



د افغانستان اسلامي جمهوري دولت
د علومو اکاډمي
معاونیت بخش علوم بشري
مرکز زبانها و ادبيات
انستیتوت زبان و ادب دری

خراسان

مجله مطالعات زبان و ادبیات

در این شماره:

- افغانستان مهد و پرورشگاه زبان فارسی دری...
- بررسی تشبیه و استعاره...
- هستی شعر، در زبان شاعرانه
- بازتاب معجزات انبیای الهی در سروده...
- باستان گرایی و ژره گانی در شعر...
- بررسی ترجمه‌ها و باز نویسی‌های...
- چگونه‌گی دریافت معنای نشانه
- فن تکرار در غزلیات مولانا جلال الدین...

مجله مطالعات زبان و ادبیات خراسان

شماره ۱۳۹ - ۱۴۰ ، سال ۱۳۹۸

○ دوره سوم

○ ربیع: اول - دوم

○ سال: ۱۳۹۸ هـ.ش.

○ شماره مسلسل: ۱۳۹ - ۱۴۰

○ سال تأسیس: ۱۳۵۹ هـ.ش.

○ کابل-افغانستان

۱۳۹ - ۱۴۰



KHURASAN Quarterly Journal

Establishment 1980
Academic Publication
Academy of Sciences of Afghanistan
Serial No: 139 - 140

Address:
Academy of Science of Afghanistan
Torabaz Khan, Shahbobo Jan Str.
Sahr-e-Now, Kabul, Afghanistan.
Tel: 0202201279





دولت جمهوری اسلامی افغانستان
اکادمی علوم
معاونیت بخش علوم بشری
ریاست مرکز زبان‌ها و ادبیات
انستیتوت زبان و ادب دری

فزان

مجله مطالعات نابزولوییت

در بخش های تاریخ ادبیات، زبان شناسی، فولکلورشناسی
نظریه ادبی، نقد ادبی و سایر گونه های مربوط به ادب شناسی

یاد داشت:

- مقاله رسماً از آدرس مشخص با ذکر نام، تخلص، رتبه علمی، نمبر تلیفون و ایمیل آدرس نویسنده به ادارهٔ آکادمی علوم فرستاده شود.
- مقاله ارسالی باید علمی - تحقیقی، بکر و مطابق معیارهای پذیرفته شدهٔ علمی باشد.
- مقاله باید قبلاً در جای دیگری چاپ نگردیده باشد.
- عنوان مقاله باید دارای خلاصه و حداقل حاوی ۸۰ الی ۲۰۰ کلمه بوده، گویای اصلی پرسشی باشد که مقاله در پی پاسخ دهی به آن است. همچنان باید به یکی از زبانهای یونسکو ترجمه شده باشد.
- مقاله باید دارای مقدمه، اهمیت، مبرمیت، هدف، سؤال تحقیق، روش تحقیق، نتایج به دست آمده و فهرست منابع بوده و در متن به منبع اشاره شده باشد.
- مقاله باید بدون اغلاط تایپی با رعایت تمام نکات دستور زبان و تسلسل منطقی موضوعات در یک روی صفحهٔ کاغذ A۴ در برنامهٔ word تنظیم شده باشد.
- حجم مقاله حد اقل ۷ و حد اکثر ۱۵ صفحه معیاری بوده، با فونت سایز ۱۳ تایپ شود، فاصله بین سطرها واحد (single) باشد و به شکل هارد و سافت کاپی فرستاده شود.
- هیأت تحریر مجله صلاحیت رد، قبول و اصلاح مقالات را با در نظر داشت لایحهٔ نشراتی آکادمی علوم دارد.
- تحلیل ها و اندیشه های ارائه شده بیانگر نظریات محقق و نویسنده بوده، الزاماً ربطی به موقف اداره ندارد.
- حق کاپی مقالات و مضامین منتشره محفوظ بوده، فقط در صورت ذکر مأخذ از آن استفاده نشراتی شده می تواند.
- مقالهٔ وارده دوباره مسترد نمی گردد.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

ناشر: ریاست اطلاعات و ارتباطات عامهٔ اکادمی علوم افغانستان
مدیر مسؤول: معاون سرمحقق علی شیر رستگار
متهمم: معاون سرمحقق برهان الدین نظامی
هیأت تحریر:

اکادمیسین سلیمان لایق
پوهاند دکتور عبدالقیوم قویم
معاون سرمحقق محمد فاضل شریفی
معاون سرمحقق علی شیر رستگار
محقق مارینا بهار

دیزاین: علی شیر رستگار
تیراژ: ۵۰۰ نسخه

آدرس: کابل، شهرنو، اکادمی علوم افغانستان.

مطبعه: مطبعهٔ صنعتی چهاردهی

شماره های تماس: ۰۲۰۲۲۰۱۲۷۹ - ۰۷۷۸۲۰۹۶۸۵ - ۰۷۰۷۱۰۵۹۴۲

ایمیل ریاست اطلاعات و ارتباطات عامه: info@asa.gvv.af

ایمیل مدیریت مجله: Khurasan2014@yahoo.com

اشتراک سالانه:

کابل: ۳۰۰ افغانی

ولایات: ۵۰۰ افغانی

کشورهای خارجی: ۱۰۰ دالر امریکایی

- قیمت یک شماره در کابل:
- برای استادان و دانشمندان اکادمی علوم: ۷۰ افغانی
- برای محصلین و شاگردان مکاتب: ۴۰ افغانی
- برای سایر ادارات: ۸۰ افغانی

فهرست مطالب

شماره	عنوان	نویسنده	صفحه
۱-	افغانستان مهد و پرورشگاه زبان فارسی دری...	سرمحقق شریف الله شریف	۱
۲-	بررسی تشبیه و استعاره به اساس نظریه...	یعقوب یسنا	۱۶
۳-	هستی شعر، در زبان شاعرانه	پوهنمل محمد موسی شفق	۳۳
۴-	بازتاب معجزات انبیای الهی در سروده...	معاون سرمحقق برهان الدین نظامی	۵۳
۵-	تعهد در شعر میر بهادر واصفی	پوهنیار میراحمد خسرو واصفی	۶۹
۶-	باستان گرایی واژه گانی در شعر...	معاون سرمحقق صالحه حبیبی	۸۱
۷-	بررسی ترجمه‌ها و باز نویسی‌های...	معاون سرمحقق خادم احمد حقیقی	۹۲
۸-	چگونه گی دریافت معنای نشانه	محقق زحل راد	۱۱۱
۹-	تصویر در شعر معاصر دری	محقق سید احمد رفعت	۱۲۰
۱۰-	فن تکرار در غزلیات مولانا جلال الدین...	معاون محقق عبدالناصر مبشر	۱۴۰
۱۱-	جستاری برسروده‌های سیداسماعیل بلخی	محقق لینا روحی نایب خیل	۱۶۰
۱۲-	تحلیل ساختار داستان «ترانه استقلال»...	پوهنمل دکتور دینا محسنی	۱۷۳
۱۳-	برخی واژه‌ها با ریشه‌اندو اروپایی در...	معاون محقق شریف الله دوست	۱۸۲
۱۴-	تصویر حالات روحی و روانی در داستان...	نرگیزه کبیر وا	۲۰۳

سرمحقق شریف الله شریف

افغانستان مهد و پرورشگاه زبان فارسی دری

Abstract

Briefly, we write that the Persian Dari language is taken from the Pahlavi Ashkani and the Ashkani language is a sequence of Avestaic language. There is same trust about the Pashto language which is parallel with the Dari Persian language derived from Pahlavi Ashkani, and secondarily initiated from Avesta. The view that linguists have about this generation is that they consider them as Aryan. Concerning the Dari language, it should be noted that most scholars believe that Dari is derived directly from Avesta through different moods and what we call Pahlavi Ashkani is the same Dari language and their main argument is that if the remaining works of Pahlavi Ashkani were compared and contrasted with the oldest work of Dari, no considerable differences will be found among them. And secondly, the creation of so many works over the passage of time and different civilizations is not free of shortfall and problems.

خلاصه

به صورت مختصر و موجز بنوسیم که زبان فارسی دری زاده پهلوی اشکانی و زبان اشکانی دنباله زبان اوستایی است و عین عقیده در باره زبان پشتو نیز برقرار است که زبان پشتو موازی با زبان فارسی دری از پهلوی اشکانی و در درجه دوم از اوستا سرچشمه گرفته است و نظر که زبانشناسان در این مورد دارند این است که آنها را آریانی میدانند. در باره زبان دری این نکته را باید افزود که اغلب محققان را نظرشان چنین است که زبان فارسی دری مستقیماً از اوستا با گذشت حالات و نوسانات مختلف به میان آمده و آنچه را که ما پهلوی اشکانی می گوییم همان زبان فارسی دری است و دلیل عمده آنان این است

که اگر آثار باقی مانده پهلوی اشکانی مثلاً: درخت آسوریک با قدیم ترین آثار دری مقایسه و مقارنه شود چندان اختلاف که بتوان گفت میان آنها به نظر نمی خورد و ثانیاً به وجود آمدن این همه آثار در گذشت زمان و مدنیت‌های مختلف عاری از اشکال نیست، بدین معنا که این زبان کم از کم دوسه قرن متداول و مروج بوده باشد، به گونه مثال کتیبه رباطک عصر- کوشانی که قرار امر کنشکا متن کتیبه به زبان (آری، اریک) آورده شده و قبل از نوشتن اوستا، زبان قبل از آن هم آری و آریک گفته شده پس زبان کوشانی خود ادامه زبان پارسی اشکانی و دنباله زبان اوستایی بوده است و موازی با این نظر قدیم ترین اثری که از زبان دری به ما رسیده متعلق به ۱۲۰ قبل از میلاد می تواند باشد برعکس اگر زبان دری را محصول و دنباله زبان پهلوی اشکانی بدانیم با شواهد ایات هجایی که در اسناد ادبیات تاریخی ضبط است قدیم ترین اثر آن از قرن اول اسلامی بالا نمی رود مگر آنچه مسلم است این که زبان فارسی دری عهد اسلامی ما در اصلی پهلوی یا پارسی اشکانی بوده و مهد حقیقی این زبان افغانستان است.

مقدمه

زبان دری که منشأ و پرورشگاه آن خراسان قدیم و افغانستان امروز است یکی از زبانهای بسیار مهم در جهان محسوب می گردد؛ زیرا در این زبان فرهنگ، ادب، رسوم و عنعنات مردم افغانستان به نحوی بسیار شایسته و تاریخی با زتاب یافته است که با خواندن آثار متون منظوم و منثور آن قدمت و عظمت این زبان را می توان در مسیر تکامل و انکشاف حالات مختلف درک کرد.

لهذا بایست در توسعه و گسترش این زبان تاریخی و باستانی خویش که مظهر غنامندی فرهنگ و ادبیات این سرزمین کهن باستانی است، ساعی و کوشا باشیم و این سعی و کوشش در حال تحقق بهتر می باید که ما با استفاده از متون تاریخی و طبیعت ذاتی این زبان برای واژه سازی و مصطلحات علمی کار نمایم تا زبان خود را نیرو مند و قوی نموده باشیم که البته این کار با عطف و توجه دولت و نهادهای فرهنگی و علمی صورت گرفته می تواند و زبان فارسی دری دارای ویژه گی های است که در کمتر زبان آریایی، آن و ویژه گی ها را می توان دید، تا آنجا که گویند زبان فارسی دری دارای رنگ است و هر معنا را این زبان در فطرت زیبای خویش رنگ آمیزی می کند، پس آن را در قالب واژه میریزد، از این رو شما در این زبان دو واژه که مفهوم آن صد در صدیکی باشد نمی توانید پیدا کند و هر واژه که با واژه دیگر

هم معنا به نظر آید، اگر خوب نگریسته شود، باز می بیند هر کدام از آنها دارای رنگ و یژه است که در آن دیگری آن رنگ و رخ و جود ندارد.

به طور الگو و نمونه از یک ترکیب در زبان فارسی دری یاد می‌نماییم که هریکی و یژه- گیهای خود را دارد، مثلاً لب خند، نرمه خند، نیش خند، زهرخند، پوزخند، ریش خند و شبخند امثال آن که مایه اصلی آنها واژه (خند) است، اکنون شما آنها را به واژه‌های انگلیسی یا فرانسه اگر ترجمه کنید، نمی‌تواند مفاهیم با طنی این واژه‌ها را به درستی برسانید، که این خود دلالت بر زیبایی و رنگ ویژه ترکیبات این زبان می‌کند و گفتیم زبان فارسی دری از شمار زبان‌های آریایی و واژه‌سازی در زبان‌های آریایی از راه پیوند و انضمام کردن ریشه‌ها با پیشوند‌ها و پسوند‌ها انجام می‌گیرد و در زبان فارسی دری نیز راه چنین است که برای توسعه و گسترش واژه‌گانی آن باید نمود تا زبان شریں و گیرا فارسی دری را چنان توانگر کنیم که مانند زبان‌های دیگر جهان دارای دانشنامه‌های ویژه در زمینه گردد و با این کار اصلیت تاریخی و فرهنگی زبان فارسی دری را یکبار دیگر در احیای فرهنگ قدیم خویش برانزنده خواهیم ساخت و در ارتباط زادگاه و پرورش این زبان می‌خواهیم بگوییم که زبان فارسی دری امروز در دوره اسلامی در حوزه خراسان و افغانستان کنونی پرورش یافته و مرکزهای مهم تحول و تطور این زبان ما وراءالنهر، سیر دریا، سمرقند، بخارا، بلخ (بخدی)، مرو، هرات نیشاپور و سیستان می‌باشد که تماماً این نقاط مربوط افغانستان تاریخی ما محسوب می‌شود. و سرشت و سرنوشت این زبان مربوط و منتسب به این سرزمین تاریخی و فرهنگی همین مرز و بوم است لهذا در تقویه و گسترش آن از هیچگونه کوشش دریغ ننماید تا در موجودیت آن تاریخ و هویت ملی خویش را در استواری و پایه داری آن متجلی ساخته باشیم بر مدنیت‌ها و فرهنگ‌های شکوفان عصر خویش از این طریق ما را آگاهی حاصل گردد که البته اهمیت این مقاله را با این اسلوب معرفی میداریم.

مبرمیت تحقیق

لازم است سیر و تکامل زبان فارسی دری را در مراحل مختلف تاریخی و فرهنگی بدانیم؛ زیرا این کار به قدمت و اصالت این زبان تاثیر ویژه داشته است.

هدف تحقیق

هدف اساسی از این نیشه این است که زبان فارسی دری سیر تحول و تکامل خویش را در خراسان (افغانستان امروز) طی نموده است و در پهلوی خویش به رشد تکامل گویش‌ها و لهجه‌های مختلف پرداخته است.

میتود تحقیق

این مقاله به گونه‌ی تحلیلی و تشریحی می‌باشد.

افغانستان که در دوره اوستایی آریانا و در اوایل عهد اسلامی خراسان نامیده میشد، مهد و ملتقای تمدن‌ها و فرهنگ‌های گوناگون و مرکز بروز رویداد‌های شگفتی‌انگیز بوده و پرتو این فرهنگ‌ها و رویدادها در پروسه تاریخ به بیرون از مرزهای کشورما نیز هویدا است که در ادوار مختلف به زبان‌های مختلف این گنجینه‌های فرهنگی و ادبی ما به صورت گوناگون بازتاب یافته است.

به قول ج، چ وبلز در حدود هشتاد قرن پیش از امروز کار افزار اساسی انسان را سنگ‌های ناتراشیده تشکیل می‌داد و در آن روزگاران در سرزمین کناره‌های دریایچه کسپین مردمانی می‌زیستند که در مرور ایام بنابر عوامل جغرافیایی، اجتماعی و اقتصادی مهاجرت کردند و گروه چند از آن مردم در حوالی کم و بیش سه هزار سال پیش از میلاد مسیح به بلندی‌های پامیر چشمه‌ها رود خانه آمو دریا و سیر دریا رسیدند. آنجا را در آن روزگار مناسب برای بود و باش یافتند و در همانجا اقامت گزیدند. پس از گذشت سال‌ها چند تعداد نفوس آنان رو به فزونی گذاشت و هوایی آنجا رو به سردی گرایید روی این ملحوظ عده‌یی از آریایی‌های مقیم آنجا کوچ کردند و به سرزمین پهناور «بخدی» متوطن گردیدند و نخستین مدنیت بخدی یا باختری را اساس گذاشتند. این مردم در آن روزگاران که در کناره‌های کسپین به سر می‌بردند خود را «آریا» می‌خواندند، مگر همان دسته‌یی که به کناره‌های رود آمو دریا رسیدند به گواهی کتاب اوستا خود را «آریانا و یجه» یعنی سرزمین آریاها خواندند.

آریایی‌ها در زمانه‌های که هنوز از بخدی مهاجرت نکرده بودند به زبان واحدی سخن می‌زدند که البته آثاری از آن‌ها بجای نمانده است، این زبان را گروهی از مستشرقان و زبان‌شناسان هند و آریانی می‌خوانند. هر یکی از طوایف آریایی یعنی آن که در باختر باقی مانده بودند و یا آنهایی که به هند و پارس مهاجرت کردند به لهجه‌های زبان هندی و آریانی سخن می‌گفتند.

لهجه‌های که در باختر باقی مانده است، آن است که گات‌های زردشت به آن سروده شده است و آن را بنام اوستایی می‌خوانند که به بهار تاور شه به شکل زبان تکامل کرد که سروده‌های ویدی به آن بیان گردید. لهجه دیگری هند و آریانی را که به پارس انتقال دادند

و تکامل کرد و یادگارهایی که از زمان داریوش هخامنشی از سال پنجم پیش از میلاد به خطوط میخی و علایمی در سنگ نوشته‌های فرمانروایان هخامنشی بجا ماند به نام پارسی باستان یاد کردند.

به صورت کلی زبانهای هندو و آریانی تا روزگار ما در سه مرحله تحول کرده است.

۱- زبانهای هندی:

(الف) مرحله کهن: زبان ویدایی (۱۲۰۰-۸ ق.م)

(ب) مرحله میانه: پراکراتها (۱۰۰۰-۴۰۰ ق.م)

(ج) مرحله جدید: بنکالی گجراتی و غیره

۲- زبانها هندو آریانی:

(الف) مرحله کهن: پارسی باستان (قرن شش تا اول قبل از میلاد)

(ب) مرحله میانه: پارسیک یا پهلوی ساسانی (قرن اول میلادی تا قرن پنجم هجری)

(ج) مرحله جدید: زبانها و لهجه‌های بازمانده از آن که در فارس یعنی ایران امروز به آنها

سخن گفته می‌شود.

۳- زبانهای باختری:

(الف) مرحله کهن: زبان اوستا (۱۱۰۰-۶۰۰ ق.م)

(ب) مرحله میانه: پهلوانیک، سغدی، تخاری (قرن ۴ ق.م، قرن دوم میلادی)

(ج) مرحله جدید: دری-پشتو (کردی، بلوچی و زبانهای پامیر و غیره) (۱)

زبان و ادبیات اوستایی

۱- زبان اوستایی از کهن‌ترین زبان آریانی که از آن نسبتاً آثار فروانی باقی مانده، زبان اوستایی است، چنانکه قبلاً نیز تذکر یافت، پس اوستا به زبان اطلاق میگردد که کتاب‌های آیین زردشت به آن نوشته شده است (۲) و مردمان که به این زبان تکلم می‌کردند به استناد خود متن اوستا خویش را آریا و سرزمین شان را آریانا و بیجه می‌خوانند، چنانکه در مهریشت میخوانیم: «مهردارنده دشتهای فراخ را می‌ستایم که به ممالک آریایی خان و مان با سازش و آرامش و خان و مان خوش بخشد» تا آنجا که در متون اوستایی از شهرها، کوها و دریاهاى افغانستان نام برده شده است از قبیل بلخ، هرات، کابل، اراکوزیا، ازرخج، هیرمند. (۳)

اوروه (روه - ولایت پکتیا و کوه سلیمان) هری ویتی (ارغنداب و دهرآود) سیامکه (سیاه کو) یو پاری سیتة (کوه بلند از پرواز عقاب - هندوکش) سپینه، گونه گیری (سپین غر)،

سیستان (۴) و هم چنان در بشت‌های از پهلوانان و نام‌آوران معروف چون اسفندیار، زریر، بستور هم یاد آوری صورت گرفته است که همه‌ی آن به تاریخ کهن و تحول زبان در افغانستان دلالت نموده و به این زبان مطالب یاد شده ثبت شده است، البته زمان رواج این زبان از نگاه تاریخی دقیق معلوم نیست؛ اما از آن جا که عهد زردشت را بین سال‌های (۱۱۰۰-۶۰۰ ق. م) تخمین کرده‌اند، پس همین تخمین را در مورد تداول شیوع زبان اوستایی که زبان دری افغانستان محصول آن است نیز می‌توان پذیرفت.

زبان اوستایی با سانسگرت شباهت و ارتباط نزدیک دارد؛ زیرا هر سه زبان به زبان «آریک» که برخی زبانشناسان آن را زبان مادر فرض کرده‌اند ارتباط دارد. و زبان اوستایی در باختر به گونه تحول یافت که وجود آن در نیمه دوم پارت‌ها مؤید این حقیقت است، چنانکه به اساس بعضی مدارک و اسنادی که از نیسایا مرکز اولیه پارت‌ها به دست آمده و یاکونوف لیوشیست بدین باور اند که در قرون اول قبل از میلاد در شرق دولت پارت یعنی حوزه باختر متن اوستا یا لا اقل قسمتی از آن وجود داشته است. (۵)

محسن الوالقاسمی به این نظر است که زبان اوستایی در عصر یونان‌نیان باختر یعنی اندکی قبل از پارت‌ها باختری قطع نگردیده، بلکه من حیث زبان همه‌گانی در شمال آریان در کنار زبان یونانی همچنان تداوم و تداخل داشته است. (۶)

رقیه بهزادی بر این نظر است که در دوره یونان باختری یونان در باختر اقلیتی بیش نبودند؛ بلکه اکثریت مردم اصلاً آریایی بودند و به زبان و لهجه آریانی سخن می‌گفتند. (۷)

گذشته از این؛ نظردیگر این است از جمله این که پارت‌ها نخستین بار به گرد آوری اوستا پرداخته‌اند. چیزی دیگری که بسیار مهم است دین است که متن اوستا در بدو امر از زمان اشکانیان (پارت‌ها) باز نویسی شده است و از همین جاست که ترجمه‌های تفسیرهای از اوستا به پارسی صورت گرفته است که در توطن و تشکیل زبان دری ما را یاری می‌رساند.

پارت‌ها از آغاز تاسیس امپراتوری در سال (۲۵۰ ق. م) تا (۱۷۱ ق. م) در همین حوزه باختر و وادی مرو با رسمی ساختن این زبان را تقویت نمودند و بدین گونه در مدت شصت سال که امپراتوری پارت‌ها تاسده سوم قبل از میلاد الی سده سوم میلادی دوام پیدا کرد زبان پارتی در سراسر قلمرو حکمروایی آنان، یعنی از باختر تا سوریه و شام به حیث زبان رسمی، علمی، اداری و اعتباری به کار می‌رفت.

چنانکه کشف کتیبه زبان پارسی در فارس پس از نفوذ پارت‌ها بدانجا و کتیبه از دوران پنجم (۲۱۳-۲۲۴ م). در شوش و حتی کشف کتیبه‌های شاهان اول ساسانی به زبان پارسی در فارس مانند: کتیبه‌های اردشیر اول (۲۲۴-۲۴۱) در نقش رستم، کتیبه شاهپور اول در نقش رجب، کتیبه زردشت حاجی آباد، کتیبه هرمز (۲۴۷-۲۷۴) میلادی در نقش رستم، کتیبه نرسی (۲۹۳-۳۰۳) میلادی در پایکولی در (کردستان) و کتیبه‌های شهر دورا (از شهرهای قدیم سوریه (۸) همه دال بر آن است که پیش از ترویج لهجه پهلوی ساسانی در فارس زبان پارسی منحیث سرزمین پارت‌ها جای زبان آرامی را که در عصر هخامنشی‌ها در آنجا رواج پیدا کرده بود جای زبان یونان و یونانیان را به صورت تام گرفت. البته پارسی یا پهلوی اشکانی یا پهلوی شمالی نام یکی از زبان‌های آریایی است که پیش از اسلام در افغانستان و ماوراءالنهر مورد تکلم بوده است و می‌دانیم که پهلوی از نام قوم پرتوه (پارت) اخذ شده است (۹) به اثر قانون‌های فونیتیکی صورت گرفته است (۱۰) *pahlawi* به *parthaou*/تبدیل واژه پرتوه در حالی که نام اصلی آن چنانکه ذکر شد پارسی است و این خود تبادل زبان اوستایی می‌باشد و این موضوع را که ارتباط زبان و فرهنگ پارت‌ها را به زبان فرهنگ اوستایی مرتبط می‌سازد آشکده‌های زردشتی بوده و از جانب دیگر توجه آنان را برای نخستین بار به گرد آوری کتاب اوستا تایید می‌کند (۱۱) و از همین جاست که دانشمندان از جمله استاد رستارگریوا گفته است که زبان پارسی مأخوذ از قوم پرتوه که به نام پهلوی معروف بوده و نام یکی از زبانهای باختری بوده است (۱۲)

باید گفت به اثر تحقیقات جدید این حقیقت روشن شده که پارسی یعنی پهلوی اشکانی در تحول فرهنگی مؤثر بوده و در جنبه‌های مختلف زنده‌گی معنوی و فکری فارسی میانه ساسانی نفوذ کرده است.

دکتر معین به قول بعضی از محققان و زبان‌شناسان زبانهای باستانی متذکر می‌شود که انحطاط زبان پارسی را میتوان از قرن چهارم میلادی یعنی پس از جاگیر شدن سپاهیان ساسانی در خراسان برای مقابله با اهالی آنجا منسوب دانست. زبان پارسی یعنی زبان دوره حکومت اشکانیان با لنوبه خود در زبان پارسی میانه (پارسیک) تأثیر کرد و این تأثیر را در زبان دری از بعضی جهات می‌توان دید (۱۳)

به قول تاوادی اصطلاح فارسی میانه برای زبان پهلوی ساسانی (پارسیک) گویا اولین بار توسط زالمان به میان آمد (۱۴) و از این به بعد در میان مستشرقان شایع شد در جای

دیگر دکتر محمد معین باز می‌گوید که زبان پارسی میانه پهلوی نامیده شده است ولی هر تسفلد و بعضی دیگر از مستشرقان اصطلاح پهلوی را از کلمه پرتوه مشتق می‌دانند و زبان دوره ساسانی را که اصلاً زبان جنوب فارس است نامیده‌اند (۱۵)

به هر حال زبان پهلوی اشکانی و ساسانی باهم شباهت دارند. پهلوی اشکانی زبان قوم پارت است و این قوم از ساکنان قدیم افغانستان بودند و در نتیجه ضعف سلوکیدها قوت گرفتند ابتدا خراسان و سپس دانعان شهر (هلکاتم پلیس) را مرکز خود ساختند و بالاخره ری را متصرف شدن (۱۶) و به سرزمین بین‌النهرین وارد گردیدند و در این‌جا که پهلوی اشکانی زبان قوم پارت است، کهزاد هم در زمینه چین می‌نویسد. زبان پارتی از این‌جا که در ساحه نفوذ اوستایی به میان آمده است بنابراین مستقیماً ریشه آن در اوستا جستجو شده می‌تواند. و بعضی را عقیده بر این است که متن‌های اصلی اوستایی در باختر تا هجوم اسکندر مقدونی ادامه داشته و توسط آنها از میان برده شد (۱۷) واقعاً آثار نخستین این زبان در حوزه باختر این نظر را تأیید می‌کند، چنانکه در اوایل سلطنت پارتها و قتیکه سلوکیان را از بین برد سرزمین آرشک به تصرف پارتها در آمد و نام آرشک به نام خاندان آنها نهاده شد و این سلسله را اشکانیان نمودند. پس از آرشک تیرداد به تخت نشست و پس از تیرداد ار دوان (۲۱۱ ق. م) به شاهی رسید. مرداد پسر اردوان بنیان واقعی سلسله اشکانی را ریخت و تا مرگ او در (۱۳۸ ق. م) دولت اشکانی به صورت قدرت جهانی در آمد. پس از وی پسر دومش فرهاد دوم به سلطنت رسید و در سال (۱۲۴-۱۲۳) ق. م مهرداد دوم سلطان شد وی به نظام سامان کشور پرداخت در روز گار او بود که راه بازرگانی خراسان به چین که در تاریخ به «راه ابریشم» معروف است گشوده شد، در این وقت زبان پارتی (پهلوانیک) بوده از این دوره سکه و سنگ نوشت‌ها و چرم نوشته و پاره‌های سفالین کشف شده است. چنانکه در شاهنامه فردوسی طبع بر و خیم (ج ۷ ص ۱۹۲۵) پادشاهای اشکانیان دو بیست سال قید شده (۱۸) و این خود نمایانگر آن است که شاهان اشکانی و لخش فرمان داد تا قسمت‌های از اوستا و آنچه را که به طور شفاهی میان موبدان زردشتی مانده بود جمع‌آوری نمایند. (۱۹) و اشکانیان (۲۵۰ تا ۱۷۱) قبل از میلاد در وادی خراسان شمال غرب باختر براریکه قدرت قرار داشتند و مرکز شان قبل از آنکه در غرب فارس شهر تیسفون قرار گیرد، شهر نیسیا در حوزه باختر بود، در آخرین دوره شوری سابق از این شهر حدود (۲۰) تکه سفالین که دارای نوشته‌های زبان پارتی بود به دست آمده است (۲۰)

پرویز ناتل خانلری نیز گفته است که پارتها پس از استیلای یونانیان از ناحیه شمال خراسان بر خاسته و زبان آنان در قلمرو امپراتوری شان زبان پارتی رسمی و اداری بوده است. (۲۱)

از آنجا که موضوع این مقاله زبان و ارتباط تاریخی آن با سرزمین ادب پرور افغانستان است به سیر تاریخی و تکاملی آن به صورت موجز پرداخته شد، تا بنا برنوسنات و تحولات آن خوب تر و بهتر به رشد و پرورش این زبان در افغانستان رسیده باشیم و از شرح بالا می توان به این نکته رسید که زبان فارسی دری زاده پهلوی اشکانی و زبان پهلوی اشکانی بالنوبه مستقیماً از زبان اوستا منشأ گرفته و آنچه را که اگر آثار باقی مانده پهلوی اشکانی باشد (درخت آسوریک) می باشد.

یادگار زیریران

رساله است در شرح جنگ‌های زیریر و سپهسالار گشتاسپ با دشمنان دین زر دشت که قریب دو هزار واژه دارد و نلد که آن را به سال (۵۰۰ م) مربوط می داند، اما پروفیسور بن و نیست خاورشناس فرانسوی اصل کتاب را به پیش از قرن سوم میلادی دانسته و به روزگار اشکانیان مرتبط می سازد، یادگار زیریران پس از یشها و دیگر اجزای داستان اوستا و مندرجات همین نامه موارد استفاده شاهنامه سرای معروف دقیقی بلخی قرار گرفته بود و نخستین ترجمه کتاب در سال "۱۸۹۰" توسط گیگر به زبان آلمانی انجام پذیرفته و نلد که در مطالعات زبانی از آن استفاده نموده است. پالپار و ایتالیایی نیز آن را با اصلاحتی ترجمه کرد و به سال ۱۹۲۵ م آن را منتشر ساخت بعد ها پروفیسور بن و نیست بار دیگر آن را با توجه به شعر بودن با تغییراتی که صورت اشعارش توضیح شده باشد، چاپ کرد.

کار نامه ارد شیر با بکان

این اثر حاکی سرگذشت داستانی اردشیر بابکان است ساختمان داستان با آنچه در شاهنامه آمده همسان است. (۲۲)، اگر این با قدیم ترین آثار دری مقایسه و مقابله شود چندان اختلافی که بتوان گفت میان پهلوی اشکانی و زبان دری وجود ندارد، ثانیاً آمدن این همه آثار از قرن سوم به بعد، بدون داشتن کدام سابقه تاریخی خالی از اشکال و ابهام نیست به این معنا که زبان کم از کم دوسه قرن متداول و مروج بوده باشد. تا این مدت را پیدا کند که شعری چون رودکی را به میان آورد به هر ترتیب اگر ما قول دسته اخیر را قبول کنیم قدیم ترین

اثری که از زبان فارسی دری به ما رسیده متعلق به ۱۲۰۰ پیش از میلاد است و برعکس اگر زبان فارسی دری را دنباله پهلوی اشکانی بدانیم با شواهد ابیات هجایی که در تواریخ ضبط است، قدیم ترین اثر آن از قرن اول اسلامی اضافه تر بوده نمی تواند، اما شعر عروضی از نیمه اول قرن سوم و اثر منثور از نیمه اول قرن چهارم هجری بالاتر به ما نرسیده است، اخیراً با کشف قرأت و تحلیل کتیبه سرخ کوتل بغلان مقایسه و مشابهت آن به زبان فارسی دری افغانستان مقوله سومی عرض و جود کرده که تاریخ زبان فارسی دری را به دوهزار سال پیش میرساند به دلایلی که در زیر خواهد آمد و جود زبان فارسی دری پیش از اسلام و در صدر اسلام ثابت می شود.

نخست این که عشی بن قیس متوفی ۶۲۹ م که از شعرای دوره جاهلیت عرب و از گوینده گان معلقات عشر است در اشعار خود الفاظ دری را به کار برده است و به فارسی بودن آن کلمات اشارت کرده است، کلمات، مصطلحات و حتی جملات فارسی دری در آثار شعرای دیگر عرب مخصوصاً ابو نواس به و فرت دیده می شود دوم اینکه بسا رسایل دیوانی، درباری و حتی علمی اوایل اسلامی فارسی دری است و محققان لغات دخیل دری را در عربی در حدود سه هزار کلمه تخمین کرده اند.

سوم - آثار فارسی دری که از یهودیان دری زبان به خط عبری به جا مانده از این میان برجسته تر از همه جزئی از نامه یی است که سراورال استالین درندگان اوپلیق در نزدیکی ختن بر دست آورده و تحریر آن را به قرن دوم هجری منسوب دانسته اند و سیاق نامه به چند کتیبه کوتاه به خط عبری که در افغانستان یافت شده و خوشبختانه مورخ یعنی در سال ۱۳۶ هجری نوشته شده که مشعر است بر قدمت پرورشگاه زبان فارسی دری. (۲۳)

چهارم بسیار از ابیات هجایی و عبارات فارسی دری در کتب مانند آغانی (ج ۷، ص ۱۹) و (همچنین ص ۵۶ به بعد) کتاب طبقات الشعرا (طبع لندن ص ۲۱۰) و تاریخ طبری سلسله ۲، ص ۱۹۲) و همین گونه کتاب های مانند البیان و البتین جا حظه، ص ۱۹۲ و کتاب المحاسن الاضداد جا حظه، ص ۱۲۸ چاپ مصر، عیون الاخبار ابن قتیبه، جلد چارم ص ۹۱، چاپ قاهره، آمده که همه گی نشانه و جود این زبان شریف در صدر اسلام و قرون دوم و سوم است. (۲۴)

مضاف بر این قدیم ترین مأخذ و منابعی که راجع به زبان فارسی دری موجود است آثار مؤرخان و جغرافیه نگاران عرب است و چهار منبع معتبر و مقدم کتب ذیل است.

- ۱- التنبه علی حدوث التصحیف تألیف حمزه بن حسن اصفهانی (۲۷۰-۲۶۰ هجری)
- ۲- الفهرست تألیف ابوالفرج محمد بن یعقوب الندیم الوراق متوفی (۳۸۰) هجری
- ۳- احسن التقاسیم فی معرفته الاقالیم تألیف شمس الدین ابو عبدالله بن محمد بن احمد ابی بکر معروف به البشاری متوفی (۳۸۰) هجری.
- ۴- مفاتیح العلوم تألیف ابی عبدالله محمد بن احمد بن یوسف کاتب خوارزمی متوفی (۳۸۷) هجری. (۲۵)

همین گونه در ارتباط زبان فارسی دری کتب لغات فارسی مانند: برهان قاطع رشیدی، جهانگیری، لغات نامه فرس اسدی، عنایت اللغات و نظایران، زبان فارسی دری را شش گونه میدانند و می‌نویسند که چهار از آن متروک است که آنها زبان‌های (هروی، سگری، زاولی و سغدی) می‌باشد و دوزبان فارسی دری و پهلوی شالوده تداوم تاریخی آن بوده است.

هم چنان بعضی را عقیده براین است که مردمان در گاه کیان (شاهان قدیم بلخ) بدین زبان متکلم بوده‌اند. و یا در زمان بهمن بن اسفند یار چون مردم از اطراف عالم به درگاه اومی آمدند و زبان یکدیگر را نمی‌دانستند، پادشاه فرمود تا دانشمندان زبانی وضع کردند و آن را (دری) نام نهادند یعنی زبانی که در درگاه شاهان به آن تکلم کنند به هر حال همه این موضوعات بیانگر آن است که خواستگاه و مهد پرورش زبان فارسی دری اصلاً بلخ و باختر و نواحی آمو دریا می‌باشد و این زبان در سده دوم، سوم و چهارم هجری یعنی قبل از گسترش آن به فارس یا ایران امروز منحصر به همین نواحی بلخ و باختر و سرزمین مان افغانستان بوده است.

چیزی دیگری که موید این زبان در این سرزمین است، این است که اکثر از علما و دانشمندان زردشت را متوطن مرو، بلخ و هرات دانسته‌اند و آثار آن چون اوستا، یسنا، گاتها، یشتها، وندیداد، زندکده تفسیر پهلوی است و بر اوستا نوشته شده و خط و الفبای دین دبیره که با آن اوستا را می‌توان خواند تماماً در به میان آوری اشکانیان و تشکل زبان فارسی دری نقش داشته و به وجود آوری این زبان در بلخ و ماورالنهر مهد پرورش آن را نشان می‌دهد و مرتبط با این موضوع آثاری و کتب تاریخی فارسی دری چون تاریخ سیستان، لباب الباب، المعجم فی معاییر اشعارالعجم تذکره دولت شاه سمرقندی، مجمع الفصحا از نخستین شاعران فارسی دری در حوزه خراسان و افغانستان امروزی یاد آوری می‌نمایند، مثلاً: تاریخ سیستان که تألیف آن در حدود (۴۴۵-۷۲۵) بوده و مولف آن معلوم نیست در ص (۲۰۹)

در رفتن یعقوب به هرات و گرفتن هری می نویسد که ؛ شعرا او را به تازی شعر گفته اند، چون شعر برخواندند یعقوب درنیافت محمد بن و صیف سکزی حاضر و دبیر رسایل او بود و ادب نیکو دانست و بدن روزگار نامه یی پارسی نبود، پس یعقوب گفت چیزی که من اندر نیابم چرا باید گفت، محمد وصیف پس شعر پارسی گفتن گرفت.

همین گونه شاعر دیگر این زمان محمد بن مخلص سکزی است که مرد فاضل و شاعر بود که در باره یعقوب لیث اشعاری دارد به هر صورت اگر به طور الگو و نمونه این شعر را نخستین شعر فارسی دری بشماریم به تحقیق می توان گفت که از قدیم ترین اشعار فارسی دری در حوزه افغانستان امروز و خراسان قدیم است.

بالترتیب اگر قول نظامی عروض را مناط اعتبار قرار دهیم زمان حنظله بادغیسی (متوفی ۲۱۹-۲۲۰) مقدم بر محمد بن و صیف و دیگران می شود و قدیم ترین شعر که در دست است از آن او خواهد بود بدین ترتیب قدیم ترین گوینده گان اشعار فارسی دری اشخاص زیر خواهند بود که بر افغانستان منوط می شوند مانند حنظله بادغیسی، محمود و راق هروی، وصیف سکزی، محمد بن مخلص سکزی، فیروز مشرقی، ابو سلیم گرگانی که اولی معاصر طاهریان و دیگران معاصر صفاریان (۲۴۵-۲۹۰) بوده اند (۲۶) و همین گونه می توان از قدیم ترین آثار منشور زبان فارسی دری که دلالت بر قدمت این زبان در خراسان و افغانستان امروز می کند می توان یاد آورد، مانند رساله در فقه حنفی، مقدمه شاهنامه ابومنصوری، ترجمه تاریخ طبری، ترجمه تفسیر طبری، حدود العالم من المشرق الی المغرب، عجایب البلدان، گرشاسب ناله تألیف الو المویذ بلخی و کتاب الابنیه عن الحقایق الادویه سواد الاعظم و امسال آن که تمام این کتابها بر قدمت و اصالت تاریخی متون فارسی دری و غنای زبان و ادبیات ما می افزاید.

نتیجه

آنچه از این مقال استنتاج می شود این است که زادگاه زرد دشت در همین نواحی بلخ و هرات بوده و از آثار آن پهلوی اشکانی و ساسانی به دست آمده و آنها بالنوبه خود انقسام یافته و تأثیرات یونانیان باختری در رشد و تکامل زبان فارسی دری در حوزه ماوراءالنهر و سیر دریا یکی از مسایل تاریخی و محوری در رشد و بالنده گی زبان فارسی دری می باشد و زادگاه

اصلی آن خراسان قدیم و افغانستان امروز تلقی می شود و آثار منظوم و منثور که در این مقاله از آن نام برده شده است گواه بر قدمت، اصالت و تشکل این زبان در این خطه باستانی و تاریخی محسوب می گردد؛ چنانکه اشعار هجایی آن زمان در محوریت تکامل و تطور زبان دری با مطالعات دانشمندان و محققین منطبق و مؤید است و یکی از این آثار سرود آتشکده کرکوی می باشد، دیگر شعر یزید بن مفرغ در هجو عبدالله بن زیاد که اولی شاید در آغاز عهد اسلامی و دومی در اواسط قرن اول هجری گفته شده باشد.

جای هیچ گونه تردید نیست که شاعران ناحیه پارس بعد از قرن چهارم با مطالعه دواوین شاعران خراسان زمین به گوینده گی و نویسنده گی زبان زیبای فارسی دری پرداختند. دکتور صفا چنانکه گوید بعد از آن که حکومت های مستقل در خراسان و ماوراءالنهر به وجود آمد زبان فارسی دری زبان شعر و نثر آن نواحی شد و اندک اندک شاعران و نویسندگان شروع به شاعری و نویسنده گی کردند و چندی نگذشت که استادان مسلم مانند رودکی، ابوسلیک گرگانی، دقیقی بلخی، کسایی و دیگران در قرن چهارم ظهور کردند و به این زبان آثار وزین و گرانبه های را به وجود آوردند و به تألیف کتاب های بزرگ پرداختند و بعد از آن که در نواحی دیگر شاعران و نویسندگان خواستند به زبان دری شعر گوید و کتاب نویسند از همین زبان (باختری) (بلخی) استفاده کردند که حتی بسا از دانشمندان واژه (بلخ) را در اصل (بختره) و هم ریشه با باختر می دانند که زبان فارسی دری محصول تکامل و سرگذشت تاریخی آن است. همین گونه دکتور ذبیح الله صفا در جای دیگر تایید می کند که مراد از زبان فارسی دری زبان مردم خراسان قدیم و ماورالنهر است و در فرجام می توان گفت که با ارایه نظریات تاریخی و زبانشناسی زبان فارسی دری در افغانستان و خراسان قدیم تشکیل یافته و ممکن در نتیجه تحول پهلوی اشکانی و کسب تأثیر از زبان سغدی و امثال آن به وجود آمده باشد و به حیث یک ایزو کلاس یعنی سرزمین که در آن دو زبان یا دو لهجه به همدیگر می آمیزند و احیاناً یک لهجه یا زبان مشترک را از دو یا چند زبان تشکیل می دهد که محوریت و مرکزیت آن همین افغانستان می باشد و با گذشتادن ادوار مختلف تاریخی چون زبان پارتی - کوشانی و به همین گونه زبان اوستا در حوزه تمدنی بلخ باختر معرف بزرگترین مدنیت ها و فرهنگ اصیل این سرزمین می باشد.

مآخذ و منابع

- ۱- محمد رحیم، الهام. (۱۳۵۴). مجله ادب، شماره سوم و چهارم، ص ۵۷-۶۰.
- ۲- پرویز، نائل خانلری. (۱۳۵۰) تاریخ زبان فارسی، ج ۱، ایران: بنیاد فرهنگ، ص ۲۱۴.
- ۳- جیمی، دارمستتر. (۱۳۴۲). وید نداد اوستا. ترجمه موسی جودن، تهران: بنیاد فرهنگ ص ۱-۷.
- ۴- عبدلحی، حبیبی. (۱۳۴۲). زبان دو هزار سال قبل افغانستان، ص ۵۲.
- ۵- دیاکونوف، ولیوشیست. (۱۹۶۶). به نقل از کتاب تاجیکان غفوروف، ص ۷۲.
- ۶- محسن ابوالقاسمی. (۱۳۷۶). رهنمایی زبانهای باستانی، ج ۱، ایران، ص ۱۲۱.
- ۷- رقیه، بهزادی. (۱۳۷۳). قوم های کنهن در آسیای مرکزی و نلات ایران، تهران: وزارت خارجه، ص ۳۶.
- ۸- محسن ابوالقاسم. (۱۳۷۶). رهنمایی زبانهای باستانی ایران ص ۱۲۵.
- ۹- استار گوویا. (۱۳۲۷). دستور زبان فارسی، ترجمه مشادان. تهران: بنیاد فرهنگ ص ۲.
- ۱۰- تاوویا. (۱۳۴۸). زبان و ادبیات پهلوی، ترجمه نجم آبادی. ایران: چاپ دانشگاه ص ۱.
- ۱۱- آریانا، دایرة المعارف افغانستان، ج ۴، ص ۲۵۶.
- ۱۲- ایضاً قوم های آسیای مرکزی نلات ایران، ص ۳۶.
- ۱۳- دیاکونوف. (۱۳۵۱). اشکانیان، ترجمه کریم کشاورز، ایران: انتشارات پیام نور، ص ۱۶.
- ۱۴- تاوادیان. (۱۳۴۸). زبان و ادبیات پهلوی. ترجمه نجم آبادی. ایران: دانشگاه تهران، ص ۹.
- ۱۵- محمد، معین. (۱۳۴۲). فرهنگ پارسی، ص مقدمه.
- ۱۶- محمد تقی، بهار. (۱۳۴۷). ترجمه متن پهلوی به کوشش محمد گلبن. تهران: ص ۵.
- ۱۷- احمد علی، کهزاد. (۱۳۷۲). تاریخ ادبیات افغانستان. کابل: مطبع عمومی ص ۴۱.
- ۱۸- توفیق، سبحانی. (۱۳۷۲). تاریخ ادبیات. تهران: انتشارات پیام نور ص ۵۱-۴۵.
- ۱۹- دیاکونوف. (۱۳۸۰). تاریخ ادبیات باستان، مترجم روحی ارباب، چاپ سوم تهران: انتشارات فرهنگی، ص ۶۵.
- ۲۰- ایضاً رقیه، بهزادی. قوم های کنهن در آسیای مرکزی ص ۴۹.
- ۲۱- ایضاً. پرویز، نائل خانلری، تاریخ ادبیات فارسی، ص ۲۵.

- ۲۲- ایضاً. توفیق سبحانی، تاریخ ادبیات، ص ۸۸.
- ۲۳- ایضاً، عبدالحی، حبیبی، زبان در هزارسال قبل افغانستان، ص ۵۱.
- ۲۴- پروفیسور، مسنگ. (۱۳۳۵). مجله دانشکده ادبیات، شماره چهارم، سال پنجم، ص ۱۰۵.
- ۲۵- عبدالاحمد، جاوید. (۱۳۹۱). تاریخ ادبیات فارسی دری آغاز عهد مغول. کابل: انتشارات سعید، ص ۱۱۷.
- ۲۶- ایضاً، تاریخ ادبیات فارس دری از آغاز عهد مغول، ص ۸۸-۱۲۹-۱۳۲.

یعقوب یسنا

بررسی تشبیه و استعاره به اساس نظریه ساخت‌گرا وزایاگشتاری

Abstract

However some researchers have written about concept of Simile and Metaphor, but this paper has differences with all that opinions. In this paper, Simile and Metaphor has been investigated according to structuralism and generatrix-transformation linguistics.

Considered method of this research is mostly theoretical and these opinions have been found that Simile and Metaphor have fundamental and joint substructure.

Research's founds indicated that we can study eloquence according to structuralism's theory and can explain process of Simile and Metaphor according to transformation's norms. Moreover, transformational' norm applied to some simile and metaphor's structure that is explanatory of changing substructure to superstructure.

خلاصه

بحث تشبیه و استعاره از قدیم‌ترین بحث‌ها در بیان و صور خیال است. بنابراین به تشبیه و استعاره بسیار پرداخته شده است. تا هنوز نیز بحث‌های سنتی و مدرن درباره تشبیه و استعاره صورت می‌گیرد. نظریه یاکوبسن درباره همنشینی و جانشینی از بحث‌های

_____ بررسی تشبیه و استعاره به اساس نظریه ساخت گرا...

زبان‌شناختی درباره تشبیه و استعاره است. زلتن کوچش نظریه مفهومی را درباره استعاره مطرح کرده است. محمود فتوحی نیز درباره کارکرد تصویر از نظر مکتب‌های ادبی پرداخته است. اما مساله این مقاله با همه این نظریه‌ها تفاوت می‌کند. به تشبیه و استعاره بنابه دریافت ساخت‌گرایی (پرسش از ساخت‌های بنیادین) و زبان‌شناسی زایاگشتاری می‌پردازد. این نظر را مطرح می‌کند که از این چشم‌انداز نیز می‌شود به کارکرد تشبیه و استعاره نگاه کرد.

روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌یی است. راهکارها و روش‌های مطرح در مقاله بیشتر نظری است. این نظرها که تشبیه و استعار از ساخت بنیادین برخوردار هستند. ژرف‌ساخت مشترک دارند. بنابه گشتار است که در روساخت به صورت استعاره یا تشبیه ظاهر می‌شود. بنابه نظریه‌های ساخت‌گرایی و زایاگشتاری توضیح و مطابقت داده شده است. در نتیجه مطابقت نظریه و موضوع، سوال‌های تحقیق بر اساس فرضیه‌های مورد نظر، وضاحت و پاسخ‌پذیر شده‌اند. نوعیت تحقیق، بنیادی نظری است. زیرا مقاله در پی حقایق تازه درباره تشبیه و استعاره است. در زبان فارسی و در سایر زبان‌ها چنین رویکردی درباره تشبیه و استعاره مطرح نشده است.

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که به اساس نظریه ساخت‌گرایی می‌توان بیان را مورد بررسی قرار داد و بر اساس اصول دستور زبان زایاگشتاری به خصوص با قاعده‌های گشتار می‌توان فرایند کارکرد تشبیه و استعاره را توضیح داد که چگونه روساخت تشبیه و استعاره تولید می‌شوند. قاعده گشتار نیز بر ساخت چند تشبیه و استعاره اعمال شده که بیانگر چگونه گی تبدیل ژرف‌ساخت به روساخت در تشبیه و استعاره است. در کل این مقاله می‌تواند مقدمه‌ای برای بحثی تازه درباره چگونه گی بررسی تشبیه و استعاره باشد.

مقدمه

پرسش این است: آیا می‌توان به بیان، به خصوص به تشبیه و استعاره از زاویه دید ساخت‌گرایانه نگاه کرد؟ ساخت بنیادین یا ژرف‌ساخت تشبیه و استعاره را کشف کرد؟ بعد این ساخت را بر اساس دستور زبان زایاگشتاری بررسی کرد که چگونه گشتار بر ژرف‌ساخت اعمال می‌شود تا روساخت تشبیه و استعاره شکل بگیرد؟

برای پاسخ به این پرسش‌ها و توضیح این مسایل از دو نظریه استفاده شده که نظریه ساخت‌گرایی و نظریه دستور زبان زایاگشتاری است. با استفاده از چارچوب نظری

ساخت‌گرایی ساخت‌بنیادین در بیان مورد توجه قرار گرفته، بعد با چارچوب نظری دستور زایاگشتاری حرکت تشبیه و استعاره از ژرف‌ساخت به روساخت توضیح داده شده است. فرضیه پژوهش این است که بیان به‌خصوص تشبیه و استعاره از ساخت‌بنیادین تابعیت می‌کند. همه تشبیه‌ها و استعاره‌ها را می‌توان به ساخت‌بنیادینی تقلیل داد، در ضمن حرکت این ساخت‌بنیادین از ژرف‌ساخت به روساخت با گشتار صورت می‌گیرد تا این که تشبیه و استعاره قابل رویت می‌شود. آن‌چه که قابل بحث است این است که درکل بیان و به‌صورت خاص تشبیه و استعاره از این زاویه دید بررسی نشده است؛ معمولاً با دید معناگرایانه یا صورت‌گرایانه، روساخت تشبیه و استعاره بررسی شده، فراتر از روساخت به ساخت‌بنیادین و قاعده و قواعدی که روساخت نتیجه آن است، توجه صورت نگرفته است.

در این مقاله بر پایه ساخت دو سطحی: ژرف‌ساخت و روساخت به تشبیه و استعاره پرداخته شده است. با درنظرگیری ژرف‌ساخت و روساخت، دقت و کوشش بیشتر برای توضیح ژرف‌ساخت تشبیه و استعاره است. گاهی اگر درباره روساخت سخن گفته می‌شود، به منظور عبور از روساخت به ژرف‌ساخت است. زیرا اگر تعدادی کلمه داشته باشیم، ساخت را نداشته باشیم، نمی‌توانیم جمله بسازیم؛ پس مساله این است که ساخت چیست، چگونه و با چه قاعده و قواعدی کار می‌کند.

شاید پرداختن به بیان از جمله به تشبیه و استعاره با نظریه ساخت‌گرایی و دستور زبان زایاگشتاری خیلی تقلیل‌گرایانه به نظر برسد، زیرا هر دو نظریه به علوم دید انتزاعی و تقلیل‌گرایانه دارد؛ اما پرداختن به موضوعات از هر چشم‌اندازی و با هر نظریه‌ای دید ما را نسبت به موضوعی گسترده‌تر می‌کند. با هدف این که بتوان از زاویه‌دید دیگری که چندان مطرح نیست، به تشبیه و استعاره نگاه کرد تا حداقل توسعه دیدی نسبت به تشبیه و استعاره از چشم‌اندازی دیگر فراهم شده باشد. در صورتی که چنین توسعه دیدی فراهم شود، می‌تواند اهمیت معرفتی نسبت به موضوع در پی داشته باشد.

اهمیت تحقیق

تشبیه و استعاره در بیان و زیبایی‌شناسی شعر و در ادبیات اهمیتی ویژه دارد. بنابراین پرداختن به این مباحث به توسعه دید ما در چگونه گی شناخت ادبیات می‌انجامد. اما آنچه در این مقاله می‌تواند مهم باشد و اهمیت داشته باشد پرداختن با رویکردی تازه در بررسی و شناخت تشبیه و استعاره است. این رویکرد می‌تواند به چگونه گی شناخت از تشبیه و استعاره

_____ بررسی تشبیه و استعاره به اساس نظریه ساخت‌گرا...

توسعه بدهد. به نظریه‌های مطرح در بررسی و شناخت تشبیه و استعاره می‌تواند نظریه‌ای را اضافه کند. علوم ادبی و اجتماعی با چگونه‌گی نوع دید و رویکرد توسعه می‌یابد. بنابراین مطرح کردن نوع دید و رویکرد در علوم مهم است. اهمیت این مقاله نیز در طرح نوع دید و رویکرد است. ممکن این رویکرد در مقاله آن‌چنان که لازم است توضیح داده نشده باشد اما توانسته رویکردی تازه را مطرح کند تا دیگران با استفاده از این رویکرد بتوانند این رویکرد و این بحث را توسعه بدهند.

پیشینه تحقیق

تحقیقی با این رویکرد درباره تشبیه و استعاره صورت نگرفته است. رویکرد این تحقیق یک رویکرد تازه است که برای نخستین بار در این مقاله مطرح می‌شود. یاکوبسن تشبیه و استعاره را از نظر هم‌نشینی و جانشینی بررسی کرده است. زلتن کوچش در کتاب «مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره» بحث استعاره مفهومی را در کنار استعاره زبانی مطرح کرده است. محمود فتوحی در کتاب «بلاغت تصویر» بحث‌های مدرن درباره تصویر را بیان کرده است. بحث استعاره فرهنگی نیز مطرح شده است. اما بحث این مقاله متفاوت از بحث‌هایی است که تا هنوز درباره تشبیه و استعاره مطرح شده است. مقاله بحث موردی ندارد. می‌خواهد نظریه و رویکردی را در چگونه‌گی شکل‌گیری و بررسی تشبیه و استعاره در زبان ادب مطرح کند.

روش تحقیق

روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای است. نوعیت مقاله بنیادی نظری است. زیرا مقاله در پی مطرح کردن رویکردی تازه و نوع دیدی تازه درباره شکل‌گیری و بررسی تشبیه و استعاره است که به حقایق تازه درباره چگونه‌گی شناخت تشبیه و استعاره می‌انجامد.

شباهت در بیان سنتی

بیان سنتی رساخت تشبیه و استعاره را از نظر شباهت (فتوحی، ۱۳۹۵: ۲۶) بررسی می‌کند، تصویر را نتیجه کنارهم قرارگرفتن چیزهای شبیه، می‌داند؛ بیانی که نسبت به بیان سنتی پیشرو است تصویر را نتیجه کنارهم قرارگرفتن چیزهای که شباهت ندارند، می‌داند (همان: ۲۶). در کنارهم قرارگرفتن چیزهای ناسازگار نیز بحث شباهت مطرح است، این که شاعر توانسته بین چیزهای که شبیه هم نیست، شباهت برقرار کند. در هر دو صورت، با دید

معناگرایانه، روساخت بررسی می‌شود که چه چیزی به چیزی تشبیه شده، مشبه و مشبه‌به کدام، یا مستعارله و مستعارمنه کدام است. در فرمالیسم نیز ادبیت و آشنایی‌زدایی در روساخت مورد بحث است که آشنایی‌زدایی نتیجه برجسته‌سازی و کنارهم قرارگرفتن چیزهای ناسازگار دانسته می‌شود. به این توجه نمی‌شود که شباهت (قرارگیری چیزهای شبیه یا ناسازگار کنارهم)، ادبیت و آشنایی‌زدایی، درکل روساخت، نتیجه چه قاعده و قواعدی ژرف‌ساختی است.

بیان را ادای معنای واحد به طرق مختلف می‌دانند (شمیسا، ۱۳۹۵: ۲۶). در نهایت تاکید می‌شود که این طرق مختلف موجب خیال‌انگیزی متفاوت شود؛ در صورتی که موجب خیال‌انگیزی متفاوت نشود، بیان صورت نگرفته است. درباره استعاره گفته می‌شود که مشبه و مشبه‌به باهم ادغام شده است (شمیسا، ۱۳۹۴: ۴۳). اما گفته نمی‌شود که این ادای معنای واحد به طرق مختلف یا این ادغام چگونه و با چه قاعده و قواعدی صورت می‌گیرد. بحث ما توضیح قاعده و قواعد ادای معنای واحد به طرق مختلف و ادغام مشبه و مشبه‌به با استفاده از دستور زبان زایاگشتاری است.

بنابراین با استفاده از روش‌های زبان‌شناختی به کارکرد شعری زبان توجه می‌شود؛ زیرا به تعبیر یا کوبسن زبان‌شناسی که به کارکرد شعری زبان بی‌توجه باشد و پژوهشگر ادبی‌ای که به روش‌های زبان‌شناختی در توضیح کارکرد زبانی شعر بی‌اعتنا باشد، هر دو دچار اشتباه استند (مهران مهاجر، ۱۳۹۳: ۱۱۵). چنان‌که دست‌یابی برای دانش زبان از دوراه ممکن است که یکی بررسی نمونه‌های گفتاری و دیگری درون‌نگری زبان است (مشکوه‌الدینی، ۱۳۸۹: ۲۰). از راه بررسی نمونه‌های گفتاری روساخت زبان توضیح داده می‌شود و از راه درون‌نگری زبان به نظام ذهنی و زیرین جمله‌های زبان دست می‌یابیم. در ادبیات نیز می‌توان با بررسی نمونه‌های ادبی روساخت را بررسی کرد و با درون‌نگری به نظام ذهنی و زیرین تشبیه و استعاره دست یافت.

بحث نظری - تاریخی

ساختارگرایی در زبان‌شناسی با سوسور آغاز می‌شود، این جریان زبان‌شناسی فقط رویکردی برای مطالعات زبان‌شناسی نه بلکه برای مطالعات سایر علوم از جمله فرهنگ‌شناسی، مردم‌شناسی، اسطوره‌شناسی و روایت‌شناسی در نظر گرفته می‌شود.

_____ بررسی تشبیه و استعاره به اساس نظریه ساخت گرا...

استراوس فرهنگ و اسطوره را با رویکرد ساختارگرایی مورد مطالعه قرار می‌دهد (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۶۹) که موجب نظریه جدید در مطالعات مردم‌شناسی می‌شود. پراپ قصه‌های پریان را با ساختارگرایی مورد مطالعه قرار می‌دهد (همان: ۶۸) که این مطالعه باعث توسعه نظریه روایت‌شناسی در آرای تودروف و ژنت می‌شود (همان: ۷۲).

ساختارگرایی پس از سوسور جریان مسلط در زبان‌شناسی قرن بیستم بوده است که با تحول، تاثیرگذاری اش را در مطالعات زبان‌های بشری حفظ کرده است. نتیجه تحول ساختارگرایی در زبان‌شناسی سه مکتب مهم زبان‌شناسی: ساختارگرایی آمریکایی، مکتب کپنهاک و مکتب پراگ بوده است که مکتب نقش‌گرا و نظریه زبان‌شناسی زایاگشتاری نیز بی‌تاثیر از جریان زبان‌شناسی ساختارگرا نیست؛ زیرا مرتبط به تداوم دریافت‌های زبان‌شناسی ساختارگرا شکل گرفته است.

ساختارگرایی و نظریه زایاگشتاری نسبت به علوم و زبان دیدی نسبتاً انتزاعی و عقلی دارند؛ به این معنا که پدیدارها را به ساخت و قاعده‌های بنیادین تقلیل می‌دهند (رابرت اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۹). مثلاً ساختارگرایی ادعا می‌کند که صد داستان از نظر ژرف‌ساخت روایت یک داستان است؛ همین‌طور در نظریه زایاگشتاری گفته می‌شود که قاعده ده‌ها جمله در زبان یکی است؛ یعنی جمله‌های زبان نامحدود است اما ساخت و قاعده جمله‌سازی محدود است. بنابراین ساختارگرایی و نظریه زایاگشتاری به جنبه عینی و ملموس زبان چندان کاری ندارند، بلکه دنبال قاعده و قواعد بنیادینی هستند که ظاهراً در امری واقع و در پدیداری دیده نمی‌شوند، اما پدیدار و امری واقع نتیجه آن قاعده و قواعد است؛ به این اساس ساختمان زبان می‌تواند انتزاعی و غیر مادی باشد (باطنی، ۱۳۹۳: ۷). چامسکی در نظریه زایاگشتاری در پی این نیست که جمله‌ها از نظر روساخت چه معنایی دارند؛ زیرا می‌خواهد به این پرسش پاسخ بدهد: قاعده بنیادینی که جمله‌ها بر اساس آن ساخته می‌شود، کدام است (چامسکی، ۱۹۶۵: ۴)، چگونه می‌توان آن را کشف کرد.

ساختارگرایی و نظریه زایاگشتاری هر کدام دارای اصول مخصوص به خود هستند که پرداختن به همه اصول این دو نظریه، به بحثی گسترده نیاز دارد و از سویی به موضوع مورد بحث این مقاله می‌تواند ربط نداشته باشد؛ بر این اساس از پرداختن به اصول کلی این دو نظریه صرف‌نظر می‌شود، فقط به اصولی پرداخته می‌شود که در بحث نظری مقاله از آن اصول استفاده شده و در مطابقت با آن اصول، فرضیه مورد بحث، توضیح داده شده است.

۱- ساخت بنیادین

ساخت بنیادین از اصولی است که در ساختارگرایی مطرح است اما تفکیک ساخت بنیادین و ساختار نیاز به توضیح دارد. ساخت بنیادین و ساختار، هر دو در ساختارگرایی مطرح است. منظور از ساختار، چگونگی روابط اجزا و عناصر سازنده یک اثر است. مثلاً موقعی که در فرمالیسم از انسجام روابط عناصر تشکیل دهنده یک غزل (وزن، قافیه، ردیف، موسیقی درونی و برونی، مصراع و بیت) صحبت می‌شود؛ بحث ساخت بنیادین نیست بلکه ساختار است. اما ساخت بنیادین، قاعده و قواعدی است که بین همه غزل‌ها مشترک است، نوعیت غزل از آن تابعیت می‌کند؛ این ساخت قابل تعمیم بر نوع خود است. بنابراین آثار ادبی دارای ساخت و بنیادی ژرف است (ضمیران، ۱۳۹۳: ۲۲۴) که هر نوع ادبی را می‌توان به آن ساخت تقلیل داد. ساختارگرایی اثر را از دو نگاه مورد بررسی قرار می‌دهد: از نظر ساختار و روابط اجزای یک اثر، و از نظر کشف قاعده و قوانین بنیادین مجموعه‌ای از آثار به‌عنوان نوع و ژانر ادبی که این قاعده و قوانین بر همه آن قابل تعمیم باشد (شایگان‌فر، ۱۳۸۶: ۸۲). بنابراین منظور از ساخت بنیادین این است که ادعا شود هزار میز تحریر یک میز است؛ در حالی که از نظر شمار و عدد، هزار میز است! در این صورت چگونه می‌توان مدعی شد که هزار میز یکی است؟ کسی که چنین ادعایی را می‌کند، منظورش از قالبی است که در هزار میز یکی است؛ یعنی هزار میز در ساخت خود از قاعده و قوانین بنیادین واحدی تابعیت می‌کند که بر اساس آن می‌توان هزاران میز دیگر ساخت؛ بنابراین ساختارگرایی در پی توضیح معنای برونی اثر نیست بلکه در پی نمایاندن برخی از ژرف‌ساخت‌های درونی است که در سطح به چشم نمی‌آید (فضیلت، ۱۳۹۰: ۲۱۶). باید تاکید کرد منظور از ساخت در این مقاله، ساختار نه بلکه ژرف‌ساخت و ساخت بنیادین مشترک بین پدیده‌های ادبی است.

