ATATURK
UNIVERSITY
PUBLICATIONS

Doğu Esintileri
A Journal *of* Iranology Studies

Issue 17 • September 2022

EISSN 2822-3209
iranology-ataunipress.org

Doğu Esintileri

A Journal of Iranology Studies

Editor

Nimet YILDIRIM
Department of Persian Language and Literature, Atatürk University, Faculty of Letters, Erzurum, Turkey

Associate Editors

Deniz ERÇAVUŞ
Department of Persian Language and Literature, Ağrı İbrahim Çeçen University, Faculty of Letters, Ağrı, Turkey

Şeyda ARISOY
Department of Persian Language and Literature, Atatürk University, Faculty of Letters, Erzurum, Turkey

Editorial Board

Asuman GÖKHAN
Department of Persian Language and Literature, Atatürk University, Faculty of Letters, Erzurum, Turkey

Esedullâh VAHÎD
Department of Persian Language and Literature, Tebriz University, Faculty of Letters, Tabriz, Iran

Ghadir GOLKARİAN
Department of Turkısh Language and Literature, Near East University, Faculty of Arts and Sciences, KKTC.

Hamid ZAMANLU
Translator of the Consul General of the Islamic Republic of Iran

Hasan DİDBAN
Attaché of the Islamic Republic of Iran

Mohammad PİRİ
Attaché of the Islamic Republic of Iran, Iran

Rahim KOOSHESH
Department of Persian Language and Literature, Urmiye University, Faculty of Letters, Urmiye, Iran

Rahman MOSHTAGMEHR
Department of Persian Language and Literature, Azerbaijan Educational Muellim University, Iran

Sadık ARMUTLU
Turkish Language and Literature, Ağrı University, Faculty of Letters, Ağrı, Turkey

Sejad SOLTANZADEH
Consul General of the Islamic Republic of Iran, Iran

Veyis DEĞİRMENÇAY
Department of Persian Language and Literature, Atatürk University, Faculty of Letters, Erzurum, Turkey

Founder
İbrahim KARA

General Manager
Ali ŞAHİN

Publishing Director
İrem Soysal
Gökhan Çimen

Editor
Bahar Albayrak

Publications Coordinators
Arzu Arı
Deniz Kaya
Irmak Berberoğlu
Alara Ergin
Hira Gizem Fidan
Defne Doğan
Vuslat Taş
İrem Özmen

Web Coordinators
Sinem Fehime Koz
Doğan Oruç

Finance Coordinator
Elif Yıldız Çelik

Contact
Publisher: Atatürk University
Address: Atatürk University, Yakutiye, Erzurum, Turkey

Publishing Service: AVES
Address: Büyükdere Cad., 105/9
34394 Şişli, İstanbul, Turkey
Phone: +90 212 217 17 00
E-mail: info@avesyayincilik.com
Webpage: www.avesyayincilik.com

Doğu Esintileri

A Journal of Iranology Studies

AIMS AND SCOPE

A Journal of Iranology Studies is a scientific, open access, online-only periodical published in accordance with independent, unbiased, and double-blinded peer-review principles. The journal is official publication of the Atatürk University and published biannually in March, and September. The publication languages of the journal are Turkish, English, Arabic, Persian, and Russian.

A Journal of Iranology Studies aims to contribute to the literature by publishing manuscripts at the highest scientific level in social sciences. The journal publishes original articles, reviews, care reports, and letters to the editors that are prepared in accordance with ethical guidelines. The scope of the journal includes but not limited to language and literature, history, art and culture.

The target audience of the journal is world languages and literatures, scientists doing research in the fields of Eastern Studies, amateur and professional workers and all people who are interested in this field.

A Journal of Iranology Studies is currently indexed in China National Knowledge Infrastructure (CNKI).

The editorial and publication processes of the journal are shaped in accordance with the guidelines of the Council of Science Editors (CSE), Committee on Publication Ethics (COPE), European Association of Science Editors (EASE), and National Information Standards Organization (NISO). The journal is in conformity with the Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing (doaj.org/bestpractice).

All expenses of the journal are covered by Atatürk University. No fee is charged from the authors for article evaluation and publication processes. All articles should be submitted to the journal using the online article evaluation system at www.iranology-ataunipress.org. The journal's spelling rules, necessary forms and other information about the journal can be accessed on the web page.

Disclaimer
Statements or opinions expressed in the manuscripts published in the journal reflect the views of the author(s) and not the opinions of the editors, editorial board, and/or publisher; the editors, editorial board, and publisher disclaim any responsibility or liability for such materials.

Open Access Statement
A Journal of Iranology Studies is an open access publication, and the journal's publication model is based on Budapest Access Initiative (BOAI) declaration. All published content is available online, free of charge at www.iranology-ataunipress.org. Authors retain the copyright of their published work in A Journal of Iranology Studies. The journal's content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial (CC BY-NC) 4.0 International License which permits third parties to share and adapt the content for non-commercial purposes by giving the appropriate credit to the original work.

You can find the current version of the Instructions to Authors at https://iranology-ataunipress.org/.

Editor in Chief: Nimet Yıldırım
Address: Department of Persian Language and Literature, Atatürk University, Faculty of Letters, Erzurum, Turkey
E-mail: nimety@atauni.edu.tr

Publisher: Atatürk University
Address: Atatürk University, Yakutiye, Erzurum, Turkey

Publishing Service: AVES
Address: Büyükdere Cad., 105/9 34394 Şişli, İstanbul, Turkey
Phone: +90 212 217 17 00
E-mail: info@avesyayincilik.com
Webpage: www.avesyayincilik.com

Doğu Esintileri

A Journal of Iranology Studies

AMAÇ VE KAPSAM

Doğu Esintileri; bağımsız, tarafsız ve çift-kör hakem değerlendirme ilkelerine bağlı yayın yapan, Atatürk Üniversitesi'nin açık erişimli bilimsel basılı ve elektronik yayın organıdır. Dergi Mart ve Eylül aylarında olmak üzere yılda iki sayı olarak yayınlanmaktadır. Yayın dili Türkçe, İngilizce, Arapça, Farsça ve Rusça'dır.

Doğu Esintileri, sosyal bilimler alanında yüksek bilimsel kaliteye sahip özgün araştırma, derleme, editöre mektup ve kitap incelemesi türündeki makalelerle literatüre katkı sunmayı amaçlamaktadır. Derginin kapsamı temel olarak; dil ve edebiyat, tarih, sanat ve kültür alanlarından oluşmaktadır.

Derginin hedef kitlesini dünya dilleri ve edebiyatları, Doğu Araştırmaları alanlarında araştırma yapan bilim insanları, amatör ve profesyonel olarak çalışanlar ve bu alana ilgi duyan tüm kişiler oluşturmaktadır.

Doğu Esintileri China National Knowledge Infrastructure (CNKI) tarafından indekslenmektedir.

Derginin editöryel ve yayın süreçleri Council of Science Editors (CSE), Committee on Publication Ethics (COPE), European Association of Science Editors (EASE) ve National Information Standards Organization (NISO) kılavuzlarına uygun olarak biçimlendirilmiştir. Doğu Esintileri dergisinin editöryel ve yayın süreçleri, Akademik Yayıncılıkta Şeffaflık ve En İyi Uygulama (doaj.org/bestpractice) ilkelerine uygun olarak yürütülmektedir.

Derginin tüm masrafları Atatürk Üniversitesi tarafından karşılanmaktadır. Makale değerlendirme ve yayın işlemleri için yazarlardan ücret talep edilmemektedir. Tüm makaleler www.iranology-ataunipress.org sayfasındaki online makale değerlendirme sistemi kullanılarak dergiye gönderilmelidir. Derginin yazım kurallarına, gerekli formlara ve dergiyle ilgili diğer bilgilere web sayfasından erişilebilir.

Sorumluluk Reddi
Dergide yayınlanan makalelerde ifade edilen bilgi, fikir ve görüşler Atatürk Üniversitesi, Baş Editör, Editörler, Yayın Kurulu ve Yayıncı'nın değil, yazar(lar)ın bilgi ve görüşlerini yansıtır. Baş Editör, Editörler, Yayın Kurulu ve Yayıncı, bu gibi yazarlara ait bilgi ve görüşler için hiçbir sorumluluk ya da yükümlülük kabul etmemektedir.

Açık Erişim Bildirimi
Doğu Esintileri yayınlanma modeli Budapeşte Açık Erişim Girişimi (BOAI) bildirgesine dayanan açık erişimli bilimsel bir dergidir. Derginin arşivine www.iranology-ataunipress.org adresinden ücretsiz olarak erişilebilir. Doğu Esintileri'nin içeriği, Creative Commons Alıntı-GayriTicari 4.0 Uluslararası Lisansı ile yayınlanmaktadır.

Yazarlara Bilgi'nin güncel versiyonuna https://iranology-ataunipress.org/ adresinden ulaşabilirsiniz.

Baş Editör: Nimet Yıldırım
Adres: Department of Persian Language and Literature, Atatürk University, Faculty of Letters, Erzurum, Turkey
E-posta: nimety@atauni.edu.tr

Yayıncı: Atatürk Üniversitesi
Adres: Atatürk Üniversitesi, Yakutiye, Erzurum, Türkiye

Yayınevi: AVES
Adres: Büyükdere Cad., 105/9 34394 Şişli, İstanbul, Türkiye
Tel: +90 212 217 17 00
E-posta: info@avesyayincilik.com
Web: www.avesyayincilik.com

Doğu Esintileri

A Journal of Iranology Studies

CONTENTS / İÇİNDEKİLER

RESEARCH ARTICLES / ARAŞTIRMA MAKALELERİ

1 تمثیل انسانی (پارابل) در غزلهای مولوی
Parable in Shams Tabrizi's Sonnets
Chnour BORHANI

9 **Sohrab Sepehri'nin Şiir Anlayışında Rengin Ölümü /** مرگ رنگ **Kitabının Yeri ve Önemi**
The Importance of مرگ رنگ Book in Sohrab Sepehri's Poetry View
İsmail SÖYLEMEZ

17 **Iraklı Şair Sa'dî Yûsuf ve Kayıp Vatana Duyulan Özlem**
Iraqi Poet Sa'di Yusuf And the Lasting for the Lost Homeland
Nurullah YILMAZ

21 بررسی آرایههای آوایی در غزل حسین منزوی
Hüseyin Munzevi'nin Gazellerindeki Ses Sanatlarının İncelenmesi
Bülent AKDAĞ

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI
ATATURK UNIVERSITY PUBLICATIONS

Araştırma Makalesi *Research Article* DOI: 10.5152/AJIS.2022.1031306

تمثیل انسانی (پارابل) در غزلهای مولوی
Parable in Shams Tabrizi's Sonnets

Chnour BORHANI

Department of Mechanical Engineering, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

ÖZ

Alegori, farklı biçim ve türleri olan dolaylı anlatım yöntemlerinden biridir. Alegori kısa veya geniş şekilde olabilir; öyle ki bazen bir ya da birkaç beyit şiirle sınırlı olabilir bazen de alegori olarak adlandırılan şekliyle secili bir külliyatta yaygın bir şekilde görülebilir. Anlatı alegorisinin (alegori) dışsal ve içsel olmak üzere iki kısmı vardır ve onun gerçek ya da dışsal anlamının arkasında, konuşanın anlatımının gizli ya da ikincil anlamı olan ikinci bir gizli anlam vardır. Anlatı alegorisi, yapı ve biçim açısından fabl (hayvan alegorisi) ve benzetme (insan alegorisi) olmak üzere ikiye ayrılır. Kıssanın kahramanları insan karakterleridir ve onun kurgusu ahlaki niyetleri pekiştirmeyi ve onaylamayı amaçlar.

İlk zamanlar Mevlanâ, gazellerinde bu tür temsillerden faydalanmıştır. Mevlanâ bu temsilleri ahlaki-tasavvufi konuları nesnel kılmak, teolojik ve dini kavramları ve kişisel mistik deneyimleri genişletmek için kullanmıştır. Bu kıssalarda rivâyetten maksat, sadece rivâyeti anlatmak değil, önceki veya sonraki beyitlerde gündeme getirilen hal ve durumu açıklamak veya vurgulamaktır. Çünkü rivâyet, Mevlanâ için bir bahane ve mânâ aktarma aracıdır. Bu kıssaların sayısı 13'tür ve üç karakter kategorisi vardır: a. Dini şahsiyetler ve sufi büyükleri; b. Kahramanları tarihi şahsiyetler olan kıssalar veya hikayelerin kendileri tarihsel kökenlere sahiptir; c. Kahramanları halk ve alaycı karakterler olan benzetmeler.

Anahtar Kelimeler: Şems Gazelleri, Mevlâna, temsil (alegori), insan alegorisi

ABSTRACT

Allegory is one of the methods of indirect expression with different forms and types. Allegory can be short or long; such that sometimes it may be limited to one or a few couplet poems and sometimes it can be seen widely in a selected corpus as it is called allegory. The narrative allegory (allegory) has two parts, external and internal, and behind its real or external meaning there is a second hidden meaning, which is the hidden or secondary meaning of the speaker's narrative. Narrative allegory is divided into fable (animal allegory) and simile (human allegory) in terms of structure and form. The protagonists of the tale are human characters, and its plot aims to reinforce and affirm moral intentions.

At first, Mowlana made use of such representations in his ghazals. Mowlana used these representations to make moral-mystical issues objective, to expand theological and religious concepts and personal mystical experiences. The purpose of the narration in these stories is not only to tell the narration, but also to explain or emphasize the situation and situation brought up in the previous or next couplets. Because narration is an excuse and a means of conveying meaning for Mowlana. The number of these parables is 13 and there are three categories of characters: a. Religious figures and Sufi elders; b. Fables or stories whose protagonists are historical figures themselves have historical origins; c. Parables whose protagonists are folk and cynical characters.

Keywords: Shams's Ghazelles, Mowlana, representation (allegory), human allegory

چکیده

تمثیل یکی از روشهای بیان غیر مستقیم است که صور و گونه های مختلف دارد. تمثیل می تواند شکل کوتاه یا گسترده داشته باشد؛ چنان که گاه به یک یا چند بیت شعر یا جمله محدود شود و گاه در کلّیّتی منسجم، به شکل روایی گسترده شود که در آن صورت تمثیل روایی (آلیگوری[1]) نامیده می شود. تمثیل روایی (آلیگوری) دارای دو لایهٔ معنایی ظاهری و باطنی است و پشت معنای لفظی یا ظاهری آن، معنای دوّمی پنهان است که مقصود اصلی گوینده از روایت، همین معنای پنهان یا ثانوی است. تمثیل روایی از لحاظ ساخت و صورت به فابل[2] (تمثیل حیوانی) و پارابل[3] (تمثیل انسانی) تقسیم می شود. قهرمانان پارابل شخصیتهای انسانی هستند و ساختار آن در جهت تحکیم و تأیید قصد و غرضهای اخلاقی است.

از جمله ابتکارات مولانا در غزلیّات، استفاده از این نوع تمثیل است. مولانا این تمثیلها را برای عینی ساختن مسائل اخلاقی- عرفانی، بسط مفاهیم کلامی و دینی و تجربه های شخصی عرفانی به کار برده است. در این تمثیلها غرض از بیان روایت تبیین یا تأکید حالت و وضعیّتی است که در ابیات قبل یا بعد مطرح شده است نه صرفاً بازگو کردن روایت، زیرا روایت برای مولوی بهانه و وسیله ای برای انتقال معنی است. تعداد این تمثیلها ۱۳ تا است و سه دسته شخصیّت در آن وجود دارد: الف. شخصیّتهای دینی و بزرگان صوفیه؛ ب. تمثیلهایی که قهرمانان آنها شخصیّتهای تاریخی هستند یا خود داستانها منشاء تاریخی دارند؛ ج. تمثیلهایی که قهرمان آن شخصیّتهای عامیانه و نکره هستند.

کلمات کلیدی: غزلیات شمس، مولوی، تمثیل روایی (آلیگوری)، تمثیل انسانی (پارابل).

Geliş Tarihi/Received: 22.05.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 09.02.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author: Chnour BORHANI
E-posta: nour.borhani@gmail.com

Cite this article: Borhani, C. (2022). Parable in Shams Tabrizi's Sonnets. *A Journal of Iranology Studies*, 17, 1-8.

Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

مقدمه

در فرهنگ اصطلاحات ادبی در تعریف «آلیگوری» (تمثیل روایی) چنین آمده است: «این اصطلاح از allēgoria یونانی به معنی «طرز دیگری صحبت کردن» مشتق میشود. آلیگوری داستانی است به نظم یا نثر که دو معنی دارد: معنی مقدماتی یا سطحی و ثانوی و باطنی [که در زیر لایهٔ سطحی قرار دارد.] آلیگوری داستانی است که در دو سطح خوانده و فهمیده و تفسیر می شود. (در بعضی موارد در سه یا چهار سطح). به همین دلیل دقیقاً به صورت فابل و پارابل بازگو می شود. شکل آن می تواند ادبی یا تصویری باشد. (یا هر دو در کتابهایی که با علائم نشان داده می شوند.) آلیگوری طول معیّنی ندارد.» (Cudden. J. A., ۱۹۷۹: ۲۴).

شفیعی کدکنی در کتاب «گزیدهٔ غزلیّات شمس» آلیگوری را استعارهٔ گسترش یافته[7] می نامد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷، ج ۱۲۶ :۱) لایهٔ اوّل آلیگوری، «همان صورت قصّه (اشخاص و حوادث) و لایهٔ دوّم آن معنای ثانوی و عمیقتری است که در ورای صورت میتوان جست.» (فتوحی، ۲۵۸ :۱۳۸۹)

تمثیل روایی از لحاظ ساخت و صورت به فابل (تمثیل حیوانی) و پارابل (تمثیل انسانی) تقسیم می شود. «پارابل روایت بسیار کوتاهی راجع به انسانها است که به شکلی ارائه می شود که بر مقایسهٔ ضمنی یا موازی با یک ایدهٔ عمومی تأکید می ورزد و راوی در صدد است که آن فکر یا پند را برای شنوندگانش ملموس کند. پارابل یکی از تمهیدات مورد علاقهٔ مسیح در مقام تعلیم دهنده بود...» (Abrams, ۲۰۰۹: ۹) «پارابل حقیقتهای کلّی و عامّ را تصویر می کند و ساختار آن در جهت تحکیم و تأیید قصد و غرضهای اخلاقی گسترش می یابد و این قصد و غرض معمولاً صریح و آشکار است.» (میرصادقی، ۴۸ :۱۳۸۶) «داستانهای مذهبی که با هدف تنبیه غافلان نوشته شده است و اندرزهایی که از حضرت عیسی(ع)، در قالب داستانهایی کوتاه، یا به صورت مثلها، در انجیلهای چهارگانه نقل شده است، نمونه‌های برجستهٔ آن است.» (تقوی، ۹۴ :۱۳۷۶)

پیشینهٔ تحقیق

قصّه ها و تمثیلات مولانا در مثنوی در کتابها، مقالات و رسالات دانشگاهی متعدّد مورد بررسی و مطالعه قرار گرفته است؛ اما آثاری که به تحلیل و بررسی غزلیّات شمس پرداخته اند، بیشتر خصوصیّات ساختاری، زبانی و موسیقایی اشعار را مدّ نظر داشته اند و چون تمثیل روایی مبحث جدیدی در بلاغت فارسی است، عموماً کمتر مورد توجّه قرار گرفته است و فقط در چند کتاب، به صورت گذرا، نکاتی دربارهٔ تمثیل در غزلیات شمس مطرح شده است؛ از جمله در «تصویرگری در غزلیّات شمس» (فاطمی، ۲۵ :۱۳۶۴) و «سیب باغ جان» (خلیلی جهان تیغ، ۱۴۸: ۱۳۸۰)؛ همچنین شفیعی کدکنی در مقدمهٔ «گزیدهٔ غزلیات شمس» در دو صفحه به غزلهای تمثیلی مولانا اشاره و چند نمونه را به عنوان مثال ذکر کرده است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷، ج ۱۲۸-۱۲۶ :۱)

مولانا بیشتر غزلهایش را در حالت سکر و بیخویشی ناشی از تجربهٔ روحانی سروده است، امّا در غزلیّات شمس هم مانند مثنوی، برای تبیین دیدگاههای عرفانی و اخلاقی خود که بر مبنای باور او به عالم غیب است، از برهان و استدلال بهره جسته است. تمثیل روایی (آلیگوری) در غزلیّات شمس کاربرد چشمگیر دارد. غزلهایی که در آنها تمثیل روایی به کار رفته است، در بیشتر موارد به مثنوی و قصیده شباهت می یابند و هدف تعلیمی دارند. آنچه موضوع این پژوهش است، کاربرد نوع دوم از تمثیل روایی، یعنی تمثیل انسانی (پارابل) در غزلیات شمس است.

تمثیلهای انسانی مولانا در غزلیّات شمس از نظر محتوا و موضوع به دو دستهٔ تمثیل اخلاقی- عرفانی و تمثیل اندیشه تقسیم می شود. ۱. تمثیلهای اخلاقی- عرفانی: درونمایهٔ آنها آموزش و بیان گزاره های مشترک اخلاق و عرفان عملی و هدف از آنها وعظ و ارشاد و نشان دادن مراحل سلوک و تأدیب نفس به سالک است؛ آموزشهای اخلاقی مولانا در زیر چتر دیدگاه عرفانی اش قرار دارد و اخلاق ارسطویی مدّ نظر نیست. این تمثیلها معمولاً دارای نتیجهگیری هستند و مولانا بعد از حکایت مستقیماً به دستور اخلاقی یا عرفانی توصیه و دعوت می کند. ۲. تمثیل اندیشه: در اینگونه تمثیل روایت داستانی به قصد ایضاح و تبیین و تأکید مفهومی فکری اعمّ از فلسفی، عرفانی یا مذهبی می آید و پیرنگ قصّه چنان طرّاحی شده است که مفهوم مورد نظر گوینده را شکل می دهد. در تمثیل اندیشه برخلاف تمثیلهای دستهٔ اوّل محتوای تمثیل، به صورت مستقیم بازگو نشده است، بلکه حکایت، تصویری و تجسّمی از مفهوم نظری و انتزاعی است. تمثیل اندیشه معمولاً فاقد نتیجهٔ حکایت به صورت بیان مستقیم است.

تعـداد تمثیلهای انسانی مولانا در غزلیّات شمس ۳۱ تا است و سه دسته از شخصیّتها[8] در آن وجود دارد:

الف. شخصیّتهای دینی و بزرگان صوفیه (انبیاء و اولیاء) (۱۰ تمثیل): «نقل بخش مستقلّی از داستان پیامبران چه به عنوان مقدمه ای که به نتیجه گیری اندیشه و تعلیمی عرفانی می انجامد و چه به عنوان شاهد و مثال که به دنبال اندیشه و تعلیمی به قصد ایضاح و تأکید و تأیید و اثبات آن عنوان می شود، از حدیقهٔ الحقیقهٔ سنایی آغاز شد»؛ امّا کاربرد این حکایتها در حدیقه به وسعت مثنویهای عطار نیست. (پورنامداریان، ۳۷-۳۶ :۱۳۸۵) خود مولوی نیز در مثنوی علاوه بر روایتهای مربوط به زندگی پیامبران، حکایتهای زیادی را از بزرگان صوفیه بیان می کند؛ از جمله: در دفتر دوّم، ابیات ۲۲۲-۲۲۱۸؛ دفتر سوّم، ابیات ۱۹۲۳-۱۸۸۴، دفتر چهارم، ابیات ۱۳۷۳-۱۳۵۹، دفتر پنجم، ابیات ۱۸۲-۶۴ و دفتر ششم، ابیات ۱۱۱۰-۸۸۸.

در غزلیات شمس در ۱۰ تمثیل انسانی مولانا برای شخصیت پردازی از شخصیّتهای دینی و بزرگان صوفیه استفاده کرده است. شخصیّتهای این داستانها عبارتند از شعیب و بایزید، غزل ۳؛ سلیمان، غزل ۲۳ و ۶۴۰؛ یوسف، غزلهای ۷۲, ۹۲۹ و ۳۰۷۸؛ موسی، غزلهای ۵۴ و ۳۲۱، ابراهیم ادهم و محمّد، غزل ۰۴۶؛ عیسی و یحیی، غزل ۱۲۱۱؛ یونس، غزل ۱۲۴۷.

اکثر تمثیلهای انبیاء و اولیاء برگرفته از قرآن است؛ مانند داستان موسی، سلیمان و یوسف. مآخذ بعضی از این داستانها نیز حدیث و روایات دینی است؛ مانند داستان گریهٔ شعیب که بنا بر تحقیق شفیعی کدکنی در جلد اوّل گزیدهٔ غزلیّات شمس، صص ۱۵۲-۱۵۱، حدیثی قدسی است (نک. شفیعی کدکنی ۱۳۸۷، ج ۱۵۱ :۱ و ۱۵۲). (۱)

حکایتهای مربوط به احوال بزرگان صوفیه نیز اغلب پیشتر در کتب متصوّفه بازگو شده اند؛ مثلاً تمثیل بایزید و مرد خربنده هم در رسالهٔ قشیریه (رسالهٔ قشیریّه باب ۲۶، ص ۳۰۵) و هم در اسرارنامه (بدون ذکر نام بایزید) هست (اسرارنامه، ۱۳۱ :۱۳۸۸)؛ تمثیل ابراهیم ادهم و آهو در حلیهٔ الاولیاء، رسالهٔ قشیریه، کشف المحجوب و صفهٔ الصفوه آمده است (حواشی فروزانفر بر فیه ما فیه، ۳۳۰ :۱۳۳۰) و تمثیل خندهٔ عیسی و گریهٔ یحیی در قصص الأنبیاء نیشابوری (قصص الانبیاء نیشابوری، ۳۱۵ :۱۳۵۹) روایت شده است.

بعضی از این تمثیلها نیز برساختهٔ خود مولانا است یا بهتر آنکه بگوییم تأویل و تحلیل مولوی منشأ آن است؛ مانند گفتگو با یونس بر لب دریای عشق. زیرا از نظر مولانا روایت به خودی خود اهمیّت چندانی ندارد، بلـکه بهانه و وسیله ای برای انتقال معنی است و او از راهی که بتواند به تبیین معنی مورد نظر خود می پردازد.

نکتهٔ جالب توجّه این است که در غزلیّات شمس، برخلاف مثنوی هیچ کدام از خلفای راشدین، قهرمان تمثیلها نیستند.

ب. تمثیلهایی که قهرمانان آنها شخصیّتهای تاریخی هستند یا خود داستانها منشاء تاریخی دارند: تعداد این تمثیلها در غزلیّات شمس پنج تا است و شخصیّتهای این تمثیلها عبارتند از: زلیخا، غزل ۲۷؛ شیخ (دیوجانس)، غزل ۴۴۱؛ فرعون، غزل ۸۸۷؛ عبّاس دبس، غزل ۲۷۱۰؛ مجنون و لیلی، غزل ۳۱۲۰. تفاوت آنها با تمثیلهای دستهٔ اوّل در این است که قهرمانان روایت جزء بزرگان دینی و عرفانی نیستند، وگرنه شخصیّتهای دستهٔ اوّل نیز علاوه بر منشأ قرآنی و دینی، پیشینهٔ تاریخی دارند. در این تمثیلها برخلاف داستان انبیاء و اولیاء، نام و جایگاه اجتماعی شخصیّتهای داستانی اهمّیّت چندانی ندارد؛ نام افراد فقط از این نظر مهمّ است که به حقیقت نمایی داستان یاری می رساند. داستان ایمان آوردن فرعون در قرآن (یونس: ۹۲-۹۰)، قصص الأنبیاء نیشابوری (قصص الانبیاء نیشابوری، ۱۹۸-۱۹۷ :۱۳۵۹) و مصیبت نامهٔ عطار (مصیبت نامه، ۱۳۰ :۱۳۸۶) مذکور است و ماجرای اعراض زلیخا از یوسف نیز در قصص الانبیاء نیشابوری مذکور است (قصص الانبیاء، ۱۴۸-۱۴۵ :۱۳۵۹). مأخذ داستان دیوجانس (فیلسوف کلبی مشرب ۱۰۰-۳۲۵ ق. م) که مولوی از او با لفظ «شیخ» یاد می کند، گویا تمثیلی کهن و شرقی است. (نک. شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷، ج ۲۹۸ :۱) تمثیل روایی مربوط عباس دَبس احتمالاً از حکایات مربوط به او در کتابهای قرن ششم، أخذ شده است (شفیعی کدکنی، تعلیقات اسرارنامه، ۳۴۵ :۱۳۸۸). تمثیل انسانی «یافتن گور لیلی به بوی از سوی مجنون» مصیبت نامهٔ عطار هم روایت شده است (نک. مصیبتنامه، ۳۶۵ :۱۳۸۶) و مأخذ آن «هزار حکایت» است. (شفیعی کدکنی، تعلیقات مصیبت نامه، ۶۹۹ :۱۳۸۶) (۲)

ج. تمثیلهایی که قهرمان آن شخصیّتهای عامیانه و نکره هستند: تعداد این تمثیلها شانزده تا و عبارتند از: تمثیل کور و شخص ناشناس [در حکایت]، غزل ۴۹۹؛ طبیب و مردی که شکم درد داشت، در غزل ۱۰۹۰؛ گلخن تاب و حمّامی در غزل ۱۱۴۴؛ خانوادهٔ درویش و شاه در غزل ۱۱۷۰؛ عور و خرس در غزل ۲۱۸۸؛ عاشق و معزّم در غزل ۸۱۳۹؛ تمثیل ترسیدن مخنّث از بز در غزل ۲۲۸۰؛ طبیب و کور در غزل ۲۵۱۲؛ کُرد شتر گم کرده در غزل ۲۵۴۴، عاشقی که در وقت مردن می خندید، در غزل ۲۵۷۳؛ خواجه ای که عاشق شد، در غزل ۲۷؛ تمثیل غریبی که مهمان مهتری شد، در غزل ۲۹۴۴؛ خریدن یار اسبان ریش را در غزل ۲۹۷۶؛ امتحان یار در گلزار در غزل ۳۰۹۶، سالک و قلندر در غزل ۲۷۷۴، راوی و دلبر خفته در غزل ۸۷۳.

