فصلنامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)
علمی - پژوهشی
سال ششم – شماره سوم – پائیز ۱۳۹۲ - شمارهٔ پیاپی ۲۱

نقش جناس مرکب و خط در موسیقی کناری مثنوی از منظر سبک شناسی صورتگرا

(ص ۴۰۳- ۳۸۷)

پروین گلی زاده[۱] (نویسنده مسئول)، قدرت قاسمی پور[۲]، رضا گورویی[۳]
تاریخ دریافت مقاله : ۹۲/۵/۱۲
تاریخ پذیرش قطعی : ۹۲/۸/۴

چکیده

مولانا شاعر عشق، در ساحت عرفان و حکمت دارای ژرفای بیحد است. مخاطب بنا به ظرفیت و توان ادراکش از رموز اشعارش بهره‌مند میشود. هرچند در جای جای مثنوی خاطرنشان میکند که بدنبال معناست و لفظ تنها ابزاری در جهت ایراد آن، لیکن در بکارگیری برخی فنون ادبی توان شگرفی دارد و حیرت مخاطب را برمیانگیزد. در این مقاله سعی میشود به هنر جناس‌پردازی مولوی پرداخته شود. مولوی در پی آنست که با کلام آهنگین در قالب جناس سخن خود را برجسته کند. چقدر هنری و زیبا موسیقی کلام او نقش‌آفرینی میکند و آرایه‌های بدیعی را در غایت چشمگیری میآفرینند. شاعر در جایگاه قافیه بصورت وافر از این جناسها بهره برده است. توجه مولانا به فنون ادبی در ذیل عنوانهایی چون: جناس مرکب و جناس خط بررسی شده است. تجلی جناس در جایگاه قوافی مثنوی منجر شده است تا مولوی ناگریز به التزام وحدت حروف باشد؛ بدین ترتیب موسیقی درونی شعرش در خدمت موسیقی کناری قرار میگیرد. این امر بجهات گوناگون صورت گرفته است که مهمترین آنها بر انگیختن توجه مخاطب و زیبا سازی صوری کلام و بلاغت زبان است.

کلمات کلیدی

مولوی، جناس، قافیه پردازی، فُرمگرایی، فنون ادبی

---

۱ . دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران dr.golizadeh@yahoo.com
۲ . استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران
۳ . دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

مثنوی یکی از شاهکارهای ادب پارسی است. بیشترین عنایت پژوهشگران مثنوی بر رموز و اسرار نهفته در لایه‌های معنایی شعر است. غالباً توجه به رو ساخت شعر این شاعر بی‌همتا بر سبیل اشارت بوده. مولوی در مثنوی همانند غزلیات شمس بصورت و فرم رغبت بسیار نشان داده است. استاد شفیعی کدکنی در خصوص اهمیّت صورت در مثنوی میگوید: «به لحاظ صورت و فُرم نیز قویترین اثر زبان فارسی است و چنین نیست که بگوییم معانی بسیار خوبی است اما در شیوهٔ بیان یا صورت دارای ضعف و نقص است» (غزلیات شمس، تصحیح شفیعی کدکنی). انعکاس این هنر مولانا در جهت شناخت وجه شعری کلام او راهی به دهی است؛ این شناخت باعث ادارک شعریت مولانا میشود. درست است که مولانا در مثنوی در همه حال حق را بجانب معنی میدهد، اما صورت را بحال خود رها نکرده و در اشکال گوناگون گرایش خود را بفرم گرایی نمایان ساخته است. یکی از جنبه‌های توجه وافر مولانا بصورت، بکارگیری فراوان شاعر از ابزار و فنون بلاغی است؛ شاعر به انحای گوناگون از صنایع بدیعی بهره برده است؛ یکی از ابزارهای مورد علاقهٔ شاعر جناس (Synonymy) است. اثر مستقلی در باب ابزارها و فنون ادبی مثنوی نوشته نشده است و آنچه موجود است غالباً اشاره‌ای مجمل در کتب بلاغی و صناعات ادبی و یا مطالبی پراکنده و جسته و گریخته در خصوص غزلیات است. مراد ما در این جستار انعکاس این جناسها و تأثیر و جایگاه آنها در موسیقی کناری شعر مولاناست.

از آنجا که مثنوی معنوی در قالب شعری مثنوی است و قالب مثنوی بگونه‌ای است که هر بیت باید قافیهٔ مجزا داشته باشد، شاعر باید هنرمندی خود را در ایجاد تنوع و برجستگی قوافی نمایان سازد. نظر به اینکه یکی از شیوه‌های خلق قافیه بکارگیری جناس است، مولانا از این شیوه با استقصای کامل بهره برده است، چنانکه شاعری را نمیتوان یافت که در این زمینه قرین او باشد. وحیدیان کامیار دربارهٔ تأثیر قوافی در لذت بردن اشعار میگوید: «یکی از ترفندهای زیبایی آفرینی در کلام، قافیه است. قافیه کلام را خوش آهنگ و دلنشین میسازد.» (فرهنگ قافیه در زبان فارسی، وحیدیان کامیار: ص۷)

اما بکارگیری جناسهای گوناگون در جایگاه قافیه انگیزهٔ دیگری نیز دارد؛ مخاطب از قرینه سازیهای پایان ابیات احساس لذت میکند. گذشته از جنبهٔ موسیقیایی، شباهت شکلی کلمات، احساس لذتی را در درون مخاطب بیدار میسازد.«در واقع جناس از یکسو ایجاد موسیقی در کلام میکند و از سویی دیگر سبب تداعی معانی مختلف لفظی واحد میگردد و در نتیجه به گسترش تخیل و ایجاد کشش و جلب توجه شنونده میانجامد و این از عوامل ایجاد زیبایی و هنر است.» (جناس در پهنهٔ ادب فارسی،تجلیل: ص۲)

Archive of SID

www.SID.ir

عنایت بی اندازهٔ مولانا بصور گوناگون قافیه او را به وادی خلـق جنـاس کشـانیده اسـت. استاد شفیعی کدکنی،کوششهای مولوی را برای استفاده از قافیه چنین معرفی میکند: «او را باید شاعری بحساب آوریم که بیش از تمـام شـاعران جهـان از موسـیقی قافیـه و ردیـف و اهمیت آن خبر داشته و جای جای موسیقی کناری را در خدمت روح پوینده و جـان مـواج خویش در آورده است.»(غزلیات شمس ، تصحیح شفیعی کدکنی)

