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

خراسان

مجلهٔ مطالعات زبان و ادبیات

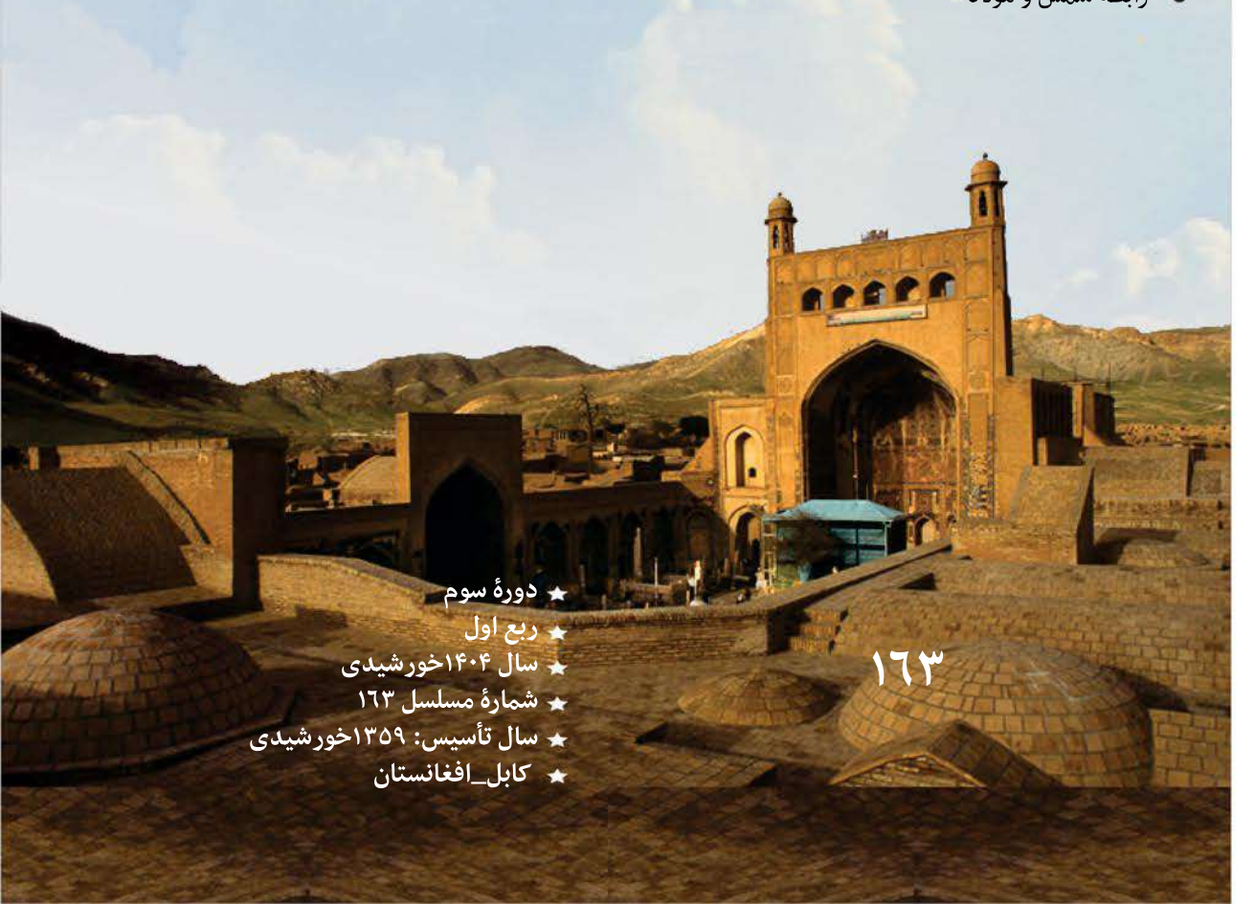
خراسان

شمارهٔ ۱۶۳

سال ۱۴۰۴خورشیدی

در این شماره:

- تأملی زیبایی‌شناختی بر سرود...
- تعبیر وحدت‌الوجودی مولوی در ...
- ویژگی‌های زبانی و آرایه‌های...
- کاربرد اصطلاحات عرفانی و...
- مقایسهٔ باب سوم گلستان سعدی با...
- رابطهٔ شمس و مولانا



★ دورهٔ سوم
★ ربع اول
★ سال ۱۴۰۴خورشیدی
★ شمارهٔ مسلسل ۱۶۳
★ سال تأسیس: ۱۳۵۹خورشیدی
★ کابل_افغانستان

۱۶۳

KHURASAN
Quarterly Journal

Establishment 1980
Academic Publication of
Afghanistan Science Academy
Serial No:163

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

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

خراسان

مجلهٔ مطالعات زبان و ادبیات

در بخش‌های تاریخ ادبیات، زبان‌شناسی، فولکلورشناسی،
نظریهٔ 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 نیم سانتی 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. (سال چاپ). نام کتاب. مترجم، جلد، نوبت چاپ، محل انتشار: نام انتشارات.) تنظیم گردد.
- ✓ فهرست مجله‌ها باید به شکل (تخلص، نام. (سال چاپ). «نام مقاله»، نام مجله، سال چندم، شماره، فصل(اگر فصل‌نامه باشد).) 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 الرحيم

ناشر: ریاست اطلاعات و ارتباط عامۀ اکادمی علوم افغانستان
مدیر مسئول: محقق سیداحمد رفعت
هیأت تحریر:
سرمحقق برهان‌الدین نظامی
سرمحقق 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-	تأملی زیبایی‌شناختی بر سرود...	محقق عبدالناصر مبشر	۱
۲-	تعبیر وحدت‌الوجودی مولوی...	سرمحقق برهان‌الدین نظامی	٤۲
۳-	ویژگی‌های زبانی و آرایه‌های...	سرمحقق شریف‌الله شریف	٦٥
٤-	کاربرد اصطلاحات عرفانی و...	پوهنمل محمدظریف صفری	۸٦
٥-	مقایسهٔ باب سوم گلستان سعدی...	پوهنیار حسام‌الدین نظری	۱۰۰
٦-	رابطهٔ شمس و مولانا	محقق لیمه خیال	۱۲۳
۷-	بررسی رسم عزاداری در بین...	معاون سرمحقق عبدالمجید ندیم	۱٤۰
۸-	تحلیل نمادشناسانهٔ افسانهٔ...	محقق مارینا بهار	۱٥٥

محقق عبدالناصر مبشر

تأملی زیبایی‌شناختی بر سرود «در خیابان غبارآلودۀ تقویم» واصف باختری

An Aesthetic Reflection on the Poem "In the Dusty Street of the Calendar" by Wasef Bakhtari

Asistant Professor Abdul Nasser Mobasher

Abstract

Wasif Bakhtari is one of the most important and prominent contemporary literary figures of Afghanistan and perhaps sits on the highest peak of modern Afghan poetry. Examining why and how this high status is one of the most important issues that detailed literary studies should seek to clarify. Undoubtedly, this issue can be examined from various perspectives. However, the present study, with the aim of clarifying a corner of this issue, examines the aesthetic aspects of Bakhtari poetry, relying on the poem "On the Dusty Street of the Calendar" and tries to show what aesthetic aspects in Bakhtari's poetry make Bakhtari poetry one of the best contemporary and modern Persian-Dari poems in Afghanistan. This study examines the subject using a descriptive-analytical method and is based on the approach of rhetorical

criticism. The findings of the research show that Bakhtari's poetry is exceptionally prominent both in terms of verbal music and formal beauty, and in terms of spiritual beauty and music, and there is almost no important literary technique that Bakhtari has not used in appreciating his words. However, what places Bakhtari's poetry among the best contemporary poems is his careful, purposeful, and aesthetic selection, and his preservation of the nature of the language and his avoidance of excess and ornamentation. Although Bakhtari has made the most use of the most important literary ornaments, he has not allowed these ornaments to cover the natural beauty of the language and speech.

چکیده

واصف باختری یکی از مهم‌ترین و برجسته‌ترین چهره‌های ادبی معاصر افغانستان است و شاید بر بلندترین قلهٔ شعر نو افغانستان نشسته باشد. بررسی چرایی و چگونگی این علو مرتبت، از مهم‌ترین مسائلی‌است که پژوهش‌های دقیق ادب‌شناختی باید در پی روشن‌کردن آن باشد. بدون شک، این مهم از منظرهای گوناگون قابل بررسی است. اما تحقیق حاضر، با هدف روشن‌کردن گوشه‌یی از این مسأله، به بررسی وجوه زیبایی‌شناختی شعر باختری با تکیه بر سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» پرداخته و کوشیده نشان‌دهد که چه وجوه زیبایی‌شناختی‌یی در کلام باختری باعث می‌شوند که شعرهای وی، از بهترین شعرهای معاصر و نو فارسی دری در افغانستان شمرده شوند. این تحقیق به روش توصیفی – تحلیلی و بر اساس رویکرد نقد بلاغی به بررسی موضوع پرداخته است. یافته‌های تحقیق نشان‌دهندهٔ آن اند که شعر باختری، هم از منظر موسیقی لفظی و زیبایی‌های صوری، برجستگی فوق العاده دارد و هم از منظر زیبایی‌ها و موسیقی معنوی و تقریباً هیچ شگرد مهم ادبی نیست که باختری در تحسین کلامش از آن بهره نبرده باشد. با این حال، آنچه شعر باختری را در صف بهترین‌شعرهای معاصر قرار می‌دهد گزینش دقیق، هدفمندانه و زیبایی‌شناسانهٔ او و نگه‌داشتن طبیعت کلام و پرهیز از افراط و آرایه‌زدگی است. با آنکه باختری بیشترین استفاده را از مهم‌ترین

آرایه‌های ادبی کرده است اما اجازه نداده است که این آرایش‌ها حسن طبیعی کلام را بپوشاند.
کلیدواژه‌ها: واصف باختری، نقد زیبایی‌شناختی، بلاغت، موسیقی لفظی، موسیقی معنوی.

۱- مقدمه

شعر فارسی دری در افغانستان، از آغاز قرن چهاردهم هجری شمسی، اندک اندک تحولاتی را تجربه می‌کرد. گفتنی است که این تلاش‌ها عمدتاً با جنبش مشروطیت و مبارزات آن در جهت همسویی با عصر جدید و تحولات دنیای مدرن آغاز یافت و مشروطه‌خواهان نخستین کسانی بودند که سعی کردند موضوعات شعری تازه‌یی را به ساحت ادبی بکشانند. اما به نوشتهٔ عبدالقیوم قویم، «از سال‌های ۱۳۲۹ و ۱۳۳۰ش در شعر دری یک گرایش نو به منظور شکستن قالب‌های کهن و سنتی شعر به وجود آمد. استاد خلیلی شاعر نام‌آور و بلندپایهٔ کشور ما و نیز محمد یوسف آیینه و ضیاء قاری‌زاده نخستین کسانی بودند که در راه این منظور گام برداشتند...» (قویم، ۱۳۸۵: ٦٩). اما به نظر می‌رسد که نقطهٔ اوج این جریان تحول در افغانستان، واصف باختری باشد؛ زیرا تلاش در جهت تحول و بریدن از کلیشه و سنت، در واصف باختری به کمال و پختگی می‌رسد و اگر استاد خلیلی و یوسف آیینه افتخار آغازگری دارند، باختری افتخار پختگی و اوج‌رسیدگی را دارد. از همین رو، نیاز است تا شعر واصف باختری از منظرهای گوناگون، مخصوصاً از نظر زیبایی‌شناسی که مایهٔ اصلی ادبیت متون و آثار ادبی شمرده می‌شود، مورد بررسی دقیق و علمی قرار گیرد.

۱-۱- بیان مسأله و پرسش‌های تحقیق

واصف باختری، یکی از بهترین و بزرگ‌ترین شاعران معاصر و شعر او یکی از برجسته‌ترین شعرهای معاصر فارسی دری در افغانستان است. با این حال، مایهٔ تأسف است که شعر باختری با همه برتری و برجستگی‌یی که دارد، به گستردگی‌یی که باید، مورد بررسی دقیق و علمی قرار نگرفته و تعداد آثار تحقیقی

در این زمینه، بسیار ناچیز است. بر همین اساس، در تحقیق حاضر، سعی بر آن است تا شعر باختری از منظر زیبایی‌شناسی و علوم بلاغی بررسی و تحلیل شود.

این مقاله به دنبال یافتن پاسخ به این پرسش مهم است که شعر باختری از منظر ادبی و زیبایی‌های هنری در چه جایگاهی قرار دارد و چه وجوه زیبایی‌شناختی‌یی در شعر باختری قابل بررسی است. به عبارت دیگر، و به تعبیر فرمالیست‌ها، ادبیت شعر باختری در گرو چه شگردها و تمهیداتی است و سخن باختری چگونه و با استفاده از چه ابزارهای هنری، از سطح زبانی محض به سطح ادبی ارتقا می‌یابد. پژوهش حاضر از آن رو حائز اهمیت است که ما را در شناخت دقیق و روش‌مند بلاغت و زیبایی شعر باختری کمک می‌کند. نپرداختن به این امر باعث می‌شود که برداشت‌ها از شعر باختری، حالت کلی‌نگرانه را حفظ کند و عوامل مؤثر در زیبایی و برجستگی شعر باختری، گنگ و ناشناخته باقی بماند.

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

هدف تحقیق حاضر نشان‌دادن وجود زیبایی‌شناختی شعر باختری با تکیه بر سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» و بررسی زیبایی‌های صوری و معنوی سرود مذکور است. در این تحقیق، سعی برآن است تا عوامل زیبایی‌شناختی‌یی که در برجستگی شعر باختری مؤثر اند به بررسی گرفته شده و نشان داده شود که چرا شعر باختری، یک سر و گردن از شعر اکثر شاعران معاصر برتر و بالاتر می‌نشیند و چگونه است که واصف باختری، در شعر معاصر، مخصوصاً شعر نو و نیمایی، به این درجه از علو و رفعت رسیده است. این تحقیق از آن‌رو ضروری می‌نماید که از یک‌سو ما را در شناخت وجوه ادبیت و زیبایی شعر باختری کمک می‌کند و از سوی دیگر، راهی برای زیبایی‌شناسی شعر معاصر فارسی دری در مقایسه با شعر سنتی و شناخت و تثبیت سبک ادبی شعر معاصر فارسی دری در افغانستان یاری می‌رساند.

۱-۳- روش تحقیق

تحقیق حاضر به روش توصیفی – تحلیلی به بررسی وجوه زیبایی‌شناختی شعر باختری با تکیه بر شعر «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» پرداخته و داده‌ها به شکل

کتابخانه‌یی گردآوری شده است. در این مقاله، ابتدا متن سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» با خواننده شریک شده و سپس وجود زیبایی‌شناختی آن در دو سطح - لفظی یا صوری و معنوی - به بررسی گرفته می‌شود.

٤-١- پیشینهٔ تحقیق

در مورد پیشینهٔ تحقیق باید گفت، در خصوص شعر باختری، جسته و گریخته، کارهایی صورت گرفته است که تحقیق حاضر از دو منظر با آن‌ها تفاوت دارد. یکی آنکه عمدهٔ تحقیقات در این زمینه، شکل کلی‌داشته و کمتر، به گونهٔ موردی و دقیق و اصطلاحاً «از نزدیک» به بررسی شعر واصف باختری پرداخته اند. ثانیاً از نظر رویکرد نظری نیز تحقیق حاضر، در نوع خود جدید است. به این معنا که تا آنجا که نگارنده اطلاع دارد، شعر باختری، مخصوصاً سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم»اش، از منظر نقد بلاغی مورد بررسی قرار نگرفته است. این در حالی است که عمدهٔ تحقیقات پیرامون شعر باختری، غیر رویکردی بوده و تعداد مقالات رویکردی در این زمینه اندک است که از آن جمله می‌توان به مقالهٔ «بازخوانی نقش و کارکرد فراخوانی شخصیت‌های اسطوره‌یی در شعر پایداری افغانستان بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت»، مقالهٔ تحقیقی مشترک محمد دانشگر، سیدعلی قاسم‌زاده و رضا چهرقانی، که در سال ۱۴۰۱ در شمارهٔ ٢٦ نشریهٔ ادبیات پایداری دانشگاه شهید باهنر کرمان به نشر رسیده است، اشاره کرد.

۲- مبانی نظری تحقیق (نقد زیبایی‌شناسانه یا نقد بلاغی)

در تحقیق حاضر، از منظر نقد بلاغی یا نقد زیبایی‌شناختی به بررسی شعر «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» پرداخته می‌شود. «در این رویکرد، تنها به جنبه‌های زیبایی‌شناختی خود اثر توجه می‌شود نه جنبه‌های تاریخی، اخلاقی، روانشناختی و جامعه‌شناختی اثر. منتقد پیرو این شیوه، عناصر اثر را در ارتباطِ نظامدار با یکدیگر در نظر می‌گیرد. از نظر او، معنای شعر مرکب است از عناصر شکل یا صورت، مثل وزن و تصویر و زبان، و عناصر محتوا مثل لحن، و درونمایه که در ارتباط متقابل با یکدیگر قرار دارند» (عباسپور، ۱۳۸۱: ١٣٧٦-١٣٧٧). در این

رویکرد، متون ادبی از منظر علوم بلاغی که در سنت بلاغی فارسی و عربی، عمدتاً در سه علم بدیع، بیان و معانی از آن بحث می‌شود، مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرند. در علم بدیع عمدتاً وجوه زیبایی‌شناختی صوری و در بیان و معانی، وجوه زیبایی‌شناختی معنوی یا محتوایی کلام بررسی می‌شود. باید متذکر شویم که در تحقیق حاضر، مباحث مربوط به علم معانی، مورد توجه ما نیست و سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» باختری را صرفاً از منظر دو علم بدیع و بیان، تحلیل و بررسی می کنیم.

۳- بحث و بررسی

در خیابان غبارآلودهٔ تقویم

۱

هان کجایی های/هدهد ای هدهد/گوییا امشب/باز پیغام سلیمان را به سوی سرزمین‌های سبا بردی/هان کجایی های/تا چکاوک‌های سیمین بشارت بر درخت سبز آوازت پر افشاند/تا به من گویی/باد چشمت روشن ای از هفت اقلیم جهان رانده/نی همین تنهای تنها در سپنج خاک/کز حریم آسمان رانده/هدهد ای هدهد/باز امشب نامه‌یی دارم/زان که یادش زایش باران بوَد در جنگل پاییزفرسود روان من/ای چو من دل‌تنگ/ای چو من با خویشتن در جنگ می‌دانم توان رفتنت تا بی‌کران‌ها نیست/پاسخش را نامه‌یی از آن‌چه دیدی در دیاران سبا بنویس/با سرانگشتان سرخ آذرخشان بر حریر ابرها بنویس

۲

شهرزاد قصه‌گوی شرق/هیچ یادت هست/نیم‌روزانی که سیب سرخ باغستان مشرق را/دستی از آن سوی مغرب چید و پژواک صداهایی که آوخ چید آنک چید در هفت آسمان پیچید/نیم‌روزانی که خط‌ها و عددها/در خیابان غبارآلودهٔ تقویم/پرنیان واژه‌های پاک را در آب‌گند واژه‌های ترس می‌شستند/نیم‌روزانی که موم گرم خورشید/آب می‌شد در میان لاژوردین کاسهٔ آفاق/نیم‌روزانی که دیدم واپسین بار/سایهٔ ابریشمین گیسوانت را/- چون نماز سبز گندم‌زارها در آستان باد -/بر فراز

پله‌گان هودجی رویین/رهسپار شهر جابلسا/هیچ می‌دانی که چون داراب/- شهر جابلسا – /این گران‌سنگی که افتاده‌ست/از فرود چاهسار کهکشان‌هایی به ژرفای هزاران سال/در ره چابک‌سوار قرن یاقوتی/شهر جابلسا/این سیه‌پستان بدکاره/این ستم‌باره/این پلشت این شوم این شب‌گرد پتیاره/این شبستان گناه‌آلود ناهید دهان گندیده را پدرود باید گفت/کز گزند تندبادانش/وز جفای خانه‌زادانش/جوهر سیال رویش در نهان‌گاه سرشت زندگی افسرد/کودک باور به باغستان فرداهای نوشین‌برگ نوشین‌بار/در گهوارهٔ سبز بلوغ آفرینش مرد/باز گرد ای شهرزاد قصه‌گوی شرق/باز گرد ای چون گل خورشید چشمانت به سوی شرق (باختری، ۱۳۹۵: ۱۵۲– ۱۵۳)

۱-۳- زیبایی‌شناسی صوری یا موسیقی لفظی سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم»

سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» یکی از پر شکوه‌ترین سروده‌های واصف باختری است که در سال ۱۳٦۲ سروده شده و برای نخستین بار در مجموعهٔ شعری «...و آفتاب نمی‌میرد» در همان سال به نشر رسیده است. این سرود، تقریباً تمامی شگردهای ادبی‌یی مورد نظر باختری که در سراسر سروده‌هایش – چه آگاهانه و چه ناآگاهانه - سریان یافته است را در خود دارد. عمدهٔ شگردهای ادبی‌یی که از بالاترین تأثیر زیبایی‌شناختی برخوردار اند و از گذشتهٔ ادبی ما تا امروز مد نظر استادان بزرگ شعر بوده اند و جان‌مایهٔ ادبی ادب فارسی شمرده می‌شوند، همین‌هایی اند که در این سرود حضور یافته اند. جالب‌تر اینکه دراین سرود، تقریباً هیچ شگرد کلیشه‌یی و غیر امروزین حضور نیافته است و این نشان می‌دهد که واصف باختری، تا چه میزان، معاصر و امروزین و از چنگ سنت‌های کلیشه‌یی و خالی از لطف شاعرانه، آزاد است.

به هر حال، بررسی سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» در دو سطح «موسیقی لفظی» و «موسیقی معنوی» صورت می‌گیرد. منظور از موسیقی لفظی، تمامی وجوه زیبایی‌شناختی کلام ادبی در سطح شنیداری است. بدین معنا که تمامی شگردها و آرایه‌های ادبی‌یی که در ایجاد یا بلندبردن سطح موسیقایی کلام در

سطح شنیداری و گاه دیداری، نقش بازی می‌کنند یا مؤثر اند، در بستر موسیقی لفظی یا زیبایی‌شناسی صوری کلام می‌نشینند. این ابزارهای زیبایی‌آفرین لفظی، وزن، قافیه، ردیف و تمامی شگردها و آرایه‌های بدیع لفظی را شامل می‌شود که در ذیل به بررسی سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» واصف باختری از این منظر می‌پردازیم.

۱-۱-۳- وزن

سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» اولاً در قالب نیمایی سروده شده است. از این رو، این سرود، با وجود نو بودن قالب و آزاد بودن از قید عروض و قافیهٔ سنتی، همچنان موزون بوده و از وزن عروضی برخوردار است؛ هرچند که برابری مصراع‌ها در آن رعایت نشده است. به بیان دیگر، یکی از نخستین و مهم‌ترین ابزارهای زیبایی‌آفرینی در سرود یادشده، ابزار وزن است که در ایجاد زیبایی لفظی شدیداً تأثیرگذار است. واصف باختری، با آنکه از قالب‌های سنتی در این سرود پرهیز کرده است اما به پیروی از نیما، وزن عروضی را در شعرش حفظ و تنها از برابری مصراع‌ها اجتناب کرده است. بنابر این، نخستین وجه زیبایی‌شناختی سرود یادشده، وجود و حضور وزن عروضی جدید است که علی رغم نابرابری مصراع‌ها همچنان تأثیر موسیقایی بسیار بلندی بر جذابیت سرود و جذب خواننده دارد.

به هر حال، باختری سرود یادشده را در بحر رمل (فاعلاتن) سروده است. کوتاه‌ترین مصراع این سرود، دو رکنی (فاعلاتن فع/فاع) و طولانی‌ترین مصراع آن ۹ رکنی (فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/فاع) است و به جز رکن پایانی، تمامی ارکان، سالم اند. رکن پایانی بین «فع» و «فاع» در نوسان است و بنابه ضرورت، تغییر می‌کند و لذا می‌توان نتیجه گرفت که در سرود مذکور، از بحر رملِ دو تا نه رکنی مجحوف مسبغ استفاده شده است. این بحر با موضوع و محتوای سرود، مناسبت تام و تمام دارد و در هرگام، از موضوع سرود، حمایت موسیقایی می‌کند.

۲-۱-۳- قافیه

دومین ابزاری که برای ایجاد و افزایش موسیقی لفظی سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» استخدام شده، ابزار قافیه است. هرچند به اعتبار نیمایی‌بودن قالب، قافیه برخلاف قالب‌های سنتی، در تمامی ابیات رعایت نشده و حتی یک قافیهٔ واحد هم به کار نرفته، اما به هر حال، به مقتضای قالب، قافیهٔ نیمایی – اگر این تعبیر درست باشد – در این سرود رعایت شده است و این کاربست –ولو محدود- قافیه، همچنان در بلند بردن سطح موسیقایی کلام باختری نقش بارزی بازی کرده است.

به هر حال، در سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم»، پنج جا پنج قافیهٔ متفاوت به کار رفته است. در بند نخست، دو قافیه در دو جای بند به کار رفته که هردو قافیه، با ردیف نیز همراه است. یکی در مصراع‌های هشتم و دهم که عبارات «جهان رانده» و «آسمان رانده» با هم قافیه و ردیف شده اند و دودیگر در دو مصراع پایانی بند نخست (مصراع‌های ١٦ و ١٧) که عبارات «سبا بنویس» و «ابرها بنویس» با هم قافیه و ردیف شده اند. بند دوم سرود اما، مجموعاً شامل ۳۰ مصراع (به اضافهٔ یک نیم‌مصراع) بوده و ده مصراع پایانی آن– به استثنای مصراع ۲۴ – همه قافیه‌دار اند؛ اما در این ده مصراع، سه قافیه به کار رفته است. در سه مصراع نخست، کلمات «بدکاره»، «ستم‌باره» و «پتیاره» با هم قافیه شده و ردیف ندارند. در دو مصراع بعدی – ۲۵ و ٢٦ – کلمات «تندبادانش» و «خانه‌زادانش» با هم قافیه شده اند که باز هم ردیف ندارند. مصراع‌های ۲۷ و ۲۸ نیز با کلمات «افسرد» و «مرد» قافیه‌بندی شده و فاقد ردیف‌اند؛ اما دو مصراع پایانی بند دوم، با کلمات «قصه‌گوی» و «سوی» قافیه بسته شده و کلمهٔ «شرق» نیز ردیف آن‌هاست.

این قافیه‌ها و ردیف‌ها، در انسجام صوری و موسیقی لفظی شعر – اصطلاحاً موسیقی کناری- و ایجاد هارمونی صوتی نقش بسیار برجسته‌یی بازی می‌کنند. برای درک بهتر این مطلب، کافی‌است این چند مصراع سرود را یک بار دیگر مرور کنیم:

- شهر جابلسا -

این سیه‌پستان بدکاره

این ستم‌باره

این پلشت این شوم این شب‌گرد پتیاره...

بدین ترتیب، موسیقی کناری سرود فوق، با کاربست قافیه و ردیف شکل می‌گیرد. پس از موسیقی بیرونی(وزن) و موسیقی کناری(قافیه و ردیف) اکنون نوبت به موسیقی درونی سرود مذکور می‌رسد که در بدیع لفظی و مخصوصاً تکرار بررسی می‌شود؛ قرار ذیل:

۳-۱-۳- روش تکرار

یکی از مهمترین و برجسته‌ترین شگردهای بدیع لفظی که در سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» به کار رفته و از نخستین مصراع آن خود را نشان می‌دهد، شگرد «تکرار» است. تکرار شگردی است که در آن، موسیقی کلام از راه به کار بردن چندبارهٔ واج، هجا، واژه، عبارت، جمله یا مصراع و بیت، ایجاد یا افزون می‌شود. سیروس شمیسا در کتابش «نگاهی تازه به بدیع»، پس از پرداختن به دو روش دیگر – روش تسجیع و روش تجنیس – از «روش تکرار» به عنوان سومین روش یاد کرده و می‌نگارد: «سومین روشی که در بدیع لفظی، موسیقی کلام را به‌وجود می‌آورد و یا افزون می‌کند، تکرار است: تکرار واک، هجا، واژه، عبارت یا جمله یا مصراع. روش تکرار معمولاً در سطح کلام بررسی می‌شود» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۷۳).که تمامی این گونه‌ها در سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» جلوه‌نمایی دارند و در ذیل، به آن‌ها اشاره می‌شود.

الف) واج‌آرایی

«واج‌آرایی یعنی آرایش موزیکی سخن از راه تکرار بجا و هنرمندانهٔ یک یا چند واج» (راستگو، ۱۳۸۲: ۱۲). در سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم»، این ترفند، حضور پررنگ و بسامد بالایی دارد. سراسر این سرود، مشحون از چیدمان واج‌های صامت و مصوت است و این چیدمان، خواننده را مسحور آهنگ و طنین جادویی خود می‌کند. تقریباً هیچ مصراعی را نمی‌توان سراغ کرد که گونه‌یی از تکرار در آن به کار نرفته باشد؛ اما برخی از مصراع‌هایی که در آن‌ها از نوع «واج‌آرایی» بهرهٔ فراوان برده شده، از این قرار اند:

مصراع چهارم از بند نخست که در آن، مصوت‌های بلند «آ» و «ی» هرکدام شش بار و صامت‌های «س» و «ب» هرکدام چهار بار و صامت «ز» که دوبار تکرار شده و به

سبب نزدیکی آن با «س» از نظر تأثیر، در خدمت «س» قرار گرفته است. قابل ذکر است که «ی» در این مصراع، به سه صورت «î» یعنی یای معروف، «**yi**» که همانند کسرهٔ اضافت است، و «**ay**» که دیفتانگ است به کار رفته اما تفاوت موسیقایی آن چندان محسوس نیست و لذا در این مصراع، حکم یک نُتِ تکرار شونده را دارد. مصراع چهارم چنین است:

باز پیغام سلیمان را به سوی سرزمین‌های سبا بردی

مصراع سیزدهم نیز از نظر واج‌آرایی بسیار برجسته و گوش‌نواز است. در این مصراع، ۷ بار مصوت بلند «آ»، چهار چهار بار صامت‌های «د» و «ن»، سه بار «ز» و ۲ بار «ش» تکرار شده و مصراع سیزدهم را به آرکستر بزرگی از واج‌های تکرار شونده، تبدیل کرده است؛ بدین قرار:

زان که یادش زایش باران بوَد در جنگل پاییزفرسود روان من

در مصراع هفدهم نیز مصوت بلند «آ» ۷ بار، صامت «د» ٤ بار و «س» ۳ بار تکرار شده است. این مصراع از نظر چینش واج‌ها چهار قسمت شده است؛ در قسمت نخست مصراع، چهار بار – با اندک فاصله - مصوت بلند «آ» جلوه‌نمایی می‌کند، قسمت دوم مصراع با تکرارهای پیهم صامت «د» تزئین شده، قسمت سوم دوباره مصوت بلند «آ» سه بار تکرار شده و قسمت پایانی مصراع با تکرار «س» و نیز «ب» زینت یافته است. جالب این است که مصوت بلند «آن» در میانهٔ دو قسمت سوم و چهارم همچنان قد برافراشته و این امر باعث شده است که مصراع مذکور از نظر آهنگ، به صور متناوب، دچار پستی و بلندی آهنگ شود و این تناوب بر زیبایی آن افزوده است:

پاسخش را نامه‌یی از آن‌چه دیدی در دیاران سبا بنویس

تکرار پیهم واج‌های نزدیک به هم «ز» و «س» در مصراع دوازدهم بند دوم، حالت زمزمه و سرگوشی عابدانه در دعا و نماز – همان که در تداول عامیانه «پِس پِسک» خوانده می‌شود - را القاء می‌کند و نیز حضور نرم صامت آرام‌بخش «ن» که بیانگر نوعی آرامش روحانی است، با مضمون این مصراع - «نماز سبز گندم‌زارها» - مناسبت کامل دارد. در این مصراع، سه بار صامت «ز» دو بار صامت «س» و چهار

بار صامت نرم «ن» تکرار شده است:

- نماز سبز گندم‌زارها در آستان باد –

مصراع چهاردهم بند ۲ (رهسپار شهر جابلسا) نیز با آنکه صرفاً از سه کلمه تشکیل شده، اما در این سه کلمه، سه بار صامت «ر»، سه بار مصوت بلند «آ»، دو بار صامت «س» و دو بار هم صامت «هـ» تکرار شده و هارمونی فوق العاده‌یی را ایجاد کرده است.

