montasher Nashodeh-ye Nima, be Tasḥīḥ Saeed Rezvani va Mehdi Aliliyi Moghaddam, Tehran: Farhangstān-e Zaban va Adabiyat-e Fārsī.

…….… (1392), Gorg va Barreh, Nashriye-ye Bokhārā, Shomāre 94.

Journal of Research Allegory in Persian Language and Literature
I. A. U. Bushehr Branch
pISSN 2717-431X eISSN 2717-4301

Original Paper

An allegory in the poems of Shams"Based on the first 200 sonnets"

Parvin Darvishi[1], Mostafa Salari[2]*, Hossein Ettahadi[3]

Abstract

Maulavi, one of the most prominent peaks of mystical literature, has used allegory in his works in the best way to express his mystical thoughts in the explanation and interpretation of verses and hadiths and the explanation of mystical terms and thoughts. Even though Molavi's sonnets do not have a didactic aspect like his other works; But it is influenced by his way of expression in the use of allegory. In this research, we intend to answer this question by examining the first 200 ghazals of Molavi's Ghazliat Divan, whether Molavi used allegory in his sonnets. The aim of the research is to investigate the extent and manner of using allegory in Ghazalyat by Molavi. The method of the current research is descriptive-analytical and it was done with library tools and extracting files from sources and documents. The results of the research show that Molavi also used parables to express his thoughts in Ghazalyat. Parables used in sonnets are both compact and short parables and narrative parables.

Key words: Molavi, Ghazliat, allegory.

1- PhD student, Department of Persian Language and Literature, Zahedan Branch, Islamic Azad University, Zahedan, Iran. pd2260709@gmail.com
2- Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Zahedan Branch, Islamic Azad University, Zahedan, Iran. M.salari11@yahoo.com
3- Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Zahedan Branch, Islamic Azad University, Zahedan, Iran.

Please cite this article as (APA):
Darvishi, Parvin, Salari, Mostafa, Ettahadi, Hossein. (2024). An allegory in the poems of Shams"Based on the first 200 sonnets". *Journal of Pedagogic and Lyric in Persian Language and Literature*, *16*(62), 48-74.

Creative Commons: CC BY-SA 4.0

Publisher: Islamic Azad University Bushehr Branch / No. 62/ Winter 2025
Receive Date: 06-09-2024 **Accept Date:** 17-01-2025 **First Publish Date:** 15-01-2025

تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی
Journal of Research in Allegory in Persian Literature
۲۷۱۷-۴۳۱X شاپا چاپی
۲۷۱۷-۴۳۰۱ شاپا الکترونیکی

مقاله پژوهشی

تمثیل در غزلیات شمس «با تکیه بر ۲۰۰ غزل نخست»

پروین درویشی[۱]، مصطفی سالاری[۲*]، حسین اتحادی[۳]

چکیده

شاعران و نویسندگان برای بیان غیرمستقیم مفاهیم از شگردهای مختلفی استفاده می‌کنند. یکی از این روش‌ها تمثیل است. مولوی از برجسته‌ترین قله‌های ادبیات عرفانی، در آثار خود از تمثیل به بهترین شکل برای بیان اندیشه‌های عرفانی، شرح و تفسیر آیات و احادیث و توضیح و تبیین اصطلاحات و اندیشه‌های عرفانی استفاده کرده است. غزلیات مولوی با اینکه مثل سایر آثارش جنبهٔ تعلیمی ندارد؛ اما متأثر از شیوهٔ بیان او در استفاده از تمثیل است. در این پژوهش برآنیم تا با بررسی ۲۰۰ غزل آغازین دیوان غزلیات مولوی به این پرسش پاسخ - دهیم که آیا مولوی در غزلیات خود از تمثیل استفاده کرده‌است؟ هدف پژوهش این است که میزان و نحوهٔ استفادهٔ مولوی از انواع تمثیل در غزلیات را مورد بررسی قرار دهد. روش پژوهش حاضر توصیفی- تحلیلی است و با ابزار کتابخانه‌ای و فیش‌برداری از منابع و اسناد مکتوب انجام شده است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد مولوی در غزلیات نیز از تمثیل برای بیان اندیشه‌های خود استفاده کرده است. تمثیل‌های به‌کار گرفته شده در غزلیات، هم شامل تمثیل‌های فشرده و کوتاه است و هم تمثیل‌های روایی. موضوع تمثیل‌ها نیز تعلیم مسائل حکمی، اخلاقی و عرفانی است و در آنها انسان را به ترک آلایش‌های جسمانی و توجه به احوال نفسانی فرامی‌خواند.

واژگان کلیدی: مولوی، غزلیات، تمثیل.

۱- دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان، ایران.pd2260709@gmail.com
۲- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان، ایران. M.salari11@yahoo.com
۳- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان، ایران.

لطفاً به این مقاله استناد کنید: درویشی، پروین، سالاری، مصطفی، اتحادی، حسین. (۱۴۰۳). تمثیل در غزلیات شمس «با تکیه بر ۲۰۰ غزل نخست». *تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی*. (۶۲)۱۶، ۴۸-۷۴.

حق‌مؤلف© نویسندگان.

ناشر: دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر / شماره شصت و دوم/ زمستان ۱۴۰۳ / از صفحه ۴۸-۷۴.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۶/۱۶ **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۳/۱۰/۲۸ **تاریخ انتشار بر روی اینترنت:** ۱۴۰۳/۱۰/۲۶

۱- پیش‌گفتار

مولوی در استفاده از تمثیل توانایی کم نظیری دارد. مثنوی مولوی یکی از برجسته‌ترین آثار تمثیلی ادبیات فارسی است. در مثنوی، مولانا به تعلیم مسائل عرفانی، اخلاقی و شرح و تفسیر آیات و احادیث می‌پردازد. در تعلیم و تفسیر، اقناع مخاطب ایجاب می‌کند که سخنور از مثال و حکایت برای بیان مفاهیم و روشن کردن ابهامات موجود در کلام، کمک بگیرد؛ به‌ویژه اینکه بسیاری از مسائل عرفانی مربوط به ماوراالطبیه است و درک آن برای همهٔ مخاطبان دشوار است. در مثنوی معنوی، مولوی تمثل را به بهترین شکل مورد استفاده قرار داده است.

غزلیات شمس تبریزی، اثر دیگر مولوی اوج غزل عرفانی در ادب فارسی است. غزلیات معمولا جنبهٔ غنایی دارند و شاید مخاطب اینگونه تصور کند که مولانا در غزلیات به تمثیل کمتر پرداخته است زیرا در غزل، تعلیم هدف نخست شاعر نیست؛ اما در غزلیات نیز مولوی متأثر از ذهنیت خود در سرایش مثنوی، از تمثیل و شکل‌های مختلف آن استفاده کرده است؛ به شکلی که می‌توان یکی از ویژگی‌های سبکی غزلیات را استفادهٔ فراوان از تمثیل دانست. قدرت خیال مولوی در غزلیات با اینکه محدودیت قالب غزل و وحدت موضوع برای استفاده از تمثیل کار را دشوار می‌سازد؛ باعث شده است از انواع تمثیل به ویژه تمثیل‌های کوتاه در سرایش غزل‌ها استفاده کند. با مطالعهٔ غزلیات شمس ملاحظه می‌شود که مولانا در سرودن غزل نیز به تعلیم اندیشه‌های عرفانی خود توجه ویژه‌ای دارد و برای این منظور از تمثیل به میزان زیادی استفاده می‌کند.

تمثیل روایی در غزل کمتر مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ اما مولوی در بسیاری از غزل‌ها از تمثیل‌های روایی استفاده می‌کند. این تمثیل‌ها مانند مثنوی، گاهی در دل خود دارای چند تمثیل فرعی نیز هستند و این قدرت تخیل مولانا را در استفاده از تمثیل نشان می‌دهد. وی در آثارش با قدرت کم نظیر خیال خود از تمامی مظاهر طبیعت برای به تصویر کشیدن اندیشه‌اش بهره برده است. تنوع تمثیل‌ها در غزلیات به خوبی این نکته را نشان می‌دهد. در این تمثیل‌ها مولوی به تعلیم مسائل حکمی، اخلاقی و عرفانی پرداخته است و انسان را به ترک آلایش‌های جسمانی و توجه به احوال نفسانی فرامی‌خواند. در این پژوهش بر آنیم با بررسی ۲۰۰ غزل اول غزلیات شمس شگردهای استفاده از تمثیل در غزلیات مولوی را مورد بررسی و تحلیل قرار دهیم.

۲- ضرورت انجام تحقیق

مولوی فکر و اندیشهٔ خود را به وسیلهٔ تمثل در اختیار مخاطب خود قرار داده است. در این تمثیل‌ها، تعالیم اخلاقی، معرفتی و حکمت‌های بسیاری نهفته است. بازخوانی این تمثیل‌ها مخاطب را با جهان فکری شاعر اشنا می‌سازد. باتوجه به اهمیت و جایگاه تمثیل در ادبیات و باتوجه به این‌که تاکنون پژوهش مستقلی در در زمینهٔ کارکردهای تمثیل در غزلیات شمس انجام نشده است ضرورت چنین پژوهشی آشکار می‌شود.

۳- هدف تحقیق

هدف از این پژوهش شناخت تمثیل‌ها و کارکرد آنها در غزلیات مولوی است.

٤- روش پژوهش

پژوهش پیش‌رو، مطالعه‌ای نظری است که به روش توصیفی- تحلیلی و با ابزار کتابخانه‌ای انجام شده است.

۵- پرسش پژوهش

مولوی تا چه میزان از تمثیل برای بیان اندیشه‌هایش در غزلیات بهره جسته است؟
شیوهٔ استفاده از تمثیل در غزلیات مولوی چگونه است؟

٦- پیشینه پژوهش

با توجه به اینکه آثار مولوی از برجسته‌ترین متون تمثیلی ادبیات فارسی است پژوهش‌های زیادی با موضوع تمثیل در آثار مولانا انجام شده است. از جمله:
نجار نوبری، عفت، (۱۳۹۹) در پژوهشی با عنوان تحلیل تمثیل‌های عرفانی در «فیه مافیه» به طبقه‌بندی انواع تمثیل به صورت موضوعی در فیه مافیه پرداخته است.
یوسف‌پور، محمدکاظم و علیرضا محمدی کله‌سر، (۱۳۹۰)، در پژوهشی با عنوان پیوندهای معنایی تمثیل‌های وحدت وجود در مثنوی، به تحلیل تمثیل‌های نور و آب به عنوان تمثیل‌های وحدت وجود در مثنوی پرداخته‌اند.

علامی، ذوالفقار و مریم رجبی، (۱۳۹۰)، در مقاله‌ای با عنوان تمثیل داستانی در غزلیات شمس، به این نتیجه رسیده است که مولوی در غزلیات خود به صورت ناخودآگاه از تمثیل‌های داستانی استفاده می-کند.

کریم‌پور، ۱۳۸۹، پایان‌نامهٔ «بررسی تطبیقی نگرش مولانا، عطار و سنایی در عالم تمثیل» این پژوهش دربارهٔ اشتراک و بهره‌گیری شاعران از تمثیل است که برای بیان یک یا چند مفهوم عالی و عرفانی یا اخلاقی، استفاده کرده‌اند.

پژوهش‌های زیر در ارتباط با موضوع تمثیل نیز قابل توجه است.

ساروکلایی (۱۳۹۲)، در کتاب «آینهٔ معنی: تمثیل و تحلیل آن در شعر معاصر ایران از ۱۳۰۰ تا ۱۳۵۷، دربارهٔ صورت‌ها و معانی تمثیل و علل کاربرد انواع تمثیل، به بررسی و تحلیل افسانه‌ها، حکایات، داستان‌ها و نمایشنامه‌های تمثیلی در دو جریان شعر معاصر ـ سنتی و نو ـ از ۱۳۰۰ تا ۱۳۵۷ پرداخته است.

بافکر، سردار، (۱٤۰۱)، در مقاله‌ای با عنوان «کارکردهای هنری و تعلیمی تمثیل» نتیجه می‌گیرد که به‌کار بردن فراوان شکل‌های مختلف تمثیل، یکی از رازهای زیبایی و ذوق‌پسندی و تأثیر زبان آثار ادبی است و همین امر باعث شده مفردات نغز آن‌ها بر سر زبان‌ها بیفتد.

۷- تمثیل

تمثیل از مهم‌ترین شیوه‌های سخنوری برای بیان غیر مستقیم مفاهیم است؛ که اهمیت زیادی در متون ادبی دارد. مثل، مثال و تمثیل در ادب فارسی به تبعیت از زبان عربی اغلب به جای یکدیگر به کار رفته‌اند؛ از این رو با پیچیدگی و گره‌خوردگی خاصی در ادب فارسی رو به‌رو هستند. در لغت به معنی مثال آوردن وتشبیه کردن است. ودر اصطلاح، «تشبیهی است که مشبه‌به آن جنبه مثل یا حکایت داشته باشد. درتشبیه تمثیل مشبه امری معقول و مرکب است که برای تقریر واثبات آن مشبه‌بهی مرکب ومحسوس ذکر می شود.» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۱۰) محجوب در تعریف تمثیل می‌گوید: «در لغت به معنای «مثال آوردن، تشبیه کردن، مانند کردن، صورت چیزی را مصور کردن، داستانی یا حدیثی را به عنوان مثال بیان کردن و داستان آوردن است.» (محجوب،۱۳٤۲: ۹۷) روایتی است که معنایی دوگانه دارد، معنای لفظی یا ظاهری که در واقع داستان خلق شده است و معنای استعاری که همان کردارها یا اشخاص‌اند یا حتی موضوع‌هایی همسو و در یک راستا با آن روایت لفظی دارند. کارل گوستاو یونگ تمثیل را حکایتی نمادین می‌داند که «دربرگیرندهٔ مضمونی است که مفهومی سوای آنچه را که ظاهرا نشان می‌دهد القا می‌کند.»(شیری، بی تا :13)

تمثیل از شیوه‌های بیانی است که از دیر باز در شعر فارسی متداول بوده است. در فن بیان فارسی، نوعی حکایت کردن و مثال آوردن است. شاعر برای نیرو بخشیدن به کلام خود و ترسیم تصویرهای ذهنی‌اش، شعر را با یک حکایت حکیمانه در هم آمیخته، واژه هایی را به کار می‌برد که به معنایی ویژه اشاره می‌کند و آن را به صورت یک «روایت» از یک «حقیقت» یا واقعیتی دیگر در سایهٔ قیاس یا استعاره و کنایه، قابل فهم و مؤثر می‌سازد .

در بلاغت فارسی مبحث تمثیل نخست در مبحث انواع تشبیه مطرح شده است. تمثیل در این شکل، نوعی تشبیه است و از آن با نام‌هایی مانند تشبیه تمثیلی، تمثیل تشبیهی و استعارهٔ تمثیلی نام برده‌اند. ژرف‌ساخت هر تمثیلی نیز از یک تشبیه ساخته شده‌است. تمثیل بر اساس تشبیه ساخته می‌شود و در آن از الگویی از پیش طراحی شده برای بیان مقصود استفاده می‌شود. این الگو جنبهٔ روایی دارد و از مجموعه‌ای از عناصر گوناگون برای تصویر مفهومی واحد بهره گرفته می‌شود. کارکرد آن این است که مفاهیم انتزاعی را به تصویر تبدیل می‌کند. در تمثیل حرکت ذهن از عمق به سطح است. به همین دلیل عرفا از تمثیل برای نزدیک کردن امور انتزاعی به تجارب حسی بهره می‌برند و به کمک آن به تعلیم مریدان خود می‌پردازند.

تمثیل با بعضی از صور خیال مانند تشبیه، استعاره، کنایه و رمز درآمیخته و ارتباط یافته است. ارتباط تمثیل با اسلوب معادله و ارسال المثل محل بحث و مورد اختلاف است. در کتاب‌های بلاغی قدیم – از جمله المعجم شمس قیس رازی – تمثیل را از شاخه استعاره دانسته‌اند و بحث اسلوب معادله مطرح نشده است؛ اما در متون بلاغی جدید، تمثیل یک صنعت بلاغی مستقل است و از تشبیه و استعاره جداست، در عوض آن را با اسلوب معادله یکی می‌دانند. اسلوب معادله نیز صنعتی تمثیل گونه است که در سبک شاعران هندی رواج پیدا کرد. آنان با الهام از تمثیل، کلام خود را بر اساس بهره‌گیری از مضامین مورد پسند عامه قرار داده و سرشار از بیت‌هایی کردند که در آن حکمت‌های عامیانه درج شده است. در متون بلاغی در مورد اینکه تمثیل از موارد تشبیه است یا استعاره نیز اختلاف نظر وجود دارد. «عده‌ای تحت تأثیر معنای لغوی این اصطلاح، آن را از جنس تشبیه یا حتی برابر با آن می‌دانند و عده‌ای دیگر آن را از خانواده‌ی استعاره و هم نوع آن می‌شناسند. سکاکی از جمله کسانی است که تمثیل را نوع خاصی از تشبیه می‌دانند و برای آن ویژگی‌هایی را برمی‌شمارند. او معتقد است تمثیل تشبیهی است که در آن «وجه شبه صفتی غیرحقیقی باشد و از امور مختلف انتزاع شده باشد»(شفیعی‌کدکنی،۱۳۷۵: ۸۱).

تمثیل، قوی‌ترین حجت در زبان رازناک اشارت صوفیه و بستری مناسب برای خلق روایت‌های متفاوت و در کنار هم قراردادن اندیشه‌های متضاد است. می‌تواند موضوع اندیشگی دشوار و چند لایه را، نازل و همه فهم کند و مفهوم آن را در دسترس عموم قرار دهد. شیوه‌ای بلاغی است که گستره‌ای از منطق و استدلال تا زیبایی‌شناسی را دربرمی‌گیرد. حکایتی است که معنایی دیگر را ورای خود پنهان می‌کند؛ به همین دلیل، انگیزه‌های زیادی همچون عشق، ترس، کشف حقیقت، بیان ناپذیریِ برخی مفاهیم، تأثیر بیشتر در مخاطب و ... نویسندگان را بر آن می‌داشته تا از این گونهٔ ادبی بهره گیرند.

تمثیل غالبا نمایه‌های اخلاقی، فلسفی و سیاسی مشخص و متمایزی دارد که در پیکره نمادهایش جای می‌گیرد. روایت ظاهری همان معنایی نیست که راوی القاء می کند بلکه این معنا در لایه دیگر، ناگفته و پنهان است. پس لایه دوم داستان «حقیقی» است و ارزش تمثیل و در واقع بنیاد آن در همین لایه قرار دارد.

یکی از مؤلفه‌های مهم ادبیات در هر زبانی استفاده از تمثیل است. تمثیل از گذشته‌های دور، به ویژه در متون دینی و عرفانی برای تعلیم مضامین اخلاقی و دینی به کار گرفته شده است. جان مک‌کوئین در همین مورد می‌گوید: «خاستگاه تمثیل بیشتر فلسفه و کلام است تا ادبیات. تمثیل‌ها اغلب مذهبی‌اند. همهٔ ادیان ابراهیمی و بسیاری از ادیان شرقی، کامل‌ترین بیان خود را در قصه یافته‌اند» (مک‌کویین، ۱۳۸۹: ۱)

در ادب فارسی از حیث ساختار می توان تمثیل را در دو بخش تمثیل توصیفی (تمثیل کوتاه) که از یک یا چند جمله فراتر نمی رود و شامل تشبیه تمثیلی، اسلوب معادله، ارسال المثل و استعارهٔ تمثیلیه است و تمثیل روایی (تمثیل گسترده) که بیشتر شکل داستانی دارد و در آن تمثیل در قالب داستان مطرح است، مورد بررسی قرار داد. «تمثیل می‌تواند شکلی کوتاه یا گسترده داشته باشد، چنان‌که گاه به یک یا دو بیت یا چند جمله محدود می‌شود و گاه در کلیتی منسجم، به صورتی داستانی یا غیر داستانی، شکلی گسترده یابد.» (شامیان ساروکلایی، ۱۳۹۲: ۳)

اگر تمثیل، تمثیل گسترده باشد، باید ژرف‌ساخت آن داستانی باشد؛ بنابراین شرط لازم این‌که سخنی تمثیل گسترده به‌شمار بیاید، این است که داستانی و روایی باشد. بنابر همین اصل است که می-گویند: «تمثیل روایتی داستانی است که در آن موجودات، کنش‌ها و گه‌گاه صحنه‌پردازی‌ها به‌گونه‌ای تعبیه می‌شود که معنای منسجمی ظاهری یا اولیه بر مبنای سطح، دلالتی دارد و در همان حال معنا و مفهومی ثانویه هم دارد متناظر با موجودات، مفاهیم و رخدادهایی دیگر است»(abrams,1993: 4).

هر تمثل دارای دو رویه و گاه بیشتر است و خواننده غالباً با تأمل و دقت در رویه ظاهری، به رویه تمثیلی که معمولاً حاوی نکته‌ای اخلاقی، یا طنزی اجتماعی و یا سیاسی است، پی می‌برد .در این دیدگاه، تمثیل در حقیقت شگرد و شیوه‌ای است که می‌توان آن را در هر نوع یا شکل ادبی به کار برد، یعنی همان قالبی که در ادب فارسی بسیار رواج دارد و آن بیشتر حکایاتی است که در جهت توضیح و تفسیر دیدگاه‌ها و عقاید اخلاقی و عرفانی در پایان مطب ذکر می‌شود. تمثیل به این شکل در ادبیات ما جایگاهی والا دارد و قسمت عمده‌ای از متون منظوم عرفانی ما تمثیلی است. مولانا علاوه بر مثنوی خود، حتی در غزلیاتش «داستانهای تمثیلی» آورده است .

در خصوص اهمیت تمثیل در زبان و ادب فارسی باید به این نکته توجه کنیم که در اکثر متون از گذشته تا کنون از تمثیل استفاده شده است. تمثیل در اقناع مخاطب برای درک مفاهیم انتزاعی نقش بسیار مهمی دارد. «در قلمرو زبان و ادبیات، «تمثیل» موقعیتی برجسته و چشمگیر دارد؛ استفاده از تمثیل در تفهیم معانی و مطالب مدنظر بسیار رایج و متداول است. حضور بی‌بدیل تمثیل در عرصهٔ شعر و ادبیات آنقدر وسیع و عمیق است که زبان بدون آن قادر به انتقال مفاهیم و معانی نیست». (حکمت، ۱۳۸۵: ۱۸٤). در متون عرفانی از این شیوهٔ استدلال بیشتر از سایر متون بهره گرفته شده است. «در ساحت عرفان و فلسفه عرفانی اسلامی استفاده از تمثیل به‌عنوان روش مقید برای شناختن حقایق هستی ضرورت دارد». (حکمت، ۱۳۸۵: ۲۱۹). دلیل این امر این است که «اهل دل که معانی و معارف را با تصفیه و تجلیه قلوب تحصیل کرده‌اند، هرگاه بخواهند آن معانی که بر دل‌های صافیه‌شان جلوه‌گری کرده است را تفسیر و بیان کنند و به‌منظور ارشاد قابلان و طالبان اظهار کنند، عادت پسندیدهٔ آنها این است که مناسبت و مشابهت میان آن معانی مکشوفه و امور محسوسه را پیدا کنند و در لباس محسوسات، آن معانی مکشوفه را در نظر مَحرَمان بنمایند (لاهیجی، ۱۳۸۷: ٤٦۹).

۸- بحث و بررسی

مولوی سعی می‌کند برای فهماندن معانی کلی روحانی از تمثیلات محسوس جزئی استفاده کند و حقایق وسیع الهی را به اشکال و صور کوچک مادی حسی تنزل می‌دهد؛ تا در ذهن کوچک افراد عادی بگنجد، یعنی میزان دانش و سطح فهم مخاطب را در نظر می گیرد و متناسب با آن سطح مفاهیم مورد نظر خود را با تمثیل‌های مختلف ملموس می‌سازد. مولوی تعالیم و آرای خود را مانند یک اهل کلام اما نه با استدلالی خشک و جدی بلکه به یاری قیاس‌های تمثیلی و تشبیهات شاعرانه ارائه می دهد.

۱-۸- گلشکر

گاهی غزل‌های مولوی کاملاً جنبهٔ تمثیلی دارند. به عنوان مثال در غزل زیر که شکل روایی دارد، باد بی‌آرام تمثیلی است از انسان کامل که پیام حق را به گل که تمثیل وجود انسان است می‌رساند. شکر تمثیل انسان کامل است. وصال گل با شکر ترکیبی به نام گلشکر می‌سازد. گلشکر تمثیلی از وجود انسان کامل واصل به حقیقت است. وقتی که وجود انسان به کمال رسید (تبدیل به گلشکر شد) لایق ماندن در این عالم گل(خاک) نیست باید به سوی عالم دل برود.

ای باد بی آرام ما با گل بگو پیغام ما — کای گل گریز اندر شکر چون گشتی از گلشن جدا
ای گل ز اصل شکری تو با شکر لایقتری — شکر خوش و گل هم خوش و از هر دو شیرینتر وفا
رخ بر رخ شکر بنه لذت بگیر و بو بده — در دولت شکر بجه از تلخی جور فنا
اکنون که گشتی گلشکر قوت دلی نور نظر — از گل برآ بر دل گذر آن از کجا این از کجا

(مولوی، ۱۳۷٤: ۵۳)

در ادامه شاعر از تمثیل خار و گل برای تکمیل سخن خود استفاده می‌کند. قرار گرفتن گل در کنار خار تمثیلی از وجود انسان در دنیا است. وجود انسان در این دنیا با همهٔ مخلوقات متفاوت است به همین خاطر شاعر از تمثیل مرغ نادر، مرغی که برعکس سایر مرغان می‌پرد یاد می‌کند. این تمثیل همچنین می‌تواند بیانگر وجود انسان معنوی در میان انسان‌هایی که تعلق مادی و دنیوی دارند باشد.

با خار بودی همنشین چون عقل با جانی قرین — بر آسمان رو از زمین منزل به منزل تا لقا
در سر خلقان می‌روی در راه پنهان می روی — بستان به بستان می روی آن جا که خیزد نقش ها
ای گل تو مرغ نادری برعکس مرغان می‌پری — کامد پیامت زان سری پرها بنه بی‌پر بیا

(مولوی، ۱۳۷٤: ۵۳)

خندهٔ گل بر جهان، تمثیلی است از ناچیز شمردن و دل برگرفتن انسان از دنیا، جامه دریدن گل نیز تمثیلی است از پا گذاشتن انسان بر روی وجود جسمانی خود برای رسیدن به حقیقت. گل‌های پار، تمثیلی است از کسانی که زودتر به عالم حقیقت پی‌برده‌اند و دیگران را به سوی حقیقت دعوت می‌کنند؛ و راه را به دیگران نشان می‌دهند. این انسان‌های کامل واصل، نردبان راه حق را عشق می‌دانند که مولانا در این غزل از تمثیل عرق‌گیری و گلاب‌گیری برای بیان آن استفاده می‌کند. راه عشق راهی است پر از سختی و بلا و تمثیل گلاب‌گیری به خوبی این مسیر را توصیف می‌کند. (گل) انسان عاشق، در این مسیر، هستی خود را در معرض دشوارترین آزمون قرار می‌دهد تا روح مانند جدا شدن عرق و

گلاب از گل از جسم جدا شده به سوی حق رود. مولانا از ترشح عرق از شیشهٔ گلابگر به عنوان تمثیلی از عروج روح به سمت خدا به واسطهٔ عشق استفاده کرده است. در نهایت نیز خود مولانا آنگونه که سبک بیانی اوست برای روشن شدن معنی تمثیل، اشاره می‌کند که منظورش از گلشکر، لطف حق است و بود ما.

ای گل تو اینها دیده‌ای زان بر جهان خندیده‌ای زان جامه‌ها بدریده‌ای ای کربز لعلین قبا
گل‌های پار از آسمان، نعره زنان در گلستان کای هر که خواهد نردبان تا جان سپارد در بلا
هین از ترشح زین طبق بگذر تو بی ره چون عرق از شیشه گلابگر چون روح از آن جام سما
ای مقبل و میمون شما با چهرهٔ گلگون شما بودیم ما همچون شما ما روح گشتیم الصلا
از گلشکر مقصود ما لطف حقست و بود ما ای بود ما آهن صفت وی لطف حق آهن‌ربا

(مولوی، ١٣٧٤: ۵۳)

۲-۸- تمثیل برای صبر

غزل زیر نیز به طور کامل تمثیلی است. نیامدن دود گلخن بر آسمان تمثیلی است از عدم تأثیر ستیزهٔ اهل دنیا با عاشقان. مولوی می‌گوید اهل دنیا هرچقدر جنگ و تهدید کنند؛ بر عاشقان و اهل دل تأثیر ندارد؛ همچنان‌که دود گلخن اصلا به آسمان نمی‌رسد. حتی اگر به آسمان برسد باعث تیرگی آسمان نمی‌شود. در ادامه مولوی از آنها به عنوان نقش گرمابه یاد می‌کند. نقش گرمابه تمثیلی است از وجود افسرده و کم ارزش اهل دنیا و مخاطب خود را از چالش و درگیری با آنها منع می‌کند. برای توجیه این مسأله از ضرب‌المثل مشهر «تف کردن به سوی ماه» استفاده می‌کند. همانگونه که تف به سوی ماه به سوی خود انسان برمی‌گردد درگیر شدن با اهل دنیا نیز به خود انسان زیان می‌رساند. اگر دامن او را بکشی قبای خودت تنگ می‌شود. این تمثیل نیز برای بیان همان مفهوم استفاده شده است.

چندانک خواهی جنگ کن یا گرم کن تهدید را می‌دان که دود گولخن هرگز نیاید بر سما
ور خود برآید بر سما کی تیره گردد آسمان کز دود آورد آسمان چندان لطیفی و ضیا
خود را مرنجان ای پدر سر را مکوب اندر حجر با نقش گرمابه مکن این جمله چالیش و غزا
گر تو کنی بر مه تفو بر روی تو بازآید آن ور دامن او را کشی هم بر تو تنگ آید قبا

(مولوی، ١٣٧٤: ٥٦)

مولوی چارهٔ مواجهه با این افراد را صبوری می‌داند و این معنی را با تمثیلی دیگر شرح می‌دهد. تمثیل خارپشت و مار. خارپشتی دم ماری را می‌گیرد و خود را به شکل دایره‌ای جمع می‌کند. مار برای

نجات خود تلاش و بی‌قراری می‌کند ولی به دلیل این تلاش بدن او سوراخ سوراخ می‌شود. مولوی بی‌صبری و عجلهٔ مار را سبب هلاک او می‌داند و می‌گوید اگر صبوری می‌کرد می‌توانست خود را نجات بدهد. این تمثیل را برای مواجهه با مشکلات بیان می‌کند و معتقد است که در این هنگام بهترین چاره صبوری کردن است.