از آنجا که در حکایتها شخصیّت پردازی مستقیم وجود ندارد (۳) کاربرد نامهای عامّ - مانند کور، طبیب، گخن تاب، حمّامی، خانوادهٔ درویش، معزّم، مخنّث، چوپان، عاشق، سالک، غریب، دلبر و ...- که هریک شناسنامه و پیشینه ای نزد مخاطب دارد، منجر به شخصیّت پردازی غیر مستقیم می شود و علاوه بر ایجاز حکایت، موجب حقیقت نمایی آن میگردد. کالر و ژنت (۴) نشان داده اند که در سده های هجدهم و نوزدهـم راست نمایی فرهنگی معیـاری برای سنجش حقیـقت

1 Allegory
2 fable
3 parable
4 Allegory
5 fable
6 parable
7 extanded metaphore
8 Character

روایت بوده اسـت و مخاطب روایت را زمانی باور می کرده که شخصیّتهای آن با تیپها و قواعد رایج همخوانی داشت. (مارتین، ۴۵ :۱۳۸۶)

بیشتر این تمثیلها طنز آمیز است و کاربرد آنها بیانگر آشنایی مولانا با حکایتهایی است که در سنّت شفاهی یا کتبی عصر او وجود داشته است. مولوی در مثنوی نیز از حکایتهای برگرفته از فرهنگ مردم با استادی تمام نتیجه گیریهای عرفانی کرده است. مانند حکایتهای اعرابیِ درویش (دفتر اوّل، ابیات ۹۲۳۳-۲۲۵۲) و نحوی و کشتیبان (دفتر اوّل، ابیات ۲۸۵۲-۲۸۳۵).

تمثیلهای انسانی در غزلیات شمس از نظر شیوهٔ پردازش به دو دسته تقسیم می شوند:

الف) تمثیلهایی با کنش و عمل داستانی[9] (۵): در تمثیلهای روایی مولوی تأکید بر کنش است و شخصیّتها صرفاً ابزاری هستند که با کنش خود طرح[10] را به پیش می برند و مضمون متن را گسترش می دهند. تعداد این تمثیلها ۱۸ تا و عبارتند از: تمثیلهای سلیمان و ربوده شدن انگشتری در غزل ۲۳، در پی آهو رفتن ابراهیم ادهم در غزل ۶۴۰، دعای یوسف در حقّ برادرانش در غزل ۹۲۹، یوسف و ابن یامین در غزل ۳۰۷۸، خندهٔ عیسی و گریهٔ یحیی در غزل ۱۲۱۱، دو تمثیل خواجه ای که عاشق شد و اعراض زلیخا از یوسف در غزل ۲۷، گشتن شیخ با چراغ گرد شهر در غزل ۴۴۱، ایمان آوردن فرعون در غزل ۸۸۷، مجنون و یافتن گور لیلی به بوی در غزل ۳۱۲۰، گلخن تاب و حمّامی در غزل ۱۱۴۴، عور و خرس در غزل ۱۲۸۸، عاشق و معزّم در غزل ۱۸۳۹، کُرد شتر گم کرده در غزل ۲۵۴۴، خانوادهٔ فقیر و شاه در غزل ۱۱۷۰، غریبی که مهمان مهتری شد، در غزل ۲۹۴۴، خریدن یار اسبان ریش را در غزل ۲۹۷۶، امتحان یار در گلزار در غزل ۳۰۶۹.

ب) تمثیلهایی در قالب گفتگو (داستان صحنه ای)

در بسیاری از تمثیلها گفتگو کنش اصلی (عمل داستانی) محسوب می شود که معمولاً میان دو شخصیّت صورت می گیرد و گسترش طرح و بیان درونمایهٔ[11] داستان از این طریق صورت می گیرد. در داستان صحنه ای، گفتگوی میان شخصیتها در اولین سطح قرار دارد و بخش روایی به شرحی تقلیل می یابد که دربرگیرنده و توضیح دهندهٔ گفتگو است، یعنی بخش روایی در واقع به اشاره های صحنه ای اکتفا می کند. این نوع داستان فرم نمایشی را به خاطر می آورد، نه تنها به این دلیل که بر گفتگو متکی است، بلکه به این دلیل که در این نوع داستان نشان دادن وقایع ارجح است بر روایت؛ کنشها برایمان نقل نمی شوند و ما آنها را به صورتی درک می کنیم که انگار روی صحنه ای مقابل ما رخ می دهند. (تودوروف، ۲۲۳ :۱۳۸۵)

در ادب فارسی به اینگونه «سؤال و جواب میان دو شخصیّت» «مناظره» گفته اند. رسیدن شخصیّت از جهل به آگاهی یا تأثّری که در ضمیر او روی می دهد، رویدادی درونی است و می تواند یکی از عناصر پیرنگ باشد.

در این بخش تمثیلهایی که در قالب گفتگو هستند، بر این مبنا انتخاب شده اند که از فحوای کلام می توان دریافت که برای مقایسه و تشبیه حالتی به حالت دیگر یا تأکید ابیات پیش یا پس از خود بازگو شده اند. علاوه بر آن در بیشتر این تمثیلها گفتگو تنها کنش اصلی نیست، بلکه کنش غالب است.

تعداد این تمثیلها ۱۳ تا و عبارتند از: تمثیلهای بایزید و مرد خربنده در غزل ۳، موسی و خطاب خدا از درخت با او (۱) در غزل ۴۵، موسی و خطاب نور با او (۲) در غزل ۱۲۳، گریهٔ شعیب نبی در غزل ۳، گفتگو با یونس در غزل ۱۲۴۷، زنی که از عبّاس خواست به او گدایی بیاموزد، در غزل ۲۷۱۰، مخنّث و ترسیدنش از بز در غزل ۲۲۸۰، طبیب و کور در غزل ۲۵۱۲، طبیب و مردی که شکم درد داشت، در غزل ۲۵۴۴، کور و کوزه در غزل ۴۴۹، عاشقی که در وقت مردن می خندید، در غزل ۲۵۷۳. سالک و قلندر در غزل ۲۷۷۴، راوی و دلبر خفته در غزل ۸۷۳.

تمثیلها از نظر دامنهٔ روایت و تعداد کنشها برابر نیستند و در میان آنها تمثیلهای دو تا هفده کنشی وجود دارد. یعنی روایت گاه بسیار کوتاه و بلند است. شخصیّتها در تمثیلهای مولوی شخصیّتهای ساده و یک بعدی هستند. تعداد آنها در روایتهای مختلف از یک تا چهار است؛ راوی در اکثر تمثیلها دانای کلّ و زاویهٔ دید، بیرونی است. تنها در چهار تمثیل (غزلهای ۲۹۷۶, ۱۲۴۷, ۱۲۰۵, ۸۷۳,) راوی «من» قهرمان و زاویهٔ دید، درونی است. در دو تمثیلی که دربارهٔ موسی و سخن گفتن خدا با او از جانب درخت و نور است (غزل ۴۵ و ۱۲۳) راوی ابتدا سوّم شخص است و سپس به شیوهٔ مولانا در مثنوی، تغییر می کند و جای خود را به اوّل شخص می دهد. در تمثیل اوّل غزل ۲۷ (خواجه ای که عاشق شد) راوی دانای کلّ در اثنای روایت جای خود را با راوی اوّل شخص عوض می کند و خود راوی یکی از شخصیّتهای روایت است که با قهرمان قصّه به گفتگو می پردازد و قهرمان قصّه نیز او را مورد خطاب قرار می دهد.

در عمدهٔ تمثیلهای روایی، به پیروی از شیوهٔ قصّه های کهن، عنصر مکان و زمان مبهم است و تأثیری در پردازش روایت ندارد؛ از سوی دیگر در تمثیلهای انبیا و اولیا و تمثیلهای تاریخی، انتظار می رود که شنونده زمان تقریبی رویداد را بداند.

9 Action
10 Plot
11 Theme

جایگاه تمثیلهای انسانی (پارابل) در غزلها

۱. تمثیلهایی که در بخشی از غزل تمثیلی برای بیت یا ابیات پیش از خود هستند:

۱. ۱. تمثیل گریهٔ شعیب نبی (ج ۱، غزل۳)

"شعیب نبی ده سال از بیم حقّ می گرید تا اینکه از آسمان ندا می رسد که دست از گریه بردار، اگر گناهکاری ترا بخشیدم و اگر اشکت از شوق بهشت است، بهشت ارزانی تو باد. شعیب پاسخ می دهد: «نه بهشت را می خواهم و نه آمرزش را بلکه طالب دیدار حقّ به صورت آشکار هستم و برای این ملاقات حاضرم هر مشقّتی را تحمّل کنم؛ امّا اگر راندهٔ درگاه حقّ و محروم از دیدارش هستم، دوزخ برای من سزاوارتر است.» نصیحت کنندگان به او می گویند که اگر همچنان گریه کنی، بیم آن می رود که دیدگانت نابینا شود. و او در پاسخ می گوید: «اگر چشمان من سرانجام خدا را خواهند دید، از نابینایی باکی نیست زیرا هر جزو من چشمی می شود و در صورتی که از دیدار حقّ محروم بمانم، چشمی که لایق دیدار دوست نیست، نابینا به.»

مولانا در این غزل از ابیات ۹-۱ به بیان لطف معشوق و احوالات او و تقصیرهای بنده در برابر او می پردازد. سپس در بیت دهم مولانا می‌گوید که بنده باید چندان در نهان به درگاه خداوند به خاطر این تقصیرها و آن لطفها بنالد که از هفت گنبد آسمان صدای دعا و نالهٔ خود را بشنود. به مناسبت ذکر دعا و نیایش به عنوان راهکار اساسی برای وصال حق، داستان شعیب پیغمبر برای مولوی تداعی می‌شود و آن را به عنوان مثال برای فرد واصلی که با گریه و زاری به دیدار حق نائل شده است، ذکر می کند.

در این غزل تعداد ابیات از حدّ متعارف بیشتر است و بیت دهم مانند تخلّص در قصیده، شعر را از نظر محـتوایی به دو بخش غنایی و تعلیمی تقسیم می کند.

۲. تمثیل بایزید و مرد خربنده (ج ۱، غزل ۳)

روزی یکی همراه شد با بایزید اندر رهی — پس بایزیدش گفت چه پیشه گزیدی ای دغا
گفتا که من خربنده‌ام پس بایزیدش گفت رو — یا رب خرش را مرگ ده تا او شود بندهی خدا

این پارابل که به صورت داستان فرعی یا تمثیل ضمنی در ادامهٔ نتیجهٔ تمثیل گریهٔ شعیب مطرح شده است، تمثیلی برای ابیات پیش از خود است. دو بیت پیش از تمثیل که آن را به تنهٔ اصلی غزل و تمثیل قبلی متّصل می کند، این است:

اندر جهان هر آدمی باشد فدای یار خود — یار یکی انبان خون یار یکی شمس ضیا
چون هر کسی درخورد خود یاری گزید از نیک وبد — ما را دریغ آید که خود فانی کنیم از بهر لا

داستان بایزید به عنوان تأییدی بر این معنی بیان شده است که هرکسی باید یاری سزاوار خویش برگزیند و بندهٔ خر بودن یا خود را برای «لا» (تعلقات فانی دنیا) فنا کردن، سزاوار بندهٔ خدا نیست.

۳. تمثیل سلیمان و ربوده شدن انگشتری (ج ۱، غزل ۲۳)

سلیمان نبی از آزمایش الهی بیم دارد و می ترسد به سبب رشک دیگران از بلندمرتبگی اش کاسته شود. ناگهان شیطانی، سبب بزرگی (انگشتری) او را می رباید و ملکش را مطالبه می کند. سلیمان در پی تدبیر برمی آید و دیو و پری را به یاری می طلبد. ناگهان بر سر عقل می آید و می بیند که به سبب هوای نفس از یاد خدا غافل شده و بینوا گشته است. بنابراین تیغ قهر و خشم بر گردن دیو و پری می نهد که چرا او را از عشق الهی مشغول کرده اند. بلافاصله لطف شمس تبریزی در کار می آید و او را منع می کند و به او وعده ای می دهد که به هر دو جهان می ارزد. سلیمان که مژدهٔ شمس را می شنود، به سجده می افتد و شکرگزاری می کند.

این تمثیل در میانهٔ غزلی است که با ابیاتی شورانگیز خطاب به شمس تبریزی آغاز می شود. از همان بیت اوّل مولوی شمس را خسرو خطاب می کند و از جور و جفای او می نالد. او در بیت چهارم می گوید:

از جوش خون نطقی به فَم، آن نطق آمد در قلم — شد حرفها چون مور هم سوی سلیمان لابه را

و به مناسبت ذکر مور و سلیمان داستان گم شدن نگین سلیمان برایش تداعی می شود و ذکر داستان سلیمان در واقع تمثیلی برای اثبات جایگاه شمس تبریزی است؛ روایت مولوی از میانهٔ داستان گم شدن انگشتری سلیمان آغاز می شود زیرا این داستان به قدری مشهور است که همه از آغاز کار خبر دارند.

در قرآن سخنی از ربوده شدن انگشتری سلیمان به میان نیامده است. فقط در سورهٔ ص: ۳۴ از آزمایش سلیمان و در سورهٔ بقره: ۱۰۲ از کافر شدن شیاطین سخن رفته است (۶)؛ اما این داستان در تفسیر طبری نقل شده است. (نک. ترجمهٔ تفسیر طبری، ج ۵: ۱۲۴۲)

۴. تمثیل موسی و خطاب خدا از درخت با او ۱ (ج ۱، غزل ۴۵)

هنگامی که موسی به سوی درخت آتشین رفت، صدایی از جانب آن به موسی گفت که من آب کوثر هستم، از آتش من باک مدار و تعلّقاتت را رها کن و به جانب من بیا.

این پارابل به مناسبت دو بیت قبل و کلمهٔ «آتش» برای مولوی تداعی می شود.

چشمهٔ سوزن هوس تنگ بود، یقین بدان — ره ندهد به ریسمان چونک ببیندش دوتا
بنگر آفتاب را تا به گلو در آتشی — تا که ز روی او شود روی زمین پر از ضیا

سخن گفتن خدا با موسی از جانب درخت در مواضع زیر از قرآن بیان شده است: طه: ۵۱-۹، نمل: ۹-۷ و قصص: ۳۰-۲۹؛ ولی مولانا روایت را تغییر (۷) و غزل را از زبان موسی ادامه می دهد:

بارگه عطا شود از کف عشق هر کفی — کارگه وفا شود از تو جهان بی وفا
ز اوّل روز آمدی ساغر خسروی به کف — جانب بزم می کشی جان مرا که الصّلا
دل چه شود؟ چو دست دل گیرد دست دلبری — مس چه شود؟ چو بشنود بانگ و صلای کیمیا

۵. تمثیل موسی و خطاب نور با او ۲ (ج ۱، غزل ۱۲۳)

وقتی موسی ناگهان از جانب درخت روشنایی را دید، با خود گفت که به مطلوب و مقصود خود رسیدم و از جست و جوی رهایی یافتم. نور به او گفت که ای موسی سفرت را رها کن، [کفشهایت را برکن] و عصایت از دست بیفکن. موسی مفهوم کلام الهی را دریافت و در حال عشق به غیر را از دل خویش بیرون کرد، زیرا جز خداوند کسی در خانهٔ دل نمی نگنجد. هنگامی که موسی عصایش را بیفکند، عصا اژدها شد و موسی از بیم بگریخت. حقّ به او گفت: «عصا را بگیر تا من آن را به چوبی تبدیل کنم. من از دشمنت (فرعون) برای تو یار و ظهیر می سازم تا بدانی که یاران باوفا نیز فضل من بر تو هستند.

این حکایت تمثیلی است برای ابیات پیش از خود که مولوی در آن بیتها ملاقاتش را با شمس تبریزی بازگو کرده است:

دیدم شه خوب خوش لقا را — آن چشم و چراغ سینه ها را
آن مونس و غمگسار دل را — آن جان و جهان جانفزا را...

شرح این ملاقات ناگهان موجب تداعی ملاقات موسی با خدا از سوی درخت می شود؛ زیرا دیدار شمس و رها کردن همهٔ تعلّقات به خاطر او همانند دیدار حق و درخواست ترک تعلّقات از جانب اوست.

این پارابل تا پایان غزل ادامه دارد و مولوی همهٔ داستان را چنانکه در قرآن روایت شده است، نقل می کند؛ اما از آیات بعد از آن که به معجزهٔ دیگر موسی (ع)، ید بیضاء، اشاره دارد، ذکری به میان نمی آورد.

۶. تمثیل در پی آهو رفتن ابراهیم ادهم (ج ۲، غزل ۶۴۰)

«روزی پسر ادهم اندر پی آهو — مانند فلک مرکب شبدیز برافکند
دادیش یکی شربت کز لذّت و بویش — مستیش به سر برشد و از اسب درافکند
گفتند همه کس به سر کوی تحیّر — مسکین پسر ادهم تاج و کمر افکند»

این حکایت تمثیلی است برای مصراع پیش از خود در بیت زیر:

از حال گدا نیست عجب گر شود او پست — تیغ غم تو از سر صد شاه سر افکند

وضعیّت ابراهیم ادهم مثال و نمونه ای است برای یکی از «صد شاه» که «تیغ غم» معشوق هلاک کرده است. مولانا این تمثیل را در فیه ما فیه نیز با تفصیل بیشتری نقل می کند. (نک. فیه ما فیه، ۱۶۲-۱۶۱ :۱۳۳۰)

۷. تمثیل دعای یوسف در حقّ برادرانش (ج ۲، غزل ۹۲۹)

یوسف ده سال شبها نخوابید و برای برادرانش از خداوند طلب عفو کرد، تا جایی که به سبب شبخیزی و گریه پایش آماس کرد و چشمش به درد آمد. ناگهان فریاد شادی ملکوت و فرشتگان برخاست که بحر لطف خداوند برجوشید و نه تنها آنها را بخشید، بلکه به آنها مژدهٔ رسولی و سروری بندگان خدا داده شد.

در سورهٔ یوسف ماجرای آمدن برادران به نزد یوسف و نشناختن آنها یوسف را و درخواست یوسف از آنان که برادر پدری خود را نزد من بیاورید و ... آمده است؛ امّا سخنی از آماس کردن پای یوسف و ده سال نخفتن در میان نیست. فقط در یک آیه خطاب به برادرانش که می گویند ما خطاکار بودیم، پاسخ می دهد: «قَالَ لاَ تَثْرَيبَ عَلَيْكُمُ الْيَوْمَ يَغْفِرُ اللّهُ لَكُمْ وَهُوَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ.» (یوسف: ۲۹)

این تمثیل به مناسبت ذکر «رخ خوب» و «برادری» و «شهنشی» معشوق در ابیات قبل برای مولانا تداعی میشود؛ احوال پیر و مراد مولوی که در حقّ او برادری کرده و داد حسن و خوبی داده است، همانند وضعیّت یوسف و لطف و برادری اش در حقّ پدر و مادر و برادران است.

برادری بنمودی شهنشهی کردی — چه داد ماند که آن، حسن و خوبی تو نداد؟

۸. تمثیل گفتگو با یونس (ج ۳، غزل ۱۲۴۷)

یونسی را دیدم که بر لب دریای عشق نشسته بود. گفتمش: چونی؟ او به من پاسخ داد و گفت: من در این دریا غذای ماهیی بودم، سپس مانند حرف نون خمیدم تا ذوالنون خود شدم. از این پس از پرس و جو دربارهٔ حالم دست بردار، زیرا من بیچون شده ام و نمی توانم از چونی دم بزنم.

یونسی که بر لب دریای عشق همچون نون خمیده، تمثیلی است برای کسی که فرعون منی را از مصر تن بیرون رانده است، یعنی بیت چهارم غزل.

گر تو فرعون منی از مصر تن بیرون کنی
در درون حالی ببینی موسی و هارون خویش
لنگری از گنج مادون بستهای بر پای جان
تا فروتر می روی هر روز با قارون خویش

۹. تمثیل یوسف و ابن یامین (ج ۶، غزل ۳۰۷۸)

وگر درشت کشد مر تو را مترسان دل — که یوسف است کشنده، تو ابن یامینی
«به تهمت و به درشتی و دزدیش بکشید — که صاع زر تو ببردی، به بد تو تعیینی
چو خلوت آمد گفتش که: من قرین توام — تو لایقی بر من، من دعا تو آمینی»

این داستان در قرآن، سورهٔ یوسف، آیات ۱۸-۸۵ مذکور است؛ به اجبار فروگرفتن یوسف، برادرش ابن یامین را تمثیلی برای ابیات پیش است؛ یعنی برای حالت و وضعیّت کسی که رغبتی به جانب حقّ ندارد، اما لطف الهی او را به اجبار به سوی خود میبرد.

به سوی بحر رو ای ماهی و مکّش خود را — تو با سعادت و اقبال خود چه در کینی؟
اگر تو می نروی آن کرم تو را بکشد — چنین کند کرم و رحمت سلاطینی

۱۰. تمثیل اعراض زلیخا از یوسف (ج ۳، غزل ۲۷)

زلیخا ابتدا سالها عاشق یوسف بود، امّا سرانجام عشق او به عشقِ الهی تبدیل شد و از یوسف اعراض کرد. برعکس ابتدای عاشقی که یوسف از دست زلیخا گریخت، این بار زلیخا قصد فرار کرد؛ یوسف از جلو دست در پیراهن زلیخا زد و پیراهنش دریده شد؛ یوسف به او گفت: «امروز قصاص پیراهنم را از تو پس گرفتم.» زلیخا پاسخ داد که عشق الهی بسیار از این دگرگونیها کرده است؛ مطلوب را به طالب و مغلوب را به غالب بدل کرده و ای بسا دعاگو را خداوند از کرم خویش قبلهٔ دعا گردانیده است.

ماجرای شیفتگی زلیخا بر یوسف و درخواست او و دریده شدن پیراهن یوسف به هنگام فرار، در سورهٔ یوسف، آیات ۲۹-۲۳ مذکور است؛ اما در قرآن سخنی از اعراض زلیخا از یوسف و تقاضای یوسف نیست. همانطور که پیشتر گفته شد مولانا این روایت را باید در قصص الأنبیاء نیشابوری دیده باشد. (نک. قصص الانبیاء، ۱۴۸-۱۴۵ :۱۳۵۹)

این پارابل تمثیلی برای تمثیل پیش از خود است:

غازی به دست پور خود شمشیر چوبین میدهد
تا او در آن استا شود شمشیر گیرد در غزا
عشقی که بر انسان بود شمشیر چوبین آن بود
آن عشق با رحمان شود چون آخر آید ابتلا

و این هر دو تمثیل برای اثبات و تأکید ادعای مطرح شده در بیت زیر ذکر شده اند:

این از عنایتها شمر کز کوی عشق آمد ضرر — عشق مجازی را گذر بر عشق حقّست انتها

در اثبات این ادّعا ابتدا تمثیل غازی و شمشیر چوبین دادنش به فرزند، ذکر شده و سپس تمثیل اعراض زلیخا از یوسف. زلیخا نمونه ای است از عاشقی که عشق مجازی او به عشق حقیقی بدل شده است.

۱۱. تمثیل گشتن شیخ با چراغ گرد شهر (ج ۱، غزل ۸۸۷)

دی شیخ با چراغ همی گشت گرد شهر — کز دیو و دد ملولم انسانم آرزوست
گفتند: «یافت می نشود جسته ایم ما» — گفت: «آنک یافت می نشود آنم آرزوست»

این تمثیل را مولانا در مثنوی، دفتر پنجم، ابیات ۲۹۰۲-۲۸۸۷ نیز نقل کرده است؛ «اصل این داستان از دیوجانس (فیلسوف کلبی مشرب ۴۰۰-۳۲۵ ق. م) نقل شده است که وقتی او را دیدند روز با فانوس روشن می گردید، سبب پرسیدند. گفت: «انسانی بی ریا می جویم.» البته این سخن به ازوپ (Aesop) فابل نویس یونانی قرن ششم قبل از میلاد نیز نسبت داده شده است. گویا تمثیلی کهن و شرقی از مردی ختایی که در بلخ روز روشن چراغ برکرده بود و آشنایی میجست، در فرهنگ ایرانی قدیم وجود داشته است که در این رباعی حکیم خاقانی (دیوان، ۷۰۵) آمده است:

"مانندهٔ آن مرد ختایی که به بلخ — برکرد چراغ و آشنایی می جست"»

(شفیعی کدکنی، ۷۸۳۱، ج ۱: ۸۹۲ و نیز همو، تعلیقات اسرارنامه، ۸۸۳۱: ۵۸۳)

این پارابل تمثیلی برای ابیات پیش از خود است:

زین همرهان سست عناصر دلم گرفت — شیر خدا و رستم دستانم آرزوست
جانم ملول گشت ز فرعون و ظلم او — آن نور روی موسی عمرانم آرزوست
زین خلق پرشکایت گریان شدم ملول — آن های و هوی و نعرهٔ مستانم آرزوست

. جستجوی مولوی رستم دستان و شیر خدا را در میان همرهان و آرزوی های و هوی نعرهٔ مستان همانند وضعیّت و حالت شیخی است با چراغ در جستجوی انسان واقعی است. همانگونه که انسان واقعی کمیاب است، کسی که مرد واقعی راه عشق باشد، نیز به سختی یافت می شود.

۱۲. تمثیل ایمان آوردن فرعون (ج ۲، غزل ۷۸۸)

«گر سر فرعون را درد بدی و بلا — لاف خدایی کجا دردهدی آن عَنود؟
چون دم غرقش رسید گفت: "اقلُّ العبید" — کفر شد ایمان و دید چونک بلا رو نمود»

این پارابل تمثیلی است اثبات برای ابیات پیش از خود:

غصه و ترس و بلا هست کمند خدا — گوش کشان آردت رنج به درگاه جود
یارب و یارب کنان روی سوی آسمان — آب ز دیده روان بر رخ زردت چو رود
سبزه دمیده ز آب بر دل و جان خراب — صبح گشاده نقاب: «ذلکَ یومُ الخُلود»

۱۳. تمثیل گلخن تاب و حمّامی (ج ۳، غزل ۱۱۴۴)

روزی گلخن تابی خواب دید که پادشاه شده و بر تخت نشسته و هزار صف از امیران و حاجبان و وزیران بر درگاهش ایستادهاند. او چنان مغرور پادشاهی خود شده بود که انگار سالها مشغول امر و نهی بود. در میان آن همه غلغله و بردابرد و کبکبه و دبدبه، ناگهان حمّامی با خشم وارد شد و لگدی به پایش زد که برخیز! مرده که نیستی. گلخن تاب از خواب برجست و اطراف خود را نگاه کرد؛ دید که از گنج و پادشاهی خبری نیست و خزینهٔ حمّام سرد شده است.