مصراع هجدهم بند ۲ سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» از همه زیباتر و عجیب‌تر است. این مصراع با واژهٔ «فرود» آغاز یافته و این «فرود» با چینش مصوت‌های پیهم کسرهٔ اضافت (تتابع اضافات) و یای اضافت که به جای کسره نشسته، به خوبی تمثیل شده است. جالب این است که در این مصراع، مصوت بلند «آ» نیز ۸ بار تکرار شده است که هرچند این مصوت به خودی خود، نشان‌دهندهٔ بلندا و اوج است اما ترکیب آن با مصوت کوتاه «کسره» و تأثیری که تتابع اضافات بر این مصراع گذاشته است، می‌تواند نشان‌دهندهٔ «عمق» و «ژرفای» چاهسار باشد. همچنان می‌تواند به خاطر حضور واژهٔ «کهکشان» باشد تا پارادوکس اضافت «چاهسار کهکشان» را حل یا تمثیل کند و در واقع، با آنکه ظاهر تعبیر «چاهسار» برای کهکشان، زمین و «فرود» را به ذهن متبادر می‌کند؛ اما برای آنکه بلندای کهکشان که به ظاهر، یادآور آسمان و بلندا است، را نیز لحاظ کرده باشد، مصوت بلند «آ» را استخدام کرده است تا بلندای کهکشان در تعبیر «فرود چاهسار کهکشان‌ها» را از یاد نبریم. به بیان کوتاه‌تر، پارادوکس «چاهسار کهکشان» در تضاد مصوت بلند «آ» و مصوت کوتاه «کسرهٔ اضافت» تمثیل شده است. نیز تکرارهای پیهم «هـ» - ۴ بار – القاء کنندهٔ کلمهٔ «چاه» در ذهن خواننده تواند بود. به این ترتیب، چینش استادانهٔ واج‌ها در این مصراع، کاملاً در خدمت مضمون اصلی این مصراع قرار دارد و در هر گام از آن حمایت می‌کند:

از فرودِ چاهسارِ کهکشان‌هایی به ژرفای هزاران سال

یک نمونهٔ برجستهٔ دیگر از تتابع اضافات و تکرارهای پیهم کسرهٔ اضافت را در مصراع ۲۴ بند ۲ می‌توان مشاهده کرد؛ آنجا که سروده است:

این شبستانِ گناه‌آلودِ ناهیدِ دهان‌گندیده را پدرود باید گفت

همین شکوه را در مصراع کوتاه ۲۵ بند ۲ نیز مشاهده می‌کنیم که در آن، چیدمان واج‌ها در تناسب کامل با مضمون مصراع قرار دارد؛ آنجا که مضمون مصراع، «تندباد» است و چیدمان واجی مصراع نیز متناسب با آن:

کز گزند تندبادانش

چنانکه مشاهده می‌شود، این مصراع با واج نسبتاً آرام و بی‌واک اما تا حدی «بندشی/انفجاری» «ک» آغاز می‌یابد که با واج «ز» همراه است؛ و می‌تواند تمثیل واجی آغاز تندباد باشد. واج «ز» که پس از «ک» آمده، می‌تواند تداعی کنندهٔ جریان «وزش» تندباد باشد؛ همان‌گونه که ذهن آدمی، به محض بلند شدن و آغاز تندباد، متوجه «وزیدن» و صدای «وزش» می‌شود؛ سپس واک «گ» آمده است که در مقایسه با «ک»، هم باواک است و هم انفجاری‌تر، و این می‌تواند تداعی‌کنندهٔ شدت گرفتن تندباد باشد. از این‌که «تندباد» است، بلافاصله پس از برخاستن، شدت می‌گیرد. سپس دوباره «ز» آمده است که توجه آدمی را یک‌بار دیگر به سمت «وزش» جلب می‌کند؛ درست همانند جریان طبیعی تندباد که یک بار آغاز آن جلب توجه می‌کند و یک‌بار وقتی شدت می‌گیرد و تند می‌شود؛ از آن پس «د» و بعد «ت» و «ن» که هرچند واج‌های کم جنبش و آرامی اند، اما از اینکه در یک‌هجا با حرف بعدی ادا می‌شوند و حرف بعدی باز هم «د» است، باز هم تندی را در خود دارند و نیز می‌تواند تمثیل افت‌وخیز جریان تندباد باشد؛ و آنگاه واج «ب» آمده که باز هم انفجاری و باواک است و این‌ها می‌تواند تداعی کنندهٔ طول و تداوم و افت‌وخیزهای تندباد باشد و سپس مصوت بلند «آ»، «د» و دوباره مصوت بلند «آ» که نشان‌دهندهٔ «اوج گرفتن» تندباد تواند بود و در آخر «ن» و «ش» که می‌تواند علامت فرسایش و آرام گرفتن تندباد باشد.

واپسین مصراع‌های این سرود نیز مملو از تکرارهای هنرمندانه و زیبایی‌آفرین واج‌هاست و چینش واج‌ها در آن‌ها می‌تواند تداعی کنندهٔ معانی ضمنی و تلویحی بسیاری باشد که عمدتاً در خدمت مضمون اصلی مصراع‌ها قرار دارند. چنانکه در مصراع ۲۸ این سرود، شاهد طنین و تکرار واج‌های صامت «ب» و مصوت بلند «آ» هستیم که هر کدام ۷ بار تکرار شده اند:

کودک باور به باغستان فرداهای نوشین‌برگ نوشین‌بار

در گهوارهٔ سبز بلوغ آفرینش مرد

به عین ترتیب، دو مصراع پایانی سرود نیز با چیدمان زیبا و هنرمندانهٔ واج‌های «ش»، «د»، «گ» و «ر» زینت یافته و بر زیبایی سرود افزوده اند.

به این ترتیب، شعر «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» مملو از چیدمان‌های زیبایی‌آفرین و معنادار است و در هر گام، می‌توان این چیدمان‌ها را جدی گرفت و تحلیل کرد و از آن حظ موسیقایی و زیبایی‌شناختی برد.

ب) هجاآرایی

هجاآرایی لایهٔ دیگری از روش تکرار است که در زیبایی کلام هنری نقش بارزی بازی می‌کند. به تعبیر سید محمد راستگو، «هجاآرایی یعنی آرایش سخن از راه کاربرد ویژهٔ هجاها» (راستگو، ۱۳۸۲: ۲۳). برخی از مهم‌ترین نمونه‌های هجاآرایی در سرود زیبای «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» قرار ذیل اند:

تکرار «این» در مصراع‌های ذیل:

این سیه‌پستان بدکاره/این ستم‌باره/این پلشت این شوم این شب‌گرد پتیاره

همچنین تکرار «ره» در پایان کلمات پایانی که حکم قافیه را دارند نیز جلب توجه می‌کند.

تکرار «ها» به صورت پسوند جمع‌ساز در مصراع ذیل:

نیم‌روزانی که خط‌ها و عددها/در خیابان غبارآلودهٔ تقویم/پرنیان واژه‌های پاک را...

تکرار هجای «تا» در آغاز دو مصراع ذیل:

تا چکاوک‌های سیمین بشارت بر درخت سبز آوازت پر افشاند/ تا به من گویی

این‌ها نمونه‌هایی از تکرار هجا (هجاآرایی) در سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» اند؛ اما از اینکه هجاآرایی گاه با واج‌آرایی و گاه با واژه‌آرایی تداخل دارد، بیشتر نمونه‌های آن در دو مبحث یادشده نمود و جلوهٔ بیشتر دارد.

ج) واژه‌آرایی

واژه‌آرایی آرایش سخن و ایجاد یا افزایش موسیقی کلام از راه تکرار دو یا چندبارهٔ واژه در کلام است. در واژه آرایی، مسائل بسیار زیادی از بدیع لفظی سنتی همانند انواع جناس شامل است؛ هرچند که در جناس، مسائل معنایی نیز لحاظ می‌شود و صرفاً تکرار چندبارهٔ عین کلمه نیست؛ اما به هر حال، به خاطر نزدیکی بسیار زیاد مباحث جناس و نقش صوتی و شنیداری همسانی‌های کلمات در جناس، گاه در ذیل تکرار از آن بحث می‌شود؛ چنانکه سید محمد راستگو پیشنهاد کرده است؛ اما عموم کتب بلاغی، جناس را از تکرار جدا دانسته و هرکدام را جداگانه بررسی کرده اند چنانکه سیروس شمیسا در «نگاهی تازه به بدیع» مطرح کرده است.

به هر حال، در این‌جا نیز واژه‌آرایی را از جناس جدا در نظر داریم و هریک را جداگانه مورد بررسی قرار می‌دهیم. زیرا در تکرار واژه، آنچه ملحوظ است، صرفاً تأثیر صوتی و شنیداری ناشی از تکرار واژه است و از این رو، همسانی و هم‌گونی صوتی، معیار تشخیص واژه‌آرایی از جناس است. پس در تکرار، صرفاً وجه صوتی و تکرار عینی کلمات مد نظر خواهد بود، درحالی‌که در جناس، وجه معنایی کلمات نیز مورد توجه است. از این منظر، در سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» شاهد چند نمونهٔ واژه‌آرایی نیز هستیم که در ذیل، شواهد آن را می‌آوریم.

نخستین نمونهٔ تکرار، در مصراع دوم شعر، خود را نشان می‌دهد؛ آن‌جا که شاعر «هدهد» را صدا می‌زند:

هدهد ای هدهد!

نمونهٔ دیگر، در مصراع نهم شعر، حضور یافته است:

نی همین تنهای تنها در سپنج خاک

یک نمونهٔ برجستهٔ واژه‌آرایی در مصراع چهارم بند دوم سرود جا خوش کرده است؛ آنجا که فعل «چید» سه بار تکراراً و بار چهارم در ترکیب فعل «پیچید» جناساً تکرار شده است:

دستی از آن‌سوی مغرب چید و پژواک صداهایی که آوخ چید آنک چید در هفت آسمان پیچید

تکرار واژهٔ «نوشین» در ترکیب دو واژهٔ مرکب و قرار گرفتن آن در یک اضافت توصیفی و بدون فاصله در مصراع ۲۸ از بند ۲ سرود، تأثیر موسیقایی فوق العاده‌یی ایجاد کرده است:

کودک باور به باغستان فرداهای نوشین‌برگِ نوشین‌بار

در گهوارهٔ سبز بلوغ آفرینش مرد

یا تکرار «واژه‌های» در مصراع هفتم از بند ۲ سرود یادشده که در دو عبارت متضاد به کار رفته است و در بخش تضاد نیز به آن اشاره خواهد شد:

پرنیان واژه‌های پاک را در آب‌گند واژه‌های ترس می‌شستند

نیز تکرار برخی واژه‌ها در سراسر سرود، همانند تکرار واژهٔ «شرق» و «مشرق» در سراسر سرود؛ تکرار نام «جابلسا» در سه جای سرود، تکرار کلمهٔ «مغرب» در چند جا یا تکرار واژگان ردیف که قبلاً به آن اشاره شد، از دیگر نمونه‌های مهم و تأثیرگذار واژه‌آرایی در ساختار سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» واصف باختری هستند که نمی‌توان از نقش و تأثیر آن در موسیقی سرود مذکور، چشم‌پوشی کرد.

د) گروهه آرایی

گروهه‌آرایی گونه‌یی از تکرار است که در آن، از راه تکرار بجا و هنرمندانهٔ عبارت یا گروهه‌یی، موسیقی کلام ایجاد یا افزون می‌شود؛ همانند نمونه‌های ذیل در سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم»:

تکرار گروههٔ «ای چو من» در آغاز دو مصراع ۱۴ و ۱۵ بند نخست سرود:

ای چو من دل‌تنگ

ای چو من با خویشتن در جنگ می‌دانم توان رفتنت تا بی‌کران‌ها نیست

یا همانند تکرار «نیم‌روزانی که...» در آغاز مصراع‌های سوم، پنجم، هشتم و دهم بند دوم سرود:

نیم‌روزانی که سیب سرخ باغستان مشرق را/دستی از آن سوی مغرب چید
و پژواک صداهایی که آوخ چید آنک چید در هفت آسمان پیچید/نیم‌روزانی که خط‌ها و عددها/در خیابان غبارآلودهٔ تقویم/پرنیان واژه‌های پاک را در آب‌گند واژه‌های ترس می‌شستند/نیم‌روزانی که موم گرم خورشید/آب می‌شد در میان لاژوردین کاسهٔ آفاق/نیم‌روزانی که دیدم واپسین بار

یا همانند تکرار پیهم «آوخ چید» در مصراع ذیل با اندک تغییر که در آن «آوخ» تبدیل به «آنک» شده است:

دستی از آن سوی مغرب چید و پژواک صداهایی که آوخ چید و آنک چید
در هفت آسمان پیچید

یا همانند تکرار عبارت اضافی «شهر جابلسا» در سه جا از سرود مذکور ویا تکرار «باز گرد ای» در آغاز دو مصراع پایان سرود یادشده:

بازگرد ای شهرزاد قصه‌گوی شرق/باز گرد ای چون گل خورشید چشمانت
به سوی شرق

هـ) جمله/مصراع‌آرایی

جمله‌آرایی که در شعر عموماً با مصراع‌آرایی هم‌سنگ است - هرچند ممکن است یک جمله بخشی از یک مصراع باشد - عبارت از تکرار دو یا چندبارهٔ یک جمله در ساختار کلی شعر است که باعث زیبایی و حسن صوری و موسیقی لفظی و گاه معنوی کلام می‌شود. در سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» شاهد تکرار چند مصراع در سراسر شعر هستیم؛ از جمله، نخستین مصراع بند نخست شعر - «هان کجایی های» - که پس از مصراع چهارم بند نخست، تکرار شده است؛ یا مصراع دوم بند نخست شعر - «هدهد ای هدهد» - که پس از مصراع دهم تکرار شده است؛ یا مصراع نخست بند دوم شعر که در مصراع ۲۹ (یکی مانده به آخر) شعر تکرار شده است.

این‌ها همه نمونه‌هایی از انواع تکرار – واج‌آرایی، هجاآرایی، واژه‌آرایی، گروهه‌آرایی و جمله یا مصراع‌آرایی - در سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» واصف باختری است که نشان می‌دهد تا چه حد این ترفند ادبی مورد عنایت باختری بوده و در شعرش، چقدر بسامد دارد. این‌همه تکرار، آن‌هم در یک سرود، نشان‌دهندهٔ آن است که روش تکرار به عنوان یکی از مهم‌ترین روش‌ها و شگردهایی است که باختری در تحسین کلامش از آن به وفرت بهره برده؛ تا آنجا که یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های سبکی باختری در سطح ادبی قرار گرفته است.

٤-١-٣- جناس

جناس که بسیار شباهت به تکرار دارد و سید محمد راستگو نیز آن را در ذیل تکرار بررسی کرده، عبارت از آن است که کلماتی در سخن بیاورند که از جنس هم باشند. به عبارت دقیق‌تر، جناس یا تجنیس «آن است که گوینده یا نویسنده در سخن خود کلمات هم‌جنس بیاورد که در ظاهر به یکدیگر شبیه، و در معنی مختلف باشند. دو کلمهٔ متجانس را دو رکن جناس می‌گوییم... » (همایی، ۱۳۸۹: ۴۴). اما تفاوت جناس با تکرار، چنانکه گذشت، در آن است که در تکرار، تنها رویهٔ شنیداری و هم‌سانی ظاهر صوتی کلمات لحاظ می‌شود و به همین سبب است که در تکرار عمدتاً یک کلمه با عین معنا یک یا چند بار تکرار می‌شود؛ حال‌آنکه در جناس، اختلاف در معنی، شرط است. دودیگر آنکه جناس صرفاً در کلمات بررسی می‌شود، حال‌آنکه تکرار در سطوح کوچک‌تر (واج و هجا) و بزرگ (عبارت/گروهه، جمله، مصراع و حتی بیت) قابل بررسی است.

به هر حال، جناس از مهم‌ترین و زیباترین شگردهای بدیعی است که وجه زیبایی‌شناختی آن از گذشته‌های دور، شاید از آغازین مراحل شعر و ادب فارسی دری تا امروز، مورد توجه شاعران و نویسندگان بزرگ زبان فارسی دری قرار داشته و دارد. واصف باختری نیز به این شگرد زیبایی‌آفرین، توجه داشته و نمونه‌های این ترفند ادبی در شعرش فراوان است. برخی نمونه‌های جناس در سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» به شرح ذیل است.

در مصراع چهارم از بند دوم سرود، شاهد حضور کلمات «چید» و «پیچید» هستیم که نمونه‌یی از جناس زاید شمرده می‌شود. جناس زاید از قرار تعریف، «آن است که یکی از کلمات متجانس را حرفی بر دیگری زیادت باشد» (همایی، ۱۳۸۹: ۴۴–۴۵). در مصراع ذیل، زیات دو حرف «پ» و «ی» در آغاز فعل «پیچید» واقع شده است؛ مصراع چنین است:

دستی از آن سوی مغرب چید و پژواک صداهایی که آوخ چید آنک چید در هفت آسمان پیچید

این نمونه از آن حیث که تفاوت تکرار و جناس را به روشنی نشان می‌دهد نیز جالب است. در این مصراع، فعل «چید» بی‌آنکه تفاوت معنایی‌یی را تجربه کند، سه بار عیناً تکرار شده؛ اما در ترکیب «پیچید» که با «چید» تفاوت معنایی پیدا کرده، در حالت جناس قرار گرفته است و نه تکرار. با این حال، باید پذیرفت که ارزش زیبایی‌شناختی جناس، اساساً صوری، لفظی و شنیداری‌است و جز نوع تام آن، که به راستی ارزش معنوی نیز دارد و گاه باعث ایهام و تردید خواننده می‌شود، سایر انواع جناس، صرفاً ارزش لفظی و شنیداری دارند، چرا که اختلاف ارکان در آن‌ها، به گونه‌یی است که هرگز امکان تردید و ایهام را فراهم نمی‌کند و لذا باعث اعجاب معنوی در خواننده نخواهد شد. از این رو، درست‌تر آن است که جناس را تنها در جناس تام مقید کنیم و سایر انواع آن را در ذیل روش تکرار بررسی کنیم، به هر حال، این بحث، تیوریک است و این‌جا بیش از این مجال پرداختن ندارد.

دومین نمونهٔ جناس، میان کلمه‌های ندایی «های» و «هان» در نخستین مصراع شعر دیده می‌شود که از آن‌جایی که اختلاف متجانسین تنها در حرف آخر است، از نوع جناس مطرف شمرده می‌شود:

هان کجایی های!/هدهد ای هدهد/گوییا امشب/باز پیغام سلیمان را به سوی سرزمین‌های سبا بردی/هان کجایی های!/تا چکاوک‌هایا سیمین بشارت بر درخت سبز آوازت پر افشاند

گونه‌یی از جناس، که گاه به صورت مستقل نیز بررسی می‌شود، صنعت یا

جناس اشتقاق است. «صنعت اشتقاق آن است که در نظم یا نثر، الفاظی را بیاورند که حروف آن‌ها متجانس و به یکدیگر شبیه باشد، خواه از یک ریشه مشتق شده باشند، مانند کلمات رسول، رسیل، رسایل و خواهان، خواهش، خوانده، یا از یک ماده مشتق نباشد اما حروف آن‌ها چندان شبیه و نزدیک به یکدیگر باشد که در ظاهر توهم اشتقاق شود از قبیل الفاظ آستان، آستین و زمان، زمین و کمان، کمین و امثال آن. قسم دوم را شبه اشتقاق نیز می‌گویند» (همایی، ۱۳۸۹: ۵۱). یک نمونه از جناس اشتقاق نیز در سرود مذکور از باختری وجود دارد؛ آنجا که کلمات «شب‌گرد» و «شبستان» را در دو مصراع ذیل به کار برده است:

این پلشت این شوم این شب‌گرد پتیاره/ این شبستان گناه‌آلود ناهید دهان گندیده را پدرود باید گفت

گونه‌یی از جناس نیز هست که به نام جناس «مضارع» یا «لاحق» یاد می‌شود و آن، عبارت از «آن است که دو رکن جناس در حرف اول یا وسط مختلف باشند. پس اگر مخرج دو حرف، یعنی آهنگ تلفظ آن‌ها به یکدیگر نزدیک (= قریب المخرج) باشد از قبیل حروف (ر،ل) و (هـ، ء) و (ب، پ) آن را جناس مضارع یعنی مشابه گویند،...» (همایی، ۱۳۸۹: ۴۸). نمونهٔ این نوع جناس را در کلمات «بدکاره» و «پتیاره» که در مصراع‌های ۲۱ و ۲۳ بند ۲ آمده اند، مشاهده می‌کنیم:

این سیه‌پستان بدکاره/این ستم‌باره/این پلشت این شوم این شب‌گرد پتیاره

این‌ها و شاید برخی موارد دیگر که از چشم نگارنده مانده است، گوشه‌یی از زیبایی‌های صوری و موسیقی لفظی کلام باختری در سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» اند که چنانکه گفته شد، بازتاب زیبایی‌شناختی شعر باختری در سطح لفظی و شنیداری است و در سطح موسیقایی و آهنگ کلام، خواننده را دچار اعجاب و شگفتی کرده و به سمت خود جذب می‌کنند.

۲-۳- زیبایی‌شناسی معنوی/موسیقی معنوی سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم»

زیبایی‌های معنوی کلام ادبی، به طور سنتی در دو بخش از علوم بلاغی بررسی می‌شود، بخشی ازآن در علم بدیع، تحت عنوان «بدیع معنوی» و بخشی دیگر که مهم‌تر و بنیادی‌تر اند، در علم بیان. اما برخلاف سنت معمول، در این جا، تمامی وجوه زیبایی‌شناختی معنوی کلام باختری در سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» را در کنار هم و در ذیل یک عنوان مطرح می‌کنیم و تفکیکی میان بدیع معنوی و بیان قایل نیستیم.

۱-۲-۳- روش تشبیه

یکی از مهمترین صنایع ادبی که از نظر موسیقی معنوی، اهمیت بنیادین و می‌توان گفت ذاتی دارد و از بدیهیات و سرشتیات ادبیات و شعر شمرده می‌شود، صنعت تشبیه است. اهمیت این صنعت تا آنجاست که اگر ادعا شود که سخن، بدون تشبیه، ادبی نمی‌شود، شاید گزاف نباشد.

در تعریف تشبیه گفته اند که تشبیه «در اصطلاح بیان به معنی کشف یا نشان دادن شباهت دو کس، دو چیز، یا دو امر متفاوت است که در صفت یا صفاتی مشترک باشند. در تشبیه چهار رکن وجود دارد که به آن‌ها ارکان تشبیه گفته می‌شود: مشبه، چیزی است که آن را به چیز دیگر تشبیه می‌کنند؛ مشبه به، چیزی است که مشبه بدان تشبیه می‌شود و اغلب صفت مورد اشارهٔ گوینده در مشبه‌به برتر و بزرگ‌تر و بیشتر از همان صفت در مشبه است؛ وجه شبه صفت مورد نظری است که گوینده بدان اشاره دارد و در واقع منظور اصلی گوینده است؛ ادات تشبیه، کلماتی هستند که برای نشان دادن شباهت به کار می‌روند، مانند کلمات «مثلِ»، «به سانِ»، «به کردارِ»، «چون»، «همچون»، «چنانچون»، «گویی»، «مانا» و «همانا»» (عباسپور، ج۲، ۱۳۸۱: ۳۵۹ – ۳٦۰).

به هر حال، تشبیه با توجه به حضور و عدم حضور ارکان، مخصوصاً طرفین

اصلی تشبیه (مشبه، مشبه به)، جنس طرفین و چگونگی بیان، به انواع مختلف تقسیم می‌شود. جلال همایی در کتاب «فنون بلاغت و صناعات ادبی» از ۱۲ نوع تشبیه نام برده است. این انواع دوازده‌گانه عبارت اند از : تشبیه حسی یا غیر حسی؛ تشبیه وهمی و خیالی؛ تشبیه مفرد و مرکب؛ تشبیه مطلق؛ تشبیه مشروط یا مقید؛ تشبیه تفضیل؛ تشبیه مقلوب یا عکس؛ تشبیه جمع و تشبیه تسویه. برخی از این انواع، از نظر زیبایی‌آفرینی، در مرتبهٔ عالی و برخی در مراتب نازل‌تر می‌نشینند که بحث مفصلی می‌طلبد و اینجا مجال پرداختن به آن همه نیست. و اما گونه‌یی از تشبیه، اضافت تشبیهی است که در آن، از چهار رکن تشبیه، تنها دو رکن اصلی یا طرفین تشبیه (مشبه و مشبه‌به) ذکر می‌شود که خود از نوع تشبیه بلیغ به شمار می‌رود و نیز این دو رکن به صورت ترکیب اضافی یعنی مضاف و مضاف الیه می‌آیند که از فشرده‌ترین و زیباترین انواع تشبیه است و گاه تشخیص آن برای خواننده – مخصوصاً خوانندهٔ ناآشنا با مباحث دقیق ادبی – دشوار و نیازمند تلاش ذهنی و به قول شمیسا «تخییلی» است و همین تلاش ذهنی، عامل مهم زیبایی‌آفرینی به شمار می‌رود.

شعر «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» واصف باختری، در مجموع نزدیک به ۲۰ تشبیه در خود دارد که بالای ٦۰ درصد آن به صورت اضافت تشبیهی آمده اند و تنها چهار - پنج مورد آن به صورت غیر اضافی ظاهر شده است. این تشبیهات قرار ذیل اند:

چکاوک‌های سیمین بشارت؛ درخت سبز آوازت؛ جنگل پاییزفرسود روان من؛ ای چو من دلتنگ؛ ای چو من با خویشتن در جنگ؛ حریر ابرها؛ باغستان مشرق؛ خیابان غبارآلودهٔ تقویم؛ پرنیان واژه‌های پاک؛ آب‌گند واژه‌های ترس؛ موم گرم خورشید؛ لاژوردین کاسهٔ آفاق؛ سایهٔ ابریشمین گیسوانت؛ چون نماز سبز گندم‌زارها در آستان باد؛ هیچ می‌دانی که چون داراب.... – شهر جابلسا – این شبستان گناه‌آلود ناهید دهان‌گندیده را پدرود باید گفت؛ شهر جابلسا – این‌گران‌سنگی که افتاده‌است...؛ چاهسار کهکشان‌ها؛ نهان‌گاه سرشت زندگی

باید خاطر نشان ساخت که تشبیهات فوق از دو حیث، حائز اهمیت فراوان اند؛

یکی از نظر بسامد یا کمیت تعداد تشبیهات بسیار زیاد – نزدیک به ۲۰ تشبیه – است و از این حیث، کاملاً حیثیت سبکی پیدا کرده است و اگر بخواهیم ویژگی‌های سبکی شعر مذکور را در سطح بیانی بررسی کنیم، قطعاً برجسته‌ترین ویژگی سبکی بیانی سرود یادشده، تشبیه و مخصوصاً اضافت تشبیهی است که بسامد بسیار بالا دارد. دوم از حیث تازگی و بداعت در تشبیهات. برجستگی و استادی شاعر در تشبیه، از دو ناحیه مشخص می‌شود؛ یا از طریق کشف روابط جدید میان پدیده‌ها و یافتن مشبه‌به‌های جدید که خود چشم و بصیرت شاعرانه می‌خواهد و از عهدهٔ هرکسی ساخته نیست؛ یا از طریق کشف وجه‌شبه‌های جدید میان پدیده‌های کهنه. به عبارت دیگر، در عرصهٔ تشبیه، شاعری شاعرتر و استادتر است که بتواند در میان مشبه و مشبه‌به تکراری، وجه شبه جدیدی کشف کند یا بتواند دو پدیدهٔ جدید را به هم تشبیه کند که در این صورت، هر سه رکن تشبیه (مشبه، مشبه‌به و وجه شبه) جدید، ابتکاری و خلاقانه خواهد بود. با توجه به این نکات، باختری در سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» از هردو حیث، کمال استادی را به خرج داده است. تقریباً صد در صد تشبیهات باختری در این سرود، جدید و خلاقانه و ابداعی و غیر تکراری و غیر کلیشه‌یی است. به عنوان نمونه، تشبیه «روان من» به «جنگل پاییزفرسود» که کاملاً تشبیه جدیدی است؛ به احتمال قریب به یقین، هیچ شاعری قبل از باختری، «روان» خود را به «جنگل پاییزفرسود» تشبیه نکرده است و حتی شاید بعد از باختری نیز کسی چنین تشبیهی به کار نبسته باشد. حتی ترکیب «جنگل پاییزفرسود» خود از ساخته‌های باختری است و تعبیر «پاییزفرسود» در هیچ متن دیگری – لا اقل در حد اطلاع نگارنده – به کار نرفته است. به همین ترتیب، «چاهسار کهکشان‌ها» که باز تشبیهی بدیع و خلاقانه است و گاه مفهوم «سیاه‌چاله‌ها» را نیز به ذهن تداعی می‌کند؛ ویا چون «لاژوردین کاسهٔ آفاق» که آسمان را به کاسهٔ لاژوردین تشبیه کرده است و در نوع خود، تشبیه بدیع و خلاقانه‌یی‌است؛ ویا «چون نماز سبز گندم‌زارها در آستان باد» که یک تشبیه کاملاً بدیع و ابتکاری است و هرگز تکرار نشده است؛ یا همانند عنوان این سرود که مصراعی از بند دوم نیز هست، «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» که «تقویم» را به

«خیابان غبارآلوده» تشبیه کرده است و چنین تشبیهی، کاملاً بدیع و ساختهٔ ذهن و ضمیر شاعرانهٔ باختری است و دیگر تشبیهات به کار رفته در سرود مذکور، که چنانکه گفته شد، تقریباً همه جدید، ابداعی و ابتکاری اند و سابقه‌یی در ادب فارسی دری ندارند. این تازگی و بداعت، مهم‌ترین عنصری است که شعر باختری را برجستگی می‌بخشد و او را در صدر شاعران معاصر می‌نشاند.

۲-۲-۳- تلمیح

تلمیح «یعنی به گوشهٔ چشم اشاره کردن؛ و در اصطلاح بدیع آن است که گوینده در ضمن کلام به داستانی یا مثلی یا آیه و حدیثی معروف اشاره کند،...» (همایی، ۱۳۸۹: ۲۰٦). نمونه‌های این صنعت در شعر باختری فراوان است اما آنچه در این شعر هست، بیشتر تلمیحات اساطیری است. به بیان دیگر، یک عنصر مهم زیبایی‌آفرین دیگر در شعر باختری، وفور تلمیحات، مخصوصاً تلمیحات اساطیری است که شعر باختری را در فضای اساطیری شگفت‌انگیزی قرار می‌دهد و خواننده را وارد فضای سهمگین و رازآلود اسطوره می‌کند. اسطوره در شعر باختری، هم به صورت تلمیحات و اشارات اساطیری و یادکرد شخصیت‌ها، اشیاء، پدیده‌ها و حوادث اسطوره‌یی راه یافته است که در همین ضمن به بررسی آن‌ها خواهیم پرداخت و هم به صورت قایل شدن ویژگی‌های اسطوره‌یی به پدیده‌های جدید و در واقع خلق اسطوره‌های جدید و امروزین خود را نشان داده است که در این مجال، امکان پرداختن به آن نیست و باید در فرصتی دیگر و با توجه به دیگر سرودهای باختری به آن پرداخت.