پیش از تو خامان دگر در جوش این دیگ جهان — بس برطپیدند و نشد درمان نبود الا رضا
بگرفت دم مار را یک خارپشت اندر دهن — سر درکشید و گرد شد مانند گویی آن دغا
آن مار ابله خویش را بر خار می زد دم به دم — سوراخ سوراخ آمد او از خود زدن بر خارها
بی صبر بود و بی حیل خود را بکشت او از عجل — گر صبر کردی یک زمان رستی از او آن بدلقا
بر خارپشت هر بلا خود را مزن تو هم هلا — ساکن نشین وین ورد خوان جاء القضا ضاق الفضا

(مولوی، ۱۳۷٤: ٥٦)

۳-۸- تمثیل دُرد / آب گل‌آلود/ شعله و دود/ باز و بازوی پادشاه

درد شراب در ته خمرهٔ شراب جا می‌گیرد و صاف آن بالای خمره قرار می‌گیرد. مولوی از همین تصویر به عنوان تمثیلی برای تعلق و عدم تعلق خاطر انسان به دنیا استفاده کرده است. انسان‌هایی که دلبستهٔ دنیا هستند مانند درد شراب در ته جام قرار گرفته‌اند و کسانی که دل از دنیا کنده‌اند مثل صاف شراب بر سر جام جای گرفته‌اند. شراب صافی تمثیلی است از صفای درون انسان و وجود به کمال رسیدهٔ او.

هر لحظه وحی آسمان آید به سر جان ها — کاخر چو دردی بر زمین تا چند می‌باشی برآ
هر کز گران‌جانان بود چون درد در پایان بود — آنگه رود بالای خم کان درد او یابد صفا

(مولوی، ۱۳۷٤: ۵۹)

تمثیل آب گل‌آلود و صاف نیز در همین معنی استفاده شده است. اگر گل را بجنبانیم آب صافی گل‌آلود می‌شود. برای صفای دوباره، باید از جنباندن آن پرهیز کنیم. در این تعبیر جنباندن گل تمثیلی است از پرداختن به امور دنیوی.

گل را مجنبان هر دمی تا آب تو صافی شود — تا درد تو روشن شود تا درد تو گردد دوا

(مولوی، ۱۳۷٤: ۵۹)

در ادامهٔ غزل مولوی از تمثیل شعله و دود در همین معنی استفاده کـرده اسـت. جـان در جسـم ماننـد شعله‌ای است در میان دود. هرچقدر دود بیشتر باشد نور شعله کمتر خواهد بـود. بـرای اینکـه از نـور شعله بهره‌مند شوی باید از میزان دود بکاهی. بعد از آن شعله می‌توانـد هـم سـرای تـو و هـم سـرای دیگران را روشن کند. نور جان نیز در صورتی بیشتر می‌شود کـه از دود جسـم بکـاهیم. در غیـر ایـن صورت وجود تو مانند آب تیره است که در آن نمی‌توان نور ماه و خورشید را مشاهده کرد. هوای تیره نیز مانع دیدن ماه و خورشید در آسمان می‌شود. هوای تیره و آب تیره تمثیلی برای آلودگی نفس انسان هستند که مانع دیدن حقیقت می‌شود. آنچه که نفس انسان را از آلودگی می‌پالاید هم‌نفسی با انسان‌های کامل و مناجات سحرگاهی است. مولوی برای این منظور از تمثیل باد شـمال و نسـیم سـحر اسـتفاده کرده است که هوای آلوده را صاف می‌کنند. همچنـین هـم‌صـحبتی بـا انسـان‌هـای کامـل و مناجـات سحرگاهی را مانند نفس کشیدن برای انسان می‌داند. اگر یک لحظه راه نفس بسته شـود انسـان دچـار خفگی می‌شود.

جانیست چون شعله ولی دودش ز نورش بیشتر — چـون دود از حـد بگـذرد در خانـه ننمایـد ضـیا
گـر دود را کمتـر کنـی از نـور شـعله برخـوری — از نور تو روشن شود هم ایـن سـرا هـم آن سـرا
در آب تیـره بنگـری نـی مـاه بینـی نـی فلـک — خورشید و مه پنهان شود چون تیرگی گیـرد هـوا
باد شـمالی مـی وزد کـز وی هـوا صـافی شـود — وز بهـر ایـن صـیقل سـحر درمـی‌دمـد بـاد صـبا
باد نفـس مـر سـینه را ز انـدوه صـیقل مـی‌زنـد — گر یک نفـس گیـرد نفـس مـر نفـس را آیـد فنـا

(مولوی، ١٣٧٤: ۵۹)

تمثیل باز و پادشاه نیز برای توصیف قرب و بعد نسبت به حق به کارگرفته شده است. باز سمبل عاشق است و پادشاه سمبل معشوق. بازی که برای شکار پرواز کرده اما به سوی پادشاه کـه صـاحب اوسـت برنگشته تمثیلی است برای عاشقانی است کـه در ظلمـت دنیـا گرفتـار شـده‌انـد و بازگشـت خـود را فراموش کرده‌اند.

جان غریب اندر جهان مشـتاق شـهر لامکـان — نفـس بهیمـی در چـرا چنـدین چـرا باشـد چـرا
ای جان پاک خوش گهر تا چند باشی در سفر — تـو بـاز شـاهی بـازپر سـوی صـفیر پادشـا

(مولوی، ١٣٧٤: ۵۹)

٤-٨- به سبک مثنوی: تمثیل برای بیان کبر و غرور

گاهی در غزل مانند مثنوی در دل یک تمثیل به چند موضوع فرعی می‌پردازد و چند تمثیل مختلف بیان می‌کند؛ سرانجام به موضوع اصلی برمی‌گردد و غزل را به پایان می‌رساند. همین مسأله باعث می‌شود تعداد ابیات به طور غیر معمول زیاد شود و غزل، خیلی طولانی‌تر از حد معمول باشد. غزل زیر نمونه‌ای از این نوع تمثیل‌های مولوی در غزلیات است.

در این تمثیل سرنوشت فردی ذکر می‌شود که بی‌خبر از قدرت عشق دچار غرور و تکبر است، عاشقان را تمسخر می‌کند و آنها را بازیچه می‌داند؛ اما اینک گرفتار عشق شده است. برای بیان این موضوع مولوی از تمثیل مرغی استفاده می‌کند که با خیال آسوده در آسمان در حال پرواز است اما ناگهان تیر بلا بر پر او می‌خورد.

آن خواجه را در کوی ما در گل فرورفتست پا — با تو بگویم حال او برخوان اذا جاء القضا
جباروار و زفت او دامن‌کشان می‌رفت او — تسخرکنان بر عاشقان بازیچه دیده عشق را
بس مرغ پران بر هوا از دام‌ها فرد و جدا — می آید از قبضهٔ قضا بر پر او تیر بلا

(مولوی، ١٣٧٤: ٥٩)

سپس به توصیف غرور و تکبر خواجه می‌پردازد. غروری که باعث می‌شود با خدای خود نیز کشتی بگیرد. ریشهٔ این تکبر را علاوه بر غفلت به خاطر مال و ثروت دنیوی، تعریف و تمجید و دست‌بوسی دیگران و سخن بیهودهٔ آنان می‌داند. کرم و بخشش افراد نیز می‌تواند آنها را چار تکبر کند. توضیح می‌دهد که گاهی کرم به جای آن‌که تأثیر نیک داشته باشد به آفت تبدیل می‌شود. برای بیان این موضوع از تمثیل موسی و فرعون استفاده می‌کند. از نگاه مولوی تکبر بیماری است و عشق درمان آن است. سمبل تکبر در اندیشهٔ او فرعون است و موسی سمبل عشق است که می‌تواند بر او پیروز و مسلط شود.

ای خواجه سرمستک شدی بر عاشقان خنبک زدی — مست خداوندی خود کشتی گرفتی با خدا
بر آسمان ها برده سر وز سرنبشت او بی خبر — همیان او پرسیم و زر گوشش پر از طال بقا
از بوسه ها بر دست او وز سجده ها بر پای او — وز لورکند شاعران وز دمدمهٔ هر ژاژخا
باشد کرم را آفتی کان کبر آرد در فتی — از وهم بیمارش کند در چاپلوسی هر گدا
بدهد درم ها در کرم او نافریدست آن درم — از مال و ملک دیگری مردی کجا باشد سخا
فرعون و شدادی شده خیکی پر از بادی شده — موری بده ماری شده وان مار گشته اژدها

عشـق از سـر قدوسـیی همچـون عصـای موسـیی کو اژدها را می خورد چـون افکنـد موسـی عصـا
بـر خواجـه روی زمـین بگشـاد از گـردون کمـین تیری زدش کز زخم او همچون کمـانی شـد دوتـا
(مولوی، ۱۳۷٤: ۵۹)

در ادامهٔ روایت، خواجهٔ مغرور دچار عشق زنی می‌شود و در این عشق زار و نالان می‌شود.

این خواجه باخرخشه شد پرشکسته چـون پشـه نـالان ز عشـق عایشـه کـابیض عینـی مـن بکـا
(مولوی، ۱۳۷٤: ۵۹)

مولوی عاشق شدن خواجه را عنایت حق می‌داند و آن را مقدمهٔ عشق حق می‌شمارد و در این مـورد چند تمثیل بیان می‌کند. تمثیل مبارزی که ابتدا شمشیر چوبی به دست پسر خود می‌دهد تا در شمشـیر بازی استاد شود. عشق زلیخا بر حضرت یوسف تمثیلی است از عشق مجازی کـه در انتهـا تبـدیل بـه عشق حق می‌شود.

این از عنایت ها شمر کز کوی عشق آمـد ضـرر عشق مجـازی را گـذر بـر عشـق حقسـت انتهـا
غازی به دست پور خود شمشیر چوبین می دهد تـا او در آن اسـتا شـود شمشـیر گیـرد در غـزا
عشقی که بر انسان بود شمشـیر چـوبین آن بـود آن عشق با رحمـان شـود چـون آخـر آیـد ابـتلا
عشـق زلیخـا ابتـدا بـر یوسـف آمـد سـال هـا شد آخر آن عشق خدا مـی کـرد بـر یوسـف قفـا
بگریخت او یوسف پیش، زد دست در پیراهنش بدریـده شـد از جـذب او بـرعکس حـال ابتـدا
(مولوی، ۱۳۷٤: ٦۰)

مولوی سخن خود را در بیان اسرار حق ذره‌ای از آفتاب و قطره‌ای از دریا می‌داند و توضیح می‌دهد که همین اندک برای آشنایی با باقی اسرار حق کافی است. تمثیل یک کف گندم از انبار را برای تبیین ایـن موضوع ذکر می‌کند؛ و بعد به تمثیل دیگری می‌رسد. به مخاطب خود می‌گوید که وجود تو مثـل یـک انبار گندم است. قیامت مانند آسیاب است؛ و ما این انبار را در آن آسیاب عرضه خواهیم کرد؛ بنـابراین بهتر است که قبل از عرضه ببینیم گندم انبار وجود ما چه کیفیتی دارد.

آخـر چـه گویـد غـره ای جـز ز آفتـابی ذره ای از بحـر قلـزم قطـره ای زیـن بـی نهایـت مـاجرا
چـون قطـره ای بنمایـدت بـاقیش معلـوم آیـدت ز انبـار کـف گنـدمی عرضـه کننـد انـدر شـرا

کفی چو دیدی باقیش نادیده خود می دانیش دانیش و دانی چون شود چون بازگردد ز آسیا
هستی تو انبار کهن دستی در این انبار کن بنگر چگونه گندمی وانگه به طاحون بر هلا
هست آن جهان چون آسیا هست آن جهان چون آن جا همین خواهی بدن گر گندمی گر لوبیا
خرمنی (مولوی، ۱۳۷٤: ٦۰)

درپایان از داستان خواجه این‌گونه نتیجه می‌گیرد که این حکایت مثالی است برای اینکه دیگران به سرنوشت او مبتلا نشوند. آنچه دیگران را از آن نهی می‌کند عیبجویی و سرزنش دیگران است. راه علاج آن را نیز چاشنی عشق می‌داند؛ و با تمثیل مار و کژدم برای زبان و دهان عیب‌جویان توصیه می‌کند که راه این‌کژدم و مار را باید با کهگل بست؛ یعنی مواظب زبان و دهان خود و دیگران باشیم.

ویل لکل همزه بهر زبان بد بود هماز را لماز را جز چاشنی نبود دوا
کی آن دهان مردم است سوراخ مار و کژدم است کهگل در آن سوراخ زن کزدم منه بر اقربا
(مولوی، ۱۳۷٤: ٦۰)

۵-۸- اسلوب معادله

یکی از شگردهای تمثیل اسلوب معادله است. در اسلوب معادله شاعر در یک مصراع مطلبی معقول را بیان می‌کند و در مصراع دیگر با مثالی محسوس به درک بهتر مطلب خود کمک می‌کند. این شگرد بلاغی گرچه مختص سبک هندی در ادبیات فارسی است؛ ولی در شعر شاعران پیشین نیز نمونه های برجسته‌ای دارد. مولوی در غزلیات خود از اسلوب معادله استفاده کرده است.

گیرم که خارم، خار بَد، خار از پی گُل می‌زهد صرافِ زر هم می‌نهد، جو بر سر مثقال ها
(مولوی، ۱۳۷٤: ٤۹)

در این تمثیل، ابتدا شاعر از تمثیل گل و خار برای وجود خود در مقابل معشوق استفاده می‌کند. گل سمبل وجود معشوق است و خار سمبل وجود عاشق و توضیح می‌دهد در کنار گل خار نیز می‌روید. همانگونه که صرّاف زر برای وزن کردن زر خود در کنار وزنهٔ مثقال از جو (واحد سنجش وزن) نیز استفاده می‌کند. در مصراع دوم برای اثبات مدعای خود از ضرب‌المثل استفاده کرده است.

در بیت زیر نیز از اسلوب معادله استفاده شده است. همان‌گونه که مقری اگر دهانش پر از پسته باشد نمی‌تواند آیه‌های قرآن را بخواند، کسی که مشغول دنیا است نیز نمی‌تواند رستگار شود و سرنای سعادت بنوازد. دهان پر پست تمثیلی است از کسی که مشغول دنیا است.

دهان پرپست می‌خواهی مزن سرنای دولت را نتاند خواندن مقری دهان پرپست آیت‌ها

(مولوی، ١٣٧٤: ٧٢)

در بیت زیر نیز اسلوب معادله به کار رفته است. در عرفان عارف کامل ملزم به رعیت تکلیف و ظواهر شرعی نیست زیرا تکلیف از او برداشته می‌شود. مولانا این مسأله را در مثنوی در حکایت موسی و شبان با این تمثیل بیان می‌کند که کسی که درون خانهٔ کعبه باشد نیازی به رعایت قبله ندارد و کسی که درون دریا غواصی می‌کند نیاز به پوشیدن کفش ندارد. (شهیدی، ۱۳۸۰: ٣٤٧) در این تمثیل نیز می‌گوید وقتی آب روان باشد نیاز به تیمم نیست. عارف واصل نیز نیازی به ریاضت کشیدن ندارد.

چون آب روان دیدی بگذار تیمم را چون عید وصال آمد بگذار ریاضت را

(مولوی، ١٣٧٤: ٧٧)

٦-٨- تمثیل می شدن انگور

می شدن انگور تمثیلی است که مولوی زیاد از آن استفاده می‌کند. در این تمثیل می سمبل پختگی و کمال سالک است و انگور سمبل سالک و بندهٔ به کمال نرسیده است. مولوی که در اندیشهٔ خود معتقد است آنچه سالک را به کمال می‌رساند عنایت و توجه معشوق به عاشق است در این تمثیل از معشوق می‌خواهد تا با عنایت خود وجود همچون انگور او را به می پخته تبدیل کند.

ای نور ما ای سور ما ای دولت منصور ما جوشی بنه در شور ما تا می شود انگور ما

(مولوی، ١٣٧٤: ٥٠)

٧-٨- ارسال‌المثل

ارسال المثل آن است که شاعر از یک ضرب‌المثل مشهور در کلام خود استفاده کند یا اینکه سرودهٔ شاعر به گونه‌ای باشد که تبدیل به ضرب‌المثل شود. «ارسال المثل یا تمثیل آن است که شاعر ضرب المثل در کلام خود بیاورد و بدین وسیله معنای وسیعی را در لفظ اندک بگنجاند ارسال المثل موجب آرایش و تقویت بنیه سخن می شود و گاهی تاثیرش در پروراندن مقصود و جلب توجه شنونده بیش از چندین بیت منظوم و چند صفحه مقاله و رساله است» (همایی، ١٣٨٦: ٢٩٩-٣٠٠)،

در بیت زیر مولوی از کنایهٔ مشهور پای در گل ماندن به صورت تمثیل برای بیان حال دل عاشق خود استفاده کرده است. از دل گرفتار در بلا و سختی عشق با تعبیر «در گل بمانده پای دل» استفاده کرده است.

در گل بمانده پای دل جان می دهم چه جای دل وز آتش سودای دل ای وای دل ای وای ما

(مولوی، ١٣٧٤: ٥٠)

مصراع دوم بیت زیر که جنبهٔ ارسال‌المثلی دارد؛ تمثلی است برای بیان اینکه در عشق به دنبال آسایش و خوشی نباید باشی.

گر زخم خوری بر رو رو زخم دگر می جو رستم چه کند در صف دسته گل و نسرین را

(مولوی، ١٣٧٤: ٨٠)

مصراع دوم بیت زیر نیز تمثیلی است از قانع بودن به حداقل.

ای آب حیات ما شو فاش چو حشر ار چه شیر شتر گرگین جانست عرابی را

(مولوی، ١٣٧٤: ٧٩)

از مه ستاره بردن در بیت زیر تمثیلی است از کشش معشوق، عاشق را کم کم به سوی خویش تا اینکه عاشق به یک باره و تماما جذب معشوق شود.

از مه ستاره می بری تو پاره پاره می بری گه شیرخواره می بری گه می کشانی دایه را

دارم دلی همچون جهان تا می کشد کوه گران من که کشم که کی کشم زین کاهدان واخر مرا

(مولوی، ١٣٧٤: ٥٢)

۹-۸- تمثل گندم و آسیا

منظور از آسیا در این تمثیل دنیا است. گندم تمثیلی است از وجود انسان در این آسیا. ماه و نور ماه تمثیل عالم حقیقت و معنی است. مولوی معتقد است که گرچه وجود او در این عالم مانند گندم در آسیا گرفتار شده است؛ از یک سو همین آسیا یعنی دنیا وجود او را به آرد تبدیل می‌کند؛ یعنی دنیا مرحله‌ای است برای تکامل وجودی انسان و تبدیل شدن گندم وجود انسان به آرد. از سوی دیگر

اشاره می‌کند که در این دنیا روزنی از عالم حقیقت وجود دارد همانگونه که در آسیا نیز روزنی از نـور مه وجود دارد.

گر موی من چون شیر شد از شوق مردن پیر شـد مـن آردم گنـدم نـیم چـون آمـدم در آسـیا
در آسـیا گنـدم رود کـز سـنبله زادسـت او زاده مهـم نـی سـنبله در آسـیا باشـم چـرا
نـی نـی فتـد در آسـیا هـم نـور مـه از روزنـی زان جـا بـه سـوی مـه رود نـی در دکـان نانبـا
(مولوی، ١٣٧٤: ٥٢)

در تمثیل زیر مولوی آسیا را تمثیلی از وجود انسان می‌داند. گندم تمثیل لطـف و عنایـت حـق اسـت. آسیای وجود انسان در دست قدرت حق در حال چرخش و گردیدن است مولـوی از معشـوق تقاضـا می‌کند که لطف خود را چون گندم نصیب این آسیای سرگردان بگرداند.

ای رونق جانم ز تو چون چرخ گـردانم ز تـو گندم فرست ای جان کـه تـا خیـره نگـردد آسـیا
(مولوی، ١٣٧٤: ٥١)

۱۰-۸- تمثیل جام یا شیشهٔ باده

جام یا شیشهٔ باده نیز تمثیلی است از وجود انسان. باده تمثیلی است از معرفت. مولانـا مـی‌گویـد اگـر می‌خواهی بادهٔ معرفت و یا عنایت حق نصیبت شود ابتدا باید وجود تو مانند جام باده صاف و لطیـف شود. در نهایت نیز این جام باید با سنگ حق شکسته شود؛ یعنی وجود عارف در راه حق فانی شود.

زین باده می‌خواهی برو اول تنک چون شیشه شـو چون شیشه گشتی برشکن بر سنگ ما بر سـنگ مـا
(مولوی، ١٣٧٤: ٥١)

۱۱-۸- تمثیل گندم و کاه

تمثیل گندم در میان کاه تمثیلی است از وجود انسان در میان اهل دنیا. اسرافیل تمثیلی اسـت از وجـود انسان کامل که با دم مسحایی خود مرده را زنده می‌کند. در این موارد معمـولا منظـور مولانـا شـمس تبریزی است و از او می‌خواهد که با کلام جانبخش خود وجود آنها را از حقایق الهی بهره‌منـد سـازد. وجود انسان را در این دنیا مانند دانه‌های گندمی می‌داند که در زیر خاک محبوس شده‌اند و کلام انسان کامل مانند باران و باد است برای رویش آنها.

چون تو سرافیل دلـی زنـده کـن آب و گلـی دردم ز راه مقبلـی در گـوش مـا نفخـه خـدا
ما همچو خرمن ریخته گندم بـه کـاه آمیختـه هین از نسیم بـاد جـان کـه را ز گنـدم کـن جـدا

تا غم به سوی غم رود خرم سوی خرم رود تا گل به سوی گل رود تا دل برآید بر سما
این دانه های نازنین محبوس مانده در زمین در گوش یک باران خوش موقوف یک باد صبا
(مولوی، ١٣٧٤: ٥٣)

۱۲-۸- تمثیل مرغ آبی

در این تمثیل مولوی غرقابه را تمثیلی از دنیا قرار داده است. در این غرقاب دنیا هرکس شنا بلد باشد می‌تواند خود را به ساحل برساند. مرغ آبی تمثیلی است از انسان کامل که در برابر طوفان دنیا هیچ-نگرانی ندارد. همان‌گونه که ماهی در دریا آرام و بدون ترس زندگی می‌کند. انسان کامل علاوه بر اینکه خود در برابر طوفان دنیا نگرانی ندارد دیگر انسان‌ها را نیز از این طوفان نجات می‌دهد؛ مانند حضرت موسی که با عصای خود دریا را شکافت و قوم خود را از آن گذراند.

ای عاشقان ای عاشقان امروز ماییم و شما افتاده در غرقابه ای تا خود که داند آشنا
گر سیل عالم پر شود هر موج چون اشتر شود مرغان آبی را چه غم تا غم خورد مرغ هوا
ما رخ ز شکر افروخته با موج و بحر آموخته زان سان که ماهی را بود دریا و طوفان جان فزا
ای شیخ ما را فوطه ده وی آب ما را غوطه ده ای موسی عمران بیا بر آب دریا زن عصا
(مولوی، ١٣٧٤: ٥٤)

۱۳-۸- تمثیل گنده پیر کابلی

گنده پیر کابی تمثیلی است از تعلقات دنیوی که به عقیدهٔ مولوی جان یا روح را سحر کرده به گونه ای که به بودن در این دنیا دل خوش کرده، به آن دل بسته و شهر خود و منزل اصلی خود را فراموش کرده است.

تو جان جان افزاستی آخر ز شهر ماستی دل بر غریبی می نهی این کی بود شرط وفا
آوارگی نوشت شده خانه فراموشت شده آن گنده پیر کابلی صد سحر کردت از دغا
(مولوی، ١٣٧٤: ٥٥)

۱٤-۸- تمثیل کاروان

مولوی روح انسان را در این دنیا مسافر می‌داند بنابر این برای شرح وضعیت روح در این دنیا از تمثیل کاروان استفاده می‌کند. خطاب به جان‌های غافل در این دنیا می‌گوید: جان‌ها قافله قافله دارند از این

دنیا به سوی عالم بالا می‌روند اما تو غافلی نه بانگ شتربان را می‌شنوی و نه صدای جرس را در حالی که بسیاری همراهان ما به مقصد رسیده‌اند و در آنجا منتظر ما هستند.

این قافلـه بـر قافلـه پویـان سـوی آن مرحلـه　　چون برنمی گردد سرت چون دل نمی جوشد تـو را
بانگ شتربان و جرس می نشنود از پیش و پس　　ای بس رفیق و همـنفس آن جـا نشسـته گـوش مـا
(مولوی، ۱۳۷٤: ۵۵)

۱۵-۸- یوسف تمثیل روح

یوسف در این تمثیل سمبل روح و جان آشنای با حقیقت است که اقبال معشوق شـامل او شـده و در حقیقت بر روی او می‌گشاید. آسیا تمثیل عشق است که جان سرگردان در آن با تحمل سختی‌ها و گذر از آزمون‌های دشوار راه، پالوده و سبک می‌شود.

ای یوسف خوش نام ما خوش می روی بر بام ما　　انـا فتحنـا الصـلا بـازآ ز بـام از در درآ
ای بحر پرمرجان من والله سبک شـد جـان مـن　　این جان سرگردان من از گـردش ایـن آسـیا
(مولوی، ۱۳۷٤: ۵۵)

۱٦- ۸- خرقه تمثیل تن و جسم

خرقه در ادبیات عرفانی تمثیلی است از جسم و کالبد انسان و چاک شدن خرقه تمثیلـی اسـت از فنـا شدن جسم و کالبد خاکی انسان در راه رسیدن به حق.

گر قالبت در خاک شد جان تو بر افلاک شـد　　گـر خرقـه تـو چـاک شـد جـان تـو را نبـود فنـا
(مولوی، ۱۳۷٤: ۵۵)

۱۷-۸- تمثیل آب و جو/ ذره و خورشید

تمثیل آب و جو بیانگر نسبت لطف حق است نسبت به بنده. اگر لطف و عنایت معشوق نباشد وجـود عاشق مانند جویی است بدون آب؛ یعنی رونق و طراوتی ندارد. تمثیل ذره و خورشید هـم بـه همـین معنی به کار رفته است. نسبت عاشق به معشوق مانند نسبت ذرّه است به خورشید. اگر نـور خورشـید نباشد وجود ذرّه اصلا محسوس نیست. این دو تمثیل جنبهٔ وحدت وجـودی دارنـد. از نگـاه وحـدت وجودی عارفان اصلا هیچ چیز بجز ذات حق وجود واقعی ندارد و وجود همهٔ هستی به واسطهٔ وجـود حق است که نمود پیدا می‌کند.

هر گه بگردانی تو رو آبی ندارد هیچ جـو کی ذره ها پیدا شود بی شعشـعه شـمس الضـحی
(مولوی، ١٣٧٤: ٥٦)

۱۸-۸- تمثیل آب و آسیا

تمثیل آب و آسیا نسبت انسان به حق را توصیف می‌کند. انسان کامل بعد از فنای در حق وجودش بـه وجود حق متصل می‌شود بنابر این کلامش کلام حق است و آنچه بر زبـان او جـاری مـی‌شـود کـلام خودش نیست بلکه از جانب حق بر زبان او جاری می‌شود. مولوی این معنی را در قالـب تمثیـل بیـان می‌کند. چرخ آسیا به خودی خود هیچ حرکتی ندارد بلکه بـه واسـطهٔ جریـان آب در چـرخ آسـیا بـه حرکت درمی‌آید. آب در چرخ آسیا تمثیلی است از عشق حق در وجود انسان. اگر این آب قطع شـود آسیا نیز از حرکت می‌ایستد. نسبت عاشق به معشوق نیز همین‌گونه است.

لبیک لبیک ای کرم سودای تسـت انـدر سـرم ز آب تـو چرخـی مـی زنـم ماننـد چـرخ آسـیا
هرگز نداند آسیا مقصود گـردش هـای خـود کاستون قـوت ماسـت او یـا کسـب و کـار نانبـا
آبیش گردان می کند او نیز چرخـی مـی زنـد حق آب را بسـته کنـد او هـم نمـی جنبـد ز جـا
(مولوی، ١٣٧٤: ٥٧)

۱۹-۸- تمثیل کوه و کاه

در این تمثیل دولت و سعادت واقعی وصال معشوق است و در راه رسیدن بـه آن شایسـته اسـت کـه صد جان نثار کرد. دشواری این راه را با تمثیل حمل صد کوه به وسیلهٔ کاه نشـان مـی‌دهـد. راه عشـق راهی است بسیار دشوار که هرکسی تاب تحمل آن را ندارد.

شطرنج دولت شاه را صد جان به خرجش راه را صد که حمایـل کـاه را صـد درد دردی خـوار را
(مولوی، ١٣٧٤: ٥٢)

۲۰-۸- صرصر تمثیل عشق

در این تمثیل عشق معشوق طوفانی است که با ظهورش بام و در را ویران می‌کند. در مقابـل آن حتـی عرش هم می‌شکافد؛ اما باز حسن و فر معشوق عاشقان را که مثل ذرّه در مقابل آفتاب هستند خندان و امیدوار می‌سازد.

امشب غنیمت دارمت باشم غـلام و چـاکرت فردا ملک بی هش شود هـم عـرش بشـکافد قبـا

ناگه برآید صرصری نی بام ماند نه دری زین پشگان پر کی زند چونک ندارد پیل پا
باز از میان صرصرش درتابد آن حسن و فرش هر ذره ای خندان شود در فر آن شمس الضحی
تعلیم گیرد ذره ها زان آفتاب خوش لقا صد ذرگی دلربا کان ها نبودش ز ابتدا
(مولوی، ۱۳۷٤: ۵۹)

۲۱-۸- تمثیل ماهی

تمثیل ماهی و دریا تمثیلی است که مولوی در آثارش زیاد از آن استفاده می‌کند. در آغاز مثنوی می‌سراید:

هرکه جز ماهی ز آبش سیر شد هرکه بی روزی است روزش دیر شد
(مولوی، ۱۳۸۹: ٦۱)

ماهی سمبل عاشق است و دریا، دریای عشق است همانگونه که ماهی از دریا بیزار نمی‌شود و نمی‌تواند از آن دور شود عاشق نیز در عشق حالش خوش است و از عشق بیزار نمی‌شود. در غزلیات نیز از این تمثیل استفاده می‌کند.

چون ماهیان بحرش سکن بحرش بود باغ و وطن بحرش بود گور و کفن جز بحر را داند وبا
زین رنگ ها مفرد شود در خنب عیسی درود در صبغه الله رو نهد تا یفعل الله ما یشا
(مولوی، ۱۳۷٤: ٦۱)

۲۲-۸- گلخن تمثیل دنیا

گلخن تمثیل دنیااست و هرکس به غیر از خدا روی کند مانند خری است که به چریدن سبزهٔ گلخن مشغول است.

هر کو بجز حق مشتری جوید نباشد جز خری در سبزه این گولخن همچون خران جوید چرا
می دان که سبزه گولخن گنده کند ریش و دهن زیرا ز خضرای دمن فرمود دوری مصطفی
دورم ز خضرای دمن دورم ز حورای چمن دورم ز کبر و ما و من مست شراب کبریا
(مولوی، ۱۳۷٤: ٦۳)

۲۳-۸- ترشرویی دریا

در تمثیل زیر مولوی ابتدا توضیح می‌دهد که اسرار درونش را پیش هرکسی فاش نمی‌کنید. عدم افشای راز انسان کامل برای کسانی که در طریقت خام هستند و هنوز به کمال نرسیده‌اند مضمونی است که مولوی بارها در آثار خود مطرح می‌کند. اسراری که عارف با ریاضت و صفای باطن و صیقل دادن دل خویش و با کشف و شهود عارفانه به آن رسیده است، برای عوام قابل درک نیست؛ زیرا ظرفیت وجودی آنها توان تحمل و درک آن اسرار را ندارد. به همین دلیل عرفا معمولا به پوشیدن سر، از نااهل توصیه و تأکید می‌کنند. در تمثیل زیر همین معنی بیان شده است. دریا عبوس و ترش‌رو است زیرا نمی‌خواهد هرکسی به مروارید قعر دریا دست یابد.