این تمثیل برای اثبات ابیات پیش از خود است:

بجنب بر خود آخر که چاشتگاه شدست — از آنک خفته چو جنبید خواب شد مهجور
مگو که: خفته نیم ناظرم به صنع خدا — نظر به صنع حجابست از چنان منظور
روان خفته اگر داندی که در خوابست — از آنچ دیدی نی خوش شدی و نی رنجور

فرد غافل از یاد خدا نیز در روز رستاخیز با صیحهٔ الهی از خواب مرگ بیدار می شود و می بیند که هیچ حاصلی نیندوخته است.

۱۴. تمثیل عور و خرس (ج ۳، غزل ۱۲۸۸)

«در یک روز سرد پوستینی در آب افتاده بود؛ راوی به شخص برهنه ای گفت که برو و پوستین را از آب درآور. برهنه به میان آب رفت و گرفتار خرس شد. راوی ندا در داد: «اگر نمی توانی پوستین را از آب بگیری، بازگرد.» برهنه در جواب گفت: پوستین مرا رها نمی کند!»

این فابل تمثیلی برای دو بیت پیش از خود است:

اگر چه صاحب صدرست عقل و بس دانا — به جام عشق گرو شد ردا و دستارش
بسا دلا که به زنهار آمد از عشقش — کشان کشان بکشیدش نداد زنهارش

وضعیّت فرد گرفتار در چنگ عشق مانند وضعیّت فردی است که به طمع پوستین در چنگال خرس گرفتار شده است و هر دو را از این موقعیّت رهایی نیست.

مولانا این داستان را در فیه مافیه نیز روایت کرده است: «گویند که معلّمی از بینوایی در فصل زمستان درّاعهٔ کتان یکتا پوشیده بود؛ مگر خرسی را سیل از کوهستان دربربوده بود، می گذرانید و سرش در آب پنهان؛ کودکان پشتش را دیدند و گفتند: استاد اینک پوستینی در جوی افتاده است و تو را سرماست، آن را بگیر. استاد از غایت احتیاج و سرما درجست که پوستین را بگیرد؛ خرس تیزچنگال در وی زد. استاد در آب گرفتار خرس شد. کودکان بانگ برمی داشتند که ای استاد یا پوستین را بیاور و اگر نمی توانی رها کن تو بیا. گفت: من پوستین را رها می کنم، پوستین مرا رها نمی کند، چه چاره کنم؟ شوق حقّ تو را کی گذارد؟ این جا شکر است که به دست خویش نیستیم به دست حقّیم...» (فیه ما فیه، ۰۳۳۱: ۵۱۱- ۶۱۱)

۱۵. تمثیل عاشق و معزّم (ج ۴، غزل ۱۸۳۹)

عاشقی از افسونگری دعایی خواست؛ افسونگر نوشته ای به او داد و گفت که این نوشته را بگیر و در زیر زمین دفن کن، امّا هنگام دفن آن از بوزینه یاد مکن. چون یاد بوزینه باعث می شود که [دعا اثر نکند] و به معشوقت نرسی. عاشق هرجا می رفت تا دعا را دفن کند، صورت بوزینه برایش مجسّم می شد. عاقبت گفت: «آه که اگر تو از بوزینه نام نمی بردی، هرگز بوزینه به یاد من نمی آمد.»

این پارابل تمثیلی برای ابیات پیش از خود است؛ در این ابیات مولانا به واقعه ای تاریخی اشاره می کند که گویا در شهر مدینه زلزله ای آمده است و مردم نگرانند. مولانا به مردم توصیه می کند که با این شایعات خود را دل مشغول و نگران نکنند و این حکایت را به عنوان تمثیلی بر این نکته که بی خبری و ناآگاهی موجب آسودگی خیال است، نقل می کند.

۱۶. تمثیل ترسیدن مخنّث از بز (ج ۵، غزل ۲۲۸۰)

روزی مخنّثی بانگ برمی آورد که ای چوپان بدا! آن بز طوری به من نگاه می کند که انگار قصد دارد مرا بگزد. چوپان به او می گوید: «اگر تو مرد هستی تو را از او باکی نیست، او فقط به مخنّث و ترسو آسیب میرساند.»

این فابل تمثیلی برای بیت قبل از خود است:

آن را که باشد درد دل کی ره زند باران و گل؟ — از عشق باشد او بحل کو را نشد کُه خردله

وضعیّت مخنّث و ترسیدنش از بز تمثیلی است برای آن که باران گل راه او را می زند و مرد راه عشق نیست.

در اوایل دفتر ششم مثنوی در عنوانی با همین مضمون به قصه ای مشابه این قصه اشاره شده است (نک. مثنوی، دفتر ششم: ۱۰۵۱) (۸)

۱۷. تمثیل طبیب و کور (ج ۵، غزل ۲۵۱۲)

طبیبی کوری را دید و به او دارو داد تا در چشمش بریزد تا بینایی اش را بازیابد. کور گفت: «اگر آنچه را که من دیدم تو هم می دیدی، تو نیز دو چشم خویش را برمی کندی تا شایستگی دیدار چیزهایی را که من میبینم، بیابی.»

این پارابل تمثیلی برای اندیشهٔ مطرح شده در بیتهای پیش از خود است که در آنها مولانا دربارهٔ لطف معشوق سخن می گوید که هرچه را از عاشق می گیرد، چیز بهتری را جایگزین آن می سازد:

اگر آتش زنی سوزی تو باغ عقل کلّی را — هزاران باغ برسازی ز بی عقلی و شیدایی
وگر رسوا شود عاشق به صد مکروه وصد تهمت — از این سویش بیالایی وزان سویش بیارایی

کسی که در نابینایی چیزهای طرفه می بیند، تمثیلی است برای باغ عقل که در اثر سوخته شدن، جلوه های نو برمی آورد و عاشقی که در اثر تهمت و اتفاق ناخوشایند، کارش آراسته و به رونق می گردد.

۱۸. تمثیل طبیب و مردی که شکم درد داشت. (ج ۳، غزل ۱۰۹۰)

مردی که از شکم درد گلایه داشت، پیش طبیب رفت. طبیب از او پرسید که چه خورده ای که دچار اسهال و دلپیچه شده ای؟ گفت: «من نان سوخته از آرد تخمیر نشده خوردم.» طبیب به غلامش گفت: «برو و برایم سرمه بیاور تا در چشمش کشم.» مرد اعتراض کرد که من برای شکم درد آمده ام و تو در چشمم سرمه می ریزی؟! طبیب جواب داد که ای نیم کور! می خواهم چشمت بینا شود تا از این پس نان سوخته نخوری!

این تمثیل انسانی تمثیلی برای حالت و وضعیّت مرد دنیا در بیت پیش از خود است که چشم بصیرت ندارد و حبّ دنیا قدرت تشخیص را از وی گرفته است.

مرد دنیا عدمی را حشمی پندارد — عمر در کار عدم کی کند ای دوست، بصیر؟

۱۹. تمثیل سالک و قلندر (ج ۶، غزل ۲۷۷۴)

سالکی جانش را به قلندر (۹) عرضه کرد، امّا قلندر [از او نپذیرفت و] گفت: «برو آن سوتر بایست، زیرا تا زمانی که در عشق خود می سوزی، هنوز در تشویش و غوغایی و از منی نرسته ای.»

حالت و وضعیّت سالک که هنوز ترک منی نکرده است و نپذیرفتن جانش از سوی قلندر، تمثیلی برای دو بیت آغازین غزل و وضعیّت کسی است که به فنای محض نرسیده و هنوز گرد تعلّقات بر دامنش مانده است.

در فنای محض افشانند مردان آستی
دامن خود برفشاند از دروغ و راستی

مرد مطلق دست خود را کی بیالاید به جان
آخر ای جان قلندر از چه پهلو خاستی

۲۰. امتحان یار در گلزار (ج۶، غزل ۳۰۶۹)

یار به حیله کشان کشان مرا به گلزاری برد و گلی زیبا را –که همهٔ گلها از رشک او فرو می ریخت- به من نشان داد و با تعجّب سری جنبانید که گل بسیار نادر و شگفتی است. باری بدان بنگر. [مشغول تماشای گل بودم که] ناگهان گفت: "دزد اسرار و معانی من به دنبال توست." تا من واپس نگریستم، دستارم را از سرم ربود [و گفت: "چرا به غیر من پرداختی؟"]

حالت و وضعیّت عاشق که یار او را امتحان می کند و سربلند بیرون نمی آ ید، تمثیلی برای سه بیت آغازین غزل است که در آن به نگاهداشت چشم از غیر توصیه شده است و این ابیات در حکم مقدمهای برای همین تمثیل است.

۲. تمثیلهایی که در بخشی از غزل تمثیلی برای بیت یا ابیات پس از خود هستند:

۲. ۱. تمثیل کُرد شتر گم کرده (ج ۵، غزل ۲۵۴۴)

کردی در بیابان شتر خود را گم کرد و از هر سو به جستجوی شتر پرداخت؛ وقتی آن را نیافت، با غم و اندوه، در حالی که دلش پر از حسرت و پریشانی بود، در کنار راه خوابید. وقتی شب فرا رسید و ماه طلوع کرد، ناگهان از خواب پرید و در پرتو ماه شتر خود را دید. از شادی مانند ابر هم خوب و بهاری گریه سر داد و به ماه روشن رو کرد و گفت: «چگونه ترا مدح کنم که نیکویی و هم زیبا و تابانی؟»

در این تمثیل انسانی مولانا وضعیّت و حالت عقل انسانی را به وضعیّت آن کُرد بیابانی تشبیه می کند که شتر خود را گم کرده است. سپس در بیت بعد مولانا از خداوند می خواهد که با کرم خویش نوری برافروزد تا عقل نیز گمشدهٔ خود را بیابد و از پریشانی و حسرت رهایی یابد. محتوای تمثیل انسانی تأکید بر «نظریهٔ ایمان» از دیدگاه اشاعره است که برخورداری از ایمان را منوط به لطف و عنایت الهی می دانند.

این پارابل در آغاز غزل در حکم براعت استهلالی برای ابیات پس از خود است:

خداوندا در این منزل برافروز از کرم نوری
که تا گم کردهٔ خود را بیابد عقل انسانی

۲. تمثیل انسانی خواجه ای که عاشق شد. (ج ۳، غزل ۲۷)

خواجه ا ی مغرور و جبّار که عشق را بازیچه می پنداشت، عاشقان را مسخره می کرد و سرمست از قدرت و مکنت خود بود، به ناگاه عاشق شد. او بر اثر این عشق آنچنان گریان و نالان شد که حتّی دشمنانش به حالش دل می سوزاندند. خویشاوندانش هم مانند افراد صاحب عزا برایش گریه می کردند. خواجه بر اثر گرفتار شدن در دام عشق مانند پشه ای ناتوان و چشمانش از گریه سفید شد. این عنایتی از سوی خدا بود، زیرا عشق مجازی سرانجام به عشق حقیقی بدل می شود. در اثنای این حکایت، تمثیل عشق زلیخا بر یوسف نیز مطرح می شود تا نشان دهد که حال خواجه هم بعد از آن چنان شد و عشق مجازی او به عشق حقیقی تبدیل گردید. اگرچه این معنی در تقدیر است و صریحاً این معنا بیان نشده است، امّا از روی تمثیل زلیخا و دو بیت پیش از آن که ماجرای شمشیر چوبین دادن غازی به دست پسر خود است، می توان آن را دریافت.

این تمثیل در آغاز غزل در حکم مقدمهای برای تمثیل زلیخا و اعراض او از یوسف است.

۳. تمثیل انسانی راوی و دلبر خفته (ج ۲، غزل ۸۷۳)

دوش دلبر در خواب بود. خواستم که دزدیده او را ببوسم. [او متوجّه شد] و خندید و گفت: روباه چگونه میتواند با زیرکی صید شیر را برباید؟ بیت سوّم تمثیلی برای تمثیل اوّل است: «چه کسی می تواند ابر را بدوشد، جز آنکه ابر، خود بخواهد جود و بخشش کند؟»

تمثیل تنها در دو بیت اوّل غزل و رمزی از این معنی است که هیچ چیز از دایرهٔ قدرت و ارادهٔ خدا بیرون نیست. خوابیدن دلبر و دزدیدن بوسه از او و نتیجه ای که شاعر از آن می گیرد و از زبان دلبر بازگو می کند، در حکم مقدمه و براعت استهلالی برای ابیات بعدی است:

معدوموار بنشین زیرا که در نماز — داد سلام نبود الا که در قعود
بر آتش آب چیره بود از فروتنی — کآتش قیام دارد و آبست در سجود

۳. تمثیلهایی که در بخشی از غزل به مناسبت کلمه ای در بیت قبل از خود برای مولانا تداعی شده و از نظر معنایی ادامهٔ ابیات پیشین است:

۳. ۱. تمثیل انسانی خانوادهٔ فقیر و شاه (ج ۳، غزل ۱۱۷۰)

در زمان عمر خانوادهٔ فقیر و مفلسی در بصره زندگی می کردند؛ با وجود اینکه آن خانواده خیلی پر جمعیّت بود، یکی از دیگری بدحالتر و بیچارهتر بودند و همه مشهور به گدایی. مردم از گداییشان به ستوه آمده بودند.... [برحسب اتّفاق] شاه کریمی در راه بازگشت از شکار گذارش به خانهٔ آنان افتاد. از تشنگی در زد و آب خواست. یتیمی از خانه بیرون آمد و آب ما از اشک چشممان است و کوزه ای هم نداریم. در این هنگام لشکر شاه سر رسید و شاه امر کرد که به خاطر او هر یک از لشکریان به آنها سکّه ای ببخشند. به سبب عنایت شاه، آن خانه مملو از درخشش طلا شد. در شهر ولوله در افتاد و مردم شهر به دنبال هم برای نظّاره آمدند. یکی از آن خانواده پرسید که ای بیچارگان! کشت یک روزه بر نمی دهد و کسی در یک چشم به هم زدن خوشبخت نمی شود. تا دیروز همه حال و روز شما را دیده بودند،[چه شد که اوضاع شما دگرگون شد؟] جواب دادند که پادشاه بخشنده ای از اینجا گذر کرد و رحمت او حال ما را اینگونه تغییر داد. این تمثیل در میانهٔ غزلی با مطلع «رحم کن ار زخم شوم سر به سر/ مرهم صبرم ده و رنجم ببر» آمده است و مولانا در آن از رحمت خدا سخن می گوید و ابر ترش رو را به باران مژده می دهد. این حکایت، به مناسبت کلمهٔ بصر در بیت

سرمهٔ تو باید در چشم دل — ور نه چه داند ره سرمه بصر؟

و رابطهٔ آن با بصره برای مولانا تداعی می شود و تمثیلی از لطف و عنایت پیر یا خدا است.

۲. تمثیل غریبی که مهمان مهتری شد. (ج ۶، غزل ۲۹۴۴)

غریبی از راه رسید و مهمان بزرگی شد. آن مهتر مهمانی باشکوهی برایش ترتیب داد و پذیرایی مفصّلی از او کرد. غریب مدّت یک ماه مهمان آن مهتر بود و هر روز بهتر از روز قبل از او پذیرایی می شد. امّا او هر شب می گفت: «پذیرایی تو نیکوست ولی اگر به شهر ما بیایی، به تو نشان می دهم که پذیرایی چیست!» مهتر با تعجّب می گفت: «ای عجب! چه چیزی بهتر از این مهمانی و این خلعت گرانبها هست؟» گفتار غریب مانند عقدهای بر دلش نشسته بود، زیرا هرگز مهمانی ای آسمانی ندیده بود. با خودش می گفت: «ای خدایا! هرچه زودتر ما را به شهر او ببر تا آنجا دلگشایی حاصل شود.» چند سالی در انتظار آن لحظه گذشت و از خدا می خواست که بهانه ای پیدا شود تا به آن شهر برود. وقتی دعایش از حدّ گذشت، بالاخره خدا آن را اجابت کرد. شاه رسولی می خواست تا به آن شهر بفرستد و پیامی برساند. آن مهتر [به کارگزاران و نزدیکان شاه] رشوه داد [تا او را معرّفی کنند.] شاه پذیرفت و او به عنوان رسول با سپاه بدان سو رهسپار شد و منزل به منزل، مانند سیلی که در جویبار حرکت می کند، پیش رفت. بالاخره رسول بدان شهر رسید و کو به کو خانهٔ آن شخص را جستجو کرد. ناگهان به کویی رسید و بویی شنید که عقل از سرش پرید. دیگر سر از پا نشناخت و پیام پادشاه را هم فراموش کرد. چهل روز بر سر آن کو، حیران از آن بو نشست. زیردستانش از آن حال او حیران شده بودند. حکم و امیری و طهارت و خواب و خور را فراموش کرده بود. هرکس از او چیزی می خواست، خیره نگاه میکرد و می گفت: بله! ولی در حالت بیخودی آری و نه فرقی نمی کرد. سیلاب عشق آمد و همه چیزش را با خود برد و او مانند سیل در آن دریای بیمنتها فرو رفت. [به آن غریب] گفت: «ای رفیق! وعده ات را به جا آوردی و مرا از پایینترین جایگاه به اوج بلندی رساندی. درسی را که تو به من داده بودی، قبلاً نخوانده بودم و آن درسی است که در کتابهای علوم ظاهری نیست. حرف و عملت یکی از دیگری بهتر است، تو قبلهٔ جان من هستی.» وضعیّت پایدار دوّم روایت، رسیدن مهتر بدین جایگاه است که خود آن را توصیف می کند.

غزلی که این تمثیل در آن جای دارد، ۷۴ بیت و ساختار آن مانند قطعه است. روایت از بیت هشتم غزل، به مناسبت جستن «خاوند بستان» در بیت هفتم، برای مولانا تداعی میشود:

آن خر بود که آید در بوستان دنیا — خاونده را نجوید افتد به ژاژخایی
خاوند بوستان را اول بجوی ای خر — تا از خری رهی تو زان لطف و کبریایی

وضعیّت جستجوی مهتر برای یافتن غریب تمثیلی برای حالت و وضعیّت فرد جویای حقیقت است.

۴. تمثیلهایی که در بخشی از غزل تمثیل ابیات قبل و بعد از خود است:

۴. ۱. تمثیل خندهٔ عیسی و گریهٔ یحیی (ج ۳، غزل ۱۲۱۱)

عیسی به اعتماد لطف الهی همیشه خندان و یحیی از خوف خدا همیشه گریان بود. از خداوند سؤال کردند که روش کدام یک از آن دو نزد تو بهتر است؟ خداوند جواب فرمود که: کسی که به من حسن ظنّ دارد، حسن ظنّش نمیگذارد آلوده به گناه باقی بماند.

درونمایهٔ این تمثیل برتری مقام «رجا» بر «خوف» است. مولانا این روایت را در فیه ما فیه نیز آورده است. (نک. فیه ما فیه، ۴۹-۴۸ :۱۳۳۰)

در بخش اوّل غزلی که حاوی تمثیل خندهٔ عیسی و گریهٔ یحیی است، مولوی با مخاطبی ترشروی که پشت سرش بد گفته است و خبیثی از رنگ و رویش پیداست، سخن می گوید و او را خوکی می نامد که نمی تواند بیت المقدّس را بدنام کند و خفّاشی که خورشید اهمّیّتی برای او قائل نیست. سپس او این تمثیل را برای اثبات برتری خوش خلقی بر بدخلقی و عبوسی ذکر می کند. سپس گفتگو با همان مخاطب ترش روی را ادامه می دهد.

۲. تمثیل کور و کوزه (ج ۱، غزل ۴۹۹)

پای کوری به کوزه ای برخورد کرد. گفت: «چرا فرّاش کوزه و کاسه را بر سر راه رها کرده و راه را پاکیزه نکرده است؟» [فرّاش] در جواب گفت: «ای کور کوزه بر سر راه نیست ولیکن تو درایت نداری و راهت را به سمت آن کج کردهای؛ گمراهی از توست.»

کوری که کوزه را بر سر راه خود نمی بیند و فرّاش را مقصّر می داند که آن را بر سر راه رها کرده است، تمثیلی است برای آن که توکّل بر خداوند را کافی نمی داند و اسباب نامربوط را دخیل در امور می شمارد. در دو بیت پیش از تمثیل مولوی می گوید:

بس بدی بنده را «کفی بالله» — لیکش این دانش و کفایت نیست
گوید: «این مشکل و کنایاتست» — این صریح است، این کنایت نیست

این پارابل تمثیلی برای ابیات پس از خود نیز هست:

خواجه جز مستی تو در ره دین — آیتی ز ابتدا و غایت نیست
آیتی تو و طالب آیت — به ز آیت طلب خود آیت نیست

۴. ۳. تمثیل عاشقی که در وقت مردن می خندید. (ج ۵، غزل ۲۵۷۳)

عاشقی در حال مردن بود؛ یکی از او پرسید: «در حالت جان کندن چون است که خندانی؟» عاشق گفت: «وقتی جسم را رها کنم، همهٔ وجودم دهان می شود و بی خندهٔ ظاهری صدمَرده می خندم. زیرا نیمی از وجودم که نی بود، [با عاشق شدن] تبدیل به شکر شد و نیمهٔ دیگر وجودم اکنون قصد شکرافشانی دارد. (۱۰)

این پارابل تمثیلی برای ابیات پیشین غزل که در آنها از عیش پنهان پس از مرگ سخن گفته شده است. بیت بعد از تمثیل از نظر معنایی ادامهٔ آن است:

هر کو نمُرد خندان تو شمع مخوان او را — بو بیش دهد عنبر در وقت پریشانی

۵. تمثیلهایی که از راه تداعی معانی با بیت یا ابیات پیشین ارتباط می یابند و تمثیل ابیات پس از خود هستند:

۵. ۱. تمثیل زنی که از عبّاس خواست به او گدایی بیاموزد. (ج ۶، غزل ۲۷۱۰)

زنی فقیر نزد عبّاس (۱۱) آمد و به او گفت که تو استاد گدایی هستی و تمام حیله های گدایان را می دانی؛ به من نیز گدایی را تعلیم بده، زیرا من از گدایی روزی ای به دست نمی آورم. عبّاس به او گفت: «اکنون ملولم، برو و زحمت مده.» زن اصرار و لابه کرد که مرا ناامید مکن. عبّاس هم مجدّدا تقاضایش را ردّ کرد و گفت: «اصرار و مزاحمتت فایده ای ندارد. اکنون خاطرم کند است.» آن زن به گریه افتاد و در برابر عبّاس سجده کرد و گفت: «کودکانم از بی نوایی میمیرند.» پس از گریهٔ بسیار عبّاس به او گفت: «راه گدایی همین است؛ تو در گدایی از من استادتری و می توانی سنگدلان را نرم کنی. این دو چشم اشکبار تو، دو عبّاسند که همراه تواند.»

بیت اوّل غزل در حکم مقدمهٔ حکایت است و با توجّه به کلمهٔ «اشک»، تمثیل را برای مولانا تداعی می کند:

بیا ای غم که تو بس باوفایی — که ابر قطره های اشکهایی

در بیت دوم مولانا به بیان تمثیل می پردازد؛ اما از بیت ۰۱-۷ نقل حکایت را رها می کند و به تفسیر شخصیّت تمثیل می پردازد:

بدانک انبیا عبّاس دینند — در استرزاق آثار سمایی....

سپس دوباره نقل تمثیل را تا بیت ۱۷ از سر می گیرد و سرانجام در ابیا ت ۲۰-۱۸ به نتیجه گیری از تمثیل میپردازد:

به آب دیده چون جنّت توان یافت — روان شو چیز دیگر را چه پایی؟
که آب چشم با خون شهیدان — برابر می روند اندر روایی
کسی را که خدا بخشید گریه — بیاموزید راه دلگشایی

هدف مولوی از این تمثیل در واقع بیان همین سه بیت آخر بوده است. همچنانکه گریه و اصرار در برابر انسانها پاسخگوی حاجت خواهد بود، گریه و تضرّع در برابر خدا نیز موجب راه یافتن به بهشت ابدی اوست.

۵. ۲. تمثیل مجنون و یافتن گور لیلی به بوی (ج ۷، غزل ۳۱۲۰)

مجنون به سرزمین لیلی می رود؛ او را میگویند که ترا بقا باد! لیلی مرده است. مجنون از ناراحتی جامه بر خود می درّد و در خاک و خون می غلتد. بعد از گریه و شیون فراوان به خود می آید و از آرامگاه لیلی سؤال می کند؛ به او جواب می دهند که شب تاریک بود و ما جای گورش را گم کردیم. مجنون گفت: من راهنما دارم، بوی لیلی مرا راهنمایی خواهد کرد. اینجا دو تمثیل برای تأکید و اثبات کلام مجنون ذکر می شود: اوّل یعقوب که بوی یوسف را از راه صد ساله تشخیص داد و دوّم مشام محمّد که بوی اویس قرنی را از یمن شنید. مجنون از هر گور کفی خاک بر می داشت و بو میکرد. وضعیّت او و استقصای او برای یافتن گور لیلی تمثیلی است، برای حال مریدی که در جستجوی پیر و مراد است و دهان اولیا را بو می کند تا بوی حقّ را بیابد. او صد گور را بو کرد و ردّ شد، زیرا تمییز و شهود قلبی داشت. سرانجام بوی لیلی را از خاکش دریافت و نعره ای زد و همانجا خود نیز جان داد.

این تمثیل به مناسبت ذکر دو کلمهٔ «مجنون» و «بو» در بیت پیش برای مولانا تداعی می شود:

شدم در گلستان و با گل بگفتم — «جهاز از کی داری که لعلین قبایی؟»
مرا گفت «بو کن به بو خود شناسی — چو مجنون عشقی و صاحب صفایی»

در این پارابل وضعیّت مجنون و یافتن گور لیلی به بوی تمثیلی است برای کسی که در جستجوی پیر است و او را از راه بصیرت و شهود قلبی باز می یابد؛ لزوم جستجوی بلیغ برای یافتن پیر و اعتماد به شهود و تمیز درونی می تواند تمثیلی از حال خود مولانا پس از آشنایی با شمس تبریزی هم باشد.

۵. ۳. خریدن یار اسبان ریش را (ج ۶، غزل ۲۹۷۶)

امروز یار از بازار اسبان زخمی و لاغر را انتخاب می کرد و در بهای آنها طلا می پرداخت. به او اعتراض کردم که این اسبان لاغر نمی توانند راه بروند. او در جوابم گفت که در راه ما تن پروری به جایی نمی رسد، بلکه در آبگیر خضر تنها کشتی شکسته راه به جایی می برد و تو اگر کشتی وجود خود را نشکنی، نمی توانی به سلامت عبور کنی.

به مناسبت «سحر حلال» (استعاره از شعر) در بیت چهارم غزل و رابطه ای که با صله دارد، «همیان زر نهادن محبوب» و «خریدن اسبان لاغر» برای شاعر تداعی می شود:

سحر حلال آمد بگشاد پر و بال — افسانه گشت بابل و دستان سامری

تمثیل خریدن یار اسبان ریش و شکستن خضر کشتی را، هر دو رمزی از درهم شکستن نفس برای رسیدن به رشد و کمال معنوی است. دو بیت آخر غزل در واقع نتیجهٔ تمثیل است:

دنیا چو قنطره است گذر کن چو پا شکست — با پای ناشکسته از این پول نگذری
زیرا رجوع ضدّ قدوم است و عکس اوست — فرمان اِرجِعی را منیوش سرسری

نتیجه گیری

مولانا در غزلیات شمس از ۱۳ تمثیل انسانی (پارابل) استفاده کرده است. این تمثیلها از نظر محتوا و موضوع به دو دستهٔ تمثیل اخلاقی- عرفانی و تمثیل اندیشه تقسیم می شود و قهرمانان آن سه دسته از شخصیّتها هستند: الف. شخصیّتهای دینی و بزرگان صوفیه (۱۰ تمثیل)؛ ب. تمثیلهایی که قهرمانان آنها شخصیّتهای تاریخی هستند یا خود داستانها منشاء تاریخی دارند (۵ تمثیل)؛ ج. تمثیلهایی که قهرمان آن شخصیّتهای عامیانه و نکره هستند (۱۶ تمثیل). بیشتر تمثیلهای دستهٔ اخیر طنز آمیز و کاربرد آنها بیانگر آشنایی مولانا با حکایتهای سنّتی است.

تمثیلهای انسانی از نظر شیوهٔ پردازش به دو دسته تقسیم می شوند: الف) تمثیلهایی با کنش و عمل داستانی (۱۸ تمثیل)؛ ب) تمثیلهایی در قالب گفتگو (۱۳ تمثیل). آنها از نظر دامنهٔ روایت و تعداد کنشها برابر نیستند و در میان آنها تمثیلهای دو تا هفده کنشی وجود دارد. یعنی روایت گاه بسیار کوتاه و بلند است. شخصیّتها در تمثیلهای مولوی شخصیّتهای ساده و یک بعدی هستند. تعداد آنها در روایتهای مختلف از یک تا چهار است؛ راوی در اکثر تمثیلها دانای کلّ و زاویهٔ دید، بیرونی است. تنها در چهار تمثیل (غزلهای ۲۹۷۶, ۱۲۴۷, ۱۲۰۵, ۸۷۳) راوی «من» قهرمان و زاویهٔ دید، درونی است.