چنانچه تقابل زیبای «در وا و دروا » بیانگر این هنرنمایی اوست:

بانگ گفت بد، چو در، وا میشود از سَقَر تا خود چه دروا میشود(مثنوی معنوی، د ۶، بیت ۳۴۸۵)

یکی از جلوه‌های موسیقی داخلی کلام مولوی جناس خط و مرکب اسـت؛ عنایـت ویـژهٔ مولانا به موسـیقی داخلی سبب تحرک موسیقی در شعر او شده است. این وجه تمّیـز کـلام مولانا سبب نوعی فرمالیسم در شعر او شده است. این گرایش فرمالیستی شاعر امریست کـه محققان کمتر به آن عنایت داشته‌اند. پژوهشگران مولانا پیرو این کلام او کـه میگویـد لفـظ بمنزلهٔ آشیانه است و معنی پرنده‌ای است که در آن جای میگزیند بندرت براین جنبهٔ کلام او توجه کرده‌اند. با این همـه، بـرخلاف ظـنِ غالـب پورنامـداریان میگویـد: «در بسـیاری از شعرهای مولوی شعر بر معنی و اندیشه تقدم دارد؛ درست مثل رویا که ابتدا صورتش وجـود پیدا میکند و بعد دربارهٔ معنی آن میتوان سخن گفت.» (در سایهٔ آفتاب،پور نامداریان: ص۱۵۳)

در این مقاله به انعکاس جناسهای مورد استفادهٔ شاعر و تحلیل آنها از منظـر علـم بـدیع پرداخته میشود؛ در پایان به این نتیجه خواهیم رسید که صـناعت جنـاس پـردازی یکـی از الگوهای مسلّط مثنوی معنوی است.

اینک در دو بخش مجزّا به تحلیل جناسهای مرکب و خط قافیه ساز در مثنوی میپردازیم.

کاربرد جناس قبل از مولوی در قیاس با نوع جناسهای مثنوی

پیش از مولوی شعرای والا مقامی هستند که در آثارشان جناس بعنوان یـک صـنعت بـدیع لفظی خودنمایی میکند. شاعرانی چون فردوسی، سـنایی، نظـامی و سـعدی کـه جنـاس در نزدشان جایگاه ویژه‌ای دارد، حکیم فردوسی احیـاگر زبـان پارسـی شـاهنامهٔ گرانبهـایش را عرصه‌ای جهت پرداخت به این صناعت ادبی قرار داده است. علیرغم اینکـه عـده‌ای بـر ایـن باورند که فردوسی بنابر سنت زمانش به صنایع لفظی نپرداخته است، نگاهی نافذانه به ابیات شاهنامه خلاف اینرا میرساند. جناس مورد علاقهٔ فردوسی جناس لاحـق اسـت؛ چنانچـه در زیر بمواردی از آنها اشاره شده است:

گاه و راه (۱)، عروس و خروس(۴)، شرم و نـرم(۵)، مهـر و چهـر(۱۷)، گـرز و بـرز(۲۵)، کاستی و راستی(۳۷)، ژیان و میان (۴۹)، کیان و میان(۱۲۱)، رخش و پخش(۱۲۳)، دمـان

www.SID.ir

و کمان(۱۶۹)، هوش و گوش(۲۴۷)، باستان و داستان(۲۷۱)، خسته و رسته(۲۸۰)، گیو و نیو(۲۹۷).

سنایی شاعر جریان ساز قرن ششم تا حدی به تصنع گراییده است. در میان صنعتهای بدیعی در درجهٔ اول به جناس و در میان جناسها نیز به جناس خط بیشتر راغب بود. این هنر شاعر مؤیّد قرابت او به مولوی است و یادآور این سخن است که مولوی در پرداخت اثرش عنایت خاصی به سنایی داشته است. نمونه‌هایی از جناسهای خط بکار رفته در دیوان سنایی بدین قرار است:

زیان و زبان(۶)، خروشی و خروسی(۹)، طاهر و ظاهر(۱۴)، عافیّت و عاقبت(۱۰)، سیر و شیر(۸۶)، چنگ و جنگ (۱۵۱)، سفر و سقر (۱۵۳)، جاه و چاه(۱۴۶)، بیمار و تیمار(۱۱۸).

نظامی نیز از جمله علاقمندان به این صنعت ادبی است. نگاهی گذرا به مخزن الاسرار نشان تأییدی بر این سخن است. جناس مورد علاقهٔ شاعر نیز جناس لاحق است. هرچند شاعر کم و بیش به جناسهای دیگر نیز نظر داشته است. بعنوان نمونه چند تا از جناسهای بکار رفته در مخزن الاسرار را ذکر میکنیم:

قدم و قلم(۲)، آیندگان و پایندگان(۲)، احد و ابد(۷)، بنده و زنده(۹) ساعت و طاعت(۸۳)، گوشه و توشه(۱۲۱)، ظریفان و حریفان(۱۳۲)، مجلسی و مفلسی(۱۴۴)، چنبری و چون بری(۱۶۹)، مهد و عهد(۱۷۶).

بوستان شیخ سعدی که از هنرمندانه‌ترین مثنویهای اخلاقی در ادبیات فارسی است سرشار از نمونه‌های گوناگون جناس است.

سعدی همانند مولوی مکان قافیه را بستر مناسبی جهت بکارگیری انواع جناس دانسته است. سعدی اغلب به جناس لاحق توجه داشته است، هرچند اندک جناسهای مرکب نیز در بوستان خودنمایی میکنند. در زیر برخی از جناسهای بکار رفته در بوستان که از کلیات سعدی استخراج شده آورده میشود:

بتافت و نیافت(۲۰۱)، جنس و اِنس (۲۰۱)، راعی وداعی (۲۰۳)، بوم و روم (۲۰۵)، رنجه و پنجه(۲۰۷)، برآستان و راستان (۲۰۹)، محتاج دار و تاجدار(۲۱۱)، قدر و غدر (۲۱۳)، بِهشت و بهشت(۲۴۷)، بیشتر و نیشتر (۲۴۸)، صفا و قفا (۳۵۳).