تمثیل دیگری که در این غزل آمده است تمثیل سنگ معدن است که به راحتی نمی‌توان به طلای درون آن دست یافت مگر اینکه با کلنگ و کوشش فراوان درون سنگ را بشکافی و طلای درون آن را بیرون بکشی.

ای جان چه جای دشمن روزی خیال دشمن — در خانه دلم شد از بهر رهگذر را
رمزی شنید زین سر زو پیش دشمنان شد — می خواند یک به یک را می گفت خشک و تر را
زان روز ما و یاران در راه عهد کردیم — پنهان کنیم سر را پیش افکنیم سر را
ما نیز مردمانیم نی کم ز سنگ کانیم — بی زخم های میتین پیدا نکرد زر را
دریای کیسه بسته تلخ و ترش نشسته — یعنی خبر ندارم کی دیده ام گهر را

(مولوی، ۱۳۷٤: ٦۲)

در هر دو تمثیل فوق مولوی می‌خواهد این نکته را بیان کند که پی بردن به اسرار هستی نیاز به این دارد که سالک با طی مراحل سلوک و تحمل سختی‌های راه شایستگی درک اسرار را پیدا کند. دشواری‌های این راه با تمثیل بیرون کشیدن زر از دل سنگ و پیدا کردن مروارید در قعر دریا نشان داده‌شده است.

۲۳-۸- تمثیل ابر و باغ

از تمثیل ابر و باغ برای بیان این معنی استفاده می‌کند که اشک ریختن سالک در درگاه حق، باوجود او همان کاری را می‌کند که بارش ابر با گیاهان باغ می‌کند. گریهٔ سالک و زاری او در درگاه حق باعث

صفای درون و آرامش ضمیر او می‌شود. درون صاف و روشن سالک تشبیه شده به باغی که با بارش باران خندان می‌شود.

این ابر را گریان نگر وان باغ را خندان نگر — کز لابه و گریه پدر رستند بیماران ما
ابر گریان چون داد حق از بهر لب خشکان ما — رطل گران هم حق دهد بهر سبک ساران ما
بر خاک و دشت بی‌نوا گوهرفشان کرد آسمان — زین بی‌نوایی می‌کشند از عشق طراران ما
این ابر چون یعقوب من وان گل چو یوسف در چمن — بشکفته روی یوسفان از اشک افشاران ما

(مولوی، ۱۳۷٤: ٦٢)

۲٤-۸- تمثیل کوه و صدا (پژواک)

تمثیل کوه و انعکاس صدا وقتی‌که در مقابل کوه برای بیان دو موضوع به کار گرفته‌شده است. اول اینکه عشق مانند کوهی است که همچون صدا هرچه به آن بدهی به تو باز پس می‌دهد. تمثیل دوم اختیار نداشتن عاشق در محضر عشق را نشان می‌دهد. عاشق در محضر عشق هیچ اختیاری از خود ندارد. در عرفان عارف وقتی به کمال می‌رسد و وجودش در وجود حق فانی می‌شود دیگر از خود اختیاری ندارد و کلامی که بر زبان او جاری می‌شود کلام حق است. تمثیل دوم به این مسئله اشاره می‌کند. عاشق مانند کوهی است که از خود اختیاری ندارد و کلامش در حققت انعکاس کلام حق است.

من دوش گفتم عشق را ای خسرو عیار ما — سر درمکش منکر مشو تو برده‌ای دستار ما
واپس جوابم داد او نی از توست این کار ما — چون هرچ گویی وادهد همچون صدا کهسار ما
من گفتمش خود ما کهیم و این صدا گفتار ما — زیرا که که را اختیاری نبود ای مختار ما

(مولوی، ۱۳۷٤: ٦٤)

۲۵-۸- تمثیل کشتی در گرداب

مولوی برای توصیف وضعیت انسان در مواجهه با دنیا از تمثل کشتی گرفتار در گرداب استفاده کرده است. انسانی که گاهی در دنیا به‌سوی معنویت می‌گراید و گاهی با وسوسهٔ دنیا گرفتار سودای سیم و زر و زن می‌شود، گاهی به سوی نجات و رهایی می‌رود و گاهی در ورطهٔ هلاک می‌افتد. تمثیل کشتی

گرفتار در گرداب به‌خوبی این وضعیت را توصیف می‌کند. گرداب سمبل دنیا است و کشتی سمبل وجود انسان گرفتار در دنیا.

گاهی نهد در طبع تو سودای سیم و زر و زن گاهی نهد در جان تو نور خیال مصطفی
این‌سو کشان سوی خوشان وان سو کشان با ناخوشان یا بگذرد یا بشکند کشتی در این گرداب‌ها

(مولوی، ۱۳۷٤: ۵۰)

۲٦-۸- تمثیل دام و دانه در تبیین ناتوانی عقل

مولوی عقل را در رسیدن و پی بردن به اسرار ناتوان می‌داند و خطاب به عقل می‌گوید اگر می‌توانی کاری کن که عنایت و لطف معشوق را جلب کند. وقتی‌که حتی جان و دل نیز از درک نور حقیقت ناتوان هستند، عقل که حوزهٔ ادراکش عالم محسوسات است چگونه می‌تواند به درک آن نور دست پیدا کند. تلاش‌های عقل را برای پی‌بردن به اسرار هستی و آگاهی از نور حقیقت، با تمثیل دام و دانه گستردن برای شکار عنقا توصیف می‌کند. عقل را عنکبوتی می‌داند که برای شکار عنقا تار می‌تند.

ای عقل کل ذوفنون تعلیم فرما یک فسون کز وی بخیزد در درون رحمی نگارین یار را
چون نور آن شمع چگل می‌درنیابد جان و دل کی داند آخر آب و گل دلخواه آن عیار را
جبریل با لطف و رشد عجل سمین را چون چشد این دام و دانه کی کشد عنقای خوش منقار را
عنقا که یابد دام کس در پیش آن عنقا مگس ای عنکبوت عقل بس تا کی تنی این تار را

(مولوی، ۱۳۷٤: ۵۸)

۲۷-۸-نی تمثیل عاشق

نی در مثنوی و غزلیات شمس تمثیلی است از وجود عاشق واصل و انسان کامل. سوراخ‌سوراخ شدن تن نی تمثیلی است از سختی‌ها و بلاهای عشق که عاشق همه را تحمل می‌کند. ناله و غوغای نی تمثیلی است از زاری و اندوه عاشق در غم فراق و هجران معشوق. نی همچون انسان کامل میان‌تهی است. درون نی را خالی می‌کنند تا از آن آلت موسیقی بسازند. انسان کامل و عاشق واصل نیز درونش از هرچه غیر حق تهی می‌شود. نی برای اینکه نواخته شود باید نوازنده در آن بدمد تا ایجاد موسیقی کند. در حققت نی از خود هیچ صدایی ندارد؛ بلکه به‌واسطهٔ دمیدن نوازنده به صدا درمی‌آید. انسان

کامل نیز از خود حرفی برای گفتن ندارد بلکه کلامش کلام حق است. این تمثیل در نی‌نامهٔ مثنوی نیز آمده است.

نی تن را همه سوراخ چنان کرد کف تو که شب و روز در این ناله و غوغاست خدایا
نی بیچاره چه داند که ره پرده چه باشد دم ناییست که بیننده و داناست خدایا

(مولوی، ١٣٧٤: ٨٣)

نتیجه‌گیری

مولوی در غزلیات شمس از انواع تمثیل استفاده کرده است. هم تمثیل‌های روایی و داستانی و هم تمثیل‌های فشرده. بعضی از غزل‌های مولوی به‌طور کامل جنبهٔ تمثیلی و روایی دارند؛ یعنی از ابتدا تا انتها به‌صورت تمثیل سروده شده‌اند. در این‌گونه غزل‌ها شاعر ناخودآگاه به سبک مثنوی با شروع یک تمثیل به موضوعی خاص می‌پردازد در میان کار با تداعی موضوعی که به تناسب تمثیل ذکرشده پیش می‌آید تمثیل یا تمثیل‌های دیگری نیز ذکر می‌کند؛ و در نهایت به موضوع اصلی برمی‌گردد و حکایت یا تمثیل خود را به پایان می‌رساند. سبک مولوی در سرودن تمثیل‌ها به‌گونه‌ای است که ابتدا یا در آخر به موضوع تمثیل نیز اشاره می‌کند تا مخاطب منظور او را از تمثیل دریافت کند. پرداختن به تمثیل‌های روایی در غزلیات باعث شده است که تعداد ابیات غزل گاهی از حد معمول خیلی بیشتر شود و غزل‌های طولانی سروده شوند. به‌جز تمثیل‌های روایی مولوی از تمثیل فشرده یا کوتاه نیز در سرودن غزلیات استفاده کرده است. این‌گونه تمثیل‌ها شامل اسلوب معادله، ارسال‌المثل، تمثیل روایی کوتاه نیز استفاده کرده است. ارسال‌المثل در غزلیات مولوی به دو دسته تقسیم می‌شود. ابیاتی از خود مولوی ویژگی ضرب‌المثل پیدا کرده‌اند و ضرب‌المثل‌هایی که از دیگران گرفته و در کلام خود به‌کاربرده است. موضوع تمثیل‌ها نیز تعلیم مسائل حکمی، اخلاقی و عرفانی است و در آنها انسان را به ترک آلایش‌های جسمانی و توجه به احوال نفسانی فرامی‌خواند. میزان کاربرد تمثیل در غزلیات شمس نشان‌دهندهٔ اهمیت این ابزار بلاغی نزد مولوی است.

فهرست منابع و مآخذ

حکمت، نصرالله، (۱۳۸۵)، «فلسفهٔ تمثیل ازنظر ابن‌ترکه»، پژوهشنامهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی، شماره ٤٩، صص ۱۰۸-۸۵..

.....، (۱۳۸۵)، متافیزیک خیال، در گلشن راز شبستری، تهران، فرهنگستان هنر.

شامیان ساروکلائی، اکبر، (۱۳۹۲)، آینهٔ معنی «تمثیل در بلاغت فارسی و عربی»، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۵)، *صور خیال در شعر فارسی*، تهران، آگاه.
شهیدی، سید جعفر، (۱۳۸۰)، شرح مثنوی، دفتر دوم جزء اول و دوم، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
علامی، ذوالفقار و مریم رجبی‌نیا، (۱۳۹۷)، تمثیل داستانی در غزلیات شمس تبریزی، نخستین همایش ملی تحقیقات ادبی با رویکرد مطالعات تطبیقی در سال ۱۳۹۷.
لاهیجی، محمدبن‌یحیی، (۱۳۸۷)، مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز، تهران، سنایی.
محجوب، محمدجعفر، (۱۳٤۲)، «مطالعه در داستان‌های عامیانه فارسی» در *کتاب هفته*، تهران، ش ۷۷.
مک‌کوئین، جان، (۱۳۸۹)، تمثیل، ترجمهٔ حسن افشار، تهران، نشر مرکز.
مولوی، جلال‌الدین، (۱۳۸۸)، غزلیات شمس تبریز، مقدمه، گزینش و شرح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، سخن.
----------، (۱۳۸۹)، مثنوی معنوی، شرح کریم زمانی، دفتر اول، چ سی و دوم، تهران، اطلاعات.
----------، (۱۳۷٤)، کلیات غزلیات شمس، تصحیح بدیع‌الزمان فروزان فر، تهران، نشر راد.
نجار نوبری، عفت، (۱۳۹۹)، تحلیل تمثیل‌های عرفانی در «فیه مافیه»، فصلنامهٔ علمی عرفان اسلامی، سال شانزدهم، شمارهٔ ٦۳، بهار ۱۳۹۹، ۲۳۰-۲۵۰.
همایی، جلال‌الدین(۱۳۸۷)، غزالی نامه، هما، تهران.
یوسف‌پور، محمدکاظم و علیرضا محمدی کله‌سر، (۱۳۹۰)، پیوندهای معنایی تمثیل‌های وحدت وجود در مثنوی، فصلنامه مطالعات عرفانی، شماره ۱۳، بهار و تابستان ۱۳۹۰، ۲۱۱- ۲۳۵)
Abrams, M. H.(1993). Glossary of Literary Terms; sixed Ed, Harcourt: New York.

Journal of Research Allegory in Persian Language and Literature
I. A. U. Bushehr Branch
pISSN 2717-431X eISSN 2717-4301

Original Paper

ALLEGORY; Saadi's Power of Language and the Language of Power in his Era

Firouz Esmaeelzadeh[1*]

Abstract

In his outstanding work ,Golestan, Saadi displays his creative power through allegory. Saadi's awareness of the capabilities of the Persian language, along with his impressive language skills, has given this master speaker a special place in the world of literature. The art of allegory in addition to being an element of aesthetics is an efficient tool for gaining greater believability of different ideas and opinions. By using allegory the creator of the work achieves the objective of persuading the audience.

The purpose of this research, with a qualitative approach and in a descriptive-analytical method, is to evaluate one of the pillars of Saadi's rhetoric, that is, the choice of "allegory" as an artistic and effective form of language and its relationship with the language of power. The necessity of this essay is not only acquainting the audience with the broad capabilities of the Persian language in creating outstanding works but also showing the position of this language with regard to aesthetic elements in representing cultural, social and historical issues. Hence, this essay can, from this perspective, be a guide for similar researches.

Key words: Allegory, Language, Saadi, Golestan.

1-Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Central Tehran Branch. frz.esmaeilzade@gmail.com

Please cite this article as (APA):
Esmaeelzadeh, Firouz. (2024). ALLEGORY; Saadi's Power of Language and the Language of Power in his Era. *Journal of Pedagogic and Lyric in Persian Language and Literature*, *16*(62), 75-96.

Creative Commons: CC BY-SA 4.0

Publisher: Islamic Azad University Bushehr Branch / No. 62/ Winter 2025
Receive Date: 07-10-2024 **Accept Date:** 15-01-2025 **First Publish Date:** 15-01-2025

تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی
۲۷۱۷-۴۳۱X شاپا چاپی
۲۷۱۷-۴۳۰۱ شاپا الکترونیکی

مقاله پژوهشی

تمثیل ؛ قدرت زبان سعدی و زبان قدرت

فیروز اسماعیل زاده[1*]

چکیده

سعدی در اثر برجسته‌ی خود گلستان، قدرت خلاّقه‌ای را به میانجی تمثیل به نمایش می گذارد. شمول آگاهی سعدی بر ظرفیت های زبان فارسی، همراه با قدرت زبان آوری او جایگاه ویژه‌ای به این سخنور چیره دست بخشیده است. هنر تمثیل به طور اعم، از جمله در گلستان سعدی، افزون بر حوزه‌ی زیبایی شناسی، متضمن ابزار کارآمدی است در باور پذیری اندیشه‌ها و عقاید مختلف که طی آن خالق اثر، اقناع مخاطب را به مدد تمثیل محقق می‌سازد. هدف از این تحقیق، با رویکرد کیفی و به شیوه ی توصیفی- تحلیلی، عبارت است از ارزیابی یکی از ارکان بلاغت سعدی، یعنی انتخاب " تمثیل" به مثابه‌ی یک فرم در مقام گزاره‌ای هنری و موثر در کلام، به منظور نشان دادن ظرفیت‌های زبان سعدی و ارتباط آن با زبان قدرت. ضرورت این جستار آشنایی مخاطب با توانایی‌های گسترده ی زبان فارسی در خلق آثار برجسته و پیوند این زبان با عناصر زیبایی شناسی است در بازنمایی فرهنگ و مناسبات اجتماعی و تاریخی که از این منظر می‌تواند رهگشای تحقیقات مشابه باشد.

واژگان کلیدی: زبان، تمثیل، سعدی، گلستان.

۱- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی. frz.esmaeilzade@gmail.com

لطفاً به این مقاله استناد کنید: اسماعیل زاده، فیروز. (۱۴۰۳). تمثیل؛ قدرت زبان سعدی و زبان قدرت. *تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی*. (۱۶(۶۲)، ۹۶-۷۵.

حق‌مؤلف© نویسندگان.

ناشر: دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر / شماره شصت و دوم/ زمستان ۱۴۰۳ / از صفحه ۹۶-۷۵.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۷/۱۶ **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۳/۱۰/۲۶ **تاریخ انتشار بر روی اینترنت:** ۱۴۰۳/۱۰/۲۶

مقدمه

در جستار حاضر، از خلال حکایت های گلستان سعدی که متضمن تمثیل های متنوع است این دیدگاه مطرح می شود که سعدی با به کارگیری تمثیل های موثر و کارآمد، باچیره دستی عظیم و گسترده در حیطه ی زبان، نقشی بغایت قوی از سلطه و اقتدار زبانی خود را نشان می دهد. وی در آغاز گلستان با ذکر تمثیل، به قدرت زبان خود آگاه است ؛ به گونه ای که در همان ابتدای باب اوّل اسباب زوال قدرت های پیشین را در قالب تمثیل هایی موثر، روایت می کند. تمثیل های بعدی مربوط به عصر مغول[1] و تاثیر این قوم متجاوز بر روح جمعی است که نشان از ترس های عمیق در زمانه ی سعدی دارد. موضوع دیگر حکایات تمثیلی بدین قرار است: تضادها و تناقض ها و رویکرد متفاوت سعدی، ذات باوری، تقدیرگرایی، حفظ وضع موجود، مآل اندیشی و مانند آن که این همه از مجرای تمثیل ، با بهره مندی از صناعات خمس(برهان، خطابه، جدل، شعر و مغالطه) همراه با انواع رتوریک سامان پذیرفته است. شهرت عالمگیر سعدی را می توان در به کارگیری از ابزارها و شگردهای زبانی وی دانست. قدرت ابداع و خلاقیت و تصرّف او در زبان به حدی است که محققان خارجی و آنان که با زبان فارسی آشنایی داشته به نوآوری ها و تبحّر سعدی در حوزه ی ادبیات معترف بوده اند . ذوق و قریحه ی سرشار سعدی در استخدام زبان ویژگی بارز و برجسته ی اوست که حتی از نگاه محققان و اهل هنر جهان نیز به دور نمانده است . به طور مشخص در تحقیق حاضر خاطر نشان می شود : قابلیت های سعدی در گلستان و عرضه ی هنر او که با فن تمثیل مزیّن شده خصایص ویژه ای به نثر سعدی بخشیده که به طور اعم ، قدرت عظیم سعدی را در خلق هنر سبب گردیده، به گونه ای که استفاده از این همه ظرفیت های زبانی، باورپذیری و قبول اندیشه های سعدی را تسهیل نموده است ؛ اگر چه گاه آن باورها و پارادایم عصر موافق نگاه انتقادی در زمانه ی حاضر نباشد. آن چه بیش از محتوا و معانی در گلستان، چهره می نماید همانا بهره گیری خارق العاده ی سعدی از قابلیت های زبانی، به ویژه استفاده ی بجا و مؤثر از هنر تمثیل است که این همه، متن او را مطلوب جلوه داده است. همین شیوه ی ماهرانه ی سعدی برای باور پذیری و اقناع مخاطب، با اندیشه ها و باورهای عصر ارتباط معناداری برقرار ساخته است.

پرسش های پژوهش

با عنایت به محوریت تمثیل و نقش و کارکرد آن، نیز چگونگی انتخاب سعدی در شاکله ی متن، در این تحقیق می توان پرسش هایی از این دست را مطرح نمود:

- سعدی در گلستان، چگونه از تمثیل در تحکیم گزاره های زبانی بهره می گیرد؟
- تمثیل در پیکره‌ی متن گلستان، چگونه انتخاب و صورت بندی شده است؟
– سعدی با بهره گیری از تمثیل و شگردهای زبانی، در اصل، چه محتوایی را خلق می کند؟ به سخن دیگر، در پس پشت این‌حکایات تمثیلی چه قصدی نهفته است؟

هدف پژوهش

هدف از این تحقیق، نشان دادن ظرفیت های زبان سعدی و آشنایی بیشتر مخاطب با خلاقیت های وی در آفرینش اثر هنری است که طی آن، یکی از متون برجسته ی فارسی یعنی گلستان سعدی مورد مداقه ی زبانی قرار می گیرد ؛ افزون بر آن، ارتباط معنادار تمثیل با نحوه ی ثبت اندیشه ها و آمال سعدی تبیین و تحلیل می گردد.

ضرورت پژوهش

در حوزه‌ی زبان فارسی، متون ادبی برجسته ای، طی ادوار مختلف، خلق شده که می تواند زمینه های گوناگونی در گستره‌ی تحقیق، با موضوعات متنوع، به ویژه زیبایی شناسی نیز سیر آرا و اندیشه ها فراهم آورد ؛ به گونه‌ای که با واکاوی در هر یک از این متون، به طور مشخص با امعان نظر در گلستان سعدی، علاوه بر آشنایی با توانایی گسترده ی زبان فارسی، می توان با پیوندهای عمیق این زبان در بازنمایی فرهنگ و ادبیات و هنر ایرانی آگاه شد.

پیشینه ی پژوهش

با موضوع این مقاله یعنی چند و چون تمثیل در گلستان سعدی پژوهشی صورت نگرفته است . بنا بر این، منابع تحقیق به طور مستقیم ، ارتباط وثیقی با موضوع پژوهش حاضر ندارد . آثاری که به کار این تحقیق آمده ، به ترتیب اهمیت از نظر می گذرد:

- سعدی شیرازی، مصلح الدین (۱۳٦۹)، گلستان ، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی.
- بی من، ویلیام(۱۳۹۳)، زبان، منزلت و قدرت در ایران ، ترجمه ی رضا مقدم کیا، چاپ چهارم، تهران: نی.
- زرین کوب ، عبدالحسین(۱۳۷۱)، سیری در شعر فارسی ، چاپ سوم ، تهران : علمی.

- شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳٦٦)، صور خیال در شعر فارسی، چ سوم ، تهران : آگاه.
– اسماعیل زاده، فیروز، (۱۳۸۰)، شیخ مصلح الدین سعدی، چ دوم، تهران: همراه.
– پورنامداریان، تقی (۱۳۸۳)، رمز و داستان های رزمی در ادب فارسی، چ پنجم، تهران: علمی و فرهنگی.
- موحد، ضیا (۱۳۷۳)، سعدی، تهران : طرح نو.

روش تحقیق

تحقیق حاضر به روش کیفی، نخست با مطالعات کتابخانه ای ، سپس با واکاوی در حکایت های گلستان، و سرانجام به شیوه ی توصیفی- تحلیلی فراهم آمده است.

نسبت زبان سعدی با تمثیل

سعدی در همان دیباچه ی گلستان، از قدرت زبان خود پرده بر می دارد ؛ چنان که خود واقف است به این که " ذکر جمیلش در افواه عام افتاده و صیت سخنش در بسیط زمین منتشر گشته"(سعدی، ۱۳٦۹ :۵۱) آخر الامر ، از زبان یکی از متعلقاتش خاطر نشان می کند : " و خلاف راه صواب است و نقض رای اولوالالباب: ذوالفقار علی در نیام و زبان سعدی در کام " (همان: ۱۳٦۹). در این جا نیز زبان در دهان یا خاموش بودن خود را به صورت تشبیه و یا در اصل به شکل تمثیل ، ذوالفقار علی در نیام به شمار می آورد . حتی از جانب مخاطبش – که او را به زبان آوری و پرهیز از سکوت فرا می خواند و این که بگوید :" زبان از مکالمه ی او درکشیدن قوت نداشتم" (همان:۵۳) – باز قوت و قدرت زبان خود را عیان می سازد.

یا در انتهای گلستان خاطر نشان می کند:

بسیج سخن گفتن آنگاه کن که دانی که در کار گیرد سخن

(همان : ۱۷۵)

قدرت تمثیل برای تمثیل قدرت

سعدی در آغاز (در سیرت پادشاهان) علّت فروپاشی حکومت های خودکامه را با حکایتی از یکی از ملوک عجم، در ضمن زوال مملکت ضحاک روایت می کند، با این خطاب : " ای ملک، چون گرد آمدن خلقی موجب پادشاهی است تو مر خلق را پریشان برای چه می کنی؟"(همان : ٦٤).

نکته ی در خور تامل این است که سعدی با شگردهای زبانی ، گرد آمدن و وفاق را در تقابل با پریشانی می داند و این همه را با تمثیلی چنین بیان می کند :

نکند جور پیشه سلطانی که نیاید ز گرگ چوپانی
پادشاهی که طرح ظلم افکند پای دیوار ملک خویش بر کند
(همان:٦٤)

به طور مشخص هر دو بیت دارای تمثیل است . سعدی در این جا و نمونه های مشابه ، با انتخاب تمثیل – که از قدرت و کارکرد آن به خوبی آگاه است – با منطق خود، با قدرت زبانی که از آن برخوردار است ارکان قدرت را خطاب قرار می دهد . او زوال حکومت ها را با نمونه ای اسطوره ای (تمثیل ضحاک) روایت کرده این همه را به پادشاهان عجم و در اصل ، به حاکمان روزگار خود گوشزد می کند .بنا بر این سعدی به موعظه بسنده نمی‌کند، بلکه با میانجی زبان قدرتمند و به مدد تمثیل ، قدرت های زمانه ی خود را به چالش می گیرد.

بحران ها، ترس ها و ناامنی ها در روزگار سعدی

ایران در روزگاران سعدی یکی از سیاه ترین دوران را پشت سر می گذاشت . هجوم مغول[1] با بی رحمی ها و خونریزی ها و ویرانی ها و غارت و چپاول همراه بود . البته حاکم شیراز توانست با قبول خراج شهر را از آسیب و دست اندازی های مغول مصون نگاه دارد . با این همه، تطاول و خونبارگی های مغول ، زمانه را مشحون از وحشت و اضطراب کرده بود ؛ به گونه ای که تبعات آن ستم ها و جفاها ، هم در روزگار سعدی و هم تا قرن ها بعد ، در ذهن و روان انسان ها به شکل تروما[2] باقی مانده ، بدیهی است وضعی چنان دهشت زا – اگر چه غیر مستقیم – بر آثار سعدی سایه افکنده باشد (ر.ک: اسماعیل زاده، ۱۳۸۰: صص ۷ و ۸).

برای نمونه، این حکایت خود تمثیلی است از اوضاع نا امن و خوف انگیز : " ...حکایت آن روباه مناسب حال تو است که دیدندش گریزان و بی خویشتن ، افتان و خیزان . کسی گفتش : چه آفت است که موجب چندین مخالفت است؟ گفت : شنیدم شتر را به سخره می گیرند . گفتند: ای شیفته لا یعقل شتر را با تو چه مناسبت و تو را با او چه مشابهت ؟ گفت : خاموش ! که اگر حسودان به غرض گویند شترست و گرفتار آیم که را غم تخلیص من باشد ؟ تا تفتیش حال من کند ؟ و تا تریاق از عراق آورده باشند مارگزیده مرده باشد " (سعدی، ١٣٦٩ : ٧٠).

هم چنین این حکایت از رکن اصلی قدرت ، با تمثیل مار که از روی ترس بر پای چوپان می زند و یا گربه ای که از روی استیصال و ترس ، بر چشم پلنگ، چنگال می زند:

" هرمز را گفتند : از وزیران پدر چه خطا دیدی که بند فرمودی ؟ گفت : خطایی معلوم نکردم و لیکن دیدم که مهابت من در دل ایشان بی کران است و بر عهد من اعتماد کلی ندارند ترسیدم از بیم گزند خویش ، قصد هلاک می کنند . پس قول حکما را به کار بستم که گفته اند :

از آن کز تو ترسد بترس ای حکیم وگر با چنو صد بر آیی به جنگ
از آن ، مار بر پای راعی زند که ترسد سرش را بکوبد به سنگ
نبینی که چون‌گربه عاجز شود بر آرد به چنگال، چشم پلنگ؟
(همان: ٦٥)

گفتنی است این ترس و مهابت و وسواس که سعدی از آن یاد می کند با این متن از کلیله و دمنه در خور مقایسه است :

مخالفان تو موران بدند مار شدند بر آور از سر موران مار گشته دمار
مده زمان شان، زین بیش روزگار مبر که اژدها شود ار روزگار یابد مار

و عاجزتر ملوک آنست که از عواقب کار غافل باشد و مهمات ملک را خوار دارد..(نصرالله منشی ، ۱۳۸۹: ٩٦)

چنان که در امثال و حکم نیز آمده است :" مار که آزرده شد سر کوفتن واجب آید"(نقل از مرزبان نامه)

یا این روایت با نقش محوری مار:

...مردمان که در پی زاغ بودند در حال سر مار بکوفتند و زاغ برست (همان: ۸۵).

از منظر روان شناسی مار را می توان تمثیل یا نمادی از نیروهای ناخودآگاه، یا ترس های عمیق و بعضاً هول و هراس ناشناخته یا نوعی پارانویا ۲ به شمار آورد.

یادآور می شود شخصیت قدرت طلب همواره دچار هراس و اضطراب است . ساز و کار دفاعی او کنترل و حذف کسانی است که گمان می کند رقیب یا دشمن اویند . در چنین شخصیت هایی تمسّک به قدرت ، سرپوشی است بر ضعف های درونی آنان.

در نمونه ای دیگر – که متضمن حکایتی است متاثر از هنگامه ی آشوب و نا امنی – در قالب تمثیل، بر جوانمردی و منش والا تاکید می شود:

"جوانمردی را در جنگ تاتار جراحتی هول رسید ؛ کسی گفت:

فلان بازرگان نوش دارو دارد ، اگر بخواهی باشد که قـدری ببخشـد. و گوینـد آن بازرگـان بـه بخـل معروف بود ...جوانمرد گفت ...خواستن از وی زهر کشنده است...

اگر حنظـل خـوری از دسـت خـوش خـوی بـه از شـیرینی از دسـت تـرش روی

(همـــــــان:۱۱۲)

به نظر می آید سعدی با حکایت هایی از این دست و به مدد تمثیل می کوشد روان گسیخته ی جامعه را که عمدتاً از فضایل تهی گشته به جانب سامان روحی و اعتنا به خصایل نیک رهنمون شود.

ذکر چنین حکایت هایی در اصل نوعی مکانیسم یا ساز و کـار دفـاعی در برابـر هجـوم دون همتـی و خباثت و تاکید بر فضایلی چون جوانمردی ، قناعت و داشتن طبعی والاست در زمانه ای که عمـدتاً از اخلاق نیک ، از غنای درونی و از فضایل دور مانده است.