اما شعر «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم»، مجموعهٔ مغتنم و کلکسیون‌وار از تلمیحات زیبا و اسطوره‌یی است و شاید بتوان گفت، کل شعر، تلمیح‌کده‌یی بیش نیست. در مجموع، در سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» چهار تلمیح عمده به کار رفته است. دو تلمیح به گونه‌یی است که ساختار کلی شعر بر پایهٔ آن‌ها بنا یافته و دو تلمیح دیگر به صورت موردی و در حد یک تشبیه که البته آن دو هم بخشی از ساختار کلی آن تلمیحات اساسی دیگر شمرده می‌شوند. این دو تلمیح ساده که نقش نسبتاً فرعی‌تر و مثالی – نمونه‌یی دارند، یکی تلمیح به «شهر جابلسا» و

دیگری تلمیح به حکایت «داراب» و «ناهید» است. باختری در بند دوم سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» به تقابل «مشرق» و «مغرب» پرداخته و «مغرب» را غارت‌گر و دزدِ «سیب سرخ باغستان مشرق» توصیف می‌کند و آن را به «جابلسا» - شهری اسطوره‌یی – افسانه‌یی که به روایت دهخدا، «...شهری است به طرف مغرب لیکن در عالم مثال، چنانکه گفته اند «جابلقا و جابرسا و هما مدینتان فی عالم المثل»[...] شهری است به سرحد مغرب، هزار دروازه دارد و هر دری هزار پاسبان» (دهخدا: ذیل مدخل جابلسا) - تشبیه کرده؛ آنگاه به حکایت «داراب» و همسرش «ناهید» دختر قیصر روم، اشاره کرده است که دهانش بوی بد می‌داد و به همین سبب داراب او را ترک گفت و به خانهٔ پدرش قیصر فرستاد. باختری با تلمیح به این ماجرا، می‌خواهد خواننده را اقناع کند که «مغرب» که همان «جابلسا»ی اساطیر و افسانه‌هاست، شهری پلید و شوم است و باید آن را ترک کرد همان‌گونه که «داراب» «ناهید دهان گندیده» را ترک گفت. توصیف‌های باختری از زشتی و پلشتی «مغرب» چنین است:

- شهر جابلسا - / این سیه‌پستان ـ بدکاره/این ستم‌باره/این پلشت این شوم
این شب‌گرد پتیاره/این شبستان گناه‌آلود ناهید دهان گندیده را پدرود باید گفت

باری، این تلمیحات، در درون ساختاری کلی شعر بسیار ارزشمند اند؛ اما آن دو تشبیه دیگر که ساختار شعر بر بنیاد آن‌ها بنا یافته، یکی داستان سلیمان علیه السلام، هدهد و شهر سبا و دیگری داستان «شهرزاد قصه‌گو»ی است که در داستان معروف «هزار و یک شب» شخصیت زن مرکزی است. باختری بند نخست سرود را با بازآفرینی داستان هدهد و سلیمان علیه السلام و فرستادن نامه به ملکهٔ شهر سبا برساخته است. درست همان‌گونه که در داستان سلیمان علیه السلام و هدهد، در قرآن کریم، هدهد غایب است و سلیمان علیه السلام سراغش را می‌گیرد، باختری نیز بند نخست را با جستجوی هدهد و فریاد زدنش آغاز کرده است:

هان کجایی های! / هدهد ای هدهد

آن‌گاه چنانکه در اصل داستان، سلیمان علیه السلام از علت غیبت هدهد

اظهار بی‌اطلاعی می‌کند، باختری نیز تلویحاً نشان می‌دهد که مطمئن نیست که هدهد کجاست؛ اما قویاً احتمال می‌دهد که «باز هم پیغام حضرت سلیمان علیه السلام را به سوی سرزمین‌های سبا برده است». در ادامه قصدش از فریاد زدن هدهد را بیان می‌کند که در انتظار مژده و بشارتی است از جانب هدهد؛ مژدهٔ رهایی از راندگی و دورماندگی و راه نداشتن در هفت اقلیم زمین و در حریم آسمان. باز ادامه می‌دهد که همانند سلیمان علیه السلام، نامه‌یی دارد که باید هدهد آن را ببرد و پاسخش را بیاورد؛ اما با هدهد هم‌دردی می‌کند و می‌گوید که نمی‌خواهد هدهد خود را خسته کند و تا بی‌کران‌ها برود؛ می‌تواند پاسخ نامه‌اش را بر اساس آنچه در سرزمین‌های سبا دیده است، بنویسد. به این ترتیب، تمامی بند نخست سرود مذکور، بر اساس بازسازی و بازآفرینی داستان هدهد و سلیمان علیه السلام آفریده شده است.

تلمیح دومی که در شکل دادن ساختار سرود یادشده نقش بازی می‌کند قصهٔ «شهرزاد قصه‌گوی» است که اشاره دارد به قصه‌گفتن‌های شهرزاد در داستان معروف «هزار و یک شب» که در آن، شهرزاد، هزار و یک شب، هزار و یک قصه را برای پادشاه روایت می‌کند و بدین طریق شاه را معالجه می‌کند تا دست از کشتن زنان بردارد. همین ماجرا شالودهٔ ساختار بند دوم سرود را شکل داده است. باختری بند دوم را با مصراع «شهرزاد قصه‌گوی شرق» آغاز می‌کند و در طول این بند، گویی در حال قصه گفتن است؛ به این موارد دقت کنید:

هیچ یادت هست
نیم‌روازنی که سیب سرخ باغستان مشرق را...
...
نیم‌روزانی که خط‌ها و عددها...
...
نیم‌روزانی که مومِ گرمِ...
...
نیم‌روزانی که دیدم...

این مصراع‌ها ساختاری روایتی و قصه‌گونه دارند و گونه‌یی از بازآفرینی قصه‌گفتن‌های شهرزاد در هزار و یک شب اند. در ضمن، در جریان بند دوم، آن دو تلمیح دیگر که قبلاً ذکرشان رفت می‌آیند که خود این تلمیحات باز روایت‌گونه اند و تلمیحاً و تلویحاً خواننده را به یاد روایت‌های پیهمِ این تلمیحات می‌اندازند و انگار که شاعر، آن روایت‌ها را نیز قصه کرده است؛ زیرا خواننده برای دریافت معنا و محتوای شعر، چاره‌یی جز واکاوی ماجراهای «شهر جابلسا» و «داراب» و «ناهید دهان گندیده» ندارد و برای این کار نیز ناچار است اصل این روایات را پی‌بگیرد و مرور کند و این خود به این معناست که باختری با این شگرد، به نحو تلویحی آن قصه‌ها را نیز روایت کرده است. درونمایهٔ این بند از شعر، بسیار موجز و کوتاه است؛ اینکه «مغرب» سرزمینی شوم و پلید و در پی غارت باغستان مشرق است و باید آن را ترک کرد و دور انداخت؛ اما این طرح کوتاه را باختری با الهام‌گیری از طرح «شهرزاد قصه‌گو» در «هزار و یک شب» چنان فرمی داده و آن‌همه زیبایی را به ارمغان آورده است.

این ویژگی همان است که سیروس شمیسا از آن به عنوان «تشبیه تلمیحی» یاد کرده و در تعریف آن گفته است: «تشبیه تلمیحی، تشبیهی است که درک وجه شبه آن در گرو آشنایی با اسطوره و داستانی است» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۲۴۵). درست همانند سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» که درک درونمایه و محتوای آن مستلزم آشنایی با داستان هدهد و سلیمان علیه السلام و داستان‌های شهرزاد و داراب و ناهید است و بدون آشنایی با این داستان‌ها نمی‌توان سخن باختری را دریافت.

۳-۲-۳- تشخیص

تشخیص هم یکی از مهم‌ترین ابزارهای زیبایی‌آفرینی معنوی در سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» واصف باختری است. باختری، همانند اکثر شعرهایش، در شعر «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم»، به وفور از شگرد ادبی «تشخیص» و «جاندارپنداری» بهره برده است. در تعریف تشخیص آورده اند: «برابر واژهٔ انگلیسی **personification** و یونانی **prosopopoeia** در لغت به معنی تغییر دادن و شخصیت بخشیدن و در

اصطلاح بیان و نقد ادبی، انتساب ویژگی یا احساسات انسانی به اشیای بی‌جان، موجودات غیر بشری، یا اندیشه‌های انتزاعی است، مانند جان بخشیدن به بهار...» (عباسپور، ۱۳۸۱: ۳٦۱).

گاه تشخیص یا انسان‌انگاری را با جاندارانگاری در کنار هم مطرح می‌کنند، و هردو را در ذیل هم قرار می‌دهند. در این‌جا نیز این دو را در کنار هم بررسی می‌کنیم.

نخست از همه، قایل شدن ویژگی‌های انسانی به هدهد است؛ هرچند که در اصل داستان هم هدهد سخن می‌گوید، اما تفاوت آن در این است که آنجا سلیمان علیه السلام زبان مرغان می‌داند و به زبان خودشان صحبت می‌کند؛ اما در این جا، هدهد با زبان انسانی سخن می‌گوید و اعمال انسانی از خود نشان می‌دهد؛ مانند نوشتن پاسخ نامه:

هدهد ای هدهد/باز امشب نامه‌یی دارم/...پاسخش را نامه‌یی از آنچه دیدی در دیاران سبا بنویس

نمونهٔ دیگر، آنجاست که برای «خط‌ها و عددها» فعل انسانی «شستن» را به کار برده است:

نیم‌روزانی که خط‌ها و عددها/در خیابان غبارآلودهٔ تقویم/پرنیان واژه‌های پاک را در آب‌گند واژه‌های ترس می‌شستند

یا آنجا که اضافت تشبیهی «کودک باور» را به کار برده و به این طریق، باور را به کودک تشبیه کرده است که در «گهوارهٔ سبز بلوغ آفرینش» می‌میرد:

کودک باور به باغستان فرداهای نوشین‌برگ نوشین‌بار
در گهوارهٔ سبز بلوغ آفرینش مرد

یا آنجاکه برای «گندم‌زارها»، «نماز» قایل شده و حرکت سایهٔ گیسوان معشوق را بر اثر باد، به نماز خواندن گندم‌زارها در آستان باد، تشبیه کرده است:

نیم‌روزانی که دیدم واپسین بار/سایهٔ ابریشمین گیسوانت را/- چون نماز سبز گندم‌زارها در آستان باد –

این‌ها نمونه‌هایی از صنعت «تشخیص» است که باختری در ساختار سرود یادشده از آن‌ها بهره برده است.

٤-٢-٣- کهن‌الگو (آرکی‌تایب)

یکی دیگر مباحث مهم معنوی در علوم بلاغی که در تحسین و زیباسازی کلام نقش مهم دارد، راه یافتن آرکی‌تایپ‌ها یا کهن‌الگوها در ساختار شعر یا اثر ادبی است. «کهن‌الگو در روانشناسی آن قسمت از محتویات موروثی ناخودآگاه جمعی **Collective Unconscious** است که همیشه و در همه‌جا به شکل ثابتی بروز می‌کند و نشان‌گر آرمان و اندیشهٔ بخصوصی است. کهن‌الگو در خواب‌ها و آثار ادبی خلاق به فراوانی دیده می‌شود. مثلاً عبور از آب (دال، نشانه) کهن الگوی مرگ، تولد دوباره، رسیدن به قدرت و به طور کلی انتقال از یک مرحله به مرحلهٔ دیگر است» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۲۵۳). «یونگ آرکی‌تایپ آنیما و آنیموس را مهم‌ترینِ آرکی‌تایپ‌ها می‌دانست. آنیما (روح زنانهٔ مرد) و آنیموس (بخش مردانهٔ روان زن) در رؤیاها و تخیلات و آثار هنری به صورت معشوق **Dream-girl** و عاشق رؤیایی **Dream-Lover** رخ می‌نمایند» (همان: ۲۵۴). در سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» باختری نیز دیده می‌شود که «شهرزاد قصه‌گوی شرق» حکم آرکی‌تایپ آنیموس را دارد و به صورت معشوق رؤیایی ظاهر شده است؛ معشوقی که باختری آرزوی بازگشتش را دارد:

بازگرد ای شهرزاد قصه‌گوی شرق

گفته می‌شود که آنیما دو جنبه دارد؛ جنبهٔ منفی و جنبهٔ مثبت؛ و این هردو جنبه در سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» حضور یافته است. جنبهٔ مثبت آنیما همان است که از آن به صورت «شهرزاد قصه‌گوی شرق» یاد شده و جنبهٔ منفی آن در تصاویر و توصیف‌هایی که از شهر جابلسا ارائه کرده، ظاهر شده است؛ آنجا که باختری، شهر جابلسا را با عباراتی مانند «این سیه‌پستان بدکاره»، «این ستم‌باره»، «این پلشت این شوم این شب‌گرد پتیاره» و «این شبستان گناه‌آلوده» و «ناهید دهان گندیده» توصیف می‌کند در واقع، جنبهٔ منفی و زشت آنیما را به تصویر کشیده است.

برخی دیگر از آرکی‌تایپ‌ها و کهن‌الگوهای مورد نظر یونگ که در سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» راه یافته، از این قرار اند:

کهن‌الگوی «سایه» که نوعی جاندارانگاری هم در قبال آن به کار رفته است؛ بدین قرار:

نیم‌روزانی که دیدم واپسین بار/سایهٔ ابریشمین گیسوانت را...

کهن‌الگوی مرگ که در پایان سرود مطرح شده است:

کودک باور به باغستان فرداهای نوشین‌برگ نوشین‌بار

در گهوارهٔ سبز بلوغ آفرینش مرد

در سرود مورد نظر، شاهد کهن‌الگوی «زایش» نیز هستیم؛ آنجا که سروده است:

باز امشب نامه‌یی دارم

زان که یادش زایش باران بود در جنگل پاییزفرسود روان من

کهن الگوی سفر؛ آنجا که از «سایهٔ ابریشمین گیسو»ی شهرزاد قصه‌گو و سفرش به سوی شهر جابلسا سخن می‌گوید، و می‌خواهد از آن سفر منصرفش کند:

نیم‌روزانی که دیدم واپسین بار/سایهٔ ابریشمین گیسوانت را/ - چون نماز سبز گندم‌زارها در آستان باد – /بر فراز پله‌گان هودجی رویین/رهسپار شهر جابلسا

حتی می‌توان مدعی شد که با توجه به این‌که باختری در بند دوم «آرزوی» بازگشت «شهرزاد قصه‌گوی شرق» را دارد، به کهن‌الگوی «بازگشت» و به گونهٔ پنهان، به کهن‌الگوی «تولد دوباره» نیز توجه داشته است؛ آنجا که سروده است:

بازگرد ای شهرزاد قصه‌گوی شرق

بازگرد ای چون گل خورشید چشمانت به سوی شرق

به این ترتیب، سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» از نظر تکیه بر کهن‌الگوها و بهره‌گیری از آرکی‌تایپ‌های مهم در آفرینش و افزایش وجوه زیبایی‌شناختی، جداً قابل تأمل است و می‌توان از این دریچه به سرود مذکور نگاه کرد.

۵-۲-۳- مراعات النظیر یا تناسب

یکی دیگر از وجوه زیبایی‌شناختی شعر باختری در سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» بهره‌گیری از شگرد «مراعات النظیر» یا تناسب است. «مراعات النظیر» یا

تناسب یا مؤاخات «... آن است که در سخن اموری را بیاورند که در معنی با یکدیگر متناسب باشند، خواه تناسب آن‌ها از جهت هم‌جنس بودن باشد، مانند: [گل و لاله]، [ریحان و ارغوان]، [آفتاب و ماه و ستاره و کیوان و بهرام]، [لب و چشم و دهن]، [گریبان و دامن] و آمثال آن، و خواه تناسب آن‌ها از جهت مشابهت یا تضمن و ملازمت باشد،مانند [شمع و پروانه]، [تیر و کمان]، [خسرو و شیرین]،[لیلی و مجنون]، [دهن و غنچه]،[چشم و نرگس]...» (همایی، ۱۳۸۹: ۱٦۸). و مانند کاربرد کلمات «زایش، باران، جنگل و پاییز» در مصراع ذیل:

زان که یادش زایش باران بوَد در جنگل پاییزفرسود روان من

و یا همانند کلمات «پرنیان، پاک، آب، آب‌گند و شستن» در کنار هم که به یادآورندهٔ «لباس‌شویی» اند و همه با هم تناسب دارند:

پرنیان واژه‌های پاک را در آب‌گندوا،ه‌های واژه‌های ترس می‌شستند

مراعات النظیر در شعر سنتی، عمدتاً در سطح بیت بررسی می‌شود؛ اما در شعر نو (نیمایی، سپید و...) که واحد بیت وجود ندارد، در سطح مصراع و گاه در سطح بند – به عنوان واحدهای شعر – قابل بررسی است. در سرود مورد نظر، شاهد حضور این صنعت ادبی در هر دو سطح هستیم. در سطح مصراع، به این نمونه‌ها می‌توان توجه کرد:

سیب سرخ و باغستان که با هم تناسب دارند:

نیم‌روزانی که سیب سرخ باغستان مشرق را...

باغستان، برگ، بار و سبز که همه از متعلقات باغ و باغداری اند؛ همچنان کودک، گهواره، بلوغ، آفرینش و فعل مردن که همه متعلق به حیات و چرخهٔ آفرینش اند؛ در مصراع ذیل:

کودک باور به باغستان فرداهای نوشین‌برگ نوشین‌بار

در گهوارهٔ سبز بلوغ آفرینش مرد

و اما در سطح بند یا گروهی از مصراع‌ها شگرد تناسب، در سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم»، نمود بیشتر و جذاب‌تری دارد. مانند کاربرد کلمات «هدهد، سلیمان، سرزمین‌های سبا، پیغام، نامه‌نوشتن» در بند نخست؛ که همه از حیث این

که از متعلقات داستان سلیمان علیه السلام و ملکهٔ سبا استند، ملازم هم شمرده می‌شوند. در این سطح، دیده می‌شود که تقریباً تمامی مصراع‌های بند نخست، با کلماتی مزین شده اند که تقریباً همه با هم در پیوند اند؛ کلماتی نظیر «پیغام»، «سلیمان»، «سرزمین‌های سبا»، «هدهد» و «نامه» که همه از متعلقات داستان «سلیمان علیه السلام و ملکهٔ شهر سبا» است.

٦-٢-٣- تضاد

یکی دیگر از شگردهای ادبی که باختری بیشترین بهره را از آن برده و در سراسر شعرش، و از جمله در سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» عامل زیبایی‌آفرین مهمی شمرده می‌شود، شگرد تضاد و تقابل‌ها است. برخی نمونه‌های تضاد در این سرود از این قرار اند:

- تضاد «مشرق» و «مغرب» در بند دوم که در واقع، ساختار کلی این بند – و کل شعر - بر بنیاد این تضاد و تقابل شکل گرفته است:

  نیم‌روزانی که سیب سرخ باغستان مشرق را/دستی از آن سوی مغرب چید و ...

- تضاد میان «پاک» و «گند» در مصراع ذیل:

  پرنیان واژه‌های پاک را در آب‌گند واژه‌های ترس می‌شستند

- تضاد «رویش» و «افسردن» در مصراع ذیل:

  جوهر سیال رویش در نهان‌گاه سرشت زندگی افسرد

- تضاد «آفرینش» و «مردن» در مصراع ذیل:

  کودک باور به باغستان فرداهای نوشین‌برگ نوشین‌بار

  در گهوارهٔ سبز بلوغ آفرینش مرد

- و تضاد میان «زایش باران» که تداعی‌کنندهٔ بهار و تازگی است با «جنگل پاییزفرسود» در بند نخست سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم»:

  زان که یادش زایش باران بود در جنگل پاییزفرسود روان من

۷-۲-۳- حس‌آمیزی

مهم‌ترین شگرد زیبایی‌آفرینی که برجستگی فوق‌العاده‌یی به کلام شاعر می‌بخشد و جز از عهدهٔ شاعران استاد و درجه یک بر نمی‌آید، شگرد «حس‌آمیزی» است؛ شگردی که بسیار نادر است و اگر در کلامی پدید بیاید، چندان زیبا و اعجاب انگیز است که هرگز نمی‌توان متوجه آن نشد. این شگرد، با وجود قلت در آثار شاعران، همچون الماس نایابی است که هرگز نادیده و ناشناخته باقی نمی‌ماند و چنانکه گفته شد، جز از شاعران درجه اول بر نمی‌آید. با این حال، در همین تک‌سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» واصف باختری، شاهد نزدیک به پنج مورد حس‌آمیزی هستیم. از این پنج مورد، دو مورد آن بی‌هیچ «اما و اگری» نمونه‌های قشنگ حس‌آمیزی اند و سه مورد دیگر، نیاز به اندکی توضیح دارند. آن دو نمونهٔ نخست یکی «نماز سبز گندم‌زارها» در مصراع «- چون نماز سبز گندم‌زارها در آستان باد -» است که در آن، برای نماز، «سبزی» قایل شده است که خلاف معمول است و معمولاً این دو در کنار هم قرار نمی‌گیرند و لذا، دو حس جداگانه اند که در این مصراع، به هم آمیخته اند؛ و دومی ترکیب غریب «قرن یاقوتی» در مصراع «در ره چابک‌سوار قرن یاقوتی» است. در این مصراع، وصف «یاقوتی» را چه از حیث جنس در نظر بگیریم و چه از حیث رنگ، در هر حال، ترکیب آن با «قرن» نمونهٔ بارز «حس‌آمیزی» است. و اما آن سه مورد دیگر که نیاز به توضیح دارند، بدین قرار اند:

کودک باور به باغستان فرداهای نوشین‌برگ نوشین‌بار

در گهوارهٔ سبز بلوغ آفرینش مرد

در مورد فوق، رنگ «سبز» در ترکیب «گهوارهٔ سبز بلوغ آفرینش» به کار رفته است که در وهلهٔ اول چنین به نظر می‌رسد که «سبز» رنگ گهواره است و گهواره می‌تواند سبز باشد که اگر چنین باشد و رنگ سبز متعلق به گهواره باشد، آنگاه این ترکیب، حس‌آمیزی شمرده نمی‌شود، اما اگر کل ترکیب «گهوارهٔ سبز» را برای «بلوغ آفرینش» در نظر بگیریم، آن‌وقت در می‌یابیم که هم «گهواره» برای «بلوغ آفرینش» نوعی حس‌آمیزی است و هم «سبز» که صفت گهواره است؛ زیرا «بلوغ آفرینش» کودکی نیست که گهواره داشته باشد؛ و گهواره‌یی که ندارد، هم سبز باشد. از

این‌رو، در نظر گرفتن «سبز» در این مصراع برای بلوغ آفرینش، نوعی حس‌آمیزی است؛ هرچند که برای گهواره، امری طبیعی و معمول است.

عین همین وضعیت، در مصراع ذیل نیز دیده می‌شود؛ آنجا که رنگ «سبز» را در میان «درخت» و «آواز» به کار برده است و همین هم‌جواری آنجا نیز دیده می‌شود:

هان کجایی های! / تا چکاوک‌های سیمین بشارت بر درخت سبز آوازت پر افشاند

در نمونهٔ بالا نیز، رنگ «سبز» هم برای درخت به کار رفته است و هم برای آواز؛ که کاربردش برای درخت، طبیعی است اما ترکیب آن با «آواز» نوعی حس‌آمیزی را به ذهن تداعی می‌کند. در این موارد، شاید بهتر باشد اصطلاح «شبه‌حس‌آمیزی» را به کار ببریم؛ این اصطلاح شاید بتواند آن چالش را توضیح بدهد.

نمونهٔ سوم این نوع حس‌آمیزی – یا شبه حس‌آمیزی – آنجاست که باختری واژهٔ «ابریشمین» را برای «سایهٔ گیسوان» به کار برده است:

نیم‌روزانی که دیدم واپسین بار/ سایهٔ ابریشمین گیسوانت را...

در این مورد نیز، واژهٔ «ابریشمین» صفت «سایه» قرار گرفته است که نوعی حس‌آمیزی است.

واپسین نمونهٔ حس‌آمیزی یا «شبه حس‌آمیزی» در سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم»، در ترکیب «به ژرفای هزاران سال» خود را نشان می‌دهد؛ زیرا «ژرفا» معمولاً با واحد طول (متر) اندازه می‌شود؛ اما اینجا با واحد زمان (سال) اندازه‌گیری شده است و ترکیب حسی «طول – زمان» را به وجود آورده است که یک ترکیب حسی جدید و زیباست:

- شهر جابلسا –
این گران‌سنگی که افتاده‌ست
از فرود چاهسار کهکشان‌هایی به ژرفای هزاران سال

البته جای تذکر دارد که «سال» در علم فیزیک، آنجا که از سال‌های نوری بحث می‌شود، واحد اندازه‌گیری فاصله است و نه زمان؛ و به همین سبب است که فاصله‌های بسیار طولانی را با سرعت نور اندازه می‌گیرند؛ که در این‌صورت، در

ترکیب «ژرفای هزاران سال»، حس‌آمیزی‌یی در کار نیست؛ اما حضور کلمات «فرود»، «چاهسار» و «ژرفا» که همه با هم بر بعد مکان (فاصله) دلالت دارند، و به علت عدم حضور قید «نوری» یا معادل آن، آنچه در وهلهٔ اول به ذهن تداعی می‌شود، همان ترکیب غریب «ژرفا» با «هزاران سال» است و همین باعث می‌شود که خواننده نخست نوعی«حس‌آمیزی» را تجربه کند و تنها پس از تأمل بر واژهٔ یگانهٔ «کهکشان» که با آن واژگان دیگر محاصره شده است، در خواهد یافت که «هزاران سال» اینجا واحد فاصله است و نه واحد زمان.

۸-۲-۳- استعاره

استعاره یکی از مهم‌ترین ابزارها و بلکه شاید زیباترین شگرد زیبایی‌آفرین ادبی است که در آن، واژه‌یی به علاقهٔ مشابهت به جای واژه‌یی دیگر به کار می‌رود و لذا، یکی از انواع «مجاز» شمرده می‌شود؛ با این‌حال، استعاره از آن‌رو مهم‌ترین نوع مجاز شمرده می‌شود که «...سایر انواع مجاز در زبان عادی نیز مرسوم و رایج است اما می‌توان گفت که مجاز بالاستعاره نوعاً مربوط به زبان ادبی است» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۵۳). استعاره هم در سطح کلمه بررسی می‌شود و هم در سطح جمله؛ و هردو مورد در شعر باختری شاهد مثال دارد.

از نمونه‌های استعارهٔ مفرد (در سطح کلمه) کاربرد «گران‌سنگ» در مصراع ذیل به جای «شهر جابلسا» است به قرینهٔ «این»:

- شهر جابلسا –
این گران‌سنگی که افتاده است...

در مثال فوق، «گران‌سنگ» استعاره از «شهر جابلسا» است و قرینهٔ آن صفت اشاری «این» است. یعنی شهر جابلسا (مشبه) به «گران‌سنگ» (مشبه‌به) تشبیه شده و آن‌گاه «مشبه» آن در مصراع دوم حذف شده و تنها «مشبه‌به» به همراه قرینه ذکر شده است. به این ترتیب، «گران‌سنگ» همان تشبیه فشرده‌یی است که صورت استعاره را به خود گرفته است.

نمونهٔ دیگر، خود «شهر جابلسا» است که استعاره از «غرب» یا «مغرب» است و قرینهٔ آن غیر لفظی است و از تقابل «مشرق» و «مغرب» و تقابل شاعر به عنوان یک

شرقی با «مغرب» دانسته می‌شود که «شهر جابلسا» در معنای اصلی‌اش به کار نرفته بلکه استعاره از غرب است.

نمونهٔ مهم دیگر، استعارهٔ «چابک‌سوار قرن یاقوتی» است که به قرینهٔ خفی و معنوی «قرن یاقوتی» به «شرق» یا «مشرق» دلالت می‌کند. به بیان دیگر، در مصراع «چابک‌سوار قرن یاقوتی»، به قرینهٔ معنوی «قرن یاقوتی» که متعارف نیست و تقابل آن با «شهر جابلسا» که خود استعاره از مغرب است» در می‌یابیم که «چابک‌سوار قرن یاقوتی» استعاره از «شرق»/«مشرق» یا انسان شرقی است که «شهر جابلسا» یعنی «مغرب» هم‌چون سنگی گران، فراراهش قرار گرفته است.

این گران‌سنگی که افتاده‌است/از فرود چاهسار کهکشان‌هایی به ژرفای هزاران سال/در ره چابک‌سوار قرن یاقوتی

به هر حال، یکی دیگر از مباحثی که در ضمن «استعاره» مورد بررسی قرار می‌گیرد، «وصف استعاری» است که گاه به عنوان تشبیه مضمر نیز از آن یاد می‌شود. در وصف استعاری، شاعر صفات یک موصوف را ذکر می‌کند، اما این ذکر صفات به گونه‌یی است که اگر قرینه نباشد، نمی‌توان آن را با موصوف مربوط کرد. به بیان دیگر، شاید بتوان گفت میان موصوف و صفتش فاصله چندان هست که اگر قرینه‌یی نباشد، نمی‌توان ربط آن دو را به هم دریافت؛ لذا صفت در حالتی استعاری قرار می‌گیرد و به قرینه در می‌یابیم که این وصف، وصفی استعارگونه از موصوف است. به عنوان مثال، در توصیف شهر جابلسا می‌خوانیم:

- شهر جابلسا - / این سیه‌پستان بدکاره / این ستم‌باره / این پلشت این شوم این شب‌گرد پتیاره / این شبستان گناه‌آلود ناهید دهان‌گندیده را پدرود باید گفت

در تمامی این مصراع‌ها، صفت اشاری «این» در آغاز این توصیف‌ها، به عنوان قرینه عمل می‌کند و لذا تمامی اوصاف مذکور، به قول سیروس شمیسا، در حکم «تعریف دوباره» یا تشبیه مضمر یا ضمنی یا وصف استعاری است» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱٦٦). اگر قرینهٔ «این» نبود، آن‌وقت تمامی این اوصاف، در حکم «کنایه از موصوف» بودند

و همه به صورت کنایی، به موصوف شان «شهر جابلسا» دلالت داشتند؛ که به قول شمیسا، در کتب سنتی، از گونه‌های کنایه شمرده می‌شود؛ اما به علت حضور «این» به عنوان قرینه، شمیسا آن را در ذیل استعاره بررسی کرده است.

به هر حال، این مصراع‌ها که برشمردن چندین صفت برای یک موصوف است، در مباحث بلاغی تحت عنوان «تنسیق الصفات» نیز بررسی می‌شود. به بیان دیگر، در کنار این‌که نسبت این صفات با موصوف از نظر چگونگی دلالت که استعاری است یا کنایی، نفس کنار هم قرار گرفتن این صفات، زیبایی دیگری را به وجود می‌آورد که از آن به «تنسیق الصفات» تعبیر می‌شود: (این سیه‌پستان بدکار/این ستم‌باره/این پلشت این شوم این شب‌گرد پتیاره/این شبستان گناه آلود...)

به هر حال، نمونه‌هایی از استعارهٔ مرکب که در سطح جمله بررسی می‌شود را نیز می‌توان در سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» باختری سراغ کرد؛ از جمله آن‌جا که می‌گوید:

کودک باور به باغستان فرداهای نوشین‌برگ نوشین‌بار
در گهوارهٔ سبز بلوغ آفرینش مرد

که استعاره از «ناامید شدن» است؛ زیرا به قرینهٔ «کودک باور» و «گهوارهٔ آفرینش» که اموری نامتعارف اند و معنای اولی سخن را ناممکن می‌کنند، در می‌یابیم که این جمله در معنای دیگر به کار رفته است. این نوع بیان‌ها در کتب سنتی بلاغت، در زمرهٔ کنایه – کنایه از فعل – مطرح می‌شد؛ اما به اعتقاد سیروس شمیسا، به علت حضور قرینه‌های مخفی، باید آن را در ذیل استعارهٔ مرکب بررسی کنیم؛ زیرا در کنایه، قرینه وجود ندارد و معنای نزدیک سخن نیز، محتمل است؛ مانند «چیدن سیب سرخ باغستان مشرق» که می‌تواند در معنای قریب و نزدیکش نیز متعارف باشد. به این مورد در مبحث کنایه خواهیم پرداخت.