چنانچه مشاهده شد از شاعران مذکور تنها کمی سعدی در بوستان به جناس مرکب توجه داشته است. بسآمد بکارگیری این جناس در نزد مولوی بیش از هر شاعری میباشد. همچنین در مقام مقایسه کمتر شاعری است که در جایگاه قافیه از جناس خط بهره گیرد. بنابراین میتوان جناس مرکب و خط را از الگوهای مسلط زبانی مثنوی بشمار آورد.

Archive of SID

www.SID.ir

جناسهای مرکب و خطی که مولوی در جای جای اثرش گنجانده است لطف سخنش را دوچندان کرده است و مانندش را در دیوان هیچ شاعری نمیتوان جستجو کرد.

برای اثبات این سخن نمونه‌هایی از جناسهای مرکب و خط موجود در مثنوی در زیر آورده میشود:

اَبّ و جَد و ابجد(۱۳۵)، آبِ جو و آبجو(۸۷۴)، به دست و بدست (۸۹۵)، روبهی و زوبهی(۱۱۱۳)، بازگرد و بازگرد(۱۰۵۹)، غبار و عثار (۱۱۷۱)، بهی و تهی(۱۱۷۶)، جلال و جلال(۱۱۸۵)، بساط و نشاط(۱۲۳۴)، حریف و خریف(۱۲۶۲).

تحلیل انواع جناسهای مرکب و خط قافیه ساز در مثنوی

۱. جناس مرکب

همانطور که میدانیم جناس مرکب جناسی است که در آن یکی از دو پایهٔ جناس از دو یا چند واژه ساخته شده باشد. چنانکه همایی میگوید: «آنست که یکی از دو رکن جناس، بسیط یا در حکم بسیط و دیگری مرکب باشد»(فنون بلاغت و صناعات ادبی، همایی: ص۵۳) . مولانا ساخت بسیاری از قوافی خود را مرهون این صنعت ادبی است. طبق تقسیم بندیهایی که استاد همایی در کتاب فنون بلاغت و صناعات ادبی بدست داده است جناس مرکب بر دو گونه است: جناس مرکب مفروق و مرکب مقرون. نگارندگان در کنار این دو نوع جناس، جناس مَرفُو را نیز که از دیدگاه کزازی بنوعی، جناس مرکب است، ذیل انواع جناس مرکب قافیه ساز مثنوی آورده و به تحلیل و انعکاس آنها پرداخته اند.

۱.۱. جناس مرکب مقرون: آنست که دو رکن جناس در گفتار و نوشتار یکسان باشند. تجلیل در تعریف این جناس چنین میگوید: «آن است که از دو واژهٔ همگون مرکب باشد و دیگری بسیط» (جناس در پهنهٔ ادب فارسی،تجلیل: ص۳۹). شاعر در دفتر اول، در همان آغاز مثنوی برای اظهار عدم عنایت معشوق به عاشق و درماندگی عاشق،جناس مرکب دلنشین و چشمنوازی را میسازد.

چون نباشد عشق را پروای او او چو مرغی ماند بی پَر، وای او !(مثنوی معنوی، د ۱، بیت ۳۱)

قابل مشاهده است که «پروای او» و «پر، وای او» جناس مرکّب مقرون است. در همین دفتر مولوی در داستان «شاه و کنیزک» از طبیبان میخواهد که جان (معشوق) او را درمان کنند و در مقابل آن مرجان و گنج شاه را دریافت کنند:

هرکه درمان کرد مر، جان مرا بُرد گنج و دُرّ و مَرجان مرا(مثنوی معنوی، د ۱، بیت ۴۵)

«مر، جان» و «مرجان» جناس مرکب مقرون است.

Archive of SID

www.SID.ir

در جایی دیگر شاعر هنرمندی خود را در بکارگیری فنون بلاغی نمایان میسازد و با تقابل و تناظر «کارزار» و «کار، زار» جناس مرکب مقرون دیگری میسازد:

تیغ چوبین را مَبَر در کارزار بنگر اوّل، تا نگردد کار، زار (مثنوی معنوی، د ۱، بیت ۷۱۴)

شاعر در این وضع از جناس مرکب در جهت ابلاغ پیام به مخاطب بهره برده است. در داستان «نخچیران و شیر» مولوی با ظرافت خاص خود ترکیب «بینی زنی» را با «بینی، زنی» قافیه قرار داده است و جناس مرکب مقرون گوشنوازی ایجاد کرده است:

ور اشارتهاش را بینی زنی مَرد پنداری و، چون بینی، زنی (مثنوی معنوی، د ۱، بیت ۹۴۴)

در ادامهٔ همین داستان جناس مرکب مقرون دیگری حضور دارد:

قوم گفتندش که ای خرا! گوش دار خویش را اندازهٔ خرگوش دار (مثنوی معنوی، د ۱، بیت ۱۰۰۵)

این جناسها موجب درنگ مخاطب میشوند و در جهت ادای مقصود بیشترین کارکرد را دارند.

مولوی گوش جسمانی را در تقابل با خریدار گوش باطنی، با تیزبینی و هنر خاص در بستری برای ساخت جناس مرکب مقرون قرار داده است که اوج بلاغت شاعر را میرساند:

گوش خر بفروش و دیگر گوش،خر کین سخن را در نیابد گوشِ خر (مثنوی معنوی،د ۱،بیت ۱۰۲۸)

مولانا از حسام الدین چلبی میخواهد که «پیری» را برگزیندکه عین طریقت است. نبوغ شاعر در ایجاد تقابل «راهْ دان» و «راه، دان» است. شاعر در جهت خلق قافیه از جناس مرکب مقرون استمداد میگیرد:

بر نویس احوال پیر راهْ دان پیر را بگزین و عین راه، دان (مثنوی معنوی، د ۱، بیت ۲۹۳۸)

مولانا در جایی با آوردن موصوف قبل از صفت جناس مرکب مقرون دلکشی را خلق میکند و توجه مخاطب را بر میانگیزد:

امتحان کن فقر را روزی دو، تو تا بفقر اندر غنا بینی دو تو (مثنوی معنوی، د ۱، بیت ۲۳۷۳)

مولانا به این گونه چینش واژگان و بکارگیری فنون بلاغی علاقه دارد و نمیتوان گفت که نسبت به این جنبهٔ زبانی بی عنایت بوده است؛ چنانکه در بیت زیر شاعر برای ساخت قافیه و پر کردن وزن شعر از این قابلیت هنری خود بهره گرفته است:

تن قفص شکلست تن شد خارِ جان در فریب داخلان و خارجان (مثنوی معنوی، د ۱، بیت ۱۸۴۹)

«خارِجان» و «خارجان» جناس مرکب مقرون است.