تمثیل و اندیشه های متضاد

اگر با ریز بینی و به شیوه ی استقرایی از حکایات سعدی گذر کنیم و به شکلی کلی و قیاس گونـه بـه آن حکایات نظر کنیم با پاره ای از تضاد ها و دوگانگی ها در آرای او مواجه می شویم . سعدی بـرای هر یک از این حکایات، با دو نگاه متفاوت از تمثیل های اثرگذار در ذهن مخاطب، بهـره مـی گیـرد . برای نمونه ، حکایت هایی که جوهره ی آن تقدیرگرایی محض است (تفسیر و تحلیل هر یک در پی خواهد آمد):

" موسی علیه السلام درویشی را دید از برهنگی به ریگ در شده . دعا کرد تا خدای عز و جل ، مـر او را نعمتی داد . پس از چند روز دیدش گرفتار و خلقی انبوه بر او گرد آمده . گفت : این را چـه حالـت است ؟ گفتند : خمر خورده است و عربده کرده و خون کسی ریخته ، قصاصـش همـی کننـد .لطیفـان گفته اند :

گربـــه مســـکین اگـــر پـــر داشـــتی تخـم گنجشـک از جهـان بـر داشـتی

(همـــــــان: ۱۱٤)

سعدی در این حکایت، آشکارا فقر و نداری و بی چیزی و شکاف طبقاتی را فارغ از اراده ی انسـان ها و مناسبات اجتماعی می داند و چنین پدیده هایی را به خواست و مشیت الهی منتسب می سازد . بر پایه ی چنین طرز تلقی، تنها خداست که قابلیت انسان ها را می داند و متناسب با ظرفیـت هـر یـک ، آنان را بهره مند از نعایم می کند . تمسّک به این باور- که با بیت تمثیلی تحکـیم مـی گـردد - یعنـی کوشش انسان برای تغییر وضعیت امری محال است و باید رضا به داده دهد. چنین اعتقـادی در طـول

تاریخ همواره به کام اهل قدرت و ثروت بوده است. خوانش و قرائتی خاص از یک آیین، در اصل ، ایدئولوژی بر خاسته از حاکمیتی است که به فهم و تفسیر متفاوت تن نمی دهد . سعدی در این حکایت سخنگوی طبقه ی فرا دست است .وی با زبان موجز و قوی ، با بلاغت اعجاب انگیز و با قدرت بیان، به ویژه با تمثیل ، تأثیری شگرف در ذهن مخاطب بر جای می گذارد ؛ به گونه ای که آن زبان جذّاب و تأثیر گذار امکان تردید و پرسش از مضمون و محتوا را از مخاطب سلب می کند . گفتنی است هرگونه پدیده های اجتماعی از جمله فقر، جهل، تبعیض، نابرابری و مانند آن ناشی از اعمال قدرت، رفتار انسان ها و شیوه ی مناسبات اجتماعی است.

سخنگویان قدرت ، خواسته یا ناخواسته یا تحت تأثیر تلقینات اولیه و باورهای مسلط، به مدد زبان مسلط، پذیرش تقدیر گرایی و امر محتوم را نزد مخاطبان سهل تر می کنند.

سعدی به میانجی هنر تمثیل و یا بلاغت خیره کننده، گاه نقش مهمی در پذیرش و تثبیت باورها ایفا می کند . وی با تمثیل هایی از این دست (گربه مسکین اگر پر داشتی / تخم گنجشک از زمین برداشتی) حوزه ی عمل و رفتار انسان ها را به جوهر و ذاتی متعلق می داند که مربوط به حوزه ی حیوانات است و نه روابط میان انسان ها . چنان که در حکایت مشابه : " طایفه ای دزدان عرب بر سر کوهی نشسته بودند ..." نیز از یک تمثیل که مربوط به ماهیت حیوانات است به انسان منتسب می سازد :

عاقبت گرگ زاده گرگ شود گر چه با آدمی بزرگ شود

(همان: ٦٢)

در این حکایات به مدد تمثیل خصیصه ی ذات گرایی که مختص اشیا و پدیده های غیر انسانی است به انسان منتسب شده است؛ برای نمونه، در همین حکایت که ملک به کشتن همه ی دزدان دستور داده بود"در آن میان جوانی بود میوه عنفوان شبابش نورسیده " که یکی از وزرا به شفاعت و بخشیدن خون آن جوان پایمردی کرده، و ملک که گفته بود :

پرتو نیکان نگیرد هر که بنیادش بدست تربیت نا اهل را چون گردکان برگنبد است

نسل فاسد ایشان منقطع کردن اولی ترست و بیخ و تبار ایشان بر آورده که آتش وانشاندن و اخگر گذاشتن و افعی کشتن و بچه نگاه داشتن کار خردمندان نیست.

ابر اگر آب زندگی بارد هرگز از شاخ بید بر نخوری

با فرومایه روزگار مبر کز نی بوریا شکر نخوری...

شمشیر نیک از آهن بد چون کند کسی نا کس به تربیت نشود ، ای حکیم،کس

باران که در لطافت طبعش خلاف نیست در باغ لایه روید و در شوره بوم ، خس
زمین شوره سنبل بر نیارد در او تخم و عمل ضایع مگردان"
(همان: ٦٢-٦٠)

البته باید تأکید کرد سعدی در سراسر گلستان، یکسره ذات گرا نیست ، بلکه در حکایاتی دیگر ، عکس این باور را روایت می کند ؛ روایتی متفاوت که به تضاد فکری و دوگانه اندیشی سعدی مربوط می شود . برای مثال ، چنانچه در حکایتی، در طریق و اخلاق درویشان تصریح می کند :

اگر ز کوه فرو غلطد آسیا سنگی نه عارف است که از راه سنگ‌برخیزد
(گلستان:۱۰۷)

یا:

جهد رزق ار کنی و گر نکنی برساند خدای عزّ و جلّ
ور روی در دهان شیر و پلنگ نخورندت مگر به روز اجل
(همان: ۱۸۲)

اما در باب " فضیلت قناعت" که شاکله اش بر رضایت و قناعت و پذیرش وضع موجود است می گوید: " مشت زنی را حکایت کنند که از دهر مخالف به فغان آمده بود ...شکایت پیش پدر برد و اجازت خواست که عزم سفر دارم، مگر به قوت بازو کفافی به دست آرم.

فضل و هنر ضایع است تا ننمایند عود بر آتش نهند و مشک بسایند

پدر گفت : ای پسر خیال محال از سر بدر کن و پای قناعت در دامن سلامت کش..پسر گفت : ای پدر ، قول حکما را چگونه مخالفت کنم که گفته اند : رزق اگر چه مقسوم است ، به اسباب حصول آن تعلّق شرط است و بلا اگر چه مقدورست از ابواب دخول آن ، احتراز واجب.

رزق هر چند بی گمان برسد شرط عقل است جستن از درها
ور چه کس بی اجل نخواهد مرد تو مرو در دهان اژدرها
(همان: ۱۲۲)

چنان که ملاحظه شد، شیخ در جایی می گوید : شرط عارف بودن نه آن است که از مقابل آسیا سنگی که از کوه فرو غلتیده ، برخیزد. یا آن که اجلِ آن کس که فرا نرسیده حتّی اگر به دهان شیر و پلنگ برود نخواهد مرد؛ هم چنین آدمی چه بکوشد یا نکوشد رزق فراهم می گردد.

اما در حکایت اخیر ، قول حکیمانه ای را روایت می کند با این مضمون که اگر چه رزق مقسوم است و بی گمان می رسد ، شرط عقل آن است که در جست وجوی آن بروند؛ هم چنین هر چند کسی بی اجل نخواهد مرد ، شرط خرد ورزی آن است که انسان از خطرها بپرهیزد.

آن چه در خور تامّل است این که سعدی به تناقض گویی خود پی برده در فرجام می کوشد دو سوی این تضادها را با هم تلفیق کند . دلیل این تناقضات و سپس تلفیق آن ها را می توان این گونه تبیین کرد که در درجه ی نخست ، تناقضات شیخ به زمانه ی متناقض او مربوط می شود .دوم، سعدی فیلسوف نیست که بتواند راهی برای برون رفت از این تناقضات پیدا کند . وی بر پایه ی تعالیم عصر و تلقینات اوّلیه، بینش و باور تقدیرگرایی را پذیرفته است. سوم، آگاهی های سعدی از تاریخ و روزگار خود، مبتنی است بر بینش و آگاهی های احساسی و تجربی و از این رو اندیشه های او در موقعیت های مختلف و بر حسب وضعیت روحی و تجربه ی زیسته ، متفاوت ومتناقض می گردد. بدین ترتیب ، وی بر حسب همان مناسبت ها و موقعیت ها زبان تأثیر گذار و نافذ خود را – اغلب به مدد تمثیل – به کار می گیرد و دست به خلاقیت ادبی می زند .

بلاغت و تمثیل

سعدی سخندان ماهری است با گنجینه ای ازمترادفات که جملگی در وجه توصیفی به کار وی در نگارش متن آمده افزون بر آن ، کلام منعقد و نقطه ی پایانی کلام سعدی معمولاً با تمثیل همراه است؛ از جمله:

" پیری حکایت کند که دختری خواسته بودم و حجره به گل آراسته و به خلوت با او نشسته و دیده و دل در او بسته، شبهای دراز نخفتمی و بذله ها و لطیفه ها گفتمی ، باشد که مؤانست پذیرد و وحشت نگیرد. از جمله شبی همی گفتم : بخت بلندت یار بود و چشم دولتت بیدار که به صحبت پیری افتادی پخته، پرورده، جهاندیده، آرمیده، گرم و سرد چشیده، نیک و بد آزموده که حقوق صحبت بداند و شروط مودّت بجای آورد، مشفق و مهربان و خوش طبع و شیرین زبان... نه گرفتار آمدی به دست جوانی معجب، خیره رای ، سر تیز، سبک پای که هر دم هوسی پزد و هر لحظه رایی زند و هر شب جایی خسبد و هر روز یاری گیرد .

جوانان خرّمند و خوب رخسار ولیکن در وفا با کس نپایند

وفاداری مدار از بلبلان چشم که هر دم بر گلی دیگر سرایند...

گفت: چندان بر این نمط بگفتم که گمان بردم که دلش در قید من آمد و صید من شـد . ناگـه نفسـی سرد از درون سینه ی پر درد برآورد و گفت : چندین سخن که بگفتـی در تـرازوی عقـل مـن وزن آن یک سخن ندارد که وقتی شنیده ام از قابله ی خویش که گفت: زن جوان را اگر تیری در پهلو نشیند به که پیری..."(همان : ۱۵۰).

شیخ با این طنز لطیف و به مدد یکی از صناعات خمس، یعنی خطابه به قصد تحریک عواطف و اقناع مخاطب – در عین آن که زبانی قاطع و سرشار دارد – تقابل میان میل[۳] و فرهنگ یا تقابـل غریـزه ی بی پرده و زبان فرهیخته، و به تعبیر روان کاوی : تقابل میان " من " و " فرامن" (ایگـو[٤] و سـوپر ایگو[٥]) را به خوبی عیان می کند.

در حکایت مزبور پیرمردی که با دختری جوان عقد نکاح بسته ، سعدی از زبان آن پیـر ، شـکوه زبـان خود را به رخ می کشد . زبان که از ارکان اصلی فرهنگ به شـمار مـی آیـد عمـدتاً بیـان گـر سـطوح مختلف فرهنگ است . از مجرای زبان و فرهنگ، اغلب میل هـا سـرکوب مـی شـده و یـا بـه جانـب خواست قدرت تعدیل می گردیده و بدین سان ، بسیاری از حقوق طبیعی انسان ها نادیده انگاشته مـی شد . در متن همین حکایت، زبانِ خوش ساخت سعدی با تمام تزیینات و لطـایف، در برابـر عصـیان میل، و البته به کمک‌خود زبان، تحت الشعاع قرار می گیرد و واقعیت های عینی بر سوژه ها فـائق مـی آید .

زبان، تمثیل ها، نمودها

تمثیل در معنای متداول آن عبارت است از مثل، ارسال مثل یا اسلوب معادلـه(ر.ک: شـفیعی کـدکنی، ۱۳٦٦: صص ۸٦ و ۸۵) که در عین حال،دارای مفهوم گسترده تری نیز هست ؛ در مفهوم غربی تحت عنوان الیگوری (Allegory) از آن یاد می شود ؛ یعنی بیان روایی گسترش یافته ای که بتـوان تصـویر و برآیند کلی از اساطیر ، داستان ها، نمایش ها، حکایات و روایات به دسـت داد ؛ بـه گونـه ای کـه در کلیت خود ، نمونه، مثال یا بازنمودی از گزاره های متن باشند.

در متن گلستان علاوه بر معانی متعارف تمثیل – که نمونه هایی از آن ذکر گردید – می توان به مفاهیم گسترش یافته ای در همین متن اعم از حکایات، روایات و گزاره ها نظر کرد که خـود متضـمن نـوعی فرم تمثیل در معنای کلی و گسترده تر است. این دسته از تمثیل ها چه بسا آسان یاب نباشد، بلکـه بـه میانجی تفسیر بتوان آن ها را از لایه ها و مطاوی متن بیرون کشید. باید دانست کـه زبـان در درجـه ی نخست وجه استعاری دارد ؛ با این فهم که دال ها و نام ها عین مصداق ها و اشیا و پدیده ها نیسـتند ،

بلکه تکرار این استعاره ها(آن چه به عاریت گرفته شده) به سبب به کار گیری هر روزه و تکـرار بـه شکل عادی و معمولی، تلقی واقعی پیدا کرده در نتیجه، وجه استعاری دال هـا پنهـان مانـده اسـت . از طرفی معنی " یک فرایند اجتماعی خلاق و توافقی است نه این کـه خاصـیتی از کلمـات، رویـدادهای اجتماعی یا دیگر پدیده های فرهنگی سازمان یافته باشد"(بی من، ۱۳:۱۳۹۳).

برای آن که وجوه تمثیلی یا شاکله و فرم نهایی آن را در گلستان دریابیم ضروری است به چند آگـاهی ضروری در باب زمانه ی سعدی ، زبان و پارادایم عصر، نظام معرفتی یا نظام دانایی عصـر، تعبیـری از تاریخ، هم چنین به شناختی از شخصیت فرهنگی سعدی رسیده باشیم.

سعدی برکشیده ی دوره ای از تاریخ است که در آن یک نظام کلامی یا معرفتـی یعنـی امـر محتـوم و تقدیر، و به سخن دیگر، امر قدسی یا استعلایی احاطه ی تام داشته به گونه ای که زندگی ها به شـرط انطباق با همان قرائت خاص از دین معنا می یافت .فهم بی اعتباری دنیا در زمانه ی نا معتبر و متزلزل ، گاه به این شکل معنا می یافت: زندگی گو از دست برود ، اما دین پا برجا بماند؛ البته دین غالب یعنـی قرائت فرادست از دین ؛ همان قرائت اهل قدرت که چارچوب دین را مشخص می کرد و مؤمنان را به تسلیم و رضا فرا می خواند. در این قرائت حتی اگر باور قلبی در کار نباشد دست کم بر حفظ ظـواهر تأکید می شود.این شکل از شریعت که بر مدار تعبّد می چرخد، نقیض دیگـری هـم دارد کـه از تعبّـد صرف خارج می شود و به طریقت می گراید. این همان مازادی است که از اندیشه ی غالب و مسـلّط فراتر می رود . از این رو سعدی گاه مازادی از اندیشه ی غالب یا عمل به ظواهر ، از خـود بـروز مـی دهد:

دلقــت بــه چــه کــار آیــد و تســبیح مرقــع خود را ز عمل هـای نکوهیـده بـری دار

(همـــــــــان: ۹۳)

در روزگار سعدی، در آن عصر مشوّش، گویی زمینی که نفرین شـده، آن چـه از نظـاره ی مردمـان سلاخی شده از هجوم مغول ، از مشاهده ی ویران گـری هـا و چپـاول و غـارت – کـه حاصـلی جـز پریشانی و نا امنی دربدری نداشته – یکچند آغوش عرفان به روی صالحان نیز گشوده می شود.

در کنار قرائت غالب از دین، عرفان نیز گاه به صحنه می آید؛ عرفانی که جان های آزرده را به آرامـش فرا می خواند و به جان های پریشیده و روان آشوبناک، قرار و سکون می بخشد. شیخ مشـرف الـدین سعدی نشانه هایی از هر دوی این اندیشه ها در متن خود باقی گذاشته است.

روزگار سعدی با اقتصاد شبان رمگی و نیمه فئودالی، روزگـاری اسـت انباشـته از وحشـت و اختنـاق همراه با ترور و جنگ و تجاوز و چپاول و خوفناکی قوم مغول که سایه ی سنگینی بر سـرزمین هـا –

حتی شیراز که از حمله مغول مصون مانده- افکنده است. تأثیر این وضعیت تاریخی بـر ذهـن و زبـان سعدی انکار ناپذیر است. تنها سامان و ثبات اعتقادی آن روزگاران همان بی ثباتی این جهان پر آشوب است که باور به جهان دیگر، جهان رؤیـایی، جهـان آرمـانی، جهـان معنـوی و جهـان عرفـانی را پـر رنگ‌ساخته است . باید دانست که سعدی از یک سو درس خوانده ی نظامیه ی بغداد است و از سویی تجربه ای عظیم از زمانه ی خود دارد. بر این اساس، می توان فرض کرد که شیخ با دو نـوع خـاص از آگاهی رو به رو بوده است ؛ نخست، معرفت پیشینی که مربوط به نظام دانایی و پارادایم عصر است و دوم، دانش و آگاهی ای که به تجربه ی زیسته ی او مربـوط مـی شـود. معرفـت نخسـت یـا معرفـت پیشینی سعدی برگرفته از باورهای تاریخی و اجتماعی زمانه ی اوست که به شکل نظام یافته با آمـوزه های موجود در نظامیه ها به ویژه نظامیه ی بغداد، پیوند خورده است .این بدان معناست که " حقیقت" امری پیشینی و از قبل موجود بوده از این رو اهل تفکر، ازجمله سعدی - اگـر تعقلـی بورزنـد - مـی بایست برای دست یابی به آن حقیقتِ عرضه شده اهتمام نمایند نه ان که حقیتی دیگر جسـت و جـو کنند. اما سعدی وقتی که با منطق زندگی ملموس رو به رو می شود تجارب و آگاهی هایی بـه دسـت می آورد که گاه مغایر با معرفت پیشینی است. تلاقی این دو نـوع آگـاهی همـان تضـادها و تناقضـاتی است که در گلستان نمود و بروز پیدا کرده است. پیش از این ، با ذکـر نمونـه هـایی بـه ایـن تضـادها اشارتی رفت، اما اینک به طور خاص ، تحلیل خود را به حکایت معروف" جدال سعدی بـا مـدعی در توانگری و درویشی" منحصر کره، با این توضیح که این حکایت در قالـب دیـالوگ (گفـت و شـنود) حاوی نکات برجسته ای است که در اصل می تواند به شکل تمثیلی، نوعی جـدال درونـی نیـز باشـد؛ یعنی جدال سعدی با خویشتن. چرا که خاصیتی که این فرم زبانی(دیالوگ) دارد نـاگزیر گـزاره هـای مکتوم به واسطه ی آن آشکار می گردد. (در حالی که در صورت مونولوگ بودن، نویسنده یـا گوینـده تعمداً۲ص دست به گزینش می زند و آن چه می پسندد بازگو می کند). ماجرای حکایت از این قـرار است:

" یکی در صورت درویشان نه بر صفت ایشان در محفلی دیـدم نشسـته و شـنعتی در پیوسـته و دفتـر شکایت باز کرده و ذمّ توانگران آغاز کرده، سخن بدین جا رسانیده که درویش را دست قـدرت بسـته است و توانگر را پای ارادت شکسته

کریمـــان را بـــه دســـت انـــدر درم نیســـت خداونـــدان نعمـــت را کـــرم نیســـت

مرا که پرورده نعمت بزرگانم این سخن سخت آمد" .سعدی در ادامه، فصلی در ذکر توانگری و فضیلت توانگران، و ذمّ فقر و نکوهش درویجظیت و پایی طعنه زنند ؛ به غرّت مالی که دارند و عزّت جاهی که پندارند برتر از همه نشینند و خود را بهتر از همه بینند..

گفتم : مذمّت ایشان روا مدار که خداوند کردند. گفت ؛ غلط گفتی که بنده درمند ...گفتمش بر بخل خداوندان نعمت وقوف نیافته ای الّا به علّت گدایی ...هرگز دیدی دست دغایی بر کتف بسته یا بینوایی به زندان در نشسته یا پرده معصومی دریده یا کفی از معصم بریده الّا به علّت درویشی ؟...

ما در این گفتار و هر دو به هم گرفتار؛ هر بیدقی که براندی به دفع آن بکوشیدمی و هر شاهی که بخواندی به فرزین بپوشیدمی تا نقد کیسه همّت درباخت و تیر جعبه حجّت همه بینداخت ..تا عاقبه الامر دلیلش نماند و ذلیلش کردم...

القصّه مرافعه این سخن پیش قاضی بردیم و به حکومت عدل راضی شدیم"(همان : صص –١٦٧ ١٦٢).

باری! قاضی نیز چون زیرکی و زبان آوری هر دو را شنید، کوشید با توسّل به تمثیل و تشبیه هر دو سوی دعوا را به مروّت و مدارا، به آشتی و سازگاری فراخواند. نخست خطاب به سعدی می گوید:

"هر جا که گل است خار است ...نظر نکنی در بستان که بید مشک است و چوب خشک...

اگر ژاله هر قطره ای در شدی چو خر مهره بازار از او پر شدی"

قاضی سپس به درویش می گوید : " ای که گفتی توانگران مشتغلند و ساهی و مست ملاهی ؛ نعم، طایفه ای هستند بر این صفت که بیان کردی : قاصر همّت ، کافر نعمت که ببرند و بنهند و نخورند و ندهند ..از خدای عزّوجلّ، نترسند و گویند:

گر از نیستی دیگری شد هلاک مرا هست ، بط را ز طوفان چه باک؟...

دونان چو گلیم خویش بیرون برند گویند چه غم گر همه عالم مردند

قاضی خاطر نشان می کند که هستند گروهی توانگر با این اوصاف که گفته آمد، اما توانگرانی بخشنده و عادل و منصور نیز هستند هم.

سرانجام سعدی که پرورده نعمت بزرگان است با درویش مدّعی از در صلح و آشتی در می آید و آن دو بوسه بر سر و روی هم می زنند، و ختم سخن با این دو بیت :

مکن ز گرد گیتی شکایت ای درویش که تیره بختی اگر هم بر این نسق مردی

توانگرا، چو دل و دست کامرانت هست بخور ، ببخش که دنیا و آخرت بردی"

(همان: ۱۵۸–۱٦٢)

این حکایت تمثیلی از چند منظر حائز اهمّیت و در خور تامّل است . نخست،قالب گفتگو یـا دیـالوگی بودن حکایت حاضر که طی آن سنت پرسش و پاسخ و به تعبیری قدرت استدلال فهم متقابـل تعمیـق می یابد. حال آن که در سنّت مونولوگ که یک سویه است و دیگری حضور ندارد، پرسش و چالشـی در نمی گیرد، حالتی ایستا و انفعالی دارد .بنابراین، در مونولوگ، دریافت کننده صرفاً باید دریافت کنـد و نه آن که جست و جو گرایانه، گزاره ای را واکاوی کند و دریابد. از این رو فرق است میان دریافـت کردن با دریافتن. انتخاب همین قالب در گلستان، در دو طرف مخاطـب امکـانی فـراهم مـی آورد تـا ضعف ها و کاستی های مقابل را مطرح سازد. مخاطب نیز در این شیوه ی بیان صـرفاً دریافـت کننـده نیست بلکه به گونه ای فعال به کشف لایه های پنهان معنا نائل می آید. شیخ در این حکایت با مهارت تمام از عنصر پولمیک[۳](جدل، از عناصر صناعات خمس) به قصد اسکات خصم، بهـره مـی گیـرد تـا مدعی را بر جایش بنشاند؛ هم چنین هر دو طرف با ذکر شواهد جزئی و تعمیم آن به کل، و بـا انـواع استدلال نما(گزاره ای بظاهر مستدل، اما بی پایه) از مغالطات مختلف علیه دیگری مدد می گیرند.

دوم، شاکله ی دیالوگ در حکایت "جدال سعدی با مدعی" نوعی چالش درونی خود نویسنده نیز مـی تواند تلقی شود؛ با این تفسیر که سعدی سویه ی ناپیدا یا نا خودآگاه خود را نیز عیان می سازد. یعنـی چه بسا با روایت خطی و یک طرفه، امکانی برای عیان سازی مکتومات فراهم نمی آمد.

سوم، این حکایت که با آغازی طوفانی و تخریب منزلت دو طرف پی گرفته مـی شـود، آخرالامـر، آن تنش ها و ماجرا به آشتی و سازش ختم می شود؛ تنش بـین دو سـوی گفـت و گـو بـا منفـی ات و تضادها تداوم نمی یابد، بلکه جوف پرونده با حضور قاضی یا همان عقل کل یا نظام دانایی عصر بسته می شود؛ به گونه ای که بافت حکایت نیز به حاکمیت و قدرت پیوند می خورد .

آن چه از صورت غایی این تمثیل بر می آید ایـن اسـت کـه سـعدی از درگیـری هـا و منازعـات روزگار خود و خسته از ماجرا جویی ها – که یکچند با همین روحیه ی کشف ناشناخته هـا و مـاجرا جویی ها سیر در آفاق نموده بود – در پی نقطه اتکایی مطمئن و آرامی بوده که بتواند در سکون و قرار به سر ببرد؛ اگر چه در باطن دغدغه ی سیر انفس همچنان باقی باشد.

اگر بپذیریم سعدی برخاسته ی نظام مدرسی (اسکولاستیک[۷]) است باید به این نکته نیز توجه کرد کـه رتوریک و بلاغت، به ویژه بهره گیری از تمثیل از ارکان اصلی تفکر اسکولاستیکی بـوده کـه طـی آن اهتمام اصلی نظام معرفتی بر اقناع و مجاب کردن آموزه های رسـمی اسـتوار بـوده اسـت . بـه همـین منظور، زبان– که تمثیل فرع آن است – همواره، نقش کاربردی و محوری داشته است.(با عنایت به این که زبان " جنس" و بلاغت و شگردهای زبانی و معانی و بیان " فصـل" بـه شـمار مـی آیـد).این کـه

فیلسوف برجسته ای چون هایدگر زبان را خانه ی هستی می داند، اهمیتی است که متفکران و اهل فلسفه برای زبان قائل شده اند و هم از آن رو که هستی را امری زبانی تلقی کرده اند. با این همه، به گمان نگارنده ی این سطور می توان نگاهی تاریخی و بنیانی تری به پدیده ی زبان داشت. در یک نگاه انتقادی به تاریخ، این فرض مطرح می شود که هر دوره ی تاریخی متضمن پارادایم یا نظام کلامی، نظام معنایی و نظام ارزشی خاصی است که جملگی از طریق زبان (زبان به مثابه ی امری کلی و گسترده ی فرهنگ) بیان می شود؛ به سخن دیگر ، بر حسب آن نظام معنایی، ارزش ها و معناهایی برجسته می گردد، پاره ای از داده های تاریخی و معناها و ارزش ها هم به کناری گذاشته می شود؛ یعنی به زبان در نمی آید. این نظام ارزش ها، معنا ها و نمادها جملگی به میانجی زبان عرضه می شود و بنا بر این، زبان نقش محوری و کانونی در هستی واقعی انسان دارد و چیرگی با نظام زبانی است و در زندگی، اصل قرار می گیرد. در قبال این نگاه انتقادی خاص، رویکرد دیگری هم هست با این تبیین که هر یک از دوره های تاریخی مبتنی بر نظام معنایی و نظام ارزشی و نظام نمادی خاص است ؛ مع هذا، آن نظام ها در درجه ی نخست، نظام زبانی نیستند، بلکه نظام تولید هستند. یعنی در هر دوره ای یک شیوه ی تولید و توزیع مادی ، هم چنین اشکالی از مناسبات اجتماعی است که چیرگی دارد و همین شیوه ی اقتصادی و اجتماعی است که نظام زبانی خاص خود را خلق می کند؛ به سخن دیگر ، نظام زبانی مخلوق نظام تولید است(ر.ک: کانال تلگرامی پرومتئوس).

چه بسا به گونه ای دقیق تر بتوان عنوان کرد که طی دوره های تاریخی نوعی رابطه ی دیالکتیک میان نظام زبانی و نظام تولید برقرار گشته که بر پایه ی آن، برساخت جدیدی از نظام زبانی شکل گرفته است .

با این اوصاف ، برحسب یک رابطه ی تأثیر و تأثّر نظام زبانی و وجه تولید در دوره ی مورد نظر، یعنی عصر سعدی ، خود ملغمه ای از تولید فئودالی و شیوه ی کوچگردی(شبان رمگی) شکل گرفته که با حمله و هجوم قوم بیابانگرد متجاوز و نافرهیخته، وجه غالب مناسبات عمدتاً به جانب کوچگردی متمایل گشته بود. سایه ی ناامنی و نابسامانی و فقدان آینده ای روشن ، سبب گردید بدیل دیگری هم ارز آن، در قالب رؤیا شکل بگیرد که عبارت بوده از سکون و قرار و آرامش ، یا تصویری متناقض از ناامنی و امنیت، یا بی اعتباری، همراه با سویه ی معتبر و مقبول برای زیست حدّاقلی، که این همه را می توان تا حدّ بسیاری در ذهن و زبان سعدی ، در متن گلستان جست و جو کرد.

این زبان که برآیند چنان موقعیتی متزلزل است، در عین تنوع و رنگارنگی، پاره ای از اندیشه های محوری و کانونی سعدی را نیز بازگو می کند. بنابر این، چه بسا با نگاه سطحی نتوان تشخیص داد که

سعدی با همه ی پراکندگی موضوعات و مباحث، دارای اندیشه ای مرکزی باشد که سایر دغدغه هـای او را تحت الشعاع قرار دهد . به زعم نگارنده سه اندیشه ی اصلی سعدی که در اصل، کلیت گلسـتان، عصاره و تمثیلی از آن هاست عبارتند از : میانه روی و اعتدال " سامان و نظم اجتماعی" و " عدالت". نکته ی در خور تأمّل این که هر یک از این سه مفهوم، به شکل ارگانیک یا انداموار با هـم پیونـد مـی خورند؛ به گونه ای که نادیده گرفتن هر یک هم چون اضلاع یک مثلثی است که جدا کردن هر یک از ضلع ها شاکله و تصویر کلی آن را محو می سازد.