۹-۲-۳- کنایه

واپسین وجه زیبایی‌شناختی سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» واصف باختری،

کنایه است. در تعریف کنایه آمده است: «کنایه در لغت به معنی پوشیده سخن گفتن است و در اصطلاح سخنی است که دارای دو معنی قریب و بعید باشد، و این دو معنی لازم و ملزوم یکدیگر باشند، پس گوینده آن جمله را چنان ترکیب کند و به کار بَرَد که ذهن شنونده از معنی نزدیک به معنی دور منتقل گردد،...»(همایی، ۱۳۸۹: ۱٦۷). مانند این نمونه‌ها در سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم»:

باد چشمت روشن ای از هفت اقلیم جهان رانده

در مصراع فوق، جملهٔ «باد چشمت روشن» دو معنای قریب و بعید دارد؛ معنای قریب آن «چشمت بینا باد» است که این نیز درست است؛ اما معنای بعید آن، «چشمت خنک باد» یا «مژده بادت» است و این معنای دوم، مراد شاعر است. این کنایه احتمالاً ریشه در داستان یعقوب و یوسف علیهما السلام دارد که حضرت یعقوب علیه السلام به اثر فراق یوسف، بینایی‌اش را از دست داد و چشمش تاریک شد؛ اما پس از دیدار دوبارهٔ یوسف، چشم تاریکش دوباره «روشن» و بینا شد. لذا امروزه در تداول عامه، این بینا شدن را به صورت کنایی، در هنگام خوش‌خبری و مژده دادن به کسی به کار می‌برند. باختری نیز این کنایه را به کار بسته است و مراد از آن، همان معنای بعید «مژده بادت» است.

در نمونهٔ ذیل، شاهد دو کنایه در یک مصراع هستیم.

زانک که یادش زایش باران بود در جنگل پاییزفرسود روان من

در مصراع فوق، یکی «کنایه از موصوف» را داریم؛ آنجا که شاعر به جای آنکه صراحتاً از موصوف نام ببرد، صفتش را بیان می‌کند: یعنی آن‌کسی که یادش چنان است. از سوی دیگر، خود نحوهٔ توصیف شاعر از موصوف نیز حالت کنایی – کنایه از فعل – دارد. جملهٔ «زایش باران بود در جنگل پاییزفرسود روان من» به گونه‌یی است که باید از آن به فعل دیگری برسیم. این دو حالت دارد، اگر تعابیر غیرمعمول و متعارف «جنگل پاییزفرسود روان» و «زایش باران» را به عنوان قرینه در نظر بگیریم که «روان» آدمی نه جنگل است و نه «پاییزفرسود» می‌شود، در آن صورت، باید این جمله را از نوع استعارهٔ مرکب بدانیم؛ و اگر آن را قرینه ندانیم، در آن صورت، جمله

از نوع کنایه از فعل خواهد بود و فعلی که باید به آن برسیم می‌شود: «آن‌کسی که یادش باعث شادابی و شادمانی روان من می‌شود».

نمونهٔ دیگری از کاربرد کنایه در سرود یادشده، آنجاست که می‌گوید:

نیم‌روزانی که سیب سرخ باغستان مشرق را
دستی از آن سوی مغرب چید...

که در مثال فوق، «سیب سرخ باغستان مشرق را چیدن» کنایه از «غارت کردن سرمایه‌ها و داشته‌های مشرق» است و نه «چیدن سیب سرخ».

در نمونهٔ دیگر، تعبیر «پرنیان واژه‌های پاک را در آب‌گند واژه‌های ترس می‌شستند» در معنای «پنهان‌کاری در گزارش حقایق و وقایع تاریخی» در اثر ترس، به کار رفته که باز هم کنایی است.

مورد بعدی، آنجاست که باختری به جای آنکه بگوید «نیم‌روزانی که هوا بسیار گرم می‌شد» گفته است:

نیم‌روزانی که موم گرم خورشید
آب می‌شد در میان لاژوردین کاسهٔ آفاق

که نمونهٔ دیگری از «کنایه از فعل» است و همزمان، پارادوکسیکال و اغراق‌آمیز هم هست؛ زیرا فعل «آب شدن» در مورد خورشید، مجازی و در معنای ذوب شدن به کار رفته است، پس مجاز بالاستعاره است؛ ثانیاً تعبیر «آب شدن» برای خورشید که آتشین است، نوعی پارادوکس به حساب می‌آید؛ و در سوم، «آب شدن» خورشید، کاملاً اغراق آمیز است.

با توجه به موارد متعدد فوق، دیده می‌شود که اکثر جملات و فعل‌ها در سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» واصف باختری، حالتی کنایی دارند و کمتر فعلی در معنای اصلی خود به کار رفته است. این نشان‌دهندهٔ آن است که یکی از مهمترین وجوه زیبایی‌شناختی و یکی از برجسته‌ترین ویژگی‌های سبکی باختری در این سرود، کاربرد گستردهٔ شگرد «کنایه» است.

نتیجه

با در نظر داشت مطالب فوق، به این نتیجه می‌رسیم که شعر باختری هم از نظر موسیقی لفظی و زیبایی‌های صوری، برجستگی فوق العاده‌یی دارد و هم از نظر موسیقی یا حسن معنوی. در سطح موسیقی لفظی، مهم‌ترین شگردها و عناصر زیبایی‌آفرینی که باختری در تحسین سخنش از آن‌ها بهره برده است عبارت اند از: وزن، قافیه و ردیف، صنعت تکرار با همه انواع آن و صنعت جناس. و اما در سطح معنوی، باختری در ساختار شعر «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» بیشترین بهرهٔ زیبایی‌شناختی را به ترتیب از تشبیه (مخصوصاً اضافت تشبیهی)، تلمیح، کهن‌الگو یا آرکی‌تایپ، استعاره،کنایه، تضاد، تناسب و تشخیص برده است و با توسل به این ابزارها، لایهٔ معنوی کلامش را آرایش کرده است.

با توجه به این موارد، می‌توان گفت که سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» واصف باختری، یکی زیباترین سرودهای نیمایی وی است که هم از نظر زیبایی صوری و موسیقی لفظی بر چکاد شعر معاصر فارسی دری می‌نشیند و هم از نظر زیبایی‌های معنوی. سرود «در خیابان غبارآلودهٔ تقویم» شعری زنده و اساطیری است که بر پایهٔ ساختارهای اساطیری، آرکی‌تایپ‌ها و تضادهای اسطوره‌یی شکل گرفته است و از نظر لفظی، طنین موسیقایی بلند و زنده دارد و خواننده را در فضایی اساطیری که پر از تضادها و حس‌آمیزی‌هاست قرار می‌دهد. این یعنی آنکه واصف باختری، بی سبب بر تارک شعر معاصر و مخصوصاً شعر نو فارسی دری در افغانستان ننشسته است. باختری، از هر حیث، شایستهٔ چنان جایگاه بلندی هست.

منابع

۱- باختری، واصف. (۱۳۹۵). سفالینه‌یی چند بر پیشخوان بلورین فردا. کابل: انتشارات عازم.

۲- راستگو، سید محمد. (۱۳۸۲). هنر سخن‌آرایی (فن بدیع). تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

۳- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). بیان (با تجدید نظر و اضافات). ویرایش ۲، چاپ نهم، تهران: انتشارات فردوس.
٤- _____. (۱۳۸۳). نگاهی تازه به بدیع. ویرایش سوم، تهران: نشر میترا.
٥- عباسپور، هومن. (۱۳۸۱). فرهنگنامهٔ ادبی فارسی: گزیدهٔ اصطلاحات، مضامین و موضوعات ادب فارسی، دانشنامهٔ ادب فارسی (۲). به سرپرستی حسن انوشه، چاپ دوم، تهران: سازمان چاپ و انتشارات، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
٦- قویم، عبدالقیوم. (۱۳۸٥). مروری بر ادبیات معاصر دری (۱۲٥۹ – ۱۳۸۰ش). کابل: مطبعهٔ فجر.
۷- همایی، جلال الدین. (۱۳۸۹). فنون بلاغت و صناعات ادبی. تهران: انتشارات اهورا.

سرمحقق برهان‌الدین نظامی

تعبیر وحدت‌الوجودی مولوی در مثنوی معنوی

The Unity of Being Interpretation of Mavlavi in Masnavi Ma’navi

Professor Burhanuddin Nezami

Abstract

The topic of Unity of Being “Vahdat ul Vojud” is one of the most powerful and well-founded mystical topics with interpretations (ontology, epistemology and psychology) in the sequence of history and in the scope of human knowledge, it has been a turning point in interpretations among mystics, legal scholars and the general Sufi community. This topic provides an introduction to the explanation and explanation of some of the mystical theories and interpretations of Mavlana Balkhi, showing Mavlana Balkhi’s precise and profound interpretation of Unity of Being in the concept of unity and rejection of the ideas of (solution, unity and reincarnation). Mavlana Balkhi has expressed Unity of Being in the concept of unity and uniqueness, which is evidenced by the Quranic texts, Prophetic hadiths and the views of Sufis and scholars of the Islamic nation. Accordingly, the aforementioned article aims to clarify Rumi's monotheistic views and the necessity of rejecting unconscious thoughts about Rumi's poetic themes in an analytical manner and by asking the necessary questions. It also

has valuable references to the originality of the discussion of Islamic mystics and their interpretations.

چکیده

مبحث وحدةالوجود یکی از پرقدرت‌ترین و با مبناترین مباحث عرفانی با تعبیرهای (وجودشناسی، معرفت‌شناسی و روانشناسی) در توالی تاریخ و در گسترهٔ معرفت بشری نقطهٔ عطف تفاسیر و تأویلات بین عرفا، متشرعین و عامهٔ صوفیه بوده است. مبحث هذا مدخلی بر تبیین و توضیح شمّه‌یی از نظریات و تأویلات عرفانی مولانای بلخی پرداخته، تفسیر دقیق و عمیق مولانای بلخی را از وحدة الوجود به مفهوم وحدانیّت و ردّ اندیشه‌های (حلول، اتحاد و تناسخ) نشان می‌دهد. مولانای بلخی وحدة الوجود را به مفهوم وحدانیت و یکتایی بیان داشته است که متون قرآنی، احادیث نبوی و دیدگاه‌های متصوفین و علمای امت اسلامی مصداق آن می‌باشد. بر این اساس، مقالهٔ مذکور به هدف وضاحت بخشیدن به نظریات توحیدی مولانا، و ضرورت ردّ اندیشه‌های نا آگاهانه از درون مایه‌های شعری مولانا به شیوهٔ تحلیلی و پرسش‌های لازم صورت گرفته است، همچنان به اصالت بحث عرفای اسلامی و تأویلات آن ها نیز اشارات ارزشمندی دارد.

کلید واژه‌ها: تصوف، عرفان، مولانای بلخی، مثنوی معنوی، وحدة الوجود.

۱- مقدمه

بحث وحدت الوجود و وحدت الشهود یکی از بحث‌های بزرگ در بخش الهیات به شمار می‌رود، دقیقاً تمایلِ جماعت بزرگی از متصوفین و عرفای اسلامی به مشرب وحدة الوجود، نشان دهندهٔ این مطلب است که نحله‌های مختلف بشری و پیروان سایر ادیان سماوی، مصنوعی، متفکرین و اندیشمندان؛ راه وصول به حقیقت هستی را پیوسته دنبال نموده، اسباب و تعبیرات خیالی و تفاسیر هستی را مطابق ذوق و برداشت خویش از مکوَّناتِ هستی وسیلهٔ اتصال به حق دانسته در باب وصل به حقایق اشیاء به آن طرز بینش متکی بودند.

اما نحوه و مبنای معرفتی این طرز بینش، در اسلام همانا معرفت و شناخت مسیر وصول به معرفت الله مطابق به هدایات قرآنی و احادیث نبوی «ص» قابل تأویل و تفسیر می‌باشد. و به حکم «وَأَنَّ هَذَا صِرَاطِي مُسْتَقِيمًا فَاتَّبِعُوهُ وَلَا تَتَّبِعُوا السُّبُلَ فَتَفَرَّقَ بِكُمْ عَنْ سَبِيلِهِ ذَلِكُمْ وَصَّاكُمْ بِهِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ» (انعام: آیهٔ ۱۵۳) عرفای مسلمین گزینش طریق نموده اند. مولانا جلال‌الدین محمد بلخی به صفت یکی از شاگردان مکتب اسلام بیشتر از دیگران به مسایل وحدت وجود، موجود و سایر مصطلحات عرفانی که ربطی به میتافزیک و جهان ماوراء الطبیعه دارد پرداخته است. ولی آنچه در این مقاله از خلال اشعار مثنوی استنباط گردیده است، مبیّن این موضوع است که مولانا بازتاب دهندهٔ بُن مایه‌های توحیدی قرآن و سنت و روش دعوت انبیاء الهی می‌باشد و هیچ‌گونه پیوست به مسایل تناسخ، حلول و اتحاد که هندوییزم، فلاسفهٔ یونان و مسیحیت ندارد. به همین منهج رسالهٔ هذا به بیان هدف، مبرمیت، روش و پرسش‌های ذیل مورد بحث و پژوهش قرار گرفته است.

۱-۱- پرسش‌های تحقیق

الف) بینش عرفای اسلامی را نسبت به موضوع وحدة الوجود چگونه می‌توان بررسی نمود؟

ب) مولانا در مثنوی معنوی چگونه تفسیر از وحدة الوجود ارایه نموده است؟

ج) مبحث وحدة الوجود را با مباحث چون(تناسخ، حلول و اتحاد) می‌توان همگون دانست؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

موضوع وحدة الوجود یکی از مباحث اساسی در بخش عرفان اسلامی به شمار می‌رود. بدین منظور نگارنده جهت بازتاب اصالت این بحث به استناد اشعار مثنوی معنوی پرداخته اساس بحث مولانا را با امانت داری خاصی مورد کنکاش قرار داده است. در مبحث وحدةالوجود نظریات مختلفی با تفکر فلسفی ادیان غیر اسلامی و عرفای مسلمان وجود دارد که توضیح و بیان وسطیّت این دیدگاه مبتنی بر استدلال از معارف اسلامی و بینش دقیق مولانای بلخی به استناد ابیات از مثنوی

معنوی و سایر عرفای مسلمین مستلزم بحث و ضرورت این تحقیق می‌باشد.

۳-۱- روش پژوهش

مقالهٔ هذا به روش تحلیلی – توصیفی به رشتهٔ تحریر در آمده است.

۲- مبحث

وحدة الوجود یک ترکیب اضافی است که در اصطلاح صوفیه، موجودات را همه یک وجود حق سبحانه و تعالی دانستن و وجود ماسوی را محض اعتبارات شمردن چنانکه موج، حباب، گرداب، قطره و ژاله را یک آب پنداشتن است (رامپوری، ۱۳۷۵، ج۱۵: ۲۳۱۳۵). این بحث یکی از مسایل مهم فلسفی به شمار می‌رود که اساس فلسفی و عرفانی دارد. فرض آنکه جهان موجود از جمادات و نباتات و حیوانات و معادن و فلکیات همه یک وجود اندکه در مرتبت فوق و اقوی و اشد وجود خدا قرار دارد و بقیه موجودات بر حسب مراتب قرب و بعد به مبدأ اول که از طرف اقوی است متفاوت اند. بعضی شدید و بعضی ضعیف اند. وجود را دو طرف است یک طرف آن واجب الوجود و طرف دیگر آن هیولی و یا هر موجود ضعیفی‌که ضعیف تر از آن نباشد. از طرف دیگر طبیعت‌گراها موجودات عالم را کلاً مرتبط به یکدیگر دانسته، اجزای ترکیب کنندهٔ آن‌ها را ماده می‌دانسته اند. ولی طرز دید وحدت وجود متألهین با طرز دید طبیعیین تفاوت زیاد دارد. عده‌یی مانند قیصری و صدرالدین نظر به اشکالات و لوازمی‌که مترتب بر وحدت وجود است قایل به وحدت وجود و کثرت موجود شده اند. بدین طریق‌که گویند درست است که وجود واحد است و ذو مراتب و همه رشح فیض حق و وجود واجب اند و یک وجود است- که سر تا سر عالم را فرا گرفته است و وجود دریایی بیکران است و موجود همه امواج اویند و امواج عین دریا و در عین حال خود موجودند. پس وجود واحد و موجود متکثر است (دهخدا، ۱۳۷۷، ج۱۵: ۲۳۱۳۵). در تأیید و ردِّ این نظریه دیدگاه‌های متفاوتی وجود دارد.

از این‌که برخی‌ها بنیان گزار عرفان نظری و فلسفه‌ی وحدةالوجود را ابن عربی می‌دانند، ویلیام چیتیک در رسالهٔ خویش «عوالم خیال» نحوهٔ بینش ابن عربی را

چنین بازتاب می‌دهد: وجود به عنوان ذات حق، آن بنیاد غیر قابل تعریف و غیر قابل شناخت هر شیء حاضر است. توضیح می‌دهد: نور در قرآن کریم یکی از اسمای خداوند می‌باشد «اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ» (سورهٔ نور: آیهٔ ۳۵). نور مادی واقعیتی است واحد و غیر قابل رؤیت، ولی همهٔ رنگ‌ها، شکل‌ها و اشیاء به و سیلهٔ آن ادراک می‌شوند. وجود به عنوان نور الهی در ویژگی‌های خاصی با نور مادی اشتراک دارد. نور، فی نفسه، نامرئی‌است و تنها وقتی‌که با ظلمت آمیخته شود، قابل رؤیت می‌گردد. ابن عربی معتقد است‌که وجود، در حقیقی‌ترین معنایش، واقعیتی است متفرد. و دو وجود نمی‌تواند یافت شود«لَوْ كَانَ فِيهِمَا آلِهَةٌ إِلَّا اللَّهُ لَفَسَدَتَا فَسُبْحَانَ اللَّهِ رَبِّ الْعَرْشِ عَمَّا يَصِفُونَ»- (سورهٔ انبیاء: آیهٔ ۲۲) ابن عربی در فرجامین بحث، وحدت وجود را حسب دیدگاه ابوحامد غزالی‌که در معنای کلمهٔ طیبه بیان داشته است« لااله الاالله» (جز خدا چیزی نیست) یعنی وحدت را همان مقام الاالله تعبیر می‌نماید (ویلیام چیتک، ۱۳۸٤: ۲٦).

عین القضات همدانی در تمهید دهم، در تفسیر آیهٔ متبرکهٔ«اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ» چنین بیان می‌دارد:«من در هیچ کتاب، تفسیر و بیان این آیة ندیده‌ام؛ امّا ندانم که تو دیده‌ای یا نه؟ من دیده‌ام، امّا در کتاب«وعندهُ أُمُّ الکتاب» بی حرف و صوت؛ و لکن نمی‌دانم‌که چون با حرف و صوت آرم چگونه بود» (همدانی، بی‌تا: ۲٥٤).

شیخ ابن عربی ضمن استدلال به آیهٔ مبارکهٔ «هُوَ الْأَوَّلُ وَالْآخِرُ وَالظَّاهِرُ وَالْبَاطِنُ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ» (سورهٔ حدید: آیهٔ ۳). می‌گوید: مظاهر خدا به خاطر کثرت احکام و آثاری‌که ظاهر می‌سازند، کثیرند ولی به خاطر وحدت وجودی‌که در آن‌ها ظاهر است واحدند. وحدت در ظهور اشیاء ظهوری‌که همان وجود است قرار دارد، در حالی‌که کثرت در اعیان آن‌ها که از خود وجودی ندارند، باقی‌است. لذا خدا در وحدت خویش عین وجود اشیاست ولی عین خود اشیاء نیست. وی اضافه می‌نماید: حق تعالی عین مظهر است. آنچه ظاهر است احکام اعیان ممکنه‌یی است که ازلاً ثابت اند. وجود نمی‌تواند به آن‌ها تعلق گیرد. لذا حق تعالی منزه است از اینکه از احکام متغییر ممکنات در عین وجود حق، رنگ پذیرد (ویلیام چیتک،

۱۳۸٤: ۲۹). شیخ معتقد است فقط وجود مطلق است و هر چیز دیگر غیر آن، مضطر، مقید، محدود و مضیق است. وجود همان حقیقت مطلق، نا محدود، نا مقید خداست؛ حال آنکه غیر او تعالی نسبی، محدود و مقید است (همان: ۷۸).

شماری از پژوهشگران و عرفاء به تعبیر و تفسیر آنانی‌که وحدة الوجود را به نام (حلول)، (تناسخ) و (اتحاد) نامگذاری کرده اند، موافق نیستند و وحدة الوجود را ضد حلول و اتحاد دانسته اند. آنانی را که (أناالحق) گفتن منصور را (اتحاد) و حلول تعبیر کرده اند، درست نمی پندارند. زیرا وحدت وجود، یعنی وجود منحصر- است به وجود مطلق، وحدت وجود به این معنا که غیر از خدا هر چه باشد و از عظمت هر چه داشته باشد، سر انجام یک موجود محدود است، ذات حق وجود لایتناهی‌است، لذا متناهی در مقابل لایتناهی اصلاً نسبتی ندارد. اینجاست که وحدت به این مفهوم قابل بحث عرفان اسلامی است (لااله الاالله) یعنی: جز خدا هیچ چیز نیست (کاکایی، ۱۳۸۵: ۸۰- ۸۱). اما نظر پانته ایسم به معنی «همه خدایی» یعنی: به نظر آنان هر موجودی خداست (polytheism) و این عین شرک است‌که با توحیدِ مورد اعتقاد ابراهیمی سازگار نیست. در این صورت اگر دوگانه انگارانه را از وحدت وجود بپذیریم، نسبت خدا و جهان وحدت محض نخواهد بود بلکه خدا و خلق دو ذات خواهند بودکه با هم متحد شده اند. در این صورت اگر قائل باشیم لاهوت نزول کرده و با ناسوت یکی گشته، به حلول معتقد شده ایم و اگر بگوییم نفس انسان عروج کرده و باخدا یکی شده است، به اتحاد نظر داده ایم. این نظریهٔ نیز خلاف توحید است (نظامی، ۱۳۹۷: ۷۱).

وحدة الوجود یکی از اهم اصول و مبانی اعتقادی عرفا می‌باشد. در درک و اثبات این حقیقت باز هم عرفاء بیشتر به کشف و شهود تکیه می کنند. منصور حلّاج را می‌توان بنیان گذار نظریهٔ وحدت الوجود در تصوف اسلامی نامید که نخستین بار این نظریه را به صورت واضح بیان کرده و در نهایت بر سر آن جان باخت. غزالی گوید: «عرفاء از حضیض مجاز به اوج حقیقت پرواز کرده و پس از استکمال خود در این معراج بالعیان میبیند که در دار هستی جز خدا یاری نیست و همه چیز جز وجه او هالک است، نه تنها در یک زمان بلکه ازلاً و ابداً. و هر چیز را

دو وجه است؛ وجهی به سوی خود و وجهی به‌سوی خدا که به اعتبار و لحاظ وجه نخست عدم است و به لحاظ وجه دوم موجود است. در نتیجه جز خدا و وجه او موجودی نیست.«كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ» (قصص: آیهٔ ۸۸). ازلاً و ابداً (جامی، نسخ خطی: ۱۰).

حکیم سبزواری در تفسیر این بیت آورده است:

از درخت انی انا الله می‌شنید
باکلام انوار می آید پدید

از درخت:اشارت است به آیهٔ کریمهٔ: «نُودِيَ مِنْ شَاطِئِ الْوَادِ الْأَيْمَنِ فِي الْبُقْعَةِ الْمُبَارَكَةِ مِنَ الشَّجَرَةِ أَنْ يَا مُوسَى إِنِّي أَنَا اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ»(قصص:آیهٔ۳۰) یعنی: ندا داده شد ازکنار وادی ایمن‌که واقع بود در بقعهٔ مبارکه از جانب درخت ـ که ای موسی منم پروردگار عالمین، شیخ محمود شبستری می‌فرماید:

روا باشد اناالحق از درختی
چرا نبود روا از نیک بختی

بلکه گفته ایم:

موسی نیست که دعوی اناالحق شنود
ورنه این زمزمه اندر شجری نیست که نیست

(سبزواری، ۱۳۷٤: ۳۸۰)

شماری معتقدند که نظریات وحدةالوجودی ها در آثار و سخنان تعدادی از عرفاء و متصوفین اسلامی نظیر رابعهٔ عدویه، ابوسلیمان عطیه بن عبدالرحمن دارانی، حارث محاسبی، ذوالنون مصری، شیخ بایزید بسطامی، سهل بن عبدالله تستری، محمدبن محمدبن علی ترمذی، ابوالقاسم جنید بغدادی، حسین بن منصور حلاج، ابو القاسم قشیری، شیخ ابوالحسن علی بن جعفر خرقانی، خواجه عبدالله انصاری، عین القضاة همدانی، محی الدین ابن عربی و در اشعار عارفانی چون: شیخ فرید الدین عطار، مولانا جلال الدین محمد بلخی، مولانا عبدالرحمن جامی و دیگران باز تاب یافته است. بنیان گذار فلسفهٔ وحدة الوجودی شیخ محی الدین ابن عربیست؛ زیرا وحدة الوجود مذهب و مشرب عرفانی وی می‌باشد. وی از

خـانوادۀ حـاتم طـایی و از اهـل انـدلس و از جملـۀ ارادت‌منـدان شـیخ عبـدالقادر جیلانی بود که بخـش‌هـای عرفـان عملـی (نظـری و فلسـفی) را پایـه گـذاری نمـوده است. این بحث یکی از مباحـث پرجنجـال در عرفـان اسـلامی و سـایر دیـدگاه هـای عرفای ادیان دیگر است، خوانندگان گرامی غرض کسب معلومات بیشـتر مـی‌تواننـد بـه آثـار معتـبری چـون: وحـدت وجـود بـه روایـت ابـن عربـی و مایسـتر اکهـارت بـه نویسندگی قاسم کاکایی، عوالم خیال به نویسندگی ویلیام چیتیک، تـاریخ عرفـان و عارفان ایرانی از بایزید بسطامی تا نور علی‌شـاه گنابـادی، اثـر عبـدالرفیع حقیقـت و دیگر آثاری که در بیـان و توضـیح ایـن نظریـۀ عرفـانی فلسـفی نگاشـته شـده اسـت، مراجعه نمایند (نظامی، ۱۳۹۷: ۷۲). از خلال نظریات عرفـای اسـلامی و تعبیـرات مولانای بلخی به این نتیجه می‌رسیم کـه وحـدت وجـود رسـیدن عـارف بـه وحـدانیّت الهی است و بس. سایر مواد از قبیل: اتحـاد، حلـول و تناسـخ هـیچ ربطـی بـه تفکـر عرفان اسلامی ندارد. بلکه از نظر اعتقاد اسلامی همه مردود می‌باشند.

دکتور عنایت الله ابـلاغ در کتـاب خـود چنـین مـی‌نویسـد: «و قـد اشـتهر جـلال الدین بأنه من المعترفین بوحدة الوجود، و مذهبه فی التصوف یبتنی علـی القضـیه، کما أن بعض أتباعه فی هذالعصر..» یعنـی: مولانا جلال‌الدین از مشهورین بـه وحـدة الوجود بوده و مذهبش در تصوف مبتنـی بـر همـین قضـیه اسـت و پیـروانش نیـز در همـین عصر- پیـرو همـین مـنهج مـی‌باشـند. در ترکیـه، مصر-، عـراق، افغانسـتان و پاکستان و هند تمام کسانی‌که خویشتن را پیروی طریقۀ مولویه مـی‌گوینـد، معـترف هستند که طریق فنا در وحدت است و راه وصول سالک را فنـا بنـور اللـه مـی‌داننـد. (ابلاغ: ١٦٤)

بنا بر این نظریه آنچه عبدالغفور آرزو از مرتضی مطهری در مورد اینکه ابن عربـی پـدر عرفـان اسـلامی اسـت و همـه عرفـایی کـه بعـد از قـرن هفـتم ظهـور کردنـد از شاگردان ابن عربی بودند و مولانای بلخی یکی از آن‌ها می‌باشد؛ ابطال مـی‌نمایـد و تأکید می‌دارد حکم قطعیّت و کلّیـت از هـر آدرس‌کـه بلنـد مـی‌شـود ناصـواب اسـت (آرزو، ۱۳۹۷: ۳۹).

طوری‌که در این مبحث تذکر رفت، حضرت مولانـا جـلال الـدین محمـد بلخـی را

نیز از باورمندان وحدة الوجود دانسته و همواره متشرعین و اصحاب ظواهر لبّهٔ نقدشان را به آن متمرکز ساخته اند که گویا مولانا معتقد به نظریهٔ اتحاد می‌باشد. در حالی‌که سر تا سر مثنوی شاهد این ادعاست که وی از موحدین و دعوت گران توحید الاالله می‌باشد. می‌توان دیدگاه‌های وحدة الوجودی مولانا را از لا بالای اشعارش چنین استنباط نمود که به کدامین مفهوم استفاده شده است.

گرچند مثنوی معنوی حضرت خداوندگار بلخ مملو از مفاهیم عرفانی و تعالیم اندیشهٔ وحدانیّت الهی می‌باشد و جهت وضاحت بیشتر موضوع به استناط شعری از مثنوی پرداخته می‌شود، مولانا به گونهٔ کلّی مثنوی از لوث این اتهامات مبرا دانسته می‌گوید:

مثنویٍّ ما دکان وحدتست
غیر واحد آن چه بینی آن بتست
(مثنوی معنوی، دفترششم: بیت ۱۵۲۸، ۹۲۸)

امّا أ.د. جیهان أوقویوجو مفهوم این بیت را به نقل از مولانا جلال الدین محمد بلخی چنین توضیح می‌دهد:«المثنوی دکان التوحید؛ إن رأیت هناکَ شیئاً غیرالتوحید فاعلم أنه صنمٌ»یعنی: مثنوی دکان یکتاپرستی و توحید است؛ اگر چیزی غیر از توحید را یافتی، مسلماً بدان که آن بت است» (جیهان، أوقو یو جو، ۱٤۳۷ق: ١٦١).

دکتور عبدالغفور آرزو در مقاله‌یی تحت نام «شوکران انفصال به اتّصال شکرین» در باب وحدة الوجود چنین توضیح می‌دهد که هنگام غیبت شمس مولانا در غروب غیبت فرو می‌رود و حسام الدین چلبی آیینه دار حضور و ظهور مولاناست، مستی خاموش خداوندگار بلخ فوران می‌زند و بیت فوق را می‌سراید (آرزو، ۱۳۹۷: ٤٥). اما استدلال آقای آرزو در این بخش بعید به نظر می‌رسد. به خاطر اینکه جهان محسوسات محدود و قابل درک و دید است، امّا جهان غیر محسوسات لایتناهی فاقد حدٌّ و حصر است؛ صورت این‌جهان در برابر آن جهان، حجاب محسوب می‌شود. یعنی: با استغراق در نقوش این جهان، از آن جهان غافل می‌شویم. بناءً در این بیت مفهوم وحدت وحدانیّت را افاده می‌نماید نه اتحاد و حلول را:

این‌جهان، محدود آن، خود بی حد است
نقش و صورت پیشِ آن معنی سَد است
(مثنوی معنوی، دفتراوّل: بیت٥٢٦، ٥٨)

قدرت ماورای درک و حس بشری بود که تمام مکر فرعون و سحرهٔ آن را نابود کرد و قدرت ملکوتی را که باعث پرستش وحدانیّت گردید، پیشکش نمود:

صد هزاران نیزهٔ فرعون را
نقش و صورت پیشِ آن معنی سَد است
(مثنوی معنوی، دفتر اول: بیت ٥٢٧، ٥٨)

یعنی: صدها هزار نیزه فرعون را (که متعلّق به جهان محسوسات بود) با یک عصای موسی (که متعلق به عالم معنا بود) در هم شکست، زیرا قدرت موسی از قدرت لایزالِ الهی سر چشمه می‌گرفت. بناءً هرکس‌که صورت پرست و ظاهر گرا باشد در صف فرعونی است، و آنکه بر معنا چشم دارد در صف موسوی است. زیرا فاعل شکست همانا الله متعال است که به معنی تعبیر شده است (کریم زمانی، ١٣٩٨، ج١: ٢٠٠).