همینطور در بیت زیر شاعر واژهٔ «دور باش» را در تقابل با «دور، باش» قرار داده است که بیانگر جناس مرکب مقرون است:

غیرت من بر سر تو دور باش میزند کای خس، از اینجا دور، باش (مثنوی معنوی، د ۲، بیت ۲۱۱۴)

Archive of SID

www.SID.ir

لفظ‌پردازی مولانا و نوجویی که او در این زمینه دارد بی‌شک برای او سبک خاصی شمرده میشود. شاعر هنگامی که در تنگنای لفظ قرار میگیرد با بدست دادن جناس مرکب مقرونی خود را از زیر این بار سنگین بدر میسازد:

نوح گفت: ای پادشاه بُردبار مر مرا خر مُرد و سیلت بُرد، بار (مثنوی معنوی، د ۳، بیت ۱۳۳۱)

فهرستی از جناسهای مرکب مقرون در مثنوی نمونه وار در زیر آورده میشود:

باز، باد و باز باد(۲۱)، گوش، خر و گوش خر(۵۲)، باز، گشت و بازگشت(۲۰۱)، بَدبری و بَد، بری(۲۶۷)، بادَها و بادها(۳۶۸)، بگفت و بِگُفت(۴۲۷)، بحرآنِ و بُحران(۵۴۴)، آخرِ زمان و آخر، زمان(۵۷۱)، جا می کنند و جامی کنند(۶۳۲)، رای زن و رایِ زن(۷۳۵)، آب خوار و آب، خوار(۸۰۰)، آرزو و آر، زو (۱۰۶۱)، موش خوار و موشِ خوار(۱۱۸۸).

تبیین ارزش زیباشناسی جناسهای قافیه ساز مثنوی

نظری اجمالی به این جناسها مخاطب را به این نکته رهنمون میسازد که یکی از مختصات مهم شعر مولوی عنایت وافرش به جناس است، خلق چنین جناسهای مرکبی در جهت ادای مقصود و انباشته کردن خلأ وزنی است و موجب درنگ مخاطب میشود. آنچه حائز اهمیت است این است که هدف شاعر از وضع چنین جناسهایی همسو با رسالتش در ابلاغ پیام به مخاطب است. میتوان گفت این هنر مسلط شاعر حاصل نگاه و کشف تازۀ اوست. کاربرد سبک‌شناسانۀ این صنعت ادبی در مکان قافیه اینست که این جناسها در خدمت اعتلای موسیقی و بلاغت شعر است. از آنجا که مثنوی شعر ناب است که جدا از فکر بطرف موسیقی حرکت میکنند، بنابراین اینگونه جناسها بیشترین کارکرد را در جهت ادای مقصود دارند. از منظر صورتگرایان یکی از ابزارهای زیباشناسی استفاده از صنایع بدیعی است. مولوی با عنایت به این سخن گام برداشته و کلامش را مزیّن ساخته است؛ تا جایکه وجوه ادبی بودن کلام مولوی را میتوان با استعانت از همین صنعت ادبی جناس تبیین کرد. جناسهایی که نه تنها خدشه ای بمعنا وارد نمیکنند واجد زنگی زیباشناسانه نیز هستند. بنابراین گرایش مولوی به جناسهای مرکب جدا از زیبا و مزیّن ساختن صوری اثرش برجستگی و ادبیّت بسیاری از قوافی مثنوی را در پی داشته است.

۲.۱. جناس مرکب مفروق: هرگاه دو پایۀ جناس در نوشتار یکسان نباشند.کزازی میگوید: «جناس مرکب مفروق آن است که دو پایه تنها در گفت یکسان باشند»(زیباشناسی سخن پارسی،کزازی: ص۵۴). در حکایت «پادشاه جهود که نصرانیان را میکشت» جناس مرکب مفروق «اشعار» و «اش عار» خود نمایی میکند:

Archive of SID

www.SID.ir

صد هزاران دفتر اشعار بود پیش حرفِ اُمیی اش عار بود(مثنوی معنوی، د ۱، بیت ۵۲۹)

مولوی با توجه به گسترهٔ فراخ واژگان موجود در ذهنش از آنها بعنوان ابزاری استفاده کرده است و بدین ترتیب جناسهای مرکب پر شماری خلق کرده است:

پس تو سرهنگی مکن با عاجزان ز آنکه نَبْوَد طبع و خوی عاجز آن(مثنوی معنوی،د ۱، بیت ۶۳۳)

«عاجزان» و «عاجز آن» جناس مرکب مفروق است. در جایی دیگر در مقام برتری انسان بر مَلَک، شاعر از جناس مرکب در ساخت قافیه بهره برده است:

نام و ناموس مَلَک را در شِکَست کوریِ آنکس که درحق درشک است(مثنوی معنوی،د۱،بیت ۱۰۱۳)

چنانچه مشاهده میشود «در شِکست» و «در شک است» جناس مرکب مفروق است.

بکارگیری جناس مرکب در ایجاد قوافی شعری، گویی حربه‌ای از سوی شاعر است در وضعیتی که در تنگنای یافتن قافیه قرار میگیرد؛ چنانکه در بیت زیر مشاهده میشود:

قابل این گفته ها شو، گوشْ وار تا که از زر سازمت من، گوشوار(مثنوی معنوی، د ۱، بیت ۲۹۱۲)

مولوی در داستان «آمدن رسول روم نزد عمر» در جایگاه قافیه از جناس مرکب مفروق بهره گرفته است:

لا تخافوا هست نُزْلِ خایفان هست در خور از برای خایف، آن(مثنوی معنوی، د ۱، بیت ۱۴۲۹)

دو واژهٔ «خایفان» و «خایف، آن» جناس مرکب مفروق میباشند. حضور این جناس در جایگاه قافیه لطف سخن را دو چندان میکند. در داستان «طوطی و بازرگان» طوطی از بازرگان میخواهد پیغامش را به طوطیان هندوستان برساند بدین گونه که:

یاد آرید ای مِهان زین مُرغ زار یک صبوحی در میان مَرغْزار(مثنوی معنوی، د ۱، بیت ۱۵۵۸)

آشکار است که «مرُغ زار» و «مرغزار» جناس مرکب مفروق است. شاعر با خلق این جناس در مکان قافیه موسیقی داخلی شعر را در خدمت موسیقی کناری قرار داده است که اوج هنرنمایی شاعر را میرساند.