۲- ژرف‌ساخت

در نظریه دستور زبانشناسی زبان داری ساخت بنیادین ذهنی و انتزاعی است که عبارت از دستور همگانی یا توانش زبانی است اما ژرف‌ساخت بیشتر به ساخت نحوی و زیربنایی جمله ارتباط دارد (چامسکی، ۱۹۶۵: ۱۶). ژرف‌ساخت در واقع امکان و توانش انتزاعی قاعده و قواعد جمله‌ها است؛ با وصفی که از نظر منطقی ژرف‌ساخت، داری قواعد

بررسی تشبیه و استعاره به اساس نظریه ساخت گرا...

محدود است اما جنبه زایشی دارد و می‌تواند موجب تولید جمله‌های نامحدود شود. بنابراین ما جمله‌های زبان را یاد نمی‌گیریم بلکه ژرف‌ساخت و قاعده بنیادین را که انتزاعی و ذهنی است یاد می‌گیریم و ذهن ما از این امکان انتزاعی ساخت بنیادین برخوردار است که با آن جمله‌ها را می‌سازیم و جمله‌ها را درک می‌کنیم. اگر جمله‌ها برخوردار از ژرف‌ساخت و قاعده محدود نمی‌بودند، باید هر جمله زبان را یاد می‌گرفتیم و نیاز به درک جداگانه هر جمله داشتیم که ناممکن بود. بنابراین ژرف‌ساخت در جمله، حیثیت و اعتبار فرمل در ریاضی را دارد؛ طوری که تعدادی بی‌شماری از سوال‌های ریاضی را با فرملی می‌توان ساخت و طبق آن فرمل می‌توان تحلیل و حل کرد. پس ژرف‌ساخت هم قاعده‌ای برای جمله‌سازی و هم قاعده‌ای برای درک و تعبیر معنای جمله‌ها است (جیکوبز و روزنباوم، ۱۹۷۳: ۱۹-۱۸). در واقع سخنگویان یک زبان بر پایه همین گونه ساخت‌های انتزاعی، جمله‌های گوناگون زبان را تولید و درک می‌کنند (براون، ۱۹۸۴: ۱۷-۱۸). ژرف‌ساخت را می‌توان مجموعه محدودی از ساخت‌ها و قاعده‌های زایا تعریف کرد که همه جمله‌های زبان را تولید می‌کند و چگونه گی زنجیره‌های نادرست را نیز نشان می‌دهد (مشکوه‌الدینی، ۱۳۸۹: ۲۲) که کدام جمله از نظر دستوری خوش ساخت است و کدام ناخوش ساخت است.

۳- گشتار

گشتار، قاعده و قواعد محدودی انتزاعی و ذهنی است که بر ژرف‌ساخت اعمال می‌شود، در نتیجه اعمال این قاعده و قواعد، ژرف‌ساخت به روساخت تبدیل می‌شود (غلامعلی‌زاده، ۱۳۸۶: ۱۸۴). قواعد گشتاری معمولاً به چهار شیوه عمل می‌کند: جابجایی، افزایش، جانشینی و حذف (مشکوه‌الدینی، ۱۳۸۹: ۶۳). به صورت نمونه می‌توان فرایند گشتار را این گونه نشان داد:

به نظر می‌رسد نوشین خوشحال است.

نوشین به نظر می‌رسد خوشحال است.

«به نظر می‌رسد» و «نوشین» می‌توانند جابجا شوند که به این جابجایی گفته می‌شود.

علی کتاب تازه‌ای خرید و به دوستش هدیه کرد.

علی کتاب تازه‌ای به دوستش هدیه کرد.

در این دو جمله افزایش و حذف صورت گرفته است. در جمله نخست قاعده افزایش و

در جمله دوم قاعده حذف اعمال شده است.

هرکس هر کس را بهتر می‌شناسد.

هرکس خودش را بهتر می‌شناسد.

قاعده جانشینی در این دو جمله در کلمه «هر کس» و «خودش» اعمال شده است. این قاعده‌های گشتاری بنابه ژرف‌ساخت جمله‌ها قابل اعمال است؛ یعنی چگونه‌گی ژرف‌ساخت باعث می‌شود تا کدام قاعده گشتاری بر ژرف‌ساخت جمله اعمال شود؛ در صورتی که قاعده گشتاری خلاف ژرف‌ساخت جمله اعمال شود، روساخت جمله، ناخوش ساخت خواهد بود.

۴- روساخت

جمله مراحل ذهنی و انتزاعی‌اش را که با گشتار بر ژرف‌ساخت پیمود؛ با تکمیل فرایند ذهنی، روساخت جمله تولید می‌شود. روساخت در حقیقت، جنبه مادی، عینی و ملموس جمله است که از نظر پدیداری، ظاهراً هر جمله مستقل است و برای خودش دارای یک روساخت است اما از نظر ژرف‌ساخت قابل تقلیل به ساخت‌های مشترک است. «پرنده زیبایی بر شاخه درخت نشست.» یک جمله است. جمله تا در مرحله ژرف‌ساخت و گشتار است، جنبه عینی و ملموس ندارد (همان: ۳۵)؛ بنابراین در روساخت است که جمله تحقق پیدا می‌کند. چنان‌که اشاره شد، ژرف‌ساخت حقایق و توانش ذهنی مشترک بشر-از درک و تولید دستور زبان است اما روساخت، صورت عینی و کنش انفرادی بشر از توانش زبان است. پرنده زیبایی بر شاخه درخت نشست، روساخت یک جمله است که ژرف‌ساخت آن این گونه بوده است: گروه اسمی پرنده زیبا «پرنده زیبا بود» است (همان: ۳۷). پس چنین ژرف‌ساخت داشته است: پرنده زیبا بود. پرنده بر شاخه درخت نشست. بر اساس قاعده گشتاری، که بر ژرف‌ساخت اعمال شده، این روساخت «پرنده زیبایی بر شاخه درخت نشست.» تولید شده است.

بحث ساخت بنیادین و ژرف‌ساخت در بیان

تا این بخش کار، نظریه‌ها مطرح و نسبتاً توضیح داده شد؛ اکنون این نظریه‌ها را تطبیق باید کرد تا فرضیه ثابت شود. فرضیه نخست این بود که بیان به‌ویژه تشبیه و استعاره دارای ساخت بنیادین است که این ساخت را می‌توان بر همه تشبیه‌ها و استعاره‌ها تعمیم بخشید؛ فرضیه دوم این بود که اصول و قواعد ژرف‌ساخت، گشتار و روساخت را بر تشبیه و استعاره می‌توان اعمال کرد. کوشش بر این است این دو فرضیه با استفاده از پشتوانه نظری ساخت‌گرایی و دستور زبان زایاگشتاری اثبات شود تا به پرسش‌های تحقیق پاسخ ارایه شود.

_____ بررسی تشبیه و استعاره به اساس نظریهٔ ساخت‌گرا...

هر علمی از زبان استفاده می‌کند، حتا می‌توان گفت در ساخت آن علم زبان نقش دارد، زیرا تدوین، ارایه و انتقال آن علم توسط زبان صورت می‌گیرد یا این‌که زبان در تدوین، ارایه و انتقال آن علم بیشترین نقش را دارد. بنابراین زبان دارای شکل و بافت است که این شکل و بافت زبان در تدوین، ارایه و انتقال علوم، موثر است و به علوم صورت‌زبانی و بیانی می‌بخشد. پرسش این است که نقش زبان در ادبیات چگونه است؟ آیا می‌توان گفت که ادبیات توسط زبان ساخته می‌شود؟ از نظر ساخت‌گرایی زبان دارای ساخت بنیادین است؛ در این ساخت بنیادین، ادبیات با زبان شریک است اما ادبیات از نظر ساخت بنیادین و ژرف‌ساخت، فراتر از ساخت بنیادین زبان می‌رود، با این فراتر رفتن، مجدداً به زبان شکل می‌دهد که با این شکل‌دهی مجدد، ادبیات برای خود ساخت و ژرف‌ساخت متفاوت از زبان ایجاد می‌کند؛ بنابراین می‌توان گفت ادبیات از زبان با راهکارها، ویژگی‌ها و شگردهای ادبی استفاده می‌کند که نقش زبان در ادبیات استفاده ادبیات از عنصر زبانی است اما نمی‌توان گفت ادبیات توسط زبان ساخته می‌شود، زیرا ادبیات با تغییر در هنجارهای ساختی و ژرف‌ساختی زبان، از جنبه کارکردی، کاربردی، ارجاعی، اطلاع‌رسانی و مصداقی زبان کاسته، شکل و بافتی جدیدی از زبان ارایه می‌کند که دیگر کارکرد زبانی به مفهوم مروج در زبان را ندارد. در این بافت و شکل‌دهی زبان توسط ادبیات، ساخت و ژرف‌ساخت زبان که نسبتاً ساده است، تحول می‌کند؛ پیچیده می‌شود. ادبیات نتیجه این تحول در ساخت و ژرف‌ساخت زبان است که نسبت به زبان دارای ساخت و ژرف‌ساخت پیچیده است. بنابراین بیان را می‌توان از نظر زبان‌شناسی ساخت‌گرا و زایاگشتاری در همین تحول ساخت و ژرف‌ساخت زبان که به ساخت و ژرف‌ساخت ادبی تبدیل شده است مورد مطالعه قرار داد.

درکل بیان از یک ساخت واحد تابعیت می‌کند. اگر در تعریف بیان دقت شود، این ساخت واحد قابل درک است. در تعریف بیان گفته می‌شود «بیان ارایه معنای واحد به طریق متفاوت است که در هر طریقی موجب خیال‌انگیزی شود.» اگر گفته می‌شود احمد دلیر است، احمد قوی است، احمد شجاع است و... وارد بیان نشده‌ایم، زیرا موجب خیال‌انگیزی نشده است. چرا نشده است؟ برای این‌که از ساخت بیان استفاده نشده است. اگر گفته می‌شود سیما ماه است، ماه سوار آمد و... وارد بیان شده‌ایم؛ زیرا قاعده «ارایه معنای واحد به طریق متفاوت» به کار رفته است. بنابراین از ساخت یا قالبی که در بیان استفاده می‌کنیم، این

ساخت در تشبیه، استعاره و مجاز واحد است که فقط از تشبیه تا استعاره و مجاز در چگونه گی اعمال گشتار بر ژرف ساخت تفاوت می کند. این ساخت واحد بیان را می توان مانند یک فرمل ریاضی دانست که سوال های بی شمار بر اساس آن فرمل ساخته و پاسخ به آن سوال ها ارایه می شود.

در بیان سنتی کوشش شده تا «بیان معنای واحد به طریق مختلف» را در روساخت حل کند؛ توجهی صورت نگرفته که چگونه این روساخت ارایه می شود و چگونه این روساخت ها می توانند از هم متفاوت باشند. چنان که اشاره شد، روساخت ها دارای ساخت واحد، ژرف ساخت و قاعده و قواعد ذهنی و انتزاعی استند که در تدام فرایند ذهنی به روساخت تبدیل می شوند. از این نگاه بیان معنای واحد به طرق مختلف، یک ساخت واحد است که در اثر اعمال گشتار بر ژرف ساخت، روساخت تولید می شود. یعنی ساخت واحد و محدود، توانایی تولید و زایش را دارد؛ با استفاده از این قاعده و قواعد محدود است که بی شمار تشبیه و استعاره تولید می شود و تشبیه و استعاره درک و تحلیل می شود. این که به یک روساخت می گوئیم تشبیه یا استعاره و... است، بر اساس درک و فهم ما از قاعده و قواعد محدود، گفته می شود.

نمونه های ادبی نسبت به جمله های زبان، ژرف ساخت پیچیده دارند و گشتار نیز بر ژرف ساخت بسیار اعمال می شود که این ژرف ساخت پیچیده و اعمال گشتار بسیار در بیان در حقیقت انحرافی است که در قاعده گشتاری دستور زبان صورت می گیرد؛ زیرا زبان در بیان دچار هنجار افزایی و هنجار گریزی ادبی می شود که این هنجار افزایی و هنجار گریزی بر اساس قاعده گشتاری بر ژرف ساخت، صورت می گیرد.

روساخت ادبی و بیان استوار بر بافت است که بافت نتیجه چگونه گی فرایند گشتاری است؛ اگر بافت بهم بخورد، دیگر نمونه ادبی، هویت ادبی نخواهد داشت. بافت این بیت را در نظر بگیریم: «چو تنها ماند آن سرو سیمبالا/ فرو بارید از نرگسان لولو لالا» این که گفته می شود در این روساخت نوعی از بیان که استعاره باشد، اتفاق افتاده است؛ فقط استعاره بسته به این بافت است که در نتیجه فرایند گشتار چنین بافت و روساختی تولید شده است؛ در صورتی که بافت بهم بخورد که دیگر این نوعی از بیان وجود نخواهد داشت. سرو را نمی توان گفت زن است، نرگس را نمی توان گفت چشم است و... فرمل (ساخت) بیان معنای واحد به طریق متفاوت، کارایی اش را از دست می دهد، گشتاری که صورت گرفته از بین می رود در نتیجه بافت از هم می پاشد.

_____ بررسی تشبیه و استعاره به اساس نظریه ساخت‌گرا...

ادبیات به صورت جدی نتیجه بافتی است که بر اساس گشتار به وجود آمده است، باهم پاشیدن بافت نمی‌تواند دیگر هویت ادبی داشته باشد؛ زیرا اعتبار ارجاعی و رسانه‌گی ندارد اما جمله که بافتش را از دست بدهد، با از بین رفتن بافت، واژه‌های جمله، اعتبار مصداقی و ارجاعی خود را دارد. بافت این جمله اگر بهم زده شود: «احمد کتاب را بر میز گذاشت.» برون از بافت نیز هر واژه همان اعتبار مصداقی خود را دارد که در درون بافت داشت.

بنابراین نتیجه این می‌شود که ادبیات و بیان وابسته به ژرف‌ساخت، قاعده و قواعد محدود، گشتار و بافت است؛ پس می‌توان هرچه بیشتر، برخورد ساخت‌گرایانه و ژرف‌ساختی نسبت به بیان و انواع ادبی داشت. «احمد سرش را از دست داد» مجاز جز و کل است که بر اساس قاعده بیان معنای واحد به طریق متفاوت ارایه شده است. در این نمونه مجازی، گشتاری که بر ژرف‌ساخت اعمال شده، گشتار بر اساس قاعده جان‌نشینی است. «سر» جان‌شین «زندگی» یا «جان» شده است.

ساخت‌ها و گشتارها قاعده و قواعد ذهنی و انتزاعی هستند؛ نرم‌ابزار و سافت هستند، کارکردشان نیز فرایند ذهنی است که پیامد عینی و ملموس دارند؛ تا در سطح نیابند و به روساخت تبدیل نشوند، قابل درک نیستند. با بررسی روساخت‌ها و عبور از روساخت‌ها است که ساخت مشترک و ژرف‌ساخت روساخت‌ها درک می‌شود. بنابراین نمی‌توان انتظار داشت که ساخت مشترک یا ژرف‌ساخت امور، پدیده‌ها یا گونه‌های ادبی را به صورت مادی، عینی و ملموسی نشان داد؛ فقط با تقلیل روساخت‌ها می‌توانیم ساخت مشترکشان را با فعالیت عقلی درک کنیم.

۱- بررسی ژرف‌ساخت و گشتار در تشبیه

مقاله در پی این نیست که روساخت تشبیه را توضیح دهد و بگوید این مشبه و این مشبه‌به است، بلکه در پی توضیح این است که چگونه و با چه قواعدی می‌توان تشبیه‌های بی‌شمار تولید کرد. طوری که در دستور زبان زایاگشتاری جمله‌های نامحدود با قاعده‌های محدود تولید و ساخته می‌شوند که این قاعده‌های محدود، توانایی زایایی دارند؛ بنابراین منظور از قاعده در تشبیه نیز، همین قاعده‌های محدود و ژرف‌ساختی است که زایا هستند و موجب تولید تشبیه‌های بی‌شمار در روساخت می‌شوند.

چنان‌که اشاره شد، بیان دارای ساخت و ژرف‌ساخت واحد است که انواع بیان (تشبیه، استعاره و مجاز) بر اساس اعمال گشتار بر ژرف‌ساخت، تولید می‌شوند که به آن روساخت‌ها

تشبیه، استعاره یا مجاز گفته می‌شود. بنابراین تشبیه و استعاره در ساخت و ژرف‌ساخت واحد است؛ بنابه گشتار در روساخت متفاوت نمود می‌یابند. در تشبیه ساخت این صورت است: «الف» بنابه اوصافی مانند «ب» است. در استعاره ادعا می‌شود «الف» «ب» است. ژرف‌ساخت در هر دو، همانندی است که در تشبیه این همانندی نسبی و در استعاره با ادعای مطلق است. بنابه گشتاری که بر ژرف‌ساخت اعمال می‌شود، چگونه گی این همانندی، به صورت نسبی یا مطلق خود را در روساخت نشان می‌دهد.

در تشبیه سنتی کوشش بر این است تا با کنارهم قراردادن چیزهای مشابه، رابطه بین مشبه و مشبه‌به برقرار کند که در این صورت، گشتار بر ژرف‌ساخت کمتر اعمال می‌شود. در جمله «سیما ماه است» گشتار را بر ژرف‌ساخت این گونه می‌توان نشان داد:

۱- ماه گرد و سپید است.

۲- سیما زن است.

۳- سیما روی گرد و سپید دارد.

سیما ماه است.

گشتار در مجاز بیشتر از قاعده جانشینی استفاده می‌کند، اما در تشبیه از قاعده حذف و در استعاره از قاعده حذف و جانشینی استفاده می‌کند. بنابر گشتاری که بر ژرف‌ساخت صورت می‌گیرد، روساخت «سیما ماه است» نمود می‌یابد؛ از جمله ۱ «گرد و سپید است» حذف می‌شود؛ جمله ۲ به کلی حذف می‌شود؛ از جمله ۳ «روی گرد و سپید دارد» حذف می‌شود؛ در نتیجه روساخت «سیما ماه است» نمود پیدا می‌کند.

هرچه گشتار بر ژرف‌ساخت بیشتر صورت بگیرد، موجب آشنایی‌زدایی در روساخت می‌شود. تشبیه‌های که بر اساس چیزهای سازگار و همانند صورت می‌گیرد، در آن تشبیه‌ها گشتار کمتر صورت می‌گیرد، در روساخت چندان آشنایی‌زدایی اتفاق نمی‌افتد؛ روساخت آشنا از آب درمی‌آید. اگر اساس تشبیه بر چیزهای ناسازگار و ناهمانند گذاشته شود، قاعده گشتار نسبتاً پیچیده شده و گشتار بیشتر صورت می‌گیرد، در نتیجه، آشنایی‌زدایی در روساخت رخ می‌دهد؛ بنابراین برای درک روساخت و اجزای تشبیه نیاز است تا از روساخت به گشتارها عبور کرد، در غیر آن، مناسبات اجزای تشبیه چندان درک نمی‌شود. در صورتی که بخواهیم در این بند شعر شاملو گشتار را نشان بدهیم؛ درمی‌یابیم گشتار نسبتاً پیچیده است و بر ژرف‌ساخت بسیار اعمال شده تا روساخت تولید شده است:

قناعت وار

تکیده بود

باریک و بلند

چون پیامی دشوار

که در لغتی

۱- قناعت، چیز کم می خواهد.

۲- بنابراین قناعت، تکیده است.

۳- او حرص نداشت.

۴- او تکیده بود.

او به قناعت می ماند.

۱- پیام دشوار، باریک و بلند است.

۲- پیام دشوار در یک لغت مختصر می شود.

او به پیام دشوار می ماند.

بیان بنابه قاعده و فرملی که دارد، گشتار را بر ژرف ساخت اعمال می کند؛ گشتار بر اساس حذف، روساخت این بند شعر شاملو را تولید می کند. شعرهای معاصر نسبت به شعرهای سنتی ژرف ساخت پیچیده ای دارند، گشتار نیز بسیار صورت می گیرد تا روساخت نمود می یابد. اگر ژرف ساخت و گشتار را در این بند شعر سپهری بیازماییم، به پیچیدگی ژرف ساخت و گشتار در شعر معاصر پی می بریم!

رمزها

چون انار ترک خورده

نیمه شکفته اند

۲- بررسی ژرف ساخت و گشتار در استعاره

گشتار در استعاره بیشتر از تشبیه بر ژرف ساخت اعمال می شود؛ بنابراین فرایند گشتار پیچیده تر می شود. در تشبیه گشتار بیشترین کاری را که انجام می دهد حذف است، اما گشتار در استعاره حذف را انجام می دهد تا این که می رسد به روساخت تشبیه، بعد از این نیز باید گشتار صورت بگیرد تا روساخت استعاره تولید شود. مثلاً می گوییم: «سیما مانند ماه وارد خانه شد.» باید گشتار بر روساخت تشبیه اعمال شود تا روساخت استعاره نمود یابد. یک رکن

تشبیه که مشبه باشد با موارد اضافی حذف می شود تا این که مشبه به «ماه» می ماند. گشتار پس از حذف سیما، ماه را جانشین سیما می سازد؛ در نتیجه روساخت استعاره تولید می شود: ماه وارد خانه شد.

کوشش می شود تا گشتار بر این بیت نشان داده شود:

هزاران نرگس از چرخ جهان گرد

فروشد تا برآمد یک گل زرد

گشتار تشبیه بر ژرف ساخت و بافت زبان صورت می گیرد، تا این که بافتی دیگر بر بافت زبان شکل می گیرد؛ روساخت تشبیه به وجود می آید. گشتار در استعاره بر ژرف ساخت زبان و بر ژرف ساخت تشبیه اعمال می شود تا روساخت استعاره تولید می شود؛ یعنی بافتی بر چند بافت شکل می گیرد. زبان دارای ژرف ساخت، شکل و بافت است که تشبیه بافتی بر این بافت است؛ استعاره بافتی بر بافت تشبیه است. به این معنا که پدیده ادبی و بیان در حقیقت با گشتار از هنجار زبانی عدول می کند و هنجاری دیگر تولید می کند که منجر به بافتی تازه می شود.

۱- ستاره در آسمان است.

۲- ستاره مانند نرگس است.

۳- آسمان مانند چرخ است.

۴- ستاره ها غروب می کنند.

۵- آفتاب طلوع می کند.

۶- آفتاب مانند گل زرد است.

گشتار بر ژرف ساخت اعمال می شود؛ نخست از فرایند حذف استفاده می شود؛ بعد نرگس جانشین ستاره، چرخ جهانگرد جانشین آسمان و گل زرد جانشین آفتاب می شود تا این که روساخت استعاره که آن بیت باشد، تولید می شود.

نتیجه

قطعیت باوری و اعلام نتیجه مطلق در بینش علمی معاصر، آنهم در علوم انسانی چندان درست نیست؛ بنابراین تا قطعیت مطرح باشد، زاویه دیدها مطرح است. بررسی تشبیه و استعاره از زاویه دیدهای نسبتاً متفاوت صورت گرفته است، اما از زاویه دید ساختارگرایی و دستور زبان زایا گشتاری چندان مورد بررسی قرار نگرفته بود. این عدم توجه باعث شد، تا از این دو زاویه دید به تشبیه و استعاره پرداخته شود.

_____ بررسی تشبیه و استعاره به اساس نظریه ساخت گرا...

چارچوب نظری ساختارگرایی و دستور زبان زایاگشتاری مطرح شد؛ بعد برای توضیح فرضیه: «بیان از ژرف ساخت و قاعده و قواعد محدود تابعیت می کند که تشبیه و استعاره نتیجه کارکرد زایا و گشتار این قاعده و قواعد است» بر موضوع تطبیق شد. بنابه تطبیق نظریه، این فرضیه قابل تحقق و قابل تجربه بود. بیان از ساخت بنیادین تابعیت می کرد. بر اساس کارکرد این ساخت، انواع بیان به عنوان روساخت تشبیه، استعاره و مجاز نمود می یافت. روساخت تشبیه و استعاره بر اساس چگونه گی اعمال گشتار بر ژرف ساخت، تولید می شد.

بنابراین می توان نتیجه گرفت که از زاویه دید ساخت گرایی و دستور زبان زایاگشتاری می توان بیان و انواع بیان یا درکل صور خیال را مورد مطالعه و بررسی قرار داد، و با این بررسی چشم اندازی نسبتاً متفاوت معرفتی از بیان و صور خیال ارائه کرد تا مطالعات جدی تری را بین نظریه های زبان شناسی و ادبیات در پی داشته باشد.

این مقاله به محدودیت های زمانی، منابع و... مواجهه بود. جزئی نگری که در کار پژوهشی و علمی مطرح است، چندان رعایت نشده است. از این نگاه، سوال ها و فرضیه های مطرح در مقاله، آن چنان که باید تجربی می شدند، نشدند؛ بلکه کلی مطرح شدند. بناء این مقاله طرح و مقدمه ای درباره موضوع مورد بحث می تواند باشد تا پژوهشگران جدی تر به این موضوع بپردازند.

منابع

اسکولز، رابرت. ۱۳۷۹. درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: آگه.

باطنی، محمد رضا. ۱۳۹۳. توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی. تهران: امیر کبیر.

تسلیمی، علی. ۱۳۸۸. نقد ادبی. تهران: کتاب آمه.

شایگان فر، حمید رضا. ۱۳۸۴. معرفی مکاتب نقد. تهران: دستان.

شمیسا، سیروس. ۱۳۹۵. نگاهی تازه به بدیع. تهران: میترا.

===== ۱۳۹۴. بیان. تهران: میترا.

ضمیران، محمد. ۱۳۹۳. فکر فلسفی در گستره هنر. تهران: پایان.

غلامعلی زاده، خسرو. ۱۳۸۶. ساخت زبان فارسی. تهران: احیاء کتاب.

فتوحی، محمود. ۱۳۸۵. بلاغت تصویر. تهران: سخن.
فضیلت، محمود. ۱۳۹۰. اصول و طبقه‌بندی نقد ادبی. تهران: زوار.
مشکوه‌الدینی، مهدی. ۱۳۷۹. دستور زبان فارسی بر پایه نظریه گشتاری. مشهد: دانشگاه
فردوسی.
مهاجر، مهران و محمد نبوی. ۱۳۹۳. به سوی زبان‌شناسی شعر. تهران: آگه.

Brown, Keth. ۱۰۸۴. Lingustos Today, England: Fontana.

Chomsky, Noam. ۱۹۶۵. Aspects of the theory of syntax. U. S. A.: The
M. I. T. Press

Jabcos, Rodcrick, A. and Rosenbaum Peter S. ۱۹۶۸. English
Transformational

Grammar. U. S. A.: John wiley & Son, Inc.

پوهنمل محمد موسی شفق^۱

Mshafaq1395@gmail.com

هستی شعر، در زبان شاعرانه

ملخص المقال

إن الشعر كان من أهم الموضوعات البحثية في البدايات الأولى إلى الآن بين الفلاسفة و علماء النحو و الصرف. و كان نظراً مختلفة في استحسان الشعر و صناعة الشعر و خلاف ذلك كثيره جداً.

أريد أن أكتب في هذا البحث نظريات علماء الغرب و المحققين الروس و أهل اللغة الفارسية دری على الإختصار. أيضاً بالتعقيب هذا البحث أكتب الرابطة بين اللسان و الشعر على ما حققه «رفود کراندینگ» من علماء الروس على الصورة الظاهر. وفي الخاتمة البحث اهتمت على الثبوت أن الدری كان لسان الشعر و مقامة العالیه في مستمر التاريخ بالنسبة مقام النثر في الكم و کیف.

خلاصه

شعر، یکی از مهم ترین موضوعات قابل بحث از فجر تاریخ تا حالا در میان فیلسوفان، هنرشناسان و زبان شناسان بوده است. چه کسانی که موافق با شعر بوده اند و چه کسانی که مخالف شعر، با جدیت تمام بر له یا علیه شعر سخن گفته اند. در این نوشتار، نظریات تعدادی از اندیشمندان غربی، فرمالیست های روسی و دری زبانان به صورت موجز آورده شده است. به تعقیب آن، پیرامون رابطه زبان و شعر سخن گفته شده است. محور این قسمت، اصطلاح فرمالیست های روسی - فورگراندینگ - است. با توضیح فورگراندینگ، تا حدودی نوعیت رابطه زبان و شعر با نگاه فرمالیستی روشن می گردید.

^۱ - استاد دیپارتمنت زبان و ادبیات دری.

در پاره پایانی جایگاه شعر در زبان دری، کند و کاو شده است. اینکه زبان دری، زبان شاعرانه است. این شاعرانه‌گی زبان دری باعث گردیده تا شعر در این زبان، از مقام شامخ برخوردار باشد و نسبت به نثر چه در کمیت و چه در کیفیت در مقاطع مختلف تاریخی، از موقف برتر برخوردار باشد.

مقدمه

صحبت از شعر، در پی دارنده دو چیز است: یکی زبان به عنوان یک پدیده شگرف و قایم به ذات خودش و دیگری شعر با همه ویژگی‌هایی که در فرم و محتوا دارد، یا بُعد هنری زبان یا یکی از مهم‌ترین نمودهای زبانی در حیات آدمی. ما نمی‌توانیم شعر را جدا از زبان و یا زبان را بریده از شعر تجزیه و تحلیل نماییم.

مدغم‌بودن این دو در همدیگر، ما را در عمق دو پدیده بغرنج فرو می‌برد که هر دو تا با مسأله هستی‌شناسی انسان رابطه وثیق دارد. گزاره‌گویی نیست اگر بگوییم؛ انسان با زبان و سپس در بافت زبان با شعر، در جهان، هستی پیدا می‌کند. در این تردیدی نیست که اگر زبان را از انسان بگیریم؛ دیگر انسانی با این ویژه‌گی‌های منحصر به خودش هستی ندارد و نمی‌شود گفت: "انسان حیوانی است ناطق." آن زمان باید به دنبال تعریف یا تعریف‌های دیگری برآمد.

با پذیرفتن زبان، به عنوان شاخص اصلی انسان در مقایسه با دیگر موجودات، در درون این شاخص، شعر برجسته‌ترین تجلی زبانی در حوزه فعالیت‌های زبانی است. اگر شاهکارهای شعری را از تاریخ هنر و زبان برداریم؛ نه چیزی برای هنر باقی می‌ماند و نه برای زبان.

البته از یاد نبریم که در رابطه با اهمیت شعر، به لحاظ ماهیتی و رسالت شعر و کارکردش، نظرات موافق و مخالف وجود دارند. آن گونه که در ذیل خواهد آمد؛ مشهورترین دانشمندان و فیلسوفان، در موافقت با شعر، نظر داده‌اند. اما عکس آن، بسیاری کسان دیگر اند که به بزرگی موافقان شعر، نظریات مخالف نیز ابراز داشته‌اند.

به هرصورت، چه نظریات موافق و چه مخالف، هردو در یک نقطه منتهی می‌شوند و اثبات‌کننده این ادعا است که هردو تز، حکایت‌گر اهمیت شعر است. اگر پدیده‌یی مهم نبود، این همه متفکران از ابتدای تاریخ تا حالا، ذهن‌شان را مصروف آن نمی‌کرد.

یکی از ایرادهای که به شعر وارد است؛ این می‌باشد که شعر، فاقد توانایی است که بشود درصاف آن، گوهر اندیشه و تفکر را ابراز کرد. بلکه شعر، سراسر احساس و تخیل است و این احساس و تخیل، تخدیرکننده اذهان جامعه، به ویژه نسل جوان می‌باشد. از جمله افلاتون، یکی از همین آدم‌ها است و نقدش به شعر و شاعر، در تهی‌بودن آن از اندیشه است.

اما عده‌یی هستند که ظرفیت شعر را در راستای بیانِ اندیشه، بسی وسیع‌تر از دیگر بخش‌های زبانی می‌دانند. زبان کارکردهای متفاوت دارد و تعدد فعالیتش، باعث شکل‌گیری نحله‌های مختلفِ فکری گشته است. در کلیت می‌شود گفت؛ رشته‌های مختلف و متفاوت علمی، برآیند کارکردهای متفاوتِ زبانی اند. در ذیل پیرامون اهمیت شعر، نوعیت رابطه آن با زبان و جایگاه شعر در زبان دری، به اجمال بحث خواهیم نمود.

ضرورت تحقیق

در دنیای امروز، هر قدر علم و فلسفه پیشرفت می‌کند؛ به مثابه آن زبان و یکی از مهم‌ترین نموده‌های آن یعنی شعر، بر اهمیتش افزوده می‌شود. انسان، برای بیان نیات خودش، ابزاری غیر از زبان ندارد. آخرین نظریات علمی، منتج به این نتیجه گردیده است که انسان امروز به کمک زبان موفق به دوام زنده‌گی اش گردیده است و توانسته رابطه اش را با دیگر انسان‌ها در سطح گروه‌های چندصد نفری و چند هزار نفری برقرار کند.

زبان، تنها وسیله ارتباطات نیست؛ بلکه گنجینه دانش، فرهنگ و هویت گوینده‌گان آن نیز می‌باشد. زبان دری نیز از این قاعده مستثنا نیست. این زبان، حداقل، تاریخ هزارسال پسین را باخود حمل می‌کند و آثار بزرگی چون شاهنامه فردوسی، اسطوره و حماسه، فرهنگ و تاریخ چندهزار ساله این مرز و بوم را در خود بسان یک موزیم از گزند "باد و باران" محفوظ نگه داشته است.

رابطه شعر با زبان دری، نه تنها گسست ناپذیر است؛ بلکه در بسیاری جاها، زبان دری یعنی شعر. نه تنها، آثار ذوقی این زبان در قاموس شعر بیان گردیده؛ بلکه تاریخ، فولکلور، اسطوره، حماسه، کلام، حکمت و حتا علم، یا در قالب شعر بیان گشته و یا با زبان شاعرانه و ادبی گفته شده است. نظیر تاریخ بیهقی، تاریخ جهان‌گشای جوینی، نفث‌المصدر، مقامات حمیدی، گلستان سعدی، مرصادالعباد، کیمیای سعادت غزالی، اسرارالتوحید و ده-ها اثر نوشته شده به نثر که محتوای تاریخی، حکمی، عرفانی و کلامی و فقهی دارند؛ ولی سبک و شیوه نگارشان ادبی است.

یکی از ضرورت‌های مبرم جامعه ما این است که پیرامون زبان دری و شعر دری، مقالات و کتاب‌های مبسوطی نوشته شوند و اهمیت و نسبت این دو باهم روشن گردد. این نوشتار، حداقل تلاشی در این راستا است.

هدف تحقیق

با توجه به ضرورت فوق‌الذکر برای این نوشتار، هدف این است که در گام نخست، با فهرستی از نظریات صاحب‌نظران شعر و ادبیات، تصویر روشن‌تری از شعر برای خواننده‌گان ارایه گردد. سپس، نسبت شعر- در اینجا منظور از شعر، کلیت آن به عنوان یک پدیده ادبی است- با زبان دری روشن گردد و با این تسلسل، در نهایت نتیجه‌گیری می‌شود که زبان دری، خصلت شاعرانه دارد. با آوردن شواهد تاریخی، تلاش گردیده تا این ادعا مستند گردد.

سوال تحقیق

این مقاله، بر مدار، یک پرسش اصلی گردش می‌کند: شعر چیست و نسبت زبان دری با شعر چگونه است؟ این پرسش دو جزئی، کانونی‌ترین پرسش در هر زبانی می‌تواند باشد. ولی برای زبان دری، جزء دوم، در مقایسه با خیلی از زبان‌ها، از اهمیت ویژه برخوردار است. چون خیلی از زبان‌ها به اندازه زبان دری، خصلت شاعرانه ندارد.

پیشینه تحقیق

نظر به اهمیت موضوع، به صورت عام پیرامون شعر کتاب‌هایی نوشته شده اند. ولی تا آنجایی که نگارنده در جریان است؛ تا هنوز مقاله‌بی مستقل که مشخصاً با این عنوان یا شبیه آن باشد؛ به چشم ندیده است. چند تا از کتاب‌هایی که پیرامون شعر نوشته شده اند؛ در اینجا ذکر می‌کنیم: "سبک‌شناسی شعر" از سیروس شمیسا، "شعر معاصر دری" از شجاع‌الدین خراسانی، "چشم انداز شعر معاصر ایران" از سید مهدی زرقانی، "شعر نو از آغاز تا امروز" از محمد حقوقی.

روش تحقیق

روش کار، کتاب‌خانه‌یی است. پس از تعیین عنوان، کتاب‌ها و مقالات مورد نیاز مطالعه و فیش‌برداری گردیده و سپس از روی فیش‌های یادداشت‌شده؛ نوشته حاضر تدوین گردیده است.

نظر فیلسوفان و اندیشمندان در باره چیستی و ماهیت شعر

در این میان، هایدگر فیلسوف نامدار آلمانی، کارکرد شعر را در جهت بیان اندیشه، بسی وسیع‌تر از فلسفه و علم می‌داند. حسن اخلاق، در مقاله‌یی با عنوان "مسکن‌گزیدن و اندیشیدن در زبان و تفکر" کوشیده است به بازنمایی اندیشه هایدگر در پیرامون شعر بپردازد:

«بدین گونه در اندیشه هایدگر، تفکر بیش از اندیشه و علم، با شعر همانندی دارد. شعر عزیزترین و والاترین هنرها در نزد هایدگر بود. او باورداشت که در برابر توانایی های هنر شاعری، هر هنر دیگری، ناتوان از نمایان کردن هستی است... اندیشه پیش از هر چیز، شاعری است. واژه های شعر، هستی را بیان می کنند.» (اخلاق، ۱۳۸۶: ۲۳)

این بحثی که آیا شعر توان حمل اندیشه را دارد یا خیر؟ زاده جهان مدرن و پسا رنسانس نیست؛ بلکه در دوران باستان و فجر تاریخ نیز، با شدت تمام وجود داشته است. اگر سقراط، افلاتون و ارسطو را مبداء مباحث اگزیستانسیال بشری، در تقویم شاخه های مختلف علمی-فلسفی در نظر بگیریم؛ به وضوح می بینیم که بحث چیستی شعر، یکی از کانونی ترین مباحث آن زمان بوده اند.

مطمیناً پرسش شعر چیست؟ پیش از متفکران فوق الذکر مطرح بوده است. به همان لحاظ هرسه متفق القول گفته اند: «ماده و جوهر شعر و کلاً هنر، ممسیس (Mimesis) می باشد.» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۴۵)

پس از آن، مفسران آرای این فیلسوفان، ممسیس را در زبان های مختلف به واژه های متفاوت و مختلف ترجمه کرده اند. با تمام اختلافاتی که در ترجمه ها وجود دارند؛ یک نکته در همه این ترجمه ها بازتاب یافته است و آن تقلید و محاکات است. شعر و هنر تقلید و محاکات می باشد.

افلاتون به این باور بود: «چون ما در جهان مثل زنده گی می کنیم و هنر و شعر از این جهان مثال ها تقلید می کنند. بناءً تقلید بر تقلید، فعل عبث است. به همان خاطر در مدینه فاضله افلاتون جایی برای شاعران نیست.» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۵۳)

اما ارسطو با استناد به همین نکته که جوهر شعر "ممسیس" است و ممسیس همان محاکات (بنا به ترجمه ابو بشر متی) در زبان عربی می باشد. این نکته را یاد آور می شود که هنر تقلید محض از طبیعت نیست. بل، در کنار تقلید، شاعر بنا به قوه تخیل و احساس خودش، چیزهایی را به این تقلید می افزاید و یک پدیده یی جدیدی که در طبیعت یافت نمی گردد را؛ می سازد. (شمیسا، ۱۳۸۱: ۵۹)

تقلیدی بودن شعر را ارسطو در جای دیگر نیز رد نمی کند و حتا به جای استفاده از فن بیان در شعر، تقلیدی بودنش را اهمیت می دهد: «ارستو شعری را واجد ارزش می دانست که به عوض فن بیان، بر تقلید (محاکات) استوار باشد.» (کالر، ۱۳۸۲: ۹۵)

یکی دیگر از کسانی که در باره شعر نظر مثبت دارد و شعر را در راستای بازتاب حقیقت، بهترین ابزار و وسیله می‌داند؛ نووالیس است. به پندار نووالیس: «شعر واقعیت مطلق است. هر چیزی، هر چه بیشتر شاعرانه باشد؛ بیشتر حقیقی است.» (سیدحسینی، ۱۳۸۵: ۵۱۶)

در این سخن نووالیس، این تصور به وجود می‌آید که شعر و حقیقت، با هم رابطه تنگاتنگ و گسست‌ناپذیر دارد. از طرف دیگر، زبان به عنوان تنها ابزار شعر، هر قدر به سوی شاعرانه‌گی به پیش برود؛ به همان میزان حقیقی‌تر می‌گردد.

دانشمندان اسلامی نیز در ذیل مبحث شعر چیست؟ گفته‌های نغزی دارند. ابن سینا به این باور بود که: «شعر سخن خیال انگیز و شوراننده باشد و منطق را به هیچ یک وزن و قافیه و تساوی نظری نیست و صناعات شعر، آن است که به وسیله آن شخص بر ایقاع تخیلات دست یابد.» (خراسانی، ۱۳۹۱: ۱۴)

خواجه نصیرالدین طوسی به این باور بود که: «شعر در نزد منطقیان کلام مخیل موزون باشد و در عرف جمهور، موزون و مقفی.» (خراسانی، ۱۳۹۱: ۱۴)

البته سخنان ابن سینا و طوسی، متأثر از آرای ارسطو و فیلسوفان یونانی می‌باشند. به همان جهت، نگاه شان نسبت به شعر، یک نگاه فلسفی است تا ادبی و هنری. آن گونه که این تفاوت دیدگاه را تقی پورنامداریان، این گونه توضیح می‌دهد:

«در سنت ادبی گذشته ما دو تعریف عمده و مشهور برای شعر وجود دارد. یکی از این دو تعریف از دیدگاه ناقدان و نظریه‌پردازان سنتی سرچشمه می‌گیرد که در رأس آنان شمس قیس رازی قرار دارد. تعریف دیگر تعلق به فلاسفه دارد که به شعر و ماهیت آن از دریچه فلسفه ارسطو و فن شعر او می‌نگرند و در رأس آنان ابن سینا جای دارد و بعد خواجه نصیرالدین طوسی که تقریباً معاصر شمس قیس رازی بوده است. اگرچه شمس قیس در تعریف خود بر وزن و قافیه تأکید کرده است و خواجه برمحاکات و تخیل و به ظاهر، معنادار بودن شعر در نظر هیچ کدام نیازی به تأکید نداشته است.» (پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۱۹۵)

نظامی عروضی یکی دیگر از نظریه‌پردازان کلاسیک است که در باره شعر این گونه نظر دارد: «شاعری صناعتی است که شاعر بدان صناعت، اتساق مقدمات موهمه کند و التیام قیاسات منتجه بر آن وجه که معنای خود را بزرگ گرداند و معنای بزرگ را خورد.» (خراسانی، ۱۳۹۱: ۱۴)

در دوران معاصر نیز، شعرشناسان و کسانی که به نحو از انحا با شعر و درکل با هنر سروکار دارند؛ در باره ماهیت شعر ابراز نظر نموده اند. یکی از مشهورترین چهره‌های معاصر در حوزه نقد و بررسی متون ادبی (شعر و نثر) و درعین حال شاعر، محمدرضا شفیعی-کدکنی می‌باشد. به نظر کدکنی: «شعر گره خورده‌گی عاطفی اندیشه و تخیل است که در زبان آهنگین شکل گرفته است.» (زرقانی، ۱۳۸۳: ۲۶-۲۷)

یا وقتی سیدمهدی زرقانی به عناصر شکل دهنده شعر اشاره می‌کند؛ این عناصر را برمی‌شمارد و مهم می‌داند: «۱. موسیقی، ۲. صورخیال، ۳. زبان، ۴. عاطفه، ۵. اندیشه شعری ۶. پشتوانه فرهنگی.» (زرقانی، ۱۳۸۳: ۲۶)

البته هریک از این موارد، جایی بحث و توضیح دارد و آرای هریک از متخصصان این حوزه ممکن با یک دیگر متفاوت باشند. ولی نظر به اهمیت زبان و کارکرد آن در زنده‌گی انسان و به ویژه در حوزه شعر، در جای خودش روی زبان از نظر دانشمندان مکث خواهیم کرد.

سیمین دانشور یکی دیگر از کسانی است که درباره هنر به صورت کل و درباره شعر به گونه خاص ابراز نظر کرده است. آوردن آرای او نیز خالی از مفاد نخواهد بود. به باور سیمین دانشور: «شعر عبارت است از خلق زیبایی به وسیله کلام. که گاه به وسیله وزن و قافیه انجام می‌گیرد و گاه هم بدون این‌ها. مفهوم این تعریف این است که مرحله اول شاعری، آفرینش و خلق هنری است که این موهبتی است ذاتی و مرحله بعدی، زیبایی است... که البته این زیبایی زیبایی هنری می‌باشد.» (دانشور، ۱۳۷۵: ۴۲۷)

یا در جایی دیگر، سیمین دانشور تعریف هگل فیلسوف آلمانی را می‌آورد: «هگل گفته است که شعر، فلسفه منظوم است. و در ادامه خودش چنین می‌گوید: بنا بر این به طور خلاصه می‌توان گفت که شعر، تجربه یک نسل، از جمیع جهات و از کل زنده‌گی است؛ آن‌طور که در ذهن شاعر منعکس گشته. شاعر خوب شدن کاری دشوار است. از کوه کندن فرهاد سخت‌تر است. شاعر خوب، بر کلیه جریانات زمانی و مکانی خود وقوف دارد.» (دانشور، ۱۳۷۵: ۴۲۹)

این سخن دانشور، گویایی این نکته است که شاعر سخنگوی مردم زمان خودش می‌باشد. او از همه جریان‌های که در پیرامون مردمش می‌گذرد؛ باید آگاهی داشته باشد. این آگاهی داشتن، شاعر را در موقعیت دشواری قرار می‌دهد. با این گونه تعریفی که از شعر و شاعری، سیمین دانشور ارایه می‌دهد؛ بین شاعر و روشن فکر تمایزی قایل شده نمی‌توانیم.

به صورت عملی در شعرِ پسا نیمایی، ما این گونه شعر را در زبان دری شاهد هستیم. گرچند در شعر کلاسیک تعدادی معدودی از شاعران، شعری با روی کرد اجتماعی گفته اند. در این تعریف سیمین دانشور، چیزی دیگری که روشن می‌شود؛ رسالت‌مندی شاعر است و شعر باید رسالت‌مند باشد.

علی شریعتی یکی دیگر از کسانی است که درباره شعر سخن گفته است: «شعر حتماً پس از سخن گفتن آغاز می‌شود. اگر احساسی را می‌توانیم به نثر بیان کنیم؛ هرچند زیبا و ناب باشد؛ هنوز به مرز شعر نرسیده است. هرگاه بیان از گفتن احساس عجز کرد؛ شعر پدیدار می‌شود.» (شریعتی، ۱۳۸۱: ۳۰۱)

علی شریعتی رابطه بین شعر، نقاشی، موسیقی و رقص را بسیار تنگاتنگ می‌بیند و به این باور است که این سه شاخه از هنر، باهم خویشاوندان نزدیک اند: «همه از اختلاف شعر و موسیقی سخن می‌گویند و من در شگفتم که چرا شعر را نمی‌فهمند. موسیقی، شعر، رقص، نقاشی، مجسمه‌سازی ... همه شعر است. گاه با کلمات شعر می‌گوییم؛ گاه با اصوات؛ گاه بارنگ‌ها؛ گاه با حرکات.» (شریعتی، ۱۳۸۱: ۳۰۲)

جالب است که ژان پل سارتر، فیلسوف اگزیستانسیالیست فرانسوی نیز بین نقاشی و شعر رابطه وثیق قایل است: «همین که شاعر چند تایی از این دنیاها را در کنار هم بگذارد؛ مثلاً او مثل نقاش است که رنگ‌ها را روی پرده گرد می‌آورد.

چه بسا بپندارند که شاعر جمله می‌سازد؛ اما این ظاهر امر است: شاعر جمله نمی‌سازد؛ شیء می‌آفریند. کلمات شیء شده بر اثر تداعی‌های ساحرائه تناسب و عدم تناسب با هم جمع می‌شوند؛ چنان که رنگ‌ها و صداها همدیگر را جذب می‌کنند؛ دفع می‌کنند؛ می‌سوزانند و اجتماع آن‌ها واحد حقیقی شعر را که همان جمله شیء شده است به وجود می‌آورد.

چه بسا که شاعر، نخست انگاره یا طرح کلی جمله را در ذهن دارد و سپس کلمات به دنبال آن می‌آیند. ولی این انگاره هیچ وجه مشترکی با آنچه معمولاً طرح کلام نامیده می‌شود ندارد. یعنی که بر ساخت معنا نظارت نمی‌کند، بل تقریباً نظیر همان طرح آفریننده-ای است که پیکاسو به مدد آن، پیش از این که دست به قلم ببرد، چیزی را که بعد به صورت بندباز یا آرلکن درخواهد آمد در فضا نقش می‌کند.» (سارتر، ۱۳۸۸: ۶۶)

عملاً نیز، ما همین قسم بسا شاعرانی را سراغ داریم که هم شاعر اند و هم نقاش. مانند: سهراب سپهری و جبران خلیل جبران. هردوی آن‌ها هم شعر می‌گفتند و هم نقاش بودند. همین طور خیلی از شاعران دیگر و یا نقاشانی که شاعر بودند.

در این جا یک نوع شباهت بین نظریهٔ ژان پل سارتر، شریعتی و سیمین دانشور وجود دارد. هر سه از همانندی نقاشی و شعر سخن می‌گویند. به باور سیمین دانشور، نقاشی و موسیقی متأثر از شعر است. به خصوص در شعر زبان دری.

در بحث ماهیت شعر، محمد حقوقی نیز ابراز نظر کرده است. حقوقی از چیزی به نام جوهر شعر سخن می‌گوید و به زعم خودش به توضیح این عنصر کلیدی در شعر می‌پردازد: «به این معنا که قبل از هر ویژه‌گی دیگر، شعریت هر شعر احساس شود؛ همان جوهری که ذات آن است و در نظم نثر نیست و همواره از سرچشمهٔ خیال شاعر می‌جوشد و همچون خونی در رگ‌های تپنده و زندهٔ زبان جریان می‌یابد. جوهری که بر مدار ذهن شاعر در شعاع‌های گردان متقاطع و در هم فروروندهٔ واژه‌گانِ جاذب و جالب، به زبان جان می‌دهد و عنوان می‌بخشد. عنوانی در طرح بافت‌های جدید تشبیه، استعاره، حسامیزی، شخصیت‌بخشی... که درحقیقت، دال بر میزان و درخشش شعریت هر شعر در دایرهٔ بزرگ تصویر است.» (حقوقی، ۱۳۷۷: ۶۱)

احسان طبری یکی دیگر از کسانی می‌باشد که دربارهٔ شعر سخن گفته است: «شعر از چهار عنصر ضروری مرکب است: اندیشه، احساس، تخیل و آهنگ.» (طبری، ۱۳۵۹: ۲۸)

سپس احسان طبری هریک از این عناصر کلیدی را شرح می‌دهد که آوردن آن توضیحات در این نوشتار باعث مطول شدن کلام می‌گردد. ولی در بحث آهنگ شعری و نقش آهنگ در شعر، سخن طبری این است که آهنگ می‌تواند در صورهای متفاوت و ابزارهای گوناگون تجلی پیدا کند. ممکن این آهنگ در وزن عروضی و قافیه باشد، یا در وزن هجایی و یا شکل و شمایل دیگری. او در این مورد، شعرهای سن‌ژان پرس را مثال می‌زند که به نثر نوشته است. ولی نثر نیست؛ بلکه شعر می‌باشد. از همان خاطر شعر نیمایی و پسانیمایی را مثال می‌آورد که نمونه‌یی از این گونه شعر اند. یعنی شعری که دارای آهنگ است؛ ولی این آهنگ برخاسته از وزن عروضی و یا هجایی نمی‌باشد.

فورگراندینگ زبان در شعر: فورمالیست‌های روس، واژهٔ فورگراندینگ را وارد حوزهٔ نقد ادبی کردند. این واژه را برجسته‌سازی، پیش‌نماسازی و حتا آشنایی زدایی ترجمه کرده است.

منظور از فورگراند نمودنِ زبان در شعر، بیرون کشیدن زبان از حالت صرفاً گزارشی و خنثا است. تا منتقد، از ساز و کارِ زبان، معنا را کشف کند نه اینکه معنا را بدون توجه به زبان بررسی نماید. یعنی در فورگراند شدنِ زبان در شعر، معنای قاموسی واژه‌ها منظور شاعر نیست. بلکه معنایِ ورای معنایِ مصطلح منظور نظر می‌باشد.

با توجه به نکات یادآوری شده، نکتهٔ دیگری که مطمح نظر می‌باشد؛ نقش و کارکرد زبان در شعر است. زبان از یک سو تنها ابزاری می‌باشد که به درد شعر می‌خورد و شعر تنها از همین طریق می‌تواند در جامعه هستی یابد و از طرف دیگر، زبان نقش‌های گوناگون دارد. کاربرد زبان در بخش‌های متفاوت و در عرصه‌های گوناگون، این پرسش را در اذهان متصور می‌سازد که کاربرد شعری زبان چگونه است؟

در یک نگاه کلی می‌شود به این پرسش این گونه پاسخ داد که کاربرد زبان در شعر، کاربرد صرفاً ابزارگونه نمی‌باشد، بل در شعر، زبان از حالت عادی، روزمره‌گی و ابزاربودنِ خودش بیرون می‌گردد و از یک تشخصِ زبانی برخوردار می‌گردد.

در شعر، زبان با تغییرات ژرف روبرو می‌گردد و این تغییرات بنیادین، در قالب‌های عدول ازهنجار وگزینش قابل دید می‌باشد. در زبانِ شاعرانه، شاعر از زبانِ عادی و قواعد عادی حاکم بر زبان عدول می‌کند. صرف و نحو مروج و متداول زبان را درهم می‌شکند و برای خودش یک دستور ویژه و مخصوص خودش ایجاد می‌نماید.

به تعبیری، هرشاعری از خود یک نظام ویژهٔ دستوری دارد و مبتنی بر آن نظام دستوری ساختهٔ خودش، سخن می‌گوید. در سیستم واژه‌گانی زبانی که سخن می‌گوید؛ واژه‌های تازه و بکر ایجاد می‌نمایند. ممکن در زبان عادی و مکالمه‌های عادی مروج نباشد.

شاعر، واژه‌گانِ زبان را گزینش می‌کند. او مطابق با جهان‌بینی خودش و طرز تفکر خودش، از واژه‌هایی سود می‌برند که آن واژه‌ها قابلیت حمل معنای شاعر را داشته‌باشند. معنای که مانند آتش‌فشان در ذهن و ضمیر شاعر مضمَر است و فقط توسط کلمات قابلیت، فُوران را دارد. در شعر زبان، از حالت خنثابودن خارج شده و شکل دینامیک به خود اختیار می‌کند.

از این جهت، کاربرد زبان در جهانِ شاعرانه، یک کاربرد متفاوت از دیگر بخش‌هایی اند که زبان در آن قسمت‌ها استفاده می‌شود. به عبارت دیگر، زبان در ادبیات به صورت عام و در شعر به گونهٔ خاص، دارای تشخص می‌گردد. در شعر، ما بایک زبان مرده و ابزاری سروکار نداریم؛ بل، در برابر یک شخصیت قابل تحلیل قرار داریم که عبارت است از زبان.

در شعر، دو چیز دارایی شخصیت مستقل است: یکی زبان و یکی هم خواننده. هر دو از حالت انفعالی بیرون می‌شوند و به‌خود صفت دینامیک را می‌گیرند. هر دو تفسیر پذیر و تفسیرکننده است.

از همین جهت است که می‌گویند: «المعنى فى البطن الشاعر.» یعنی معنای مورد نظر شاعر در بطن خودش می‌باشد و پس از شاعر، این خواننده است که متناسب با پیش فرض‌های خودش، آن شعر را چگونه تفسیر و تأویل می‌کند. مضمربودن معنا در بطن شاعر، اوتومات خواننده را استقلال رأی می‌دهد و این استقلال رأی، ریشه در متفاوت به کار رفتن زبان است و یا کارکرد متفاوت زبان در شعر. زیرا در ادبیات چگونه گفتن (روش) به مراتب مهم است از چی گفتن (محتوا). به خاطر آن که در جهان چی گفتن، ما با تعداد معدودی از ارزش‌های ماندگار فرا جغرافیایی، فراقومی، فرائزادی، فرادینی-مذهبی و فرا زمانی سروکار داریم که در همه اعصار مورد توجه متفکران، فیلسوفان و مصلحان بوده اند که از این ارزش‌های ماندگار به ارزش‌های آگزیستانسیال تعبیر می‌شوند.

در زبان شاعرانه، پیام در حاشیه حامل پیام قرار می‌گیرد (تشخص). اول باید قاصد را شناخت و سپس مقصود را. تا ساختار و بافتار اسکلیت درهم تنیده قاصد را شناسیم و به راز و رمز آن پی نبریم؛ ممکن نیست که مقصود و یا پیام را فهم نماییم.

بحث کار برد زبان در شعر، یکی از جدی‌ترین مباحث در جهان زبان شناختی می‌باشد. این همه مکاتب متعددی که در حوزه هنر زبانی ایجاد گردیده اند؛ به خاطر دشوار فهم بودن زبان شاعرانه می‌باشد. از فورمالیسم گرفته تا رومانتیسم، سمبولیسم... هر یک کوشیده اند تا بقچه زبان شاعرانه را به‌گونه‌یی که خودش دوست دارد باز کند و تحفه مورد نظر خویش را بگیرد، این طمع و علاقه باعث گردیده تا ما شاهد بروز این همه مکاتب متعدد در حوزه هنر زبانی باشیم.

ژان پل سارتر، یکی از متفکران و فیلسوفان معاصر است که اندیشه فلسفی خودش را در نوعیت زبان هنری و قالب رمان بیان کرده است. او در ارتباط با شعر و زبان شاعرانه چنین می‌گوید: «حکم شعر حکم نقاشی و پیکرتراشی و آهنگ‌سازی است... شاعران از جمله کسانی اند که تن به استعمال زبان نمی‌دهند؛ یعنی نمی‌خواهند آن را چون وسیله به کار برند... شاعران سخن نمی‌گویند؛ خاموشی هم نمی‌گزینند؛ حدیث ایشان حدیث دیگر

است. گفته اند که شاعران با درهم آمیختن کلمات ترکیب‌ناپذیر و ساختن ترکیبات غریب، می‌خواهند بنیاد کلام را بر اندازند.» (سارتر، ۱۳۸۸: ۵۷-۵۸)

به باور سارتر، شاعران بنیاد زبان محاوره را دگرگون می‌کند و "طرح نو" می‌اندازد. تا با این طرح جدیدش، بتواند جهان جدید خلق کند.

پس کاربرد زبان در شعر، کاملاً متفاوت است از دیگر کارکردهای زبان در بخش‌های دیگر. سارتر هم پس از مقدمه‌چینی‌ها می‌گوید: «حقیقت آن است که شاعر یک‌باره از زبان به مثابه ابزار دوری جسته و برای بار اول و آخر راه و رسم شاعرانه را اختیار کرده است؛ یعنی راه و رسمی که کلمات را چون شیء تلقی می‌کند و نه چون نشانه...»

اما شاعر از زبان بیرون است؛ کلمات را دیگرگونه می‌بیند؛ گویی که او از جبر زنده-گی بشر آزاد است و چون به سوی آدمیان باز آید؛ نخست با کلام چنان برخورد می‌کند که با مانعی... زیرا کلمه که برای یک نثر نویس وسیله‌ی است تا از خود به در آید و خود را به میان جهان بیافکند؛ برای شاعر آیینۀ است که تصویر او را به خود او باز گرداند...» (سارتر، ۱۳۸۸: ۶۱-۶۳)

بابک احمدی وقتی نظریات یاکوبسن و یاکوبینسکی را توضیح می‌دهد این گونه از تفاوت زبان ادبی و غیر ادبی سخن می‌گوید: «کارکرد ادبی پیام، آگاهی به جنبه زبان‌شناسیک پیام است. اما زبان شعر، با زبان هر روزه یا زبان طبیعی تفاوت دارد. یاکوبسن، شعر را کارکرد زیبایی‌شناسیک زبان و هجوم سازمان یافته و آگاه به زبان هر روزه می‌نامد. یاکوبینسکی نیز در سال ۱۹۱۹ میان نظام زبان عملی که در آن عناصر زبانی دارای ارزش‌های مستقل نیستند و تنها ابزاری برای ارتباط محسوب می‌شوند و زبان ادبی تفاوت گذاشته بود.

بر اساس نظر یاکوبسن و یاکوبینسکی می‌توان این بحث را پیش کشید که متون دو دسته اند: در متون دسته نخست پیامی خاص از راه زبانی روشن و ساده (تا آنجا که امکان دارد) ارایه می‌شود. ما در زمان خواندن چنین متونی اصلاً متوجه زبان نمی‌شویم. این جا زبان شفاف است و شاید بتوان گفت که زبان حذف می‌شود... متون علمی در این دسته جای می‌گیرد و رولان بارت چنین زبانی را نثر علمی خوانده است.

اما در متون دسته دوم، پیام وابسته به شیوه بیان است. پی‌چیده‌گی و حتا رازهای زبانی این جا، امتیازی به حساب می‌آید. زیرا پیام این جا چیزی جز همین پی‌چیده‌گی

نیست. در این متون معنای نهایی یا وجود ندارد و یا در پشت تأویل‌های بی‌شمار پنهان می‌شود. در زمان خواندن این متون، زبان حضور دارد، زنده است و ما را وادار می‌کند تا به آن بیندیشیم. گاه نامتعارف و دشوار است؛ گاه این احساس را ایجاد می‌کند که برای درک آن سد و مانعی است... در متون دسته نخست، آفرینندگی خواننده در کمترین حد وجود دارد؛ تنها باید دانش تخصصی و یا هوشی متعارف داشت تا پیام را فهمید. اما در متون دسته دوم، خواننده خود باید معنا را، از راه تأمل و دقت به پی‌چیده‌گی‌های زبان، بیافریند.» (احمدی، ۱۳۹۱: ۶۸-۶۹)

نکته‌یی را که نباید از نظر دور داشت این است که در متون ادبی، پیچیده‌گی به کار رفته در زبان، باید معلول علت‌هایی نظیر عدول از هنجار و گزینش باشد و صنایع علوم بلاغی مانند تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز... باعث این پیچیده‌گی گردد نه این که عدم آگاهی نویسنده یا شاعر از قواعد زبان، موجب این تعقید گردد یا تهی بودن متن از معنا، شاعر را به طرف بازی با کلمات بکشاند و یک قالب تهی از محتوا را بسازد. بلکه این پیچیده‌گی به صورت ناخودآگاه و در اثر فوران پیام ادبی و محتوای ادبی در زبان باید شکل بگیرد. اگر چنین نباشد؛ آن زمان ما با یک متن کسل‌کننده و رخوت‌انگیز رو برو خواهیم بود که نه ادبیت کلامی دارد و نه ساده‌گی و روانی متن علمی و ژورنالیستی را.

متن ادبی یا شاعرانه، در ذات خودش پیچیده نیست؛ بلکه محتوای ادبی و سرشت ادبیت متن، آن را پیچیده می‌سازد. از این جهت است که شعر، به خاطر شعریت خودش و به خاطر سرشت خودش، متن را گنگ می‌سازد و باعث دیریابی معنا می‌گردد. این نکته را بابک احمدی این گونه توضیح می‌دهد: «شعر واژه‌گان را نه به قصد روشن‌گری یا انتقال معانی، بل برای مبهم کردن آن‌ها به کار می‌گیرد. در شعر، واژه‌گان مواردی درخود هستند؛ شاعر آگاه است که معانی بی‌شمارند و به دست نیامدنی و او تنها می‌تواند ایده‌ها را مبهم- کند. این اصطلاحی است که مالارمه به کار برده است.» (احمدی، ۱۳۹۱: ۲۲۷)

پیتر وردانک، یکی از سبک‌شناسان معاصر، نیز دیدگاه مشابهی در زمینه زبان ادبی و شاعرانه دارد. او در مورد زبان ادبی این گونه سخن می‌گوید: «زبان شعر، شامل ویژه‌گی‌های زیر می‌شود: معنا در آن اغلب گنگ و فرار است؛ قاعده‌های دستوری ممکن است نقض بشوند؛ ساختار آوایی منحصر به فردی دارد؛ دارای الگوی فرمی به خصوصی است (مثلاً:

به شکل بیت بیت)؛ در صداها، واژه گان، دستور زبان یا نحو، صورت‌های برجسته را به کار می‌گیرد و سرانجام در بردارنده اشاره‌های غیرمستقیم به متن‌های دیگر است. (وردانک، ۱۳۸۹: ۲۹)

این گونه برشمردن ویژه‌گی‌های زبان شعر، ما را متوجه این واقعیت می‌سازد که در جهان شاعرانه و متن شاعرانه، خواننده با یک زبان جدیدی روبرو است. این زبان به گفته سیروس شمیسا، دستور مخصوص خودش را دارد. شمیسا در کتاب "بیان" خودش می‌گوید: علم بیان دستور زبان ادبی است. پس اگر این گونه باشد، تا ما با صناعاتی به کار رفته در علم بیان آشنا نشویم، از نعمت درک متن ادبی محروم می‌مانیم و این لذت را در زنده‌گی از دست می‌دهیم. با داشتن چنین خصوصیتی که شعر داراست و زبان شعر نیز از خود قاعده و دستور مخصوص خودش را دارد، واضح است که چنین متنی در جامعه و در اعصار گوناگون، خواننده گان ویژه‌یی خودش را نیز دارد.