جایگاه تمثیلهای انسانی (پارابل) در غزلها به صورتهای زیر است:

تمثیلهایی که در بخشی از غزل تمثیلی برای بیت یا ابیات پیش از خود هستند (۲۰ تمثیل).

تمثیلهایی که در بخشی از غزل تمثیلی برای بیت یا ابیات پس از خود هستند (۳ تمثیل).

تمثیلهایی که در بخشی از غزل به مناسبت کلمهای در بیت قبل از خود برای مولانا تداعی شده

و از نظر معنایی ادامهٔ ابیات پیشین است (۲ تمثیل).

تمثیلهایی که در بخشی از غزل تمثیلی برای ابیات هم قبل و هم بعد از خود است. (۳ تمثیل).

تمثیلهایی که از راه تداعی معانی با بیت یا ابیات پیشین ارتباط می یابند و تمثیل ابیات پس از خود هستند (۳ تمثیل).

فهرست منابع و مآخذ

کتابهای فارسی

پورنامداریان، تقی. ۱۳۸۵. داستان پیامبران در کلّیات شمس. چاپ سوّم. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

تقوی، محمّد. ۱۳۷۶. حکایتهای حیوانات در ادب فارسی (بررسی حکایتهای حیوانات «فابلها» تا قرن دهم). چاپ اوّل. تهران: روزنه.

تودوروف، تزوتان. ۱۳۸۵. نظریّهٔ ادبیّات. ترجمهٔ عاطفهٔ طاهایی. تهران: اختران.

خلیلی جهان تیغ، مریم. ۰۸۳۱. سیب باغ جان. چاپ اوّل. تهران: سخن.

رید، یان. ۱۳۸۰. داستان کوتاه. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چاپ چهارم. تهران: مرکز.

سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم. ۱۳۶۸. حدیقهٔ الحقیقهٔ و شریعهٔ الطریقهٔ. تصحیح و تحشیهٔ مدرّس رضوی. تهران: دانشگاه تهران.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا. ۱۳۸۷. گزیدهٔ غزلیّات شمس تبریز. چاپ دوّم. تهران: سخن.

طبری، محمّد بن جریر. ترجمهٔ تفسیر طبری. ۱۳۴۴-۱۳۳۹. تصحیح حبیب یغمایی. انتشارات دانشگاه تهران.

عطار نیشابوری. ۱۳۸۸. اسرارنامه. مقدمه، تصحیح و تعلیقات: محمّدرضا شفیعی کدکنی، چاپ پنجم، ویرایش دوّم. تهران: سخن.

ـــــــــــ ۱۳۸۷. الهی نامه. مقدمه، تصحیح و تعلیقات: محمّدرضا شفیعی کدکنی، چاپ سوّم. تهران: سخن.

ـــــــــــ ۱۳۸۶. مصیبت نامه، مقدمه، تصحیح و تعلیقات: محمّدرضا شفیعی کدکنی، چاپ سوّم. تهران: سخن.

فاطمی، سید حسین. ۱۳۶۴. تصویرگری در غزلیّات شمس. چاپ اوّل. تهران: امیر کبیر.

فتوحی رودمعجنی، محمود. ۱۳۸۹. بلاغت تصویر. چاپ دوّم. تهران: سخن.

قشیری، عبدالکریم بن هوازن. ۱۳۸۷. رسالهٔ قشیریه. ترجمهٔ ابوعلی حسن بن احمد عثمانی. تصحیح و استدراکات: بدیعالزمان فروزانفر. همراه با شرح حال استاد فروزانفر و مآخذ ابیات عربی: احمد مهدوی دامغانی. ویراستهٔ ایرج بهرامی. چاپ اوّل. تهران: زوّار.

مارتین، والاس. ۱۳۸۶. نظریه‌های روایت. محمّد شهبا. چاپ دوّم. تهران: هرمس.

مکاریک، ایرنا ریما. ۱۳۸۵. دانشنامهٔ نظریه های ادبی معاصر. ترجمهٔ محمّد نبوی و مهران مهاجر، چاپ دوّم. تهران: آگه.

مولوی، جلال الدّین محمّد. ۱۳۷۸. دیوان کبیر (غزلیّات شمس تبریزی) به تصحیح بدیعالزمان فروزانفر، چاپ چهارم. تهران: امیر کبیر.

ـــــــــــ ۱۳۳۰، فیه مافیه، تصحیح بدیع الزمان فروانفر. چاپ اوّل. دانشگاه تهران.

ـــــــــــ ۱۳۵۳. دورهٔ کامل مثنوی معنوی. تصحیح: نیکلسون، رینولد الین. چاپ سوّم. تهران: امیرکبیر.

میرصادقی، جمال. ۱۳۸۶. ادبیّات داستانی. چاپ پنجم. تهران: سخن.

نیسابوری، ابواسحاق ابراهیم بن منصور ابن خلف. ۱۳۵۹. قصص الأنبیاء. به اهتمام حبیب یغمائی. چاپ دوّم. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

منابع انگلیسی

Abrams, M.H and Geoffrey Galt Harpham. ۲۰۰۹. A Glossary of Literary Terms. Ninth edition. Buston, MA: Wadsworth Cengage Learning.

Cudden.J.A, A Dictionary of Literary Terms. ۱۹۷۹. London. Penguin Books.

یادداشتها

این داستان در قصص الانبیاء نیشابوری، ۲۴۵-۱۳۵۹ و ترجمهٔ رسالهٔ قشیریّه، ۵۹۹ :۱۳۸۷ نیز آمده است. هچنین عطار آن را هم در الهی نامه (الهی نامه، ۳۶۸-۳۶۷ :۱۳۸۷) و هم اسرارنامه (بیذکر نام) (اسرارنامه، ۱۲۵ :۱۳۸۸) نقل کرده است. خود مولانا نیز در مثنوی (دفتر دوّم، ابیات ۴۴۸-۴۴۵) بی ذکر نام شعیب به آن اشاره کرده است.

امثال این حکایتها در مثنوی نیز فراوان است، تملّق کردن دیوانه جالینوس را (دفتر دوّم، ابیات ۲۱۰۲-۲۰۹۵)، قصّهٔ جوحی و آن کودک که پیش جنازهٔ پدر خویش نوحه می کرد (دفتر دوّم، ابیات ۳۱۵۴-۳۱۱۷)، امتحان کردن خواجهٔ لقمان زیرکی لقمان را (دفتر دوّم، ابیات ۱۵۶۰-۱۴۶۲)، نواختن مجنون سگ کوی لیلی را (دفتر سوّم، ابیات ۵۹۷-۵۶۷)، سؤال کردن بهلول آن درویش را (دفتر سوّم، ابیات ۱۹۲۳-۱۸۸۱)، حکایت محمّد خوارزمشاه در شهر سبزوار (دفتر پنجم، ابیات ۹۰۷-۸۴۵)، سلطان محمود و غلام هندو (دفتر ششم، ابیات ۱۴۴۹-۱۳۸۳) و شب دزدان که سلطان محمود در میان ایشان افتاد (دفتر ششم، ابیات ۲۹۲۰-۲۸۱۷).

شخصیّت پردازی مستقیم آن است که خواننده دربارهٔ مشخّصات ظاهری و باطنی شخصیّت از طریق توصیف قهرمان از خودش یا به وسیلهٔ مؤلّف یا سایر شخصیّتها مطّلع شود. (توماشفسکی به نقل از تودوروف، ۳۲۷ :۱۳۸۵)

ژرار ژنت (Gerard Genette) یکی از مهمّترین منتقدان تأثیرگذار ادبی معاصر در فرانسه است و تحقیقاتش کاملترین پژوهش در زمینهٔ روایت به شمار می آید. جاناتان کالر (۱۹۸۱) نیز دیدگاه سنّتی دربارهٔ تفاوت میان داستان و پیرنگ را زیر سؤال برد. (مکاریک، ۱۵۳ :۱۳۸۵)

کنش حادثه یا عملی است که به طور ارادی از شخصیّتهای روایی سر می زند؛ این حادثه باید تغییری در شرایط موجود شخصیّت روایت ایجاد کند و منجر به تغییر وضعیّت او گردد. (رید، ۴۳ :۱۳۸۹)

«وَلَقَدْ فَتَنَّا سُلَيْمَانَ وَأَلْقَيْنَا عَلَى كُرْسِيِّهِ جَسَدًا ثُمَّ أَنَابَ» (ص: ۳۴) «وَاتَّبَعُواْ مَا تَتْلُواْ الشَّيَاطِينُ عَلَى مُلْكِ سُلَيْمَانَ وَمَا كَفَرَ سُلَيْمَانُ وَلَكِنَّ الشَّيَاطِينَ كَفَرُواْ (۲۵)» (بقره: ۱۰۲)

روایت قرآن در سورهٔ طه بدین صورت است: «وَهَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى (۹) إِذْ رَأَى نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُم مِنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى (۱۰) فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ يَا مُوسَى (۱۱) إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى (۲۱) وَأَنَا اخْتَرْتُكَ فَاسْتَمِعْ لِمَا يُوحَى (۳۱) إِنَّنِي أَنَا اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنَا فَاعْبُدْنِي وَأَقِمِ الصَّلَاةَ لِذِكْرِي (۴۱) إِنَّ السَّاعَةَ آتِيَةٌ أَكَادُ أُخْفِيهَا لِتُجْزَى كُلُّ نَفْسٍ بِمَا تَسْعَى (۵۱) فَلَا يَصُدَّنَّكَ عَنْهَا مَنْ لَا يُؤْمِنُ بِهَا وَاتَّبَعَ هَوَاهُ فَتَرْدَى (۶۱) وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَا مُوسَى (۷۱) قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَى غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَى (۸۱) قَالَ أَلْقِهَا يَا مُوسَى (۹۱) فَأَلْقَاهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَى (۰۲) قَالَ خُذْهَا وَلَا تَخَفْ سَنُعِيدُهَا سِيرَتَهَا الْأُولَى (۱۲)»

"نکوهیدن ناموسهای پوسیده را که مانع ذوق ایمان و دلیل ضعف صدق اند و راهزن صد هزار مزبله، چنانک راه زن آن مختّث شده بودند گوسفندان و نمی یارست گذشتن، و پرسیدن مختّث از چوپان کی این گوسفندان تو مرا عجب گزند، گفت اگر مردی و در تو رگ مردی هست همه فدای تواند. اگر مختّثی هر یکی تو را اژدرهاست. مختّثی دیگر هست که چون گوسفندان را بیند، در حال از راه بازگردد، نیارد پرسیدن کی اگر بپرسم گوسفندان در من افتند و مرا بگزند." اما داستان را در مثنوی به نظم درنیاورده و به همین بسنده کرده است. (مثنوی، دفتر ششم: ۱۰۵۱)

قلندر از نظر مولانا فرد وارسته ای است که به مقام یقین رسیده است:

بقا اندر بقا باشد طریق کم زنان ای دل

یقین اندر یقین آمد قلندر بی گمان ای دل

(ج ۳، غزل ۱۳۳۸)

این تمثیل در حدیقهٔ سنایی نیز هست؛ (نک. حدیقه، ۳۲۸-۳۲۷ :۱۳۶۸)

«عباس دَبس یا دَوس مظهر سماجت در گدایی است که هیچ اطّلاعی از روزگار او در دست نیست. قدر مسلّم این است که او مدتها قبل از قرن ششم می زیسته است، زیرا حکایات مربوط به او در کتابهای قرن ششم دیده می شود. بعضی اصل او را قبایل عرب دانسته اند و نوشته اند که وی اصولی برای گدایی وضع کرده بوده است، از جمله این که "سؤال کنی هر جا که باشد و از هر که باشد و بگیری هرچه باشد." در متون قدیم سماجت در کار گدایی را "عبّاسی" و "عبّاسی آوردن" تعبیر کرده اند.» (تعلیقات اسرارنامه، ۳۴۵ :۱۳۸۸)

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI
ATATURK UNIVERSITY PUBLICATIONS

Araştırma Makalesi *Research Article* DOI: 10.5152/AJIS.2022.1039315

Sohrab Sepehri'nin Şiir Anlayışında Rengin Ölümü / مرگ رنگ Kitabının Yeri ve Önemi

The Importance of مرگ رنگ Book in Sohrab Sepehri's Poetry View

İsmail SÖYLEMEZ

İnönü Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Farsça Birimi, Malatya, Türkiye

ÖZ

Sohrab Sepehri, Modern İran şiirinin beş yıldızı olarak anılan önemli şairlerden birisidir. Sohrab hem çağdaşı olan şairleri hem kendisinden sonra gelen şairleri de etkilemiştir. Eserleri hem İran da hem İran dışında oldukça ilgi görmüş ve okunmuştur. Sohrab'ın şiirleri Türkçe'nin de aralarında bulunduğu farklı dillere tercüme edilmiştir. İran içinde ve dışında şair hakkında çok sayıda akademik çalışma yapılmış ve çok sayıda eser kaleme alınmıştır. مرگ رنگ adlı kitap, Sohrab Sepehri'nin ikinci, Sepehri'nin toplu şiirlerinden oluşan هشت کتاب birinci şiir kitabıdır. 1330/1951 yılında, Sepehri, henüz 23 yaşında iken yayımlanmıştır. Sohrab'ın gençlik dönemi şiirlerini kapsayan bu kitapta 22 şiir bulunmakta ve kitap yetmişbir sayfadır. Bu şiirlerden 4 tanesi çeharpare dörtlük şeklinde söylenmiş olup geri kalan 18 şiir, Nimai tarzda kaleme alınmıştır. مرگ رنگ kitabı gerek şairin toplu şiirleri içinde olsun gerekse müstakil olarak Türkçeye tercüme edilerek yayımlanmıştır. Bu çalışma şiir çevirileri ile ülkemizde tanınan ve sevilen Sohrab'ın şiirlerinin ve özellikle de Merge Reng kitabının daha rahat anlaşılmasına katkı sunmak üzere eseri dil ve içerik açısından incelemeyi, şairi ve anılan kitabını Türkiye okuruna tanıtmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Merg-i Reng, Farsça, şiir, Sohrab Sepehri, Rengin Ölümü

ABSTRACT

Sohrab Sepehri is one of the five important poets who are known as the five stars of modern Iranian poetry. Sohrab influenced both his contemporary poets and poets who came after him. His works have attracted a lot of attention and read both in Iran and outside Iran. Sohrab's poems have been translated into different languages, including Turkish. Numerous academic studies have been made about the poet in and out of Iran and many works have been written. The book Merge Reng has also been translated into Turkish, both in the poet's collective poems and independently. The book named Merge Reng is the second poetry book of Sohrab Sepehri and the first poetry book of Heşt Ketab, which consists of Sepehri's collective poems. It was published in 1330/1951, when Sepehri was just 23 years old. In this book, which includes Sohrab's youth period poems, there are 22 poems and the book is seventy-one pages. 4 of these poems were sung in the form of square quatrains, and the remaining 18 poems were written in Nimai style. The present study aims to contribute to a better understanding of the poems of Sohrab, who is also known and loved in our country, and especially his book Merge Reng, through his poetry translations, and to introduce the poet and his aforementioned book to Turkish readers.

Keywords: Merge Reng, Persian, poem, Sohrab Sepehri, The Death of Color

چکیده

سهراب سپهری یکی از مهم‌ترین شاعران است که به عنوان پنج ستاره شعر نو ایران شناخته می شود.

سهراب هر دو او بر شاعرانی که هم عصر او بودند و نیز شاعرانی که بعد از او آمدند تأثیر گذاشت. آثار او هم در ایران است و هم در خارج از ایران بسیار محبوب و خوانده شده است. اشعار سهراب به زبان های مختلف از جمله ترکی ترجمه شده است. مطالعات آکادمیک متعددی در داخل و خارج از ایران درباره این شاعر انجام شده و آثار فراوانی نوشته شده است. رنگ مرگ، کتاب دوم سهراب سپهری است، کتاب هشت مشتمل بر اشعار جمعی سپهری اولین کتاب شعر است. در سال ۱۵۹۱/۰۳۳۱ سپهری هنوز نرفته بود در ۳۲ سالگی منتشر شد. در این کتاب که شامل اشعار دوران جوانی سهراب است، ۲۲ شعر و کتاب هفتاد و یک صفحه است. ۴ مورد از این شعرها در قالب چهارپاره سروده شده است و ۸۱ شعر باقی مانده به سبک نیمایی سروده شده است. کتاب «رنگ مرگ» هم در مجموعه اشعار این شاعر و هم به صورت مستقل، به ترکی ترجمه شده است و منتشر شده است. هدف آن تحلیل زبانی و محتوایی اثر، معرفی شاعر و کتاب مذکور به خوانندگان ترک است تا به درک راحت‌تر اشعار سهراب که در کشور ما شناخته شده و محبوب است و مخصوصا کتاب مرگ رنگ، کمک کند.

کلید واژگان: مرگ رنگ، فارسی، شعر، سهراب سپهری

Geliş Tarihi/Received: 21.12.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 27.01.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author: İsmail SÖYLEMEZ
E-posta: soylemezismail@hotmail.com

Cite this article: Söylemez, İ. (2022). The Importance of The Death of Color Book in Sohrab Sepehri's Poetry View. *A Journal of Iranology Studies*, 17, 9-16.

Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Aslen Kaşanlı olan Sohrab Sepehri, 15 Mêhr hş. 1307/5 Ekim 1928 tarihinde, Kum'da dünyaya gelmiştir. Şair, doğumundan kısa bir süre sonra annesiyle Kaşan'a dönmüştür. Kaşan'ın oldukça geniş ve saygın ailelerinden birine mensup olan Sohrab, şiir ve sanat ehli bir aile ortamında yetişmiş ve edebiyatla, sanatla ilişkisi de bu aile ortamında başlamıştır. Daha sonra Güzel Sanatlar Fakültesinde eğitim görmüş ve hayatını sanatından kazanmaya çalışmıştır.[1]

Ardında on şiir kitabı, iki anı kitabı ve çok sayıda tablo bırakan şair ve ressam Sohrab Sepehri'nin ilk şiir kitabı در کنار چمن یا آرامگاه عشق /*Çimenliğin Kenarında veya Aşkın Türbesinde* ismiyle 1326/1948 yılında yayımlanmış olup Sohrab'ın gençlik dönemi şiirlerini ihtiva etmektedir. İkinci şiir kitabı مرگ رنگ/*Rengin Ölümü,* 1330/1952 yılında yayımlanmış ve şairin daha sonraları ilk şiir kitabı olarak kabul ettiği kitaptır. Üçüncü kitabı olan زندگی خوابها/*Düşlerin Yaşamı* 1332/1954 yılında, dördüncü şiir kitabı آوار آفتاب/*Güneş Göçüğü* 1340/1962 yılında, yine aynı yıl beşinci şiir kitabı olan شرق اندوه/*Kederin Doğusu,* altıncı şiir kitabı صدای پای آب/*Suyun Ayak Sesi* uzun ve tek şiirden oluşmuş olup ilk defa 1344/1966 yılında آرش/*Arêş* dergisinde yayımlanmıştır. Yedinci şiir kitabı ise مسافر/*Yolcu* adıyla, yine uzun ve tek bir şiirden olarak 1345/1967'de /آرش*Arêş* dergisinde yayımlanan şiirden oluşmaktadır, şairin sekizinci şiir kitabı olan حجم سبز/*Yeşil Hacim* 1346 yılında yayımlanmıştır. Sohrab'ın dokuzuncu ve son müstakil şiir çalışması olan ما هیچ ما نگاه/*Biz Hiç Biz Bakış* kitabı 1356/1978 yılında, onuncu ve son çalışması ise ömrünün son günlerinde, 1356/1978 yılında هشت کتاب/*Sekiz Kitap* adıyla yayımlanmış olan toplu şiirleridir. Şair toplu şiirlerine ilk çalışması olan در کنار چمن یا آرامگاه عشق/*Çimenliğin Kenarında veya Aşkın Türbesinde* başlıklı kitabını almamıştır.

Sepehri'nin şiir çalışmalarına ilaveten, iki kitabı daha vardır. Bunlardan ilki sağlığında kendisi tarafından kaleme alınmış ancak ölümünden sonra yayımlanmış olan *Mavi Oda*/اتاق آبی, isimli kitabıdır. İkinci kitabı ise kardeşi Periduxt Sepehri tarafından hazırlanan ve Sepehri'nin yayımlanmamış şiirleri ile notlarını içeren هنوز در سفرم/*Hâlâ Yoldayım* adlı kitabıdır.[2]

Şairin ayrıca dergilerde yayımlanmış ancak kitaplaşmamış çeşitli dillerden Farsçaya yaptığı çok sayıda şiir çevirisi de bulunmaktadır. Sohrab'ın bu çevirileri, değişik zamanlarda çeşitli dergilerde yayımlanmış olup toplu halde yayımlanmamıştır. Sohrab Sepehri ile ilgili kaleme alınmış eserlerde yer alan rivayetlerden anlaşıldığı üzere yaklaşık bin adet tablosu olan Sohrab'ın tablolarından oluşan iki albümü yayımlanmışsa da resimleri bir bütün halinde henüz yayımlanmamıştır. [3]

Bu çalışmada incelenen مرگ رنگ/Rengin Ölümü kitabı, 1330/1951 yılında, Sepehri, Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne başladıktan 3 yıl sonra, yani şair henüz 23 yaşında iken yayımlanmıştır. جام جم dergisinin sorumlu müdürü Şahpur Zendniya'nın ayrıntılı ön sözüyle yayımlanan 71 sayfalık bu kitapta 22 şiir bulunmaktadır.[4] Bu şiirlerden dört tanesi *çeharpare/dörtlük* şeklinde söylenmiş olup geri kalan 18 şiir ise İran edebiyatında Nimai tarz olarak bilinen ve aşağıda detaylı bir biçimde belirtilecek olan serbest şiir tarzında yazılmıştır.

Sohrab'ın مرگ رنگ/*Rengin Ölümü* Adlı Eseri

Sohrab Sepehri'ninمرگ رنگ /*Rengin Ölümü*'nü kaleme aldığı dönem, klasik İran şiirindeki beyit anlayışının, klasik aruz vezni ve kafiye uygulamalarının yavaş yavaş sorgulanır olduğu ve Nima Yuşic'in başlattığı serbest şiir akımının giderek yerleşip destek görmeye başladığı bir dönem olarak bilinmektedir. Bu anlayış, şiire söyleniş rahatlığı getirmiş, kafiye ve vezni günün koşullarına göre yorumlamış, şiiri halkın kendi konuşma diline yaklaştırarak günlük hayatın içine dahil etmiştir. Bu şiirde, vezin ve kafiye yok değildir; yeni yorum ve kullanımlar vardır. Şiirdeki akıcılık, kelime tekrarları iç ahenk ile sağlanmıştır. Bu yeni şiir anlayışında ahengi sağlayan unsurlar, bazen mısra içlerine kaymış bazen de metnin bütününe yayılarak görev icra etmiştir.

Bu dönemde ortaya çıkan serbest şiir tarzının önemli temsilcilerinden biri de bu dönemde eser vermeye başlamış olan Sohrab'dır. Sepehri'nin مرگ رنگ /Rengin Ölümü kitabı, modern İran şiirinin öncüsü sayılan Nima'nın etkisinde kaleme alınmış şiirlerden oluşur. Sohrab, şairliğinin yanı sıra aynı zamanda usta bir ressamdır. Bir ressam olarak kitabına مرگ رنگ/*Rengin Ölümü* ismini seçmiş olması dikkat çekicidir. Kitaba ismini veren مرگ رنگ şiirindeki *rengin ölümü* ifadesi aynı dönemde Celal Alê Ehmed'in kavramlaştırdığı غربزدگی/*Batılılaşma'yı* hatırlatır gibidir. Modernleşme ile birlikte dönüşmeye ve giderek yozlaşmaya başlayan toplumda bu değişime duyulan bir tepkinin ifade edilmeye çalışıldığı, modernizmin hızlı bir şekilde dönüştürmeye başladığı toplumun giderek kendi kültüründen uzaklaşmasına, dilin giderek daha zayıf bir şekilde kullanılmasına, sosyal hayatın asıl renginin yok olmasına itiraz eden şair bu değişim durumunu renk değişimi/renk solması üzerinden anlatmakta ve bunu da asıl rengin siyah renkte kaybolması bilgisinden hareketle gündüzün geceye yenik düşmesini anımsatarak rengin geceye yenik düşmesi şeklinde ifade etmektedir.

مرگ رنگ/Rengin Ölümü modern hayat algısının insan üzerindeki olumsuz etkisine duyulan tepkinin ifadesi olarak değerlendirilebilir. Şair bunu rengin ölümü imgesini kullanarak vermektedir. *Gecenin kıyısında bir renk, sessizce ölmüştür* ifadesi, bu ölüme karşı bilinçsiz duruşun, farkındalık yokluğunun çaresizliğine karşı yükselen bir itiraz olarak değerlendirilebilir. Şair, rengin ölümü imgesi gibi okurun ilk defa karşılaştığı çarpıcı bir kullanımla toplumdaki değişime dikkat çekmek ve farkındalık yaratmak istemiştir. Rengin teşhis sanatı ile kişiselleştirilmesi ve canlı bir varlıkmış gibi öldürülmesi, şarin amacını zihinlere âdeta kazımaktadır.

مرگ رنگ /Rengin Ölümü kitabındaki şiirlerde, henüz şairin şiir tarzı itibariyle sonraki kitaplarında iyice belirginleşen sanatsal bağımsızlığını tam olarak kazanmamış olduğu, Siyaveş Kêsrayi, Feridun Tevelleli, Gulçin Gilani ve Nima'nın ilk dönem şiirlerinin etkisinin olduğu dikkat çekmektedir. Kitaptaki şiirler ya *çeharpare/dörtlük* şeklinde kaleme alınmış ya da uzun ve kısa mısralardan oluşan bir ahenk ile yazılmıştır. Genelde vezin ve musiki uyum içerisindedir. Serbest şiirine yöneltilen kafiye odaklı eleştirilere karşın bu şiirlerde özellikle son kafiye duyarlılığı dikkat çekmektedir.[5]

Bu kitapta, düş rengi, varlık rengi, ömür gecesi, serap aldanışı, zaman rüzgârı, zaman saati, idrak çeşmesi, beyin mezarı, tufan zinciri, şiir otu, suyun yanağı, bataklığın gözü, rüzgârın ayağı, kaşın

1 Ayrıntılı bilgi için bkz. Söylemez, İ. (2014).

2 Bkz. Söylemez, İ. (2017).

3 Ayrıntılı bilgi için bkz. Söylemez, İ. (2014).

4 Lengerudi, Ş. (1390), s. 507.

5 Muradikuçi, Ş. (1380), s.24.

damı, elektrik yılanı, gecenin nefesi, gecenin memesi, zamanın dudağı, varlığın damarı, sükutun kulağı, varlık duvarı, lahza duvarı, yankı küpesi gibi kendisinden önceki İran şiiri ile kıyaslandığında çok yeni ve oldukça farklı olan çarpıcı özgün imgeler dikkat çeker.

Çağdaş edebiyat eleştirmenlerinden محمد حقوقی/Mohemmed Hoquqi, مرگ رنگ/Rengin Ölümü'ndeki çeharparelerde o dönemin romantik izlerinin görüldüğünü söylerken[6] لنگرودی/Lengerudi de مرگ رنگ'deki imge, doku, vezin ve mazmunların keskin bir Nima etkisi taşıdığını ifade etmektedir.[7] Modern şiirin öncüsü olarak kabul edilen Nima نیمایی/bütün dönem şairlerini etkilemiş olduğu gibi Sohrab'ı da derinden etkilemiş olduğu durumu bu konuda fikir beyan eden hemen hemen herkesin ortak düşüncesidir.