میانه روی و اعتدال را می توان به محافظه کاری و سازش نیز تعبیر کرد. عکس چنین وضعی افـراط و تفریط است که خود محصول بی نظمی است؛ چرا که در یک جامعه ی نامتوازن انتظار تـوازن داشـتن چندان معقول به نظر نمی آید؛ از این رو سعدی در مقام معلّم می کوشد در روزگار بحرانی و نا امن به میانجی خاطره ای که مربوط به گذشته است، و از طریق تخیّل، آرزوی خود را که به آینده مربوط مـی شود- در روزگار بحرانی و نا امن - همگان را به مصـلحت و پـذیرش وضـع موجـود، بـه قناعـت و انصاف فراخواند تا از این رهگذر، سامان و نظم اجتماعی فراهم آید. اما این سامان و نظم نیز خود بـه عدالت و نیکوکاری وابسته است. برای ایجاد عدالت البته نگاه سعدی متوجه رأس هرم قـدرت اسـت؛ چنان که علاوه بر سیرت پا شاهان در گلستان، در رساله ی مختصر " نصیحه الملـوک"، هفتـاد و پـنج اندرز در سیرت و شیوه ی پادشاهی به دست می دهد . سعدی با بیان غیر مستقیم با رمـز و اشـاره، بـا مثال و تمثیل، حاکمان عصر خود را به عدالت فرا می خواند. به همین منظور، ذکر مثـالش از سـلاطین گذشته یا حاکمان اقوام دیگر است. برای نمونه، یکی از ملوک عجم را روایـت مـی کنـد کـه "دسـت تطاول به مال رعیّت دراز کرده بود و جور و اذیّت آغاز کرده ..." تا این که با این تمثیـل و اشـاره : " در مجلس او کتاب شاهنامه می خواندند در زوال مملکت ضحّاک و عهد فریدون" و این انـذار کـه " ای ملک چون گرد آمدن خلقی موجب پادشاهی است تو مر خلق را پریشان چه می کنـی؟"(همـان : ٦٤و٦٥). از این که شیخ سعدی در جست و جوی سکون و قرار و نظم و اعتدال بوده همین خواسـت و این رویکرد می تواند بواقع واکنش و پاسخ او به پریشانی ها و آشفتگی هایی باشد که روزگـار وی را مشحون از بی ثباتی و عدم اطمینان کرده است .اما نکته ی بسیار در خور تامّل این که اگر عدالت و نیکوکاری اندیشه ی محوری و مرکزی سعدی را شکل می بخشد باید دانسـت کـه مفهـوم عـدالت و نیکوکاری از جمله مفاهیم تاریخی است؛ بدین معنی که در طول تاریخ معنایی ثابت و فراگیـر نداشـته بلکه بر حسب موقعیت ها و دوره های تاریخی مفهومی سیّال و متغیر داشته است. برای نمونـه ، ایـن که "پادشاهان سرند و رعیت جسد " (نصیحه الملـوک،١٣٨٤ : ١٤).چنـین تمثیـل و نگرشـی از منظـر

سعدی عین عدالت تلقّی می شده و از این رو بر هم خوردن این صورت بندی و ایـن شـاکله ی هـرم گونه، خلاف عدل تلقی می شده. واضح است که این زبان تمثیلی با مفهوم پردازی خـاص از عـدالت، در حفظ وضع موجود و موافق هرم قدرت بسی تاثیر گذار بوده است.(در حالی که امـروزه عـدالت مفهوم گسترده تر و انسانی تری دارد؛ چرا که آن نظام هرمی می تواند متناسب با حقوق اکثریت جا بـه جا گردد).

نتیجه

تمثیل های سعدی در گلستان برآمده از دورانی اسـت کـه وی عمـدتاً بـه وجـه تـوجیهی و تفسـیری مناسبات، حوادث و نظام فکری دوران را بازنمایی می کند. شـیراز در عهـد سـعدی، بـه رغـم امنیـت ظاهری، هنگامه ی ستیز و گریز است، نیز متضمن ترومایی که درپی تعـدی و چپـاول، برجـای مانـده است. سعدی در زمانه ای چنین، سخنگوی نظام دانایی آن عصر است که زبـان کارآمـد وی بـا عنصـر تمثیل رابطه ای معنادار برقرار کرده است. تمثیل و انواع رتوریک، عمده ترین شیوه ی بیان برای تفکـر اسکولاستیکی (مدرسی) بوده که درعین حال، با نوعی از منطق، یعنی صناعات خمس پیوند خورده تا اقناع و پذیرش گزاره ها را سهل تر نماید و موافق طبایع آید. سعدی از انواع صناعات خمس(برهان ، خطابه، جدل ، مغالطه و شعر) در متن گلستان بهره جسته است. نقش خطابه همانا تحریـک عواطـف است. لحن خطابی بر مشهورات استوار است و نه مستندات عقلی و از این رو کارکرد خطابـه اقنـاعی است و نه اثباتی. دلیل مخالفت فلاسفه به ویژه افلاطون با اقناع از آن روست که گزاره های اقناعی بـا حقیقت سر و کار ندارند. کاربستِ جدل (پولمیک[۸]) برای اسکات خصم و بـه منظـور فـائق آمـدن و کنارگذاشتن طرف مجادله است، به گونه ای که دیگر نتواند در گفت و شنود حضور پیدا کند. مغالطـه نیز به قصد قانع کردن مخاطب عرضه می شود. مغالطه با ظاهری درست و منطقی، نوعی شبه استدلال است که برای نمونه، در همان حکایت جدال سعدی با مدعی، انواع مغالطات از هر دو سوی منازعه به کار گرفته شده است. اما شعر که به وفور در لابه لای متن گلستان فراهم آمده اغلب بـه قصـد تحکـیم گزاره های پیشین، و موجه ساختن آن، با میانجی تمثیل، به نظم کشیده شده است. نثر بلاغـی گلسـتان نیز به جانب شعر گرایش دارد. از نظر ذهنی این تعلّق خاطر به نظم می تواند نوعی ساز و کـار دفـاع روانی برای جامعه ای باشد که شاکله ی نظم و انضباط آن از هم گسسته است. اما تمثیل نیـز یکـی از برهان هاست که صورت اقناعی آن افزون تر از وجه استدلالی و اثبـاتی اسـت . بـه طـور اعـم، انـواع شگردهای زبانی در گلستان (به قصد سامان اجتماع، اعتدال و میانه روی، و تحقّق رؤیـای عـدالت در

همان مفهوم سیّال تاریخی)نشانگر قدرت زبان سعدی است که با پارادایم عصر و با زبان قدرت پیوند وثیق خورده است .

یادداشت :

۱ .ارتباط زبانی واژه مغول (mongol)با مونگلیسم (mongolism)درخور تامل است.

. Truma .۲

. Passion .۳

. Ego .٤

. Superego .٥

. paranoia .٦

.scholastic.۷

. polemic .۸

فهرست منابع و مآخذ:

۱. احمدی، بابک(۱۳۹۲). چهار گزارش از تذکره الاولیاء عطار، چ ششم، تهران: نشر مرکز.

۲ . اسماعیل زاده، فیروز(۱۳۸۰). شیخ مصلح الدین، چ دوم ، تهران : نشر خوشبین.

۳ . افلاطون(۱۳۸۰). دوره کامل آثار افلاطون، ترجمه ی محمدحسن لطفی، چ ششم، تهران : انتشارات خوارزمی.

٤ . ایگلتون، تری(۱۳۹۸). رویداد ادبیات ، ترجمه ی مشیت علایی ، تهران : نشر لاهیتا.

٥ . بی من، ویلیام(۱۳۹۳). زبان، منزلت و قدرت در ایران، ترجمه ی رضا مقدم، تهران : نشر نی.

٦ .پاک نهاد، مریم(۱۳۸۱). فرادستی و فرودستی در زبان، تهران : نشر گام نو.

۷ . پورنامداریان، تقی(۱۳۸۳). رمز و داستان های رمزی در ادب فارسی، چ پنجم، تهران : انتشارات علمی و فرهنگی.

۸ .دودینگ، کیت (۱۳۸۰). قدرت ، ترجمه ی عباس مخبر، تهران : انتشارات آشیان.

۹ .زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۳). یادداشت ها و اندیشه ها، چ ششم، تهران : انتشارات سخن.

۱۰ ٠ سعدی شیرازی، مصلح الدین (۱۳٦۹). گلستان، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، تهران : انتشارات خوارزمی.

۱۱. _____. ۱۳۸٤ .(کلیات سعدی، تصحیح محمدعلی فروغی، تهران : انتشارات محمد.

۱۲ . شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۹۱). رستاخیز کلمات، تهران : انتشارات سخن

۱۳ ._____. ۱۳٦٦ .(صور خیال در شعر فارسی، تهران : انتشادات آگاه.

١٤ . عمارتی مقدم، داوود (۱۳۹۵)، بلاغت از آتن تا مدینه، تهران: انتشارات هرمس.

۱۵ . کافمن، سارا (۱۳۸۵). نیچه و استعاره، ترجمه ی لیلا کوچک منش، تهران: نشر گام نو.

١٦ .لاینز، جان (۱۳۹۱). درآمدی بر معنی شناسی زبان، ترجمه ی کوروش صفوی، تهران: انتشارات علمی.

۱۷ . مزاروش؛ ایستوان و دیگران(۱۳۹۹).دیالکتیک برای قرن جدید، ویراستارترجمه ی فواد حبیبی، تهران : نشر اختران.

۱۸ .موحد، ضیاء (۱۳۷۳). سعدی ، تهران : انتشارات طرح نو.

۱۹.نصرالله منشی، ابوالمعالی (۱۳۸۰). ترجمه کلیله و دمنه، تصحیح و توضیح مجتبی مینوی طهرانی، چ ششم، تهران : انتشارات امیرکبیر

1. Ahmadi, Babak (1392). Four reports from Tazkireh Al-Awlia Attar, 6th edition, Tehran: Markaz Publishing.
2. Beeman, William (2014). Language, dignity and power in Iran, translated by Reza Moghadam, Tehran: Ney Publishing
3. Dowding, Keith (2010). Power, translated by Abbas Mokhber, Tehran: Ashian Publications.
4. Eagleton, Terry (2018). The event of literature, translated by Mashiat Alaee, Tehran: Lahita Publishing.
5. Emarati Moghadam, Davood (1395), rhetoric from Athens to Medina, Tehran: Hermes Publications.
6. Esmaeelzadeh, Firouz (1380). Sheikh Moslehuddin, 2nd edition, Tehran: Khosbin Publishing.
7. Kofman, Sara (1385). Nietzsche and Metaphor, translated by Leila KochakManesh, Tehran: Gam No Publishing.
8. Lynos, John (1391). An introduction to the semantics of language, translated by Korosh Safavi, Tehran: Elmi Publications.
9. Mazarosh; Istvan and others (1399). Dialectic for the new century, edited by Foaad Habibi, Tehran: Akhtaran Publications.
10. Movahed, Ziya (1373). Saadi, Tehran: Tarheno Publications.
11. Nasrullah Monshi, Abul Maali (2013). Translation of Kalileh and Damneh, corrected and explained by Mojtaba Minavi Tehrani, 6th edition, Tehran: Amir Kabir Publications.
12. Pak Nehad, Maryam (2001). Transliteration and inferiority in language, Tehran: Gam Nou publishing.
13. Plato (1380). The Complete Course of Plato's Works, translated by Mohammad Hasan Lotfi, 6th edition, Tehran: Khwarazmi Publications.
14. Pournamdarian, Taghi (2003). Code and coded stories in Persian literature, fifth edition, Tehran: Scientific and Cultural Publications.
15. Saadi Shirazi, (1369).Golestan, corrected and explained by Gholamhossein Yousefi, Tehran: Kharazmi Publications.

16. _____, Moslehuddin (1384).kolliatSaadi,revised by fofoughi,11th edition, Thran : Mohammad publishing.
17. Shafii Kadkani (1366). Imaginary images in Persian poetry, Tehran: Agah publications.
18. _____, Mohammad Reza (1391). Resurrection of words, Tehran: Sokhan publications.
19. ZarrinKoob, AbdolHossein (2004). Notes and Thoughts, 6th edition, Tehran: Sokhan Publications

Journal of Research Allegory in Persian Language and Literature
I. A. U. Bushehr Branch
pISSN 2717-431X eISSN 2717-4301

Original Paper

Investigating the allegorical effects of the seven stages of Attar's mystical behavior with the influence of the seven stages of Mehri's behavior (Mithraism)

Soheila Zoghi[1*]

Abstract

Allegory is one of the most widespread ways of expressing a subject, which conveys moral, educational, social, and political ideas and messages to the reader. In the Mehri ritual, which is one of the first ancient rituals of Iran, perhaps for the first time in the seven stages of the Mehri path, allegory was used to express the purpose, which was to reach the highest level of humanity. The seven stages of Suq are presented in an allegorical form, which in a way can be said to be the etiquette of man's ascension to the highest levels of human existence. Attar is also among the poets who are famous for composing extensive allegories. Although Attar's seven mystical valleys cannot be considered to be completely derived from the religion of Mithraism, we are trying to examine the truth of mysticism with the language of allegory and mystery for the journey and discovery of truth in these two different paths. The language of allegory in Attar's mystical path and transition, influenced by Mehri's path, is a new topic that will be examined in this research. The present research, which was conducted in a descriptive-analytical manner and using a library method, aims to express the stages of human path and transition through the language of allegory to the stages of maturity and higher levels of humanity.

Key words: Parable, behavior, Haft Wadi, Mithraism, Attar

1-Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Karaj Branch (Nazarabad Center), Islamic Azad University, Karaj, Iran. soheyla.zoghi2395@gmail.com

Please cite this article as (APA): Zoghi, Soheila. (2024). Investigating the allegorical effects of the seven stages of Attar's mystical behavior with the influence of the seven stages of Mehri's behavior (Mithraism). *Journal of Pedagogic and Lyric in Persian Language and Literature*, *16*(62), 97-119.

Creative Commons: CC BY-SA 4.0

Publisher: Islamic Azad University Bushehr Branch / No. 62/ Winter 2025
Receive Date: 16-08-2024 **Accept Date:** 18-11-2024 **First Publish Date:** 15-01-2025

تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی
۲۷۱۷-۴۳۱X شاپا چاپی
۲۷۱۷-۴۳۰۱ شاپا الکترونیکی

مقاله پژوهشی

بررسی جلوه‌های تمثیلی مراحل هفتگانه‌ی سلوک عرفانی عطار با تأثیرپذیری از مراحل هفتگانه‌ی سلوک مهری (میترایسم)

سهیلا ذوقی

چکیده

تمثیل یکی از گسترده ترین شیوه های بیان مطلب است که اندیشه ها و پیام های اخلاقی، تعلیمی،اجتماعی و سیاسی را به خواننده القا می کند. در آیین مهری که جزو اولین آیین های باستانی ایران است،شاید برای نخستین بار در هفت مرحله سلوک مهری از تمثیل برای بیان مقصود،که همان رسیدن به مرحله والای انسانیّت بود،صحبت به میان آمد. هفت مرحله سوک به شکل تمثیلی مطرح گردیده که به نوعی می توان گفت این مراحل آداب تشرّف انسان به مراتب عالی وجود انسانی است. عطار هم از جمله شاعرانی است که در سرودن تمثیلات گسترده مشهور است.با اینکه نمی توان هفت وادی عرفانی عطار را به طور کامل برگرفته از آیین میترائیسم برشمرد، امّا در صدد هستیم حقیقت عرفان را با زبان تمثیل و رمز برای سیر و سلوک و کشف حقیقت در این دو مشرب متفاوت بررسی نماییم.زبان تمثیل در سلوک و گذر عرفانی عطار با تأثیر پذیری از سلوک مهری، موضوع تازه ای است که در این پژوهش مورد بررسی قرار خواهد گرفت. پژوهش حاضر که به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی و به روش کتابخانه ای انجام شده است و هدف از آن بیان مراحل سلوک و گذر انسان با زبان تمثیل به مراحل پختگی و مراتب عالی انسانیّت است.

واژگان کلیدی: تمثیل، سلوک، هفت وادی، میترایسم، عطار

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرج (مرکز نظرآباد) ، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران. soheyla.zoghi2395@gmail.com

لطفاً به این مقاله استناد کنید: ذوقی، سهیلا. (۱۴۰۳). بررسی جلوه‌های تمثیلی مراحل هفتگانه‌ی سلوک عرفانی عطار با تأثیرپذیری از مراحل هفتگانه‌ی سلوک مهری (میترایسم). *تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی*. (۶۲)۱۶، ۱۱۹-۹۷.

حق‌مؤلف© نویسندگان.

ناشر: دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر / شماره شصت و دوم/ زمستان ۱۴۰۳ / از صفحه ۱۱۹-۹۷.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۵/۲۶ **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۳/۰۸/۲۸ **تاریخ انتشار بر روی اینترنت:** ۱۴۰۳/۱۰/۲۶

مقدمه:

آیین میترائیسم در ایران تا زمان ظهور «زرتشت» و دین زرتشتی، آیین همگانی بود و بعد از اینکه این آیین در غرب ایران رواج یافت و اروپاییان که در این ناحیه با ایران تماس داشتند، با این آیین آشنا شدند و از طریق سربازان و مردمان این نواحی، میترائیسم تأثیر بسزایی در دین مسیح و آداب و رسوم آن از خود به جای گذاشت تا آن جایی که بسیاری از مراسم مسیحیان ریشه در آیین میترائیسم داشته و باقی مانده آن است. میترائیسم در ایران و سایر ادیان جهانی تأثیر گذار بوده که از جملهٔ آثار آن می توان به نشانه های فراوان این آیین در آثار به جا مانده از دورانهای مختلف اشاره کرد.در آیین مهری هفت مرحله سوک به شکل تمثیلی مطرح گردیده که به نوعی می توان گفت این مراحل آداب تشرّف انسان به مراتب عالی وجود انسانی است که آداب و سنن خاصی به همراه دارد و همچون تمام آیین های سرّی هدفش تعالی روح بشری است. در باور میتراپرست روح انسان علوی است و از فلک اعلی که «آسمان هشتم» که جایگاه میتراس است، با گذشتن از هفت سپهر سیّارات به زمین هبوط کرده است. فرد مؤمن وظیفه خود می داند که با به انجام رسانیدن هفت مقام، روحش را نجات داده و دوباره با میتراس وحدت یابد.راز آموز مهری باید هفت مرحله را به شکل تمثیل وار طی کرده تا به آخرین مقام که **پدر** است برسد. طی مقامات در گرو آزمونهای دشواری همچون عزلت و خلوت گزینی، ریاضت و روزه گرفتن، تحمل سرما، گرما، گرسنگی، تشنگی به مدت طولانی، خود را در آتش انداختن، خوابیدن در گور و... بود.

از آن جا که ردپای آیین و ادیان ایران باستان را در آثار شاعران پارسی گو در واژه و مفهومی که برای القای مضامین خود به کار می برند می توان مشاهده کرد که هر یک به نوعی در ناخوداگاه جمعی و حافظهٔ تاریخی شاعران وجود داشته و هیچ یک تازه متولّد نشده است، بلکه راه چندین هزار ساله را پیموده و از ریشه و بن سرزمین کهنسال سر برزده است،

منازل سلوک از مهم ترین مباحثی است که صوفیه و تمام آیین ها و ادیان، بیشتر، از آنها به زبان رمز سخن گفته و کوشیده اند با تعبیرات تمثیلی و نمادین، مراتبِ انفسی و باطنی را برای سالکان طریقت ملموس جلوه دهند. از این منازل به مقامات،مواقف، قصرها، مراتب، وادی ها، درجات،احوال و...تعبیر می شود.

از نیمهٔ قرن پنجم هجری با ظهور بزرگانی چون عین القضات،شیخ روزبهان بقلی، شیخ اشراق،عطار نیشابوری،مولوی،تصوف به سمت مسائل مبتنی برعشق و ذوق و استعانت از زبان نماد و تمثیل ،تمایل

بیشتری یافت. منازل سلوک از مهم ترین مباحثی است که صوفیه و عرفا از آنها به به زبان نمادین، رمز گونه و تمثیل سخن گفته اند.

سیر و سلوک را می توان رکن عرفان و وجه ممیزه آن از دیگر نظام های معرفتی دانست، سالک واقعی با عنایت حق و زیر نظر پیری کاردان با ریاضت و مجاهدت، مراحل و مقامات طریقت را یکی پس از دیگری پشت سر می گذارد و تا زمانی که حق یک مقام را به خوبی ادا نکرده باشد نمی تواند به مقـام دیگری راه یابد.

عطار عارف بزرگی است که در تمام آثار خود به زبانی ساده،شـاعرانه وتمثیـل وار مقامـات سـلوک را مطرح می کند. او به زهد و ورع نگاه خاصی دارد و مقامات دیگری چون فقر، صبر، توکـل و رضـا را در نهایت پختگی و کمال مطرح می کند سالک به واسطهٔ مقامات که به اتحاد مـی انجامـد بـه کلّـی از درون دگرگون می شود به این صورت که آن مقام حقیقت او می گردد. البته این مقامات و گذر از آنها هدف نهایی سالک نیست بلکه این گام هایی هستند که سرانجام به حضرت حق منتهی مـی شـوند.در این پژوهش برآنیم بررسی جلوه های تمثیلی مراحل هفتگانه سلوک عرفانی عطـار بـا تـأثیر پـذیری از مراحل هفتگانه ی سلوک مهری (میترایسم) را به بحث و بررسی بنشینیم.

بیان مسأله

تمثیل: مثل آوردن، تشبیه کردن چیزی را به چیزی{دیگر} (دهخـدا ذیـل واژه تمثیـل). روایـت هفـت وادی سلوک عطار و شباهت هایی که با هفت مرحلهٔ سلوک در میترایسم دارد موضوعی اسـت کـه در این پژوهش مورد بررسی و تحقیق قرار می گیرد.

هفت مرحله سلوک مهری که تمثیل وار در آیین میترائیسم مطرح می گردد، هدفش تعای روح بشـری است که در نهایت باید به عالم بالا سفر کند و با میتراس یکی شـود و همـین مبحـث در هفـت وادی عرفانی عطار نیز برای بازگرداندن روح به جایگاه اصلی و ابدی خود با تمثیل کوه قـاف و سـیمرغ در منطق الطیر بیان می شود. انطباق هفت مرحله سلوک عرفانی عطار به شـکل تمثیلـی بـا هفـت مرحلـه سلوک مهری از اهداف این پژوهش است. به طوری که عارفان به شکل تمثیـل وار،مرغـان در «منطـق الطیر» هستند که در جستجوی «سیمرغ»به جانب کوه قـاف پـرواز مـی کننـد و چنـدان از خـان هـای پرخوف می گذرند که از آنان جز سی مرغ باقی نمی ماند و در نهایت در مـی یابنـد سـیمرغ در خـود آنان است. با اینکه نمی توان هفت وادی عرفان عطار را کاملاً برگرفته از آیین میترائیسم برشـمرد، امّـا

می توان حقیقت عرفان را برای سیر و سلوک و کشف حقیقت در این دو مشرب متفاوت، یکسان دانست. بنابراین درصدد تطبیق تمثیلی این مراحل هفتگانهٔ سلوک و گذر در این گفتار هستیم.

پرسش های تحقیق:

۱. جایگاه تمثیل در هفت وادی سلوک عرفانی عطار و هفت وادی سلوک مهری(میترائیسم)چگونه تعریف می شود؟

۲. الگو برداری تمثیلی هفت وادی سلوک عطار با هفت وادی سلوک در میترایئسم چگونه قابل بررسی و انطباق است؟

روش تحقیق:

این پژوهش به روش کتابخانه ای و تحلیلی- توصیفی نوشته شده است. روش کار مطالعهٔ بسیاری از منابع مرتبط و فیش برداری از نکات مهم و مناسب با موضوع تحقیق است و در ادامه کار مطالب استخراج شده دسته بندی گردیده و به شکل یک مقاله درآمده است.

هدف تحقیق:

عطار نیز مانند دیگر شاعران پارسی گو واژه و مفاهیمی را که برای بیان مضامین خود به کار می برد به نوعی در ناخودآگاه و حافظهٔ تاریخی او وجود دارد و هیچکدام تازه متولّد نشده است،بلکه از آبشخور فرهنگ غنی و کهن ایران سرچشمه می گیرد و عطار آن را با رنگ و بوی عرفان اسلامی در می آمیزد و به شکل زیباترین و ناب ترین اندیشه و سخن،در ادبیات ایران ماندگار می سازد.بهره گیری از تمثیل مهم ترین مشخصه ی زبان عطار در بیان مفاهیم عالی انسان ساز است.شاید بتوان گفت عطار برای بیان مقاصد خود در سلوک انسان به جایگاه والا و مقام اصیل انسانیّت با تأثیر پذیری از فرهنگ کهن ایرانی یعنی آیین میترائیسم، زبان تمثیل و رمز و نماد را بر می گزیند و در این راستا تلاش می کند آن را به زیباترین شکل ممکن در آثار عرفانی خود به ویژه در منطق الطیر به کار گیرد. زیرا فقط زبان رمز و تمثیل است که می تواند چنین مفاهیم پر محتوای انسان ساز را در خود جای دهد.

وادی طلب مقام اول

در میترائیسم کسانی که طالب وارد شدن به جرگهٔ پیروان میترا بودند، نخستین گام را بـا قبـول سلسـله ای از مراسم و تشریفات به جای می آوردند. هنگامی که این مراسم به پایان برسد پدر یا پیـر مقـدس آنان را کلاغ مقدّس خطاب می کرد و این بدان معنا بود که مقام آن هـا رسـمی شـد، و در مهرابـه هـا ملبس به پوشش کلاغ می شدند و در پاره ای تشریفات از صدا و حرکات کلاغ تقلید می کردند.تمثیل کلاغ بدان جهت بود که «مبتدی و سالک که در آغاز راه است، با دقت از بالا به غـور و ژرف بینـی در آنچه مشاهده می کند پرداخته و می کوشد دریافت و معرفت را بـه خـود جـذب کنـد و در واقـع بـا کوشش و جهد با دریافت درست و تعلیم ویژه کسب معرفت کند»(رضی،۱۳۸۱: ٦١٠). بنابراین کـلاغ در این آیین نماد و تمثیلی از طالب کشف معرفت و سالک آماده مراحل هفت گانه مهری شدن است.

نخستین وادی معرفت از دید عطار وادی طلب است. طلب به معنی جسـتن و در جسـتجوی حقیقـت معرفت گشتن است.طلب توأم با رنج و مشقت است نخستین مرحله و در عین حال پر مشـقت تـرین مرحله است.

چون فرو آیی به وادی طلب — پیشت آید هر زمانی صد تَعب
صد بلا در هر نفس این جا بود — طوطی گردون، مگس اینجا بود
(عطار،۱۳۸۹: ۳۰۱)

عطار با زبان تمثیل در این بیت به جای کلاغ آیین مهری از طوطی خوشرنگ یاد مـی کنـد کـه بتوانـد زیبایی عالم عرفان را به تصویر بکشد. در هر صورت هر دو آیین از نماد و تمثیل پرنـده، بـرای اولـین وادی بهره می برند.در تعلیم عطار، سلوک طریقت از درد آغاز می شود که انگیزه طلب چیزی جـز آن نیست.در این وادی به دلیل صدها بلا و سختی، سالک نوپا که از او تمثیل وار به طـوطی گـردون یـاد شده بود،همچون مگسی ضعیف قلمداد می شود. به نظر عطار هرکس در وادی طلب قدم بگـذارد هـر لحظه اشتیاقش به ادامهٔ راه بیشتر می شود و آتش این علاقه شعله‌ورتر می گردد. سالک همچون پروانه ای خود را به آتش می زند، فتوحات غیبی برایش حاصل می شود و اسراری را مکشوف می بیند و در واقع به عوالم غیبی قدم می گذارد. از توضیحات عطار دربارهٔ این وادی می تـوان دانسـت کـه طلـب، بسیار مهم و ارزشمند است و طالب را در ادامهٔ راه گرم سِیر تر و مجذوب تر می‌گرداند:

جد و جهد اینجات باید — زان که اینجا قلب گردد کارها
ملک اینجا بایدت انداختن — ملک اینجا بایدت در باختن
چون نماند هیچ معلومت به دست — دل بیابد پاک کرد از هرچه هست

چون دل تو پاک گردد از صفات تاختن گیرد ز حضرت نور ذات

(همان، ۱۸۰)

وادی عشق، مقام دوم

در وجود آدم امانتی نهاده شده است که آسمان و زمین، از تحمل آن سرباز زدند. پس باید کروبیان سر عجز درمقابل او فرو بیاورند و این است که بر همهٔ سبزپوشان فلک، فخر می فروشد و دامن کبریایی در پای می کشد که:«فرشته عشق نداند که چیست، ای ساقی.» امّا آنچه که در آدم، سبب برتری برملایک می شود، عشق نیست، بلکه «درد» است که:

عاشق، آتش در همه خرمن زند ارّه بر فرقش نهند، او تن زند

درد و خون دل بباید عشق را قصّه ای مشکل بباید عشق را

(همان:٦٦)

عطار نیشابوری، ابتدای کار خلقت را که اساس آن بر عشق متکی است با همان زبان رمزی و سمبلیک و تمثیل وار، چنین بیان می کند:

ابتدای کار، سیمرغ ای عجب جلوه گر بگذشت بر چین، نیم شب

در میان چین فتاد از وی پری لاجرم پُر شور شد هر کشوری

هر کسی نقشی از آن پر برگرفت هر که دید آن نقش، کاری درگرفت

(همان:حکایت سیمرغ)

عطار در این شعری تمثیلی تمام نقوش عالم هستی را نقشی تجسّم شده از پر سیمرغ می داند.این مطلبی است که بسیاری از عرفای شاعر، چه پیش از عطّار و چه بعد از آن، چه به زبان نثر و چه به زبان نظم، بیان کرده اند. عراقی در لمعات خویش، در لمعهٔ دوم، همین ظهور را بیان می کند: «سلطان عشق خواست که خیمه به صحرا زند، درِ خزاین بگشاد، گنج بر عالم پاشید:

چتر برداشت و برکشید عَلَم تا به هم برزند وجود و عدم

بی قراریِ عشق شورانگیز شرّ و شوری فکند در عالم

در آثار عطار نیشابوری، در وجود قدسیان«عشق» هست، که اگر نبود، این همه با شور و شوق و پروانه وار،گرد عرش الهی، در طواف نبودند و ذکر و تسبیح نمی گفتند. بنابراین آنها هم «عاشق اند» نـه، کـه کل هستی عاشق است. کدام «ذرّه» است که با نیروی عشق، رقص کنان و چرخ زنان، نخواهـد کـه بـه سرچشمهٔ «خورشید درخشان» برسد؟ «عشق» مغز کاینات است و محور هستی و نیـروی جـاذب کـلّ موجودات به سوی آن وجود حقیقی. درست است که غایت طریقـت رسـیدن بـه حقیقـت اسـت امّـا همانطور که راهها مختلف است، اگر سالک به جایی نرسد که از حرکت بازماند، حقیقتی که هر سالک به آن می رسد حقیقت خود اوست. حقیقت در زبان واحد است در ارتباط با افـراد و تفـاوت آنـان بـا یکدیگر، نسبی و متعدد و متفاوت است. در عرفان بر راه بودن است که اهمیّت دارد. به هدف رسـیدن به معنی فنا و از راه افتادن است. تمثیل مولوی دربارهٔ تشنه ای که بر دیواری بلند نشسته اسـت تجسّـم زیبا و ملموسی از همین معنی است:

بر سر جو بود دیواری بر سر دیوار تشنهٔ دردمند
مانعش از آب آن دیوار بود از پی آب او چو ماهی زار بود
ناگهان افکند او خشتی بر آب بانک آب آمد به گوشش چون خطاب
...آب می زد بانگ یعنی هی ترا فایده چه زین زدن خشتی مرا
تشنه گفت آبا مرا دو فایده ست من ازین صنعت ندارم، هیچ دست
فایدهٔ اول سماع بانگ آب کو بود م تشنگان را چون رباب
...فایدهٔ دیگرکه هر خشتی کزین بر کنم آیم سوی ماء معین

(مولوی، د۲، بیت۱۱۹۲ به بعد)

این ابیات، تمثیل سالکی است که در راهی که با کوشش خود می سازد و پیش می رود، در مـی یابـد، همان سماع بانگ آب است که از همین رفتن و حرکت حاصل می شود. رسیدن به آب اگر امکان پذیر باشد با غرق شدن یکی است. سالک راه حقیقت تا وقتی بر راه است، هستی دارد و چون رسید، نیست می شود آن وقت از کدام رسیدن و رسیدنِ کی سخن می توان گفت.

