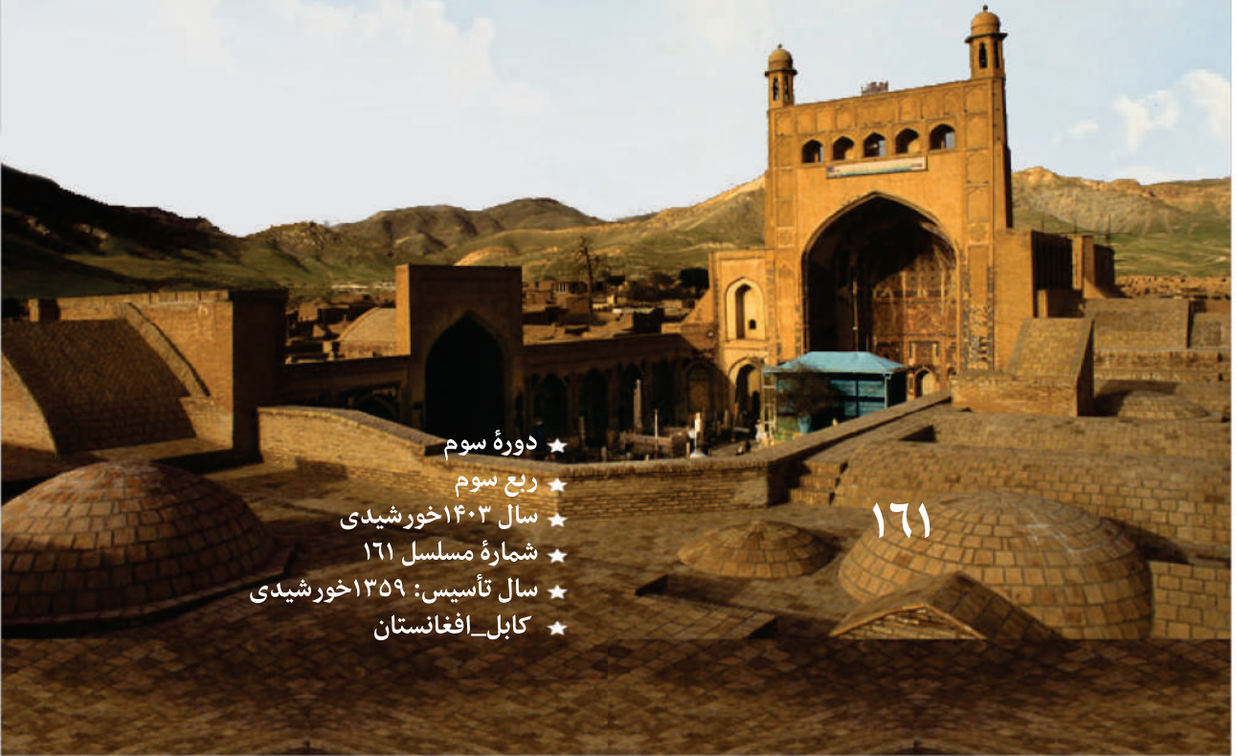
د افغانستان اسلامي امارت
د علومو اکاډمي
معاونیت بخش علوم بشری
ریاست مرکز زبان‌ها و ادبیات
انستیتوت زبان و ادبیات دری

خراسان

در این شماره:

- ساختار واژگانی در اشعار قهار عاصی
- بارزترین مخمس‌سرایان بدخشانی بر غزلیات ...
- عوامل مؤثر در انسجام معنوی (محور عمودی...
- مؤلفه‌های سمبولیسم در منظومهٔ «دل خونین انار»...
- صوفی عشقری و سبک واسوخت
- تحقیقی دربارهٔ کارکردهای...



★ دورهٔ سوم
★ ربع سوم
★ سال ۱۴۰۳خورشیدی
★ شمارهٔ مسلسل ۱۶۱
★ سال تأسیس: ۱۳۵۹خورشیدی
★ کابل_افغانستان

۱۶۱

مجلهٔ مطالعات زبان و ادبیات
خراسان
شمارهٔ ۱۶۱
سال ۱۴۰۳خورشیدی

KHURASAN
Quarterly Journal
Establishment 1980
Academic Publication of
Afghanistan Science Academy
Serial No:161

Adress:
Afghanistan Science Academy
Torabaz Khan, Shahbobo Jan Str.
Shahr-e-Naw, Kabul, Afghanistan.
Tel: 0202201279

امارت اسلامی افغـانستـان
اکادمی علوم
معاونیت بخش علوم بشری
ریاست مرکز زبـان‌ها و ادبیات
انستیتوت زبان و ادبیات دری

در بخش‌های تاریخ ادبیات، زبان‌شناسی، فولکلورشناسی،
نظریۀ ادبی، نقد ادبی و سایر گونه‌های مربوط به ادبیات‌شناسی

رهنمود:

- ✓ مقاله رسماً از آدرس مشخص با ذکر نام، تخلص، رتبهٔ علمی، شمارهٔ تلفن و ایمیل‌آدرس نویسنده به ادارهٔ اکادمی علوم فرستاده شود.
- ✓ مقالهٔ ارسالی باید علمی_تحقیقی، بکر و مطابق معیارهای پذیرفته‌شدهٔ علمی باشد.
- ✓ مقاله نباید در جای دیگری قبلاً چاپ گردیده باشد.
- ✓ چکیدهٔ مقاله حاوی ۱۵۰ الی ۲۵۰ کلمه بوده، خلاصه‌یی از مسأله و اهداف پژوهش، روش تحقیق، یافته‌های کلیدی و نتیجه‌گیری را احتوا کند. جمله‌های چکیده به شکل خبری و در زمان گذشته نوشته شده‌باشند. همچنان ترجمهٔ آن به یکی از زبان‌های یونسکو ضروری است.
- ✓ مقاله باید دارای مقدمه، اهمیت، مبرمیت، هدف، سؤال تحقیق، روش تحقیق، نتایج به‌دست-آمده و فهرست منابع بوده و در متن به منبع اشاره شده‌باشد.
- ✓ مقاله باید بدون اغلاط تایپی با رعایت تمام نکات دستور زبان و تسلسل منطقی موضوعات در یک روی صفحهٔ کاغذ A4 در برنامهٔ word تنظیم شده‌باشد.
- ✓ رعایت فاصله و نیم‌فاصله میان واژه‌ها ضروری است.
- ✓ حجم مقاله حداقل (۵۰۰۰) و حداکثر (۷۰۰۰) کلمه بوده با سایز فونت ۱۳ تایپ شود، فاصله بین سطرها واحد (single) باشد و به شکل هارد و سافت‌کاپی فرستاده شود.
- ✓ سطر نخست پاراگراف‌ها، بجز پاراگراف نخست، باید ۰,۷ ساتی متر فرورفتگی داشته‌باشد.
- ✓ ارجاع درون‌متنی باید به شکل (تخلص نویسنده، سال چاپ کتاب: صفحه کتاب {صرف عدد صفحه}) تحریر گردد.
- ✓ فهرست کتاب‌ها باید به شکل (تخلص، نام. نام کتاب، مترجم، جلد، نوبت چاپ، نام انتشارات: محل انتشار، سال چاپ.) تنظیم گردد.
- ✓ فهرست مجله‌ها باید به شکل (تخلص، نام. «نام مقاله»، نام مجله، سال چندم، شماره، فصل(اگر فصل‌نامه باشد)، سال چاپ.) تحریر گردد.
- ✓ منابع انترنتی باید به شکل (تخلص، نام. عنوان نوشته، نام سایت، تاریخ نشر موضوع، دسترسی: لینک سایت { مراجعه: تاریخ مراجعه}.) تنظیم گردد.
- ✓ هیأت تحریر مجله صلاحیت رد، قبول و اصلاح مقالات را با درنظرداشت لایحهٔ نشراتی اکادمی علوم دارد.
- ✓ تحلیل‌ها و اندیشه‌های ارائه‌شده بیان‌گر دیدگاه‌های محقق و نویسنده بوده، الزاماً ربطی به موقف اداره ندارد.
- ✓ حق کاپی مقالات و مضامین منتشره محفوظ بوده و در صورت ذکر مأخذ، می‌تواند مورد استفادهٔ نشراتی قرار گیرد.
- ✓ مقالهٔ وارده دوباره مسترد نمی‌گردد.

بسم الله الرحمن الرحیم

ناشر: ریاست اطلاعات و ارتباط عامۀ اکادمی علوم افغانستان
مدیر مسئول: محقق سیداحمد رفعت
مهتمم: محقق مارینا بهار
هیأت تحریر:
سرمحقق برهان‌الدین نظامی
معاون‌سرمحقق علی‌شیر رستگار
معاون‌سرمحقق صالحه حبیبی
محقق سیداحمد رفعت
محقق مارینا بهار
دیزاین: محقق سیداحمد رفعت
آدرس: کابل، شهرنو، اکادمی علوم افغانستان.
مطبعه: ستارۀ همت
شماره های تماس: ۰۷۸۳۷۴۱۱۹۰ -۰۲۰۲۲۰۱۲۷۹
ایمیل ریاست اطلاعات و ارتباط عامه: info @ asa.gov.af
ایمیل مدیریت مجله: khurasan2022@gmail.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-	ساختار واژگانی در اشعار....	سرمحقق شریف‌الله شریف	۱
۲-	بارزترین سیماهای مخمس ...	سرمحقق برهان الدین نظامی	۲۸
۳-	عوامل مؤثر در انسجام معنوی ...	محقق عبدالناصر مبشر	٤۹
٤-	مؤلفه‌های سمبولیسم در منظومهٔ...	پوهندوی دکتر روح‌الله دانشیار	۷٤
٥-	صوفی عشقری و سبک واسوخت	پوهنمل شفیق‌الله خراسانی و...	۱۰۲
٦-	تحقیقی دربارهٔ کارکردهای...	محقق فریدالله فرحان	۱۲٤

سرمحقق شریف‌الله شریف

ساختار واژگانی در اشعار قهار عاصی

Abstract

It should be said that a poet or an artist is born in the society, takes root and becomes familiar with cultural beliefs and customs, and in order to communicate with his readers and audiences, he uses language and The use of words is used, and this beautiful, pleasant and artificial way of use and style is related to the imagination of the poet, so that the words exist from the point of view of of derivatives, compounds and neologisms. This means that whenever the poet uses prefixes and suffixes It seems that words are studied as derivatives. In the same way, whenever the poet uses the combination of two independent words to express his purpose, he/she has succeeded in the type of compounds or mixed words. Also, whenever emerging words are used in an original and involved way in the linguistic community, it seems that a type of lexical neologism appears, and if the poet and writer use it in an artistic way, it actually changes the form of their work. Of course, the use of these properties belongs to the skill and artistry of the poet's creation to make that word familiar in the nature of the language. With what has been said in the poems of Qahar Asi, the type of lexical derivatives and the type of compounds with different structures such as neologism and so on have been discussed, and dear readers will find those different lexical features by studying different poetic examples.

چکیده

البته باید گفت که شاعر یا هنرمند در جامعه زاده می‌شود، ریشه می‌کند و با اعتقادات و رسوم فرهنگی انس می‌گیرد و برای اینکه با خوانندگان و مخاطبان خود ارتباط برقرار نموده باشد، از زبان و کاربرد واژگان استفاده می‌نماید و این شیوهٔ کاربرد و اسلوب زیبا، مطبوع و مصنوع به خیال شاعر مربوط می‌گردد تا واژگان را از نگاه قالب و شکل به نوع مشتق، مرکب و نیولوگیزم عرض وجود می‌کند، بدین معنا که هرگاه شاعر از پیشوندها و پسوندها استفاده نماید گویا واژگان به نوع مشتقات مطالعه می‌شود. همین گونه هرگاه شاعر از انضمام و پیوست دو کلمهٔ مستقل برای ادای مقصود خویش استفاده نماید به نوع مرکبات یا واژگان آمیخته توفیق یافته است. هم چنان هرگاه واژه‌های نوظهور به گونهٔ اصیل و دخیل در جامعهٔ زبانی مورد استفاده قرار داده می‌شود گویا نوع نولوگیزم واژگانی حضور پیدا نموده و آن را اگر شاعر و نویسنده به گونهٔ هنرمندانه به کارگیرد، در واقع شکل اثر خویش را با آن رنگ آمیزی کرده است؛ البته به کارگیری این مختصات یادشده به مهارت و هنرمندی آفرینش شاعر تعلق دارد تا آن واژه را در فطرت زبان مأنوس گرداند. با آنچه گفته شد در اشعار قهار عاصی از نوع مشتقات واژگانی و نوع مرکبات با ساختار مختلف چون نیولوگیزم و امثال آن مورد بحث قرار داده شده است که خوانندگان عزیز با مطالعهٔ مثال‌های مختلف شعری، آن ویژگی‌های مختلف واژگانی را خواهند یافت.

کلیدواژه‌ها: ساختار، شعر، قهار عاصی، مرکب، مشتق، نیولوگیزم.

مقدمه

پیش از این که راجع به مختصات واژه سازی در اشعار قهار عاصی بپردازیم به طور مقدمه لازم است بگوییم که در ادبیات اندیشه با زبان هنری بیان می‌شود؛ بنابرین تجلی سبک گوینده در زبان اوست. هر زبان ساختار، ظرایف و امکاناتی دارد، شاعر یا نویسندهٔ صاحب سبک می‌کوشد تا از امکانات بالقوه و بالفعل زبان

استفاده کند، بنابرین، قدرت و تسلط او بر زبان و آگاهی او از این امکانات در بیان تأثیر دارد. شاعران ما نیز با درک این خصوصیات به آفرینش‌های خویش می‌پردازد.

البته باید گفت که زبان فارسی دری از نظر واژه سازی زبانی است ترکیبی و قدرت واژه سازی در آن بیشتر محسوس است؛ سوا از شعر در نثر نیز چنین ساختارهایی را مانند ورجاوند (محترم)، کارشیوه (اسلوب، ظرفیت)، دانشواژه (اصطلاح)، چالش، دگردیسی (تحول) گفتمان، فراخبر، فرازمینی (موجودات)، فرمانده، فرایند، فرامرزی (سرحد) فرودگاه، فرنشین، ماهواره (ستلایت)، سنگواره (فوسیل)، راهکار، داربست، دخترخانم، خواهر دختر، گذرنامه (پاسپورت)، آخشیج (عنصر) و امثال آن می‌یابیم. همین گونه در شعر ساختارهای مختلف واژگانی را در می‌یابیم که شاعر با ذوق سلیقه و ابتکار خویش بر مبنای آموخته‌های خود از فنون ادب چون تشبیه، مجاز، استعاره و کنایه و سایر عناصر شعری کار می‌گیرد و زیبایی‌های لفظی را که از هماهنگی کلمات حاصل می‌شود در کلام استفاده می‌نماید و با اندیشهٔ هنری خویش بیان خود را رسا و گیرا پیشکش می‌کند تا سخن شناسان را پسند افتد. این گونه زبان را زبان ادبی گویند که آن محصول ترکیب و انضمام واژه‌ها تواند بود و شاعر ما در این عرصه نه تنها از فطرت ترکیبی این زبان بهره ور اند بل از ویژگی‌های وندهای واژه ساز به نوع مشتق – مرکب نیز استفاده می‌نمایند که با همین نوع تلفیقات و ترکیبات واژه‌های نوظهور می‌کند و مجزا از دیگر خصوصیات شعری می‌توان سبک شاعر را بر مبنای کاربرد واژگانی تشخیص داد و البته در شعر معاصر چیز دیگری که مطرح است بیشتر عدول از هنجارهای زبانی یا دستورگریزی است که آن هم بر مصداق کلمات صورت می‌گیرد؛ طور مثال کاربرد فعل لازم در معنای متعدی مانند:

با تلاش از پی بهزیستن
آمدی می‌تابد به چشمش رنگ...
(تابیدن) فعل لازم است.

در سرودهٔ بالا به جای فعل متعدی به کار رفته است، اگر به معنای لازم به کار رفته باشد ترکیب آن نارسا خواهد بود؛ چنانچه «رنگ» را مفعول بگیریم (تابیدن) به جای (تاباندن) شده است و اگر آن را اینگونه معنا کنیم که رنگ امید چشمش می‌تابد در این صورت بافت عمومی ساختمان کلام نارسا جلوه می‌نماید، معنا را نمی‌رساند. با این الگوها گفته می‌توانیم که شعر معاصر در بافت واژگانی چنین مشخصات را در خود بازتاب می‌دهد و این مقاله دارای چنین اسلوب است:

ارزش تحقیق

آنست که علاوه از واژه سازی هنجارهای مختلف زبانی را در شعر معاصر دریافت کرده می‌توانیم.

هدف تحقیق

این است که نقش زبان در آفرینش شعر دارای اهمیت خاص می‌باشد و شاعر خیال و اندیشهٔ هنری خویش را با استفاده از روانشناسی واژه‌ها ابراز نظر می‌نماید.

روش تحقیق

تحقیق حاضر به روش توصیفی_تحلیلی و به شکل کتابخانه‌یی انجام شده‌است. از خلال ابیات اشعار قهار عاصی ساختار واژه‌های نو به نوع مشتقات و مرکبات دسته‌بندی شده‌است.

بحث و بررسی

اینک توجه شما را به تحلیل و تجزیه اشعار قهار عاصی بر بنای میتود یاد شده معطوف می‌سازیم؛ مثلاً:

بخیرانه: (پیشوند/بی/+ خبر _ پسوند/انه/)

دخترای صدف آراسته لب دجله به او
هر سحر صبح بخیرانه میگن
از گریبان آمو مادر پیر
دره واشده است
تا دیاران غریب (عاصی، ۱۳۸۳: ۱۰)

لاجوردینه: (لاجورد + پسوند /ین/ _ پسوند /هـ/)
کودک: ننه جان خانهٔ خورشید کجاست
مادر: میل‌ها دور از این جا
لاجوردینه هوایی بر سر
زمردینه چراغی در بر (عاصی، ۱۳۸۳: ۱۱)

مهتاب سار: (مهتاب + پسوند /سار/)
مهتاب سار صبر و تسلایند
آیینه اند
در برابر آزادی
چندان بلند
بر آستان ترانه می‌آغازند (همان: ۲٤٤)

سوگستان: (سوگ + پسوند /ستان/)
زبونی‌های ایام آفتابستان قلبم را
به سوگستان بدل کرده است
به هر سو بنگری نامرد
برای بازتابیدن
فضایی نی
هوایی نی (همان: ۲٦۰)

آزرمید: (آزرم + پسوند /ید/)
جوی و مهتاب و جفت مرغابی
همه آن نظاره را دیدند
ماه شرمید و آب آزرمید

جفت مرغابیان مگر شب را
عید کردند و جشن بگزیدند (عاصی، ۱۳۸۳: ۲۳۸)

دیاران: (دیار + پسوند /ان/)
ترا هر شام می‌بینم
که از سوی دیاران غروب
از کشتزاران غریب و دور می‌آیی
و با خود دسته یی از خوشه‌های سبز ناز و بوسه می‌آری (همان: ۱)

دریاچه: (دریا + پسوند /چه/)
ترا هر شام می‌بینم
که با دریاچه‌های مهربان
دستان خویش
از خوشه‌های سبز
گورستان سرداران دوزخ را
بهار، آیینه می‌بندی
ترا هر شام می‌بینم (همان: ۲)

حلاوتکده: (حلاوت + پسوند /کده/)
زیب گهوارهٔ تن می‌کردیم
زینت چاک یخن می‌کردیم
یاد آن کوچه بخیر
کز برو دوش و در و دیوارش
بوی مردان خدا می‌آمد
چه حلاوتکده یی بود (همان: ۹)

گریه گاه: (گریه + پسوند /گاه/)
از استخوان عزیزان من سر را هم حصار ریخته اند
سرود غصهٔ زندانیی بیابان را
ایا پیامبر بر آیه‌های فریادی
به گریه گاه ببر (عاصی، ۱۳۸۳: ٦)

دیرگاه: (دیر + پسوند /گاه/)
باغ را هرگز در خواب نمی‌دیدم من
بگذار آب شوم
ماه از حاشیهٔ بیشه مرا
جانب رود فرا می‌خواند
دیرگاهی ست که با درد هماویزم من
دیرگاهی ست که تنهایی را (همان: ٢٦)

آیینه گر: (آیینه + پسوند/گر/)
بر آستان آتش و خاکستر مراد
آیینه دار و آیینه گر را گریستم (همان: ۵۳)

سایه سار: (سایه + پسوند /سار/)
با عشق جزء خاطر شد با بهار رفت
از پشت باغ آمد و از سایه سار رفت (همان: ۷۰)

سامانه: (سامان + پسوند/ه/)
گل جلوه نمود سبزه سامانه گرفت
نوروز رسید و لاله پیمانه گرفت (همان: ۷۹)

حلاوتگاه: حلاوت + پسوند/گاه/)
مه نو ساز و سامانت ندارد
گل تر بوی دامانت ندارد
عسل کندوی زنبورهای جنگل
حلاوتگاه چشمانت ندارد (عاصی، ۱۳۸۳: ۹۸)

مجنونانه: (مجنون + پسوند/انه/)
چه آواره چه شیدا رفته بودم
چه مجنونانه زاینجا رفته بودم (همان: ۱۰۴)

آتشستانی: (آتش + پسوند /ستان/+ی)
سرزمین کوچکی خورشید و بارانم تویی
من صدای بیشتر در گریه‌هایم نیستم
رمز پنهان سرو آتشستانی تویی (همان: ۲۲۴)

آیینه سار: (آیینه + پسوند /سار/)
چمن آیینه سار رنگ گشته، یار می‌آید
مبارک بادتان دوشیزگان باغ پاییزی
بهار خاطر در خون، دل افگار می‌آید (همان: ۲۳۳)

انتظارگاه: (انتظار + پسوند/گاه/)
باغ را دوباره بیارایی
یا سرور نجابت و زیبایی
بر انتظارگاه
باری چه می‌شود که فرود آیی (همان: ۵۱۰)

مظلومانه: (مظلوم +/انه/)
این مظلومانه تاریخ
دوزخ از دیدنت پریشان شد
دست بیگانه آنچنان خسست
که دل سنگ و چوب بریان شد (عاصی، ۱۳۸۳: ۳۷)

درویشانه (درویش + پسوند /انه/)
سینه سوزی از خدای کاروان برباد شد
ای دریغ آن شوق درویشانه دیدار دوست (همان: ۳۷۸)

چاهسار: (چاه + پسوند /سار/)
تنها دروازه بان ضجه و تاریکی
هزیان قرن را
از پشت چاهسار
رمزی کنایه کرد (همان: ۲٤٥)

شکوفنده: (شکوف + پسوند/انده/)
در تلاتوی سر سبزیش گرانجانی
نه در طلوع شکوفنده گیش دلهره یی
تمام عمر منادی اسم اعظم و نور
تمام عمر منادی اسم اعظم و نور (همان: ٤١٩)

شکوهندگی: (شکو + هنده + پسوند/گی/)
شکست با آهی
بیشتر
می‌تواند به تسلی برسد

کاروان سالاری میدانی
تا شکوهندگی «ناصر» «فردوسی» را
با رباطی دیگر
از گورت (عاصی، ۱۳۸۳: ٤۹۰)

صبرستان: (صبر + پسوند /ستان/)
و جشن سبزقبایان باغ روحانیست
و بادهای یله بر فراز صبرستان
در یک وزیدن اند
و عطر پاک معنای خوشنودی (همان: ۲٤۹)

لبخندستان: (لب + خند + پسوند /ستان/)
لیلات مردن ارزان شد
گلخانه مرگستان شد
لیلا بربادی آمد
لبخندستان ویران شد (همان: ۲۱۹)

ناجوانمرد: (پیشوند /نا/ + جوان + مرد)
آی کابل! چه ساده، ساده تکست
بت پندار آرزوهایت
چقدر زخم هدیه دادندت
ناجوانمردها، عدوهایت (همان: ۳۷۵)

گره گاهان: (گره + /گاه/ + /ان/)
دختران بی بضاعت
شام خوشنودی شان را در گره گاهان

گیسوهایشان در تاب
می‌بینند
دخترا بی بضاعت خواب می‌بینند (عاصی، ۱۳۸۳: ٥٥٤)

گدایانه: (گدا + پسوند /یانه/)
در حضور گدایانهٔ جهنمی‌اش
کلاه بر سر این سرزمین نخواهد بود
دگر پیاز فریبش نه برگ می‌آرد
نه بیخ می‌گیرد (همان: ۲۸۰)

گریزگاه: (گریز + /گاه/)
جنازهٔ چمن و زخم دسته جمعی باغ
گریزگاه مفاهیم اقدس یاری
فراق را به تمامیت وجود غمی
شهید هشتم اردیبهشت (همان: ٤٢٥)

مرکبات: به آن‌گونه واژه‌هایی اطلاق می‌گردد که هر دو جزء آن معنای مستقل داشته باشد؛ مثلاً:
انگریز سالاری: (انگریز + سالار+ پسوند /ی/)
این همان انگریز سالاری
این همان نقش نابرابری است (همان: ۳۷۲)
حادثه‌انگیز: (حادثه + انگیز)
درویشهای داعی بیداری
آزادگان یک سخن و یک خداستند
دریاکنار و حادثه‌انگیز می‌رسند (همان: ٤۰۰)

خلوتخانه: (خلوت + خانه)
زدم سنگی به خلوتخانهٔ شام
شکستم شیشهٔ رویای جنگل (عاصی، ۱۳۸۳: ۱۰۵)

دردآلود: (درد + آلود)
صدایی در گلویم خانه کرده
که دنیای مرا ویرانه کرده
جنان تلخست و دردآلود و غمگین
که آهنگش مرا دیوانه کرده (همان: ۹۷)

دردآباد: (درد + آباد)
دل چیست گدا ز گوشهٔ دردآباد
جان مویه کشی‌های بی بنیاد (همان: ۸۰)

دیت پرداز: (دیت + پرداز)
چراغ هفت رنگ استخوان سرزمین من
دیت پیمود، آزادی دیت پرداز آزادی
دل نامرد و جاسوس از حضورت تنگ می‌گردد
چه شیرین محضری دارد به این انداز آزادی (همان: ۳۸۰)

دریاداران: (دریا + داران)
لیلا یاران را کشتند
دل افگاران را کشتند
تا لب از لب واکردیم
دریاداران را کشتند (همان: ۲۱۹)

دریغ آباد: (دریغ + آباد)
تا شهر دریغ آباد را راهی
به سوی کعبه بکشاید
کسی از باغ می‌آید
بلی! در ریش درویشان عاشق (عاصی، ۱۳۸۳: ٤٠١)

رویین تنانه: (رویین + تن + /آنه/)
آرامش حضور مطلایت
آشفتهٔ ملال نخواهد شد
رویین تنانه پیش بخواهد راند
با سروران حادثه پردازت
زیرا تو جاودانه بخواهی ماند (همان: ٤٠٢)

زمزمه ساز: (زمزمه + ساز)
ای جنت ناتمام دنیایی من
ای زمزمه ساز شور و شیدایی من
از خانهٔ چشم‌های من دور مشو
ای دختر عشق‌های رویایی من (همان: ٩٤)

سیاه برگ: (سیاه + برگ)
زین چاهسار
در دور دست
مرگ سیاه برگ زبونی را
تکرار می‌چرد (همان: ٤٣٣)

ستمباره: (ستم+باره)

سرسر مرد را بهار می‌سپارد
بر لب پرچال‌های بام‌های کهگلی وا می‌کند
بازار سرخش را
بر مسیر سرد گورستان
نقش پاهای کبودش را
او سفارش دار پیری از زبان یک ستمباره (عاصی، ۱۳۸۳: ٤٨٤)

عطرانگیز: (عطر+ انگیز)
چیزی از جنس علف‌های بیابانی عطرانگیز اند
که به دامان تو می‌آیند
چیزی از نوع نشاط اند به چشمان تو
هنگامیکه
می‌رمی از من و می‌آرامی (همان: ٦٢٢)

فتنه سازی: (فتنه + ساز + پسوند /ی/)
دست بیگانگان بی آزرم
تا توانست نقش بازی کرد
بهر بادکردن این ملک
رنگ پیمود و فتنه سازی کرد (همان: ۳۷۷)

کوتل نشین: (کوتل+نشین)
بیار ای پیک صبح و شامی آخر
حدیث گوری از گمنامی آخر
اگر که دره بانان را ندیدی
از آن کوتل نشین پیغامی آخر (همان: ۹۸)

کینه کش: (کینه + کش)
بیا ساقی آن کینه کش جام را
همان پرتو سرخ آرام را
همان شعشع شیشهٔ سور را (عاصی، ۱۳۸۳: ٥٤٦)

نسب آلوده: (نسب+آلود+پسوند /ه/)
چراغ‌های دیگر بر مسیر گورستان
فروزانده شد
طوایف نسب آلودهٔ معامله گر
به پای بوسی نمرود
تاج بنهادند
و ملت گل سوری
چریک زاد و مجاهد برای آزادی
طوایف نسب آوردهٔ معامله گر (همان: ٤١٠)

هرزه پوی: (هرزه+پوی)
تا شوکت قدیمی زیبایی
از چشم هرزه پوی، نهان ماند
خورشید را برای تو می‌خواهم
تا بیقراری دل تنگم را
با آیینه... (همان:۵۳۰)

هرزه تازی: (هرزه+تازی)
بیا که خنده کنیم
به هرزه تازی هفتاد سال «اکتوبر»
فریب داده شد

نخست از همه اما
به طرح غربی صلح (عاصی، ۱۳۸۳: ٤۱۳)

کهنه درد (کهنه + درد)
آن کهنه درد شام غریبان شهر را
آن را که سربلندتر از هر ستاره ماند
آن را که پر مهارتر از هر درخت رفت
من عشق را بهانه گرفتم گریستم (همان: ۱۱)

آبله کوب: (آبله + کوب)
شگوفه آبله کوب است دست‌هایی را
که از نیایش خورشید باز آمده اند
من از بهار، چه گویم
من از خرابه، چه آب و علف سرشته کنم (همان: ۱۸)

جرسکار: (جرس+کار)
بهتر از سبزه و گل می‌دانم
آنقدر هم که تو پنداشته ای
کو؟ کجاست؟
نه سرود چککی است
نه جرسکاری آهن پوشی
ناودان‌ها که از آغاز زمستان خالیست (همان: ۱)

شکوفه کار: (شکوفه + کار)
حروف قصهٔ سبز شکوفه کاری عشق
جرس شکسته فضای خیال کوچهٔ دل

به انتظار هجوم نسیم فصل شماست
هوای خاطر این خسته رهگذر کنید (عاصی، ۱۳۸۳: ۳)

جوانمرگی: (جوان+مرگ+پسوند/گی/)
کسی صدای جوانمرگی علف‌ها را
به رودخانه نریخت
فقط حضور اهورای مام هندوکش
شراب داد و
جنون آفرید و میدان زد (همان: ۸)

شهیدآبادی: (شهید+آباد+پسوند/ی/)
کاروانی زه شهیدآبادی
سبدی چند به دوش
قصهٔ چند به دوش
قصهٔ چند و غم تازهٔ چند
ارمغان می‌آورد (همان: ۹)

نیم عیان: (نیم + عیان)
منزل دوردست را
یک‌دله راه می‌زدند
بانگ ورای غیبیان
نیم سخن، نیم زبان
زمزمه کرد عشق را
نیم عیان، نیم نهان (همان: ۱۹)

این‌جا ملاحظه می‌شود که عدد (نیم) با معدودهایی چون (سخن، زبان، عیان، نهان) تلفیق گردیده و واژه‌های جدید را پدید آورده است.

کوهمرد: (کوه+مرد)
کعبه و کوه و کوهمرد
از وطن عزیز غار
مقدم خیر یار را
گاه و پگاه می‌زدند
تشنه تر از گذشته‌ها
خلوتیان هم نفس (عاصی، ۱۳۸۳: ۱۹)

وسوسه‌انگیز: (وسوسه+انگیز)
باز پاییز آمد
فصل من
فصل عریانی و نقر
برگریزان عجب وسوسه‌انگیز آمد(همان: ۳۷)

دست آموز: (دست + آموز)
بر سر هر سنگی
هر شاخی
که نشست
چیز نو می‌خواند
پر و پا تار و ترنگ است
همه میلودیست
دست آموز نمی‌گردد و پیرم کرده
ترابی!
عشق چیست (همان: ٤٥)
سینه سایی: (سینه+سایی)
سینه‌سایی‌های موجه بی گهر تا دامن است
دست‌های آشنا آخر به هم پیوستن است (همان: ٥٤)

بالاجناب: (بالا+جناب)
چه با وقار چه بالاجناب می‌آید
شکوه پیک سحر پاره ام تماشا کن
که خیل خیل مهش در رکاب می‌آید
از آستین نگاهش بهار می‌ریزد
از آبخیز کلامش شراب می‌آید (عاصی، ۱۳۸۳: ٦٠)

وسوسه بار: (وسوسه+بار)
منجنیق پسر آذر و خون نمرود
باغ گل‌های تر و وسوسه بار آزادی (همان: ٦٥)

بهارخانه: (بهار+خانه)
مگو که لطف هوای بهارخانه چه شد
فقط به سوگ شهیدان این دیار بموی
مگو که باغ کجا رفت و آشیانه چه شد(همان: ٦٨)

پرتونثاری: (پرتو+نثار)
آفتابی بود مرد از گرمی و تابندگی
از گریبان شفق پرتونثاری کرد و رفت (همان: ٦٩)

دیوانه صحرا: (دیوانه+صحرا)
برای سبزه‌های رودبار آیا چی می‌خواند
برای باغ شاید از جدایی‌ها غزل گوید
برای کفتر دیوانه صحرا چی می‌خواند (همان: ٧١)

جنون انگیز: (حیرت+انگیز)
گریبان تا گریبان از سرودی سرخ لبریزم
جنون آمیزۀ یک دورۀ عشقم(عاصی، ۱۳۸۳: ۲٦٦)

سنگ مردان (سنگ +مردان)
پرچم عشق برافراز و برقص
از الفبای قدم‌های مسافرهایت
اسم اعظم به گریبان زمین تعبیه کن
سنگ مردان زیان آور مرد
می‌رسند (همان: ۲۸٦)

آسمان دره: (آسمان+دره)
در آسمان دره سفر می‌کرد
درویش‌های باغ
از ساز و برگ خلعت تابستنا
آزاد می‌شدند (همان: ۳۳۱)

غمنامه: (غم+نامه)
که آفتاب شدن را
به جای وسوسه در خون
چراغ افروخت
دگر به برکۀ غمنامه ام گلاب سخن نمی‌ریزم
دگر حلاوت روایی حضورت را (همان: ۱۵٦)

بوسه آزار: (بوسه+زار)
که حریصانه از زمین هوا

بوسه آزار باد و باران اند
اندهی که انار باغی را
در شگفتن به ناز می‌گیرد (عاصی، ۱۳۸۳: ۲۳٦)

عزانامه: (عزا+نامه)
آزادی
ای جوانمرگی سبزینهٔ من!
ای عزانامهٔ جوی و جرده
شعر من!
آزادی
بگذار (همان: ۱۵۷)

همانگونه که نقش ویژگی‌های واژگان را در ترکیب‌های مختلف دریافتیم ویژگی موسیقیت اشعار قهار عاصی نیز از مختصات خاص برخوردار است؛ آن گونه که نقش موسیقایی و تناسب مضمون شعر را موسیقی بیرونی و کناری عهده دار است موسیقی میانی شعر نیز از این ممیزه، جدا نیست و در ایجاد تناسب با مضمون شعر اهمیت ویژه داشته است. هرگونه هم‌آهنگی، انسجام در ترکیب صامت‌ها و مصوت‌ها در اجزای شعر، که جزء موسیقی بیرونی را تشکیل می‌دهد به موسیقی میانی شعر مرتبط می‌شود (کدکنی، ۱۳۷۳: ۵۱) که این نوع موسیقیت بیشتر در گونه‌های سجع و گونه‌های جناس متبلور است. البته بحث سجع و جناس که خود بر تعویض گرافیم‌ها و آهنگ واژگان ارتباط داشت یکی از مباحث مهم زبانشناسی را احتوا می‌کند؛ بدین معنا که تموج موسیقیت اصوات در نظر گرفته می‌شود و محور زبانشناسی بر خصوصیات اصوات استوار است و باید گفت که سجع و جناس در ادبیات باعث افزایش موسیقی و دل پذیری کلام می‌شود و همین امر باعث التذاذ و حظ وافر خواننده می‌گردد و همگونی در آهنگ و اتحاد کلمات به درک زیبایی خواهد افزود.

از دید اهل بلاغت، سجع و جناس یکی از صناعات ظریفه و محاسن دلنشین ادبی است. شمس قیس رازی را عقیده بر این است که جناس و انواع آن همه پسندیده و مستحسن باشد در نظم و نثر و رونق سخن بیفزاید و آن را مهارت و استادی شاعر در تنسیق سخن می‌داند؛ که اینک از این مهارت قهار عاصی یادآور می‌شویم و کاربرد گونه‌های سجع در کلام عاصی را به سجع متوازی،متوازن و مطرف خلاصه می‌کنیم.

۱- سجع متوازی: البته دربارهٔ واژهٔ «متوازی» باید گفت که این کلمه از ریشهٔ ایزا مأخوذ بوده که معنای همسانی، برابری و همگونی را می‌رساند و در اصطلاح به آن نوع سجع اطلاق می‌گردد که در آخر دو جمله، دو کلمه بیاید که در وزن و در حرف روی یکی باشد. در نمونهٔ زیر می‌خوانیم:

«بود نبود، کفتری، بود در آشیانه‌یی/مست هوای جنگلی/عاشق رودخانه‌یی/شسته به نور بال و پر، بسته به نور بال و پر/دار و ندار هستی‌اش، مشت پر و ترانه‌یی (عاصی، ۱۳۹۲: ۲۰۷)»

که واژه‌های «آشیانه»، «رودخانه» و «ترانه» را که با هم دارای سجع متوازی اند و زیباتر این‌که در جایگاه قافیه قرار دارند.

۲- سجع متوازن: آنست که دو کلمه در آخر دو جمله بیاید که در وزن یکی باشد و در حرف روی متفاوت آید. در مثال زیر میان واژگان «سرمایی» و «بارانی» سجع متوازن دیده می‌شود:

«شگوفه پاسخ شلاق‌های سرمایی‌ست/شگوفه تهنیت روزهای بارانی‌ست» (همان: ۱۲۹)

۳- سجع مطرف: آنست که صرف در حروف روی باهم یکی باشند؛ در مثالی از کلام قهار عاصی چنین می‌بینیم:

ترا هر شام می‌بینم/که از سوی دیاران غروب/ از کشت‌زاران غریب و دور می‌آیی/ و با خود دسته‌یی از خوشه‌های سبز ناز و بوسه می‌آری...(همان: ۱۰۰)

در مثال فوق، مضاف از سجع مطرف، جناس اشتقاقی در واژه‌های «غروب و غریب» هم وجود دارد.

همین‌گونه از جناس در کلام قهار عاصی یادآور می‌شویم و بر آوردن یکی ویا دو مورد بسنده می‌نماییم؛ با این تذکر که بحث جناس از موضوعات و مطالعات زبان‌شناسی بوده و به انواع مختلف وجود دارد که هریک آن از دیدگاه و زوایای مختلف زبان‌شناسی ارزشمند می‌نماید.

جناس تام: نمونهٔ جناس تام را در اشعار عاصی چنین ملاحظه می کنیم:

«یک کسی آبستن فریادهای هرکسی/یک کسی کش ذکر لب هوهو وهاها باشدش» که در این‌جا واژه‌های «فریادها» و «هاها» منحیث جناس تام عرض وجود نموده است که واژهٔ اولی با پسوند جمع‌ساز «ها» و واژهٔ دومی «هاها» معنای نوعی صدا را افاده می‌نماید.

جناس زاید: چنان‌که از نام آن پیداست، به آن جناس اطلاق می‌شود که یک واژه نسبت واژهٔ همگون خود زیادت حروف نماید؛ مثلاً:

خون فورانی گلویت را/خاک بی‌درد چون نگه دارد(عاصی، ۱۳۹۲: ۵۷۳) که در این جا «درد» و «دارد» جناس زاید پنداشته می‌شود.