مرگ رنگ'in Dil ve İçerik Yönünden İncelenmesi

Sepehri, bu kitabında daha çok maddi dünyayı anlatır. Sıradan halkın dertleri ile dertlenir. Kullandığı imgeler orijinal, terkipleri çarpıcı ve sıradışı ancak imge ve terkipleri okuştururken kullandığı kelimeler son derece sade, günlük hayattaki dilde yoğunlukla kullanılan kelimelerdir. Farklı ve orijinal olan ise Sohrab'ın bu kelimeleri kullanma şeklidir. Dil özellikleri itibariyle oldukça anlaşılır olan bu terkipler şiir dili itibariyle, şiirin iç sesinin anlaşılması açısından oldukça zorlayıcıdır. Sohrab'ın مرگ رنگ/Rengin Ölümü'nde kullandığı dil sonraki kitaplarına nazaran son derece açıktır. Sonraki kitaplardaki dilin daha da ağırlaştığı görülmektedir.

Edebiyat eleştirmeni توراﺑی/ Turabi de kitap hakkındaki değerlendirmesinde şu ifadeleri kullanır: "*Kitabın ilk şiirlerine göz atıldığında, şiirlerin toplumsal bir dili kuşanmış olduğu, şairin bu şiirlerde kendi sosyal çevresinden konuştuğu dikkat çekmektedir*".[8] İran edebiyatının önemli eleştirmenlerinden birisinin bu değerlendirmelerine rağmen Sohrab'ın şiirinin sonradan başta Şamlu olmak üzere birçok kişi tarafından toplumdan uzak yaşayan biri olarak değerlendirilmesi dikkat çekicidir. Oysa şair, seslendirilmeye pek uygun olmayan ve daha çok sadece okunmak üzere kaleme aldığı şiirlerinde dönemin genel beğeni düzeyini de dikkate almakta ve çok aykırı yazmamaya özen göstermektedir.

insanların soluğu	نفس آدم ها
bütünüyle solmuş.	سر به سر افسرده است.
havanın şu solgun köşesinde bir dünya	روزگاری است در این گوشه پژمرده هوا
her neşe ölmüştür.[9]	هر نشاطی مرده است.

veya

halvetgâhımdan duman tütüyor.	دود می خیزد ز خلوتگاه من
kim haberi ne zaman alır viranemden?	کس خبر کی یابد از ویرانه ام؟
yanık yüreğime söyleyeceğim var söylenecek.	با درون سوخته دارم سخن
ne zaman sona erer benim efsanem[10]	کی به پایان می رسد افسانه‌ام؟

Yukarıya alıntılanan örneklerde de görüleceği üzere bu şiirlerde Sohrab'ın dönemin genel geçer şiir formuna ve kaidelerine uyum sağladığı, genel beğeniyi önemsediği dikkat çekmektedir. İlk defa Sohrab'ın şiirlerini okuyacak olan günümüz şiir okuyucusu için bu kitapta özellikle de kitabın ilk şiirlerinde kullanılan dil özellikleri itibarıyla Farsça açısından yeni olan fazla birşey yoktur. Ancak, ifade edildiği üzere dilin kullanım alışkanlığı itibariyle çok yeni bir şiir dilinin olduğu söylenebilir. Dilin kullanım alışkanlığını değiştirerek yeni bir tarzda yazmaya başlayan aynı dönemde şiir yayımlayan diğer şairlerin ilk kitapları ile karşılaştırıldığında, Sepehri'nin bu ilk kitabının, çok daha başarılı, olgunlaşmış, özgün bir kitap olduğu, dil, yapı, ölçü, musiki, ahenk, kelime seçimi ve uyumu, imge kullanımı, bakış açısı, tahayyül açısından çok daha oturmuş, olgun bir şiir dili olduğu görülmektedir.

Bu kitabın, yukarıda alıntıları yapılmış olan در قیر شب/*Gecenin Karanlığında* ve *Duman Yükseliyor*/خوزد دود می başlıklı ilk iki şiirinde, sosyal bir bakış açısı dikkat çeker. Bu şiirler, bir yönüyle şairin topluma bakış açısını da ele vermektedir. Yalnızlık vurgusuyla başlayan şiir, çağrıya icabet edememenin çaresizliğini vurgular.

Kitabın üçüncü şiiri olan سپیده/*Şafak,* diğer şiirlere nazaran farklılık arz etmektedir. Doğal betimlemelerle örülmüş, renkler, ışıklar ve güzel doğa tasvirlerine yer veren bu şiir daha çok bir resim tablosunu andırmaktadır. Sohrab'ın bu ve buna benzer diğer şiirleri, şairin ressamlığını da ele verir niteliktedir. Şiirin başlığından itibaren önceki şiirlere nazaran daha umut aşılayıcı daha umut dolu olduğu dikkat çeker.

uzakta	در دور دست
ansızın bir kuğu sıçramış uykudan	قویی پریده بی گاه از خواب
yıkar lacivert tozu ak kanatlarından.	شوید غبار نیل ز بال و پر سپید.
ırmak kıyıları	لبهای جویبار
dolup taşmakta ak yatağında fısıltı dalgasıyla.[11]	لبریز موج زمزمه در بستر سپید

Sepehri, bu şiirinde adeta bir tabiat manzarasını resmetmektedir. Resmedilen tabloda, bir kuğunun ansızın uykudan sıçraması, beyaz kanatlarındaki lacivert tozları temizlemesi dikkat çekici bir imgelemdir. Sohrab'ın şiir yolculuğunda sıklıkla kullanacağı renk imgelemi ve kullandığı renk seçimleri dikkate değerdir. Nitekim renkleri oldukça önemseyen ve bilinçli bir şekilde imgeleyen Sepehri, şiir yolculuğuna da rengi öldürerek başlar. مرگ رنگ/Rengin Ölümü tercihi bu renk simgeciliğinin şair zihnindeki konumu itibariyle de dikkate değerdir. مرگ رنگ/Rengin Ölümü imgesinde renge eşlik eden kelimenin de ölüm olması, şairin düşünce dünyasında rengi hayatın merkezine yerleştirdiğini ve hayatı renkler üzerinden okumaya çalıştığını göstermektedir. Sohrab, rengi varlığın ve var olmanın sembolü olarak kabul etmektedir. *Gecenin kıyısında bir rengin sessizce ölmesini* de yok olmanın, çöküşün ifadesi olarak kullanmıştır zira renk yaşamı simgelerken rengin solması, ölmesi de canlılığın, hayatın bitişini yani toplumsal ölümü anlatmaktadır.

مرگ رنگ/Rengin Ölümü kitabının 13 şiirinde renkten söz edilmektedir. Kitap boyunca, *bir rengin öyküsü, muamma rengi, suskun renk, düş rengi, devam rengi, rengin şafağı, varlık rengi, lezzet rengi* gibi ifadeler dikkat çekmektedir.

مرگ رنگ/Rengin Ölümü'nde yer alan 22 şiirden 14 şiir de ya doğrudan geceyi ya da geceleyin meydana gelmiş olayları anlatmaktadır. Günbatımının anlatıldığı diğer şiir de bu sayıya eklenirse, geceyi anlatan şiir sayısı 15 olacaktır. Kitaptaki genel kullanım itibariyle gecenin karanlık ve yalnız olduğu, yaşam renklerinin peşpeşe yitime uğradığı, aydınlık dünyanın gecede kaybolduğunu, öldüğünü görmekteyiz. Nitekim gecenin rengi de karamsarlığı, ümitsizliği, ölümü, yası ve yas rengini andırırcasına siyahtır.

6 Hoquqi, M. (1379), s. 56.

7 Lengerudi, Ş. (1390), s. 512.

8 Torabi, Z. (1375), s. 17.

9 Sohrab Sepehri, در قیر شب/*Der Qir-i Şeb,* **Heşt Kêtab**, s. 11.

10 Sohrab Sepehri, دود می خیزد/*Dud Mi Khized*, **a.g.e.,** s. 14.

11 Sohrab Sepehri,سپیده/*Sepide,* **a.g.e**, s. 17.

karanlık basıyor.	تیرگی می آید
sakinleşiyor ova.	دشت می گیرد آرام
günün renkli öyküsü	قصه رنگی روز
sona ermek üzere." [12]	می رود رو به تمام.

Buradan hareketle, bu dönemde genç şairi meşgul eden algının dünya ve dünyada yaşayan insanlar değil, aksine dünyanın yazgısı, dünyaya egemen olan düzen ve yürürlükteki tezat olduğu görülmektedir. Gece ile gündüz, karanlık ve aydınlık, renk ve renksizlik, siyah ve beyaz kavramlarının sürekli amansız bir kavga içinde olduğu bir dünya açıkça dikkat çekmektedir. Karanlık ve siyahlığa gömülmüş bir dünyada şair, ışık ve aydınlığı aramaktadır. Zira şaire göre bu ışık ve aydınlık, dünyayı aydınlatacak ve varlığı kendi aslına döndürebilecektir.

Sohrab'ın şiirinde kullandığı iki renk, lacivert ve beyazdır. Mavinin koyu tonlarından biri olan lacivert renginin düşüncenin sembolü olarak da kullanıldığı, sezgileri güçlendirdiği, karar vermeyi kolaylaştırdığı, sonsuzluğu, otoriteyi ve verimliliği simgelediği kabul edilmektedir. Lacivert aynı zamanda fazla göze batmayan bir renk olması ile de şairin yalnızlığına ve münzeviliğine vurgu yapar niteliktedir. Günlük hayatta fazla göze batmayan bir renk olduğu için toplum içinde çok göze batmak istemeyenlerin de lacivert giyinmeyi tercih ettikleri bilinmektedir.

Sohrab'ın kullandığı diğer renk ise beyazdır. Bütün renkleri içerisinde barındıran beyaz renk, saflığın ve temizliğin simgesidir. Bu rengin soğukkanlılığı, asaleti, masumiyeti, istikrarı ve devamlılığı temsil ettiğine, huzur ve güven verdiğine, düşünce gücünü arttırdığına inanılmaktadır. Aynı zamanda insana hüzün veren, dertlerini ve sıkıntılarını hatırlatan bir yanı da vardır. Belki de bu yüzden, Çinliler beyazın matem rengi olduğuna inanırlar. İran'da ise İsfehan'ın kırsalında yas törenleri için beyaz rengin tercih edilmesi oldukça ilginçtir. Sohrab'ın memleketi Kaşan'ın İsfehan'ın ilçesi olduğu düşünüldüğünde şiirdeki beyazın sosyal kültürdeki beyazla örtüşmesinin nasıl olduğu daha kolay anlaşılabilecektir.

Sepidê şiirinde *bir kuğunun ansızın uykudan sıçraması*, *beyaz kanatlarındaki lacivert tozları temizlemesi*nde buluşan *lacivert* ve *beyaz* aynı zamanda şiirin devamındaki dizelerde gelen *gölge* ve *aydınlığı*, *beyaz kışı* ve *karanlığı* da sembolize etmektedir. Şairin bu şiirde oluşturduğu dar alanda, her şey beyaz ve aydınlık boşlukta/uzamda olup bitmektedir; *kumru, ırmak yatağı, gecenin aydınlığı, göl, mermer saray, bir kuğunun ansızın uykudan sıçraması*, *beyaz kanatlarındaki lacivert tozları temizlemesi* gibi ifadeler şiiri hep aynı doğrultuda sürüklemektedir. Örnek ifadelerden de anlaşılacağı üzere şiir aynı imgelem çerçevesinde dönüp dolaşan imgelerle örülmüştür.

Sıradan bir olayın anlatımına benzeyen bu son derece sade şiirde, Sohrab'ın sonraki şiirlerinin temel özellikleri arasında yer alacak olan iki özellik dikkat çeker: aydınlık ve beyaz boşluk ile renklendirme ve ışık oyunları. Şairin duygu birikimiyle beraber şiirinin derinliğine nüfuz eden bu özelllikler, şiiri tılsımlı bir duruma sürüklemektedir. Sohrab Sepehri'nin tabiat ile güçlü bir bağı bulunmaktadır. Şairin bu bağını örnekleyecek şu iki alıntıya dikkat çekilmesi gerekir:

düşmüş günbatımı kızıllığı	ریخته سرخ غروب
yer yer taşın üstüne.	جابجا بر سر سنگ.
dağ suskundur.	کوه خاموش است
ırmak çağıldıyor.	مانده در دامن دشت
kalmış ovanın eteğinde	می خروشد رود
mavi renkli bir harman.	خرمنی رنگ کبود.
	سایه آمیخته با سایه
birbirine karışmış gölgeler.	سنگ با سنگ گرفته پیوند
taş taşa ilişmiş.	روز فرسوده به ره می گذرد
pörsümüş bir gün geçiyor yoldan.	جلوه گر آمده در چشمانش
gözlerine yerleşivermiş bir keder	نقش اندوه پی یک لبخند.
bir gülüşün ardından.[13]	

veya

günbatımı kanatlanmış dağdan.	غروب پر زده از کوه
gözden kaybolmuş yolun ve yolcunun görüntüsü.	به چشم گم شده تصویر راه و راهگذر.
kuruntu dolu büyük bir keder.	غمی بزرگ، پر از وهم
kayalığa tünemiş.	به صخره سار نشسته است.
karanlık vadinin içinde	درون دره تاریک
bendin sükutu çatlamıştır. [14]	سکوت بند گسسته است.

Yukarıya aldığımız şiirde ve kitaptaki diğer şiirlerde de görüleceği üzere günbatımı kızıllığı, çağıldayan ırmak, suskun dağ, yoldan geçen gün, kanatlanan günbatımı, kuruntulu keder, bendin sükutu gibi imgeler dikkat çekmektedir. Bu ve buna benzer imgelerle bu kitapta sıklıkla karşılaşmak mümkündür. Tabiat dostu bir ruhun ifadesi olarak dikkat çeken bu mısralar ilerleyen yıllarda da Sohrab'ın şiirlerinde farklı biçimlerde kendisini ele verecektir. Bu doğacı yaklaşım, şairin toplumdan uzaklaşması, derin yalnızlığını doğa ile paylaşmasını işaret etmektedir. Sohrab'ın yalnızlığı kendisini toplumdan uzaklaştırmış olsa da onun toplumdan uzaklaşması şairi yalnızlığa itmemiştir. Yalnızlığı şairi, düşsel dünyaya yöneltmiştir. Şairin düşsel dünyasında zehirli bir gece hüküm sürmektedir, bu gece, kitabın ilk ve son şiirini sihirli bir şekilde kapsayan bir gecedir. Gece ise karanlıktır ve karanlık siyahtır. Siyah (ya da kara), aslında bir renk değil, tam olarak renksizliktir. Çünkü, aslında siyah renk yoktur. Bundan dolayı doğada siyah renk bulunmaz, fakat ışığı emen ve yok eden yerler siyah olarak algılanır. Işığı emen ve yok eden siyahın; hüznü, yalnızlığı, sıkıntıları ve endişeleri, karamsarlığı, ölümü sembolize ettiği kabul edilmektedir. Öte yandan siyah renk genellikle matemin rengi olarak bilinir.

yokluğumun ardından, kaç zamandır	از بی نابودیم دیری است
kendi damarlarına zehir akıtıyor bu arsız büyü	زهر ریزد به رگ های خود این جادوی بی آزرم
sütü zehirlemek için [15]	تا کند آلوده با آن شیر

Bu uzama varmadan evvel Sepehri, yalnızlıktan, eski zamanlardan, gecede yok olmaktan söz etmektedir. روگ، نایاب، ve دیوار şiirleri böylesi bir düşüncenin eseridir. Burada şairin bizzat inşa ettiği ve örtü görevi gören bir duvar anlatılmaktadır, sözü edilen duvar şairi gerçek dünyadan uzaklaştıran bir duvardır.

ağır ve yüksek bir duvar ördüm ki	ساختم دیوار سنگین بلندی تا بپوشاند
saklasın bakışımdan göze kötü görünen her şeyi	از نگاهم هر چه می آید به چشمان پست
hayalimin varlık rengini vücutlarına bağladığı	و ببندد راه را بر حمله غولان
o devlerin saldırısına kapasın yolu.[16]	که خیالم رنگ هستی را به پیکر هایشان می بست

Sonraki üç şiirde دریا /*deniz* ve مرد /*adam*, نقش /*nakış-rol* ve سرگزشت / *macera*'da de görüldüğü üzere şair aslında tanıdık bir hikâye sun-

12 Sohrab Sepehri, رو به غروب/*Ru be Qorub*, **a.g.e**, s. 28.

13 Sohrab Sepehri, رو به غروب/*Ru Be Qorub*, **a.g.e.,** s. 27.

14 Sohrab Sepehri, دررهی خاموش/*Dereyi Khamush*, **a.g.e.,** s. 41.

15 Sohrab Sepehri, سرود زهر/*Sorudê Zehr*, a.g.e., 72.

16 Sohrab Sepehri, دیوار/*Divar*, a.g.e., s. 51.

maktadır. Şair, olayları gayet sade bir şekilde yer yer adeta bir rapor sunar gibi aktarmaktadır.

dalgalar, amansız,	امواج، بی امان
yetişirler yoldan	از راه می رسند
saldırı kibriyle dolu.	لبریز از غرور تهاجم
korkunç bir dalga	موجی پر از نهیب
sahile vuruyor ve yutuyor	ره می کشد به ساحل و می بلعد
gecenin sabrı vücudundan söktüğü	یک سایه را که برده شب از پیکرش شکیب.
bir gölgeyi.[17]	

Sepehri'nin okuyucusu ve muhatabının bu gölgeyle veya denizin kendisini yuttuğu adamın gölgesiyle doğal bir iletişim kurması beklenir. Şairin bu adama dair sunduğu betim, zihin dünyasından gölge şeklinde teşekkül etmiş düşsel bir imgedir. Bu durum bir sonraki şiir olan *Sergozeşt* şiirinde de mevcuttur. Sepehri, doğrudan okuyucuyu olayın merkezine çekmez, okuyucu doğrudan olaya dahil etmeye uğraşmaz. Sade bir olay raporu ile bilgilendirmede bulunmakla yetinir: balıkçı boğulmuştur. Aşağıya alıntıladığımız iki şiiri bu duruma örnek olarak verebiliriz.

kalmış sahilde.	مانده بر ساحل
kayığın biri dökmüş geceyi onun üstüne,	قایقی ریخته شب بر سر او
cesedini karanlık bir yoldan	پیکرش را ز رهی نا روشن
idrak acılığının derinlerine götürmüş	برده در تلخی ادراک فرو.
onu suya atacak	هیچکس نیست که آید از راه
hiçkimse geçmiyor yoldan.[18]	و به آب افکندش.

biri dağın kayalıklarına tırmandı	"یک نفر از صخره های کوه بالا رفت
ve kanlı tırnaklarıyla	و به ناخن های خون آلود
bir taşın üstüne yonttu bir resmi ve ondan	روی سنگی کند نقشی را و از آن پس ندیدش
sonra hiçkimse bir daha görmedi onu.	هیچکس دیگر
vücudundaki yaralardan kayalıklara dö-	شسته باران رنگ خونی را که از زخم تنش
külmüş ve kurumuş kanlı rengi yağmur	جوشید و
yıkamış	روی صخره ها خشکید
tufan silip süpürmüş	از میان برده است طوفان نقش هایی را
ardında kalmış ayak izlerini.	که بجا ماند از کف پایش
gene de izini soracak olursan birilerindden	گر نشان از هر که پرسی باز
sesi geri gelmeyecek.[19]	بر نخواهد آمد آوایش.

Kanaatimizce مرگ رنگ/*Rengin Ölümü'nün* en güzel ve en zor şiiri olan bu şiirinde, şair kendi derdini ve duygusunu anlatmaya yaklaşmış, imgenin şahsiliği nedeniyle bu kitabın diğer şiirlerinden daha çok okuyucuyla iletişim kurabilmiştir. Ancak bu kitaptaki şiirlerde de yoğun bir müphemlik olduğu için şiirin tekrar tekrar okunmasında dahi şairin doğrudan okuyucuyla konuşmadığı, okuyucuyu muhatap almadığı ya da öyle göründüğü dikkat çekmektedir.

Şair hangi derdi anlatmaktadır? Kendisini böylesine kapalı bir şiiri yazmaya iten nedir? neden Sepehri, anlatmak istediğini açık bir şekilde değil de böylesine kapalı bir şekilde anlatmaktadır? Neden sözünü açık bir şekilde söylemekten kaçınır? İfade için neden sembollere ve işaretlere başvurur? Neden bulmaca gibi bir inşa tercihinde bulunur? Bu sırların ve gizemin keşfi, bizzat Sepehri'nin şiirini tanımayı ve düşüncesine ulaşmayı beraberinde getirir. Bu bağlamda öncelikle kitaba ismini veren *Rengin Ölümü* şiirine bakmakta fayda vardır.

Şiiri daha iyi anlamak adına bu önemli şiiri, birkaç bölüme ayırarak incelemek faydalı olacaktır. Şiir, rengin ölümünü haber vererek başlar:

gecenin kıyısında bir renk	رنگی کنار شب
sessizce ölmüştür.[20]	بی حرف مرده است.

Şiirin birinci bölümünde, gecenin kıyısında bir rengin sessizce öldüğü anlatılırken, ikinci bölümde, gecenin damında öten bir kuş betimlemesi yer almaktadır. Gam tutkunu bir kuş etrafında örülen bu hikâye şiirin sonuna kadar devam eder:

sessizce geçmeli bu yolun kavşağından	بی حرف باید از خم این ره عبور کرد
bir renk bu sınırsız gecenin kıyısında ölmüştür.[21]	رنگی کنار این شب بی مرز مرده است.

Şiir kitaplarının ismi yahut kitaba adını verecek şiirin seçimi oldukça önemsenmektedir. Seçilecek ismin kitabı kısmen de olsa anlatması beklenir. Sepehri de مرگ رنگ şiir başlığını kitabına ad olarak seçecek kadar önemsemiştir. Şair, hikayesini anlatmaya devam etmektedir. Okurun bu şiire girebilmesi için Sepehri'nin aynı zamanda bir ressam olduğunu hatırlaması gerekecektir. Bilindiği üzere bir şair için kelimenin ve sözün ifade ettiği anlamı ressamlar renklerde bulurlar. Nitekim rengin simgesel ifade yeteneği şiir dilinden de uzak değildir.

Gecenin bütün renkleri öldürdüğü, yok hükmüne indirgediği, siyahtan oluşan tek renkliliği meydana getirdiği bilinmektedir, ancak siyahın bizzat kendisinin de yaygın görüşte olduğu üzere netice itibarıyla bir renk olduğu kabul edilirse siyah olarak gecenin bütün renklerin yerini aldığı görülmektedir. Elbette ki şair, gecenin kıyısında bir rengin sessizce öldüğünü söylerken siyahın da bir renk olduğunu vurgulamaktadır. Aksine, bir rengin yenilerek öldüğünü söylerken, *yenilgi* kelimesinin mutlak anlamda bir rakip gerektirdiğini bu rakibin de bizzat gecenin siyah rengi olduğunu, yenilen rengin ise yaşamın aydınlık renkleri olduğunu ifade etmektedir. Sepehri gibi çok renkli bir hayal dünyasına sahip birisi için bu büyük bir olaydır. Sepehri, bunun hemen ardından, yenilgi gecesinden söz eden küçük bir kuşu hatırlar. Fakat sözü edilenin hangi yenilgi olduğu henüz bir muammadır. Bu şiirde yenilgiyle sonuçlanabilecek bir kavgadan ya da bir savaştan söz edilmemiştir. Şair, açıklayıcı olabilecek bu sahneleri kendi hayal dünyasında saklamaktadır.

rengin bu yenilgisinde	در این شکست رنگ
dağılmış her şarkının düzeni	از هم گسسته رشته هر آهنگ
yalnız korkusuz kuşcağızın sesi	تنها صدای مرغک بی باک
sade sükutun kulağını süslemekte	گوش سکوت ساده می آراید
yankı küpesiyle.[22]	با گوشواره پژواک

Şiirin henüz başında yol kıyısında ölen rengin, yenilgiye uğramış renk olduğu daha net bir şekilde ifade edilmektedir. O halde renk ile kuş veya gece kuşu arasında bir savaşın başlamış olması gerekir. Şairin düşlemindeki unsurlar olan renk, kuş, gece yavaş yavaş bir araya toplanırlar ve resim tamamlanır. Bu bakış açısını kitabın muhtelif şiirlerinde görmek mümkündür.

Sepehri'nin bu kitabında dört adet çeharpareden/dörtlükten başka klasik şiirin etkisinden söz etmek zordur. Ancak Nimai tarzda ve vezinlerle yazılmış bu dört çeharpare ve kitabın diğer şiirleri Sohrab'ın vezindeki başarısını, klasik şiir geleneğindeki aruz kurallarına olan aşinalığını ve şiir musikisindeki ustalığını gözler önüne sermektedir.

17 Sohrab Sepehri, دریا و مرد/*Derya ve Merd*, a.g.e., s. 58.

18 Sohrab Sepehri, سرگزشت/*Sergozeşt*, a.g.e., s. 64.

19 Sohrab Sepehri, نقش/*Neqş*, a.g.e., s. 60.

20 Sohrab Sepehri, مرگ رنگ/*Merge Reng*, a.g.e., 54.

21 Sohrab Sepehri, مرگ رنگ/*Merge Reng*, a.g.e., 54.

22 Sohrab Sepehri, مرگ رنگ/*Merge Reng*, a.g.e., 54.

uzun zamandır bu söğüt dalına	دیر زمانی است روی شاخه این بید
muamma renkli bir kuş konmuş.	مرغی بنشته کو به رنگ معماست
ne bir ses ne de bir renk var ona eşlik edecek.	نیست هم آهنگ او صدایی، رنگی
ben gibi yalnız mı yalnız bu diyarda.[23]	چون من در این دیار، تنها، تنهاست.

Veya;

insanların soluğu	نفس آدم ها
bütünüyle solmuş.	سربسر افسرده است
havanın şu solgun köşesinde bir dünya	روزگاری است در این گوشه پژمرده هوا
her neşe ölmüştür.[24]	هر نشاطی مرده است.

Sohrab, örneklerde de görüldüğü üzere Nima'nın şiirinden ve klasik şiir geleneğinden edindiği bu musiki ve vezin konusundaki birikim ile, rahatlıkla mısraları kısaltarak veya uzatarak şiiri oluşturabilmektedir.

yalnız ve sahilde,	.تنها و روی ساحل،
bir adam geçiyor yoldan.	مردی به راه می گذرد
ayağının dibinde	نزدیگ پای او
deniz, hep ses.	دریا، همه صدا.
gece, yükselen dalgalarda çıldırmış.	شب، گیج در تلاطم امواج
cesedin korkunç rüzgarı	باد هراس پیکر
sahile ve adamın gözlerine yöneliyor	رو می کند به ساحل و در چشم های مرد
tehlikeyi arttırıyor. [25]	نقش خطر را پر رنگ می کند.

Ya da;

ve kanlı tırnaklarıyla	و به ناخن های خون آلود
bir taşın üstüne yonttu bir resmi ve ondan	روی سنگی کند نقشی را و از آن پس ندیدش
sonra hiçkimse bir daha görmedi onu.	هیچکس دیگر
vücudundaki yaralardan kayalıklara dökül-	شسته باران رنگ خونی را که از زخم تنش جوشید و
müş ve kurumuş kanlı rengi yağmur yıkamış	روی صخره ها خشکید.
tufan silip süpürmüş	از میان برده است طوفان نقش هایی را
ardında kalmış ayak izlerini. [26]	که بجا ماند از کف پایش.

مرگ رنگ /Rengin Ölümü kitabında dikkat çeken başka bir özellik ise kafiye konusudur, özellikle de son kafiye ısrarı dikkat çekicidir. Şairin redif, kafiye ve tekrara fazlasıyla özen göstermesi, her bölümün sonunda tekrar etmesi, şiiri sınırlamakta ve şiire klasik bir görünüm vermekte ise de şairin bu dönemde yoğun bir şekilde etkisinde olduğu Nima'nın kafiyeye yüklediği *anlamın zili*[27] özelliğini hatırlamak gerekir. Bu kitaptaki kafiye ısrarı özellikle de Nima'nın şiirini ve Nima'nın kafiyenin şiirdeki görevine dair düşüncesini akla getirmektedir. Örneğin, aşağıdaki alıntılarda kafiye duyarlılığı dikkat çeker: */bended-hended/, /pest-best/, /reng-aheng/, /bak-pejovak/.*

gecenin büyücü eli	دست جادویی شب
kapar kapıyı ben ve gam üstüne.	در به روی من وغم می بندد
ben çırpındıkça,	می کنم هر چه تلاش
o bana gülüyor. [28]	او به من می خندد

veya;

etrafıma sert ve sağlam duvarlar örmek için,	تا بسازم گرد خود دیواره‌ای سرسخت و پابرجای
beraberimde getirdim uzun yoldan	با خود آوردم ز راهی دور
sert ve ağır taşları yalın ayak.	سنگ های سخت و سنگین را برهنه پای
ağır ve yüksek bir duvar ördüm ki	ساختم دیوار سنگین بلندی تا بپوشند
saklasın bakışımdan göze kötü görünen	از نگاهم هر چه می آید به چشمان پست
her şeyi	و ببندد راه بر حمله غولان
hayalimin varlık rengini vücutlarına bağladığı	که خیالم رنگ هستی را به پیکرهایشان می بست
o devlerin saldırısına kapasın yolu. [29]	

veyahut;

rengin bu yenilgisinde	در این شکست رنگ
dağılmış her şarkının düzeni	از هم گسسته رشته هر آهنگ
yalnız korkusuz kuşcağızın sesi	تنها صدای مرغک بی باک
sade sükutun kulağını süslemekte	گوش سکوت ساده می آراید
yankı küpesiyle. [30]	با گوشوار پژواک.