در آیین میترایسم مقام دوم به پوشیده یا نیمفـوس(Nymphus)اطـلاق مـی گـردد.«در زبـان یونـانی نیمف(Nymph) به معنی نوعروس یا کرم در پیله است(مستور در حجاب و پرده) واژهٔ عـروس یـک رمز و تمثیلی مذهبی است و در آن جنسیّت مطرح نیست و به مفهوم زوج کاربرد دارد خواه مـذکر یـا مونث.سالک در این مرحله ایثار کرده و عشق خود را به خداوند معطوف داشته و او را بـه جـای زوج

برمی گزیند. بیان واقع آنکه سالک رازآموز در این مقام، ترک بسیاری از علایق کرده و خود را از دنیای مادی منقطع و وقف روشنایی و نور و آتش می کند» (رضی،۱۳۸۱: ٦١٣).همچنین در آیین میترا چنین مطرح می شود که:«مقام مستوران و پوشیدگان مقام گروهی است که چون در مدارج ابتدایی هستند حق شرکت در مراسم آیینی را ندارند و هنوز بایستی تعالیم لازم را فراگیرند تا درخور ترفیع مقام شوند. برخی معتقد هستند که این مستوران و همسران کسانی می باشند که به اسرار دین و رمز آن آگاه شده اند و به وسیله پدران مقدّس به عقد میترا در آمده اند و این عقد و ازدواج، تمثیلی است عرفانی از خداوند و بندهٔ مقرّبش در تصوف و عرفان اسلامی ایرانی، و این یکی از درجات سلوک است، یکی از درجات عالی سلوک که به اتحاد خالق و مخلوق تعبیر می شود.»(همان،ج۲،ص٥٦٤) عشق پوشیدگان در مرحلهٔ دوم آیین میترائیسم، همان عشق سالک به کشف حقیقت معرفت است.

در آیین میترا وقتی در مقام دوم از تمثیل نوعروس استفاده می شود در واقع همان رابطهٔ عشق بین عاشق و معشوق است که در نوعروس این اشتیاق به مراتب بیشتر است. بنابراین شاید بتوان گفت دومین وادی عطار تحت عنوان عشق به نوعی برگرفته از دومین مقام میترایی است.

وادی معرفت:مقام سوم

معرفت به معنای شناخت، از نظر عارفان اصل معرفت، شناخت خداوند است.«پیر طریقت گفت: معرفت دو است: معرفت عام و معرفت خاص. معرفت عام سمعی است، و معرفت خاص عیانی. معرفت عام از عین جود است و معرفت خاص محض موجود است.معرفت، حیات دل بود به حق، و اعراض سر از جز حق؛ و ارزش هرکس به معرفت بود و هر که را معرفت نبود بی قیمت بود.

شاه نعمت الله ولی گوید:

الف و میم معرفت گفتیم	گوهر معرفت نکو سفتیم
ساقی ما عنایتی فرمود	می و خمخانه را بما بنمود
آنکه هم ناظر است و هم منظور	نور چشم است و از نظر مستور
در همه آینه نمود جمال	آینه روشن است خوش به کمال
هستی و هر چه هست بی او نیست	ورتو گویی که هست نیکو نیست

بنابراین،معرفت بلندترین مرتبه از مراتب خداشناسی است»(سجادی،۱۳۸۹: ۷۳۲-۷۳۰).

وادی سوم در طی مراحل سلوک از نظر عطار وادی معرفت است، معرفت در لغت به معنی شناخت و در اصطلاح صوفیانه،ره یافته به وادی معرفت«صفت آن کس بود که خدای را بشناسد به اسماء و

صفات او،پس صدق در معاملت با خدای تعالی به جای آرد،پس از خوی های بد دست بـدارد، پـس دایم بر درگاه بود و بدل همیشه معتکف بود تا از خدای بهره یابد»(قشیری،۱۳۵۹: ٥٤٠).

بعد از آن بنمایدت پیش نظر معرفت را وادیی بی پا و سر
هیچ کس نبود که در این جایگاه مختلف گردد ز بسیاری راه...
کی تواند شد درین راه خلیل عنکبوت مبتلا هم سیر پیل

(عطار،۱۳۷٤: ۳۲۲)

عطار در وادی معرفت نیز همچون تمامی وادی ها باز هم از زبان تمثیـل بهـره مـی بـرد و در ابیـات مربوط به وادی معرفت یادآور می شود که راه معرفت راه بس دشوار و پیچیده ای است به طوری کـه از سالک این وادی به زبان تمثیل، تحت عنوان عنکبوت مبتلا یاد می کند که می خواهد هم مسیر فیـل شود،یعنی کار بس خطیری را در پیش بگیرد.

عنکبوت مبتلا نماد انسان گرفتار در عالم مادی و زرق و برق دنیاست که می خواهد دست به کارهـای خارق عادت بزند و راهی را برگزیند که درخور بزرگان است و در مقابل این انتخاب بسیار ضـعیف و وابسته است.

مولوی نیز معتقد است درست است که اصل وجودی تمام انسان ها از خاک است، ولی به ایـن مسـأله اذعان دارد که خداوند همهٔ خاکها را قابلیّت و شایستگی معرفت داد.

پارهٔ خاک تو را چون مرد ساخت خاک ها را جملگی شاید شناخت

(مثنوی،د۳،بیت۱۰۱۱)

همچنین مولوی بر این باور است که خداوند پرتویی از لطف و عنایت خود را بـه انسـان افکنـد و در جهانگیر شدن او از تمثیل ماه استفاده می کند، یعنی همان طور که ماه، نور خود را بر سراسر زمین می گسترد، انسان نیز با تعلیم و تربیت الهی و کسب معرفت به ماهی تابان مبدل می گردد و سراسر زمـین را پرتو افشانی می کند.

جسم خاک است و چو حق تابیش داد در جهانگیری چو مَه شد اوستاد

(همان، د٤، بیت۳٤۹۱)

سومین مقام در آیین میترائیسم منصب سرباز است. علامت و نشان سرباز، جامه و لباس قهوه ای رنگ، کوله پشتی به روی شانهٔ چپ و کلاه خود و نیزه است. سربازان میترا در دو جبهه می جنگیدنـد. یکـی جنگ های معمولی برای حفظ کشور و توسعهٔ آن و آنچه که مهم تر بود،سرباز تمثیل از شخصـی بـود که جنگ با نیروی شر و اهریمنی و پیکار با نفس امّاره و هوا و تهذیب خود برای یک زنـدگی پـاکیزهٔ نفسانی. اصولاً بنابر استنباط و درک صحیح کومنCumont، آیین میترا صرفاً بر اساس مسایل اخلاقی مبتنی بود. اینکه «کسی که به این مقام عالی ارتقاء یافته، روشنی و انوار معرفـت و عرفـان و رهـایی از ظلمت مادی در او چون خورشید ساطع است. به میترا آن چنان نزدیک شده که هلیوس/سُـل(sol) بـه آن عالی جناب نزدیک شده بودند. اتحاد یگانگی خالق و مخلوق آفریـده و آفریـدگار» (رضـی،۱۳۸۱: ٥٦٨و٦١٧). سرباز با ادای سوگند، باید موظف به وظایفی باشد که پاکی و پارسایی یکی از آن هاسـت به همین جهت در زبان یونانی سرباز با صفت(Akerios)(پاک و صدیق) ضبط شـده اسـت. بنـابراین خداوند انسان را در میان موجودات از نظر داشتن نیروی تفکر و جنبهٔ عقلی و روحی، امتیازی خـاص بخشیده، و او را از جهت جامعیّت و استعداد، مظهر اسماء و صفات خود قـرار داده، و گنجینـهٔ اسـرار معرفت و شناسایی خود را در تجلیگاه قلب او به ودیعه گذاشته است، نجم الدین رازی صاحب کتاب مرصاد العباد می فرماید:

ای نسخه ی نامه ی الهی که تویی — وی آینه جمال شاهی که تویی
بیرون ز تو نیست آنچه در عالم هست — از خود بطلب هر آنچه خواهی که تویی
(رازی،۱۳۵۷: ۵۵)

به همین جهت انسان اگر سعی و کوشش خود را در تقویـت روان، و پیراسـتن نهـاد خـود از آلایـش صفات بهیمی و تیرگی های عالم اجسام مبذول دارد و پشت پا بـه غرایـز پسـت حیـوانی و تمـایلات نفسانی بزند، پرتو انوار الهی در آینهٔ قلب او تابیدن گیـرد و حجـب ظلمـانی کثـرات از پـیش پـای او برخیزد و به حقایق غیبی و عالم ابدیّت دست یابد و انسانی الهی و ملکوتی گردد.

وادی استغنا: مقام چهارم

استغناء بی نیازی که لازمهٔ آن قطع علاقه از حطام و بهره های دنیا از جاه و مقام و منال است. حافظ گوید:

بیار باده که در بارگاه استغنا چه پاسبان و چه سلطان چه هوشیار و چه مست
از این رباط دو در، چون ضرورت است رحیل رواق و طاق معیشت چه سربلند و چه پست
(حافظ،۱۳۹۲: ۳۵)

در عرفان عطار، وادی استغنا وادی بی نیازی به مخلوقات و نیازمندی به خالق است. در این مرحله سالک چنان به خالق نیازمند و از خلق بی نیاز می گردد که از هر چه رنگ تعلق پذیرفته آزاد می گردد و ناگاه خود را در کوه امن و رجا مستغنی می یابد.عطار در باب تعریف استغنا از تمثیل هشت بهشت یاد می کند که این نکته یادآور«آسمان هشتم» در آیین میترائیسم است که جایگاه میتراس است.که جایگاه به انجام رسانیدن هفت مقام، و مرحله بی نیازی و رسیدن به جایگاه عالی خلقت است.

بعد ازین وادی استغنا بود نی درو دعوی و نی معنا بود
می جهد از بی نیازی صرصری می زند بر هم به یک دم کشوری
(عطار،۱۳۷٤: ۳۲۵)

در بارگاه استغنا هر دو عالم از ماهی تا به ماه و از دیو تا مردم و از جزو تا کل گو مباد که چیزی از بارگاه حضرتش کم نگردد.

گر بریخت افلاک و انجم لخت لخت در جهان کم گیر برگی از درخت
گر ز ماهی در عدم شد تا به ماه پای موری لنگ شد در قعر چاه
گر دو عالم شد همه یکبار نیست در زمین ریگی همان انگار نیست...
گربه یک ره گشت این نُه تشت گم قطره ای در هشت دریا گشت گم
(منطق الطیر، ۳٦۰۰-۳٥۹٤)

اشارۀ عطار به اینکه در مرحلۀ استغنا همه چیز رنگ می بازد و از هستی خود فارغ می شود به طوری که اشاره می کند همه چیز از ماهی تا به ماه به عدم فرو می رود،و تمثیل وار این باور و افسانۀ ایران کهن را زنده می کند که بنا به افسانه های ایرانی و در باورهای مردمی، زمین روی شاخ گاوی قرار دارد و گاو برپشت ماهی بزرگ ایستاده است و هر گاه گاو خسته می شود، زمین را از شاخی به شاخ دیگر می افکند، و در آیین مهر، باور بر این بوده که مهر(میترا) درون آب متولّد شده است، به همین دلیل در آثار این آیین، مهر را به صورت کودکی بر روی نیلوفر آبی و در حال بیرون آمدن از آب با دو

ماهی دلفین تصویر می کنند.در اوستا به شکل تمثیلی از دو ماهی مینوی یاد می شود که اورمزد آنان را مأمور حراست و نگهبانی گیاه گُوکَرن از آسیب اهریمن نموده است. این گیاه که هوم سپید نیز نامیده شده،گیاهی اساطیری است که در ته دریای فراخکرد می روید و بی مرگی می آورد و در بازسازی جهان یا فرشگرد به کار خواهد آمد(آموزگار،۱۳۷٤: ۳۳). ماهی(حوت)در قرآن در داستان حضرت یونس در سورهٔ صافات، آیات (۱۳۳-۱٤٤) و داستان موسی و یوشع در جست و جوی خضر درسوره کهف،آیات(٦۰-٦۳)آمده است.

در آیین مهری، مرحلهٔ چهارم از مراحل هفت گانه «شیر» است. مطابق نقوش به جا مانده از این آیین، روابط «شیر» و میترا بسیار صمیمانه است و با سگ و مار،همراهان او را در شکار تشکیل می دهند.«شیران» در این آیین مقامی ممتاز دارند و اشخاصی که این درجه را یافته اند، از متشرفان بلند پایه محسوب می شوند. هر سالکی که از مرحلهٔ شیری می گذشت و «شیرمرد» می شد، اجازه می یافت تا در مراسم رازآمیز آیینی شرکت جوید. بی گمان طالبان تشرف به منصب شیری ناگزیر گذراندن آزمون هایی بودند. ورزیدگی های روانی، سازواری های اخلاقی، فراست ذهنی و فهم اسرار را باید از خود بروز می دادند.«شیرمردان بازوان میترا بوده و با آتش خود با آذرخش ویژه، پیمان شکنان و دشمنان میترا را مجازات می کنند»(رضی،۱۳۸۱: ۳۸۵). در آیین میترائیسم سر سپردگان یا همان سربازها پیش از ورود به مرحله شیر مردی باید به نوعی استغنا یا بی نیازی از غیر دست می یافتند.«سرسپرده ای که می خواست به پایهٔ سربازی برسد، می دید که روی شمشیر تاجی پیش او می آوردند، وی آن را با دست از خود می رانده و از روی شانه اش می گذرانده و می گفته تنها تاج من مهر است زین پس هیچگاه در جشن ها شمشیر به خود نمی بست و نه هنگامی که به گونه ای، پاداشی ارتشی به او می دادند. چنین بود که اگر کسی در آینده اینگونه پیشکش به وی می کرد می گفت این از آنِ خدای من است»(کومون،۱۳۸۰: ۱٦٥).

همان طورکه اشاره شد چهارمین مقام در آیین مهری مقام شیرمردی است. سربازی که می خواست به مرتبهٔ شیرمردی وارد شود در ابتدا بایست دستان خود را به عسل آلوده و آن را در پرتو نور خورشید قرار دهد و شیرمرد با خورشید و آتش در ارتباط است چون آتش و خورشید نماد و تمثیل پاک کنندگی پلیدی هاست(فرضی پور،۱۳۸۸: ۱٥٤). این آیین نیز می تواند به نوعی رهایی از تعلقات و جلوه های وسوسه انگیز زندگی که مایه ناپاکی روح شده به واسطهٔ تطهیر ظاهری با عسل قلمداد شود. «در ایران باستان خورشید و مهر را دو وجود جداگانه تلقی می کردند ولی بعدها به تدریج مهر و خورشید لغات مترادف یکدیگر شدند. شیر که مظهر قدرت و توان و نیرو بود با اسب هر دو مظهر و

نماینده خورشید محسوب می شدند(یاحقی،۱۳۹۸: ذیل شیر و خورشید).در هفت خان رستم در خان اول همان گونه که در شاهنامه اشاره شده، شیری آهنگ رخش می کند، نکته اینجاست که شیر در خان اول به وسیله همتای دیگر خود که او نیز مظهر خورشید است هلاک می شود. امّا آیا این اسب(رخش=خورشید) سویهٔ آگاه و بیدار شخصیت رستم نیست؟ آیا این شیر را نمی توان یکی از «ارباب انواع» دانست که چون«گاو» باید قربانی شود تا به تداوم خویش ادامه دهد؟ و یا از همه مهم تر آیا نمی توان پیکار شیر و اسب را نمودگار یا تمثیلی از نبرد مهر و خورشید دانست؟ ولی چرا رستم خود کمر به قتل شیر نمی بندد پنداشتی است که نگارنده را وا می دارد تا بر مهری بودن رستم پافشاری کند.

این مرحله از سلوک مهری تشابهاتی با چهارمین وادی عالم عرفان یعنی مرحلهٔ استغنا دارد. در این وادی فقر و غنا جمع آمدند، به قول استاد فروزانفر: «فقر چنانکه صوفیان می گویند، متضمّن استغنای از خلق است؛ پس نتیجهٔ آن عزّت است نه خواری و ذلّت، زیرا اصل خواری ها و ذلّت ها حاجت و نیاز است و درویشان گرد نیاز و حاجت مادّی را از دان دل سترده اند و آستین بی نیازی بر جهان و جهانیان افشانده اند. در چنین حالتی، خواری متصور نمی شود و دارندهٔ آن، عزیز دو جهان است (فروزانفر،۱۳٦۷: ۱۰۰٦).

دو واژهٔ فقر و غنا با معانی متضاد، در حقیقت هدفی واحد در وجود سالک حقیقی دارند- هم بی نیاز و هم نیازمند، جانشان نیازمند انوار الهی و دلشان بی نیاز از خداست.

حال ما این است در فقر و غنا هیچ مهمانی مبا مغرورِ ما

(مثنوی، د۱،بیت۲۲٦۹)

فقر فخری از گزاف است و مَجاز نی هزاران عِزّ پنهان است و ناز

(همان،بیت۲۳۵۷)

در مرحلهٔ استغنا که بی نیازی به خلق و نیازمندی مطلق به وجود خالق است سالک به مرحله ای می رسد که منبع دریافت اسرار الهی می گردد و جانش مشحون از دریافت های عالم غیب می شود، و پی می برد که هرآنچه هست اوست و به غیر او فانی است، و مانند شیرمردی جولانگاهش عالم معنویات می شود.

وادی توحید: مقام پنجم

عطار معتقد است عرش و فرش و دو عالم همه یک ذات است و جزو و کل نیـز برهـان هموسـت، و عالم کثرات و اعداد نیز هیچ نیست جز همان ذات متّصف که،تمثیل پادشاهی که لباس گونـه گـون بـر تن می کند، به گونه های مختلف در تجلّی است:

فکر کن در صنعت آن پادشاه — کاین همه برهیچ می دارد نگاه
چون همه بر هیچ باشد ازیکی — این همه پس هیچ باشد بی شکی
جزو کل برهان ذاتِ پاک اوست — عرش و فرش اقطاع مشتی خاک اوست
عرش و آبست و عالم بر هواست — بگذر از آب و هوا جمله خداست
عرش و عالم جز طلسمی بیش نیست — اوست و بس این جمله اسمی بیش نیست
در نگر کاین عالم و آن عالم اوست — نیست غیر او و گر هست آن هموست
جمله یک ذات است امّا متصف — جمله یک حرف و عبارت مختلف
مرد می باید که باشد شه شناس — گر ببند شاه را درصد لباس

(منطق الطیر،۱۳۳-۱۲٤)

توحید برخاستن دویی و شرک است و گم شدن عاشق در معشوق و بقا یافتن بدو:

تا تویی برجاست در شرکست یافت — چون دویی برخاست توحیدت بتافت
تو درو گم کرد توحید این بود — گم شدن کم کن تو تفرید این بود

(همان،۱-۳۷٦۰)

در منطق الطیر عطار وادی توحید منزل تفرید و تجرید است، و آن وادی و منزلی است که همه چیز به نظر سالک محو می شود و فقط جمال اوست که می ماند. زیرا که همه مخوقات چون یک هایی است که در یک ضرب شده است و حاصل آن جز یکی نمی تواند باشد.

بعد از آن وادی توحید آیدت — منزل تجرید و تفرید آیدت
روی ها چون زین بیابان برکنند — جمله را از یک گریبان برکنند
گر بسی بینی عدو گر اندکی — آن یکی باشد درین ره در یکی
چون بسی باشد یک اندر یک مدام — آن یک اندر یک، یکی باشد تمام

(منطق الیر،۳۳۵)

پنجمین مقام در آیین میترائیسم مقام پارسی بوده است.این مقام، گذشته از وجوه رمز و تمثیل، کنایه ای است که با طبیعت و روئیدن گیاهان پیوند دارد و میان پیروان کیش میترا، نشان آزادی و آزادگی بوده است. شیر مردی که به سنین بالا می رسد به درجهٔ پارسی دست می یابد. درجه های قبلی زمینی و مادی هستند ولی درجهٔ پارسی یک درجه بیشتر روحانی است، و معنی آن وارستگی است. واژهٔ پارسا به همین معنی می باشد. اما از نظر ظاهری، از این مرحله است که سالک طریق در آیین میترائیسم، کلاه لبه شکسته بر سر گذاشته و خود را با میترا یکی می پندارند. به این رسیدن از کثرت به وحدت در وادی توحید عطار نیز اشاره شده است. این مرحله از سلوک مهری مطابق است با وادی توحید در عرفان، توحید صوفیان آن است: دیده جز یک نبیند، دل جر یک نداند، جز یک در عالم ناید. توحید صوفیان که به غایت رسد، زبان گنگ گردد؛گر اثری گویی، زبان ناطق گردد(ابوالقاسمی،۱۳۸۳: ۲۲۹).
مولانا نیز در این باره می گوید:

چیست توحید خدا آموختن خویشتن را پیش واحد سوختن
گر همی خواهی که بفروزی چو روز هستی همچون شب خود را بسوز
(مثنوی، د۱، ابیات۳۰۰۹-۳۰۰۸)

در وادی توحید دریافت اسرار برای سالک اتّفاق می افتد، امّا سالک با آگاهی از رازهای هستی اجازهٔ افشای آن را ندارد، مانند ابیات زیر که مولانا به صراحت می گوید دستور و رخصت بیان اسرار را به ما نداده اند:

بیش مگو راز که دلبر به خشم جانب من کژ نگرستن گرفت
(کلیات شمس، ص۱۸۲)

وادی حیرت، مقام ششم

حیرت در لغت به معنی سرگردانی و سرگشتگی است. اما در اصطلاح، امری است که وارد می شود بر قلوب عارفان،در موقع تأمل و حضور و تفکر آن ها، که آن ها را تأمل و تفکر حاجب[1] گردد.

[1] . حاجب در ادبیات عرفانی حائل بین حق و عبد، و مانع از سیر و سلوک است. موانع دریافت حقایق، تعلق خاطر به عالم ماده و بلاخره هر پوششی را که مانع سیر و سلوک و وصول باشد حاجب گویند، و گاه بر خاصان درگاه اطلاق شود. مولانا گوید:

حاجبان این صوفیانند ای پسر ساده و آزرده و افکنده سر

حیرت بدیهه ای است که به دل عارف درآید از راه تفکر، آنگه او را متحیر گرداند، در طوفان فکرت و معرفت افتد تا هیچ باز نداند. پیر طریقت گفت: الهی همه از حیرت بفسردند و من به حیـرت شـادم.به یک لبیک در همهٔ ناکامی برخود بگشادم. دریغا روزگاری که نمی دانستم که لطف ترا دریابم. الهـی در آتش حیرت درآویختم، چون پروانه در چراغ، نه جان رنج تپش دیده، نه دل الم داغ. الهی در سـر آب دارم، در دل آتش. در باطن ناز دارم، در ظاهر خواهش. در دریایی نشستم که آن را درمان نیست. دیدهٔ من بر چیزی آمد که وصف آن را زبان نیست. عطار در این زمینه چنین می سراید:

در این حیرت فلک ها نیز دیریست　　که می گردند و سرگردان دریغا
در این دشواری ره جان من شد　　که راهی نیست بس آسان دریغا

(منطق الطیر،ص۲۲٤)

عطار در باب این سرگشتگی و رنجی که از درد و حسرت بر سالک وارد می شود، بسیار گفته اسـت. مرد حیران در این وادی،تمثیلی از آتش افسرده یا یخی سوخته است که از هر بن مویش با درد و دریغ خون می چکد. او در اینجا از مستی و هوشیاری، هستی و نیستی، نهانی و عیـانی، فنـا و بقـا و کفـر و مسلمانی خبر نیست:

بعد از ین وادی حیرت آیدت　　کار دایم درد و حسرت آیدت
هر نفس اینجا چو تیغی باشدت　　هر دمی اینجا دریغی باشدت
آه باشد درد باشد سوز هم　　روز شب باشد نه شب نه روز هم

(همان:۳۳٤)

در آیین میترائیسم مقام ششم برابر با مهرپویا یا پیک خورشید است.«وارد شدگان به این مقـام همـواره تاجی شعاع دار و مشعل و تازیانه ای در دست داشتند خود را پیک خورشید دانسته و خود را وابسـته به جا و ملّت خاصی نمی دانستند و درصدد از بین بردن تاریکی ها در هر جای دنیـا بودنـد.»(فرضـی پور،۱۳۸۸: ۱٥٤) در اوستا به ویژه یشت دهم که ویژهٔ میتراست، میترا و خورشید روابط بسیار نزدیکـی با هم داشته و در واقع متّحد هم هستند و آنقدر نزدیکند که مهر، پرتو و انوار خورشـید معرفـی شـده است. نشان پیک خورشید جامهٔ سرخ رنگ با کمربندی زردرنگ با شرّابه های آبی بود و تازیانه و هاله

سینه ها صیقل زده از ذکر و فکر　　تا پذیرد آینه دل نقش بکر

ر.ک.سجادی،فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی ، ص۳۰۷

یا شعاع های خورشیدی برگرد سر و مشعل که در نگارینه های میترایی نقش است شاید بتـوان گفـت تمثیل یکی شدن مهر با انوار خورشید و غرق شدن در عالم نور و سرگشتگی با ششمین وادی سـلوک در عرفان یعنی مقای حیرت مطابقت پیدا می کند. در چند مقام قبلی سالک مهری معرفت پیدا می کند و با گذار از مراحل دیگر در این مقام به حیرت می رسد و اوج معرفت در حیرت است. این حیرت با حیرت ابتدایی که از روی جهل و نادانی بود، متفاوت است. حیرت در لغت بـه معنـی«سرگشـتگی» و «سرگردانی» است و در اصطلاح صوفیه آمده است: «حیرت، واردی است که بر قلب عارفـان بـه گـاه تأمل و حضور درمی آید و این وارد قلبی، آنان را از تأمل و تفکّر باز می دارد»(زمانی،۱۳۸۳: ٥٤٨).

گه چنین بنماید و گه ضدّ این جز که حیرانی نباشد کار دین

(مثنوی، د۱، بیت۳۱۲)

عارف در سلوک خویش هر چه در مراتب هستی و معرفت پیش تر می رود با بی کرانگی و بی مرزی حق روبه رو می شود، هر چه بیشتر می داند، ظلالت و سردرگمی او افزون تر می شود. سالک در این مرحله در وادی حیرت است. حیرتی که به قول مولانا فکر و عقل را می روبد:

حیرتی باید که روبد فکر را خورده حیرت فکر را و ذکر را

(مثنوی، د۳، بیت ۱۱٦)

بنابراین شاید نتوان ارتباط معناداری بین این مقام با وادی حیرت در عرفان عطار یافت، جـز آنکـه بـه اشاراتی عطار این سرگشتگی های حیرت زدگان را ناشی از سایه هایی برآمده از یک خورشـید واحـد دانسته است.

صد هزاران سایه جاوید تو گم شده بینی ز یک خورشید تو

(منطق الطیر،ص ۳۳۸)

مولانا نیز انسان های رسیده به وادی حیرت را این گونه معرفی می کند، او می گوید آنکه بـا حضـرت احدیّت یگانگی و هماهنگی کامل یافته است، در واقع به عنوان سایهٔ حق می باشد«هو الانسان الکامـل المتحقق بالحضره الواحدیّه أو بالحضره الذاتیه»(حلبی،۱۳۸۹: ٤٥٤). سایهٔ یزدان انسان کامل است که در حق فانی شده و تمثیل سایه ای است که از خود وجودی ندارد و حرکت او تابع آفتاب است؛ چنان که

میان سایه و آفتاب تنها خطی موهوم فاصل است؛بین انسان متحیّر در حضرت حق نیز فاصله ای نیست و جدایی بین ولیّ و حقّ زاده اوهام است.

سایهٔ یزدان چو باشد دایه اش　　وارهاند از خیال و سایه اش
سایهٔ یزدان بود مرد خدا　　مرده او زین عالم و زندهٔ خدا
دامن او گیر زوتر بی گمان　　تا رهی در دامن آخر زمان

(مثنوی،د۱،بیت٤۲۲ به بعد)

وادی فقر و فنا: مقام هفتم

«حقیقت فقر نیازمندی است زیرا بنده همواره نیازمند است چه آنکه بندگی یعنی مملوک بودن و مملوک به مالک خود محتاج است و غنی در حقیقت حق است و فقیر خلق و صفت عبد است به حکم«انتم الفقراء و الله هو الغنی الحمید»(سجادی،۱۳۸۹: ٦۲۳). فقر مقامی است که که درویش در عین فقر و نیازمندی، غنی و بی نیاز است. چنانچه عطار آن را سلطنت و ملک فقر می نامد و معتقد است فقر، کبریت احمر است و کیمیای اخضر و آن به کسب به دست نیاید، چنانچه گوید:

در کسوت کادالفقر از کفر زده خیمه　　در زیر سوادالوجه از خلق نهان مانده

مصطفی به نور نبوّت، جمال فقر بدید و سرّ آن بشناخت. فقر را بر دنیا و عقبی اختیار کرد و از نعیم عقبی دل برداشت، و چشم بر آن ننگاشت تا رب العزه وی را بر آن ستود«ما زاغ البصر و ماطغی»(همان،٦۲٦). عطار بارها با ترکیبات مختلف، به مقام فقر اشاره می کند از جمله: سرّ فقر، سلطنت فقر، ملک فقر و... از نظر او فقر سلطنت و ملک درویشی است که هر کس آن را درک کند در حقیقت از گدایی رها و غنی و بی نیاز می شود:

بزرگانی که سرّ فقر دیدند　　به ملک فقر درویشی خریدند

(دیوان عطار،ص۲۵)

جان انسان از خوان فقر پرورش می یابد و با همین فقر، فخر می ورزد و در این صورت فقر همچون نوری می شود و او را به مقامی می رساند که سلیمان بندگی اش را می کند. عطار می گوید فقر مغز قناعت است و هر که را «الفقر فخری» باشد به سلطنت فقر می رسد. او بارها به این حدیث اشاره می کند:

ولی مغز قناعت، فقر آمد تو شاهی گر به فقرت فخر آمد

(همان:۲۸۷)

عطار در منطق الطیر، فقر را هفتمین وادی سیر و سلوک معرفی می کند که سخن گفتن در باب آن روا نیست، فقر وادی فراموشی، لنگی، کری و بی هوشی است و عاشق در معشوق گم و نیست می شود چنان که در پایان داستان منطق الطیر، مرغان سالک در سیمرغ حقیقت، محو می گردند و تجلّی او را در خود می بینند و به فنای فی الله که همان مقام فقر است می رسند.