زیرا:
در معانی، قسمت و اَعداد نیست
در معانی تجزیه و اَفراد نیست
(مثنوی معنوی. دفتر اول: بیت ٦٨١، ٦٤)

زیرا این‌که در امور معنوی اصولاً تقسیم و تجزیه و فرد و زوج وجود ندارد و این مقولات، مختصِّ عالَم محسوسات است (کریم زمانی، ١٣٩٨، ج١: ٢٤٣). محمد تقی جعفری می‌گوید:«مشاهدهٔ کثرات ترا به اشتباه نیاندازد، زیرا اگر ده چراغ را در یک مکان جمع کنی، خواهی دید: همهٔ آنها با تمام اختلافاتی‌که در صورت و شکل دارند یک نور را شعله ور می‌سازند. آیات قرآنی هم اختلاف از پیامبران را منفی ساخته، می‌گوید:«لَا نُفَرِّقُ بَيْنَ أَحَدٍ مِنْهُمْ وَ نَحْنُ لَهُ مُسْلِمُونَ»(بقره: آیهٔ١٣٦) ما میان هیچ یک از انبیاء تفاوتی قائل نیستیم، و با همه شان تسلیم هستیم، یعنی: همهٔ آن‌ها مانند یک موجود و یک هدف می‌باشند (جعفری، ١٣٥٢، ج١، دفتر اول: ٣٢٩).

دیگر از ممیزات و خصوصیات معنی این است که:

معنی آن باشد که بستاند تو را
بی‌نیاز از نقش گرداند تو را
(مثنوی معنوی. دفتر دوم: بیت ۷۲۰، ۲۲٦)

معنای حقیقی آن است که تو را از خود بگیرد، یعنی: من و مایی و خود بینی را از تو باز ستاند و تو را از نقش و صورت و تعیین‌های موهوم بی‌نیاز کند.(تو را به منبع جمال برساند نه بر مظاهر جمال) (کریم زمانی، ۱۳۹۸، ج۲: ۲۱۱).

اینجاست که حضرت مولانا جلال الدین محمّدِ بلخی دل خود را مورد خطاب قرار داده چنین می‌گوید:

گفتم: ای دل! آینهٔ کُلّی بجو
رَو به دریا، کار بر ناید به جُو
(مثنوی معنوی. دفتر دوم: بیت ۹۷، ۲۰۲)

ای دل! آیینه‌یی کُلّی جستجو کن. و برو به‌سوی دریا که از جوی کاری ساخته نیست. آینهٔ کُلّی استعارتاً به انسان‌های رشد یافته و به کمال رسیده اشارت دارد. هر فرد برای خود شناسی نیازمند الگوهای مناسب است پس خود شناسی‌که اساس خداشناسی‌است هر گز در خلأ و انزوا به دست نمی‌آید، بلکه در تعامل با دیگران حاصل می‌شود (کریم زمانی، ۱۳۹۸، ج۲: ۵۲). چون خود شناسی اساسی‌ترین و کامل‌ترین راه وصول به الله متعال است که حضرت مولانا آن را به مقام اتّحاد تعریف کرده است:

نقشِ من از چشمِ تو آواز داد
که منم تو، تو منی در اتّحاد
(مثنوی معنوی، دفتردوم: بیت ۱۰۳، ۲۰۲)

یعنی: «بدان که در مقام وحدت، من عینِ تو هستم، و تو عین منی. مبادا که به آتش تفرقه و جدایی گرفتار شوی. (اتّحاد، در اینجا مرادف معنی وحدت است. زیرا در نظر صوفیان، وحدت با اتحاد فرق دارد. چنانکه شبستری گفته است:

حلول و اتّحاد از غیر خیزد
ولی وحدت همه از سیر خیزد
(کریم زمانی، ۱۳۹۸، ج۲: ٥٤)

همچنان حضرت مولانا با ردّ ثنویت و عدم حلول و اتحاد و بیان تفکر ناب وحدانیّت چنین اشاره می‌نماید:

آن‌که بی‌جُفت است و بی آلت، یکی است
در عدد شکّ است و آن یک بی شکی‌است
آن‌که دو گفت و، سه گفت و، بیش از این
مُتَّفِق باشند در واحد، یقین
(مثنوی معنوی، دفتر دوم: ۳۱۰- ۳۱۱، ۲۱۰)

محمّد شریفی در تفسیر ابیات مثنوی می‌گوید: تمام چیز در جهان مکمّل یکدیگرند و شرط کار برد و تولید شان جفت گردیدن آنها می‌باشد. بدون تماس با شیئ دیگر ممکن به نظر نمی‌رسد. چون:«در همه عالم فقط یکی بی‌جفت است و بی هیچ دست و ابزار پدید آمده است و آن خداوندِ احد و واحد است که در وحدانیّت او تردید نیست. آنان‌که به دو خدایی و سه خدایی و چند خدایی قائلند، چون عارضهٔ بینایی‌شان رفع گردد و با چشم سلیم بنگرند جز خدای واحد نمی-بینند و معتقد به توحید می‌شوند (شریفی، ۱۳۹۹: ۲۹۳).

مولانا در پاسخ پرسش مقدرکه در بارهٔ وحدانیّت خداوند سخنان مختلف گفته شده است می‌گوید: آن‌ها که به ثنویّت و یا تثلیث عقیده دارند سر انجام در بارهٔ وحدانیّت حق، متفق می‌شوند.

احوَلی چون دفع شد، یکسان شوند
دو سه گویان هم، یکی گویان شوند
(مثنوی معنوی، دفتردوم: بیت ۳۱۲، ۲۱۰)

زیرا وقتی‌که چشم آنها از نقص لوچی و دو بینی بهبود یابد، متّحد می‌شوند و دوگانه پرستان و سه گانه پرستان به توحید و یکتاپرستان به توحید ویکتا پرستی می‌رسند. «حق یکی‌است تعدّد و اختلاف در آن ناشی از اغراض نفسانی و روانی

است» (کریم زمانی،۱۳۹۸، ج۲: ۱۱۳). فرزوانفر تصریح می‌دارد: «خدایی که یگانه و بی‌همتاست. در یک خدایی همه‌گان متحدند و آنان که خدا را دو و سه دانند یا گویند «اللّهُ ثالثُ ثَلاثَةٍ» (مائده: آیة۷۳) با دیدهٔ کج و ناقص به‌جهان می‌نگرند. اگر با فهمی درست به نظام عالم می‌نگریستند و حدت را در همه چیز می‌دیدند و همه را در حیطهٔ قدرت او می‌دانستند» (فروزانفر، ۱۳٤۸، ج ٤: ۷۵).

این‌جاست که آدمی باید تفرقه را کنار گذاشته مسیر اتحاد را پیشه گیرد.

تفرقه برخیزد و شِرک و دُوی
وحدتست اندر وجودِ معنوی
(مثنوی معنوی، دفترچهارم: بیت۳۸۲۸، ٦۸۸)

یعنی: در آن صورت تفرقه و شرک و جدایی را از میان بر می‌خیزد، زیرا در وجود معنوی وحدت حاکم است. (حقیقت وجود، عین وحدت است و کثرت و اثنانیّت و شرک ناشی از تعیّنات امکانیه پس وقتی حجاب کثرت رفع شد هیچ تمایز و تفرقه‌یی میان مخلوقات دیده نمی‌شود.

زیرا:

چون شناسد جانِ من جانِ تو را
یاد آرند اتِّحادِ ماجری
(مثنوی معنوی، دفتر چهارم: بیت ۳۸۳۰، ٦۸۸)

هرگاه جان من، جان تو را بشناسد هر دو موضوع وحدت جان‌ها را در عالم الهی به یاد می‌آورند (کریم زمانی، ۱۳۹۸، ج٤: ۱۰۷۳). حضرت مولانا جلال الدین محمد بلخی خلاصهٔ نظریهٔ خویش را در بحث وحدة الوجود در ابیات دفتر اول چنین بازتاب می‌دهد:

مُنبَسِط بودیم و یک جوهر همه
بی‌سَر و بی‌پا بُدیم آن سَر همه
یک گُهَر بودیم همچون آفتاب
بی‌گِره بودیم و صافی همچو آب
چون به صورت آمد آن نورِ سَرَه

شد عدد چون سایه‌های کُنگره
کُنگَره ویران کنید از مَنجَنیق
تا رود فرق از میانِ این فریق
(مثنوی معنوی، دفتر اول: بیتهای: ٦٨٦- ٦٨٩)

یعنی: برای آنکه به سرِّ وحدت واقف شوید باید تعیّنات وجود و کثرات جهان محسوس را با منجنیق توحید و ریاضت ویران کنید و وجود مجازی و موهوم را محو نمایید تا از میانِ جمع خلایق، کثرت و تمایز و تعدّد برخیزد.

کریم زمانی اضافه می‌نماید که:«در چهار بیت مذکور موضوعِ پر اهمیّتِ وحدتِ وجود به صورت تمثیلی زیبا و زبانی شیوا بیان شده است. طبق این تقریر وجود، یک حقیقت بیش نیست، امّا دارای دو وجه است: یک وجه اطلاق و دیگر وجه تقیید. وجود در وجه اطلاق، ناظر بر حق است و در وجه تقیید ناظر بر خلق، وجود ابتدا تعیّینی نداشت ولی هنگامی‌که حقیقت وجود در لباس اسماء وصفات تجلّی کرد، صورت‌های کثرت پدیدار شد. مانند آفتابی‌که بر کنگره‌ها می‌تابد و از این تابش، سایه‌های متعدّد از آن پدید می‌آید. آفتاب واحد است و تعدّد سایه‌ها نمی-تواند دلیلِ بر تعدّد آفتاب باشد، زیرا سایه‌ها وجودی مجازی دارند و دیری نپاید که به زوال روند، و اگر سالک با منجنیق ریاضت نفس و بینش توحیدی، صورت‌های متعدّد وجود را محو کند تعدّد و اختلاف از میان برخیزد و سرّ وحدت نمایان گردد.

ابن‌عربی نیز به مصداق آیهٔ: «وَلَهُ الْمَثَلُ الْأَعْلَى فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ» (روم:آیهٔ۲۷) ترجمه: و در آسمان‌ها و زمین توصیف بر تر برای او است. برای تقریب افهام مثالهای آورده است. نظیر تابش نور بر آبگینه‌های رنگارنگ، نور یکی است، امّا از آبگینه های رنگین به صورت انوار متعدد رنگین ظاهر می‌شود. نیز تمثیل موج و دریا، آب دریا یک حقیقت است امّا امواج کثیر از آن سر بر می‌آورد، آنچه اصالت دارد آب دریاست نه امواج، زیرا امواج جلوه‌هایی از آب دریاست.

پس آدمی دو نوع حرکت دارد. یکی حرکت نزولی‌که از عالم وحدت به عالم ناسوت(محسوسات) هبوط می‌کند، و دیگری حرکت صعودی یا رجعی‌که از عالم ناسوت به اصل الهی خود باز می‌گردد. اولی را حرکت در قوس نزولی گویند، و

دومی را حرکت در قوس صعودی، انسان از بدو آفرینش تا کنون در این دو قوس حرکت داشته است. یعنی: از خدا می‌آیند و به خدا باز می‌گردند (إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ) مولانا چون در این‌چهار بیت مهم‌ترین بنیاد عرفان تصوّف را در بیان آورده و می‌داند که قشریان زمان خود چنین اندیشه‌هایی را بر نمی تابند، پس سخن را به اصطلاح«دَرز می‌گیرد» و می‌گذرد» (کریم زمانی، ۱۳۹۸، ج۱: ۲٦۷-۲٦۸).

بناءً مولانا از باب احتیاط چنین می‌گوید:

شرحِ این را گُفتمی من از مِری
لیک ترسم تا نلغزد خاطری
(مثنوی معنوی، دفتراول: بیت٦۹۰، ٦٤)

من این اصل، یعنی: وحدت وجود را بیان کردم، ولی بیم آن دارم که خاطری دچار لغزش و اشتباه شود، زیرا معانی ژرف را هر ذهن ضعیف و بسیطی نمی‌تواند درک کند. زیرا بسیاری از اولیاء الله، اسرار کبریایی و دقایق توحیدی را صریحاً بیان نداشته اند، به خاطر این‌که افهام عامّه، تاب تحمل آن معانی قاهر را ندارد. پس کوشیده اند که این اسرار را فقط به اهلش گویند و با باقیان به طریق مثل سخن گویند و سرّ دلبران را در حدیثِ دیگران بیان دارند (کریم زمانی، ۱۳۹۸، ج۱: ۲٤۸).

نکته‌ها چون تیغِ پولاد است تیز
گر نداری تو سپر، واپس گریز
پس این الماس، بی‌اِسپَر مَیا
کز بُریدن، تیغ را نبود حَیا
(مثنوی معنوی، دفتر اول: بیتهای: ٦۹۱- ٦۹۲، ٦٥)

محمّدِ شریفی در تفسیر این بیت می‌گوید: «اینها دقایقی‌است سخت باریک و بیم آن دارم که اذهان پریشان و ناپخته را به لغزش و خطا و ستیز اندازد. (اینجاست سخن از وحدت وجود است) و در این بحث نکته‌هایی هست تیز و بُرنده همچون تیغِ پولادین و کسی‌که ذهن خود را به سپرِ فهم استوار و تمییزِ درست مجهّز نگردانده باشد روانیست که بدین میدان در آید و خود را عرضهٔ تیغ هایی

کند که هیچ از بُریدن شرم ندارند. پس (زبان در کام می‌کشم) و این تیغِ برهنه را در نیام می‌کنم تا مبادا کج اندیشان گفتار مرا وارونه در یابند»(شریفی، ۱۳۹۹: ۵۳). مولانا تصریح می‌دارد که مفهوم وصول به حقیقت همانا استغراق در مفهوم الاالله است:

ماند الّا الله، باقی جمله رفت
شاد باش ای عشقِ شرکت سوزِ زفت
(مثنوی معنوی. دفتر پنجم: بیت ۵۹۰، ۷۱۸)

یعنی: پس از «لا» فقط الله باقی‌است و ماسوی الله جمله‌گی محو و نابود شوند. به موجب«كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ» و «كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ» (رحمن: آیهٔ۲٦) مفهوم مشرح تر این موضوع در دفتر اول چنین آمده است:

من چو لب گویم، لبِ دریا بود
من چو لا گویم، مراد اِلاّ بود
(مثنوی معنوی، دفتر اول: بیت ۱۷۵۹، ۱۰۷)

مقصود مولانا اینست‌که راز عشق را بر ملانیفکندم و بر صحرا ننهادم زیرا دم آتشین من چنان سوزناک است‌که زبان من و افهام شنوندگان را می‌سوزاند» (فروزانفر، ۱۳٤۸: ٦۹۸).

اگر من کلمهٔ «لب» را بر زبان می‌رانم، منظورم لبِ دریایِ وحدت است، و اگر لفظ «لا» را می‌گویم مقصودم، همین کلمهٔ نفی نیست، بلکه منظورم آن مستثنایی است که با «الاّ» بیان شود. در تعبیرات صوفیه، لا اطلاق می‌شود بر نفی ماسوی الله و نفی غیر و غیریّت. مقابل«الا» که اثبات حق تعالی است به الوهیّت و اختصاص وجود» (کریم زمانی، ۱۳۹۸، ج۱: ٥٥٦).

حضرت مولانا جلال الدین محمد بلخی همواره مفهوم وحدت را مغایر مفهوم اتحاد و حلول دانسته می‌گوید:

کی شود کشف از تفکّر این أنا
آن أنا مکشوف شد بعد از فنا
(مثنوی معنوی، دفتر پنجم: بیت ٤١٤٦، ۸٦۰)

کریم زمانی تصریح می‌دارد: کی ممکن است که این «من» با تفکّر درک شود. یعنی ممکن نیست که منِ حقیقی و هویّت الهی را با مطالعه و خِرد ورزی‌های بوالفضولانه فهم کرد. بلکه باید شخص به سلوک عملی پردازد. آن «من» یعنی منِ حقیقی و هوّیتِ الهی فقط بعد از رسیدن به مقام فنا فی الله حاصل می‌شود».

می‌فتد این عقل‌ها در اِفتقاد
در مَغاکیِّ حُلول و اتّحاد
(مثنوی معنوی، دفتر پنجم: بیت ٤١٤٧، ص ٨٦٠)

یعنی: این عقولی‌که فقط امور جزئی را می‌بیند در طول بررسی و جُستارِ خود به گودالِ حلول و اتّحاد می‌افتد. «در اینجا مولانا حساب و حدت وجودیّه را از مذهب حلولیّه متمایز می‌شمرد و این تمیز به کرّات در مثنوی صورت گرفته است» (کریم زمانی، ١٣٩٨، ج٥: ١١٢٥).

همچنان محمّدِ شریفی در تفسیر مفهوم دو بیت فوق چنین می‌گوید: «سرِّ این منِ متعالی هرگز با تفکّر و استدلال آشکار نمی‌شود، زیرا عقلِ جستجو گر در مسیر کاوش‌های خود به مَغاک بحث‌های بی پایانی چون حلول و اتّحاد می‌افتد که یکسر از موضوع اصلی بر کنار است. طریق کشف آن منِ متعالی رسیدن به مقام فنا و رَستن از منِ موهوم است (شریفی، ١٣٩٩: ١٣٣٤).

می‌توان دقیق‌تر و روشن تر این مطلب را در ابیات ذیل سراغ نمود.

این أنا هو بود در سِرّ، ای فضول
ز اتّحاد نور، نه از راهِ حلول
(مثنوی معنوی، دفترپنجم: بیت ٢٠٣٨، ٧٧٥)

ای یاوه گو! این «أنالحقّی» که حلّاج سر داد، در حقیقت«هوالحقّ» بود. و این از طریق اتّحاد نور بود، نه از طریق حلول. (مولانا در تفسیر أنالحق حلّاج می‌گوید اتّحاد حق و خلق از راه حلول و اتحاد ذاتیِ شخصی نیست بلکه از جهت وحدت نوری و اتحادِ شأنی اتّصال است. مراد از اتحاد نوری، فنای نمود در بود و سراب در آب ست. چون حلولیّه، قائل به تجسّم و تجسّد خدا در صورت بشرند. اما برخی به اشتباه وحدت وجودیه را نیز داخل در مذهب حلولیه کرده اند در حالی‌که این دو

باهم تفاوت ماهُوی دارند. یعنی: در حلول دویی و اثنانیّت و غیریّت است در حالی‌که در وحدت وجود غیری جز حق نیست، بلکه این حق است که در مراتب مختلف تجلی کرده است، همانند خورشید. شیخ محمود شبستری در تمایز وحدت وجود و مذهب حلول گوید:

حلول و اتّحاد آنجا مُحال است
که در وحدت، دوئی عین ظلال است
(کریم زمانی، ۱۳۹۸، ج۵: ۵۵۹)

همچنان می‌توان مفهوم اتحاد و حلول را که در بیت‌های ۲۱۱۵ دفتر چهارم و بیت ۱۰۳ دفتر دوم تذکر رفته است به گونهٔ دقیق بررسی نمود. حضرت مولانا خالق کائنات را یکی دانسته به‌گونهٔ پرسش و استفهام انکاری چنین می‌گوید:

قبلهٔ وحدانیّت دو چون بود؟
خاک، مسجود، ملایک چون شود؟
(مثنوی معنوی، دفترششم: بیت ۳۱۹۳، ۹۹۰)

کریم زمانی در شرح این بیت نظر مولانا را چنین توضیح می‌دارد: «چگونه امکان دارد که قبلهٔ یگانگی متعدّد باشد؟ یعنی: امکان ندارد که مبدأ هستیِ جهان متکثّر باشد، چرا که در آن صورت شرک رخ دهد. و (شرکت اندر کارِ حق نبود روا). خاک مگر ممکن است شایستهٔ سجدهٔ فرشتگان گردد؟ یعنی: آدم (ع) اگر صرفاً خاک بود و هیچ نوری از انوار الهی در او نمی‌تابید محال بود که مسجود فرشتگان شود. آیا سجدهٔ فرشتگان بدین معنی بود که آدم را مبدأ جداگانه می‌انگاشتند؟ یا آنکه چون در او نور خدا می‌دیدند لایق مسجودیّت‌اش یافتند؟ شقّ نخست مسلّماً مردود است چراکه در آیین توحید از اثنانیّت و تعدّدِ مبدأ خبری نیست. امّا شقّ دوم درست است. آری! چون آدم مظهر اسماء و صفات الهی بود به مرتبهٔ خلیفة-اللهی رسید و تاج «وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِي آدَمَ» (اسراء: آیهٔ ۷۰) بر نهاد و مسجود ملائک شد». بناءً حضرت مولانا ثنویت را به شدت رد کرده می‌گوید:

دو مگو و دو مدان و دو مخوان
بنده را در خواجهٔ خود محو دان
(مثنوی معنوی، دفترششم: بیت۳۲۱۵، ۹۹۱)

یعنی:«انسان کامل را که در حضرت حق فانی شده از او جدا مدان و مگو که او و حضرت حق دو وجود جداگانه‌اند. بلکه باید بنده را در آقای خود فانی بدانی. همانطور که بنده مملوک آقای خود است و در برابر او هیچ چیز ندارد، تو نیز باید در برابر مالک کونین محو شوی» اما مراد از فنا کردن اهل الله در وجود حق و وحدت یافتن این است که اسماء و صفات الهی در اهل الله به نحو حقیقی ظهور کرده است و بنده تجلی‌گاه مظهر اسماء و صفات الهی گردیده است. (کریم زمانی، ۱۳۹۸، ج٦: ۳۲۱- ۸۳۲- ۸۳۸)

حضرت مولانا با استشهاد به احادیث قدسی نحوهٔ این یگانگی را چنین بازتاب می‌دهد:

آنکه گفت: اِنِّی مَرِضتُ لم تعُد
من شدم رنجور، او تنها نشد
(مثنوی معنوی، دفتردوم: بیت۱۷۳۸، ۲٦۳)

این بیت بازتاب دهندهٔ مفهوم حدیث مبارک می‌باشد که حضرت ابوهریره رضی‌الله‌عنه روایت نموده است: «إِنَّ اللَّهَ عَزَّ وَجَلَّ يَقُولُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ يَا ابْنَ آدَمَ مَرِضْتُ فَلَمْ تَعُدْنِي. قَالَ يَا رَبِّ كَيْفَ أَعُودُكَ وَ أَنْتَ رَبُّ الْعَالَمِينَ. قَالَ أَمَا عَلِمْتَ أَنَّ عَبْدِي فُلَانًا مَرِضَ فَلَمْ تَعُدْهُ أَمَا عَلِمْتَ أَنَّكَ لَوْ عُدْتَهُ لَوَجَدْتَنِي عِنْدَهُ...». (ابو الحسین مسلم، ۱۳۷٤ق، ج۸: ۱۳) ترجمه: همانا خداوند بزرگ در روز رستاخیز گوید: ای زادهٔ آدم، بیمار شدم و به عیادتم نیامدی. آدمی‌گوید: پروردگارا! چه سان توان به عیادت تو می‌آمدم که تویی پروردگار جهانیان؟ حق تعالی فرماید: مگر نمی-دانستی‌که فلان بنده‌ام بیمار شده و به عیادت او نرفتی؟ مگر نمی‌دانستی‌که اگر به عیادت او می‌رفتی مرا نزد او می‌یافتی؟» این مطلب نیز در بیان اتحاد ظاهر و مظهر است. مولوی در موضوع اتحاد ظاهر و مظهر معتقد است که حقت تعالی در هیکل و حلیهٔ بشری ظاهر و متجلّی شده و وجود انسانی به حق پیوسته و با او متحد شده است، امّا نه از راه حلول و اتّحاد ذاتی شخصی، بلکه از جهت وحدت نوری و اتحاد شأنیِ اتصالی. در واقع انسان کامل، مظهر تام و تمام الهی و آیینهٔ سر تا پا نمای حق و نایب و خلیفهٔ خداونداست (کریم زمانی، ۱۳۹۸، ج۲: ٤٤۰).

اینجاست که مولانا با استناد حدیثی دیگر قدسی می‌گوید:

آنکه بی یَسمَع و بی یُبصر شده ست
در حقِ آن بنده این هم بیهُده ست
(مثنو معنوی، دفتر دوم: بیت ۱۷۳۹، ۲۶۳)

این بیت عرفانی حاوی مفهوم حدیث قدسی است که حضرت ابو هریرة رضی‌الله عنه روایت می‌نماید: «إِنَّ اللَّهَ قَالَ مَنْ عَادَى لِي وَلِيًّا فَقَدْ آذَنْتُهُ بِالْحَرْبِ وَ مَا تَقَرَّبَ إِلَيَّ عَبْدِي بِشَيْءٍ أَحَبَّ إِلَيَّ مِمَّا افْتَرَضْتُ عَلَيْهِ وَ مَا يَزَالُ عَبْدِي يَتَقَرَّبُ إِلَيَّ بِالنَّوَافِلِ حَتَّى أُحِبَّهُ فَإِذَا أَحْبَبْتُهُ كُنْتُ سَمْعَهُ الَّذِي يَسْمَعُ بِهِ وَبَصَرَهُ الَّذِي يُبْصِرُ بِهِ وَيَدَهُ الَّتِي يَبْطُشُ بِهَا وَ رِجْلَهُ الَّتِي يَمْشِي بِهَا وَإِنْ سَأَلَنِي لأُعْطِيَنَّهُ وَلَئِنِ اسْتَعَاذَنِي لأُعِيذَنَّهُ»(بخاری، ۱۳۰۷ق، ج ۸: ۱۳۱) یعنی: رسول الله فرمودند الله متعال می‌فرماید:کسی که با دوست من دشمنی می‌نماید من با وی اعلان جنگ می‌کنم. اگر بنده‌یی بخواهد به‌سوی من نزدیکی‌نماید، در حالی‌که هیچ چیزی دوست داشتنی‌تر از فرضیات نیست و همیشه بنده‌یی به واسطهٔ نوافل و انجام مستحبات به سوی من نزدیکی-می‌نماید؛ در این وقت من او را دوست می‌دارم، وقتی‌که من او را دوست داشتم من گوش شنوا، چشم بینا، دست گیرا و پای روان او می‌باشم؛ هرچیز از من بخواهد برایش می‌دهم و اگر از من پناه بخواهد برایش پناه می‌دهم.

اشارات کُلِّی مولانا در مثنوی در باب وحدت وجود بازتاب دهندهٔ مسایل وحدانیّت می‌باشد نه مفاهم حلول، اتحاد و تناسخ. چون حضرت مولانا هم هیچ-گاهی کسی را به فهم و آموختن بحث وحدة الوجود اجبار و یا تأکید نکرده، بلکه پیوسته در بیان این رمز عرفانی از احتیاط کار گرفته است که تا مردم عامّه در فهم نادرست و غلط به آن مرتکب خطا نشوند. مسألهٔ وحدة الوجود کار شخصی است که آحاد عرفاء بر حسب تجربهٔ عرفانی خویش به آن دست می‌یابند، نیاز به تطبیق جنبهٔ تعلیمی آن بین عامّه نیست، بل«طریق الموصلة الی الحق به عدد الأنفاس» یعنی: راه وصول حقیقت به شمار انفاس می‌باشد.

جان بحث این است که تعبیر وحدة الوجودی مولانا به مفهوم وجود حقیقت واحد همانا الله متعال باشد، درست مفهوم «قل هوالله احد...» می‌باشد، با این

مفهوم مولانا و سایر عرفای اسلامی هم فکر و هم مشرب هستند؛ ولـی اگـر از وحـدة الوجود مولانا به تعابیر اتحاد، تناسخ و حلول تعبیر نمایند، کاملاً یک اشـتباه و غلـط محض است.

نتیجه

وحدت الوجود و وحدت الشهود دو اصطلاح عرفانی برگرفته از یک سرچشمهٔ زلال شناختی در عرفان اسلامی با وجوهات متغییر می‌باشد که هریکی به نوبهٔ خویش طرفدران و مخالفین خود را با تأویلات همگون و ناهمگون دارند.

بحث وحدت و کثرت در عرفان اسلامی، همانا بحث معرفت شناسانه است که از مجرای رهنمودهای آیات قرآنی و احادیث نبوی برای عرفاء وسالکین طریقت، قابل لمس و دقت نظر می باشد.بناءً وحدت انگاری غایهٔ خواست آحاد بشرِ اندیشمند و متفکر در درازنای تاریخ بوده و به این منهج بیشترین‌ها به قوهٔ عقل و کمترین‌ها به قوهٔ اشراق و مکاشفه طی طریق معرفتی نمودند. ولی سالم‌ترین و امن‌ترین راه همانا مجرای معرفتی قرآن و سنت نبوی می‌باشد که عرفای اسلامی و متفکرین آن راه را گزینش نموده اند.

از اینکه این مبحث از نگاه تاریخی و عمومیّتش بین ادیان و نظریات فلسفی، حکمی و فرقه های مختلف اسلامی هم سابقهٔ طولانی دارد و هم رویکردش متفاوت می‌باشد، بدین جهت ما در نخست تعبیرهای به مفهوم حلول، اتحاد و تناسخ را مردود شماریده تعبیر قشری را نیز در قبال مفاخر اسلامی هم بی مایه می دانیم. مولانا جلال‌الدین محمدبلخی در مثنوی معنوی که یکی از معتبرترین آثار منظوم عرفانی می‌باشد به وجوه‌هات این مصطلح پرداخته غایهٔ مفاهیم وحدانیت را که اساس دعوت و تبلیغ آموزه‌های انبیا و اولیاء محسوب می‌گردد، بازتاب داده است.

منابع

۱- قرآن کریم.

۲- أو قو یو جو، جیهان. (۱٤۳۷هـ.ق). مولانا جلال الدین الرومی. ترجمهٔ أور خان محمد علی، چاپ دوم، قاهره: دار النیل للطباعه و النشر.

۳- آرزو، عبدالغفور. (۱۳۹۷). «شوکران انفصال به اتّصال شکرین». ویژه‌نامهٔ مجلهٔ خراسان شماره‌های (۱۳۷- ۱۳۸)، کابل: ریاست اطلاعات و ارتباط عامهٔ اکادمی‌علوم.

٤- بخاری، ابوعبد الله محمد بن إسماعیل. (۱۳۰۷هـ.ق). جامع الصحیح. ج۸، حسب ترقیم فتح الباري، قاهره: دار الشعب.

۵- بلخی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸۳). مثنوی معنوی. به‌سعی و اهتمام رینولد نیکلسون از روی نسخهٔ طبع ۱۹۲۵- ۱۹۳۳م درلندن، چاپ پانزدهم، تهران: مؤسسهٔ انتشارات امیر کبیر.

٦- جامی، خلیل احمد. (بی‌تا). جلوه‌های وحدت الوجود در هفت اورنگ جامی. غیر مطبوع، شمارهٔ ثبت در کتابخانهٔ دانشگاه هرات ۱۵.

۷- جعفری، تقی. (۱۳۵۲). تفسیر و نقد و تحلیل مثنوی. تهران: چاپخانه حیدری.

۸- چیتک، و یلیام. (۱۳۸٤). عوالم خیال (ابن عربی و مسئلهٔ اختلاف ادیان). ترجمهٔ قاسم کاکایی، تهران: انتشارات هرمس.

۹- دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۷). لغت نامه. ج۱۵، چاپ دوم، تهران: مؤسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه.

۱۰- رامپوری، غیاث الدین محمد. (۱۳۷۵). غیاث اللغات. به کوشش دکتر منصور ثروت، تهران: مؤسسسهٔ انتشارات امیر کبیر.

۱۱- سبزواری، حاج ملاهادی. (۱۳۷٤). شرح مثنوی. به‌کوشش دکتر مصطفی بروجردی، ج۱، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۱۲- شریفی، محمد. (۱۳۹۹). نردبان آسمان (پیوست و نمایه‌ها). تهران: فرهنگ نشرنو.

۱۳- عین القضاة همدانی، عبدالله‌بن محمّدبن علیّ. (بی‌تا). تمهیدات. با مقدمه، تصحیح، تحشیه و تعلیق عفیف عُسیران، چاپ دوم.