جناس خط: به آن جناس اطلاق می‌شود که در نوشتار و آهنگ یکی باشد و در کاربرد نقطه‌ها متفاوت باشند؛ مانند: تو چه مقدار در زخمی/تو چه بر باد رفته ای کابل/چقدر دور مانده ای از خویش/وه! چه از یاد رفته‌ای کابل(همان: ۵۷۳)

که در این‌جا واژه‌های «باد» و «یاد» جناس خط شمرده می‌شود.

جناس مطرف: آنست که وزن و آهنگ کلمات یکی باشد، تنها یک حرف یا گرافیم آن تعویض شده باشد که خود واژهٔ «مطرف» نیز طرف و سمت را وانمود می‌سازد؛ یعنی در یک سمت و یا طرف شعر تعویض حرف مطرح بحث قرار داده می‌شود؛ مثلاً:

«... نگین تاج‌های کاج‌های جنگل بی‌سایه می‌سازد/ترا هر شام می‌بینم»(همان: ۲۰۷) که در مثال بالا واژهٔای «تاج و کاج» به حیث جناس مطرف حضور دارند.

جناس لفظ:جناسی است که در آن کلمات متجانس از نظر تلفظ یکسان و از نظر املا و نگارش و معنا متفاوت باشند و از نگاه زبان‌شناسی به نام هومونیم‌ها موسوم اند. به این مثال از شعر عاصی توجه نمایید.

که دلم از دلکده برخاسته است/تا که هوای تو مرا خواسته است (عاصی، ۱۳۹۲: ۲۲۱)

که در مثال فوق واژه‌های «خاسته» و «خواسته» جناس لفظ گفته می‌شود؛ عین همین واژه را در شعر فردوسی چنین می‌بینیم:

ز هر جای خواهشگران خاستند ز زابل مر او را همی‌خواستند

(به نقل از فنون ادبی، فردوسی: ۱۱۷)

جناس مرکب: آن است که در آن یکی از دو کلمهٔ متجانس مرکب و دیگری بسیط باشد که در این نوع جناس مشخصه و ممیزهٔ آهنگ، فصل و وصل و تلفظ واژه نیز محسوس و میسر است:

و آنگاه که به دورترین سامان
آزادی و شرافت
اعلام می‌کند
جز قلمرو غزل و عشق می‌شود
و تا زنده اند
شمشیر آفتابی رگ‌هایشان
بر پیشانی حادثه می‌تابد
تا زنده اند (عاصی، ۱۳۹۲: ۵۱۹)

این‌جا واژه‌های «تازنده اند» و «تا زنده اند» جناس مرکب محسوب می‌گردد.

یکی دیگر از مختصات کلام قهار عاصی را رمزگرایی تشکیل می‌دهد؛ بدین معنا که در به کاربرد همین واژه‌های مشتق، مرکب و ترکیب‌های مختلف به نحوی از انحا مقاصد و مفاهیم ویژهٔ سمبولیک منعکس است. در واقع می‌توان گفت که اهمیت رمز و سمبول این است که بیان نمادین سخن و کلام، زبان را از صورت یک حالت معمولی و تداول‌یافته خارج کند و استعداد و ظرفیت و درخشش معنوی تازه‌یی به واژگان می‌بخشد که محدودهٔ معنایی آن‌ها از پالش فرهنگ‌ها فراتر می‌رود و بدون این لباس حریر ادبی چه شعر و چه نثر، بهای کمتری خواهد داشت؛ لهذا سمبولیسم به عنوان یکی از مکاتب مهم ادبی از ارزشمندی خاص

برخوردار است که برای اولین بار در قرن نزده ظهور آن در فرانسه علاقه‌مندان زیادی پیدا کرد و باعث ترصیع و تزیین محوری ادبیات کشورها قرار گرفت واینک نمونه‌هایی از اشعار عاصی را به گونهٔ رمز در می‌آوریم؛ مثلاً:

اژدهای جهنم: رمز این ترکیب بر قشون سرخ شوروی وقت دلالت می‌کند که بالای این سرزمین تاخت:

قضا رفته بود و در آن مرز و بوم
جهم به پا کرد آشوب شوم
چنان‌که نفس‌های مکروه را
فرستاد آن سو یکی اژدها
گرسنه به جان و تن آن ولا
چنان اژدهایی که از سر به دم
دهان بود و غارت‌گر یال و سم

چراغ: رمز دانایی و آگاهی دانش و بینش می‌باشد که در تاریکی انسان با استفاده از آن می‌تواند راه را بیابد و خود را از افتیدن در چاه و گودال نجات دهد:

سفر دارم سفر تا دور دارم
سفر تا مرزهای نور دارم
خودم تنها ولی دستم تهی نیست
چراغ و خنجر و شیپور دارم (عاصی، ۱۳۸۳: ۱۰۸۳)

نتیجه

آنچه از مطالعهٔاین مقال دانستیم این است که ترکیبات مختلف واژگانی در اشعار قهار عاصی به کاررفته است؛ البته این ترکیبات با استفاده از وندهای واژه‌ساز به میان می‌آید. از این رو، شاعران و نویسندگان ما با استفاده از این‌گونه وندها که طبیعت و فطرت زبان دری به آن موافق و همگون است برای بیان مقصود خویش از آن بهره‌ور گردیده اند و باید گفت که در ادبیات اندیشه با زبان بیان می‌شود و تجلی سبک گوینده در زبان با به کاربرد واژگان صورت می‌گیرد و هر زبانی

ساختار، ظرایف و امکانات خود را دارد که شاعران می‌کوشند تا از امکانات آن استفاده کنند؛ بنابر این قدرت و تسلط بر زبان و آگاهی آن‌ها از این ویژگی‌های زبانی در بیان شان تدثیرآور است. البته این بیان نظر به استعداد و مهارت شاعران از هم فرق می‌کند و هر یک دنیای خیال‌آفرین خود را دارد که با استمداد از تفکر و تخیل خویش روابط را میان واژه‌ها برقرار می‌سازد و با این صورت از الصاق و پیوند واژهٔا در محور تخیل ترکیب واژگانی با ساختار نو ظهور می‌کند. تا آنجا که در این خصوص من پژوهش نموده‌ام، استعداد واژه‌های نوظهور و ترکیبات واژگانی را در اشعار قهار عاصی، داکتر سمیع حامد و مرحوم نادیه انجمن بهتر و خوب‌تر در یافته ام.

در فرجام می‌خواهم بگویم که هدف از ساختار واژگانی این بوده است که شاعران و نویسندگان ما می‌توانند با استفاده از طبیعت این زبان به ساختارهای نو فایق آیند که توجه و کوشش شان در این عرصه باعث غنامندی فرهنگ زبان و ادبیات این خطهٔ باستانی خواهد شد.

منابع

۱- باختری، واصف. سفالینه‌یی چند بر پیشخوان بلورین فردا، به کوشش محمد ناصر هوتکی، انتشارات سعید: کابل، ۱۳۸۸.

۲- خانلری، زهرا کیا. فرهنگ ادبیات فارسی دری، چاپخانهٔ افق: تهران، ۱۳٤۸.

۳- دستغیب، عبدالعلی. سایه‌روشن شعر فارسی، جلد اول، انتشارات فرهنگ: تهران، ۱۳٤۸.

٤- سیدحسینی، رضا. مکتب‌های ادبی، چاپ دوم، انتشارات مروارید: تهران، ۱۳٦٥.

٥- شمیسا، سیروس. انواع ادبی، انتشارات فردوس: تهران، ۱۳۸۳.

٦- عاصی، عبدالقهار. کلیات قهار عاصی با تصحیح و مقدمهٔ احمد معروف کبیری، انتشارات بدخشان: مشهد، ۱۳۸۳.
۷- کدکنی، محمد رضا شفیعی. موسیقی شعر، انتشارات آگاه: تهران، ۱۳۸۳.
۸- همایی، جلال. فنون بلاغت و صناعات ادبی، انتشارات هما: تهران، ۱۳٦۸

سرمحقق برهان‌الدین نظامی

بارزترین سیماهای مخمس سرای بدخشانی بر غزلیات حافظ شیرازی

Abstract

Hafez, the model of the poets of Farsi literature, with all this distance of time, place and history, has traversed the mountains and rocks to the ends of the Islamic East, namely Badakhshan, the land of historical legends, and has opened the way from there to the complex lands of East Turkestan (Kashghar and Xinjiang China). In this way, the Mokhamas-sara-yee tradition has been common in Badakhshan for a long time, people and poets loved to read Hafez's ghazals hundreds of years ago and have written his ghazals as Mokhamas abundantly. Fortunately, the method of Mokhamas-sara-yee on Hafez's ghazal was transferred to contemporary times and contemporary poets also welcomed this approach and presented beautiful Mokhamses to the cultural society of the country and the Persian literary field. Therefore, as need to reflect the discussion and with the aim of clarifying some corners of Badakhshan people's culture-friendliness and preservationism, this article has been written with an analytical-descriptive method. It is hoped that this article will be a better

opening in the way of introducing different aspects of Hafezism in Afghanistan.

چکیده

حافظ، الگوی غزل سرایان ادبیات فارسی دری، با این همه فاصلهٔ زمانی، مکانی و تاریخی کوه‌ها و صخره‌ها را در نوردیده به اقصای شرق اسلامی همانا بدخشان سرزمین افسانه‌های تاریخی راه گشوده و از آن به سرزمین های پیچیدهٔ ترکستان شرقی (کاشغر و سینکیانگ چین) راه باز نموده است. بدین منهج سنّت مخمس-سرایی در بدخشان از دیر زمانی معمول بوده، مردم و شاعران صدها سال پیش به خوانش غزلیات حافظ انس داشتند و به گونهٔ وافر غزلیات وی را تخمیس نموده اند. خوشبختانه منهج مخمس‌سرایی بر غزل حافظ لاینقطع به زمان معاصر هم انتقال یافت و شاعران معاصر نیز این نهج را استقبال نموده مخمسات زیبایی را تقدیم جامعهٔ فرهنگی کشور و حوزهٔ ا دبی فارسی دری نمودند. بناءً با در نظر داشت ضرورت بازتاب بحث و با هدف روشن نمودن گوشه‌هایی از فرهنگ‌دوستی و حافظ‌گرایی مردم بدخشان، مقالهٔ هذا با روش تحلیلی - توصیفی به رشتهٔ تحریر در آمده است. امید می‌رود این مقاله گشایش بهتری در مسیر معرفی جنبه‌های مختلف حافظ گرایی در افغانستان باشد.

کلید واژه‌ها: حافظ، بدخشان، مخمس‌سرایان مشهور بر غزل حافظ.

مقدمه

حافظ از نخستین روزگار حیاتش استعداد شهرت منطقهٔ را با سرایش غزلهای پر شور و شوقش پیدا نمود، عوام و خواص به خوانش غزلهای وی مشتاقانه روی آروده، تلاش نمودند تا همانند حافظ شعر بسرایند و غزلیات وی را تخمیس و از اشعارش اقتباس نمایند.

سیر حافظ گرایی در جهان اسلام مخصوصاً حوزهٔ ادبیات فارسی‌دری قویاً راه باز نمود، تا اینکه مقدمات درسی مدارس اسلامی بعد از ختم ناظرهٔ قرآن کریم به

خوانش دیوان حافظ آغاز می‌گردید، تداوم این سنّت در مشارق و مغارب قلمرو شرق اسلامی از یوگسلاوی شروع تا کاشغر چنین، هند و شمالی‌ترین مناطق ماوراء النهر به طرز روز افزونی جایگاه باز می‌نمود و حافظ در تمام قلمرو شرق جهان اسلام به گونه‌یی که شایستهٔ مقام و خواست عزت نفس وی جای باز نمود. با گذشت زمان شرح‌های مختلفی بالای غزلیات حافظ به رشتهٔ تحریر در آمد که فهم رموزات و اشارات استعاری و نمادین غزلیات بیدل را تسهیل نمود.

حافظ به عنوان قله نشین غزل عاشقانه با شهرت مشرب رندانه و تفأل‌های جامعه شناسانه با گذشت هر سال و قرنی به عظمت و بزرگی‌اش در مجامع ادبی و همگانی افزوده رفت، تا این‌که شهرت وی از مرزهای جهان اسلام به آن‌سوی قاره‌ها و ادبیات اروپا، امریکا و سایر ادبیات ملل جهان راه یافت؛ این گسترهٔ جهانی حافظ نه تنها وی را محدود ساخت بلکه فردیتش را در بخش غزل متبارزتر و منحصر- به فرد تر ساخت‌که همگان از مزاید فضلش مستفید می‌گردند.

مسلماً موج حافظ گرایی از سده‌های دور در سرزمین خراسان(افغانستان کنونی) گل کرده بود و دیوان حافظ، بیدل، گلستان سعدی جزء لاینفک نصاب درسی شاگردان مدارس شده بود تا طلاب مدارس نخست به فارسی خوانی بلدیت بهتر و مناسب‌تری را در برابر متون عربی پیدا نمایند. این سنت در سرتاسر افغانستان از بین تمام اقوام ساکن این کشور بدون تبعیض مروج بود، خوشبختانه این روش تا اکنون نیز در افغانستان رواج دارد.

از این جهت شاعران بی‌شماری در کشور افغانستان به تخمیس، تضمین، اقتباس و اقتفای شعر حافظ پرداختندکه شمارشان بسیار زیاد است که نمی‌شود در این مقاله به به عموم آن‌ها پرداخته شود. از روی حرمت گذاری به ذکر چند مورد از آن‌ها همه بزرگواران پرداخته شود؛ همانند ملک الشعراء قاری عبدالله، ملک الشعراء عبدالحق بیتاب، ندیم کابلی، شایق جمال، مهردل خان مشرقی قندهاری، محمد ابراهیم خلیل و کسانی دیگر که انشاء در بخش«سیر مخمس سرایی بر غزل حافظ در افغانستان» به ذکر همگان پرداخته می‌شود.

بدخشان یکی از ولایات باستانی و داستانی افغانستان محسوب می‌گرددکه در شمال‌شرق کشور با داشتن سرحد مشترک با کشورهای پاکستان، چین و تاجیکستان و شهرت جهانی لعل و لاجوردش شهرهٔ جهان و مطمح نظر شاعران بوده است. این سرزمین مینو نشان از زمانی‌که زردشت حکیم را تقدیم مجامع آن روزگار بشری نمود پیوسته یادگارهای مزیدی را در برهه‌های تاریخ انسانی نیز ارمغان تاریخ و تمدن اسلامی نموده است و لله الحمد تداوم این سنّت نیز جریان دارد.

حافظ گرایی در بدخشان سابقهٔ بسیار طولانی داردکه قدم معلومات ما به آن زمان‌ها نمی‌رسد؛ ولی روایات متواتر بزرگان و اهل ادب حکایت از رواج حافظ خوانی‌های عمومی، اشتیاق به تفسیر و تأویل حافظ از طرف علماء روزگار می‌دهد. شاعران بدخشانی درکنار حافظ خوانی و گنجانیدن آن در نصاب درسی مدارس به تخمیس، تضمین و استقبال شعر حافظ نیز مبادرت نموده اندکه شمارشان بسیار است. اشتیاق شاعران این خطه به حافظ از آن‌جا سرچشمه می‌گیردکه حافظ با گیرایی تمام غزلیاتش را سروده و با ادبیات دلنشین که روحیهٔ مردمان کوه پایه‌ها بیشتر به چنین اشعار گره خورده است، یعنی: فضای ادبی و شاعرانگی بدخشان شکل ارگانیکی با صراحت‌های حافظ دارد. این وجوه تشابه شاعران را فرصت میسر کرده تا پیرامون غزلیات حافظ به تفحص و کاوش بپردازند و مخمسات زیبایی را ارمغان حافظ پژوهان و شایقین غزلیات وی به میراث پسینیان بگذارند.

هدف تحقیق

هدف تحقی‌ق هذا بازتاب چهره‌های مخمس سرای بدخشانی بر غزلیات حافظ می‌باشد.

مبرمیت تحقیق

از این‌که حافظ به عنوان مؤثرترین شاعر در حوزهٔ ادبی بدخشان محسوب می‌گردد و شاعران زیادی پیرامون اشعار وی تخمیس نموده اند، متأسفانه تا اکنون به معرفی این چهره‌های مخمس سرا پرداخته نشده بود. بناءً ضرور پنداشته شد تا از باب مشت نمونهٔ خروار و یا فتح باب در این مورد به این امر مهم پرداخته شود.

پیشینهٔ تحقیق

به استثنای «سیری حافظ گرایی در افغانستان» و «سنت مخمس سرایی بر غزلیات حافظ در افغانستان» که توسط نویسندهٔ مقالهٔ هذا زیر کار است، دیگر مواردی را سراغ ندارم که به چنین مورد پرداخته باشد. بناءً این تحقیق در ذات خود بکر و بی پیشینه می‌باشد.

پرسشهای تحقیق

۱- میزان تأثیر گذاری حافظ بر شاعران بدخشان را چگونه می‌توان بررسی نمود؟

۲- مخمس سرایان مشهور بدخشان کدام‌ها اند؟

مبحث

دقیقاً حافظ شاعر با استغنای ادبیات فارسی‌دری نسبت اتخاذ موقف های سنجیده و حقیقت بینانه‌اش در برابر جامعهٔ آن روزگار، مورد عطف قرار گرفت که این پسندمندانگی وی تا امروز هم بیشتر از روزگاران قبل مورد تأیید می‌باشد. میر بهاد واصفی شاعر بلند قامت افغانستان نحوهٔ استقبال شاعران بدخشانی را چنین باز گو می‌نماید:«من در سال ۱۳٤۹هـ خ. مفتش وزارت معارف بدخشان بودم، و در مناطق مختلف آن ولایت گشت و گذار کردم و برعلاوهٔ مکاتب دولتی به مکاتب خصوصی و خانگی نیز سر می‌زدم چون هدف فرهنگی نزد من با ارزش‌تر از مسایل اداری بود، بدین منهج می‌توان گفت‌که نخستین میزان تأثیر گذاری حافظ همانا تهداب مکتب خانه‌های خصوصی و خانگی بود که هر یکی از اطفال نخست بعد از ختم ناظرهٔ قرآن کریم به خوانش حافظ اهتمام می‌ورزید. این آگاهی از اشعار روان حافظ وی را مرغوب خود می‌ساخت، در هنگام بزرگی و مخصوصاً استعداد شعر گفتن را می داشت، تأدباً و ذوقاً به شعر حافظ روی می آورد، گاهی این تخمیس و گاهی تضمین و گاهی با پیروی مفهومی و ساختاری شعری می‌سرودند.

دوم: مردم بدخشان مخصوصاً شعرای آن دیار از پیچیدگی کلام و استعاره‌ها خوشش می آمد و حافظ با بیان فرم‌های سنگین و استعاره‌های پیچیده و روانی

اشعار وی که شبیه به پیچیدگی کوه‌های آن دیار دارد، شاعران بدخشان را شیفتهٔ خود نموده است.

سوم: مردم عام از کمال اخلاصی‌که به حافظ داشتند او را طوریکه همگان باورمند اند لسان الغیب می‌گفتند و هنگام تفأل گرفتن وضو می‌کردند و در مسایل و مشکلات و پریشانی‌های‌شان فال می‌گرفتند و خویشتن را به تفأل‌های حافظ آرام می‌دادند.

چهارم: به نظر من شعر حافظ نسبت پیچیدگی کلمات، نازک سنجی‌های مفهومی و ساختاری نخستین دریچه برای باز شدن سبک هندی است؛ چون شاعران بدخشان نهایت ذوق پسند، پیچیده دوست، رموز شگاف و استعاره پسند هستند، بنا به دلایل فوق می‌توان نحوهٔ تأثیر گذاری حافظ را در بین شاعران بدخشانی به وضوح مشاهده نمود» (واصفی:۱٤۰۳هـ خ: مصاحبه).

همچنان استاد عبدالواصل لطیفی از شعرای مخمس سرا بر غزلیات حافظ در مورد میزان تأثیر گذاری حافظ بالای شعرای بدخشان چنین دیدگاه دارد:

«نخست این‌که تهداب آموزش‌های نصاب تعلیمی مدارس رسمی و خصوصی در بدخشان با دیوان حافظ پایه گذاری می‌گردید و این تهداب مستحکم و مضبوط هیچ‌گاهی از ذهن شاگردان دبستانی در بزرگ سالی هم از یاد نمی‌رفت. دوم اینکه عاشقانه و عارفانه بودن اشعار حافظ بود که بیشتر جلب توجه می‌نمود. سوم: سلاست، روانی، عذوبت و شیرینی کلام حافظ که با صخره‌های فلک آسای بدخشان و مردمان یک دندهٔ کوهساران این سرزمین مطابقت و همگونی داشت. چهارم: نحوهٔ کار برد حافظ از مظالم روزگارش با استعاره‌های پیچیده به گونهٔ طنز گونه که با مظالم امرای محلی روزگار مخمس سرایان صدق می‌نمود. پنجم: استفادهٔ واعظان و علماء از اشعار حافظ در منابر و مجالس رسمی و خصوصی تا در دلهای مردم جای باز نمایند. ششم:سخن ناب و سچّهٔ فارسی‌دری که کوچکترین مشکلی را در باب فهم و درک مطالب مردم بدخشان مخصوصاً خواص آن‌ها احساس نمی‌نمودند، شباهت کامل با قند پارسی داشته است. هفتم:کلام حافظ کلام مردم و توده‌ها است، مردم با حافظ و اشعار وی علاقه مندی خاصی داشتند و

بیشتر مردم بدخشان را نمی‌توان سراغ کرد که نتواند شعری از اشعار حافظ را یاد نداشته باشد و مشتاقانه اشعار وی را زمزمه نموده، کمال اشتیاق‌شان را در باب تفأل به اشعار وی ابراز می‌داشتند (لطیفی: ۱٤۰۳هـ خ: مصاحبه).

بارز ترین مخمس سرایان بدخشان

در حوزهٔ فرهنگی و ادبی بدخشان، مشهور ترین شاعرانی که با رویکردهای مختلف مسمط تضمینی، پاره‌ی از غزلیات حافظ را با مهارت های ادبی ویژه، ربطها و بافت‌های هنری دقیق و تکنیک‌های حافظ گونه تخمیس نموده اند، شمارشان زیاد است‌که در این مقاله گنجایش بحث آنان دیده نمی‌شود. فقط از باب تذکر به یک یک تخمیس از ده شاعر برجستهٔ بدخشانی که عبارتند از: (میرزا رحمت بدخشی، مولانا عبدالله مصرع صفیر، میر بهادر واصفی، متقی ضمنی، عبدالواحد رشته، سید محمد ولی ولی بهارستانی، ملانور الله سائد، فراق بدخشی، عبدالواصل لطیفی، عبدالغفور سوزن) که نسبت به سایرین سبقت دارند و توانستند به دفعات مختلف اشعار حافظ را استادانه تخمیس نمایند.

نخست: میرزا رحمت بدخشی

میرزا رحمت بدخشی فرزند خواجه محمد اسماعیل از نامدارترین شاعران و فرهنگیان حوزهٔ ادبی بدخشان در سدهٔ سیزدهم هجری محسوب می‌گردد. موصوف در سال ۱۲۰۱هـ ق در گذر چنارک شهر فیض آباد پا به عرصهٔ هستی نهاد. بر اساس اشارات خود شاعر، از خامهٔ توانای وی پنج دیوان شعری باقی مانده است که به اسثنای یک مجموعهٔ او تحت عنوان:«دیوان ملا رحمت بدخشانی» نخست در سال ۱۳۱۲هـ ق به امر امیر حبیب الله در مطبعهٔ دولتی به چاپ رسید و از چهار دیوان وی که گفته است«کنون دیوان پنجم را کنم در اندراب آخر» در اختیار مراجع علمی و فرهنگی قرار نگرفته است. موصوف یکی از درخشان‌ترین مخمس سراها بوداست (ذاکری،۱۳۹۹: ۵۵۳- ۵۵۵). ذیلاً از حدود شش مخمس وی پیرامون حافظ به ذکر یکی آن بسنده می‌نمایم:

ای به شکرخند، شورافگن نمکدان شما / زیب‌بخش صدچمن یک سروِ بستان شما
چـند بـاشم تیـره روز شـام هجران شمـا / «ای فروغ حسن مـاه از روی رخشان شما
آبروی خوبی از چاه زنخدان شما»
گر مرا از تاب مهجوری به تن تب آمده / بر لب آه جان گدازم بی تو هر شب آمده
عـاشق دل ریش در کویت لبالب آمده / «عزم دیـدار تـو دارم جـان بر لـب آمده
باز گردد یا براید چیست فرمان شما؟»
بـاد روی مهوشان ای عشقان هرگه کنید / شکوه می باید دمادم بر شما از مه کنید
جان بلب دارم نگاهی گاه و هم بیگه کنید / «دل خرابـی می‌کند دلدار را آگه کنید
زینهار ای دوستان جان و من و جان شما»
بین که دارم دل به بر از تیغ هجران خستهٔ / پا به زنجیر جمال و جعد مشکین بستهٔ
وصـف قـدت سر زد از دل، تیر آه بـرجستهٔ / «با صبا همراه بفرست از رخت گلدستهٔ
به که بوی بشنویم از خاک بوستان شما»
عمرها شد میکشم از جور خوبان دود غم / گر لبم خشک است از ایام دارد دیده نم
چون کنم از طـالع واژون و اقـبـال دژم / «عمرتـان بـادا دراز ای ساقـیـان بـزم جم
گرچه جام مانشد پر می به دوران شما»
ماه من مهر رخت را زهره باشد مشتری / کردی از حسنت کـه خوبـان جهـان را سروری
گر رخم از سیلی‌هجران شده نیلوفری / «دور دار از خـاک‌وخون دامن چو برما بگذری
کاندرین ره کشته بسیارند قربان شما»
در غبار عشق دارم پیچ و تابی همچو مو / چشمه چشمم روان گردید از هجران چو جو
رحمـتـا دستـت بـر آر از آسـتـیـن آبـرو / «می کند حافظ دعایی بشنوو آمین بگو
روزی ما باد لعل شکر افشان شما»[1]

دوم:مولانا عبدالله مصرع صفیر

مولانا خویشتن را به دو تخلص در سروده‌هایش معرفی می‌نماید:«گاه مصرع نوشت، گاه صفیر» (مصرع، ۱۳۸۵: ۱۰). یکی از مشاهیر ادبی بدخشان بوده،

[1] - برگرفته از یاد داشتهای لطیفی«غزلیات نایاب» تاریخ اخذ ۲ حمل ۱۴۰۳هـ خ، کابل – فیض آباد.

موصوف را می‌توان از صفیر روح و یا یک مصرعِ بر جسته‌یی از دیوان علم و ادب شناخت (یمگی بدخشی، ۱۳۸۵: ۲۲٤) تاریخ تولدش دقیق معلوم نیست، در سال وفاتش نیز اختلاف است، اما کمال الدین غبرا ساعی و اهتمام کنندهٔ دیوان مصرع تصریح می‌دارد که مصرع در ۱۳۲۲هـ ق در زادگاهش قریهٔ «فرشته جا» وفات و آن‌جا به خاک سپرده شده است. (حنیف بلخی، ۱۳۸۱، ج۲: ۷۳۲) فرشته جای راغ مربوط ولسوالی کوهستان ولایت بدخشان دقیقا زادگاه وی نیز می‌باشد. (نظامی، ۱٤۰۲: ۱۱۳) موصوف سه مخمس به غزل حافظ سروده است که ذیلاً به ذکر یک مورد بسنده می‌گردد:

از غـم هجـر گذر، بـا درکـاتـم دادند محنت و درد فزونتـر، ز مماتم دادند
کلفت و رنج و تغابن، به کراتم دادند «دوش وقت سحر، از غصه نجاتم دادند
وندران ظلمت شب، آب حیاتم دادند»
لحظهٔ بود،که بیرون ز جهاتم کردند محرم شـاهـد بـزم حضراتم کـردند
سرخوش، از بادهٔ جام عرفاتم کردند «بیخود از شعشعهٔ پر تو ذاتم کردند
باده از جام تجلایی صفاتم دادند
وه که بی شائبهٔ خواهش و رنگ طلبی بـی دم علت و بـی سعی فضول سببی
التفات عجبی – لطف و قبول عجیبی «چه مبارک سحری بود، چه فرخنده شبی»
آن شب قدر، که این تازه براتم داند»
سرعت سیر به آن دوری مـنـزل چـه عجب شوخی صنع، به آن قدرت کـامل چه عجب
شده مردود به آن فضل، عزازیل چه عجب «من اگر کاروا گشتم و، خوش دل چه عجب
مستحق بودم و اینها بزکاتم دادند»
نه شگفته گلـم از سائقهٔ بـاد بـهـار نـرسیدم به سـواد از ورق لیـل و نهار
چند خمیازه کش نائرهٔ جوش خمار «بعد ازین دست من و آئینهٔ روی نگار
که در آن‌جا خبر از جلوهٔ ذاتم دادند»
کشی را که به گرداب طلاطم افتاد که تـوان برد به ساحل! بجز از بـاد مـراد
چشم بر جاذبهٔ عین عنایت مرساد «هاتف آن روز به من مژدهٔ این دولت داد
که بر آن جور و جفا صبر و ثباتم دادند»

جای آن داشت که در سینه شرار انگیزد　　سوزد آویـزۀ دل روا بـجـان آویـزد
طوطیان را چه بسر خاک فنا می‌بیزد　　«این همۀ شهد و شکر کز سخنم می‌ریزد
اجر صبریست، که از شاخ نباتم دادند»
چند پاس نفس هرزه، پر افشان حـافظ　　چند سیرازۀ اجزای پریشان حافظ
خوش بخوان مصرع از صحفۀ دیوان حافظ　　«شکر شکر – به شکرانه بیفشان حافظ
که ز بند غم ایام نجاتم دادند»
(مصرع، ۱۳۸۵: ٤٣٠-٤٣٢)

سوم: میر بهادر واصفی

میر بهادر واصفی فرزند محمد نبی واصـف و نـوادۀ میـر محمـد نبـی احقـر از میـران بدخشان در چهارم حمل ۱۳۱٦هـ در قریـۀ سـیدهای غـیلاوک ولسـوالی تیشـکان بدخشان چشم به جهان گشود. موصوف از سخن سرایان بزرگ بدخشان مـی‌باشـد که دارای دیوان شعری بالغ به بیست و چهار هزار بیت، نظم کلیله و دمنه، نظم سه صد حکایت انتباهی لقمان حکیم و تا اکنون اشعار واصفی از مرز چهـل هـزار عبـور کرده است. لله الحمد اکنون که (۸۷)سال از عمرش می‌گذرد در قیـد حیـات مـی-باشد و با نشاط کامل شعر می‌سراید (واصفی، ۱۳۸٤: ٤).

سالهایست اسیریم، ز رنگیـن قفسی　　سوخیتم جان خود، از بهـر خـدا همنفسی
با چنین حال تباهان، بنما داد رسی　　«عمر بگذشت، به بی حاصلی و بو الهوسی
ای پسر جام می ام د، که به پیری برسی»
چه خبر هاست در این شهر که قانع نشدند　　آرزو چیست در این مَهر که قانع نشدند
چه اثر هاست در این زهر، که قانع نشدند　　«چه شکرهاست دراین شهر، که قـانـع نشدند
شاه بازان طریقت، به‌مقام مگسی»
آرزوها هـمـه مـردند، در این قـوم جـمـود　　کس در این ملک، دمی چشم به راحت نکشود
گرچه نا کِشته در این مزرعه چیزی ندرود　　«با دل خون شده، چون نافه خوشش باید بود
هر که مشهور جهان گشت، به مشکین نفسی»
تـــا بکـی زار و خـرابـــی، تـــو چنیـن بادل ریش　　خیز و آئین جهان گیری، بیفگن در پیش
روز شد شب، همه تا کی خبرت نیست ز خویش　　«کار وان رفت و، تو درخواب و بیابان در پیش
وه که بس بی خبر، از غلغل بانگ جرسی»

چند با پرده نشینی بکنی، خو حـافظ   تـا بکـی گَردِ نهان، در بُن هر موحافظ
بزند واصفی، چون فاخته کوکو حافظ   «چند پوید به هوای تو، به هر سو حافظ
یسر الله طریقاً بک یا ملتمسی»
(واصفي، ١٣٨٤: ٥١٨)

چهارم: سیدمتقی ضمنی

ضمنی به سال ١٣١٩هـ خ در یـک خـانوادهٔ روحـانی و عرفـانی در کشـم بدخشـان زاده شد. وی علوم و معارف اسلامی را به گونهٔ فنی آموخته بود و قریحهٔ شـعری را از خانواده به ارث برده بود، موضوعات شعری وی برخاسته از محیط زنـدگی اجتماعـی است و تصاویر شعرهایش بیشتر حسی و واقعی اند تـا انتزاعـی و تخیلـی؛ شـعرهای وی هم اکنون به دلیل واقع گرایی، ظلم ستیزی و عدالت‌شـعاری آن در زبـان مـردم جاریست. موصوف در سال ١٣٥٨هـ خ توسط حفیظ الله امـین رئـیس وقـت حـزب دموکراتیــک بــه شــهادت رســید. (ضــمنی،١٣٩٠: ٤) از وی مخمــس تحــت عنوان«سرخط هستی» به شعر حافظ داردکه ذیلاً ارایه می‌گردد:

زنـدگی را همگی نقد شرر می بینم   رهـرو گـنـبـد گـردون بـخـطـر مـی بینم
سر خط هستی موهوم هدر می‌بینم   «این چه شوریست که در دور قمر می بینم؟
همه آفاق پر از فتنه و شر می بینم»[1]

پولیس جلب اگر قریه کند زیر و زبر   حـاکم شهر نبـاشـد ز چـک و چـور خـبـر
کاتبان را نبود گاهی ز تفتیش حذر   «دختران را همه جنگ است و جدل و با مادر
پسران را همه بدخواه پدر می بینم»

شعبهٔ امنیه یک کاتب خود سر دارد   شرم نه از بنده و نی ترس ز داور دارد
قلم کجرو او نوک چـو خنـجـر دارد   «هیـچ مهـری نـه برادر به برادر دارد
هیچ شفقت نه پدر را به پسر می‌بینم»

قریه دار از شـکـن ناحق خـود خورسـند است   کار ارباب همه جا، چال و فریب فند است
افسقال همچو شغال از پی چون و چند است   «جاهلان را همه شربت ز گلاب و قند است

---

[1] - دیوان حافظ، چاپ قدیمی دهلی، صص ٥١٣/ ٥١٤، جمعاً دارای ٧٤٧صفحه می‌باشد که توسط مولوی محمد خطاب، فیروز الدین صاحب زاده و محمد غفران تحشیه گریده است، نسبت نبود اوراق نخستش سال چاپ و مصحح آن نا معلوم میباشد.

قوت دانا همه از خون جگر می بینم»
بسکه نبود بجهان فرق بدو نیـک عیان مرچ تلخ همسر قند است در این عصر و زمان
رهزنان اند کنون مفتخر شوکت و شان «اســـپ تـــازی شـده مجـروح بـزیر پـالان
طوق زرین همه در گردن خر می بینم»...
(ضمني، ۱۳۹۰: ٤٨٥)

پنجم: فراق بدخشی

فراق ادیب ارجمند، شاعر وسخنور فرهیخته و برومند، فراق بزرگ مردی ازدیـار لعـل ولاجورد که تاپایان زندگی با تر زبانی بلبل طـبعش گویـا و اندیشـه واحسـاس عـالی اش در محیط اصلاحی وانسانی پویا بود. نام این سخنور فرزانۀ روزگار، برات محمـد فرزند میرزا گدا محمد خان بود. چون نـام جـدش را بـالای او گذاشـته بودنـد بـدین مناسبت در بین خانواده ومردم محل«چته» به «بابـا جـان» نیـز شـهرت داشـت، امـا تخلص شعری وفرهنگی وی «فراق» بود. با این شهرت برون مرزی وشـناخت میهنـی به خـود گرفتـه بـود کـه تـا اکنـون تصـویر وی در بخـش فرهنگـی ریاسـت اطلاعـات وفرهنگ بدخشان به همین تخلص در سکوی بلند قرار داده شده است.

زادگاه فراق بدخشی « چته» ناحیه (٤) فیض آباد مرکـز ولایـت بدخشـان مـی-باشد؛ موصوف در سال ۱۳۱۱هـ خ مطابق ۱۹۳۲م تولد وپس از ٦٣ سـال زنـدگی پربار فرهنگی به تاریخ ۲۵ اسد ۱۳۷٤هـ خورشـیدی درهـمان زاد گـاهش چشـم از زنده گی فروبست. روحش شاد!(نظامی:۱۳۹۹هـ خ، ۳۰)از فراق مخمسات عدیـدۀ بر اشعار شاعران حوزۀ ادب فارسی باقی مانده است، حافظ یکی از آن‌ها مـی‌باشـد که ذیلاً به ذکر یک نمونه بسنده می‌گردد.

نگار نـازنین دل‌ستـــان به اگر باشدبه عالم نکته دان به
نثار مقدمش روح و روان به «وصـال او ز عمر جاویدان به
خداوندا مرا آن ده که آن به»[۱]
چو شم در انتظار ماه سوختم به راه رفتنش دو دیده دوختم

[۱] - **حافظ به سعی سایه، غزل ٤٠٨، ص ٤٨٥.**

سر راهش به خاک تیره خفتم «به شمشیرم زدم و باکس نگفتم

که راز دوست از دشمن نهان به

دمی در اشتـــیـــاق روی او بـــاش شمیم عطر در گیسوی او باش

به محشر گر روی دل جوی او باش «دلا دایم گدای کـوی او باش

به حکم آن که دولت جاویدان به»

نمودم محـفـل جـانـانـه پـیـدا از آن باشم چو بلبل مست و شیدا

دوا ساز است به دردم چون مسیحا «به خـلـدم زاهـدا دعـوت مـفـرمـا

که این سیب زنخ زان بوستان به»

شنو از زاهـد پـاکـیـزه گوهر تــرا تــا کـی ریایی عود بر بر

مزن بر جان نازک نیش خنجر «به داغ بندگی مردن بدین در

به جان او که از ملک جهان به»

ندای عاشقان آه است نرنجید کف خاکم چو عنبر خوش پسندید

به حال زار من هرگز مخندید «خـدا را از طبـیـب مـن بـپـرسید»

که آخر کی شود نا توان به؟»

گذر دارد چو خوب و زشت دوران نگر صد عالم بر خاک یکسان

اگر خواهی تو فضل حی سبحان «جوانا سر متـاب از پند پیران

که پند پیر از بخت جوان به»

چه گویم؟ ما جرای ناز دلبر فـراق آمـد سـر نـامـم سراسر

لب لعلش به عالم شد میسر «سخن اندر دهان دوست گوهر

ولیکن نکتهٔ حافظ از آن به»

(لطیفي، ۱٤۰۳: یادداشت‌ها)

ششم: عبدالواحد رشته

رشته فرزند ملا محمد عثمان، در گـذر غنـی، ناحیـهٔ اول شـهر فـیض آبـاد، در سـال ۱۳۰٤ یا ۱۳۰٦هـ خ زاده شـد، وی نتوانسـت هماننـد میلیـون‌هـا انسـان دیگـر بـه مکتب و مدرسه راه یافته نتوانست و از گذشـت روزگـار، الفبـا آموخـت و از قرابـت بـا عـارفان و ادیبـان نیکـو خصـال و مطالعـهٔ کتـاب‌هـای ارزنـدهٔ دینـی و ادبـی، کسـب

معنویت نموده و به زودی وارد مجامع علمی کشور می‌گردید، ولی رشته، ضمن علاقهٔ وافر به مطالعهٔ آثار ادبی مخصوصاً غواصی در بحر ابوالمعانی بیدل خویشتن را به بلندای کهکشان شعر و ادب رساند. از وی مجموعه شعری و مآثر دیگری نز باقی مانده است.(ذاکری:۱۳۹۹هـ خ.ص ٥٤١) از رشته چندین مخمس پیرامون غزلیات حافظ سروده است که از باب نمونه به یک مورد آن بسنده می‌گردد:

چشم دل گر نظر خویش به خود وا میکرد　　کی به سوی دیگر رفته تماشا میکرد
کاش آثار طلب را ز خود احیا میکرد　　«سال‌ها دل طلب جام جم از ما میکرد
آن چه خود داشت ز بیگانه تمنا میکرد»[1]

گهی در بحر تجسس گرو گه هامون بود　　عمرها در گروی خواهش دل مجنون بود
که به سقراط سراغ همدم افلاطون بود　　«گوهری کز صدف کون و مکان بیرون بود
طلب از گمشده‌گان لب دریا میکرد»

رفتم از خود به سراغش به درِ باده فروش　　نفس ضبط نموده ز همه بانگ خروش
داشتم بار غم عشق و را سخت به‌دوش　　«مشکل خویش به پیر مغان بردم دوش
کو به تأیید نظر حل معما میکرد»

نظر افتاد مرا بر رخ آن سرخوش مست　　دلبرِ گلرخی شایستهٔ هنگام الست
بی خود بی خبر از حادثهٔ بانگ شکست　　«دیدمش خرم و خندان قدح باده بدست
وان در آن آیینه صد گونه تماشا میکرد»

دید او را به کفش جام میِ ناب قدیم　　سجده فرسوده جنابش به خداوند کریم
قدح بر کف و رویش به‌سوی باب رحیم　　«گفتم این جام جهان بین به‌تو کی داد حکیم
گفت آن روز که این گنبد مینا میکرد»

تا مقابل شدمش بود به افکار پسند　　گشته ام ذوق فنا در حق خویشش چو سپند
زان سؤالی بنمودم ز گم گشتهٔ چند　　«گفت آن یار کزو گشت سر دار بلند
جرمش این بود که اسرار هویدا میکرد»

لطف حق سُری اعجاز کر بگشاید　　رمز مفتاح محبت به کسی بنماید
باب غیبش به سزاوار کرم بخشاید　　«فیض روح القدس ار باز مدد فرماید
دیگران هم بکنند آن چه مسیحان میکرد»

[1] - حافظ به سعی سایه، غزل۱۳۷، ص ۲۱۵.