یک چنین متنی را هرکسی خوش ندارد و یا ممکن است برای خیلی از مردم قابل فهم نباشد. وقتی فیلسوف بزرگی چون افلاتون می‌آید شعر را نفی می‌کند و برای شاعر درمدینه فاضله اش جایی قایل نمی‌گردد؛ به خاطر همین ویژه‌گی‌های محتوای و به تبع آن خصوصیت‌های زبانی شعر است.

افلاتونی که پس از بیست و پنج قرن کماکان بر تارک حکمت بشری مانند تاج پادشاهی می‌درخشد و به گفته جورج سانتایانا: «هرجا که می‌روم، می‌بینم پیش از من افلاتون در آن جا نشسته است.» ولی آدمی به این بزرگی وقتی شعر را نفی می‌کند و شاعری را کاری عبث می‌داند، بدون تأمل نمی‌شود از کنار این هشدار افلاتون گذشت. لذاست که از دو جهت، مخاطبان و خواننده گان شعر، ممکن است دچار سرخورده‌گی شوند و یا به شعر رجوع نکنند. یکی کسانی که آگاه اند و نظریات ضد شعری انسان‌های مانند افلاتون را خوانده اند و دیگر، کسانی که سواد کم دارند و از فهم متون پیچیده - شعر - عاجز اند. عجز شان باعث می‌گردد تا گرد آن نگردد و برای توجیه بطلان و کند فهمی خود شان، در ضدیت با شعر چیزهایی بگویند.

شعر، از خود مخالفان و موافقانی دارد. ولی در جهان مدرن، موافقان شعر، به مراتب از مخالفانش بیشتر اند. در جهان باستان، بیشتر کسانی که به شعر حمله می‌کردند؛ یا به این

تصور بودند که شعر قدرت و ظرفیت حمل اندیشه را ندارد و یا نظریه مخالفت شان با شعر، مبتنی بر جهان بینی بوده است که حالا آن جهان بینی خودش در معرض ابطال قرار گرفته است. یا اگر کاملاً باطل نشده است؛ جزء ایده‌هایی می‌باشند که با توجه به رشد علم در جهان مدرن، در حاشیه‌ترین نقاطی از تفکر و اندیشه جا خوش کرده است. مانند جهان بینی "مُثُل" افلاتونی.

از طرف دیگر، اگر در گذشته تصور بر این بود که شعر ظرفیت حمل اندیشه را ندارد؛ امروزه می‌بینیم که بزرگ‌ترین فیلسوفان یا زبان‌شان شاعرانه است؛ مانند نیچه و یا از شعر با قدرت تمام دفاع کرده‌اند؛ مانند: هایدگر، هگل، ژان پل سارتر و دیگران. از طرف دیگر، بسیاری از فیلسوفان معاصر، تفکر فلسفی‌شان را در قالب زبان ادبی بیان داشته‌اند. ممکن است این زبان ادبی، نثر باشد و در قالب‌های رمان بیان شده باشد؛ مانند فیلسوفان رمان نویسی فرانسوی (سارتر، آلبر کامو...) و یا هم شعر.

زبان دری، زبان شاعرانه

در این میان اگر شعر برای دیگر ملت‌ها دارای اهمیت نباشد؛ برای گوینده‌گان زبان دری، از اهمیت ویژه‌یی برخوردار است. این اهمیت ویژه شعر، بر می‌گردد به عمق ریشه شعر در زبان دری؛ چه از لحاظ تاریخی، حجم، محتوا (موضوعاتی بازتاب یافته در شعر) و مسایل زبان‌شناختی. در یک نگاه کلی، درسه بخش موقعیت ویژه شعر را در زبان دری می‌توان این گونه فهرست کرد:

الف) نظر به قدمت تاریخی: در این جا منظور از قدمت داشتن شعر (نظم و شعر) نسبت به نثر، عبارت از شعر مکتوب در مقایسه با نثر مکتوب و به جا مانده می‌باشد و الا واضح است که مردم به گونه شفاهی اول به زبان نثر سخن می‌گویند نه نظم.

ولی به صورت مکتوب و به جا مانده از گذشته تاریخی، ممکن در خیلی از زبان‌ها ولی مشخصاً در زبان دری، شعر و نظم از نثر نزدیک به یک قرن و سه دهه قدمت دارد. آن گونه که در کتب تاریخ ادبیات و سبک‌شناسی دیده می‌شود؛ قریب به اتفاق مورخان و پژوهش‌گران حوزه زبان و ادبیات دری، حنظله بادغیسی که در اوایل قرن سوم، حدوداً ۲۲۰ هـ. وفات نموده است؛ نخستین شاعر زبان دری می‌باشد. یا کسانی دیگری مانند: محمد بن وصیف سگری، بسام کرد، فیروز مشرقی... نیز جزء نخستین شاعران ثبت شده‌اند و همه این‌ها با

تفاوت دو سه دهه با هم دیگر زنده گی می کردند (شمیسا، ۱۳۸۲ : ۲۱-۲۲)؛ اما نخستین نثر به جا مانده در تاریخ زبان و ادبیات دری، مقدمه شاهنامه ابومنصوری می باشد. این کتاب در سال ۳۴۶ هـ. به نثر نوشته شده است. بنابراین، تفاوت شاهنامه ابومنصوری و حنظله بادغیسی ۱۲۶ سال می باشد. اگر دیگر شاعران نخستین را در نظر بگیریم؛ در کل، تفاوت شعر و نثر به جامانده از دهه های نخستین، یک قرن می باشد. یعنی شعر، قدمت یک قرنه نسبت به نثر دارد.

ب) حجم بودن شعر در مقایسه با نثر: با یک نگاه گذرا، اگر بخواهیم تعداد آثار نوشته شده به شعر و نظم را در مقایسه با نثر باهم مقایسه نماییم؛ بدون باریک حسابی و تأمل در می یابیم که حجم آثار شعری بسیار زیاد است از مقدار و تعداد آثار نوشته شده به نثر. معروف ترین چهره ها نیز، اکثراً آثار شان را به شعر و نظم هستی بخشیده اند؛ تا به نثر. اگر بخواهیم، چهره هایی مانند: فردوسی، رودکی، دقیقی، ناصر خسرو، فرخی سیستانی، عنصری، منوچهری، انوری، خاقانی، عطار، سنایی، مولوی، سعدی، حافظ، جامی، بیدل را فهرست نماییم که زبان منظوم داشته اند؛ در کنار آن، اگر بزرگانی را بر شماریم که به نثر آثار خلق نموده اند؛ بسیار اندک اند. مثلاً: می شود از مقدمه شاهنامه ابومنصوری گرد آورده ابومنصور المعمری، تاریخ بیهقی نوشته ابوالفضل بیهقی، حدود العالم من المشرق الی المغرب، کشف المحجوب تألیف جلایی هجویری، سفرنامه ناصر خسرو، سیاست نامه خواجه نظام الملک، طبقات الصوفیه خواجه عبدالله انصاری، کلیله و دمنه، مقامات حمیدی از قاضی حمیدالدین بلخی، کیمیای سعادت امام محمد غزالی، تذکره الاولیای عطار نیشابوری، چهارمقاله نظامی عروضی سمرقندی، تاریخ جهان گشای از عطاءالملک جوینی، گلستان سعدی، المعجم فی معاییر اشعار العجم از شمس الدین محمد بن قیس رازی، تذکره الشعرا از دولت شاه سمرقندی، بهارستان جامی و بعضی کتب دیگر نوشته شده به نثر در حوزه ادبیات، تاریخ و علوم دیگر نام برد.

از یک طرف این آثار، حجم شعر و نظم را ندارند و از طرف دیگر، بسیاری از چهره های مشهوری که کتابی به نثر نوشته اند؛ بیشتر در حوزه شعر و نظم معروف اند تا نثر، مانند عطار، سعدی، جامی، ناصر خسرو... به علاوه، وقتی حجم آثاری مانند شاهنامه فردوسی، قصایدی دربار سلاطین غزنوی و حتا پس از آن، آثار حوزه تصوف و عرفان، نظیر

حديقة الحقیقه، منطق الطیر، مثنوی معنوی، دیوان کبیر، دیوان حافظ، هفت اورنگ جامی... و آن همه غزلیات و مثنوی‌های که در حوزه شعر غنایی و حکمی سروده شده اند را در نظر بگیریم، به وضوح روشن می‌گردد که حجم شعر و نظم بسی افزون‌تر از نثر است.

ج) غنی بودن محتوای شعر نسبت به نثر: قدمت داشتن شعر نسبت به نثر در زبان دری و حجیم بودن آن از نگاه کمیت در مقایسه با نثر، خود به خود اثبات‌کننده این واقعیت می‌باشد که محتوای شعر نیز نسبت به نثر بکر و مشحون است.

اگر بخواهیم، شعر و نظم پیشانیمایی و یا ادبیات کلاسیک زبان دری را از نگاه محتوایی به حوزه‌های حماسی، غنای، عرفانی، حکمی و درباری تقسیم‌بندی نماییم؛ می‌بینیم که در تمام این عرصه‌ها شعر پیش‌قراول و طلایه‌دار این مضامین و موضوعات بوده است و نثر پس از آن این موضوعات را پی‌گرفته است و یا در کنار شعر، به عنوان یک خط حاشیایی و فرعی و در سایه شعر این مفاهیم را دنبال کرده است.

در کنار نکات فوق‌الذکر، زبان‌شناسان و پژوهش‌گران حوزه زبان به این باور اند که زبان دری سرشت شاعرانه دارد و حتا نثر زبان دری، موزون و شاعرانه است. چنانچه بسیاری از کتب نوشته‌شده به نثر نیز گویایی این واقعیت اند.

یک بخش عظیم از نثر ما را در گذشته، نثر مسجع، موزون و فنی تشکیل می‌دهد. یا فعلاً ما نثر شاعرانه و یا نثر مخیل داریم. ممکن مسجع شدن نثر متأثر از زبان عربی باشد؛ ولی این تأثیر پذیری در تمام سطوح می‌باشند؛ نه فقط در بخش مسجع شدن نثر دری.

در دوران معاصر و ادبیات پسا نیمایی نیز قصه این گونه است. چهره‌های که ما در ادبیات معاصر داریم؛ به اندازه‌ی که در حوزه شعر شهیر اند؛ در حوزه نثر نیست. همچنان به مفاهیمی که در دوران معاصر و به خصوص پس از مشروطه، چه در افغانستان و چه در ایران در حوزه شعر پرداخته شده اند؛ در حوزه نثر به آن توجه نگردیده اند. مثلاً در دوره معاصر، در افغانستان شاعران سترگی مانند: خلیل‌الله خلیلی، واصف باختری، محمدشریف سعیدی، کاظم کاظمی، قنبرعلی تابش، سید ابوطالب مظفری، قهارعاصی، ولی پرخاش احمدی، بارق شفیع، سید رضا محمدی... را داریم. ولی در حوزه نثر که در ادبیات معاصر در قالب رمان و داستان کوتاه تبارز یافته است؛ جز چند چهره، دیگر کسی را سراغ نداریم. به عنوان مثال می‌شود از رهنورد زریاب، جوادخاوری، محمدحسین محمدی، حمیرا قادری، سرور آدرخش، حسین فخری، خالد نویسا و چند نفر دیگر نام برد.

البته این سنجشی که صورت گرفت و دو بخش و پهلوی زبان دری که با هم مقایسه گردید، در حوزه ادبیات بود؛ نه دیگر حوزه‌ها مانند: تاریخ، جغرافیا، سیاست، نجوم و دیگر علوم و بازهم تعداد زیادی از آثاری که به نثر بر شمرده شد و در جمع آثار ادبی حساب گردید؛ محتوای تاریخی، دینی، کلامی دارند تا ادبی. نظیر: کیمیای سعادت، تاریخ بیهقی... .

نتیجه‌گیری

شعر، تجلی هنر در واژه‌گان زبان است. در شعر، سیمای ظاهری و کارکرد زبان دگرگون می‌شود. این دگرگونی، در نظر بسیاری از فیلسوفان کلاسیک و معاصر پرسش برانگیز شده است. به همان جهت، چه در عصر باستان و چه در جهان امروزی، بسیاری از فلاسفه، در مخالفت با شعر، جدی‌ترین سخنان را گفته‌اند.

در جبهه موافقان شعر نیز، کم نیستند فیلسوفانی که در تمجید از شعر از زاویه‌های هنری و غیر هنری پرداخته و شعر را شاه‌بیت غزل هنر زبانی معرفی کرده‌اند. این نوشتار، بیشتر با روی کرد ایجابی به شعر، سخنان فیلسوفان موافق با شعر را یاد آور شده و در کنار آن از افلاتون به عنوان مخالف شعر نیز نقل قول‌های نموده است.

پاره دوم این نوشتار، نوعیت رابطه متقابل زبان و شعر است. این بخش، با روی کرد فورمالیستی، جایگاه زبان را در شعر مطرح نظر قرار داده است. زبان در شعر از حالت ایستا و خنثا بیرون می‌شود و تبدیل به دژی می‌گردد که با عدم شناخت جزئیات این دژ، ورود در داخل آن و رسیدن به معنا، غیر ممکن است. بناءً زبان در شعر، فورگراندینگ می‌شود و این فورگراندشدن زبان، بارزترین تفاوت در جایگاه زبان شاعرانه و غیر شاعرانه به حساب می‌آید.

بخش پایانی این نوشتار، عینی و ملموس است. با توجه به اهمیت شعر در جهان هنر و جایگاه آن در کارکرد زبان، به صورت مشخص این جایگاه در زبان دری بررسی گردیده است. با معیارهای داده‌شده، چه از نگاه قدمت تاریخی، چه از نگاه کمیت و موضوعات پرداخته‌شده، شعر در زبان دری، فربه‌تر از نثر می‌باشد. گرچند زبان دری، نثر ادبی چه در ادبیات پیشامدرن و چه در ادبیات پسامدرن نیز دارد. اما در مقایسه با شعر، قابل مقایسه نیست.

ادبیات زبان دری، بیشتر با شعر قابلیت معرفی در جهان را دارد تا نثر ادبی. پیش از آنکه با رمان بوف کور صادق هدایت جایگاه ادبیات زبان دری برای جهان شناسانده شود؛

قرن‌ها قبل با شاهنامه فردوسی، رباعیات خیام، غزلیات حافظ، مثنوی مولوی، بوستان سعدی... به جهان معرفی شده است و بالفعل نیز، اهمیت آثار شعری و منظوم این زبان، به مراتب بیشتر از ادبیات منثور این زبان است. چه برای گوینده‌گان خودی این زبان و چه در زبان‌های دیگر.

در افغانستان نیز، کمیت و محتوای شعر به مراتب بیشتر از کمیت و محتوای رمان و داستان کوتاه اند. به میزانی که شاعران معاصر افغانستان چه در داخل کشور و چه در کشورهای همسایه شناخته شده اند؛ رمان‌نویسان و نویسندگان داستان‌های کوتاه مشهور نیستند.

منابع و مأخذ

۱. اخلاق، سیدحسن (۱۳۸۶). مسکن گزیدن و اندیشیدن در زبان و شعر. (فصل نامه فرهنگی، ادبی، هنری خط سوم، شماره‌های ۱۰ و ۱۱).
۲. شمیسا، سیروس (۱۳۸۱). نقد ادبی. تهران: انتشارات فردوس.
۳. شمیسا، سیروس (۱۳۸۲). سبک‌شناسی شعر. چاپ نهم. تهران: انتشارات فردوس.
۴. کالر، جاناناتان (۱۳۸۲). نظریه ادبی (ترجمه فرزانه طاهری). تهران: نشر مرکز.
۵. سیدحسینی، رضا (۱۳۸۵). مکتب‌های ادبی (دوجلد). چاپ چهاردهم. تهران: موسسه انتشارات نگاه.
۶. خراسانی، شجاع‌الدین (۱۳۹۱). شعر معاصر دری. کابل: انتشارات امیری.
۷. پورنامداریان، تقی (۱۳۸۹). خانه‌ام ابری است. تهران: انتشارات مروارید.
۸. زرقانی، سیدمهدی (۱۳۸۳). چشم انداز شعر معاصر ایران. تهران: نشر ثالث.
۹. دانشور، سیمین (۱۳۷۵). شناخت و تحسین هنر. تهران: انتشارات خوارزمی.
۱۰. شریعتی، علی (۱۳۸۱). هنر (مجموعه آثار ۳۲). چاپ نهم. تهران: انتشارات چاپخش.
۱۱. سارتر، ژان پل (۱۳۸۸). ادبیات چیست؟ (ترجمه ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی). چاپ هشتم. تهران: انتشارات نیلوفر.
۱۲. حقوقی، محمد (۱۳۷۷). شعر نو از آغاز تا امروز (دوجلد). چاپ دوم. تهران: نشر ثالث.
۱۳. طبری، احسان (۱۳۵۹). مسایلی از فرهنگ و هنر و زبان. تهران: انتشارات مروارید.

۱۴. احمدی، بابک (۱۳۹۱). ساختار و تأویل متن . چاپ چهاردهم . تهران: نشر مرکز.
۱۵. وردانک، پیتر (۱۳۸۹). میانی سبک‌شناسی (ترجمه محمد غفاری). تهران: نشر نی.

معاون سر محقق برهان الدین نظامی

بازتاب معجزات انبیای الهی در سروده‌های اخگر

ملخص المقال

يعتبر الأدب من المباحث القيمه في اطار العلاقات الاجتماعيه، السياسيه، الدينيه و الثقافيه. أن عمليه تسلسل الموضوعات الأدبيه و نظم و نثر بلغاء العالم الاسلامي خاصة شعراء اقليم جغرافيا لغة الدريه الفارسيه و ذلك باستلهام مهم من المتون و الأساسات الاسلاميه في جميع المدارس الأدبيه (الخراسانيه، العراقيه والهنديه حتى اليوم) من أجمل المباحث التي أضيفت الى المجتمع الثقافى حيث صارت زينه للمجالس الأدبيه لشعب هذه المنطقته. و إن أسلوب استلهام أدباء خراسان الاسلاميه و أفغانستان الحاليه نابعه من معتقدات و أفكار المفكرين الاسلاميين و هذا بدوره أضاف جمالا و زنيه الى آثارهم و جعلهم رجالا خالدين عبر الأعصار و الأزمنه.

و اضافه إلى هؤلاء فان أشعار عشرات الأدباء و البلغاء الآخرين للغه الدريه الفارسيه تعتبر انعكاسا للأفكار الانسانيه و الاسلاميه الراقيه. و ضمن هؤلاء الأدباء الكبار يعتبر مولانا شاه اخگر من البلغاء و الأدباء المرقومين للأدب المعاصر فإنه الى جانب تطرقه لمختلف الموضوعات الأدبيه فانه دائماً ما قام و بصوره مسلسله باشارات جميله و قيمه إلى معجزات الأنبياء الكرام و الأولياء العظام و التي ينبىء عن عمق معلومات هذ الشخص للموضوعات و القضايا الدينيه و التاريخيه للأنبياء و الأولياء، و من أجل ذلك سيتم التطرق فى هذاالقال إلى توضيح بعض من إشارات مولانا أخگر إلى المعجزات.

خلاصه

ادبيات از مباحث ارزشمند در روابط اجتماعى، سياسى، دينى و فرهنگى افراد بشر به شمار ميرود. روند تسلسل موضوعات ادبى و سرايشه‌هاى سخنوران جهان اسلام به خصوص

شعرای حوزه جغرافیایی زبان وادب دری با الهام گیری از متون و اساسات اسلامی، در همه مکتب های ادبی (خراسانی، عراقی، هندی، تا امروز) زیبا ترین مباحث را به زبان نظم وارد قلمرو جامعه فرهنگی نموده اند که زینت افزای مجالس ادبی مردمان این سرزمین می باشد. نحوه الهام گیری سخنوران خراسان اسلامی و افغانستان کنونی از باورها و افکار اندیشمندان اسلامی به زیبایی آثار آنها افزوده و آنها را جاویدانه اعصار گردانیده است. علاوه بر ایشان، ده ها سخنور دیگر زبان فارسی دری که شعر شان باز تاب دهنده افکار عالی انسانی و دینی بوده است، مولانا میرزا شاه اخگر از سخنوران فرهیخته ادبیات معاصر کشور، نیز در جنب اشاره به مسایل مختلف ادبی، به گونه مسلسل و پیوسته به ذکر معجزات انبیاء کرام و کرامات اولیاء عظام اشارات زیبا وارزشمندی نموده است، که مبین عمق معلومات موصوف نسبت به قضایای دینی و تاریخ انبیا و اولیا میباشد. بدین منظور به توضیح بعضی از اشارات اخگر را جمع به معجزات انبیاء «ع» در این مقاله پرداخته میشود.

مقدمه

استفاده از معجزات انبیا در قالب های منظوم فارسی دری به عمق معلومات میرزا شاه اخگر در بخش منابع اسلامی و تاریخی اشاره می نماید. شکی نیست که جوهره زنده گی بشر- همانا ایمان به خدا، تهذیب نفس و سرشت باطنی و ظاهری می باشد. از نخستین روزی که بشر- قدرت و سیادت زمین و نحوه استفاده از آن را بر خود اختصاص داد. خداوند متعال همواره غرض رهنمایی فرزندان آدم، انبیاء «ع» را فرستاد؛ در بسا موارد انسانها از فرامین الهی، ارشادات و رهنمایی های پیامبران طفره رفتند. در عوض قبول پیام الهی ترمرد و سرکشی نموده به قتل، تعذیب و اذیت پیامبران الهی پرداختند. و گاهی به خاطر صدق مقال و یا عناد خویش معجزات باهره خواستند؛ بناءً انبیاء الهی در مواقع مختلف در جهت اقناع منکران به یاری خداوند بزرگ «ج» معجزات را نشان دادند که برای بعضی ها مایه عبرت و برای دیگران سبب عناد و ستیزه جویی بیشتر گردید.

ارزش تحقیق

اخگر ضمن سروده های های خویش در موضوعات مختلف، برخلاف اکثری از سرایش گران؛ احساس و عاطفه خویش را نسبت به عوامل سقوط و انحطاط مسلمین با پیشینه چندین قرنه حاکمیت طلایی متبعین و پیروان اسلام در جهان بیان نموده که نماد از

بازتاب معجزات انبیای الهی... —————

برحق بودن روند تسلسل حاکمیت مسلمین، ترویج و نشر مزایای علمی و فرهنگی در تمام ابعاد علمی را نشان می‌دهد. این مأمول و درک حقانیت آن در یک جامعه اسلامی آنهم در چارچوب نظم دارای ارزش معنوی والای می‌باشد.

مبرمیت تحقیق

انسان در جنب حل مسایل مادی، به پالایش فکر و اندیشه سالم نیز نیاز مند است. بناءً در پهلوی بررسی موضوعات دیگری سخنور فقید، ضروری دانسته می‌شد تا زوایای عقیدتی موصوف را در بیان معجزات انبیاء (ع) مورد بحث و بررسی قرا داد، تا این گوشه از افکار بازتاب یافته او به فراموشی سپرده نشود.

هدف تحقیق

معرفی عمیق معلومات شاعر نسبت به تاریخ انبیاء، اولیاء و پیوند فکری شعری وی با اساسات اسلامی.

روش تحقیق

باز بینی اشعار و سروده های اخگر، بر اساس میتود کتابخانه یی و تحلیلی صورت گرفته است.

اخگر ضمن بیان معجزات انبیاء (ع) مراحل مختلف از انحطاط و عقب گرد جوامع اسلامی، علل و اسباب آن را به دقت در مجموعه های شعری خویش به نام (مسدس العقول و مخمس العقول) بیان داشته و برخی، پیام های ارزشمندی را که در معجزات انبیای الهی وجود دارد در سروده های خود بازتاب داده است.

اخگر درمخمس ذیل که موضوع اصلی آن، دانش معاصر می باشد و این که صنعت و تکنالوژی، در روند تسهیل زنده گی بشری ممد واقع شده است. با وجود تأیید روند انکشاف جوامع بشری ضمن استفاده از تکنالوژی مدرن، اظهار نگرانی از بی تفاوتی مسلمین در برابر شعائر اسلامی و ارزشهای آن دارد. وی باور مند است که انسان مسلمان نباید بافراگیری علوم معاصر از جاده معرفت الهی و حرمت نهادن به مسایل دینی طفره برود، بلکه بداند روزگار یکه نشانه از ین انکشافات نبود ولی اعجاز انبیاء (ع) نشانه های بزرگتر و حیرت آور تر را غرض راسخ گردانیدن باور های مردم ارمغان تاریخ اسلامی و انسانی نموده است که به پاره از آنها در این مقاله اشاره می گردد:

زین های هوی عالم دون رنگ نوگرفت حکمت فرس براند و شریعت جلوگرفت

اعجازداد عالم و حکمت گروگرفت جاده چوید خالی ره این تیزروگرفت

یکباره خلق ازپی حکمت روان شدند (۲)

اخگر باورمند است که موضوع حکمت و فلسفه معاصر را نمی‌توان در سکوی بالاتر از معجزات قرار داد، بلکه فرقه‌های بسیار بین هردو موضوع وجود دارد؛ به گونه‌ی جداگانه هر بخشی آن را مورد بررسی قرار می‌دهیم تا نحوه‌ی تفکر و اندیشه‌ی مردم نسبت به هردو واضح گردد:

تا ما سخن ز مطلب آغاز میکنیم گنج درون سینه ز سر باز میکنیم

هرگه بیان معنی ممتاز میکنیم فرق میان حکمت و اعجاز میکنیم

مردم زسراین دوبه‌آه و فغان شدند (۳)

اخگر را اعتقاد بر این است که مسأله‌ی معجزه از تعریفش معلوم است: «چون خرق عادت‌ی از نبی صادر شود که خلق از آوردن مثل آن عاجز آید آن را معجزه گویند.» (۴) که مربوط به وحی الهی میگردد، بدون استفاده از مواد کیمیایی و مادی به خاطر ملزم ساختن انسانهای طغیان‌گر و راسخ جلوه دادن باورهای پیروان راستین از انبیاء «ع» به امر الهی اتفاق می‌افتد:

اعجاز از نتیجه وحی رسالت است ترفیع شان او ز خواص عبادت است

بالیدنش ز نور ریاض ریاضت است اعجاز از نبی ولی در کرامت است

بی عنصر مواد بعالم عیان شدند (۵)

کرامت: «جمع کرامت. چیزهای عجیب و خارق العاده که از بعضی مردمان بزرگ گاه گاه صدور یابد کرامتها نیز گفته شده است.» (۶)

در شرایطی که مردم غرق پیروی حکام شهوت پرست، متکبر، معتقد به سحر، جادو و بسا مسایل خرافی بودند و آنها را به پرتگاه نابودی سوق داده بود. خداوند «ج» غرض نجات و رهنمای ایشان انبیا را با معجزات باهره فرستاد، تا این ملت بی سر و سامان را به شاهراه عزت و فلاح ابدی رهنمون گردانند. اینجا بود که نور حکمت، فلسفه و سایر قوانین طبیعت در برابر معجزات انبیاء «ع» مکدر گردید و بشریت تجدید پیمان به ذات احدیت نمودند:

آندم که بود دوره اعجاز در جهان

حکمت شناس کسی نشد و کس خواص دان

قانون طسبع بود معطل با آن زمان

آتش بگشت سردو زسنگ آب شدروان

دریادوشق بگشتُ خلائق روان شدند(۷)

مخمس فوق اشاره به داستان حضرت ابراهیم خلیل الله و جریان انداختن وی به آتش توسط نمرود و سرد گردیدن آتش اشاره مینمایند که درقرآن کریم با تفصیل این جریان ذکر شده است که در این جا به ذکر یک آیه کریمه بسنده مینماییم: «قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَيَّ اِبْرَاهِيمَ» (انبیاء : ۶۹) داستان از این قرار است: «... قوم تصمیم گرفتند که ابراهیم را به جرم توحید و مبارزه بابت پرستی و دشمنی با بتها به آتش سپارند، تا عبرت برای دیگران باشد. براین اساس در محلی مناسب خارج از شهر، هیزم فراوان انباشتند و هرکس برای تقرب به معبود خود به قدر قدرت دراین کار شرکت کردند. حتی زنها برای بهبود از بیماری و قضاء حوائج خود در تهیه هیزم شرکت می کردند. بالاخره آتش افروختند درین هنگامی که ابراهیم را دست بسته از زندان بیرون آورند و ابراهیم(ع) که دلش سرشار از ایمان بود. بدون هیچگونه بیم و هراس، باقلب مطمئن و روح آرام و قیافه ای باز و خندان خویش را تسلیم آتش کرد... و آتش به امر پروردگار برایش بوستان شد. « (۸)

همچنان به داستان مبارزات حضرت موسی(ع) در برابر فرعون اشاره مینماید؛ هنگام نجات بنی اسرائیل از ظلم فرعون فرا رسید و موسی مأمور شد همراه بنی اسرائیل به سوی فلسطین رهسپار شوند. وقتی این خبر به گوش فرعون رسید سخت ناراحت و خشمگین شد و دستور بسیج سپاه داد، تعداد افراد بنی اسرائیل که از شهر خارج شدند ششصد هزار نوشته اند. اما تنها مقدمه لشکر فرعون به همراه هامان بین ششصد تا هفتصد هزار نفر گفته شده و دنباله لشکر او را که فرعون با خود برداشت و از مصر خارج شد یک میلیون سرباز گفته اند.

فرعون بنی اسرائیل را به شدت و حدت تعقیب نمود، هنگامیکه بنی اسرائیل خویشتن را در کنار رود نیل بیچاره دیدن، خداوند(ج) به حضرت موسی امر نمود، بزن در یارا به عصای خویش؟ موسی(ع) اطاعت نمود باعصا دریا را زد بحر احمر(دریای سرخ) به دوازده فرق تقسیم شد، بنی اسرائیل به سهولت و اطمینان از دریا عبور نمودند و فرعون و فرعونیان همه به یکباره غرق شدند(۹) که قرآن کریم به این داستان چنین اشاره می نماید: «وَإِذْ فَرَقْنَا بِكُمُ الْبَحْرَ فَأَنْجَيْنَاكُمْ وَأَغْرَقْنَا آلَ فِرْعَوْنَ وَأَنْتُمْ تَنْظُرُونَ» (بقره : ۵۰) علاوه براین به داستان طلب آب بنی اسرائیل اشاره می نماید و آن حکایت زمانی است که قوم موسی با کمبود آب مواجه شدند

و در باره آب به منازعه پرداختند؛ حضرت موسی به همان عصای خویش سنگ را زد، از سنگ در جزیره سینا (میدان ته) دوازده چشمه به شمار فرق بنی اسرائیل جاری گردید که قرآن کریم به آن داستان چنین اشاره می‌نماید: «فَقُلْنَا اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانْفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا قَدْ عَلِمَ كُلُّ اُنَاسٍ مَشْرَبَهُمْ» (بقره: ۶۰)

همچنان درمخمس ذیل به بعضی دگری از معجزات انبیاء «ع» اشاراتی نیز صورت گرفته است همانند:

ازسنگ ناقه آمد و اندر زمین ماه ازریگ حرب دشمن ازآسمان سپاه
سنگریزه شد مسیح وعماله دادخواه شدسایه بان ابرودرختان پناه گاه

شیران بوقت خواب بدربار پاسبان شدند (۱۰)

مولانا اخگر موارد بارزی از معجزات را در مخمس فوق بیان داشته که به ذکر مختصر- آنها می پردازیم: ۱- از سنگ ناقه آمد: اشاره به ناقه صالح پیامبر است که مردم به نصحیت های وی ایمان نیاوردند بلکه او را متهم به هذیان گویی نمودند وگفتند سحر و جادو بر عقل او اثر گذاشته است. لذا شتری را برایشان به طریق غیرعادی خداوند آفرید (بعضی گفتند ازسنگ) آنگاه صالح دستور به مراعات نوبت شتر داد و تهدید کرد سلامتی شما در سلامتی شتر است در غیرآن عذاب الهی بالایشان نازل میگردد؛ اما مردم در برابر آزمون وی ناکام شده قوائم چهار گانه او را قطع کردند. (۱۱) اصل داستان در قرآن کریم چنین آمده است: «فَكَذَّبُوهُ فَعَقَرُوهَا فَدَمْدَمَ عَلَيْهِمْ رَبُّهُم بِذَنبِهِمْ فَسَوَّاهَا» (شمس: ۱۹) ۲- اندر زمین ماه: اشاره به داستان شق القمر است قرآن مبارک به آن چنین اشاره مینماید: «اَفْتَرَبَتِ السَّاعَةُ وَانْشَقَّ الْقَمَرُ» (قمر: ۱) ۳- از ریگ حرب دشمن: اشاره به مشت ریگی است که در غزوه بدر رسول مبارک اسلام به سوی کفار انداخت که سبب هزیمت مشرکین گردید، قرآن کریم به آن طور ذیل اشاره مینماید: «وَمَا رَمَيْتْ اِذْ رَمَيْتْ وَلَكِنَّ اللّٰهَ رَمٰی» (انفال: ۱۷) ۴- از آسمان سپاه: نیز اشاره به واقعه حنین است که ملائکه ها به کمک سپاه مسلمین شتافته، سبب هزیمت، مشرکین گردیدند قرآن کریم به این مورد چنین اشاره مینماید: «جنود لم تروها» (توبه: ۲۶) ۵- سنگریزه شد مسیح: از ابوذر غفاری نقل است. روزی رسول الله «ص» در محلی نشسته بود، ابوبکر، عمروعثمان «رض» در ملازمت بودند، آنحضرت هفت سنگ ریزه را از زمین گرفته در کف مبارکش نهاد، آن سنگ ریزه هاتسبیح گفتن گرفتند به مثابه که آواز آن به سان آواز

زنبور عسل به گوش من میرسد آنگاه سنگ ریزه هارا به زمین انداخت ساکت شدند. (۱۲) همچنان به سنگریزه های که ابو جهل در دست گرفت و از رسول خدا پرسید، در دست من چه است؟ رسو الله فرمودند: من بگویم یا خود شان! سنگریزه ها از کف دست ابو جهل به پیامبری رسول الله شهادت دادند. ۶- عُمَّالَه داد خواه: اشاره به داستان شتری است که نزد پیامبر «ص» از گرسنگی ولاغری شکایت نمود و خیر داد که صاحب من مرا کار فرمود تا پیرشدم و پشت من ریش گشت اکنون میخواهد مرا بکشد و گوشت مرا بفروشد... و حضرت رسول الله صاحب شتر را به خاطر بی انصافیش مورد ملامتی قرار داد و آن شتر را خرید و در نواحی مدینه آزاد گذاشت تا اینکه به مرگ طبیعی مرد. (۱۳) ۷- شد سایه بان ابرو: اشاره به داستان سفر پیامبر اسلام در طفولیت به طرف شام است که ابر در مسیر راه او را سایه مینمود. ۸- در ختان پناه گاه: مراد درخت است که بوقت قضای حاجت باهم آمده آنحضرت را ستر کرد. ۹- شیران: مراد شیریست که عسکرا سلام در شامات به مثل برق پیش رفت داشتند کفار اندیشه نمودند که تاخلیفه کشته نشود مسلمین از پیش رفت نمی افتند یک نفر باین عزم در مدینه رسید حضرت عمر را در باغ به خواب یافت شمشیر را کشید تا آسبایی به وی رساند، آنجا شیری پیدا شد به وی حمله نمود تا اینکه حضرت عمر بیدار شد و آن شخص بامشاهده چنین وضعیت اسلام آورد.

در مخمس ذیل به بعضی از معجزات و کرامات اشاراتی نیز صورت گرفته است.

شد ازدها عصا و عدوگشت بر حذر از چوب خشک برق عرق گشت مشک تر
نطاقه گشت بره و حنانه شد شجر طَبَّار گشت جعفر و نثار صوت عمر

از شام تا مدینه خبرهاییان شدند (۱۴)

هدف اخگر از اشارات فوق موارد ذیل میباشد: ۱- شد ازدها عصا: مراد عصای حضرت موسی است که سحر ساحران فرعون را باطل نمود ساحران مسلمان شدند قصه در قرآن به تکرار آمده «فَأَلْقَى عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعْبَانٌ مُّبِينٌ» (اعراف: ۱۰۷) ۲- عرق گشت مشک تر: مراد عرق مبارک پیامبر اسلام است که از مشک کرده خوشبوی تر بود. ام سلمه از امهات المومنین میگوید: «روز رحلت پیغمبر مبارک اسلام دست برسینه مبارک نهادم بوی مشک از دست من دمیدن گرفت و چند جمعه بر من می گذشت که طعام میخوردم دست می شستم و بوی مشک از دست من زایل نمیشد. (۱۵) ۳- از چوب خشک برق: مراد از چوب عصای دو نفر از

اصحاب است که در وقت بازگشت شب از مجلس آنحضرت «ص» به سرعصانوری روشنی میکرد چون هرکدام به خانه خود جدا شدند آن نور دوحصه شد به عصای هرکدام روشنی میکرد، قصه در حدیث است. ۴- نطاقه گشت بره: مراد بره ایست که به زهر دادن آنحضرت شهادت داد و نیز بره آهو که به رسالت شان شهادت داد قصه در حدیث است. ۵- خانه شد شجر: اشاره به داستان ستونی در مسجد نبوی است، قبل از ساخت منبر حضرت رسول مبارک اسلام به آن تکیه نموده خطبه ایراد میکردند، اما بعد از ساخت منبر خواستند به منبر بالاشوند آن ستون به گریه افتاد. ۶- طیار گشت جعفر: اشاره به داستان حضرت جعفر طیار برادر حضرت علی «رض» میباشد که بعد از شهادت این لقب را حضرت رسول اکرم برایشان دادند و گفتند: جعفر در بهشت در قنادیل عرش پرواز مینماید. ۷- نثار صوت عمر: مراد نشروصوت حضرت عمر است که روز جمعه هنگام خطبه از فراز منبر در مدینه به عسکرگاه حضرت ساریه که مورد مکر نصرانیها قرار گرفته بودند، گفت: «یاساریه الجبل الجبل» یعنی ای ساریه کوه کوه یعنی به طرف کوه بالاشو. از کرامات اولیا خداست صدا از مدینه به خط مقدم نبرد در شام رسید و سبب نجات مسلمین گردید.

ابیات ذیل مبین معجزات حضرت سلیمان میباشد که اخگر به آن اشاره مینماید:
 کو حکمتی که دیو بگردد مطیع او فرمان برند جمله شریف و وضع او
 بوالقیسیان زمعجزا مر بسدیع او زانو زنند در بر تخت رفیع او
 اعجاز بود کین همه در یک زمان شدند (۱۶)

مولانا در اشعار فوق به داستان معجزه های حضرت سلیمان نبی اشاراتی دارد. ۱- دیو بگردد: مراد اطاعت دیوان از حضرت سلیمان میباشد که همه حیوانات و پرنده گان به شمول دیوان مطیع و فرمان بردار سلیمان نبی بودند که قرآن کریم به آن چنین صراحت دارد. «يَعْمَلُونَ لَهُ مَا يَشَاءُ مِنْ مَحَارِبٍ وَتَمَائِيلٍ وَجِفَانٍ كَالْجَوَابِ وَقُدُورٍ رَاسِيَاتٍ» (سبأ: ۱۳) ۲- بوالقیسیان: اشاره به داستان تسلیم شدن وایمان آوردن بلقیس ملکه سبأ میباشد که داستان این موضوع مفصلا در قرآن کریم ذکر شده است. «قَالَتْ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ إِنِّي أُلْقِيَ إِلَيَّ كِتَابٌ كَرِيمٌ» (۱) إِنَّهُ مِنْ سُلَيْمَانَ وَإِنَّهُ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ (نمل: ۲۹-۳۰) به همین ترتیب نیز در مخمس ذیل به بعضی از معجزات حضرت سلیمان اشاره گردیده است:

کو حکمتیکه فهم کند لفظ وحشیان داند زوعظ موری که او بود نکته دان

هدهد بقاصدی بفرستد پی نهان آرد بلحظه تخت مکلل بخسروان

اعجازبود کین همه دربندان بدنند (۱۷)

حضرت سلیمان نبی، از قدرت و حکومت فوق العاده برخوردار بود که وحشوش و طیور، مور و ملخ و جمله حیوانات به شمول انس و جن و شیاطین تحت حکمروایی وی قرار داشتند. مولانا اخگر به نکات بارز آن اشاره نموده است. ۱- مور: مراد موری است که در حین برآمدن حضرت سلیمان، به موران ماتحت خود وعظ میکرد که احتیاط کنید که سلیمان و جنود او شما را پایمال نکند حضرت سلیمان نصیحت آن مورا فهمید اظهار شکر بجا آورد که قرآن کریم به آن مطلب چنین اشاره مینماید: «قَالَتْ نَمَلَةٌ يَا أَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لَا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ» (نمل: ۱۸). ۲- هد هد: مراد هدهدیست که حضرت سلیمان بعد از خبر آوردن او از ملک سبأ، نامه سلیمان را به نزد بلقیس برد. جریان داستان در قرآن کریم مذکور است «وَجِئْتُكَ مِنْ سَبَإٍ بِنَبِيٍّ يَقِينٍ» (نمل: ۲۲) - تخت مکلل: بلقیس بعد از مشوره، و گرفتن آزمون درک نمود که سلیمان پیامبر است. بناءً تصمیم حرکت گرفت، سلیمان از حرکت بلقیس به سوی خود آگاهی حاصل نمود. خواست بعضی از معجزات که خداوند آنها را به او اختصاص داده است به بلقیس نشان دهد، تادلایل بر نبوت و پیامبری او باشد. سلیمان خطاب به جماعت حاضر گفت: کدام شما میتواند تخت بلقیس را برایم پیش از آمدنش بیاورد؟ آصف ابن برخیا وزیر سلیمان در یک طرفه العین از سبأ حاضر ساخت. (۱۸) قصه در قرآن کریم است که: «قَالَ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَيُّكُمْ يَأْتِينِي بِعَرْشِهَا قَبْلَ أَنْ يَأْتُونِي مُسْلِمِينَ» (نمل: ۳۸) موارد فوق معجزه های بودن که توسط آن سلیمان به حاکمیت خویش تاختم حیات ادامه داد.

در مخمس ذیل به بعض از معجزات حضرت سرور کائنات «ص» اشاره شده است:

کو حکمتی که زینچه روان سازد آب را کو حکمتی که نخوانده بداند کتاب را

وقتی غروب شروق دهد آفتاب را از آسمان دوپساره کند ماهتاب را

ز اعجاز بود جمله چنین چنان شدند (۱۹)

اخگر به ناتوانی و بیچاره گی حکمت و فلسفه در برابر معجزات اشاره مینماید، که توسط انبیاء «ع» غرض رهنمایی بشر و ناتوان ساختن مخالفین و معاندین، و امید بخشیدن برای حواریون و انصار، نشان داده میشود، درین مصراع اخگر به پاره از معجزات باهره حضرت

محمد «ص» اشاره مینماید. ۱- نخواند بدانند: اشاره به حضرت رسول الله «ص» است که ناخوانانده تمام مطالب تورات وانجیل را میدانست. ۲- زینجه روان سازد: اشاره به انگستان حضرت محمد «ص» است که در بیابان بی آب به مشک آب یک زن پنجه مبارک را گذاشتند و تمام عسکر اسلام از آن آب سیراب شدند و از آب مشک هیچ چیزی کم نگردید. ۳- مراد آنحضرت است که ناخوانده تمام مضامین تورات انجیل و زبور را خبر دادند قصه درقرآن است که «لَّذِينَ يَتَّبِعُونَ الرَّسُولَ النَّبِيَّ الْأُمِّيَّ الَّذِي يَجِدُونَهُ مَكْتُوبًا عِنْدَهُمْ فِي التَّوْرَةِ وَالْإِنْجِيلِ» (اعراف: ۱۵۷) ۴- مراد داستان شق القمر است که قبلاً به آن اشاره صورت گرفت.

اخگر ضمن بیان مخمس ذیل به پاره از معجزات حضرت محمد «ص» اشاره مینماید:

کوحکمتی که ابر شود سایه بان او کوحکمتی که شیر شود پاسبان او
کوحکمتی که وحش شود همزیان او کوحکمتی که شق شود ابراز بیان او

اعجاز را مطیع نهم این هم آن شدند (۲۰)

یعنی: معجزات حضرت سرور انبیاء نسبت به سایر پیامبران متعدد و بیشتر است. مثلاً:

۱- ابر شود سایه بان: اشاره به داستان سفرشام است، و پاره از ابر است که به حضرت محمد «ص» سایه میکرد. ۲- ابر از بیان او: مراد آنحضرت است که در اثر شکایت مردم از کثرت باران دعا کردند که «اللهم حوالینا ولاعلینا... فوراً ابر پاره شد؛ در حوالی مدینه باریدن گرفت و بالای مدینه آسمان صاف بود. موارد قوتهای نامرئی معجز و سبب عزت است که خداوند به پیامبران و اولیاء الله نصیب کرده است.

اخگر در مخمس ذیل به نکات دیگری اشاره نموده است:

کوحکمتی که خبر دهد از جنگ روم فارس کز رومیان شوند همه فارس درهراس
کوحکمتی که زغیب شود امرحق شناس شرمنده سازد آنکو خبر داد از قیاس

اعجاز بود کین همه در دوران شدند (۲۱)

مصراعهای فوق به برخی معجزات حضرت محمد «ص» اشاره مینماید. ۱- کز رومیان:

مراد غلبه روم بر فارس است که درقرآن کریم به آن داستان چنین تصریح شده است: «غَلِبَتِ الرُّومُ (۱) فِي أَدْنَى الْأَرْضِ وَهُمْ مِنْ بَعْدِ غَلِبِهِمْ سَيَغْلِبُونَ» (روم: ۲-۳)، قریش از غلبه بر روم چنین تفاوت گرفته قیاس نمودند، که روم اهل کتاب رومیان اهل کتاب هستند و محمدیان هم صاحب کتاب میباشند. وقت رومیها از فارسیان شکست خوردند، محمد و پیروانش نیز از

طرف مامغلوب و محکوم به شکست خواهند شد. قرآن کریم قیاس و تفاؤل ایشان را تکذیب نموده از کامیابی رومیها بر فارسها خبرداد که در آیات قبل به آن اشاره گردید. ۲- شرمنده سازد: اشهاره به قیاسهای بی بنیاد قریش است که آنها شرمنده و خجیل گردیدند. اخگر در مخمس ذیل به برخی معجزهای باهره حضرت عیسی علیه السلام نیز اشاره مینماید:

کو حکمتی که بی پدر آرد پسر کنون کو حکمتی که رزق ز غیب آورد برون
کو حکمتی که مائده آرد بسائلون گردد برای گم شدگان باز رهنمون
اعجاز بود کاین همه بردست آن شدند (۲۲)

حضرت عیسی «ع» یکی از پیامبران اوللعزم میباشد، وی در زمان کم معجزات بزرگ را غرض رهنمایی بشر به امر الهی به مردم نشان داد. چند مورد آن را که در مصراعهای فوق تذکر داده شده است بیان میداریم: ۱- بی پدر: مراد تولد حضرت عیسی از مادر بدون پدر و انجام تقار ب جنسی. ۲- رزق زغیب: مراد از رزق همان غذاها و میوه های تازه میباشد که برای حضرت مریم در معتکف او میرسید. جریان این داستان در قرآن کریم چنین ذکر شده است: «دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّا الْمِحْرَابَ وَجَدَ عِنْدَهَا رِزْقًا قَالَ يَا مَرْيَمُ أَنَّى لَكِ هَذَا قَالَتْ هُوَ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يَرْزُقُ مَنْ يَشَاءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ» (آل عمران: ۳۷). ۳- مائده بسائلون: اشاره به نزول سفره غذا است که هنگام سوال قوم به دعای حضرت عیسی نازل میشد. همه این موارد از معجزات بود که توسط وی به خاطر هدایت بشر نشان داد شد.

اخگر در مخمس ذیل نیز به گوشه از معجزات حضرت یوسف نبی «ع» اشاره مینماید که همه گان به گوشه از آن اتفاقات آگاهی دارند:

کو حکمتی که ضیادهد از بوی پیرهن چشم سفیدگشته ز اندوه و از محن
از حسن روی پاره کند دست انجمن طفلی سخن نگفته ز پاکی کند سخن
اعجاز هرچه کرد نتایج همان شدند (۲۳)

مصراعهای فوق موارد آتی را شامل هستند: ۱- چشم سفیدگشته: اشاره به داستان است که وقت حضرت یوسف از وضع حضرت یعقوب جویاشد فهمید که او چشمانش را در اثر غم و ناراحتی برای او ازدست داده است. بناء پیرهن خویش را از مصر- به کنعان فرستاد حضرت یعقوب از بوی پیرهن هنگام مالیدنش به چشمان مبارک، بینایی حاصل نمود. واز برادران خود خواست همراه باخوانواده خویش، همگی به مصر بیایند. (۲۴) در قرآن کریم به

آن داستان چنین اشاره گردیده است: «أَذْهَبُوا بِمَمِيصِي هَذَا فَأَلْقُوهُ عَلَى وَجْهِ أَبِي يَأْتِ بَصِيرًا وَأَتُونِي بِأَهْلِكُمْ أَجْمَعِينَ» (یوسف: ۹۳) ۲- دست انجمن: مربوط انجمن زندهای مصر است، هنگامیکه زلیخارا در باب عشق یوسف متهم به سبکی ودون همتی کرده بودند، آنها بدعوت زلیخا داخل انجمن شده بودند که با آمدن یوسف دستهای خود را پاره کردند. قرآن کریم به آن صحنه چنین اشاره مینماید: «فَلَمَّا رَأَيْتَهُ أُكْبِرْتَهُ وَقَطَّعْتَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ» (یوسف: ۳۱) ۳- طفلی سخن: مراد طفلی است که به پاکی حضرت یوسف علیه السلام در توطئه زلیخا با عزیز مصر شهادت داد که داستان در قرآن کریم چنین بیان گردیده است. بر علاوه معجزات دگر از حضرت یوسف بیان گردیده است که جای دارد، در تفسیر سوره یوسف به آن مراجعه شود.

اخگر در مخمس ذیل به معجزات دیگر نیز اشاره مینماید:

کوحکمتی که چشمه مس را روان کند بی برق و آتش از رگ سنگ آبسان کند
کوحکمتی که سر نهان را عیان کند بر صاحبان سرکوائف بیان کند

اعجاز کرد آنچه وقائع بیان شدند (۲۴)

در مصراعهای فوق به چند بخش از معجزات نیز اشاره میگردد: ۱- چشمه مس: مراد چشمه مس است که بدست حضرت داود روان شد. در قرآن کریم بیان مطلب چنین است: «وَأَسْلَمْنَا لَهُ عَيْنَ الْقَاطِرِ» (سباء: ۱۲) ۲- سر نهان: جریان داستان طوریست که محمد بن جریر طبری به آن اشاره کرده است: روز حضرت رسول مبارک اسلام در خانه حفصه ودر نوبت وی با ماریه قبطیه همبستر شدند، وی از ماجرا خبر شد؛ سرمخالفت گذاشت حضرت محمد (ص) برایش گفت: آیا رضای نیستی که او را برای خود همیشه حرام گردانم؟ حفصه قناعت کرد و تأکید شد از واقعه کسی آگاهی حاصل نه نماید. تا اینکه حفصه به حضرت عایشه سری جریان را قصه کرد؛ آیه کریمه نازل شد از ماجرا چنین پرده برداشت: «وَإِذْ أَسْرَ النَّبِيُّ إِلَى بَعْضِ أَزْوَاجِهِ حَدِيثًا فَلَمَّا نَبَّأَتْ بِهِ وَأَظْهَرَهُ اللَّهُ عَلَيْهِ عَرَفَ بَعْضَهُ وَأَعْرَضَ عَنْ بَعْضٍ فَلَمَّا نَبَّأَهَا بِهِ قَالَتْ مَنْ أَنْبَأَكَ هَذَا قَالَ نَبَّأَنِيَ الْعَلِيمُ الْخَبِيرُ» (تحریم: ۳) (۲۵)

اخگر نیز به پاره از معجزات پیامبر بزرگوار اسلام (ص)، ذیل مخمس ذیل اشاره مینماید:

کوحکمتی که سنگ دهد بهر او سلام کوحکمتی که بگردد از ذبح هم کلام
تسبیح خوان بکف از فیض او طعام روشن شود ز پر تو او مصر تا بشام

اعجاز را خواص بعالم چسان شدند (۲۶)

معجزات در مصراعهای فوق به آن اشاره گردیده است. ۱- سنگ دهد: مراد سنگی است که در مکه معظمه قبل از رسالت آنحضرت «ص» سلام میداد. ۲- از ذبح هم کلام: اشاره به سخن گفتن ذبیحه در مجلس آنحضرت «ص» میباشد. ۳- تسبیح خوان: مراد تسبیح گفتن طعام در دست مبارک آنحضرت «ص» به حضور اصحاب است که همه شنیدند. ۴- روشن شود: مراد نوریست که در شب تولد آنحضرت مصر و شام بلکه اکثر روی زمین را روشن ساخت. همچنان در روایات آمده «به هنگام ولادت آن حضرت، حوادثی رخ داد که دال بر پیدایش تحولی عظیم بود، از آنجمله: چهارده کنگره از ایوان مدائی فروریخت، آتشکده فارس، معبد زرتشتیان خاموش شد و کنشت های پیرامون در یاچه «ساوه» همزمان با خشک شدن آب دریاچه، ویران گردید» (۲۷)

مولانا میرزاشاه اخگر درمخمس ذیل به بزرگترین معجزات انبیاء اوللعمز اشاره می نماید:

کوحکمتی که خلق ز طوفان رها کند کوحکمتی که دوست زدشمن جدا کند
کوحکمتی که سیربه تن درسما کند بی پراشوت سوی زمین قصدجا کند

اعجاز را چنین ز مورخ بیان شدند (۲۸)

آنچه در مصراعهای فوق اخگر به آنها اشاره نموده است، به نکات بارز آن اشاره می نمایم.

۱- طوفان: اشاره به داستان طوفان حضرت نوح «ع»، میباشد: نوح بعد از ناامیدی از دعوت کفار و اصرار آنها بر کفر و شرک، شروع به ساختن کشتی کرد. تبدیل شدن نوح از یک پیامبر دعوت کننده، به یک نجار باعث تعجب کفار گردید، آنها او را مسخره و استهزاء مینمودند. نوح در برابر تمسخر آنان میگفت: «اگر شما امروز من و کسانی را که بامن ایمان آورده اند مورد تمسخر و استهزاء قرار میدهید، ماهم به زودی شما را مورد تمسخر قرار میدهیم، چون من می دانم در آینده ای نه چندان دور عذاب و هلاک بر شما نازل خواهد شد.» طوفان شروع شد و بعد از مدتی کشتی در برکوه جودی لنگر گرفت، نوح با همراهانش بر سرزمین موصل عراق سالم فرود آمدند و کفار غرق شدند. لایه های ضخیمی از رسوبات، مقادیر فراوانی از ظروف سفالی و سنگهای چقماقی که در عصر حجر از آنها استفاده میکردند، توسط «سیرلئونارد» که در سال ۱۹۲۰م در رأس گروهی مرکب از کاوشگران و باستان شناسان انگلیسی و دانشگاه پنسیلوانیای امریکا به عراق غرض تحقیقات آمده بودند کشف و مرتبط به آن کشتی دانسته اند. (۲۹) که در قرآن کریم به آن اشاره گردیده است. «وَقَالَ نُوحٌ رَبِّ لَا تَذَرْنِي عَلَى الْأَرْضِ مِنَ الْكَافِرِينَ دَيَّارًا» (نوح: ۲۶) ۲- دوست زدشمن جدا کند: هدف جدا کردن بنی اسرائیل از

قبطیان مصر در رود نیل میبایشد، که بنی اسرائیل نجات یافتند و قبطیان به شمول فرعون همه غرق شدند. همچنان جدا کردن پسر نوح از همراهان آنحضرت که قرآن کریم به آن چنین اشاره می‌نماید: «وَنَادَى نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَا بُنَيَّ ارْكَبْ مَعَنَا وَلَا تَكُنْ مَعَ الْكَافِرِينَ» (هود: ۴۲). ۳- سیر به تن درسما کند: اشاره به داستان سفر معراج حضرت رسول مبارک اسلام به سدره المنتهی و مقام قاب قوسین او ادنی می‌باشد. « قَالَ الْبَيْهَقِيُّ رَحِمَهُ اللَّهُ: " وَوَجْهَهُ عِنْدِي أَنْ نَبِيَّنَا صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ أَخْبَرَ عَنْ رُؤْيَةِ جَمَاعَةٍ مِنَ الْأَنْبِيَاءِ لَيْلَةَ الْمِعْرَاجِ » (۳۰). ۴- بی پراشوت قصد: اشاره به نزول حضرت عیسی علیه السلام، از آسمان و بازگشت حضرت محمد «ص» از سفر معراج می‌باشد.

معجزات انبیاء «ع» در حقیقت نسخه رهنمودی به راه فوز و رستگاری بشر میبایشد، که توسط انسانهای که خداوند برمیگزیند نشان داده میشود. تاریخ چند هزار ساله زیست بشری از وقوع آنچه تذکر داده شد انکار نه ورزیده بلکه همواره بر اتفاق آنها نقطه تأیید میگذارد. بر علاوه تحقیقات علمی و دینی در بساموارد در بین توده های مردم به گونه طنز و کنایه از آنها تعبیر مینمایند. به هر ترتیب درک حقانیت موضوع از آدرس دین یک امر حتمی، اما از آدرس شعر و شعراء به زیبایی این موارد می‌افزاید.

نتیجه

آنچه از خلال سروده های مولانا اخگر، در بازتاب معجزات انبیاء «ع» و کرامات اولیا صورت گرفت، مبین این است که ادبیات، شعر و شاعری نه تنها تجلی گاه مسایل غنایی و حماسی بوده بلکه بازتاب دهنده؛ آرزوها، احساس، عاطفه، مسایلی عرفانی، میهن دوستی، موضوعات دینی، تعلیمی، سیر تاریخی ... و بساموارد مربوط به زنده گی مادی و معنوی انسانها میباشد.

بدین منظور نگارنده خواست تا گوشه دیگری از سرودهای اخگر را که عبارت از بررسی معجزات انبیاء عظام و اولیای کرام میباشد مورد تحلیل و ارزیابی قرار دهد. چون فرهنگ خراسان اسلامی و افغانستان کنونی در آمیزه های دین مبین اسلام به ذروه کمال رسیده، پیامها اخلاقی و تعلیمی را در خود دارد و مردم به آن اشتیاق زیاد دارند، بازتاب معجزات به روایت ادبیات در دل دیگران نیز چنگ میزند. بناء موارد مختصر- از معجزات انبیا را از خلال مخمسهای فوق مورد بحث و بررسی قرار دادیم.

منابع

- ۱- قرآن کریم.
- ۲- اخگر، میرزاشاه. مسدس العقول ومخمس العقول، به کوشش واهتمام برهان الدین نظامی، تصحیح وتطبیق: عبدالواصل لطیفی ومطهر شاه اخگر سال ۱۳۹۵ هـ.ش. ص ۵۷.
- ۳- همان اثر، ص ۵۸.
- ۴- دهخدا، علی اکبر. لغت نامه دهخدا، جلد چهارم، ناشر: مؤسسه انتشارات وچاپ دانشگاه تهران، چاپ دوم از دوره جدید، زیر نظر دکتر محمد معین، دکتر سید جعفر شهیدی، سال ۱۳۷۷ هـ.ش، ص ۲۱۱۳۲.
- ۵- اخگر، مسدس العقول ومخمس العقول، همان اثر، ص ۵۸.
- ۶- لغت نامه دهخدا، جلد دوازدهم، ص ۱۸۲۲۹.
- ۷- اخگر، میرزاشاه. مسدس العقول ومخمس العقول، ص ۵۸.
- ۸- مولوی نیا، محمد جواد. تاریخ انبیاء (از خلقت آدم(ع) تا رحلت خاتم(ع)). ناشر: مؤسسه انتشارات امام عصر، چاپ سوم، ۱۳۸۴ هـ.ش، چاپخانه مهر، ص ۱۰۴.
- ۹- تاریخ انبیاء همان اثر، ص ۲۲۷.
- ۱۰- طبّاره، عفیف، عبدالفتاح. داستان پیامبران در قرآن. ترجمه: ابوبکر حسن زاده، ناشر: نشر احسان، چاپ سوم، چاپخانه مهارت، تهران، ۱۳۸۶ هـ.ش، ص ۱۱۶.
- ۱۱- تمنا، رضوان قل. معجزات پیامبر اسلام. ناشر: الازهر کمپنی دهکی نعلبندی قصه خوانی پشاور، سال ۱۴۲۰ هـ.ق، ص ۱۲.
- ۱۲- معجزات پیامبر اسلام، همان اثر، ص ۹.
- ۱۳- اخگر، میرزاشاه. همان اثر ص ۵۹.
- ۱۴- تمنا، رضوان قل. معجزات پیامبر اسلام همان اثر، ص ۴.
- ۱۵- مسدس العقول ومخمس العقول، همان اثر ص ۵۹.
- ۱۶- اخگر، همان اثر، ص ۵۹.
- ۱۷- داستان انبیاء همان اثر، ص ۴۴۲.
- ۱۸- مسدس العقول ومخمس العقول، همان اثر، ص ۶۰.
- ۱۹- اخگر همان اثر، ص ۶۰.

- ۲۰- اخگر، همان اثر، ص ۶۰.
- ۲۱- اخگر، همان اثر، ص ۶۰.
- ۲۲- اخگر، همان اثر، ص ۶۱.
- ۲۳- داستان پیامبران در قرآن، همان اثر، ص ۲۸۳.
- ۲۴- اخگر، میرزاشاه. همان اثر، ص ۶۱.
- ۲۵- أبوجعفر طبری، محمد بن جریر. (متوفی ۳۱۰هـ.ق). جامع البیان فی تأویل القرآن، تحقیق و پژوهش: أحمد محمد شاکر، ناشر: مؤسسه الرساله، چاپ اول، جلد ۲۳ ص ۴۸۳ سال چاپ، ۲۰۰۰م ۱۴۲۰هـ.ق.
- ۲۶- اخگر، همان اثر، ص ۶۱.
- ۲۷- مبارکپوری، مولانا صفی الرحمن. سیرت النبی «ص» ترجمه الرحیق المختوم. مترجم: عبدالله خاموش هروی. ناشر: شیخ الاسلام احمد جام، نوبت چاپ چهارم، ۱۳۸۸هـ ش. ص ۶۹.
- ۲۸- مسدس العقول و منخس العقول، همان اثر، ص ۶۱.
- ۲۹- داستان پیامبران در قرآن، همان اثر، ص ۱۱۶.
- ۳۰- خراسانی، بیهقی، أحمد بن حسین. (متوفی ۴۵۸هـ). شعب الإیمان، تحقیق و تخریج احادیث دکتور عبدالعلی عبدالحمید حامد، ناشر: مکتبه الرشد للنشر و التوزیع، ریاض؛ چاپ اول، سال ۱۴۲۳هـ ق ۲۰۰۳م، ص ۵۳۳.

پوهنپار میراحمد خسرو واصفی

تعهد در شعر میر بهادر واصفی

Abstract

It is believed that commitment in arts comes into existence right away together with the creation of the artistic school in nineteenth's century in Europe by some philosophers and writers who eagerly supported beneficial literature. In ۲۰th century Zhan Pal Sartre, a French philosopher and writer founded committed literature. The question is, tough, with a consideration of the foundation of western commitment in literature; can one provide a single definition of commitment in literature and track this characteristic down in Persian literature? This article besides presenting thoughts and beliefs of well reputed writers and authors, tries to introduce committed literature and explore the existence of commitments in Mir Bahadur Wasifi's poetry. In order to get to assigned objectives, first, literature and committed poetry should be explored and it should be tracked down in the past. Later scholars' and writers' thoughts should be reflected towards the issue. Then, with exploration of the Mir Bahadur Wasifis' committed poetry, types of such commitment should be highlighted.

خلاصه

مسأله تعهد در هنر همزمان با پیدایش مکتب هنر برای هنر در قرن نوزدهم در اروپا توسط عده‌یی از فلاسفه و ادبا که طرفدار هنر مفید بودند، مطرح می‌شود. ژان پل سارتر، فیلسوف و نویسنده فرانسوی در قرن بیستم، ادبیات متعهد را پایه‌گذاری نمود. اما سوال این جاست که با توجه به خاستگاه غربی تعهد در ادبیات، آیا می‌توان تعریف واحدی از آن ارایه نمود و این جایگاه را در ادبیات پارسی دری ردیابی کرد؟

در این مقاله، نگارنده علاوه بر آوردن آرا و نظریه‌های دانشمندان بزرگ ادبیات جهان، تلاش دارد، تا ادبیات متعهد را معرفی نموده، به بررسی وجود تعهد در شعر میربهادر واصفی بپردازد. برای این که به این هدف نایل آید، نخست ادبیات و شعر متعهد باید شناخته شود و سیر تاریخی آن روشن گردد، سپس دیدگاه‌های نویسندگان و اندیشمندان در این زمینه به بررسی گرفته می‌شود و بعد با معرفی انواع تعهد در شعر میربهادر واصفی تلاش می‌گردد، تا شواهدی از این انواع را از اشعار میر بهادر واصفی استخراج نموده با دلایل موجه ارایه بدارد.

مقدمه

با مرور آثار مختلف در زمینه تعهد در ادبیات جهان، دیده می‌شود که از دیرباز، مسأله تعهد در هنر به ویژه در هنر کلامی، یکی از مسائل بحث بر انگیز بوده و مجالی را فراهم می‌کرده است تا منتقدین و نظریه پردازان هنر و ادبیات، نظر خود را در این عرصه مطرح کنند. برای این که توانسته باشیم، تعریف مشخصی از شعر متعهد داشته باشیم لازم است تا ابتدا معیارهای مشخصی را تعریف نماییم و از این رو به دلیل عدم وجود معیار مشخص از طرفی و گوناگونی این معیارها از طرف دیگر، ضمن خوانش عمیق نظریات دانشمندان راجع به هنر متعهد؛ تعهد را در زمینه‌های دینی، اجتماعی، و سیاسی بررسی می‌نماییم و کوشش ما بر این است که در این نوشته خلاف اکثر نگارنده‌گان، زیاد به تاریخچه نپردازیم تا نگارش ما، بیشتر مصداق عینی داشته باشد. به همین سبب در این مقاله، مرور کوتاهی به تاریخچه ظهور تعهد در ادبیات نموده و مصداق‌های آن را از لابلاهای شعر میربهادر واصفی استخراج می‌نماییم.