Öte yandan Sepehri, şiirde iç hareketliliğe de büyük önem vermektedir. Bu nedenle de çoğu şiirinde şiirin ilk imgesini bir şekilde şiirinin sonunda tekrar eder. Şu şiirde *yalnızlık, suskunluk, gecenin zifiri karanlığı* gibi kullanımlar şiirin ilk imgesini bir şekilde sürekli tekrar etmektedir.

kaç zamandır bu yalnızlıkta	دیر گاهی است در این تنهایی
dudakta suskunluğun rengi.	رنگ خاموشی در طرح لب است
uzaktan bir ses çağırıyor beni,	بانگی از دور مرا می خواند
lakin ayaklarım gecenin zifiri karanlığında.[31]	لیک پاهایم در قیر شب است.

Aynı imge biraz değişiklikle suskunluk, gecenin karanlığı gibi ifadelerle şiirin sonunda tekrar karşımıza çıkmaktadır.

kaç zamandır tıpkı benim gibi	دیر گاهی است که چون من همه را
herkesin dudağında suskunluğun rengi.	رنگ خاموشی در طرح لب است
hiçbir hareket yok bu suskunlukta:	جنبشی نیست در این خاموشی
eller, ayaklar gecenin karanlığında[32]	دست ها، پاها در قیر شب است.

Bu tekarlara örnek olması için şu dizelere de bakmakta fayda vardır. İlk kullanımda vurgu gecenin kıyısı üzerindeyken ardından gelen ikinci kullandımda vurgu *renge* yönelmiştir ancak her iki dizenin de temel yargısı ölüm üzerine yoğunlaşmıştır.

Gecenin kıyısında bir renk	رنگی کنار شب
Sessizce ölmüştür.[33]	بی حرف مرده است.

Bir rengin gecenin kıyısında öldüğü ifadesi şiirin hemen başında yer almasına rağmen şiirinin sonunda tekrar ama bu kez küçük bir değişiklik ile yinelenmiştir:

Sessizce geçmeli bu yolun kavşağından	بی حرف باید از خم این ره عبور کرد
bir renk bu sınırsız gecenin kıyısında ölmüştür.[34]	رنگی کنار این شب بی مرز مرده است.

Sepehri'nin, bir forma ulaşmak için bu tekrarlara başvurduğu düşünülebilir. Sonuç olarak da şairin, sağlam bir iskelet ile oluşturulmuş bir şiire ulaştığı ifade edilebilir. Sepehri'nin kullandığı imgeler zihni zorlayıcı niteliktedir. Bu imgeler, okuyucu için anlaşılması oldukça güç ve okuyucu yoran imgeler olabilmektedir.

23 Sohrab Sepehri, مرغ معما/*Morq-i Moemma*, a.g.e., s. 20.
24 Sohrab Sepehri, در قیر شب/*Der Gir-i Şeb*, a.g.e., s. 11.
25 Sohrab Sepehri, دریا و مرد/*Derya ve Merd*, a.g.e., s. 57.
26 Sohrab Sepehri, نقش/*Nakş*, a.g.e., s. 60.
27 Nima, kafiye değişikliğini anlatıdaki konu değişimiyle olması gerektiğini savunmakta, kafiyeye bir nevi modern yazı geleneğindeki paragraf rolünü yüklemektedir.
28 Sohrab Sepehri, در قیر شب/*Der Qirê Şeb*, a.g.e., s. 11.
29 Sohrab Sepehri, دیوار/*Divar*, a.g.e., s. 51.
30 Sohrab Sepehri, مرگ رنگ/*Merge Reng*, a.g.e., s. 54.
31 Sohrab Sepehri, در قیر شب/*Der Qirê Şeb*, a.g.e., s. 11.
32 Sohrab Sepehri, در قیر شب/*Der Qirê Şeb*, a.g.e., s. 11.
33 Sohrab Sepehri, مرگ رنگ/*Merge Reng*, a.g.e., s. 54.
34 Sohrab Sepehri, مرگ رنگ/*Merge Reng*, a.g.e., s. 54.

و ببندد راه را بر حمله غولان
که خیالم، رنگ هستی را، به پیکر هایشان می بست.

hayalimin varlık rengini vücutlarına bağladığı
o devlerin saldırısına kapasın yolu [35]

Yine aynı tarzdaki şu dizelerdeki ifadelerin anlam alanında dolaşıp duran okuyucunun şiire girebilmek için oldukça fazla emek sarfetmesi gerektiği görülmektedir.

چه دیگر طرح می ریزد فریب زیست
در این خلوت، که حیرت، نقش دیوار است؟

artık ne planlar yapıyorsa yaşam aldatmacası
duvar süsünün hayreti olan bu yalnızlıkta [36]

Şiirde kullanılan terkipler, zihinsel kavramların peşpeşe kullanımı, teşhis ve ifade tarzı ise Sohrab'ı, Hint üslubuna yaklaştırmaktadır. Özellikle de iki mısranın uzunluğna uyum sağlayabilmek adına söylenmiş olan ikinci bölüm, rahatlıkla Hint üslubunun tek beyitleri ile kıyaslanabilir; ancak, Sepehri şiirinin temel özelliği olarak yukarıda da alıntılanan örneklerde görüldüğü üzere özgün imgeler, düşsel tanımlamalar ve bu imgelerin kullanım tarzı, eşyaya alışılmadık bir şekilde kişisellik atfetmesi, teşhis sanatına sıklıkla başvurması olarak ifade edilebilir. Başka bir ifadeyle Sepehri'nin şiirinin bir *teşhis* şiiri olduğunu söylemek de mümkündür. Bu şiirde her şeyi canlı ve hareketli olarak resmeden bir şiirden söz edilebilir. Sohrab'ın şiirinde her şey, hatta doğada var olan en küçük ayrıntı dahi ruh, hareket, irade, his ve duygu sahibidir.

Nitekim şairin kitap isimlerine bakıldığında, bu vurgu net bir şekilde görülmektedir. Şairin sekiz kitabından; *Rengin Ölümü, Rüyaların Yaşamı, Güneşin Göçüğü, Kederin Doğusu, Suyun Ayak Sesi, Yolcu, Yeşil Boşluk* isimli kitaplardan Rengin Ölümü, Rüyaların Yaşamı, Suyun Ayak Sesi, Güneşin Göçüğü olmak üzere dört kitabın isminde doğrudan teşhise başvurduğu görülmektedir. Kederin Doğusu ve Yeşil Boşluk, Biz Hiç Biz Bakış ise beşer merkeziyetçi bir ifade ile isimlendirilmiştir. Sohrab'ın şiirinde doğa ve insan sürekli bir geçişgenlik arz etmektedir.

Sepehri'nin şiirinde her şey canlı ve hareket halindedir. Doğanın en aciz, en sıradan, küçük parçaları dahi bir ruha, iradeye, duyguya sahip ve hareketli bir döngü içerisindedir. Bu hareketliliği daha yakından görebilmek için şu alıntılara yoğunlaşmak yeterli olacaktır.

رنگی کنار شب
بی حرف مرده است

gecenin kıyısında bir renk
sessizce ölmüştür. [37]

تنها صدای مرغک بی با ک
گوش سکوت ساده می آراید
با گوشواره پژواک.

yalnız korkusuz kuşcağızın sesi
sade sükutun kulağını süslemekte
yankı küpesiyle. [38]

شب ایستاده است
خیره نگاه او
بر چارچوب پنجره‌ی من.

gece ayaklanmış.
bakakalmış bakışı
benim penceremin çerçevesine. [39]

Ölmek, nefes almak, yaşamak, yürümek, konuşmak ve benzeri eylemler canlılara ait yaradılış özellikleridir. Sepehri, teşhis yoluyla bu özellikleri cansız varlıklara yüklemektedir. Bu kişiselleştirmelerin yanı sıra şairin yoğun olarak kullandığı istirare ve tamlamaları da göz ardı etmemek gerekir. Aynı şekilde, hayal rengi, varlık rnegi, ömür gecesi, serap yanılgısı, zaman rüzgarı, zaman saati, idrak çeşmesi, tufan zinciri, şiir otu, suyun yanağı, bataklığın gözü, rüzgarın ayağı, kaşın çatısı, elektrik yılanı, gecenin nefesi, gecenin memesi, zamanın sahili, varlık damarı, sükût kulağı, varlık duvarı, an duvarı gibi sembolik istiareli anlatım sunan imgeler da dikkat çekicidir.

Sepehri'nin bu şiirleri fantastik ve anlaşılması zor şiirler olarak kabul edilmektedir. Tıpkı sadece izlemeye koyulabileceğiniz güzel bir tablo gibi. Dokunamayacağınız, el süremeyeceğiniz, okşayamayacağınız, sadece hissedebileceğiniz bir tablo. Bu nedenle de Sohrab'ın bu şiirlerdeki dünyası soyut ve tecrit edilmiş kendi dünyasıdır. Sadece izlenebilen, içine girilemeyen bir dünyadır. Sepehri'nin bu şiirlerdeki ben'i şahsi bir ben'dir. Sen ve diğer şiir okurlarından ayrı bir ben. Yalnız ve ulaşılamaz bir noktada, okuyucunun göremeyeceği ancak sesini duyabileceği bir noktada duran bir ben.

Sohrab Sepehri'nin şiiri, seslendirilebilen bir şiirden öte hissedilen, duyumsanabilen bir şiirdir. Şiirdeki dünya soyut bir dünyadır. Sohrab'ın şair beni, şiirlerinde olabildiğince kişiselleşmiştir. Şairi şiirin içinde görmeyen okur, onu sesini duyurabilen bir konuma yerleştirmiştir.

Şairin, مرگ رنگ/Rengin Ölümü'ndeki şiir dili, sade, akıcı, samimidir. Bu kitapta şairin kelime kadrosunun kısıtlı olmasına rağmen onu çağdaşlarından ayırıp kendi özelliklerini belirginleştiren bir dil yapısına sahip olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Şair, bu kitapta kullandığı şiir dili ile çağdaşlarından ayrılmaktadır. Özellikle düşünce ve düşlem bakımından net bir farklılık dikkat çekmektedir.

درهم دویده سایه و روشن
لغزان میان خرمن دوده
شبتاب می فروزد در آذر سپید.
همپای رقص نازک نیزار
مرداب می گشاید چشم تر سپید

birbirine koşmuş gölge ve ışık.
kaygan harman yeri.
beyaz Azer'de[40] *parıldıyor gece böceği.*

sazlığın zarif dansındaki ahenk
bataklık açar ıslak gözünü beyaz. [41]

Sepehri'nin *Merge Reng* kitabında, birkaç dörtlük kullanması, yer yer aruz veznine başvurması, mısraları uzatıp kısaltarak kullanması ve özellikle son kafiye vurgusu ise Nima'nın etkisini göstermektedir.

رخنه ای نیست در این تاریکی
در و دیوار به هم پیوسته
سایه ای لغزد اگر روی زمین
نقش و همی است ز بندی رسته.
نفس آدم ها
سربسر افسرده است
روزگاری است در این گوشه پژمرده هوا
هر نشاطی مرده است.

bu *karanlıktan bir çıkış yolu yok:*
kapı ve duvar kenetlenmiş.
yeryüzünde kayarsa eğer bir gölge
resmidir zincirinden boşalmış kuruntunun.

insanların soluğu
bütünüyle solmuş.
havanın şu solgun köşesinde bir dünya
her neşe ölmüştür. [42]

veyahut,

می خروشد دریا
هیچکس نیست به ساحل پیدا
لکه ای نیست به دریا تاریک
که شود قایق
اگر آید نزدیک

çığlık çığlığa deniz.
hiç kimse bulunmuyor sahilde.
denizde bir leke bile değil karanlık
ki kayık olsun
eğer yakına gelirse. [43]

35 Sohrab Sepehri, دیوار/*Divar,* a.g.e., s. 51.
36 Sohrab Sepehri, وهم/*Vehm,* a.g.e., s. 67.
37 Sohrab Sepehri, مرگ رنگ/*Merge Reng,* a.g.e., s. 54.
38 Sohrab Sepehri, مرگ رنگ/*Merge Reng,* a.g.e., s. 54.
39 Sohrab Sepehri, نایاب/*Nayab,* a.g.e., s. 48.
40 Miladi takvimde 21 Kasım-21 Aralık arasına denk gelen ay ismidir.
41 Sohrab Sepehri, سپیده/*Sepide,* a.g.e., s. 17.
42 Sohrab Sêphri, در قیر شب/*Der Qirê Şeb,* a.g.e., s. 11.
43 Sohrab Sepehri, سرگزشت/*Sergozeşt,* a.g.e., s. 64.

Sonuç

Sohrab Sepehri, modern İran şiirinin öncülerinden biridir. Aynı zamanda modern bir ressam da olan Sohrab'ın şiirlerinde resim ve görüntü öğelerinin sıklıkla kullanılması ilk dikkati çeken özelliktir. Sohrab Sepehri/سهراب سپهری, Nima Yuşic/نیما یوشیج , Ahmed Şamlu/احمد شاملو, Mehdi Ehvan-i Sales/اخوان ثالث, Foruğ Ferruhzad/فروغ فرخزاد ile birlikte modern İran şiirinin beş yıldızından biri olarak anılmaktadır. Bu dönem şairleri şiirlerinde genel olarak yerel ve kişisel imgeler kullanmışlardır.

Sohrab'ın şiiri büyük bir yalnızlığı içermekle birlikte her zaman çocuk sadeliğinde bir hayat tasavvurunu da beraberinde taşır. Onun şiirinde hayat bir çocuğun ısırdığı elma kadar, suya düşen bir kelebeği kurtarmaya çalışmak kadar sade bir olaydır. Kullandığı kelimeler görünüş itibariyle çok yalın gözükmekle birlikte imgeleri dış görünüşlerinin aksine çok derindir.

Sohrab'ın Merge Reng kitabında düş rengi, varlık rengi, ömür gecesi, serap aldanışı, zaman rüzgârı, zaman saati, idrak çeşmesi, beyin mezarı, tufan zinciri, şiir otu, suyun yanağı, bataklığın gözü, rüzgârın ayağı, kaşın damı, elektrik yılanı, gecenin nefesi, gecenin memesi, zamanın dudağı, varlığın damarı, sükutun kulağı, varlık duvarı, lahza duvarı, yankı küpesi, bir rengin öyküsü, muamma rengi, suskun renk, devam rengi, rengin şafağı, varlık rengi, lezzet rengi, hayal rengi, tufan zinciri, şiir otu, suyun yanağı, bataklığın gözü, rüzgarın ayağı, sahili gibi kendisinden önceki İran şiiri ile kıyaslandığında çok yeni ve oldukça farklı olan çarpıcı özgün imgeler dikkat çeker.

Kitabın ismini oluşturan iki kelimeden biri olan reng kelimesinin düş rengi, varlık rengi bir rengin öyküsü, muamma rengi, suskun renk, devam rengi, rengin şafağı, varlık rengi, lezzet rengi, hayal rengi gibi çeşitli terkiplerde yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Bu kullanımlar kitaptaki 13 şiirde kullanılmıştır. Kitabın ismini oluşturan ikinci kelime olan ölüm ise kitapta neşenin ölümü, rengin ölümü, ölünün kemikleri, ölünün damarları, ölü sanmak, ölümü kovmak, ölünün susması, rengin ölümü, sessiz ölüm, ölümsüz kalmak, gecenin kıyısında ölen renk gibi kullanımlarla kitapta 12 ayrı yerde kullanılmıştır. Öte yandan *Merge Reng*'de yer alan 22 şiirden 14 şiirin kitabın ismiyle ilişkilendirilen geceyi anlattığı görülmektedir. Bu sayısal veriler kitabın isim seçiminin yerindeliğini ve kitabın ismi ile içeriği arasındaki uyumu göstermektedir.

Sohrab Sepehri'nin 23 yaşında yayımladığı ilk kitabı olan مرگ رنگ/*Merge Reng,* 4'ü dörtlük, 18'i Nimai/serbest tarzda kaleme alınmış 22 şiirden oluşmaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author declared that they have no competing interest.

Funding: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

Aşuri, Daryuş, İmami, Kerim, Hoseyn Me'sumiyê Hemedani. (1371). پیامی در راه/*Peyami Der Rah, Ketaphane-yi Tehuri*. Çapê Çeharom.

Enveri, H. (1381). فرهنگ سخن/*Ferhengê Sohen*. Neşr-i Sohen.

Hoquqi, M. (1379). سهراب سپهری/*Sohrab Sepehri*. İntişarat-i Nêgah.

Kanar, M. (2008). *Farsça-Türkçe Sözlük*.

Lengerudi, Ş. (1390). تاریخ تحلیلی شعر نو/Tarih-i Tehliliyê Şê'rê Now. *Cildê Evvel,* Neşrê Merkez, Çapê Şêşom.

Muradikuçi, Ş. (1380). معرفی و شناخت سهراب سپهری / *Moerrêfi ve Şenahte Sohrab Sepehri*. Neşrê Qetrê.

Sepehri, P. (1382). سهراب، مرغ مهاجر/*Sohrab, Morqê Mohacêr*. Çapê Heştom, Kêtabxanêyê Tehuri.

Sepehri, P. (1370). نیشانی از دوست (گفتوگو با پروانه سپهری)/*Nişani ez Dust (Goftogu ba Pervanê Sepehri)*. Merziyê Peruhan, ادبستان/Edebêstan, Ş. 19, Tir, 1370.

Sepehri, S. (1376). هشت کتاب/*Heşt Kêtab*. Ketaphane-yi Tehuri.

Sepehri, S. (1387). اتاق آبی/*Otaqê Abi*. Soruş.

Sepehri, S. (1388). هنوز در سفرم/*Henûz Der Seferem*. (haz. P. Sepehri), Çapê Heştom, Neşrê Ferzan.

Söylemez, İ. (2014). *Sohrab-i Sepehri'nin Hayatı, Sanatı ve Eserleri*. (Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Fars Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

Söylemez, İ. (2017). Modern İran Şiiri ve Önemli Temsilcileri. *İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*.

Şukrullahzade, M. (1388). سهراب سپهری/*Sohrab Sêpehr*. روزنامهی جام جم,/ *Ruznamêyê Camê Cem*. (Sohrab'ın Ölüm Yıldönümü Özel Sayısı)

Torabi, Z. (1375). سهرابی دیگر، نگاهی تازه به شعرهای سهراب سپهری / *Sohrabi Diger, Nêgahi Taze bê Şê'rhayê Sohrab Sepehri*. Neşrê Donyayê Nov.

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI
ATATURK UNIVERSITY PUBLICATIONS

Araştırma Makalesi *Research Article* DOI: 10.5152/AJIS.2022.1034103

Iraklı Şair Sa‘dî Yûsuf ve Kayıp Vatana Duyulan Özlem

Iraqi Poet Sa'di Yusuf And the Lasting for the Lost Homeland

Nurullah YILMAZ

Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arap Dili ve Edebiyatı Bölümü, Erzurum, Türkiye

ÖZ

İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaşanan siyasal ve sosyal gelişmeler az gelişmiş ülkelerden gelişmiş ülkelere göçü tetiklemiştir. Siyasal, sosyal ve ekonomik kaygılardan kaynaklanan bu göç dalgası kuşkusuz farklı şekillerde edebiyata da yansımıştır. Siyasi ve sosyal baskılar ve düşünce ve ifade özgürlüğü kısıtlaması nedeniyle bazı Arap ülkelerinden Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'ne tanınmış şair ve yazarlar göç etmiş ve edebi faaliyetlerini bu ülkelerde devam ettirmişlerdir. Bunlardan biri de genç yaşta Bağdat'tan Londra'ya gidip yerleşen ve yakın zamanda gurbette ölen Iraklı şair ve Yazar Sa‘dî Yûsuf'tur. Bu çalışmada yakın dönem Arap şair, yazar ve entelektüellerinden biri olan Sa‘dî Yûsuf'un yaşadığı gurbet hayatını şiirlerinden örneklerle incelemeye çalıştık.

Anahtar Kelimeler: Bağdat, Irak, modern Arap şiiri, Sa‘dî Yûsuf, iğtirab

ABSTRACT

Political and social developments after the Second World War triggered migration from underdeveloped countries to developed countries. This wave of migration caused by political, social and economic concerns has undoubtedly been reflected in literature in different ways. Due to political and social pressures and restrictions on freedom of thought and expression, well-known poets and writers from some Arab countries to Europe and the United States emigrated and continued their literary activities in these countries. One of them is Sa'dî Yûsuf, an Iraqi poet and writer who travelled from Baghdad to London at a young age and settled there and recently died abroad. In this study, we tried to examine the expatriate life of Sa'dî Yûsuf, one of the recent Arab poets, writers and intellectuals, with examples from his poems.

Keywords: Baghdad, Iraq, modern Arabic poetry, Sadi Yusuf, spindle

چکیده

تحولات سیاسی و اجتماعی پس از جنگ جهانی دوم باعث کوچ از کشورهای توسعه نیافته به کشورهای پیشرفته شد. این موج کوچ که ناشی از دغدغه‌های سیاسی، اجتماعی و اقتصادی بود، بی‌تردید به شکل‌های مختلف در ادبیات بازتاب یافت. به دلیل فشارهای سیاسی و اجتماعی و محدودیت های آزادی اندیشه و بیان، شاعران و نویسندگان معروف از برخی کشورهای عربی به اروپا و آمریکا کوچ کردند و به فعالیت های ادبی خود در این کشورها ادامه دادند. یکی از آنها شاعر و نویسنده عراقی سعدی یوسف است که در جوانی از بغداد به لندن رفت و در آنجا ساکن شد و اخیرا در خارج از کشور درگذشت. در این پژوهش سعی شده است با نمونه هایی از اشعار سعدی یوسف، یکی از شاعران، نویسندگان و روشنفکران متأخر عرب، زندگی بیگانه خود را بررسی شود.

کلید واژه گان: سعدی یوسف، عراق، بغداد، رنج، شعر نو عربی.

Giriş

Yakın dönem Modern Arap edebiyatı alanında sebol haline gelmiş bazı isimler, gerek Orta Doğu Müslüman Arap ülkelerindeki siyasal, sosyal ve kültürel baskılar sebebiyle, gerekse meslek kariyerlerini evrensel bağlamda daha da geliştirmek amacıyla Yurt dışına gitmiş, hatta yerleşmişlerdir. Filistinli direniş şairi Mahmud Derviş, Suriyeli şair Adonis (Ali Ahmed Said. b. el-Esber) ve Iraklı şair ve yazar Sa‘dî Yûsuf'u bu grup şairler arasında sayabiliriz.

Çalışmamızın konusunu teşkil eden Sa‘dî Yûsuf, ilk başlarda düşünce bağlamında destek verdiği Baas devriminden sonra Yönetimin yurt içindeki aydın kişilere uyguladığı baskılardan nasibini almış, Yurt dışına çıkarak sürgün hayatıyla yüzleşmiştir. İlk durağı Fransa'nın başkenti Paris olmuş, burada üç yıl kaldıktan sonra istediği ortamı bulamayınca Londra'ya geçmiş ve zorunlu gurbet yurdu olarak burayı seçmiştir. Edebî ürünleri ve siyasî yazılarında başta ülkesi Irak olmak üzere Orta Doğu Arap ülkelerindeki despot yönetimlere karşı demokrasi ve özgürlük rüyasıyla mücadele vermiş, fakat özellikle 2004 yılındaki ABD' nin Irak'ı ikinci kez işgal etmesiyle büyük bir hayal kırıklığı yaşamıştır.

Sa‘dî Yûsuf'un Hayatı

Şair, yazar, çevirmen, eğitimci ve gazeteci kimliği ile son dönem Arap entelektüelleri arasında saygın bir yere sahip olan Sadî Yûsuf, 1934 yılında Basra'nın Ebû Huseybe kasabasında doğdu. Lise öğrenimini Basra'da tamamladı. 1954 yılında Bağdat

Geliş Tarihi/Received: 08.12.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 04.10.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author: Nurullah YILMAZ
E-posta: nurullah.yilmaz@atauni.edu.tr

Cite this article: Yılmaz, N. (2022). Iraqi Poet Sa'di Yusuf And the Lasting for the Lost Homeland. *A Journal of Iranology Studies*, 17, 17-20.

Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Yüksek Öğretmen Okulu'nu bitirdi. Ardından yine Bağdat'ta Arap Dili ve Edebiyatı alanında Lisans öğrenimini tamamladı. Yönetimin uyguladığı siyasi baskılar nedeniyle 1970 yılında Ülkesinden çıkıp sırasıyla önce Tunus, oradan Fransa ve en son Londra'ya gidip bir daha ülkesine dönmemek üzere orada yerleşti (Yûsuf, 2021: 1).

Modern Arap edebiyatçıları arasında ana dili Arapçanın yanı sıra İngilizce, Fransızca gibi Batı dillerinde de eserler kaleme alan ender edebî simalardan biridir. Birçok platformda şiir ve roman alanında uluslararası ödüller almıştır. 12 Haziran 2021 tarihinde barsak kanseri hastalığından vefat etmiştir. 2021 yılı Nisan ayında Sa'dî Yûsuf tedavi olmak için Londra'da hastaneye yatınca Irak Kültür Bakanı Hasan Nâzım Irak Hükumetinden bir vefa örneği olarak şaire yardımcı olmak, gerekirse tedavi masraflarını karşılamak amacıyla İngiltere Hükumeti ile temasa geçmesini istedi. Bazı Muhalefet partileri Sa'dî Yûsuf'un geçmişteki edebi ve siyasi faaliyetleri nedeniyle Irak halkına büyük zaralar verdiğini iddia ederek buna şiddetle karşı çıktılar. Bunun Üzerine Irak Meclis Başkan vekili Hasan el-Ka'bî, "Öyle görülüyor ki bazı kardeşlerimiz bu büyük şairin şiirlerini ve diğer yazılarını ya hiç okumamış ya da okuduğu halde anlamamış." diyerek üzüntülerini dile getirmiştir. Sa'dî Yûsuf'un cenazesi vasiyeti üzerine herhangi bir merasim yapılmaksızın Londra'da Haysit Mezarlığı'nda defnedildi (El-Vekâletu'l-Vataniyye li'l-A'lâm, 2021:2; Yûsuf, 2021:3).

1970'li yıllardan beri sürgün ve yasaklarla iç içe yaşayan şair Sa'dî Yûsuf, ilki 1991, ikincisi ise 2003 yılında olmak üzere Irak'ın iki kez ABD tarafından ağır bir işgal ve yıkıma uğratılması nedeniyle kendisi için bir vatan olmaktan çıktığını açıklamıştır. "el-Ahder İbn Yûsuf ve Meşâgiluhu" ve "Huzi'l-Verdete Huzi'l-Kayrevâniyyete" adlı şiir kitaplarıyla tanınan şair, uzun süreden beridir yaşamakta olduğu Londra'dan büyük bir sevgiyle bahsetmektedir. Daha önce üç yıl Paris'te de kalan Sadi Yusuf, Fransız istihbarat teşkilatlarının Fransa'da oturan Arap entelektüeller için Fransız makamları hesabına casusluk yapmak amacıyla kendisini Fransız ordusuna almak istemeleri nedeniyle Paris'i terk etmek mecburiyetinde kalarak 'hayatında tanıdığı en güzel Arap şehri' olarak nitelendirdiği Tunus'un Miknâs şehrine yerleşmiştir. Bu arada şair, İngiliz uyruğuna geçmiş olmayı kendi adına bir iltifat olarak kabul eder. Nitekim O, bu konuda kendisine yöneltilen eleştirilere "Irak, istemediğim doğum yerimdir. Ben bu durumu, yazım işi esnasında istifade ettiğim, fakat geriye dönüp vatan olarak bakmadığım teknik bir konu olarak değerlendiriyorum." şeklinde gayet açık ve net bir şekilde cevap vermiştir (el-Misbâhî, 2021: 2-3).