عاشق زار که یک عمر نفس شـــاد نزیـسـت　　رشته او در غم زلف و همیشه بگریست
شانه بر دست و نشد فهم که مشاطهٔ کیست　　«گفتمش سلسلهٔ زلف بتان از پی چیست
گفت حافظ گلهٔ از دل شیدا میکرد»
(لطيفي، ۱٤۰۳: یادداشت‌ها)

هفتم: ملا نور الله سائد

ملانـور اللـه سـائد فرزنـد محمـد ایـوب در سـال ۱۳۲٦هــ خ در قریـهٔ «شـلخه زار» ولسوالی یفتل سفلی بدخشان دیده به جهان گشود، دروس مروجـه روزگـارش را در مدارس دینـی فراگرفـت، موصـوف یکـی از شـعرای مطـرح و فقیـر مشرب بدخشـان محسـوب مـی‌گـردد و تـاا‌کنون در قیـد حیـات اسـت (لطیفـی، ۱۳۰٤: مصـاحبه). چندین مخمس بر غزلیات حافظ دارد که به یک مورد آن اشاره می‌گردد:

ای که در دور زحل نزد بشر مـی بـیـنم　　روز و ساله و مه هر شام سحر می بینم
بلکه صد در صد از ین گفته بتر میبینم　　«این چه شوریست که در دور قمر میبینم
همه آفاق پر از فتنه و شر می‌بینم»

ظلم و تعدی و ستم گشته هویدا به تمام　　بین مردم نبود فرق از این حل و حرام
بهـر برتر شدن قـــدر و بلـنـد رفـتـن نام　　«ابلهـــان روز بهـی می طلبند از ایـام
مشکل آنست که هر روز بتر می‌بینم»

عمرت آخر شد و از عمر ندانی چند است　　در هوا و هوس و لهو و لعب پیوند است
بشنو از بلبل شیراز به تـــو این پند است　　«ابلهان را همه شربت ز گلاب و قنـد است
قوّت دانا همه از خون جگر می بینم»

اهل آداب و شرف خار و ذلیل است به جهان　　شد سخندان و رسوخ احمق و دزد و نادان
گر قبولت سخنم نیست تو این مصرع بخوان　　«اسپ تـازی شده مجروح به زیر پالان
طوق زر این همه در گردن خر میبینم»

دفتر بـغـض و عـداوت را همـه شد رهـبـر　　شفقت و مرحمت و لطف خوش از جاده به در
گوش کردم که چنان از سر شب تا به سحر　　«دختران را همه جنگ است و جدل با مادر
پسران را همه بدخواه پدر می بینم»

شیوهٔ کذب و نفاق این همه در بر دارد　　حیله و مکر و فسون جمله سراسر دارد
نـامساعد روزگـاری زن و شـوهـر دارد　　«هـیـچ رحـمـی نه برادر به برادر دارد

هیچ شفقت نه پدر را به پسر میبینم»

«سائدا» خوان سبق از دفتر استاد لدن　　تخم بد اصل و خطا کار بکن از ریشه و بن

بر فقیران و ذلیلان و عزیزان زَمَن　　پند حافظ بشنو خواجه برو نیکی کن

زانکه این پند به از درو گهر میبینم»

سائد، ۱٤۰۳)

هشتم: عبدالواصل لطیفی

عبدالواصل لطیفی فرزند میرزاعبدالطیف خان فرزند میرزاگدامحمد درسال ۱۳۲۹هش در ناحیهٔ چهارم فیض آباد «چته» دریک خوانوادهٔ فرهنگی و قلم بدست چشم به جهان گشود.

لطیفی در سال ۱۳٤۹ هـ خ به سرایش شعرعلاقه مندی پیداکرد، همواره به مطالعه دیوان شعرای بزرگ همت گماشت، گاهی هم از خود چیزی زمزمه می‌نمود. آهسته آهسته با ذوق سرشاری که داشت به یک شاعر بلندآوازهٔ بدخشان درحوزهٔ فرهنگی جای بازکرد و تا اکنون به همین صفت عاشقانه می‌سراید و زندگی به پیش می‌برد. موصوف مدت (٤٦) چهل و شش سال در ریاست اطلاعات و فرهنگ مصروف روزنامه نگاری و مسایل فرهنگی بوده است (نظامی، ۱۳۹۸: ۲). لطیفي بیش از چهار مخمس بر غزلیات حافظ سروده است که به ذکر یک نمونهٔ آن بسنده می‌گردد:

از گل و از گلعذاران یاد باد　　از نشاط نو بهاران یاد باد

زان همه احباب و یاران یاد باد　　«روز وصل دوست داران یاد باد

یاد باد آن روزگاران یاد باد»

در جهان یاری و غم خواری نماند　　پاسدار راز و اسراری نماند

غیر مشت دزد و غداری نماند　　«این زمان در کس وفا داری نه ماند

زان وفا داران و یاران یاد باد»

بادیه گرد ساکن هر شهر گشت　　خون ها جاری بسان نهر گشت

رحم در دل های مردم قهر گشت　　«کامم از تلخیی غم چون زهر گشت

بانگ نوش باده خوران یاد باد»

در طلسم مــردم بیکاره‌ام　　در نظام خود سر و مکـــاره‌ام
هر کجا از بهر کار آواره‌ام　　«من که در تدبیر غم بیچاره ام
چاره‌ای آن غم گساران یاد باد»
کس چه آگاه از دل ناشاد من　　یـــــا ز درد و ناله و فریاد من
نیست رحمی در دل صیاد من　　«گرچه یاران فارغند از یاد من
از من ایشان را هزاران یاد باد»
تــــا رسید در قــدرت دولــت خــلا　　در غــم او گشت ملت مبتلا
خاک ما در جنگ و خون شد کربلا　　«مبتلا گشتیم درین دام بلا
کوشش آن گلعذاران یاد باد»
غصه های دردل«لطیفی» خفته ماند　　گوهـر لـفـظ و سخن ناسفته ماند
خـــاطـر ما زیــن الم آشفـتـه مــانـد　　«راز حافظ بعد از این ناگفته ماند
ای دریغ از راز دران یاد باد»
(لطيفي، ۱۳۹۵: ۲۷۰-۲۷۱)

نهم: امین الله فرحت

فرحـت یکـی از نخبگـان بدخشـان در سـال ۱۳۲۷هــ خ در یـک خـانوادۀ علمـی و فرهنگـی در قریۀ «جـر شـاه بابـا» ولسـوال کشـم بدخشـان چشـم بـه جهـان گشـود. موصوف بـیش از پـنج هـزار بیـت در قالـب‌هـای غـزل، مثنـوی، مخمـس، مسـدس، مسمط، ترجیح بند، ترکیب بند، مفردات و رباعیات سروده است‌که بیشـتر آن‌هـا در جراید: مجاهد، اتحاد بغلان، کندز، تخار، مزار شریـف، فاریـاب و بدخشـان بـه نشرـ رسیده اسـت، اکنـون سـال ۱٤۰۳هــ در قیـد حیـات اسـت و بـه سرایـش شـعر نیـز اهتمام دارد (فرحت ،۱۳۹۸: ۱۵). از موصوف یک مخمس در اختیـارم قـرار گرفـت که ذیلاً تذکرداده می‌شود.

صبا با ساقی و ساغر به گلستان بروم　　پا به پای خُم می مست و غزل خوان بروم
بهر نظاره نگــر بی سر و سـامان بروم　　«خــرم آن روز کـزیـــن منـزل ویران بروم
راحت جان طلبم وز پی جانان بروم»
ساقیء من دلم از باده احمر بگرفت　　عشق آن شوخ ستمگار ستمگر بگرفت

همت باده کشان رونق ساغر بگرفت «دلم از وحشت زندان سکندر بگرفت
رخت بر بندم و تا ملک سلیمان بروم»
گر دهد بوسه همان یار برایم روزی شـاد گـردم ز سـر شوق بجـایـم روزی
اگر از دام قفس زنده بـرایـم روزی «نذر کردم گر از این غم بدر آیم روزی
تا در میکده شادان و غزل خوان بروم»
چه مصیبت چه بلایی به سرم بود چنـان زان که پاداش عمل بود سزاوار جهان
ز قضا زاهد و مطرب به چمن باده کشان «به هوا داری او ذره صفت رقص کنان
تا لب چشمه خورشید درخشان بروم»
خنده زد یار به من گفت مشو زار و زبون بعد از این شاد بزی به وصالم تو کنون
فرحت از ناز و خرام تو فتـاده به جـنـون «ور چـو حـافظ ز بیابان نبرم ره برون
همرهء کوکبهء آصف دوران بروم»

دهم: عبدالغفور سوزن

از شعرای فقیر مشرب بوده که در گذر «الچـه بـافی» ناحیـهٔ اول فـیض آبـاد زاده شده و در ولایت قندز وفات کرده است. از تـاریخ تولـد و وفـات وی معلومـات دقیـق پیـدا نشـد، شخصـیّت فرهنگـی، تحصـیل کـرده و دارای دیـوان شـعری بـوده است،(لطیفی: ۱٤۰۳هـ خ، مصاحبه) مخمس بر غزل حافظ داشته که اینـک بیـان می‌گردد:

نابسامان است وضع خلق سامان‌را چه شد سینه‌هـا ریش است مرهم نه و درمان را چه شد
آدمیّت گشت نا پیدا و انسـان را چـه شـد «یاری اندر کس نمی بینیم یاران را چه شد
دوستی اندر سرامد دوست داران را چه شد»
گوش اهل درد سنگین نالهٔ ما نا رساست کشـتـی آمـال ما در انتظار نا خداست
سر نوشت تیره ما را ضیا اندر قفاست «آب حیوان تیره گون شد خضر فرخ‌پی کجاست
خون چکید از شاخ گل باد بهاران را چه شد»
گوهر انسانیت امروز بسکه کم بهاست فکـر بهبود و فلاح دهر یکسر نا بجاست
نزد ارباب تظلم داد مظلومی خطاست «لعل اندر کان مروت بر نیاید سالهاست
تابش خورشید و سعی ابر و باران را چه شد»
ایکه واقف نیستی از رسم و حق دوستی شکوهٔ اظهار غیبت نیست حق دوستی

بسکه از خاطر فراموش‌ست حق دوستی «کس نمی‌گوید که یاری داشت حق دوستی
حق شناسان را چه حال افتاد یاران را چه شد»
تاج کرمـنـا به فـرقـت از ازل بنهـاده اند آدمی و مردمیّت در سرشتت داده اند
جوهر عقل و خرد در خدمتت ایستاده اند «گوی توفیق و کرامت در میان افتاده اند
کس بمیدان رو نمی آرد سوران را چه شد»
صبحدم باد صبا آورد پیغام سروش هم ندا در داد از میخانه پیر می فروش
«سوزن» این پیغام نیکو را بگوش دل نیوش «حـافظ اسرار الهی کس نمی داند خموش
از که می پرسی که دور روزگاران چه شد؟»
(لطيفي، ١٤٠٣: یادداشت‌ها)

نتیجه

مخمس سرایی از سنت های مستحسنی است که شعرای معـاصر بیشـتر بـه اقتفـای شعرای متقدم خود شعر سروده اند و خویشتن را به نحوی از انحـاء مریـد و اخـلاص منـدان آن‌هـا قلمـداد نمودنـد و ایـن روش در یـک سـدهٔ پسـینِ افغانسـتان نهایـت معمول گردیدکه در صدر شعراء مورد اقتفاء بیدل و به تعقیب آن حافظ قرار داشـت. روش مخمس سرایی در نیمه‌های قرن بیستم به یک رقابت سالم و بازتـاب ظرفیـت-های شعر سرایی گردید که شعرای بدخشان در پیرامون هر دو سخندان بلنـد پـرواز ادبیات فارسی‌دری نسبت به سایرین چند گام به پیش گذاشتندکه میزان سرایـش-هایشان نشانی از ارادت مندی شان را به حافظ نشان می‌دهد.

مخمس‌های فوق قوت و صلابت شعری این شعرا را بازتاب می‌دەدکه حـافظ در زمان خود و ایشان در زمان خود به بیان ناملایمات و نا هنجـاری‌هـای حـاکم و کـج روشـی‌هـای اجتماعـی پرداختـه انـد، همچنـان ایـن مخمـس سرایـان شـبیه حـافظ بیشترین مطالب را در هالهٔ ابهام و رموزات بیان داشـته انـد. در حقیقـت ایـن بحـث بازتاب دهندهٔ نا ملایمات روزگار حافظ و روزگار شعرای معاصر می‌باشـد و همچنـان بازتاب دهندهٔ قدرت سحر کلام آتشین این شعراء را میتوان به‌گونهٔ وضوح در یافت.

منابع

۱- حافظ، شمس الدین محمد. حافظ به سعی سایه، به اهتمام امیر هوشنگ ابتهاج، چاپ ششم، نشر کارنامه: تهران، ۱۳۷۵.

۲- حافظ، شمس الدین محمد. دیوان، تصحیح و تحشیهٔ مولوی محمد خطاب، فیروز الدین صاحب زاده و محمد غفران، دهلي، بي‌تا.

۳- حنیف بلخی، محمد حنیف. پر طاووس، به کوشش اسدالله حنیف، چاپ دوم، پشاور، ۱۳۸۱.

٤- ذاکری، نیاز محمد. درخشان ترین چهره‌های مخمس سرا بر غزلیات بیدل در بدخشان، مجموعه مقالات «بدخشان درگسترهٔ فرهنگ و تاریخ»، به اهتمام معاون سرمحقق برهان الدین نظامی، ریاست اطلاعات و ارتباط عامهٔ اکادمی‌علوم افغانستان: کابل، ۱۳۹۹.

۵- سائد یفتلی، ملا نور الله. حقایق العرفان مشهور به دیوان سائد، انتشارات رسالت: کابل، ۱۳۹۵.

٦- ضمنی، سید متقی. رشک آمو، به اهتمام سمیا ضمنی، مطبعهٔ عبدالله راشد: کابل، ۱۳۹۰.

۷- فرحت، امین الله. لاژورد، نشر پرند: کابل، ۱۳۹۹.

۸- فرحت، امین الله. شمعی از حصار (غیر مطبوع)، مزار شریف.

۹- لطیفی، عبدالواصل. سمند شعر، نشر پرند: کابل، ۱۳۹۵.

۱۰-لطیفی، عبدالواصل. اثر قلمی، مجموعهٔ مخمسات، فیض آباد بدخشان.

۱۱-مصرع، عبدالله. دیوان مصرع، به کوشش کمال‌الدین غبرا، مطبعهٔ دارالاسلام: کابل، ۱۳۸۵.

۱۲-نظامی، برهان الدین. کنفرانس علمی – تحقیقی «بازتاب وضعیت اجتماعی و میهن دوستی در دفتر اشعار عبدالواصل لطیفی «سمندشعر».

۱۳-نظامی، برهان الدین. پیشگامان ادبی بدخشان، به اهتمام معاون سرمحقق علی‌شیر رستگار، ریاست اطلاعات و ارتباط عامهٔ اکادمی‌علوم افغانستان: کابل، ۱٤۰۲.

١٤-نظامی، برهان الدین. «لعل پاره هایي از فراق بدخشی»، مجلهٔ خراسان. اکادمیعلوم، کابل، ۱۳۹۸.
١٥-واصفی، میر بهادر. دیوان اشعار، انتشارات واقفی: مشهد، ١٣٨٤.
١٦-یمگی بدخشی، شاه عبدالله. ارمغان بدخشان، به کوشش فرید بیژن، بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار: تهران، ١٣٨٤.

محقق عبدالناصر مبشر

عوامل مؤثر در انسجام معنوی (محور عمودی) غزل بیدل و سبک هندی

Abstract

Bedil's ghazal and Hindi Style (Hindi School of poetry) are of the crucial issues in the persian linguistics and literature; mainly because of the stylistic characteristics that the poetry of this period, especially Bedil's ghazals have. One of these series of topics is the coherence and continuity of the ghazal verses in this style; and it is speculated that the Bedil's ghazal and the Indian style do not have a unified theme, and that their verses are not related to each other in terms of the vertical axis. The present paper aims to show what the vertical axis and thematic unity are like in Hindi ghazals and what factors play a role in creating and strengthening this unity. The findings of the research have shown that the Hindi style of ghazal, like ghazals in other styles. Follow its own logic and is not at all disorganized. All verses of an Indian ghazal arise from a central core, and the overall implication of the ghazal is a single theme, and it is not the case that each verse has a separate theme. Based on the research findings, the most important factors that play a role in the thematic coherence of Hindi ghazals are: The Line (Radif), the nature of the process of composing poems, the rhetorical technique of "the claim and the metaphor" (Mudda'aa

wa Masal), and the organized thought and worldview of the poets of the Indian style.

چکیده

غزل بیدل و سبک هندی، از جمله موضوعات بحث‌برانگیز ادبی و سبک‌شناختی در حوزهٔ زبان و ادب فارسی دری به شمار می‌رود؛ عمدتاً به خاطر خصوصیات سبکی‌یی که شعر این دوره و مخصوصاً غزل بیدل دارد. یکی از این سلسله مباحث، انسجام و پیوستگی ابیات غزل دراین سبک است و گمانه‌ها بر این است که غزل بیدل و سبک هندی، وحدت موضوعی ندارد و ابیات آن، از نظر محور عمودی، ربطی به هم نمی‌رسانند. در تحقیق حاضر همین مسئله به بررسی گرفته شده است. تحقیق حاضر به دنبال آن است تا نشان دهد که محور عمودی و پیوستگی معنایی در غزل هندی چگونه است و چه عواملی در ایجاد و تقویت این پیوستار نقش بازی می‌کنند. یافته‌های تحقیق نشان داده اند که غزل سبک هندی، همانند غزل در دیگر سبک‌ها از منطق خاص خود پیروی می‌کند و به هیچ‌وجه دچار گسیخت‌ُی و پریشانی نیست. تمامی ابیات یک غزل هندی، از یک هستهٔ مرکزی برخاسته اند و دلالت کلی غزل بر یک موضوع محوری است و چنان نیست که هر بیتی، موضوع جداگانه داشته باشد. بر اساس یافته‌های تحقیق، مهم‌ترین عواملی که در انسجام معنایی غزل نقش بازی می‌کنند عبارت اند از: ردیف و هم‌زمانی غزل با سایر قالب‌های شعری، ماهیت فرایند سرایش شعر، شگرد بلاغی مدعا و مثل، و نظام‌مندی اندیشه و جهان‌بینی شاعران سبک هندی.

کلیدواژه‌ها: بیدل، غزل بیدل، سبک هندی، محور عمودی، وحدت معنایی.

مقدمه

سبک هندی ظاهراً آخرین سبک مستقل کلاسیک شعر فارسی دری است که در قرن‌های دهم و یازدهم هجری شمسی، به شگوفایی رسید و بیدل شامخ‌ترین قلهٔ این سبک به شمار می‌رود. باورها بر این است که سبک هندی و از جمله سبک بیدل، از پیچیده‌ترین و دشوارفهم‌ترین سبک‌های شعر در تاریخ ادبیات فارسی

است. این امر باعث شده است که تقریباً همه از رفتن به سراغ این سبک، واهمه داشته باشند و کمتر پژوهشگری جرأت می‌کند با شعر، مخصوصاً غزل این سبک و در این میان، با غزل بیدل سرو کله بزند. همین امر باعث شده است که شعر سبک هندی به طور عام، و غزل بیدل به طور خاص، در مقایسه با دیگر سبک‌ها و پرچمداران‌شان، دست‌نخورده باقی بماند. در ایران، تا پنجاه – شصت سال گذشته، بیدل تقریباً چهره‌یی ناشناخته شمرده می‌شد. در افغانستان اما با آن‌که وضع بیدل این‌گونه نبود، اما آثار مکتوب و قابل استفاده در خصوص بیدل، همچنان انگشت شمار اند. همین «دست‌نخورده ماندن» شعر بیدل و سبک هندی، باعث شده است که اظهارنظرهای مختلف و متعددی در خصوص بیدل و شعرش شکل بگیرد و بر هالهٔ ابهامی که شعر بیدل را درخود پیچیده است، بیشتر بیفزاید. یکی از این اظهارنظرها که تحقیق حاضر به نقد آن می‌پردازد، این است که گویا شعر بیدل و سبک هندی در کل، از گسست معنایی در محور عمودی رنج می‌برد. غزل بیدل و سبک هندی، در محور عمودی، از وحدت معنایی برخوردار نیست و ابیات این غزل، تنها با نخ وزن و قافیه و ردیف به هم وصل شده است.

هدف تحقیق: تحقیق حاضر سعی در روشن ساختن پیوند معنایی در محور عمودی غزل بیدل و سبک هندی و نشان‌دادن عوامل مؤثر در برقرار این پیوند، دارد و در پی اقامهٔ دلایلی است که نشان می‌دهند، غزل سبک هندی و از جمله بیدل، به هیچ‌وجه اجتماع ابیات پراکنده و نامرتبط نیست؛ بلکه به تمام معنا غزل است و گذشته از پیوندهای صوری همانند وزن و قافیه، برخوردار از پیوستگی عمیق معنایی نیز است.

ضرورت تحقیق

تحقیق حاضر با توجه به روحیهٔ انتقادی‌یی که دارد و نیز به علت تلاشی که در اصلاح یک باور شایع در خصوص شعر بیدل و سبک هندی می‌ورزد، از اهمیت ویژه‌یی برخوردار است. این مقاله از آن رو ضروری پنداشته می‌شود که ما را در شناخت بهتر فرم و ساختار غزل سبک هندی و پیوستار معنایی آن، یاری می‌رساند و این شبهه که غزل سبک هندی، فاقد انسجام و پیوستار معنایی در محور عمودی است، را برطرف کرده و توجه‌ها را به سمت غزل بیدل، بیشتر از پیش جلب خواهد کرد.

سؤال و فرضیهٔ تحقیق

تحقیق حاضر به دنبال یافتن پاسخ به این پرسش مهم است که ابیات غزل در سبک هندی و سبک بیدل، چه پیوندی در محور عمودی به هم می‌رسانند و چه عوامل مؤثری را در انسجام‌بخشی و وحدت‌آفرینی غزل این سبک می‌توان سراغ کرد. فرضیهٔ تحقیق حاضر این است که برخلاف برداشت‌های معمول، غزل بیدل و سبک هندی، در محور عمودی، از انسجام کامل و متناسب با منطق شعر و غزل، برخوردار است و به هیچ‌وجه از پریشانی و گسیختگی رنج نمی‌برد. نیز عوامل متعددی در این انسجام مؤثر اند که عمده‌ترین این عوامل، عبارت اند از عامل ساختاری، عامل ماهوی(فرایند سرایش شعر) و عامل اندیشگانی اند که در این تحقیق به بررسی گرفته می‌شوند.

روش تحقیق

در تحقیق حاضر، داده‌ها به شکل کتابخانه‌یی گردآوری شده و سپس با روش توصیفی – تحلیلی به تحلیل گرفته شده اند. در این مقاله، با نگاهی انتقادی به بررسی دیدگاه‌ها در خصوص ساختار عمودی غزل بیدل پرداخته و عوامل مؤثر در انسجام غزل بیدل نشان داده شده است.

پیشینهٔ تحقیق

در مورد غزل بیدل و در کل ساختار سبک هندی، پیش از این جسته و گریخته مطالبی مطرح شده است؛ از جمله شفیعی کدکنی در کتاب «شاعر آیینه‌ها(بررسی سبک هندی و شعر بیدل» از «سبک‌شناسی شعر بیدل» سخن گفته و حدود هشت ویژگی سبکی شعر بیدل را بر شمرده است. اما در جای جای این کتاب، انتقادهایی نیز نسبت به شعر بیدل مطرح کرده و حتی بیدل را درس عبرتی برای شاعران روزگار خود معرفی کرده و نوشته است: «یک‌بار دیگر هم این نکته را یادآوری کرده ام که عدم موفقیت بیدل در ایران، با آن‌همه خیال‌های نازک و اندیشه‌های باریک، درس عبرتی است برای گویندگان جوان امروزی که آگاهانه می‌کوشند سخنان خود را به گونه‌یی ادا کنند که هیچ کس از آن سر درنیاورد و می‌پندارند که ابهام، آن هم ابهام دروغین و آگاهانه، می‌تواند شعرهای ایشان را

پایدار و جاودانه کند و در کنار آثار گویندگان بزرگ زبان فارسی برای نسل آینده محفوظ نگاه دارد» (کدکنی، ۱۳۷۱: ۱۸).

یا در آن‌جا که نوشته است: «... اما متأسفانه این همه اندیشه‌های دورپرواز و این‌همه خیال‌های رنگارنگ چنان در پردهٔ ابهام و در تاریکی ضعف بیان، و بی‌اعتنایی به موازین زبان فارسی پنهان شده که برای درک شعرهای عادی او، هر خواننده از مقداری صرف وقت و کوشش ذهنی ناگزیر است و با این همه ممکن است پس از کوشش بسیار به جایی نرسد چرا که بسیاری از ابیات شعر او نوعی معماست که برای گشودن آن‌ها از شخص گوینده باید کمک گرفت...»(همان: ۱۹).

یکی دیگر از چهره‌هایی که مدعی گسست محور عمودی غزل بیدل و سبک هندی شده است، دکتر سیروس شمیساست که در اثرش «سبک‌شناسی شعر» متذکر شده است که «واحد شعر در سبک هندی، بیت است و نه غزل» و افزوده است که غزل هندی، اجتماع ابیات مستقل و بی‌ارتباط است که تنها با نخ قافیه و ردیف به هم وصل شده اند.

اما به صورت مستقل در مورد ساختار عمودی غزل بیدل و یک‌پارچگی معنوی غزل هندی و بیدل، و عوامل مؤثر در این انسجام تا کنون اثری به نشر نرسیده یا لااقل از چشم نگارنده نگذشته است و این شاید نخستین بار است که این مسأله به صورت مستقل، مورد بررسی قرار می‌گیرد و همین امر بر اهمیت مقالهٔ حاضر می‌افزاید.

عوامل مؤثر در انسجام معنایی غزل بیدل و سبک هندی

این سخن تقریباً مشهور شده است که غزل سبک هندی و علی الخصوص غزل بیدل، با غزل فارسی در دیگر دوره‌ها متفاوت است و عمدهٔ این تفاوت در آن است که تنها عوامل انسجام‌بخش غزل هندی، به‌ویژه بیدل، وزن و قافیه و ردیف است. ابیات غزل هندی کمترین پیوند معنایی را با هم دارند و اگر قافیه و ردیف یا وزن نبود، ابیات غزل کاملاً از هم می‌گسیخت و هیچ‌نوع پیوندی به هم نمی‌رساند.

برای توجیه این سخن نیز گفته اند که «... قالب شعر در سبک هندی تک‌بیت است نه غزل، منتها این ابیات با نخ قافیه و ردیف به هم وصل شده و شکل غزل یافته اند (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۷٦). به این معنا که شاعر سبک هندی، در قالب بیت شعر می‌سروده و روش کارش چنان بوده که ابتدا مطلبی غیرشاعرانه و شعاری را به عنوان مدعا مطرح می‌کرده و سپس برای اثبات مدعای خود، مثلی لطیف و شاعرانه می‌آورده است و کار سرایشش تمام بوده است. گویا این‌که شاعر هندی، بیت‌های «مدعا – مثلی»یی چند می‌سروده است و سپس آن ابیات را که در یک وزن و قافیه بودند، ذیل هم قرار می‌داده و از آن غزلی می‌ساخته است؛ بی‌آنکه کمترین ربط معنایی به هم داشته باشند.

اما دقت در غزل‌های سبک هندی و مخصوصاً بیدل واقعیت دیگری را به نمایش می‌گذارد. در این خصوص، نکاتی هست که باید به آن اشاره کرد.

به باور نگارنده، چند عامل مهم ساختاری و تکنیکی، به عنوان عوامل انسجام‌بخش در شعر بیدل و سبک هندی – و اساساً هر شعری- عمل می‌کند و این عوامل، اجازه نمی‌دهند که شعر دچار تشتت و پراکندگی شود. عمدهٔ این عوامل عبارت اند از: عوامل ساختاری مانند ردیف و تاحدی قافیه؛ عوامل تکنیکی همانند شگرد ادبی «مدعا و مثل»؛ و ماهیت شعر و فرایند سرایش و عامل معنوی اندیشه و نظام اندیشگانی شاعر؛ که در ادامه هریک را به بررسی خواهیم گرفت. اما قبل از آن‌که وارد اصل بحث یعنی بررسی عوامل انسجام غزل هندی و بیدل را شویم، شایسته است کلیاتی را با خواننده در میان بگذاریم.

به باور نگارنده، امکان ندارد که شاعری، هم وزن شعر را حفظ کند، هم قافیه را حفظ کند، هم ابیات را با عین ردیف بسراید؛ هم بیت مُصرَّع (مطلع) بسراید، هم مقطع بسراید؛ هم تمامی این ابیات سروده را در ذیل هم قرار بدهد؛ ولی سرانجام غزلی شکل نگیرد یا غزلی ساختگی و دروغین شکل بگیرد که تنها به ظاهر غزل است و ابیات چنین غزلی، به هیچ وجه پیوند معنایی به هم نرسانند.

نکتهٔ دیگر این‌که چنین فرایندی جز به دو صورت، اتفاق نمی‌افتد: یا اینکه شاعر همهٔ این زحمات را در یک نشست (نشست شاعرانه یعنی در یک انگیزش

الهامی) متقبل می‌شود و تمامی این ابیات را با تمامی آن کوایف در همان یک نشست می‌سراید؛ اما در این سرودن هیچ پیوندی میان ابیات در نظر نمی‌گیرد و بی‌ربط و بی‌معنا، ابیاتی پراکنده می‌سراید که صرفاً وزن و قافیهٔ مشترک دارند و چه عجب که شاعری بتواند این همه مطالب و موضوعات مختلف را در یک نشست شاعرانه بسراید و بر همه تمرکز کند و از همه الهام بگیرد و همه را تبدیل به شعر کند در حالی که هیچ ربطی به همدیگر ندارند که اگر چنین کند و بتواند چنین کند هنرمندتر و شاعرتر از هر شاعر و هنرمندی خواهد بود؛ چرا که عملاً چنین کاری از دشوارترین‌ها و شاید از خرق عادات و بلکه محالات است و اگر شاعری چنین ظرفیتی داشته باشد، اول از همه باید از این ظرفیت او – ظرفیت تمرکز همزمان به چندین موضوع و چندین اندیشه و چندین انگیزه و احساس مختلف – بزرگ‌داشت به عمل آورد و آنگاه از کیفیت شعر او. یا این است که شاعر چنین معجزه‌یی بلد نیست و بلکه ابیات را به صورت پراکند و در مواقع و زمان‌های مختلف و در نشست‌های الهامی متعدد و دور از هم می‌سراید و بعد که تعداد ابیات سروده شده‌اش به حد ابیات یک غزل رسید و مطلعش سروده شد و مقطعش نیز سروده شد، در یک فرصت دیگر، با فراغت خاطر، چاینک چایی هم دم می‌کند و نقل و بادامی هم فراهم می‌آورد و می‌نشیند و ابیات پراکندهٔ هم‌وزن و هم‌قافیه و ردیف را از یادداشت‌های مختلف و متعدد خود جمع‌آوری می‌کند و همه را در یک صفحه، در ذیل هم می‌نویسد و نام آن را غزل می‌گذارد. ولی باید به خاطر داشت که اگر شاعری چنین کند و آنگاه بتواند بیش از یکصدهزار بیت بسراید و همه را در قالب غزل دربیاورد و از آن، حدود ۲۸۳٦ غزل بسازد، یک معجزهٔ دیگر کرده است. معجزهٔ سرودن یکصدهزار بیت و معجزهٔ تدوین پنجاه هزار بیت و ۲۸۳٦ غزل. چگونه شاعر سبک هندی به این معجزات دست یافته است! حال‌آنکه حافظ که به این سحر شهرت دارد، پنجصد غزل هم نتوانسته است تدوین کند. اگر بپذیریم که حافظ در سرودن، ساحری کرده است و سروده‌هایش بسی بیشتر از آنچه اکنون در اختیار است بوده اند؛ قطعاً نمی‌توان انکار کرد که همین حافظ که در سرودن معجزه‌گر بود در تدوین و تنقیح غزل‌ها و اصلاح و بازنگری غزل‌ها مجال نیافت و

نتوانست بیش از ۵۰۰ غزل از سروده‌های خود را تدوین کند؛ هرچند که غزل‌های او از آغاز با پیوند عمودی سروده شده بودند و زحمت زیادی نداشتند. شاید کسی پیدا شود و بگوید که به این خاطر که شاعران سبک هندی به ارتباط عمودی ابیات توجه نداشتند، کارشان آسان بود، کافی بود ابیات هم‌وزن و هم‌قافیه را پیدا کنند و در ذیل هم قرار دهند، مهم نیست که آن ابیات درست و بجا در ذیل هم قرار گرفته اند یا نادرست و بیجا. یعنی نیاز به تأمل در چینش و ترتیب ابیات نبود؛ لذا کارشان آسان بود و توانستند که تا نزدیک به ۳۰۰۰ غزل را تدوین کنند. با این حال، تفاوت ۵۰۰ غزل تا ۲۸۳٦ غزل، چیزی در حدود ۱ در برابر ۵٫٦ است و با این تفاوت، باز هم باید بپذیریم که کار شاعران سبک هندی مخصوصاً بیدل در برابر کار حافظ، چیزی شبیه اعجاز یا سحر است.

به هر حال، چنانکه گفتیم، فرایند سرایش در سبک هندی از دو حالت بیرون نیست: یا ابیات هم‌وزن و هم‌قافیه در یک نشست سروده شده اند یا این که در مقاطع و زمان‌ها و شاید حتی ماه‌ها و سال‌های مختلف. احتمال حالت دوم، چنان‌که اشاره شد، از نظر عملی، بسیار ضعیف است؛ اما در حالت نخست، سه احتمال بیشتر متصور نیست: یا شاعران سبک هندی نمی‌توانستند (توانایی آن را نداشتند و به قدر کافی شاعر نبودند) که بین ابیات غزل پیوند معنایی برقرار کنند؛ یا نمی‌خواستند برقرار کنند یا این‌که برقرار کرده اند و ما ناتوان از کشف آن هستیم. احتمال نخست، در حد یک احتمال، خارج از امکان نیست اما قطعاً با توجه به ظرفیت شاعرانگی و ادبیت شعر سبک هندی و وجود قالب‌های دیگر شعری مانند مثنوی که از نظر پیوند عمودی کاملاً منسجم و پیوسته اند و اندیشهٔ نظام‌مند شاعران این سبک، نامحتمل است؛ در مورد احتمال دوم، اگر بپذیریم که نمی‌خواستند برقرار کنند باید پرسید که چرا نمی‌خواستند و وظیفهٔ ماست که جستجو و علت‌یابی کنیم که چرا نمی‌خواستند پیوند عمودی میان ابیات غزل برقرار کنند؛ توجیه شان چه بوده و چه رازی در ورای این نخواستن نهفته است. و این مهم با حدس و گمان‌ها مقدور نیست؛ باید عملاً به سراغ آثار «هندیان» رفت و از زبان خودشان پاسخ این پرسش را سراغ کرد؛ چرا که وقتی در یک دوره‌یی، عمداً

و آگاهانه در جهت خاصی تلاش صورت می‌گیرد حتماً در جایی به آن اشاره و به توجیه آن پرداخته شده است. زیرا شاعران سبک هندی اگر آگاهانه و عمدی نخواسته اند پیوندی برقرار کنند حتماً متوجه آن بوده اند که باید آن را توجیه کنند و در جهت توجیه آن استدلال کنند؛ زیرا روند طبیعی، یا بهتر است بگوییم نُرم ادبی، خلاف آن بوده و کارشان خلاف نرم شمرده می‌شده است و هر آنچه خلاف نرم باشد، نیازمند توضیح و توجیه است و حتی شاعران در نرم‌گریزی‌های شاعرانهٔ خود هم از توجیه آن بی‌نیاز نیستند چه برسد به این که در مورد یک امر ساختاری و غیرشاعرانه و تکنیکی.

و اما احتمال سوم که عبارت بوده از این که پیوند برقرار کرده اند و ما عاجز از کشف آن هستیم، باید گفت که در این صورت، دو رسالت بر دوش ماست: یکی رسالت اخلاقی ما که باید شرافتمندانه به ناتوانی خود در کشف پیوند عمودی ابیات غزل هندی از جمله غزل بیدل، اعتراف کنیم – به جای آنکه اتهام ببندیم که پیوندی برقرار نکرده اند یا خرده بگیریم که به علت تصنع بیش از حد، کلام شان از هم گسیخته است و... – و دودیگر رسالت شناختی ما و آن این‌که باید در جستجوی کشف راه‌ها و ابزارهایی برآییم تا آن پیوند پوشیده را برای ما مکشوف کند و دریابیم که آن پیوند چیست و چگونه است و چرا تا کنون متوجه آن نشده ایم.

به هر حال، هریک از احتمالات فوق، طرفدارانی دارد و هرکس در قبال احتمالی که به آن اعتقاد دارد، مسئول است. من در مجالی دیگر – در پایان‌نامهٔ ماستری ام و در مقاله‌یی که در مجلهٔ وزین خراسان به چاپ رسیده است – به سومین احتمال پرداخته ام و نشان داده ام که چگونه نبود یک رویکرد نظری مشخص و کارا، باعث شده است که ما نتوانیم پیوند عمودی ابیات غزل در سبک هندی را کشف کنیم و پیشنهاد کرده ام که یکی از مهمترین و کاراترین رویکردهای نظری که می‌تواند ما را در این راه کمک کند، رویکرد «نشانه‌شناسی شعر مایکل ریفاتر» است و در این‌جا به همین اشاره در خصوص واپسین احتمال، اکتفا می‌کنم و خوانندهٔ گرامی را به مراجعه به آن نوشته‌ها ارجاع می‌دهم.