١٤- فروزانفر، بدیع الزمان. (١٣٤٨). شرح مثنوی شریف. چاپ دهم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

١٥- قشیری نیشاپوری، ابوالحسین مسلم بن الحجاج بن مسلم. (١٣٧٤هـ.ق). الجامع الصحیح المسمی یصحیح مسلم. ج٨، تحقیق و تصحیح: محمد فؤاد عبدالباقي، بیروت: دار الجیل و دار الأفاق الجدیدة.

١٦- کاکایی، قاسم. (١٣٨٥). وحدت وجود به روایت ابن عربی و مایستر اکهارت. تهران: انتشارات هرمس.

١٧- نظامی، برهان الدین. (١٣٩٧). عارف سخن‌سرای بدخشان (میرغیاث الدین غیاثی). کابل: ریاست اطلاعات و ارتباط عامه اکادمی‌علوم.

سرمحقق شریف‌الله شریف

ویژگی‌های زبانی و آرایه‌های ادبی منوچهری دامغانی

Linguistic features and literary devices of Manuchehri Damghani

Professor Sharifullah Sharif

Abstract

Linguistic features and literary devices are considered one of the fundamental and essential aspects in identifying a poet's stylistic approach. These features, which manifest in the use and application of words, play a crucial role in understanding the poet's method and unique style. The use of words in terms of form and meaning in poetry encompasses key discussions in linguistics. In this sense, poets and writers draw upon words based on their worldview, emotions, and understanding, and naturally, their perspectives on the psychological impact of words and their combinations differ in conveying their intended messages. Considering this, the present study adopts a descriptive-analytical method to examine the linguistic characteristics and rhetorical devices in the poetry of Manuchehri Damghani. The findings indicate that he skillfully employs rhetorical elements such as various forms of paronomasia (jinās), derived and compound words, and rhyme (Tasjea), which enhance the visual and musical aspects of his poetry.

چکیده

ویژگی‌های زبانی و آرایه‌های ادبی یکی از موضوعات مهم و اساسی در شناخت سبک شعری شاعر محسوب می‌شود و همین ویژگی‌های زبانی وآرایه‌های ادبی که در کاربرد و استعمال واژه‌ها تجلی می‌یابد، از حیث شناخت اسلوب و سبک مختصات شاعری مهم و ارزنده تلقی می‌شود. زیرا کاربرد واژه‌ها از نگاه شکل و معنا در اشعار، یکی از مباحث اساسی زبان‌شناسی را احتوا می‌کند؛ بدین معنا که شاعران و نویسندگان بنابر جهان‌دید، احساس و درک خویش از کلمات و واژه‌ها استمداد می‌جویند و این کار طبعاً در دید و نگرش نویسندگان از نگاه روان‌شناختی واژه و تلفیق آن‌ها برای بیان مقصود و مطلوب آن‌ها متفاوت می‌باشد. با توجه به این موضوع تحقیق حاضر با روش توصیفی_تحلیلی به بررسی ویژگی-های زبانی و آرایه‌های بدیعی اشعار منوچهری دامغانی پرداخته است. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که در اشعار او استفاده از صنایع بدیعی مانند انواع تجنیس، کلمات مشتق و مرکب و سجع با مهارت خاصی صورت گرفته و جنبه‌های تصویری و موسیقایی شعر را تقویت کرده است.

کلیدواژه‌ها: منوچهری دامغانی، مشتق و مرکب، تجنیس تام، تجنیس ناقص، تجنیس اشتقاق.

۱- مقدمه

ویژگی‌های زبانی و ادبی در کلام شاعران یکی از مباحث بسیار مهم و اساسی در زبان‌شناسی محسوب می‌شود. شاعرانی که به بازآفرینی اشعار می‌پردازند، طبعاً از کلمات و واژه‌ها استفاده می‌نمایند و این استفاده از واژه‌ها و کلمات در ابیات همه شاعران یکسان نبوده و نیست؛ زیرا هریک از شاعران و نویسندگان بنابر برداشت و درک خویش از پدیده‌های مختلف ابراز نظر می‌نمایند. همین‌گونه طرز استفادهٔ آن‌ها نیز از واژه‌ها و کلمات و تلفیق احساس شان با هم مباینت دارد و این‌جاست که زمینهٔ تحقیق و بررسی بهتر دنیای شاعران و نویسندگان را از خلال کاربرد

واژگان شان می‌توان به پژوهش گرفت تا آن‌جا که محققین بر این نظر اند که کلمات شعر تنها برای اشیاء و امور به‌کار نمی‌روند؛ بل باید حالت‌ها و خیال‌ها را به ذهن القاء کنند که این مأمول از شناخت روان‌شناسی واژه‌ها به‌دست می‌آید و شناخت روان‌شناسی واژه ساحات مختلف و وسیع را دربر دارد. بدین معنا که شاعران و نویسندگان بایست تعاطف، تهییج و تخیل را در هم‌معنایی و چندمعنایی واژه‌ها در نظر گیرند. یعنی شاعران و نویسندگانی که از بافت و قالب کلمات برای انتقال اندیشه‌های خویش استفاضه می‌نمایند، در تشخیص و تثبیت واژه‌ها نسبت به همدیگر در یک نوع افتراق و ناهمگونی قرار دارند و هریک به زعم خویش و استنباط آوایی و معنایی که از واژه‌های مورد نظر دارند در کلام خویش از آن استفاده می‌نمایند و همین‌جاست که درک و استنتاج شاعران نسبت دنیای ماحول شان به پدیده‌ها ضم افکار و تخیل شان، سبک را به میان می‌آورد. و در واقع می‌توان گفت که سبک عبارت از طرز بیان مافی‌الضمیر شاعران و نویسندگان توسط همین واژه‌ها و کلمات بوده که به وجود می‌آید و این که بحث روی واژه‌ها و اهمیت کلمات صورت گرفت به‌خاطر این بوده است که واژه‌ها قدرت سحرآمیز و نیرومندی برای بیان اندیشه‌ها داشته که همهٔ آن حاکی از ارزشمندی زبان تواند بود.

البته قابل یادآوری می‌دانم که تحلیل زبانی یک پدیدهٔ مغلق و پیچیده است که از مراتب مختلف تشکیل گردیده و هریک از مرتبه‌های زبانی به مراتب دیگر خویش مربوط می‌گردد؛ لهذا در تحلیل و توضیح نظام زبانی باید دقت و ژرف‌اندیشی در شکل و معنای کلمات صورت گیرد. و این کار ما را در شناخت مختصات شعری کمک خواهد کرد که در این مقال به هر دو صورت زبانی نظر اندازی صورت گرفته و در آغاز به توضیح واژه‌های مشتق، مرکب، الفاظ و ترکیب‌های مختلف، لغات دشوارالمعنی و آرایه‌های ادبی این شاعر چون تکرار، طباق، مراعات النظیر، تجنیس و انواع آن پرداخته شده است؛ تا با استفاده از این ویژگی‌های زبانی به

اسلوب و سبک شاعر ما را آگاهی حاصل گردد و در این نبشته که بیشتر جنبهٔ تحلیلی دارد، دیوان شاعر مورد توجه قرار داده شده است؛ زیرا همهٔ خصوصیات واژگانی را می‌توان از قالب‌های مختلف شعری آن به‌دست آورد و این پژوهش را با چنین میتود معرفی می‌داریم.

۱-۱- اهداف و ضرورت تحقیق

هدف تحقیق حاضر، نشان دادن اهمیت واژه‌ها و کلمات و صورت کاربرد آن در شعر منوچهری دامغانی است.

۱-۲- روش تحقیق

تحقیق حاضر به روش توصیفی – تحلیلی و در شکل کتابخانه‌یی صورت پذیرفته است.

۲- متن

ابوالنجم احمد بن قوص بن احمد منوچهری دامغانی از شاعران قرن پنجم و عصر مسعود غزنوی می‌باشد. منوچهری تخلص خود را از نام فلک‌المعالی منوچهر بن قابوس وشمگیر حکمران زیار گرفته است؛ چون در آغاز به دربار او به‌سر می‌برد. منوچهری با وجود جوانی، صاحب اطلاع وسیع در شعر و ادب فارسی دری و تازی بوده است؛ چنانکه در اشعارش از مضمون‌ها و اسلوب شاعران عربی بسیار یاد کرده است؛ تا آن‌جا که در ابیات آن نام بسیاری از شاعران عربی ذکر گردیده که این خود می‌نمایاند که دواوین بسیاری از شاعران را مطالعه کرده و از نظر گذشتانده است. منوچهری علاوه بر زبان و ادب عرب در علم طب و نجوم نیز دست داشته و اصطلاحات نجوم نیز در اشعار آن به کار رفته است و در مورد شاعری او باید گفت که او در تشبیه و استعاره به ویژه وصف طبیعت ید طولا داشته و او را مبتکر مسمط در این نوع شکل شعر می‌دانند (کیا خانلری، ۱۳۹۳: ۴۸٦). مضاف بر این در انواع و اشکال دیگر شعری هم پرداخته است که کلام او خیلی مطبوع و شیرین می‌نماید؛ زیرا طوری که قبلاً تذکار یافت، برای جالب و جاذب شدن اشعار

و کلام خویش از روان‌شناسی کلمات مستفیض و بهره‌ور است. با همین یادکرد حالا از ویژگی‌های زبانی اشعار او یادآور می‌شویم و در آغاز واژه‌های مشتق را با ارایهٔ مثال‌های شعری از نظر می‌گذرانیم تا جایگاه و اهمیت واژگان در کلام او دانسته شود؛ مثلاً:

(کاروان‌گاه) (کاروان + پسوند گاه):

نگه کردم بگرد کاروان‌گاه
به جای خیمه و جای رواحل
(منوچهری، ۱۳۳۸: ۵۵)

«دردگین» (درد + پسوند گین):

قمر به سان چشم دردگین شود
سپیده دم شود چو توتیای او
(همان: ۸۵)

«کتفسار» (کتف + پسوند سار):

آورد لالی به جوال به عبایه
از ساحل دریاچه حمالان به کتفسار
(همان: ۱۷٦)

(سبکسار) (سبک + پسوند سار):

هرکه را کیسه گران، سخن گران‌مایه بود
هرکه را کیسه سبک، سخت سبکسار بود
(منوچهری، ۱۳۳۸: ۲۲۵)

حالا از واژه‌های مرکب در دیوان منوچهری یادآور می‌شویم؛ مثلاً:

(بادپای) (باد + پای):

الا کجا جمل بادپای من
به سان ساق‌های عرش پای او
(همان: ۸۲)

(کین‌آزمای) (کین + آزمای):

دوستان را بند بشکن دوست پرور خوان ببخش
دشمن و اعـدا شـکـن، بـر دار کن کیـن‌آزمای
(همان: ۱۲۴)

(دلدل‌قامت) (دلدل + قامت):

اعوجی کردار و دلدل‌قامت و شبدیز نعل
رخش‌فرمان و براق‌اندام و شبرنگ‌اهتزاز
(همان: ۴۲)

(شیرگام) (شیر + گام):

شیرگام و پیل‌زور و گرگ‌پوی و گورگرد
ببر دو، آهو چه و روباه عطف و رنگ تاز
(همان: ۴۳)

(سمن‌چادران) (سمن + چادر + پسوند/ان/):

بسی خواهرانند بر راه ازان
سیه موزگان و سمن‌چادران
(همان: ٦٧)

(دیگ‌پایه) (دیگ + پای + پسوند /ه/):

چون سه سنگ دیگ‌پایه «هقعه» بر جوزا کناد
چون شـــرار دیـــگ‌پـــایـــه پیش او خیل پرَن
(منوچهری، ۱۳۳۸: ۷۷)

(حورانژاد) (حورا + نژاد):

زان می‌عناب‌گون، در قدح آبگون
ساقی مهتاب‌گون، ترکی حورانژاد
(همان: ۲۰)

(خورشیدروی) (خورشید + روی):

خورشیدروی باشد، عنبر عذار باشد
از پای تا به فرقش رنگ و نگار باشد
(همان: ۲۲)

(غالیه‌موی) (غالیه + موی):

جام صهبا گیر از دست است غالیه‌موی
دست تو خوب نباشد که به صهبا نشود
(همان: ۱۳۵)

(سخت‌سم) (سخت + سم):

ره بـرو شخ شکن و شـاد دل و تیـز عـنـان
خوش رو و سخت‌سم و پاک‌تن و جنگ‌آغاز
(همان: ۴۱)

(یوزدو، بادگذر، کوه‌قرار، پیل‌قدم، گورتگ، آهوپرواز:

برق‌چه، بادگذر، یوز دو و کوه‌قرار
شیردل، پیل‌قدم، گورتگ، آهوپرواز
(همان: ۴۱)

(شیرآواز) (شیر + آواز):

کُه‌کن و بارکش و کارکن و راهنورد
صفدر و تیزرو و تازخ رخ و شیرآواز
(منوچهری، ۱۳۳۸: ۴۱)

(بخت‌آویز) (بخت + آویز):

به پیروزی و بهروزی، همی‌زی با دل‌افروزی
به دولت‌ها ملک‌انگیز و بخت‌آویـز اختـرها
(همان: ۴)

(دیبا دوز، عنبر سوز):

ابر دیبا دوز، دیبا دوزد اندر بوستان
باد عنبر سوز، عنبر سوزد اندر لاله‌زار
(همان: ۲۷)

یکی دیگر از ویژگی‌های زبان شعری منوچهری کاربرد لغات دشوارالمعنی می‌باشد؛ به گونهٔ مثال:

(مضیقا – بهبودیابنده، به هوش آمده):

ز خواب هوای گشت بیدار هرکس
نخواهم شدن من ز خوبش مضیقا
(همان: ٦)

(قلیقا – بهبود یابنده به هوش آمده):

بدان شب که معشوق من مرتحل شد
دلی داشتم ناصبور و قلیقا
(همان: ص٦)

(مقری – قرآن‌خوان):

ماند ورشان به مقری موفی
ماند ورشان به مقری بصری
(منوچهری، ۱۳۳۸: ۱۰۸)

(طبطاب‌ها – چوگان):

به بانگ نخستین از این خواب خوش
بجستیم چون گوز طبطاب‌ها
(همان: ۵)

(ناطور – دشتبان)

به چرخشت اندر اندازی نگونم
ز پشت و گردن مزدور و ناطور
(همان: ۳۹)

(مقشور – پوست):

بیندازی عظام و لحم و شحم
رگ و پی هم‌چنان و جلد مقشور
(همان: ۳۹)

(عمری – بی‌تجربگی، نادانی):

بر فرق زده‌است شانه‌یی مشکین
بی گیسو یکی دراز از عمری
(همان: ۱۰۸)

(معتنی – تیمارکننده):

هستند شاه را خلفای دگر جز او
لیکن به کام اوست دل شاه معتنی
(همان: ۱۳۰)

(قفار – بیابان‌ها):

سپردم بدین ناقه چونین قفاری
چو دانا که یازد به جدی ز هزلی
(منوچهری، ۱۳۳۸: ۱۴۳)

(مخرقه – دروغ)

مرزبان گفت این مخرقه باور نکنم
تا به تیغ حنفی گردن هریک نزنم
(همان: ۱٦۰)

(صلف – تکبر):

گل با دو هزار کبر و ناز و صلف است
زیرا که چو معشوقه خواجه خلف است
(همان: ۱۸۴)

(اوبار جمع وبر – شوخ، چرک، ریم)

امروز همی‌بینم تان بار گرفته
وز بار گران جرم تان اوبار گرفته
(همان: ۱۵)

(وسن – خوب)

خوب‌است مرا کار به هر جا که تو باشی
بیداری من با تو خوش‌است و وسن من
(همان: ٦۹)

(صواعت – پیمانه، جام)

از سمن و مشک و بید باغ شراعت کند
وز گل سرخ و سپید شاخ صواعت کند
(همان: ۱۸۱)

همین‌گونه یکی دیگر از مختصات کلام منوچهری را الفاظ و ترکیب‌های عربی تشکیل می‌دهد که نام‌برده ابیات خود را توسط آن زیبا ساخته است؛ چنانکه گوید:

(تحت الحنکی)

بسته زیر گلو از غالیه تحت الحنکی
ساخته پایک‌ها را ز لکا موزگکی
(منوچهری، ۱۳۳۸: ۱۸۷)

(ذوالجلال)

شیخ العمید سیر صاحت که ذوالجلال
نعمتش داد و صحت تن داد و ایمن
(همان: ۱۲۹)

(جنت العدنی و لیلة القدری)

با رنگ و رنگار جنت العدنی
با نور و ضیاء لیلة القدری
(همان: ۱۰۹)

(فاتحة الکتاب)

تا فاتحةالکتاب برخواند
اندر عرب و عجم یکی مقری
(همان: ۱۱۰)

(کثیر التواب و قلیل العتابی)

کثیر التواب و قلیل العتابی
ثقیل الرکاب و خفیف العنانی
(همان: ۱۱۸)

(عین الیقین، حبل المتین، عروة الوثقی)

یکی مــاء المعین آمد دگر عین الیقین آمد
سیم حبل المتین آمد، چهارم عروة الوثقی)
(منوچهری، ۱۳۳۸: ۱۳۴)

(خلاق ارضین)

ملیک سماوات و خلاق ارضین
به فرمان او هرچه علوی و سفلی
(همان: ۱۴۱)

(النار ولا العار)

از وقف کسان دست بباید به سزایست
نیکو مثلی گفته‌ست النار ولاالعار
(همان: ۱۵۴)

(مدد العذاب)

اعداش را نبد مدد الا عذاب و حصر
خوش باشد آن پسر که پدر باشدش چنان
(همان: ۲۱۱)

یکی دیگر از ویژگی‌های اشعار منوچهری را آوردن جمع الجمع بعضی از کلمات تشکیل می‌دهد که به طور نمونه از یکی دو مورد آن یادآور می‌شویم؛ مثلاً:

(الحان‌ها)

زنان دشمنان از پیش ضربت
بیاموزند الحان‌های شیون
(همان: ٦٥)

«الفاظ‌ها» و «ابیات‌ها»

من شعر، بیش گویم، کان شاه را خوش آید
الفاظ‌های نیکو، ابیات‌های جاری
(منوچهری، ۱۳۳۸: ۱۰۱)

(منازل‌ها)

بیابان درنورد و کوه بگذار
منازل‌ها بکوب و راه بگسل
(همان: ۵۷)

اینک از بعضی مختصات آرایه‌های ادبی آن یادآور می‌شویم که یکی از آن فن تکرار واژه‌ها می‌باشد؛ یعنی واژه‌آرایی یکی از موضوعات بسیار مهم در ابیات محسوب می‌شود و این به مهارت و ظرافت شاعر متعلق و مربوط می‌گردد که تکرار کلمات را با موسیقیت ویژه‌یی در ابیات خویش به کار می‌برند؛ یعنی «شیوهٔ سخن‌پردازی را که بر پایهٔ کاربرد ویژهٔ پاره‌یی از واژه‌ها استوار است واژه‌آرایی می‌نامیم؛ پس واژه‌آرایی یعنی آرایش سخن از راه کاربرد چندبارهٔ واژه‌یی یگانه، یا از راه هم‌نشین‌سازی دو یا چند واژهٔ همخوان و هم‌مایه.» همچنان باید گفت که از آن به نام تکرار ایا مکرر و [تکریر] هم گفته شده است که از طور الگو از آن یادآور می‌شویم (راستگو، ۱۳۹۲: ۳۴).

(اندرزده، اندرزده)

شگفته لالهٔ نعمان، بـه‌سـان خوب‌رخسـاران
به مشک اندرزده دل‌ها به خون اندرزده سرها
(همان: ۳)

(خاورها، خاورها)

خداوندی که ناظم اوست چون خورشید رخشنده
ز مشرق‌هـــا به مغرب‌هـــا، ز خـاورها به خاورها
(همان: ۳)

(زلفین و زلفین)

همه کهسار پر زلفین معشوقان و پر دیده
همه زلفین ز سنبل‌ها همه دیده ز عبهرها
(منوچهری، ۱۳۳۸: ۳)

(استقامت‌ها و استقامت‌ها)

مکارم‌ها به حکم تو گرفته است استقامت‌ها
که باشد استقامت‌ها کشتی‌هـا به لنگرهـا
(همان: ۴)

همین‌گونه یکی از آرایه‌های ادبی را تجنیس یا جناس تشکیل می‌دهد؛ باید گفت که جناس به آن صنایع لفظی اطلاق می‌شود که گوینده یا نویسنده در سخن خود کلمات هم‌جنسی بیاورد که در ظاهر شبیه به یکدیگر و در معنا مختلف باشد و کاربرد و استفاده از انواع جناس را در اشعار منوچهری ملاحظه می‌کنیم؛ مثلاً جناس تام:

(داد و داد)

روزی بس خرمتس، می‌گیر از بامداد
هیچ بهانه نماند ایزد،داد تو داد
(همان: ۱۹)

(دلبر و دل بر)

چو بر کندم دل از دیدار دلبر
نهادم مهر خرسندی به دل بر
(همان: ۲۳۲)

چند مثال‌هم از جناس ناقص در اشعار نام می‌بریم و جناس ناقص یا محرف جناسی است که دو واژهٔ هم‌جنس از لحاظ مصوت‌های کوتاه با هم تفاوت داشته باشند؛ مانند:

کرد هیجاء فراوان مَلک و مُلک گرفت
زین سبب شاید اگر هیچ به هیجا نشود
(منوچهری، ۱۳۳۸: ۱۲)

(مِطرد و مُطرد – حریر)

ابر چنان مِطرد سیاه و بر او برق
همچو مذهب یکی کتاب مُطرد
(همان: ١٦)

مثال از تجنیس زاید و اشعار آن:

(لاد و لادن)

نریزد از درخت ارس کافور

نخیزد از میان لاد، لادن

(همان: ٦٦)

(باد و بادا)

بوی خوش تو باد همه‌ساله بخورم

رنگ رخ تو بادا بر پیراهن من

(همان: ۳۴)

اینک توجه شما را به جناس خطی در اشعار آن معطوف می‌سازیم؛ مثلاً:

(حزم و جزم)

خداوندی که حزم و جزم و خشنودی و خشم او

رسیدستند این هریک، به حـد غـالیة القصوی

(همان: ۱۳۴)

(خنجر و حنجر)

به خنجر حنجر من باز بُری

همی‌درد به من بر پوست زنبور

(همان: ۳۹)

(چشم و خشم)

ای پسر مـی‌گـسـار نـوش لـب و نوش گوی

فتنه به چشم و به خشم فتنه بروی و به موی

(منوچهری، ۱۳۳۸: ۱۷۷)

چند مثال شعری در دیوان منوچهری من‌حیث تجنیس مضارع و لاحق. جناس مضارع آن است که اختلاف صامت آغازین در دو واژه بسیار کم باشد؛ مانند:

(سایل و عایل)

در آید پیش او بدره چو قارون
در آید پیش او سایل چو عایل
(همان: ۵۸)

(عصر و حصر)

فرمانبرش بدند همه سیدان عصر
افزون بدی جلالت قدرش ز حد و حصر
(همان: ۲۱۱)

(ساهر و زاهر)

گل که شب ساهر شود پژمرده گردد بامداد
وین گل پژمرده چون ساهر شود زاهر شود
(همان: ۲۳)

(فوج فوج و موج موج)

ابر بینی فوق فوج اندر هوا در تاختن
آب بینی موج موج اندر میان رودبار
(همان: ۲۸)

(باغ و راغ)

این باغ و راغ ملکت نوروز ماه بود
این کوه و کوه‌پایه و این جوی و جویبار
(منوچهری، ۱۳۳۸: ۳۰)

(فرقد و مرقد)

حکمت ا و را ز نور باری جنت
همت او را ز فرق فرقد مرقد
(همان: ۱۹)

(چکاو و تکاو)

وقت سحرگه چکاو، خوش بزند در تکاو
ساعتکی گنج گاو، ساعتکی گنج باد
(همان: ۱۹)

(حجله و دجله)

بـــاغ پُـر از حجله شـد، راغ پُـر از حُله شد
دشت پر از دجله شد،کوه پر از مشک ستاد
(همان: ۲۰)

(دنان و دمان)

بزمی همچنین سالیانی دراز
دنان، دمان، چمان، چران
(همان: ٦٩)

(بختیاری و اختیاری)

دایم بزی امیرا با عز و با جلالت
فعل تو بختیاری، ملک تو اختیاری
(همان: ۱۰۲)

(گردون و گردان)

من و تو غافلیم و ماه و خورشید
بر این گردون گردان نیست غافل
(منوچهری، ۱۳۳۸: ۵۴)

حالا از جناس لفظی نام می‌بریم که در زبان‌شناسی آن را به نام هموفون یاد می‌کنند؛ مثلاً در این شعر:

(حرمش و ارمش)

همچون حرمش طالع سعدست و مبارک
همچون ارمش نقش مهنا و گز نیست
(همان: ۲۱۷)

(عاجل و آجل)

نعمت عاجل و آجل به تو داد از ملکان

زآن که ضایع نشود هرچه به جای تو کند

(همان: ۱۵)

(عصر و حصر)

فرمانبرش بدند همه سیدان عصر

افزون بدی جلالت قدرش ز حد و حصر

(همان: ۲۱۱)

هم‌چنین اینک توجه شما را به ابیات این شاعر معطوف می‌سازیم که در آن جناس اشتقاق را دریافت و تشخیص خواهیم کرد. اگر به اهمیت جناس اشتقاق پی ببریم یکی از ارزشمندی این نوع جناس در این است که با درک آن می‌توانیم زودتر به فهم اشعار برسیم؛ یعنی با درک جناس اشتقاق مفاهیم شعر را خوب‌تر تحلیل و تجزیه کرده می‌توانیم؛ مثلاً:

(افضال و فضلی)

یکی نامداری که از پشت آدم

نیامد به افضال او هیچ فضلی

(منوچهری، ۱۳۳۸: ۱۴۳)

(منظر و نظر)

وقت منظر شد و وقت نظر خرگاه است

دست تابستان از روی زمین کوتاه است

(همان: ۱۵٦)

(عاریت و مستعار)

این همی‌گوید که دارم ملکت از تو عاریت

وآن همی‌گوید که دارم دولت از تو مستعار

(همان: ۲۹)

(ولد – والدی)

آن خاک هست والد و گل باشدش ولد
بس رشد والدی که لطیفش ولد بود
(همان: ۲۷)

(ملک و ملوک)

نوروز از این وطن سفری کرد چون ملک
آری سفر کنند ملوک بزرگوار
(همان: ۳۰)

(نفر و نفیر)

جود از دو کف بخل‌زدایت کند نفر
بخل از دو دست جودفزایت کند نفیر
(همان: ٣٦)

(ریاض و رایض)

چون ریاضتش کند رایض چون کبک دری
بخرامد بکشی در ره و برگردد باز
(منوچهری، ۱۳۳۸: ۴۱)

(زهره و ازهر)

یکی چـون چشمهٔ زمـزم، دوم چـون زهـرهٔ ازهـر
سیم چون چنگ بوالحارث، چهارم دست بویحیی
(همان: ۱۳۴)

(سهام و سهم)

چون دید بر کمان تو حاسد سهام تو
از سهم آن سهام دوتا گشت چون کمان
(همان: ۲۱۲)

(مسعود و اسعد)

شاه محمود پدر ناصر دینش جد
وز سعود فلکی طالع او اسعد
(همان: ۲۰۵)

یکی دیگر از ویژگی‌های شعر منوچهری صنعت عکس و تبدیل است که در ابیان آن دیده می‌شود؛ مثلاً:

اندر کرمش هرچه گمان بود یقین شد
واندر نسبش هرچه یقین بود گمانست
(همان: ۹)

پیراهن قصیر بود زشت بر طویل
پیراهن طویل بود زشت بر قصیر
(همان: ۳۵)

مراعات النظیر

هرگاه برخی از واژه‌ها در کلام شاعر از یک کل باشند و به این دلیل میان آن‌ها تناسب ایجاد شود، آرایهٔ مراعات النظیر را می‌سازند (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۱۵). مانند این ابیات از منوچهری:

چوبش همه از صندل و از عـود قـماری
سنگش همه از گوهر و یاقوت و ثمینست
(منوچهری، ۱۳۳۸: ۲۱۷)

یا:

آبش همه از کـوثـــر و از چشمهٔ حـیـوان
خاکش همه از عنبر و کافور عجین است
(همان: ۲۱۷)

یا:

بانگ جوشیدن می باشدمان
نالهٔ بربط و طنبور و رباب
(همان: ۲۱۵)

در اخیر می‌خواهم بگویم که یکی از مهارت‌های منوچهری در کلام وی عربی‌دانی او می‌باشد؛ بدین معنا که شاعر ما بیشتر دواوین شعرای عرب را خوانده، اشعار و افکار آن‌ها را هضم و در مطابقت و وقوف از زبان عربی بر زیبایی کلام خود افزوده است؛ چنانکه در دیوان شاعر می‌خوانیم که نام بسیاری از شاعران عرب در آنجا به کار رفته است؛ طور نمونه و الگو:

برآن وزن این شعر گفتم که گفته است
ابوالشیص اعرابی باستانی
شنیدم کـه موسی خصیب ملک شد
به مدحت‌گری بو نواس بن هانی
(منوچهری، ۱۳۳۸: ۱۲۰)

شنیدم که اعشی به شهر یمن شد
سوی هوذة بن علی الیمانی
(همان: ۱۱۹)

چون ابن رومی شاعر، چون ابن مقله و بیر
چو ابـن معتز نحـوی، چـو اصمعی لغوی
(همان: ۱۲٦)

مدیح تـو مـتـنـبـی بـه سـر نـیـارد بـرد
بـه تـو تمام و نـه اعـشـی قیس و نـه طهوری
چو بو شعیب و خلیل و چو قیس و عمرو و کمیت
به وزن و ذوق عـروض و بـه نـظـم و نـثـر و روی
(همان: ۱۲٦)

نتیجه

آنچه از این مقال استنتاج می‌شود این است که منوچهری دامغانی یکی از شاعران شهیر زبان فارسی دری بوده است که در وصف طبیعت و پدیده‌ها از تلطف و تخیل ویژه استفاده نموده و در شناخت روان‌شناسی واژگان مهارت خاص داشته است.

بدین‌معنا که استعمال و کاربرد واژه‌ها را در مطابقت به موضوع به وجه بسیار احسن انتخاب نموده؛ وقتی‌که اشعار او به خوانش گرفته می‌شود برای خواننده این طور مفهوم عاید می‌گردد که منوچهری در انتصاب و به کار گرفتن واژه‌ها از تسلط ویژه برخوردار بوده است. در یکی دو مسمط آن دیده می‌شود که شاعر وقوف و تسلط خاصی بر کاربرد واژه‌ها داشته به ذهن شنونده و خوانندهٔ کلام او خیلی مطبوع و شیرین جلوه می‌کند که این حاصل شناخت شاعر بر نسبت روانی واژه‌ها بوده می‌تواند و در ابیات او واژه‌های مختلف چون مشتق، مرکب، ترکیب‌ها، واژه‌های دشوار المعنا، انواع تجنیس و هوموفون‌ها مورد کاربرد قرار گرفته است. مضاف بر این از اشعار او دانسته می‌شود که شاعر ما با علوم عربی آشنایی زیاد دارد؛ واژه‌ها و ترکیب‌های مختلف عربی نیز در کلام او دیده می‌شود و همچنین با استفاده از واژه‌ها و کلمات قرآن مبارک، مفاهیم شعر خود را زیبا ساخته است که تماماً این موضوعات گواه بر عربی‌دانی او می‌نماید.

منابع

۱- انوری، حسن و عباس آباد، یوسف عالی. (۱۳۹۳). بلاغت: بدیع و بیان. تهران: انتشارات فاطمی.

۲- خانلری کیا، زهرا. (۱۳۴۸). فرهنگ ادبیات فارسی دری. تهران: چاپخانهٔ افق.

۳- دهخدا، علی اکبر. (۱۳٤٥). لغت‌نامه. به اهتمام دکتر معین، جلد سوم، تهران: چاپ دانشگاه.

٤- راستگو، سید محمد. (۱۳۹۲). هنر سخن‌آرایی و فن بدیع. بی‌نا.

٥- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). نگاهی تازه به بدیع. چاپ چهاردهم (ویرایش دوم)، تهران: انتشارات فردوس.