İki büyük nehir olan Dicle ve Fırat'ın kesiştiği noktada kurulu olan bu şehrin yetiştirmiş olduğu geçmiş dönemdeki Câhiz, şu an içinde yaşadığımız dönemdeki başta Bedir Şâkir es-Seyyâb olmak üzere birçok büyük yetenek gibi Basra'nın çocuğu olan Sa'dî Yûsuf'un derdini anlamamak mümkün değil..." Şattu'l-Arab" kıyılarındaki hurma ağaçlarıyla dolu bahçelerde hayata gözlerini açmış, erken yaşta vatanından ayrılmış, bilakis henüz çok genç yaşta demir yumruklarıyla ülkeyi yöneten câhil subaylardan daha çok ülkesini sevmesine rağmen hapis hayatının acısını tatmıştı. Zira tarihte okuma yazmaya beşiklik etmiş bu güzelim toprakları gerçekleştirdikleri sahte ihtilaller adına tek bir diktatörden başka hiç kimsenin sesinin yükselmediği büyük bir hapishaneye çevirmişlerdi. Yeni yetme bir genç olarak Sa'dî Yûsuf o günlerde ülkesine samimi dostu ve aynı zamanda hemşerisi olan es-Seyyâb'ın gözüyle bakmış ve büyük şairlerin nasıl vatan aşkıyla yanıp tutuşarak can verdiklerini teşhis etmişti. Bu yüzden henüz 30 yaşında şair ruhunun kalabileceği sürgün yerlerini araştırarak bir daha dönmemek üzere Irak'ı terk etti. Kısa bir süre Moskova'da kaldı. Ardından Şam'da kaldı. Burada da fazla durmayıp Avrupa yolculuğuna çıktı. Avrupa seyahatini Belgrat ile sınırlayıp Beyrut'a döndü. Beyrut'tan sonra en güzel divanlarından biri olan "el-Ahder İbn Yûsuf ve Meşâğiluhu"yu yazdığı Cezayir'e gitti. Ardından Yemen'e gitti. Bir süre Aden'de kaldı. Yemen'den sonra Tunus'a gitti. Kısa bir süre burada kaldıktan sonra kendisi için asıl maceralı yolculuk olan Avrupa turlarına başladı. Bir süre Fransa'da ve İspanya'da kaldı. Bununla birlikte Irak'a olan aşk ateşi ruhunda kanamaya devam etti (Yûsuf, 2005: 23-56; Sâir, 2021:3-4). İşte bu aşk acısı farklı yerlerde yazdığı şiirlerini şekillendirdi. "Şehâdetu'l-Cinsiyye" adlı şiirinde içinde bulunduğu vatan özlemi ve vatansızlık duygusunu şu şekilde dile getirmiştir:

عربيٌّ من العراقِ...

أنا : البصرةُ ، بـــيتي ونخلتي . وأنا النهـــرُ الذي سُـمِّيَ باسمي

ورمـلةُ اللهِ دربي وخيمتي . الأثَـلُ الشاحبُ ســـقفي وملعبي ،

وخليجُ اللآليءِ - الوعد ـ لي . والبحرُ لي . والسماءُ دوماً سمائي.

*

عربيٌّ من العراقِ...

أنا : الكوفةُ ، ما خُطَّ في العـــــروبةِ خَطٌّ قبلَها . والعواصمُ الألفُ

ما كانت سوى من كِنانتِها . بيتُ عليٍّ ، والمســـجدُ الجـــامعُ ،

والنهرُ . هل تخَطَّينا الكتابةَ ؟ الحرفُ كوفيٌّ ، وقرآنُنا وصيٌّ عليها.

*

عربيٌّ من العراقِ...

أنا : الموصلُ ، خيلٌ وخُضرةٌ . كان سيفُ الدولةِ الأميرَ ، وكانت حلبٌ

أُختَها . السفائنُ في النهرِ . المُغَنّونَ في الضفافِ . هنا صاحبُ البريد

أبو تمّامٍ . المرمرُ الصقيلُ هي الموصلُ ، والأهلُ ، والنضـــالُ الطويلُ .

*

عربيٌّ من العراقِ ...

أنا : هذا الفراتُ ، الذي يوحّـدُ أهلاً ، وبلاداً ، وأُمّـةً . كلُّ كفٍّ من مائهِ

موعدٌ في جنّـةِ الخُلْدِ . يا صبايا الفراتِ ، صبراً ! لكنَّ النهر والفخـــر ...

سوف يأتي زمانٌ للتهاليلِ . نحن نُقْسِمُ بالنهرِ ، وباللهِ ، والسوادِ الأصيلِ .

*

عربيٌّ من العراقِ ...

أنا : بغدادُ ، موصوفةً بما ليس في الوصفِ . الكتابُ العصيُّ . والجنّـةُ .

الدربُ المؤدّي إلى الدروبِ. أتاهـا كلَّ عصرٍ برابرةٌ . لكنّها أحكمتِ

الأنشـوطةَ .

العزيزةُ بغدادُ .

والأسـيرةُ بغدادُ ،

والأميرةُ بغدادُ ...

والجدارُ الأخـــــيرُ .

Iraklı bir Arap
Ben Basrayım, evim ve hurmam, Ben adımın verildiği nehrim.
Allah'ın kumu yolum benim ve çadırım. Soluk ılgın ağacı tavanım benim
Ve benim oyuncağım

Ve Altın boynuzlu Haliç- vaad benim, deniz benim, gökyüzü
Hep benim gökyüzüm

Iraklı bir Arap
Ben Kufe'yim. Çizilmedi Arap milletleri arasında böyle bir çizgi daha önce.
Başkentleri binlerce.
Hiçbir şeyi kalmadı onların lakaplarından başka. Ali'nin evi. Büyük cami.
Nehir. Yazıyı atladık mı yoksa? Harf Kûfî. Kuranımız bizim korunmuş onunla.

Iraklı bir Arap
Ben Musul'um. Atlar ve yeşil bahçeler. Seyfuddevle emiriydi oranın.
Halep
Kardeşiydi onun. Nehirdeki gemiler. Sahillerdeki şarkıcılar. İşte burada postacı.
Ebû Temmâm. Cilalı mermer. İşte o Musul. Halk. Uzun soluklu mücadele.

Iraklı bir Arap
Ben Fırat'ım, birleştiren birbirine halkı, ülkeyi ve milleti. Yüzlerce eli.
Bir randevu verilmiş ebediyet cennetinde. Ey Fırat'ın çocukları, sabredin!
Fakat nehir ve gurur.
Sevinçli bir zaman gelecek; yemin edeceğiz Nehir'e, Allah'a ve Sevâdu'l-Asîl'e

Ben Bağdat'ım, tarif edilmiş tarifi mümkün olmayacak bir şekilde, âsi bir kitap.
Bir cennet, çıktığı yolların yollara, geldiği ona her dönem barbarların.
Fakat o,
Sağlam
çift sarmallı ipi
Asil Bağdat,
Esir Bağdat,
Prenses Bağdat
Ve son duvar.. (Yûsuf, 2014: c.III, s. 71; el-Misbâhî, 2007: 3)

Ne var ki vatan sevgisi sürgünlerin büyüttüğü şaire Ebu Cehil Karpuzu gibi acı gelmiştir. Her seferinde ülkesine, "Şattul Arab" kıyılarındaki hurma bahçelerine geri dönmeyi umut eder, fakat her seferinde onu bu umudundan vazgeçirecek bir felaket ortaya çıkar. 20 yaşındayken yeniden Irak'a dönmeyi düşleyen Sadi Yusuf, 1958 yılında krallık düzenine son vermek için ihtilal olduğunda peş peşe gelen trajediler ve acılar nedeniyle kendisi açısından ağır bir yük haline gelen vatan sevgisini taşıyamaz oldu ve bu yüzden bir gün aşağıdaki satırları kaleme aldı:

أهو ذنبك أنك يوما ولدت بتلك البلاد؟
ثلاثة أرباع قرن
ومازلت تدفع من دمك النزر تلك الضريبة
"أنك يوما ولدت بتلك البلاد.."
وما تلك؟
أنك تعرف أغوارها والشعاب
تواريخها الكذب
المدن الفاقدات المدينة
تلك القرى حيث لا شيء
ذاك الظلام العميم
وتعرف أن البلاد التى ولدت بها لم تكن تتنفس
معنى البلاد.

Senin suçun mu günün birinde doğmuş olman o ülkede?
Üç çeyrek asırdır
Devam ediyorsun sen ödemeye bir avuç kanından fatura
"Çünkü sen bir gün o ülkede doğdun."
Peki neresi orası?
Sen tanıyorsun diplerini, kanyonlarını
Yalan tarihini
Kaybolmuş şehirlerini
O köyler ki hiçbir şey yok orada
İşte her yeri kaplamış karanlık
Ve tanıyorsun sen doğduğun ülkeyi solumadın orada
Anlamını ülkenin (Yûsuf, 2014: c.III, s. 73; el-Misbâhî, 2007: 5).
Şiir Hakkında Genel Bir Değerlendirme

Edebiyat ve sanat faaliyetleriyle iç içe yaşayan Sa'dî Yûsuf, ülkesinde geçirdiği 35 yıllık ömrünün yaklaşık 15 yıllık şairlik hayatında genellikle ülke yöneticilerinin baskıcı politikalarından duyduğu huzursuzluğu dile getirmiştir. Sürgün olarak yaşadığı Londra'da kaleme aldığı şiirlerinin hemen hepsinde hem kendi ülkesi Irak ve hem de diğer Müslüman ülke yöneticilerinin ülkelerini adalet ve hakkaniyet ölçülerine göre yönetmediklerinden şikâyet ederken diğer taraftan da Batılı egemen güçlerin Müslüman coğrafyası üzerinde kurdukları siyasal, sosyal, kültürel ve ekonomik hegemonya ve uyguladıkları baskıcı politikalardan yakınmıştır.

Yukarıda bir bölümünü örnek olarak verdiğimiz "Iraklı Bir Arap" şiirinde şair, ABD'nin iki kez Bağdat'ı işgalinden sonra yurt içi ve yurt dışındaki Arap entelektüellerin uğradığı hayal kırıklığını dile getirmiştir. Yukarıdaki satırlarında Sa'dî Yûsuf kendisi gibi Batılı düşünce tarzı ve hayat felsefesini benimseyen aydın kesimin içine düştüğü açmazı da gözler önüne sermektedir. Çünkü şair, ülkesindeki despot yönetimin yıkılıp demokratik bir yönetim şeklinin gelmesini beklerken ülkesi, bir anda tarihin en korkunç işgal ve yıkım olayıyla yüz yüze gelmiş, kayıp vatana ağlamaktan başka çaresi kalmamıştır. Özellikle "*Senin suçun mu günün birinde doğmuş olman o ülkede? Üç çeyrek asırdır. Devam ediyorsun sen ödemeye bir avuç kanından fatura. Çünkü sen bir gün o ülkede doğdun.*" satırlarıyla Orta Doğu Müslüman Arap coğrafyasında yaşamanın bedelinin ağır olduğunu dile getirmeye çalıştığını anlıyoruz. Devamındaki satırlarda şairin, bunu bir kader olarak kanıksadığını görüyoruz. Ayrıca şair, bu şiirini de diğer şiirlerinde olduğu gibi vezin ve kafiye olmaksızın serbest şiir formunda yazdığını görüyoruz.

Şair Hakkında Genel Kanaat

Tarihsel açıdan baktığımızda şairler, askerlerin her sabah kışlalarında "ant içmek" kabilinden yaptıkları gibi aşklarını ispatlama yoluna gitmezler. Kaldı ki onlar ülkelerine ve doğal güzelliklerine âşık olmadan, ülkelerinin tarihini bilmeden, ülkelerinde gizlenen hazinelerin farkında olmadan gerçek anlamda şair olamazlar. Şayet olsalar bile kendisinde hiçbir ot veya bitki bitmemiş bir evren şeklinde olayların ve tarihin kenarında yaşarlar. Sadi Yusuf ise her ne şartta olursa olsun Irak'a olan sevgisini ispatlamak mecburiyetinde hissetmemiştir. Dünyaya gözünü açtığından beri onun yaptığı her şey, iki nehir arasında bulunan ülkesine ne denli önem verdiğinin ve onu yücelttiğinin kesin bir delilidir. Üstelik kendisi gurbet atmosferi içerisinde farklı bir ülkede ve bambaşka bir kültür içerisinde olmasına rağmen kendi ülkesi, onun şiirlerinin gerçek ilham kaynağını oluşturmaktadır. Ancak şurası bir gerçek ki, doğduğundan beri bu vatanı ona olan aşkıyla sınamış, fakat her defasında şair, ihanete uğramıştır. Zira bu coğrafya görkemli bir alanı oluşturmakla birlikte geçmiş dönemlerde olduğu gibi bugün de kardeşler arasındaki kin, nefret, düşmanlık duyguları ve sonuçta savaşların dinmediği, insanların ya da kabile ve aşiretlerin bir-

birlerini boğazladığı bir alandır. Hal böyle olunca ona da en ufak bir pişmanlık duymaksızın ve hiçbir sindirme olmaksızın bu bahtı kara Irak'ın hiziplerin, kin güdenlerin, kabile ve mezhep çatışmacılarının olduğu, ona göre aksi gerçekleşinceye kadar Irak'ın parçalanmış bir vatan olduğu şeklinde yüksek sesle konuşma hakkı doğuyor.

Sonuç

Her ülke ve toplumda yöneticilerle aynı fikirde olmayan düşünce insanları bir şekilde saf dışı bırakılır ve ülke dışına çıkmaya zorlanırlar. Genellikle aydın kesimlerin sıkça karşılaştıkları bu durum edebiyat dilinde sürgün, gurbet ve vatan özlemi gibi kavramlarla özdeşleştirilmiştir. İster şiir isterse nesir olsun kaleme aldığı her satırda, Sa'dî Yusuf'un aslında isteyerek yurt dışına çıkmadığı, o dönemde Irak'ta yönetimi ele alan Baas Partisinin baskıları sonucunda bir bakıma ülkeden çıkmaya mecbur kaldığı yönündeki işaretler ağır basar. Bazı kesimler tarafından ülkesine ve halkına sırt çeviren bir aydın şeklinde suçlansa da Batılı sömürgeci egemen güçlerin Irak'a müdahale edip Bağdat'ı işgal etmeleri karşısında şiirsel satırlarında takındığı tutum ve aldığı tavır, Sa'dî Yûsuf'un vatanına olan sevgisi konusunda herhangi bir şüphe olmadığının açık bir göstergesidir. Bu arada tüm şiirlerini modern şiir anlayışıyla ve serbest şiir formunda yazan Sa'dî Yûsuf, bu şiirini de serbest şiir anlayışıyla kaleme almış olup konu itibariyle Batılı emperyalist güçler tarafından parçalanan vatanına, geçmişteki parlak tarih, kültür ve medeniyetine duyduğu özlemi dile getirmiştir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, cıkar catışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu calışma icin finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author declared that they have no competing interest.

Funding: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

el-Misbâhî, H. (2007). *Sa'dî Yûsuf ve'l-Vatanu'l-Mefkûd*. http://www. alarabonline.org//2007/03-/ 08 (Erişim Tarihi: 13.10.2021).

Sâir, A. (2021). *Ahadu Kibâri'ş-Şu'arâ' fîl-'Âlemi'l-'Arabî. el-Mevtu Yuğîbu'ş-Şâ'ire'l-'Irâkî Sa'dî Yûsuf. www.aljazeera.net* (Erişim Tarihi: 16.07.2021).

El-Vekâletu'l-Vataniyye li'l-A'lâm. (2021). *Sebebu Vefâti'ş-Şâ'iri'l- 'Irâkî fî London,* Muerşefu'l-Aslî. https://ar.wikipedia.org/wiki/ (Erişim Tarihi: 10.10.2021).

Yûsuf, S. (2021). https://ar.wikipedia.org/wiki/ (Erişim Tarihi: 09.10.2021).

Yûsuf, S. (2014). el-A`mâlu'ş-Şi`riyye, I-VI, Menşûrâtu'l-Cemel, Beyrut-Bağdat. Al-Kamel Verlag.

Yûsuf, S. (2005). *Yevmiyyâtul-Ezâ.* Dâru Nînova.

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI
ATATURK UNIVERSITY PUBLICATIONS

Araştırma Makalesi *Research Article*

DOI: 10.5152/AJIS.2022.1008630

بررسی آرایه‌های آوایی در غزل حسین منزوی

Hüseyin Munzevî'nin Gazellerindeki Ses Sanatlarının İncelenmesi

Bülent AKDAĞ

Tahran Üniversitesi, Edebiyat ve İnsani Bilimler Fakültesi, Fars Dili ve Edebiyatı Bölümü, Tahran, İran

ÖZ

Dilin oluşumundan ve insanın konuşma sanatına aşina olmasından bu yana, insan her daim güzel ve etkili konuşma kaygısı taşımıştır. Şairler ve yazarlar da daha fazla etkili ve güzel konuşmak adına kendi sözlerinde çeşitli teknik ve ustalıklara başvurmuşlardır. Sıradan kelimeleri az çok edebi kelimelere dönüştüren veya edebi kelimeleri daha edebi bir üsluba yükselten bu teknik ve beceriler toplamına "Bedî'" derler. Diğer bir deyişle, "Bedî'" söz ve kelimelerdeki güzelliği ve zarafeti inceleyen bir sanat olmakla beraber nesir veya nazım birimlerindeki güzelliklerinin sebebini açıklamanın yanı sıra okuyucu ya da muhatabın ilgisini bu yönlere çekerek eserin anlamsal ve duygusal olarak daha da dikkat çekmesini sağlar. Bedî' ilmi, bazen kelimeler arasında belirli bir bağ veya uygunluktan (lafzi müzik), bazen de anlamlar arasında belirli bir özel bağ ve uygunluk oluşturan (manevi müzik) ilgilerinden bahsetmektedir.

Dr. Mahmoud Fazilat tarafından yazılan "Bedî' yapıları" kitabında söz dizilimleri fonetik, semantik ve semantik fonetik olmak üzere üç bölümde ele alınmıştır. Elimizdeki makalede modern şair Münzevi'nin gazellerini ses sanatları açısından incelemekteyiz. Münzevi diğer şiir türlerinde de şiirler söylemiştir ancak gazelleriyle daha çok ön plana çıkmış ve gazelleriyle tanınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ses Sanatları, Hüseyin Münzevi, Gazel.

ABSTRACT

Ever since language was formed and man became acquainted with the art of speaking, speaking has always been one of his concerns. Poets and writers have also used various techniques and techniques in their speech to be more effective and beautiful. The set of these tricks that more or less turn ordinary speech into literary speech or elevate literary speech to a higher level of being literary or having a literary style is called novelty. In other words, novelty is the knowledge that beauty and it examines the beauty of speech and shows the reasons for the beauty of poetry or prose. Innovative science speaks of industries, some of which create a special fit or connection between words (verbal music) and some of which create a special fit and connection between the meanings (spiritual music). In the book "Innovative Structures" by Dr. Mahmoud Fazilat, novel arrays are divided into three types: phonetic, semantic and semantic phonetic. Monzavi has also experimented with other forms of poetry, but is known as a lyricist due to Naish's sonnets.

Keywords: Phonetic Arrays, Hossein Monzavi, Ghazal.

چکیده

از زمانی که زبان شکل گرفت و انسان با فن سخن‌گویی آشنا شد همواره مؤثر و زیبا سخن گفتن از دغدغه‌های او بوده است.شاعران و نویسندگان نیز در کلام خود از فنون و شگردهای گوناگونی برای تأثیرگذاری و زیبایی بیشتر بهره برده‌اند. به مجموعهٔ این شگردها که کلام عادی را کم و بیش تبدیل به کلام ادبی می‌کند یا کلام ادبی را به سطح بالاتری از ادبی بودن یا سبک ادبی داشتن تعالی می‌بخشد بدیع می‌گویند. به بیانی دیگر بدیع دانشی است که زیبایی و آراستگیِ سخن را بررسی می‌کند و دلایل زیبایی نظم و نثر را نشان می‌دهد. مخاطب با درک این زیباییها و فهم روابط گوناگون بین کلمات احساس لذت بیشتری می‌کند و توجه ذهنی او برانگیخته می‌شود. علم بدیع از صنایعی سخن می‌گوید که برخی به وجود آورندهٔ تناسب یا ارتباط خاصی بین الفاظ (موسیقی لفظی) و برخی به وجود آورندهٔ تناسب و ارتباط خاصی بین معانی (موسیقی معنوی) هستند.

در کتاب «ساختارهای بدیع» به قلم دکتر محمود فضیلت آرایه‌های بدیعی به سه گونه تقسیم شده‌اند: آوایی، معنایی و آوایی معنایی. در مقالهٔ حاضر برآنیم تا غزل شاعر معاصر حسین منزوی را از منظر آرایه‌های آوایی بررسی نماییم. منزوی در قالب‌های دیگر شعری نیز طبع‌آزمایی کرده امّا به‌واسطهٔ غزل‌های نایش به غزلسرایی معروف است.

کلید واژگان: آرایه‌های آوایی،حسین منزوی،غزل.

مقدمه:

حسین منزوی شاعر معاصر، در سال (۱۳۲۵) در شهر زنجان در خوانواده ای فرهنگی زاده شد و در سال (۱۳۸۳) در اثر بیماری قلبی و ریوی درگذشت.پدر وی که محمد نام داشت به زبان ترکی شعر می سروده است.منزوی در زادگاه خود دوران دبستان و دبیرستان را سپری کرد و پس از اخذ دیپلم از صدر جهان زنجان، در سال (۱۳۴۴) وارد دانشکدهء ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران شد.سپس این رشته را رها کرد و به جامعه شناسی روی آورد اما این رشته را نیز ناتمام گذاشت. وی در قالبهای غزل، قصیده، مثنوی، رباعی و شعر نیمایی شعر سروده است اما اوج توانایی و هنرمندی وی در غزلهایش هویدا است و بیشتر به عنوان شاعری غزلسرا شناخته شده است. در سرودن شعر نیمایی، شعر سپید و ترانه هم تبحر داشت. نقش منزوی، در زنده کردن غزل معاصر، چشمگیر ارزیابی شده و حتی بعضی از منتقدان کار وی را انقلابی در غزل امروز می دانند و آن را با کاری که نیما در تحول شعر فارسی کرد،

Geliş Tarihi/Received: 12.10.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 10.10.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author: Bülent AKDAĞ
E-posta: bulent_akdag_25@hotmail.com

Cite this article: Akdağ, B. (2022). Parable in Shams Tabrizi's Sonnets. *A Journal of Iranology Studies*, 17, 21-25.

Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

مقایسه کرده اند.وی در تراته سرایی نیز توانا بود و بسیاری از غزلها وی توسط خوانندگان معروف خوانده شده است.

مجموعه اشعار منزوی به کوشش محمد فتحی در سال (۱۳۸۷) به چاپ رسیده که شامل کلیه دفترهای شعر منزوی است.در این مجموعه ۴۳۶ غزل چاپ شده است و از آنجا که ترتیب اشعار برمبنای تاریخ انتشار کتابهای شاعر است (مجموعه اشعار:۱۶) و ترتیب الفبایی قافیه و ردیف در چینش اشعار لحاظ نشده است پس در گزینش غزلها برای تحقیق حاضرحدود نیمی از آنها (۲۰۳ غزل – ۱۸۰۰ بیت) از ابتدای کلیات انتخاب و مورد بررسی قرار گرفته‌اند. روش به کار رفته در این مقاله روش توصیفی – تحلیلی و استناد به آمار است بدینگونه که پس از تعریف هر صنعت بر اساس کتاب «ساختارهای بدیع» به استخراج دقیق بسامد و تحلیل آنها می‌پردازیم.

متن:

بسامد مصوت کوتاه: تکرار مصوت‌های کوتاه زبر، زیر و پیش در یک مصراع یا بیت یا پاره شعر (فضیلت.۲۸ :۱۳۹۱).

بسامد مصوت بلند:تکرار مصوت بلند (آ، او، ای) در یک مصراع یا بیت.(فضیلت.۲۸ :۱۳۹۱).

تکرار مصوت کوتاه یا بلند در غزل منزوی بسیار کم دیده می‌شود.شاعر به این صنعت علاقه‌ای نشان نداده است اما در ابیات اندکی که از آن استفاده کرده هماهنگ با مفهوم موردنظر بیت به کار برده است.

ای گیسوان رهای تو از آبشاران رهاتر چشمانت از چشمه‌ساران صاف سحر باصفاتر

(کلیات:غزل۳)

در این بیت بلندی، رهایی و ریزش «گیسوان» که آنها را به‌طور ضمنی به «آبشاران» تشبیه کرده و بر آن برتری داده است با تکرار مصوت بلند «آ» کاملاً به مخاطب القا می‌شود و کشیدگی و نوع تلفظ این مصوت در خدمت مفهوم موردنظر شاعر قرار گرفته است.

می‌باری ای باران و می‌شویی زمین را اما نمی‌شویی دل اندوهگین را

رگباری و سیلی ولی دانم که هرگز آبی بر آتش نیستی جان حزین را

(غزل ۸۰) سنگین‌ترینی بی‌شک اما اندکی نیز تسکین نخواهی داد این غمگین‌ترین را.

تکرار مصوت بلند **«ای»** در سراسر این غزل به القا حس سنگینی لحظات و انتقال غم عمیق شاعربه مخاطب کمک فراوان می‌کند.

همچنین تکرار مصوت بلند **«آ»** در سراسر غزل ۷ :

(چگونه باغ تو باور کند بهاران را که سالها نچشیده است طعم باران را) به نوعی کش آمدن زمان و گذشت روزگار را که مفهوم مورد نظر شاعر در این غزل است به مخاطب القا می‌نماید.

بسامد صامت: تکرار صامت در یک مصراع یا بیت یا پاره شعر.(فضیلت.۲۹ :۱۳۹۱) منزوی به تکرار صامت‌های گوناگون در ابیاتش توجه ویژه‌ای نشان داده است. در غزل وی صنعت هم‌آوایی یا بسامد صامت بسیار دیده می‌شود و این شگرد باعث افزایش آهنگ کلام وی و لذت بیشتر مخاطب از خواندن آن شده است.حدود ۱۰۰ بیت از ابیات بررسی شده یعنی ۸% به صنعت واج‌آرایی آراسته بودند:

"تکرار واج «ب

(ابرم همه بارانم، وی باغ گل‌افشانم جز بر تو نمی‌بارم،این بار که می‌آیم (غزل)۲۴۱

"تکرار واج «د» و «ر

.۱۷۲) دیدی دلم ربود به تردستی از برم با نیم‌گردشی، نگه چشم‌بند دوست (غزل)

"تکرار واج «گ» و «ش

(غزل .۲۵) ای از دل من گره گشوده انگشت گره‌گشای عشقت

در بعضی ابیات نیز واجهای تکراری تنها در یک مصراع آمده‌اند:

تکرار واج «ج» در مصراع دوم

تهی است دستم اگر نه، برای هدیه به عشقت چه جای جسم و جوانی که جان من به فدایت

(غزل.۱۰۳)

تکرار واج «م» و «ه» در مصراع اول

تو مهر را همه با مهر می‌دهی پاسخ صدای عشقی و طبع طنینی‌ات زیباست (غزل ۱۸۳)

تکرا واج «ش» در مصراع اول

می‌آمد و شبم از شوکتش شکافته می‌شد دلاور دل من، وه چه فاتحانه می‌آمد (غزل ۲۰)

این آرایه تأثیر زیادی در خوش‌آهنگی غزلهای شاعر دارد و به افزایش زیبایی و گیرایی کلام وی کمک می‌کند.

بسامد هجا: تکرار هجا در یک مصراع یا بیت یا پاره شعر و شعر.(فضیلت.۳۰ :۱۳۹۱)

تکرار هجا نیز همچون تکرار واج در غزل منزوی فراوان به کار رفته است و شاعر با استفاده از این شگرد آهنگ دلنشینی به کلام خود داده است.

تکرار هجای **«ان»** در این دو بیت موسیقی درونی بیت را به زیبایی افزایش داده است:

ما را چه پروای توفان و بیش و کم آن مرغابیانیم و بر بال توفان روانیم

(غزل .۴۱) خورشید در ماست تابان و ما این سفر را با آفتاب درخشان ایمان روانیم

"تکرار هجای «ـَن

۵۱ عشق پی بستن من، بستن جان وتن من بافته زنجیری از آن زلف شکن در شکنت (غز ل).