گاهی این هنر مولوی به شعر او حالتی نمایشی میدهد:

زن در آمد از طریق نیستی گفت: من خاک شمایم نی ستی(مثنوی معنوی، د ۱، بیت ۲۳۹۶)

مولوی اظهار عجز زن در مقابل مرد را بوجهی دل انگیز نمایش میدهد. قوافی «نیستی» و «نی ستی» بیانگر جناس مرکب مفروق هستند.

علاقه و انس فوق العادهٔ شاعر به جناس مرکب باعث شده است شاعر از هر فرصتی در جهت وضع این صنعت ادبی در جایگاه قافیه بهره بگیرد، بسیاری از این جناسها نظر گیرند، اما برخی از جناسهای مرکب بر ساختهٔ او نیز چندان در خور نیستند و صرف خلق قافیه شاعر را بساختن این جناسها راغب کرده است:

نطفه از نانست کی باشد چونان؟ مردم از نطفه ست کی باشد چُنان(مثنوی معنوی،د ۵،بیت ۳۹۸۰)

Archive of SID

www.SID.ir

برخی دیگر از جناسهای مرکب مفروق مثنوی عبارتند از :

ز آن دهند و زان ده اند(۲۳۸)، ناز کی است و ناز کیست(۴۴۷)، نی ام و نیم(۶۵۷)، دکان و دوکان(۷۵۲)، تاج دار و تاجدار(۸۴۰)، دلبران و دل بر آن(۸۶۸)، بتن و به تن(۹۳۵)، گلگون نه یی و گل گونه یی(۱۰۲۶)، پای دار و پایدار(۱۰۲۶)، گلستان و گل ستان(۱۱۹۴)، به نان و بنان (۱۲۷۱).

کارکرد جناسهای قافیه ساز مثنوی در ایجاد سبک شناسی صورتگرا

خلق جناس در مکان قافیه قاعده‌افزایی است که مولوی بکار میبرد. این خصیصهٔ سبکی در سرتاسر اثرش پدیدار است. به لحاظ سبک‌شناسی بسامد افزون این جناسهای قافیه ساز و تأثیراتی که این کاربرد ادبی بر مخاطب میگذارد، بنوعی باعث تمایز شعر مولوی با سایر شعراست. از منظر سبک‌شناسی صورتگرا مولوی با تمرکز بر الگوهای مسلط زبانی معنی‌آفرینی کرده است و بر این پایه تأثیرات شگرفی برخواننده گذاشته است. مثنوی هر لحظه بفرمی درمیآید و نیمتوان فرم ثابتی برای آن متصور شد. از این جهت مولانا از موسیقی برای احیا و نو ساختن صورت شعرش بهره میگیرد تا از عادی شدن کلامش جلوگیری کند. در این میان یکی از ابزارهایی که مولوی با استمداد از آن موسیقی کلامش را غنی میسازد، جناسهایی است که در گسترهٔ شعرش بکار رفته است. شاعر با برجسته سازیهایی که بدین وسیله بدست میدهد خواننده را تکان میدهد و شوقی را در او بیدار میسازد. این برجستگیها انگیزهٔ هنری دارد. کسانی که نتوانسته‌اند این قابلیّت شاعر را در یابند، او را در بکارگیری صنایع ناتوان دانسته‌اند. زرین‌کوب در ارتباط با این مطلب چنین میگوید: «کسانی که مثنوی را از حیث شعر و شاعری ضعیف و فاقد ارج و بهای عالی شناخته‌اند ظاهراً از صناعت شعر به نمونه‌های خاص و محدود نظر داشته‌اند و تلألؤ و لمعان جوهر شعر را که در کلام مولانا به نحور بارزی در جای‌جای مثنوی چشم را خیره میکند نتوانسته اند درک نمایند.» (بحر در کوزه،زرین کوب، ص۳۹)

۳.۱. جناس مَرفُو: اما بنا به نظریات کزازی نوعی از جناس وجود دارد که مانند جناس مرکب است و به آن جناس مَرفُو میگویند.«جناس مَرفُو به جناس آمیغی و جناس همانند میماند؛ آنچه آنرا از این دو جدا میدارد، آنست که یک پایه، در این جناس، از واژه‌ای همراه با پاره‌ای از واژه‌ای دیگر ساخته شده است»(زیباشناسی سخن پارسی،کزازی: ص۵۶). بسآمد اینگونه از جناس نیز که شباهت بسیار به جناس مرکب دارد و به نوعی شاید یکی از انواع آن باشد، در سرتاسر مثنوی بسیار میباشد. چنانچه در بیت زیر مشاهده میشود:

Archive of SID

www.SID.ir

چون در آید نزع و مرگ آهی کنی ذکر دلق و چارق آن گاهی کنی (مثنوی معنوی، د ۵، بیت ۱۹۶۷)
کودکان را حرصِ لوزینه و شکر از نصیحتها کند دو گوش کر (مثنوی معنوی، د ۵، بیت ۲۰۶۴)

تقابل «گریخت» و «رنگ ریخت» در بیت زیر بیانگر جناس مَرْفُو است:

آن یکی در خانه‌یی در میگریخت زرد رو و لب کبود و رنگ ریخت (مثنوی معنوی، د ۵، بیت ۲۵۳۸)
چون بیامد پیش، گفتش: کیستی؟ از یمن زادی و، یا ترکی استی؟ (مثنوی معنوی، د ۳، بیت ۳۱۸۲)

در دو واژهٔ «کیستی» و «ترکی استی» جناس مرفو نمایان است.