٦- عمید، حسن. (۱۳۷۹). فرهنگ عمید. تهران: انتشارات امیرکبیر.

۷- منوچهری دامغانی، احمد بن قوص. (۱۳۳۸). دیوان. به کوشش دبیر سیاقی، چاپ دوم، تهران: چاپخانهٔ حیدری.

پوهنمل محمدظریف صفری[1]

کاربرد اصطلاحات عرفانی و تصوفی در اشعار حیدری وجودی

The Use of Mystical and Sufi Terminology in the Poetry of Haidari Wojudi

Asistant Professor M. Zarif Safari

Abstract

Haideri Wujoodi can be regarded as the last link in the chain of Sufi poets in Afghanistan. He holds a prominent position in the realms of mysticism and Sufism, and his poetry is rich with wisdom, moral guidance, and love. His mystical insights, like rays of light, illuminate the hearts of the spiritually inclined, transforming his Sufi ghazals into refreshing and delightful springs of inspiration. Haideri Wujoodi's mystical poetry stands at a high level in terms of aesthetics, linguisti artistry, and the manifestation of imaginative imagery. The aim of this study is to explore the mystical and Sufi themes in his poetry. The findings indicate that mystical terms such as love, asceticism, patience, repentance, fate, and destiny frequently appear throughout his works.

[1] استاد دیپارتمنت دری پوهنتون لغمان

چکیده

حیدری وجودی را می‌توان آخرین حلقه از شاعران عارف در افغانستان دانست. او در عرصهٔ عرفان و تصوف جایگاهی والا دارد و اشعارش سرشار از پند، اندرز و عشق است. بینش‌های عارفانهٔ او، همچون طیفی از نور، دل‌های اهل معنا را روشن کرده و غزل‌های عرفانی‌اش را به چشمه‌ساری گوارا و دل‌انگیز بدل ساخته است. اشعار عرفانی حیدری وجودی از نظر زیبایی‌شناسی، زبانی و تجلی صور خیال، در مرتبه‌یی والا قرار دارد. هدف این تحقیق، بررسی موضوعات عرفانی و تصوفی در اشعار حیدری وجودی است. یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهد که اصطلاحات عرفانی‌ای چون: عشق، زاهد، صبر، توبه، قضا و قدر و... به‌وفور در اشعار وی دیده می‌شود.

کلیدواژه‌ها: حیدری وجودی، عرفان، تصوف، کاربرد اصطلاحات عرفانی و صوفیانه.

۱- مقدمه

بررسی جلوهٔ اندیشه‌های صوفیانه و عارفانه در شعر فارسی دری، نیازمند نگاهی تاریخی و تحلیلی از آغاز شکل‌گیری این زبان و ادب است (صبوری، ۱۳۸۴: ١٦٣). یکی از بنیادهای مهم و تأثیرگذار در ادبیات معاصر افغانستان، ادبیات عرفانی و صوفیانه است. در این میان، حیدری وجودی یکی از چهره‌های برجسته و کم‌تر شناخته شدهٔ این حوزه به شمار می‌رود که آن‌چنان که شایسته است، در محافل ادبی مطرح نشده است. او از جمله دنباله‌روان صادق و مسئولیت‌پذیر مکتب عرفان در ادبیات معاصر افغانستان است که با نگاهی عاشقانه و درونی، راه شعر را تا پایان عمر با ذوق و تعهد پیموده است. خود شاعر نیز از دوران کودکی گرایشی فطری به زیبایی‌های ظاهری و معنوی داشته و سرایش شعر را از لحظه‌یی رؤیایی با مصرع «چه بودی، رونمودی، دل ربودی، بی‌دلم کردی» آغاز کرده است؛ که به گفتهٔ خودش، نتیجهٔ جوشش درونی و تجربهٔ شهودی وی بوده است. استاد

حیدری وجودی را می‌توان یکی از آخرین حلقه‌های شاعران عارف‌مشرب در افغانستان دانست؛ شاعری که نه‌تنها در عرفان نظری و عملی جایگاهی بلند دارد، بلکه دیوان شعری‌اش نیز چون منبری پرشکوه، حاوی پندها، اندرزها، عشق و بینش‌های عارفانه است. او به‌عنوان پلی میان شعر کلاسیک و شعر معاصر عمل کرده و با وجود دشواری‌های زندگی، هرگز از مسیر شعر و معنا فاصله نگرفته است. اگرچه تحصیلات عالی او به دلیل مشکلات اقتصادی و اجتماعی ناتمام ماند، اما ذوق سرشار، اندیشه ژرف و پیروی آگاهانه از مکتب‌های عرفانی، او را در زمرهٔ شاعران اثرگذار قرار داده است. از نظر قالب، شاعر کلاسیک‌سراست و قالب غزل، محبوب‌ترین و پرکاربردترین قالب در دیوان اوست. شعرش زبانی روان، پیراسته و آهنگین دارد و درون‌مایهٔ آثارش با مفاهیم عرفانی و اصطلاحات صوفیانه آمیخته است. بنا به‌قول پوهاند داکترعبدالقیوم قویم استاد اسبق پوهنتون کابل در میان شاعران معاصر افغانستان، کمتر کسی به اندازهٔ او به غزل‌سرایی با درون‌مایه‌های عرفانی پرداخته است. چنانکه می‌نویسد: «او مردی عارف، فروتن و با استغناست و در غزل‌هایش سوز و گداز عارفانه بازتاب گسترده دارد» ((قویم، ۱۳۸۷: ۱۰٦).

۱-۱- پرسش‌های تحقیق

الف) کدام اصطلاحات عرفانی و تصوفی در دیوان حیدری وجودی به‌چشم می‌خورد؟

ب) میزان و گسترهٔ کاربرد اصطلاحات عرفانی و تصوفی در دیوان او تا چه اندازه است؟

۱-۲- ضرورت و اهداف تحقیق

حیدری وجودی را می‌توان آخرین حلقه از زنجیر شاعران عارف‌مشرب در افغانستان دانست. اگر دیوان شعری او به‌درستی مورد مطالعه قرارگیرد، روشن خواهد شد که سراسر آثارش مملو از مفاهیم و مضامین عرفانی و تصوفی است. بررسی اشعار وی باعث می شود که بخش‌هایی از اصطلاحات عرفانی‌که تا کنون در حاشیه مانده،

بیشتر شناخته شود. با وجود اهمیت این شاعر، تاکنون تحقیق‌های اندکی در این زمینه انجام شده است. ضرورت و اهدف اصلی این تحقیق، بررسی کاربرد اصطلاحات عرفانی و صوفیانه در دیوان او، به‌صورت دقیق، منسجم و همه‌جانبه است.

۳-۱- روش تحقیق

روش این تحقیق، کتابخانه‌یی و میدانی بوده است. همچنین از منابع معتبر اینترنتی و نیز روش‌های تحلیل محتوایی و توصیفی برای بررسی داده‌ها استفاده شده است.

٤-۱- پیشینهٔ تحقیق

۱- غزل با شکوه زبان دری، لطیف ناظمی. بررسی غزل‌های حیدری وجودی، ۱۳۸۷.

۲- سال در مدار نور، واصف باختری، دربارهٔ چگونگی اشعار عرفانی حیدری، ۱۳٦٦.

۳- صنایع ادبی در اشعارحیدری وجودی، پوهاند عبد القیوم قویم، بررسی صنایع ادبی، ۱۳۸۷.

۴- حیدری وجودی، آخرین حلقهٔ شاعران عارف در افغانستان، پرتو نادری: بررسی غزل‌های عرفانی حیدری وجودی ۱۳۸۷.

۵- شعر محور ادبیات و نهضت‌های ادبی است، نیلاب رحیمی، ۱۳۸۳ بررسی ویژگی‌های اشعار عرفانی حیدری وجودی.

٦- شاعر پارسا، داکتر نصری حق شناس: ۱۳۷۱.

۷- رنگین کمان بر وادی عشق، محمد افسر رهبین ، ۱۳۸۳.

۲-بحثی در تعریف عرفان و تصوف

واژهٔ «عرفان» در لغت به معنای «شناخت» است، و در اصطلاح، به شناخت قلبی خداوند اطلاق می‌شود؛ شناختی که از طریق کشف، شهود و صفای باطن حاصل می‌گردد. به‌بیان عزالدین کاشانی: «معرفت عرفانی عبارت است از بازشناخت ذات

و صفات الهی، پس از آن‌که به‌طور اجمالی روشن شده باشد که موجود حقیقی و فاعل مطلق، اوست» (کاشانی، ۱۳٦۷: ۸۰).

کلمهٔ «تصوف» را برگرفته از «صوف» می‌دانند؛ به معنای پشم یا پارچهٔ خشن که صوفیان اولیه بر تن می‌کردند. برخی نیز آن را مشتق از «صفّه» می‌دانند؛ جایگاهی که گروهی از اصحاب پیامبر (ص) در آنجا سکنی داشتند و به زهد و عبادت مشغول بودند. از دیدگاه حیدر ژوبل: «ممکن است واژهٔ تصوف از کلمهٔ یونانی **Theosophy** گرفته شده باشد، که به معنای خداشناسی و خداگرایی است؛ مفهومی که هم از نظر لفظ و هم معنا به تصوف نزدیک است» (ژوبل، ۱۳۸۸: ۱۴۰-۱۴۱).

۱-۲- تفاوت تصوف و عرفان

تصوف، بیشتر یک روش زاهدانه مبتنی بر شرع، ریاضت و تزکیهٔ نفس است که هدف آن رسیدن به حقیقت الهی و سیر به‌سوی کمال معنوی است. در مقابل، عرفان یک مکتب فکری ـ فلسفی ژرف است که شناخت حق و حقایق را از طریق اشراق، شهود، ریاضت و کشف ممکن می‌سازد. سجادی می‌نویسد: «عرفان، مکتبی است متعالی و ژرف برای شناختن حق و درک حقایق، از راه اشراق و کشف و شهود» (سجادی، ۱۳۸۳: ۸). انوری نیز در *فرهنگ جامع* خود می‌نویسد: «عرفان و تصوف واژه‌هایی هستند که اغلب به‌صورت مترادف به‌کار می‌روند؛ و هر دو مکتبی‌اند که رسیدن به معرفت خداوند را از طریق ریاضت، تهذیب نفس و تأمل جست‌وجو می‌کنند» (انوری، ۱۳۸۱، ج۵: ۵۰۰).

۲-۲- جایگاه عرفان و تصوف در میان عرفای معاصر افغانستان

افغانستان در طول تاریخ همواره یکی از مراکز مهم معنویت، عرفان و تصوف در جهان اسلام بوده است. پس از ورود اسلام به این سرزمین، بستر مناسبی برای رویش و شکوفایی اندیشهٔ‌های عرفانی و طریقت‌های صوفیانه فراهم آمد. بسیاری از بزرگان صوفیه همچون: منصور حلاج، بایزید بسطامی، ابوسعید ابوالخیر، ابوالحسن خرقانی، امام محمد غزالی، فریدالدین عطار، شمس تبریزی و مولانا جلال‌الدین بلخی از همین بستر فرهنگی و معنوی برخاسته‌اند یا با آن پیوندی

ژرف دارند. اکنون بیش از هزار سال است که زنجیرهٔ متصل عارفان و صوفیان در این دیار، از نسلی به نسل دیگر انتقال یافته و تداوم یافته است. این میراث معنوی همچنان در میان اهل معرفت در افغانستان زنده و پویا است و در آثار ادبی، به‌ویژه در اشعار شعرای معاصر افغانستان، بازتاب گسترده‌یی یافته است.

۳-۲- نجم‌العرفا حیدری وجودی

حیدری وجودی، سخنور فرهیخته، نویسنده، عارف و غزل‌سرای بزرگ معاصر افغانستان، با نام اصلی غلام حیدر و تخلص حیدری وجودی، فرزند ملا شفیع‌الله، در سال ۱۳۱۸ خورشیدی در روستای کوت بازارک ولسوالی پنجشیر دیده به جهان گشود. (حنیف بلخی، ۱۳٦۴، ج۱: ۲۷۴) تحصیلات ابتدایی خود را از سال ۱۳۲٦ در مکتب ابتدائیهٔ «رخه» در پنجشیر آغاز کرد. در همین منطقه، آموزش‌های دینی خود را نیز دنبال نمود و کتاب‌هایی همچون *قاعدهٔ بغدادی*، *قرآن مجید*، *خلاصهٔ کیدانی*، *کنز*، *قدری*، *مختصر*، *شرح الیاس*، *شرح وقایه* و دیگر متون فقهی را نزد عالمان دینی فرا گرفت. همزمان با تحصیل، به مطالعهٔ آثار ادبی بزرگان ادب فارسی‌دری نیز علاقه‌مند شد و با آثاری چون: *مثنوی معنوی مولوی*، *غزلیات شمس*، *دیوان حافظ*، *بوستان و گلستان سعدی* انس گرفت. در دوران تحصیل و در صنف پنجم، حادثهٔ رویایی و روحانی عمیقی برای او رخ داد که سرنوشت زندگی و مسیر فکری‌اش را دگرگون ساخت. همین تحول درونی، موجب شد که پس از پایان صنف ششم، ادامهٔ تحصیلات رسمی را کنار بگذارد و به‌طور کامل به سیر و سلوک معنوی و شاعری بپردازد. سرانجام، این شاعر و عارف بزرگ در سال ۱۳۹۹ هجری خورشیدی به دلیل ابتلا به ویروس کرونا، چشم از جهان فرو بست.

عرفان و تصوف در اندیشهٔ حیدری وجودی

هر برگ گل تازه، کتابی است ز عرفان
افسوس که در گلشن ما اهـل نظر نیست

(حیدری، ۱۳۹۷: ۱۵۲)

حیدری وجودی با درکی عمیق از مفاهیم عرفانی و صوفیانه، باریک‌ترین لطایف و اشارات را در قالبی شعری، لطیف و دل‌نشین بیان کرده است. او پیرو

طریقت نقشبندیه بود که از آن به عنوان طریقه خواجگان نیز یاد می‌شود. وی دربارهٔ آغاز راه عرفانی خود، به رویایی اشاره می‌کند که در دوران کودکی دیده بود و آن را سرآغاز سلوک در طریقت می‌داند. به باور او، این تجربهٔ روحانی نقطهٔ آغازین ورودش به عرصهٔ عرفان عملی و مسیر سیر و سلوک بوده است. او محور شعر خود را بر عشق، به معنای حقیقی و عرفانی آن، استوار می‌داند؛ عشقی که از منظر عارفان، جنونی الهی و مقدس است. این عشق از همان دوران کودکی تا واپسین لحظات عمر، همراه جان و دل او بوده است؛ گرچه با شدت و درجات متفاوت.

٤-٢- آثار حیدری وجودی آثار حیدری وجودی

حیدری وجودی، درطول حیات خویش آثار گران بهایی را خدمت علم دوستان تقدیم نموده است. بنابه قول شمس الحق آریانفر که زندگی نامهٔ حضرت نجم العرفا حیدری وجودی را نوشته کرده، آثار وی را چنین برشمرده است:

آثار چاپ شده حیدری وجودی قرارزیراست:

۱- عشق و جوانی (چاپ اول: ۱۳۴۹)

۲- رهنمای منظوم پنجشیر(چاپ اول: ۱۳۵۱)

۳- نقش امید (چاپ اول: ۱۳۵۵)

۴- با لحظه‌های سبز بهار(چاپ اول: ١٣٦۴، چاپ دوم: ۱۳۸۸)

۵- سالی درمدار نور(چاپ اول: ١٣٦٦، چاپ دوم: ۱۳۷۹)

٦- سایهٔ معرفت (چاپ اول: ۱۳۷۵، چاپ ششم: ۱۳۹۱)

۷- صورسبز صدا

۸- میقات تغزل (چاپ اول: ۱۳۷۸)

۹- غربت مهتاب (چاپ اول: ۱۳۸۲، چاپ دوم: ۱۳۸۷)

۱۰- لحظه‌هایی درآب و آتش (چاپ اول: ۱۳۸۳)

۱۱- آوای کبود (چاپ اول: ۱۳۸۳)

۱۲- ارغنون عشق (چاپ اول: ۱۳۷۷، چاپ دوم: ۱۳۷۸)

۱۳- شکوه قامت مقاومت (چاپ اول: ۱۳۸۳، چاپ دوم: ۱۳۸۴)

۱۴- رباعیات و دوبیتی‌ها (چاپ اول: ۱۳۷۹، چاپ دوم: ۱۳۸۷)
(وجودی، ۱۳۹۹: ۱۴-۱۵)

۳-کاربرد اصطلاحات تصوفی و عرفانی در اشعار حیدری وجودی

اصطلاح در لغت به معنای صلح، آشتی یا توافق است. در علوم و دانش‌های مختلف، اصطلاح به کلمات یا عباراتی گفته می‌شود که معنای خاصی را در میان اهل آن دانش یا گروه خاصی از مردم منتقل می‌کند. به عبارت دیگر، اصطلاح عبارت است از «مقرر داشتن معنا و مفهوم خاص برای لفظ یا کلمه‌یی، که جدا از معنای لغوی آن باشد» (مونس، ۱۳۹۰: ۳۹٦). در عرف علوم و فنون، اصطلاحات واژه‌ها و تعبیراتی هستند که یا به‌صورت قراردادی برای رساندن معنایی خاص وضع شده‌اند، یا بر اثر تکرار کاربرد، معنای ویژه‌یی یافته و حالت اصطلاحی به خود گرفته‌اند (صیقل، ۱۳۹٦: ٦۴). اصطلاحات عرفانی و صوفیانه نیز در ابتدا در اثر تکرار کاربرد در سخنان مشایخ و اهل سلوک، به‌صورت واژگان تخصصی عرفان درآمده‌اند. برخی از این واژگان ریشه در قرآن کریم، احادیث و سخنان بزرگان دین دارند (صدقی، ۱۳۴۰: ۲۷). برخی دیگر نیز در نتیجهٔ بیان حالات درونی صوفیان یا در اثر کاربرد ادبی در اشعار و تمثیل‌ها، حالت رمزگونه یافته و بعدها به‌صورت اصطلاح درآمده‌اند. چنانکه سجادی اشاره می‌کند: «گاه نیز شاعران صوفی‌مشرب با استفاده از استعاره، کنایه و مجاز، تعبیراتی آورده‌اند که جنبهٔ رمزی یافته و سپس به عنوان اصطلاح معمول شده است» (سجادی، ۱۳۸۳: ۷).

۳-۱- عشق

گویند که جـزعشق به‌عالم هنری نیست
صد شکر که بی‌شایبه شهکار من این است
(حیدری، ۱۳۹۹: ۱۲۰)

بازتاب عشق در اشعار حیدری وجودی از نوع عشق میانه هست، عشق به جلوه‌های زیبایی حق در هستی می تواند آرام آرام به عشق‌های آسمانی مبدل گردد و بدین ترتیب رابطه میان انسان و خداوند را مستحکم می سازد. حیدری

وجودی، شاعردل سوخته و عاشق پیشه است. حیدری وجودی، از خود و تمامی آنچه بد و تعلق دارد، بیگانه می‌شود و عشق برتار و پود هستی او آتش می‌زند. از نظر حیدری وجودی آدمی دراین دنیا به وجود آمده تا عشق بورزد وبی عشق ورزی سامانی نخواهد داشت:

جزعشق مرا جان و جهان دگری نیست
نام دیگری نیست، نشان دیگری نیست
(همان: ١٦١)

شورمن و شیدایی من حضرت عشق است
جانمایهٔ رسوایی من حضرت عشق است
چون عشق مراخویش وکسی نیست به دنیا
یار من و تنهایی من حضرت عشق است
(همان: ۱۰۴)

۲-۳- قضا و قدر

خدای پاک، رضا گستر است در همه حال
به دست اوست قضا وقدر به هردوران
(همان :۴۰۲)

قضا، دراصطلاحات، حکم الهی در اعیان موجودات را برآن نحو که هست، از احوال جاری از ازل تا ابد، قضا گویند. «قضا حکم اجمالی است به احوال موجودات، وتابع علم ازلی است به موجودات. این علم تابع علم به اعیان ثابته است، و هرشی و به لسان استعداد فیض خاص از خدا می طلبد» (سجادی، ۱۳۸۳: ٦۴۰). از نظر حیدری وجودی، قضا و قدر همه و همه به دست ذات پروردگار عالمیان است:

خدای پاک، رضا گستر است در همه حال
به دست اوست قضا و قدر به هردوران
(همان: ۴۰۲)

۳-۳- توبه

ز کردار بد خویش، خدایا توبه کردم
ز گفتار کم و بیش، خدایا توبه کردم
(همان: ۳۲۸)

توبه، از جمله مهم ترین و جامع ترین مقامات، در تصوف و عرفان اسلامی است. توبه از لوازم راه سلوک در طریقت است که بدون آن ارائهٔ راه طریقت ممکن نیست. توبه حقیقت دین اسلام است و همه شرایع آسمانی در مفهوم آن داخل اند؛ زیرا همهٔ پیامبران الهی مردم را در همه اعصار و زمانه‌ها به بازگشت به سوی پروردگار و دین او فرا خوانده اند. زیرا الله متعال توبه کنندگان و پاکان را دوست می دارد چنانکه فرموده است: «ان الله یُحبُ التوابین ویحب المتطهرین، یعنی هرآینه خداوند توبه کنندگان را دوست می دارد و نیز پاکان را دوست می دارد»، (بقره-۲۲۲)

از نظر حیدری وجودی توبه انسان را با خداوند نزدیک می کند.

ز کردار بـد خـــویش، خـــدایا توبه کردم
ز گفتار کم و بیش، خـــدایا تـوبه کردم
(همان: ۳۲۸)

دل پرنـــور ایمان به فضل خود ببخشا
به این مسکین دل ریش، خدایا توبه‌کردم

به مخلوقات نگویم که این نیک است و آن بد
زپندار پس و پیش خـــــدایا توبه کردم
(همان:۳۲۸)

٤-۳- صبر

صبرکن ای دل! که بر دردت دوایی می‌رسد
نالهٔ زارتـــو در شب‌ها به جایی می‌رسد
(وجودی، ۱۳۹۹: ۱۹۸)

صبر، به فتح صاد و سکون با در لغت به معنی شکیبایی است و در اصطلاح تصوف ترک شکایت از رنج و درد و آلام است به غیر خدا نه به خدا. چه خدای تعالی ایوب علیه‌السلام را به صبری که کرده بود ثنا فرمود: «انا وجدنا صابراً» پس می دانیم که اگر بنده در رفع خسران‌ها و ضررها خدای را بخواند، از لحاظ صبر بر او عیب و نقصی نیست. به قول حیدری وجودی صبر و شکیبایی انسان را به خداوند نزدیک

نموده و به مراد خود می رسد:

درطریق عاشقی صبـــر است مفتاح فزخ

ای به صبرو صابری، صابرترین صابران

(همان: ۴۰٦)

قربان استقامت و صبر و ثـــبـــات تـو

قربان جان خسته و ویران تو شوم

(همان:۳۸۰)

۵-۳- زاهد

زاهدا! چون و چرا و بیش و کم از ما مخواه

بر سرخـوان محبت همچو مهمانیم ما

(همان: ٦٦)

زهد، به ضم زاء در لغت به معنی پارسایی و تقوا و ترک دنیا است و در اصطلاح اهل حقیقت عبارت است از دشمن داشتن دنیا و اعراض از آن گفته اند. ترک آسایش دنیا ست برای جهت رسیدن به آسایش آخرت. وگفته اند زهد آن است که دلت را از آنچه ازدستت خارج است پاکی وخالی دارد (گوهرین، ۱۳۸۰، ج٦: ۱۷٦). حیدری وجودی بیشترین اصطلاحات زهد را در اشعار خود دارد و این نشان دهندهٔ اهمیت این حقیقت است که زهدنمایی جای زهد حقیقی را گرفته است و زهد از معنای اصلی خود دور افتاده است:

زاهـــــــــد تو مشو مانع ما را ز نظـربازی

روشنگر ایمان است حسنی که حـیا دارد

(حیدری وجودی، ۱۳۹۹: ۱۸۴)

بدگمانی های زاهـد ترجمان حال اوست

هرکه می بیند به هر آینه، روی خویش را

(همان:۴۰)

٦-٣- قیامت

آفتاب صـــــــد قیامت نیست بار خاطرم
فـیـض یاب سایهٔ ســـــرو خرامان تو ام
(همان :۲۹۷)

قیامت، رستاخیز، روزی که کیفر گناهان و پاداش اعمال نیک دهند. عزیزالدین نسفی گوید: «چون مدت دنیا به سر آید و روز قیامت ظاهر شود، اجزاء قالب هریکی را جمع کنند و قالب هریکی را تمام کنند؛ هر روح هر قالبی را باز به وی درآورند و از گور بیرون آورند و آسمان‌ها را درنوردند و زمین‌ها را تبدیل کنند و جملهٔ آدمیان را در عرصات قیامت حاضر کنند.» حیدری وجودی می گوید که پروردگارا! در روز قیامت سایهٔ خود را ازسری ما کم نساز!

جانا! قد رسای تو دیدن قیامت است
دیدن قیامت است و ندیدن قیامت است
بی سایهٔ قـــــد تو به گرمی آفتاب
از سینه آه ســـــرد کشیدن قیامت است
در زیر تیغ ناز تـــــو، ای کعبهٔ نیاز!
ما را به خون خویش تپیدن قیامت است
(حیدری، ۱۳۹۹: ۹۲)

نتیجه

در میان شاعران معاصر فارسی‌دری افغانستان، حیدری وجودی چهره‌یی برجسته و نام‌آشنا است که بخش عمده‌یی از سروده‌های خود را به قالب غزل اختصاص داده است. او شاعری صوفی‌مشرب، فروتن و دارای روحیه‌یی استغنایی بود که در غزل‌هایش سوز و گدازهای عارفانه و صوفیانه به‌روشنی بازتاب یافته است. درون‌مایهٔ اصلی اشعار حیدری وجودی بر مدار عرفان و تصوف می‌چرخد؛ اشعاری که شور و مستی صوفیانه در آن موج می‌زند و پیام‌هایی از عشق، پند، اندرز و بینش‌های معرفتی را چون پرتوی از نور در دل سالکان طریق الهی می‌تاباند. این

عشق و بینش عرفانی، به‌ویژه غزل‌های او را به چشمه‌ساری روح‌نواز و جان‌بخش بدل ساخته است. شعر او از نظر زبانی، روان، پیراسته، موزون و به دور از ابهام‌های مخِل و نازیبا است. نتایج درآثار او نشان می‌دهدکه در مجموع، سرشار از واژگان، اصطلاحات، مفاهیم و مضامین عرفانی و تصوفی است که با عمق اندیشه و حس لطیف شاعرانه‌اش آمیخته شده‌اند و او را در زمرهٔ آخرین حلقه‌های شاعران عارف‌مشرب معاصر افغانستان قرار می‌دهد. اصطلاحات همچون: صبر، عشق، توبه، ساقی، زاهد به کثرت در اشعار شان دیده می‌شود.

منابع

۱- قرآن کریم.

۲- انوری، حسن. (۱۳۸۱). فرهنگ بزرگ سخن. ج۵، تهران: انتشارات سخن.

۳- حنیف بلخی، محمد حنیف. (۱۳٦٤). پرطاووس. ج۱، چاپ دوم، کابل: انتشارات رسالت.

٤- ژوبل، محمد حیدر. (۱۳۸۸). تاریخ ادبیات افغانستان. کابل: انتشارات بنگاه.

٥- سجادی، سید جعفر. (۱۳۸۳). فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی. چاپ هفتم، تهران: انتشارات طهوری.

٦- صبور، داریوش. (۱۳۸٤). آفاق غزل فارسی. چاپ دوم، تهران: انتشارات زوار.

۷- صدقی، محمد عثمان. (۱۳٤۰). سیر ادب در افغانستان. کابل: انتشارات انیس.

۸- صیقل، محمد احسان. (۱۳۹٦). چشمهٔ شِفاء.کابل: بی‌نا.

۹- عزالدین کاشانی، محمود بن علی. (۱۳٦۷). مصباح الهدایه ومفتاح الکفایه. تصحیح جلال‌الدین همایی، تهران: مؤسسه نشرهما.

۱۰- قویم، عبدالقیوم. (۱۳۸۷). مروری بر ادبیات معاصر دری، کابل: انتشارات سعید.
۱۱-گوهرین، صادق. (۱۳۸۰). شرح اصطلاحات تصوف. ج٦، چاپ اول، تهران: انتشارات زوار.
۱۲-مونس، محمد متین. (۱۳۹۰). تصوف و عرفان در سروده‌های عرفای معاصر. کابل: ریاست اطلاعات وارتباط عامه اکادمی علوم افغانستان.
۱۳-وجودی، حیدری. (۱۳۹۹). دیوان حیدری وجودی. چاپ دوم، کابل: انتشارات عازم.

پوهنیار حسام‌الدین نظری[1]

مقایسهٔ باب سوم گلستان سعدی با حکایاتی از روضهٔ خلد مجد خوافی «بارویکرد نقد نو»

A Comparison of the Third Chapter of Gulistan with Selected Tales from Rawzat al-Khuld (Using the New Criticism Approach)

Asistant Professor Hasamuddin Nazari

Abstract

Gulistan is one of the most brilliant works of Persian prose, characterized by its narrative, moral, and educational structure. Since the 7th century AH, it has inspired many writers and poets. Among these imitative works is *Rawzat al-Khuld* by Majd Khawfi, which follows the model of *Gulistan* and similarly comprises moral and educational anecdotes. This study, employing the approach of New Criticism and based on a text-centered reading, compares selected anecdotes from the third chapter of *Gulistan* with those from *Rawzat al-Khuld*. By focusing on components such as linguistic structure, rhetorical and semantic devices, the insertion of poetry within prose, dialogic structure of anecdotes, and textual cohesion, the similarities and differences between the two works are analyzed. The findings reveal that both works prominently feature didactic and ethical aspects, rhymed prose, and

[1] استاد دیپارتمنت دری پوهنتون تعلیم و تربیهٔ کابل

a blend of verse and prose. However, there are differences in narrative style, level of humor, the integration of poetry, and the extent of Arabic vocabulary usage. This paper aims to examine the formal and thematic capacities of both works through a critical reading and descriptive-analytical method, ultimately clarifying the relationship between imitation and innovation in *Rawzat al-Khuld*.

چکیده

گلستان سعدی، یکی از درخشان‌ترین آثار نثر فارسی با ساختاری حکایتی، اخلاقی و تربیتی است که از قرن هفتم هجری تا امروز الهام‌بخش بسیاری از نویسندگان و شاعران بوده است. از جملهٔ این آثار، روضهٔ خلد مجد خوافی است که به تقلید از گلستان نوشته شده و ساختار آن نیز مشتمل بر حکایات تعلیمی و اخلاقی است. پژوهش حاضر با رویکرد نقد نو و بر مبنای قرائت متن‌محور، به هدف مقایسهٔ چند حکایت از باب سوم گلستان سعدی با حکایت‌هایی از روضهٔ خلد مجد خوافی می‌پردازد. در این بررسی، با تمرکز بر مؤلفه‌هایی چون ساختار زبانی، صنایع لفظی و معنایی، نحوهٔ درج اشعار در نثر، ساختار گفت‌وگویی حکایات، و انسجام متن، شباهت‌ها و تفاوت‌های این دو اثر تحلیل شده‌اند. این مقاله تلاش دارد تا با اتکا بر خوانش انتقادی و روش تحلیلی-توصیفی، به بررسی ظرفیت‌های فرمی و محتوایی این دو اثر بپردازد و در نهایت، نسبت بین تقلید و نوآوری را در روضهٔ خلد روشن سازد. یافته‌ها نشان می‌دهند که در هر دو اثر، جنبه‌های تعلیمی و اخلاقی، نثر مسجّع، و آمیزش نثر و نظم به‌صورت برجسته دیده می‌شود؛ اما تفاوت‌هایی در شیوهٔ نقل، سطح طنز، درج شعر، و میزان بهره‌گیری از واژگان عربی نیز وجود دارد.