پیشینه تحقیق

گرچه عده‌یی از پژوهشگران مقالات مغتنمی را در خصوص تعهد، ادبیات متعهد و واقع‌گرایانه نوشته اند؛ اما موضوع تعهد در شعر میربهادر واصفی تازه و بکر است و تا هنوز

کسی به آن نپرداخته است که در زمینه تعهد در اشعار واصفی، این نوشته شاید نخستین پژوهشی باشد که نگارنده با توجه به چهار دفتر شعری شاعر انجام می‌دهد. و از آنجایی که پرداختن به این موضوع تازه‌گی دارد و کسی تا حالا متوجه آن نشده است، دارای اهمیت می‌باشد.

هدف تحقیق

هدف از نگاشتن این مقاله، ضمن آشنایی به آثار شاعر و بهره‌مند شدن از آموزه‌های تعلیمی و اخلاقی آثار او، این است که تعریف روشنی از ادبیات متعدد ارایه شود، تا علاقه‌مندان ادبیات متعهد و به خصوص آنانیکه در این عرصه علاقه مند تحقیق و پژوهش هستند را بیشتر با رویکردها و مزایای ادبی ادبیات متعهد آشنا سازند.

مبرمیت و اهمیت تحقیق

میربهادر واصفی یکی از شاعران بزرگ و صاحب دیوان، اندیشه و تفکر در ادبیات معاصر افغانستان است که بیشتر از چهل هزار بیت سروده است. او آثاری فراوان و با اهمیتی در زمینه‌های دین، اخلاق، فرهنگ، انسان دوستی، میهن دوستی با آموزه‌های اخلاقی دارد، اما متأسفانه تا هنوز تعداد اندکی از نویسندگان، متوجه این امر شده‌اند.

تعهد و ادبیات متعهد

قبل از آن که به بررسی تعهد و جایگاه آن در شعر میربهادر واصفی سخن بگوییم لازم است، نخست بدانیم که تعهد چیست؟ و ادبیات متعهد به چه چیزی گفته می‌شود؟ در مورد واژه تعهد، معنای متفاوتی ارائه شده است. از جمله: «تعهد در لغت به معنای عهد نو کردن، نگاه داشتن چیزی، و سرانجام کار کسی بر ذمه خود گرفتن می‌باشد و تعهد کردن به معنای، خود را ملزم ساختن به علمی یا پرداخت چیزی و یا تضمین عهد و میثاقی می‌باشد» (دهخدا، ۱۳۷۳: ۵۹۷۶). اما تعهد در ادبیات آنطوریکه از سوی عده‌بی از فلاسفه و ادبا در سده نوزدهم مطرح شده است، بیشتر ناظر بر خصوصیت «آموزنده بودن» این نوع از ادبیات است، چنانکه به تأکید از سوی ادبا مطرح گردیده که نویسندگان و شاعران باید آثار خود را در خدمت اجتماع و اخلاق و به خصوص پیشرفت اندیشه بشری قرار دهند. بر طرفدار ترین این دسته پیروان سن‌سیمون بودند، در مقابل ایشان طرفداران مکتب‌هنر برای هنر قرار داشت. ایشان می‌گفتند که زیبایی و سودمندی با هم همراه نمی‌شوند.

تثوفیل گوتیه یکی از پیروان هوگو و یکی از پیشگامان مکتب هنر برای هنر در قرن نوزدهم معتقد بود که شعر خوب باید با مسائل اجتماعی، اخلاقی و سیاسی، بیگانه باشد. وی می‌گفت که فقط چیزی واقعاً زیباست که به درد هیچ کاری نخورد. هرچیز مفید زشت است (سیدحسینی، ۱۳۷۱: ۲۸۴).

برخی از نگارنده‌گان معتقداند که به طور مشخص این روند با ظهور ژان پل سارتر در ادبیات مروج شد و می‌افزایند که سارتر برای اولین بار، ادبیات متعهد را در مجله «عصر-نو» به کار برد و یک سال بعد، این مفاهیم را به عنوان «ادبیات چیست؟» منتشر کرده است. برخی از نظریه پردازان معتقد اند که ادبیات متعهد قبل از سارتر در ادبیات مروج بود، نویسندگان فراوانی بودند که وظیفه شاعران و نویسندگان را دفاع از آزادی آدمی می‌دانستند و بیشتر نویسندگان فرانسه به این باور بودند؛ مانند: ندای آزادی خواهانه ولتر، روسو، هوگو، زولا، آنا تول فرانس و ده‌ها نویسنده دیگر که هنوز هم پس از قرن‌ها شنیده می‌شود (کسمایی، ۱۳۴۹: ۳۰۶).

برخی از نگارنده‌گان به این باور اند که مفاهیم ادبیات و هنر متعهد، مفاهیم نو ظهور در تاریخ ادبیات جهان است؛ اما در ادبیات پارسی چنین نیست؛ زیرا از گذشته‌های دور ادبیات ما با مسائل ترویج تعلیمات دینی و اخلاقی گره خورده است.

باید یاد آور شد که توسط هنر می‌توان عواطفی را به دیگران القاء کرد، خوبی، بدی، حس مذهبی و وجدان خیر و شر است که در هر زمان همه مردمان با آن اتفاق نظر داشته‌اند. پس توسط هنر می‌توان خصال عالی و اخلاقی را که امروز به ندرت دیده می‌شود، در همه افراد جامعه ایجاد کرد. آنگاه هنر مایه ترقی بشر خواهد بود (تولستوی، دهگان، ۱۳۵۶: ۲۰۳).

در ادبیات کلاسیک زبان و ادبیات پارسی هم از شاعران و نویسندگان می‌توان نام برد که آزاده و متعهد بوده اند، از آن جمله می‌توان از فردوسی و ناصر خسرو نام برد که با ایستاده‌گی بر سر پیمان و نیفتادن در چنبر وابسته‌گی‌ها و خواهش‌های هیأت حاکمه غاصب، آواره‌گی‌ها کشیده و ناسپاسی‌ها دیده و رنج‌ها و مرارت‌ها چشیده‌اند (رزمجو، ۱۳۶۶: ۷۷)، اما به پای کسی خم نگشته‌اند. چنان که ناصر خسرو می‌فرماید:

من آنم که در پای خوکان نریزم / مر این قیمتین در لفظِ دری را

شاعر متعهد کیست؟

شاعر متعهد کسی است که درد جامعه را حس می‌کند و همواره با شعرش مرهمی بر رنج‌های ناشی از ظلم می‌نهد. آزادی و دستیابی به حقیقت منتهای آرزوی اوست. بی‌گمان

شاعر متعهد گوینده‌یی است که همیشه در برابر خدا و خلق او احساس مسوولیت می‌کند (رزمجو، ۱۳۸۲: ۳۴). شاعر متعهد کسی است که پیوسته به انسان می‌اندیشد، فساد و ظلم را می‌بیند، در مقابل رنج انسان‌ها سکوت نمی‌کند و زبان اعتراض می‌گشاید؛ او پیوسته خشم تسکین‌ناپذیر نسبت به زورگویان زرپرست دارد و فساد حکام را با شعرش به نقد می‌کشد. در مورد شاعر متعهد می‌توان یادآور شد که وی شعر سرایی را برای تفنن و سرگرمی نمی‌خواهد، او متعهد است و ندای وجدان عصر خود است. وی برای آگاهی انسان‌ها تلاش می‌کند و می‌کوشد تا انسان‌ها را از ورطه جهل و نادانی‌رهای ببخشد، تا وظیفه‌یی که بر عهده دارد، ادا نماید (علوی مقدم، ۱۳۸۳: ۱۰).

انواع تعهد

تعهد را بر سه بخش جدا نموده‌اند که در ذیل به شرح هر کدام پرداخته می‌شود:

الف) تعهد دینی

باتوجه به تاریخچه و آرای متفکران غربی در مورد ادبیات متعهد، ملاک مشخصی وجود ندارد که ادبیات باید به آن متعهد باشد. از این رو برای آن مولفه‌های مانند: اخلاق، دین، مسائل اجتماعی، سیاسی و انسانی تعریف می‌شود. از آن جایی که بررسی تعهد بر اساس دیدگاه‌های صاحب‌نظران در همه حوزه‌ها تعهد در ادبیات، فراتر از موضوع این مقاله می‌باشد، نگارنده تنها به بحث و بررسی معیارهای دینی، سیاسی و اجتماعی بسنده می‌نماید.

به عنوان اولین معیار ابتدا موضوع تعهد دینی مطرح می‌شود. در پاسخ به این سوال که ادبیات می‌تواند تعهدی در قبال مسائل دینی داشته باشد، می‌توان این گونه بیان نمود که هدف ادبیات نیل به حقیقت و آزادی انسان است و دین می‌کوشد تا از طریق شناخت انسان، او را به سوی خالق یکتا سوق دهد... شعر متعهد از نظر اسلام شعری است که در خدمت اخلاق و جامعه باشد (علوی مقدم، ۱۳۷۶: ۱۰).

ب) تعهد اجتماعی

تعهد به جامعه و مسائل اجتماعی در حقیقت احساس مسوولیت نویسنده و هنرمند در قبال نابسامانی‌های موجود در جامعه از قبیل فقر، خشونت، ظلم، فساد، و... و به تصویر کشیدن آنها از طریق آثار هنری می‌باشد.

ج) تعهد سیاسی

تعهد سیاسی نویسنده و شاعر، چیزی جدای از تعهد اجتماعی او نیست، با این تفاوت که نویسنده و شاعر متعهد سیاسی نوک پیکان حمله خویش را متوجه فساد قدرت و دستگاه حاکم می‌کند، در حالی که نویسنده و شاعر متعهد اجتماعی بیشتر هدفش آشکار کردن نابسامانی‌های جامعه است. در حقیقت شرایط اجتماعی و سیاسی تاثیر به سزایی بر روحیه شاعر و نویسنده در یک جامعه دارد و در شعر شاعران انعکاس پیدا می‌کند.

تعهد در شعر میربهادر واصفی

میربهادر واصفی هم از شاعران متعهد و ماندگار ادبیات معاصر افغانستان است که تعهد آن در زمینه‌های اجتماعی، سیاسی و دینی و اخلاقی، می‌تواند یکی از مهم‌ترین عوامل جاودانه‌گی او و اشعار او به شمار آید. این بزرگ مرد با آفرینش اشعار خود زنده‌گی آفریده است و این رمز جاودانه‌گی اوست. اشعار میربهادر واصفی تنها شعر نیست، بلکه یک زنده‌گی است و مجموعه‌ای از آموزه‌ها برای یک انسان متعهد است. انسان با خواندن شعر او به انسانیت پی می‌برد، اشعار او در حقیقت با انسان سخن می‌گوید و برای انسان بودن و درست زنده‌گی کردن به آدمی قوت می‌دهد. میربهادر واصفی فرزانه‌ای است که دارای اندیشه عمیق حکمی و عرفانی و عواطف ژرف انسانی می‌باشد. او از انسانیت سخن می‌گوید. آثار او آموزنده، راهنما و تسلی بخش و عبرت آموز است و برای هر خواننده، مربی خوبی می‌تواند باشد.

تعهد دینی در شعر واصفی

بیش از همه میربهادر واصفی به مسائل دینی توجه داشته و تعهدش در مسائل دینداری و آموزه‌های اخلاقی از آثار ارزش‌مندش هویدا است. میربهادر واصفی به یاری خداوند امیدوار است و صبوری را شرط اصلی کامجویی می‌داند و می‌فرماید:

گرچه بیداد حوادث راه‌گیر صبر ما است

کم نسازد مردی ما را غم جانکاه ما

(واصفی، دیوان جدید، آماده چاپ)

ما چو کوه از صبر عمری پا به دامن کرده‌ایم

مرغ را بی بال بودن آستان دیگر است

(واصفی، دیوان جدید، آماده چاپ)

فراق در غم خود گشت و هجر پایان یافت

چو دید حوصله و صبر و برده‌باری من

(واصفی، دیوان جدید، آماده چاپ)

در حوادث آنچنان آمیز در صبر و ثبات

کوه خواند آفرین بر لنگر تمکین تو

(واصفی، دیوان جدید، آماده چاپ)

او در مرگ همسر خود، خود را با صبر و شکیبایی دعوت می‌کند و خود را متعهد به

رضای پروردگار می‌داند:

چیزی که رضای کردگار است

جز صبر در او دگر چه کار است

(واصفی، دیوان جدید، آماده چاپ)

اما باید یاد آوری کرد که او شاعری ست آزاده، متعهد و میهن‌دوست، چنان که همه

می‌دانیم در کشور ما امروز جنگ و ویرانی و مداخلات خارجی‌ها خیلی زیاد است و

افغانستان را به گورستان مبدل نموده‌اند. میربهادر واصفی از بین مردم برخواسته و درد مردم

را فریاد می‌زند، او در حقیقت گلوی یک نسل خاموش است و در این باره می‌خواهد بگوید

که در مقابل دشمن نباید صبر کرد، او این گونه صبر را دشمنی با خود می‌خواند:

صبر از این بیش ظلم برجان است وطن است یا که گور انسان است

از طرف دیگر او باورمند بر این است که انسان آزاده نباید ظلم را قبول کند، انسان آزاده

باید فکر آزادی به سر داشته باشد و برای حفظ مال، جان، ننگ، ناموس و افتخارات میهنش

تا پای مرگ ایستاده‌گی کند و مردانه برزند:

خوش بود مردم به حق آراستن بر دفاع حق خود برخاستن

آنکه آگاهی نبخشد دیگران پیش علم و عقل باشد ناتوان

حفظ ملک و عزت و ناموس و ننگ واجب است اندر روال صلح و جنگ

واصفی فیضی که در آزاده‌گی ست در قبال حق خود ایستاده‌گی ست

(واصفی، ۱۳۸۴: ۶)

میربهادر واصفی آنانی را که در لباس دین، ریاکاری و دین‌فروشی می‌کنند و با تزویر

و دورنگی دامان دین را آلوده کرده‌اند، نقد می‌کند:

شیخ را در خیر مردم پرنیان پوش است حرف

در عمل بی‌پرده یابی دین و ایمان فتنه است (واصفی، ۱۳۸۴: ۴۲)

آنکه از شیرین کلامی شهید در انبار داشت
 دوش دیدم در عمل دندان چندین مار داشت (واصفی، ۱۳۸۴: ۶۴)
 مال بیت المال، لاشی گشته کز طغیان حرص
 دزد یک سو، شحنه یک سو، شیخ یک سو می کشد (واصفی، ۱۳۸۴: ۱۴۸)
 طینت موزی تماشا کن که در آزار خلق
 گاه رند و گاه شیخ و گه قلندر می شود (واصفی، ۱۳۸۴: ۱۶۱)
 چه مناعت، چه قناعت، چه امانت، چه ورع
 شیخ را میل حرام آمده است، یا رب خیر (واصفی، ۱۳۸۴: ۱۸۰)
 جلاد گشته‌ای توز جلدی حرص و آز
 بر جاه و مال دنیهای دون، گشته دین فروش (واصفی، ۱۳۸۴: ۱۹۴)

تعهد سیاسی در اشعار میر بهادر واصفی

میر بهادر واصفی در اشعارش از نابسامانی‌های سیاسی خیلی زیاد سخن گفته است، این امر نمایان‌گر این است که میر بهادر واصفی شاعر نترس و واقع‌گرا است و همه نابسامانی‌های سیاسی را از نزدیک حس کرده و در اشعارش انعکاس داده است. ظلم، جنگ، کشت و کشتار، مهاجرت و همه دردها و رنج‌ها را فریاد می‌زند که از جمله به چند نمونه به عنوان مشتق نمونه خروار بسنده می‌کنیم.

خدا خیر کند

بزم آشوب زمان است خدا خیر کند	سود ما جمله زیان است خدا خیر کند
پاسبان خفته و ما غافل و دوران به کمین	خواب این قوم گران است خدا خیر کند
کشتی بی لنگر و ما بی خود و طوفان بستیز	ناخدا سگته دوان است خدا خیر کند
بحث تبعیض میان من و تو دانی چیست؟	طرح ابلیس نظران است خدا خیر کند
مشق ما خام و هدف دور و هوس عربده جو	مدعی سخت کمان است خدا خیر کند
در نفاق افگنی و بردن آرامش خلق	دست آشوب‌گران است خدا خیر کند
از رئیس السوزرا تا به فقیر الغربا	همگی در غم جان است خدا خیر کند
هرکه از جاده برون تاخت بمقصود رسید	دور قانون شکنان است خدا خیر کند

سخت ترسم بلب خلق ز نسد مهر سکوت واعظ سوده زبان است خدا خیر کند
همه سرمایه ای اجدادی ما رو به فناست جنبش فصل خزان است خدا خیر کند

واصفی شیوه ای ارباب خیر نیست دروغ

راستگویی غم جان است خدا خیر کند

(واصفی، ۱۳۸۴: ۸۷)

او با حس پاک و نفیسی که دارد، درد از دست دادن تازه جوانان سرباز را چنین فریاد می‌زند:

ز خون احمر پاک شهیدان وطن هر دم

نماید لاله و گل قصه و افسانه در صحرا

(واصفی، دیوان جدید)

میربهادر واصفی وضعیت اجتماعی و سیاسی کشور را درک نموده خطاب به

سردمداران حکومت چنین می‌سراید:

باز این چرخ را چه سامان است دیو در قصد جان انسان است

جهل فرمان‌روای عرفان است رهنمای فرشته شیطان است

چه قیامت به ملک افغان است سر بریدن صلاح دوران است

سیل خون هرطرف به جریان است خلق از این عمل پریشان است

این همه ضد حکم قرآن است

وطن است یا که گور انسان است...

این چه آتش که بر سر وطن است ملک و ملت به کام سوختن است

دست بیداد خصم درفتن است خودفروشان به خودفروختن است

دوست با دشمنان شریک فن است غرق در آه و ناله مرد و زن است

همه افراد ملک در محن است سر بریدن شعار اهریمن است

زنده‌گی سخت و مردن آسان است

وطن است یا که گور انسان است...

(دیوان جدید، آماده چاپ)

میربهادر واصفی، سربازان سربیه کف و ابرمردان دلیرکشور را می‌ستاید و ایشان را نسل

با همت، وارثان عروج عزت و شأن و فخر تاریخ تابناک جهان می‌خواند:

...شیر مردان کشور افغان ای عقابان چرخش دوران

نسل با همت ابر مردان
وارثان عروج عزت و شان
قهرمانان سنگر ایمان
همه تکبیرگوی و نعره زنان
فخر تاریخ تابناک جهان
فاتحان دلاور میدان
پیش تازان لشکر یزدان
بخروشید برسپاه ددان
(دیوان جدید، آماده چاپ)

تعهد اجتماعی در شعر واصفی

دیوان میربهادر واصفی سرشار از درد و رنج اجتماع است، درحقیقت میربهادر واصفی خود گلوی نسل خاموش است و همه دردهای اجتماعی را حس نموده و از هنجره‌ای غزل فریاد سرداده است.

نیت بد طینتان بر روی مردم فتنه زاست
گرگوش را در کف اندیشه هردم ماجراست
هرزه را بسیار فرق است از گیاهان شریف
فکر نفع خلق نبود در سر هر کس هواست
دانه های رفته در کام خطر را گرد گیر
عافیت گم کردگان را گردش سر آسیاست
در غم گل نیست غیر از شهید زنبور عسل
قدر یاری را نداند هرکه مطلب آشناست
عاشقان را محرم اسرار سازد سوز و درد
در دل ارباب معنی شش جهت آینه هاست
در تمیز حق و باطل معرفت باشد محک
سرمه‌ی تحقیق در چشم بصیرت توتیاست
راحت و خواری ز بس در زندگی هم جوهراند
از گدایی هرکه بر شاهی رسد روزی گداست
خاطر همراه خود خوش ساز در نفع و ضرر
ناموافق گر ترا همکار شد کلفت فزاست
بزم هستی را ز بس نیرنگ رفت و آمد است

در غبار خفته‌ای این خاکدان آواز پاست
گر دو کوهی خورد باهم می شود اجزا پریش
اختلاف رهبران بر رهروان دام بلاست
می رود هرکس به پای کرده دوزخ یا بهشت
خوب و زشت آدمی را حکم کیفر رهنماست
مستمع را سنگ باران می نماید لحن تند
فیض لذت وقف رمز نازکی های اداست
می رسد تیر از هنر گر راست باشد واصفی
گر صداقت سعی را رهبر شود مشکل کشاست

نتیجه گیری

میربهادر واصفی یکی از شاعران بزرگ ادبیات معاصر افغانستان است که تا هنوز در قید حیات است و سه اثر بزرگ ایشان به زیور چاپ آراسته گردیده و یک دیوان جدید ایشان آماده چاپ می باشد.

با بررسی اشعار شاعر به این نتیجه می تواند دست یافت که میربهادر واصفی شاعری است که از میان مردمش برخوردار است و درد و رنج مردم را حس نموده و با آن مقابله نموده است. او در مقابل ناهنجاری های اجتماعی سیاسی و دینی و اخلاقی خاموش نبوده و با بیان اشعار ناب خویش این درد و رنج را فریاد زده و به گوش همگان رسانیده است.

میربهادر واصفی در حقیقت وجدان بیدار عصر خود است و همیشه در مقابل حاکمان ظالم و بی دادگر ایستاده و سخن درد و رنج مردم را بیان کرده و از مظلومین دفاع نموده است.

میربهادر واصفی را می توان یکی از شاعران متعهد و ماندگار ادبیات معاصر افغانستان به حساب آورد، زیرا که تعهد او در زمینه های «اجتماعی، سیاسی و دینی و اخلاقی» می تواند یکی از مهمترین عوامل جاودانگی ایشان به شمار آید. این بزرگ مرد با آفرینش اشعار خود، زندگی آفریده است و این رمز جاودانگی اوست. اشعار میربهادر واصفی تنها شعر نیست، بلکه یک زنده گی است و مجموعه یی از آموزه ها برای یک انسان متعهد است. انسان با خواندن شعر او به انسانیت پی می برد، اشعار او در حقیقت با انسان سخن می گوید و برای انسان بودن و درست زنده گی کردن به آدمی قوت می دهد. میربهادر واصفی فرزانه یی است

که دارای اندیشه عمیق حکمی و عرفانی و عواطف ژرف انسانی است. او از انسانیت سخن می گوید. آثار او آموزنده، راهنما و تسلی بخش و عبرت آموز است و برای خواننده مربی خوبی می تواند باشد.

منابع

- ۱- تولستوی، لئو (۱۳۵۶). هنر چیست؟ کاوه دهگان. تهران: انتشارات امیر کبیر.
- ۲- دهخدا، علی اکبر، (۱۳۷۳). لغت نامه. جلد ۴، تهران: موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- ۳- رزمجو، حسین، (۱۳۶۶). شعر کهن در ترازوی نقد اسلامی. جلد ۱، مشهد: انتشارات قدس رضوی.
- ۴- سیدحسینی، رضا (۱۳۷۶). مکتب های ادبی. جلد ۱، چاپ یازدهم، تهران: انتشارات نگاه.
- ۵- علوی مقدم، مهیار، (۱۳۸۳). شاعر متعهد کیست و شعر متعهد چیست؟. فصل نامه دانشگاه آزاد مشهد، شماره ۳ و ۴.
- ۶- کسمانی، علی اکبر (۱۳۴۹). رسالت از یاد رفته. تهران: انتشارات وحید.
- ۷- واصفی، میربهادر (۱۳۸۴). دیوان. مشهد: انتشارات واقفی.
- ۸- واصفی، میربهادر (۱۳۸۴). کلیله و دمنه منظوم. مشهد: انتشارات واقفی.
- ۹- واصفی، میربهادر (۱۳۹۷). دیوان جدید. آماده چاپ.

معاون سر محقق صالحه حبیبی

باستان‌گرایی واژه‌گانی در شعر محمد رحیم الهام

ملخص المقال

هذا المقال في أيديكم، مقال مخصص لأجل إضاءة على نهج الشعر والشاعر المعاصر محمد رحيم إلهام وهو من أبرز رجال الشعر المعروف وله تأثير خاص في مجال اللغة والأدب في أفغانستان ومن معلوم أن مجامع العلمى والثقافى يعنونون بآثرة العلميه والثقافيه. أن فهم الموضوع حول منهج الأدب والثقافيه لهذا الشاعر الشهير يعين القارئ بعمق شعره وأدبه وسلطة على اللغة الفارسيه ووسع ميدان شعره و تحريره. و بفهم ذلك الموضوع ستطيع القارى معرفه معاصروه على وجه العلمى.

خلاصه

مقاله دست داشته جهت روشن ساختن چگونه گى سبك سرايش شاعر معاصر كشور محمد رحيم الهام به نگارش آمده است، الهام يكي از شخصيت هاى شناخته شده و اثر گذار در راستاى مسايل زباني و ادبي در افغانستان بوده است و جامعه فرهنگى كار كرد هاى وى را ارزش ميدهد. تحليل و بررسى پيرامون اين گوشه از سبك نگارش محمد رحيم الهام مى تواند خواننده را كمك نمايد تا بهتر و عميق تر، شيوه كار وى را در زمينه آفرينش هاى ادبى دريابد و با زبان و بيان شعراى همعصر خويش به گونه علمى آشنائى حاصل نمايد.

مقدمه

این مقاله، نگارشی است، مختصر و منسجم، پیرامون باستان‌گرایی واژه‌گانی در آفریده-های منظوم محمد رحیم الهام، که می‌تواند در زمینه شناخت شعر معاصر از اهمیت ویژه برخوردار باشد.

واژه از جمله کلیدی ترین مواد مورد کار شاعر و نویسنده است. توانمندی و قدرت کار شاعر بیشتر در ذخیره لغوی وی نهفته است. هرگاه شاعر معرفت واژه گانی داشته باشد به خوبی می تواند داشته هایش را که نهایت درونی و بعضاً نا محسوس است قابل درک و رویت ساخته به دیگران انتقال دهد. بهترین، ارزشمند ترین و پیام آورترین نوشته های منظوم محمد رحیم الهام در اثری تحت نام « غزلم خفته در گلو » جمع و تدوین گردیده است. از مطالعه این اثر بر می آید که الهام با درک عمیقی که از علم زبانشناسی دارد و با آشنایی دقیق که از نظام واژه گانی زبان کسب نموده است، توانسته پیام امروزی را با استفاده از واژه های کهن و کلاسیک گذشته، شاعرانه بیان نماید و آمیزشی از زبان امروز و دیروز ایجاد کند که نما یانگر قدرت و توانمندی شاعرانه گی اوست. هر چند محمد رحیم الهام شاعر امروز است؛ اما با گذشته ادبی اش کاملاً پیوند برقرار نموده، زبان پر شکوه رودکی، فردوسی، عنصری، منوچهری سعدی، حافظ و مولوی را از یاد نبرده و خواسته است بهترین و پخته ترین های زبانی عصر کهن را امروزی سازد و در خاطره ها زنده نماید. کلمه های که ماهیت شاعرانه گی شان را گویا از دست داده اند، دوباره وارد دنیای صمیمانه شعر گرداند.

مبرمیت تحقیق

متأسفانه تا هنوز هم بعضی شخصیت های مهم و ارزشمند، در جمع فرهنگیان کشور کمتر مورد توجه قرار گرفته و کار کرد های سازنده شان از دیده ها پنهان نگه داشته شده است. محمد رحیم الهام یکی از این نمونه هاست. تحلیل و بررسی ابعاد مختلف کلام همچو افراد از مبرمیت های کاری پژوهشگران عرصه ادبیات پنداشته می شود.

هدف تحقیق

غرض از نگارش روی این عنوان، روشن ساختن ویژه گی های سخن الهام به عنوان شاعر پیام آور روزگار ماست.

شیوه تحقیق

در این نگارش از شیوه تحقیق تحلیلی- تشریحی است.

زبان پر اُبهت و مُططن دری با پشتوانه مستحکم و قوی فرهنگی- ادبی توانسته است از جمله براننده ترین زبان ها در سطح جهان به شمار آید. داشته های ادبی زبان دری با

درنمایه‌های متفاوت از پر خواننده‌ترین آثار در میان گروه‌های فرهنگی - ادبی در طول تاریخ بوده است. این زبان همزمان با روند روزگار در نتیجهٔ عوامل گوناگون دچار تحولات بسیار شده؛ اما بنا بر داشتن ساختار غنی و پر قوت واژه‌گانی و نظم منطقی قوی، توانسته است بافت نخستین خودش را حفظ نموده، شیرازهٔ اصلی و اولینش را از معرض خطر در هم گسیخته‌گی و بی‌سر و سامانی نگه دارد.

آفرینش‌های ادبی همواره در پیوند با زبان هستی می‌یابند و مطرح می‌شوند. نگارنده و یاهم آفرینشگر به قدر توانمندی اش از داشته‌ها و امکانت زبان استفاده نموده، اندیشه هایش را بر بنیاد آن بیان می‌نماید و با دیگران شریک می‌سازد. شیوه‌های بیان اندیشه در اشخاص و افراد متفاوت بوده و باعث ایجاد روش‌های گوناگون می‌گردد که همین روش‌ها را در ادبیات سبک می‌نامند.

با مطالعهٔ فرایند شعر دری به این باور می‌رسیم که بافت زبان و گونهٔ افکار و اندیشه‌ها در ادبیات پر بار مان، مُمد خوبی بوده است در تفکیک دوره‌های ادبی در طول تاریخ ادبیات دری.

دسته‌بندی تاریخ ادبیات منظوم به مکاتب چون: خراسانی، عراقی، هندی و معاصر اکثراً از روی نظام‌های چند گانهٔ زبان به خصوص نظام واژه‌گانی آن صورت گرفته است. چنانچه با دقت پیرامون پرداخته‌های شعرا، از لا به لای ساختار واژه‌گانی می‌توان جایگاه آفرینشگر را در میان مکاتب چهار گانهٔ شعر دری تا اندازه‌ی مشخص نمود. تجددگرایی از لحاظ شکل و معنا در جریان پرداخته‌های ادبی منظوم دری محسوس بوده، قابل توجه و دقت می‌باشد. همگام با تحولاتی که مردم و جامعه از زاویه‌های مختلف با آن رو به رو شده‌اند، ادبیات همچنان دستخوش دگرگونی‌ها شده است. زیرا این هنر زبانی همیشه بازتاب دهندهٔ حالات اجتماعی- فرهنگی، ادبی، سیاسی، اقتصادی، دینی و مذهبی مردم از گذشته تا حال بوده است. بیانگر این تحولات همواره زبان شاعر است و شاعر بیشتر با زبان زمان، هنرش را عرضه می‌نماید، زبانی که برای مردم قابل درک و فهم بوده محسوس باشد و زودتر در جذب و نشر افکار سود مند افتد.

همان گونه که ادبیات را کلام برتر گفته‌اند، شاعر همواره در پی زیبایی بیان است و می‌کوشد از بهترین مواد جهت به تصویر کشانیدن اندیشه هایش استفاده نماید. یکی ا

زهمترین مواد کاربرد زمینه هنر سخنوری حین آفرینش ادبی واژه است. شاعر فردی است که از همه بیشتر با ساخت و بافت کلمات سر و کار دارد از همین رو در یکی از تعاریف، شعر را رستاخیز کلمات گفته اند.

چگونه‌گی به کارگیری کلمات در شعر برمی‌گردد به توانمندی معماری که می‌خواهد خشت تازه بر بدنه کاخ بلند نظم دری بگذارد؛ زیرا کلمه در شعر نقش بنیادین را بازی می‌نماید، زیبا بودن، آهنگین بوده و شاعرانه ساختن آن بسته‌گی دارد به کار برد درست و به مورد آن توسط شاعر.

پژوهشگران به این باور اند که کلمات شعر تنها برای اشاره به اشیا و امور به کار نمی‌روند؛ بلکه باید حالت‌ها و خیال‌هایی را به ذهن القاء کنند. (۴: ص. ۷)
با در نظر داشت گفته‌های بالا گزینش درست واژه‌ها در سخنوری بخش اساسی هنر شاعرانه‌گی محسوب می‌گردد.

شاعر همواره برای نو شدن و نو ساختن می‌اندیشد و در تلاش است به بهترین وجه با کلمات پیوند برقرار نموده، همخوانی و هم‌نوایی ایجاد نماید. آشنایی زدایی و هنجار شکنی از اصل‌های عمده برای نو اندیشی و نو سازی است که در این اواخر از جمله اهم بحث‌ها در راستای پرداخته‌های ادبی به خصوص شعر بوده است.

در کنار نو آوری‌های که شعرای امروز برای دستیابی به یک زبان مشخص دارند، یکی هم باستان‌گرایی است، یعنی گونه‌بازگشت به سنت‌های واژه‌گانی و نحوی گذشته و تجدد حیات آنها. این موضوع در عصر امروز نوعی هنجار شکنی به شمار می‌رود و در آثار برخی از سخنوران به پیمانه قابل ملاحظه‌یی دیده می‌شود. (۴: ص. ۱۶۳)

با شکل یافتن قالب‌های نو شعری و پدید آمدن فرم‌نیمایی در ادبیات معاصر، بیشترین سخنوران بنام در افغانستان و بیرون از افغانستان پیرو اندیشه‌های نیما به صفت ایجاد گر و بنیان گذار این سبک و شیوه بوده، و او را دنبال کرده اند. نیما به این باور است که نو‌گرایی نه به معنای بریدن با گذشته است و نه به معنای چسپیدن به آن. گرایش‌های مدرن ادبی ایجاب می‌نماید بهترین‌های گذشته را در امروز به شکل امروزین آن استفاده نماییم و به آینده‌ها انتقال دهیم. استعمال واژه‌های کلاسیک و گذشته در شعر امروز برای او از اهمیت به‌سزایی برخوردار است؛ از اوست که می‌گوید:

« باید در بین هزاران کلمه آرکائیک که کهنه شده اند، کلمات ملایم و مأنوس با سبک خود را به دست بیاورید. این است که به شما توصیه میکنم، از مطالعه دقیق در اشعار قدما غفلت نداشته باشید، در اشعار بجوید و یک فرهنگ دم دستی برای خودتان تهیه کنید. موضوعی را که د نظر دارید، به آن مراجعه کنید و مصالح تازه را برای کار خودتان بردارید. مگر که این کار را این طور انجام دادید، کم کم کلمات از بین رفته، ذهنی شما شده، یک وقت می بینید، چه قوتی یافته این برای نوشتن اشعار...» (۴ : ص. ۳۰۷)

از این جا پیداست که استفاده از اندوخته های گذشته گان، در هر زمینه، چه فکری و چه زبانی، میتواند در قوت بخشیدن به فرآورده های معاصر ادبی، به خصوص شعر نقش ارزنده داشته باشد. با درک این واقعیت، شعرای معاصر دری پردازدر افغانستان، این مهم را در کلام شان فراموش ننموده اند، چنانچه محمد رحیم الهام، یکی از چهره های مطرح در عرصه زبانشناسی و ادبیات در جامعه اکادمیک کشور، در مجموعه شعری به نام «غزلم خفته در گلو» به این امر توجه داشته است. الهام از جمله سخنورانی است که اندیشه های نور را در قالب های کلاسیک با استفاده از واژه ها و ترکیب های گذشته به زیبا ترین وجه بیان می نماید. وی آگاهانه به این امر مبادرت می ورزد و قبلاً به خواننده اش آگاهی میدهد:

بازم خیال شعر شغف زای در سر است	زیرا که می به ساغر و دلدار در بر است
لیکن به ساغرم نه می از دختر رز است	دلدار من نه دلبرک سیم پیکر است
این می به ساغرم ز مهین جشن میهن است	دلدار در برم ز نوین نظم کشور است
بر من مگیر خورده که در نظم نو چرا	گویم چکامه یی که به بحر مکرر است
در بحر این چکامه زمن موج نو بخواه	موجی که چون نظام نو ما مظفر است
موجی که جاودانه خروشان به سینه شان	کشتی شوق و شور شتابان شناور است

(۳: ص. ۲۰۵)

رحیم الهام هر چند از راه هنر شاعرانه گی آنچنان مطرح بحث نبوده و کمتر به این پهلوی شخصیتش پرداخته شده است؛ اما حقیقت این است که او در این مورد همچنان دست بالا داشته و سخنش پیام آور بهترین اندیشه هاست.

در شعر الهام پیروی از ستون های شعر گذشته دری چون: مولانا، حافظ، سعدی، عنصری، فرخی، فردوسی و... به ملاحظه می رسد. به این معنا که الهام در هنر سخنوری، با

وجودی که در دوره معاصر به سر می برد، به داشته های گذشته گان توجه داشته و پیروی از شیوه و سبک سخن آنها را باعث قوت و عظمت کلامش میدانسته؛ البته با در نظر داشت ارزش های امروزی.

در سروده تحت نام «باد پائز» می خوانیم:

بر آمد بادی از اقصای خاور	شتابان و گرانبار و سبکسر
به کردار سپاه چتر بازان	زمین را چست بگرفته به چنبر
گهی با موجۀ دریا همآورد	گهی بر لاله صحرا جفا گر
زبانگش زهره غولان وحشی	گدازد همچوزر در بوتۀ اندر
چنان بر گلبنان آهخته شمشیر	ز خارآهخته بیحد و بیمر

(۳: ص. ۵۵)

قصیده در وصف خزان ادامه دارد و در این پارچه که به شیوه کلاسیک سروده شده، واژه های چون: فهجور، همآورد، گل اندود، صرصر، کافور، عنبر، کردر، خزانگهان، مخبر، بتگر، طبایع و... به کار رفته است. الهام این سروده را ادامه می دهد تا جایی که به مخلص و یا گریز گاه می رسد، در آنجا که باید به وصف ممدوح یا به قول خودش نگار پردازد، سخنش از لحاظ معنا شکل دیگری می گیرد و ممدوح الهام بر خلاف شیوه قدما چهره بدل می نماید:

به خوشنودی بیاید شد که دارد	نگار ما به شادی دیده در بر
نگاری آنکه از هجرش تپیده	دل ما رهروان پیوسته در بر
نگار ما بود بهبود این ملک	نگار ماست آبادی کشور
هلا بر خیز و گام چست بردار	برو با پای خود، یا بر تگاور
برو منشین قدم سنجیده بردار	توشاهینی، برو مستانه زن پر
مشو ساکن به ساز روزگاران	تحول کن دگر گون گرد و منگر

(۳: ص. ۵۵)

که فرصت می رود با عمر همدوش	زمانه تند و بی پروا زند پر
به همت رفع کن محرومیت را	که نسل نو جوان و از تو کهنتر
بیارد بر زبان نامت به نیکی	نشانت جاودان ماند به دفتر

(۲: ص. ۵۷)

بدین معنا که الهام طرز قدما را در خدمت امروزیان به کار بسته و پیام‌های نوین را در قالب‌های گذشته بیان داشته است.

در جای دیگر می‌خوانیم:

به شیخ ساده دل بگو کمین عاشقان مکن
به کوی وی گلوی ما فدای تار دارها
تو کفر و دین طلب که من به عشق خاص می‌تیم
نگاه خیره‌ترا گرفته به غبارها
به هر نفس چهل نظر به روی یار می‌کنم
من و همین یکی اثر تو و تمام کارها
همی رمیم هر قدم هزار فرسخ از سکون
سبک تکیم و سرگران نمی‌بریم بارها
(۳: ص. ۹۶)

کار برد واژه‌های «فرسخ»، «سبک تک»، «سرگران» در سروده فوق با پیام ناب و انگیزه دهنده آن دلیلی است بر توانمندی شاعر و قوت درک و شناخت آن از چگونگی استفاده از ذخایر غنی زبانی، در جهت بهینه‌سازی شیوه بیان سخن.

مجموعه «غزلم خفته در گلو» را پی می‌گیریم و ذیل عنوان «پیام نیسم» که به تحقیق وصف نسیم بهاری است، رنگ و بوی شیوه خراسانی را استشمام می‌نماییم؛ اما در اخیر سخن‌گریز شاعرانه و هنرمندانه رحیم الهام ما را متعجب می‌سازد و یک باره از قرن‌ها پیش به امروز و مسؤولیت‌های امروزی متوجه ما می‌گرداند:

زمین زینت تازه از سر گرفته	زمان جلوه شور محشر گرفته
هوا نافه مشک تبت گشوده	فضا نگهت خاص عنبر گرفته
مرا نیز شد طبع گویا که جانم	ز شوق طرب سوز آذر گرفته

(۳: ص. ۱۲۳)

وصف بهار و نسیم بهاری بدین منوال ادامه دارد، تا جای که شاعر می‌خواهد عمق احساسش را در مورد این فضا و هوا در شرایط که حیات به سر می‌برد ابراز نماید، او می‌گوید:

خلایق کسی شاد کس گشته غمگین
از آن روز شادی به دوراند مردم
مرا نیز اشک و فغان است وافر
یکی از کباب و شراب است سر خوش
یکی نفخه جنگ را بر دمیده
ز برق غرورش جهان گشته بریان
یکی همچو کوه ایستاده شکبیا
ولی می خروشد نسیم بهاری
ندا می کند کای بشر در بهاران
گذارید تا کشت دهقان نسوزد
بمانید کز غنچه ها گل تراوزد
گذارید تا آهوان بچه آرند
از این خشم و استیزه ترسم که دایم
بخوانید پیغام صلح جهان را
که این خنده آن گریه از سر گرفته
که یک چند تن حق اکثر گرفته
که دست ستم زور وافر گرفته
یکی در بغل نان جو در گرفته
نبرد آزمون رنگ اژدر گرفته
غریو بمش بانگ تندر گرفته
ستیش به سر تیغ و خنجر گرفته
ره راستی سوی داور گرفته
جهان چهره خوب و خوشتر گرفته
محنت رخس رنگ عبهر گرفته
زغم باغبان دست بر سر گرفته
که از هول کردار استر گرفته
بماند دل مهر پرور گرفته
زمین را سراسر کبوتر گرفته
(۳: ص. ۱۲۳)

ارائه همین پیام به شکل دیگر:

مطرب خوشنوا بکش بانگ دف و چغانه را
لیک زیاد خود مبر نغمه عاشقانه را
رود چو بر کفت رسد ره به سرود صلح بر
بر سر عود دوستی مست بکش کمانه را
تا که رقیب جنگجو دست کشد ز خود سری

دف به کف بگیر وزن هر سحر این ترانه را (۳: ص. ۱۶۵)

کاربرد واژه های «دف، چغانه، رود و عود» در ابیات فوق نشاندهنده آگاهی و تسلط خوب شاعر بر زبان و بیان گذشته بوده، پیام نهفته در لابه لای بافت زبانی این سروده، نمایانگر تعهد وی نسبت به ادبیات زمان خود اوست. آنچه را اصطلاح باستانگرایی شعر در مجموع خواهان آن است.

محمد رحیم الهام در قصیده‌ی که به ستایش ناصر خسرو قبادیانی نوشته است، با استفاده از طرز و شیوه‌ی کلاسیک، درد‌های جامعه‌ی معاصرش را بیان نموده و پیام امروزی را به مردم ابلاغ کرده است. چنانچه در ابیات ذیل می‌نگریم:

شود دریا چو زندان موج را زنجیر یخ بر پا
قلیواج ایستد بر درب آن زندان به زندانی ...
مرنج از من اگر شعرم کرختی میدمد بر تن
در این دفتر به جز سردی چه می‌یابی که برخوانی
بدین سان سرد سر کردم سخن زیرا که می‌سوزم
در آتش رفته است از یادم آداب سخنرانی
شرها دارم اندر دل چو می‌بینم که می‌سوزد
همه افراد ملک من همه هستی افغانی
تگرگ مرگ می‌بارد به کوی و برزن کشور
ز خناسی خناسان و از وسواس شیطانی
خدا یکتا بود قرآن یکی، پیغمبرش احمد
چرا در ما پدیدار است این چندین مسلمانی
(۳: ص ۱۸۳)

به کارگیری کلمه‌های چون: «قلیواج، ازایرا، جیش، مر، تگرگ» و غیره، همه از جمله واژه‌های کلاسیک می‌باشد که شعرای متقدم در کلام‌شان به وفرت استعمال نموده‌اند و در شعر امروزیان همچنان راه پیدا کرده است، به گونه‌ی نمونه کاربرد واژه «قلیواج» به شکل «غلیواج» در این بیت عنصری:

غلیواج از چه می‌شوم است، از آنکه گوشت بریاید
همای ایرا مبارک شد که قوتش استخوان باشد (۲)
و یا کاربرد ترکیب: «ازایرا» به معنای از آن روی که از جمله ترکیب‌های مخصوص عصر-خراسانی بوده و در بیتی از فردوسی به مشاهده می‌رسد
چو دانا توانا بد و دادگر ازایرا نکرد ایچ پنهان هنر (۲)
استعمال کلمه «جیش» در این بیات منوچهری:

چون شهد و شکر عیشی از خوشی و شیرینی
چون ریگ روان جیشی از پری و بسیاری (۲)
وهم استعمال «تگرگ» در این سخن فردوسی:
همی گرز پولاد همچون تگرگ ببارید بر جوشن و خود و ترک (۲)

نتیجه

از آنجایی که شعر نوعی اجراء به وسیله کلمات است، یا به تعبیر دیگر کلمه ماده المवाद شعر است. نقش کلمه در شعر مثل نقشی است که رنگ در نقاشی، نُت در موسیقی و سنگ در پیکر تراشی دارد. اهمیت کلمه در شعر تا حدی است که حتی بسیاری از منتقدان آنرا بر معنا برتر دانسته اند (۳: ص. ۳۷). از همین روست که شعرا به نقش واژه در سخن اهمیت فراوان قایلند و می کوشند به هر وسیله‌یی که شده، تازه گی‌ها در روش بیان اندیشه‌شان ایجاد نمایند. به باور زبانشناسان هیچ گاهی مترادفات عین بار معنایی را نمی توانند داشته باشند، مخصوصاً کار برد آن در شعر به زودی میتواند این حقیقت زبانی را به ما روشن نماید. شاعر برای بیان داشته هایش با زبان می آمیزد و با واژه‌ها ارتباط برقرار می نماید. هر آن کلمه‌یی که او را همراهی نمود و یا پاسخگوی خوبی برای ابراز افکار و احساساتش نبود از استفاده آن منصرف می شود و گزینه دیگری را به جایش می گذارد، او در می یابد معنای را که در واژه «تگرگ» نهفته است با استفاده از معادل آن یعنی «ژاله» نمی تواند انتقال دهد؛ از همین روست که قدامت کلمه‌ها را ارج می گذارد و واژه‌های آرشیف شده در لابه لای متون کهن را بیرون آورد، می خواهد برای بیان آنچه احساس می نماید از آن استفاده کند. او بنا بر رسالتی که دارد واژه‌های کهن و نامأنوس را هرگز به طاق نسیان نمی گذارد و به دست فراموشی نمی سپارد. شاعر متعهد به زبان و فرهنگ گذشته اش تلاش می نماید به شکلی از اشکال برای ابراز ایده‌های نو و مدرن از واژه‌های قدیمی استفاده کند و آنها را جان دوباره بخشد. چنانچه محمد رحیم الهام، به عنوان یک دانشمند زبانشناس به این ظرافت پی برده و خواسته است اندیشه‌های نوین و امروزی را به کمک کلمه‌های ناب و سچۀ دری کلاسیک به جامعه ادبی - فرهنگی عرضه نماید.

مآخذ

- ۱- جورکش، شاپور، بوطیقای شعر نو، انتشارات ققنوس، سال ۱۳۸۳.
- ۲- دهخدا، علی‌اکبر. واژه‌نامه، چاپ دوم، انتشارات دانشگاه تهران: تهران، سال ۱۳۷۷.
- ۳- رحیم، محمد الهام، غزلم خفته در گلو، چاپ اول، انتشارات انجمن قلم، سال ۱۳۹۳.
- ۴- علی‌پور، مصطفی، ساختار زبان شعر امروز، چاپ سوم، انتشارات فردوس، سال ۱۳۸۷.

معاون سرمحقق خادم احمد حقیقی

بررسی ترجمه‌ها و بازنویسی‌های منشور کلپله و دمنه در زبان پارسی دری

Abstract

Kelileh and Demnae are among the narrative works of educational literature that have a worldwide reputation and are of Indian origin. These anecdotes, which in the form of fables or anecdote in animal language, have been translated and rewritten in many languages around the world. Meanwhile, this work also has been translated and rewritten frequently in Dari, and has been the focus of various writers and translators throughout the ages. Translations of these stories into Dari are in prose form, mostly had down from the Arabic text which translated by Abdullah Ibn Mufaq from the Pahlavi version. but rewritten Most of his works have been done from two books (Kalileh and Damian Bahramshahi) and (Anwari suhayli Kashefi).

خلاصه

کلپله و دمنه از جمله آثار روایتی و از نوع ادبیات تعلیمی بوده که از شهرت جهانی برخوردار و در اصل دارای منشای هندی است. این حکایات که از گونه فیبل یا حکایت از زبان حیوانات و یا فارابل می‌باشد، به زبان‌های مختلف جهان بار بار ترجمه و بازنویسی شده- است. در این میان در زبان پارسی دری نیز این اثر داستانی و حکایتی به کرات ترجمه و

بررسی ترجمه‌ها و بازنویسی‌های منشور کلیله و دمنه...

بازنویسی شده و در قرون و اعصار مختلف مورد توجه نویسندگان و مترجمان مختلف قرار گرفته است. ترجمه‌های این داستان‌ها به زبان پارسی دری به شکل منشور، بیشتر از روی متن عربی آن که توسط عبدالله ابن مقفع از نسخه پهلوی برگردان شده بود و نیز در برخی موارد به صورت مستقیم از روی نسخه هندی آن، صورت گرفته است، اما بازنویسی‌های آن بیشتر از روی دو اثر، کلیله و دمنه بهرامشاهی و انوارسپیلی ملاحسین کاشفی هروی انجام شده است.

مقدمه

کلیله و دمنه از آثار مهم تعلیمی جهان است که از بدو نگارش آن به زبان سانسکریت در هند، تا کنون به بیشتر از ۱۰۰ زبان زنده جهان ترجمه و ده‌ها مرتبه مورد بازنویسی قرار گرفته است. ترجمه این اثر به زبان فارسی دری از روی ترجمه عربی آن که توسط عبدالله ابن مقفع صورت گرفته، انجام شده است. در زبان فارسی دری هم به شکل منظوم و هم به گونه منشور ترجمه‌ها و بازنویسی‌های زیادی از این کتاب صورت گرفته که برخی طی حوادث زمان از بین رفته و پاره‌بی از آنها موجود می‌باشد که در مقاله حاضر، ترجمه‌ها و بازنویسی‌ها منشور این اثر، با توجه به ترتیب و تسلسل زمانی مورد بررسی و کاوش قرار می‌گیرد.

مبرمیت تحقیق

هرچند پیرامون داستان‌های کلیله و دمنه و ترجمه‌ها و بازنویسی‌های آن به زبان‌های مختلف جهان بحث‌های گوناگون و متنوعی صورت گرفته، ولی پژوهش‌های انجام شده در مورد ترجمه‌ها و بازنویسی‌های این اثر مهم در زبان فارسی دری، ناکافی، اندک و دارای برخی کاستی‌هاست.

هدف تحقیق

هدف اصلی این مقاله، روشن‌سازی و بررسی ابعاد گوناگون ترجمه‌ها و بازنویسی‌های منشور داستان‌های کلیله و دمنه در زبان پارسی دری است. ما در این مقاله، در پی آنیم تا با رایه پاسخ به پرسش‌های اساسی پیرامون این موضوع همانند اینکه این ترجمه‌ها و بازنویسی‌ها توسط کدام نویسنده‌گان و در کدام دوره و زمان صورت گرفته و خصایص و ویژه-گی‌های هر کدام چیست؟ تحقیق نسبتاً جامع و فراگیری را در این زمینه فراهم کرده، تا جنبه‌های پیدا و پنهان موضوع را دربرگرفته و ابعاد مختلف آن واضح گردد.

روش تحقیق

در نگارش این تحقیق ما با استفاده از روش تحقیق توصیفی - تحلیلی متن مقاله را در چند بخش به هم مرتبط مورد پژوهش قرار داده‌ایم که قرار زیر تقدیم می‌گردد.

الف) سرگذشت مختصر داستان‌های کلیله و دمنه

کلیله و دمنه در اصل متعلق به سرزمین هند و مردم این خطه می‌باشد. هندی‌ها از خیلی قدیم حکایات و افسانه‌هایی از قبیل حکایات کلیله و دمنه داشته، لیکن هیچکدام از آنها مدون نبود. بعدها چون عدد این قبیل حکایات افزایش یافت، جماعتی از حکمای آن مملکت به جمع‌آوری این روایات و حکایات شفاهی پرداختند و از تدوین آنها، مجموعه‌هایی ترتیب دادند^(۱). کتاب کلیله و دمنه از جمله همین مجموعه‌های دانش و حکمتی است که مردمان خردمند این سرزمین گردآورده‌اند و نوشتند و از برای فرزندان خویش به میراث گذاشتند و در اعصار و قرون متمادی آنرا گرامی می‌داشتند، می‌خواندند و از آن حکمت عملی و آداب زنده‌گی و زبانی می‌آموختند. کلیله و دمنه، بیشتر شرح ماجراها و دسیسه‌هایی می‌باشد که در دربار هند رخ می‌داده و چون شرح این دسیسه‌ها و ماجراها به طور مستقیم میسر نبوده، لذا در سبک داستان‌های حیوانات به رشته تحریر درآمده است. کتابی که امروز به نام‌های گوناگون مانند کلیله و دمنه، انوار سهیلی، عیار دانش، همایون‌نامه، پنجاکیانه و افسانه بیدپای در ادبیات خود و جهان داریم؛ همه همان کلیله و دمنه‌یی است که مردمان ما از هند آورده و خود برخی بر آن افزوده و به زبان‌های مختلف جهان ترجمه شده‌است. در این هیچگونه جایی شک وجود ندارد که اصل کلیله و دمنه، هندی است. ابن ندیم در الفهرست با اعتقاد به هندی بودن آن می‌نویسد که آن را (کلیله و دمنه را) هندوان پرداخته‌اند.

منابع معتبر دیگر نیز در هندی بودن کتاب تردید نداشته‌اند. مسعودی تاریخ نویس بزرگ عرب در نیمه نخستین سده چهارم هجری و همچنین فردوسی شاعر بلندپایه و پژوهشگر تاریخ پیش از اسلام نیز، نگارش کلیله و دمنه را از هندی‌ها دانسته‌اند.

به هر حال، این داستان‌ها، مبتنی بر چند اثر هندی که مهم‌ترین آن‌ها پنجه تتره، به معنای پنج فصل و به زبان سانسکریت است که توسط فیلسوف بیدبا و به دستور پادشاه هندی دبشلیم نوشته شده که بعداً توسط برزویه یکی از اطبای شاهنشاهی خسرو انوشیروان به زبان پهلوی برگردان شده است. نام پهلوی اثر کلیله و دمنگ بود.

صورت پهلوی این اثر هم‌اکنون در دست نیست و در طول سالیان از بین رفته است؛ اما ترجمه‌یی از آن به زبان عربی که توسط عبدالله ابن مقفع صورت گرفته است و نیز ترجمهٔ سریانی آن امروز در دست است. ترجمهٔ دوم (سریانی) نزدیک‌ترین ترجمه از لحاظ زمانی به تألیف برزویه است.

ترجمهٔ عربی ابن مقفع پایهٔ ترجمه‌های دیگر قرار گرفت و کتاب از عربی به فارسی دری، یونانی، ترکی، اسپانیایی، روسی، آلمانی ترجمه شد.

ب) ترجمه‌ها و بازنویسی‌ها به زبان پارسی دری

بعد از آنکه چندین ترجمه و بازنویسی این داستان‌ها به زبان عربی عرضه شد، این داستان‌ها از طریق ترجمهٔ عربی آن به زبان پارسی دری نیز راه یافت. از آنجایی که ترجمهٔ منظوم و منشور کلیله و دمنه یکی از نخستین آثار برگردان شده به زبان فارسی دری می‌باشد، می‌توان به اهمیت و ارزش اخلاقی، ادبی و هنری این داستان‌ها پی برد. بدون شک، دانشمندان و سیاستمداران ما در همان آوان که سپیده دم زبان فارسی دری بود، جایگاه این داستان‌ها را به خوبی درک کردند، ازینرو، یکی از نخستین کارهای شان ترجمهٔ این اثر به زبان پارسی دری بود. با توجه به آنچه گفته آمدیم، در زیر همه ترجمه‌ها و بازنویسی‌های موجود این اثر روایتی در زبان پارسی دری، به ترتیب و تسلسل زمانی مورد پژوهش و بررسی قرار می‌گیرد.

۱- ترجمهٔ بلعمی (از عربی به نثر پارسی): به باور دانشمندان، قدیم‌ترین ترجمهٔ کلیله و دمنه به زبان دری، ترجمه‌یی است که در زمان امیر سامانی نصر-بن احمد، توسط وزیر دانشمند وی، ابوالفضل محمد بن عبیدالله بلعمی صورت گرفته است. بلعمی از وزیران بادانش دربار سامانی بود که گفته می‌شود، ممکن در آشوب‌های (۳۲۹ ه.ق.) زنده‌گی‌اش را از دست داده باشد. به هر حال، همین بلعمی از نخستین کسانی می‌باشد که کلیله و دمنه را به زبان فارسی دری ترجمه کرده است. قدیمی‌ترین منبعی که پیرامون نخستین ترجمهٔ کلیله و دمنه به زبان فارسی دری خبر می‌دهد و آن را ابتکار و برگردان خود ابوالفضل بلعمی می‌داند، مقدمهٔ شاهنامهٔ ابومنصوری است؛ در این مقدمه می‌خوانیم: "نصر بن احمد این سخن بشنید. خوش آمدش دستور خویش را - خواجه بلعمی - بر آن داشت، تا از زبان تازی به زبان پارسی گردانید تا این نامه به دست مردمان اندر افتاد و هر کسی دست بدو اندر زدند"^(۳).

از این روایت روشن می‌گردد که امیر سعید نصر- بن احمد دستور خود، خواجه ابوالفضل محمد بن عبیدالله بلعمی را بر آن داشت، تا این کتاب را از زبان عربی به فارسی دری بگرداند. یعنی مقصود نویسنده مقدمه شاهنامه این می‌باشد که ابوالفضل بلعمی بزرگ وزیر نصر بن احمد خود کلילה و دمنه را از روی ترجمه عربی آن (ترجمه ابن مقفع) ترجمه کرده و سپس رودکی از روی همین نقل و ترجمه وزیر بلعمی آن را به نظم درآورده است. دومین منبع کهنی که پیرامون ترجمه کلילה و دمنه بلعمی به ما معلومات ارایه می‌کند، شاهنامه فردوسی است، فردوسی از این ترجمه چنین یادآور می‌شود:

کلילה به تازی شد از پهلوی	بر این سان که اکنون همی بشنوی
به تازی همی بود تا گاه نصر	بدان گه که شد بر جهان شاه عصر
گران مایه بوالفضل دستور او	که اندر سخن بود گنجور او
بفرمود تا فارسی و دری	بگفتند و کوتاه شد داوری ^(۳)

چنانکه پیش از این گذشت، مراد فردوسی از ابوالفضل گرانمایه دستور نصر- همان ابوالفضل بلعمی است.

اینکه کلילה در کدام سال توسط بلعمی به فارسی دری ترجمه شده، هیچ گونه معلومات دقیق و مشخصی در دست نیست، اما همین قدر گفته می‌توانیم که این کار قبل از سال (۳۲۶ هـ.ق) صورت گرفته است؛ زیرا که ابوالفضل محمد بن عبیدالله بلعمی در (۲۸۷ ق) وزیر اسمعیل بن احمد شده و چون در جلوس نصر بن احمد در ۲۴ جمادی الاخر (۳۰۱ ق) نیز ظاهراً وزیر بوده، گویا تا (۳۲۶ هـ.ق.) در وزارت باقی مانده، به این ترتیب از سال (۲۸۷ تا ۳۲۶ ق) وزارت کرده است. چون ترجمه کلילה و دمنه را از عربی به پارسی به فرمان نصر بن احمد تصریح کرده اند، پیداست که این ترجمه باید در میان سال های ۳۰۱ و ۳۲۶ یعنی آغاز سلطنت نصر بن احمد و عزل بلعمی به پایان رسیده باشد. از این ترجمه، صرف نام آن برجا مانده، دیگر هیچگونه پارچه و متنی از آن در دست نیست.

۲- ترجمه نصرالله منشی (از عربی به فارسی): دلچسپ‌ترین پدیده‌یی که در نثر پارسی در قرن ششم هجری به ظهور پیوست، ترجمه کلילה و دمنه توسط ادیب بارع فاضل و مترسل بلیغ ابوالمعالی نظام‌الملک نصرالله بن محمد بن عبدالحمید منشی غزنوی از زبان عربی به نثر شیوای دری است که از جمله معتبرترین، مهمترین، کامل‌ترین و برجسته‌ترین ترجمه

این کتاب به زبان پارسی دری می‌باشد^(۴). البته بر پایه منابع، این اثر را می‌توان دومین ترجمه داستان‌های کلیله و دمنه در زبان پارسی دری دانست. قابل ذکر است در میان ترجمه‌های متعدد به زبان فارسی هیچ ترجمه‌یی مانند این ترجمه اقبال عموم را جلب نکرده است. پس از ترجمه ابوالمعالی نصرالله، کلیله و دمنه هرگز به دری ترجمه نشد؛ حتی هیچ کس برای مقابله و مقایسه کلیله و دمنه بهرامشاهی با متن عربی نیز قدمی برنداشت و سروکار مردم فارسی زبان یک سره با ترجمه ابوالمعالی افتاد. تقریباً صد سال پس از زمان نصرالله‌منشی، امثال، ابیات و شواهد عربی کلیله و دمنه بهرامشاهی، توسط فضل‌الله بن عثمان بن محمد الاسفزاری برای مجدالدوله علی‌المستوفی به پارسی دری ترجمه شد و بس^(۵).

از آنجایی که مرگ ابوالمعالی بین سال‌های ۵۵۵ تا ۵۸۳ هـ. ق. اتفاق افتاده، بنابراین تاریخ ترجمه کتاب کلیله و دمنه نیز باید در حدود سالهای ۵۳۶ تا ۵۳۹ هـ. ق. باشد. نصرالله‌منشی در این ترجمه مقید به متابعت از اصل نبوده و به ترجمه و نگارشی آزاد پرداخته و آنرا بهانه و وسیله‌یی کرده است از برای انشاء کتابی به فارسی دری که معرف هنر و قدرت او در نوشتن باشد. بعد از او تا قرن نهم به انشای فنی مصنوع مطمئن کتابی به فارسی دری به خامه ادیبی نیامد جز آنکه نویسنده آن از سبک و شیوه نصرالله‌منشی پیروی نموده است و خود این نویسندگان غالباً اشاره‌یی هم به شهرت عالم‌گیر نصرالله و گاه تصریحی به اینکه از او تبعیت کرده‌اند، نموده‌اند.

از ویژه‌گی‌های نثر دوره‌یی که کلیله و دمنه در آن نوشته شده، استفاده از الفاظ و ترکیبات متجانس است؛ به طوری که توجه خواننده بیشتر از آنچه به معنا معطوف شود، متوجه لفظ و زیبایی‌های ظاهری متن می‌شود و هدف آن بیان معنا نبوده، بلکه مفاخره بر دیگر ادیبان از نظر تسلط به الفاظ و کلمات بوده، همانگونه که در فنی‌ترین اقسام شعر آن دوره هم، این گونه بوده است. گاهی این شیوه اطناب و متکلف باعث می‌شد که هدف اصلی کلام که تسلسل و توالی و نظم معانی می‌باشد، رها شده و نثر به صورت مصراع‌های شعر و نثری آهنگین و موزون درآید.

با توجه به شیوه سبکی و ادبی نصرالله‌منشی در کلیله، در یک سخن باید ابراز داشت که کلیله، نثر آراسته، مصنوع و پخته، سخته و سنجیده است که قرن‌ها سرمشق نویسندگان و گوینده‌گان فارسی زبان قرار گرفته است. ولی این شیوه مصنوع و متکلف بودنش خالی از

مشکلات و دشواری‌ها نیست، اما این کتاب، به حیث نمونه‌ی ابتدایی از نثر فنی و متکلف از جهت داشتن سلاست انشاء، قوت ترکیب عبارت‌ها، حسن اسلوب و آراسته‌گی کلام در شمار بهترین نمونه‌ها از نثر فنی و متکلف می‌باشد و در جمله نخستین آثار مصنوع فارسی دری، مالا مال از سجع و موازنه می‌باشد^(۷). همانطوری که کتاب کلیله ابن مقفع، یکی از آثار جلیله ادبیات عرب و نمونه‌ی از انشای فصیح آن زبان است، کلیله بهرامشاهی ابوالمعالی نیز از کتب عالیة ادبیات فارسی بوده و اگر چه سبک انشای و لغات آن قدری مهجور شده و امروز تقلید آن چندان مستحسن نیست، ولی در استحکام عبارت و حسن انتخاب الفاظ و روانی بیان، نظایر آن در میان منشآت فارسی معدود و انگشت شمار است^(۸).

۳- داستان‌های بیدپای (از عربی به پارسی دری): این کتاب ترجمه دیگری منشور از کلیله و دمنه عربی ابن مقفع به زبان فارسی دری است که به زمان نزدیک زنده گی ابوالمعالی نصرالله یعنی در نیمه اول قرن ششم هجری (بین سال‌های ۵۴۱ - ۵۴۴) به دستور سیف‌الدین غازی، فرمانروای الجزیره (سرزمین میان دجله و فرات) و از اتابکان سنقری، به قلم محمد بن عبدالله بخاری صورت گرفته است. محمد بن عبدالله بخاری ترجمه‌ی از کلیله و دمنه را ارایه داد که برخلاف کلیله و دمنه بهرامشاهی، به متن اصلی وفادار ماند و عین متن را بدون هیچ تغییر و کم و کاستی ترجمه نمود؛ چنانکه این مسأله را آشکار ساخته و می‌نویسد: "هرچند خاطر در زیادت بسی یاری می‌داد، اما بر موجب فرمان عالی ... بر عین کتاب اختصار کرده آمد"^(۸).