لفاظی مولانا در گسترهٔ فراخ قافیه سازی او را بسوی ایجاد جناس مرفو کشانده است:

بی خیانت این نصیحت، از وداد مینماییمت، مگرد از عقل و داد (مثنوی معنوی، د ۳، بیت ۳۹۴۶)
کاهلم من،سایه خُسپم در وجود خفتم اندر سایهٔاین فضل و جود (مثنوی معنوی، د ۳، بیت ۱۴۵۵)

یکی از بهترین جناسهای مَرفو بر ساختهٔ شاعر که نظرگیر و چشمنواز است در بیت زیر نمود پیدا کرده است:

تازه می گیر و کهن را می سپار که هر امسالت‌فزون ست از سه‌پار (مثنوی معنوی،د ۵، بیت ۸۰۸)

اوج هنرنمایی شاعر در بکارگیری جناس مرفو است و بی‌گمان جای شکی برای مخاطب نیست که شاعر توان شگرفی در شیوایی سخن بخرج داده است. بکارگیری این جناس در جایی که در تقارن با معناست شکوه بالندگی شاعری مولاناست:

عشق را در پیچش خود یار نیست مَحرمش در ده یکی دیّار نیست (مثنوی معنوی، د ۶، بیت ۱۹۷۸)

۲. جناس خط

به جناسی گفته میشود که دو رکن در گفت و نقطه گذاری تفاوت دارند. در تعریف این جناس همایی میگوید:«آن است که ارکان جناس در کتابت یکی و در تلفظ و نقطه گذاری مختلف باشند» (فنون بلاغت و صناعات ادبی، همایی: ص۵۶). هرچند که کزازی آنرا بدینگونه معرفی میکند: «دو پایه تنها در پیکرهٔ نوشتاری بی آنکه نشانه‌هایی چون: نقطه، تشدید، همزه در نظر گرفته شوند بهم مانند اند.» (زیباشناسی سخن پارسی،کزازی: ص۶۱)

در جای جای شش دفتر مثنوی این جناس حضوری پر رنگ دارد. شاعر در جهت قافیه سازی گزیری جز ساخت چنین جناسی ندارد؛ استفادهٔ مولانا از این نوع جناس، بطور عمد صورت گرفته است. شاعر عامداً جناسهای خط وافری در جایگاه قافیه بکار میبرد: این به نوبهٔ خود دارای دو جنبه است. یکی آن که این جناس در ساخت قافیه شاعر را مدد میرساند و جنبهٔ دیگری که از این کاربرد حاصل است، شیوایی و رسایی شعر مولانا است که مرهون این ساختار بدیعی است. بنابراین استفاده بی اندازهٔ شاعر از این جناس او را در

Archive of SID

www.SID.ir

جهت مقصودش راهی به دهی بوده است. میتوان گفت مولوی در این زمینه‌گوی سبقت را از معاصران خود ربوده است.

تحلیل جناسهای خط قافیه ساز در مثنوی

قرار دادن دو واژه ی «غُمر» و «عمر» در جایگاه قافیه بیانگر این هنر شاعر است:

تو شب و روز از پی این قوم غُمر چون‌شب و روزی مددبخشای عمر (مثنوی‌معنوی،د۲،بیت۱۸۶۴)

شاعر با استمداد از این جنبهٔ زیباشناسی مصراع دوم را در تأیید مصراع اول آورده است. هنرنمایی شاعر در ایجاد جناس خط سبب شده است تا دو واژهٔ «پدید» و «ندید» را بکار برد و بسخن خود وجهی ادبی و بلاغی دهد:

شوم ساعت که شدم بر تو پدید ای خُنُک آن را که روی تو ندید (مثنوی معنوی، د ۲، بیت ۱۸۸۶)

این قافیه‌اندیشی و صورت‌پردازی مولانا سبب ساز آفرینش جناسهای متعدد در مکان قافیه شده است؛ جناسهایی که نه تنها مخاطب را بوجد می‌آورد، خود مولانا را نیز بسر نشاط میآورد:

گور میگیرند یارانت به دشت کورمیگیری‌تو در کوی این‌به‌دست (مثنوی‌معنوی،د ۳،بیت ۲۳۶۰)

«دشت» و «دست» قافیه‌های این بیت، دارای جناس خط هستند هرچند که «گور» و «کور» نیز در این بیت بعنوان جناس خط دیگری خودنمایی میکنند.

بازی با الفاظ مولانا تا بجایی است که در نقطه گذاری واژگان نیز دست زده است؛ گویی مولوی رموز و معنای نهفته را که درک آن نیازمند کشف و شهودی باطنی است در حال سرگرمی و بازی به مخاطب القا میکند:

خشک گوید:راستم من؛کژ نِیَم تو چرا بی جُرم می بُری پَیم (مثنوی معنوی، د ۲، بیت ۲۶۹۵)

با نماز او بیالودست خون ذکر تو آلودهٔ تشبیه و چون (مثنوی معنوی، د ۲، بیت ۱۷۹۸)

گاهی نیز مولانا معنا را بحال خود رها میکند و هدفش صرفاً بازی با واژه‌ها و یافت قافیه و صورت پردازی است:

راهها داند، ولی در زیر خاک هر طرف او خاک را کردست چاک (مثنوی معنوی، د ۲، بیت ۳۲۷۲)

برخی از جناسهای بر ساختهٔ شاعر گوشنواز است؛ این جناسها علاوه بر تکمیل معنا و تناسب لفظ شاعر را از زیر بار مسوولیت وزن میرهاند، زیبایی کار مولانا در بیت زیر مشهود است:

دست هر نا اهل بیمارت کُند سوی ما درآ، که تیمارت کند (مثنوی معنوی، د ۲، بیت۳۲۷)

Archive of SID

www.SID.ir

«بیمارت» و «تیمارت» دارای جناس خط است؛ شیوایی کلام مولانا است که با خلق چنین جناسی علاوه بر تکمیل وزن و قافیه سازی معنا را نیز اکمل میکند و چنانچه پیدا است خللی بر معنا وارد نیست.

در جایی دیگر مولانا در قالب تشبیه جناس خط دیگری بدست میدهد تا مخاطبش را در جهت القای معنا قانع کند:

آنکه بی آن روز تو تاریک شد همچو دوکی گردنت باریک شد (مثنوی معنوی، د ۲، بیت ۱۶۸۲)

عیان است که واژه‌های «تاریک» و «باریک» جناس خطی را میسازند که بدون آنها معنا نارساست. یکی از بهترین و دلکشترین جناسهای خط بکار رفته در مثنوی تقابل «چنان» و «جنان» است:

آن فلان روزت نگفتم من چنان که از آن سویست رَه سوی جنان (مثنوی معنوی، د ۵، بیت ۲۹۹۴)

ظرافت مولانا در وضع این جناس پدیدار است.