اما در مورد احتمال دوم که شاعران سبک هندی عمداً و آگاهانه نمی‌خواستند غزل‌های شان از نظر محور عمودی، در پیوند معنایی باشند و می‌خواستند ابیات غزل شان از نظر معنایی، نامربوط و گسسته و پراکنده باشد، معتقد هستم که چنین تعمدی درکار نبوده است و شاعران سبک هندی، قطعاً نمی‌خواستند جلو پیوستگی معنایی ابیات غزل شان را بگیرند و عمداً و آگاهانه ابیات بی‌ربط را در ذیل هم قرار نمی‌دادند تا غزل بسازند. استدلالم این است که اولاً، ضرورتی ندارد – نه ضرورت منطقی و نه ضرورت زیبایی‌شناختی - که شاعر سبک هندی، باوجود توانایی در برقراری پیوند، بخواهد از آن جلوگیری کند؛ ثانیاً ما در سبک هندی، نفس تک‌بیت را به عنوان یک قالب رایج و تقریباً جاافتاده داریم و شاعران سبک هندی، بی‌آن‌که زحمت «غزل‌سازی/غزل‌آرایی» را با استفاده از تک‌بیت‌ها و ابیات پراکنده متقبل شوند، عملاً در دیوان‌های شان بخشی را به تک‌بیت‌ها یا فردها اختصاص داده بودند؛ چنان‌که در دیوان صائب تبریزی، بخشی را با عنوان «مطالع» داریم که بیش از پنجصد بیت را شامل می‌شود و تمامی این ابیات، مصرع اند و به همین سبب هم بوده که مهتمم دیوان صائب، آن‌ها را ذیل عنوان «مطالع» آورده است و اگرچه احتمال این‌که واقعاً مطالع غزل‌ها باشند، هست؛ اما نفس جادادن این مطالع نشان‌دهندهٔ دو نکته می‌تواند بود، اولاً این‌که شاعر احتمالاً به این ابیات به نگاه تک‌بیت می‌دیده است و دوم آن‌که حتی اگر شاعر به این ابیات به عنوان مطالع غزل‌ها می‌دیده، باز هم این امر نشان‌دهندهٔ آن است که شاعر به تکلف ابیات را ذیل هم قرار نمی‌داده است تا غزلی بسراید، این ابیات نشان می‌دهند که شاعر دچار تکانهٔ الهامی شده است و مطلعی سروده است؛ اما تکانه احتمالاً به حد کافی شدید نبوده است که تبدیل به غزلی شود؛ و چون شاعر نتوانسته است افکار و اندیشه‌هایش را جمع کند و حول موضوعی واحد متمرکز کند، آن تکانهٔ احساسی با همان یک بیت، از دست رفته است. به هر حال، شاعر این ابیات را یا با نگاه تک‌بیتی سروده است که در آن صورت، تک‌بیت خود یک قالب شعری است و اگر چنین باشد، دیگر نیازی نیست که شاعر تکلف «غزل‌سازی» را بر خود تحمیل کند؛ یا این‌که آن ابیات را به عنوان مطلع غزل‌های

جدیدش سروده است که تنهایی مطالع، خود، نشان‌دهندهٔ آن است که شاعر نمی‌توانسته است ابیات بی‌ربطی به‌آن‌ها ملحق کند. برداشت نگارنده به هر حال، این است که در سبک هندی، احتمالاً یک روند «تک‌بیت» سرایی نیز جریان داشته است و تک‌بیت به عنوان قالب شعری مورد توجه بوده است؛ با این حال، این مسأله هنوز نیازمند تحقیق و تفحص بیشتر در دواوین شعرای سبک هندی است.

به هر حال، اگر فرضیهٔ قالب‌شدن «تک‌بیت» در سبک هندی درست باشد، این خود دلیلی می‌شود بر این‌که غزل یک قالب مستقل بوده است و این دو، در کنار هم می‌زیسته اند. البته از احتمال به دور نیست که در فرایند تک‌بیت سرایی، گاهی شاعری متوجه شده باشد که مثلاً فلان تک‌بیتش از لحاظ صوری و از لحاظ معنایی، با فلان غزلش همسویی و همسانی دارد و آن تک‌بیت را در درون آن غزل جا بدهد؛ اما این‌که کل جریان شعری و کل فرایند غزل‌سرایی را بر آن گذاشته باشند که ابیات پراکنده بسرایند و بعد که تعداد ابیات پراکنده به حد یک غزل رسید آن را ذیل هم بنویسند و نامش را غزل بگذارند – که در آن صورت، دیگر غزل سرایی نه بلکه «غزل‌سازی» است – به نظر محتمل نمی‌آید.

سوم این‌که تاکنون جایی برنخورده ام که شاعری در توجیه این مسأله، نکته‌یی گفته یا اشاره‌یی کرده باشد. حتی در حد آنچه مولانا گفته است و بر نُرم روزگارش اعتراض کرده است با آنکه هرگز از نرم خارج نشده است، هم چیزی از سخنان شاعر سبک هندی سراغ نکرده ام. مولانا وقتی از وزن و قافیه که نرم شاعری روزگارش بود، به تنگ آمده است، اعتراض کرده است که:

رستم از این بیت و غزل ای مه و سلطان ازل　　مفتعلن مفتعلن مفتعلن کشت مرا
(کلیات شمس تبریزی: ۳۱، غزل ۳۸)

یا در دفتر نخست مثنوی گفته است:

قافیه اندیشم و دلدار من　　گویدم مندیش جز دیدار من
(مثنوی، دفتر اول، ص۸۵/ب۱۷۲۷)

چگونه ممکن است شاعران سبک هندی عمداً و آگاهانه از نرم خارج شوند و هیچ‌جا هیچ استدلالی و هیچ توجیهی برای آن ارائه نکنند. مگر هیچ مخاطبی

نداشته اند که از آنان بخواهد یا آنان بخواهند دلایل خروج از نرم شان را بیان کنند. در همین عصر حاظر، وقتی که شاعران نوگرا، خواستند نرم وزن و قافیهٔ سنتی را کنار بگذارند با چه چالش‌ها و مقاومت‌هایی مواجه شده و در توجیه کارشان چه استدلال‌هایی که نکرده اند. کمترین حدش این است که شاعر نوگرایی که از نرم خارج می‌شود، کمترین حدش این است که به شاعران «نرم‌گرا» طعنه‌یی می‌زند و خرده‌یی می‌گیرد یا برعکس جواب طعنهٔ «نرم‌گرایان» را می‌دهد یا حتی در برابر «نرم‌گرایان» اعلام سکوت می‌کند. چگونه است که در دورهٔ سبک هندی، هیچ‌کس بر گسستگی معنایی ابیات غزل خرده نمی‌گیرد و اعتراضی نمی‌کند و هیچ شاعری هم به جواب آن نمی‌پردازد.

به هر حال، توجیه فوق را فقط با این اعتراف می‌توانم به چالش بکشم که من بر همه متون و اشعار شاعران سبک هندی احاطه ندارم و همه را از نظر نگذرانده ام و هرگاه اهل خرد و مطالعه و اهل تحقیق و تفحص به مواردی رو به رو شوند یا شده باشند که شاعری از شاعران سبک هندی در جایی از آثارش به نحوی از انحا به این موضوع اشاره کرده باشد، در آن صورت، احتمال این‌که تعمدی درکار بوده تقویت می‌شود و می‌توان بر احتمال مذکور جدی‌تر تأمل کرد و آن را به آزمایش گذاشت. تا آنگاه، این احتمال، فقط یک احتمال ناشی از اندیشیدن محض به مسأله و محصول انتزاع ذهنی محض است و نه دریافتی بیرونی.

به هر حال، با در نظر داشت این کلیات، اکنون به بررسی مهم‌ترین عوامل انسجام غزل سبک بیدل و هندی می‌رویم. چنان‌که قبلاً هم اشاره کردیم، عمدهٔ عواملی که باعث انسجام معنایی غزل و هر شعر دیگری می‌شود از نظر نگارنده، عبارت اند از: عوامل ساختاری مانند ردیف و گاه قافیه؛ عوامل تکنیکی همانند شگرد ادبی «مدعا و مثل»؛ ماهیت شعر و فرایند سرایش و عامل معنوی اندیشه و نظام اندیشگانی شاعر؛ که در ادامه هریک را به بررسی خواهیم گرفت.

۱) نقش قافیه و ردیف در انسجام معنایی غزل سبک هندی (عوامل ساختاری)

یکی از مهمترین مسائلی که حین بررسی پیوستگی معنایی ابیات غزل در سبک هندی یا هر سبک دیگری باید به آن توجه کرد، اشتراک ابیات در قافیه و مخصوصاً

ردیف به عنوان عناصر ساختاری مهم و تأثیرگذار غزل است؛ به ویژه هنگامی که ردیف‌ها بدیع و بی‌پیشینه و ابتکاری و دشوار اند.

قبل از هرچیز، آنچه باعث انسجام صوری ابیات در هر شعری می‌شود، قافیه است؛ اما قافیه به سبب آزادی‌یی که دارد و اشتراک درآن تنها در چند حرف است و نه در کل کلمه یا کلام، از نظر معنایی، هیچ وابستگی‌یی نمی‌طلبد و مثلاً «جان» را با «زندان» و «انسان» را با «گوسپندان» می‌توان قافیه بست و این آزادی، مجال پرداختن به موضوعات مختلف را تا حد زیادی فراهم می‌کند؛ اما در ردیف به سبب آن‌که اجزای ردیف عیناً و بدون کمترین تغییر باید تکرار شوند، فرار معنایی مجال زیادی ندارد و در بسیاری مواقع اصلاً نمی‌توان معنای ردیف را تغییر داد. مواردی که بتوان از نظر معنایی و محتوایی در ردیف دستکاری کرد و تغییری وارد کرد، بسیار نادر است و اگر دست بدهد، بر هنریت کلام بیشتر از پیش می‌افزاید؛ اما تکرار عینی ردیف در تمامی ابیات، مخصوصاً ردیف‌هایی که یک کلمه یا بیش از یک کلمه (عبارت، فقره یا جملهٔ کامل) استند، کار تنوع موضوعی و معنایی را بسیار دشوار می‌کند. به بیان دیگر، برخلاف قافیه، که کارکردی صرفاً صوری و آهنگین دارد؛ ردیف، کارکردی معنایی نیز دارد و همین کارکرد معنایی، کار را دشوارتر و عرصه را برای تنوع موضوعی و محتوایی تنگ‌تر می‌کند. شاعر ناچار می‌شود تمامی سخن را چنان ایراد کند که با معنای ردیف در همسویی باشد. در واقع، ردیف در حکم مقناطیسی عمل می‌کند که تمامی براده‌های آهن را از هرجای و از هر مکان و فاصله‌یی باید به سمت خود جذب کند و در ساحهٔ مقناطیسی خویش در فواصل معین و خطوط منظم قرار دهد. به این ترتیب، ردیف تمامی اجزای سخن شاعر را در یک رشتهٔ واحد معنایی قرار می‌دهد و اجازه نمی‌دهد که کلام از دایرهٔ مقناطیسی‌اش فرار کند. به عنوان مثال، در غزل ذیل از بیدل، می‌بینیم که شاعر باید از هرچیزی بگذرد و چاره‌یی جز گذشتن ندارد؛ زیرا ردیف سخن، «می‌باید گذشت» است و با این ردیف، شاعر هرگز نمی‌تواند موضوعی را مطرح کند که از آن امکان گذشتن ندارد:

پرفشان زین گلشن نیرنگ می‌باید گذشت — بوی گل می‌باید آمد رنگ می‌باید گذشت
زندگی ساز وداع است از بم و زیرش مپرس — نغمه را از خود به هر آهنگ می‌باید گذشت

قطـع شـد راه جـوانی کـار بـا پیـری فتـاد — نی شکست اما کنون از چنگ می‌باید گذشت
ای غرور اندیش تمکین انفعـال آمـاده بـاش — چون صدا زیـن کـوه پـر بی‌سـنگ می‌بایـد گذشـت

کلیات بیدل، ج ۱: ۱۹۰)

یا در غزل ذیل که همه چیز را در خدمت آتش قرار داده و اگر به طنز بگوییم، همه چیز را آتش زده است:

بسکه امشب بی‌تو ام سامان اعضا آتش است — گر همه اشکی فشانم تـا ثریـا آتـش اسـت
شـــوخی آهـــم بـــه دل سرمایـــهٔ آرام نیســـت — سوختن صهباست بزمی را که مینا آتش است
همچـو خورشـید از فریـب اعتبـار مـا مپـرس — چشمهٔ ما را اگر آبی‌ست پیـدا آتـش اسـت
بی‌تـو چـون شـمعی‌که افروزنـد بـر لـوح مـزار — خاک بر سر کرده‌ایم و بر سر ما آتش است
جـوهر علویسـت از هـر جـزو سـفلی مـوج زن — سنگ هم با آن زمین‌گیری سراپا آتش اسـت...

(کلیات بیدل، ج ۱: ص۱۹٦)

با این همه، به نظر می‌رسد که بازتاب صوری و موسیقایی و حتی نوشتاری ردیف بسی بیشتر از بازتاب معنایی آن است و آنچه در نخستین وهله توجه را به خود جلب می‌کند، نمود ظاهری و موسیقایی ردیف است تا تأثیر معنایی آن؛ و شاید به همین دلیل است که حتی اهل فن نیز، از تأثیر معنوی عمیق ردیف غافل شده اند و مثلاً مدعی شده اند که: «... قالب شعر در سبک هندی تک‌بیت است نه غزل، منتها این ابیات با نخ قافیه و ردیف به هم وصل شده و شکل غزل یافته اند. در یک غزل ممکن است یکی دو بیت خوب بیشتر نباشد که به آن بیت یا شعر انتخاب می‌گفتند...» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۷٦) در حالی‌که تأثیر معنایی ردیف هیچ کم از تأثیر موسیقایی آن نیست؛ اما باید توجه داشته که قدرت محدودکنندگی یا قدرت کنترل معنایی ردیف را بیش از همه، شخص شاعر درک می‌کند زیرا شاعر است که باید با آن محدودکنندگی کلنجار برود و دست و پنجه نرم کند. به یک بیان، شاعر به ردیف، به عنوان یک عامل محدودکننده و حتی شاید آزاردهنده نگاه می‌کند در حالی که خواننده به ردیف به عنوان یک عامل زیبایی‌شناختی نگاه می‌کند.

با در نظر داشت این نقش ردیف، وقتی به سراغ غزل شاعر سبک هندی برویم، در می‌یابیم که شاعر هندی – مثلاً بیدل – کمتر غزلی دارد که بدون ردیف

باشد. یک نگاه گذرا به کلیات بیدل، به وضاحت نشان می‌دهد که شاید نزدیک به نود درصد یا بیشتر غزل‌های بیدل، همه ردیف‌دار اند. وجود این ردیف‌ها نشان‌دهندهٔ آن است که غزل بیدل، در محور عمودی، منسجم و یک‌پارچه است.

۲) فرایند سرایش (عامل ماهوی شعر)

تأمل در «فرایند سرایش» و چگونگی شکل‌گیری یک سرود، بسیاری از مشکلات در خصوص سبک هندی را برطرف می‌کند. در این زمینه باید گفت، با آن‌که انتظار نمی‌رود؛ اما به نظر می‌رسد که کسانی چون شمیسا، همواره از بیرون به سبک هندی نگاه کرده اند و کمتر به پیوستار درونی و مخصوصاً فرایند سرایش شعر توجه داشته اند. آنچه شاعر را به سرودن وامی‌دارد، «جهش الهامی»یی است که در جانش پدید می‌آید و او را بیتاب سرودن می‌کند. این بی‌تابی به گفتهٔ رضا براهنی، همان «تحت تأثیر افسون ذات اشیا قرار گرفتن است» (براهنی، ۱۳۴۷: ۳). شاعر تحت تأثیر افسون ذات پدیده‌ها – این پدیده‌ها هرچیزی می‌توانند باشند - قرار می‌گیرد و پدیده‌ها زبان باز می‌کنند و با شاعر وارد گفتگو می‌شوند؛ اما از چه سخن می‌گویند؟ این مهمترین پرسش است. درست است که پدیده‌ها در فرایند سرایش سخن می‌گویند و با شاعر و هنرمند وارد گفتگو می‌شوند؛ اما آیا هر پدیده‌یی از چیزی حرف می‌زند و پدیدهٔ دیگر، از چیزی دیگر؟ آیا موضوع مشترکی در این گفتگوی پدیده‌ها با شاعر هست یا نه؟ یا شاعر – چنانکه اشاره کردیم – در یک جهش می‌تواند با ده پدیده از ده چیز سخن بگوید؟ اصلاً چه اتفاقی می‌افتد که شاعر به جهش الهامی می‌افتد؟ آن چیست که روح شاعر را بیدار می‌کند و شاعر در یک آن، زبان مرغ هم می‌آموزد و زبان گل هم و زبان سنگ و چوب و زبان ابر و باد و مه و خورشید و فلک هم می‌آموزد و با همه در یک آن وارد گفتگو می‌شود؟ آن چیز چیست؟ آیا وزن است یا قافیه است یا قالب غزل است یا قالب رباعی و مثنوی و . .. است که روح شاعر را بیدار می‌کند؟ یا چیز دیگریست.

در مورد دیگر شاعران، چیزی نمی‌گویم اما در مورد عرفا قطعاً می‌توان گفت که آن چیز، همان «چیز دیگر» است که مولانا می‌گوید؛ همان معشوق ازلی که سراسر زندگی و ذهن شاعر عارف را پر کرده است. شاعر عارف ما با هر پدیده‌یی

که وارد گفتگو شود، صرفاً از «او» سخن می‌گوید. گاه با خود «او» سخن می‌گوید و گاه از «او» سخن می‌گوید و تمامی پدیده‌ها به مصداق «و إن من شیئ الا یسبح بحمده ولکن لا تفقهون تسبیحهم» با شاعر عارف، از او سخن می‌گویند. شاعر عارف این زبان پنهان و غیر قابل تفقه برای عوام را می‌داند و با آن زبان است که با تمامی پدیده‌های عالم سخن می‌گوید؛ اما موضوع سخن همواره مشخص است. از این رو، ادعای این که شاعری همچون بیدل پراکنده و بی‌ربط سخن می‌گوید و غزلش پیوند عمودی استوار ندارد، سخنی، ناسنجیده و سطحی و ناشی از «نگریستن از بیرون و از دور» و شاید به تعبیر کدکنی در «رستاخیز کلمات»، «نگریستن فرمالیستی و مادی» است نه نگریستن عمیق و معنوی و عرفانی و شهودی.

حتی از بیرون هم اگر به دقت نگاه کنیم، در می‌یابیم که در یک جهش الهامی، تنها یک پدیده است که شاعر را تحت شعور خود قرار می‌دهد و تنها یک پدیده است که با شاعر وارد گفتگو می‌شود و هر پدیدهٔ دیگری که در این گفتگو شریک شود، در خدمت آن پدیدهٔ اصلی و نخستین قرار می‌گیرد. بازتاب مادی و بیرونی این امر، در «ردیف» قابل مشاهده است. وقتی شعری ردیف دارد، دیگر به هیچ‌وجه نمی‌توان ادعا کرد که وحدت عمودی ندارد؛ زیرا ردیف، خود محور اصلی سخن شاعر است و شاعر همه چیز را در خدمت آن قرار می‌دهد. شاعر ناچار است همه چیز را با آن گره بزند و به آن ربط بدهد و الا شعری اتفاق نمی‌افتد. به عنوان نمونه، در غزل ذیل، بیدل تحت تأثیر «خواب پا» قرار گرفته و با «خواب پا» وارد گفتگو شده است:

جولان ما فسرد به زنجیر خواب پا — واماندگی‌ست حاصل تعبیر خواب پا
ممنون غفلتیم که بی منت طلب — ما را با ما رساند به شبگیر خواب پا
واماندگی ز سلسلهٔ ما نمی‌رود — چون جاده‌ایم یک رگ زنجیر خواب پا
در هر صفت تلافی غفلت غنیمت است — تاوان ز چشم‌گیر به تقصیر خواب پا
نتوان به سعی آبله افسردگی کشید — خشتی نچیده‌ایم به تعمیر خواب پا
اظهار غفلت طلبم کار عقل نیست — نقاش عاجز است به تصویر خواب پا

آخـر سری بـه عـالم نـورم کشـیدن اسـت　　غافل نی‌ام چو سایه ز شبگیر خواب پا
ســـامان آرمیـــدگی مـــوج گـــوهریم　　ما را سری‌ست بر خط تسخیر خواب پا
از آســـتان عجـــز بفرمـــا کجـــا رویـــم　　خـاکیم خون‌سرشـتهٔ تـأثیر خـواب پـا
بیدل دلـت اگـر هوس‌آهنـگ منـزل اسـت　　ما و شکست کوشش و تدبیر خواب پـا

(کلیات بیدل، ج ۱: ص۵۴)

چگونه می‌توان ادعا کرد که این غزل وحدت موضوعی و پیوند عمودی ندارد، در حالی‌که سراسر این غزل، جز تعبیرها و تفسیرهای مختلف «خواب پا» نیست. این غزل مگر موضوعی جز «غفلت و واماندگی» دارد که با تعبیر «خواب پا» تصویر شده است.

تمامی فرایند سرایش این غزل، از «خواب پا» آغاز می‌شود. به این معنا که شاعر، اولاً و قبل از هرچیز، متوجه «خواب پا» شده است. از این «خواب پا» متوجه «خواب غفلت» شده است و وقتی خواسته است این دو خواب را به هم گره بزند، وارد فرایند سرودن شعر شده است و چنان‌که خود در نخستین بیت متذکر شده است، کارش پس از «تحت تأثیر شعور خواب پا» قرار گرفتن، صرفاً «تعبیر خواب پا» است و نه چیزی دیگر. همان‌گونه که در تعبیر سایر خواب‌ها شاهد دوگانگی ظاهر و باطن یا معنا هستیم و آنچه در ظاهر «خواب» دیده می‌شود، عین همان معنایی نیست که باید از دیدن آن خواب دریافت کرد و به همین خاطر هم هست که «خواب»ها به «تعبیر» یا تأویل نیاز دارند و خواب‌گزار یا معبری نیاز است تا ما را از «ظواهر خواب» به باطن یا معنای اصلی خواب برساند و «خواب» را برای ما «تعبیر» کند، درست به همان نحو، از نظر بیدل، «خواب پا» نیز از دوگانگی ظاهر و باطن برخوردار است و بیدل در مقام «خواب‌گزار» درست همین کار را با «خواب پا» کرده است. بیدل از دیدن «خواب پا» متوجه معنای نمادین آن شده است و ذهنش به سمت دغدغهٔ همیشگی ضمیر عارفانه‌اش – معشوق ازلی - کشانده شده است. این‌گونه است که بیدل تحت تأثیر شعور «خواب پا» قرار گرفته و «خواب پا» به نحوی با او وارد گفتگو شده و او را از «خواب غفلت» بیدار کرده است. جالب‌تر این‌که بیدل خود به این «تأثیر» اشاره کرده است؛ آنجا که در واپسین بیت قبل از مقطع سروده است:

از آستان عجز بفرما کجا رویم　　خاکیم خون‌سرشتهٔ تأثیر خواب پا

به هر حال، «خواب پا» تجربهٔ حسی و مادی همهٔ انسان‌هاست اما این روح عارفانهٔ شاعر است که تحت تأثیر شعور آن قرار گرفته، با آن وارد گفتگو شده و به «تعبیر» آن پرداخته است. همین «گیرکردن» به «خواب پا» همان «جهش الهامی» شاعر است که او را برمی‌انگیزد و می‌شوراند و به سرودن و سخن‌گفتن وامی‌دارد. اما شکی نیست که در این جهش، شاعر حتی اگر بخواهد هم نمی‌تواند با چیز دیگری وارد گفتگو شود؛ زیرا به محضی که با پدیدهٔ دیگری وارد گفتگو شود، به این معناست که تحت تأثیر آن پدیدهٔ دیگر قرار گرفته است و از «تحت تأثیر» «خواب پا» بیرون شده است؛ و این بیرون شدن از «تأثیر خواب پا» به این معناست که دیگر نمی‌تواند با او سخن بگوید. در نتیجه، گفتگو با «خواب پا» پایان می‌پذیرد؛ زیرا بیرون شدن از دایرهٔ شعور «خواب پا» به معنای آن است که شاعر نسبت به آن، از حالت شاعرانه خارج شده و تبدیل به انسانی عادی در قبال آن شده است و این یعنی آن‌که دیگر توانایی سرودن از آن را ندارد. از این رو، شاعر حتی اگر بخواهد هم نمی‌تواند از دایرهٔ شعور و تأثیر «خواب پا» بیرون شود و همچنان بسراید. این‌کار عملاً ناممکن است.

۳) مدعا و مثل (عامل تکنیکی)

اکنون این نکته را برگردانیم با معمول‌ترین و مدنظرترین ترفند یا تکنیک شاعرانه در سبک هندی که همان مدعا و مثل است و قبلاً هم به آن اشاره کردیم. ذهنیت شاعر سبک هندی، عموماً به روش این تکنیک بلاغی عمل می‌کند؛ به این معنا که شاعر در خط فکری‌اش، همواره مدعاهایی دارد؛ اما این مدعاها برای اثبات شان نیازمند مثل‌هایی متناسب با خویش اند و کار شاعر، یافتن آن مثل‌های متناسب با مدعاهاست وچون آن مثل‌ها فراچشم شاعر قرار گرفتند، آن «جهش الهامی» اتفاق می‌افتد و فرایند سرایش آغاز می‌یابد. در غزل فوق نیز، در واقع یک چنین اتفاقی افتاده است. مدعای همیشگی ذهن عارفانهٔ شاعر، «غفلت» و «واماندگی» است و یکی از بهترین «مثل‌هایی» که برای آن به چشمش می‌خورد و باعث تلنگری در ذهنش می‌شود، «خواب پا» است. شاعر با آن دغدغهٔ همیشگی غفلت، وقتی

متوجه «خواب پا» شده است، آن «جهش الهامی» شکل گرفته و روح شاعر از این خواب، بیدار شده است. و چون از خواب بیدار شده است، به «تعبیر» کردن رویای خود که همان «خواب پا» است، پرداخته است و کل غزل فرایند همین تعبیر است و بس. حال چگونه می‌توان ادعا کرد که این غزل، ابیات کاملاً مستقل از هم دارد و پیوند عمودی میان ابیات، محکم و استوار نیست. چگونه می‌توان ادعا کرد که «واحد شعر در سبک هندی، بیت است و نه غزل»

۴) وجود دیگر قالب‌های شعری مخصوصاً مثنوی در سبک هندی و دیوان بیدل (عامل ساختاری)

یکی از مهم‌ترین مسائلی که نشان می‌دهد ذهن شاعر هندی، تک‌بیت‌سرای محض نبوده و شاعر سبک هندی همانند شاعر هر سبک دیگری، ظرفیت سرودن سرودهای بلند و متحدالموضوع را داشته است، وجود و تداول دیگر قالب‌های شعری مخصوصاً مثنوی در سبک هندی است. بیدل خود، چهار منظومهٔ مستقل دارد که همه در قالب مثنوی سروده شده اند: طور معرفت، طلسم حیرت، محیط اعظم و عرفان. حتی نام‌های همین مثنوی‌ها نیز نشان می‌دهد که تا چه حد خط فکری بیدل، منسجم و یک‌پارچه است و پراکندگی‌یی در نظام فکری او دیده نمی‌شود که آن پراکندگی بازتابی هم در شعرش داشته باشد.

به عنوان مثال، مثنوی «طلسم حیرت» او که منظومه‌یی است در بحر هجز مسدس محذوف (مفاعلین مفاعیلن فعولن)، شامل سه هزار و پنجصد بیت و در سال ۱۰۸۰ سروده شده است، سراسر حول یک موضوع واحد در گردش است. «منظومهٔ طلسم حیرت در واقع استعاره‌یی است از وجود معمایی «انسان» که به شکل طلسمی غریب بر دفینه و گنجی عظیم تعبیه شده است. رمزگشایی این طلسم جز با شناختش میسر نمی‌شود. از این رو، بیدل در سرتاسر این سفر غریب، در پی گشودن طلسمی است که بر گنجی نهان، نهاده شده است.» (نیکویی: ص۱۷)

بیدل خود در جمع‌بندی این منظومه، تصریح داشته است که کل این منظومه در خدمت یک امر واحد و یک هدف کلی قرار دارد و با قصدی واحد

سروده شده است. در پایان طلسم حیرت، پیش از آن‌که «خاتمت کتاب» را اعلام کند، از زبان بیدل می‌خوانیم:

ازیـــن ســـیر وســـفر گـــر مـــدعا بـــود / همـــین کســـب نگـــاه آشـــنا بـــود
هــمان صــورت کــزو شــد باطنــت خــون / نرفتـــه اســـت آخـــر از آیینـــه بیـــرون
ریاضــت این‌قــدرها نقــش بســته اســت / که رنـگ شـوخی غفلـت شکسته‌است
بـــدان کـــاین آینـــه قلـــب مصفاســـت / کـــزو تمثـــال اهـــل ذوق پیداســـت
دریـــن آیینـــه نقـــش غیـــر وهـــم اســـت / کسی گر جز تـو دارد سیر وهـم است
منـــه بـــر خـــویش داغ تهمـــت غیـــر / که خود سیری و هم خود صاحب سیر
بسســـت ای جســـتجو عمـــری دویـــدی / کنـون وجـدی کـه در منـزل رسـیدی
نگـــه را ایـــن دم از غفلـــت جدائی‌ســـت / همـین تحصـیل کحـل آشنایی‌سـت
بکـــــن ســـــیری مقامـــــات بـــــدن را / ببـین تبـدیل حـال خویشـتن را...
(کلیات بیدل، ج۳: ۱۳۴)

لفـــظ تـــا کـــی تـــوان تخیـــل کـــرد / معنـــی خـــاص بایـــدت گـــل کـــرد
(کلیات بیدل، ج۳: ۷)

۵) دستگاه منظم فکری بیدل (عامل اندیشگانی)

یکی دیگر از مسائل که بیش از هر عامل دیگری، در انسجام شعر بیدل و سبک هندی، نقش دارد و نباید نادیده گرفته شود، نظام‌مندی جهان اندیشهٔ شاعر است. شاعر سبک هندی، مخصوصاً بیدل، همانند شاعر امروز، دچار روزمره‌گی نیست و از سرگردانی و گیجی اندیشه رنج نمی‌برد. شاعر امروز، عموماً در لحظه زندگی می‌کند و می‌سراید و لحظاتش نیز، بی‌ثبات‌ترین لحظات تاریخ بشر است. در یک لحظه آب است و در یک لحظه آتش. در لحظه‌یی مومن است و در لحظه‌یی بعد، ملحد. سخنی را که یک لحظه قبل گفته است، یک لحظه بعد، نقض می‌کند. اما شاعر کلاسیک و شاعر سبک هندی، مخصوصاً بیدل، این‌گونه نیست. شاعر سبک هندی، متناقض سخن نمی‌گوید، اما به پارادوکس در عالم هستی اعتقاد دارد. متناقض‌نما حرف می‌زند اما این متناقض‌نما حرف زدن او، نه از روی بی‌فکری است و نه از روی بی‌حافظگی، بلکه از روی باورمندی و نوع نگاهی ست که به هستی

دارد و او خود می‌داند که چرا متناقض‌نما حرف می‌زند. به هر حال، نظام‌مندی و انسجام فکری شاعر سبک هندی، اجازه نمی‌دهد که در کلامش، بی‌نظمی و پراکندگی رخ بنماید. اگر پراکندگی‌یی به نظر می‌رسد یا ظاهری‌ست یا حکمتی و علتی در ورای آن پنهان است که نیازمند کشف است.

به هر حال، علیرضا نیکویی، در مقاله‌اش تحت عنوان «تأملی در ساختار تمثیلی طلسم حیرت بیدل دهلوی» در این زمینه نگاشته است: «بیدل نیز در زمرهٔ شاعر – متفکرانی است که به رغم زبان و دنیای شاعرانهو تخیل شگفت‌آور و با تمام عوالم شور و مستی، به موجب تأثر از اندیشه‌های هندی و عرفان اسلامی، به‌ویژه ابن‌عربی که خود نظام‌مندند،دارای اندیشه‌یی مدون است. گرچه شاید در بادیِ امر،این ادعا غیرقابل قبول به نظر برسد، اما مخاطب مأنوس با شعر او، پس از تأمل در این اشعار، درخواهد یافت که وی دارای بینشی نظام‌مند است. مؤلفه‌ها و مبناهایی چون کل‌نگری شهودی، این‌همانی و هم‌هویتی اشیاء و تعینات در حقیقت وجودی، تشکیک وجود، تحویل کثرت‌ها به وحدت، نقی تقابل‌های دوگانه در ساحتی فراتر از عادت‌واره‌های ذهنی، ساختار تناظری و آینه‌وارِ نظام‌های متنوع و مختلف، قول به مبدأ و غایت واحد و تبیین رابطه بین حق و خلق برپایهٔ نظریهٔ تجلی، مؤلفه‌های این بینش سیستماتیک هستند. این نظام‌مند بودن منافاتی با بینش هنری و زیبایی‌شناختی وی ندارد. اما بسیاری از پژوهش‌های بیدل‌شناسی در ایران و تاجیکستان و افغانستان، این دو مقوله را به‌مثابهٔ دو قطب ناهمساز فرض نهاده اند. از این رو، برخی بدون توجه به جهان اندیشه و معرفت وی، به جنبه‌های فرمی و روایی و بلاغی شعر او پرداخته اند.» (نیکویی: ۳)

بدین ترتیب، شاعری که دستگاه فکری منظمی داشته باشد، عملاً نمی‌تواند سخن پراکنده و پریشان بگوید؛ زیرا پریشان‌گویی و تناقض و بی‌نظمی در کلام، نشانهٔ تناقض و پریشانی و بی‌نظمی در اندیشه و نظم اندیشگانی اوست و اگر چنین باشد، این پریشانی و تناقض، قبل از هرکس، شخص خودش را آزار می‌دهد. با وجود تمامی آنچه تا کنون گفته شد، البته تردیدی نیست که غزل‌های سبک هندی – همانند غزل‌های سایر سبک‌ها – از نوع شعرهای روایی نیست و نمی‌توان

انتظار داشت که آنسان که در شعر روایی، ابیات به هم پیوسته اند که اگر بیتی را از میان برداریم، جریان روایت مختل می‌شود، غزل نیز باید همان پیوستگی را داشته باشد. بماند که در شعرهای روایی که عموماً در قالب مثنوی ریخته می‌شود و گاه قصیده یا قطعه، نیز گاه ابیات وصفی و حاشیه‌یی بسیاری هست که اگر بخواهیم آن را حذف کنیم، هیچ لطمه‌یی به جریان روایت وارد نمی‌شود و اگر بخواهیم می‌توانیم استدلال کنیم که پس ابیات مثنوی‌های بلند روایی نیز پیوند عمودی چندانی به هم ندارند. ابیات شعر می‌توانند کاملاً به هم مرتبط باشند و می‌توانند مستقل باشند؛ این امر به قالب یا به سبک شاعر بستگی ندارد؛ بل به مضمون و محتوای شعر بستگی دارد. اگر محتوای شعری، روایی باشد، پیوستگی و وابستگی ابیات به هم، بسی بیشتر است و باید باشد؛ اما اگر محتوای شعر، تغزل یا مثلاً حمد باری تعالی باشد یا مضامین غنایی دیگر باشد، قطعاً آن میزان وابستگی و پیوستگی که در نوع قبلی وجود دارد، وجود نخواهد داشته و الزامی هم نیست که حتماً به همان قوت و همان صورت – صورت مستقیم و خطی- وجود داشته باشد. نمونه‌های این نوع سروده‌ها را در تمامی سبک‌های شعر پارسی می‌توان مشاهده کرد. به عنوان مثال، به این غزل معروف مولوی دقت کنید، که در عین آن‌که غزلی عشقی - عرفانی است، چگونه ابیات آن استقلال معنایی خود را دارند و چگونه می‌توان عین همان کاری را که با غزل‌های سبک هندی می‌کنیم، می‌توانیم با غزل مولوی نیز بکنیم:

بنمای رخ که باغ و گلستانم آرزوست — بگشای لب که قند فراوانم آرزوست
ای آفتاب حسن برون آ دمی ز ابر — کان چهرهٔ مشعشع تابانم آرزوست
بشنیدم از هوای تو آواز طبل باز — باز آمدم که ساعد سلطانم آرزوست
گفتی ز ناز بیش مرنجان مرا برو — آن گفتنت که بیش مرنجانم آرزوست
وان دفع گفتنت که برو شه به خانه نیست — وان ناز و باز و تندی دربانم آرزوست
در دست هرکه هست ز خوبی قراضه‌هاست — آن معدن ملاحت و آن کانم آرزوست
والله که شهر بی‌تو مرا حبس می‌شود — آوارگی و کوه و بیابانم آرزوست
گویاترم ز بلبل اما ز رشک عام — مهرست بر دهانم و افغانم آرزوست

هرچنـد مفلسـم نپـذیرم عقیـق خـرد | کـان عقیـق نـادر ارزانـم آرزوسـت
پنهان ز دیـده‌ها و همـه دیـده‌ها از اوسـت | از کان و از مکان پـی ارکـانم آرزوسـت
یک دست جام باده و یک دست جعـد یـار | رقصـی چنـین میانـهٔ میـدانم آرزوسـت
می‌گویـد آن ربـاب کـه مـردم ز انتظـار | دست و کنار و زخمهٔ عـثمانم آرزوسـت
من هم رباب عشقم و عشـقم ربـابی اسـت | وان لطف‌های زخمهٔ رحمانـم آرزوسـت
بـاقی ایـن غـزل را ای مطـرب ظریـف | زین‌سان همی‌شمار که زین‌سانم آرزوست

(کلیات شمس تبریزی، ۱۳۸٦: ۲۰۳)

این غزل معروف مولوی، ۲۲ بیت است اما در این‌جا برخی ابیات آن را حذف کرده ایم و با آن ابیات، قطعهٔ دیگری ساخته ایم تا نشان دهیم که چگونه می‌توان ازاین غزل بلند بیست و دو بیتی، دو قطعه شعری بی‌عیب و نقص ساخت، بی‌آن‌که پیوند عمودی شعر، آسیب ببیند. قطعهٔ هشت بیتی که با ابیات حذفی فوق ساخته‌ایم، چنین است:

دی شیخ با چـراغ همی‌گشـت گـرد شـمع | کز دیـو و دد ملـولم و انسـانم آرزوسـت
گفتنـد یافـت می‌نشـود جسـته‌ایم مـا | گفت آنک یافت می‌نشود آنـم آرزوسـت
جـانم ملـول گشـت ز فرعـون و ظلـم او | آن نـور روی موسـی عمـرانم آرزوسـت
زیـن همرهـان سسـت عنـاصر دلم گرفـت | شـیر خـدا و رسـتم دسـتانم آرزوسـت
زین خلق پـر شـکایت گریـان شـدم ملـول | آن های و هوی و نعرهٔ مستانم آرزوست
این نان و آب چـرخ چـو سیل‌اسـت بی‌وفـا | دیـدار خـوب یوسـف کنعـانم آرزوسـت
گوشـم شـنید قصـهٔ ایـمان و مسـت شـد | کو قسم چشم صورت ایمانـم آرزوسـت
بـنمای شـمس مفخـر تبریـز رو ز شرق | من هدهدم حضـور سـلیمانم آرزوسـت

به این ترتیب، آن غزل بلند بیست و دو بیتی عاشقانه – عارفانه تبدیل به دو غزل کاملاً مستقل – یکی عاشقانه و دیگری عارفانه - می‌شود بی‌آنکه جریان شعر و ساختار عمودی ابیات به هم بریزد و تسلسل معنایی ابیات برهم خورد. آیا دربارِ مولوی هم می‌توان ادعا کرد که او نیز مانند برخی شاعران سبک هندی، مثلاً بیدل، بر زبان فارسی مسلط نبوده است؛ یا تصنع بیش از حد در کارش به خرج داده است؟!