ترجمه بخاری در ۱۵ باب بوده که نثری آن ساده و روشن و گیراست. مقدمه آن به پیروی از سنت پیشینیان، تا حدودی آراسته است به سجع‌های ساده و موازنه و همین امر استعمال برخی از لغات و ترکیبات عربی را موجب گشته است؛ گاه نیز برخی عبارات عربی در بافت جمله وارد شده است. اما از این قسمت که بگذریم نثر کتاب، فارسی دری روان و هموارست، حتا با آنکه ترجمه از عربی می‌باشد، به ندرت تأثیر طرز تعبیر عربی را در آن می‌توان دید. برعکس، نشانه‌های نثر قدیم فارسی دری در سراسر کتاب فراوان است؛ از قبیل: استعمال یاهای استمراری، شرطی، تمنی و جز آن در آخر افعال. برخی صیغه‌های کهن فعل‌ها، واژه‌گان خاص و بسیاری قراین دیگر که شرح آنها موجب تفصیل خواهد شد، نیز در این اثر دیده می‌شود^(۹).

۴- **انوار سهیلی (بازنویسی):** انوار سهیلی در واقع تهذیب یا بازنویسی از کلیله و دمنه بهرامشاهی است. چندانکه ظرف قرن‌های متوالی ذوق عمومی انحطاط یافت و عامه به عبارت‌پردازی‌های متصنع اکتفا نمود و کلیله نصرالله کهنه به نظر رسید، شخصی ذوقنون و نویسندگی معروف به نام حسین بن علی الواعظ الکاشفی بنا به خواهش نظام‌الدین امیر شیخ احمد سهیلی تحریری جدید از آن به نام "انوار سهیلی" تهیه نمود که گویا نسبت به کلیله بیشتر متناسب عصر جدید بود. این کتاب توسط مؤلفین متعدد به ترکی چغتایی و عثمانی نیز به هندوستانی و دخی ترجمه شد. این کتاب انشاء و تحریر مجددی از کلیله و دمنه نصرالله‌منشی است و به «کلیله و دمنه کاشفی» نیز مشهور است.

محمدتقی بهار در کتاب سبک‌شناسی در مورد این کتاب می‌نویسد: «در قرن نهم ملاحسین کاشفی واعظ سبزواری، نویسنده معروف و مؤلف مشهور، نسخه مترجم نصرالله (منشی) را دست برده و از حلیه سبک، عاری کرده و با عبارات تازه و اشعار نو و معانی عرفانی آن را به صورت دیگری درآورده است»^(۱۰).

این کتاب مشهورترین تجدید تحریر به فارسی از کلیله و دمنه به شمار می‌رود. واعظ کاشفی «انوار سهیلی» را در یک مقدمه و چهارده باب، به نام امیر نظام‌الدین شیخ احمد سهیلی جغتایی (متوفی ۹۰۷ هـ.) - از درباریان سلطان حسین بایقرا، تألیف کرده است. او خواسته، کلیله و دمنه نصرالله‌منشی را که دارای نثری سنگین است، به نثر روانتر و ساده‌تری درآورد و آن را، با حذف اشعار و امثال عربی و اصطلاحات مشکل، مورد استفاده همه‌گان قرار دهد، ولی با این وصف، شیوه نگارش این کتاب تابع سبک متکلف قرن نهم هجری بوده و از لفاظی و حشو زاید عاری نمی‌باشد.

این کتاب، در قرون اخیر بسیار مورد استفاده پارسی‌خوانان و فارسی‌آموزان هندوستان قرار گرفته و بارها در هند به چاپ رسیده که بهترین چاپ آن در سال (۱۲۷۰ ق) در هند صورت گرفته است. با استقرار انگلیسی‌ها در هندوستان، این کتاب رسماً برای آموزش زبان فارسی در مکاتب آنها شناخته شد، بعدها کتاب «انوار سهیلی»، تحت عنوان «همایون نامه» به زبان ترکی استانبولی ترجمه شد و نسخه‌یی از آن را به دربار لوئی چهاردهم - پادشاه مقتدر فرانسه - فرستادند و در همان جا توسط «گالان» به زبان فرانسوی ترجمه شد.

به این اساس، می‌توان گفت یکی از کتاب‌هایی که موجب پدید آمدن رشته‌یی

موسوم به «ادب تطبیقی» در دانشگاه‌های جهان شد، همین «همایون نامه»؛ یعنی ترجمه ترکی از «انوارسپیلی» ملاحسین واعظ کاشفی می‌باشد^(۱۱) که بعداً به زبان‌های مختلف جهان ترجمه شد.

همچنین در سال‌های (۱۸۲۱ م. و ۱۸۲۷ م.) منتخباتی از آن در «برلین» و «لندن» چاپ و منتشر شد و سپس با تصحیح کی نیل پلوف اوزلی، در هاتفورد (هرفورد) در سال (۱۸۵۱ م.) به طور کامل و همچنین بارها در ایران به همت انتشارات «امیرکبیر» تهران، به چاپ رسیده است.

۵- عیار دانش (بازنویسی): چون حسین واعظ دو فصل اول نسخه نصرالله ابوالمعالی را حذف کرده و حکایاتی و عباراتی از خود بر آن افزوده بود، صد سال نگذشت که ذوق اکبرشاه (۹۶۳-۱۰۱۴ ق) او را بر آن داشت، تا به وزیر خود ابوالفضل بن مبارکشاه دستور دهد، به تحریری جدید از کلیله اقدام نماید و فصول حذف شده را دوباره بر آن بیفزاید و به نسخه اصلی نصرالله استناد کند و سبک ساده و روانی به کار برد^(۱۲). بنابراین، ابوالفضل به همکاری برادرش فیضی، به تهذیب انوارسپیلی پرداخت و این کار را در سال (۹۹۶ هـ.ق.) به پایان رساند و دو باب حذف شده آن را در تحریر خود گنجانید^(۱۳). ابوالفضل معروف به ابوالفضل علامی، ابوالفضل دکنی یا شیخ ابوالفضل ناگوری نیز می‌باشد که ادیب، تاریخ‌نگار و منشی اول و معتمد اکبر یکم، بزرگترین پادشاه گورکانی هند بود. او دومین پسر- «شیخ مبارک ناگوری» (۹۱۱-۱۰۰۲ ق/ ۱۵۰۵-۱۵۹۳ م) و برادر کوچکتر فیضی ملک الشعرا دربار اکبر می‌باشد.

به هر حال، ابوالفضل کاری را که حسین واعظ کاشفی در تغییر نام کتاب انجام داده بود، تعقیب کرد. او نام انوارسپیلی را از این کتاب برداشت و به جای آن عیاردانش نهاد. بعلاوه او، دیباچه کلیله ابوالمعالی - با حذف قسمت‌های مربوط به توصیف منصور خلیفه عباسی و شهر بغداد - و مفتاح کتاب و باب برزویه طبیب را از روی نوشته ابوالمعالی تهذیب کرده در آغاز عیار دانش آورد، اما برای آنکه خواننده‌گان از مطالعه مقدمه کاشفی محروم نمانند، بی‌درنگ پس از پایان باب برزویه مقدمه حسین واعظ را قرار داد. انشای این کتاب بسیار ساده و متوسط است، لغات عربی مشکل در آن کمتر می‌توان یافت، سبک نگارش آن مانند دیگر متن‌های فارسی می‌باشد که در هندوستان نوشته شده است^(۱۴). عیاردانش در مقایسه با کلیله و دمنه و

بررسی ترجمه‌ها و بازنویسی‌های منثور کلیله و دمنه...

انوارسپهیلی، نزدیکترین واژه‌گان را به زبان پارسی دری امروز دارد؛ ابوالفضل در نگارش خود، دایره وسیع خواننده‌گانش را در نظر گرفته، از آوردن لغات مشکل، تعابیر و مثال‌های عربی، اشعار پارسی و عربی، آیات و احادیث، تشبیهات دشوار، استعارات و کنایات پیچیده و توصیفات دراز دامن خودداری کرده است^(۱۵). این تهذیب کلیله توسط ابوالفضل میان فارسی‌زبانان هندوستان شهرتی فراوان یافت و جزء کتاب درسی درآمد و چون انشایی ساده و دور از تصنع و تکلف داشت، مطبوع طباع عامه گردید. عیاردانش برای نخستین بار در سال (۱۸۷۹ م) و بار دیگر در سال (۱۸۹۴ م) در کانپور هند به طبع رسید.

۶- پنچاکیانه (ترجمه از سانسکریت به فارسی): این ترجمه، ترجمه مستقیم داستان-های پنچانتترا از سانسکریت به زبان فارسی دری می‌باشد که در بین سال‌های (۹۹۷ تا ۱۰۰۴ ق) به فرمان جلال‌الدین اکبر (۱۰۱۴-۹۶۴ هـ. ق) و وزیر دانشمندش ابوالفضل بن مبارک توسط مصطفی خالقداد هاشمی از روی متن پنچاکیانکای پورن بدرا که سومین بازنویسی از داستان‌های پنچانتتره در سانسکریت می‌باشد، صورت گرفته و پنچاکیانه نامیده شده است. خالقداد هاشمی از نویسندگان و مترجمان برجسته هند می‌باشد که برخی کتاب‌های دیگری از جمله کتاب "الملل و النحل" را از عربی به پارسی دری برگردانده است. خالقداد هاشمی در مقدمه ترجمه خود می‌نویسد: "که پیش از او هم چند تن دست به ترجمه آن کتاب زده بودند؛ مثلاً برزویه به زبان پهلوی و ابن مقفع به عربی و رودکی و منشی و واعظ کاشفی هروی و ابوالفضل به زبان فارسی ترجمه کرده بودند و همه آنها هم موجود بود، اما مورد پسند شاه‌اکبر واقع نگردید و این در حالی بود که عیاردانش را ابوالفضل پیش از پنچاکیانه به دستور خود اکبر ترجمه کرده بود؛ در هر صورت گفت: «اولی آنست که مجدداً این کتاب ترجمه آید»^(۱۶).

این موضوع می‌نماید که اصل پنچانتترای سانسکریت هندیان چندان مورد توجه پژوهشگران بوده که اکبرشاه آن همه ترجمه‌های پیشین را که به زبان فارسی قبلاً انجام گرفته بوده، قبول نداشته و اصرار داشته، تا ترجمه‌ی بیابد که بتواند ترتیب داستان‌ها را در متن اصلی سانسکریت بیان دارد و بدین‌گونه تصرفات احتمالی را بازشناسد؛ زیرا به گفته خالقداد: «به خاطر قدسی مآثر چنان قرار یافت که چون این کتاب چندین کُرت از زبانی به زبانی رفته و از بیانی به بیانی دیگر آمده و البته تغییر و تبدیل در آن راه یافته و کمی و زیادی

پذیرفته» است...^(۱۷). از مقدمه این کتاب همچنین آشکار است که این نسخه اولین مسوده بود و مترجم می‌خواست آن را به شهنشاه اکبر تقدیم کند، تا طبق نظریات و پیشنهادهای آن شهنشاه اصلاحاتی در آن به وجود آید^(۱۸). اما این مسأله به درستی معلوم نیست که مسوده یادشده به شهنشاه تقدیم شده و یا خیر. به هر حال، ترجمه خالقداد به واقع تنها ترجمه فارسی دری از پنچانتتراست که از روی یکی از روایت‌های معتبر سانسکریت آن انجام گرفته است. خالقداد کوشید، ترجمه را با رعایت امانت و بدون کم و کاست و افزود به پایان رساند. ترجمه او جز در مواردی که برگردان عین مطالب ابهام داشت، یا نیت مؤلف را نمی‌رساند، کاملاً به متن اصلی وفادار است. این کتاب دارای پنج فصل یا باب است که برای نخستین بار در سال (۱۳۵۳ ه.ش.) به کوشش تاراچند و امیرحسین عابدی، بر اساس یگانه نسخه دست‌نویس آن که در موزه دهلی نگه‌داری می‌شود، به چاپ رسید. پنچاکیانه باردیگر در سال (۱۳۶۳ ه.ش.) به کوشش و مقدمه محمدرضا جلالی نایینی در تهران به چاپ رسیده است.

۷- مفرح القلوب (ترجمه از سانسکریت به فارسی): مفرح القلوب، ترجمه دیگری پنچانتتراست که از روی متن هیتویدشه آن که خود از روی متن پنچاکیانکا صورت گرفته، به وسیله تاج‌الدین مفتی بازهم در دوره سلطنت اکبرشاه از سلاطین گورکانی هند انجام شد. ترجمه تاج‌الدین ترجمه آزاد می‌باشد. این کتاب در مطبعه نول کشور در لکنهو چاپ شده است. ترجمه فارسی پنچانتترا به عنوان یک کتاب تربیتی و اخلاقی هندوان، چندان در جهان شهرت یافت که پسر بهادرعلی حسینی در سال ۱۳۱۷ ه.ق (۱۸۰۳ م) همین مفرح-القلوب را از زبان فارسی به زبان مادری خود (ظاهراً اردو) برگردانید و نام آن را اخلاق‌هندی گذاشت.

۸- نگار دانش: (بازنویسی): نگار دانش در حقیقت گزیده‌بی از عیار دانش ابوالفضل عیلامی است. پس از تسلط انگلیس‌ها بر هندوستان، در (۱۸۶۶ م. / ۱۲۸۲ - ۱۲۸۳ ق.)، یکی از صاحب‌منصبان بریتانیایی به نام هیندفورده که از حسن استقبال از عیار دانش آگاهی یافت، سفارش کرد، تا آن را بازهم ساده‌تر کنند، تا برای نوآموزان زبان فارسی دری نیز مفید افتد. این مهم به دست نویسنده‌یی گمنام صورت پذیرفت و متن جدید "نگار دانش" نام گرفت^(۱۹). وی در دیباچه‌یی که بر آن نگاشت، به دستور امیر انگلیسی، هیندفورده، اشاره کرده، چگونه‌گی و راه و روش تدارک این نسخه جدید از کلیله و منه را چنین افاده می‌کند:

فرمود که از آن کتاب گرامی انتخابی لطیف برگرفته آید و اطناب ممل به طوری برانداخته شود که ایجاز مخمل رو ننماید... [پس] برای بجا آوردن، نسخه‌های متعدد فراهم آورد و بعد از مقابله و تصحیح به التقاط عبارت فصاحت آگین و فقرات لطافت تضمین آستین قلم بمالید و دامن ورق برچید. عجاله مختصری ترتیب و منتخبی تهذیب یافت... مضمونی ترک داده نشد و لفظی از خود نهاده شد، مانند شمشاد آراسته‌گی‌اش به پیراسته‌گی بوده، تیشه قلم شاخ و برگ مترادفات و تمهیدات می‌درود و امید که... سرمایه انتفاع متعلمان زمان گردد^(۲۰).

در نگارداشت در واقع به ذکر داستان‌های کلیله و دمنه بدون مواعظ اخلاقی و عبارت-پردازی‌های کسالت‌آور پرداخته شده است. بنابراین، این کتاب بهترین متنی می‌باشد که برای آشنایی نوجوانان و جوانان با کلیله و دمنه از آن استفاده صورت گیرد. نه تنها حکایات عبرت‌آموز و فکرت‌انگیز این کتاب مقبول هر طبع است، بلکه زمینه ادبی لازم را نیز برای ارتباط مستقیم با کلیله و دمنه فراهم می‌کند^(۲۱)، ولی با این وجود، در این کتاب بیشتر توجه معطوف به تقریر سمر و تحریر حکایت است و حکم و مواعظ کلیله و دمنه تا سرحد امکان مختصر و کوتاه شده و بدین ترتیب، ارزش معنوی کتاب از میان رفته است. کتاب از نظر تبویب عیناً مانند عیارداشت دارای شانزده باب و یک مقدمه بوده و مقدمه مولانا حسین را نیز به پایان باب دوم (در احوال برزویه حکیم) منضم ساخته است^(۲۲). آخرین چاپ این اثر که طبعی منقح و پاکیزه و دقیق است، به همت دو تن از محققان ایرانی اکبر بهداروند و سیدناصر هاشم‌زاده صورت پذیرفته و در سال ۱۳۷۶ ه.ش. نهایی گردیده است.

۹- اخلاق اساسی (بازنویسی): اخلاق اساسی نیز یکی از بازنویسی‌های داستان‌های کلیله و دمنه می‌باشد که توسط نویسنده‌یی به نام شیخ محمدعلی کاتوزیان تهرانی از روی کلیله و دمنه نصرالله‌منشی صورت گرفته است. شیخ محمدعلی تهرانی در اواخر دوره قاجار، عهد احمدشاه، به بازنویسی و ساده کردن کلیله و دمنه همت گمارد. او، حکایاتی از کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه را از حیث مطالب و زبان تهذیب و ساده کرد و آنها را در دو کتاب به نام‌های مهذب کلیله و دمنه و مهذب مرزبان‌نامه، زیر عنوان کلی «اخلاق اساسی»، به ترتیب در سال‌های (۱۳۲۹ و ۱۳۳۳ق) قمری، چاپ و منتشر کرد.

تهرانی این کتاب را به صورت مکالمه نگاشته است. مؤلف، دیباچه و دو باب نخستین کلیله و دمنه را از آغاز کتاب حذف کرده و طبعاً چون از روی کلیله و دمنه تلخیص می کرده، مقدمه حسین واعظ کاشفی و حکایت‌های اضافی او را نیز نیاورده است. اما در پایان کتاب خلاصه یکی از باب‌های کلیله و دمنه را که در کتاب ابوالمعالی نیست - باب الحمامه و الثعلب و مالک حزین- را آورده است. خاتمه کتاب نیز خلاصه‌یی از ترجمه مقدمه بهنود بن سحودان بر کلیله و دمنه عربی است^(۲۳).

شیخ محمدعلی سبب نگارش کلیله و دمنه را دشوار بودن زبان و متکلف بودن سبک انشای فارسی آمیخته با امثال و اشعار و لغات مشکل عربی آن می‌داند که «عامه فارسی‌زبانان را از آن بهره و حظی وافر نبود». بعد می‌نویسد: «محض تسهیل فهم محصلین از این بنده محمدعلی بن محمد حسن تهرانی خواهش نمودند که کتاب کلیله و دمنه را مهذب نموده، اصول مطلب آن را جمع کنم و به عبارت پارسی سهل بنگارم تا نفع آن عام باشد»^(۲۴). این کتاب دارای پانزده باب و یک خاتمه بوده و نثر آن ساده و روان و به نثر ساده و جدید معاصر بسیار نزدیک است.

۱۰ - کلیله و دمنه جدید (بازنویسی): نویسنده این کتاب علی محمد اویسی است. نامبرده در سال (۱۳۳۲ ه.ش.) کلیله و دمنه و انوارسپیلی را درهم آمیخت و هر دو را ساده ساخت، عناوین آنها را نیز تغییر داد و به نام کلیله و دمنه جدید، نشر کرد^(۲۵). نویسنده کتاب در مقدمه خود با اشاره به مطلب فوق و اینکه هر دو ترجمه کلیله و دمنه (بهرامشاهی و انوارسپیلی) برای عوام به خوبی قابل درک نبود، سبب تألیف کتابش را چنین بیان می‌دارد:

اکنون نویسنده این سطور می‌خواهد از نظریات آن دو نویسنده بزرگ استفاده کرده و متن اصلی کتاب کلیله و دمنه را از زیر خروارها عبارت پردازی و جملات زیبا و یا نازیبای عربی و فارسی بیرون کشیده و همان طور ساده و عریان به معرض توجه خواننده‌گان گرامی بگذارد، تا در عوض زحمت در تجسس و تفحص معانی لغات و فهم کتاب و اشعار و جملات غریبه عربی و فارسی، به درک منظور اصلی کتاب پی برده و با حقایقی آشنا شوند که در زندگانی آنها پیوسته به کار آید»^(۲۶).

اویسی در نوشتن کتابش برخی اختصارات را نیز در نظر گرفته، چنانکه دو باب را

بررسی ترجمه‌ها و بازنویسی‌های منثور کلیله و دمنه...

حذف و اشعار عربی آن را برانداخته، اما چیزی بر آن نیفزوده است:

کلیله و دمنه جدید اویسی از این لحاظ دارای اهمیت است که نزدیکترین سبک نوشتاری و تهذیبی از کلیله و دمنه به نثر فارسی دری معمول و متداول امروزی بوده که دارای زبان بسیار ساده و روان و سهل است؛ چنانکه خواندن و فهم مطالب آن برای کمترین خواننده‌یی نیز ممکن می‌باشد.

۱۱- پنچانتترا (ترجمه از سانسکریت به نثر فارسی): این ترجمه توسط دانشمند هندی به نام دکتر شکیرا در هند انجام یافته که در سال (۱۳۴۰ ش.) در تهران به چاپ رسیده است. این ترجمه بر پایه یکی از روایت‌های اصلی پنچانتتره، یعنی تنترآکھیاییکا، از مکتب کشمیر، انجام گرفته و ایندوشیکهر نخست این متن را از سانسکریت به انگلیسی و سپس به کمک برخی فضایی زبان فارسی از جمله محمدحسن مشایخ فریدتی، محمد تقی مایلی، مسعود برزین و داریوش شایگان آن را به فارسی دری درآورده است. این کتاب دارای پنج فصل می‌باشد^(۳۷). هر چند ظرافت‌ها و جذابیت‌های زبان فارسی دری در این ترجمه به چشم نمی‌خورد، اما باز هم ترجمه یادشده یکی از مهمترین ترجمه‌های فارسی پنچانتتراست.

۱۲- ترجمه حسن‌زاده آملی (از عربی به فارسی): این ترجمه توسط حسن بن عبدالله- الطبری آملی از روی متن عربی ابن‌مقفع به زبان پارسی دری در سال (۱۳۴۱ هـ. ش.) صورت گرفته است. این ترجمه شامل دو باب اخیر کلیله و دمنه ابن‌مقفع (باب الحمامه و الثعلب و مالک الحزین و باب الجردان و وزرائه) نیز می‌باشد که توسط نصرالله‌منشی غزنوی ترجمه نشده است. حسن‌زاده آملی دو باب ترجمه خود از کلیله و دمنه را به صورت مستقل چاپ نکرده، بلکه ضمیمه ترجمه کلیله و دمنه بهرامشاهی ساخته که خود تصحیح و تحشیه آن را انجام داده و به چاپ رسانده است. چنانکه خود در مقدمه آن به این موضوع اشاره کرده و می‌گوید: "و این فقیر الی‌الله حسن بن عبدالله الطبری الآملی معروف به حسن‌زاده آملی دو باب کلیله عربی را که به فارسی ترجمه نشده بود، با بضاعت مزجات خویش به کسوت ترجمه فارسی درآورده و در آخر این کتاب حاضر الحاق کرده‌است"^(۳۸). حسن‌زاده آملی دو باب اخیر ترجمه خود را که به ترجمه بهرامشاهی ملحق ساخته، همانند نصرالله به خاطر توضیح بیشتر حکایات، از اشعار عربی و فارسی دری، مثل، آیات و احادیث استفاده کرده و

نثر خود را به نثر منشی از لحاظ سبک نوشتاری نزدیک ساخته؛ از سجع، موازنه و برخی آرایه‌های ادبی نیز استفاده کرده است.

۱۳- پنج افسانه (ترجمه از انگلیسی به پارسی دری): این ترجمه، پنج افسانه (کلیله و دمنه)، ترجمه‌یی از پنچاتنتراست که نخست توسط دانشمند هندی مستقیماً از سانسکریت به انگلیسی و به تعقیب آن توسط نویسنده ایرانی آذر رضایی از روی متن انگلیسی آن به پارسی دری برگردان شده که برای مطالعه گروه سنی نوجوانان می‌باشد. کتاب «پنج افسانه (کلیله و دمنه)» در بردارنده ۵ فصل و ۹۵ قصه با عناوینی همچون «جنگ و درگیری میان دوستان»، «شغال و طبل»، «لاک‌پشتی که از چوب افتاد»، «دزد و برهمن»، «داراما و پایابو»، «ماه‌بخوار احمق و مار سیاه»، «قصه پشه و کک»، «فاخته و شکارچی»، «کوزه‌گر»، «سگی که به دیار غربت رفت» و «پدر شرما» است.

در سال (۱۹۹۱ م) یک نویسنده هندی به نام «چاندیرامانی»، این کتاب را از زبان سانسکریت به زبان انگلیسی ترجمه و منتشر کرد. او چون تصمیم گرفته بود که ترجمه‌اش قابل استفاده برای نوجوانان باشد، در ترجمه خود بعضی از قصه‌ها را که برای نوجوانان مناسب ندانسته، حذف کرده است. «چاندیرامانی» در مقدمه کتابش می‌نویسد که هفت سال برای ترجمه پنچاتنتره از زبان سانسکریت به زبان انگلیسی، زحمت کشیده است.

آذر رضایی مترجم کتاب «پنج افسانه (کلیله و دمنه)»، به زبان پارسی دری، درباره نحوه ترجمه این اثر این گونه بیان می‌کند: «برای ترجمه این کتاب از انگلیسی به فارسی، بیش از یک سال و نیم وقت صرف کرده‌ام. علاوه بر ترجمه، سعی کرده‌ام آن را با کتاب فارسی «پنچاکیان» تطبیق دهم. در اواخر سال (۱۳۷۶ ش) ترجمه کتاب و مقایسه آن را تمام کردم»^(۳۹).

۱۴- دوستی گم نمی‌شود دشمنی هم (بازنویسی): این هم بازنویس جدیدی یکی از داستان‌های کلیله و دمنه «سیاح و زرگر» است که در این اواخر توسط سیدمهدی شجاعی در ایران نوشته شده و در سال (۱۳۸۸ ش) به نشر رسیده است. این اثر در واقعیت، یک بازنویسی خلاق از حکایت یادشده کلیله و دمنه می‌باشد که در ساختاری نو و امروزی آرایه شده است. موضوع داستان ستایش قدرشناسی و نکوهش خیانت بوده و نویسنده، زبانی ساده و روان و عاطفی در توصیف طبیعت و شخصیت‌ها به کار برده است. این بازنویسی از

بررسی ترجمه‌ها و بازنویسی‌های منشور کلیله و دمنه...

روی ترجمه کلیله و دمنه بهرامشاهی صورت گرفته و در این اواخر به زبان هسپانوی نیز برگردان شده است.

۱۵- ترجمه مرعشی پور (از عربی به فارسی): این ترجمه توسط یکی از مترجمان معاصر ایران محمدرضا مرعشی پور در این اواخر صورت گرفته و به نظر می‌رسد که تا کنون آخرین ترجمه‌یی از کلیله و دمنه به زبان فارسی دری باشد. این کتاب در سال (۱۳۹۳ ش) در ۳۰۸ صفحه، در ایران توسط انتشارات نیلوفر به چاپ رسیده است. باید گفت، ترجمه مرعشی پور از کلیله و دمنه، فی‌نفسه اثری است درخور اهمیت؛ چراکه با ارائه این اثر به زبان معیار امروز زمینه‌یی فراهم آمده که مخاطبان این روزگار از کتاب کلیله و دمنه به سهولت بهره‌مند شوند و از خواندن و فهم مضمون آن لذت و استفاده بیشتری ببرند. اهمیت کار مرعشی پور زمانی نمود بیشتری پیدا می‌کند که توجه داشته باشیم، کلیله و دمنه در واقع کتابی است پندآموز که مضمون آن از اهمیتی بسیار برخوردار می‌باشد. از سوی دیگر، ترجمه مرعشی پور از کلیله و دمنه در برخی حکایت‌ها، تفاوت‌هایی با ترجمه‌های قبلی دارد، اما در مجموع می‌توان آن را به ترجمه بخاری نزدیک‌تر دانست. مرعشی پور با پرهیز از دشوارسازی متن کوشیده ترجمه‌یی برخوردار از زبانی استوار را به مخاطب ارایه کند. چنانکه در ترجمه‌یی که چند سال پیش از هزار و یک‌شب ارائه کرد نیز، چنین بود. بنابراین این کتاب از نثری پاکیزه و مقبول بهره می‌برد. این ترجمه با نگاره‌هایی از محمدعلی بنی‌اسدی و به‌تناسب قصه‌های کتاب؛ چاپ شده است. برخی از ویژه‌گی‌های این کتاب را قرار زیر می‌توان لست کرد:

۱. ویراسته منفلوطی مرجع بوده که متنی روا در کشورهای عربی و کتاب درسی دانشگاهی در این کشورهاست.

۲. مقدمه علی بن شاه فارسی را دارد که در ترجمه‌های ابوالمعالی و بخاری نیامده است.

۳. مترجم به اصل متن چیزی نیافزوده و چیزی از آن هم نکاسته و کوشیده متن را به زبان فارسی دری امروز برگرداند. مهمترین برتری ترجمه حاضر بر ترجمه‌های پیشین مقدمه‌یی است که از آن ذکر رفت. این مقدمه گویا قریب به دو صد سال بعد از ترجمه عربی ابن‌مقفع بدان اضافه شده است. در ابتدای این مقدمه به روایت بهنود پسر سحوان، حکایت چگونه‌گی به بار نشستن کتابی که اینک به‌عنوان کلیله و دمنه خوانده می‌شود، روایت شده است.

نتیجه

در فرجام به عنوان نتیجه باید گفت که اکثر تذکره نگاران، نویسندگان گذشته، دانشمندان و پژوهشگران معاصر به ارزش و اهمیت ادبی ترجمه‌ها و بازنویسی‌های کلیده و دمنه به زبان فارسی دری معترف بوده و از شهکارهای والا می‌دانند. داستان‌های کلیده و دمنه بار بار حسب نیازمندی زمان و وقت به زبان فارسی دری برگردان شده است که از لحاظ ادبی ارزشمندترین آنها کلیده و دمنه بهرامشاهی می‌باشد که به سبک آمیخته ساده و مرسل و فنی نگارش یافته است. بعد از کار نصرالله منشی، سایر ترجمه‌ها و بازنویسی‌های صورت گرفته از این اثر روایی و حکایتی جهان، غالباً به نحوی از انحازیر تأثیر نگارش و ترجمه منشی قرار گرفته است. در ضمن، با توجه به اهمیت و ارزش سیاسی نو اجتماعی این حکایات، باید گفت که این داستان‌ها یکی از آثار انگشت شماری به شمار می‌رود که بار بار حتا ده‌ها مرتبه در زبان فارسی دری مورد توجه نویسندگان و مترجمان قرار گرفته و هر کدام با توجه به سبک و شیوه نوشتاری خود، در آن قلم‌آزمایی کرده؛ یا به ترجمه آن پرداخته و یا به بازنویسی آن خود را مصروف ساخته است. افزون بر این، شاعران و سراینده گان ما نیز در برهه‌هایی از تاریخ به نظم آن پرداخته و این سلسله همچنان ادامه دارد.

منابع

۱. عباس اقبال آشتیانی، کلیده و دمنه، مجله فرهنگ ایران زمین، شماره ۱۹، سال ۱۳۵۲، ص ۲۱.
۲. کریم کشاورز. هزار سال نثر فارسی، چاپ چهارم، تهران: ۱۳۷۱، جلد اول، ص ۴۴.
۳. فردوسی، شاهنامه، به کوشش جلال خالقی و ابوالفضل خطیبی، ۱۳۸۶، ص ۳۷۱.
۴. محمدحسین راضی، ادب دری افغانی، وزارت معارف، کابل: ۱۳۵۶، ص ۱
۵. حسن بن عبدالله حسن‌زاده آملی. کلیده و دمنه، به تصحیح و تحقیق حسن حسن‌زاده آملی، ۱۳۸۹، ص ۱۱.
۶. محمدضیاء رجایی. "ویژه گی‌های نثر فنی در دیباجه المعجم و کلیده و دمنه"، خراسان، مجله مطالعات زبان و ادبیات، شماره مسلسل ۱۲۵، ص ۱۵۵.
۷. عباس اقبال آشتیانی، کلیده و دمنه، مجله فرهنگ ایران زمین، شماره ۱۹، سال ۱۳۵۲، ص ۴۷.

بررسی ترجمه‌ها و بازنویسی‌های منشور کلیله و دمنه...

۸. محمد بن عبدالله بخاری. داستان‌های بیدپای، به تصحیح پرویز ناتل خانلری-محمد روشن، ۱۳۶۱، ص ۳۸.
۹. غلام حسین یوسفی. "داستان‌های بیدپا"، مجله نشر-دانش، فروردین و اردیبهشت، ۱۳۶۳، شماره ۲۱، ص ۳۵.
۱۰. بهار، سبک‌شناسی نثر، ج ۲، ص ۲۵۲.
۱۱. رک به: مقاله محمد جعفر محجوب با عنوان «اصول فتوت از نظر مولا حسین واعظ کاشفی» در مجموعه خطابه‌های نخستین کنگره تحقیقاتی ایرانی، ص ۲۱۱.
۱۲. هرمان اته، تاریخ ادبیات فارسی، صص ۲۲۸.
۱۳. دانشنامه ادب فارسی، ج ۴، ص ۱۳۶.
۱۴. نورالدین مقصودی، کلیله و دمنه، ص بیست.
۱۵. هادی مهدی و دیگران. "مقایسه عیار دانش با انوار سهیلی و کلیله و دمنه"، کهن نامه ادب پارسی، شماره سوم، خزان ۱۳۹۴، ص ۲.
۱۶. مصطفی خالقداد هاشمی، پنچاکیانه، به اهتمام جلالی نائینی، تهران: ۱۳۶۳، ص ۵.
۱۷. همانجا، ص ۴.
۱۸. تاراچند و سید امیر حسین عابدی. "پنچاکیانه یک ترجمه فارسی بی‌نظیر و گمنام پنچنترا"، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی، شماره (پیاپی ۵۴)، ص ۳۶۸.
۱۹. کیهان فرهنگی، "پژوهشی در سیر تحول کلیله و دمنه از "پنچه تنتره" تا "نگار دانش"، شماره ۱۵۵، شهریور ۱۳۷۸.
۲۰. به نقل از کتاب "درباره کلیله و دمنه" محجوب، ص ۲۱۹.
۲۱. کیهان فرهنگی، "پژوهشی در سیر تحول کلیله و دمنه از "پنچه تنتره" تا "نگار دانش"، شماره ۱۵۵، شهریور ۱۳۷۸.
۲۲. محجوب، درباره کلیله و دمنه، ص ۲۲۰.
۲۳. عفت کرباسی و محمدرضا خالقی. شرح کلیله و دمنه، زوار، تهران: ۱۳۸۸، ص بیست و هشت.
۲۴. آقا شیخ محمدعلی تهرانی. اخلاق اساسی یا مهدب کلیله و دمنه، کتابخانه علمی، جمادی الاولى ۱۳۲۹، ص ۳.
۲۵. آریانا دایره المعارف، ریاست دایره المعارف اکادمی علوم، ۱۳۹۲، کابل: ج ۵، ص ۹۷۶.

۲۶. علی محمد اویسی. کلیله و دمنه جدید، چاپخانه حیدری، تهران: ۱۳۳۲، چاپ اول، ص ۶.
۲۷. دانشنامه ادب فارسی ج ۴، ص ۶۰۷.
۲۸. حسن بن عبدالله حسن زاده آملی. کلیله و دمنه، بوستان کتاب، تهران: چاپ اول، ۱۳۸۹، ص ۱۲.
۲۹. فارسی نیوز، ۹۵قصة از کلیله و دمنه را مجددا بخوانید، تاریخ نشر: ۱۳۹۳/۸/۷، به تاریخ ۱۶ اسد ۱۳۹۵ از <http://www.farsnews.com/newstext.php?nn=۱۳۹۳۰۸۱۶۰۰۰۵۲۷> دریافت شد.

محقق زحل راد

چگونه گی دریافت معنای نشانه

Abstract

In the process of human evolution, humans have identified signs and symptoms as a contract for identifying objects from time to time in their social life, which later become widespread on the basis of research by scientists around the sing of its domain, and semiotics formed.

There are numerous views on the sign, types of signs, use of signs and other indications related to the sign in the this science that these theories form the basis of semiotic science. Based on this theories basis of the meaning of signs is the formation of social conventions. Each sign is born in a community then it is named according to the rules of the language. After that, people of the society with the previous image that have the sign in the mind understand the meaning of the sign, which in this article as much as possible to the issues and issues related the mark has been paid.

خلاصه

در روند تکامل بشری، انسانها از دیر باز تا اکنون در زنده گی اجتماعی شان علایم و نشانه ها را به عنوان قرارداد جهت شناسایی اشیا تعیین نموده بودند که بعد ها بر مبنای تحقیق و پژوهش های دانشمندان پیرامون نشانه ها ساحه آن وسیع گردیده و علم نشانه شناسی شکل گرفت.

نظریات متعدد در رابطه به نشانه، انواع نشانه، چگونگی کاربرد نشانه و سایر موارد مربوط به نشانه در این علم ارایه گردیده است که این نظریات اساس و بنیاد علم نشانه شناسی را تشکیل میدهد بر مبنای نظریات مذکور اساس معنای نشانه‌ها را قرارداد‌های اجتماعی تشکیل میدهد هر نشانه در اجتماع زاده شده سپس طبق قواعد و قوانین زبان نام گذاری می‌شود بعد افراد جامعه با تصویر قبلی که از نشانه مذکور در ذهن دارند معنای نشانه را درک می‌کنند که در این مقاله تا حد ممکن به مسایل و موضوعات مربوط به نشانه پرداخته شده است.

مقدمه

از آنجاییکه نشانه عنصری از زبان پنداشته می‌شود و زبان یک پدیده اجتماعی است بنا بر درک معنای نشانه‌ها از طریق قرارداد‌های اجتماعی امکان پذیر است، چنانچه انسانها بنا بر روابط اجتماعی که دارند از بسیاری مطالب، مفاهیم مشترک دریافت میکنند؛ طور مثال در زبان دری کلمه درخت که یک نشانه زبانی است نزد همه کسانی که با این زبان آشنایی دارند مفهوم و معنی یکسان دارد و یا اینکه با دیدن علامه تیر در یک جاده همه اشخاصی که از آنجا عبور می‌کنند میدانند که مسیر حرکت به کدام جانب است بنا هر شخص بر مبنای وسعت مطالعه خود از محیط و اجتماع میتواند به درک و تحلیل نشانه‌ها بپردازد؛ اما مسأله مهم اینست که نشانه‌ها از لحاظ علمی چگونه کاربرد دارند؟ کدام عناصر در تولید و ارایه معنا نقش دارند؟ روابط بین نشانه‌ها و معنای آنها چگونه است؟ آیا نشانه‌ها میتوانند معنا را طور کامل منتقل کنند؟ مسایل و موضوعاتی اند که مستلزم تحقیق علمی میباشند.

هدف تحقیق

درک معنای نشانه‌ها نزد هر انسان قابل فهم است اما تحلیل نشانه‌ها به طور علمی ضرورت به تحقیق همه جانبه دارد. اینکه نشانه‌ها چگونه عمل می‌کنند با مشاهده یک نشانه چپ تصویری در ذهن ما ایجاد می‌گردد آیا همان معنای را که ما از یک نشانه درک می‌کنیم دیگران نیز همان معنا را متصور می‌شوند موضوعاتی اند که در این مقاله مورد بحث و بررسی قرار دارد.

ارزش تحقیق

موضوع نشانه و نشانه شناسی یکی از مباحث جدید و قابل بحث در عرصه مطالعات علمی به شمار می‌رود قبل از بوجود آمدن علم نشانه شناسی، تحلیل و تجزیه نشانه‌ها به

واسطه علم زبان‌شناسی صورت می‌گرفت. که با وارد شدن نشانه‌شناسی در ساحه علوم نشانه‌ها جایگاه مشخص خود را دریافتند. از جانب دیگر از اینکه نشانه کاربرد وسیع در جامعه دارند بنا درک و تحلیل نشانه‌ها به طور علمی از ارزش والای برخوردار بوده و افراد جامعه را در درک دقیق معنای نشانه کمک می‌کند.

مبرمیت تحقیق

با تحقیق و تحلیل پیرامون نشانه، عملکرد نشانه‌ها در جامعه مشخص می‌گردد.

چگونه گی دریافت معنای نشانه

نشانه‌شناسی (semiotics) از ریشه یونانی semeion به معنای نشانه گرفته شده است و عبارت از مطالعه نظام مند همه عواملی است که در تولید و تفسیرنشانه‌ها یا در فرایند دلالت شرکت دارند مبدای تاریخی این علم به اندیشه‌های متفکران یونانی چون ارسطو، رواقیان، آگوستین قدیس، پوئنسو و جان لاک می‌رسد اما نشانه‌شناسی معاصر در سال‌های آغازین سده بیستم با آرا و افکار زبان‌شناس سوئیسی فریدینان دوسوسور و منطق دان امریکایی چارلز سندرس پیرز شکل گرفت که نظریات دانشمندان مذکور پیرامون نشانه و کارکرد آن برای تحقیقات پژوهشگران بعدی مایه و اساس قرار گرفت. (۱:۳۲۶)

از آن جایکه نظریات سوسور و پیرس در شکل‌گیری این علم نقش عمده و اساسی را دارا میباشند بنا جهت وضاحت بیشتر موضوع به تحلیل و بررسی نشانه‌ها از نظر سوسور و پیرس میپردازیم.

سوسور نشانه را یک پدیده ذهنی میداند که از پیوند میان دال و مدلول ساخته شده است به عقیده وی هر نشانه از دو سویه تشکیل شده است یکی سویه محسوس نشانه دو دیگر سویه پنهان نشانه.

سویه محسوس نشانه دال نامیده می‌شود و شامل همه مواردی است، که وجود مادی دارند و به کمک درک حسی ما دریافت می‌گردد و مدلول معنای است که ما در ذهن خود می‌سازیم. طور مثال: با شنیدن واژه نیلوفر تصویری که در ذهن ما از گل نیلوفر ایجاد می‌گردد مدلول و لفظ نیلوفر را که به زبان می‌آوریم دال نامیده می‌شود. (۲:۱۳۱)

از جانب دیگر سوسور تمامی نشانه‌ها را قراردادی می‌داند یعنی سخن‌گویان یک زبان بعد از پیوند میان دال و مدلول خود را موظف می‌دانند که برای ایجاد ارتباط با یکدیگر این پیوند را حفظ کنند. (۲:۹۱)

پیرس در بحث نشانه‌ها جدی‌تر از سوسور عمل می‌کند به عقیده وی هر نشانه را بطه‌بی است میان مورد تاویلی و موضوع. به نظر پیرس معنای هر نشانه از راه نشانه‌بی دیگر دانسته می‌شود هرگونه مورد تاویلی اشاره‌بی است به نشانه‌بی دیگر که خود باید تاویل گردد. به بیان دیگر، هر نشانه چیزی را به یاری ایده‌بی معرفی می‌کند آنچه معرفی می‌شود معنای نشانه است؛ اما آن ایده یا مورد تاویلی فقط از راه ارجاع به نشانه‌بی دیگر شناخته می‌شود. نکته مهم دیگر را که پیرس بیان می‌کند اینست که معنای نشانه، نشانه‌بی دیگر است یا به زبان ساده‌تر معنای نشانه حاضر نیست همواره فاصله‌بی نا گذشتنی و نا شناختنی میان دال و تصور ذهنی و موضوع واقعی وجود دارد. (۳:۳۰)

همچنان پیرس برخلاف سوسور که تمامی نشانه‌ها را قراردادی میدانند به این عقیده است که در کاملترین نوع نشانه‌ها آمیزه‌بی از سه جنبه یافتنی است نماد، شمایل، نمایه. با توجه به نظریات سوسور و پیرس جهت وضاحت بیشتر در خصوص نشانه‌ها و کارکرد آن‌ها به تحلیل موارد ذیل می‌پردازیم:

- قراردادی بودن نشانه

- نسبی بودن معنای نشانه

- رمز گذاری نشانه

- چگونگی تعبیر نشانه

- انواع نشانه‌ها

۱- قراردادی بودن نشانه‌ها

بر مبنای استدلال سوسور می‌پذیریم که قرارداد یکی از مهمترین اجزای نشانه به شمار می‌رود هیچ فردی نمی‌تواند بدون آگاهی قبلی از نشانه آنرا تحلیل نماید. انسان‌ها در طول حیات با توجه به نیازمندی‌های شان همواره با اشیا و پدیده‌های اطراف و اکناف خود سروکار دارند مشاهده می‌کنند، می‌شوند و با رخداد‌های طبیعی آشنا می‌شوند.

پس ذهن انسان از قبل با اشیا و پدیده‌ها عادت می‌کند و هنگامی که با نشانه‌بی از این اشیا و پدیده‌ها روبرو می‌شود بر مبنای همان تصویر و شناختی که قبلاً در ذهن خود دارد نشانه را می‌شناسد و معنای آن را درک می‌کند؛ طور مثال تا هنگامی که تصویر درخت را در ذهن نداشته باشیم با شنیدن کلمه درخت نمیتوانیم به مفهوم آن پی ببریم و یا اینکه با

دیدن تصویر یک پرنده بدون آشنایی قبلی با آن نمیتوانیم تصویر آنرا بشناسیم بناً قرارداد یکی از مهم ترین موضوع در شناخت و تحلیل نشانه ها به شمار می رود .

۲- نسبی بودن معنای نشانه

مسأله‌یی که سوسور و پیرس با هم اختلاف دارند این است، که سوسور معنا را حاضر میداند و پیرس معنا را پنهان و غیبی تلقی می کند. استدلال سوسور این است که معنا از رابطه میان دال و مدلول بدست می آید یعنی با مشاهده دال به مدلول پی می بریم اما پیرس به این عقیده است که نشانه از رابطه میان موضوع و مورد تاویلی آن بدست می آید.

آنچه قابل بحث است اینست که نشانه نمی تواند معنا را به طور کامل انتقال دهد پیرس به این عقیده است که معنای هر نشانه نظر به موقعیت های روانشناسیک ، اجتماعی و تاریخی آن مورد بحث قرار می گیرد این موقعیت ها معنای تاویلی نشانه را میآفرینند. (۳:۵۹)

طور مثال با دیدن عکس از یک ساختمان تا حدودی می توان ایده معمار را دریافت و به گونه‌یی نسبی به برخی از ویژه گیهای این ساختمان پی برد اما اگر ساختمان را از نزدیک مشاهده کنیم تمام ویژه گیهای ساختمان را از قبیل مواد ساختمانی ، نظام معماری، بافت درونی سنگ ها و سایر مشخصات آن به وضاحت می توانیم مشاهده کنیم .

ویا هنگامی که می گوئیم دود نشانه‌یی از آتش است یک بخشی از معنا را میتوانیم درک کنیم اما اینکه آتش در کجا و به چی منظور افروخته شده است بخش های دیگری از معنا است که نشانه عاجز از انتقال آن میباشد . پس نشانه دارای دونوع دلالت است یکی دلالت صریح و دوم دلالت ضمنی

در دلالت صریح با مدلولی سروکار داریم که به صورت عینی و چنانچه هست به تصویر در آمده باشد اما دلالت های ضمنی بیانگر ارزش های ذهنی است که به واسطه صورت و کارکرد نشانه به آن منسوب می شود. (۴:۴۷)

طور مثال: کلمه گل دلالت صریح به خود گل دارد اما دلالت های ضمنی که با این واژه پیوند دارند اینست، که کدام نوع گل و دارای چه نوع رنگ میباشد و به همین ترتیب دلالت های ضمنی دیگررا نیز میتواند یاد آور شد

بنا ما نمیتوانیم به طور صریح و کامل از دال به مدلول پی ببریم بخشی از معنای نشانه پنهان و غیب است که نشانه عاجز از انتقال آن معنا میباشد . یعنی نشانه دارای معنای نسبی است نه معنای کامل .

۳- رمز گذاری نشانه ها

یکی از مهمترین موضوعات در نشانه شناسی رمز گذاری نشانه می باشد، رمز در نشانه معنای آنرا مشخص نموده و در تعیین دقیق معنای نشانه کمک می کند. از مهم ترین مشخصه رمز ها، قراردادی بودن آنها میباشد. هر رمزی باید قبل از کاربرد آن معنای مشخص و دقیق داشته باشد، تا هنگامی که یک رمز معنای مشخص و معیین نداشته باشد و به طور قرار دادی بین افراد جامعه معمول نباشد رمز گفته نمی شود. طور مثال: عصای سفید به معنای نابینایی است اگر مفهوم رنگ سفید را قبلاً ندانیم و آگاهی نداشته باشیم طبیعی است معنای نشانه آنرا نیز نمی توانیم درک کنیم. (۳: ۴۰)

تفاوتی که میان رمز و نشانه وجود دارد این است که نشانه مفهوم عام دارد اما رمز دارای معنای خاص میباشد هرگاه تصویر عصای سفید را که یک نشانه شمایی است مشاهده نماییم با دیدن دال به مدلول آن پی می بریم که همان عصا است اما رنگ سفید رمز این نشانه است که معنای (پاک) را میرساند.

مساله دیگر اینست که، رمز ها در فرهنگ های گوناگون دارای معنای متفاوت هستند در یک فرهنگ پوشیدن حلقه زر نشانه یی از ازدواج است اما در فرهنگ دیگر، خالی که در پیشانی گذاشته می شود دلالت بر ازدواج و متاهل بودن یک خانم می نماید.

چگونه گی تعبیر نشانه

تعبیر معنای نشانه مرتبط به وسعت آگاهی و مطالعه و یا دانش دایره المعارفی افراد میباشد. هر نشانه زبانی بر حسب دانش زبانی و هر نشانه غیر زبانی بر حسب دانش دایره المعارفی فرد تعبیر می گردد. (۲: ۱۳۶)

آگاهی و مطالعه ما از اجتماع و جهان بیرونی در شناخت و تحلیل نشانه خیلی مثر واقع می گردد هر فرد نظر به وسعت آگاهی خود به تعبیر نشانه ها می پردازد. یک نشانه میتواند به گونه فردی و یا اجتماعی تعبیر شود؛ طور مثال یک فرد بلند رفتن حرارت بدن بر مبنای تصور ذهنی خود خواب آلوده گی تعبیر کند اما از دید جامعه و آنچه پذیرفته شده است بلند رفتن حرارت بدن مفهوم تب را می رساند.

از اینکه وسعت مطالعه و آگاهی هر فرد متفاوت می باشد، بنا تعبیر نشانه ها هم به گونه یکسان صورت نمی گیرد که این مساله برمی گردد به همان گفته پیرس که «هر نشانه نظر به

موقعیت های متفاوت معنای گوناگون پیدا میکند» یعنی نشانه معنای کلی را نه بلکه معنای نسبی را انتقال میدهد.

انواع نشانه‌ها

با یک نگاه به اطراف خویش گونه های مختلف نشانه ها را می توانیم دریابیم؛ طور مثال: کاغذ را برمی داریم می نویسیم درخت سپس در همین کاغذ شکل درخت را ترسیم می کنیم بعد نگاهی به طبیعت می اندازیم با سردی هوا در زمستان برگ های همین درخت می خشکد سپس با تغییر موسم دوباره درخت سبز شده و بارور می گردد.

در تمام حالات ما در ذهن خود درخت را داریم درختی که تلفظ می کنیم، درختی که در تصویر مشاهده می کنیم و در درختی که با تبدیل موسم تغییر حالت می نماید یعنی درخت را از قبل می شناسیم در ذهن خود تصویری از آن داریم چه به گونه لفظی باشد و یا تصویری یا هم طبیعی. سوال اینجاست چگونه مفهوم درخت در ذهن ما گنجانیده شده است؟

اگر لفظ درخت طبق قواعد و قوانین زبانشناسی دلالت بر درخت نمی کرد هیچگاهی و به هیچ طریقی درخت را به این نام یاد نمی کردیم و از آن تصویری در ذهن نمی داشتیم. بنا این زبان است که با قواعد و قوانینی که دارد مفاهیم را با اشیا پیوند می دهد و سپس جهت استحکام این پیوند مفاهیم طور قراردادی بین افراد جامعه معمول می گردد. پس نشانه ها چه از نوع تصویری باشند یا لفظی و یا هم طبیعی بر مبنای قرارداد استوار اند. اما از میان این نشانه ها نشانه های لفظی اهمیت بیشتر می یابد زیرا نخستین بار لفظ در زبان وضع می گردد و مورد استفاده قرار می گیرد بعد این لفظ را می توانیم به گونه تصویری مورد استفاده قرار دهیم و یا اینکه کاربرد آنرا در طبیعت مشاهده کنیم.

موضوع گونه های نشانه در نشانه شناسی نیز مطرح گردیده که در میان نظریات دانشمندان پیرس مهم ترین نظریه و تقسیم بندی را ارایه نموده است پیرس نشانه ها را به سه نوع تقسیم می کند: نشانه های شمایی، نماد و نمایه شمایل براساس شباهت نشانه با موضوع استوار است مانند تصویر از کسی و یا چیزی نمایه بر اساس نسبت درونی و وجودی میان موضوع و نشانه ساخته می شود مثلاً: تب نشانه بی بیماری نماد: آنست که دال و مدلول به اساس قرارداد استوار است واژه های زبانی مهمترین نمونه از نشانه های نمادین میباشند (۵:۱۰) هرچند پیرس تنها نماد را نشانه میداند که به اساس قرارداد استوار است،

اما با اندکی تأمل و دقت در میابیم که هر سه نوع نشانه بدون قرارداد و آگاهی قبلی قابل درک و تحلیل نیستند

از جانب دیگر، نشانه شناسی مدرن دونوع نشانه (تصویری و لفظی) را در شمار انواع نشانه ها قرار میدهد و نوع سوم که نشانه طبیعی است از نوع نشانه به حساب نمی آرد زیرا نشانه های طبیعی مفهوم قطعی ندارند؛ طور مثال می گویم ابر نشانه از باران است. اما ما روز ها شاهد هستیم که آسمان ابری است اما از باران خبری نیست .

اهمیت و ارزش نشانه در اینست که نشانه در عرصه علوم مختلف مورد استفاده قرار گرفته سهولت زیادی به بار می آورد در زبانشناسی کاربرد نشانه ها را در دستور زبان به طور واضح و روشن می توانیم مشاهده نماییم چنانچه علامت شارحه، کامه، نقطه، سیمی کولن، نداییه و امثال آن نشانه های اند که معنا و مفهوم دقیق و همه جانبه را دربردارند. در علم طب کاربرد نشانه ها را میتوان به گونه یی رمز و یا مخفف در دارو ها و سایر عرصه های طبی یادآور شد همچنان در علم روانشناسی یک روانشناس با استفاده از نشانه ها و علائم که در شخص مریض مشاهده میکند به تشخیص و تداوی می پردازد به همین گونه نشانه ها با توجه به اهمیت و ارزش که دارند در عرصه های مختلف مورد استفاده قرار می گیرند .

نکته یی مهم دیگر اینست که کاربرد نشانه و رمز گذاری آنان در فرهنگ های متفاوت از هم فرق می کند هر جامعه با توجه به فرهنگ، سنن و رسم ورواجهایی مختص به خود نشانه ها و علائم مخصوص خود را دارا میباشد و افراد آن جامعه به همان قواعد و قوانین وضع شده بالای نشانه عادت کرده و معنای آنرا در می یابند .

پس نشانه ها دارای معنای نسبی اند معنای نشانه دارای ثبات قطعی و نهایی نمی باشند؛ بلکه در فرهنگ های متفاوت معنا های گوناگون می یابند (۶:۶۲)

نتیجه

از بحثی که در این نگاشته پیرامون نشانه ها داشتیم به این نتیجه میرسیم، که نشانه به دلیل کاربرد وسیع که دارد از اهمیت زیادی برخوردار می باشد طوریکه از خلال نظریات دانشمندان درمی یابیم هر نشانه به دو طریق قابل شناخت است نشانه های زبانی بادر نظر داشت دانش و وسعت مطالعه زبانی فرد تحلیل می گردد و نشانه های غیر زبانی نظر به وسعت دید فرد از اجتماع و محیط ویا به عباره دیگر دانش دایره المعارفی فرد معنا می یابند.

از جانب دیگر تحلیل و تجزیه نشانه با توجه به فرهنگ های متفاوت معانی گوناگون می یابند هر فرد نظر به فرهنگ مختص به جامعه خود تصویری از نشانه را ذهن خود می گنجاند و هنگامی که با نشانه آن روبرو می شود تصویری که قبلا در ذهن دارد به معنای آن پی می برد . بناً تحلیل نشانه بیشتر جنبه اجتماعی دارد تا فردی. فردی که آگاهی کمتر از قرارداد های اجتماعی دارد با دیدن تصویر ی که انگشت بالای لب ها گذاشته شده شاید معنای از آن دریافت نکند اما شخصی که سرو کار با اجتماع دارد فوراً معنای سکوت را از نشانه مذکور دریافت می کند. به هر حال نشانه ها چه در سطح جامعه باشند و یا هم در خانواده کاربرد وسیع دارند و از اهمیت ویژه برخوردار میباشند.

منابع

- ۱- مکاریک ، ایرنا ریما.(۱۳۹۳)، دانش نامه نظریه های ادبی معاصر ، ترجمه مهران مهاجر، تهران : نشر آگه.
- ۲- صفوی، کوروش .(۱۳۹۱)، نوشته های پراکنده نشانه شناسی و مطالعات ادبی، تهران: نشر علمی.
- ۳- احمدی، بابک.(۱۳۹۱)، از نشانه های تصویری تا متن ، تهران :نشر مرکز.
- ۴- پی یر گیرو، ترجمه محمد نبوی .(۱۳۹۲) ، نشانه شناسی ، تهران : نشر آگه.
- ۵- احمدی ، بابک (۱۳۸۰)، ساختار تاویل متن، تهران :نشر مرکز.
- ۶- استیوئرت هال، ترجمه احمد گل محمدی .(۱۳۹۱) ، معنا ، فرهنگ وزنده گی اجتماعی، تهران: نشر نی.

محقق سیداحمد رفعت

تصویر در شعر معاصر دری

Abstract

Persian poem's images have continued the path of growth from the distant past to the present and received many kinds of evolutions according to society's situations.

Similarly, Persian contemporary's poets have accentuated the imagery and applied various implements of image processing.

For this case, in this paper "Image in Persian's contemporary poem" has been investigated and some of image processing's implements like Simile, Metaphor, Symbol and Myth have been centralized. In addition, this paper indicated to ingredients of imagery like modernism, seeking justice, war, asperity and emigration.

خلاصه

بی کمترین شکی، شعر دری از روزگاران پیشین تا کنون، هم‌عنان با فراز و فرودهای تاریخی گام برداشته و ابعاد گوناگون زنده‌گی ساکنان این جغرافیا را بازتاب داده‌است. سخنوران نامدار ادبیات دری، با سرایش شعرهای ناب و ماندگار، در برهه‌های مختلف، ارزش‌هایی چون: آزادی، همدیگرپذیری، انسان دوستی و برابری انسانی را فریاد کرده‌اند و در کنار تعهد هنری، رسالت اجتماعی شان را نیز بر دوش کشیده‌اند. آنان با استفاده از ابزارهای خیال، احساس‌ها، عواطف، هیجان‌ها و تجربه‌های شان را به تصویر کشیده‌اند.

تصویرهای شعری، از گذشته‌های دور تا امروز مسیر رشد و بالنده‌گی را پیموده و در دوره‌های گوناگون، نظر به شرایط و اوضاع جامعه، تحول پذیرفته‌اند. با این حال، شاعران معاصر شعر دری، در ادامه راه پیشینیان شان، به تصویرپردازی در شعر اهمیت زیادی قایل شده و از ابزارهای مختلف تصویرساز، کار گرفته‌اند. با توجه به این موضوع، نوشته حاضر به مسأله چگونه‌گی تصویر در شعر معاصر دری پرداخته و از میان ابزارهای تصویرساز، تنها تشبیه، استعاره، نماد و اسطوره را در شعر معاصر دری به صورت فشرده بررسی کرده‌است. همین‌طور به عوامل شکل‌گیری تصاویر، که مسایلی چون نوگرایی، عدالت‌خواهی، جنگ، خشونت و آواره‌گی است، نیز نظر داشته‌است.

مقدمه

تصویرهای شعری یکی از وجوه تمایز بین شاعران در دوره‌های مختلف به حساب می‌آید و این امر می‌تواند باعث شود تا خواننده شعر، درکی از احساس‌ها و اندیشه‌های آنان داشته‌باشد. از آن شکل‌گیری شعر پارسی دری تا عصر-ما، تصویرهای گوناگونی از سوی شاعران ایجاد شده و این تصاویر توانسته‌اند قدرت تخیل آنان را به نمایش بگذارند. شاعران معاصر شعر دری را نیز نمی‌توان مستثنی از پیشینیان شان دانست و فرض بر این است که آنان نیز به تصویرسازی در شعر اهمیت داده‌اند و از این طریق تجربه‌های شان را بیان کرده‌اند. در همین حال، نوشته حاضر به بررسی تصویر در شعر معاصر دری می‌پردازد تا دریابد که شاعران معاصر در افغانستان با کدام ابزارها بیشتر تصویرآفرینی کرده‌اند، این تصاویر را کجا و چگونه به کار برده‌اند و کدام مفاهیم و اندیشه‌ها را ذریعه آن‌ها انتقال داده‌اند. در مورد پیشینه تحقیق باید گفت که اگر چه در مورد مسایل کلی شعر معاصر دری کارهای چشم‌گیری از سوی پژوهشگران این عرصه صورت گرفته؛ اما مشخصاً در این مورد، تا جایی که نگارنده به دنبال آن بوده‌است، کاری به چشم نخورده‌است. کار این مقاله با روش توصیفی-تحلیلی و گزینش نمونه‌های شعری از مجموعه‌های شعری شاعران انجام شده‌است.

چیستی تصویر

از شعر در برهه‌های گوناگون، تعریف‌های زیادی به اشکال مختلف ارایه شده و چیزهایی نیز به عنوان ارکان اساسی شعر نامیده شده‌اند. در بیشتر این تعریف‌ها، واژه‌های

«خیال» و «تخیل» و اصطلاح «خیال انگیزی» به چشم می‌خورد و این نشان می‌دهد که هویت شعر با تخیل گره خورده و بدون آن، نمی‌تواند اظهار وجود کند. به همین دلیل است که ادبیات‌شناسان و ناقدان شعر، مرزی میان نظم و شعر ترسیم کرده‌اند و خطی میان ناظم و شاعر کشیده‌اند. به قول ملک‌الشعرا محمد تقی بهار:

ای بسا شاعر که او در عمر خود نظمی نساخت

و ای بسا ناظم که او در عمر خود شعری نگفت

با این حال، تخیل یکی از ارکان اساسی و مهم شعر به حساب می‌آید و شاعران بر همان پایه، پدیده‌های گوناگون را از نقاط دور و نزدیک به همدیگر پیوند زده خلاف منطق زبانی عمل می‌کنند تا مخاطب شان را به تماشای جهان نو و تازه دعوت کرده‌باشند. همین جهان تازه ایجاد شده از سوی شاعر به وسیله تخیل را تصویر می‌نامند. یا به اصطلاح دیگر: «تصویر، حلقه زدن دو چیز از دو دنیای متغایر است به وسیله کلمات در یک نقطه معین.» (۴: ص. ۷۵)

بنا بر این، شاعر خوب هم‌اوست که از قدرت تخیل بالایی برخوردار باشد و بتواند شعرش را با تصویرهای ناب و تازه و نو آذین ببندد و از آن، در راه انتقال عواطف و اندیشه‌هایش استفاده کند. شاعری که این قدرت را ندارد و نمی‌تواند دو چیز از دو دنیای متغایر را خوب به هم گره بزند، تصاویر اختصاصی نداشته معمولاً به تقلید روی می‌آورد و تصویرهای ساخته شده از سوی شاعران دیگر را به همان شکل یا با تغییراتی در شعرش به کار می‌برد.

حال پرسش این جاست که چه چیزی می‌تواند تصویر را بسازد و کدام ابزارها در اختیار شاعر قرار دارد. پژوهشگران علوم بلاغی و صنعت‌های شعری، معمولاً آرایه‌هایی چون: تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، سمبول و... را به عنوان ابزارهای تصویرساز یا عناصر سازنده تصویر نام گرفته‌اند. «در قدیم خیال را گاهی محدود به ایهام و تشبیه می‌ساخته‌اند و گاهی نیز استعاره و مجاز را شامل صور خیال می‌کرده‌اند؛ اما امروز با توجه به نکته‌های فوق، خیال را به معنای مجموعه تصرفات بیانی و مجازی در شعر به کار می‌بریم و "تصویر" را با مفهومی اندک وسیع‌تر، که شامل هرگونه بیان برجسته و مشخص باشد، می‌آوریم. اگرچه از انواع مجاز و تشبیه در آن نشانی نباشد؛ مثلاً گاهی آوردن صفت، چنانکه در بسیاری از موارد در شاهنامه دیده می‌شود، بدون کمک از مجاز و تشبیه به خودی خود جنبه تخیلی دارد و همین آوردن صفت است که "تصویر" را به وجود می‌آورد.» (۱۳: ص. ۳۲)

تشبیه، مخصوصاً نوع محسوس به محسوس آن، ساده‌ترین ماشینی است که در جهت تصویرسازی به کار می‌رود. هر شاعری در ابتدای شاعری‌اش از این ابزار استفاده می‌کند و از این طریق باعث خیال‌انگیزی در ذهن مخاطب می‌گردد. شعر دری، در سده‌های نخستین، بیشتر با همین آرایه آراسته گردیده و شاعرانی مانند: حنظلۀ بادغیسی، ابوشکور بلخی، رودکی، دقیقی بلخی، رابعه و... در شعرهای شان، بیشتر از همین صنعت استفاده کرده‌اند؛ چنان که دقیقی در شعر ذیل، با همانندسازی شب و زلف، روز و رخ و عقیق و لب، به امر تصویرسازی دست یازیده است:

شب سیه بدان زلفکان تو ماند سپید روز به پاکی رخان تو ماند

عقیق را چو بسایند نیک سوده گران گر آبدار بود با لبان تو ماند

ابزار دیگر تصویرساز، استعاره است و آن نوعی تشبیه فشرده به حساب می‌آید؛ اما ارزش آن بیشتر از تشبیه است. در تشبیه بحث «این چون آنی» مطرح است و در استعاره «این همانی». به همین دلیل است که شاعر در شعر:

از این خیابان ماه من هر شام می‌آید

لبخند بر لب دارد و آرام می‌آید

نمی‌گوید که نگار من که در زیبایی و درخشندگی چون ماه است، هر شام از این خیابان گذر می‌کند؛ بلکه می‌گوید: ماه من هر شام....