مولانا در دفتر سوم با قرار دادن «تار» و «نار» در مکان قافیه دست به آفرینش جناس خط دیگری زده است:

جامه‌اش سوزد، بگوید: نار نیست جامه اش دوزد، بگوید تار نیست (مثنوی معنوی، د ۵، بیت ۳۰۱۴)

کلام مولانا در چنین وضعی بر سبیل صنعت پردازان است که تنها رسالتشان افزودن بار غنایی شعر است.

در جایی دیگر برای دروگر و مُصور دو صفت «چو بی» و «خوبی» را در قالب جناس خط ابداع میکند و سخنش را به شیوایی به مخاطب عرضه میکند:

آن دُروگر حاکم چوبی بود و آن مصوّر حاکم خوبی بود (مثنوی معنوی، د ۵، بیت ۳۰۹۳)

شاعر صفت «دروگر» و «مصور» را بمدد دو جناس خط عرضه میدارد.

نقش جناس خط در نوسازی موسیقی و صورت کلام مثنوی

مولانا از موسیقی برای نو ساختن صورت بهره میگیرد تا از روزمرگی و عادی شدن کلامش بزداید؛ یکی از این ابزار در جهت نیل به مقصودش جناس خط است. در داستان نخجیران و شیر چنین آمده است:

عهدها کردند با شیر ژیان کاندرین بیعت نیفتد در زیان (مثنوی معنوی، د ۱، بیت ۹۹۴)

در لغات «ژیان» و «زیان» جناس خط بزیبایی نمود پیدا کرده است. زبان فارسی در شعر مولانا از منظر موسیقیایی به غنا میرسد، درست است که معنا برای مولوی ارجحیّت دارد، اما گاهی مولانا عنان اختیار خود را در اثر پرداختن بصورت و فرم از دست میدهد:

زین نمط بسیار بُرهان گفت شیر کز جواب،آن جبریان گشتند سیر (مثنوی معنوی، د ۱، بیت ۹۹۲)

Archive of SID

www.SID.ir

تقابل «شیر» و «سیر» بیانگر جناس خط است.

ساختار پیچیده و سیّال مثنوی سبب شده است تا نتـوان فرم مشخصی بـرای آن تعیین کرد. این جنبهٔ مثنوی مثبت است؛ یعنی هر لحظه به فرمی میگراید و جنبهٔ انعطاف پذیرش بسیار است. استاد شفیعی کدکنی در این ارتباط چنین میگوید: «وقتی از درون این منظومه بنگرید، ضعیفترین و ناهنجارترین ابیات مثنـوی مولـوی همـاهنگترین سـخنانی اسـت کـه میتوان در زبان فارسی جستجو کرد»(غزلیات شمس، تصحیح شفیعی کـدکنی). این تنوع موسـیقی و فـرم در کلام مولانا در بیت زیر عیان است:

چند صورت، آخرای صورت پرست جان بی معنیت،از صورت نَرست؟(مثنوی‌معنوی،د۱،بیت ۱۰۱۸)

«پرست» و «نرست» جناس خط است. نقش جناس خط در موسیقی شعر مولانـا کـاملاً محسوس است. ظرافت مولانا در پیکرهٔ نوشتاری شعرش وجه تمیّز او از شاعران دیگر است.

فهرستی از جناسهای خط موجود در مثنوی

در زیر نمونه وار برخی از جناسهای خط موجود در مثنوی در مکان قافیه آورده میشود:

دعا و دغا(۲۹۲)، چاک و خاک(۴۲۷)، ظریف و طریف(۴۳۸)، فرح و قزح(۵۵۱)، ندیـد و پدیـد(۶۳۸)، ثبـات و نبـات (۶۹۱)، رسـید و رشـید(۶۷۷)، عاقبـت و عافیـت(۷۳۶)، زب و رَب(۸۰۲)، یسُر و بُسر(۸۳۸)، خاتمی و حاتمی(۱۰۵۱)، دربافتی و دریافتی(۱۰۸۱)، حبـه و جبـه(۱۰۸۴) ، بـس و پـس(۱۰۹۰)، زیسـتن و ریسـتن(۱۱۱۵)، حملـه شـان و جـمله شان(۱۱۱۰)، پاک و تاک (۱۰۱)، پیر و تیر(۵۵۳)،سما و شما (۵۱۹)، چنین و حنین(۹۱۷)، زندگی و ژندگی(۲۵۱)، یالا و پالا(۲۳۸)،خون و چـون(۲۸۴)،عیبسـتان و غیبسـتان(۳۴۳)، خَرد و چرد(۲۹۸).

نتیجه

جستجوی صناعات ادبی در مثنوی کار چندان دشواری نیست؛ از آنجائیکه این صـناعات در جای‌جای مثنوی چشم را خیره میکند؛ لیکن ژرفای عرفـان در کـلام مولانـا منجـر بـدوری ذهن از این نکتهٔ بارز میشود؛ ذهنی خلاق و منقاد با عنایـتی ویـژه به ساختار کـلام او ایـن نکته را در می‌یابد؛ مولوی در سرتاسر مثنوی به تناوب، علاقهٔ خود را به معنا نمایان میسازد و لفظ را وسیله‌ای در جهت تقریر معنـی بیـان میکنـد. ایـن امـر تبحـر او را در بکـارگیری صناعات ادبی مخدوش نمیسازد. مولانا در جهت برانگیختن توجه مخاطب و موسیقی شعر و در نهایت زیباسازی کلامش عنایت ویژه‌ای به جناس داشته است. انواع گوناگون جنـاس در

Archive of SID

www.SID.ir

مثنوی دیده میشود که شاعر به اقتضای کلامش از آنها بهره برده است، اما بیشترین توجه شاعر در این فن به جناس مرکب و خط بوده است. میتوان وجه غالب بکارگیری زبان در شعر مولانا را جناس دانست که شاعر به برکت نبوغ خاص هنری خود در شعرش گنجانده است. یکی از جاهایی که شاعر علاقهٔ ویژه‌ای به استفادهٔ جناس دارد جایگاه قافیه است، از آنجایی که مثنوی مولانا در قالب مثنوی است و هر بیت قافیه‌ای مجزا را اقتضا میکند، میدانی است برای هنرنمایی شاعر قافیه‌پرداز؛ بسامد جناسهای مرکب و خط در اثر او آن چنان زیاد است که در میان شاعران ادب پارسی بیرقیب است. فصاحت و بلاغت کلام مولانا سبب شده است که این جناسها در کنار معنی کلام او قرار گیرد و کوچکترین خدشه‌ای بر معنا وارد نیاید، تا جایی که بسیاری این هنر زبانی شاعر را بجهت ژرفای معنای شعریش نادیده میگیرند. هرچند که مثنوی از جمله کتب تعلیمی است و در این گونه کتب معنا به جهت تعلیم و تربیت سالک در وهلهٔ اول قرار دارد؛ اما مولوی با هنرنمایی خود در زمینهٔ بکارگیری جناس توانسته است کلامش را برجسته سازد و خود را بر سر زبانها اندازد. بیراه نیست اگر او را شاعری صورتگرا نیز بنامیم، زیرا به ندرت شاعری را میتوان یافت که این همه از جناس در جهت غنی ساختن کلامش بهره برده باشد.