نتیجه

از مجموع مباحثی که گذشت می‌توان چنین نتیجه گرفت که غزل در سبک هندی، هیچ تفاوت ماهوی‌یی با غزل در دیگر سبک‌ها ندارد. هم به لحاظ عناصر صوری و هم به لحاظ عناصر معنوی، کاملاً ساختارمند است و تمامی اجزای غزل در پیوند معنایی استواری با هم‌دیگر قرار دارند. در این انسجام معنوی غزل هندی و بیدل، عناصر مشخصی نقش بازی می‌کنند که ردیف و وجود دیگر قالب‌های شعری مخصوصاً مثنوی و تک‌بیت، به عنوان عوامل ساختاری، نظام‌مندی اندیشهٔ شاعر به عنوان عامل «اندیشگانی»؛ فرایند سرایش شعر به عنوان عامل ماهوی و .... از جملهٔ مهم‌ترین عوامل مؤثر در انسجام معنوی در محور عمودی غزل سبک بیدل و هندی شمرده می‌شوند. بررسی این عوامل نشان‌دهندهٔ آن اند که غزل هندی به هیچ‌وجه دچار گسیختگی و پریشانی نیست و تمامی ابیات غزل هندی، حول یک هستهٔ مرکزی واحد جمع می‌شوند و گوشه‌های مختلف آن هستهٔ مرکزی را به نمایش می‌گذارند. اما نکتهٔ حائز اهمیت این است که منطق شعر، مخصوصاً شعر غنایی، در اساس با منطق استدلالی و منطق روایی متفاوت است و در شعر، نباید انتظار داشت که اجزای کلام، همواره در یک خط مستقیم از ارتباط معنایی قرار داشته باشند. بسیار اتفاق می‌افتد که ابیات یک غزل، نه در خط مستقیم، بلکه در یک شبکهٔ دوار با همدیگر پیوند معنایی برقرار کنند و این غیرخطی بودن، دال بر نبود پیوند نیست؛ بلکه فقط نشان می‌دهد که ارتباط، خطی و مستقیم نیست. اما هیچ‌یک از ابیات یک غزل، نمی‌توانند از دایرهٔ هستهٔ مرکزی شعر که خاستگاه اصلی شعر است، خارج شوند و با هستهٔ مرکزی شعر، قطع ارتباط کنند.

منابع

۱- براهنی، رضا. طلا در مس، چاپ دوم، کتابخانهٔ زمان: تهران، ۱۳۴۷هـ.ش.
۲- بیدل، میرزا عبدالقادر. کلیات ابوالمعانی میرزا عبدالقادر بیدل، به کوشش استاد خلیل الله خلیلی، ج۱ و ۳، مطبعهٔ معارف(د پوهنی مطبعه): کابل، ۱۳۴۱هـ.ش.

۳- شفیعی کدکنی، محمد رضا. شاعر آینه‌ها (بررسی سبک هندی و شعر بیدل)، چاپ سوم، مؤسسهٔ انتشارات آگاه: تهران، ۱۳۷۱هـ.ش.
٤- شمیسا، سیروس. سبک‌شناسی شعر، ویرایش دوم، چاپ چهارم، نشر میترا: تهران، ۱۳۸۸ هـ.ش.
٥- صائب تبریزی، محمد علی. دیوان صائب تبریزی، ج٦، به کوشش محمد قهرمان، چاپ اول، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی: تهران، ۱۳۷۰هـ.ش.
٦- مولوی، جلال الدین محمد بن محمد. دورهٔ کامل مثنوی معنوی، به سعی و اهتمام و تصحیح رینولد الین نیکلسون از روی نسخهٔ طبع ۱۹۲٥ -۱۹۳۳م در لیدن، چاپ پانزدهم، مؤسسهٔ چاپ و انتشارات امیرکبیر: تهران، ۱۳۸۳هـ.ش.
۷- مولوی، جلال الدین محمد بن محمد. کلیات شمس تبریزی بر اساس تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، چاپ اول، پارسه: تهران، ۱۳۸٦هـ.ش.
۸- نیکویی، علیرضا. «تأملی در ساختار تمثیلی طلسم حیرت بیدل دهلوی»، نسخهٔ پی.دی.اف، برگرفته از سایت انترنتی: **https://elaheyatehonar.isoa.ir** [تاریخ مراجعه: ۱۴۰۳/۹/۲۸].

پوهندوی دکتر روح‌الله دانشیار[1]

مؤلفه‌های سمبولیسم در منظومۀ «دل خونین انار» اثر قنبرعلی تابش

Abstract

The purpose of this writing is to investigate and analyze the components of symbolism in the poem Del-e Khonin Anar by Qanbar Ali Tabesh, one of the contemporary poets of Afghanistan and it answers the question that to what extent are the components of symbolism reflected in the poetry of this contemporary Afghan poet? In this Article, after a brief reference to the school of symbolism and influential figures Symbolism in France, to the components or characteristics of Symbolism in the poem the Del-e Khonin Anar by Qanbar Ali Tabesh we have commented and this components and features of in the Tabesh with a descriptive method and content analysis searched and analyzed. The components and features explored in this collection are as follows: Pessimism, Imagination and dream, originality of feeling, use of language (the value of the word, music, use of symbols and confusion of the current rules of language and ambiguity) and subjectivism. The features and components of symbolism are present in poet's poetry but the features like imagination, originality of feeling, subjectivism and symbolism are bolder. The symbols used in this system are more singular than compound.

[1] - استاد دیپارتمنت زبان و ادبیات دری، دانشکدۀ تعلیم و تربیه، دانشگاه بامیان، شمارۀ تماس: ۰۷۷۱۲۵۷۵۱۷، نشانی ایمیل: rudanishyar@gmail.com

چکیده

هدف این نگارش بررسی و تحلیل مؤلفه‌های سمبولیسم در منظومهٔ دل خونین انار اثر قنبر علی تابش یکی از شاعران معاصر افغانستان است و به این پرسش پاسخ می‌دهد که مؤلفه‌های سمبولیسم تا چه حد در شعر این شاعر معاصر افغانستانی بازتاب یافته است؟ در این نوشته بعد از اشارهٔ مختصری به مکتب سمبولیسم و چهره‌های تأثیرگذار و بانام سمبولیسم در فرانسه، به مؤلفه‌ها یا ویژگی‌های سمبولیسم در منظومه ی دل خونین انار اثر قنبر علی تابش نظر افکنده‌ایم و این مؤلفه‌ها و ویژگی‌ها را در شعر تابش با شیوه ی توصیفی و تحلیل محتوا جستجو و تحلیل نموده‌ایم. مؤلفه‌ها و ویژگی‌های که در این مجموعه کاووش شده ازاین‌قرار است: بدبینی، تخیل و رؤیا، اصالت احساس، استفاده از زبان (ارزش کلمه، موسیقی، استفاده از سمبول یا نماد، درهم ریختن قواعد جاری زبان و ابهام) و ذهنیت گرایی. ویژگی‌ها و مؤلفه‌های سمبولیسم در شعر شاعر حضور دارد و ازجمله، تخیل، اصالت احساس، ذهنیت گرایی و نمادپردازی پررنگ‌تر است. نمادهای که در این منظومه به کار گرفته‌شده است بیشتر سمبول‌های مفرد است تا مرکب.

واژگـان کلیـدی: مؤلفـه‌هـای سمبولیسـم، دل خـونین انـار، ذهنیـت‌گرایـی، نمادپردازی.

مقدمه

در ادبیات جهان شعر و نثر همیشه در کنار هم و شاید موازی باهم موردبحث بوده است. هرگاه تحولی پیش‌آمده، هم شعر و هم نثر هم‌زمان متحول گردیده است. به لحاظ زمانی در دوره‌های مختلف، خوانش‌های متفاوت از شعر و نثر صورت گرفته و برای دریافت مفاهیم متنوع، شعر و نثر میدان تاخت‌وتاز نظریه‌پردازان گوناگون قرارگرفته است؛ در این میان شعر از نثر، بستر مناسب‌تری برای این تاخت‌وتازهای نظری بوده است و این امر شاید برخاسته از پیچیدگی و آسان نبودن دریافت‌های واقعی شعر است که این بخش ادبی را بیشتر مورد تأمل نظریه‌پردازان و فیلسوفان

قرار داده است؛ بنابراین شعر متأثر از دیدگاه‌های فلسفی شده و در مسیر رشد و کمالش به انواع مختلف بخش‌بندی شده است. علاوه بر دیدگاه‌های فلسفی «در تقسیم‌بندی‌ها و تغییر و تحول انواع شعر عوامل مؤثری چون اوضاع سیاسی و اجتماعی، سنت و میراث ادبی، مخاطبان شعر و شخصیت فردی شاعر تأثیر بسزا دارد» (پورنامداریان، ١٣٨٤: ٣٠). شعر در ادبیات جهان به‌خصوص شعر فارسی دری از گذشته‌های دور به‌عنوان یک بخش مهم ادبی مورد توجه شاعران و نویسندگان بوده و نظریات متفاوت را در خود بازتاب داده است. شعر فارسی در مسیر تحولات روبه‌رشدش، شکست‌وبست‌های زیادی را پشت سر گذاشته است. یکی از این تحولات اساسی که رنگ و رخ شعر فارسی را تغییر داد و نو گشت، فعالیت‌های تجددخواهانۀ نیما بود که برای اولین بار شعر «افسانه» را وارد میدان اندیشه کرد و بعدازآن شعر «ققنوس» را. با نشر این دوتا شعر به ترتیب، شعر فارسی دو گام به‌سوی نو شدن برداشت و نقاب ساختار را از چهره برگرفت و نمادگرایی وارد شعر شد. نیما اولین کسی است که نقاب ساختار کهن شعر فارسی را بدل می‌کند و نمادپردازی را وارد شعر می‌سازد چنانکه در این مورد شمیسا گفته است: «نیما یوشیج بنیان‌گذار و نمایندۀ واقعی این جریان شعری است و شعر «ققنوس» او نخستین تجربۀ ازاین‌دست در شعر معاصر است. پس از نیما از شاعرانی چون شاملو، اخوان، فروغ، کسرایی، شاهرودی، آتشی، آزاد، خویی و شفیعی کدکنی یاد کرد» (شمیسا، ١٣٨٠: ٢٧). شعر ققنوس نیما را اولین شعر نمادین دانسته‌اند که جریان سمبولیسم با این شعر در زبان شعری فارسی جلوه‌گر می‌شود و تابه‌حال در اشعار شاعران بعد از نیما به اشکال گوناگون، گاهی بیشتر و گاهی کمتر، به اشکال متفاوت و به معناهای متفاوت به‌کار رفته است. نحوۀ دید و تفاوت فکری شاعران در مورد هر پدیده یکسان نیست «بررسی آثار ادبی نشان می‌دهد که شعرا در برهه‌های مختلف تاریخ به مضامین مشابهی پرداخته‌اند، اما روش پرداختن آن‌ها در هر مورد، خود ویژه بوده است» (پاینده، ١٣٩٤: ١٧٦).

هدف پژوهش

هدف این نگارش بررسی و تحلیل مؤلفه‌های سمبولیسم در منظومۀ دل خونین انار اثر قنبر علی تابش یکی از شاعران معاصر افغانستان است و به این پرسش پاسخ

می‌دهد که مؤلفه‌های سمبولیسم تا چه حد در شعر این شاعر معاصر افغانستانی بازتاب یافته است؟

روش پژوهش

روش بررسی در این نگارش توصیفی- تحلیلی است. در تحلیل و ارزیابی کوشش شده است تا بر اساس مؤلفه‌های سمبولیسم واقعیت‌های درون‌متنی گفته شود.

پیشینهٔ پژوهش

طبق جستجوی این قلم تا کنون دربارهٔ مؤلفه‌های سمبولیسم در منظومهٔ دل خونین انار اثر قنبر علی تابش، پژوهشی صورت نگرفته است؛ اما اشعار شاعران دیگر با این دیدگاه بررسی شده است که مهمترین آنها عبارتند از:

- احمدی و دلاور (۱۳۹٦) در مقالهٔ «بررسی کاربرد شناسانهٔ نمادگرایی در شعر احمد شاملو» نمادهای هفده دفتر شعری شاعر را بررسی کرده و تمام نمادهایی را که در برابر هم قرار دارند استخراج و تحلیل کرده‌اند، مانند «نفرت و عشق»، «زندان و آزادی»، «تنهایی و جمعیت»، «اندوه و شادی»، «زمین و آسمان»، «انسان و خدا» و در کل نمادهای روشنی و تاریکی.

- صرفی (۱۳۸۲) در مقالهٔ «درآمدی بر نمادپردازی در ادبیات» راهکارهای تأویل نمادها را در ادبیات فارسی بررسی نموده و پس از تعریف و طبقه‌بندی نمادها، رابطهٔ نماد و زبان را تحلیل کرده است.

- پور نامداریان (۱۳۸۷) در مقاله «دگردیسی نمادها در شعر معاصر» نماد و قابلیت‌های آن را بررسی کرده و ابراز می‌کند که نمادها در طول حیاتشان قابلیت‌های معنایی جدید را دارد و این نوزایی معنایی به عهده شاعران‌اند که به نمادها معناهای جدید بدهند.

- شکیبی ممتاز (۱۳۹٤) در مقالهٔ «سمبل و جایگاه آن در شعر احمد شاملو با تکیه بر شعر مه» نماد یا سمبل را به‌عنوان یکی از مقوله‌های بلاغی و نوعی از هنجار گریزی معنایی در شعر مه شاملو بررسی کرده و نتیجه می‌گیرد که نماد یا سمبل در شعر سبب زیبایی شعر گردیده و دامنه تأویل آن را گسترش می‌دهد.

- فرزین (۱۳۷۹) در مقاله «شعر شاملو، جلوه‌گاه مفاهیم نمادین» شعر شاملو را ازلحاظ ریخت‌شناسی تحت سه عنوان: کلام و موزونیت، کلام به‌مثابهٔ نماد و

بن‌مایه و مفهوم موردبررسی قرار می‌دهد و عنصر اساسی که سبب گسترش مفهوم در شعر می‌شود را نماد می‌داند.

- شاکری، پور نامداریان و راد فر (۱۳۹۱) مقاله‌ای دارند با عنوان «بررسی و تأویل چند نماد در شعر معاصر» که در این مقاله به آشنایی شاعران با جریان‌های شعری غرب و مکتب سمبولیسم، کاربرد نماد در شعر نیما، اخوان و شاملو مثل «پرنده»، «جنگل»، «سپیدار»، «چراغ» و «پنجره» می‌پردازند و نمادپردازی را حرکت شعر از تک معنایی به چندمعنایی می‌دانند

چارچوب نظری پژوهش

از سمبولیسم تعریف‌های زیاد شده است و شاید این اصطلاح مانند دیگر اصطلاحات ادبی تعریفی جامع نداشته باشد اما به‌صورت کلی «سمبولیسم فعالیت بنیادی ذهن انسانی است، یعنی نیروی تحقق بخشیدن به تجربهٔ غیرملفوظ است به صورتی که به‌وسیلهٔ حس قابل ادراک باشد، نفوذ به ماورای جهان واقعی، برای دست‌یابی به عالم افکار و اندیشه‌هاست.» (رجایی، ۱۳۷۸: ۲۲۳)؛ و اما سمبول «به انگلیسی (**Symbol**) و به فرانسه (**Symbole**) و به آلمانی (**Symbal**) و به ایتالیایی (**Symbolo**) نوشته می‌شود، در اصل یونانی از دو جزء **sym = syn** و (**Ballein**) ساخته شده است. جزء اول این کلمه به معنی: با، هم، باهم؛ و جزء دوم به معنی: انداختن، ریختن، گذاشتن، جفت کردن است. پس کلمهٔ (**Symballein**) به معنی: باهم انداختن و باهم ریختن ... و به معنی نشانه و علامت به کار می‌رود.» (پورنامداریان، ۱۳۹۱: ۵) یا سمبول «یعنی شیء که به شیء دیگر اشاره می‌کند.» (ولک و وارن، ۱۳۸۲: ۲۱۱)، اینکه کلمات، عبارت‌ها به چیزی دیگر اشاره می‌کند یا دلالت می‌کند و نماد آن چیز است مشخص است ولی گاهی حتی تمام یک اثر یا صحنهٔ یک اثر سمبول است. «در آثار نویسندگانی مانند شکسپیر، امیل برونته و پو می‌بینم که صحنهٔ اثر، خود استعاره یا سمبول است، مانند دریای خشمگین، طوفان، خلنگزارِ فقر، قصری که در ساحل تیرهٔ نمور مرداب فرومی‌ریزد.» (ولک و وارن، ۱۳۸۲: ۲۱۰).

برای اینکه وارد بحث اصلی شویم؛ الزاماً باید در مورد پیدایش مکتب سمبولیسم به‌صورت فشرده و گذرا نگاهی مختصری داشته باشیم و با این پیش‌زمینه به مؤلفه‌های سمبولیسم در منظومهٔ دل خونین انار اثر تابش بپردازیم.

با تغییر و تحول در ادبیات غرب، برای شکوفا شدن و رشد ادبیات نظریات مختلف و متعددی به وجود آمد و مکاتب گوناگون ادبی شکل گرفت و ازجمله مکتب ادبی سمبولیسم (**Symbolism**) بود. سمبولیسم یا نمادگرایی که یکی از مکاتب مهم و پرطرف‌دار ادبی است در اواخر قرن نوزدهم به وجود آمد و به سرعت جایش را در میان شاعران باز کرد. اگرچه فرانسه را به‌عنوان بستر ظهور این مکتب ادبی معرفی کرده‌اند ولی نشانه‌های آغازین سمبولیسم «دست‌کم از زمان گوته در آلمان وجود داشته است. زیبا شناسان رمانتیکی آلمان، نظیر شلینگ[۱] اوگوست ویلهلم شلگل[۲] و کارل زولگر[۳] نظریهٔ سمبولیستیِ پدید آوردند که به شکل‌های گوناگون در آثار کالریج[۴] توماس کارلایل[۵] و امر سن[۶] و نیز به‌تناوب و برحسب اتفاق در فرانسه - در قطعه‌هایی که می‌توان در نوشته‌های مادام دوستال[۷] سنت بوُ[۸] و پیر لورو[۹] یافت – ظاهر شد.» (ولک، ۱۳۷۹: ۲۵۸- ۲۵۹). این مکتب ادبی که آغازین جرقه‌هایش به مکتب رمانتیسم (**Romantism**) و در اندیشه‌های هگل[۱۰] و شوپنهاور[۱۱] برمی‌گردد، در فرانسه در حدود ۱۸۸۰ م پدید آمد؛ در این زمان نسل جوان و هنردوست و هنرطلب که اندیشه‌های گذشته، آن‌ها را قانع نمی‌توانست و به رئالیسم (**Realism**)، ناتورالیسم (**Naturalism**) و اندیشهٔ پار ناس

۱- Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling

۲- Wilhelm von Schlegel August

۳- Karl Wilhelm Ferdinand Solger (۱۷۸۰- ۱۸۱۹) فیلسوف زیباشناس آلمانی

۴- Samuel Teylor Coleridge

۵- Thomas Carlyle

۶- Ralph Waldo Emerson

۷- Madam de Stael

۸- Charles Augustin Sainte- Beuve

۹- Pierre Leroux (۱۷۹۷- ۱۸۷۱) فیلسوف سوسیالیست فرانسوی

۱۰- Georg Wilhelm Friedrich Hegel

۱۱- Arthur Schopenhaver

(Parnassian) اهمیت نمی‌دادند و درواقع از هرچیز نفرت داشتند و حتی به زندگی به چشم دشمن می‌نگریستند؛ دنبال اندیشهٔ جدیدی بودند که حد اقل بتواند آن‌ها را قانع کند. این نسل جوان هنردوست نظام‌های حاکم بر جامعه را فرسوده می‌پنداشتند و پابند به‌نظام اخلاقی هم نبودند. آن چیزی که این جوانان را درگیر کرد و سبب پیدا شدن جریان سمبولیسم گردید دو کتاب از دو شاعر بود، اولی «شاعران نفرین شده»[1] اثر ورلن[2] و دومی «رمان وارونه»[3] اثر ژوریس کارل هویسمانس[4] بود. با نشر این دو کتاب نهضت سمبولیسم رواج پیدا کرد (سیدحسینی، ۱۳۹٤، ج ۲: ٥٤٥-٥٤٨) و «رؤیا و تخیل که پوزیتویسم **(Positivism)** و رئالیسم می‌خواست آن را از عالم ادبیات براند، دوباره با سمبولیسم وارد ادبیات شد؛ ولی منظور سمبولیست‌های واقعی این نبوده است که به‌کلی با شعر پارناس قطع رابطه کنند و به رمانتیسم بازگردند. مثلاً هرگز نمی‌خواهند زندگانی و شرح‌حال و اعترافات خویش را بنویسند. در تشریح مناظر، نه شکل لایتغیر اشیای مادی بلکه فرار ساعت و فصول و زمان زودگذر و آهنگ توقف‌ناپذیر زندگانی را شرح می‌دهند و قوانین نهفتهٔ وجود و طبیعت را تصویر می‌کنند. به نظر آن‌ها طبیعت به‌جز خیال متحرک چیزی دیگری نیست. اشیاء چیزهایی ثابتی نیستند بلکه آن چیزی هستند که ما به‌واسطهٔ حواسمان از آن درک می‌کنیم. آن‌ها درون ما هستند، خود ما هستند!» (همان، ۱۳۹٤، ج ۲: ٥٥٧-٥٤٤). درواقع «نظریهٔ سمبولیسم تکمله ای است بر ناتورالیسم افراطی، به این معنا که بر جنبهٔ حقیقی معنایی تکیه می‌کند و ادبیات را الگوی کلامی مرکزگرایی تلقی می‌کند که در آن ارکان گفتار مستقیم یا با بیانِ محتمل صدق و کذب فرع به انسجام آن، الگوست» (فرای، ۱۳۷۷: ۱۰۱).

باکنر تراویک در مورد نام سمبولیسم آورده است: «نام این جنبش از این واقعیت ناشی می‌شود که پیشوایان نهضت، نمادها را به شیوه‌ای نو به کار گرفتند.

---

[1] - Les Poetes Maudits
[2] - Paul- Marie Verlaine
[3] - A Rebour
[4] - J. K. Huysmans

آن‌ها به‌جای این‌که نوشته‌هایشان را صریح و روشن ارائه دهند، در پی بیان اندیشه‌ها، عواطف و احساسات مبهم و راز آمیز بودند که معمولاً هم بیان ناشدنی تلقی می‌شوند. مالارمه می‌گوید: بیان رمز و راز رؤیاها با اشارات غیرمستقیم، نماد را می‌آفریند.» (تراویک، ۱۳۸۳، ج ۱: ۵۱۵- ۵۱٦). با این رمز و راز گرایی مکتب سمبولیسم گویا چنین به نظر می‌رسد که این اندیشه از عرفان اسلامی شرق متأثر بوده است چنانکه اندیشه‌های پررمزوراز در «کلام وحیانی در فضای تمدنِ اسلامی در قالب فرهنگ و اندیشهٔ صوفیانه انجام شده است و گسترش این فرهنگ در زبان فارسی، در قالب تأویل شاعرانه- عارفانه، ادبیاتِ عرفانیِ بزرگ و پرمایه‌ای فراهم آورده است.» (آشوری، ۱۳۹٦: ٤٨) که سمبولیست‌ها از آن‌ها بهره گرفته‌اند.

از پیش‌کسوت‌های سمبولیسم در اروپا ادگار آلن پو[۱]است چنانکه در مورد وی می‌گوید: «ادگار آلن پو (۱۸٤۹- ۱۸۰۹) ثابت نمود که یکی از قدرتمندترین تأثیرات را بر سمبولیسم، خصوصاً در اروپا داشته است. داستان‌های اسرارآمیز وی (داستان‌های پیچیده و عجیب‌وغریب[۲] ۱۸٤۰) در نظر سمبلیست‌ها حاکی از ماهیت فانی، ناقص و بالاخره فاقد معنای جهان ظاهر است. دنیای واقعی که دارای معنا و حقیقت است، تنها به‌صورت ضعیف در دنیایی که ما شاهد آن هستیم، تجسم یافته است؛ بنابراین ابراز تجربهٔ دنیای واقعی برخوردار از حقیقت، مراجعه به قوهٔ خیال است.» (فریدریش و ملون، ۱۳۸۸: ۷۷۹). در فرانسه کسانی چون رمبو[۳] ورلن[٤] بودلر[٥]و مالارمه[٦]نقش داشتند و تأثیرگذار بودند و نقش و تأثیرگذاری موریس مترلینگ[۷]بلژیکی که فرانسوی‌زبان بود نیز خیلی برجسته است؛ «اما آموزه‌های این مکتب حد اقل به‌عنوان دست‌مایه‌ای در نقادی از آن بودلر و به‌ویژه مالارمه» (ثروت، ۱۳۸۷: ۱٦۷) است. مکتب سمبولیسم توسط آندره

---

۱ - Edger Allan Poe
۲ - Tales of the Arabesque and Grotesque, 1840
۳ - Arthur Rimbaud
٤ - Paul Verlaine
٥ - Charles Pierre Baudelaire
٦ - Stephane Mallarme
۷ - Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck

ژید[1] و پل والری[2] در قرن بیستم ادامه یافت. پل والری را از مهم‌ترین شاعران سمبلیست می‌دانند (شمیسا، ۱۳۹۵: ۱۲۰).

ویژگی‌ها و مؤلفه‌های سمبولیسم

مهمترین مؤلفه‌هایی را که برای سمبولیسم برشمرده اند به شرح زیر است:

الف) حالت اندوه‌بار و ماتم‌زای طبیعت و مناظر و حوادثی را که مایهٔ یأس و عذاب و نگرانی و ترس انسان است بیان می‌کنند.

ب) به اشکال و سمبول‌ها و آهنگ‌ها و قوانینی که نه عقل و منطق بلکه احساسات آن‌ها را پذیرفته است توجه دارند.

پ) هر خواننده‌ای اثر ادبی را به نسبت درک و احساس خود می‌فهمد. ازاین‌رو باید چنان آثاری به وجود آورد که همه‌کس آن را به‌طور عادی و متشابه درک نکند، بلکه هر خواننده‌ای بنا به وضع روحی و میزان ادراک خویش معنای دیگری از آن دریابد.

ت) تا حد امکان باید از واقعیت عینی (**Objective**) دور و به واقعیت ذهنی (**Subjective**) نزدیک شد.

ث) انسان دست‌خوش نیروهای ناپیدا و شومی است که سرنوشت او و طبیعت را تعیین می‌کنند، ازاین‌رو حالت مرگبار و وحشت‌آور این نیروها را در میان نوعی رؤیا و افسانه بیان می‌کنند.

ج) می‌کوشند حالت غیر عادی روحی و معلومات نابهنگامی را که در ضمیر انسان پیدا می‌شود و حالات مربوط به نیروهای مقناطیسی و انتقال فکری را در اشعار و آثارشان بیان کنند و بیافرینند.

د) به مدد احساس و تخیل، حالات روحی را در میان آزادی کامل با موسیقی کلمات و با آهنگ و رنگ و هیجان تصویر می‌کنند (سیدحسینی، ۱۳۹٤، ج ۲: ٥٦٤).

---

[1] - Paul Guillaume Andre Gide

[2] - Paul Valery

منصور ثروت ویژگی‌های سمبولیسم را به این شکل آورده است: ۱- بدبینی؛ ۲- تخیل و رؤیا؛ ۳- اصالت احساس؛ ٤- استفادهٔ ویژه از زبان (ارزش کلمه، موسیقی، درهم ریختن قواعد جاری زبان و استفاده از نماد یا سمبول) و ٥- رابطهٔ ویژهٔ شاعر و شعر (ثروت، ۱۳۸۷: ۱۸٤-۱۹۸)، اما شمیسا ویژگی‌های سمبولیسم را چنین نام نهاده است: ۱- رؤیااندیشی و تخیل؛ ۲- واقعیت دیگر؛ ۳- سوبژکتویته؛ ٤- زبان مشکل؛ ٥- زبان موسیقایی؛ ٦- ابهام؛ ۷- شعر آزاد؛ ۸- اسرار و ۹- بدبینی (شمیسا، ۱۳۹٥: ۱۲٤).

ویژگی‌ها و مؤلفه‌هایی که سید حسینی، ثروت و شمیسا برای سمبولیسم تحت نام‌های متفاوت ذکر کرده‌اند یکی است، فقط تفاوت‌هایش در این است که ثروت و شمیسا آن خصوصیاتی‌که سید حسینی برای سمبولیسم ذکر کرده است بازهم به نام‌های کوچک‌تر تقسیم کرده‌اند و یا برای هر مورد عنوان انتخاب کرده‌اند. به هر حال، اینک این مؤلفه‌ها در مجموعهٔ شعری دل خونین انار بررسی و تحلیل می‌شود.

۱- بدبینی، سمبولیست‌ها نسبت به طبیعت و زندگی بدبین بودند و برای بعضی‌چیزها ارزش قائل نبودند. شعر تابش از این نظر نفرت و بدبینی زندگی را به نسبت برخوردهای زندگی بیان می‌کند نه بدبینی نسبت به طبیعت و ذات زندگی را. بدبینی شاعر بدبینی از روند زندگی دوگانه در نظام طبیعت است، از این شکایت دارد که چرا یکی در کاخ زندگی می‌کند و دیگری در کوخ، چرا یکی کشوری آباد و آرام دارد و دیگری مهاجر و دربه‌در، چرا حاکمان کشورش به‌جز خود و خانوادهٔشان به سایر مردم آن سرزمین فکر نمی‌کنند و اهمیت نمی‌دهند.

جنگ ما جنگ انار و تریاک / بغضش آویخته از دیدهٔ تاک
چه خبر از دل خونین انار؟ / تیغ برداشت ز کامش کوکنار؟
(تابش، ۱۳۹۰: ۱٥)

شاعر نفرت خودش را از جنگی که در کشورش جریان دارد بیان می‌کند و می‌افزاید که خوبی‌های کشورش را بدی‌ها نابود کرده است و انار و تریاک را در برابر هم قرار می‌دهد و بالاخره نتیجه می‌گیرد که درخت کوکنار بااینکه از درخت انار کوچک است بر او پیروز می‌شود و انار را می‌کشد.

غم غربت ز ازل با ما بود / عمه‌ات رابعه هم تنها بود
روزگاران که پر از ولوله‌هاست / تلخی‌اش سهم شما حنظله‌هاست
بنویس دخترکم «بند امیر» / دل بابا به «گل سرخ» اسیر
ناز و عشوه است نماز گل سرخ / عکس‌بردار ز ناز گل سرخ
غم آوارگی‌ات کشت مرا / کشت این خنجر از پشت مرا
(تابش، ۱۳۹۰: ۱۸)

در ابیات بالا نوعی بدبینی وجود دارد که گوینده به‌جز با دختر خودش باکسی دیگر نمی تواند در میان بگذارد و برای دخترش که نمادی از تمام مهاجران است می‌گوید غصه نخور که عمه‌ات رابعهٔ بلخی (نخستین شاعر پارسی‌گوی نیمهٔ نخست سدهٔ چهارم) هم تنها بود و این رنجی که بر ما تحمیل‌شده نتیجهٔ نامردی‌ها و از پشت خنجر زدن مردمان کشور خودمان است.

۲- تخیل و رؤیا، سمبولیست‌ها مایهٔ پیدایش آثار هنری مهم و باارزش را در حالات غیر طبیعی می‌داند «آرتور رمبو معتقد شده بودند که حالات روحی و طبیعی و واکنش‌های احساسی خودبه‌خود ازلحاظ هنری عقیم و نازاست و برای اینکه هنرمند بتواند اثر هنری بزرگی را به وجود بیاورد بایستی انسان طبیعی را در وجود خود بکشد و حواس خویشتن را ازآنچه طبیعی است مُنزّه نگه دارد.» (پرهام، ۱۳۹٤: ۱۲٤)، کشتن انسان طبیعی وجود یعنی پرورش دادن انسان خیالی و رؤیا دیدن که فرا طبیعی است. این فرا طبیعی بودن خود، سبب می‌شود که شاعر کسی غیر از خود باشد و چیزی غیر از چیزی طبیعی ایجاد کند که بدون تخیل ناممکن است؛ بنابراین شاعر با بال‌های تخیل پرواز می‌کند و یا در رؤیا اثری را خلق می‌کند که شاهکار است. در شعر تابش نیز این قدرت تخیل را مشاهده می‌کنیم که شاعر و شعرش را از دیگر شاعران و اشعارشان متمایز نشان می‌دهد. تابش اشعار زیادی دارد که قدرت تخیل در آن‌ها موج می‌زند ولی برای نمونه به ذکر چند مورد اکتفا می کنیم.

ماه در غلغله ارژنگی شد / شکل یک آهوی دیزنگی شد
آهو یک روز به شکل فانوس / شعله زد از دل یک چشمه به توس

چل ستون آیینهٔ چل دنیا / آرمان‌شهر قشنگ مولا
نیلگون پنجره‌اش بند امیر / ماه در عمق زلالیش اسیر
از زلالی است که طوبی شده است / یادگار از غم مولا شده است
چه نیازی که کشی ناز فلک؟ / پری «بند امیر» است ملک
وارث خون سیاووشانی / قطره‌قطره که تو می‌پوشانی
(تابش، ۱۳۹۰: ۱٤)

در بیتِ اول و دوم شعرِ بالا قدرت تخیلی فوق‌العاده را مشاهده می‌کنیم که شاعر چند پدیدهٔ زیبا را کنارهم می‌چیند، مانند ماه، شهر غلغله (شهری باستانی است در ولایت بامیان افغانستان که ثبت سازمان میراث فرهنگی جهان است)، ارژنگ (کتاب نقاشی مانی)، آهوی دیزنگی (آهوی این منطقه خال‌های سرخ‌رنگ و زیبایی در تنش دارد)، فانوس و شهر توس. ماه در غلغله ارژنگی شدن و تبدیل‌شدن آن ماه ارژنگی به آهوی دیزنگی و تبدیل‌شدن آهوی دیزنگی به فانوس و روشن شدن آن فانوس در یک چشمه در شهر توس، یک داستان تخیلی را ترسیم می‌کند و خیال‌انگیزی عجیبی به وجود می‌آورد که در پشت این خیال‌انگیزی قشنگ تصویرسازی بدیع صورت گرفته است. شاعر معشوق ماه صورتش را در شهر غلغله در حال آمیخته به رنگ‌های مختلف و آراسته به نقش و نگارهای گوناگون مشاهده می‌کند که شبیه به آهوی خوش‌خط‌وخال منطقهٔ دیزنگی است و این آهوی زیبا روزی به شکل فانوسی درمی‌آید که فقط در یک چشمه در شهر توس روشن می‌شود. در اینجا ماهی که شاعر از آن مانند یک معشوق یاد می‌کند به‌جز فردوسی بزرگ کسی دیگر نیست که در شهر توس می‌سوزد و جهان زبان فارسی را با به تصویر کشیدن گذشته‌های تاریخی در شاهنامه گرد می‌آورد. در دو بیت اول شاعر چنان تخیل را می‌پروراند که شبیه به قصهٔ دقوقی مثنوی می‌نماید. به‌هرحال ابیات بعدی نیز از تخیل سرشار است، آنجایی که از چل ستون به آیینهٔ چل دنیا تعبیر می‌کند یعنی نماد تمدن‌های تاریخی و مسیر راه ابریشم که آرمان‌شهر مولا می‌خواندش، یا اینکه از بند امیر به‌عنوان پنجرهٔ نیلگون تعبیر دارد که نهایت

شفافیت‌اش ماه را اسیر خودکرده است یعنی گویی ماه از داخل آب طلوع می‌کند و تصویر پری‌ای بند امیر است.

بوسعید از دل این خاک شکفت / شور مجدود از این تاک شکفت
شهر ما زادگه هجویری / «کشف»ش از شهر خدا تصویری
عشق از این خطه به دهلی پر زد / گشت تا تاج‌محل را در زد
بر درش دری را حک کرد / در جهان هنر او را تک کرد
شأن او شوکت اهرام شکست / نیلگون آینه در آب نشست
(تابش، ۱۳۹۰: ۱۷)

در ابیات بالا شاعر وقتی می‌خواهد از ابوسعید ابوالخیر، سنایی غزنوی، هجویری و کتاب کشف‌المحجوبش، از ساخته‌شدن تاج‌محل به‌واسطهٔ شاه اکبر که برای زن فارسی‌تبارش ساخت و زبان دری که زبان رسمی آن روزگار در هندوستان بود و از هنر معماری فارسی‌زبانان در عمارت تاج‌محل که از اهرام مصر برتر دانسته شده است سخن بگوید، همهٔ این مسائل را صریح نمی‌گوید بلکه با تخیل قوی در هم می‌آمیزد و به زبان جان دیگری می‌بخشد، مثلاً وقتی می‌خواهد از بوسعید و سنایی سخن بگوید این‌طوری می‌گوید: بوسعید از دل این خاک شکفت / شور مجدود از این تاک شکفت یا وقتی از کشف‌المحجوب نام می‌برد می‌گوید: کشفش از شهر خدا تصویری، به همین شکل وقتی می‌خواهد از عشق شاه جلال‌الدین اکبر و تاج‌محل سخن بگوید، این‌طوری بیان می‌کند: عشق از این خطه به دهلی پر زد / گشت تا تاج‌محل را در زد یا نیلگون آیینه در آب نشست.

دست نامرئی است گیسوی تو در بازار شهر / می‌فشانی و طلا و سکه ارزان می‌کنی
(تابش، ۱۳۹۰: ۹۸)

تشبیه گیسو به دست نامرئی که تکان دادنش سبب زیادشدن سکه طلا در شهر می‌شود بازهم تخیل قوی وجود دارد.

۳- اصالت احساس، احساس برای سمبولیست‌ها از اهمیت بالایی برخوردار است و به آن ارج می‌گذارد؛ چنانکه «سمبولیست‌های فرانسوی مایهٔ هنر خود را از همین فرضیهٔ «اصالت احساس» گرفتند. بنا به ادعای ایشان، ما دارای احساسات و

نوسانات حسی گوناگون هستیم که در هرلحظه و هر مرحله‌ای از حیات دنیای خودآگاهی تغییر و تفاوت پیدا می‌کند.» (پرهام، ۱۳۹٤: ۱۲۳) و این تغییر و تحول حسی گوناگون سبب کشف واقعیت‌ها می‌شود که ممکن با وضعیت عادی کاملاً متفاوت باشد و به دوراز عقل نماید و دست یافتن به واقعیت خیلی ارزشمند است، دابرولیوبُف می‌گوید: «زیبایی که در واقعیت وجود دارد، از زیبایی در هنر برتر است.» (سید حسینی، ۱۳۹٤، ج ۱: ۵۰۳). احساس گوناگون است هم احساس منفی و هم احساس مثبت، به پندار این قلم در شعر بیشتر «احساس رضایت، احساس لذت و احساس هماهنگی» (کِوچش، ۱۳۹۳: ۱٦۳) مهم است. به‌هرحال، حالا با ذکر چند نمونهٔ شعری از «دل خونین انار» گفتهٔ خود را ثابت می‌کنیم.

گفت تا چرخ فلک می‌چرخد / بلخ بر بال ملک می‌چرخد/...
بلخ را لاله نگهداشت خدا / با درفشی که برافراشت خدا...
(تابش، ۱۳۹۰: ۱۲)

گردیدن بلخ بر بال ملک و درفش لاله برافراشتن خدا در بلخ احساسی عجیبی را به وجود می‌آورد که خواننده را در عمق این شهر باعظمت فرهنگی- تاریخی زبان فارسی می‌برد تا رابطه‌های حسی ایجادشدهٔ درون این شعر را پیداکرده و به زیبایی‌های دست یابد که به قول ولیونُف از زیبایی هنر برتر است.