این آرایه بیانی، نقش مهمی در عینیت‌بخشی پدیده‌های ذهنی دارد و می‌تواند چیزهای زیاد انتزاعی را پیش چشم مخاطب قرار دهد. چنان که در زبان عادی و با منطق زبانی، هیچ کسی نمی‌تواند تصویری از مرگ را نشان دهد؛ اما شاعری می‌تواند با به عاریت گرفتن چنگال ببر، آن را در هیئت همان حیوان درنده، پیش چشم همه‌گان قرار دهد.

سمبول از عناصر دیگر سازنده تصویر است و بالاتر از استعاره و تشبیه ارزش دارد. اشیای زیادی می‌تواند در شعر به حیث سمبول یا نماد به کار رود «مشروط بر اینکه برداشت شاعر از آن شی و رفتار او با محیط‌های آن شی، بدان حالت سمبولیک دهد.» (۴: ص. ۸۳) در سمبول نیز اگرچه مانند استعاره مشبه به ذکر می‌شود و مشبه اراده؛ اما سیروس شمیسا دو فرق عمده میان این دو، بدین شکل قایل است:

۱. «مشبه به در سمبول صریحاً به یک مشبه خاص و مشخص دلالت ندارد؛ بلکه دلالت

آن بر چند مشبه نزدیک به هم است؛ مثلاً: زندان در شعر عرفانی سمبول تن و دنیا و تعلقات دنیوی و امیال نفسانی است.

۲. در استعاره ناچاریم که مشبیه را به سبب وجود قرینه صارفه حتماً در معنای ثانوی دریابیم؛ اما سمبول در معنای خود نیز فهمیده می‌شود و قرینه در آن معنوی و مبهم است و درک آن مستلزم آشنایی با زمینه‌های فرهنگی است. (۱۴: ص. ۷۶)

بنا بر این، هرگاه مخاطب این شعر و اصف باختری:

شبی که قصه فانوس و باد می‌گفتند چراغ‌ها همه‌گی زنده باد می‌گفتند
به جای مرثیه، داستان گران بادیه‌ها سبک سرانه غزل‌های شاد می‌گفتند
منادیان که ز آسیب سنگ ترسیدند چرا چکامه فتح چکاد می‌گفتند

(۳: ص. ۱۱۵)

با وضعیت محیط زنده‌گی وی آشنا نباشد، نمی‌تواند مفاهیم درست نمادهای به کار رفته در این شعر را دریابد. در ساخت نمادها، باز هم شاعران به دو دسته تقسیم می‌شوند: نخست آنانی اند که خود نمادساز اند و دومی هم، همان کسانی اند که نمادهای قراردادی و ساخته شده از سوی دیگران را در شعرهای شان به کار می‌برند.

یکی از ابزارهای دیگر تصویرساز، اسطوره است. اسطوره‌ها در گذشته‌ها حقیقت‌های مسلم در زنده‌گی انسان‌ها بوده‌اند و به مرور زمان به افسانه تبدیل شده‌اند. بشر چه آن زمانی که با اساطیر می‌زیستند و به پدیده‌های اساطیری باور داشتند و چه زمانی که از آن فاصله گرفتند و با علم و تکنالوژی معرفت حاصل کردند، همواره از آن بهره برده‌اند. یعنی هیچ‌گاهی نتوانسته‌اند اسطوره‌ها را به فراموشی سپارند و گهگاهی از آن یادی نکنند. شاعران، از این ابزار در به تصویر کشیدن تجربه‌های شان استفاده می‌کنند و یا از اشیایی همانند سمبول، خود شان اسطوره‌سازی می‌نمایند. به همین دلیل، براهنی معتقد است که:

«سمبول، اسطوره‌یی است خودآگاه. یعنی انسان اولیه، برداشت خود را از محیط زیست به صورت اساطیر بیان می‌کرد که ما آن اساطیر را به صورت سمبول می‌بینیم. پس اسطوره، آن روی سکه سمبول است. شاعر امروز، به طور ناخودآگاه اساطیر خود را می‌سازد و ارایه می‌دهد.» (۴: ص. ۸۴)

تصویر در شعر معاصر دری

در مورد شعر معاصر دری و این که از کدام زمان به این سو، شعر را معاصر بنامیم، بحث‌های زیادی از سوی پژوهشگران مطرح شده‌است و آن چه که میان تمام بحث‌ها مشترک است، این است که از تأسیس جریده سراج‌الآخبار بدینسو می‌توان شعر را معاصر

نامید، هر چند که گاهی آغاز آن را تا عهد امیرشیرعلی خان و جریده شمس النهار می‌رسانند و از لحاظ تاریخ سیاسی نیز سال‌های پیشتر از آن، حتی از عهد احمدشاه ابدالی به این طرف را معاصر گفته‌اند.

اما به دلیل گسترده‌گی موضوع و طولانی بودن فهرست شاعران معاصر، این نوشته به بررسی چند عنصر سازنده تصویر از جمله تشبیه، استعاره، نماد و اسطوره در شعرهای برخی از شاعران به صورت کوتاه و فشرده می‌پردازد.

همان طور که در بحث چپستی تصویر مطرح شد، تشبیه و استعاره از ابزارهای رایج در تصویرسازی اند و شاعران با انواع گوناگون آن‌ها، تصویرسازی کرده‌اند. تصویرهای ساخته شده با این دو ابزار در دوره‌های مختلف به هدف نمایاندن مفاهیم، اندیشه‌ها و جنبه‌های گوناگون عواطف و احساس‌های شاعران به کار رفته است. ناگفته نماند که تحولات اجتماعی نیز در برهه‌های مختلف، شاعران را تحت تأثیر قرار داده و باعث دیگرگونی تصویرهای شعری آنان شده است؛ بنا بر این در بررسی تصاویر، ناگزیر می‌شویم به اوضاع حاکم در محیط زیست شاعر نیز اشاره کنیم.

شاعرانی که در سراج‌الخبار می‌نوشتند و عضویت جنبش مشروطیت را داشتند، دارای اندیشه تجددخواهی و بیدارگری بودند و آنان شعر را وسیله انتقال این نوع پیام‌شان ساخته بودند. به همین دلیل، در شعر آنان با زبان ساده و عام‌فهم مواجه هستیم و از پیچیده‌گی‌های تصویری در آن خبری نیست. یعنی پیام آنان باید صریح و سریع به مخاطب می‌رسید و قرار نبود تا خیال‌انگیزی شعر از سرعت انتقال پیام بکاهد. به همین دلیل، در شعرهای آنان کمتر می‌توان تشبیه یا استعاره‌بی‌سراع کرد که جنبه خیال‌انگیزی داشته باشد.

گروهی از شاعران دیگر که به عنوان سنت‌گرایان یاد می‌شوند، بسیاری از تصویرهای شعری‌شان را همان تصویرهای پیشینیانی چون حافظ، سعدی، بیدل و ... شکل می‌دهد و تقریباً تشبیهات و استعارات تکراری و کلیشه‌یی دارند؛ به همین دلیل است که برای خواننده شعرهای کلاسیک کمتر تخیل‌انگیز است. مثلاً در غزلی از قاری عبدالله:

پنجه شور جنون پاره گریبانم کرد باز سودای کسی بی سر و سامانم کرد
دیده را شام غمت رخصت اشکی دادم آن قدر ریخت که تن غرقه طوفانم کرد
سخن روی تو با او به میان آوردم رفت چندان ز خود آینه که حیرانم کرد

داشت امشب سخن سوز و گدازت به زبان / داغ از گرمی خود شمع شبستانم کرد
 کرد آخر به سرم جرم محبت ثابت / عشقت از تنگ دلی سخت به زندانم کرد
 آن قدر بر سر من شور محبت انگیخت / لعلت ای کان ملاحظت که نمک دانم کرد
 شکر زلف عجب ریشه دوانید به دل / داشتم خاآطر جمعی و پریشانم کرد
 ناوکش با دل من صحبت رنگین دارد / از چمن دل زده آن غنچه پیکانم کرد
 بی وفایی گلی یاد من آمد قاری / مضطرب ناله بلبل به گلستانم کرد
 (۱۷: ص. ۴۳)

می بینیم که تشبیه سازی هایی چون: غم به شام، لب به لعل، ملاحظت به کان، پریشانی به زلف و مژگان به ناوک، تصویرهایی استند که در شعرهای شاعران کلاسیک به کرات به کار رفته اند و ترکیبات «پنجه شور جنون» و «رخصت اشک» خواننده را به یاد شعرهای بیدل می اندازد. احساس می شود که سنت گرایان معاصر، به این نتیجه رسیده بودند که اسلاف آنان تقریباً تمام تصویرهای ممکن را آفریده اند و حال وظیفه آن هاست تا از این تصاویر در راه بیان احساس و عواطف شان بهره ببرند. البته قابل ذکر است که تصویرهای تازه و نوهم در شعرهای این شاعران دیده می شود؛ اما فضای کلی آن را همان تصاویر قدیمی احاطه کرده است. به همین دلیل است که شایق جمال با وجود سنت گرا بودنش، به استفاده از تصویرها و تشبیهات کهنه در شعر اعتراض داشت:

تا کی ای دل وصف زلف خوب رویان می کنی
 فکر مردم را چرا آخر پریشان می کنی
 چند با مه نسبت رخسار جانان می کنی
 از چه با خنجر برابر تیر مژگان می کنی
 تا به کی تعریف از آن لب های خندان می کنی
 تا کجا توصیف گل های گلستان می کنی
 منع اخوان از نفاق و جهل مضمون خوش است
 خامهات ناصح چو باشد حربۀ دشمن کش است
 مدح ابنای زمان را از طمع کردن خطاست
 مرجع حمد و ثنا مخصوص ذات کبریاست

فکر بهبود وطن کار نکو، شغل به جاست
سعی در کار ترقی فرض بر ما و شماست
هر قدر با معنی بیگانه طبیعت آشناست
یا به انداز مضامین خامهات معجزنماست
در طریق شاعری سبک جدید آغاز کن
چشم اخوان وطن از خواب غفلت باز کن
(همان: ص. ۶۲)

بعد از آن که استاد خلیل الله خلیلی با سرودن «سرود کوهسار» زمینه پرداختن به شعر نو را مساعد ساخت، از آن زمان بدینسو، تغییرات اساسی در شکل و محتوای شعر به چشم آمد. قالب‌هایی چون شعر نیمایی، سپید، چارپاره و غزل_مثنوی، رواج پیدا کرد و غزل سنتی نیز جایش را به غزل نو داد. از سوی دیگر، چنان که به همه معلوم است، افغانستان از لحاظ تاریخی فرازوفرودهای زیادی را طی کرده و مردم در مقاطع مختلف، شاهد تحولات زیاد اجتماعی_سیاسی بوده‌اند. بدون شک، این تحولات پیش‌آمده در شعر و نیز فرازوفرودهای تحولات سیاسی، تصویرهای شعری را نیز دیگرگون ساخت و شاعران، در همزیستی با تحولات پیش‌آمده، صحنه‌های گوناگون را با قدرت تخیل شان به هم گره زده‌اند. آنان با استفاده از هرگونه ابزار سازنده تصویر، احساس‌ها و اندیشه‌های شان را به تصویر کشیده‌اند و در حالات مختلف روحی، عشق، طبیعت، جنگ، آواره‌گی، صلح و... را پیش چشم مخاطبان شان مجسم کرده‌اند.

با این حال، تصویرهای ساخته‌شده به وسیله تشبیه و استعاره را در شعرهای چند تن از این شاعران به صورت فشرده بررسی می‌کنیم تا ببینیم که تفاوت تصویرهای این‌ها با شاعران سنت‌گرا در چه است.

شاعران نوگرا در ابتدای عبور از شعر سنتی به شعر نو، در کار تصویرآفرینی با ابزارهایی چون تشبیه، استعاره، نماد و اسطوره چندان موفق نبوده‌اند و تنها توانسته‌اند صحنه‌ها را با استفاده از انواع صفت بیان کنند. این امر را می‌توان در شعر «سرود کوهسار» خلیلی و «شعر منجمد» یوسف آینه به وضوح دید؛ اما هر چه از نقطه آغاز نوگرایی دورتر می‌شویم و به تحولات سیاسی بعد از سال ۱۳۴۳ می‌رسیم، یعنی آن‌گاه که کشور دچار آشوب و جنگ

می شود و مردم با فقر و بیچاره گی، یتیم مانده گی و آواره گی مواجه می شوند، می بینیم که تصویرها در شعر دیگرگونه اند و حامل مفاهیم و اندیشه های تازه. چنان که خلیل الله خلیلی در غزلی خودش را چنین معرفی می کند:

از من آواره پرسیدی که من در چیستم
زین سوال ناموجه روزها بگریستم
حسرت، داغم، غمم، خون و سرشک و ماتم
غیر از این نامی نمی یابم که گویم کیستم
کشورم در اشک و خون من لاف هستی می زنم
دوستان من نیستم، من نیستم، من نیستم
سنگر مردان صلابی عام داده لیک من
زیر تیغ اجنبی تا چند باید ایستم
(۱۰: ص. ۹۰)

دیده می شود که وضعیت پیش آمده شاعر را ناگزیر ساخته تا جز همانندسازی خودش به حسرت و داغ و غم و خون و سرشک و ماتم، نتواند تصویر دیگری بسازد. قابل ذکر است که در بیشتر شعرهای حماسی و مقاومت، تشبیهات، استعاره ها، نمادها و اسطوره ها در کنار هم به کار رفته اند و مشکل است تصاویر آن ها را به لحاظ ابزارهای آن جدا جدا بررسی کرد. به همین خاطر، ناگزیریم این چهار عنصر را به صورت همزمان بررسی کنیم. چنان که واصف باختری، با استفاده از ابزارهای تصویرسازی چون: استعاره، نماد و اسطوره بدین شکل از جنگ روایت می کند:

جهنم است، جهنم نه نیمروزانست گلوی کوچه چو دل های کینه توزانست
به هر کرانه که بینی کفن فروشانند که گفته است که این شهر جامه دوزان است؟
لباس زال سزاوار پیکرش باد! کنون که رستم ما نیز از عجزوانست
سلام باد ز ما کاشفان آتش را که روز اول جشن کتاب سوزان است
(۳: ص. ۱۱۴)

چنان که می بینیم شبیه سازی میهن جنگ زده به جهنم، جاندارانگاری در ترکیب «گلوی کوچه» و همانندی آن با دل های کینه توزان، تجسم شدت قتل و کشتار با ترکیب «کفن-

فروشان»، نماد «آتش» و چهره‌های اساطیری «زال و رستم» همه تصویرهای نو و تازه‌اند که همه دست به دست هم داده‌اند تا تصویر کلی از جنگ را به نمایش بگذارند. همین‌طور نمادهای (باد، فانوس، شب، پرنده، گیاه، دریا، جنگل، کوه و...) در شعر دیگر از این شاعر، نشان می‌دهد که تصویرهای قراردادی نمی‌تواند احساس‌ها و اندیشه‌های او را حمل کند:

شب از دیار شبیخونیان گذر می‌کرد
کنار ایوان فانوس کوچکی می‌سوخت
و در هجوم هجاهای تازیانه باد
زنی به گریه سخن می‌گفت
از آن پرنده بی‌بازگشت جنگل رگبار
پرنده‌یی که از آن اوج، اوج جوهر شب
صدای رویش زرد گیاه فاجعه را
شنفت و گفت به دریا، به کوه و جنگل و دشت
پرنده‌یی که از آن اوج، اوج جوهر شب
سوار هودج باران، سوار باره باد
به پاسداری خواب جوانه‌ها می‌رفت
پرنده‌یی که از آن اوج، اوج جوهر شب
غریو برمی‌داشت
ایا چکاوک‌ها!
قراولان خوابند
«گشوده‌بال‌تر از بادهای سرگردان»
ز آشیانه خونین خود فرود آید

....

(۳: ص. ۱۵۰)

و نیز در این شعر از بارق شفیعی با نمادهای شب، توفان، سیل و... مواجه هستیم:
وای از این شب‌ها که چون اندیشه اهریمنان
تیره است و سهمناک

راه تاریک است و باریک است و پرپیچ است و دور
هر قدم غارت‌گری در انتظار کاروان
هر قدم درنده‌یی در رهگذار رهروان
وای اگر توفان تندی نگذرد
وای اگر سیلی نتوفد بی‌امان
(۵: ص. ۱۲۲)

یا نمادهایی چون: رنگ، شیشه و سنگ، غزال و پلنگ، صدف و نهنگ و نیز ترکیباتی
مثل دکان بخت مردم، گل خنده، غم جنگ و تنور طبع، این شعر رازق فانی را سرشار از
تصاویر تازه و بکر ساخته است:

همه‌جا دکان رنگ است، همه رنگ می‌فروشد
دل من به شیشه سوزد، همه سنگ می‌فروشد
به کرشمه‌یی نگاهش، دل ساده‌لوح ما را
چه به ناز می‌رباید، چه قشنگ می‌فروشد
شرری بگیر و آتش، به جهان بزن توای آه
ز شراره‌یی که هر شب، دل تنگ می‌فروشد
به دکان بخت مردم کی نشسته یا رب
گل خنده می‌ستاند، غم جنگ می‌فروشد
دل کس به کس نسوزد به محیط ما به حدی
که غزال چوچه‌اش را به پلنگ می‌فروشد
مدتیست کس ندیده گه‌ری به قلزم ما
که صدف هر آن‌چه دارد به نهنگ می‌فروشد
ز تنور طبع فانی تو مجو سرود آرام
مطلب گل از دکانی که تفنگ می‌فروشد
(۱۱: ص. ۳۰۷)

همین طور، تصاویر شعری سهراب سیرت را می‌بینیم که با استفاده از ابزار تشبیه
ساخته شده‌اند و همه نمایان‌گر ویرانی و جنگ‌اند:
من چیستم؟ گلوی صداها صدای ویران جغرافیای سوزان، آب و هوای ویران

من، کاخ زیر خاکی در کنج کهنه بلخ
من، قتل‌گاه بلودا، من بامیانم آری!
من، کوه کوه چیغم، من، دره دره فریاد
من، قناردهار؛ اما بی آب و بی انارم
دنبال کیستم کی؟ دنبال چیستم چی؟
من، کابل غریبم، هر روز دود، وحشت
یا در حدود هلمند، آن روستای ویران...
دیگر کسی ندارم غیر از خدای ویران
غزنی؟ نه نیستم این، این بی‌نوای ویران
هستم هرات اما با برج‌های ویران
در پارک‌های خالی در سینمای ویران
فرمان‌بران خسته، فرمان‌روای ویران
(۱۲: ص. ۳۲)

همچنان در این شعر از زهرا حسین‌زاده که روایت‌گر مهاجرت و آواره‌گی است، مخاطبش را به خطی که آرزو دارد از بلخ به مشهد برسد و نیز به موج دیوانه تشبیه کرده و نیز ترکیب «زلف آواره‌گی» را برای تصویرسازی، خوب برگزیده است:

کاش خطی شوی از بلخ به مشهد بررسی
از تماشای خودت حوصله‌ات سر برود
خواب دیدم تو مرا می‌گذرانی از پل
زلف آواره‌گی ام را به رخت باد کشید
آب و جارو چه کنم؟ خانه کم آورد تو را
قبل از آنکه به تنم مرگ بیاید بررسی
موج دیوانه شوی تا لبه سد بررسی
عشق باریک‌تر از موس، تو باید بررسی
حیف دیدی که به این دخترک بد بررسی؟
سر من برف نشاندی گل بی‌رد بررسی؟
(۸: ص. ۵۸)

در شعری از عبدالقهار عاصی دیده می‌شود که: ملتش دستانش را بر گرد آفتاب
کمر بند می‌کند، مشت‌هایش به دروازه‌های بسته تردید قرن می‌کوبد، با آیه‌های خشم خدا و
با واژه عشق قد می‌کشد و شیپوره‌هایش را به صدا در می‌آورد.

این ملت من است که دستان خویش را
بر گرد آفتاب کمر بند کرده است
این مشت‌های اوست که می‌کوبد از یقین
دروازه‌های بسته تردید قرن را
ایمان بیاورد!
تنهاترین پیامبر
اینک
ملت

با آیه‌های خشم خدا قد کشیده‌است
این ملت من است که تکرار می‌شود
با نام انسان
با واژه عشق
این اوست اوست اوست
که شیپوره‌هاش را
شیپوره‌های فتح پیام‌آشناس را
آورده در صدا
بیدار می‌کند
هشدار می‌دهد
(۱۵: صص. ۶-۷)

عنصر دیگر سازنده تصویر در شعر شاعران معاصر دری، اسطوره است. از آن جا که شعرهای مشروطه‌خواهان تقریباً فاقد تصویر اند، این عنصر را نمی‌توان در آن یافت و نیز در شعرهای سنت‌گرایان کمتر می‌توان سراغ کرد. اما بیشترین کاربرد این عنصر- در شعرهای حماسی و عصر جنگ دیده می‌شود و دلیل آن نیز روشن است. شاعران زیادی از چهره‌های اساطیری در تصویرآفرینی بهره برده‌اند که به چند نمونه از آن‌ها بسنده می‌شود.

چهره رستم، سیاوش و اسفندیار در شعری از واصل‌بختری:
دیرگاهی شد کزین کانون شراری بر نخیزد
ازمیان گرد صحرا شه سواری بر نخیزد
نیست گر رستم که خواهد کیفر خون سیاوش
آه زین میدان چرا اسفندیاری بر نخیزد
(۳: ص. ۷۳)

سیمرغ در ابیاتی از ابراهیم امینی:
انعکاس من که در آینه حالش می‌گرفت
می‌زدم می‌کشتمش اما وبالش می‌گرفت
آدمی زادم؛ ولی مادر وطن مرده، مرا

کاش سیمرغی می آمد زیر بالش می گرفت
(۲: ص. ۸۷)

رخش در شعری از قنبرعلی تابش:
کاشکی رخس از سمنگان شیبه دیگر کشد
کاش سهراب دیگر زاید زنان فارسی
(۷: ص. ۵۶)

رستم و شغاد در بیت‌هایی از کاظم کاظمی:
نه آهنم که فسون و فساد حس نکنم نه کوه تا اثر برف و باد حس نکنم
و درد رستم تنهای زابلستان را که در فتاده به چاه شغاد، حس نکنم
(۱۹: ص. ۵۶)

تهمینه و سهراب در شعری از قنبرعلی تابش:
لب‌های تو از تشنه‌گی آب ترک خورد
یا از غم تنهایی سهراب ترک خورد؟
آن لحظه بگو قطره در آینه چه می گفت؟
سهراب که جان داد به تهمینه چه می گفت؟
خنجر که برون آمد از آن سینه چه دیدی
آن لحظه بگو در دل تهمینه چه دیدی؟
(۷: ص. ۲۱)

کاوه آهنگر در دو بیت از بارق شفیعی:
آتش ز نیم خرمن هستی ظالمان ویران کنیم نظم ستم بر ستمگران
با عزم همچو کاوه و با خشم بیکران اورنگ ظلم و کاخ غرور سکندران
از بیخ و بن فکنده و زیر و زیر کنیم
(۵: ص. ۳۲)

اسفندیار در بیتی از کاظمی:
گفت: می دوزدش به تیر دو سرچشم اسفندیار اگر باشد
گفتم: آری چنین تواند کرد، رستم نامدار اگر باشد
(۱۹: ص. ۸۷)

آرش در شعری از او:

خدایا! گر دست بند تجمل	نمی بست دست کمان گیر ما را
کسی تا قیامت نمی کرد پیدا	از آن گوشه کهکشانشان تیر ما را
ولی خسته بودیم و می برد توفان	تمام شکوه اساطیر ما را

(۱۸: ص. ۸۶)

در شعرهای عاشقانه نیز بعد از تحولات در شکل و ماهیت شعر، تصویرها دچار دیگرگونی شده‌اند و شاعران زیادی کوشیده‌اند تصویرهای شعرشان نو شوند و یا برخی از تصویرهای کهنه را به طرزی استفاده کنند که از خیال‌انگیزی قوی‌تر برخوردار باشند. به این شعر از غلام رضا ابراهیمی می‌بینیم:

چشمی که چشمهای ترم را رقم زده‌است
خط و خطوط زنده‌گی ام را به هم زده‌است
حتی پیاده‌رو شده قلبم برای او
هر صبح زود آمده در من قدم زده‌است
هر صبح رأس ساعت ۶، دیدن و عبور
اما همیشه چشم به نادیدن زده‌است
این گونه کوک کرده همین مرد ساده را
این گونه برخطوط دلم زیر و بم زده‌است
نگذاشت تا که تازه شوم از هوای او
حالا تمام زنده‌گی ام دود و دم زده‌است
(۱: ص. ۳۷)

دیده می‌شود که در این شعر، شبیه‌سازی قلب شاعر به پیاده‌رو، خودش به ساز کوک-
شده از سوی معشوق و خطوط دلش به تارهای موسیقی چقدر تصویرهای تازه ایجاد کرده و
چقدر خوب می‌تواند خیال خواننده را برانگیزد.

همین سان، تشبیه شدن شاعر به خاک صفه، شهر، چتر، باغ، ابر، آفتاب، روز، شام،

حال و هوا، در این شعر از رضا محمدی:

ای کاش آشنای تو باشم تمام عمر	همسایه صدای تو باشم تمام عمر
خاکی شوم که صفه شهر تو ام کنند	آنگاه زیر پای تو باشم تمام عمر

شهری شوم که جز تو نبیند کسی مرا
منظور چشم‌های تو باشم تمام عمر
شهری که کس قدم نهد جز تو در دلش
شهری فقط برای تو باشم تمام عمر
چتری شوم که سایه به زیبایی ات کشم
دفع بلاقضای تو باشم تمام عمر
باغی شوم که تاک شراب تو پرورم
با خون خود حنای تو باشم تمام عمر
ابر تو، آفتاب تو، روز تو، شام تو
حال تو و هوای تو باشم تمام عمر
نام مرا به جز تو نیسارد کسی به لب
تا زنده‌ام رضای تو باشم تمام عمر
(۲۰: ص. ۱۶۲)

و یا در این چند بیت از شعر ابراهیم امینی، خواننده با تصویرهای تازه‌یی چون:
بوسیدن خاک کوچه پای معشوق را، تشبیه چشم به چشمه‌های خوش‌بختی، تشبیه آب و
هوای معشوق به آب‌وهوای بهشت، آویختن صدا در گوش و نوشیده‌شدن چای توسط هوای
سرد، روبه‌رو می‌شود:

من کیستم خلوت بمانم دست‌هایت را
وقتی که خاک کوچه بوسیده‌است پایت را
ای چشم‌هایت چشمه‌های شوخ خوش‌بختی
بسیار کم دارد بهشت آب و هوایت را
این بنده‌گی را دوست دارد بند بند من
آویختم آهسته در گوشت صدایم را
تو نیستی، آن‌سوی دوری‌های بی‌پایان
شاید هوای سرد نوشیده‌است چایت را
گفتند، جای عشق خالی در غزل‌هایت
تو نیستی باید که خالی ماند چایت را
(۲: ص. ۶۸)

قابل ذکر است که در تصویرسازی‌های بسیاری از شعرهای عاشقانه، مسایل اجتماعی -
سیاسی روز و افتخارات فرهنگی نقش داشته‌است. چنان که در شعری از تمیم حمید، نگاه
معشوق به سخنگوی وزارت، زلف به مسوول به دار آویختن، دیده‌بان عشق به دیده‌بان حقوق
بشر، معشوق به هراس افکن، هواداران‌ش به جنگ‌جو و باور شاعر به قطار، همانند شده‌اند.

ملاقاتش کنم تا، بسته‌ام دیربست، راهت را
سخن‌گوی وزارت‌خانه چشمت - نگاهت - را
دوباره یک نفر بر دار رفته، در جنوب مهر
کسی مسوول خوانده، حلقه زلف سیاهت را
کسی مسوول خوانده، دیده‌بان عشق هم، بعداً
نکوهش کرده، بد نامیده، حکم دادگاهت را
هراس‌افگن خطابت کرده، در هر برگ پرونده
نوشته جنگجوی خارجی هر در پناهت را
ولی با این همه - تا پاسخی یابد - سخنگو جان!
قطار باور من، عزم دارد، ایستگاهت را
(۹: ص. ۶۲)

و نیز معضل اعتیاد در تصویری از شعر جعفر عزیزی:
تو رفتی بی تو من تنهاترین معتاد ولگردم
که از این زنده‌گی و خانه و این شهر دلسردم
بدون تو شبیه برگ در توفان پاییزی
به زیر دست و پای عابران کوچه می‌گردم
بدون تو تمام شب میان وحشت و کابوس
صدای دردناک گریه یک روح شب‌گردم
(۱۶: ص. ۱)

و بناهای تاریخی بودای بامیان در این شعر از هادی میران:
چنان شد بامیان باشم، حضورت در دل شعرم
غرور قدسی شهنامه در صلصال من باشد
(۲۱: ص. ۳۰)

و یا در شعر ذیل از بشیر رحیمی که کابل، بلخ، بودا، بامیان، غلغله و قندهار همه جان-
دار شده‌اند و از این راه به تصویرسازی پرداخته‌است:

بی تو چگونه خاک وطن آسمان شود؟ ای روح پرکشیده! فرود آی در بدن
کابل شهید خاطر دیدار روی توست آغوش باز کرده به روی تو مرد و زن

شاه ولایت آمده در بلخ از نجف سر برکشیده لاله به راهت دمن دمن
افتاده غلغله در جان بامیان آری به کوی حضرت بودا سری بزن
افشان دست و پاست به روی تو قندهار میدان گشوده خلق اتن در اتن اتن
(www.semorghaf.com)

همین سان، همانندسازی حس معشوق به بلخ، دلش به نوبهار و خودش به نوروز، در
بیتی از قنبرعلی تابش صورت گرفته است:

حس تو بلخ بوده، دلی گشته نوبهار نوروز دشتهای مزارت شده کسی
(۶: ص. ۹۹)

و همچنان، با بهره‌برداری از سیمرغ و درخت گز، در این بیت از او، این گونه
تصویرسازی شده است.

سیمرغ در پرواز بود از کنج چشمانت پشت درختان گز انبوه مژگانت
(همان: ص. ۱۷۰)

از آن جایی که بررسی کردن تمام شعرهای شاعران از حوصله این مقاله بیرون است،
ناگزیریم به همین مقدار بسنده کنیم.

نتیجه

از مرور خلاصه شعر معاصر دری به این نتیجه دست پیدا می‌کنیم که شعر دری در
عصر سراج الاخبار به دلیل وسیله‌سازی آن برای ابلاغ پیام تجددخواهی، تقریباً فاقد تصویر
اند و شاعرانی که این اندیشه را بر سر دارند، کوشیده‌اند تا شعر را از پیچیده‌گی‌های تصویری
به دور نگهدارند.

سنت‌گرایان اما با تعهدی که نسبت به شعر سنتی دارند، بیشترین تصویرها را از
گذشته‌گان شان وام گرفته‌اند و خود شان کمتر به تصویرآفرینی دست یازیده‌اند. اکثر
تشبیهات و استعارات به کار رفته در شعرهای شاعران سنت‌گرا عبارت‌اند از: دهان و غنچه،
لبخند و شگوفه، آه و آتش، آه و تیر، رنگ زرد و خزان، رخسار و ماه، رخسار و آفتاب، رخسار و
گل، زلف و دام، زلف و کمند، زلف و شام، مژگان و ناوک، ابرو و خنجر، حسن و آیینه، مرغ و
دل، معشوق و صیاد، لب و لعل، قد و سرو، چشم و نرگس، اشک و طفل، داغ و لاله و... از
عناصر دیگر سازنده تصویر چون نماد و اسطوره در شعرهای آنان به ندرت به کار برده شده‌اند
و کمتر به چشم می‌آیند.

پس از تحولات شعر از لحاظ قالب و محتوا و نیز تحولات سیاسی، تصویرهای شعری نیز تغییر کرده و شاعران کوشیده‌اند تا تصویرهای نو ایجاد کنند. بیشترین تصویرها در شعرهای حماسی و مقاومت به وسیله نمادها و اسطوره‌ها ساخته شده‌اند و نمادهایی چون: باغ، شب، خورشید، کاج، پرنده، نخل، باد، پروانه، ستاره، گل، گل سرخ، تگرگ، پاییز، صبح، سنگ، آینه، سپیدار و... در بسیاری از شعرهای آنان بازتاب یافته‌اند. واژه‌هایی هم که به وسیله تشبیه و استعاره به هم پیوند خورده‌اند، این‌ها اند: خون و برف سرخ، سرمه و باروت، شب و هیولا، شب و اهریمن، شبنم تاک و خون سیاووش، آزادی و کاج، بیداد و کوره، بیداد و کرکس، غربت و بلا، غربت و نشتر، غربت و جهنم، باغ و عاطفه، پاره‌های گوشت و ستاره، اضطراب و گاری، غول و فاجعه، آینه و گرسنه‌گی، کوچه و فریاد، باد و رخس چنگیزی، دشنام و دشنه، دار و شکیبایی، طوفان و خون، خاکستر و برج، آرزو و مرکب به گل مانده، آرزو و رخس، بخت و شیشه خالی، ذهن و پنجره، جنگل و شیشه‌های شکسته، خشم و برنو، عروس و دهکده، عروس و شهر و....

در شعرهای عاشقانه نیز، شاعران تلاش کرده‌اند تا تصویرهای نو بیافرینند و کوشیده‌اند تا با بهره‌گیری از عناصر فرهنگی و مسایل اجتماعی و سیاسی در شعر، از به کارگیری تصویرهای کهنه و قراردادی فرار کنند.

منابع

- ۱- ابراهیمی، غلام رضا. هبوط در پیاده رو، تهران: انتشارات عرفان، ۱۳۸۶.
- ۲- امینی، ابراهیم. روز بد، برادر من، کابل: انجمن قلم افغانستان، ۱۳۹۳.
- ۳- باختری، واصف. سفالینه‌یی چند بر پیشخوان بلورین فردا، به کوشش ناصر هوتکی، کابل: بنیاد انتشارات پرنیان، ۱۳۸۸.
- ۴- براهنی، رضا. طلا در مس، تهران: چاپخانه کاویان، ۱۳۴۷.
- ۵- تابش، قنبرعلی. بحران سیاسی افغانستان در شعر معاصر دری، کابل: انتشارات امیری، ۱۳۹۳.
- ۶- تابش، قنبرعلی. دل خونین انار، کابل: انتشارات صبح امید، ۱۳۹۰.
- ۷- تابش، قنبرعلی. راه ابریشم آزادی، تهران: انتشارات عرفان، ۱۳۹۳.
- ۸- حسین‌زاده، زهرا. پلنگ در پرناتز، مشهد: نشر سپیده‌باوران، ۱۳۹۰.

- ۹- حمید، تمیم. روی من خط بکش، کابل: مطبعه ستاره، ۱۳۹۲.
- ۱۰- خلیلی، خلیل الله. دیوان خلیل الله خلیلی، چاپ دوم، تهران: انتشارات عرفان، ۱۳۸۸.
- ۱۱- رستگار، علی شیر. طلایه داران تجدد شعر دری در افغانستان، کابل: ریاست اطلاعات و ارتباط عامه اکادمی علوم افغانستان، ۱۳۹۷.
- ۱۲- سیرت، سهراب. بوسیدن زنبور عسل، نشر الکترونیکی (www.ael.af).
- ۱۳- شفیع کدکنی، محمد رضا. صور خیال در شعر فارسی، چاپ ششم، تهران: مؤسسه انتشارات آگاه، ۱۳۷۵.
- ۱۴- شمیسا، سیروس. بیان و معانی، چاپ هشتم، تهران: انتشارات فردوس، ۱۳۸۳.
- ۱۵- عاصی، عبدالقهار. کلیات اشعار عبدالقهار عاصی، مصحح، نیلاب رحیمی، کابل: انتشارات خیام، بی تا.
- ۱۶- عزیزی، محمد جعفر. بر صلیب باد، کابل: انتشارات تاک، ۱۳۹۱.
- ۱۷- قویم. عبدالقیوم. مروری بر ادبیات معاصر دری، چاپ دوم، کابل: انتشارات سعید، ۱۳۸۷.
- ۱۸- کاظمی، محمد کاظم. پیاده آمده بودم، چاپ سوم، تهران: انتشارات سوره مهر، ۱۳۸۸.
- ۱۹- کاظمی، محمد کاظم. شمشیر و جغرافیا، مشهد: نشر سپیده باوران، ۱۳۹۲.
- ۲۰- محمدی، سید رضا. پادشاهی شعر، کابل: انجمن قلم افغانستان، ۱۳۹۳.
- ۲۱- میران، هادی. زبان بومی باران، کابل: انجمن قلم افغانستان، ۱۳۹۲.

معاون محقق عبدالناصر مبشر

فن تکرار در غزلیات مولانا جلال الدین محمد بلخی

Abstract

No doubt, Mawlana as a myth in our literature is a great poet which has no exemplar. This greatness is verified from different points of views and different angles; but no doubt he is well-known most especially for his poems more than any other aspect of his character. There for, it is Mawlana's word that introduces him into the world. Unquestionably Mawlana's word is most stylish and well favored; but this beauty is not one-dimensional, it is rather multidimensional. These different dimensions of Mawlana's poems have been investigated and verified by different litterateurs. One of the angles that is still not verified and expedited is the musical resonance and echo of Mawlana's poems, especially in his lyrics. This type of beauty is raised from a rhetorical technique which is known as frequentation or iteration. We can see the resonance and echo of his mind and soul through the resonance of his poems. And from the orgasm of his words we can realize the orgasm of his soul and spirit. Therefor this aspect of the beauty of Mawlana's words is necessary and verifiable to be expedited and investigated.

خلاصه

شکی نیست که مولانا به عنوان یکی از اسطوره‌های ادبی ما، شاعری است با افکار بسیار بزرگ، که بزرگی آراء و اندیشه‌های وی از زاویه‌های مختلفی مورد دقت قرار گرفته است و هر کس، از ظن خود، یار مولانا شده است. با این حال، همه او را بیشتر از هرچیز دیگر، به عنوان یک شاعر بزرگ می‌شناسند. حتا عارف بودن او هم بعد از شاعر بودنش

مطرح می‌شود. بنا بر این، شعر مولانا است که او را معرفی می‌کند. تردیدی نیست که مولانا زیباترین شعر زبان خویش را سروده است، اما این زیبایی تک بعدی نیست. این زیبایی ابعاد مختلفی دارد که از سوی ادب پژوهان مورد توجه و بررسی قرار گرفته است. گوشه‌یی از این زیبایی که کمتر مورد توجه بوده از راه به کار گیری فن تکرار ایجاد شده است. شعر مطمئن مولوی، طنین خود را از تکرارها کسب کرده است. بررسی چگونگی این تکرار در غزلیات مولانا، موضوع مقاله حاضر را تشکیل می‌دهد.

مقدمه

اگر بپذیریم که شعر حماسی شعری است که طنین دارد نه ترنم، هیجان آور است نه آرام بخش، به رقص آورنده در میدان نبرد است و نه به خواب برنده در برج عاج... به ناچار باید بپذیریم که دیوان شمس مولانا، اثری حماسی است و مولانا یک فردوسی دیگر. تنها تفاوت شاهنامه فردوسی با شمس‌نامه مولانا در این است که قهرمان شاهنامه، یک میهن پرست است؛ اما قهرمان شمس‌نامه یک شمس پرست. رستم شاهنامه می‌رزد و رستم شمس‌نامه می‌رقصد؛ اما هر دو در میدان اند. هردو هیجان دارند، هردو در تلاش و تحرک اند، هردو آرام و قرار ندارند؛ قهرمان شاهنامه به جنگ ضحاک مغزخوار می‌رود و قهرمان شمس‌نامه به جنگ چرخ مردم‌خوار و نفس بی‌مقدار. چه تفاوتی هست میان این بیت از شاهنامه که (نجویم برین کینه آرام و خواب/ من و گرز و میدان و افراسیاب) و این بیت از شمس‌نامه که (باز آمدم چون عید نو تا قفل زندان بشکنم/ وین چرخ مردم‌خوار را چنگال و دندان بشکنم)؟ چه چیز در بیت اول است که در بیت دوم نیست؟ اگر اولی بیتی حماسی است، دومی چرا حماسی نیست؟

به هر حال، این که غزل مولانا، آیا به راستی حماسه است یا نه، این جا مورد بحث نیست. این جا فرض بر این است که مولانا مطمئن‌ترین غزل غنایی زبان پارسی را سروده است و این طنین چنان زنده و هیجان برانگیز است که هیچ از شعر حماسی کم ندارد. پرسش اساسی این پژوهش این است که چگونه چنین شده است؟ مولانا چگونه این چنین غزلی سروده است؟ مولانا چگونه این طنین را آفریده است؟ چه ابزاری را به خدمت گرفته و چه ترفندی را به کار بسته است که چنین طنین زنده و شورآفرینی پدید آورده است که غزل غنایی را به شعر حماسی شبیه کرده است؟

هرچند پاسخ دادن به چنین مواردی ممکن است به راحتی پرسیدن از آن‌ها نباشد؛ اما ادعای پژوهش حاضر این است که این طنین و طلاطم موسیقایی در غزل مولوی، محصول تکرارهایی است که سراسر غزل مولوی را فرا گرفته است. فرض این است که قریحه شاعری مولانا که از آن می‌توان به «ناخودآگاه شاعری مولانا» تعبیر کرد، چنان سرشار از طنین و تموج، و چنان از تکرارهای آهنگ‌ساز پر بوده است که بی‌آن که مولانا خود، به زیبایی کلام و طنین کلمات بیندیشد، بی‌اختیار، بی‌آرام‌ترین غزل پارسی را سروده است. زیرا وی چنان سرشار از موج و مستی شمس و عشق شورآفرین او بوده است که مجالی برای اندیشیدن به کلام و کلمات و طنین و ترنم شعر نداشته است؛ با این حال، او همسان چشمه‌بی بوده است که از دل آن شعر می‌جوشیده و جاری می‌شده است. «مولانا غزلی سروده است و رهایش کرده است. هرگز دنبال آب رفته نرفته است. هرگز غزل‌های سروده خود را باز سروده است و اصلاح نکرده است؛ برخلاف حافظ که هر بیتی را بار بار بازخوانده است و تراشیده است و صیقل داده است؛ کلمات را جابه‌جا کرده است و افزوده است و کاسته است.» (سروش ۲۰۱۷)، «ویدیوی آنلاین» به همین خاطر است که بسیاری از غزل‌های مولوی، نیمه و ناتمام مانده است، قافیه‌ها را به دقت حافظ رعایت نکرده است؛ کلماتش چون کلمات حافظ شسته و رفته نیست. با این وجود، او شعری سروده است که حتا حافظ سروده است. او موسیقی‌یی در شعر ایجاد کرده است که حتا حافظ ایجاد نکرده است. هیچ شاعر دیگری چنین نکرده است.

اهمیت و مبرمیت

دقت در وجوه زیبایی کلام شاعران بزرگی همچون مولانا، برای آفرینش ادبی امروز ما، از اهمیت بسیار بالای برخوردار است و می‌تواند شعر شاعر امروز را در رسیدن به پایه‌های بلند ادبی و ایستادن در قطار بزرگان دیروز کمک کند. شعر مولوی به ویژه غزلیات وی، طنینی دارد که نظیرش را نمی‌توان یافت. طنینی که خواننده شعر او را به وجد می‌آورد و شور و هیجانی در او ایجاد می‌کند که شعر هیچ شاعری ایجاد نمی‌کند. بررسی چرایی این مطلب، امری است زیبایی شناسانه و سبک شناسانه که پژوهیدن آن مهم و مبرم پنداشته می‌شود.

هدف تحقیق

تحقیق حاضر، در پی آن است تا گوشه‌یی از زیبایی کلام مولانا را که ناشی از به کار بستن یک ترفند بدیعی با نام «تکرار» است، را بررسی و نگاه زیبایی پسند خواننده به این

گوشه از زیبایی سخن مولانا معطوف کند تا به التذاذ هنری از غزل مولوی، بیفزاید. در این مقاله، به بینش‌های فلسفی یا عرفانی مولانا پرداخته نمی‌شود و اساساً فکر مولانا مورد تدقیق نیست. آنچه مورد توجه این مقاله است، طنین و تموج موسیقایی ذوق و قریحه شاعری مولانا یا به تعبیر روانشناسان «ناخودآگاه» شاعری مولانا است که در غزل مطمئن او بازتاب یافته است.

روش تحقیق

این تحقیق با روش توصیفی-تحلیلی، جنبه‌های مختلف موسیقی شعر را در غزلیات مولانا جلال الدین محمد بلخی مورد بررسی قرار می‌دهد تا از این طریق، زیبایی موسیقایی شعر و توانایی بلند شاعری او را آشکار سازد.

تکرار در کلیات شمس

تکرار از جمله ترفندهای بدیعی و آن عبارت از چیدمان ویژه و خاص واج‌ها، هجاها، واژه‌ها و عبارات است در کلام، که نوعی موسیقی به کلام می‌بخشد و کلام عادی را کم و بیش تبدیل به کلام ادبی می‌کند. لذا تکرار ابزار است برای مطمئن کردن کلام و ایجاد یا افزایش موسیقی آن. این ترفند با ایجاد روابط متعدد آوایی و موسیقایی در بین واج‌ها، هجاها، کلمات و عبارات به کلام ادبی انسجام می‌بخشد. بدیع‌پژوهان، موسیقی کلام را چندگونه برشمرده‌اند. «انواع موسیقی شعر بنابر تقسیم‌بندی شفیعی کدکنی عبارت است از: ۱- «موسیقی بیرونی» که شامل وزن عروضی می‌شود؛ ۲- «موسیقی کناری» که قافیه و ردیف و آنچه در حکم آن‌هاست از قبیل برخی از تکرارها را در بر می‌گیرد؛ ۳- «موسیقی درونی» که به مجموعه هماهنگی‌هایی که از طریق وحدت یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌های کلمات یک شعر پدید می‌آید، اطلاق می‌شود و انواع جناس‌ها، برخی تکرارها و اعنات از جلوه‌های آن است؛ ۴- «موسیقی معنوی» که به همه ارتباط‌های پنهانی عناصر یک مصرع که از رهگذر انواع تصادها و طباق‌ها و تقابل‌ها پدید می‌آید، گفته می‌شود.» (کدکنی، ۱۳۸۶: ۴۴) تکرار ترفندی است که لا اقل به دو نوع موسیقی درونی و کناری کلام کمک می‌کند. مخصوصاً موسیقی کناری یعنی قافیه و ردیف که خود از انواع تکرار اند. و اما، تکرار بر اساس واحدهایی که تکرار می‌شوند می‌تواند به گونه‌هایی تقسیم شود. یعنی تکرار واج‌ها، تکرار هجاها، تکرار کلمات و تکرار عبارات و حتا جمله‌ها. هرگاه آرایش کلام از راه تکرار واج‌ها صورت گیرد آن را واج‌آرایی؛ هرگاه از راه تکرار هجاها صورت گیرد، آن را هجا‌آرایی؛ هرگاه از راه تکرار واژه‌ها صورت گیرد، آن را واژه‌آرایی می‌خوانند. (راستگو، ۱۳۸۲)

آنچه در پیوند به غزل مولانا و فن تکرار قابل ذکر است این است که مولانا در تمامی انواع تکرارها، استاد است و نمونه‌های بسیار بارز و وافر در کلیات شمس او از هر نوع وجود دارد؛ اما با توجه به حوصله ناچیز این مقاله، از بررسی همه انواع تکرار می‌پرهیزیم و صرفاً با بررسی تکرار واژه (واژه‌آرایی) و آوردن نمونه‌ها از کلیات شمس، بسنده می‌کنیم؛ امید که این مختصر، بتواند توجه و علاقه خواننده گرانقدر را به این بحث از بدیع و دیوان شمس جلب کند و حین مطالعه آن دیوان، از این ترفند ادبی و این گوشه از زیبایی کلام مولانا بهره برد.

واژه‌آرایی

واژه‌آرایی، یکی از درازدامن‌ترین گونه‌های تکرار بوده و از اهمیت موسیقایی بسیار بالایی برخوردار است. گستره این روش نیز بسیار جالب توجه است. از بارزترین گونه‌های واژه‌آرایی که بی‌تردید برای همه مثل آفتاب روشن است، آرایش آخر بیت‌ها با کلمات یکسان، یعنی «ردیف پایانی» می‌باشد. محمد راستگو این ترفند (واژه‌آرایی) را این گونه به معرفی گرفته است: «شیوه سخن پردازی را که بر پایه کاربرد ویژه پاره‌بی از واژه‌ها استوار است واژه‌آرایی می‌نامیم؛ پس: واژه‌آرایی یعنی آرایش سخن از راه کاربرد چندباره واژه‌ی یگانه، یا از راه هم‌نشینی سازی دو یا چند واژه همخوان و هم‌مایه.» (راستگو، ۱۳۸۲: ۳۲)

صورت دل صورت مخلوق نیست کز رخ دل حسن خدا رو نمود

(کلیات شمس، غزل ۱۰۰۱)

قیصر از آن قصر به چه میل کرد چه چو بهشتی شد و قصر مشید

(همان: ۱۰۰۲)

این قدح از لطف نیاید به چشم جسم نداند می جان آزمود

(همان: ۱۰۰۴)

در نمونه نخست، واژه‌های «صورت» و «دل» هرکدام دو بار تکرار شده‌اند. در بیت دوم، واژه «قیصر» و «قصر» با هم هم‌مایه‌اند و تکرار شده‌اند. علاوه بر این، «قصر» به تنهایی دوبار و واژه «چه» نیز دوبار تکرار شده است. به همین ترتیب، «چشم» و «جسم» که همخوان‌اند در بیت سوم تکرار شده‌اند.

گونه‌های واژه‌آرایی

بر اساس آنچه محمد راستگو در کتاب خود تحت نام «هنر سخن‌آرایی (فن بدیع)» آورده است، واژه‌آرایی در آغاز به دو گونه بخش شدنی است: الف) واژه‌آرایی با واژگانی یگانه؛ ب)

واژه‌آرایی با واژگانی هم‌مایه یعنی واژه‌های دارای جناس و سجع. این را باید تذکر داد، که نوع دوم واژه‌آرایی را دیگر بدیع‌ان‌ما، به صورت جداگانه بررسی کرده‌اند و آن را از جمع واژه‌آرایی جدا کرده‌اند. هرچند کسانی همچون محمد راستگو آن را ذیل همین ترفند (واژه‌آرایی) بررسی کرده‌اند. در این مقاله نیز، این گونه از واژه‌آرایی، مجال توضیح و تحقیق نمی‌یابد و الا سخن به درازا خواهد کشید. در این مقاله، صرفاً واژه‌آرایی با واژگان یگانه مورد نظر است.

۱- واژه‌آرایی با واژگانی یگانه

آن است که یک واژه، چند بار - حداقل دو بار - در کلام تکرار شود. این گونه واژه‌آرایی، که از مهم‌ترین و برجسته‌ترین و در عین حال جذاب‌ترین گونه‌های تکرار به شمار می‌رود، به نوبه خود به گونه‌های پیاپی یا زنجیره‌یی و پراکنده تقسیم می‌شود.

الف) واژه‌آرایی زنجیره‌یی یا پیاپی: «یعنی از پی هم آوردن چندباره و دست کم دوباره واژه، خواه با مکث و درنگ و خواه با بست و بندهایی چون کسره اضافه، واوربط، در، اندر و ... این گونه واژه‌آرایی که در برخی از کتاب‌های بدیع، تکرار یا مکرر [یا تکریر] نامیده شده، اگر هنرمندانه و به جا به کار رود، هم نغمه و نوای زیبا و گیرایی به سخن می‌دهد و هم آن را با تکیه و تأکید همراه می‌سازد» (راستگو، ۱۳۸۲: ۳۴)؛ مانند این نمونه‌ها از مولوی که بیش و به از هرکس دیگر از این شیوه، بهره جسته است. به ویژه کلیات شمس او سرشار است از این گونه نمونه‌ها:

ای جان جان جان‌ها جانی و چیز دیگر

وی کیمیای کان‌ها کانی و چیز دیگر

(کلیات شمس: غزل ۱۱۱۳)

ای تو جان صد گلستان از سمن پنهان شدی

ای تو جان جان‌جانم چون ز من پنهان شدی

(همان: ۲۷۹۵)

ای نقش شدی به سوی نقاش

وی جان سوی جان‌جان گذشتی

(همان: ۱۲۹۵)

بیا بیا که تویی جان‌جان‌سما

بیا که سروروانی به بوستان سما

(همان: ۱۲۹۵)

الا ای جان جان جان چو می بینی چه می پرسی

الا ای کان کان کان چو با مایی چه می ترسی

(همان: ۲۵۴۱)

پیشم نشین پیشم نشان ای جان جان جان

پر کن دلم گر کشتیم بیخم ببر گر لنگرم

(همان: ۱۳۷۳)

گر کسی پرسد کیانید ای سراندازان شما

هین بگویدش که جان جان جان ای عاشقان

(همان: ۱۹۵۴)

این لابه‌ام به ذات خدا نیست بهر جان

ای هر دمی خیال تو صد جان جان جان

(همان: ۲۰۴۷)

هزاران جان ما و بهتر از ما فدای تو که جان جان جانی

(همان: ۲۷۰۳)

به باطن جان جان جانی به ظاهر آفتابی آفتابی

(همان: ۲۷۱۳)

نمونه‌های بالا و ده‌ها نمونه دیگر تنها از تکرار واژه «جان» را در کلیات شمس مولوی شاهد هستیم. این گونه واژه چینی، کاملاً مخصوص مولوی است و در شعر هیچ شاعری با این کیفیت دیده نشده است. این نوع تکرار، ویژه‌گی سبکی مخصوص مولانا است. وی از این ترفند، بسیار بهره برده است. در کنار واژه «جان» که از پر بسامدترین واژه‌ها در دیوان شمس است، واژه «عقل» نیز از بسامد بسیار بالایی برخوردار است؛ مانند این نمونه‌ها:

عقل عقل و دل دل جان دو صد جان چو تویی

واجب آید که به اقبال تو بر تن نتنیم

(همان: ۱۶۳۳)

تو عقل عقلی و من مست پر خطای تو ام

خطای مست بود پیش عقل عقل معاف

(همان: ۱۳۰۶)

فن تکرار در غزلیات مولانا جلال الدین محمدبلخی

من نیم کاره گفتم باقیش تو بگو

تو عقل عقل عقلی و من سخت کودنم

(همان: ۱۷۰۸)

تو عقل عقل مایی چرا ز ما جدایی

سری که عقل از او شد نه گیج ماند و حیران

(همان: ۱۸۸۹)

عنایت‌های تو جان را چو عقل عقل ما آمد

چو تو از عقل بر گردی چه دارد عقل عقلانی

(همان: ۲۵۴۸)

یکی از بهترین نمونه‌های این گونه واژه آرایی را در ردیف غزل شماره ۱۵۶ از کلیات شمس می‌بینیم. ردیف این غزل، با تکرار چهار باره فعل «بیا» زینت یافته است و اوج اصرار و تأکید مولانا در خواهش برگشت او از معشوقش را می‌نمایاند:

ای هوس‌های دلم بیا بیا بیا بیا

ای مراد و حاصلم بیا بیا بیا بیا

مشکل و شوریده‌ام چون زلف تو چون زلف تو

ای گشاد مشکلم بیا بیا بیا بیا

از ره منزل مگو دیگر مگو دیگر مگو

ای تو راه و منزلم بیا بیا بیا بیا

در ربودی از زمین یک مشت گل یک مشت گل

در میان آن گلم بیا بیا بیا بیا

تا ز نیکی وز بدی من واقفم من واقفم

از جمالت غافلم بیا بیا بیا بیا

تا نسوزد عقل من در عشق تو در عشق تو

ای عجب‌ه واصلم بیا بیا بیا بیا

ابیات ذیل، از جمله زیباترین ابیات دیوان شمس مولاناست که هرچه از زیبایی دارد، از

جنس تکرار است و بس:

تو فقیری تو فقیری تو فقیر ابن فقیری
تو کبیری تو کبیری تو کبیر ابن کبیری
تو اصولی تو اصولی تو اصول ابن اصولی
تو خبیری تو خبیری تو خبیر ابن خبیری
تو لطیفی تو لطیفی تو لطیف ابن لطیفی

تو جهانی دو جهان را به یکی گاه نگیری... (کلیات شمس: ۲۸۲۲)

برخی دیگر از نمونه های زیبای این نوع واژه آرایی را در ابیات زیر می خوانیم. این نمونه ها نشان می دهند که ذهن و روان مولانا، چقدر با این نوع تکرار، خو کرده بوده است و چقدر این خو، در کلامش بازتاب یافته است و چه زیبایی و موسیقی بی به کلامش بخشیده است:

لحظه به لحظه دم به دم می بده و بسوز غم

نوبت تست ای صنم دور تو است ای قمر

(همان: ۱۰۲۱)

آن مار ابله خویش را بر خار می زد دم به دم

سوراخ سوراخ آمد او از خود زدن بر خارها

(همان: ۲۰)

ای نازک نازک دل، دل جو که دلت ماند

روزی که جدا مانی از زرک و از مالک

(همان: ۱۳۱۶)

تو نقشی نقش بندگان را چه دانی

تو شکلی پیکری جان را چه دانی

(همان: ۱۳۸۸)

ب) واژه آرایی پراکنده: آن است که واژه تکرار شوند، به صورت غیر زنجیره ای و ناپیای بیاید. این نوع تکرار، در شعر اکثر شاعران ما دیده می شود. اما ارزش موسیقایی آن در مقایسه با واژه آرایی پیای یا زنجیره ای، که روش مخصوص مولوی است، کمتر است. این گونه واژه آرایی، به نوبه خود به دو نوع منظم یا یکجایه و نامنظم یا چندجایه تقسیم می شود؛ به شرح زیر:

واژه آرایبی یک جایه یا روش تصدیق: «یعنی آن جا که واژه تکرار شده در یک جای چند عبارت [که بیشتر به نثر مربوط است]؛ یا مصرع یا بیت و یا بند [که بیشتر در شعر و شعر نو نمود دارد] آمده باشد.» (با اضافه/راستگو، ۱۳۸۲: ۴۱) منظور از «یک جای چند عبارت، مصرع و بیت» این است که واژه تکرار شونده با یک نظم قابل ملاحظه تکرار شود مثلاً در آغاز مصرع‌ها یا مثلاً در پایان مصرع‌ها، یا مثلاً در آغاز و انجام یک مصرع یا یک بیت... واژه آرایبی یکجایه، بنابر همین موقعیت‌ها، به گونه‌های مختلف و متعددی تقسیم می‌شود. ادیبان گذشته ما، هر بیتی را پاره پاره می‌کردند و بر هر پاره‌ی نامی می‌نهادند و آنگاه از همسان آوردن این پاره‌ها در آرایش کلام خویش بهره‌ها می‌بردند. این پاره‌ها را بدین شرح، شرح می‌کردند که، نخستین واژه مصرع نخست یک بیت را، «صدر»، و پسین واژه مصرع نخست را، «عروض»، نخستین واژه مصرع دوم را «ابتدا» و و پسین واژه مصرع دوم را «عجز» و هرچه میان این چهار، واقع می‌شود را «حشو» می‌گفتند. همسانی هر جوره از این چهار، نوعی شگرد به حساب می‌آمد و می‌آید و شعرای بزرگ شعر پارسی دری، از این روش در آرایش کلام خویش بهره‌ها برده اند. هم‌چنان که گفته شد این روش آرایش کلام را در کل به نام «تصدیق» یاد می‌کنند اما ادیبان پیشین ما، برای هر جوره همسان، نامی جداگانه برگزیده بودند که مشهورترین گونه‌های آن، این‌ها هستند:

-ردالصدر الی العجز: یعنی تکرار صدر در عجز

-ردالصدر الی الابتدا: تکرار صدر در ابتدا

-ردالصدر الی العروض: تکرار صدر در عروض

-ردالعروض الی الابتدا: تکرار عروض در ابتدا

-ردالعروض الی العجز: تکرار عروض در عجز (همان ردیف در مطلع غزل یا ردیف در مثنوی)

-ردالابتدا الی العجز: تکرار ابتدا در عجز

-ردالعجز الی الصدر: تکرار عجز یک بیت در صدر بیت بعدی.

و اینک شرح هریک از این‌ها و ذکر نمونه‌های آمده در دیوان شمس برای هر یک از این ترفندهای ادبی بدیعی.

۱- ردالصدر الی العجز

آن است که واژه نخستین بیت، در جایگاه آخرین واژه بیت تکرار شود. به بیان ساده تر، هرگاه صدر یک بیت (واژه نخست مصرع نخست) با عجز آن (واژه آخر مصرع دوم) یکسان

آورده شود، آن را رد الصدر الی العجز گویند. این نوع آرایش کلام، کلام را حلاوت می‌بخشد و باعث ماندگاری کلام در ذهن خواننده می‌شود. باید به خاطر داشت که واپسین واژه در این مبحث، امری ثابت نیست و می‌تواند ردیف باشد یا می‌تواند قافیه باشد و یا حتی می‌تواند پیش از ردیف و قافیه بیاید.

نمونه‌ها:

بیخودی را چون بدانی سروری کاسد شود ای سری و سروری‌ها خاک پای بیخودی
(کلیات شمس، غزل ۲۷۷۵)

دیدي که چه کرد یار با ما دیدي منصوبه یار با وفا دیدي
(همان: ۲۷۲۳)

چنان که دیده می‌شود در بیت نخست، واژه «بیخودی» که در صدر قرار دارد عیناً در عجز تکرار شده است و در بیت دوم، فعل «دیدي» به عنوان نخستین کلمه بیت، به عنوان واپسین واژه بیت نیز آمده است. البته در بیت دوم، علاوه بر «رد الصدر الی العجز»، «رد الصدر الی العروض» یعنی تکرار صدر در عروض (آخرین کلمه مصرع نخست) را نیز شاهد هستیم که باعث زیبایی هرچه بیشتر کلام شده است. و اما دیگر نمونه‌های رد الصدر الی العجز بدین شرح اند:

جهان جان که هر جزوش جهان است نگنجد در دهان هرگز جهانی
(همان: ۲۷۲۱)

خیالی را امین خلق کردی چنان که وهم شان شد که خیالی
(همان: ۲۷۱۸)

جهان جویای تست و جای آن هست مثل بشنو که جان به از جهانی
(همان: ۲۷۰۱)

نشانی‌های مردان سجده آرد اگر زان بی‌نشان گویم نشانی
(همان: ۲۶۵۶)

۲- رد الصدر الی الابتدا

آن است که نخستین واژه مصرع نخست (صدر) به حیث نخستین واژه مصرع دوم (ابتدا) بیاید. محمد راستگو، نام «هم‌آغاز مصرعی» را بر این ترفند گذاشته است. به هر حال، چنان که پیش از این گفته شد، در شعر سنتی و نیز شعر نو، گاه واژه‌بی در آغاز دو مصرع یک بیت

فن تکرار در غزلیات مولانا جلال الدین محمدبلخی

تکرار می‌شود که به آن «ردالصدر علی‌الابتدا» می‌گویند. در برخی منابع، این نام به صورت معکوس آن، یعنی «ردالابتدا الی‌الصدر» نیز آمده است و هر یک از این نام‌گذاری‌ها دلیلی دارد که ما به توضیح آنها در این جا نخواهیم پرداخت؛ زیرا وظیفه ما در این جا، بررسی این فن در شعر مولوی و در کلیات شمس است و دیدن این که آیا مولوی از این فن در آرایش سخن خویش بهره برده است یا خیر؛ که بدون شک پاسخ آن مثبت است. و اینک نمونه‌های از دیوان شمس:

منگر به سمن به چشم خردی منگر به چمن به چشم خواری
(کلیات شمس، غزل: ۲۷۴۸)

سیر نمی‌شوم ز تو نیست جز این گناه من سیر مشو ز رحمتم ای دو جهان پناه من
(همان: ۱۸۲۳)

بعضی چو شکر اگر شکوری بعضی ترش‌سند اگر خماری
(همان: ۲۷۳۸)

تتیپایش افندی این چه کردی تتیپا تا تتیپا ای افندی
(همان: ۲۶۸۲)

عجب یار از اصحاب شمالی عجب ز اصحاب ایمان و امانی
(همان: ۲۶۶۸)

عجب همراز نفس سگ پرستی عجب همراه شیر راه دانی
(همان: ۲۶۶۸)

عجب در آخرین بازی شدی مات عجب بردی اگر بردی تو جانی
(همان: ۲۶۶۸)

موز تو نوز است مگر پوست مرد موز نمیرد مگرش دوست برد
(همان: ۱۰۰۷)

باید یادآور شویم که این نوع آرایش کلام، به کلمه‌ها خلاصه نمی‌شود و ساختارهای بزرگتر از واژه و یا حتی کوچکتر از واژه یعنی هجا را نیز در بر می‌گیرد. این نکته نیز شایان ذکر است که اختلاف تکرار شونده‌ها در یک حرف و یا آمدن فاصله‌یی به اندازه حرفی و هجایی از آغاز مصراع، جای نگرانی نیست و مانع بررسی این نوع آرایش در شعر نمی‌شود؛ مانند این نمونه‌ها:

زاندیشه دوستان بونبردی	زاندیشه خود فزون نگشتی (همان: ۲۷۲۶)
نه آن معنی که زاید هیچ حرفی	نه آن حرفی که آید در بیانی (همان: ۲۷۲۱)
کجایید ای در مخزن گشاده	کجایید ای نوای بی‌نوایی (همان: ۲۷۰۷)
صدکاسه همسایه مظلوم شکستی	صدکیسه درین راه به حیلت ببریدی (همان: ۲۶۳۱)

۳- رد الصدر الی العروض

آوردن نخستین واژه مصرع نخست بیت (صدر) در مقام واپسین واژه مصرع نخست (عروض) گونه‌یی از آرایش کلام است که به آن «ردالصدر الی العروض» یا «تکرار هم‌آغاز و پایانی مصرعی واژه» می‌گویند. مانند این نمونه‌ها:

خوانی دگر است غیر این خوان	تا لوت خورند اولیا سیر (کلیات شمس: ۱۰۵۸)
او کان عقیق آمد و سرمایه کان‌ها	در کان عقیق آی، چه در بند دکانی (همان: ۲۶۲۴)
فقیرم من ولیکن نی فقیری	که گردد در به در در عشق لوتی (همان: ۲۶۴۹)
دهان بر بند و قفلی بر دهان نه	ز ضایع کردن مفتاح تا کی (همان: ۲۶۵۴)
چه صورت‌هاست مر بی صورتان را	تو صورت‌های ایشان را چه دانی (همان: ۲۶۵۵)

باید به خاطر داشت، در هیچ یک از اصطلاحات روش تصدیر، دقت صد در صدی مد نظر نیست؛ به این معنا که وقتی گفته می‌شود صدر یعنی نخستین واژه مصرع نخست، حتماً به معنای نخستین واژه نیست بلکه می‌تواند با اندکی فاصله (مثلاً به فاصله یک حرف یا هجا یا حرف ربط مانند در، اندر، تا ...) نخستین واژه پنداشته شود. به عین ترتیب، عروض، ابتدا و عجز، که می‌توانند دقیقاً همان واژه‌ها نباشند و با فاصله بیایند. اصل مسئله این است که

فن تکرار در غزلیات مولانا جلال الدین محمدبلخی

واژه‌یی در آغاز و پایان یک مصرع یا یک بیت، یا در آغاز دو مصرع یک بیت، یا در پایان دو مصرع یک بیت (ردیف) تکرار شود که برای خواننده جذابیت خلق کند و کلام را در ذهن خواننده ماندگار سازد.