منابع

۱. آشنایی با عروض و قافیه، شمیسا، سیروس(۱۳۷۱)، چاپ هفتم، تهران: فردوس.
۲. از زبان شناسی به ادبیات، جلد اول، صفوی، کورش(۱۳۷۳)، چاپ اول، تهران: چشمه.
۳. اسرارالبلاغه، جرجانی، عبدالقاهر(۱۳۷۴)، ترجمهٔ جلیل تجلیل، تهران: دانشگاه تهران.
۴. المعجم فی معاییر اشعار العجم،رازی، شمس الدین محمد(۱۳۳۸)، تهران: دانشگاه تهران.
۵. «الهام آفرینش هنری»، شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۴۳)، مجلهٔ هیرومند، شمارهٔ۳، صص۳۲۸-۳۴۱.
۶. بحر در کوزه، زرین کوب، عبدالحسین(۱۳۶۷)، چاپ دوم، تهران: سخن.
۷. بدیع از دیدگاه زیباشناسی، وحیدیان کامیار، تقی(۱۳۷۹)، چاپ اول، تهران: دوستان.
۸. بدیع نو، مجتبی، مهدی(۱۳۸۰)، چاپ اول، تهران: سخن.
۹. تصویرگری در غزلیات شمس، فاطمی، سیدحسین(۱۳۶۴)، چاپ اول، تهران: امیرکبیر.
۱۰. جناس در پهنهٔ ادب فارسی، تجلیل، جلیل(۱۳۶۷)، تهران: مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
۱۱. در سایهٔ آفتاب؛ شعر فارسی و ساخت شکنی در شعر مولوی، پور نامداریان، تقی(۱۳۸۰)، تهران: سخن.

Archive of SID

www.SID.ir

۱۲. دیوان حکیم سنایی، سنایی، مجدالدین آدم(۱۳۳۶)، به کوشش مظاهر مصفا، تهران: امیرکبیر.
۱۳. ردیف و موسیقی شعر، محسنی، احمد(۱۳۸۲)، چاپ اول، مشهد: فردوسی مشهد.
۱۴. زیباشناسی تحلیلی، گریمال، پیر(۱۳۳۶)، تهران: دانشگاه تهران.
۱۵. زیباشناسی سخن پارسی، کزازی، میر جلال الدین(۱۳۸۷)، چاپ بیست و سوم، تهران: هما.
۱۶. شاهنامهٔ فردوسی، فردوسی، ابوالقاسم(۱۳۸۹)، به کوشش سعید حمیدیان، چاپ هفدهم، تهران: قطره.
۱۷. شرح مثنوی شریف، مولوی، جلال الدین، به تألیف بدیع الزمان فروزانفر، تهران: زوّار.
۱۸. شرح جامع مثنوی معنوی، مولوی، جلال الدین(۱۳۸۷)، به تألیف کریم زمانی، چاپ بیست و نهم،تهران: اطلاعات.
۱۹. صورت گرایی و ساختار گرایی در ادبیات، قاسمی پور، قدرت(۱۳۹۱)، چاپ اول، اهواز: دانشگاه شهید چمران.
۲۰. عروض فارسی، ماهیار، عباس(۱۳۸۹)، چاپ دوازدهم، تهران: قطره.
۲۱. غزلیات شمس، جلد اول، مولوی، جلال الدین(۱۳۸۷)، به تصحیح شفیعی کدکنی، چاپ چهارم، تهران: سخن.
۲۲. فرهنگ قافیه در زبان فارسی، وحیدیان کامیار، تقی(۱۳۸۱)، چاپ اول، مشهد: دانشگاه فردوسی.
۲۳. فرهنگ لغات و تعبیرات مثنوی، گوهرین، صادق(۱۳۳۷)، تهران: دانشگاه تهران.
۲۴. فنون ادبی، احمدنژاد، کامل(۱۳۷۲)، چاپ اول، تهران: پایا.
۲۵. فنون بلاغت و صناعات ادبی، همایی، جلال الدین(۱۳۸۴)، چاپ بیست و سوم، تهران: هما.
۲۶. کلیات سعدی، سعدی، مصلح بن عبدالله(۱۳۷۹)، چاپ یازدهم، تهران: امیرکبیر.
۲۷. مثنوی معنوی، مولوی، جلال الدین(۱۳۶۲)، به تصحیح رینولد الین نیکلسون، چاپ نهم، تهران: امیرکبیر.
۲۸. مخزن الاسرار، نظامی، الیاس بن یوسف(۱۳۸۷)، به تصحیح وحید دستگردی، چاپ یازدهم، تهران: قطره.
۲۹. موسیقی شعر، شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۵۸)، تهران: توس.
۳۰. مولوی نامه، همایی، جلال الدین(۱۳۵۶)، تهران: دانشگاه تهران.
۳۱. نگاهی تازه به بدیع، شمیسا، سیروس(۱۳۶۸)، تهران: فردوس.

Archive of SID

www.SID.ir

۳۲. وزن شعر، ناتل خانلری، پرویز(۱۳۳۷)، تهران: دانشگاه تهران.
۳۳. وزن و قافیه شعر فارسی، وحیدیان کامیار، تقی(۱۳۷۴)، چاپ چهارم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۳۴.
Nicholson R.A. The Mathnawi of jalaluddin Rumi commentary, book III . VI .
۳۵.
Guy cook , Discourse and literature , the interply of form and mind , oxford University , press 1994.

Archive of SID

www.SID.ir