گردیدن بلخ بر بال ملک تا این جهان است وزندگی این جهانی وجود دارد این است که خدا بیرق‌های سرخ‌رنگ عشق و دانایی را از این سرزمین به کمال رساند چون زرتشت، ابوالموءید، دقیقی، ابوعلی سینا، رودکی، فردوسی، سنایی، مولانا، رابعه و ده‌ها تن دیگر که شاعر به همان بلخ فرهنگی که مربوط زبان فارسی می‌شود نظر دارد.

بتخانه‌های تازهٔ فر خار، محشرند / قامت کشیده شعله، دلم لاله‌زار شد
تهمینه گل زده است به گیسو بهار را / رستم به جست‌وجوی سمنگان سوار شد
بادام‌های کوهی «نیلی» جوانه زد / کم‌کم شبیه چشم قشنگ نگار شد
گل‌های سرخ پیرهن یار جان گرفت / باغی پر از انار شد و قندهار شد
(تابش، ۱۳۹۰: ٤۲)

در اینجا وقتی می‌خواهد از دلبرش و به‌خصوص از گیسو و ابروی کَشنده و کُشنده دلبرش توصیف کند، از خلسه سهراب سپهری که شاعر عارف مشرب است، جریان پستی‌وبلندی زندگی و یادی از ریاضت مرتاضان هندی که همه پیوسته به هم است سخن می‌گوید احساس قشنگی را به وجود می‌آورد که بیانگر حالت درهم‌ریختهٔ عاشقی است که مانند سهراب غرق است در زیبایی معشوق، مانند مرتاضان هندی رنج می‌کشد و چون دریای گنگ به خود می‌پیچد اما تا گل شقایق هست گیسوی معشوق نیز هست.

چون آسمان دریغ کند ابر را ز گل / او ابر می‌شود، جگرش عین هاجر است
پیچیده آفتاب خودش را میان ابر / شرمنده می‌رسد به نظر، روز مادر است؟
(تابش، ۱۳۹۰: ۱۱٤)

این بیت که در مورد مادر است نیز احساس لطیفی را در خود نهفته است. گل هم کنایه از کودک است و هم خود گل و مادر ابر یعنی رحمت بی‌پایان الهی که هرگاه آسمان (کنایه از حضرت ابراهیم) آن را از گل دریغ کند ولی مادر این کار را نمی‌تواند اگرچه چون هاجر تشنه باشد.

٤- استفاده از زبان

الف) ارزش کلمه، کلمه در زبان ستون فقرات زبان است و مفاهیم نیز از کلمه به دست می‌آید «بودلر در بحث از گوتیه گفته بود: در کلام، در کلمه، چیزی قدسی وجود دارد که از دست زدن به بازی تصادف بازمی‌دارد. کارآگاهانه با زبان‌همانا اقدام به‌نوعی جادوگری، خیال‌انگیزی، بیزاری از امر تصادفی و ممکن به امکان خاص بعداً دغدغه‌های اصلی خاطر مالارمه است.» (ثروت، ۱۳۸۷: ۱۸۸).

ای گیسوانت پیچک مهتاب با هر نسیم و یاسمن همراه
این ساقهٔ خشکیده! دستم را هرگز نکردی با چمن همراه
جز رنگ شفتالوی لب‌هایت، وحشی، هوسناک و ترک‌خورده
در این غریبی‌های بی‌پایان چیزی ندارم از وطن همراه
(تابش، ۱۳۹۰: ۷۱)

در بیت ابیات بالا کلمات دقیق گزینش‌شده است، مثلاً در بیت اول کلمات نسیم، یاسمن، ساقه، دست و چمن را که برای «گیسوانت پیچک مهتاب» مرتب‌شده است با توجه به ساختار کلی بیت، نمی‌شود با کلمات دیگر عوض کرد و اگر تبدیل شود زیبایی قبلی آن به هم می‌خورد یا در بیت دوم برای «رنگ شفتالوی لب‌هایت» کلمات وحشی، هوسناک، ترک‌خورده، غریبی و وطن چنان زیباکنار هم چیده شده که نمی‌توان جایش را به دیگر کلمات داد.

نام تو زمزم است به هر زمزمه، نه، نه / حوضی ز کوثر است، گواراست نام تو
پنهان به قطره‌قطرهٔ باران، محبتت / هر جا دل است و غنچه، همان‌جاست نام تو
(تابش، ۱۳۹۰: ۱۰٤)

دقتی که در گزینش کلمات دو بیت فوق مشاهده می‌کنیم فوق‌العاده است، مثلاً در مورد نام معشوقش، واژه‌های زمزم، زمزمه، حوض کوثر و گوارا، قطرهٔ باران، دل و غنچه را به کار می‌گیرد که ارزش این کلمات در این ساختار غیرقابل تعویض است و چنان زیبا در کنار هم قرارگرفته که هرازگاهی کلمه‌های دیگر جاگزین این کلمات گردد این بار مفهومی را نخواهد داشت و از ارزش این ساختار قشنگ کاسته خواهد شد.

کیک است این دلم و نگاهت که خنجر است / خنجر بکش، تقابل ما نابرابر است
رنگ لبت همیشه قلم کرده دست من / رنگ لبت پریده، چو رخسار همسر است
دری است لحن کلامت هزارگی / یعنی چقدر قند لبانت مکرر است
(تابش، ۱۳۹۰: ۱۱۵)

واژهٔ «همسر» که در ابیات بالاآمده است واژهٔ مرکزی است و این کلمه همیشه رسانندهٔ این است که دو نفر در کنار هم اند و باهم زندگی می‌کنند و واژگان دیگر مانند دل، نگاه، خنجر، کیک، تقابل، رنگ لب، قلم، دست، رخسار، دری، لحن کلام، قند لبان در اطراف این کلمه شکل می گیرند. باکمی دقت تناسب عمیقی میان این کلمات را درمی‌یابیم که از این نظر چیدمان زیبایی است که به سخن گوینده جان بخشیده است.

ب- موسیقی، استاد شفیعی کدکنی می‌گوید: شعر چیزی نیست جز به موسیقی رسیدن کلام، از این طریق می‌خواهد موسیقی را تعریف کند، در اول تعریف ابن‌سینا در مورد موسیقی را ذکر می‌کند و بعد می‌گوید: موسیقی «یک تعریفِ شامل‌تر دارد که به گفتهٔ اخوان‌الصفا «علم نسبت‌ها»ست. در این چشم‌انداز، بررسی هر نوع «نظم» و «نظام» و «نسبت متقارنی» در کائنات، حوزهٔ موسیقی است و محدود به تناظر و تقارن اصوات و حرکت و سکون‌ها در حوزهٔ آواها نیست.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵: ۲۹٤)، از این تعریف چنین برمی‌آید که آنچه مربوط تناظر و تقارن اصوات و حرکت و سکون در حوزهٔ آواها است موسیقی شعر باید باشد اگر درجایی دیگر استاد کدکنی از چهار نوع موسیقی در شعر نام می‌برد ۱- موسیقی بیرونی؛ ۲- موسیقی کناری؛ ۳- موسیقی درونی و ٤- موسیقی معنوی (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵). موسیقی در شعر ارزش زیاد دارد و به‌ویژه سمبولیست‌ها «به آهنگین بودن کلام اهمیت می‌دادند و می‌گفتند که شاعر باید زمام افکار و احساسات خود را به دست موسیقی کلمات بسپارد. والری در گورستان دریایی می‌گوید: من اینجا دود آینده‌ام را بو می‌کشم.» (شمیسا، ۱۳۹۵: ۱۲۳).

موسیقی ابیات زیر را بررسی می‌کنیم:

...لبم، لبت، لبمان، این چه بوی سوختگی است
دل و جگر که نبود این کباب بند امیر
چقدر ساحل‌عاج است موج موج تنت
همیشه باد چنین بی‌نقاب بند امیر
نسیم گیسوی تو کف به کف صدف داده
پر از صدف شده در من حباب بند امیر
(تابش، ۱۳۹۰: ۱۱۷- ۱۱۸)

در ابیات بالا بر علاوهٔ موسیقی بیرونی و کناری یعنی وزن، قافیه و ردیف که واضح است، یک نوع موسیقی صوتی با توجه به واج‌آرایی دیده می‌شود که خیلی زیبا نشسته است، مثلاً واج‌آرایی «ب» یا تکرار واژهٔ لب هشت بار و در آخرین بیت تکرار

کف و صدف نوعی موسیقی درونی ایجاد کرده است «تکرار، اگرچه ازنظر قدما، در بحث فصاحت از عیوب کلام، دانسته شده اما شاید بتوان آن را نتیجهٔ توجه نداشتن قدما به نقش‌های زبانی و درآمیختن این نقش‌ها دانست؛ زیرا زبان علاوه بر رساندن خبر یک وظیفهٔ مهم دیگر دارد و آن تبیین عواطف و احساسات انسان است.» (خلیلی جهانتیغ ۱۳۸۰: ۳۰- ۳۱).

ج- استفاده از نماد یا سمبول، وقتی ما از سمبول حرف می‌زنیم؛ هدفمان مفهوم سمبولیسم جهانی است و «مفهوم سمبولیسم جهانی، هنگامی‌که در شعر به کار گرفته می‌شود، کشف معانی نهفته را در سطح بالاتر از سطح معانی معمول و واضح زبان ترغیب می‌کند.» (هارلند، ۱۳۸۲: ۱۷٤)، در اینجا نیز کوشش می‌کنیم بر علاوهٔ معانی معمول، معانی بالاتری نمادها را در شعر تابش نشان دهیم. تابش در این مجموعهٔ شعری‌اش از نماد یا سمبول های زیادی استفاده کرده است؛ اما سمبول ها بیشتر کوتاه یا مفرد است تا سمبول های بلند و مرکب. اینک نمونه‌ها را یادآور می‌شویم:

شهر فانوس و خیال و تلخی! / گل سرخم! تو ز شهر بلخی
بلخ از علم و هنر دریاهاست / زادگاه بوعلی سیناهاست
بلخ نام اولین دولت‌شهر / نوبهار آتش شوریده به دهر
آتش افتاد به جان زرتشت / شعله شد جان و جهان زرتشت
وحی آغاز اوستایی داشت / بلخیان نور اهورایی داشت
(تابش، ۱۳۹۰: ۱۱)

در بیت بالا دریا نمادی از دانش و دانایی است که اندیشه‌وران و دانشمندان چون ابوعلی سینای بلخی، مولانا جلال‌الدین محمد بلخی و زرتشت را پرورانده است.

نیست این زمزمه پایان سخن / مانده پنهان به جگر جان سخن
قطره‌خونی است ز یک نالهٔ کوه / که چکیده به رخ لالهٔ کوه
(تابش، ۱۳۹۰: ۲۱)

اینجا قطرهٔ خون سمبولِ است از جنگ و دربدری است که هرقدر فریاد می‌کند فقط فریادش در دل قامت بلند خودش می‌پیچد و از درگیری و آشوب رهایی ندارد.

دشنه‌هامان در آستین پنهان / خون همیشه به روی دستر خوان
(تابش، ۱۳۹۰: ٤٠)

در ابیات بالا «دشنه یا خنجر» و «خون» سمبول دشمنی است.

د- درهم ریختن قواعد جاری زبان، به‌صورت کلی، درهم ریختن قواعد زبان گرچه در شعر معمول است؛ اما گاهی شاعر زبان را به گونه‌ای به کار می‌گیرد که از زبان آشنایی‌زدایی می‌شود و «به نظر اشکلوفسکی آشنایی‌زدایی در ادبیات در سه سطح عمل می‌کند: در سطح زبان، در سطح مفهوم و در سطح اشکال ادبی. در سطح زبان، آشنایی‌زدایی زبان را دشوار می‌سازد و عامدانه آن را به‌صورت یک مانع درمی‌آورد؛ در این مورد مثلاً می‌توان از انباشت صداهای دشوار و نیز از کاربرد وزن در شعر نام برد. در سطح مفهوم، آشنایی‌زدایی با قلب مفاهیم و ایده‌های پذیرفته‌شده و با نمایش دادن آن‌ها از چشم‌اندازی متفاوت، آن‌ها را به چالش می‌کشد. مثلاً لیون تولستوی در داستان «شلنگ‌انداز»، غیرمنطقی بودن جهان بشری را از دید یک اسب نشان می‌دهد. در سطح اشکال ادبی، آشنایی‌زدایی از قراردادهای ادبی از طریق شکستن معیارهای مسلط هنری و ارائهٔ معیارهای نو و نیز از طریق ارتقای ژانرهای ادبی فرعی همچون مضحکه و داستان پلیسی به سطح هنرهای زیبا صورت می‌گیرد.» (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۳). در اینجا به نمونه‌های ازاین‌دست در منظومهٔ موردنظر می‌پردازیم.

گهگاه ماه چارده در جنگل شمال /گاهی فراز موج خزر می‌شوی هلال
عصری، میان مزرعه‌های شعله‌ور شدی / دهقان شدی، مترسک «گنجشک» پر شدی
بنّا شدی و کارگر ساختمان ونیز .../ شب‌ها چو ماه، آبلهٔ آسمان و نیز...
قاچاق بود ماه، شبی ردّ مرز شد / قسمت نشد طبیب شود، کارورز شد
شام عروسی‌ات چقدر غم زیاد شد / کوفه که کِل کشید و پر ابن زیاد شد
خوشبخت شد دو چشم ترم زیر نور ماه / کوه از کمر شکست ز شرم حضور ماه

پا میر بود کوه که قدش خمیده ماند / چین خورد ماه‌چهرهٔ بابا تکیده ماند
اسلام مرز داشت، ز برلین بزرگ‌تر / دیوار داشت مرز که از چین بزرگ‌تر
ای شهریار! می‌شنوی جیغ‌وداد من؟ / شیرینِ قصر توست لبِ شهرزاد من؟!
پیچیده است ناله و افغان او به شهر / آتش‌گرفته زلف پریشان او به شهر
یک روز اشک کودک من سیل می‌شود / موسی نه ای! حساب تو با نیل می‌شود
(تابش، ۱۳۹۰، ص‌ص. ۲۸- ۲۹)

الف) در شعر بالا به لحاظ مفهومی، ماه که مخاطب شاعر است لحظه‌به‌لحظه چهره بدل می‌کند، اول، ماه چهارده‌ای است در جنگل شمال؛ دوم، در حال نابودن شدن در فراز دریای خزر به شکل هلال درمی‌آید، سوم، در میان مزرعه در دل آفتاب سوزان به شکل مترسک و دهقان درمی‌آید، چهارم، بنّا و کارگر می‌شود، پنجم، رد مرز می‌شود، ششم، بنا بوده طبیب شود برعکس کارورز می‌شود و بعد عروسی می‌کند و مثل شیرین شهزاده‌ای می‌گردد و بعد زلفش در میان شهر آتش می‌گیرد و در آخر هم کودک می‌گردد؛ این‌گونه تغییر و تبدیل در زبان هنجار نیست، شاعر اینجا «امور طبیعی و مادی را از لباس جسمانی جدا می‌کند و این لباس را از تن آن می‌کند و صفات و کیفیات آن را کنار می‌گذارد و انتزاع می‌کند و در جهان خیال خود با یکدیگر ترکیب می‌کند و می‌پیوندد.» (حق‌شناس، ۱۳۸۲: ۲۲).

ب) ماه گاهی کنایه است از دختری که عروسی می‌کند مثلاً در این مصراع‌ها «شام عروسی‌ات چقدر غم زیاد شد... / خوشبخت شد دو چشم ترم زیر نور ماه/کوه از کمر شکست ز شرم حضور ماه؛ و کوه از کمر شکستن استعاره است از پدری که بغض دخترش را در روزی عروسی تماشا می‌کند که در بیت بعدی خود شاعر اشاره‌کرده است. همچنان تبدیل‌شدن اشک به سیل در زبان هنجار نیست.

خون اسفندیار شد نقاش / گل‌سرخی کشید، شد خشخاش
گیسوان نگار سرخ از خون / دشت‌های مزار سرخ از خون
(تابش، ۱۳۹۰: ٤٠)

در بیت بالا جاندار انگاری است، نقاش شدن خون اسفندیار و نقاشی کردن گل سرخ خشخاش، در بیت دوم گیسوان نگار سرخ از خون و دشت‌های مزار سرخ از خون، هردو تا استعاره است و از زبان هنجار آشنایی‌زدایی شده است.

در وصف گیسوان تو قرآن قصیده خواند / «یاسین»، «الف ولام» و «طاهاست» نام تو
انگیزه‌ام زه خلق جهان پلک‌های توست / در لوح خود نوشت که «لولا»ست نام تو
(تابش، ۱۳۹۰: ۱۰۳)

برای قرآن جان قائل شدن و زبان در نظر گرفتن که در مدح حضرت پیامبر (ص) قصیده می‌خواند، جاندارپنداری است و از زبان آشنایی‌زدایی شده است.

هـ ابهام، یکی دیگر از ویژگی‌های سمبولیسم زبان دشوارفهم یا ابهام در بیان است. به باور سمبلیست‌ها باید چیزی که می‌خواهیم بیان کنیم آشکار نباشد و زیبایی در همان عدم آشکار بودنش است. «مالارمه می‌گوید: نام بردن از یک شیء سه‌چهارم لطف شعر را زایل می‌کند چراکه جاذبهٔ هر شعر بستگی به رضایت خاطری دارد که خواننده درنتیجهٔ درک مضامین شعری به کمک حدس و گمان تدریجی حاصل می‌کند. به اشاره و کنایه چیزی را نمایاندن یا احساسی را برانگیختن زیبایی اندیشهٔ هنری را به کمال می‌رساند.» (پرهام، ۱۳۹٤: ۱۲٤). در منظومهٔ دل خونین انار از این نوع شعر زیاد داریم ولی در اینجا به خاطر طولانی نشدن کلام، به چند نمونه بسنده می‌کنیم.

بلخ را با جگر تلخ مخوان / جگرسوخته را بلخ مخوان
راه ابریشم روشن بلخ است / روشنا گرچه زمان را تلخ است
بامیان ولولهٔ چلچله‌هاست / از هنر در جگرش «غلغله» هاست
اژدها بر نفسش چنبر زد / نیش زد بر جگرش، خنجر زد
غلغله شعله شد و خنجر شد / غلغله کاوهٔ آهنگر شد
(تابش، ۱۳۹۰: ۱۳)

در تمام ابیات بالا ابهام وجود دارد و معنای صریح ندارد، از بیت اول یکی این معنا به ذهن می‌رسد که جگرسوخته تلخ است پس بلخ جگرسوخته نیست که با تلخ جگری از وی یاد کنی و دودیگر یعنی اگر از نام بلخ خوشت تمی‌آید و ذکر نام بلخ

مانند جگری که مواد زهری زیاد از کیسه صفرا رویش ریخته باشد آزارت می‌دهد و فکر می‌کنی که بلخ شبیه جگرسوخته از بین رفته است، این تصور را از ذهنت دور کن که بلخ تا جهان است بلخ است.

از مصرع اول بیت دوم بازهم دو معنا به ذهن می‌رسد، نخست، بلخ راه ابریشم روشن و شفاف است، دو، واضح و آشکار است که بلخ راه ابریشم است، این امر واضح و آشکار برای زمانهٔ ما ناگوار است و زمان این واقعیت را برنمی‌تابد.

بیت سوم، بازهم دو معنا را در ذهن می‌رساند، یک، بامیان جای بانگ و فریاد پرستوهای است که جوش‌وخروش و بانگ و فریادشان از هنری است که در دل این خاک وجود دارد، دو، بامیان جای است که چل ستون را در خود دارد و جوش‌وخروش و نام و آوازه‌اش به خاطر چل ستون و به خاطر داشتن شهر غلغله است که در جهان مشهور است.

بیت چهارم، معنای اول، اژدها راه نفسش را با نیش زدن خود بند کرد و جگرش را به سوختن آورد، معنای دوم، بامیان در دل خود اژدها را دارد- و آنجا تپه‌ای است شبیه به مار که به اژدر شهرت یافته است، در قسمت سرش چشمهٔ آب گرمی است که آبش نمکین است و آن را چشم اژدر می‌گویند و از نزدیک همان چشمه تا آخر درزی باریک وجود دارد که نسبت می‌دهند به همان افسانه‌ای اژدر که حضرت علی او را کشته و بعد یک تسمه از پشت اژدر برداشته با خود برده است- که توسط خنجر از پشت تا جگرش شکافته شده است.

بیت پنجم، از غلغله دو معنا می‌شود که گفته شد یکی جوش‌وخروش و دیگری شهر تاریخی غلغله که در بامیان است.

معنای اول، روز در هر کجایی دنیا یک روز تاریخ محسوب می‌شود اما سیستان نیم روز تاریخ به خاطر گردوغبار و شِن، معنای دوم، روز تاریخ است در هر جا باشد اما سیستان بخش از نیمروز است و نیمروز نام یک استان.

نوروز روز جشن حضور فرشته‌هاست / روزی که وحی آمد و بلخ عهده‌دار شد
خورشید زد به ماه، خودش را تباه کرد / دیوان شمس باعث این انتحار شد

نی را گرفت بطلب و خود را چنان نواخت / ترسید جبرییل که انسان چه‌کار شد؟!
(تابش، ۱۳۹۰: ۴۲ – ۴۳)

بیت اول، معنای اول، نوروز روزی است که فرشته‌ها حضور به هم می‌رساند و در روز نوروز وحی نازل شد در سرزمین بلخ که اشاره به زرتشت دارد، معنای دوم، در روز نوروز که در شهر مزار شریف ولایت بلخ افغانستان هرسال جشن نوروز بسیار باشکوه برگزار می‌شود و از هرجایی مردم آنجا جمع می‌شوند گویا فرشته‌ها حاضرشده‌اند و این روزی است که بلخ عهده‌دار است از این روز پاسداری کند.

بیت دوم، معنای اول، وقتی خورشید به ماه خورد نابود شد و علت هم دیوان خورشید بود، معنای دوم، خورشید کنایه از شمس تبریزی است و ماه کنایه از مولانا وقتی خورشید به ماه رسید دیگر ماه هم چون خورشید گردید مثل‌اینکه انفجاری صورت گرفته باشد و سبب این انفجار هم غزلیات مولانا است که به نام دیوان شمس نشر و پخش شد و تباه شدن خورشید را در وجود ماه همین دیوان شمس به دنیا معرفی کرد.

بیت سوم، معنای اول، مولانا نی بطلب گرفت و خود را قسمی نواخت که جبریل ترسید که این انسان را چه شده است؟ معنای دوم، آن‌قدر نالید و فریاد کشید که دیگر نالهٔ در لب‌هایش باقی نمانده بود و هر چه داشت فروریخت و بیان کرد و جبریل ترسید که دیگر انسان نیست او از فرشته برتر شده است و بهتر شده است، پس انسان چه می‌شود؟

اما کسی برابر نوروز ایستاد / گفت عقلمان بس است، گل سرخ را بچین
کم‌کم بشر پرنده نشد، عنکبوت شد / باعقل خویش ساخت قفس‌های آهنین
(تابش، ۱۳۹۰: ۱۱۰)

ابیات بالا نیز ابهام دارد.

ساندویچت شد دلم امشب، بفرما، نوش جان / صبح در سیمای قصابم نیایی بعداز این
(تابش، ۱۳۹۰: ۱۲۱)

۵- ذهنیت‌گرایی، دیگر از ویژگی سمبولیسم ذهنیت گرایی است. شاعران سمبولیست برای ذهنیت اهمیت ویژهٔ قائل هستند. مسئلهٔ ذهنیت و ذهنیت‌گرایی

هم از زمانی بیشتر مورد توجه قرار گرفت که به‌عنوان یک فرضیه بانام «تصور ذهنی» به‌واسطهٔ آگدن و ریچاردز در کتاب معنای معنا مطرح گردید. آن‌ها صورت‌های زبانی را از طریق تصور ذهنی به مصداق‌های ارتباط می‌داد که در جهان خارج وجود دارد (صفوی، ۱۳۹۲: ٥٦). سمبولیست‌ها دنبال این بودند که از طریق ذهنیت گرایی به واقعیت‌های هستی می‌شود دست یافت و تنها وسیلهٔ رسیدن به واقعیت نیز شعر است. آشوری می‌گوید: «همین ذهنیت است که شعر را به‌عنوان زبان بیان احوال خود برمی‌گزیند و همین احوال است که خود را در بینشی شاعرانه- عارفانه از هستی به‌صورت جهان‌بینی شکل می‌بخشد که شعر عالی‌ترین رسانه‌ای آن است.» (آشوری، ۱۳۹٥: ۱۸۳-۱۸٤). حالا می‌خواهیم نمونه‌هایی را در منظومهٔ دل خونین انار نشان دهیم که ذهنیت‌گرایی را نمایانده است.

نام جد دیگرت مولاناست / آنکه شعرش نفس دریاهاست
تا که بر اسب سخن هی می‌زد / آسمان در قدمش نی می‌زد
شمس مست از نفسش می‌رقصید / روم و تبریز به هم می‌چسبید
(تابش، ۱۳۹۰: ۱۷)

شاعر شعر مولانا را نفس دریاها می‌گوید و سخن را به اسب تشبیه می‌کند و آسمان را نی‌نوازی می‌داند که برای مولانا نی می‌زند، نَفَس مولانا سبب رقص شمس می‌شود و روم و تبریز به هم می‌چسپند، تمامی این‌ها امر ذهنی است که بیانگر مفهومی است ورنه واقعیت عینی ندارد.

باز شد پای هیرمند به خون / رنگ نیرنگ زد به لب هامون
شاه درخانه بذر کین افشاند / چشم خود را به جوی خون غلطان
شاه و سیمرغ در مقابل هم / یارو اسفندیار قاتل هم
مرغ جادو، نه، زال، سیمرغ است / مرغ، زال و دوبال سیمرغ است
(تابش، ۱۳۹۰: ۳۹)

پا داشتن دریای هیرمند و لب داشتن دشت که لبش را با رنگ نیرنگ رنگ کرده باشد وجود عینی ندارد یک امر ذهنی است یا بذر افشاندن در خانه و چشم خود را

به جوی خون غلطاندن، سیمرغ و مرغ خواندن زال، همگی فرا عینی است که ساخته‌وپرداخته ذهن انسان است و وجود قابل‌مشاهده ندارد.

باطن اشعار ناصرخسروی / بانویی، اما به تأویل پری

مانده بیدل گنگ حس‌آمیزی‌ات / بس که می‌تابد لبت دری

(تابش، ۱۳۹۰: ٤٨)

بانو خواندن باطن شعر ناصرخسرو را که مانند پری است و موجودی به نام پری و دریای گنگ خواندن بیدل، همه‌اش تصورات ذهنی است که وجود عینی ندارد.

چشم خیابان از ستاره پرشده امشب / ماهش دگر در هالهٔ ابهام می‌آید

(تابش، ۱۳۹۰: ۱۰۸)

چشم داشتن خیابان و آن‌هم به‌گونه‌ای که پر از ستاره باشد نیز امری ذهنی است و نه عینی. در مکتب سمبولیسم ذهنیت‌گرایی مرسوم است و کشف واقعیت‌های ماورای این جهان و واقعیت‌های غیر ظاهری این جهان را به‌واسطهٔ ذهن ممکن می‌داند.

نتیجه

با مروری بر مکتب سمبولیسم و ویژگی‌ها یا مؤلفه‌های این مکتب ادبی و بررسی این مؤلفه‌ها در منظومهٔ دل خونین انار اثر قنبر علی تابش دریافتیم که مؤلفه‌های سمبولیسم در شعر شاعر حضور چشم‌گیر دارد و کمتر شعری را در این مجموعه می‌توانیم پیدا کنیم که یک یا چند تا از مؤلفه‌های سمبولیسم در آن وجود نداشته باشد. موضوعاتی از قبیل، بدبینی، تخیل و رؤیا، اصالت احساس، استفاده از زبان (ارزش کلمه، موسیقی، استفاده از سمبول یا نماد، درهم ریختن قواعد جاری زبان و ابهام) و ذهنیت‌گرایی که از ویژگی‌های سمبولیسم شمرده‌شده‌اند در این مجموعه جستجو گردیده است که ازجمله، تخیل، اصالت احساس، ذهنیت‌گرایی و نمادپردازی نسبت به سایر مؤلفه‌ها پررنگ‌تر به نظر می‌رسد؛ پررنگ بودن این چهار مؤلفه نسبت به مؤلفه‌های دیگر بیشتر به دو دلیل است: ۱- دورهٔ اول زندگی شاعر، محیط زندگی کوه پایه‌ای و رودهای خروشان است، شاعر تا دوران نوجوانی در آنجا

زندگی می‌کند و ۲- دورهٔ دوم زندگی، مهاجرت و شرایط نسبتاً سخت زندگی و پناه بردن به زبان سمبولیک، هرچند ممکن است دلایلی دیگری نیز داشته باشد.

منابع

۱- آشوری، داریوش. شعر و اندیشه، ویرایش سوم (چاپ هشتم)، تهران: نشر مرکز، ۱۳۹۵.

۲- ـــــــــــ. عرفان و رندی در شعر حافظ، چاپ چهاردهم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۹٦.

۳- پاینده، حسین. گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی (ویراست جدید)، چاپ سوم، تهران: نیلوفر، ۱۳۹٤.

٤- پرهام، سیروس. رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات، چاپ هشتم، تهران: آگاه، ۱۳۹٤.

٥- پور نامداریان، تقی. در سایهٔ آفتاب، چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸٤.

٦- ـــــــــــ. رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی (تحلیلی از داستان‌های عرفانی- فلسفی ابن‌سینا و سهروردی)، چاپ هشتم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۹۱.

۷- تابش، قنبر علی. دل خونین انار، چاپ اول، کابل: انتشارات صبح امید، ۱۳۹۰.

۸- تراویک، باکنر. تاریخ ادبیات جهان، ترجمهٔ عرب علی‌رضایی، ج ۱، چاپ سوم، تهران: نشر و پژوهش فرزان روز، ۱۳۸۳.

۹- ثروت، منصور. آشنایی با مکتب‌های ادبی، چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۷.

۱۰- حق‌شناس، علی‌محمد. زبان و ادبیات فارسی در گذرگاه سنت و مدرنیته (مجموعه مقالات)، چاپ اول، تهران: آگه، ۱۳۸۲.

۱۱- خلیلی جهانتیغ، مریم. سیبِ باغِ جان «جستاری در ترفندها و تمهیدات هنری غزل مولانا»، چاپ اول، تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۰.

۱۲- رجایی، نجمه. آشنایی با نقد ادبی معاصر عربی، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۷۸.
۱۳- سید حسینی، رضا. مکتب‌های ادبی، جلد اول، چاپ هجدهم، تهران: موسسه انتشارات نگاه، ۱۳۹٤.
۱٤- ـــــــــــــــ . مکتب‌های ادبی، جلد دوم، چاپ هجدهم، تهران: موسسه انتشارات نگاه، ۱۳۹٤.
۱۵- شفیعی کدکنی، محمدرضا. موسیقی شعر، چاپ شانزدهم، تهران: آگاه، ۱۳۹۵.
۱٦- شمیسا، سیروس. مکتب‌های ادبی، چاپ نهم، تهران: نشر قطره، ۱۳۹۵.
۱۷- صفوی، کورش. درآمدی بر معناشناسی، چاپ پنجم، تهران: شرکت انتشارات سوره مهر، ۱۳۹۲.
۱۸- فرای، نورتروپ. تحلیل نقد، ترجمهٔ صالح حسینی، چاپ اول، تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۷.
۱۹- فریدریش، ورنر؛ ملون، دیوید هنری. چشم‌انداز ادبیات تطبیقی غرب از دانته تا یوجین اونیل، ترجمهٔ نسرین پروینی، تهران: سخن، ۱۳۸۸.
۲۰- کوِچش، زُلتن. مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره، ترجمه شیرین پور ابراهیم، چاپ اول، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، ۱۳۹۳.
۲۱- مکاریک، ایرنا ریما. دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ پنجم، تهران: آگه، ۱۳۹۳.
۲۲- ولک، رنه. تاریخ نقد جدید، ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی، جلد چهارم، چاپ ول، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۹.
۲۳- ولک، رنه؛ وارن، آوستن. نظریهٔ ادبیات، مترجمان: ضیاء موحد و پرویز مهاجر، چاپ دوم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۲.

۲٤- هارلند، ریچارد. درآمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبی از افلاطون تا بارت، گروه ترجمهٔ شیراز: علی معصومی، ناهید سلامی، غلامرضا امامی و شاپور جورکش، تهران: چشمه، ۱۳۸۲.
۲۵- احمدی، شهرام؛ دلاور، پروانه. «بررسی کاربرد شناسانه نمادگرایی در شعر احمد شاملو»، مجله شعر پژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز، سال نهم، شماره دوم، تابستان ۱۳۹٦.
۲٦- پور نامداریان، تقی. «دگردیسی نمادها در شعر معاصر»، دو فصلنامه علمی-پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»، شماره یازدهم، پاییز و زمستان ۱۳۸۷.
۲۷- شاکری، جلیل؛ پور نامداریان، تقی و رادفر ابوالقاسم. «بررسی و تأویل چند نماد در شعر معاصر»، ادبیات معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال دوم، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۱.
۲۸- شکیبی ممتاز، نسرین. «سمبل و جایگاه آن در شعر احمد شاملو (با تیکه بر شعر «مه»)»، مجلهٔ مطالعات انتقادی ادبیات، فصلنامه دانشگاه گلستان، سال اول، شماره مسلسل چهارم، زمستان ۱۳۹۳.
۲۹- شمیسا، سیروس و علی حسین پور. «جریان سمبولیسم اجتماعی در شعر معاصر ایران»، مجله مدرس، دوره ۵، شماره ۳، پاییز ۱۳۸۰.
۳۰- صرفی، محمدرضا. «درآمدی بر نمادپردازی در ادبیات» مجلهٔ فرهنگ (ویژهٔ ادبیات فارسی)، شماره ٤٦ و ٤٧، تابستان و پاییز ۱۳۸۲.
۳۱- فرزین، عدنان. «شعر شاملو، جلوه‌گاه مفاهیم نمادین»، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، شماره یازدهم، ۱۳۷۹.

پوهنمل شفیق‌الله خراسانی[۱]
پوهنیار عطاءالحق رستم‌زاده[۲]

صوفی عشقری و سبک واسوخت

Abstract

In Sufi Ashqari's divan, a contemporary poet of Afghanistan, there are some verses with the title "Wasokht" which has made him famous among literary people as a poet following the style of "Wasokht". Wasokht is one of the well-known branches of the school of Woqoh, which emerged in the middle of the 10th century of Hijri by Mohtasham Kashani. The present article, which has analyzed Sufi Ashqari's poems in an analytical-descriptive way, in the light of the definitions and characteristics presented of the style of Wasokht, rejects this opinion and concludes that Ashqar's poetry, especially his seven Tarjie stanzas, written under the title of Wasokht It does not match the definitions and characteristics of the fuel. In the flamboyant style, the poet turns away from the beloved and abandons love, says words that cause him to be offended by the beloved; While Ashqari has never had such an opinion about love and beloved and has never spoken ill-mouthed and hurt his beloved. There is a square of love in Wasokht's experience, whose

[۱] - استاد دیپارتمنت زبان و ادبیات فارسی دری، دانشکدۀ زبان و ادبیات، دانشگاه ننگرهار، نشانی ایمیل: (shafiqullahkhurasani@gmail.com)

[۲] - استاد دیپارتمنت زبان و ادبیات فارسی دری، دانشکدۀ زبان و ادبیات، دانشگاه کابل نشانی ایمیل: (ataullhaq.rustamzada@gmail.com)

sides are: lover, lover, opponent and new lover; But there is a triangle of love in Ashqari poetry, which expresses not turning away from the beloved and leaving love and love. He considers leaving love or taking another lover as a sin of apostasy. Ashqari has praised love and beloved in all his poems and has considered these two as the reason for his status.

چکیده

در دیوان صوفی عشقری شاعر معاصر افغانستان ترجیع‌بندهایی با عنوان واسوخت وجود دارد که او را شاعر پیرو سبک واسوخت میان اهل ادب به شهرت رسانده است. واسوخت یکی از شاخه‌های مشهور مکتب وقوع است که در میانهٔ قرن دهم هجری توسط محتشم کاشانی پدید آمده است. مقالهٔ حاضر که اشعار صوفی عشقری را به شیوهٔ تحلیلی- توصیفی به بررسی گرفته است، در روشنایی تعاریف و ویژگی‌های ارائه شده از سبک واسوخت این عقیده را مردود دانسته و نتیجه می‌گیرد که شعر عشقری به ویژه هفت ترجیع بند او که با عنوان واسوخت سروده شده است، با تعاریف و ویژگی‌های واسوخت مطابقت ندارد. در سبک واسوخت شاعر از معشوق رویگردان شده و ترک عاشقی می‌کند، سخنانی می‌گوید که سبب رنجش خاطر معشوق شود؛ در حالی که عشقری هیچ‌گاه چنین نظری به عشق و معشوق نداشته و هرگز لب به بدگویی و رنجاندن معشوق نگشوده است. در تجربهٔ واسوخت مربع عشق وجود دارد که اضلاع آن: عاشق، معشوق، حریف و معشوق جدید است؛ اما در شعر عشقری مثلث عشق وجود دارد که خود بیانگر عدم رویگردانی از معشوق و ترک عشق و عاشقی است. او ترک عاشقی و یا گرفتن معشوق دیگر را گناهی در حد ارتداد می‌داند. عشقری در تمام اشعارش عشق و معشوق را ستوده و این دو را عامل علوی مقام خود دانسته است.

کلیدواژه‌ها: سبک واسوخت، شعر معاصر افغانستان، صوفی عشقری، مکتب ادبی وقوع.

مقدمه

واسوخت سبکی از شعر است که در نیمهٔ دوم قرن دهم هجری قمری از مکتب ادبی وقوع به میان آمد. واسوخت در لغت به معنای واگشتن، وادادن، وارفتن در عشق است و در اصطلاح ادبی اعراض و رویگردانی از معشوق و ترک عاشقی را گویند (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۳: ۹-۱۰). در حقیقت واسوخت: «نوعی عکس العمل همراه با قهر و عتاب است که عاشق در مقابل قدر ناشناسی معشوق از خود نشان می‌دهد» (مهدی پور، ۱۳۹۲: ۱۷۲۵). این سبک در قرن دهم ه.ق توسط محتشم کاشانی به میان آمد و بعدها وارد شعر اردو شده و تا قرن سیزدهم هجری نیز ادامه داشت. غزلیات این سبک در حقیقت کوششی برای گذار از سبک عراقی به سبکی جدید است (رزمجو، ۱۳۹۰: ۸۱). صوفی غلام نبی عشقری (۱۲۷۱-۱۳۵۸ه.ش) شاعر معاصر افغانستان در میان اهل فن به شاعر پیرو سبک واسوخت یا واسوخت‌سرا مشهور شده است. دلیل آن موجودیت هفت ترجیع‌بند با عنوان واسوخت در دیوان او است.

هدف و پرسش پژوهش

مقالهٔ حاضر در پی آن است تا با در نظرداشت تعاریفی که از سبک واسوخت و خصوصیات آن توسط دانشمندان ارائه شده است؛ اشعار عشقری را بررسی نموده و به این سوال که عشقری پیرو سبک واسوخت بوده است و یا خیر؟ پاسخ مدلل ارائه نماید. این پندار تا کنون نزد اهل ادب بدون تحقیق پذیرفته شده است و در صورتی که به این مساله پرداخته نشود، همچنان به اذهان دیگران منتقل خواهد شد. چنانچه مرحوم نیلاب‌رحیمی در کتاب *شرح حال و تحلیل اشعار صوفی عشقری* (۱۳۸۰: ۱٤۲) به آن اشاره نموده و این عقیده را تقویت بخشیده اند. از طرفی هم شعر عشقری برخی از ویژگی‌های سبک واسوخت مثل: سادگی و عاری بودن از مضامین عالی، معشوق مذکر و شکایت از معشوق را در خود دارد که به شدت این اعتقاد افزوده است.