۴- رد العروض الی الابداء

آن‌گاه که واژه‌یی در پایان یک مصرع و آغاز مصرع بعدی تکرار شود، به نام «ردالعروض الی الابداء» یاد می‌شود. از میان انواع تصدیر، این نوع، شاید از بهترین انواع تصدیر به شمار برود؛ چرا که تکرار شونده‌ها در این گونه تصدیر پایه‌ها، با کمترین فاصله واقع می‌شوند و به موسیقی کلام بسیار بیشتر از دیگر انواع می‌افزاید.

نمونه‌ها:

ذخیره چیست در قانون ننگجی (همان: ۲۶۵۰)	تو معجون‌ی که نبود در ذخیره
زر باز دهی و بنهی سر به حجر بر (همان: ۱۰۳۶)	ز افشارش مرگ آن رخ تو گردد زر
از خواب مکن تو یسار زنه‌ار (همان: ۱۰۵۰)	این وصل به از هزار خواب است
مست شرابی و شراب الست (همان: ۵۱۷)	ای ز پگه خاسته سر مست مست
جام می‌عشق را میسر گیر (همان: ۱۱۶۲)	شیشه‌گر گر دگر نسازد جام
ای دوست مرا چه می‌فریبی (همان: ۲۷۴۰)	هر لحظه بخوانیم که این دوست

۵- رد الابداء الی العجز

آوردن نخستین واژه مصرع دوم یک بیت، در مقام واپسین واژه همان مصرع، گونه‌یی دیگر از آرایش کلام است که به آن «ردالابداء الی العجز» می‌گویند.

نمونه‌ها:

ملولش کن خدایا از ملولی (همان: ۲۷۰۰)	ز هر چیزی ملول است آن فضولی
---	-----------------------------

فلک چتر است و سلطان عقل کلی	نگشتی چتر اگر سلطان نگشتی (همان: ۲۶۷۸)
او کان عقیق آمد و سرمایه کان‌ها	در کان عقیق آی چه در بند دکانی (همان: ۲۶۲۴)
مسلمانی منور گشته از وی	مسلم گشته از هستی مسلم (همان: ۱۵۰۵)
جمله مستان خوش و رقضان شدند	دست زنید ای صنمان دست دست (همان: ۵۱۶)
با یارک خود بساز پنهان	مستیز به جان تو که مستیز (همان: ۱۱۹۳)
که را بود این گمان که باز بابی	نشانی زین چنین فتنه نشانی (همان: ۲۷۰۲)
زهار ده خلائق آمد	برخیز تو زینهار برخیز (همان: ۱۱۹۰)

۶- رد العروض الی العجز (ردیف)

تکرار شدن عروض (واپسین واژه مصرع نخست) در عجز (واپسین واژه مصرع دوم) یک بیت، نوعی آرایش است که در سنت بدیعی ما، به نام «ردیف» معروف است. باید گفت که این نوع تکرار، یا این نوع ردیف در قالب غزل، تنها در مطلع (بیت نخست) می‌تواند اتفاق بیفتد و اتفاق آن در بیت‌های غیر مطلع، بسیار اندک است. مصداق گسترده این نوع تکرار در قالب مثنوی ظهور می‌کند. به گونه‌ی مثال این چهار بیت غیر مطلع که در غزل شماره ۱۷۲۶ از کلیات شمس مولانا، آمده اند و ردیف‌دار اند.

اگر به قد چو کمانم ولی ز تیر تو ام
 چو زعفران شدم اما به لاله زار تو ام
 چگونه کافر باشم چو بت پرست تو ام
 چگونه فاسق باشم شراب‌خوار تو ام
 اگر چه در چه پستم نه سربلند تو ام
 وگرچه اشتر مستم نه در قطار تو ام

اگر چه مال ندارم نه دستمال تو ام

اگر چه کار ندارم نه مست کار تو ام

به همین ترتیب تمامی بیت‌های نخست (مطلع‌های) غزل مولوی که ردیف دارند، شامل این نوع تکرار می‌شوند. از آنجا که این نوع تکرار امری کاملاً عادی و طبیعی در شعر فارسی دری بوده است، از اهمیت سبکی آن کاسته می‌شود؛ زیرا همه شاعران ما با ردیف، آشنا بوده اند و هر شاعری نظر به ذوق موسیقایی خویش از آن بهره‌برداری می‌کرده است. زیبایی این موضوع برای همه‌گان روشن بوده است و ارزش موسیقایی آن را همه می‌دانسته اند؛ چیزی که در شعر مولوی مهم است ردیف‌های «میان مصرعی» است که اگر مولوی مبتکر این شیوه نباشد بدون شک، به اوج رساننده این شیوه اوست و از آن بهره‌فراوان برده است. این روش چندان در شعر مولوی بسامد دارد که بی‌هیچ تردیدی می‌توان آن را یکی از ویژه‌گی‌های سبکی غزل مولوی به حساب آورد. چنان که نخستین غزل‌های مولوی در کلیات شمس با همین نوع ردیف همراه است:

امروز خندان آمدی مفتاح زندان آمدی

بر مستمندان آمدی چون بخشش و فضل خدا

خورشید را حاجب تویی اومید را واجب تویی

مطلب تویی طالب تویی هم منتها هم مبتدا

ما زان دغل کژبین شده با بی گنه در کین شده

گه مست حور العین شده گه مست نان و شوربا

این سکر بین هل عقل را وین نقل بین هل نقل را

کز بهر نان و بقل را چندین نشاید ماجرا

تدبیر صد رنگ افکنی بر روم و بر زنگ افکنی

و اندر میان جنگ افکنی فی اصطناع لایری (غزل ۱: بیت‌های ۲، ۳، ۶، ۷، ۸)

ذکر این نکته ضروری می‌نماید که این نوع ردیف در شعر مولوی همواره با قافیۀ میانی همراه است و این ویژگی چنان مکرر و مؤکد است که برخی گمان کرده اند غزل‌های مولانا غزل نه، بل مسمط اند. چرا که این نوع قافیه بندی هیچ تفاوتی با مسمط ندارد. به راستی هم، اگر در برخی غزل‌های کلیات شمس، برخی بیت‌های بی قافیه و ردیف میانی نبودند هرگز گمان نمی‌رفت آنچه مولوی سروده، غزل باشد. مانند این غزل:

ای یوسف خوش نام ما خوش می‌روی بر بام ما
 انا فتحنا اصلا باز آ ز بام از در درآ
 ای بحر پرمرجان من والله سبک شد جان من
 این جان سرگردان من از گردش این آسیا
 ای ساریان با قافله مگذر مرو زمین مرحله
 اشتر بخوابان هین هله نه از بهر من بهر خدا
 نی نی برو مجنون برو خوش در میان خون برو
 از چون مگوبی چون برو زیرا که جان را نیست جا
 گر قالبت در خاک شد جان تو بر افلاک شد
 گر خرقه تو پاک شد جان تو را نبود فنا
 از سر دل بیرون نه ای بنمای رو کابینه ای
 چون عشق را سرفتنه ای پیش تو آید فتنه‌ها
 گویی مرا چون می‌روی گستاخ و افزون می‌روی
 بنگر که در خون می‌روی آخر نگویی تا کجا
 گفتم کز آتش‌های دل بر روی مفرش‌های دل
 می‌غلط در سودای دل تا بحر یفعل ما یشا
 هر دم رسولی می‌رسد جان را گریبان می‌کشد
 بر دل خیالی می‌دود یعنی به اصل خود بیا
 دل از جهان رنگ و بو گشته گریزان سوبه سو
 نعره زنان کان اصل کو جامه دران اندر وفا (غزل ۱۸)

۷- رد العجز الی الصدر

یعنی آوردن آخرین واژه یک بیت، در مقام آغازین واژه بیت بعدی. این نوع آرایش بدیعی، نوعی گره زدن دو بیت پیهم به هم است که در کنار پیوندهایی که ابیات غزل با هم به صورت معمول دارند، ایجاد می‌شود. این پیوند، پیوندی است صوری، قابل دید و قابل شنید که ذهن خواننده را با خود درگیر می‌کند و خود را در ذهن خواننده ماندگار می‌سازد. اما با تأسف که شعر مولوی از این ترفند عاری است. البته این امر، کاملاً طبیعی و قابل درک است. چرا که کاربرد این ترفند در شعر دیگر شاعران نیز، بسیار اندک و ناچیز است. به این

دلیل که چنین ترفندی، نیاز به تفنن و تصنع بسیار دارد. از آن جایی که مولوی در غزلیاتش، هیچ نوع بازیگری نکرده است و تصنعی به کار نبسته است انتظار این که چنین تصنعاتی در کلامش دیده شود. اساساً انتظار بیجایی است. چرا که مولوی شعرش را در حالتی نرسوده است که به چنین چیزهایی بتواند فکر کند. مولوی سرشارتر از آنی بوده که بتواند تفنن به خرج دهد یا به زیبایی کلام بیندیشد. مولوی فقط جاری شده است. نکته‌یی که در مولوی باعث توجه و تعجب می‌شود همین امر آرایش بی تفنن است. آنچه باعث تعجب و تلذذ می‌شود این است که مولوی شعر را از این منظر که مثلاً ما حال بحث می‌کنیم نگاه نکرده و نرسوده است با این حال، هیچ نقصی از این منظر در شعر او محسوس نیست و باعث ملال خاطر نمی‌شود. تکرارهای مولوی بسیار طبیعی و روان اند و به وضوح دیده می‌شود که او در پی تصنع نبوده است. به عبارت دیگر، مولوی بلبلی بوده که گل‌های کاغذی دلش را نمی‌برده اند:

هرگز به حسن ساخته عاشق نمی‌شوم گل‌های کاغذی دل بلبل نمی‌برند
(شاعر نامعلوم)

• **واژه آرایی چندجایه (بی قاعده):** آن جا که واژه تکرار شده، نه پیاپی که پراکنده در چندجای سخن آمده باشد. این گونه واژه‌آرایی می‌تواند در یک مصرع یا در یک بیت، واقع شود. مانند این نمونه‌ها که واژه تکرار شونده یک بار در یک مصرع و یک بار در مصرع دیگر آمده است یا در عین مصرع، با فاصله یک یا چند واژه، تکرار شده است:

تا ز اخلاص و ریا بیرون شدم جان اخلاص و ریا اقبال عشق
(کلیات شمس: ۱۳۰۹)

وحدت عشق است این جا نیست دو یا توپی یا عشق یا اقبال عشق
(همان)

برون ز هردو جهانی چو در سماع آبی برون ز هردو جهان است این جهان سماع
(همان: ۱۲۹۵)

ور همه در زهر دهی غوطه‌ام زهر مرا غوطه ده اندر شکر
(همان: ۱۱۷۰)

میر خرابات توپی ای نگار وز تو خرابات چنین بی‌قرار
(همان: ۱۱۶۵)

چشمی که ز چشم من طرب یافت / شد روشن و غیب‌بین و مخمور
(همان: ۱۰۵۴)

بخش دیگری از واژه‌آرایی که واژه‌های هم‌خوان و هم‌مایه اند در این مقاله گنجایش بحث ندارد؛ اما باید اشاره کرد که این نوع تکرار، در سنت بدیعی ما، با نام‌های جناس و سجع بررسی شده است و کمتر آن را از انواع تکرار به شمار آورده اند. در برخی از منابع، جناس و سجع را از شمار گونه‌های تکرار آورده اند. اما پرداختن به این دو بحث بزرگ، سخن این مقاله را به درازا می‌کشاند.

نتیجه

با دقت در نمونه‌های بالا، در می‌یابیم که بهترین نمونه‌های شعری کلیات شمس مولانا، به لحاظ شکلی، همان بیت‌ها و غزل‌هایی اند که بیشترین و بهترین تکرارها را در خود دارد. این تکرارها، بار موسیقایی شعر و نماینده‌گی حالت روحی پر از مستی مولانا را به دوش کشیده و فریاد می‌زنند. طنین‌های ذهن مولانا و موج‌های دل آشفته و پر درد و عاشق مولانا در قالب آهنگ‌های کلامی ناشی از تکرارهای بجا و جذاب عناصر زبانی، بازتاب یافته است و کم و بیش همان حالات پر از شور و مستی مولانا را در خواننده بازتولید می‌کند. خواننده شعر مولوی، گاه چنان درگیر موسیقی زنده شعر مولوی می‌شود که بی‌اختیار می‌خواهد به پا خیزد و همراه با موسیقی شعر، به سماع مولویانه بپردازد. به این ترتیب، شعر مولوی به دل خواننده چنگ می‌زند و حس زیبایی‌شناختی او را اشباع می‌کند. از همین جا می‌توان نتیجه گرفت که تکرارهای استادانه و به جا، امروزه هم می‌تواند ابزاری باشد برای خلق زیبایی شعری و ایجاد یا افزایش موسیقی کلام. همین آرایش کلام از راه تکرار پاره‌های زبانی است که بار سنگین زیبایی وزن را که در شعر نو حضور ندارد بر دوش می‌کشد.

فهرست مأخذ

- ۱- بلخی، جلال‌الدین محمد. ۱۳۸۱. کلیات شمس تبریزی. مقدمهٔ بدیع الزمان فروزانفر. ۲جلدی. تهران: میلاد.
- ۲- چــــرا مثنــــوی می خــــوانیم (۲۰۱۷)، «ویــــدیوی آنلایــــن»،
دسترسی: <http://www.youtube.com> [مراجعه: ۲۰۱۸/۴/۲۱]

فـن تـکرار در غزلیات مولانا جلال الدین محمدبلخی

- ۳- راستگو، سید محمد. ۱۳۹۲. هنر سخن آرای (فن بدیع). چاپ اول. تهران: سمت.
- ۴- شفیعی کدکنی، محمد رضا. ۱۳۸۶، موسیقی شعر، چاپ سوم، تهران: آگاه.
- ۵- شمیمسا، سیروس. ۱۳۸۱. نگاهی تازه به بدیع. ویرایش دوم. تهران: فردوس

آه از دمی که رمز سخن را شناختم
پس کید و مکر چرخ کهن را شناختم

محقق لینا روحی نایب خیل

جستاری بر سروده‌های سید اسماعیل بلخی

Abstract

Sayed Ismail Balkhi as an outstanding political, social, cultural person and at the same times a well-known religious and famous poets in contemporary literature. The poetry poem has remained with him, containing his poems in the form of poetry, Masnavi, Sonnets, Mosamat, Dobaite and Tarja Bandha. And is content-rich with diverse political, social, religious. The reflection of social and political issues in Balkhi poetry is more graceful than other sections. Balkhi not pointed only various aspects of his community but reflected all the problems and inequalities of society in the poem's manner.

خلاصه

سید اسماعیل بلخی یکی از شخصیت‌های برجسته سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و در عین زمان یک چهره برجسته روحانی شناخته شده و از جمله شاعران معروف ادبیات معاصر افغانستان محسوب می‌شود. دیوان شعری که از وی به جا مانده است از لحاظ شکلی حاوی اشعاری در قالب‌های قصیده، مثنوی، غزل، مسمط، دو بیتی و ترجیع بندها می‌باشد. از لحاظ محتوا با موضوعات متنوع سیاسی، اجتماعی، دینی و مذهبی با اندیشه‌های مبارزانه آراسته است. بازتاب موضوعات اجتماعی و سیاسی در اشعار بلخی نسبت به دیگر

بخش‌ها برانزنده تر است؛ چون بلخی به ابعاد مختلف جامعه خویش نگر بسته و تمام نارسایی‌ها، مشکلات و نابرابری‌های جامعه را در آیینۀ شعر منعکس و به نقد گرفته است.

مقدمه

هنگامی که می‌خواهیم تأملی بر داشته‌ها و آفریده‌های هنری-ادبی یک شاعر داشته باشیم، لازم است، اندکی با حال و احوال زنده‌گی وی، که تأثیر مستقیمی بر تحولات فکری و خلاقیت هنری اش دارد، آشنا شویم؛ زیرا این مسأله سبب می‌گردد؛ تا بیشتر افکار و اندیشه‌های شاعر را درک نموده و به عمق آن وارد شویم.

اکثر دانشمندان و محققین از سید اسماعیل بلخی به عنوان یک شخصیت سیاسی و مبارز یاد کرده‌اند، در حالیکه سید اسماعیل بلخی در عرصه فرهنگ و ادب نیز فعالیت‌هایی داشته است که نمی‌توان آن را نادیده گرفت. پژوهشگران، تعداد ابیات سید اسماعیل بلخی را هفتاد و پنج هزار دانسته‌اند. وی بیشتر اشعارش را در مدت پانزده سالی که در حبس به سر برده، سروده است که متأسفانه تعداد اندکی از آن به دسترس قرار دارد و نیاز به تحقیق، بررسی و تحلیل هر چه بیشتری دارد. اشعار سید اسماعیل بلخی دارای موضوعات مختلف اجتماعی، سیاسی، فرهنگی، ادبی، دینی و مذهبی بوده که نمایانگر شخصیت علمی و ادبی این سخنور تواناست. درونمایه اشعار وی را احساسات و عواطف وطن‌دوستی، انسان دوستی، آزادمنشی و نواندیشی تشکیل داده است.

پیشینه موضوع

عده‌یی از دانشمندان و فرهنگیان ابعاد مختلف افکار وی را اعم از لحاظ سیاسی، اجتماعی و ادبی مورد تحقیق و بررسی قرار داده‌اند. از اینکه سید اسماعیل بلخی علاوه بر شاعر بودنش یک شخصیت سیاسی نیز بوده و بیشتر فعالیت‌های سیاسی وی از این زاویه در محراق توجه قرار گرفته است، راجع به دست‌آوردهای فرهنگی و ادبی شاعر، کار اندکی صورت گرفته است. در این مقاله سعی بر آن بوده؛ تا بیشتر در مورد فعالیت‌های ادبی و فرهنگی شاعر بحث صورت گیرد.

مبرمیت موضوع

شناخت افکار و آثار شعرا و ادبای معاصر مستلزم پژوهش‌های دقیق و وسیعی است که نمی‌شود در چند رساله و یا مقاله، روشنگری تمامی افکار و اندیشه‌های ایشان را به معرفی بگیریم. هر چند در مورد اسماعیل بلخی و سروده‌هایش تا اندازه‌یی توجهی مبذول گردیده

است، با آن هم ایجاب به تحقیق و تأمل بیشتری را می‌نماید؛ زیرا موضوعاتی که اسماعیل بلخی در اشعارش گنجانیده حد اکثر مسایلی اند که از نیازهای مبرم هر جامعه به حساب می‌آید. در این نگارش برخی از سروده‌های وی به تحلیل و بررسی گرفته شده که ما را به اندیشه‌های شاعر بیشتر آشنا می‌سازد.

روش تحقیق

تحقیق و پژوهش در این مقاله به صورت تحلیلی و توضیحی بر مبنای رویکرد کتابخانه‌یی استوار می‌باشد.

درنگی بر زنده‌گی سید اسماعیل بلخی

سید اسماعیل بلخی فرزند سید محمد حسین بلخی در سال ۱۲۹۹ هـ. ش در یک خانواده مذهبی در قریه بلخاب سرپل دیده به جهان گشوده است (۱: ۳۳)

در مورد سید اسماعیل بلخی، دانشمندان نگارش‌های داشته‌اند از جمله در تاریخ ادبیات بلخ، این شاعر را به گونه‌ی مشرح چنین معرفی نموده است: «علامه سید اسماعیل بلخی فرزند سید سلیم بن سید طوفان حسین بخارایی به سال ۱۹۲۰ م. در دهکده سرپل بلخاب به جهان آمد. وی تحت تربیت پدر به فراگیری علم و دانش پرداخته و در آوان کودکی به تحصیلات ابتدایی رو آورد. بلخی به سال ۱۹۲۵ م. با آگاهی گسترده از رویدادها و تحولات سیاسی، از سفر قفقاز به تبلیغات اندیشه‌های اسلامی و آزادیخواهی آغاز کرد» (۵: ۴۳۱) در ۱۳۰۴ هـ. ش بعد از وفات مادر به ایران هجرت نمود. (۱: ۳۷)

بلخی سراسر زنده‌گی خود را در دانش اندوزی، مبارزات سیاسی و در تبلیغ اندیشه‌های اسلامی سپری کرده است. قابل ذکر است، سید اسماعیل بلخی تألیفاتی داشته‌اش. از جمله آثار این شاعر زنبیل، التفسیر فی الکلام الاسلامیه و فلسفه الاحکام را میتوان نام برد. مجموعه شعری وی به نام «مشعل توحید» و دیوان بلخی در تهران به چاپ رسید. (۵: ۴۳۲)

سید در ایام جوانی به کشورهای عربستان، عراق و سوریه سفرهایی داشته و به گفته خود مدت ۱۵ سال را در حوزه‌های عراق، ایران و قفقاز به منظور کسب علم و معرفت سپری کرده است. وی طی این مدت به فراگیری علوم مختلف از قبیل صرف، نحو، تفسیر، کلام، فلسفه، تاریخ، فقه و سایر علوم متداول زمانش پرداخته و بر اندوخته‌های خویش افزوده است. (۱: ۳۸)

بلخی ضمن تبحری که در علوم مختلف داشته، از قریحه شعری و ذوق ادبی خوبی برخوردار بوده است و این شایسته‌گی شاعر بدان سبب بود که سید اسماعیل بلخی هم شعر می‌سرود و هم شعر میخواند. وی از اشعار و سروده‌های بزرگانی چون: مولانای بلخی، سنایی غزنوی، فردوسی، شهیدبلخی، فیض کاشانی، حافظ، شیخ بهایی و اقبال لاهوری فیض برده و بر استعداد، مهارت و اندوخته‌هایش افزوده است. این دل‌بسته‌گی خاص سید به مطالعه آثار ابر مردان مستعد عرصه ادبیات در انکشاف ذهن وی خیلی اثر گذاشته است. بلخی طبع خود را در قالب‌های مختلف چون قصیده، غزل، مثنوی، مسمط، ترجیع بند و دوبیتی به آزمون گرفته و بهترین افکار و اندیشه‌هایش را در این نوع ساختارهای شعری با خواننده آثارش شریک ساخته است. در اشعار وی موضوعات عرفانی، فلسفی، دینی، سیاسی، مذهبی بازتاب بیشتری دارد. به گفته خود شاعر تقریباً ۷۵ هزار بیت سروده است که از آن جمله تعداد کمی به دسترس است. قابل ذکر است که این مرد بزرگ ۱۵ سال در زندان به سر برده است و بیشترین اشعار خود را در همانجا سروده و بعد از رهایی از حبس دوباره به فعالیت‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی اش ادامه داده است؛ تا اینکه در سال ۱۳۴۷ هـ.ش در شهر کابل، جهان فانی را وداع گفت و در دامنه کوه افشار مدفون گردید.

شعر بلخی از نگاه شکل

طوری که قبلاً تذکر رفت، سید اسماعیل بلخی در تمام قالب‌های شعری چون: قصیده، غزل، مثنوی، مسمط، ترجیع بند و دوبیتی طبع خود را آزموده است، که در اینجا صرف نمونه‌هایی آن را به گونه مثال می‌آوریم.

سید اسماعیل بلخی قصایدی دارد با موضوعاتی حماسی، عرفانی، اخلاقی و اجتماعی که در اینجا برشی از یک قصیده شاعر را طور نمونه می‌آوریم.

ازجوش خون عشق، جهان شد جهان عشق	آید سروش غیب که آمد زمان عشق
بار عراق بست مگر کاروان عشق	در وادی حجاز، حدی می زند جرس
کز کعبه در فلات شدند آهوان عشق...	صید حرم مبساح شد از گفته یزی
این خاصه عزتی است به هر میهمان عشق	در دشت کوفه آب بود نوک تیر وتیغ

گفتا به اشک و آه، که یارب قبول کن
از عترت خلیل، تو این ارمغان عشق
«بلخی» دیگر مگوی زانجام و رنج را
تا شام، چون گذشت بر آن عاشقان عشق
(۷۶:۳)

غزل سید بلخی موضوعاتی متنوع عرفانی، اخلاقی و اجتماعی را در قالب غزل سروده است که بیشتر اندیشه‌های عرفانی اش در این شکل بازتاب یافته است، به گونه مثال:

مستی نصیب ماست که ما یار دیده ایم
دامان حرص و آرزو گیتی کشیده ایم
پیغام پند شیخ نیاید بگوش ما
که آواز وصل دوست ز خنجر شنیده ایم
جز مرگ زیر تیغ نگیرد سراغ ما
با عشق زنده ایم چو در خون تپیده ایم
... در کیش پاک عشق، دورنگی حرام بود
جز مهر زلف یار، علایق بریده ایم
بلخی قیود حبس کمند شکار ماست
صیاد مقصدیم، به زندان خریده ایم
(۲۷۱:۳)

مخمس نیز زینت بخش دیوان اسماعیل بلخی بوده و شاعر مخمساتی بر غزلیات سعدی، حافظ، ابن یمین فریومدی، بابا فغانی، یغمای جندقی دارد که بیت های از یک مخمس این شاعر را طور نمونه مثال میزنیم. اسماعیل بلخی مخمسی بر غزل حافظ دارد به این ترتیب:

ای شه کشور دین! با غم و آه آمده ایم
بنما رحم که با حال تباه آورده ایم
کهری بای تو بدیدیم، چو کاه آمده ایم
ما بدین دانه پی حشمت و جاه آمده ایم
از بد حادثه این جا به پناه آمده ایم
ما همه کامل عشقیم، ز سرحد عدم
شامل محفل عشقیم، ز سرحد عدم
همره محمل عشقیم، ز سرحد عدم
رهرو منزل عشقیم و ز سرحد عدم
تا به اقلیم وجود این همه راه آمده ایم
(۳۸۲:۳)

اسماعیل بلخی افزون بر قالب‌های فوق از قالب ترجیع بند نیز بهره برده است. وی ترجیع بندی دارد که در دوازده بند سروده شده است و بیشترین ترجیع بندهای سید را موضوعات اسلامی شکل داده است این گونه اشعار شاعر زیر عنوان مجموعه اشعار عاشورایی شهید بلخی جمع آوری و به طبع رسیده است. در بعضی ترجیع بندهایش از آیات کلام آسمانی سود جسته است:

یا حسین! چشم دل خدا به تو دید
کور گوید همی که این فاین
قلب موسی هوای طور تو کرد
شد خطابش که! فاخلع النعلین
واجب الحرمتی، از آن که تویی
مصطفی را مراد از ثقلین...
علت کسوت وجود، تویی
فاعل فعل علسم القران
(۳:۳۵)

مثنوی های زیبایی را که اسماعیل بلخی سروده، تعداد اندکی به دسترس است، در این نوع سخن نیز شاعر بیشتر بر موضوعات عرفانی پرداخته است. چنانچه در اکثر این نوع اشعار، با واژه‌گان عشق، عقل، زند، خرابات، مسجد، شیخ، محراب، عاشورا و... که بیانگر دیدگاه عرفانی شاعر است رو به رو هستیم.

آمد از عشقم به گوش جان ندا
که اگر عشاق می جویی، بیا
گفتمش، عشاق را بنما به من
تا که گردم بنده اش از جان و تن
ناگهان آوازی ام آمد به گوش
پی تعلیم عشق این سو بکوش...
ویا:

تاکه بحث عشق آمد بر زبان
حرف عقل و نفس، پرید از میان
عقلان اندر پی درس و سبق
عاشقان پیموده راه روی حق
عقل بی عشقت نماید پایمال
عشق چون آمد، رسی اندر وصال...
(۳:۵۳۴)

و یا در جای دیگر می گوید:
بزرگی به رند خرابات گفت
که هان ای لبت با لب جام جفت
زمسجد بگو از چی رنجنیده ای
که این سان خرابات بگزیده ای
خرد به بود مر تورا زین جنون
شی هم به محراب شو رهنمون
به مستی فغان کرد آن باد ه نوش
که ای مر ناصح! به من دار گوش...
(۲:۵۳۳)

ویژه‌گی‌های زبانی

شعر بلخی را می‌توان از دو بعد شکلی و محتوایی مورد بحث قرار داد. استفاده واژه-گانی که بار معنایی اجتماعی، سیاسی و دینی دارد در سخن شاعر به ملاحظه می‌رسد و در مجموع استعمال واژه های نو، کاربرد واژه‌های خشن و گاه‌گاهی دشوار و همچنان اطاله کلام

از ویژه‌گی‌های خاص زبانی شعر بلخی است (۲:۳۲). که در نمونه زیر کلمه‌های ماهیت، تحول در شعر بلخی کارکرد ویژه‌ی دارد.

تحول‌ها، به ماهیت کمال است نشان هرکمالی، انتقال است
در بیت فوق کلمه‌های «تحول» و ماهیت «با آنکه زیبایی شاعرانه‌گی ندارند؛ ولی بر
مبنای ضرورت در شعر بلخی راه یافته‌اند.

ویا کلمه گوشکی در بیت زیر:
گوشکی بود به گوشم ز تلفن شمال کور گاه گفت سخن با پل مستان امشب
(۳:۲۳)

واژه «گوشکی» در بیت بالا نماینده‌گی از ورود صنعت و تکنالوژی مدرن در زمان شاعر
می‌نماید.

به همین ترتیب واژه «تلویزیون» در این بیت:
تلویزیون عشق، به ما می‌دهد نشان هرسال، تازه چهره از خون خضاب تو
(۴:۴:۲)

شاعر رنج و تکالیفی را که در زندان در یک شب گذشتانده است، به صورت بسیار
مطول به بیان گرفته و این موضوع را در بیشتر از ۲۵۰ بیت شرح داده است.
بس شگفت است به ما حالت زندان امشب

کنج تنهایی و سرمای زمستان امشب...
(۲۱:۳)

استعمال واژه‌های عربی و اصطلاحات عرفانی همچنان در سخنان شاعر چشمگیر به
نظر می‌رسد؛ چنانچه در این نمونه‌ها می‌نگریم:

هست محراب نماز زاهدان از خان و گل لیک محراب نماز ما خم ابروی دوست

ما را نه غم جنت و نه حسرت حوراست با دوست خیال دگری عین قصور است
بی روی تو گر صبر ندارم، عجیبی نیست دارم عجب از آن که تو را دید و صبور است
(۲۳۱:۲)

جمعی بیافتیم که دین است دامشان لیکن مدام جیفه دنیا مرامشان

در ابیات بالا واژه‌های دین، جنت، حور، محراب، نماز، زاهد از جمله واژه‌های است که بارمعنایی دینی و عرفانی دارند. سخن بلخی از نقطه نظر محتوا هم قابل تأمل است که به صورت فشرده آن را پی می‌گیریم.

برخی ویژه‌گی‌های محتوایی شعر بلخی

با نظر داشت ویژه‌گی‌های محتوایی شعر شاعر، گفته می‌توانیم که سخن بلخی از نقطه نظر محتوا، بر شکل برتری دارد؛ در حقیقت شعر بلخی منعکس‌کننده اندیشه‌های انقلابی است و اکثراً از حماسه آفرینی، افکار خاص سیاسی - اجتماعی، عرفانی و فلسفی سخن رانده است که نمونه‌های ذیل می‌تواند مبین این حقیقت باشد.

جمعی بیافتیم که دین است دامشان لیکن مدام جیفه دنیا مرامشان
جمعی دگر که درد وطن در کلامشان اما خجل بود قلم از ذکر نامشان
(۴۴:۲)

سید اسماعیل بلخی در اشعارش، پیام والایی برای مردم و جامعه دارد. طوریکه در این بیت می‌گوید:

ملت با خبر از علت ناکامی خویش
نیست مشکل که دگر کامروا برخیزد
چنانچه قبلاً نیز گفته شد، بلخی اکثراً سروده‌هایش را در زندان آفریده است که مثال‌های ذیل مصداق خوبی بر این واقعیت زنده‌گی وی بوده می‌تواند:

ما مرغ دل ز قید تعلق رهانده ایم صید از قفس به بازنگاهی پرانده ایم
آزاد نیست هیچ کسی، جز به بند عشق درمکتب نخست، همین درس خوانده ایم
(۲۶۹:۳)

ویا

قفس تنگ است، جان دربند، یاران درچمن سرخوش
بیا ای مرگ کین مرغ از فراق آشیان گرید (۲۹۷:۲)

یکی دیگر از ویژه‌گی‌های اشعار اسماعیل بلخی این است که او در شعر، زیادتر بر اندیشه تمرکز دارد تا خیال. از اینرو اکثراً به واقعیت‌ها پرداخته است و بر آنچه گفته معتقد نیز می‌باشد. در مجموع پیام‌هایی که بلخی در اشعارش دارد همه منعکس‌کننده صلح‌جویی، اخوت، برابری، انسان دوستی، همزیستی و همدیگر پذیری می‌باشد.

ای مسلمان درگذر از فکر تبعیض نژاد
کاین تعصب های خشک از عزت سلمان شکست (۲۸۹:۴)
سید بلخی در جای دیگر تفرقه، حس خودخواهی و برتر بینی را نکوهش کرده و بر بنیاد
اندیشه های اسلامی چنین می سراید:
اسلام نداده به ما فرق نژادی
هستیم برادر چه به جاپان و چه به چین است (۲۹:۴)
از دیدگاه سید بلخی، تبعیض نژادها و فخر فروشی اقوام بر یکدیگر عامل جنگ و خانه
ویرانی است که رگه های وحدت جامعه را از هم می پاشد و همچنان پیکره واحد ملت را از
هم می پاشد.

از چیست برادر به برادر شده بد بین
و از چیست مسلمان به مسلمان پی کین است
در عصر اتم همت ما جنگ مذاهب
شد کهنه دنیا، بر ما رسم نوین است (۱۳۸:۳)
یکی دیگر از ویژه گی های بارز محتوایی شاعر، تفکر انسان دوستانه همدردی و دیدگاه
واقع بینانه سید نسبت به جامعه اش است. بلخی واقعیت های جامعه را به خوبی درک کرده و
با زبان انتقادی و ادبی به تصویر کشیده است.
در بیت دیگری وحدت، همبسته گی و همدلی را، راه های حل بر مشکلات که هنوز
هم دامنگیر جامعه ماست، میداند.

خود چاره این درد، بود مهر و مواسات اقبال و سیادت پی وحدت به یقین است
(۱۳۹:۳)

اندیشه های صلح جویانه شاعر نیز جلوه خاصی در اشعارش دارد، به گونه امثال:
بیرق صلح اگر از آسیا گردد بلند صلح گیتی افتخار شرق اقصی میشود
(۶۹:۳)

در پهلوی این همه مسایل، بلخی یکی از عرفای معاصر نیز محسوب می شود، از
همین لحاظ در اشعار وی بحث عرفان و موضوعات اسلامی تجلی دیگری دارد. وی مسایل
اسلامی را بیشتر در اشعارش انعکاس داده است و از نظر مسایل دینی همان دقت و تبحری

که بر علوم اسلامی داشت، جامعه و مردم را هم برای خیر و صلاح و برای همدیگر پذیری رهنمون می‌سازد. در نمونه شعری ذیل این موضوع را به صراحت دیده می‌توانیم.

از فروغ عشق هر گم گشته پیدا می‌شود
عشق مجنون در حقیقت حسن لیلا می‌شود
هر تحول زاده عشق است در علم الحیات
فلسفی داند چسان حل معما می‌شود
دفع و جذب اندر طبیعت درس رشد خلقت است
عشق را نازم ز فیض مرده احیا می‌شود
نیست این پیغام تنها از دواى بوعلی
بلکه از روح محمد^(ص) دین مصفا می‌شود
یا رسول الله اخلاص و تحیات و سلام
بر تو و بر آل پاک هدیه اهدا می‌شود...

بلخی در ابیات دیگرش به کرسی نصیحت نشسته و می‌گوید: انسان نباید به خاطر حاجت و نیازی که دارد، به هر دری بزند؛ او همت والای انسان را برتر از همه چیز می‌داند و چنین می‌گوید.

دست حاجت ز در ناکس و کس، کوتاه کن
آخرین دست بلند تو، هنر ها دارد
در دل شب از دل خود، ناله جان سوز بر آر
کاخر آن نامه جان سوز، ثمرها دارد (۱۰۶:۱)

شاعر در بیت بالا، مسلمان پرهیزگار و با تقوا را بر شب زنده داری به منظور عبادت، راز و نیاز در نیمه شب با خداوند، دعوت می‌کند؛ چون این راز و نیاز کردن ها همراه با ناله ها در نیمه شب، در حقیقت با خداوند رابطه برقرار کردن است و بدون شک بی ثمر نخواهد بود.

مغرور طول عمر مشو، نصف او شب است
و آن نصف روزهم، همه در محنت و تب است
ساقی بیار، باره گلـفام عافیت
کاین جان عاریت شده، هر لحظه بر لب است (۱۱۸:۳)

ویا در جای دیگر می گوید:

دل شب ازدل خود، ناله جانسوز بر آر
کاخر آن ناله جانسوز، ثمرها دارد
سحری اشک ز چشم تو، بیرون آید
با خود آن دانه اشک تو، گهرها دارد
(۱۰۶:۱)

شاعر در ابیات زیر نکوهشی بر نفس دارد؛ زیرا نفس پروری از نظر وی نادرست و پلید است.

فرصت چو اندک است، به پا خیز، کار کن
بنگر چه سان به کار تو خورشید و کوکب است
غوغای دهر نیست به جز خواهشات نفس
گر فتنه در ممالک و تفریق مشرب است... (۱۱۸:۳)

همچنان جهل و نادانی را مصیبت و مایه بدبختی انسان و جامعه دانسته و بر این امر تاکید می ورزد که با فرا گرفتن علم و معرفت باید جهل و نادانی را از خویش راند. او بدین باور است، به هر اندازه که ما به دانش و کسب تحصیل توفیق حاصل نماییم به همان اندازه از لجن زار بدبختی، خود و جامعه خود را نجات داده می توانیم:

این جنگ و جدال بشر، از علت جهل است
وین نکبت حال بشر، از علت جهل است
برکشتن خودکسب کند علم و هنر را
این نقص کمال بشر از علت جهل است
گفتار از توحید، ولی تفرقه کردار
این وزر و وبال بشر از علت جهل است
از پای در آرند قد سرو جوانان
این قطع نهال بشر از علت جهل است
در مورد آزاد منشی، استقلال و آزادی طلبی نیز گفته هایی دارد:
مایه آسایش جان، خون و استقلال ما
سرخی رخسار جانان، خون و استقلال ما...
آن شهادت‌ها و پیروزی نه تنها یاد ماست

هست در یاد رقیبان خون و استقلال ما.....
و یا در وصف آزاده گی می گوید:
راحت آزاده اینجا رنج و تقصیر است و بس
خواب نکبت بار اگر دیدیم، تعبیر است و بس (۳:۳۶۴)
و یا در جای دیگری مبنای استقلال کشور را در وحدت و همبسته گی میدانند و
میگویند:

وحدت فکر و نظر با همت سعی و عمل
خواهد از جمع جوانان خون و استقلال ما
دایماً می پروراند راد مردان شجاع
همچو شیران نیستان خون و استقلال ما (۲:۱۹۴)

نتیجه

با در نظر داشت آنچه ذکر شد، گفته می‌توانیم که سید اسماعیل بلخی به عنوان یک شخصیت اجتماعی، سیاسی، ادبی، در تاریخ ابیات معاصر از جایگاه ویژه‌ی برخوردار است و در عین زمان به عنوان یک چهره برجسته روحانی نیز شناخته می‌شود. در واقع اشعار این شاعر مبارز با زنده گی مردم پیوند عمیق دارد و آنچه را که در در شعرهایش مطرح کرده است، ابعاد مختلف زنده گی را انعکاس می‌دهد. همچنان موضوعات اعتقادی، سیاسی و عرفانی نیز در اشعارش تجلی فراوان یافته است که این ویژه گی در کلام بلخی سبب شده است که شاعر بیشتر بر محتوا توجه داشته، تا شکل؛ یعنی شعر بلخی شعر پیام است، شاعر تمام خواسته‌ها، آرزوها، و آرمان‌هایش را در قالب شعر ریخته است که بیشتر در قالب‌هایی چون قصیده، غزل، مثنوی و مسمط است.

شاعر با آنکه شخصیتی است مذهبی روحانی؛ اما اندیشه و دیدگاه‌های سیاسی وی نیز در اشعارش پر رنگ به ملاحظه میرسد و اکثراً اشعارش را در زندان با تمام مشکلات و مصایب سروده است و هرگز از مبارزات و فعالیت‌هایش دست نکشیده، چنانچه این مسأله در سروده‌های شاعر بازتاب یافته است.

در نهایت شعر بلخی شعر مبارزه جویانه و انقلابی است؛ زیرا او نه تنها یک شاعر و ادیب بود؛ بلکه به حیث یک شخصیت دینی، سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و انقلابی در ادبیات معاصر از جایگاه خاصی برخوردار می باشد.

مآخذ

- ۱- بلخی، سید اسماعیل، مجموعه اشعار عاشورایی علامه شهید بلخی، مقدمه: سید محمد قاسمی، چاپ نخست، انتشارات: ارگان نشراتی بنیاد فرهنگی - تحقیقات علامه شهید بلخی، کابل: چاپ: موسسه فرهنگی امید، سال ۱۳۸۷.
- ۲- بلخی، سید اسماعیل، دیوان سید اسماعیل بلخی، مقدمه: سید حیدر علوی نژاد، چاپ نخست، انتشارات: مرکز مطالعات و تحقیقات علامه بلخی، شهید: سال ۱۳۸۱.
- ۳- بلخی، اسماعیل بلخی، دیوان علامه بلخی با ویرایش جدید و اضافات، مقدمه: سید طالب ذکی، چاپ نخست: کابل: موسسه فرهنگی امید سال ۱۳۸۸.
- ۴- مونس، محمد متین، پیام های انسانی در ادبیات عرفانی معاصر دری، چاپ نخست کابل: اکادمی علوم افغانستان، سال چاپ ۱۳۶۹.
- ۵- خلیق، صالح محمد، تاریخ ادبیات بلخ از کهنترین روزگاران تا اوایل سده بیست و یکم، ناشر: انجمن نویسندگان بلخ، چاپ نخست کابل: مطبعه مسلکی افغان، سال ۱۳۸۷

پوهنمَل دکتور دینا محسنی^۱

تحلیل ساختار داستان «ترانه استقلال» سپوژمی زریاب

Abstract

Every story is formed from particular structure and components that reflects creativity and art of its author as a complete piece. The story writer uses these components to create his piece.

Through a good theme and content, the author can convey constructive message to readers. In story writing of Afghanistan's women, the end of ۴th decade is the only spot which attracts 'attention.

It is the ear when Spozhmay Zaryab entered to the world of fiction. From the beginning, she was familiar with techniques and components of story writing. In fact, she is the first story writer who used short stories based on their actual components and features.

By writing the "Tarane Esteqlal" story she focused on patriotism and desire for independence, meanwhile she focused on autocratic and dark condition of society. In addition, she pointed to problems in educational systems of Afghan society.

^۱ - استاد دانشگاه تعلیم و تربیه شهید استاد ربانی.

خلاصه

هر داستانی برای شکل‌گیری خود از «ساختار» و «عناصری» تشکیل می‌شود که با هنرمندی و خلاقیت داستان‌نویس به صورت یک داستان کامل، ظهور و نمود می‌یابد و داستان‌نویس با کمک این عناصر به آفرینش پیکره داستان می‌پردازد. نویسنده با نوشتن یک داستان خوب و پر محتوا پیام و هدف سازنده را به خواننده منتقل می‌کند. در میان داستان‌پردازان معاصر کشور ما یکی از سیماهایی که توانسته است با استفاده از ساختارها و عناصر پویا داستان‌های خویش را به شیرازه بسته و درخشش خوبی در این عرصه داشته باشد، بانو سپوژمی زریاب است.

او از آغاز داستان‌نویسی، با تکنیک و عناصر داستان به خوبی آشنا است در حقیقت نخستین بانوی داستان‌نویس ما است که داستان کوتاه را به معنای واقعی کلمه و با در نظر گرفتن تمام عناصر آن شناخته و از آن استفاده کرده است. در این پژوهش داستان، ترانه استقلال از لحاظ ساختار به تحلیل گرفته شده است.

مقدمه

سپوژمی زریاب از نامداران عرصه داستان‌نویسی معاصر افغانستان است؛ وی در سال (۱۳۲۹ خ.) در کابل به دنیا آمد، تحصیلات خود را در رشته زبان و ادبیات فرانسه در کابل و سپس در سطح دکتورا در کشور فرانسه به پایان برده است. دو مجموعه داستان «دشت قاییل» و «شرنگ شرنگ زنگ‌ها» و داستان بلند «در کشوری دیگر» از جمله آثار این نویسنده است که در کابل منتشر شده است. سپوژمی در حال حاضر در فرانسه اقامت دارد و بیشتر در حوزه تدریس و پژوهش در دانشگاه‌ها و مراکز علمی فرانسه فعالیت دارد.

رهنورد زریاب در مورد بانو زریاب می‌گوید: «سپوژمی زریاب یکی از نویسندگان است که اطلاع دقیق دارم فراوان اثر خواننده و همین حالا چون به زبان فرانسوی مسلط است، فراوان می‌خواند، بدون شک او با تکنیک‌های داستان‌پردازی بیش‌تر از نویسندگان دیگر آشنایی دارد» مصاحبه (زریاب، ۱۳۹۶، سایت ایسنا).

«عاطفه در آثار سپوژمی زریاب خیلی متباز است، تیره بختی زنان کشور همواره مورد نظر این نویسنده توانا بوده و در داستان‌های خود به روش‌های گوناگون به تصویر دقیق و گسترده و روان‌شناسانه‌یی به این تیره روزی‌ها پرداخته» (قادری، ۱۳۸۷، ۲۵۹).

تحلیل ساختار داستان «ترانه استقلال»... —————

سپوژمی زریاب در داستان «ترانه استقلال»، به فرم، زبان و تکنیک داستانش توجه داشته است. این داستان را به شکل زنده گینامه خودش نوشته و داستان از زبان راوی که خود در متن حوادث قرار دارد، بیان می‌گردد. شخصیت اصلی و فرعی داستان «ترانه استقلال» بانوان انتخاب شده اند و بانو زریاب با تصویرهای دقیق و روانشناسانه به معرفی شخصیت‌ها می‌پردازد.

میکائیل باری Michael Barry منتقد فرانسوی ادبیات فارسی، در پارک کتاب «دیوارها گوش دارند» می‌نویسد: «سپوژمی که نامش «مهتاب کامل» معنا دارد، در کنار خلیلی و مجروح، یکی از سه نویسنده بزرگ افغان در روزگار ماست» (باری، سایت نبشت).

در داستان‌های «دشت قابیل» تاریخ با روایت یکجا قدم بر می‌دارد. اما نباید تصور کنیم که سپوژمی زریاب یک تاریخ نویس است؛ بلکه وی تاریخی نویس است و در عین حال که همانند «نیکلابردیا اوف» و «گابریل گارسیامارکز» برای انسان اهمیت تاریخی و جاودانی قایل است؛ اما برخورد با تاریخ برایش انگیزه نگران کننده دارد (کارلیرگف، ۱۳۹۶، سایت نبشت).

حسین فخری در مقاله (سیری در تحول داستان نویسی معاصر) در مجله در دری می‌نویسد: «در آثار سپوژمی بیشتر احساسات زنانه‌یی است که در داستان نویسی کشور ما تازه‌گی دارد. گاه نگرش کافکایی و پیروی و متابعت از آثار سارتر و کامو و سایر اندیشمندان اگزستانسیالیست در کار آنان با اوضاع اجتماعی و فرهنگی عقب مانده کشور، فرسخ‌ها فاصله دارد و خواننده گان خود را با آن بیگانه می‌بندد» (فخری، ۱۳۷۷، ۲۱).

به نظر محمد حسین محمدی، «سپوژمی از همان آغاز به فرم، زبان و تکنیک داستان-هائیش توجه داشته است. زبان داستان‌های او مخصوص خودش است با نثر خوشایند، جمله‌های کوتاه، جمله بندی نفس گیر و گاه تغییر ناگهانی در روایت» (محمدی، ۱۳۸۸، ۷۵).

بانو زریاب در داستان «ترانه استقلال» که از مجموعه «دشت قابیل» می‌باشد، با دید ریالستی و تاریخی نگاری می‌پردازد و با احساس وطن دوستی نگران نابه سامانی‌های کشورش می‌باشد. او میکوشد ذهن مردم را روشن سازد؛ تا انسان با اعمال نیک زنده‌گی را معنا دهد.

اهمیت تحقیق

با تحلیل ساختار داستان (ترانه استقلال)، شناخت دقیقتر از داستان پردازی، سبک، زاویه دید، فضا، شخصیت، درون مایه و پیام نویسنده صورت می‌گیرد که برای دانشجویان عرصه ادبیات، خالی از فایده نیست.

اهداف تحقیق

بررسی و تحلیل ساختار داستان (ترانه استقلال)؛ تحلیل و چگونگی کیفیت پرداختن به هدف و پیام داستان و چگونگی استفاده از تکنیک‌های جدید داستان کوتاه، می‌باشد.

روش تحقیق

با روش کیفی و به صورت توصیفی و تحلیلی راه اندازی گردیده است. مواد تحقیق حاضر به صورت کتابخانه‌یی جمع‌آوری گردیده است.

تحلیل ساختار داستان «ترانه استقلال» سپوژمی زریاب

هر داستانی برای شکل‌گیری خود از ساختار و عناصری تشکیل می‌شود که با استفاده از خلاقیت داستان‌نویس به گونه‌ی یک داستان کامل، پیشکش می‌گردد و داستان‌نویس با کمک عناصر به آفرینش داستان می‌پردازد.

موضوع داستان «ترانه استقلال» را وطن پرستی و آزادی خواهی، تشکیل می‌دهد و از روند روزهای پراضطراب و تلخ دهه‌ی شصت گرفته شده است. زمان وقوع آغاز داستان «اواخر سال تعلیمی بود و شاید هم ماه‌های عقرب و قوس». طرح در این داستان از انسجام برخوردار است. نویسنده با تداوم رخدادها (آغاز، میانه و پایان) داستان را پیریزی می‌کند. رویدادهای داستان به موضوع مرتبط است. داستان آغاز جذابی دارد در پاراگراف دوم می‌خوانیم: «در یکی از همان روزهای آخر سال وقتی زنگ زده شد، معلم رسم و کاردستی ما به صنف درآمد. زن کوچک اندامی بود. بسیار کوچک اندام و لاغر. از پشت سر به دختران یازده دوازده ساله شباهت داشت. عینک‌های ذره‌بینی و موهای کوتاه داشت. روزهای دیگر هنگامی که در صنف می‌درآمد می‌گفت: کتابچه‌تان را بگیرید و یک چیزی بکشید» (زریاب، ۱۳۹۱: ۱۲۵)

شخصیت پردازی در این داستان به گونه‌ی صورت گرفته است که گویا نویسنده خودش با آن زنده‌گی می‌کند و با آن انس و علاقه دارد. سپوژمی احساس، خاطره، ترس، رنج و دلهره‌های شخصیت داستان (دخترک) را از زبان خودش روایت می‌کند شخصیت اصلی این داستان یک دختر بچه است که در مرکز رخداد قرار دارد و دارای شخصیت ایستا می‌باشد.

نویسنده با وصف و گفتگو، شخصیت‌های داستان را معرفی می‌کند. «معلم رسم و کاردستی هم به مجردی که پشت میزش قرار می‌گرفت و در کتاب ترقی تعلیم به سرعت امضا

تحلیل ساختار داستان «ترانه استقلال»... —————

می کرد، دستکولش را باز می کرد و جراب‌های نیلونی را از آن می کشید و با دقت غریبی شروع به دوختن آنها می کرد و تا آخر ساعت کاری به کار ما نداشت» (زریاب، ۱۳۹۱: ۱۲۶). نویسنده با بیان خاطره واقعی بی مسؤولیتی نظام آموزشی را به زیبایی نقد می کند. آموزگار به جای تدریس و راهنمایی و فربه ساختن اندیشه و مغز، جوراب می بافت. تقابل سر و پا زمینه‌ی تقابل چاه و بیرق را فراهم می کند. این پارادوکس در ژرفای بیان ساده و صمیمی سپوژمی ناپیداست و نیمه پنهان هنرش در چنین ظرافت‌هایی می توان یافت. یعنی پیرنگ داستان بر مبنای تضاد شکل گرفته است.

«اما آن روز وقتی او مثل همیشه به صنف ما در آمد یکبار به صورت غیرمترقبه خط‌کشش را روی میز زد و گفت: ...

- روز امتحان رسم و کاردستی هرکدام تان یک کاردستی بسازید و بیاورید!

ما که از کاردستی مفهوم مشخصی نداشتیم تقریباً دسته‌جمعی پرسیدیم:

- کاردستی؟ چی قسم؟ چی؟

- یک چیزی بسازید از گل، از چوب، از کاغذ...» (زریاب، ۱۳۹۱: ۱۲۷).

زبان داستان از نگاه پرداخت، آمیزه یکدستی از ساده‌گی است.

فضا در این داستان به توصیف صحنه‌ها و قصه‌ها با زبان روان و دقیق می پردازد. فضای داستان زنده‌گی مردم ساده‌ عام را که بیشتر اجتماعات آن زمان در کابل چنین زنده‌گی داشتند، نمایان می‌سازد. «هنوز آفتاب نبرآمده بود و کوچه‌های تنگ و تاریک کابل تنگتر و تاریکتر می نمودند. شهر هنوز کاملاً از خواب بیدار نشده بود. یگان رهگذر که تازه از حمام برآمده بود و بخار از سر و رویش بلند بود با تعجب به من و کاردستیم می‌دید» (زریاب، ۱۳۹۱: ۱۳۵).

نویسنده حادثه‌ها را در دنبال جدال‌ها پی هم می‌آفریند؛ با تمثیل و گفتگو شخصیت‌ها و صحنه‌ها را قابل دید و شناخت جلوه می‌دهد. «وقتی به مکتب رسیدم نگهبان تازه از خواب بیدار شده بود و روی دراز چوکی شبیه دراز چوکی‌های صنف ما نشسته بود، پارچه نان خشکی را روی زانویش گذاشته بود و گیلاس چایش را کنار خود روی چوکی گذاشته بود و هر چند لحظه بعد پارچه بزرگی از نان را تاب می‌داد و در دهانش می‌گذاشت و بالایش با تانی چای می‌نوشید. این نگهبان پیرمرد لاغر و بدخلقی بود» (زریاب، ۱۳۹۱: ۱۳۶).

لحن داستان به خوبی پیش می رود نویسنده برخورد معقول، صادقانه و صمیمی نسبت به کرکترها و اثر دارد.

پیرنگ داستان، خواننده را صفحه به صفحه به دنبال می کشاند. با گفت و گو پیرنگ را گسترش می دهد و درون مایه را به معرفی می گیرد و عمل داستان را پیش می برد:
«- خیریت است دختر؟ شب خوابت نبرده بود.

ترسیدم. دلم لرزید. به نظرم آمد که با چوب کج و معوجش به جانم می افتد. پس پس رفتم و با لکنت زبان گفتم:

- به خاطر این ... خراب می شد ... پیاده ...

نگاه های خشم آلودش، توانایی خاتمه دادن به جمله ام را از من سلب کرد. به سرعت پشتم را سویش گشتاندم و در راه آمده شروع به دویدن کردم. از پشتم فریاد زد:
- بیا! ...

- برو درون مکتب گم می شوی! (زریاب، ۱۳۹۱: ۱۳۷)

کاردستی دخترک چاه بود و وقتی که مادرش آن را می ساخت دخترک قبول نمی کرد و می گفت چاه نساز.

مادر دانش آموز، ساختن چاه را از مادرش آموخته است. با ساختن کار دستی به دخترش انتقال می دهد.

«چاه خانه ما زیر نظرم جان گرفت و یادم آمد که یک روز وقتی آن را صاف می کردند پدرم دو سه نفر را آورده بود. .. و سطل بزرگ را در چاه پایان کردند و هر چند لحظه بعد آن سطل را پر از گل سیاه رنگ و تهوع آوری بیرون می کردند. یک بار ترسیدم. به نظرم آمد که همان لحظه هرچه آب خورده ام مانند آن گل سیاه رنگ بوده است» (زریاب، ۱۳۹۱: ۱۳۷).

مادرش که حضور همه مادرها را در سیر تاریخ بر دوش می کشد، با روزنامه های خاک خورده چاه می سازد؛ چاهی که هرگز آب زلال نداشته است. عفونت، تعفن و تهوع سرنوشت سرزمینی است که ترانه استقلال آن سرشار از شور آزادی است.

زمان فرا رسیدن امتحان، آموزگار کار دستی چاه و دلو دخترک را پرت کرده، برخورد خشونت آمیز با شاگرد می کند. آموزگار، زن تحصیل کرده محکوم به زیست سنتی است. بافتن جوراب نمادی از این واقعیت تلخ است؛ چون اسیر سنت های سنگ شده اجتماعی است اصلاً به نواندیشی و نوای نو علاقه یی ندارد. چنان بی تفاوت است که ساختن چاه نورانی نیز به دانش

تحلیل ساختار داستان «ترانه استقلال»... —————

آموزان یاد نمی‌دهد و با عصبانیت کاردستی را بر نمی‌تابد دانش آموز را ناکام می‌سازد. زریاب با این کنش متناقض نما به خوبی خلجان یا رغبت ذهنی زمانه اش را ترسیم می‌کند. نویسنده وصف دقیق با دید روانشناختی، احساس کودکانه شخصیت داستان را ظریفانه بیان می‌کند. وی به روانکاوی شخصیت‌ها علاقه بسیاری دارد.

دانش آموز با تجربه عینی «لوش کشی چاه»، روانکاوی ترس تاریخی را به نمایش می‌گذارد. (تاریکی‌ها و نادانی‌ها را دور کردن و زلال ساختن آب یعنی پاک‌سازی اذهان) چاه نماد از جامعه تاریک و ناآگاه است و صدای که بوی آزادی و استقلال می‌دهد، شنونده ندارد؛ زیرا از درون چاه عمیق بر نمی‌آید.

آموزش حس وطن دوستی، درون مایه داستان را می‌سازد. داستان با طرح منظم با این پاراگراف ختم می‌شود: «... آن شهکار معماری مادرم، چاه و دلوش را می‌گویم، سالهای سال رف چوبی خانه ما را مزین ساخته بود، اما آن ترانه را هنوز هم گاه‌گاهی با اندوه بی‌ثمر و حسرت ناتوانی زیر لبم زمزمه می‌کنم و به نظرم می‌آید که آوازم از قعر چاهی می‌برآید، از قعر همان چاه که مادرم ساختنش را از مادرش آموخته بود و شاید هم مادرش از مادرش» (زریاب، ۱۳۹۱: ۱۴۰).

معلم کاردستی را نمی‌پذیرد و با خشم دور می‌افکند دانش آموز ناکام می‌شود. این به معنای پذیرش سرنوشت سیاه چال جامعه سنتی و استبدادی است. در عین زمان مادر دانش آموز کاردستی را در رف بلند خانه، در کنار اسناد ارزشمند می‌گذارد. این نمایه، نه تنها به معنای پذیرفتن سرنوشت تلخ تاریخی است، بل این سرنوشت چاه محور رنگ تقدس می‌گیرد. زریاب با کنش هنری می‌خواهد دشواری دگردیسی ذهنی را برجسته کند.

نتیجه گیری

یافته‌هایی که از تحلیل و بررسی ساختاری داستان (ترانه استقلال) سپوژمی زریاب، به دست آمد، با دیدگاه‌های منتقدین و تحلیلگران ادبی در مورد سایر داستان‌های مورد تعمق قرار گرفت، واضح می‌سازد که داستان مذکور برای شکل‌گیری خود از ساختار و عناصری تشکیل شده که با هنرمندی و خلاقیت به صورت یک داستان کامل، ظهور و نمود یافته و داستان نویس با کمک این عناصر به آفرینش پیکره داستان پرداخته است.

همچنان نویسنده با نوشتن این داستان پرمحتوا، وقایع تاریخی را با دید ریالیستی بیان کرده که پیام و هدفی سازنده را به خواننده می‌رساند. خواننده نیز با علاقه فراوان از خواندن داستان کوتاه لذت فراوان می‌برد.

داستان بانو زریاب جلوه‌هایی از یاد‌های سرزمینی است که او در آن بالنده شده است. او یکی از تأثیر گذارترین نویسنده‌های ما است، او با تلاش و کوشش فراوان توانست داستان‌های خوبی بیافریند.

سپوژمی زریاب، نخستین بانوی نویسنده که داستان کوتاه را به معنای واقعی کلمه و با در نظر گرفتن تمام عناصر آن شناخته و از آن استفاده کرده است.

بانو زریاب حب وطن را به صورت احساس برانگیز در داستانش مطرح کرده است. خواننده خود را در موارد مختلف با آزادی و میهن دوستی شورانگیزی مصادف می‌بیند. تکرار مستدام ترانه استقلال حس آزادی و وطن دوستی را در خواننده بیدار می‌کند:

گر به سوی خاک ما / دشمن ناپاک ما

پیش آید یک قدم / می‌کنیم پایش قلم

در این داستان به مشکلات زنان، کودکان و نحوه تدریس در معارف و زنده‌گی اجتماعی و فرهنگی افغانی توجه نموده است. روش نگارش این نویسنده از لحاظ خلاصه‌گویی به دوره‌های کهن مانند است. نثر زیبا و توصیفی داستان به پرداخت مضامین کمک می‌رساند.

نویسنده به دلیل تلاش و آگاهی گسترده اش از ادبیات فرانسه به نگارش داستان کوتاه (ترانه استقلال) موفقانه پرداخته است.

منابع

- ۱- انوشه، حسن و دگران. (۱۳۸۱). دانشنامه ادب فارسی - ادب فارسی در افغانستان، جلد ۳، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- ۲- پیام، علی. داستان نویسان معاصر افغانستان، جلد اول. کابل: مرکز منبع معلومات.
- ۳- زریاب، سپوژمی. (۱۳۹۱). «ترانه استقلال»، شکار فرشته. کابل: تاک.
- ۴- فخری، حسین، (۱۳۷۷). در دری. (سیری در تحول داستان نویسی معاصر)، سال دوم، شماره ۵۰، کابل: مرکز فرهنگی نویسنده گان افغانستان.

تحلیل ساختار داستان «ترانه استقلال»...

- ۵- فخری، حسین، (۱۳۸۶). گفنگو. (مرور کوتاهی بر نثر داستانی معاصر دری)، سال اول، شماره اول. کابل: وزارت خارجه ج.ا.ا.
- ۶- فرزاد، عبدالحسین. (۱۳۸۱). در باره نقد ادبی. تهران: نشر قطره.
- ۷- قادری، حمیرا. (۱۳۹۴). جنگ و غربت در ادبیات داستانی افغانستان. کابل: تاک.
- ۸- قادری، حمیرا. (۱۳۸۷). بررسی روند داستان نویسی در افغانستان. تهران: روزگار.
- ۹- محمدی، محمد حسین. (۱۳۸۵). فرهنگ داستان نویسی در افغانستان. تهران: شهاب ثاقب.
- ۱۰- محمدی، محمد حسین. (۱۳۸۸). روایت، جلد ۴. کابل: تاک.
- ۱۱- میر صادقی، جمال. (۱۳۶۶). ادبیات داستانی. تهران: انتشارات صفا.
- ۱۲- سایت نبشت <https://nebesht.com>
- ۱۳- سایت ایسنا <https://isna.ir>

معاون محقق شریف الله دوست

برخی از واژه‌ها با ریشه‌ اندو اروپایی در فرهنگنامه فراموش شده فخرقواس غزنوی

Abstract

Linguists know that the roots of the reconstructed Proto-Indo-European language (PIE) are basic parts of words that carry a lexical meaning, so-called morphemes and also words. PIE include all European languages and also Ancient Aryana and now Afghanistan. PIE roots generally have verbal meaning like "earth" or "wheel". Roots never occur alone in the language. Complete inflected words like verbs, nouns or adjectives are formed by adding further morphemes to a root. The following is a list of Proto-Indo-European roots, given with their basic meaning and notable cognates in Indo-European languages in fahang-e- Qawas which written about ۱۰۴ century by Fkhroddin Ghznavi in india.