عطار عشق را سبب پیدایش فقر می داند و سپس فقر است که به سوی کفر راهنمایی می کند و در اینجا منظور از آن همان ایمان حقیقی است:

عشق سوی فقر در بگشایدت فقر سوی کفر ره بنمایدت

چون تو را این کفر و این ایمان نماند این تن تو گم شد و این جان نماند

(منطق اطیر،ص٦٧)

عطار معتقد است فقر ترک دو عالم و از سر هستی برخاستن، بی سرمایگی محض، همسایگی با خداوند، نیستی در هست خداوند و فنا شدن از خویشتن، ما و من را یکسو نهادن است و همه او شدن:

نقطهٔ فقر آفتاب خاص اوست در دو کونش فقر از اخلاص اوست

فقر اگر چه محض بی سرمایگی است با خدای خویشتن همسایگی است

(مصیبت نامه عطار،۱۳۹۲،ص ۳۹۹)

عطار در دیوانش ۳٤ بار واژه ی فقر را به کار برده است و بیشتر به معنای برخاستن از همهٔ وجود و فراموش کردن هر دو جهان است. فقر سرای عاشقان است و دولت عاشق آن جایی است که وجود خود را ترک گوید:

چون فقر سرای عاشقان است عاشق شو و از وجود میندیش

در عشق، وجودت ار عدم شد دولت نبود تو را از این بیش

(دیوان عطار،ص٣٦٤)

عطار خود را در مقام فقر ساکن می داند همچون قطب آسیا، و آن قدر فقر را مقدس می داند که لفظ حرمگاه را به کار می برد(دیوان عطار،بیت ٤۱۲). در دیوان عطار ترکیباتی مانند بارگاه فقر، پایگاه فقر، جهان فقر، حرمگاه فقر، میکده فقر، سرّفقر، ملک فقر، سواد فقر، سلطنت فقر و ... آمده است.

فنا، نیستی، محو شدن. با «فنا» به سقوط اوصاف مذموم؛ و با «بقا» به اوصاف محمود اشاره می کنند. فناء بنده از اوصاف و افعال مذموم، عدم آن اوصاف و افعال است؛ همچنان که فناء او از نفس خود و خلق، زوال احساس او به خود و به خلق است(سجادی،۱۳۸۹: ٦۲۸).

عطار می گوید:

هر دل که ز خویشتن فنا گردد — شایستهٔ قرب پادشاه گردد
هر گل که به رنگ دل فتاد اینجا — گل در گل خویش مبتلا گردد
گم شدن در گم شدن دین منست — نیستی در هستی آیین منست

در مرحله فنا سالک به جایی می رسد که شخصیت و تعینات موجودات در نظر حقانی او هیچ می نماید. غایت فنا انتفای انیت سالک واصل است»(همان:٦۳۰–٦۲۹).

در آیین میترائیسم نیز این مقام والاترین و عالی ترین مرحلهٔ تشرّف برای یک سالک میترایی بوده و این مقام را مقام پتر یا پدر نامیده اند. پدران در واقع، عالی ترین مناصب را در آیین میترایی داشتند. لازم به ذکر است میان فرقه باطنیه یا اسماعلیه، هفت منصب روحانی و هفت مقام برای تکمیل مدارج ارتقا، تقلیدی از همین بنیان میترایی بود. میان صوفیه نیز هفت وادی سلوک، بر اساس هفت مرحلهٔ میترایی بنا پیدا کرد. در این مقایسه به ویژه مقام پیر یا هفتمین مرحلهٔ سلوک که سالک به مقام پیری(=پدر) می رسید جالب توجه است. مقام پیر در تصوف و عرفان، باید الگوی بی خدشه یی از مقام پیر(پدر) در آیین میترایی باشد. برای نمودن اساس بنیاد این دریافت یادآور می شود در آیین میترایی، مقام پیر، یا پدر، با اسنادِ عقاب نیز شناخته می شد. به این معنی که نهایی ترین مقام ارتقای میترایی، مقام عقاب بود. اینکه هر گاه به معتقدات و اصطلاحات صوفیه بنگریم و به منطق الطیر توجه کنیم در می یابیم که سیمرغ یا عقاب، نهایی ترین مدارج کمال صوفیه بوده است. جام و حلقه و عصا از نشان های پدران بود. عقاب یا سیمرغ تمثیلی از پیر است که در منطق الطیر راهبر مرغان و سالکان می شود و عصا از دیر ایام نشان فرمانروایی و توانایی روحانی و معنوی است. حلقه نشان خرد و حکمت و پیوند و وابستگی و یگانگی و مساوات سالکان است(رضی،۱۳۸۱: ٥۷٤–٥۷۱).

نتیجه گیری

در پایان سخن بهره ای که از این بررسی برای نویسنده حاصل شد بدین شرح بیان مـی نمایـد کـه:هر آموزه یی که از یک فضای فکری وارد فضای دیگر شود،رنگ وبوی آن را به خود می گیرد،مضاف بـر این که متفکر اقتباس کننده متناسب با غایات خود،در آن تغییرات لازم را خواهـد داد.عطـار نیـز ماننـد دیگر شاعران پارسی گو واژه و مفاهیمی را که برای بیان مضامین خـود بـه کـار مـی بردبـه نـوعی در ناخودآگاه و حافظهٔ تاریخی او وجود دارد و هیچکدام تازه متولّد نشده است،بلکه از آبشـخور فرهنـگ غنی و کهن ایران سرچشمه می گیرد و عطار آن را با رنگ و بوی عرفان اسلامی می آمیزد و به شـکل زیباترین و ناب ترین اندیشه و سخن،در ادبیات ایران ماندگار می سازد.همان طـور کـه در طـول ایـن پژوهش اشاره شد در آیین مهری هفت مرحله سلوک به شکل تمثیلی مطرح گردیدکـه بـه نـوعی مـی توان گفت این مراحل آداب تشرّف انسان به مراتب عالی وجود انسانی است که آداب و سنن خاصـی به همراه دارد و همچون تمام آیین های سرّی هدفش تعالی روح انسـان اسـت.در بـاور میترایـی روح انسان علوی است و از فلک اعلی که «آسمان هشتم» که جایگاه میتراس است،با گذشتن از هفت سپهر سیّارات به زمین هبوط کرده است.فرد مؤمن وظیفهٔ خود می دانـد کـه بـا بـه انجـام رسـانیدن هفـت مقام،روحش را نجات داده و دوباره با میتراس وحدت یابد.راز آموز مهری باید هفـت مرحلـه را طـی کرده تا به آخرین مقام که پدر است برسد. عطار با بهره گیری از هفت مرحله میترایی و الهام از تمثیـل این هفت وادی و دادن رنگ و بوی عرفانی به آن بار دیگر در هفت شهر عشـق خود،انسـان را راهـی سفری معنوی می کند که برای رسیدن به مرحله انسان کامل باید پا بـه کـوه قـاف بگـذارد و صـورت واقعی خود را در تمثیل سیمرغ ببیند.

به قول عطار:

همه عالم پر از آثار جان است ولی جان از همه عالم نهان است

تو سیمرغی ولیکن در حجابی تو خورشیدی ولیکن در نقابی

(پندنامه و بی سرنامه،ص۸۰)

فهرست منابع و مآخذ

۱. قرآن مجید. ترجمه بر اساس المیزان. ترجمه ی سیّد محمّد رضا صفوی.(۱۳۸۸). قم: دفتر نشر معارف.

۲. ابوالقاسمی، مریم.(۱۳۸۳). اصطلاحات و مفاهیم عرفانی دیوان شمس. تهران: انتشارات ارشاد اسلامی.

۳.آموزگار،ژاله.(۱۳۷٤). تاریخ اساطیری ایران. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

٤. حافظ، شمس الدین محمّد(۱۳۹۲). دیوان.به اهتمام محمّد قزوینی و دکتر قاسم غنی. تهران: کتابفروشی زوّار

۵.حسینی کازرونی،سیّد احمد.(۱۳۹٤).تمثیل وادبیات تمثیلی. فصل نامه تحقیقات تمثیلی در زبان و ادبیات فارسی.۷(۲۳).۲٤-۱۳

٦. حلبی،علی اصغر.(۱۳۸۹).جلوه های عرفان و چهره های عارفان. تهران: نشر قطره.

۷. رضی، هاشم.(۱۳۸۱).آیین مهر(آیین راز آمیز میترایی در شرق و غرب از آغاز تا امروز)، جلد دوم. تهران: انتشارات بهجت.

۸.زمانی، کریم.(۱۳۸۳). میناگر عشق. تهران: انتشارات نی.

۹. سجّادی، سیّد جعفر.(۱۳۸۹). فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی. تهران: انتشارات طهوری.

۱۰.عراقی،فخرالدین.(۱۳۹۷). لمعات.تصحیح محمد خواجوی،تهران:انتشارات مولی.

۱۱. فروزافر،بدیع الزمان. (۱۳٦۷). شرح مثنوی شریف(جزو نخستین از دفتر اوّل،). تهران: انتشارات زوّار.

۱۲. فرضی پور،داریوش. (۱۳۸۸). راهی به جهان راز (نگاهی به مانندگی ها و آمیختگی های اساطیر ایران، یونان، رم، چین و بین النهرین).تهران: انتشارات هنارس.

۱۳. قشیری، ابوالقاسم.(۱۳۵۹). رساله ی قشیریه. تهران: انتشارات امیرکبیر.

۱٤.کومن،فرانتس.(۱۳۸۰).آیین پر رمز و راز میترایی. ترجمه هاشم رضی.تهرانانتشارات بهجت.

۱۵. مولوی بلخی، جلال الدین محمّد(۱۳۸۵). فیه مافیه. با تصحیحات و حواشی بدیع الزمان فروزانفر. تهران:مؤسسه ی انتشارات نگاه.

۱٦. ---، ---.(۱۳۸۱).کلیات دیوان شمس تبریزی. با تصحیحات و حواشی بدیع الزمان فروزانفر.انتشارات دانشگاه تهران.

۱۷. ---، ---. (۱۳۷۵). مثنوی معنوی. به تصحیح رینوالدالین نیکلسون. تهران: انتشارات بهزاد.

۱۸. نیشابوری ،شیخ فرید الدین عطار.(۱۳٦۲). دیوان، به اهتمام تقی تفضلی،تهران:انتشارات علمی-فرهنگی.

۱۹.--- ،---. (۱۳۸۹). منطق الطیر. تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: انتشارات سخن.

۲۰.---،---.(۱۳٦۹).پندنامه و بی سرنامه.تصحیح و مقدمهٔ احمد خوشنویس(عماد). تهران: انتشارات سنایی.

۲۱.یاحقی، محمد جعفر.(۱۳۹۸).فرهنگ اساطیر و داستان واره‌ها در ادبیات فارسی. تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

Journal of Research Allegory in Persian Language and Literature
I. A. U. Bushehr Branch
pISSN 2717-431X eISSN 2717-4301

Original Paper

Examining the manifestations of human rights in the works of Kazeo Ishiguro and Shahriar Mandanipour

Sepide Yusefi Burburi[1], Parwaneh Adelzadeh[2]*, Kamran Pashaei Fakhri[3]

Abstract

One of the scientific and proven methods of criticizing literary texts is the interdisciplinary study of these works; Analysis of literary texts based on legal and sociological studies is one of the important types of interdisciplinary studies. This method of study causes the microscopic observation and scrutinization of the internal angles of literary texts; Therefore, in order to get to know an author as well as possible, interdisciplinary review and criticism of that text is necessary. In this thesis, considering the importance of legal issues in the formation of exciting literary stories and also the role of allegorical literature in introducing legal principles, to examine the reflection of the provisions of the Declaration of Human Rights in the fictional works of the Iranian modernist writer Shahriar Mandanipour and the Japanese writer. Kazeo Ishiguro is paid. The study method in this research is descriptive-analytical and the data collection method is library studies. For this purpose, some fictional works of these authors have been studied and analyzed. According to the findings of this research, among the most important provisions of human rights that Mandanipour and Ishiguro ordered their audience to observe, freedom and equality in terms of dignity and rights; The right to freedom and personal security, equality, justice and peace.

Key words: fiction, allegory, human rights, Shahriar Mandanipour, Kazeo Ishiguro.

1-PhD student of Persian language and literature, Islamic Azad University, Tabriz branch, Tabriz, Iran Sepide145@gmail.com
2-Professor of the Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Tabriz branch, Tabriz, Iran. adelzade@iaut.ac.ir
3-Professor of the Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Tabriz Branch, Tabriz, Iran. pashaei@iaut.ac.ir

Please cite this article as (APA): Yusefi Burburi, Sepide, Adelzadeh, Parwaneh, Pashaei Fakhri, Kamran. (2024). Examining the manifestations of human rights in the works of Kazeo Ishiguro and Shahriar Mandanipour. *Journal of Pedagogic and Lyric in Persian Language and Literature*, *16*(62), 120-134.

Creative Commons: CC BY-SA 4.0

Publisher: Islamic Azad University Bushehr Branch / No. 62/ Winter 2025
Receive Date: 31-08-2024 **Accept Date:** 08-12-2024 **First Publish Date:** 15-01-2025

تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی
۲۷۱۷-۴۳۱X شاپا چاپی
۲۷۱۷-۴۳۰۱ شاپا الکترونیکی

مقاله پژوهشی

بررسی تمثیلات حقوق بشر در آثار کازئو ایشی گورو و شهریار مندنی‌پور

سپیده یوسفی[۱]، پروانه عادل زاده[۲*]، کامران پاشایی فخری[۳]

چکیده

تحلیل متون ادبی بر مبنای تمثیل مطالعات حقوقی و جامعه‌شناسانه، یکی از انواع مهم مطالعات بینارشته‌ای می‌باشد. این روش مطالعه، سبب رصد ریزبینانه و موشکافی هرچه دقیق‌تر زوایای داخلی متون ادبی می‌شود؛ در این مقاله با توجه به اهمیّت مباحث تمثیلی حقوقی در شکل‌گیری داستان‌های مهیج ادبی و هم‌چنین نقش ادبیات تمثیلی در شناساندن اصول حقوقی، و هر چه ملموس‌تر کردن آن به بررسی تمثیلات در انعکاس مفاد اعلامیهٔ حقوق بشر و چگونگی خلق صحنه‌های تمثیلی و توصیف تمثیلی وقایع در آثار داستانی نویسنده مدرنیست ایران، شهریار مندنی‌پور و نویسنده انگلیسی- ژاپنی، کازئو ایشی‌گورو پرداخته می‌شود. روش مطالعه در این پژوهش، توصیفی-تحلیلی و روش گردآوری داده‌ها مطالعات کتاب‌خانه‌ای می‌باشد. بدین منظور برخی آثار داستانی این نویسنده‌ها مورد مطالعه و بررسی قرار گرفته است. بر اساس یافته‌های این پژوهش از جمله مهم‌ترین تمثیلات حقوق بشر که مندنی‌پور و ایشی‌گورو مخاطبان خود را به رعایت آن سفارش کرده‌اند، آزادی و برابری از لحاظ حیثیت و کرامت و حقوق؛ حق آزادی و امنیت شخصی، برابری و مساوات، عدالت و صلح است. که به بیان مفاهیم تمثیلی درباره آزادی، برابری و عدالت و صلح پرداخته‌اند. تا کنون پژوهشی درباره بررسی تمثیلات حقوق بشر در آثار کازئو ایشی‌گورو و شهریار مندنی‌پور، انجام نشده است که همین بر اهمیت و هدف و ضرورت این پژوهش می‌افزاید.

واژگان کلیدی: ادبیات داستانی، تمثیل، تمثیلات حقوق بشر، شهریار مندنی پور، کازئو ایشی گورو.

۱- دانشجو دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تبریز، تبریز، ایران
۲- استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز، ایران، تبریز Adelzade@iaut.ac.ir
۳- استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز، ایران، تبریز pashaei@iaut.ac.ir

لطفاً به این مقاله استناد کنید: یوسفی، سپیده، عادل زاده، پروانه، پاشایی فخری، کامران. (۱۴۰۳). بررسی تمثیلات حقوق بشر در آثار کازئو ایشی گورو و شهریار مندنی‌پور. *تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی*. (۶۲)۱۶، ۱۳۴-۱۲۰.

حق‌مؤلف© نویسندگان.

ناشر: دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر / شماره شصت و دوم/ زمستان ۱۴۰۳ / از صفحه ۱۳۴-۱۲۰.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۶/۱۰ **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۳/۰۹/۱۸ **تاریخ انتشار بر روی اینترنت:** ۱۴۰۳/۱۰/۲۶

مقدمه

امروزه بسیاری از نویسندگان، پس از نقل داستان‌های تمثیلی، اهداف و تفاسیر مورد نظر خود را به آن‌ها افزوده‌اند. با وجود این ارائه تفاسیر مختلف از یک داستان تمثیلی همواره یکی از ویژگی‌های آن شمرده شده است. این ویژگی مخصوصاً هنگام سخن گفتن از پیوندهای نماد و تمثیل بیش‌تر خودنمایی می‌کند.

تمثیلات حقوق بشر[1] یکی از مفاهیم مرکزی دنیای مدرن است؛ دنیایی که در آن، انسان بر صدر نشسته و قدر و منزلت دیده و برخلاف دنیای پیشامدرن، انسانی است دارای حقوق اساسی و سلب‌ناشدنی. که تمثیل بر این دارد که انسان در دنیای سنت انسانِ مکلّف بود، اما در دنیای جدید انسانِ محقّ است.

مفهوم مدرن تمثیل حقوق بشر از نوع حقوق اخلاقی و طبیعی به شمار می‌آید. مطابق آن، این اعتقاد وجود دارد که آدمیان دارای حس و نگاه اخلاقی مشترک در خصوص احترام به زندگی انسانی، مدارای فرهنگی، تنوع دینی، برابری جنسی و نژادی، شأن و منزلت کارگر، آزادی سیاسی و دموکراسی می‌باشند.

با توجه به اهمیت این بحث و انعکاس آن در ادبیات داستانی مدرن ایران، این جستار بر آن است که به بررسی تمثیلات حقوق بشر در آثار داستانی شهریار مندنی‌پور و کازئو ایشی‌گورو بپردازد.

در آثار این دو نویسنده تمثیل‌های حقوق انسانی و بشری به خصوص حقوق شخصی، حقوق خانواده، حتی حقوق اجتماعی در لوای تمثیل از جایگاه والایی برخوردار است.

ایشی‌گورو و مندنی‌پور با آفرینش داستان‌های تعلیمی و تمثیلی کوشیده‌اند حاصل تجربیات خود را در خلال حکایاتی به دیگران عرضه کند تا از این طریق میل به زندگی و شوق به آینده را در دل مردم زنده نگه دارد. آن‌ها در آثارشان مدینهٔ فاضله‌ای ترسیم می‌کنند که همه از فرجام حکایت‌ها خرسند و راضی هستند و گویی هر چیز به قاعده و سر جای خود قرار گرفته است. قرابت‌های ایدئولوژیکی و جهان‌بینی آن‌ها در آثارشان با دیدی تمثیلی–حقوقی و با استفاده از آرایه تمثیل ما را بر آن داشت تا داستان‌های این دو نویسنده را بررسی کنیم؛ لذا در پژوهش حاضر به بررسی تمثیلی حقوق بشر در آثار کازئو ایشی‌گورو و شهریار مندنی‌پور پرداخته می‌شود.

اهمیت این موضوع از آن است که یکی از عوامل پرجاذبه که نقش بسیار مهمی در انتقال مفاهیم زندگی خوب دارد، تمثیل است که در هر کشوری بخشی از فرهنگ و ادبیات آن را تشکیل می‌دهد.

[1] Human rights

این پژوهش با هدف بررسی تمثیلات حقوق بشر در آثار ایشی‌گورو و مندنی‌پور براساس اعلامیه حقوق بشر و آرایه تمثیل انجام شده است و نگارندگان برآنند تا به پرسش‌های زیر پاسخ دهند:

- جلوه‌های تمثیلی حقوق بشر چگونه در آثار ایشی‌گورو و مندنی‌پور نمود پیدا کرده است؟
- بن‌مایه‌های تمثیلی حقوق بشری با توصیف تمثیل به کار رفته در آثار ایشی‌گورو و مندنی‌پور کدامند؟
- تمثیلات به کار رفته در آثار داستانی کدام یک از نویسندگان بسامد بیش‌تری دارد؟

هدف تحقیق

در این جستار با توجه به اهمیت تمثیل مباحث حقوقی در شکل‌گیری داستان‌های ادبی و هم‌چنین نقش ادبیات در شناساندن آن‌ها، به بررسی تمثیلات حقوق بشر در آثار داستانی، شهریار مندنی‌پور و کازئو ایشی‌گورو، پرداخته می‌شود.

ضرورت تحقیق

با توجه به این‌که تمثیل یکی از مهم‌ترین ارکان در شناسایی و بررسی داستان‌ها به شمار می‌رود، در این پژوهش نیز تمثیلات حقوق بشر در آثار دو نویسنده مورد بررسی قرار گرفت و باعث موشکافی داستان‌ها از منظر تمثیل با توجه به حقوق بشر می‌باشد. این نوع نگرش‌ها می‌تواند وسعت دید خوانندگان و علاقه‌مندان به این حوزه را گسترده کند و پژوهش‌های زیادی از منظر نوشته شود.

پیشینه پژوهش

مقاله‌هایی که در مورد تمثیل در آثار داستانی نوشته شده‌اند، به چند نمونه اشاره می‌شود.

۱-محمدی، علی‌رضا، (۱۳۹۵)، داستان تمثیلی، ساختار، تفسیر و چند معنایی، نشریه زبان و ادب فارسی دانشگاه خوارزمی، هدف مقاله حاضر بررسی نقش ویژگی‌های ساختاری و روایی داستان تمثیلی در ایجاد تفاسیر متعدد از این متون است.

۲-عباس‌علی، وفایی، (۱۳۹۲)، بررسی کارکرد تمثیل در آثار ادبی تعلیمی، پژوهشنامه ادبیات تعلیمی. کاربرد فراوان تمثیل در آثار ادبی تعلیمی، حاکی از ارتباطی دوسویه میان تعلیم و تمثیل است به گونه‌ای که گوینده با تمثیل، بر مفاهیم اخلاقی که غالباً مطلبی معقول و غیر حسی‌اند تأکید کرده، با تصریح آن، مخاطبان خود را که غالباً از مردمان عامی‌اند، متوجه آن می‌کند.

۳-گلوی، لیلا، (۱۳۹۸)، حکایات تمثیلی در اشعار اخوان ثالث مبتنی بر نظریات تحلیل گفتمان، پژوهش‌نامه تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی.

یکی از قدیمی‌ترین و در عین حال، مؤثرترین ابزارهای ادبی، بیان مطلب در قالب یک حکایت تمثیلی است. اخوان که محتوای بسیاری از اشعار او را مسائل اجتماعی روزگار خویش تشکیل می‌دهد، به دلایل مختلف، از جمله: افزونی تأثیرگذاری بر مخاطب و نیز رعایت احتیاط سیاسی-اجتماعی از حکایت تمثیلی استفاده کرده است.

٤-معصومه، حسینی، (۱۳۹۷)، کاربرد داستان تمثیلی در تعلیم آموزه‌های سیاسی با تأکید بر متون کهن ادبی، پژوهش‌نامه ادبیات تعلیمی.

داستان تمثیلی ابزاری در جهت ارتقای دانش سیاسی دولتمردان در اعصار کهن بوده است. مروری بر تاریخچه استفاده از تمثیل در آموزش سیاسی، تعالیم سیاسی رایج در داستان‌های تمثیلی کهن و دلایل استفاده از تمثیل برای آموزش مضامین سیاسی از جمله موضوعات مورد بررسی در این مقاله است.

چنان‌چه مشاهده می‌کنیم هیچ تحقیقی در رابطه با موضوع پژوهش تاکنون انجام نگرفته است، لذا موضوعی بکر می‌باشد.

روش تحقیق

روش مطالعه در این رساله، توصیفی-تحلیلی و روش گردآوری داده‌ها مطالعات کتاب‌خانه‌ای می‌باشد. سپس مبانی نظری و مواد اصلی توصیف تمثیلی از حقوق بشر در تحلیل آثار شهریار مندنی‌پور و ایشی‌گورو به کار گرفته شده است. بدین منظور برخی آثار داستانی این نویسنده‌ها مورد مطالعه و بررسی قرار گرفته است.

چارچوب نظری تحقیق

معانی لغوی تمثیل

در مورد معنی تمثیل به چند نمونه اشاره می‌شود:

«علی اکبر دهخدا در لغت‌نامه ارزشمند خود برای «تمثیل» این معانی را آورده است: «مثل آوردن، تشبیه کردن چیزی به چیزی و مثل الشی بالشی تمثیلاً و تمثالا.» (دهخدا، ۱۳۷۷: ٦۹۷۰)

معین نیز ذیل کلمه «تمثیل» چنـین آورده اسـت: «۱- مثـال آوردن ۲- تشـبیه کـردن، ماننـد کـردن ۳- صورت چیزی را مصور کردن ٤- داستان یا حدیثی به عنوان مثـال بیان کردن، داستان آوردن.» (معـین، ۱۳٦٤: ۱۱۳۹)

معنای اصطلاحی تمثیل

محمود فتوحی در مقاله‌ای با عنوان «تمثیل، ماهیت، اقسام، کارکرد» تمثیل و اقسام آن را به خوبی شرح داده است. وی در ابتدای این مقاله می‌نویسد: «در مباحث ادب فارسی و عربی، اصطلاح تمثیل، حوزه معنایی گسترده‌ای را در بر می‌گیرد که از تشبیه مرکّب، استعاره مرکّب، استدلال، ضرب‌المثل و اسلوب معادله گرفته تا حکایت اخلاقی، قصه‌های حیوانات، قصه‌های رمـزی و نیز معـادل روایت داستانـی (الیگوری) در ادبیات فرنگـی را شامل می‌شود.» (فتوحی، ۱۳۸۳: ۱٤۲)

نویسنده در ادامه، دیدگاه‌های دانشمندان علوم بلاغی را که از گذشته تا امروز درباره تمثیل سخن گفته‌اند منحصر بر چهار دیدگاه می‌داند:

«دیدگاه نخست: تمثیل را مترادف و هم معنی با تشبیه می‌دانند.

دیدگاه دوم: تمثیل، نوعی تشبیه است که وجه شبه مرکّب از امور متعدد باشد.

دیدگاه سوم: تمثیل را از زمره استعاره و مجاز می‌شمارند و آن را از تشبیه جـــدا می‌کنند.

دیدگاه چهارم: تمثیل، داستانی است که پیامی در خود نهفته دارد و معادل الیگوری در بلاغت فرنگی است.» (همان: ۱۵۰)

شمیـسا در کتاب بیـان خود تمثیـل را این گـونه تعریف کرده است: «تمثیل (ALLegory) هم حاصل یک ارتباط دو گانه بین مشبه و مشبه‌به (ممثل) است. در تمثیل هم اصل بر این است که فقط مشـبه‌بـه ذکر شود و از آن متوجه مشبه شویم؛ اما گاهی ممکن است مشبه هم ذکر شود. (مثل تشبیه تمثیل) مَثَل کسانی که به دنیا چسبیده‌اند، مثل کسانی است که در رهگذر سیل خانه ساخته‌اند. در این صورت هـم از مشبه و هم از مشبه‌به، امر کلی‌تر را استنباط می‌کنیم؛ کسانی که به امور حقیر و ناپایـدار مشـغولند و عاقبت را نمی‌بینند؛ از کار خود بی‌بهره هستند.» (شمیسا، ۱۳۷۱: ۲۰۵)

تمثیل: مثل آوردن، تشبیه کردن چیزی را به چیزی {دیگر} مثال آوردن، داستانی یا حدیثی را به عنوان مثال بیان کردن (حسینی کازرونی، ۱۳۹٤ :۱٤) در تعریفی دیگر آمده است: روایتی است به شعر یا نثر که مفهوم واقعی آن از طریق برگرداندن اشخاص و حوادث به صورتهایی غیر از آنچه در ظاهر دارند به دست آید. شفیعی کدکنی در کتاب» صور خیال در شعر فارسی «دربارهی تمثیل گفته است:» تمثیل

شاخهای از تشبیه است و از همین رهگذر است که عنوان تشبیه تمثیلی هم در کتابهای بلاغت فراوان دیده می‌شود.» (همان:١٦)

معرفی نویسندگان

آشنایی با زندگی و آثار شهریار مندنی پور

شهریار مندنی‌پور در سال ۱۳۳۵ در شیراز به دنیا آمد. او در دهه چهارم عمر خویش به نوشتن داستان روی آورد. او درباره اتفاقات زندگی خویش چنین می‌نویسد: اولین تاریخ برمی‌گردد به روزی که مجبور شدم انشایم را خودم بنویسم. زمانی که کلاس چهارم دبستان بودم. همیشه انشاهایم را مادرم می‌نوشت و خانه نبود. موضوع انشا توصیف فصل پاییز بود. دیدم می‌توانم بنویسم و کلماتی را پشت سر هم ردیف می‌کنم که هیچ وقت نمی‌دانستم توی حافظه‌ام هستنند. کلماتی از مجلات کودکان و کتاب‌هایی که خوانده بودم. لذت داشت این کشف. مطمئن بودم نمره آ می‌گیرم. داوطلب خواندن شدم. معلم با تشر به من نمره سی داد. چون گندمزاری طلایی، آمادهٔ درو را توصیف کرده بودم و در ایران گندمزارها در پاییز آمادهٔ درو نیستند. ولی من گندمزار خودم را نوشته بودم و همین برایم قشنگ بود. بی‌خیال نمره.

مندنی‌پور به زبان تنها به عنوان ابزاری برای انتقال اطلاعات نگاه نمی‌کند، بلکه به گفته خودش زبان را گوهر داستان می‌داند. او کوچک‌ترین سطح زبانی را در داستان که معمولاً کلمه است به حروف می‌رساند. او سعی می‌کند با ترکیب استعاره‌های پیچیده، مجازهای متفاوت و استفاده از آهنگ کلمات فراتر از ساختن یک لحن ساده در داستان، به جایگاهی بالاتر از اشاره مستقیم به مدلول برسد و ما را نه تنها به صورت عقلی بلکه به صورتی حسی ـ شهودی با داستان آشنا کند. مندنی پور را با دیدگاه دیگری نیز می‌توان خواند دیدگاه کشف تمثیل‌ها و نمادهای تمثیلی در داستان‌های او؛ این تمثیل‌های نمادین روشی برای بیان امور انتزاعی و ذهنی برای آشنایی آفرینی و ملموس کردن تصورات نویسنده برای مخاطب است که شاید کمتر دیده شده است و کمتر به آن پرداخته شده است. این توانایی در تصویر پردازی تمثیلی و نمادین برای مندنی پور نکته‌ای نوین در این مقاله است و وجه تمایز دیدگاه نویسنده‌ی مقاله به شمار می‌رود.