روش پژوهش

در پژوهش حاضر تمام غزلیات، مخمسات و ترجیع‌بندهای عشقری به شیوهٔ تحلیلی- توصیفی بررسی شده است. در این تحقیق از دیوان‌های چاپ شدهٔ عشقری یکی از *خاک تا افلاک عشق* با مقدمه و تصحیح حیدری وجودی و دیگری *دیوان عشقری* به کوشش محمد داوود نظام که چاپ و تصحیح جدید می‌باشد، استفاده شده است.

پیشینهٔ پژوهش

به صورت کلی در مورد سبک واسوخت در زبان فارسی کتاب‌ها و مقالاتی در ایران به چاپ رسیده است که از جمله می‌توان به این آثار اشاره کرد: استاد احمد گلچین معانی (۱۳۷٤) در کتاب *مکتب ادبی وقوع در شعر فارسی* به سبک واسوخت پرداخته اند. استاد شمیسا نیز در *سبک‌شناسی شعر* خود به این موضوع پرداخته و تفاوت واسوخت با مکتب ادبی وقوع را بیان نموده اند. ابوالقاسم قوام و مجتبی مجرد (۱۳۹۱) در مقالهٔ «*واسوخت و زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی آن در قرن دهم*» جنبه‌های اجتماعی این سبک را بررسی نموده اند. مهمترین تحقیق در این زمینه از استاد محمود فتوحی (۱۳۹۳) است که در نامهٔ فرهنگستان ویژهٔ شبه قاره زیر عنوان «*سبک واسوخت در شعر فارسی: پیشرو و سرآمد واسوخت محتشم است نه وحشی*» به تفصیل به سبک واسوخت و ویژگی و مبدع آن پرداخته اند. مقالات و نوشته‌های دیگر در این مورد چنین است: توران رزمجو (۱۳۹۰) «*نگاهی به مکتب واسوخت در تاریخ ادبیات ایران*». هادی خدیور و شیما فرجی (۱۳۹۳) «*رد پای واسوخت بر جادهٔ شعر فارسی*». پریسا مهدی پور (۱۳۹۲) «*مکتب وقوع و واسوخت، سبک رایج در اشعار قرن دهم هجری*». به طور خاص در مورد واسوخت در اشعار صوفی عشقری تاکنون مقاله و یا تحقیقی انجام نشده است.

سبک واسوخت

واژهٔ واسوخت امروز نیز به شکل وایسوخت و به معنای شخص عقده‌یی یا کسی که به شدت اشتیاق انجام کاری را داشته، ولی دستش از آن کار کوتاه باشد، در میان

عوام کاربرد دارد. عبدالله افغانی‌نویس (۱۳٦۹: ۵۷٦) آن را «پوره به مراد نرسیده» معنا کرده اند که عین معنا را می‌دهد. در زبان رسمی وادبی واسوخت در لغت به معنای واگشتن، وادادن، وارفتن در عشق است و در اصطلاح ادبی اعراض و رویگردانی از معشوق و ترک عاشقی را گویند (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۳: ۹-۱۰). به عبارت دیگر واسوخت در اصطلاح: «سبکی از شعر است با محتوای بیزاری و رویگردانی از معشوق که گاه با بیانی درشت و خشن سبب رنجاندن و سوزاندن معشوق می‌شود» (همان: ۱۳).

حد فاصل میان شعر دورهٔ تیموری و سبک هندی مکتب وقوع است که غرض از «وقوع» بیان کردن حالات عشق و عاشقی از روی واقع می‌باشد (گلچین معانی، ۱۳۷٤: ۳). وقوع گویی در ابتدای کار به ابتذال کشید و شاعران به دنبال شیوهٔ جدید رفتند که در نتیجه شیوهٔ جدیدی به نام مکتب «واسوخت» پدید آمد (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲٦۰). به قول استاد شمیسا شاعران مکتب وقوع به لحاظ مسایل اخلاقی به پایین‌ترین درجهٔ اخلاقی سقوط کرده اند و در ادامه می‌گوید: «می‌توان گفت که شاعران مکتب وقوع بدبخت‌ترین شاعران دوره‌های مختلف ادب فارسی هستند و این بدبختی فقط در صحنهٔ شعر نیست بلکه در زندگی واقعی هم بدبخت و حقیر زیسته اند» (همان: ۲٦۵). واسوخت به عنوان سبکی از شعر فارسی، نوعی از شعر قرن دهم هجری را نامیده اند که با محتوای اعراض، رویگردانی و ترک عاشقی سروده شده است. این سبک بعد از قرن دهم نیز ادامه داشت و شاعرانی چون، علی نقی کمره‌یی، شاپور طهرانی و صائب تبریزی به این سبک شعر سروده اند (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۳: ۲٦). مضامین واسوختی در اشعار سبک خراسانی نیز دیده می‌شود از جملهٔ شاعران سبک مذکور فرخی سیستانی و منوچهری دامغانی شاعرانی اند که معترف به برابری و تعادل در رفتار میان عاشق و معشوق می‌باشند (خدیور و فرجی، ۱۳۹۳: ٦۱). این اصطلاح نخستین بار توسط محتشم کاشانی در رسالهٔ «نقل عشاق» (نگارش ۹٦٦ق) به کار برده شده است (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۳: ۱۰). شبلی نعمانی مبدع سبک واسوخت وحشی بافقی را دانسته و این شیوه را بدو خاتمه یافته دانسته است

(نعمانی، ۱۳٦۳، ج. ۱: ۱٦). این عقیده مدت‌ها ادامه داشت تا این که استاد محمود فتوحی ضمن تحقیق عالمانهٔ خویش محتشم کاشانی (شاعر قرن دهم هجری) را مبدع سبک واسوخت معرفی نموده و ثابت نمودند که محتشم نخستین کسی بود که تجربهٔ واسوخت را از نگاه علمی و نظری با انواع و اقسام غزل‌های واسوختی به خوبی معرفی کرد (۱۳۹۳: ۲۳). طبق تحقیق استاد فتوحی، محتشم کاشانی ترکیب‌بند مشهور چار مصراعی خویش «شرح پریشانی» را به تقلید از ترکیب‌بند شش مصراعی هجری قمی (شاعر قرن دهم هجری) سروده است (همان). این سبک در قرن‌های دوازه و سیزدهم هجری مورد استقبال شاعران اردو سرا قرار گرفته و شاعرانی چون، میرزا محمد رفیع سودا، سید آغا حسن امانت لکهنوی، امیر احمد صاحب، مهدی حسین خان آباد، امیرالدین آزاد، امیر احمد مینایی، شاه حاتم دهلوی و دیگران در این سبک شعر سروده اند (همان: ۲۷). احمد گلچین معانی در کتاب خویش تعدادی از شاعران قردهم تا سیزدهم هجری؛ مانند: ابوالقاسم محتشم شروانی بهوپالی، حسابی نطنزی، ذوقی تونی، ذهنی کاشانی، شجاع کاشانی و دیگران را نام برده است که به این سبک شعر سروده اند (۱۳۷٤: ۷۸۲).

ویژگی‌های سبک واسوخت و شعر عشقری

با وصف آن که اشعار سبک واسوخت پر از سوز و گداز عاشقانه است، عاری از مضامین عالی و معانی بلند می‌باشند (مهدی پور، ۱۳۹۲: ۱۷۲۷). به قول استاد گلچین معانی سبک وقوع ساده و عاری از هر نوع صنایع ادبی، استعاره و کنایه بود (۱۳۷٤: ۳). همین ویژگی در اکثر اشعار و غزلیات عشقری به وضوع دیده می‌شود. شعر عشقری شعر مردمی است و از واژه‌ها و اصطلاحات عامیانه به وفرت در آن پیدا می‌شود. این ویژگی به حدی بارز است که نیاز به تحقیق جداگانه دارد. مسایل اجتماعی زمان عشقری به زبان ساده در شعر او بیان شده است. به ندرت

غزل و یا شعری را می‌توان در دیوان عشقری پیدا کرد که لغات عامیانه در آن به کار نرفته باشد.

خصوصیت دیگر سبک واسوخت توجه به معشوش مذکر است که آن را از عیوب فاحش سبک واسوخت دانسته اند؛ تا جایی که سبب بیماری شعر و ادب فارسی در قرن دهم هجری شده و از مقام آن کاسته است (رزمجو، ۱۳۹۰: ۸۳). روایت نیلاب‌رحیمی از داستان عاشق شدن عشقری نیز مشخص می‌کند که او در جوانی عاشق نوجوانی از باشندگان خیابان کابل شده است (نیلاب‌رحیمی، ۱۳۸۰: ۱۷). اگرچه ایشان به این که نوجوان پسر بوده است اشاره‌یی نکرده اند، از لابه لای اشعار عشقری کاملاً مشخص است که معشوق وی مذکر بوده است:

داغ شب حنایت ناسور گشته بر من — زانرو که من ندیدم ایام شاهیت را
(عشقری، ۱٤۰۱: ۸۸)

در صف شاهد پرستان امتیازی داشتم — دلبرم در ارتش خوبان سپه‌سالار بود
(همان: ۱۸۲)

از پرده‌های دیدهٔ شاهدپرست خویش — پیراهنی به آن قد و بالا نساختم
(همان: ۲۳۵)

در مورد عاشقی خود فرموده است:

خلاصه این که در عین جوانی — شدم عاشق به رخساری که دانی
دویدم همچو سایه در پی او — سر خود ساختم خاک ره او...
به دور خانه‌اش سی سال گشتم — مثال خاک ره پامال گشتم
پی دیدار رویش روز صد بار — ز کویش می‌گذشتم با دل زار
گه و ناگه که می‌دیدم به راهی — نمی‌کردم دل‌آسا با نگاهی
به احوالم نبودش رحم گویا — دل او بود مثل سنگ خارا...
کنون هردو حیات و موسفیدیم — ز حسن و عشق هردو ناامیدیم
(عشقری، ۱۳۸۱: ۱۹)

عشقری با کاکه‌های کابل از جمله کاکه تیغون سر و کار داشت. کاکه تیغون عاشق زرگر بچه‌یی به نام عبدالغفور از باشندگان خیابان کابل شده و تمام عمر خود را صرف عشق آن پسر بچه نمود و مجرد از دنیا رفت. عشقری در شعر خود او را ستوده است. چنانچه خود عشقری شیوهٔ او را ستوده و می‌فرماید:

هرکســی لاف و پتــاق عشــقبازی می‌زنــد لیک مشهور و نمایان کاکه تیغون بوده است
(نیلاب‌رحیمی، ۱۳۸۰: ۱۷)

باید یادآور شد که عشقری مولاناوار گذر از عشق مجازی را منتهی به عشق حقیقی می‌دانسته است:

دلــت را از هوس‌هــا کــن نمــازی چــو هســتی طالــب عشــق مجــازی
جــدا نبــود مجــازی از حقیقــت بــداری پــاس درس پاکبــازی
(عشقری، ۱۳۸۱: ٤٠)

از ویژگی‌های دیگر هنری سبک واسوخت تمرکز بر قالب غزل دانسته شده است (قوام و مجرد، ۱۳۹۱: ۱۰). به لحاظ تعداد تا کنون بیشترین شعر چاپ شدهٔ عشقری در قالب غزل است به گونه‌یی که در چاپ و تصحیح جدید دیوان او ٦٤٥ غزل وجود دارد. با این وجود معیار و ملاک تشخیص شعر سبک واسوخت را در روشنایی تعاریف ارائه شده از آن می‌توان دریافت؛ چرا که ویژگی‌های یاد شده در شعر سبک‌های دیگر نیز وجود دارد. آقای خدیور و خانم فرجی در مقالهٔ «*رد پای واسوخت بر جادهٔ شعر فارسی*» اشعار واسوختی را به دو دسته تقسیم نموده اند: ۱. اشعار گذار (از سوخت به واسوخت). ۲. واسوخت تمام عیار. که خود به دو نوع تقسیم می‌شود الف) شعر اعراضی در جهت عشق متعالی، ب) شعر نفرت، (۱۳۹۳: ٦٠). به نظر نگارنده خطاب واسوخت تنها به نوع دوم این تقسیم‌بندی صدق می‌کند؛ زیرا مثال‌هایی را که ایشان از فرخی، سنایی و شاعران دیگری آورده اند، هیچ‌یک از آن با توجه به واسوخت به عنوان یک سبک شعر سروده نشده و نمی‌توان شعر آنان را زیر عنوان نوعی از شعر واسوخت تقسیم‌بندی نمود. اگر شعر گذار را شعر سوخت بدانیم به اطمینان می‌توان گفت شعر عشقری شعر گذار یا همان شعر سوخت است تا واسوخت. شعر عشقری همانند شاعران قبل از سبک واسوخت از سوز و گداز خود شاعر حکایت می‌کند تا واسوخت یا سوزاندن معشوق بی‌وفا. در شعر واسوخت عاشق از معشوق روی می‌گرداند و رو به معشوق دیگری می‌آورد. شاعر چنان سخن می‌گوید که باعث رنجیدن و ناراحتی معشوق شود. در

حقیقت فعل سوختن که فعل لازمی است، از حالت لازمی عبور نموده و معشوق را می‌سوزاند. این جاست که آن را واسوخت می‌نامند.

شعر عشقری و فرایند سوختن در عشق

سوختن از استعاره‌های مروج در شعر غنایی و عارفانه دانسته می‌شود که در سبک واسوخت فرایند آن را به سه بخش تقیسم نموده اند: الف) سوختن عاشق: در این فرایند عشق سوزنده است و عاشق در آتش احوال خویش می‌سوزد. ب) سوز سخن یا سوزناکی سخن: در این فرایند سوز و گداز عاشق بر معشوق تاثیر گذاشته و او را می‌سوزاند. ج) سخن سوزندهٔ عاشق: در این فرایند جهت سخن عاشق به سمت معشوق است و با خشم و عتاب خود او را می‌سوزاند. (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۳: ۱۳). فرایند سوختن در شعر عشقری به استثنای یک غزل (غزل ۲۵۸ که از نوع ج است.) از نوع الف است؛ زیرا همواره شاعر از اثر فراق و یا حسرت از بی‌توجهی یار مثال شمع در آتش احوال خود می‌سود. به مثال‌های زیر نگاه کنید:

در محبت حاصلی نبود به غیر از سوختن　　　برق حسن خوبرویان ساخت خاکستر مرا
(عشقری، ۱٤۰۱: ۹۳)

چرا کردی نظر بر روی خوبان؟　　　به دست خود زدی آتش به جانت
(همان: ۱۱۱)

ای جفاجو حال مرغ دل چه پرسان می‌کنی؟　　　شمع رخسار ترا تا دید چون پروانه سوخت
(همان: ۱۱٤)

دیشب به جای غیر تو رفتی و من ز رشک　　　ناخون شیر تا به سحر در جگر زدم
مرغ دلم به آتش عشقت کباب شد　　　از بس که در هوای وصال تو پر زدم
(همان: ۲۵۸)

در غزل ۲۸۵ دیوان عشقری فرایند سوختن از نوع سوم است که شاعر جهت سخن را به سوی معشوق گرفته است تا او را بسوزاند و بگدازاند. با آن هم تندی و شدت این غزل قابل مقایسه با اشعار شعرای سبک واسوخت نیست. این غزل اگرچه از نوع سوم است؛ اما تا حد زیادی محافظه‌کارانه و همراه با احتیاط است. شاعر در این غزل احوال معشوق را وصف می‌کند که به صورت پوشیده هدفش سوزاندن معشوق است تا او را از هجر پشیمان کند:

به افسوس و به حرمان گشته‌ای یار ز کردارت پشیمان گشته‌ای یار
ندامت در دلت بسیار داری چو زلف خود پریشان گشته‌ای یار
تو بودی مثل صبح عید روشن کنون شام غریبان گشته‌ای یار
سیه پوشیده‌ای از غم سراپا به حسنت کافرستان گشته‌ای یار
به هرجا روز و شب افسانهٔ توست پرآوازه به دوران گشته‌ای یار
شنیدم روز و شب داری تپایش به مثل ماهی بریان گشته‌ای یار
میان گلشن خود خار گشتی به دوش خویش تاوان گشته‌ای یار
دلت از غصه و غم داغ داغ است شُکُر گویم چراغان گشته‌ای یار
به عالم آشکارا کردی خود را ز من روپوش و پنهان گشته‌ای یار
تو مجبوری که با دردت بسازی که بی‌دارو و درمان گشته‌ای یار
ندانستی چو قدر وصل ما را دچار درد هجران گشته‌ای یار
ز چشمت اشک می‌بارد شب و روز ز غم سر در گریبان گشته‌ای یار
غرض هرگز نباشد عشقری را ز یار خود گریزان گشته‌ای یار

(عشقری، ۱۴۰۱: ۲۰۰)

این دو نوع شعر (الف و ج) در شعر تغزلی فارسی پیش از به وجود آمدن سبک واسوخت نیز وجود داشته است (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۳: ۱۴).

مربع عشق در تجربهٔ واسوخت

به نظر پژوهشگران در تجربهٔ واسوخت مربع عشقی وجود دارد که اضلاع آن را عاشق، معشوق، حریف و معشوق جدید تشکیل می‌دهد (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۳: ۱۵). علت آن این است که شاعر با این کار می‌خواهد بغض و کینه‌یی را که نسبت به بی‌اعتنایی و خیانت معشوق در در دلش پیدا شده است به گونه‌یی خالی کند که باعث سوختن معشوق شود. وحشی بافقی وقتی می‌بیند که معشوق به او دیگر التفاتی نمی‌کند از سوخت به واسوخت روی آورده، دست به عمل بالمثل می‌زند و سراغ «دل آرای دگر» می‌رود:

چاره این است و ندارم بـه از ایـن رای دگـر　　که دهم جـای دگـر دل بـه دل‌آرای دگـر
(وحشی بافقی، ۱۳۷۰: ۲۷٤)

عشقری نه تنها از معشوق دیگر نام نمی‌برد بلکه گرفتن معشوق دیگر را در طریق شرع و قانون محبت ارتداد می‌داند:

عشقری هرکس که گـردد در پـی یـار دگـر　　در طریق شرع و قانون محبت مرتد است
(عشقری، ۱٤۰۱: ۱۱۸)

آنچه که در شعر عشقری به وضوح دیده می‌شود، مثلث عشق است که سه ضلع آن را عاشق، معشوق و حریف شکل داده است. با این وجود، اشعار عشقری با شعر واسوخت مطابقت کامل ندارد. ابیات زیر بیانگر این مدعاست؛ شاعر از خود، معشوق و رقیب صحبت می‌کند و پای شخص چهارم که معشوق جدید باشد در میان نیست:

دیـــدم اســـتاده بـــا رقیـــب بُـــدی　　چیـــزی می‌گفتـــی بـــر لـــب دریـــا
زهره‌کـــف گشـــتم عشـــقری بـــس کـــن　　بگـــذر از ایـــن ســـخن بـــرای خـــدا
(همان: ۸۸)

یار را کندم به صـد نیرنـگ از چنـگ رقیـب　　عاقبت از خویش کردم گلعـذار خـویش را
(همان: ۹۱)

به نام غیر کردی نامه انشاء و فرستادی ز رشکم سوختی آیا چه مضمون و چه عنوان است؟
(همان: ۱۳۱)

دیشب به جای غیر تو رفتی و من ز رشک ناخون شیر تا به سحر در جگر زدم
(همان: ۲۵۸)

مضامین شعر عشقری و واسوخت

غزل‌های واسوختی را به لحاظ مضمون به غزل شکایت، غزل ترجیح فراق بر وصال، غزل کدورت، غزل تهدید، غزل اعراض، غزل خشونت و... تقسیم نموده اند (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۳: ۱۸). چنانچه محتشم کاشانی از رشک هم‌نشینی معشوق غزلی را با مضمون ترجیح فراق بر وصال سروده است:

چون نیست دلت با من از وصل تو هجران به این لطف زبانی هم مخصوص رقیبان به
چون لطف نهان تو پیداست که با غیر است مهری که مرا با تو پیدا شده پنهان به
اغیار چو بسیار اند در کوی تو پا کوبان بنیاد وصال ما زین زلزله ویران به
عشاق چه غواصند در بحر وصال تو؟ کشتی من از هجران در ورطهٔ توفان به
چون آینه رویت دارد خطر از اشکم چشمی که بود بی‌نم بر روی تو حیران به
چون من ز میان رفتم دامن بکش از یاران در حشر گرت باشد یک دست به دامان به
امشب که هم آوازند با غیر سگان تو گر محتشم از غیرت کمتر کند افغان به
(محتشم کاشانی، ۱۳۸۰: ۱۳۲۸)

اعراض:

الهی لال گردم تا نیارم بر زبان نامت الهی کر شودم تا نشنوم من بعد پیغامت
الهی بشکند دستم که از ذکرت چو لب بندم نگیرت خامه و ننویسد از بی‌غیرتی نامت
الهی مرغ روحم را بسوزد شهپر قدرت که از دون‌همتی مسکن نسازد گوشهٔ بامت
(همان: ۱٤٦۳)

خشونت:

چنـان بی‌بـاک می‌یـابم تـرا ای آهـوی وحشـی / که گر ورزد سگی عشق تو با او رام می‌گردی
نمی‌گردم پشـیمان گـر ز غیـرت خونـت آشـامم / که صبح و شام با رندان خون‌آشام می‌گردی
ز طعنش محتشم یک لحظه خاموشت نمی‌خـواهم / اگر مستوجب صد لعنت و دشنام می‌گردی

(همان: ۱٤٤۸)

نفرین:

یا رب چو مهر خوبـان حسـن از جهـان برافتـد / گیرد بلا کناری عشق از جهان برافتد
از محتشـم مجوییـد تحسـین حـال خوبـان / هم نکته‌جو نماند هم نکته‌داند برافتد

(همان: ۱۳۷۲)

تهدید:

مکــن آن نــوع کــه آزرده شــوم از خویــت / دســت بــر دل نهــم و پــا کشــم از کویــت
گوشــه‌یــی گیــرم و مــن بعــد نیــایم ســویت / نکـــنم بـــار دگـــر یـــاد قـــد دلجویـــت
دیـــده پوشـــم ز تماشـــای رخ نیکویـــت / ســخنی گــویم و شرمنــده شــوم از رویــت
بشــنو پنــد و مکــن قصــد دل آزردهٔ خــویش / ورنه بسـیار پیشـمان شـوی از کـردهٔ خـویش

(وحشی بافقی، ۱۳۷۰: ۲۷۸)

به جز مضمون شکایت که در سراسر دیوان عشقری از غزل، قطعه و ترجیع‌بند گرفته تا دوبیتی به وفرت وجود دارد، سایر مضامین غزلیات عشقری و ترجیع‌بندهای او که عنوان واسوخت به آن‌ها داده شده است با مضامین اشعار واسوختی مطابقت کامل ندارد. از طرفی هم از مختصات معنایی شعر واسوخت را نگاه منفی به عشق و عاشقی و حسرت و پشیمانی از عشق می‌دانند (قوام و مجرد، ۱۳۹۱: ۱۳) و نظر عشقری کاملا برعکس آن است؛ زیرا عشقری نگاه منفی به معشوق و عشق نداشه و همواره هردو را مایهٔ بزرگی خویش دانسته است:

زنـده باشـی یـار مـن آیینـه‌وارم سـاختی　　پارسـا و صـوفی و شـب‌زنده‌دارم سـاختی
زنـده باشـی ای محبـت باوقـارم سـاختی　　پیش چشـم مردمـان بـا اعتبـارم سـاختی
(عشقری، ۱٤۰۱: ۳٤٤)

عشقری فراق را بر وصال ترجیح نداده؛ اعراض از معشوق نمی‌کند؛ تهدید و خشونت نمی‌کند؛ بر عکس او همواره وصال را بر فراق ترجیح می‌دهد:

نـــزد مـــن وصـــل بـــه ز هجـــران اســـت　　دوری آداب عشـــق جانـــان اســـت
(عشقری، ۱٤۰۱: ۱۳۲)

او به وصال معشوق حتی تا دم مرگ هم امیدوار بوده است، طوری که خود می‌گوید هنگام نزع جز دیدار یار آرمان دیگری ندارد:

ارمـان دیگـری بـه دلم وقـت مـرگ نیسـت　　جـز ایـن کـه وقـت نـزع نیامـد نگـار مـن
(همان: ۳۱۵)

به همین منظور است که معشوق را بیم می‌دهد تا دیر نشده است ترک هجران کند؛ زیرا آمدن بعد از مرگ فایده‌یی ندارد:

چه حظ برم من از آن سـاعتی کـه می‌آیـی　　سر و تـنم همـه پیچیـده در کفـن باشـد
(همان: ۱٦۷)

در غزلیات عشقری هچ غزلی با مضمون تهدید وجود ندارد، به جز یک مورد که معشوق را تهدید می‌کند اگر بعد از وفات وی به مزارش آمد او را از مزارش دور کنند:

در حیات خود از او هرگـز ندیدم بهره‌یی　　دور سـازیـد از مـزارم یار نـامـرد مـرا
(همان: ۹۳)

ترجیع‌بندهای عشقری با عنوان واسوخت

آنچه که عشقری را به عنوان شاعر واسوخت‌سرا به شهرت رسانده است، بدون شک هفت ترجیع‌بندی است که در دیوان او زیر عنوان واسوخت به چاپ رسیده است. از طرفی هم مرحوم نیلاب‌رحیمی که از دوستان و ارادتمندان صوفی عشقری بود در کتاب *شرح حال و تحلیل اشعار صوفی عشقری* که در زمان حیات شاعر نوشته شده است، در چاپ دوم کتاب و پس از مرگ شاعر بخشی از رویدادهای آخرین روزهای حیات شاعر را به آن اضافه کرده است، نقل می‌کنند: روزی به دیدار صوفی رفتم هنگامی که داشت از بیماری رنج می‌برد جویای احوال ایشان شدم. ایشان ضمن این که برایم دعا نمودند واسوخت بسیار زیبایی را با مطلع:

مـــرا امســـال ســـالی آخـــرین اســـت که هستم پیر و مرگ من قرین است

برایم دادند و گفتند که قضاوت حال مرا از این شعر بکن، واسوخت مذکور بعد از هر دو بیت آن این بیت تکرار می‌شد:

بیـــایی آن زمـــان کـــه مـــرده باشـــم بـــه زیـــر خـــاک داغـــت بـــرده باشـــم

(نیلاب‌رحیمی، ۱۳۸۰: ۱۴۲)

شعر مذکور در چاپ‌های موجود از دیوان عشقری وجود ندارد. به هر حال، این موضوع باعث شده است تا عشقری به عنوان شاعر پیرو سبک واسوخت شناخته شود. به همین دلیل نیاز است تا به ترجیع‌بندهای یاد شده با در نظرداشت سبک واسوخت پرداخته شود.

واسوخت اول: ترجیع‌بند و یک شعر کاملا سوختی است تا واسوختی، در هیچ یک از ۳۰ بند آن مضمون رویگردانی و شکایت از معشوق دیده نمی‌شود. برعکس این ترجیع‌بند را می‌شود از دیدگاه کلی ترجیع‌بند شکایت نامید. بندهای این ترجیع‌بند به لحاظ مضمون به این شکل است: شکایت از هجران، زاری به معشوق، حسرت هنگام وصال، شکایت از ضعف، شکایت از بی‌کسی، توصیف

معشوق، شکایت از سوختن در عشق و غرور معشوق، شکایت از بیماری. بند اول واسوخت اول:

دلـــــبر و دلشـــــکار و بـــــادارم ز مـــــــن آزرده‌ای خـــــــبر دارم
از تـــــو باشـــــد امیـــــد بســـــیارم رس بـــــــه فریـــــــادم ای دل‌آزارم
(عشقری، ۱۳۹۲: ۳۵۲)

بیت ترجیع:

بـــه عیـــادت بیـــا کـــه بـــیمارم اشـــک حسرـــت ز دیـــده می‌بـــارم
(همان‌جا)

این ترجیع‌بند با شکایت آغاز شده و با شکایت از فراق محبوب به پایان می‌رسد. بند آخر واسوخت:

در دهـــانم گـــره زبـــان شـــده اســـت الکـــن از نطـــق و از بیـــان شـــده اســـت
بـــار، بـــارم بـــه کـــاروان شـــده اســـت دل مـــن کنـــده از جهـــان شـــده اســـت
(همان: ۳۵۹)

واسوخت دوم: ترجیع‌بندی است با مصراع ترجیع (تو ندانی خدا خو می‌داند) به جای بیت ترجیع همانند مسمط فقط یک مصراع به عنوان مصراع ترجیع وجود دارد. با درنظرداشت اشکال شعر فارسی می‌توان آن را ترجیع‌بند خواند. تمام ۹ بند آن حکایت از از سوختن عاشق از درد هجران معشوق دارد، در میان این ترجیع‌بند همواره عشقری از وفای خود و بی‌وفایی و بی‌توجهی معشوق صحبت می‌کند که هیچ یک از بندهای این ترجیع‌بند دارای مضمونی به عنوان اعراض و رویگردانی از معشوق نیست:

بـــه جفـــای تـــو مـــن وفـــا کـــردم دادی دشـــنام مـــن دعـــا کـــردم
هرچـــه فرمـــودی تـــو مـــن بـــه جـــا کـــردم چـــه بگـــویم کـــه مـــن چـــه‌ها کـــردم
(عشقری، ۱۳۹۲: ۳۶۰)

واسوخت سوم: این ترجیع‌بند نیز مانند دو ترجیع‌بند قبلی سراسر حکایت از بی‌وفایی معشوق و سوختن در عشق او دارد. شاعر خطاب به معشوق می‌گوید که از ترک وی و بستن عهد با دیگری دلش شکسته است و این امر باعث سوختن او شده است:

ای نورسم از کجا برستی؟ چون جلوگر آمدی به هستی؟
از ناز نگفتی‌ام که استی؟ وز حلقهٔ دام من بجستی
(عشقری، ۱۳۹۲: ۳٦۱)

بیت ترجیع:

چون عهد به دیگری ببستی نومید شدم دلم شکستی
(همان‌جا)

واسوخت چهارم: در میان اشعار عشقری را تا حدودی می‌توان شعری خطاب کرد که بویی از سبک واسوخت از آن به مشام خواننده می‌رسد. به دلیل این که در این شعر بدگویی از معشوق تا حدودی مشاهده می‌شود. این ترجیع‌بند که با توصیف معشوق شروع می‌شود، از مصراع چهارم شاعر شروع به شکایت از عشق بی‌حاصل بودن معشوق می‌کند. خطاب به معشوق می‌گوید که او باعث خرابی خانهٔ دلش شده است. معشوق را جفاکار خوانده و می‌گوید که تو فریبکار استی و با دیگران رابطه عاشقانه داری. ثواب مرا گناه می‌پنداری و همیشه مرا شایستهٔ عذاب می‌دانی. خطاب به معشوق او را مغرور و فریبکار و نراد می‌خواند و می‌گوید: تو کسی استی که هیچگاه مرا به کوی خود راه ندادی و مرا گفتی که پیش من نیا که تو زشت استی. معشوقه را می‌گوید تو همیشه مرا دشنام دادی و با من سرجنگ داری و این کار تو باعث شده است تا در نهایت من نیز لب به شکایت بگشایم و بدی‌های ترا به زبان بیاورم. واسوخت چهارم:

ای زلف سیاه تو سلاسل روی تو بود چو بدر کامل
من را نبود دگر دلایل رفتی تو به غیر گشتی مایل
(عشقری، ۱۳۹۲: ۳٦۵)

بیت ترجیع:

از یـــاری تـــو ندیـــدم حاصـــل　　دل در بـــر مـــن تپیـــد چـــو بســـمل
(عشقری، ۱۳۹۲: ۳٦۵)

بندهای دیگر:

در بـــردن دل شـــتاب کـــردی　　دل بـــردی زمـــن کبـــاب کـــردی
بی‌جـــا و بـــه عتـــاب کـــردی　　آبـــادی مـــن خـــراب کـــردی

نشـــناختمت بُـــدی جفاکـــار　　بســـیار کشـــیدم از تـــو آزار
مـــن را تـــو فریـــب دادی بســـیار　　در جـــای دگـــر دوانـــده‌ای تـــار

نـــاکرده ســـوال لاجـــوابم　　پـــیش تـــو گنـــاه بـــود ثـــوابم
ســـنجش ننمـــوده‌ای حســـابم　　در نـــزد تـــو لایـــق عـــذابم

ای آن کـــه بـــه حســـن خـــویش نـــازی　　بـــا قـــدر و وقـــار و سرفـــرازی
هرســـو کـــه دلـــت شـــود بتـــازی　　نـــراد بُـــدی و نردبـــازی

از هجـــر تـــو زرد گشـــت رنگـــم　　برچیـــده‌ای دامنـــت ز چـــنگم
دشـــنام دهـــی زنـــی بـــه ســـنگم　　بســـتی کمـــر عاقبـــت بـــه جـــنگم

تســـلیم تـــو بـــرگ و پـــر نمـــودم　　خیـــرات رهٔ تـــو زر نمـــودم
شـــب‌ها ز غمـــت ســـحر نمـــودم　　آخـــر ز تـــو شـــکوه سر نمـــودم

مـــن را سر کـــوی خـــود نهشـــتی　　گفتـــی بـــه درم میـــا کـــه زشـــتی
از پـــیش رخـــم بـــرو کـــه کشـــتی　　فرمـــان فـــرار مـــا نوشـــتی

داری تـــو مگـــر سری نهـــانی　　بـــا عشـــقری بـــاز سرگرانـــی
تلـــخ از چـــه نمـــایی زنـــدگانی　　تـــاری بـــه ســـوی دگـــر دوانـــی

واسوخت پنجم: ترجیع بندی است با مضمون شکایت از معشوق و سوختن از عشق معشوق، او از معشوق شکایت می‌کند که جفایش باعث درد و رنج او شده است، به همین خاطر در روز آخرت یخنش را خواهد گرفت. با این حال، در خلال بندهای شعر معشوق را وصف می‌کند که خلاف عنوان واسوخت به معنای اصلی آن است. بند اول:

در عشـــق تـــو ریخـــت بـــرگ و بـــارم   مفتـــون تـــو گشـــته دل‌فگـــارم

غیـــر از تـــو کســـی دگـــر نـــدارم   بـــودی تـــو عجـــب رفیـــق و یـــارم

(عشقری، ۱۳۹۲: ۳٦۸)

بیت ترجیع:

در زنـــدگی نامـــدی بـــه کـــارم   روزی نگذشـــتی از مـــزارم

(همان‌جا)

واسوخت ششم: مضامین این واسوخت توصیف، زاری و شکایت است. عشقری در بندهای زیادی از این ترجیع‌بند معشوق را از سر تا به پا توصیف توام با زاری می‌کند و سپس لب به شکایت از بی‌توجهی معشوق می‌گشاید. بند اول:

گلچهـــره و خوبروســـت بســـیار   لـــیکن نبـــود یکـــی وفـــادار

گـــردی تـــو اگـــر بـــه شـــهر و بـــازار   پیـــدا نکنـــی چـــو مـــن خریـــدار

(عشقری، ۱۳۹۲: ۳۷۰)

بیت ترجیع:

جـــان و جگـــر و حیـــات مـــن بـــاش   شـــیر و شـــکر و نبـــات مـــن بـــاش

(همان‌جا)

واسوخت هفتم: خلاصهٔ داستان عاشق شدن عشقری بالای نوجوانی در گذری از کابل است که از آغاز عاشقی تا انجام آن و این که شاعر در این مدت چه زحمات و مشقت‌هایی را متحمل شده است، به شکل منظوم در این شعر بیان شده است. بند اول:

یکـــی روزی گـــذر کـــردم بـــه راهـــی　　دچـــارم شـــد جـــوان خـــوش‌ادایی
بـه چشـمم خـورد رویـش همچـو مـاهی　　دلم بـــرد از بـــرم بـــا یـــک نگـــاهی
(عشقری، ۱۳۹۲: ۳۷٤)

بیت ترجیع:

بـــه دنیـــا نـــورس و نادیـــده بـــودم　　طریـــق عشـــق ناســـنجیده بـــودم
(همان‌جا)

نتیجه

در فرجام باید گفت با وجود این شعر صوفی عشقری از نظر برخی از ویژگی‌ها همچون: زبان ساده و عاری از صناعات ادبی، کنایه و مضامین عالی و معانی بلند؛ شکایت از بی‌وفایی معشوق؛ تمرکز بر قالب غزل و معشوق مذکر؛ مشترکاتی با شعر سبک واسوخت دارد؛ اما او شاعر پیرو سبک واسوخت نیست. اشعار او نه غزلیات و نه هم ترجیع‌بندها که عنوان واسوخت دارند، به سبک واسوخت سروده نشده است. مشترکات مذکور دلیلی برای واسوخت بودن اشعار عشقری بوده نمی‌تواند؛ زیرا این مشترکات در اشعار غیر واسوختی نیز وجود دارد. در دیوان عشقری شعری که با مضمون اعراض و رویگردانی از معشوق باشد، وجود ندارد. عشقری هیچ‌گاه نگاه منفی به معشوق، عشق و عاشقی نداشته و ترک عشق نکرده است. عشقری ممنون معشوق و عشق است؛ زیرا به نظر او این دو، عامل بلند رفتن جایگاه او در میان مردم شده است. البته عشقری عشق مجازی را راهی برای رسیدن به عشق حقیقی می‌پندارد که شاعران سبک واسوخت چنین دیدی نسبت به عشق ندارند. غزلیات صوفی عشقری از نوع سوختی است تا واسوختی، یعنی فرایند سوختن شامل عاشق می‌شود و به معشوق منتقل نمی‌شود. در صورتی که در شعر واسوخت این فرایند به معشوق نیز منتقل شده و عاشق سخنانی می‌گوید که سبب رنجش و واسوخت معشوق شود. مضمون اکثر غزلیات عشقری شکایت از دوری معشوق است به جز غزل ۲۵۸ که شاعر در آن با احتیاط جهت سخن را به سمت معشوق

گرفته است. شکایت او همواره همراه با توصیف است. بررسی هفت ترجیع‌بند او که عنوان واسوخت به آن داده شده است؛ مشخص می‌سازد که محتوای این اشعار نیز با محتوای شعر واسوخت مطابقت نداشته و از این نوع به حساب نمی‌رود. در میان هفت ترجیع‌بند تنها ترجیع‌بند چهارم شعری است با مضمون شکایت که شاعر با احتیاط معشوق را فریبکار و نراد می‌خواند، آن هم همراه با وصف آمده است که اطلاق واسوخت به آن را ناممکن می‌سازد.

منابع

۱- افغانی‌نویس، عبدالله. لغات عامیانهٔ فارسی افغانستان، انتشارات بلخ: تهران، ۱۳٦۹.

۲- خدیور، هادی و شیما فرجی. «رد پای واسوخت بر جادهٔ شعر فارسی (از سبک خراسانی تا درخشش در قالب یک مکتب مستقل)»، فصل‌نامهٔ تخصصی تحلیل و نقد متون زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۲۱، پاییز، ۱۳۹۳.

۳- رزمجو، توران. «نگاهی به مکتب واسوخت در تاریخ ادبیات ایران»، کتاب ماه ادبیات، شمارهٔ ٤۸ (پیاپی ۱٦۲)، فروردین، ۱۳۹۰.

٤- شمیسا، سیروس. سبک‌شناسی شعر، چاپ چهارم، ویرایش دوم، میترا: تهران، ۱۳۸۸.

۵- عشقری، غلام نبی. شیرین و فرهاد و دوبیتی‌های صوفی عشقری، تدوین و تصحیح حیدری وجودی، موسسهٔ انتشارات الازهر: پشاور، ۱۳۸۱.

٦- ـــــــــــــــ. از خاک تا افلاک عشق، با مقدمه و تصحیح حیدری وجودی، چاپ دوم، کانون دوستداران مولانا: کابل، ۱۳۹۲.

۷- ـــــــــــــــ. دیوان صوفی عشقری، به کوشش محمد داوود نظام، زیر نظر صالح محمد خلیق، چاپ اول، انتشارات امیری: کابل، ۱٤۰۱.