"تکرار هجای «ار

خواه و نخواه چاره نداری، تو عشق می‌پراکنی آری چون می‌وزد نسیم بهاری،
جز برگ گل نثار

.۱۸۶) نداری(غزل

(غزل .۱۴۷) دیدار جهان بی تو غم‌انگیز شد ای یارا! انگار بهاری است که پاییز شد ای یارا!

بسامد واژه: تکرار واژه در یک مصراع یا بیت یا پاره شعر و شعر.(فضیلت.۳۰ :۱۳۹۱)

در کتاب **«ساختارهای بدیع"** انواع گوناگون این صنعت به تفکیک بیان شده است: **رد صدر الی عروض، رد صدر الی ابتدا، رد صدر الی عجز، رد عروض الی ابتدا، رد عروض الی عجز، رد ابتدا الی عجز، رد عجز الی صدر**. اما در اینجا برای‌آنکه از تشتت بحث جلوگیری شود، ما این گونه‌ها را تماماً تحت عنوان بسامد واژه ذکر می‌کنیم.

از جمله مهمترین آرایه‌های آوایی که بیشترین بسامد را در غزل منزوی دارد **"بسامد واژه"** است و شاعر هنرنماییهای بسیاری با این صنعت در کلام خود نموده است. حدود ۴۷۰ بیت یعنی ۳۰% از ابیات بررسی شده دارای این صنعت هستند. گاه با تکرار واژه بر موضوع موردنظرش تأکید می‌کند و آنها را برجسته‌تر می‌نماید:

(غزل.۳۶) بر پرده از آن روز که تصویر تو بستند ما را هم از آن روز به زنجیر تو بستند

(غزل.۴۰) سبزی من از تو ، از تو جاودانه شد ای بهارم! ای بهار جاودانه‌ام

(غزل.۶۵) مرا به باغ و بهاران چه کار دور از تو؟ مرا چه کار به باغ و بهار دور از تو؟

(غزل.۱۳۷) خوشا جوانی‌ات از چشمه‌های روشن جان خوشا! که جان جوان از تن جوان خوشتر

معشوق من! بعد از تو جایت همچنان خالی است خالی است جایت در دلم، تا جاودان خالی است

(غزل.۱۷۰)

گاهی نیز تکرارها را با **موازنهٔ نحوی** همراه می‌کند که باعث افزایش موسیقی درونی ابیات می‌شود.

(غزل.۸۱) نه هرستاره سهیل است اگرچه در یمن است نه هریگانه اویس است اگرچه از قرن است

(غزل.۷۳) با تمام سروهایت دیده‌ام در بوستان با تمام ارغوان‌ها دیده‌ام در گلشنت

(غزل.۵۸) رنج گرانم را به صحرا می‌دهم صحرا نمی‌گیرد اشک روانم را به دریا می‌دهم دریا نمی‌گیرد

(غزل.۱۵۱) با خویش بکش بکش به هر سویم در خویش ببر ببر به هر جایم

هنگام تکرار واژه‌های همسان در بستر مصراع‌هایی که از **موازنه** برخوردارند موسیقی و آهنگی که از شباهت دو واژه به‌وجود می‌آید بیشتر و دلنشین‌تر می‌گردد.

در بعضی ابیات شاعر با پس و پیش کردن کلمات تکراری و بازی با ترتیب کلمات مفاهیم زیبایی آفریده است:

(۱۶۳) پاسخ من از آن میان،عشق تو داد وگفت:هان! سینهٔ تو سریر او،سینهٔ او! سریر من

(غزل.۱۷۲) من کیستم هرآینه تا چند و چون کنم در کار وحی منزل بی‌چون و چند دوست

(غزل.۵۶) یک جرعه چشاندی به من از عشقت و مستم یک جرعهٔ دیگر بچشان مست‌ترم کن

خاک‌اخگری حقیر ز خورشید؟ آه نه! خورشید اعظم از تن خاکیت، اخگری (است (۲۲)

(غزل.۲۷) بی تو خسته است ز جانم تن و جانم ز تنم خسته‌ام من هم از این بار گرانی که منم

من بی‌تو،امشب دلم شادمان نیست این‌جا بی‌من تو هرجا که هستی دلت شاد، امشب (.غزل(۱۴)

هر جست‌وجویم از تو،هر گفت‌وگویم از تو آن های‌وهویم از تو،وین هوی‌وهایم از توست

(.غزل۵۷۱)

درنگ مخاطب برای درک مفهوم جدیدی که شاعر با جابه‌جایی کلمات تکراری آفریده است لذّت روحی وی را از خواندن ابیات افزایش می‌دهد.

یکی از هنرنمایی‌های منزوی با استفاده از تکرار واژه، آوردن اصطلاحات زبان گفتاری است که حاصل تکرار واژگان است. در این ابیات علاوه برآنکه موسیقی زیبایی براثر بسامد واژه به گوش می‌رسد حس صمیمانه‌ای نیز بین شاعر و مخاطب ایجاد می‌شود:

(۴۱.) بازو به بازوی هم در خیابان روانیم با چتری از عشق، در زیر باران روانیم (غزل

(غزل.۵۴) به دستهای کوچکت سپرده سرنوشت من بچرخ تا بچرخم ای مدیر تو مدار تو

من بی تو و با تو به غم و شادی‌ام،آری گه رومی رومم ز تو، گه زنگی زنگم

(غزل .۷۰) تو پشت به پشت ده و-بی‌دغدغه- بگذار تا هر دو جهان داشته باشد سر جنگم

(غزل.۷۸) آه بر خاک شهیدان،خونشان خوشید و ماند خون چرا با خون نشوید ابر؟باران را چه شد؟

(غزل.۸۴) نام تو بود بر لب انسان که می‌گذشت که‌ت در به در صدا زد و خانه به خانه گفت

(غزل.۱۳۹) آوازه‌ات دهان به دهان می‌رود چو عشق بی‌آنکه کهنگی بپذیرد مقال تو

(غزل.۱۴۵) با حکم مرگت روی سینه، سالهای سال آنجا تو را در گوشهٔ یمگان کسی نشناخت

از آنجا که غزل، قالبی برای بیان عواطف و احساسات بشری است، این گونه تکرارهایی که برگرفته از زبان محاوره‌ای است به انتقال حس شاعر به مخاطب و همذات پنداری با وی بسیار کمک می‌کند و منزوی از این امکان زبانی و آرایهٔ آوایی بسیار زیبا و فراوان بهره برده است.

رد قافیه: در مصراع نخست بیت نخست و مصراع دوم بیت دوم، یک واژه به عنوان قافیه تکرار شود. (فضیلت.۳۴ :۱۳۹۱)

منزوی در سرودن غزلهایش به صنعت «رد قافیه» که جزء محاسن کلام به‌شمار می‌رود توجه نشان داده است. در مجموع ۱۳% از غزلهای وی دارای این صنعت هستند. از آن جمله می‌توان به غزلهای ۱۶۶ – ۱۵۰ – ۱۴۰ – ۱۳۶ – ۱۳۱ – ۷۳ – ۵۱ اشاره کرد.

التزام یا اعنات: شاعر کلمه یا کلماتی را در تمام یا اغلب مصراع‌ها یا بیت‌ها یا پاره شعرها بیاورد. .(فضیلت.۳۴ :۱۳۹۱)

همان طور که اشاره کردیم صنایعی که بر پایهٔ تکرار هستند در ایجاد و افزایش زیبایی، تأثیرگذاری و موسیقی درونی غزل منزوی نقش پررنگ و ویژه‌ای دارند.در حدود ۱۰% از غزلیات وی دارای صنعت التزام هستند. شاعر از این شگرد برای تأکید بر مفهوم مورد نظرش در غزل استفاده کرده است مانند: تکرار کلمهٔ «خواب» در غزل ۱۴۸، تکرار کلمات «ستاره» و «خورشید» در غزل ۱۷۹، تکرار کلمه «بهار» در غزل ۶۵ ، تکرار کلمه «خون» در غزل ۸۳ و تکرار کلمهٔ «عشق» در غزلهای ۱۶۴ – ۱۶۲ – ۱۶۱ – ۱۲۲ – ۹۸ – ۹۵ – ۴۸ و بسیاری از غزلهای دیگر.

تکرار یا تکریر: در یک جمله یا بیت دو یا سه کلمه در کنار هم آورده شود. (فضیلت.۳۶ :۱۳۹۱)

از ویژگیهای برجستهٔ غزل منزوی تکرارهای زیبای اوست، بررسی به عمل آمده نشان می‌دهد که وی توجه خاصی به این شگرد ادبی داشته و در اکثر مواقع برای جلب توجه بیشتر مخاطب بر موضوعی خاص و تأکید بر آن از این صنعت بهره برده است. در ۲۶% ابیات غزلهای وی از این صنعت استفاده شده است.

!**نشد** دوباره تو را با کلام عشق بنامم **نشد، نشد، نشد** ای نامت اعتبار کلامم

(غزل .۳۲) چه راه دورودرازی، چه راه دورودرازی که خواب هم نرساند به سایهٔ تو سلامم

خواهد آمد، خواهد آمد آری، اما گر نیاید باز سقف آسمان امروز پایین خواهد آمد(غزل.۳۴)

من همه تو،تو همه تو،او همه تو،ما همه تو هرکه و هرکس همه تو،این همه تو، آن همه تو

(غزل.۳۸)

من با تو، با تو، با تو، با تو زنده هستم تو جان جان جان جانی ای یارا! (غزل.۱۶۷)

قدم قدم همه نام تورا به ناخن و خون به ساقه‌های درختان نوشته، **آمده‌ام**

دلاورانه، هزاران **هزار** جادو را به تیغ معجزهٔ عشق کشته، **آمده‌ام**

هزار وادی را **درّه درّه** رد شده‌ام **هزار** بادیه را **پشته پشته آمده‌ام** (غزل.۱۲۰)

طرد و عکس یا تبدیل و عکس: نخستین و دومین پارهٔ مصراع اول را در مصراع دوم برعکس به کار برند.(فضیلت.۳۷ :۱۳۹۱)

صنعت **طرد و عکس** همانطور که در بخش پیش نیز به‌آن اشاره کردیم صنعت مورد علاقهٔ منزوی بوده و حدود ۱۰% از تکرارهای او با این صنعت قرین شده است:

(غزل.۱۳۷) ز گونه و لب تو، بوسه برکدام زنم؟ که خوشتراست از آن،این و این از آن خوشتر

تا خود نفسی دارم با خود قفسی دارم زندانی و زندانم، زندانم و زندانی

(غزل.۱۰۹) فرق است میان من و این زاهدک پر فن: پیشانی او بر سنگ، من سنگ به پیشانی

(غزل.۵۰) با خواهش نیازم، دارند ماجراها آن شرم نازگونت و آن ناز شرمگینت

(غزل.۹۶) من ساز رگ بریده و آواز ناشنیده هم خواب‌دیده گنگم، هم گنگ دیده خوابم

(غزل.۱۸۷) چه غم که دوست نباشد در ابتدا،کاین جا ز مهر، کینه و از کینه، مهر می‌زاید

بسامد عبارت یا جمله: عبارت یا جمله‌ای را چندبار در متن شعر بیاورند. (فضیلت.۳۹ :۱۳۹۱)

از میان انواع بسامد عبارت «رد مطلع» تنها در غزل ۶۷ دیده می‌شود و ازآنجاکه بیت گردان تنها در قالب «ترجیع بند» کاربرد دارد ودر غزل نمی‌نشیند می‌توان غزلهای منزوی را از صنعت بسامد عبارت تهی دانست. اما عبارتهای کوتاه تکراری در دل مصراع‌های اشعار او بسیار دیده می‌شوند:

(غزل.۱۵۶) فدیهٔ تو را، تن نیاورم جان فدای تو، جان فدای تو!

(غزل.۷) درخت کوچک من! ای درخت کوچک من! صبور باش و فراموش کن بهاران را

(غزل.۱۴۶) " دلم گرفته برایت"زبان سادهٔ عشق است سلیس و ساده بگویم: دلم گرفته برایت

سجع: به معنی آهنگ است.گونه‌های سجع در واژه عبارتند از:**سجع متوازی، سجع متوازن و سجع مطرف**.(فضیلت.۵۱ :۱۳۹۱)

سجع متوازی: هرگاه واژه‌های یک هجایی، در همهٔ واجها برابر باشند و تنها در واجهای نخستین با واجگاه نامشترک اختلاف داشته باشند و یا در واژه‌های چند هجایی، واژه‌ها در صامت‌های نخستین هجای قافیه مختلف و با واجگاه نامشترک باشند.(فضیلت.۵۱ :۱۳۹۱)

در غزل منزوی **سجع متوازی** بسیار کم دیده می‌شود، وی تنها در ۴% از ابیات خود از این صنعت استفاده کرده است که از آن میان این چند نمونه را می‌آوریم:

(غزل.۶۰) صلهٔ غزل به آیین، نه که بوسه است و بالین؟ نه که بار خاص باید،بدهی

و من درآیم؟

(غزل.۱۲۷) بس بود آنچه می‌کند با دل من نبودنت وقت وداع واین نزاع؟ آه گل من! این مکن

سجع متوازن: واژه‌ها باید از نظر تعداد، ترتیب و امتداد هجاها برابر و در حرف روی مختلف باشند.(فضیلت.۵۳ :۱۳۹۱)با توجه به این تعریف از آنجا که در سجع متوازن دو واژهٔ متجانس تنها هم‌وزن هستند و شعر در قالب غزل دارای وزن عروضی است و به کار بردن چنین واژه‌هایی در آن جزء لاینفک و در ذات آن است پس در تحقیق حاضر سجع متوازن را به شمار نیاورده‌ایم.

سجع مطرف: یکی از دو واژه هجایی را در آغاز بیشتر دارد و در صامت نخستین هجای قافیه مختلف و در واج روی یکسان هستند.(فضیلت.۵۳ :۱۳۹۱)

این صنعت در غزل منزوی در حدتعادل دیده می‌شود. وی در اکثر مواقع از دو یا سه واژهٔ دارای .جناس مطرف برای ایجاد قافیهٔ درونی (تسمیط) بهره برده است

آرام نمی‌یارد، گویی غم من دارد آن باد که می‌زارد، در تنگی دالانها

با این تپش جاری،تمثیل من است آری این بارش رگباری بر شیشهٔ دکانها

با زمزمه‌ای غم‌بار،تکرار من است انگار تنهایی فواره، در خالی میدانها

(غزل.۷۴) در بستر مسدودم، با شعر غم‌آلودم آشفته‌ترین رودم، در جاری انسانها

از چندوچون وارهان،با جرعه‌ای آتش‌فشان در تر می‌زند ز آبی که آتش بی‌امان در خشک و

بختم به سودای تنت، ره می‌زند سوی منت تا آورد در گردنت، دستی که بر سر می‌زند

تصویر آن شیرین دهن،خود برنمی‌تابد سخن به دفتر می‌زند... هست اینقدر کز عشق من،طرحی

(غزل.۹۵)

استفاده از این‌گونهٔ سجع در جایگاه قافیهٔ درونی ضرباهنگ طبیعی و دل‌انگیزی را به پیکرهٔ شعر وی تزریق می‌کند.

ترصیع: هرگاه هماهنگ کردن دو یا چند جمله، با سجع متوازی باشد.(فضیلت.۵۴ :۱۳۹۱

در ابیات بررسی شده از غزلیات منزوی بیتی که دربردارندهٔ این صنعت باشد یافته نشد و می‌توان گفت شاعر به این صنعت علاقه و توجه‌ای نداشته است.

موازنه یا مماثله: هرگاه هماهنگ کردن جمله‌ها با "سجع متوازن" یا "سجع متوازی" و "متوازن" و "مطرف" باشد.(فضیلت.۵۵ :۱۳۹۱)

صنعت موازنه در غزل منزوی نمونه‌های فراوانی دارد، حدود ۵% از ابیات وی دارای این آرایه است:

(غزل .۹۹) صیّاد بی‌رعایت دشت تهی شده ! گلچین بی‌عنایت باغ خزان زده !

(غزل .۱۰۰) باد می‌زارد مگر خوابی پریشان دیده است باغ می‌نالد مگر کابوس توفان دیده است

(غزل .۷۰) ای شوق رسیدن به تو مبنای شتابم وی شور گذشتن ز تو معنای درنگم

(غزل .۷۱) ای لخته لخته خونت،نطع شهادت تو وز سوده‌های خاشاک، تاج سیادت تو

سیاه و سرد و پذیرنده- آسمان توام - بلند و روشن و بخشنده- آفتاب منی (غزل.۱۳)

(غزل .۸۱) نه هرستاره سهیل است،اگرچه دریمن است نه هریگانه اویس است،اگرچه ازقرن است

.۹) در من ادراکی‌ست از تو عاشقانه،عاشقانه از تو تصویری‌ست در من جاودانه،جاودانه (غزل۹

ای دریغ از یک شکوفه!نوبهاران را چه شد؟ حسرتا از یک جوانه!شاخساران را چه شد؟

(غزل.۷۸)

گاهی موازنه را فقط در یک مصراع رعایت کرده است:

جز غباری به قفای تو ندیدم، چو رسیدم تو چه هنگام رسیدی؟تو چه هنگام گذشتی؟ (غزل.۱۵)

(غزل .۱۹۵) منم و ردای تنگی که به‌جز «من»اش نگنجد نه فلک بر آستانم، نه خدا در آستینم

چون خستگان زمین‌گیر،تن بسته دارم به زنجیر بال پریدن شکسته است،پای دویدن گرفته است

(غزل.۸۸)

در بسیاری بیت‌ها نیز تنها موازنهٔ نحوی دیده می‌شود:

(غزل .۵۵) رازی است در آن چشم سیاهت، بنمایش شعری نسروده است نگاهت، بسرایش

ای چشمت از طلوع سحر، استعاره‌ای و ابرویت از کمان افقها، کنایتی

(غزل .۱۱۴) از حسن تو، بهار طرب‌زا، نشانه‌ای وز عشق من، خزان غم‌انگیز،آیتی

.۱۶۹) آه ازآن قصه که غربت به نیستان دم زد وای ازآن قصه که غم،در نی چوپانش گفت(غزل

با تمام سروهایت دیده‌ام در بوستان با تمام ارغوان‌ها دیده‌ام در گلشنت (غزل.۷۳)

(غزل .۱۸) لحن همایونی تو، حریر نوازش دست پرستار تو، مخمل مهربانی

آنچه که موازنه‌های منزوی را زیباتر و دلنشین‌تر می‌کند استفادهٔ هم‌زمان وی از صنعت بسامد واژه در این ابیات است.

گونه‌های جناس

بررسی به‌عمل آمده نشان می‌دهد که بسامد انواع جناس در غزل منزوی کم است و به جز گونهٔ جناس زاید در موارد اندکی از انواع این صنعت استفاده کرده است. در نموداری که ارائه کرده‌ایم بسامد انواع جناس را در ابیات بررسی شده نشان داده‌ایم. بدیهی است گونه‌هایی که نامی از آنها برده نشده است نمونه‌ای در ابیات غزل‌های شاعر نداشته‌اند.

جناس تام: دو یا چند واژه در آهنگ و واجها یکسان و در معنی مختلف هستند.(فضیلت. ۱۳۹۱: ۶۰)

(غزل.۱۱۷) با رفتن تو در دل سر باز می‌کند، باز آن زخم کهنه‌ای که در حال التیام است

(غزل.۱۴۲) در بسته نخواهد ماند،بگذار کلیدش را در دست تو بسپارم، این‌بار که می‌آیم

جناس مقرون و مفروق: اگر دو سوی جناس، یکسان نوشته شوند؛ مقرون وگرنه مفروق نامیده می‌شود. (فضیلت.۶۲ :۱۳۹۱)

: در ۲۰۳ غزل بررسی شده از منزوی تنها این دو نمونه از جناس مفروق یافته شد

همه تلخی است جانم، تو مخواه تلخ‌کامم تو بخوان که بشکنم جام و به خوان شکّر آیم

تو بخوان مرا واز دوری منزلم مترسان که من این ره ار تو باشی به سرای،با سر آیم (غزل.۶۰)

جناس ناقص یا محرّف: دو گونه است: نخست آنکه دو واژه در تعداد هجا و صامت و مصوت بلند برابر باشند و تنها در "مصوت کوتاه" با هم اختلاف داشته باشند و دوم آنکه دو کلمه در تعداد هجا برابر نباشند و یکی از دو واژه، مصوت کوتاهی را نسبت به دیگری بیشترداشته باشد. (فضیلت.۶۴, ۶۳ :۱۳۹۱)

از این گونهٔ جناس نیز تنها دو نمونه در ابیات واکاوی شده یافته شد:

(غزل.۸۲) چون خدا ساختنت خواست به دلخواه،نخست گِلت آمیخت به هفتاد گُلِ مهرگیاه

(غزل.۸۵) در جست‌وجوی جوهر آن حُسن گمشده از بام و در دوباره سراغ «حَسَن" گرفت

جناس مضارع: هرگاه دو یا چند واژه در تعداد هجا برابر باشند و واج‌ها همگونی داشته باشند و تنها در صامت نخستین دارای واجگاه مشترک باشند.(فضیلت.۶۴ :۱۳۹۱)

(غزل.۱۱۲) قفس سینه ز غوغای نفس می‌شکند شوق دیدار تو، دیوار قفس می‌شکند

(غزل.۸۰) آری همان باران که خواهد داشت درپی آفاق آبی و آفتاب راستین را

(غزل.۳۴) با شگرد سامری را ساحری‌آموز نازش تا دوباره از که بستاند دل و دین خواهد آمد

جناس مطرّف: اگر واج‌های دو واژه، یکسان بوده و تنها در واج پایانی متفاوت و با واجگاه مشترک باشند. (فضیلت.۶۵ :۱۳۹۱)

(غزل.۱۱۲) توسنی بود که رام قدم مستان شد: -راه میخانه- که خود پای عسس می‌شکند

(غزل.۱۸۰) کشته می‌شد باز از باد اجل،حتّی اگر شعلهٔ خورشید روشن بود در فانوس‌مان

(غزل.۱۲) نشسته‌ام به عزای چراغ مردهٔ خود بیا که سوک مرا، ای ستاره! سور کنی

جناس زاید: هرگاه یکی از واژه‌ها نسبت به دیگری هجایی را در آغاز یا وسط یا پایان اضافه داشته باشد.(فضیلت.۶۵ :۱۳۹۱)

جناس زاید بسته به اینکه هجای اضافه در چه جایگاهی از یک طرف جناس باشد و یا چند حرف اضافه وجود داشته باشد دارای انواع گوناگون و نام‌های مختلفی است که در اینجا برای جلوگیری از پراکندگی و اطالهٔ بحث، تمامی آنها را تحت عنوان جناس زاید ذکر می‌کنیم.

(غزل.۴۶) اینک این من: سربه سودای پریشانی نهاده داغ نامت را نشان کرده، به پیشانی نهاده

(غزل.۲۸) بهشت نیز مرا بی‌تو عین زندان است کجاست سیب رهانندهٔ زنخدانت؟

(غزل.۱۲۱) هرچند که بس رشتهٔ زلفم به کمین است امّا، نه من آن بستهٔ هر سست کمندم

سپاس(غزل.۱۸۱) است این به پاس آفتاب و باد بارانش اگر دست دعا با آسمان پاک دارم من

جناس زاید در میان انواع جناس بیشترین نمونه‌ها را در غزل منزوی دارد. وجود دو لفظ متجانس که یکی از آنها حرف یا حروفی در آغاز، میانه یا پایان نسبت به دیگری بیشتر دارد علاوه بر درک قدرت حروف در پیدایش واژگان جدید و نقش مؤثر آنها در زایایی زبان،باعث ایجاد .موسیقی دلنشین و لذت هنری مخاطب می‌شود

جناس اختلاف مصوت بلند: دو گونه است: نخست آنکه "مصوت بلند" در آخر باشد. دوم آنکه "مصوت بلند" در وسط باشد.(فضیلت.۶۸/۶۹ :۱۳۹۱)

در بررسی حاضر بین این دو گونه تفکیکی قایل نشده‌ایم.

به دست‌های کوچکت، سپرده سرنوشت من بچرخ تا بچرخم ای مدیر(غزل.۵۴) تو مدار تو

(غزل.۶۴) پا در ره صبح‌اند شهیدان و در این راه دژخیم به کین است و کمانش به کمین است

جناس اختلاف مصوت کوتاه و بلند: دو واژه تنها در "مصوت کوتاه و بلند"اختلاف دارند یعنی یک واژه "مصوت کوتاه" و واژهٔ دیگر "مصوت بلند" هستند.(فضیلت.۶۹ :۱۳۹۱)

سرو، رعنایی و آزادی را از تو آموخته، آزادهٔ من

(غزل:۱۷۴) رقم حسن خدادادی توست هنر طبع خدادادهٔ من

غزلی چنین،غزالا! که فرستم از برایت صلهٔ غزل تو حالا،چه فرستی از برایم؟(غزل.۶۰)

جناس قلب:بر دو گونه است: الف)جناس قلب بعض یک یا چند صامت در واژه‌های متجانس که در تعداد، امتداد و ترتیب هجاها یکسان باشند. ب)جناس قلب کل دو گونه است؛نخست آنکه واجهای هر یک از دو واژهٔ متجانس درست وارونهٔ دیگری است، دوم آنکه دو واژهٔ متجانس با یک واج اختلاف، وارونهٔ دیگری باشند.(فضیلت. ۶۹/۷۰ :۱۳۹۱)

چهار نمونه از قلب بعض در ابیات بررسی شده یافته شد:

(غزل.۸۳) الا روان رها! ای که جان آگهی، اکنون به من بگوی که کی می‌رسد ز راه سوارم؟

(غزل.۱۰۲) نه مگر مرگ سکون است و مگرنه که همه پای رفتارم و بال طیرانم با توست؟

و از صنعت جناس قلب کل تنها یک نمونه در غزل منزوی دیده شد:

(غزل.۹۴) تو خواهی آمد و چونان‌که پیش ازاین بوده است کلید قفل فلق، باز با تو خواهد بود

نمودار بسامد انواع جناس در غزل منزوی

نتیجه:

برای آنکه بتوانیم یک اثر ادبی را بهتر بشناسیم ناگزیریم به نحوهٔ بیان مطالب توجه نماییم زیرا همواره میان زبان و سبک یک اثر و صاحب آن رابطهٔ نزدیکی وجود دارد پس با توجه به بافت کلام می‌توانیم به حالات درونی و ویژگیهای شخصیتی گویندهٔ آنها پی ببریم و از اندیشه، احساسات و روحیات وی آگاه شویم. همچنین یکی از مولفه‌های برجستهٔ سبک شناسیک هر اثر ادبی میزان و چگونگی استفادهٔ خالق اثر از امکانات و شگردهای زبانی است. بررسی حاضر که برغزل شاعر غزلسرای صاحب سبک معاصر،حسین منزوی انجام گرفته است، نشان می‌دهد برجسته ترین هنر منزوی در آرایهٔ تکرار است.انواع تکرار که شامل بسامد واج، هجا، واژه و عبارت است در غزل وی نمونه‌های فراوان و زیبایی دارند و شاعر با استفاده از این صنعت در کلام خود موسیقی نرم و دلنشینی را ایجاد کرده است.

و نیز صنعت موازنه که شاعر توجه ویژه‌ای به آن دارد و به‌وسیلهٔ آن تناسب زیبا و هنرمندانه‌ای در ابیات زیادی به‌وجود آورده است. بسامد انواع جناس در غزل وی بسیار کم است و از آنجا که وظیفهٔ اصلی غزل انتقال احساسات و حالات درونی شاعر به مخاطب است، بیان بی‌تکلف و سادهٔ شاعر در ایجاد زبان صمیمانهٔ وی با مخاطبش بسیار مؤثر است و ما این ویژگی را به گونه‌ای بسیار قوی در غزل منزوی مشاهده می‌کنیم. شاعر آگاهانه و در خدمت غزل از این فنون در حد اندکی استفاده کرده است.

منابع

شفیعی کدکنی،محمدرضا:موسیقی شعر،آگاه،چاپ چهارم، ۱۳۷۳.

شمیسا،سیروس:نگاهی تازه به بدیع،میترا،ویراست سوم،۱۳۹۰.

فضیلت،محمود:آرایه‌های ادبی در زبان فارسی،انتشارات دانشگاه رازی،چاپ اول،۱۳۷۱.

فضیلت،محمود:ساختارهای بدیع،یادوارهٔ کتاب،تهران چاپ اول، ۱۳۹۱.

منزوی،حسین:مجموعه اشعار،به کوشش محمد فتحی،آفرینش-نگاه،چاپ چهارم،۱۳۹۵.