آشنایی با زندگی و آثار کازئو ایشی‌گورو

ایشی‌گورو در سال ١٩٥٤ در ناکازاکی ژاپن به دنیا آمده است. خانواده او در سن پنج سالگی او به

انگلیس مهاجرت کرده‌اند. ایشی‌گورو تحصیلات خود را در انگلستان ادامه داد و در سال ۱۹۸۰ مدرک کارشناسی ارشد خود را از دانشگاه «انگلی‌ای شرقی» در رشته نویسندگی خلاقانه دریافت کرد. نخستین داستان ایشی‌گورو «منظر پریده‌رنگ تپه‌ها» در حقیقت پایان‌نامه او بود که بعداً در سال ۱۹۸۲ به‌صورت یک داستان مستقل منتشر شد. ایشی‌گورو در همین سال به طور رسمی شهروند انگلیس شد. ایشی‌گورو یک بار در سال ۱۹۸۹ به کشور مادری‌اش ژاپن سفر کرد، اما ژاپنی که او در ذهنش ساخته بود با آنچه در واقعیت وجود داشت کاملاً متفاوت بود. در نتیجه دیگر به ژاپن برنگشت.

اگرچه ایشی‌گورو ژاپنی است و داستان‌های دو رمان اولش در ژاپن اتفاق می‌افتند، اما او همیشه در مصاحبه‌هایش گفته که خودش را یک نویسنده ژاپنی حقیقی نمی‌داند و شناخت چندانی هم از ادبیات ژاپن ندارد. او یک بار گفته: اگر نام مستعاری برای خودم انتخاب می‌کردم و تصویر شخص دیگری را هم به جای عکس خودم استفاده می‌کردم، مطمئناً هیچ‌کس با خواندن آثار من، این نکته به ذهنش نمی‌رسید که آثار این شخص مرا یاد فلان نویسنده ژاپنی می‌اندازد. و در ادامه گفته: البته کاملاً انگلیسی نیز نیستم؛ چون پدر و مادری ژاپنی دارم و در کودکی در خانه با من به ژاپنی صحبت می‌شد و مرا کاملاً با فرهنگ ژاپنی آشنا ساخته‌اند. پیشینهٔ متمایز دارم و دیدگاه‌هایم اندکی با بقیه فرق دارد. ایشی‌گورو یکی از شناخته‌شده‌ترین نویسندگان معاصر انگلستان است که جوایز بی‌شماری را دریافت کرده است. او در سال ۱۹۸٦ برای کتاب «هنرمندی از جهان شناور» برنده جایزه «وایت برد» و در سال ۱۹۸۹ برای کتاب «بازمانده روز» برنده جایزه «بوکر» شد. ایشی‌گورو هم‌اکنون جزو ۵۰ نویسنده برتر معاصر انگلستان است. از این‌رو تعجبی نداشت که او برنده جایزه نوبل ادبیات شود. آکادمی نوبل ایشی‌گورو را به‌خاطر نگارش رمان «بازمانده روز» سزاوار دریافت جایزه نوبل ادبیات سال ۲۰۱۷ دانست.

بررسی و تحلیل مضامین تمثیلی زندگی خوب در آثار شهریار مندنی‌پور

در داستان شرق بنفشه ذبیح جوانی از طبقه فقیر جامعه است و ارغوان از طبقه ثروتمند جامعه و نامزدی پولدار دارد. اتاقک بی پنجره تمثیلی نمادین از فقر و کوچه و پنجره که دارای روشنایی و نور است تمثیلی نمادین از ثروت و بی نیازی است. ذبیح می‌گوید: «من از ته شهر، از اتاقکی که به کوچه پنجره ندارد می‌آیم. شما توی آن خانهٔ بزرگ قشنگ‌تان اصلاً نمی‌فهمید یعنی چه.» (شرق بنفشه، ۱۳۷۷: ۱۲)

در داستان‌های مندنی پور می‌توان این چنین تفکرات و مکالماتی را یافت که با استفاده از تمثیل و نماد به تابلو سازی و تصویر آفرینی دست می زند گویا نویسنده می‌خواهد با استفاده از تمثیل به تشریح صحنه‌ای نا آشنا و ملموس کردن آن دست یابد پس نویسنده با تمثیل امور انتزاعی و ذهنی به امور حسی و شناخته شده به شکلی در مقام توضیح برمی آید و بدین وسیله آن را برای مخاطب آشنا می‌کند. گسترش شکاف و نابرابری اجتماعی در یک جامعه تأثیرات نامطلوبی بر ارتباطات افراد آن جامعه و سرمایه‌های اجتماعی بر جای می‌گذارد و همین پیامد است که موجب دغدغه فکری و نگرانی ذهنی نویسندگانی مانند مندنی‌پور می‌باشد. او با بیان داستان به تبیین و انتقاد از نابرابری‌های جامعه خویش پرداخته است.

در بخش دیگری از همین داستان به تمثیلی پوشیده دست می‌زند:

«سلام. ببخش. لابد برای گرفتن رباعیات آمده‌ای و نبوده. ببخش. پهلوی خودم بود، چون این نامه ناتمام مانده بود. چون بی‌بی عطری مرد. رطوبت این خانه کشتش. آن‌قدر نحیف شده بود که از تنش یک کوزه هم در نمی‌آید... بی‌بی عطری می‌گفت بگو اگر کسی به دلت هست، بگو کجاست بروم خواستگاری. می‌گفتم تو با این پاهای علیلت کجا می‌خواهی بروی. دنیا خیلی دور است از خانه ما.» (همان: ۱۳)

بی بی عطری، تمثیلی نمادین از امید در خانه‌ای نمور است که در اثر رطوبت از بین رفته است گویا امید از آن زمان از بین رفته است. عدالت واژه مقدسی است که تمام جوامع، فرهنگ‌ها و مکاتب بشری برای آن ارزش قائل هستند.

واژه عدل به معنای تقسیم به طور مساوی و قرار دادن هر چیز در جای خود است، عدالت‌خواهی از بارزترین مشخصه اخلاق اجتماعی مندنی‌پور است. همه انسان‌ها بایستی حق و حقوق مساوی داشته باشند.

در داستان‌های عاشقانه شهریار مندنی‌پور هم می‌توان حقوق بشر و برابری افراد را مشاهده کرد، به طور مثال اختلاف طبقاتی که بین ذبیح و ارغوان وجود دارد، وقتی مادر ذبیح از دنیا می‌رود و ذبیح از رطوبت‌خانه‌شان که مادرش را بیمار کرده حرف می‌زند، یا هنگامی که ارغوان بر سر قبر مادر ذبیح می‌آید، هم‌چنین لحن هرکدام از شخصیت‌های داستان‌های او تا حدودی گویای جایگاه و طبقه اجتماعی و عدم برابری آن‌هاست.

دیر شدن – خاک ریختن روی چشم‌های پیرزن – تمثیلی نمادین از نا امیدی است. «ممنون که آمدی، خاک قبرستان کجا و کفش‌های شما کجا. هرچه خاک اوست عمر شما باشد. لابد حساب کرده‌ای اول

صبح توی قبرستان بالای قبر تازه فقیر خودش است. ولی دیر شده. خیلی خاک ریخته‌ایم روی چشم‌های پیرزن. چطور ببیندت؟» (همان: ۱۵)

توصیف تمثیلی فریاد زدن برای اعلامیه، روزنامه، طرفداران حزب‌ها، در مقابل صدای ویولون که با وجود داشتن صدای بلند شنیده نمی‌شود تمثیلی از جامعه‌ای سر در گم است که مشغول روزمرگی‌های خودشان هستند و از دیدن لذت‌های ظریف و زیبایی‌های زندگی در میان هیاهوی شهر و شهر زدگی غافلند. رهگذرانی که می‌بینند اما نمی‌بینند و می‌شنوند اما نمی‌شنوند، در میان هیاهوی سیاست و اقتصاد غرق شده‌اند و زنی قرمزپوش را که یک سال است گوشه میدان فردوسی، ساعت پنج عصر منتظر محبوبی می‌ایستد، را نمی‌بینند.

داستان «آیلار» را که پیشکش به سیمین دانشور است، می‌توان از بهترین داستان‌های کتاب شرق بنفشه تلقی کرد. حکایت عشقی خالص اما تلخ و بی‌حاصل. با هر بار صدا زدنِ آیلار، ترس و اضطراب در وجود مخاطب نقش می‌بندد، گویی نویسنده قصد دارد به مخاطب بفهماند که فرجام شومی در انتظار عاشق و معشوق است. در داستان‌های او حمایت از محرومان و ابراز همدلی و همدردی با اقشار ضعیف جامعه باعث شده است تا از او به عنوان نویسنده‌ای انسان‌دوست یاد شود. «سرد است آیلار و من می‌ترسم از نوای ویولون مرد دائم‌الخمر «مسکو»یی که روبه‌روی سفارت شوروی، چهارشنبه‌ها می‌نوازد و چشم‌های گریخته‌اش پُر از اشک می‌شوند، و من می‌ترسم که نکند هدایت راست گفته باشد عشقِ آدم‌ها را، اما اعلامیه‌ها فریاد می‌زنند و روزنامه‌ها فریاد می‌زنند و طرفدارهای حزب‌ها فریاد می‌زنند و هیچ‌کس گوش نمی‌سپارد که ویولون‌زن عاشق است، و هیچ‌کس نمی‌بیند زن قرمزپوشی را که یک سال است گوشه میدان فردوسی، ساعت پنج عصر می‌ایستد، منتظر محبوبی که از پارسال سرقرار نیامده و می‌ترسم، چون معلوم است که زن می‌خواهد سال‌ها آن‌جا انتظار بکشد تا چیزی گفته باشد قبل از مرگ، اما میدان «حسن‌آباد» رد پای ما بر برف، تا فردا هم نمی‌ماند و سی سال دیگر هیچ اثری نمانده از با هم شادی و رنج بودن ما و نگاه امشب ما به آن شیروانی‌های قشنگ گنبدی...چه دارد می‌شود آیلار؟ کجا می‌رود دنیا و تهران...ترس دارد این‌همه مرده‌باد و زنده‌باد و این‌همه کاغذ با نوشته‌های تاریک روشان که شاید یک روز همه بسوزند و سوخته‌هاشان به آسمان بروند از پشت دیوارهای خانه‌ها. و آن مرد می‌داند آیلار. روی خاکستر و برف ایستاده، می‌گوید زخم بزنند و سر ببُرند تا عشق به تو نگاه نکند و زغال کاغذ و خون به آسمان می‌رود. آن‌وقت ما کجا پناه می‌بریم آیلار، وقتی که بر برف خیابان، روبه‌روی کاخ «مرمر» قطره‌های خون ریخته. سردم است و برف گوشت تازه را می‌سوزاند.» (همان: ٩٦)

نویسنده با این توصیف، تمثیلی از انسان‌هایی که در میان آهن و دود شهر محصور و مسحورند را به تصویر می‌کشد.

یک گفتگو در ابتدای داستان هزار و یک شب وجود دارد و جملهٔ «جنازه‌ها را می‌برند می‌اندازند توی دریاچهٔ نمک...» (مندنی‌پور، ۱۳۹٦: ۲۱۳)، عده‌ای به صورت غیرقانونی و ناشناس کشته شده‌اند و سرانجامِ جنازه‌هایشان دریاچهٔ نمک است. تمثیل به اعتراضات عامهٔ مردم در بستر انقلاب ۵۷ است که به نوعی اوضاع آشفته و نابسامانی و سرگردانی احوال مردم زمانه را هم مشخص می‌کند.

تمثیل به اعتراض انقلاب ۵۷ «دیگر جلوی پسر خُلم را نمی‌گیرم. شاید بالاخره این آدم‌های توی خیابان برنده شدند.» (همان: ۲۱٦).

در بخشی از داستان آمده است: «سیاهی دود لاستیک سوخته در سفیدی گاز اشک‌آور... دهان‌ها و مشت‌ها. سربازها ماسک ضد گاز که می‌زنند، می‌شوند شکل مورچه‌خوار... امروز وسط تظاهرات گیر کردم» (همان) که همین تظاهرات تمثیل از نارضایتی مردم در زمان پهلوی دوم بوده است.

همچنین در این داستان تمثیل از احوال زمانهٔ اعتراضات سیاسی تا قبل از انقلاب ۵۷ ایران آشکار می‌شود، نویسنده تمثیل به توصیف شکنجه‌ها در زندانها می‌کند: «طنین صدای شکستن استخوان فک، دیدن خاکستر سیگار توی زردابهٔ تاول یا کشف انگشتهایی که ناخن ندارند به اندازهٔ ناباوری بازجوها اسیر را شکنجه نمی‌دهند» (همان)

مندنی‌پور در «رمان دل دلدادگی» با تمثیل به توصیف صحنه‌های دلخراش زلزلهٔ رودبار و منجیل؛ از عدم امنیت بعد از حادثه سخن می‌گوید، از ترس و اضطراب پس از زلزله و از بارقهٔ امیدی که پس از فاجعه، از دولت و مردم، در انسان‌های مصیبت دیده به وجود می‌آید. تمثیل: «ظلمات بود و ضجهٔ زمین و زوزهٔ فورانِ غبار از درزهای زمین. «داوود» میان جرزهای از کمر شکسته، زار نعره می‌زد: ـ ها، های پیداش کردم، زنده.... جا مانده بودی گل نارم... ببخش بابا.» (مندنی‌پور،۱۳۹۹ :۱۵)

از دست دادن فرزند در جریان زلزله داغ بزرگی است که حیات را از، از دست رفتگان و امنیت روانی را از بازماندگان می‌گیرد و مندنی‌پور این موضوع را با کلماتی به وسعت حزن و اندوه بازماندگان به تصویر کشیده است. تمثیل به زلزله رودبار: «داد زد: چرا نمی‌آیی؟ اگر نپرسیده بود، نمی‌شنید که: تمام کرد. روجا مویید: ببریمش دکتر. ترسیده. ـ تمام کرده. مرده. روجا، زیتون را زمین انداخت و جست طرف داوود. گوشهٔ دامنِ گلنار به چنگش آمد. کشید دامن دخترک را. داوود، سفت او را بغل کرده بود. داد زد: اذیتش نکن، تو بغلمه، بگذار باشه. بزن، بزن تو چشم‌هام.» (همان: ۲۲)

بررسی و تحلیل مضامین تمثیلی زندگی خوب در آثار کازئو ایشی گورو:

آزادی پدیده‌ای عقلی و انتزاعی است که به تمثیل از آزادی ایشی‌گورو، از واژه حریم‌شکنی غیرعقلانی استفاده می‌کند. و لجام گسیختگی فرد را آفت رشد و تعالی مطلوب شخصیت فردی و اجتماعی می-داند. از نظر او شایسته و بایسته است که انسان در قلمرو زندگی اجتماعی، فلسفه هدفمندو پرمعنای خلقت و ضرورت رشد و تعالی شخصیت انسان در مراحل مختلف حیات فردی و اجتماعی را درک نماید. لازم است که تجربه عدالت اجتماعی و زندگی خردمندانه و عاقلانه و هدف‌مند را با درک مفهوم واقعی آزادی داشته باشد.

کمبود فرصت برای انجام کارهای شخصی از قبیل عزاداری برای پدر از دست رفته به علت توجه و تمرکز بیش از حد به انجام وظیفه، تمثیلی است که در این رمان از زندگی نوکر مآبانه شخصیت داستان به کار رفته است

این رمان توانسته است سیستم طبقاتی انگلیس را با دقتی شگفت‌انگیز به تصویر بکشد! مهم‌ترین جنبه زندگی آقای استیونز[1]، تشخص او به عنوان یک سرپیش‌خدمت انگلیسی است! حفاظت از تشخص، برای او به قیمت فدا کردن احساسات عاشقانه‌ای که سال‌ها در وجود خود پرورانده بود، تمام می‌شود. در واقع، اگر صادقانه به ماجرا بیندیشیم، در خواهیم یافت که موقعیت استیونز به عنوان سرپیش‌خدمت، عملاً امکان داشتن یک زندگی عاطفی راضی‌کننده را از او گرفته است!

حتی زمانی که پدرش می‌میرد نیز، او نگران انجام بی‌عیب و نقص وظایفش است و فرصت چندانی برای عزاداری ندارد! به هر صورت، درست مثل قهرمانان دیگر ایشی گورو، آقای استیونز هم مجبور می‌شود آینده‌ی دردناک خود را بپذیرد! این رمان به بهترین شکل ممکن به شما نشان خواهد داد که هدر دادن یک زندگی چقدر آسان است و فرصت‌های عاشقی چطور همچون شن و ماسه در هوا ناپدید می‌شوند!

شاید این درست به نظر برسد: همه افراد از لحاظ حیثیت و کرامت با هم برابر هستند. مزایده حیثیت، تمثیلی از رقابتی است که در آن رفتار و اعمال اخلاقی یک نفر اندازه گرفته می‌شود و نه اندازه کیف پولش. در این بخش به کار رفته است: در داستان «هنرمندی از جهان شناور»، خانه‌ای قدیمی که صاحب آن سوگیمورا بود و بعد از مرگش بنا به خواست پدر خانه را به کسی خواهند داد که هنرمند و دارای حیثیت و شخصیت باشد، در درجه دوم پول برای‌شان مطرح بود. آن‌ها خانه را به شخصیت اصلی داستان که مردی با همسر و دو دختر داشت، با شرایط متفاوت فروختند.

[1] Stevens

«به علاوه، ایده مزایده حیثیت، آن طور که خواهر بزرگ‌تر می‌گفت، خیلی ستایش‌برانگیز بود. آدم تعجب می‌کند چرا مسائل با این روش‌ها حل و فصل نمی‌شوند، رقابتی که در آن رفتار و اعمال اخلاقی یک نفر شاهد گرفته می‌شود و نه اندازه کیف پولش. هنوز می‌توانم آن حس رضایت عمیق را به یاد بیاورم، زمانی که خانواده سوگیمورا پس از تحقیقات جامع‌شان مرا به عنوان کسی که بیش‌ترین ارزش را برای خانه‌ای که جایزه این رقابت بود، در نظر گرفتند.» (ایشی گورو،۱۳۹۸: ۱۳)

وقتی یتیم بودیم، در این داستان، با کریستوفر بنکس[1]، یک کارآگاه مشهور انگلیسی آشنا می‌شویم. مردی که برای حل کردن پیچیده‌ترین معماهای جنایی به شهرت رسیده است، اما نتوانسته پرده از راز زندگی پدر و مادرش بردارد. او در این داستان، حوادث منتهی به ناپدید شدن پدر و مادرش در شانگ‌های را مرور می‌کند. دستیابی به آزادی و رهایی از قیدها و محدودیت‌ها یکی از پرشورترین آرمان‌های بشر به شمار می‌آید. البته منظور آزادی به معنای حقیقی آن است که می‌تواند قوام‌بخش و رشددهنده جامعه ایده‌آل و مطلوب شده و هم‌چنین مانع استخفاف شهروندان و موجب هدایت آن‌ها شود. موضوع صلح و آزادی از جمله مفاهیمی است که در داستان از آن بحث شده است.

می‌توان گفت وقتی یتیم بودیم مثل خانه‌ای است که تمام پنجره‌های آن منفجر و مبلمانش منهدم شده است و دیوارهایش فرو ریخته‌اند. هر چند که نه راوی و نه خواننده این واقعیت را بر زبان نخواهند آورد؛ و هم‌چنان اصرار دارند که در یک جهان کامل و منظم در حال حرکت هستند! ایشی گورو تصویری تمثیلی از یتیمی را اینگونه روایت می‌کند: «وقتی یتیم بودیم مثل خانه‌ای است که تمام پنجره‌های آن منفجر و مبلمانش منهدم شده است و دیوارهایش فرو ریخته‌اند.» (ایشی گورو، ۱٤۰۲: ۱۰)

کل داستان شام خانوادگی در حال صحنه پردازی وتمثیل به جنگ جهانی دوم و بمباران ناکازاکی ژاپن است. آسیب‌های وارد شده از جنگ بسیار زیاد است. قسمتی از خانه اوجی خراب شده و او با کمترین امکانات (نداشتن چوب، میخ و غیره) هر روز به بازسازی خانه می‌پردازد.

«اولش فکر می‌کردم که خسارت وارد آمده به خانه به خاطر طوفان بوده است، اما بعد فهمیدم بیش‌تر این صدمات را جنگ به آن‌جا تحمیل کرده است. پدربزرگم در حال بازسازی آن قسمت از خانه بوده است که طوفان چوب‌بست‌ها را خراب می‌کند و بیش‌تر کارهایی که او در طی چند سال گذشته انجام داده را از بین می‌برد. او به خاطر اتفاقی که افتاده بود ذره‌ای هم ناامیدی به دلش راه نداده بود و در

[1] C .Banks

طول چند هفته بعد از رسیدن من هم‌چنان با سرعتی یکنواخت شاید دو یا سه ساعت در روز بر روی خانه کار می‌کرد.»(ایشی گورو، ۱٤۰۱: ۲۰۰)

نتیجه‌گیری

در این مقاله که بررسی تمثیلات جلوه‌های حقوق بشر در آثار ایشی‌گورو و مندنی‌پور براساس اعلامیه حقوق بشر بود به این نتیجه می‌رسیم:

در بین نویسندگان معاصر خارجی و داخلی، ایشی گورو و مندنی‌پور، به عنوان نویسندگان مشهور به دلیل پرداختن به مفاهیم و اصول تمثیلات حقوق انسانی و بشری به خصوص حقوق شخصی، حقوق خانواده، حتی حقوق اجتماعی از جایگاه والایی برخوردار است.

ایشی گورو و مندنی‌پور با طرح تمثیل‌های حقوق بشر، آزادی و عدالت اجتماعی در آثارشان خدمات ارزنده‌ای به جامعه ادبی و علمی عرضه کرده‌اند. با بررسی شاخصه‌های تمثیلی حقوق بشر و شهروندی در آثار مندنی‌پور و ایشی گورو مشخص گردید که آن‌ها در مورد مقوله‌های آزادی، بی-عدالتی و فاصله طبقاتی، فقر و محرومیت، به طور مستقیم بیان داشته‌اند و به تمثیل دست زده‌اند.

بر اساس خوانش حقوق بشری از محتوا و مضامین اصلی طرح شده در کتاب شرق بنفشه از شهریار مندنی‌پور می‌توان گفت محتوای این کتاب به طور کلی تمثیلی از جامعه و تجارب زیستهٔ نویسنده بوده و مسائل، موضوعات و مضامینی که در آن طرح شده است، اغلب «انسان محور» و بر پایهٔ دقت در رفتارهای جامعه نسبت به هر فرد به عنوان یک انسان دارای هویت شهروندی بوده است. برداشت‌هایی تمثیلی که مرتبط با حقوق بشر بود به وفور دیده شد.

چنانکه در کتاب شرق بنفشه، به دلیل اینکه شامل نه داستان کوتاه با موضوعات متنوع بود، اصولی که مورد توجه قرار گرفته بود از نظر کمیت بیشتر بود. وی به مضامین آزادی و امنیت، توجه بیشتری نشان داده بود. ایشی گورو نیزدر داستان‌های بازمانده روز، هنرمندی از جهان شناور و وقتی یتیم بودیم، به بیان مفاهیم تمثیلی درباره آزادی، برابری و عدالت و صلح پرداخته است.

فهرست منابع و مآخذ

۱–حسینی کازرونی، سید احمد. (۱۳۹٤). تمثیل و ادبیات تمثیلی، فصلنامهٔ تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد اسلامی ـ واحد بوشهر، شماره پیاپی: بیست و سوم، صفحهٔ 13 تا 24.

۲-زرقانی، مهدی، (۱۳۸۳)، چشم‌انداز شعر معاصر ایران، تهران، نشر ثالث، با همکاری انتشارات دبیرخانه شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی.
۳-شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۹۰)، با چراغ و آینه در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران، تهران. سخن
٤-قزوانچاهی، عباس، (۱۳۷٦)، ری را، کاری از فرهنگ‌خانه مازندران، تهران، انتشارات معین
٥-کازئو، ایشی‌گورو، (۱۳۸۳)، شام خانوادگی، مترجم اسد اله حقانی، تهران: انتشارات آرادمان
٦ ـــــــــــ (۱۳۸٥)، بازمانده روز، مترجم دریابندری، نجف، تهران، نشرکارنامه
۷ ـــــــــــ (۱۳۹۸)، هنرمندی از جهان شناور، مترجم محمدی، یاسین، تهران، انتشارات فراز
۸ ـــــــــــ (۱٤۰۲)، وقتی یتیم بودیم، مترجم مژده دقیقی، تهران: انتشارات هرمس
۹-مندنی پور، شهریار (۱۳۹٦)، شرق بنفشه، تهران، نشر مرکز
۱۰ ـــــــــــ (۱۳۹۹)، دلدلدگی، تهران: زریاب
۱۱-یاحقی، محمدجعفر، (۱۳۷۷)، چون سبوی تشنه، چ پنجم، تهران، انتشارات جامی
12-Noori H, Mosayebnya S. Citizenship education human rights and social responsibility in the education system. Tehran: parse publication; 2017.p.13.

References:

Hosseini, Kazroni Seyyed Ahmad. (2014). Allegory and Allegorical Literature, Quarterly Journal of Educational and Lyrical Research of Persian Language and Literature of Islamic Azad University - Bushehr Branch, serial number: 23, pages 13 to 24.
Zarqani, Mehdi, (2013), Iran's Contemporary Poetry Perspective, Tehran, third edition, in collaboration with the Secretariat of the Council for the Development of Persian Language and Literature.
Shafi'i Kodkani, Mohammad Reza, (2010), searching for the roots of the evolution of contemporary Iranian poetry with a lamp and a mirror, Tehran. speech
Ghazvanchahi, Abbas, (1376), Ray, a work from Mazandaran Library, Tehran, Moin Publishing House
Ghazvanchahi, Abbas, (1376), Ray, a work from Mazandaran Library, Tehran, Moin Publishing House
Kazeo, Ishiguro, (1383), Family Dinner, translated by Asad Elah Haqqani, Tehran: Aradman Publications
———, (2006), Surviving the Day, Daryabandari translator, Najaf, Tehran, publishing house
———(1398), an artist from the floating world, translated by Mohammadi, Yasin, Tehran, Faraz Publishing House
———, (1402), when we were orphans, translated by Mojdeh Zahihi, Tehran: Hermes Publications
Mandanipour, Shahryar (2016), Sharq Banafsheh, Tehran, Center Publishing
———(2019), Deldelgi, Tehran: Zaryab
- Yahaghi, Mohammad Jaafar, (1377), when Sabo is thirsty, 5th edition, Tehran, Jami Publicatio

Contents

Analyzing the Role of Allegory in Shaping the Poetry of Akhavan Sales and Soheil Mahmoudi
Marjan Aliakbarzade Zehtab, Ameneh Gharleghi 1

The allegorical position of the wolf in a small analysis of contemporary Persian poetry (Akhwan, Moshiri, Farrokhzad and Nima)
Fazel Abbaszadeh, Fariba Imanzadeh..... 24

An allegory in the poems of Shams"Based on the first 200 sonnets"
Parvin Darvishi, Mostafa Salari, Hossein Ettahadi..... 48

ALLEGORY; Saadi's Power of Language and the Language of Power in his Era
Firouz Esmaeelzadeh 75

Investigating the allegorical effects of the seven stages of Attar's mystical behavior with the influence of the seven stages of Mehri's behavior (Mithraism)
Soheila Zoghi 97

Examining the manifestations of human rights in the works of Kazeo Ishiguro and Shahriar Mandanipour
Sepide Yusefi Burburi, Parwaneh Adelzadeh, Kamran Pashaei Fakhri 120

Director in-Chief
Professor Seyed Jafar Hamidi
Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Bushehr Branch
Editor in-Chief
Professor Seyed Ahmad Hosseini Kazerooni
Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Bushehr Branch
Email: sahkazerooni@yahoo.com
www.sahkazerooni.ir
Managing Editor
Assistant Professor Saeedeh Saki Entezami
Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Khorramabad Branch
Email: ssentezami@gmail.com

Editorial Board (Members are listed alphabetically)

Dr. Nasrollah Emami
Professor of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University – Ahvaz-IRAN
Dr. Kavous Hassan Lee
Professor of Persian Language and Literature, Shiraz University-IRAN
Dr. Seyed Ahmad Hosseini Kazerooni
Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Bushehr Branch-IRAN
Dr. Seyed Jafar Hamidi
Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Bushehr Branch-IRAN
Dr. Ahmad Khatami
Professor of Persian Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran-IRAN
Dr. Kazem Dezfulian
Professor of Persian Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran-IRAN
Dr. Abbas Ki Manesh
Professor of Persian Language and Literature, University of Tehran-IRAN

Scientific Advisors (PhD in Persian Language and Literature)

professors:
Dr. Abolghasem Radfar, Dr. Ata Mohammad Radmanesh, Dr. Mohammad Gholam Rezaei, Dr. Ali Mohammad Moazani, Dr. Ahmad Reza Yalmeha
Associate Professor: Dr. Ali Asghar Babasfari, Dr. Mansour Tharwat, Dr. Fatemeh Heydari, Dr. Ahmad Zakeri, Dr. Ali Salimi, Dr. Mojtaba Manshizadeh
Assistants:
Dr. Jamal Ahmadi, Dr. Asghar Babasalar, Dr. Ebrahim Heydari, Dr. Ali Akbar Khan Mohammadi, Dr. Hadi Khadivar, Dr. Mirasmail Ghazi Shiraz

Persian Text Editor:

Dr. Seyed Mohammad Hosseini Kazeruni
Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Bushehr Branch

Website Designer and Manager:

Engineer Mohammad Saki Entezami

Published by: Islamic Azad University Bushehr Branch
Islamic Azad University Bushehr Branch, Bushehr
Postal code: 7519619555
Tel: +987733552501
Fax: +987733555413
Email: ssentezami@gmail.com

Website: http://jpll.iaubushehr.ac.ir

Islamic Azad University
Bushehr Branch – IRAN

Journal of Research Allegory in Persian Language and Literature

Vol. 16 / No. 62 / Winter 2024

pISSN 2717-431X
eISSN 2717-4301

Index:

www.sid.ir	Scientific Information Database
www.noormags.com	Noor specialized Islamic sciences and humanities journals website
www.magiran.com	magiran Database

Journal site:
/https://sanad.iau.ir/journal/jpll

Journal of Research Allegory in Persian Language and Literature

pISSN 2717-431X eISSN 2717-4301

Vol. 16 • No. 62 • Winter 2024

I. A. U.
Bushehr Branch

Analyzing the Role of Allegory in Shaping the Poetry of Akhavan Sales and Soheil Mahmoudi..... 1
Marjan Aliakbarzade Zehtab, Ameneh Gharleghi

The allegorical position of the wolf in a small analysis of contemporary Persian poetry (Akhwan, Moshiri, Farrokhzad and Nima) 24
Fazel Abbaszadeh, Fariba Imanzadeh

An allegory in the poems of Shams"Based on the first 200 sonnets" 48
Parvin Darvishi, Mostafa Salari, Hossein Ettahadi

ALLEGORY; Saadi's Power of Language and the Language of Power in his Era 75
Firouz Esmaeelzadeh

Investigating the allegorical effects of the seven stages of Attar's mystical behavior with the influence of the seven stages of Mehri's behavior (Mithraism) 97
Soheila Zoghi

Examining the manifestations of human rights in the works of Kazeo Ishiguro and Shahriar Mandanipour 120
Sepide Yusefi Burburi, Parwaneh Adelzadeh, Kamran Pashaei Fakhri

Islamic Azad University
Bushehr Branch