خلاصه

زبان‌شناسان می‌دانند که اندو اروپایی یک نام وسیع و گسترده است که به خانواده بزرگی از زبان‌ها اطلاق می‌شود. این خانواده زبانی شامل تقریباً همه زبانهای اروپا، آریانیای قدیم و افغانستان کنونی و بخش شمالی شبه قاره هند می‌شود. وجه تسمیه (اندو اروپایی) این است که زبان‌های این خانواده بزرگ از هندوستان، افغانستان تا غرب اروپا و بریتانیا گسترش دارد. زبان اند اروپایی (PIE) برای ریشه یابی به طور فرضی ساخته شده. در این تحقیق، سعی شده

برخی از واژه‌ها با ریشه‌اندو اروپایی ...

تا چند واژه از یک فرهنگ تقریباً گمنام و فراموش شده، تألیف فخر مبارکشا قواس غزنوی که در قرن هفت - هشت هجری در هندوستان نوشته شده، با ریشه‌اندو اروپایی مقایسه گردد؛ تا علاقمندان از تحقیقات ایتمولوژیکی زیر چتر زبانشناسی سود علمی ببرد.

مقدمه

هیچ زبان در جهان مجرد نیست، زبان‌ها از بدو پیدایش تا اکنون با هم نزدیکی فونیمیکی و مورفولوژیکی دارند. زبانشناسان زبان‌هایی که با هم نزدیکی فونولوژیکی (phonologically)، مورفولوژیکی (morphologically) و نحوی (syntax) دارند در یک کلاس زبانی جمع کرده‌اند؛ مانند؛ زبان‌های اندواروپایی که مادر زبان‌ها هم خوانده می‌شود و از این زبان دیگر شاخه‌ها؛ مانند: سلتیک (celtic)، یونانی (Greek) اندو آریانی (Indo-Aryani) سلاویک کهن (old slavic) به میان آمده است. زبان دری و پشتو شاخه‌اندو آریانی از خانواده‌ی زبان‌های اندواروپایی است که تا هنوز هم این زبان‌ها باهم به نحوی وابسته‌گی فونیمیکی و مورفولوژیکی دارد. فقط چند واژه را برای نمونه با در نظر داشت زبانشناسی جدید از نگاهی ایتمولوژیکی را در فرهنگنامه‌ی فخرقواس بعد از هفتصد سال به مطالعه گرفته ایم.

فرضیه

در علم ایتمولوژی هر واژه‌یی که ریشه عمیق و تاریخی در زبان‌های خانواده گی خود داشته باشد، از ارزش و اعتبار بیشتر برخوردار می باشد. در این تحقیق سعی شد تا معلوم شود که واژه‌ها به حیث واحد‌های زبان دارای اعتبار تاریخی می باشد. هم چنین، در این تحقیق معلوم می شود، واژه‌هایی که تقریباً هفتصد سال در فرهنگ قواس خوابیده بود، با ریشه‌اندو اروپایی دوباره هویت یابی شود.

روش تحقیق: مقایسوی، تطبیقی

پیشینه تحقیق

در این بخش یک تعداد تحقیقات ضمنی صورت گرفته اما این که واژه‌های کلاسیک فارسی - دری را با نظر داشت زبانشناسی به یک خانواده زبانی به شکل گسترده تر مطالعه و مقایسه شده باشد، تا هنوز کدام تحقیقی صورت نگرفته است.

مبرمیت تحقیق

در زبان فارسی دری چنین تحقیقات (ریشه یابی واژه‌ها) با در نظر داشت خانواده‌ی زبان - های - اندواروپایی انگشت شمار است؛ یعنی واژه‌های کلاسیک با در نظر داشت زبانشناسی جدید در بُعد ایتمولوژی تحقیق نشده، نیاز مبرم به چنین تحقیقات محسوس است.

هدف تحقیق

هدف این که نخست یک فرهنگ نویسی و فرهنگ اغلب فراموش شده افغانستان را معرفی کنیم و روی تحقیقات جدید زبانشناسی معلوم شود که واژه های کلاسیک با گذشت صدها سال باز هم اهمیت خود را زنده نگه دارند، و باید چنین واژه ها در Etymology (=شاخه ریشه یابی) زبانشناسی تحقیق شود.

زنده گی نامه مختصر فخر قواس غزنوی

اسم مکمل شان فخرالدین مبارک شاه قواس غزنوی از ولایت باستانی غزنی - افغانستان است. مشهور به فخر قواس؛ یعنی کمانگر از نویسندگان و شاعران بزرگ که در دوران علاءالدین که زنده گی اش در سال های (۶۹۵-۷۴۳هـ) در هند تخمین شده است. (۸:ص ۲۴) در باره مؤلف فرهنگنامه قواس اطلاعات بیشتری به ما نرسیده است. در تاریخ فیروز شاهی و تاریخ فرشته، فخر قواس در زمره گوینده گان معروف آن دور شمرده شده، پس از ذکر امیر خسرو (وفات ۷۲۵هـ) و حسن سگری (وفات ۷۲۷هـ) و ضیاء برنی آمده است: «صدرالدین عالی و فخرالدین قواس و حمیدالدین راجه و مولانا عارف و عبید حکیم و شهاب انصاری و صدر بستی (هلمندی) که شعرای عصر - علائی بودند و از این دیوان عرض واجب شاعری یافتند و هر یکی را در نظم شیوه و طرزی بوده و دیوان ها دارند و نظم و نثر ایشان بر اوستادی و شاعری ایشان حاکی است» (۹:مقدمه، ص ۱)

محمد قاسم فرشته در تاریخ خود همین عبارات را عیناً نقل کرده، اما در نسخه چاپی آن به جای عبید حکیم اشتباً عبدالحکیم و به جای شهاب انصاری و صدر بستی شهاب الدین صدرنیشن نوشته شده است؛ از جمله اخیر که در تاریخ مزبور مندرج است: «چنانکه دیوان های شعر ایشان بر کمال فضل و هنر شان شاهد است. می توان قیاس کرد که تا سده یازدهم که در آن سده تاریخ فرشته نوشته شده، دیوان های شاعران علائی موجود بوده است، این چنین نیست، زیرا در این تاریخ مندرجات تاریخ فیروز شاهی عیناً نقل شده و این اشتباه تاریخی توجه فرشته را نتوانست جلب کند که (دیوان ها دارند). زیرا در اصل بدوره ضیاءالدین برنی نویسنده تاریخ فیروز شاهی علاقه دارد نه به دوره فرشته. ضیاء برنی پس از معرفی گوینده گان و نویسنده گان و مؤرخان این جمله را اضافه کرده است: «اگر بخواهم که جمله مصنفان و منشیان و فضلان و شاعران مشهور ذکر کنم از بسکه بسیار اند نتوانم و از عرض زمانم... الخ» از این بیان

برخی از واژه‌ها با ریشه‌ اندو اروپایی ...

روشن می‌شود که شاعران که ذکرشان رفته در دوره خودشان معروف و نام‌آور بوده اند. (۹:مقدمه:ص، ۲) فخر قوأس در زنده‌گی خود شهرت زیاد داشت، چنانکه حاجب خیرات دهلوی در تألیف خود بنام (دستورلافضل) که به پیروی فخر قوأس در ۷۴۳ هـ.ق نوشته، فخرالدین غزنوی را مورد ستایش قرار می‌دهد: "استاد جهانیان، مقتدای عالمیان، سلمان سخنوران عصر فضل فاضلان دهر، اول عقل افاضل، واسطه عقل فضایل، مبین مشکلات، کاشف غوامضات، منشی نظم و نثر، مفخر و ملجای فخر، فخرالحق و الدین که دارای ایرمان خانه(ریشه این واژه در صفحات آینده به تفصیل ذکر شده) این صاحب اورنگ سخنوری و مالک دیهیم مهتری را عمر نوح و خشوار دهاد". (۹:مقدمه:ص، ۳) حاجب خیرات بار دوم در دیباچه دستور، فخر قوأس را چنین معرفی میکند:

«دعاگوی ذکر فرهنگنامه آن نهنگ دریای فضایل فخر الدوله و الدین فخر مبارکشاه غزنوی عرف کمانگر که از چاشنی کمان سخن بلند او قوس قرح رنگ آرد، در میان آورد و بر زبان راند و شمه از بزرگی تألیفات و منشآت او بر خواند و یک بیت از ابیات مولانا شهاب الدین جوهری که گوهر سخن او را قیمت جز او کسی ندانست که بمدایح آن ذات در ها سفته و قطعه آبدار گفته، در این سلک منسلک گردانید :

فخرالدین کان کرم گنج هنر دریای فضل

ای زطیبت یک سخن سر مایه صد جوهری" (همانجا)

ظاهراً نام فخر قوأس که به نام فخرالدله والدین مبارکشاه غزنوی عرف کمانگر (دستورلافضل)، فخرالدین قوأس (مؤید الفضلا)، مولانا فخرالدین کمانگر (ایضا)، مولانا مبارکشاه غزنوی مشهور به فخر قوأس (فرهنگ جهانگیری) و خود را چنین معرفی میکند: "بنده مبارک غزنوی معروف بقوأس... (فرهنگنامه قوأس) فخر قوأس (زفان گویا) مبارک و مبارکشاه، فخرالدین لقب و قوأس و یا کمانگر عرف بوده. (۸:ص ۲)

اما حاجی خلیفه در کشف الظنون نامش به این صورت ضبط نموده: "فرهنگنامه فی اللغة

فارسی(دری) لفخرالدین ابراهیم بن القوأس والناستاده الشيخ محمد بن الشيخ لالا. (۸:ص ۳)

واضح است که حاجی خلیفه در اینجا دچار اشتباه شده، ظاهراً او میان ابراهیم بن قوام، صاحب شرفنامه منیری و فخر قوأس غزنوی فرق نکرده. فرهنگنامه قوأس را تألیف ابراهیم بن قوأس و استادش شیخ لالا قرار دادن سخن جالب است، زیرا در باره این استاد و شرکت او در

این تألیف اطلاعات به ما نه رسیده است و این فخر قوَّاس که در تاریخ فیروز شاهی و تاریخ فرشته یکی از شاعران معروف دورهٔ علایی قرار داده شده، همان کسی است که فرهنگنامه را نوشته است. بنا بر این صاحب فرهنگنامه چنانچه از فرهنگ هویدا است در هندوستان زنده گی میکرد و فرهنگ را پیش از سال ۷۴۳ ه.ق (سال تألیف دستورالافضل^۱) خاتمه یافته. پس معلوم می‌شود که فخرقوَّاس غزنوی در تاریخ فیروز شاهی و تاریخ فرشته و نویسندهٔ فرهنگنامهٔ معاصر اند و این قرینهٔ دیگر است بر یکی بودن صاحب فرهنگ و قوَّاس یاد شده در تاریخ‌ها. دربارهٔ سن و سال و تاریخ وفات قوَّاس غزنوی اطلاعی در دست نیست؛ اما به گفتهٔ حاجب خیرات مؤلف دستورالافضل اشکار می‌شود که در جریان تألیف دستورالافضل فخر قوَّاس غزنوی زنده بود، زیرا حاجب برای بقای عمر او دعا می‌کند (..عمر نوح و خشوردهاد..). و بعد از این تاریخ (۷۴۳ ه) وفات نموده. در بعضی کتاب‌ها اشتبهاً تاریخ وفات قوَّاس غزنوی (۷۱۶ ه) یاد شده شاید، ایشان از یادداشت‌ها و یادآوری‌های دستورالافضل بی‌خبر باشند و اینکه فخر قوَّاس چگونه و چه وقت با اجدادشان از غزنی به هند رفته و در آنجا اقامت گزیده است، اطلاعی درست در دست نیست (۹: مقدمه: ص ۳)

در بارهٔ فرهنگنامهٔ قوَّاس

فرهنگنامهٔ فخر قوَّاس غزنوی واژه نامهٔ دری - دری است که توسط فرخ الدین مبارکشاه غزنوی مشهور به فخرقوَّاس یا عرف کمانگر (متوفی ۷۴۵ ه.ق) نوشته شده. این لغتنامه در هند تألیف شده، احتمالاً پیش از (۶۹۹ ه.ق) نگاشته شده باشد. قابل یادآوری است که واژه‌ها در این فرهنگ به اساس الفباء گردآوری نه شده، بلکه بر اساس موضوعی ترتیب شده که دارای پنج بخش است به همین خاطر به "فرهنگ پنج بخشی" هم مشهور است. در این فرهنگ از لغت نامهٔ فرس تألیف ابومنصور علی بن احمد اسدی توسی (قرن پنجم) استفادهٔ فراوان شده. سخن جدید دیگر این است که واژهٔ (فرهنگ) به جای و به عنوان (لغت نامه، واژه نامه) نخستین بار در این اثر مغتنم به کار رفته است و خود فخر قوَّاس این اثر را در مقدمهٔ کتاب خود (فرهنگنامه) نامگذاری کرده از این جهت ما هم بنا بر حفظ اصالت نام مؤلف در اینجا (فرهنگنامه) ذکر کرده ایم. فرهنگنامهٔ قوَّاس غزنوی سر آغاز فرهنگ نویسی در هند شمرده می‌شود.

۱. این بیت از فرهنگ شامل تاریخ ختم دستورالافضل است: زهجرت بود هفصد با چهل و سه - مرتب گشت دستورالافضل. مثل فرهنگ قوَّاس نسخهٔ منحصر به فرد از این فرهنگ در کتابخانهٔ ایشاتک سوسایتی در کلکته هند نگاهدار می‌شود.

برخی از واژه‌ها با ریشه‌اندو اروپایی ...

شود. این فرهنگ که حاوی (۱۰۵۰) واژه است، به اهتمام و تصحیح استاد نذیراحمد، رئیس و استاد بخش فارسی-دری پوهنتون علیگر هند بود و در سال ۱۳۵۳ هجری شمسی در تهران به چاپ رسیده. (۹:مقدمه:ص، یک) فرهنگنامه قواس در هند نوشته شده و در مدت کمی شهرت بسزایی یافت و حتی سرمشق نویسندگان بعدی قرار گرفت که به پیروی این فرهنگ در هند فرهنگ‌های زیادی نوشته شد مانند (دستورالافضل) تألیف حاجب خیرات دهلوی ۷۴۳هـ. لسان الشعراء، ادات الفضلا تألیف بدر دهلوی (۸۲۲هـ)، زفان گویا تألیف بدر ابراهیم (قبل ۸۳۷هـ)، بحر الفضائل تألیف محمد بن رستم (۸۳۷هـ)، شرفنامه تألیف ابراهیم بن قوام فاروقی (قبل ۸۷۸هـ) تنظیم شده و دیگر فرهنگ‌ها. چون بحث ما مربوط به ریشه‌یابی چند واژه این فرهنگ است تا معلوم شود که در تحول شان در زبان فارسی دری و دیگر زبان‌های اندواروپایی چه تغییرات آمده و در اینجا در باره قواس غزنوی و فرهنگ شان همین معلومات کافی به نظر می‌رسد.

واژه‌گان با ریشه‌اندو اروپایی (Indo-European roots word)

اهریمن ahriman

این واژه در صفحه ۱۱۴ فرهنگ قواس چنین آمده:

اهرمن: دیو بود که بیالارود، شهاب او را بزند و بسوزد. خاقانی^(۱) گوید:

آنچه ارمن شد گر از دست سلیمان گم شدی

بر سلیمان هم پری هم اهرمن بگریستی (۹: ص ۱۱۳)

این واژه پیش از فخر قواس در لغت فرس بعد از واژه هون = دشمن به شکل (اهریمن) آمده:

اهریمن: دیو باشد، عنصری گوید:

بس نباشد تا به روشن روی و موی تیرگون

مانوی را حجت اهریمن و یزدان کند (۱: ص ۳۶۷)

همچنان این واژه در دیگر فرهنگ‌ها که بعد از (فرهنگ فخرغزنوی) نوشته شده، هم دیده

می‌شود؛ مثل صحاح الفرس (اهرمن) آمده^۲. در معیار جمالی هم اهرمن به معنای دیو آمده^(۳)

۱. رک: دیوان خاقانی، ص، ۴۰۵

۲. رک: صحاح الفرس، ص ۲۳۱

۳. رک: معیار جمالی، واژه نامه فارسی از شمس فخری. ص ۳۷۷ (معیار جمالی و مفتاح ابو اسحاقی) کتاب است در چهار فن، قوافی، بدایع الصنایع، عروض و لغت فرس که شمس الدین از سراینده‌گان سده هشتم

ریشهٔ این واژه در اندو اروپایی: (Indo-European) : (*anghus+men-(mendh) =
انگهوسمن (۱۱: ص ۴۳)

فارسی دری: اهریمن

پشتو: دېښمن = došmàn در متون کهن پشتو میرخمن و دېښن هم آمده،
امیر کروړ (۱۳۹ هـ.ق) در یک نیم بیتی می گوید: غشی د من می خئی برېښنا پر میرخمنو
باندی (۱۴: ص ۱۳)

در اوستا : angro, orgna, انگرو

پهلوی: اهریمن = ahreman

سانسکریت: amhōh

ارمنی: anjuk

یونانی: anchien, àgkheln

لاتین: angustus, angi, angor, angere

فرانسه: angoise

ایتالیایی: angoscia

پرتگالی: nagoisa

گوتیک: aggwus, angwus

ایسلندی کهن: angr, angm

ساکسونی کهن: engl

آلمانی کهن: angi, engi

آلمانی معاصر: eng

انگلیسی کهن: ange

انگلیسی معاصر: anger در فرهنگ های امروزی انگلیسی چنین معنا شده است.

Anger: Anger If someone or something angers you, they make you angry (۱).

هالندی: eng

ایرلندی کهن: cumcae, cumung

هجری در سال ۴۵-۷۴۴ هـ.ق به نام جمال‌الدین ابو اسحق پسر- محمود شاه پادشاه فارس که حافظ او
راستایش میکرد نوشته است. (همین: مقدمه، ص. یک)

۱. معنا این واژه در زبان های رومانس: تنگی خاطر، تشویش. در زبان های آلمانی: تنگی، تنگ، باریک. و
در زبان انگلیسی جدید: خشم است.

برخی از واژه‌ها با ریشه‌اندو اروپایی ...

سلتنی: ehaug,eaug^(۱)

اهریمن گری / ahrimangari / به معنای بدی و ناپاکی (۱۱:ص ۱۴) بالاخره این واژه در همه زبان‌های ذکر شده به تفاوت کم و زیات معنای خاص را گرفته؛ یعنی از دشمن اسطوره‌یی گرفته تا معنای معاصر وجدید: تشویش، خشم و غیره. (۱۱:ص ۹۸)

ایدر idar

این واژه که به لحاظ گرامری و دستوری اسم مرکب و قید مکانی است فعلاً هم در زبان هندی کاربرد دارد که ریشه‌شان تا زبان‌های اندو اروپایی میرسد. ایدر در فرهنگ‌نامه فخرقوآس غزنوی چنین معنا شده:

ایدر: اینجا را گویند. خاقانی^(۲) گفته است:

گرد معسکرت فلک رخت فکند و خیمه زد

گفت به خدمت ایدرم^(۳) تا بسعادت ایدری^(۴)

از این واژه در لغت مذکور نیامده، اما در صحاح الفرس آمده:

ایدر: به معنی اینجا، بود. کمال (الدین) گفته است:

ای غایی که کرده ای از مثل خود سوال

خواهسی جواب من اینک ایدرم^(۵) (۱۳:ص ۹۹)

در اندو اروپایی (Indo-European) *idha , *hdhe

دری: اینجا: injā

پشتو: دلته=daltā

اوستایی: idha=ahdi

پارسی باستان: aina

پهلوی: ētar ēdar,en

^۱. POKORNY, ۴۲'۷۲۶'۷۳۰ / BARNHART (ANGER), ۳۴ / MACKENZIE: (ahreman), ۷ / ONIO NS (anger,anguish) p, ۳۷

^۲. رک: دیوان خاقانی، ص ۲۸۳

^۳. اصل در دیوان: ایدرم است.

^۴. اصل در دیوان: اندری است.

^۵. در نسخه خطی (د) ایدر آمده.

سانسکریت: itarhi,ihā

کردی: hira,ireda,vira

یونانی: iftha

لاتین: ibi

انگلیسی: here,herein

فرانسه: ici

اسپانیایی: aqui

ایتالیایی: qui

پرتگالی: aqui

ایرلندی کهن: id^(۱)

گالی: yd. (۱۱: ص ۹۹)

ایرمان imām

گر چه این واژه در فرهنگ‌نامه فخر قواس به شکل مرکب (سپنج و ایرمان) آمده و چنین معنا شده است: سپنج^(۲) و ایرمان^(۳): خانه عاریت. (۹: ص ۱۳۲) این واژه در لغت فرس اسدی نیامده. در مدارالافضل به شکل ایرمان به معنای خانه عاریت آمده^(۴) (۸: ص ۱۵۱)، در معیار جمالی از این واژه چنین ذکر به عمل آمده؛ یرمان: آن بود که شخصی را بی رضا و رغبت [او] بجای برند در بیت به معنای مهمان و مسافر آمده: کمال‌الدین اسماعیل گفته:

از شرع پروری که گذشت از جناب تو

اقبال هرکجا که بود ایرمان بود (۱۳: ص ۲۳۲)

در اندو اروپایی (*ario,*olnos,*al (indo-european)

دری: مهمان

^۱:POKORNY:P,۶۰۹/DELAMARREP,(ICI)P,۲۹۷/MACKENZIE: P,۳۰/AMINDAROV (here)P,۲۳۵.

^۲. فردوسی چنین گویند: چنین است رسم سرای سپنج / گهی ناز و نوش و گهی ناز و رنج.

^۳. در اصل نسخه خطی یرمان است.

^۴. رک: مدارالافضل تألیف الله داد فیض سرهندی ابن اسد العلماء علیشیر السرهندی ۱۰۰۱ هـ.ق، به

اهتمام دکتور محمد باقر، چاپ لاهور، ۱۳۳۷ ش، ص ۱۵۲

برخی از واژه‌ها با ریشه‌اندو اروپایی ...

پشتنو: میلمه = melmā

اوستا: airyaman, airyō = namayria, معنای این واژه در زبان اوستایی پیشوای دینی است.

پارسی باستان: āriya

پهلوی: aērman

اوستی: iron, ir

سانسکریت: ariyaman

ایرلندی کهن: aire, airech^(۱). (۱۱: ص ۱۰۰)

معنای این واژه در ایرلندی کهن: اشرافی، راد مرد، در پهلوی نیز واژه ērmanih به معنای راد مرد و قهرمان است. در اوستا (ایریامن) که به طبقه پیشوایان دینی و روحانیان اطلاق می شد یعنی؛ روحانی دین زردشتی. ایرمانخانه: خانه عاریتی این جهان، ایرمان سرای را هم گویند. (۷، ج ۱، ص ۲۸۴)

برز^(۲) braz

این واژه در فرهنگ فخر قواس غزنوی به شکل (برز) آمده:

برز: بلندی و بالای مردم. عنصری گوید:

فروگفتند آن بتان را بگزر

۱. POKORNY: P۲۴'۶۷/MACKENZIE(FRIEND) P, ۱۱۵

برای معلومات بیشتر نگاه کنید قاموس ایتمولوژیکی آریانی:

۱۶_ *bar]، برز، برخ 'to praise' ستایش honour، سربلند، فرهمند، مرتفع'

' . ♦ A noun, probably instr. sg, b_r_j-, پذیرایی. AVESTAN: YAv. b_r_j- 'to honour, welcome attested in YAv., is often connected to the verb b_r_j-, despite the fact that it is translated as 'desire' (l_rzōg) in the Pahlavi commentary. _ Liste: ۳۸

*bar_ ۱۱

Pres. a a-: INJ. ۱sg. YAv. b_r_jaēm (V ۷,۵۲), ۳sg. YAv. b_r_jaiia (Yt ۱۰,۹۰), ۳pl. YAv. b_r_jaii_n (Yt

۱۰,۹۰), SUBJ. ۳pl. YAv. b_r_jaii__ti (V ۷,۵۲), ۳pl. YAv. b_r_jaii_n (Y ۶۵,۱۱); Perf. pass.: perf. pass.

(Y ۳۴,۹, Y ۴۴,۷, Y ۵۱,۱۷, etc.) b_r_x_a- برای ترفیع معنوی هم استعمال دارد

see: Etymological dictionary of the iranin verb. (barj)

نه شان روی ماند نه فر و نه برز (۹: ص ۸۴)

این واژه قبل از فخر قوأس، در لغت فرس هم به همین شکل آمده:

همچنان این واژه در فرهنگ معیار جمالی هم آمده. برز: بلندی و نیرو باشد. (۱۰: ص ۱۶۹)

در صحاح الفرس هم به همین شکل آمده: برز: بضم باء بلندی مردم و بلندی

چهار پایان [را] گویند. عنصری سروده است: (۱)

فرو گفتند (۲) آن بتان را بگرز

نه شان فرماند و نه رنگ و نه برز (۱۳: ص ۱۲۳)

ظاهراً چنین معلوم می‌شود که این واژه فرهنگ‌های بعدی از لغت فرس نقل کرده. در

مدار الافضل به شکل (برج) آمده و آن را واژه عربی خوانده. برج: (ع) بضم حصار و کوشک خانه

مدو در صفحه بعدی به معنای مرز، زیبایی و بلندی آمده. (۸: صص ۲۰۴، ۲۰۰) اما برز و برج در

اصل یک واژه دارای یک ریشه قدیمی است که بعداً برج معرب برز شده است بیابید برای اثبات

این دلیل شواهد زیر را پیش کنیم:

در اندو اروپایی: *bheregh, *bherghos (indo-european)

دری: به شکل برج: کوشک، قصر، کاخ و به شکل برز: بلندی هم آمده (۷، ج ۱: ص ۳۹۵)

پشتو: برج، قصر بلند، (حلی، منار) هم خوانده شده. به شکل (برز) در پشتو دیده نشد.

اوستا: =berez, berezaiti =itiazereb, zereb, =برز، بریز+یتی (مرتفع)

سانسکریت: brhant

باختری: pärk

ارمنی: berj

لاتین: burgus, forcti

گوتیک: bourgs

آلمانی کهن: burg, berg, bergaz

آلمانی: burg, berg بورگ، برگ (=برج)

انگلیسی کهن: beorg

۱. اصل چنین است.

۲. اصل گفتند است.

برخی از واژه‌ها با ریشه‌اندو اروپایی ...

انگلیسی معاصر: burg = شهر مستحکم.

روسی: bereg

ایرلندی کهن: braig

هتیت (Hittite): parkus, park (1) (11: ص ۱۲۲)

در قاموس اندو اروپایی (پوکورنی) تفصیل این واژه با ریشه‌اندو اروپایی چنین آمده:

bheregh- = بهرژ

در زبان انگلیسی کوه، بالا که از ریشه‌اندو اروپایی گرفته شده است.

از ریشه‌ کوه بلند "high; mountain"

bherəg̃-, bhrēg̃ = "to shine; white, صدور کرده"

"big, large, high, = بلند، دراز، کلان،

(= Ir. Brigit, Gmc. Burgund), Av. bərəzant- (Pers. Buland (بلند),

f. bərəzaitī برزتی "high",

compound bərəzi- (: *bərəzra-), bərəz- برز "high" and "height

, mountain" (= Pers. burz ds.)

; the nom. Av. barš برش.

-ar-, but also ar. -r̥, Bartholomae بازتولمه IF. ۹, ۲۶۱),

in addition (αττ-βαρζώνης) = "یونانی = برزنیس"

height, sky, heaven, head" =

, barəzyah- "higher", = سر، فلک، آسمان،

barəzišta- "the highest = بلندترین،

the most suitable" = بلندتر مناسب تر است.

Pers. buī-ū "height" بلند

(*barz-), burz (see above); بلند

O.Ind. brhánt- stands for also "big, large, دراز، کلان، ۱۶:p ۲۶۳

strong, proficient; قوی، ورزیده

^۱: see, POKORNY, P ۱۴۰/, DELAMARR P, ۲۲۰/ MACKENZIE P, ۱۹.

Arm. berj "height"

lerna-berj 'sky-, mountainous' برج بلند

کوه آسمان خراش "high", barjr (*bherghos) و در آخر برج = به معنای بلند (p: ۱۵) ۳۸۲-۳۸۳.

(*bhrghu- بهر جو (*barjnam (ham-)barnam), (برجمن Aor. barji = برجی "lift up" etc. و دیگر شکل‌های برز و برج.

واژه "برج" که در همه فرهنگ‌ها به عنوان واژه عربی آورده شده است، نیز از همین ریشه آندو اروپایی می‌باشد. مضافاً به این که در اوستا و پهلوی واژه (برج) به این صورت بوده است: berj بسیار شبیه به نظر می‌رسد. معلوم است که در دوران پیش از اسلام هم عربها برج‌های کلان نداشته و در فرهنگ شهرنشینی و دهنشینی عربها برج یا برز نداشتند. در تاریخ اسلام دیده می‌شود که سلمان فارسی حفر خندق (کندک پشتوکندک و کنده) را به عربها آموخت. (همان، حاشیه، ص ۱۲۲)

بوم bum

این واژه هم فخرقواس در فرهنگ‌نامه خود جای داده و از ایشان چنین ذکر می‌کند: بوم: زمین نارنده. در زفان گویا هم چنین آمده و در مؤید الفضلاج ۱، ص ۱۶۰ زمین روئیده آمده. (۹: ص ۳۳) این واژه در لغت فرس به معنای پرنده آمده. بوم: مرغی است که شب پرد. بوم به ضم اول به همین معنا در برهان قاطع هم آمده. بوم: بر وزن شوم و آن پرنده ایست که بنوحست اشتها دارد. (۳، ج ۱، ص ۳۱۹) اما در صحاح الفرس به معنای جایگاه و زمین آمده و بیت ذیل را از فردوسی به طور مثال آورده:

دلیری نجوید ازین مرز و بوم

که مردی نیاید ز مردان روم

شیخ سعدی گفته:

باران در لطافت طبعش خلاف نیست

در باغ لاله روید و در شوره بوم

سوزنی هم در این باره سخن دارد و هردو معنا را ذکر کرده، یکی را به کنایت و دیگر را به

تصریح. بیت:

bhū́ man- n. "earth, world, being" (= Gk. φῦμα), bhū́ma n- m=بهوما
 . wealth"; pra-bhu-ḥ "mighty, salient";=تیز، قدرتمند،
 "، bhū́s ati بهویناتی "makes thrive, strengthens" شدن
 bedecks, blazons آراستن، جلوه گری
 bhū́s ana-m "amulet, jewellery" زیور .
 The ī-basis *bh(e)uī-, بهی as it seems, in O.Ind.
 bō bhavīti Intens. and bhāvī-tva-ḥ "future"; بهوی (۱۵: p ۴۳۶)

دیده شد که واژه که فخر قواس در فرهنگ‌نامه خود جای داده، در اکثر زبان‌های اندو
 اروپایی با بسیار تغییر و تفاوت اندک به یک شکل و معنا آمده.

چرخ (۱) Čarx

در فرهنگ قواس چنین یاد شده:

چرخ و شیر زنه: آنچه بدو جغرات زنند. در صفحه دیگر در زیر واژه خرد (نوع گل) بیت
 خسروی آورده است:

آن کجا سرت برکشید بچرخ

باز ناگه فرو برد بخرد

این واژه قبل از فخر قواس غزنوی، اسدی در لغت الفرس هم ذکر کرده. چرخ: فلک
 سیاره گان بود؛ چنانکه ابو شکور گوید:

جهان دیده ای دیدم از شهر بلخ

زهر گونه گشته بسر برش چرخ

چرخ دیگر دایره جامه بود، یعنی گریبان و در وضاحت بیت منجیک آورده است (۱: ص ۸۲)
 در فرهنگ نوبهار: چرخ؛ تیر و کمان و گریبان و دف و دایره و تفنگ و دهی است از توابع

غزنین. (۶: ص، ۲۹۴)

۱. ČarH *چرخ 'to come and go, wander' سرگردان، رفت و آمد

•AVESTAN: car- 'to come and go' || (+ *para-) 'to pass over' || (+ *_i-) 'to go to and
 fro' || (+ *ham-) 'to walk around' چرخنده - Liste: ۲۱f.

برخی از واژه‌ها با ریشه‌ اندو اروپایی ...

در فرهنگ معیاری جمالی: چرخ، سه معنی دارد: اول فلک، دوم کمان، سوم گریبان
جامه. امثله:

تا گل و لاله بروید از خاک

تامه و مهر بتابد از چرخ

دیده‌ دوست به توروشن باد

سینه‌ خصم پر از ناوک چرخ

صدره‌ دولت و اقبال تورا

باد از فتح و ظفر دامن و چرخ (۱۰: ص ۸۲)

در صحاح الفرس: چرخ، چند معنی دارد. اول فلک (ستاره‌گان) است که برای نمونه بیت
ابوشکور آورده که اسدی در لغت الفرس هم این بیت آورده. دوم چرخه باشد که زنان بدان دوک
ریسند. سوم دایره‌ جامه و چهارم شهری در خراسان (۱۲: ص، ۶۴) در برهان قاطع هم به
همین شکل و معنا آمده. چرخ: بفتح اول و سکون ثانی و خای نقطه دار نام شهری بوده قدیم
در خراسان و نام دهی است از ولایت غزنین و آسمان و فلک را نیز گویند و گریبان جامه و
پیراهن باشد و کمان... (۳: ج ۲، صص، ۶۳۰، ۶۲۹) و بلاخره در فرهنگ دهخدا برای چرخ
بیش از صد معنا آمد.

اندو اروپایی (indo-european) *KWEL,*KWOL,*KWEKWLO

دری: چرخ، charx

پشتو: خرخ، carx خوشحال ختک به همین معانی و هر دو شکل (خرخ و چرخ) ذکر کرده:

خلوبینت کاله می خوره کامرانی وکړه

خه شو چرخ که مخالف شو یو نیم کال

نه‌ اوم سبویې تر خرخ وتلی

د اور تر تاوه نه یې ختلی (۵: ج ۷۱، ۸۰)

اوستا: چخرو، chaxrō=Orxac,Orhac

کردی: چرخ، cherx
باختری: kukäl, kokale
سانسکریت: چکرس، cakràs, chakras
ارمنی: caxr, jakharag
یونانی: kŭklos, kyklos
لاتین: colĕre
ایسلندی کهن: hvĕl, hjol
نورس کهن: hvel, hjol
فریزی کهن: hwĕl
انگلیسی کهن: hweowol, hewĕol
انگلیسی: wheel (۱)
دنمارکی: hjul
سویدی: hjul
نروژی: hjul
هالندی: wiel
اسلاوی کهن: kolo
لهستانی: kolo, kōlko
روسی: koleso (۳۲۲: p ۱۷)
چک: kolo
صربی: kolo
بوهمی: kolo
اسلواکی: koleso
لیتوانی: kōklas

^۱ . - A wheel is a circular object which turns round on a rod attached to its center. Wheels are fixed underneath vehicles so that they can move along.

برخی از واژه‌ها با ریشه‌ اندو اروپایی ...

پروسی کهن: kelan

ایرلندی کهن: cul

آلبانی: sjel^(۱)

معنای این واژه در زبان ارمنی گردش و دوران است. در زبان یونانی و لیتوانی دایره و در زبان لاتین کشت کردن است. (۱۱: صص ۲۲۱، ۲۲۰) چرخ: در زبان شغنی (چه رخ) در زبان سنگلیچی (چرخ)، در زبان واخی (چرخ) در زبان اشکاشمی (چرخ) و در زبان منجی (چارخ). (۲: ص ۶۹)

خشت xešt

این واژه در فرهنگ قوآس غزنوی به شکل و معنای ذیل ذکر شده:

خشت: زوپین. در حواشی: مؤید ج ۱، ص ۳۴۸ خشت نیزه و زوپین در سروری این بیت شاهد است:

یکی خشت زد بر میان قباد

که بند کمر بند او بکشاد (۹: ص ۱۷۲)

در لغت فرس اسدی نیامده. در صحاح الفرس خشته به معنای بینوا آمده و برای مثال بیت ابولعباس آورده. در فرهنگ معیاری جمالی هم این واژه نیامده اما در فرهنگ نوبهار چنین ذکر شده: خشت، (چو هند.ف) و گرز چهار پهلو و یا صلاحی است دیگر و نیزه کوچک و یا نیزه کوچکی است که در میان آن حلقه از ریسمان یا ابریشم بافته اند و انکشت سیابه در آن کرده و بسوی دشمن اندازند و نیز نام نسک دو از دهم از بیست و یک نا کتاب زند و نام دهی است در فارس. خشت در کالبد درست آمدن - تدبیر صحیح کردن. (۶: ص، ۳۲۸)

در برهان قاطع: خشت، بکسره او بر وزن زشت، آجر خام و پخته را گویند و نوعی از صلاح جنگ است و نوع از حلوا هم است. (۳: صص ۷۵۱، ۷۵۰) آجر به شکل آگور، آگر به معنای خشت پخته آمده است. خشت آجر خام آگور خام.

اندو اروپایی (*AIDH, *IDH (indo-european)

¹See more .OPKORNY P ۶۳۰-۶۴۰/BARNHART(WHEEL) P ۱۲۳۰/DELMARRE (ROU DE CHAR) P ۱۲۵/BUCK PP ۷۲۴-۷۲۵/ONIONS(WHEEL)P ۱۰۰۱/SKEAT(WHEE) P ۷۰۹/AMINDAROV(WHEEL)P ۳۰۹.

دري: خشت=xašt

پښتو: خښته=xašta: يک چيز چهارکنجه که از خاک و گل ساخته می‌شود و مردم آن را در ساخت و اعمار خانه‌ها استعمال می‌کنند. (۴: ص ۱۱۹۴)

اوستا: aytCi=ishtya=انښتۍ

پهلوی: xišt

سانسکریت: ishtakā, ishtya

یونانی: aithos

ایسلندی کهن: eisa

آلمانی کهن: essa

انگلیسی: adobe=خشت

آلمانی: esse^(۱)

این واژه در زبان یونانی و ایسلندی کهن و ایرلندی کهن: شعله، الو، آتش. و در آلمانی کهن و المانی جدید: دودکش بخاری، بخاری. (۱۱: صص ۲۴۲، ۲۴۳) در فرهنگ‌های معاصر معنای این واژه چنین است: خشت، آجر خام و ناپخته پاره‌گل که آن را در قالب ریزد و چون شکل قالب به خود گرفت قالب را از آن خارج می‌کنند و سپس آن پاره‌گل را شکل قالب گرفته را در آفتاب می‌گذارند تا خشک شود و بعد آن را در ساختمان‌ها به کار برند. آجر پخته و هر چیز چهارگوشه... (دهخدا، ج ۲ ص ۱۱۳۳) در ریشه‌اندو اروپایی همین معنای خشت ساختمانی منظور است گر چه معانی متعدد به خود گرفته؛ ازین قبیل یک نوع سلاح، نوع گیاه و یک نوع شیرینی هم به همین معنا است. خشت در زبان شغنی خَښت، در زبان سنگلیچی خُشت، در زبان واخی دُتک، در زبان اشکاشمی خُشت، در زبان منجی خُشت. (۲: ص ۷۷)

نتیجه

ریشه‌شناسی از جمله زیر مجموعه‌های دانش زبانشناسی است که به بررسی نحوه شکل گرفتن واژه‌ها و ریشه‌های آن‌ها و سیر تاریخی تغییر و تحول آنها می‌پردازد. چنین تحقیقات ریشه‌یابی و ایتمولوژیکی در زبانشناسی ارزش فراوان دارد. گر چه واژه‌های تحقیق

^۱ .see more: POKORNY P,۱۲/MACKENZIE(brik)p , ۱۰۵/BUCK(BRICK) PP,۶۰۳/۶۰۴ /ONIONS (ether) p۳۲۹/SKEAT(AIDH) P,۷۵۲.

برخی از واژه‌ها با ریشه‌اندو اروپایی ...

شده کم است؛ اما چنین تحقیق به ما نشان میدهد که چگونه از نگاه زبانشناسی جدید یک لغت، واژه و کلمه را ریشه یابی کنیم. لغت ایتمولوژی در اصل از کلمه‌ی یونانی Etymon گرفته شده که مفهوم آن معنای واقعی است. می‌توان معنای لغوی ایتمولوژی را شناخت معنای واقعی دانست. اصطلاحی ایتمولوژی در زبان انگلیسی هم دقیقاً ریشه شناسی است و در این علم، زنده گی و رشد و تحول و تغییر پیدایش و مرگ کلمات مورد توجه قرار می‌گیرد که در تحقیق فوق، چندین مثال را برای الگو شمرده می‌شود و در آخر به این نتیجه می‌رسیم که با گذشت تقریباً ششصد سال تا هنوز کلمات داریم که هم با خانواده زبان‌های انداروپایی و هم با فارسی دری امروزی یک نقطه وصل را ساخته است و ریشه‌ خود را در بین نگاه کرده است.

پیشنهاد

ضرورت مبرم است که در زبان دری هم قاموس ایتمولوژیکی و ریشه شناسی نوشته شود. فرهنگ‌ها و فرهنگ‌نامه‌های دوره کلاسیک مثل فرهنگ‌نامه فخرقواس غزنوی از سر با تصحیح مجدد ریشه یابی و چاپ شود.

مآخذ و منابع

۱. اسدی بن احمد، ابو منصور علی. لغت فرس، به تصحیح و اهتمام عباس اقبال-تهران، چاپ خانه مجلس، ۱۳۱۹ ش.
۲. بدخشی، عبدالله. د افغانستان د ځینو ژبو او لهجو قاموس، پښتو ټولنه، ۱۳۳۹ ش.
۳. بن خلف، محمد حسین. برهان قاطع، به اهتمام دکتر محمد معین، جلد ۱-۲، چاپ اول، کتاب فروشی ابن سینا تهران، ۱۳۴۲ ش.
۴. پښتو-پښتو تشریحی قاموس، دریم ټوک، د افغانستان د علومو اکاډمی د ژبو او ادبیاتو مرکز، دوهم چاپ، د مډیوتیک د ټولیزو رسنیو مرکز، ۲۰۳۴ مخ.
۵. خټک مغموم، دکتور یارمحمد. د خوشحال فرهنگ، اول جلد، ایډیوریز کالج پېښور، ۱۹۸۵ م.
۶. خیابانی، محمدعلی. فرهنگ نوبهار، کتابخانه نوبهار فیضی-ایران، ۱۳۴۸ ش.
۷. دهخدا، علی اکبر. لغت نامه دهخدا (فرهنگ متوسط دهخدا)، مؤسسه لغت نامه دهخدا، ۱۳۸۵ ش.
۸. سرهندي، الله داد فیض. مدارالافاضل. جلد اول، به اهتمام دکتور محمد باقر، چاپ لاهور، ۱۳۳۷ ش.

۹. غزنوی قواس، فخرالدین مبارکشاه. فرهنگ قواس به اهتمام نذیر احمد، نشر- کتاب و ترجمه تهران، ۱۳۵۳ ش.
۱۰. فخری، شمس. (فرهنگ) معیار جمالی (واژه نامه فارسی، بخش چهارم. به اهتمام دکتر صادق کیا، چاپ خانه دانشگاه-تهران، ۱۳۳۷ ش.
۱۱. کاشانی، آریان پور، منوچهر. فرهنگ ریشه های اندو اروپایی، دانشگاه جهاد، تهران، ۱۳۸۴ ش.
۱۲. مرورودی، فخرالدین مبارکشاه. رحيق التحقيق (۵۸۴ هجری). به تصحيح نورالله پور جوادى. مركز نشر دانشگاه تهران، ۱۳۸۱ ش.
۱۳. نخبوانی، محمد بن اندوشاه. صحاح الفرس، به اهتمام دکتر عبدالعلی طاعتی. بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۳ ش.
۱۴. هوتک محمد بن داوود. پتہ خزانه، به تصحيح و اهتمام پوهاند علامه عبدالحی حبیبی.
۱۵. POKORNY, proto-Indo-European, Etymological Dictionary, ۲۰۰۷.
۱۶. Cheung Johnny, Etymological Dictionary of the Iranian Verb, Edited By Alexander Lubotsky, Volume ۲, Leiden BOSTON, ۲۰۰۷.
۱۷. Guus koornen indo- European Etymological Dictionary, Edited, lubotsky, Alexandar, volume ۱/۲۰۰۲

نرگیزه کبیروا^۱

تصویر حالات روحی و روانی در داستان‌های رهنورد زریاب

خلاصه

یکی از رویکردهای نقد ادبی معاصر، نقد روان شناختی است. امروزه می‌توان شخصیت‌های آثار ادبی را مانند انسان‌های واقعی روان کاوی کرد، این امر به درک بهتر اثر و رشد ادبیات کمک قابل توجه می‌کند.

در این مقاله، حالات روحی و روانی قهرمانان، معنی، مضامین و ماهیت داستان‌های "شهر طلسم شده"، "فریاد"، "خنجر" و "رقاصه" مورد تدقیق و بررسی قرار گرفته و در برخی نقاط با داستان‌های عبد الله قهار ناصر (داستان نویسنده ازبیکستانی) مقایسه شده است.

مقدمه

در سال‌های پسین ادبیات افغان، به ویژه در داستان نویسی، همزمان با افزایش آثاری در ادامه عنعنه و سنت‌های ریالیستی، شکل‌های جدید داستان نویسی نیز به تجربه گرفته شده است. در داستان نویسی افغان آثار نوع جدیدی در شکل، روش و سبک بیان، اصول تصویر، مضمون و ماهیت قهرمانان نوشته شده است که در این داستان‌ها تمایل‌های انعکاس بدیعی دنیای معنوی انسان، دیدگاه و حالات روحی و روانی وی به مشاهده رسیده و اهمیت بیشتری به تدقیق و تحقیق دنیای روحی شخصیت‌های داستان داده می‌شود.

^۱- دکترای نهادی پوهنتون شرق شناسی دولتی تاشکند.

مبرمیت تحقیق

از آنجا که در رابطه به موضوع این مقاله تا اکنون تحقیق نشده است این تحقیق مبرم دانسته می شود.

ارزش تحقیق

تحقیق حاضر از این سبب حایز ارزش می باشد که به یکی از عرصه های کمتر تبارز یافته در داستان نویسی رهنورد زریاب و نویسنده اوزبیک در آن پرداخته شده است.

هدف تحقیق

هدف از انجام این تحقیق تحلیل روحيات قهرمانان داستان های زریاب و عبدالله قهار می باشد.

روش تحقیق

این تحقیق با استفاده از روش کتابخانه یی صورت گرفته و به تحلیل و مقایسه موارد مورد نظر پرداخته شده است.

در ادبیاتشناسی، مطالعات متعددی درباره روحيات انسان انجام شده است، و برخی از دیدگاه ها آشکار شده، نظریه های مختلف ارایه گردیده است. به خصوص ت. جوهره یف ادبیاتشناس نیز توجه ویژه یی به این جنبه می دهد، یعنی به نظر او "... جریان ذهنی فعالیت های مغزی انسان، یعنی جریان فکری در حالات مختلف روحی حرکت ذهن انسان، مناسبات او به عوامل مؤثر داخلی و بیرونی، بالآخره، حادثه روحی و روانی عبارت از جریان شکلدار یا بدون شکل، شدید یا آرام، دایمی یا لحظه یی (بطور معمولی، طبق عادت)، متواصل و تجزیه یی، یکنواخت یا غیر مختلف مغز انسان می باشد"^۱. پس، ذاتاً جا نمودن روحيات انسان به قاعده مشخص عمل نامناسب است. ممکن است هر فرد آن را طبق دلخواه خود بفهمد و درک نماید، اما حس نمودن آن یک فرایند بسیار پیچیده است. از این رو بررسی و تحقیق و تدقیق قوانین تصویر، انعکاس دنیای روحی و روانی انسان در ادبیات مسئله مهم علمی و ثلیقوی محسوب می شود.

منجمله، در داستان های رهنورد زریاب نویسنده افغان نیز جریان روحی و روانی انسان در حالات مختلف منعکس میگردد. این ادیب زنده گی انسان و مشکلات در آن را بطور منحصر-

^۱ - جوهره یف ت. جریان و تصویر شوور . ت.: "فن". ۱۹۹۴.

تصویر حالات روحی و روانی در داستان های رهنورد زریاب

به خود بازتاب می دهد. سبک ایجادی ادیب که طی سال ها استفاده شده و به حالت خاص درآمده است بر اساس اصل و واقعیت زنده گی شکل گرفته است. همچنین، در داستان ها و حکایات خویش او روحیات آدم ها را بطور کامل با کوچکترین جزئیات تلقی می نماید. کوشش می کند که خواص در روحیات و کرکتر انسان را به شکل تدریجی و منطقی منعکس نماید. برای نویسندگی خود واقعاتی که در زنده گی موجود است دلچسپ نمی باشد، نقطه اصلی تکیه در آثار او انسان و قلب و دل او می باشد. درد و غم و خوشحالی در قلب انسان را با واسطه های حالات روحی و روانی باطنی انجام می دهد. نظر زریاب این است که بطور کل در ادبیات تصویر، انعکاس جهت های معجزه وار پر از اسرار قلب انسان مهم می باشد.

اکثر قهرمانان رهنورد زریاب عبارت اند از آدمانی که در شکنجه حالات روحی زنده گی می کنند. بخصوص، در داستان های امثال "شهر طلسم شده"^۱، "فریاد"^۲، "خنجر"^۳، "رقاصه"^۴ قسمت اینگونه آدمان به تحریر درآمده است. در اینگونه داستان ها نه واقعه، بل حالات روحی و روانی انسان استوار می باشد. وارد به ماهیت اثر با تصویر مناظر، حالات، کیفیت قهرمان که جزء امکان ناپذیر تجزیه تصویر بدیعی محسوب می شود خصوصیت عمده سبک و اصول رهنورد زریاب محسوب می شود. او در داستان "شهر طلسم شده" خود از وسایط مناظر بطور بااثر استفاده می نماید. در بازساختن و افتتاح نمودن دنیای باطنی قهرمان داستان را با تصویر طبیعت شروع می نماید. نویسندگی از این سبک بطور کل برای احیای محیط حرکت قهرمانان استفاده می نماید. با خود این تصویر نویسندگی میتواند آهنگ تعیین کننده، نیت و ایده تغذیه ماهیت داستان را ارایه نماید:

-گردبادهای تند، خودشان را به در و دیوار شهر می زدند، می غریبند و به هر "سو حمله می بردند - چون جان و روانی درنده که در قفس افتاده باشند.

توده های خاک و خاشاک، مثل مارها، روی جاده ها و کناره های کوچه های تنگ، می خزیدند، از دیوارها بالا می رفتند، روی بام ها می رقصیدند و از پشت شیشه ها، مردم را تهدید می کردند. هوای شهر، تیره بود و شهر در میان بادهای گرد آلود، خاموش افتاده بود

^۱ - رهنورد زریاب. داستانها. (شهر طلسم شده). "شهر طلسم شده" - کابل ۱۳۴۶، ۱۴۶، ۱۵۴.

^۲ - رهنورد زریاب. داستانها. (دزد اسپ) «فریاد» کابل ۱۳۴۷، ۴۲۵-۴۲۹.

^۳ - رهنورد زریاب. داستانها. (سگ و تفنگ) «خنجر» کابل ۱۳۵۲، ۳۸۹-۳۹۴.

^۴ - رهنورد زریاب. داستانها. (سگ و تفنگ) «رقاصه» کابل ۱۳۵۰، ۲۵۳-۲۶۲.

انگار بی هوش شده باشد. در چنین پس از چاشتی، ما کوچ کشی کردیم. آن روز، پدرم بیش تر از هر وقت دیگر، غضبناک بود. این سو و آن سو می رفت، سامان ها را جمع می کرد و می بست. وقتی چیزی را نمی توانست بلند کند، یا ریسمانی را نمی توانست ببندد، فریادش بلند می شد:^۱

با اینگونه سبک تصویری نویسنده آدم ناخود آگاه به یاد داستان "و هشت" عبد الله قهار نویسنده ازبیک می افتد. در این داستان نیز به دنیای روحی و روانی قهرمان از طریق تصویر طبیعت وارد می شود:

"باد خزانگی که دو هفته است اجازه باز کردن چشم را نمیدهد، در شاخه بیداق درختان صدا میزند، میگرد، در بالای بام ها وش وش میکند، به دروازه و دریچه های بسته سر میزند و آه میکشد"^۲.

در هر دو داستان حالات روحی و روانی بالا است و از آن بطور راحت آدم می تواند روحیات قهرمانان را درک و دریافت کند. با آنکه در پارچه های ارایه شده قهرمانان شرکت نورزیده اند، ولی خود این مناظر در تصور درک نمودن کیفیت و روحیات قهرمانان بعنوان واسطه و وسیله مهمی خدمت می کند.

در هر دو تصویر نیز احساسات قوی است که در آن میتوان به راحتی حالت روحی و روانی قهرمانان را درک کرد. با آنکه در قطعه های ارایه شده قهرمانان شرکت نمی ورزند، همین مناظر برای تصور و احساس نمودن کیفیت قهرمانان بعنوان وسیله مهمی خدمت می کند. در داستان "شهر طلسم شده" ر. زریاب حالت روحی و روانی قهرمان در منظره مشکلات فامیلی منعکس می گردد. قهرمان داستان "شهر طلسم شده" پدر بی خانمان، ناچار در محاصره تأثیرات داخلی و ظاهری می ماند. اینگونه تأثیرات قهرمان را به انسان جاهل، تندرو و تند رفتار مبدل می سازد. در این داستان حالت قهرمانی که از نیروهای ظاهری بسیار اذیت شده است، امکان ندارد بی گناهی خود را به هیچ وجه ثابت بسازد، بشکل طبیعی انعکاس یافته است. او میخواهد که یک خانه کوچکی داشته باشد، اما فقیری، تهیدستی، مانع عملی شدن آرزویش می شود. وضع بی معنی که او اثیر آن می گردد، به روحیات و حالت روانی اش اثر جدی می - گذارد. در داستان از دست دادن موازنه حالت روحی و روانی او به راحتی و کاملاً منعکس

^۱ - رهنورد زریاب. داستانها. (شهر طلسم شده). "شهر طلسم شده" - کابل ۱۳۴۶، ۱۴۶.

^۲ - قهار عبدالله. آثار. جلد اول، مطبوعه ادبیات بدیعی به نام غفور علام. تاشکند. ۱۹۶۷.

تصویر حالات روحی و روانی در داستان های رهنورد زریاب

میشود. قهرمان اثر طبیعتاً مبارز نمی باشد. او از آدمانی نیست که بر علیه و ضد اختلافات زنده گی محکم و ایستد، از آدمانی که به جایی که آنها را حل نماید، به آنها با کنج چشم نگاه می کند، مایل به مشاهده فیلسوفی محسوب می شود. ناراحتی همیشه گی وجود قهرمان را محاصره می نماید. مبارزه و تظاهرات داخلی روانی که در احساسات قهرمان رخ می دهد، از بیرون مشاهده نمی شود، اما احساسات قهرمان را از موازنه و تراز خارج نموده، او را آرام نمی گذارد. ادامه داشتن منظم این جریانی که شناختن و مشاهده با عقل، تشریح با زبان مشکل است، آدم را مجبور میسازد یکی از حیات یا مرگ را انتخاب نماید. قهرمان داستان زنده گی اش را قربان ترس خود می سازد، در نتیجه با رسیدن قهرمان اثر به مرض روانی به پایان میرسد:

باز هم به سوی پنجره رفت. آن را باز کرد و فریاد برآورد:

- لعنت بر تو، ای شهر... ای شهر طلسم شده!

چرخی زد. رویش را به طرف ما کرد. خندید و در میان خنده گفت:

- این سی هزار را هم طفیلی ما در قمار باخت. ها... این طفیلی بی چاره!

و آن گاه، قهقهه بی را سر داد:

- سی هزار هم رفت... خوب... اگر هم می بود، به چی دردمان می خورد؟

آن هم در این شهر طلسم شده!

قهقهه اش طولانی تر موج زد. بعد، چهره اش متشنج شد - مثل این که چیزی ترش خورده باشد. آن گاه، دستش را بر سینه، روی قلبش، گذاشت. همان جا را چنگ زد و نالید:^۱
در این قطعه ادیب از سبک و اصول تصویر حالات روحی و روانی قهرمان، نشان دادن آن در آغوش احساسات متخلف بطور باثمر استفاده نموده است. واقعاً، راه های تصویر روحیات انسان زیاد است. طوریکه ح. عمراف ادیب شناس معروف تأکید می نماید: "طوری که شکل های روانشناسی زیاد است، وسیله های نظامی امثال عکس، مصاحبه، مانالوگ، خواب، رمزهای روحی و روانی، حرکات احساسی، منظره، سراب مختلف می باشد. هر یکی از آنها برای آشکار نمودن اسرار خفیانه دنیای باطنی قهرمان برای نویسنده مفید است و کمک می کند"^۲.
قهرمان داستان "خنجر" دوازده سال تحت فشار روحی و روانی زنده گی میکند. فقط وقتیکه به بستر مرگ می خوابد، برای خلاص شدن از این عذاب و آزار روحی تصمیم می گیرد و

^۱ - رهنورد زریاب. داستانها. (شهر طلسم شده). "شهر طلسم شده" - کابل ۱۳۴۶، ۱۵۳، ۱۵۴.

^۲ - عمراف ح. روانشناسی بدیعی و هنری و رمان نویسی معاصر از بیک. ت.: "فن". ۱۹۸۳.

مجبور می شود "راز" را به پرسرش بگوید. در این نویسنده تا زمان معین ماهیت اصلی کرکتر را "راز" نگه می دارد. این سبک در داستان "اسرار بابا"ی عبد الله قهار ناصر از بیک نیز به چشم می خورد. بابا (پدر کلان) پرسرش که در جنگ فوت کرده است را از خانمش، همسایه ها، مردم گذر "راز" نگه می دارد، در نتیجه او در محاصره آزار روحی "سیاه شده و مثلیکه حالا از وجودش دود می خیزد به نظر رسید"^۱.

در داستان "فریاد" نویسنده غیر از مانالوگ باطنی و ظاهری به نطق ایپستولیار نیز مراجعه می نماید. این سبک به شکل نامه‌یی ارسال به کسی بوده، او به شخص همصحبت خود بطور غایبانه می نویسد. عادتاً در مانالوگ خصوصیت عمیق باز شدن جنبه های کارا کتر مالک سخن و نطق در نظر گرفته می شود که نامه مذکور این وظیفه را کاملاً انجام داده است. سر قهرمان که نامه را می خواند این نامه طوری و تا حدی اثر می گذارد قسمی که در سطر های زیر به مشاهده می رسد:

رییس عرق کرده بود. حس می کرد روی شکمش نز شده است. دلش می تپید و یک آواز پنهانی گوشش را آزار می داد:

- بنده پایین کنمشان؟ ... بنده پایین کنم شان؟

یک لحظه، سرش روی سینه خم شد. در همان یک لحظه، زنده گی اش، سراسر زنده گی اش، از پیش دیده گانش گزشت. یک غم در زوایای دلش چنگ زد. یک غم ناشناس. غمی که حس می کرد. با زنده گی اش توأم بوده است. سرش را بلند کرد. هوا بیخی تاریک شده بود. قهوه اش سرد شده بود و همه جا خاموشی بود. رییس، لختی در باره این مرد ناشناس فکر کرد و بعد، بی اختیار از خودش پرسید، پرسید پرسید، پرسید:

- آیا هیچ دلی دزدمند را شاد ساخته ام؟

و از ژرفنای روانش آوازی شنید:

- نی، نی... هرگز... هرگز!^۲

"وقتیکه شخص دچار تصادف می گردد، وارخطا و دست و پایی می شود و اختیار خود را از دست می دهد. در اینگونه اوضاع محافظت ضعیف می شود، زبان آبله می گردد، آدم تنله می -

^۱ - قهار عبدالله. آثار. جلد اول، مطبوعه ادبیات بدیعی به نام غفور علام. تاشکند. ۱۹۶۷.

^۲ - رهنورد زریاب. داستانها. (دزد اسپ) «فریاد» کابل، ۱۳۴۷ - ۴۲۹.

تصویر حالات روحی و روانی در داستان های رهنورد زریاب

شود، در زبان او کلمات بی معنی گد می گردد. وظیفه نویسنده عبارت است از صرف تعریفات طولانی، جاهای لازم را پیدا نموده با دو کلمه سخن قوی به خواننده نشان بدهد^۱.

یکی از اینگونه قهرمانان ر. زریاب مراد می باشد که در داستان "رقاصه" است، روحیات او به شکل نطق باطنی یعنی مانالوگو دیالوگ ظاهر می شود. در اثر همه اشیا که به تحریر قلم درآمده است، به شکل مالک جان تصویر می شود، این حالت روح عمومی داستان را تعیین نموده، قوای تأثیر آن را تا حد معین بالا برده است. نویسنده در تصویر تکان هایی که در روحیات شخص با دل نازک و با خود تنها مانده است بسیار موفق می باشد:

مراد، چند لحظه بی آرام نشست. به پرده خاکستری با خال های سپید رنگ نظر دوخت سپس، چراغ های خودرو را خاموش کرد. سگری در داد و دودش را به سینه فرو برد. مثل هر وقت دیگر که تنها می شد، به فکر زنده گی خودش افتاد. غصه سرد و تلخی در دلش جنگ زد. فکرش دوید به گذشته ها - گذشته های درد ناک. به نظرش آمد که گذشته هایش، مثل پرده خاکستری رنگی است که خال های بسیار دارد. خال های تنهایی، خال های رنج، خال های درد و غصه. به سوی دروازه خانه نگریست. دروازه، سرد و سنگین ایستاده بود. به نظرش آمد که دروازه به او می گوید:

-تورا نمی گذارم که داخل شوی!^۲

از این جمله میباید.

به این سبب روحیات او این وضع را پذیرفته نمی تواند، به چشم نفرت نگاه می کند. او در زندگی از همه چیز می ترسد، خود را، شخصیت خود را قربان می سازد و اینگونه زنده گی می کند. احساسات مبهم او را به افکار و تخیلات مختلف می برد. هرگونه هم بدی و هم خوبی که در اطراف او به عمل میاید را می بیند، می فهمد، ولی توان اعلام و اظهار مناسب را ندارد. او خواهر کلان خود را سال ها میباید، وقتیکه او را پیدا می کند، کوشش می کند که فرار کند. مبارزه روحی، ترس، نارضایتی از خود در باطن او، اظهار نمودن به چیزی این شخص را بالاخره به تنزل می رساند.

هر نویسنده بی میتواند در آثار خویش شخصیت خود، حوادث سپری نموده، واقعات خیالی خود را که تخیل نموده است وارد نماید یا از آنها بعنوان عناصر بدیعی استفاده نماید.

^۱ - محمد اف اعلی. تصویر روحی و روانی در داستان های عبد الله قهار (مقاله اول) شرق یولدوزی، شماره ۱۹۴۷.

^۲ - رهنورد زریاب. داستانها. (سگ و تفنگ) «رقاصه» کابل ۱۳۵۰، ۲۵۴.

مهارت و تجربه بدیعی و ادبی نویسنده و شاعر، خصوصیات منحصر به فرد در سبک او زیر تأثیر آنها تشکل میابد و ترویج می گردد.

در آثار بعدی ر. زریاب کوشش کرده است که جنبه‌های قلبی انسان معاصر خود که درک و فهمیدن آن مشکل است را در رنگ های گوناگون با جنبه های مختلف افشا و ارائه نماید. قهرمانان در حکایات و داستان های او در اوضاع و لایه های واقعات مختلف به طور منطقی تدریجی بدون تکرار و بشکل گوناگون، در عین زمان منحيث اشخاص انعکاس دهنده علایم زمانه تصویر می گردند.

منابع

۱. محمد اف اعلی. تصویر روحی و روانی در داستان های عبد الله قهار (مقاله اول) / شرق بولدوزی. ۱۹۴۷ شماره .
 ۲. جورایف ت. جریان و تصویر شوور. ت.: "فن". ۱۹۹۴
 ۳. رهنورد زریاب. داستانها. "شهر طلسم شده" - کابل ۱۳۴۶، ۱۴۶-۱۵۴.
 ۴. رهنورد زریاب. داستانها. (دزد اسپ) «فریاد» - کابل ۱۳۴۷، ۴۲۵-۴۲۹.
 ۵. رهنورد زریاب. داستانها. (سگ و تفنگ) «خنجر» کابل ۱۳۵۲، ۳۸۹-۳۹۴.
 ۶. رهنورد زریاب. داستانها. (سگ و تفنگ) «رقاصه» کابل ۱۳۵۰، ۲۵۳-۲۶۲.
 ۷. عمر اف ح. روانشناسی بدیعی و هنری و رمانویسی معاصر از بیک. تاشکند. "فن". ۱۹۸۳.
 ۸. قهار عبدالله. آثار. جلد اول، مطبوعه ادبیات بدیعی به نام غفور علام. تاشکند. ۱۹۶۷.
- * در این مقاله نکات قابل تأمل فراوانی از لحاظ دستوری و نگارشی به دیده می آید؛ اما اداره مجله برای آشنایی هرچه بیشتر خواننده محترم با شیوه نگارش فارسی در کشور دوست اوزبیکستان متن حاضر را بدون کم و کاست به نشر سپرده است.

Published: Academy of Science of Afghanistan
Editing Chief: Associate Professor Alisher Rastagar
Assistant: Associate Professor Borhanudin Nazami

Editorial Board:

Academician Sollaiman Layiq
Professor Abdul Qayum Qaweem
Associate Professor. M. Fazil Sharifi
Associate Professor Alisher Rastagar
Assistant Professor Marina Bahar

Composed Designed By:

Associate Professor Alisher Rastagar

Annual Subscription:

Kabul: 320 Afghani

Province: 480 Af

Foreign countries: 20 American\$

Price of each issue in Kabul: 80 Af

- for professors Teachers and Members of Academy of Science of Afghanistan: 70 Af
- for the disciples and students of schools: 40 Af
- For other Departments and Offices: 80 Af