۸- فتوحی رودمعجنی، محمود. «سبک واسوخت در شعر فارسی (پیشرو و سرآمد واسوخت محتشم است نه وحشی)»، نامۀ فرهنگستان (ویژه‌نامۀ شبه‌قاره)، سال دوم، شمارۀ ۳، پاییز و زمستان، ۱۳۹۳.
۹- قوام، ابوالقاسم و مجتبی مجرد. «واسوخت و زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی آن در قرن دهم»، ششمین همایش علمی پژوهش‌های ادبی، انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی، ۱۳۹۱.
۱۰-گلچین معانی، احمد. مکتب ادبی وقوع در شعر فارسی، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد: مشهد، ۱۳۷٤.
۱۱-محتشم کاشانی، کمال الدین. هفت دیوان محتشم، مقدمه، تصحیح و تعلیقات عبدالحسین نوایی و مهدی صدری، میراث مکتوب: تهران، ۱۳۸۰.
۱۲-مهدی پور، پریسا. «مکتب وقوع و واسوخت، سبک رایج در اشعار قرن دهم هجری»، هفتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان، ۱۳۹۲.
۱۳-نعمانی، شبلی. شعرالعجم، جلد اول، ترجمۀ سید محمد تقی داعی فخر گیلانی، دنیای کتاب: تهران، ۱۳٦۳.
۱٤-نیلاب‌رحیمی، غلام فاروق. شرح حال و تحلیل اشعار صوفی عشقری، چاپ دوم، نگارندۀ اثر: پشاور، ۱۳۸۰.
۱۵-وحشی بافقی، کمال الدین. کلیات وحشی بافقی، به کوشش سعید نفیسی و حواشی م. درویش، جاویدان: تهران، ۱۳۷۰.

محقق فریدالله فرحان

تحقیقی دربارۀ کارکردهای بعضی از مؤسسات در مورد زبان پشه‌یی

Abstract

This research article examines the linguistic activities of some organizations concerning the Pashayi language. To clarify the subject, the dialects of the Pashayi language are introduced first. Then, the shortcomings and issues in the work done by organizations like "SERVE" and "SAMAR" on the Pashayi language are analyzed. The publications by the "SERVE" organization on the Pashayi language over the past 20 years were reviewed. It was found that these works overlooked significant linguistic issues, such as the misidentification of valuable sounds and the inclusion of borrowed words without proper consideration. Additionally, a detailed discussion about the activities of the "SAMAR" organization revealed that their efforts have harmed the Pashayi language. Therefore, the author of this article deemed it necessary to write a few lines on this subject, emphasizing its importance, to prevent these organizations and other scientific institutions from repeating such mistakes in the future. The purpose of this article is to make local and international organizations, as well as scientific-research institutions, aware that only the Academy of Sciences has the scientific and technical

authority to develop and create alphabets for languages that currently lack standardized alphabets. It should be noted that a descriptive and analytical method was used in writing this article, which is a qualitative research approach.

چکیده

این مقاله به روش تشریحی و تحلیلی به بررسی فعالیت‌های زبانی بعضی مؤسسات در زمینۀ زبان پشه‌یی پرداخته است. به منظور روشن شدن موضوع، ابتدا لهجه‌های زبان پشه‌یی معرفی شده و سپس مشکلات و کمبودیهای کارهای انجام‌شده توسط مؤسسات «سرف» و «ثمر» در زبان پشه‌یی مورد بررسی قرار گرفته است. در آثار منتشره از سوی مؤسسۀ «سرف» دربارۀ زبان پشه‌یی در طول بیست سال گذشته مورد شناسایی قرار گرفته و پس از آن، مشکلات زبانی مانند تشخیص نادرست اصوات ارزشمند زبان پشه‌یی و واژه‌های دخیل...، بدون توجه به این مسائل، در این آثار ذکر شده است. همچنین در مورد فعالیت‌های مؤسسۀ «ثمر» بحث مفصلی ارائه شده و روشن شده که این کارها به زیان زبان پشه‌یی تمام میشود. بناءً هدف از نوشتن مقاله این است که مؤسسات داخلی و خارجی و نهادهای علمی-تحقیقی باید بدانند که صلاحیت علمی و تخصصی در تهیه و ایجاد الفبا برای آن تعداد از زبان‌هایی که تا اکنون الفبای معیاری و استاندارد ندارند را فقط اکادمی علوم دارد و بس.

مقدمه

همان‌طور که می‌دانید، پشه‌یی زبان قوم پشه‌یی در شرق افغانستان است که در مناطقی مانند جنوب کوه‌های هندوکش، کابل، کاپیسا، لغمان، ننگرهار، کنر، نورستان و سایر روستاها و شهرها زندگی می‌کنند. زبان پشه‌یی برای مدت طولانی از نعمت نوشتار بی‌بهره بود، اما در چند دهۀ اخیر توجه ویژه‌یی به نگارش زبان پشه‌یی صورت گرفته است و برای اولین بار کتابی تحت عنوان «الفبای زبان پشه‌یی» توسط اکادمی علوم افغانستان در سال ۱۳٦۷ هجری شمسی منتشر شد که باعث شد زبان پشه‌یی وارد چارچوب نوشتاری شود. در دو دهۀ اخیر، مؤسسات

«سرف» و «ثمر» فعالیت‌هایی را برای حفظ آثار فولکلوریک و آموزشی زبان پشه‌یی آغاز کردند و آثار زیادی منتشر کردند. هرچند این تلاش‌ها قابل ستایش است، چون قبلاً هیچ کاری به این اندازه در زبان پشه‌یی صورت نگرفته بود؛ اما اگر این کارها به طور مسلکی انجام می‌شد، نتیجهٔ بهتر و مثمرتری میداشت. همچنین، در آثار منتشر شده توسط مؤسسهٔ «سرف»، الفبای زبان پشه‌یی که توسط اکادمی علوم افغانستان طرح، تهیه و چاپ شده بود، در نظر گرفته نشده است و این اشتباه را مؤسسهٔ «ثمر» هم نیز تکرار کرده است.

ضرورت و اهمیت تحقیق

اهمیت این تحقیق در این است که برای اولین بار، آثار منتشره از سوی این مؤسسات از دیدگاه زبانی مورد بررسی قرار گرفته و مشکلات آن‌ها به وضوح مشخص گردیده است. بنابراین، برای مؤسسات یا ارگانهایی که در آینده به زبان پشه‌یی یا سایر زبانهای افغانستان می‌پردازند، ضروری است که به بخش‌های مسلکی توجه ویژه‌یی داشته باشند و آثاری منتشر کنند که به نفع اهل زبان پشه‌یی و دانشمندان عرصهٔ زبانشناسی باشد. همچنان، ضرورت این تحقیق در این است که تا کنون هیچ مقاله‌یی تحت عنوان « تحقیقی دربارهٔ کارکردهای بعضی از مؤسسات درمورد زبان پشه‌یی»نوشته نشده است.

هدف تحقیق

هدف این تحقیق روشن ساختن مشکلات زبانی، دینی و ملی است که در آثار منتشر شده از سوی برخی از مؤسسات برای لهجه‌های مختلف زبان پشه‌یی مشاهده می‌شود. همچنین، ارزیابی فعالیت‌های این مؤسسات به منظور شفاف شدن مزایا و معایب این فعالیت‌ها نیز از اهداف دیگر مقاله محسوب می‌شود.

روش تحقیق

نوع تحقیق این مطالعه کتابخانه یی است و از روش‌های توصیفی و تحلیلی در تحلیل مواد گردآوری شده استفاده شده است.

سؤالات تحقیق

۱- آثار منتشر شده به زبان پشه‌یی از سوی مؤسسات، چه مشکلات زبانی دارند؟

۲- آیا در آثار منتشر شده از سوی مؤسسات، الفبای رسمی زبان پشه‌یی مدنظر قرار گرفته است؟
۳- آیا الفبای زبان پشه‌یی که توسط مؤسسات ایجاد شده، برای لهجه‌های محلی نوشته شده است؟

موضوع اصلی

قبل از این که به جنبه‌های مهم موضوع پرداخته شود، ضروری است که در ابتدا چند نکته در مورد لهجه‌ها و الفبای رسمی زبان پشه‌یی بیان شود:

آشنایی مختصر با لهجه‌های مختلف زبان پشه‌یی

زبان پشه‌یی از چندین لهجۀ مختلف تشکیل شده است. به نقل از (دایرةالمعارف آریانا پشتو، جلد دوم: ۴۴۸)، منطقۀ جغرافیایی آن‌ها از شرق نورستان تا غرب کاپیسا و گلبهار را شامل می‌شود و در این منطقۀ وسیع مردم به زبان پشه‌یی صحبت می‌کنند و مراکز آن کنر، ننگرهار، لغمان و کاپیسا هستند. زبان پشه‌یی بر اساس موقعیت جغرافیایی خود به پنج لهجه تقسیم شده است که به شرح زیر بیان می‌شود:

۱- لهجۀ کوهستان و بولغین (لهجۀ شمال غربی)

این لهجه مربوط به مناطق کاپیسا است و در این مناطق پشه‌یی‌ها به این لهجه صحبت می‌کنند که به نام لهجۀ شمال غربی نیز شناخته می‌شود. ساکنان ولسوالی کوهستان کاپیسا و برخی از مناطق نجراب به این لهجه تکلم می‌نمایند. اگرچه این لهجه تحت تأثیر زبان دری قرار گرفته است، اما همچنان با لهجۀ دوم (الیشنک و دولت شاه) شباهت‌هایی دارد.

۲- لهجۀ اوزبین (الیشنک و دولت شاه)

مردم مناطق شمال غربی لغمان به این لهجه صحبت می‌کنند. این لهجه در ولسوالی‌های الیشنک و دولت شاه لغمان، نورگرام و دو آب نورستان و درۀ اوزبین کابل وجود دارد. این لهجه همچنین به نام لهجۀ الیشنک نیز شناخته می‌شود.

۳- لهجۀ الینگار ، کنر و درۀ نور

این لهجه به نام لهجۀ الینگار، کنر و درۀ نور نیز شناخته می‌شود. مردم مناطق مرکزی لغمان، الینگار، قرغه‌یی...همچنین مردم کوزکنر و درۀ نور ننگرهار و مردم نورگل کنر و برخی از مردم نورستان به این لهجه صحبت می کنند.

۴-لهجۀ تگاب و نجراب

این لهجه توسط پشه‌یی‌های ولسوالی‌های تگاب، نجراب و اله‌سای در ولایت کاپیسا صحبت می‌شود که به نام لهجۀ تگاب و نجراب شناخته می‌شود.

۵- لهجۀ دیگانو یا چوگنی

این پنجمین لهجه است که به نام لهجۀ چوگنی نیز شناخته می‌شود. در بین مردم مناطق اربت، شوماش، وامه گل، چلس، کوړنگل ، پیچ دره و چپه دره در ولایت کنر و مردم روستای شمل در ولسوالی درۀ نور ننگرهار به این لهجه صحبت می کنند (کلمانی، ۱۳۸۹: ۱٦۹)

الفبای رسمی زبان پشه‌یی

الفبای زبان پشه‌یی نام اثری است که توسط اکادمی علوم افغانستان طرح و تهیه شده و در سال ۱۳٦۷ هجری شمسی در (۲۰۰۰) نسخه منتشر شده است. در این کتاب گرافیم‌های زبان پشه‌یی به شرح زیر نمایش داده شده است: [آ ا أ ب پ ت ټ ث ج چ ځ څ ح خ د ډ ذ ر ړ ز ژ س ش ښ ص ض ط ظ ع غ ف ق ک گ ل لهـ م ن ڼ و هـ ء ی ی ې وو[۱][وّ] یی [ی]] (هلالی، ۱۳٦۷: ۲)

مشکلات و کاستی‌های کارهای انجام شده توسط موسسات "سرف" و "ثمر" برای زبان پشه‌یی

۱- پروژۀ آموزش سواد زبان پشه‌یی در منطقۀ شرق توسط مؤسسۀ سرف افغانستان

پروژۀ آموزش سواد زبان پشه‌یی در مناطق شرق افغانستان توسط مؤسسۀ سرف افغانستان در سال ۱۹۹۹ میلادی پایه‌گذاری شد. نخستین اقدام آن ساخت مراکز

---

[۱] وزارت اطلاعات و فرهنگ ، ریاست عمومي نشرات، ریاست نشریه وطنداران به اساس مکتوب شماره ۱۷۷ -۱۳۸۷/۷/۳، گرافیم (ڵ) به جای (لهـ) تعین شده.

آموزشی برای آموزش خواندن و نوشتن زبان پشه‌یی در مناطق پشتون‌نشین بود. برای این مراکز آموزشی، شورایی از استادان زبان پشه‌یی در ولایت ننگرهار در ولسوالی درۀ نور تشکیل شد که وظیفۀ آن کار بر روی برنامۀ درسی زبان پشه‌یی بود و رهبری آن به عهدۀ زبان‌شناس خارجی «جوهونگ یون» گذاشته شد. براساس تصمیم این شورا در سال ۲۰۰۵ میلادی الفبای جداگانه‌یی برای صداهای زبان پشه‌یی نوشته شد که در آن الفبای منتشر شده توسط اکادمی علوم افغانستان در نظر گرفته نشده بود و در این برنامۀ درسی(۲۸) گرافیم الفبای زبان پشه‌یی معرفی شده است:

{آ ا ب پ ت ټ ج چ خ د ډ ر ړ ز س ش غ ک گ ل ڵ م ن ڼ و وُ/او ی ې}
(جوهونگ یون، ۲۰۰۵: ۲۸-۱)

آثار نوشته شده توسط مؤسسۀ «سرف افغانستان» برای آموزش سواد زبان پشه‌یی

۱- پَشَیس اَلېپبا کېتَبې(کتاب الفبای پشه‌یی)
۲-پَشَی جېبېدې خېسا، مونږا رېښا(داستان‌های پشه‌یی، آینه‌یی شکسته)
۳-پَشَی جېبېدې خېسا، پرینې مالم(داستان‌های پشه‌یی، معلم جن)
۴-پَشَی جېبېدې خېسا، کرټیس آنتې(داستان‌های پشه‌یی، زدن خر)
۵- پَشَی جېبېدې خېسا، شوړی(داستان‌های پشه‌یی، زینه)
٦- پَشَی جېبېدې خېسا، رومی او گوم(داستان‌های پشه‌یی، رومی و گندم)
۷- پَشَی جېبېدې خېسا، گڼ دور والا متېخ(داستان‌های پشه‌یی، بقه‌یی دهن کلان)
۸- پَشَی جېبېدې خېسا، ونشار ای (داستان‌های پشه‌یی، مادر هوشیار)
۹- پَشَی جېبېدې خېسا، پنیو کیو(داستان‌های پشه‌یی)
۱۰- ای شَیم شی پینیکېی (داستان‌های کودکان، چیستان)
۱۱- آړېبس اَوزی (تذکرۀ شاعران)
۱۲- دار شې داری شېره پن شې (ضرب‌المثل‌ها)
۱۳- پَشَی جېبېدې ساده ډیکشنری (دیکشنری سادۀ زبان پشه‌یی)

۱۴- پَشَی جبہدِ عکس والا ڈیکشنری (دیکشنری تصویری زبان پشه‌یی)
۱۵- دانا دانا اوربلی (ضرب‌المثل‌های پشه‌یی)
۱٦- شازاده او شازادیگس خیسی (داستان)
۱۷- بولبلس او ورینجس خیسی (داستان بلبل و مورچه)
۱۸- اَوَل والا خپسا(داستان اول)
۱۹- پَشَی جبہدِ اول والا کتاب(کتاب اول زبان پشه‌یی)
۲۰- پَشَی جبس دومنگل پرِیک کہتبِ(کتاب دوم زبان پشه‌یی)
۲۱- پَشَی جبس یادککبستا کہتبِ (یادگیری زبان پشه‌یی)
۲۲- روُغتیاس خبسَی (داستانهای روغتیا)
۲۳- پَشَی پری پریمر
۲۴- پَشَی پریمر
۲۵- پَشَی ٹرانسفر
۲٦- های فایف ریاضی (کتاب‌های ریاضی برای صنف اول)
۲۷ پرندایینا مرزی او تیس ایلچی(مرض و علاج پرندهها)
۲۸ چنتی ماشومنې چنتی خیسه(داستان‌هایی برای اطفال)....

مشکلات موجود در آثار ذکر شده

بعد از بررسی و تحلیل تمامی آثار ذکر شده، مشکلات موجود به چند دسته تقسیم شده‌اند که به شرح زیر می‌باشند:

الف) گرافیم‌های صداهای زبان پشه‌یی

الفبایی که توسط اکادمی علوم افغانستان نوشته شده ، هیچ‌گاه توسط مؤسسۀ سرف افغانستان در نظر گرفته نشده و یک الفبای ناتمام بر اساس یکی از لهجه‌های محلی به عنوان معیار نوشته و منتشر شد؛ در حالی که همین الفبای طراحی شده بر اساس یک لهجۀ محلی نیز دارای کاستی‌ها و مشکلات فراوانی است. نه تنها مشکلات نوشتاری زبان پشه یی را حل نمی کند، بلکه بر مشکلات آن می افزاید. در آثار ذکر شده، برخی از صداهای زبان پشه‌یی و بویژه در اثر "پَشَیس الپبا کہتبی" دیده نمی‌شوند. نمونه‌هایی از این گرافیم‌ها عبارتند از:

أ: دیأ **dyä** (شلیگ)

ژ: ژۆ **už** (شپش)

ږ: ږوک **ẓuk** (کوک)

ښ: اښټی **aṣṭi** (هجده)

ی: مای **may** (مهتاب)

هـ: هیم **him** (برف) و غیره...

ب) واژه‌های دخیل از زبان عربی

در این آثار، واژه‌های دخیل و حروف زبان عربی (ث، ذ، ح، ص، ض، ط، ظ، ع، ف، ق) که ده حرف هستند، مشاهده نمی‌شود. این کار باعث شده که زبان نوشتاری با زبان گفتاری تفاوت پیدا کند. در نوشتار باید شکل و معیار اصلی کلمات در نظر گرفته شود (بویژه در موارد دینی). در نمونه‌های زیر می‌توانید واژه‌های دخیل از زبان عربی را مشاهده کنید:

ث: سخاپت (ثقافت)، سواب (ثواب)، اسار (آثار)، مسال (مثال)

ذ: زبی (ذبیح)، زېکېر (ذکر)، زېخن (ذهن)

ح: رخمت (رحمت)، روخ (روح)، اېږان (حیران)، رخم (رحم)

ص: سادیخ (صادق)، سابر (صابر)، سبر (صبر)، اسلا (اصلاح)، نسیخت (نصیحت)

ض: زرورت (ضرورت)، غرز (غرض)، موزو (موضوع)، اسلی (اصلی)، مرز (مرض)

ط: خاتر (خاطر)، ترپ (طرف)، متلب (مطلب)، وتن (وطن)

ظ: زایر (ظاهر)، زالم (ظالم)، مزلوم (مظلوم)، نزر (نظر)، تلپوز (تلفظ)

ع: اېلم (علم)، مالېم (معلم)، اید (عید، اختر)، اېزت (عزت)، شاېر (شاعر)، مارېپی (معرفی)، مالوم (معلوم)، اېلاج (علاج)، امل (عمل)

ف: پَزل (فضل)، پېکېر (فکر)، مناپېخ (منافق)، گېرپتار (گرفتار)، خوروپ (حروف)، نپر (نفر)، خدر (قدر)، اپسوس (افسوس)، اپرین (آفرین)

ق: خوم (قوم)، سبخ (سبق)، خلم (قلم)، دېخان (دهقان)، خیامت (قیامت)، اخیخت (حقیقت)، خبول (قبول)، خدم (قدم)، خرز (قرض)

هـ: شخیدان (شهیدان)، مېربان (مهربان)، خېجرت (هجرت)، خونر (هنر)، موخېم (مهم)، امکاران (همکاران)

ج) ترمینولوژی ملی و اسامی خاص

برخی از واژه‌ها که در ترمینولوژی ملی افغانستان متداول و اسامی خاص هستند، باید به صورت اصلی نوشته و تلفظ شوند. اگر این واژه‌ها تغییر پیدا کنند، موجب سردرگمی در فهم عمومی ترمینولوژی ملی و معنای اصلی این واژه‌ها می‌شوند. متأسفانه در نصاب پشه‌یی مؤسسهٔ "سرف" توجه کافی به این ارزش‌ها نشده است. نمونه‌های زیر به خوبی این موضوع را توضیح می‌دهند:

در آثار نصاب پشه‌یی مؤسسهٔ "سرف"	کلمهٔ اصلی	در آثار نصاب پشه‌یی مؤسسهٔ "سرف"	کلمهٔ اصلی
افغانېستان	افغانستان	پَشَی	پشه‌یی «پَشَی به معنی دیوال است»
کابوُل	کابل	درېنور	دره نور
جېلال اباد	جلال آباد	نېنګرخار	ننګرهار
دارالمالېمین	دارالمعلمین	پانتون	پوهنتون
اېختېساد پاکوُلتا	اقتصاد فاکولته	آلی لیسا	عالی/عالی لېسه
تالیم	تعلیم	پوختوُن	پښتون
مالېم	معلم	پوختوُ	پښتو
تالیم او تربیا	تعلیم او تربیه	وتن	وطن
سېنپ	صنف	ماسیل	محصل
زبی	ذبیح	زایر	ظاهر

ماشوخ	معشوق	سادیخ	صادق
پَزَل	فضل	وخید	وحید

(جدول ۱)

۲- مؤسسۀ ثمر

مؤسسۀ بین‌المللی زبان‌شناسی ثمر در افغانستان در زمینه حفظ فرهنگ‌ها یا میراث فرهنگی زبان‌های اقلیت‌ها فعالیت می‌کند. این مؤسسه در زمینۀ حفظ میراث فرهنگی و زبان پشه‌یی در یکی از لهجه‌های محلی آن (در ولسوالی‌های دولت شاه و الیشنگ ولایت لغمان) فعالیت می‌کند. این فعالیت‌ها از چند سال پیش در این مناطق جریان دارد و قابل تقدیر است اما اگر این فعالیت‌ها با هماهنگی به ادارۀ مربوطه بخصوص اکادمی علوم انجام می‌شد، تأثیر بیشتری می‌داشت. مؤسسۀ "ثمر" نیز مانند مؤسسۀ "سرف" (مشکلات آن قبلاً ذکر شد)، کار خود را بر اساس یک لهجۀ محلی از زبان پشه‌یی آغاز کرده است که متأسفانه به طور خودسرانه برای یک لهجۀ دیگر (دولت شاه، الیشنگ) الفبایی نوشته کرده و در اثر خود با عنوان «کهول بییک خزانو کلی» (کلید گنجینه‌های گمشده) منتشر کرده است. در این اثر، گرافیم‌های اصوات پشه‌یی به شرح زیر تعیین شده‌اند:

الفبا (Alphabet)

فونیم‌ها پشه‌یی الیشنگ و دولت شاه(رشیدی، ۱۳۹۹: ۳-۱)

آ،ا	ا	ب	بھ	پ	پھ	ت	تھ	ټ	ټھ
ج	چ	چھ	ڃ	چھ	خ	د	دھ	ډ	ر
ږ	ز	ژ	ڑ	س	ش	ښ	غ	ک	کھ
گ	ل	م	ن	نھ	و	ۆ	ۇ	ھ	ۀ
ی	ی	ې	ئ						

(جدول ۲)

در الفبای فوق، حروف صدادار (۴۴) و گرافیم‌ها همراه با (**IPA**)معرفی شده‌اند که هماهنگی به یکی از لهجه‌های محلی زبان پشه‌یی مربوط می‌شوند. برخی از

صداهایی که در اصل بین لهجه‌ها مشترک هستند، ولی شیوهٔ بیان آن‌ها بر اساس لهجه تفاوت دارد. این تفاوت‌ها در واقع ویژگی‌های خاص لهجه‌یی را می‌سازند که نمونه‌های آن به شرح زیر است:

کانسوننټ (ش ژ) در اصل (ښ و ږ)

مؤسسهٔ "ثمر" نیز به صورت خودسرانه، به همراه دیگر گرافیم‌ها، دو گرافیم (ش و ژ) را ساخته است که در اصل به عنوان صداهای (ښ و ږ) شناخته می‌شوند. این صداها در لهجهٔ اوزبین (در ولسوالی‌های دولت شاه و الیشنگ در لغمان) مشابه به لهجهٔ کندهاری زبان پشتو (ښ و ږ) تلفظ می‌شوند و در لهجهٔ اله‌سای زبان پشه‌یی کاپیسا مشابه لهجهٔ مرکزی زبان پشتو (ښ و ږ) تلفظ می‌شوند. برای تفکیک میان این دو صدا، برای لهجهٔ اوزبین که مشابه لهجهٔ کندهاری زبان پشتو است، (ښ= **ṡ**) و برای لهجهٔ کاپیسا که مشابه لهجهٔ مرکزی زبان پشتو است، (ښ=**ṡ**) با تغییر در شکل گرافیم و فونیمیک نشان داده می‌شود. نمونه‌ها و مثال‌های زیر این تفاوت‌ها را توضیح می‌دهند:

کانسوننټ (ښ، ږ)					
در نصاب مؤسسه "ثمر"	لهجهٔ اوزبین		لهجهٔ اله‌سای کاپیسا		معنی
مثال	بېلگه	فونیمیک	مثال	فونیمیک	
اشټ	ابښټ	**aṡt**	ابښټ	**aṡt**	هشت
اشټ	ابښټی	**aṡti**	ابښټی	**aṡti**	هجده
شیاو	ښیاو	**ṡeāw**	ښیاو	**ṡeāw**	خوشه گندم
پوش	پوښ	**puṡ**	پوښ	**puṡ**	پارو
موشټی	موښټی	**muṡti**	موښټی	**muṡti**	مشت

اشپوړ	اښپاړ	aṡpāṛ	اښپوړ	aṡpāṛ	برنج
کښنی	کښنی	kəṡni	کښنی	kəṡni	شخم زدن
ژوک	ړوک	ẑuk	ړوک	ẓuk	کوک
ژون	ړون	ẑūn	ړان	ẓān	ایستاد
ژیوال	ړیوال	ẑiwāl	ړیوال	ẓiwāl	روده ها
آژو	آړو	āẑū	اړا/ اړه	aẓā/ aẓa	گاو نر
گوژ	گوړ	goẑ	اړې	aẓe	غار

(جدول ۳)

از این مثال‌ها واضح می شود که گرافیم‌های (ش و ژ) در واقع نمایانگر صداهای (ښ و ړ) هستند که در لهجه‌های مشترک اوزبین و اله‌سای ولایت کاپیسا و لهجه های دولت شاه و الیشنگ ولایت لغمان در زبان پشتو با تفاوت‌های لهجه‌یی در تلفظ ایجاد می‌شوند. این صداها در هر دو لهجۀ پشه‌یی وجود دارند. اگر به الفبای ذکر شده (جدول‌های ۱ و ۲) بپردازیم، هرقدر که در مورد نقایص زبانی صحبت کنیم، باز هم کم خواهد بود.

در این بخش، زبان‌شناسان به خوبی آگاه هستند که این اقدامات نه تنها برای نگارش زبان مفید نیست، بلکه به ضرر آن تمام می‌شود. این حقیقت واضح است که آن‌ها نیز تحت عنوان حفاظت از میراث فرهنگی یا کارهای فرهنگی مشابه، فعالیت‌های خود را آغاز کرده‌اند. همان‌طور که در بالا ذکر شد، سایر ارگان‌ها (مؤسسات) نیز فعالیت‌های مشابهی انجام داده‌اند. مؤسسۀ «ثمر» نیز همانند مؤسسۀ سرف، به صورت خودسرانه الفبای زبان پشه‌یی را برای الیشنگ و دولت شاه لهجۀ دیگر زبان پشه‌یی ایجاد کرده است، در حالی که طبق قواعد زبانشناسی هیچ‌گاه الفبای یک لهجه به تنهایی ساخته نمی‌شود. الفبا تنها برای زبان استاندارد ایجاد می‌شود و صلاحیت ساخت و تعیین حروف تنها بر عهدۀ اکادمی علوم افغانستان است. حتی برای زبان‌هایی مانند نورستانی، پشه‌یی و دیگر زبان‌ها، در صورتی که نیاز به اصلاحات متناسب با نیازهای عصر کنونی

باشد، مسئولیت آن بر عهدهٔ اکادمی علوم افغانستان است و هیچ ارگان و نهاد دیگری صلاحیت انجام این تغییرات را ندارد.

علاوه بر این، اگر به الفبای ذکر شده نگاه کنیم، این امر برای ما روشن خواهد شد که این هم مشابه پروژه‌های آموزش سواد پشه‌یی در مؤسسهٔ «سرف افغانستان» در شرق کشور است که در آن‌جا نیز الفبای زبان پشه‌یی برای یکی از لهجه‌های آن (درهٔ نور ننگرهار) به صورت خودسرانه ساخته شده بود. این پروژه نیز برای یک لهجهٔ دیگر پشه‌یی در دولت شاه و الیشنگ ایجاد شده است. در این‌جا هم الفبای زبان پشه‌یی که توسط اکادمی علوم افغانستان منتشر شده است، هیچ‌گونه توجهی صورت نگرفته است. این موارد به وضوح نشان می‌دهد که فعالیت‌های مؤسسهٔ «ثمر» به یک لهجه و محل خاص محدود است و حروف الفبا را به صورت خودسرانه برای همان لهجه ساخته‌اند که هیچ‌گونه استاندارد و اصول علمی ندارد، حتی اصول تعیین گرافیم‌ها نیز در نظر گرفته نشده است. چند نمونه از آن‌ها به شرح زیر است: بهـ پهـ تهـ ټهـ چهـ ڇهـ دهـ کهـ. و دیگران

یادداشت: تا این‌جایی که مختصری دربارهٔ کارکردها گفته آمدیم باید گفت که اگر کار و فعالیت‌های مؤسسهٔ «سرف» و فعالیت‌های کنونی مؤسسهٔ «ثمر» با هماهنگی مراجع علمی و مسئول انجام نشوند، پشه‌یی‌ها به تدریج در مورد صداهای زبان پشه‌یی با مشکلی از جمله ناپایداری زبانی، خطی، ملی، فولکلوریک، تاریخی، آموزشی، و اجتماعی مواجه خواهند شد.

مسئولیت‌های علمی اکادمی علوم و راه‌حل‌ها:

اولاً، هیچ کسی و هیچ نهاد و مؤسسهٔ داخلی و خارجی غیر از اکادمی علوم حق ندارد که الفبای لهجهٔ یک زبان را تهیه و ایجاد کند؛ زیرا وقتی الفبا برای یک زبان طراحی و تهیه می‌شود، تمام لهجه‌های آن زبان در نظر گرفته می‌شود. دومین نکته این است که ایجاد الفبا برای یک زبان، مسئولیت و صلاحیت علمی اکادمی علوم افغانستان است؛ زیرا در اکادمی علوم تعدادی از استادان متخصص در مسائل زبانی وجود دارند که تیم کاری آن‌ها برای ایجاد الفبا به همهٔ جوانب زبان توجه دارند تا یک نوشتار استاندارد و جامع برای زبان ایجاد شود. دولت افغانستان

نیز برای همین هدف آن‌ها را استخدام کرده و یکی از کارهای کلیدی این تیم همین است.

دوم: اگر مؤسسه‌یی به جمع‌آوری یا حفظ آثار فولکلوریک یا تحت عنوان حفظ میراث فرهنگی در یک لهجۀ محلی فعالیت می‌کند، حق ایجاد الفبا ندارد. همان‌طور که پیش‌تر گفتیم، این مسئولیت علمی فقط بر عهدۀ اکادمی علوم افغانستان است. اگر افراد یا مؤسسات غیر مسئول چنین کاری انجام دهند، قطعاً با مشکلات و دردسرهایی مواجه خواهند شد و نتیجۀ آن تقویت تعصبات قومی، زبانی، دینی و ملی خواهد بود، نه انکشاف زبان‌ها و وحدت در میان اقوام مختلف افغانستان.

اگر مؤسسه‌یی یا سازمانی در افغانستان بخواهد بر روی زبان‌های کشور کار کند، یا در حال طرح برنامه‌های آموزشی برای یک زبان است یا آثار مشابهی منتشر کند، باید ابتدا توسط متخصصین مرکز زبان‌ها و ادبیات اکادمی علوم بررسی، ارزیابی و اصلاح شود و سپس به تأیید اکادمی علوم یا تحت نظر آن منتشر گردد.

موضوع دیگر این است که برای طرح برنامۀ درسی برای آموزش لهجه‌یی از یک زبان (که نتیجۀ آن تفرقه و تنش می‌شود)، هیچ‌گونه اجازه‌یی نباید داده شود، مگر اینکه تمامی جنبه‌های زبان در نظر گرفته شده باشد. به عنوان مثال، کتاب‌های چاپ شده برای آموزش لهجۀ خاص از زبان پشه‌یی در درۀ نور ننگرهار که به هزاران نسخه منتشر شده، تنها به یک لهجۀ خاص از زبان پشه‌یی در این منطقه مربوط می‌شود و آثار نوشته شده برای این لهجه نیز ناقص هستند و قادر به برآوردن نیازها و خواسته‌های تمامی گویندگان زبان نیستند. این نوع کارها باعث آسیب به اصالت زبان پشه‌یی می‌شود و در نهایت منجر به تقسیم یک قوم به چندین قوم و یک زبان به چند زبان می‌شود و باعث ایجاد تنش‌های قومی و زبانی و تقویت تعصبات ملی می‌گردد.

همان‌طور که شاعر صوفی پشتو عبدالرحمن بابا گفته است: « د ورخ تېرې اوبه بیرته نه جار وځی- نه جار وځی تېر ساعت په بېرته بیا » (آب‌های رفته دیگر بر نمی‌گردند.) به این معنا که زمان گذشته دیگر به عقب باز نمی‌گردد.

با توجه به اینکه وضعیت امنیتی و فرهنگی در حال حرکت به سمت استانداردها است، ضروری است که تمامی مؤسسات و ارگان‌ها که به زبان‌های اقلیتها توجه دارند، هیچ‌گونه کار علمی را بدون ارزیابی و بررسی از سوی متخصصین اکادمی علوم افغانستان جمع‌آوری و منتشر نکنند؛ زیرا کارهای غیر مسلکی ناقص است و نتایج آن را ما در عمل مشاهده کرده‌ایم.

نتیجه

نتیجه‌گیری این است که آثار منتشر شده از سوی مؤسسات «سرف» و «ثمر» برای لهجه‌های زبان پشه‌یی ، مشکلات زبانی و ملی زیادی به بار آورده است. الفباهایی که برای لهجه‌های محلی زبان پشه‌یی از سوی این مؤسسات ساخته شده‌اند، ناقص، غیرمسلکی و ناتمام هستند. زیرا هیچ‌گاه برای یک لهجه از یک زبان الفبا ساخته نمی‌شود، بلکه الفبا باید تنها برای زبان معیار ساخته شود و تمامی جوانب زبان در آن در نظر گرفته شود.

همچنین، صلاحیت ساخت الفبا و تعیین حروف برای زبان‌های افغانستان تنها به اکادمی علوم افغانستان مربوط می‌شود. اگر برای زبان‌هایی مانند پشه‌یی، نورستانی و سایر زبان‌ها الفبا ساخته شود، تغییرات آن‌ها باید مطابق با نیازهای زمان صورت گیرد، این وظیفه و مسئولیت علمی اکادمی علوم افغانستان است.

مشکل اصلی در آثار منتشر شده از سوی مؤسسات «سرف» و «ثمر» این است که این آثار توسط یک تیم مسلکی و متخصص نوشته نشده‌اند. بنابراین، ضروری است که تمامی مؤسسات و نهادها به زبان‌های اقوام و گروه‌های قومی توجه مسلکی داشته باشند و هیچ‌گونه کار علمی بدون ارزیابی و اصلاح متخصصین اکادمی علوم افغانستان منتشر نشود؛ زیرا کار غیرمسلکی ناتمام است و در نتیجه به جای فایده، آسیب می‌زند.

پیشنهادات

۱- از اکادمی علوم افغانستان خواستاریم که به مؤسسات و ارگان‌هایی که در راستای زبان‌های اقلیت‌ها فعالیت دارند و آثاری منتشر می‌کنند، اجازۀ چاپ هیچ اثری بدون بررسی، ارزیابی و اصلاح متخصصین اکادمی علوم را ندهند.

۲- از وزارت اطلاعات و فرهنگ خواستاریم، مؤسساتی که در چارچوب وزارت اطلاعات و فرهنگ با اقوام و زبان‌ها کار می‌کنند، هماهنگی لازم را با اکادمی علوم افغانستان داشته باشند تا کارهای آن‌ها علمی و مسلکی گردد و برای گویندگان زبان پشه‌یی مفید واقع شود.

منابع

۱- پشه‌یی شورا. اَرِبس اَوَزی. مؤسسۀ سرپ افغانستان (interlit foundation)، کابل: ۲۰۱٦م.

۲- پشه‌یی شورا. ای شیم شی پینیکبی. مؤسسۀ سرپ افغانستان (interlit foundation)، جلال آباد، ۲۰۱٦م.

۳- پشه‌یی شورا. چنتی ماشومنې چنتی خبسا. مؤسسۀ سرپ افغانستان (interlit foundation)، کابل، ۲۰۱۵م.

٤- پشه‌یی شورا. دار شی داری شبرا پن شی (متل). مؤسسۀ سرپ افغانستان (interlit foundation)، پشاور: ۲۰۱۰م، پشاور.

۵- پشه‌یی شورا. روغتیاس خبسی. مؤسسۀ سرپ افغانستان (CDPEZ, Jalalabad)، جلال آباد، ۲۰۰۷م.

٦- جوهونگ یون، پشیس البپبا کیتبې، مؤسسۀ سرپ افغانستان، پروژه دره نور (DIN)، پاکستان، ۲۰۰۵م.

۷- دائرةالمعارف آریانا، جلد دوم، اکادمی علوم افغانستان؛ ریاست مرکز دائرةالمعارف، مطبعۀ نبراسکا: کابل، ۱۳۸۷.

۸- دوست، دوست محمد. زبان‌ها و اقوام افغانستان، انجمن پشتو، مطبعه دولتی: کابل، ۱۳۵۴.

۹- رشیدی، عبدالباسط؛ فایز، عزیز الله؛ احساس، فیصل. کهول بییک خزانو کلی (کلید خزانه گم‌شده)، مؤسسهٔ بین‌المللی زبان‌شناسی ثمر: کابل، ۱۳۹۹.

۱۰- غمجن، نورمحمد. پشه‌یی - پشه‌یی قاموس، ریاست نشرات بهیقی: کابل، ۱۳۹۹.

۱۱- کلمانی، محمدزمان. پشه‌یی افغانان، مؤسسهٔ کتاب بهیقی: کابل، ۱۳۸۹.

۱۲- کمیسیون پشه‌یی. پشه‌یی جبیدې ساده دیکشنری، مؤسسهٔ سرپ افغانستان، پروژه درهٔ نور(**DIN**) : جلال اباد، ۲۰۱۰م.

۱۳- کمیسیون پشه‌یی. پشی جبېدې خېسا (۷ جلد)، مؤسسهٔ سرپ افغانستان، پروژه دره نور(**DIN**) ، جلال آباد ،۲۰۱۴-۲۰۰۵م.

۱٤- هلالی، عبدالحکیم و دیگران. الفبای زبان پشه‌یی، اکادمی علوم افغانستان؛ مرکز زبان‌ها و ادبیات: کابل، ۱۳٦۷.

Published: Academy of Science of Afghanistan
Editing Chief: Assistant Professor Sayed Ahmad Rafaat
Assistant: Assistant Professor Marina Bahar

Editorial Board:
Professor Burhanuddin Nezami
Associate Professor Alishir Rastagar
Associate Professor Saliha Habibi
Assistant Professor Sayed Ahmad Rafaat
Assistant Professor Marina Bahar

Composed Designed by:
Assistant Professor Sayed Ahmad Rafaat

Annual Subscription:
Kabul: 320 Afghani
Provinces: 480 Af
Foreign countries: 20$

Price of each issue in Kabul:

- 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