کلیدواژه‌ها: گلستان سعدی، روضهٔ خلد، مجد خوافی، حکایت، نقد نو، نثر مسجع

۱- مقدمه

سعدی، از جمله شاعران و نویسندگان بزرگ زبان فارسی است که چه در دوران حیات و چه پس از آن، همواره آثارش مورد توجه قرار گرفته و سخنش به شیرینی و فصاحت شهرت یافته است. نثر او، به‌ویژه در اثر گران‌سنگ گلستان، نمایندهٔ اوج بلاغت و زیبایی بیان در زبان فارسی است. گلستان سعدی، اثری است که در کنار

غنای زبانی، آموزه‌های اخلاقی، حکمت‌های عملی و نثر مسجّع و آهنگین را در هم آمیخته و توانسته جایگاهی ماندگار در تاریخ ادبیات فارسی به خود اختصاص دهد. این کتاب به‌قدری در گسترش زبان فارسی مؤثر بوده که نمونه‌هایی از سخن سعدی چون «بنی آدم اعضای یک پیکرند»، به عنوان شعار سازمان ملل نیز برگزیده شده است. وی با خلق آثار خود چنان در آسمان ادب پارسی درخشیده است که هنوز پس از گذشت هفت قرن تمام، تا پا برجای زبان پارسی برقرار خواهد ماند و با ظهورش نظم و نثر فارسی به بالاترین فصاحت و بلاغت خود رسید (شمیسا، ۵۸٤:۱۳۸۷).

سعدی، با نوشتن این کتاب، در نثر فارسی در کرسی استادیِ سخن مشهور شد و هنوز جایگاه و شکوهش پابرجاست. گلستان از نگاه زبانی، ادبی و فکری با گذشت قرن‌ها شیوایی و گیرایی‌اش را حفظ کرده و تاکنون هیچ اثری نتوانسته با آن هم‌سری کند. چون زبانش آنقدر بلیغ و روان است که حتا افراد بی‌سواد می‌تواند از شنیدن آن سهم خود را بگیرند. ازسوی هم از لحاظ ادبی، آرایه‌های لفظی و معنایی چنان دلکش است که عنان لفظ، معنا و آهنگ در نتیجه ذوق خواننده را هم‌زمان در دست داشته و میان همهٔ این عنصرها تناسب عجیبی برقرار می‌کند. از نظر فکری در گلستان مجموعهٔ از آموزه‌ها، پندها، اندرزها و مسایلی گرد آمده که گشت روزگار نه تنها از تازه‌گی و رونق آن نکاسته، بل از دلایل اصلی جاویدانگی‌اش به شمار می‌رود. به دلیل اقبال زیاد گلستان در حوزهٔ زبان و ادب-فارسی دری و نفوذ آن به بیرون از مرزهای جغرافیایی، سیاسی و فرهنگی شاعران و نویسندگان زیادی به تقلید از گلستان پرداختند (فرخ، ۱۶۰:۱۳۹۰). من جمله مجد خوافی، یکی از آن مقلدهای موفق است که توانست کتاب معتبر و ارزشمندِ را عنوان « روضهٔ خلد» بعد از بیست سال دوری از وطن با تشویق دوستانش در مدت دو ماه در ۱۸ باب مشتمل بر حکایات کوتاه، نغز و تعلیمی و اخلاقی با تأثیرپذیری سعدی بنویسد. از مطالعهٔ روضهٔ خلد بر می‌آید که خوافی به سعدی ارادت ویژهٔ داشته و آن گونهٔ که خودش گفته: روضهٔ خلد مجد خوافی بین – که هر ورقش گلستان است (صفا، ۱۰:۱۳۵۱).

یافتن وجوه تشابه و تأثیرپذیری روضهٔ خلد از گلستان، از دیر باز مورد توجه پژوهشگران ادبی بوده و کارهای در این زمینه صورت گرفته است. می‌باید گفت که تحقیق‌های انجام یافته، در یک نگاه کلی تا حدی توصیفی بوده است. در این نبشته تلاش و تأکید براین است که بعد از معرفی نویسندگان، متن‌های مورد نظر از هر دو اثر « باب سوم گلستان و حکایات از روضهٔ خلد بر اساس نقد نو» در سطح‌های مختصات لفظی و بدیعی، معنوی و سبکی و زبانی مورد بررسی و نقد قرار گیرد و در پایان همگونی‌ها و نا همگونی‌های هر دو اثر، با استناد از درون متن بر ملا و در تحلیل نهایی یافته‌هایش دسته بندی و به علاقمندان این پژوهش پیشکش شده است.

با توجه به‌پیشینهٔ ادبی دو اثر و شهرت گلستان به عنوان الگوی بی‌بدیل حکایت‌نویسی در نثر مسجع فارسی، مقایسهٔ آن با روضهٔ خلد، به‌ویژه **در** باب سوم گلستان، می‌تواند زوایایی تازهٔ از تأثیرپذیری، تقلید، و نوآوری در متون تعلیمی ادب فارسی را روشن سازد. در این پژوهش، تلاش بر آن است که با نگاهی تحلیلی و انتقادی، متکی بر اصول نقد نو، حکایاتی از این دو اثر از منظر مؤلفه‌های زبانی، سبکی، ساختاری و معنایی بررسی و تطبیق داده شوند.

۱-۱- بیان مسأله و پرسش‌های تحقیق

بررسی مقایسهٔ آثار نویسندگان و شاعران بزرگ ادب فارسی-دری، یکی از محورهای اساسی بحث‌های نقد ادبی امروز را تشکیل می‌دهد. مسألهٔ تأثّیرپذیری از گلستان سعدی، خوشبخ‌تانه از بحث‌های نسبتاً مورد توجهٔ نقادان امروزی است. و یکی از آن آثار مهم که به تقلید از گلستان، نگارش یافته روضهٔ خلد مجد خوافی است. در زمینهٔ تأثیر پذیری روضهٔ خلد از گلستان تا کنون کارهای نسبتاً خوب؛ اما نه بسنده، صورت گرفته است. چون تحقیق‌های انجام یافته در واقع بیشتر بر کلیت ویژگی‌های سبکی، ادبی و توصیفی گلستان نظر داشته و محدود ویژگی مشترک و تفاوت‌های روضهٔ خلد و گلستان را بازگو کرده اند. لذا با توجه به اهمیتی که این دو اثر، از لحاظ روساخت و ژرف ساخت زبانی، ادبی و فکری دارد، نیاز است که وارسی‌های جزِیی‌تری صورت گیرد تا پرسش‌های زیر پاسخ یابند:

۱- در چارچوب نقد نو، حکایات باب سوم گلستان سعدی چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی با حکایت‌های روضهٔ خلد مجد خوافی دارند؟
۲- آیا روضهٔ خلد توانسته در تقلید از گلستان، نوآوری و سبک مستقل خود را نیز تثبیت کند؟

۱-۲-ضرورت و اهداف تحقیق

مهم‌ترین اهمیت این پژوهش، در آنست که با در نظرداشتِ تحقیاتِ پیشین «گذشته» به تبیین جنبه‌های تازه و کشف ناشده و ویژگی‌های ادبی و هنری هر دو اثر، می‌پردازد؛ و به جای توصیف‌های محضِ شخصیت ایجادگران هر دو اثر، برتحلیل ساختاری و محتوایی آن تأکید دارد.

۱-۳-روش تحقیق

این پژوهش از نوع تحلیل تطبیقی – کیفی است که به شیوهٔ تحلیل محتوایی متنی و بر اساس روش قرائت داده‌های مورد نظر را بررسی می‌کند. رویکرد پژوهش نقد نو بوده و بر پایه مؤلفه‌هایی چون ساختار زبانی، سبک بیانی، نظم و نثر، و پیوند اجزای درونی متن تنظیم شده است. گردآوری داده‌ها به شیوهٔ کتابخانه‌یی و با استفاده از منابع معتبر علمی انجام گرفته است

۱-٤-پیشینهٔ تحقیق

پژوهش در زمینهٔ شباهت‌ها و تفاوت‌های میان گلستان سعدی و روضهٔ خلد مجد خوافی، سابقهٔ چندین‌ساله دارد؛ اما بیشتر مطالعات انجام‌شده تاکنون، جنبهٔ توصیفی یا مقایسهٔ سطحی داشته‌اند و عمدتاً فاقد چارچوب نظری مشخص بوده‌اند. مهم‌ترین این پژوهش‌ها به شرح زیر است:

پروین‌دخت (۱۳۸۹) در مقاله‌یی تحت عنوان «بررسی تطبیقی تأثیرپذیری مجد خوافی از گلستان سعدی» که در فصلنامهٔ ادبی دانشگاه تهران منتشر شده، به تحلیل شباهت‌های زبانی و محتوایی میان دو اثر پرداخته و نتیجه می‌گیرد که مجد خوافی به‌صورت وفادارانه از گلستان تقلید کرده است. با این‌حال، تحلیل‌های وی بیشتر توصیفی بوده و به ساختار و انسجام متن توجه نکرده است.

شعبانی‌فر (۱۳۸۹) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «مقایسه روضهٔ

خلد مجد خوافی و گلستان سعدی» بیشتر بر آموزه‌های اخلاقی تمرکز کرده و تفاوت‌ها را از منظر مضمون و پیام بررسی نموده است. وی ساده‌نویسی مجد خوافی را یکی از نقاط تمایز میان این دو اثر دانسته؛ اما تحلیل زبانی و سبک‌شناسی در چارچوب نظری در کار وی غایب است.

خدایاری (۱۳۹۵) در مقالهٔ «تحلیل حکایات روضهٔ خلد از نظر عناصر داستانی با گلستان سعدی» به بررسی عناصر روایی نظیر پیرنگ، شخصیت و زاویهٔ دید پرداخته و نشان داده که حکایات روضهٔ خلد ساختار خطی‌تری نسبت به گلستان دارند. با این حال، تمرکز او بر ساختار داستانی سنتی بوده و از تحلیل‌های زبان‌شناختی، موسیقایی و فرمالیستی صرف نظر شده است.

جامی‌رودی (۱۳۹۴) در مقالهٔ «تحلیل تمثیل در حکایات مجد خوافی»، ضمن بررسی مفاهیم تمثیلی رایج در نثر کلاسیک، به شباهت‌های معنایی میان آثار خوافی و سعدی پرداخته است. تمرکز این پژوهش نیز بر بن‌مایه‌های تمثیلی بوده و فاقد تحلیل ساختار در سطح زبان و فرم است. با جمع‌بندی این پیشینه‌ها می‌توان گفت که اگرچه هریک از پژوهش‌های یادشده نکات ارزشمندی را درباره پیوند میان دو اثر مطرح کرده‌اند؛ اما همگی در سطح توصیف باقی مانده‌اند و کمتر به تحلیل ساختار درونی و انسجام متن از دریچهٔ نظریه‌های نوین ادبی پرداخته‌اند. در این میان، نقد نو به‌عنوان رویکردی متن‌محور و زیباشناسانه، می‌تواند ابزاری مؤثر برای درک دقیق‌تر تفاوت‌ها و اشتراکات دو متن باشد؛ و پژوهش حاضر، در تلاش است با تکیه بر این رویکرد، ابعاد تازهٔ از نسبت بین تقلید، نوآوری و خلاقیت را در روضهٔ خلد در مقایسه با گلستان سعدی روشن سازد.

۲- مبانی نظری

نقد نو، یکی از مهم‌ترین و اثرگذارترین جریان‌های نقد ادبی در قرن بیستم به‌شمار می‌رود که با تمرکز بر خودِ متن، به‌دنبال تحلیل زیبایی‌شناسی، ساختار درونی و انسجام معنایی اثر ادبی است. این رویکرد، در واکنش به روش‌های سنتی نقد ادبی که وابسته به تاریخ، روان‌شناسی نویسنده یا نیت مؤلف بودند، شکل گرفت و به‌جای آن‌ها بر خودبسندگی متن، انسجام **و** قرائت دقیق تأکید دارد. با توجه به

مکتب جدید این مکتب را منسوب به ریچادرز می‌دانند. اصول این نقد بر گرفته شده از دو کتاب ریچادرز (اصول نقدادبی ۱۹۲٦) و (علم شعر ۱۹۲٦) همراه با مقالات تی، اس، الیوت است. این نقد را می‌توان به دو بخش قدیم و معاصر تقسیم کرد که قدیم آن رابطه می‌گیرد به منتقدان انگلسی، از جمله: ریچادرز. معاصر آن ارتباط می‌گرد به منتقدان آمریکایی از جمله: جان کرو رنسام. امروز مکتب جدید نقد نو، مراد همان نظریه جانکرو رنسام است. پیروان آن، تی اس الیوت و تعداد دیگر.

اهداف منتقدان نو این بود که می‌خواستند نقد را از تأثیرنگاری و احساس گرایی منتقدان غیر حرفهٔ برهانند و نظام را برای شعر و ادبیات به وجود آورند که به اساس آن ادبیات، تنها ادبیات تلقی شود نه چیزی دیگر. از اصول‌های بنیادین نقد نو می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱- شعر را باید به لحاظ شعر بودن بررسی کرد نه چیزی دیگر. یعنی؛ نقد باید عینی باشد نباید فریب قصد مولف

را خورد و تأثیر حرف‌های آن قرار گرفت. در تجزیه و تحلیل اثر باید از بحث زندگی نویسنده، شرایط اجتماعی-سیاسی آن پرهیزکرد.

۲- روش موسم آن‌ها در بررسی اثر، قرائت دقیق و توضیح متن است. یعنی تجزیه و تحلیل جز به جز و موشگافانه.

۳- اساس نقد نو، توجه به مسایل زبانی است.

٤- کار منتقد نو، کشف و تبین و حدت اندام وار متن است، اجزائی هرمتن ادبی، از درون متن به یک دیگر مرتبط اند و کلیت زیبایی شناختی را بوجود می آورند.

فرمالیست‌ها یا منتقدین نو، در هر اثر ادبی برررسی واژه‌ها را در دو سطح «معنای صریح» و معنای «ضمنی» قایل اند. معنای ضمنی در فرهنگ ها نیست. مثال: شب در معنی لغات نامه بین غروب آفتاب تا طلوع آن؛ اما در معنای ضمنی یا فرا قاموسی حالت ذهنی و غم زده و یا وضعیتی راکد و غیر هیجانی(سحاب،۱٤۰۱:۱٤۳).

از سویی هم ملاحظات کلی‌یی که دربارهٔ نقد نو وجود دارد، فرمالیسم، نیز به عنوان « نقد نو» شناخته می‌شود؛ زیرا هنگام که این رهیافت نظریه‌پردازی و معرفی

شد « دههٔ سوم قرن بیستم» تحولی بنیادی در نقد ادبی به وجود آمد، چندان که می‌توان گفت نه فقط مفروضات؛ بلکه اهداف مطالعات و پژوهش‌های نقادانهٔ ادبی هم تغییر کردند. پرسشی که بلافاصله به ذهن خواننده متبادر می‌شود این است که: نقد « غیرنو» (نقد پیشا فارمالیستی یا نقد سنتی) چه ویژگی‌های داشت که فارمالیسم در تمایز و تخالف با آن « نقد نو» نامیده می‌شود؟ می‌توان گفت فرمالیسم در تخالف با سه جریان یا دیدگاهِ سنتی در مطالعات ادبی شکل گرفت: (پاینده، ۱۳۹۸:۱۰).

۱- جریان نقد برون‌مبنا: تا پیش از پیدایش نظریه و نقد فرمالیستی، ادبیات تابعی از تاریخ و اوضاع اجتماعی و شخصیت مؤلف محسوب می‌شد. هر اثر ادبی، یا محصول رویدادهای تاریخی در برههٔ معین بود و یا بازنمودی از باورهای اجتماعی، یا تبلور آراء و افکار شخصِ مؤلف. ایپولیت یک تن از نظریه‌پردازان برجسته بود که این دیدگاه را دربارهٔ نقد ادبی رواج می‌داد. او قائل به سه عامل تأثیرگذار در شکل‌گیری آثار ادبی بود: «نژاد، محیط، تاریخ». تِن اعتقاد داشت که هر نژاد و ملتی ویژگی‌های خود را دارد که در آثار شاعران و نویسندگان همان نژاد یا ملتی انعکاس می‌یابد، به گونهٔ مثال: می‌توان گفت « آثار رمان‌نویسان روس در عموم راجع به فلان موضوعات خاص است»، یا « آثار شعرهای شاعران فرانسوی بیشتر به این موضوعات مربوط می‌شود». مقصود تِن از «محیط»، تجربیاتی بود که نویسنده در زندگی شخصی از سر گذرانده است، مثلاً این که در چه خانوادهٔ متولد شد، چه تحصیلاتی داشت، با چه کسی ازدواج کرد، به کجاها سفر کرد، تحت تأثیر چه نویسندگان متقدمی بود. سرانجام « تاریخ» یعنی رویدادهای مهم و سرنویشت، یا جریان‌های فکری در دورهٔ که شاعر یا نویسندهٔ مورد نظر زندگی کرده است. منتقدان ادبی تا پیش از پیدایش فرمالیسم هر اثر ادبی را بر حسب این سه عامل بررسی می‌کردند. به اعتقاد آنان، وظیفهٔ منتقد این بود که نشان دهد اثر ادبی چگونه مجموعهٔ از ویژگی‌های ملی و تاریخی و شخصی را به نمایش می‌گذارد (پاینده، ۱۳۹۸:۲٦).

۲- جربان «نقد تأثیرگرا»: تأثیرگرایی در نقد یعنی جایگزین‌کردن تداعی‌های شخصی منتقد، یا برداشت فردی و ذهنیت‌مبنای او از متن، به جایی تبیین

روشمندِ معنا در اثر ادبی. در واقع، این منتقدات پس از خواندن اثرادبی، بیشتر واکنش فردی‌شان را توصیف می‌کنند تا خودِ متن را. آن‌ها می‌گویند که فلان شخصیت در داستان « تنفرآور» یا « دوست‌داشتنی» است، یا خواندن این شعر آن‌ها را به « وجد» آورد، غافل از این که خوانندهٔ دیگر، با روحیات یا باورهای متفاوت، ممکن است همان شخصیتی را که آنها « تنفرآور» نامیده بودند « ستودنی» بنامد، یا همان شعری را که برای آنان « وجدآور» بوده، « نا امیدکننده» یا « یأس‌آور» توصیف کند.

۳- جریان «نقد اخلاق‌آموز»: یکی از مهم‌ترین اهداف خواندن آثار ادبی تا پیش از ظهور فرمالیسم، یافتن نوعی نظام اخلاقی در این آثار بود. در آن زمان، فرض بر این بود که با خواندن ادبیات، عبرت یا سرمشق می‌گیریم. ادبیات مجموعهٔ از متون متعالی است که متوازینِ سلوکِ اخلاق‌مدارانه را به خواننده می‌آموزد. به بیان دیگر، ادبیات کارکردی تعلیمی دارد و کار منتقید ادبی تبیین همین کارکرد است. خوانندهٔ که شعری تفکرانگیز را می‌خواند، در می‌یابد که در زندگی با چه مخاطرات و مسائلِ روبه‌رو خواهد شد و بهترین روش برخورد با وضعیت‌های مخاطره‌آمیز چیست؟ به طریق اولی، حوادثی که بر شخصیت‌های داستان رخ می‌دهند، حکم زنگ خطری را دارند که خواننده را از در پیش‌گرفتن رفتار نادرست یا غیراخلاقی برحذر می‌کند. مثلاً با خواندن رمانی که شخصیت اصلی آن فردی معتاد است، در می‌یابیم که اعتیاد می‌تواند چه پیامدهای ویراگرانهٔ داشته باشد و چگونه زندگی معتادان را تباه می‌کند. از این منظر، فیلمی هم‌چون علی سنتوری (ساختهٔ داریوش مهرجویی) به مخاطب می‌آموزد که تهدیدهای آشکار و پنهانی بر ضد زندگی زناشویی جود دارند که بی‌اعتنایی به آن‌ها باعث فروپاشی عشق و در نهایت سقوط اخلاقی انسان می‌شود، این جریان یا شیوهٔ نقد، هر اثر ادبی را به یک دستورالعمل اخلاقی فرو می‌کاست و آن را « پیام» متن می‌نامید. و ظیفهٔ منتقد، یافتن این « پیام» و ابلاغ آن به مخاطبان ادبیات و هنر بود (پاینده، ۱۳۹۸: ۲۷).

۳- بررسی مقایسی داده‌ها

۳-۱- گلستان (حکایت نخست)

در مورد منت خلق «درویشی را شنیدم که در آتش فاقه می‌سوخت؛ و رقعه بر خرقه همی‌دوخت و تسکین خاطر مسکین را همی‌گفت:»

به نان خشک قناعت کنیم و جامهٔ دلق که بار محنت خود به، که بار منت خلق

کسی گفتش: چه نشینی که فلان در این شهر طبعی کریم دارد و کرمی عمیم، میان به خدمت آزادگان بسته و بر در دلها نشسته. اگر بر صورت حال تو چنان‌که هست وقوف یابد پاس خاطر عزیزان داشتن منت دارد و غنیمت شمارد. گفت: خاموش که در پسی مردن، به که حاجت پیش کسی‌بردن.

هم رقعه دوختن به و الزام کنج صبر کز بهر جامه، رقعه بر خواجگان نبشت

حقا که با عقوبت دوزخ برابر است رفتن به پایمردی همسایه در بهشت

(فروغی، ۱۳۹۰:٥٦).

۳-۱-۱- مختصات لفظی و بدیعی

واژه‌های عربی: در حکایت ذیل بکار برده شده است؛ اما هیچ‌گاه از حدود لغات ساده و شناخته‌شده عربی بالا نرفته که باعث دشواری در خواننده شود. سعدی با قریحهٔ خلاق، لطف و ذوق هنری همواره خود را از تنگنای دشواری به آسانی رهاساخته و زیبایی و روانی را در هم آمیخته است.

مثال: خاقه، رقعه، وقوف، کریم، دلق، خرقه، عمیم، عقوبت و الزام.

خصوصیت جُمل: جملات کوتاه بکار رفته است که از فعل آن مشخص می‌شود.

مثال: در این شهر طبعی کریم دارد. میان به خدمت آزادگان بسته و بر در دلها نشسته،

واژه‌گزینی با صنایع لفظی و بدیعی: بگونهٔ تناسب رعایت شده است، چون سبک و انشایی او به‌گونهٔ است که توجه خواننده را در وهله نخست به پی‌گیری معنا و سپس به مناسبت لفظی جلب می‌کند.

مثال: در پسی مردن، به که حاجت پیش کسی بردن.

استفاده از سجع: (پسر، پدر، قدر، مردن، بردن، خاست و راست)

سجع متوازن: (عیش، نفس) سجع مطرف:(دهانت، جانت، نان، زیان)
استشهاد از آیات قرآنکریم: « کلوا واشربو ولا تسرفوا»
مراعات النظیر: (خوردن، میوه، گرسنگی، کلوا، واشربو، تسرفوا، دهان، طعام، نان خشک، نفس، میده و شکم).
استفاده از صنعت تضاد: به‌گونهٔ مثال:

حقا که با عقوبت دوزخ برابر است رفتن به پایمردی همسایه در بهشت

(بهشت و دوزخ) در این حکایت، تضاد اند.
درج اشعار در نثر: نویسنده چنان در درج اشعار در نثر توجه کرده که شعر و نثر با هم تناسب پیوسته دارند.
مثال: « درویشی را شنیدم که در آتش فاقه می‌سوخت و رقعه بر خرقه همی‌دوخت و تسکین‌خاطر مسکین را همی‌گفت»
ضرب المثل: نیز بکار برده‌شده است. « گفت: خاموش که در پسی مردن، به که حاجت پیش کسی بردن»
تناسب معنا در نثر و شعر: فوق العاده رعایت شده است.
مثال: از نثر و شعر-«درویشی را شنیدم که در آتش فاقه می‌سوخت و رقعه بر خرقه همی‌دوخت و تسکین خاطر مسکین را همی‌گفت:»

همه رقعه دوختن به و الزام کنج صبر کز بهر جامه، رقعه بر خواجگان نبشت

دیده می‌شود که در شعر و نثر تناسب معنا خیلی به روشن رعایت شده است.
می‌توان مطلب را از نثر و شعر بگونهٔ یکسان به دست آورد.
تعداد ابیات: در حکایات این باب، تعادل نثر است. مثال:.

به نان قناعت کنیم و جامهٔ دلق که بار محنت خود به، که بار منت خلق
همه رقعه دوختن به و الزام کنج صبر کز بهر جامه، رقعه بر خواجگان نبشت
حقا که با عقوبت دوزخ برابر است رفتن به پایمردی همسایه در بهشت

مختصات دستوری: حذف فعل «است» نظر به قرینه معنوعی.
مثال: «میان به‌خدمت آزادگان بسته و در دلها نشسته» در این جملات، بعد از واژه‌های بسته و نشسته فعل«است» می‌آید، که حذف شده است.

-کاربرد می و همی پسونداستمراری
- قید بعد از فعل بکار برده شده است.
مثال: « چه نشینی که فلانی دراین شهر طبعی کریم دارد و کرمی عمیم».
شعر در وسط داستان و قسمتی هم در آخر درج است.
تکرار حروف الف: ٤١ بار.
تکرار کلمه: (گرسنگی و چندان دو دو بار)
رعایت تناسب معنا در نثر و شعر: انتقال از نثر به شعر و تعداد ابیات با تعادل نثر است.
موازینه یا مقابله: (نه چندان بخور کز دهانت برآید_ نه چندان که از ضعف جانت برآید)
ردالصدر العجز:
گرگل‌شکر خوری به تکلیف زبان کند ورنان خشک دیرخوری گل‌شکر بود

۳-۱-۲- مختصات معنوی

-حکایت جنبهٔ تعلیمی و اخلاقی داشته و جنبهٔ ادبی آن غالب است. بگونهٔ مثال: «گفت: خاموش که در پسی مردن، به که حاجت پیش کسی بردن».
- از نظر خصوصیات داستانی: حکایت‌ها بگونهٔ گفتگو است، گره داستان از قبل گشوده‌شده و داوری را خود نویسنده کرده است. مثال: «درویشی را شنیدم که در آتش فاقه می سوخت و رقعه بر خرقه همی‌دوخت و تسکین خاطر مسکین را همی‌گفت:». به نان خشک قناعت کنیم و جامهٔ دلق که بار محنت خود به، که بار منت خلق
-تشبیه، استعاره، کنایه، و مجاز: در این حکایت بکار نرفته است.
_الفاظ برگزیده و رسا و مفاهم فصیح و بلیغ است.
مثال: «در پسی‌مردن به که حاجت پیش کسی بردن» در حکایت فوق دیده شده است که الفاظ برگزیده شده در واقع معنای فصیح و بلیغ دارد.
-هنرنمایی شاعری در نثر تأثیر گذاشته است: بکارگیری نثر در شعر و شعر در نثر، استفاده از واژه‌های سادهٔ عربی، استفاده از صنایع لفظی و بدیعی و تناسب میان لفظ و معنا خود به نحوی اثرگذاری هنر شاعری را نشان می‌دهد.

-کلام سهل و آسان: بیان شده است. ترکیبات دشوار عربی، دیده نمی‌شود.
- حکایت: کوتاه آورده شده است.
-اثرگذاری هنرشاعری: رعایت اعتدال استعمال لغات‌های ساده عربی، در هم‌آمیختگی نثر و نظم و موسقیایی‌بودن جملات، خود به‌نحوی اثرگذاری هنر شاعر، بر نثر است.
-کلام سهل و ممتنع می‌باشد. مثال: (از بسیار خوردن که سیری مردم را رنجور کند.)
- حکایت طنزگونه است. مثال: (رنجور را گفتن دلت چه می‌خواهد؟ گفت: آنکه دلم چیزی نخواهد.)
- بکار رفتن صنعت تضاد: (سیری و گرسنگی)
-کار برد عقد: اندازه نگهدار(کلوا و اشربو ولا تسرفوا)
- استفاده از تمثیل: (به سیری‌مردن به که گرسنگی بردن).

۳-۲- روضهٔ خلد (حکایت نخست)

منت خلق: «یکی از خواجگان بدره زر به غلامی داد که نزدیک داود طایی بر، اگر از تو قبول کند تو از مال من آزادی، به نزدیک داود آورد قبول نکرد، گفت: آخر درین قبول‌کردن آزادی منست، گفت: آزادی تست و بنده‌گی من، خود را هرگیز بنده نکنم به سبب آنکه تو آزاد شوی.»

اگر چه احسان آزدگیست اندر مال ولیک بندگی اندر قبول احسانست
زبهر مال چه گردد رهین هرناکس به اختیار و ارادت کسی که انسانست

(فرخ، ۱۳٤٥:۱٥٦).

۳-۲-۱- مختصات لفظی

- واژه‌های عربی: در حکایت اندک و خیلی ساده بکار برده شده است. مثال: (بدره، مال، احسان، غلام و ارادت)
- خصوصیات جمله: جمه‌ها کوتاه بکار رفته که از فعل آن مشخص می‌شود. مثال: (۱-یکی از خواجگان بدره زر به غلامی داد. ۲-که نزدیک داود طایی بر. ۳- اگر از تو قبول کند. ٤- تو از مال من آزادی، ٥- به نزدیک داود آورد قبول نکرد، ٦-گفت:

آخر درین قبول کردن آزادی منست، ۷- گفت: آزادی تست و بندگی من، ۸- خودرا هزگز بنده نکنم. ۹ - به سبب آنکه تو آزاد شوی.)

- واژه‌گزینی با صنایع لفظی و بدیعی: به‌گونهٔ تناسب رعایت شده است. مثال:.

«یکی از خواجگان بدره زر به غلامی داد که نزدیک داود طایی بر، اگر از تو قبول کند تو از مال من آزادی»

-بکار رفتن سجع: در حکایت روضهٔ خلد سجع بکار رفته است. به‌گونهٔ مثال: (آزادی، بندگی، غلامی، احسانست و انسانست) سجع متوازی اند.

- مراعات النظیر: نیز بکار رفته است. به‌گونهٔ مثال: (داود طایی، مال، بدره، زر، غلام، آزادی)

- صنعت تضاد: نیز بکار رفته است. مثال: «...گفت: آزادی تست و بنده‌گی من، خود را هرگیز پنده نکنم به سبب آنکه تو آزاد شوی.»

- درج اشعار در نثر: نویسنده همانند سعدی، چنان در درج اشعار در نثر توجه کرده است که شعر و نثر با هم پیوسته‌گی و تناسب عالی دارند. مثال: « آخر درین قبول کردن آزادی منست، گفت: آزادی تست وبندگی من»

- رعایت تناسب معنا: در نثر و شعر برابر است.

مثال: از نثر «یکی از خواجگان بدره زر به غلامی داد که نزدیک داود طایی بر، اگر از تو قبول کند تو از مال من آزادی، به نزدیک داود آورد قبول نکرد، گفت: آخر درین قبول‌کردن آزادی منست، گفت: آزادی تست و بندگی من، خود را هرگیز بنده نکنم به سبب آنکه تو آزاد شوی.»

شعر: اگر چه احسان آزدگیست اندر مال ولیک بندگی اندر قبول احسانست

دیده می‌شود که در شعر و نثر تناسب معنا خیلی روشن رعایت شده است. می‌توان مطلب را از نثر و شعر به‌گونهٔ یک‌سان بدست آورد.

- تعداد ابیات: اندکی تعادل نثر است. شعر: در آخر داستان آماده است.

-تکرار حروف: حرف های چ، پ، گ و ف

-تکرار کلمه: دم، خر، پدر و فرزند

- رد العجزالی الصدر: چون پسر پرورده شد دم خر دم خر کی داند از ریش پدر

_ بکار رفتن ترصیع: « چرا علمش نیاموختی تا حرمت پدر بشناختی»

-کاربرد جناس مطرف: کودکی خود را ادب آموز و عقل
کین حکایت از بزرگانست نقل

- نثر شعرگونه است: «چرا علمش نیاموختی تا حرمت پدر بشناختی» «چون فرزند پدر را بیند که دم خرگیرد، عجب نباشد که ریش پدر گیرد.»

- رعایت تناسب_معنا: در نثر و شعر و تعداد ابیات با تعادل نثر است.

انتقال از نثر به شعر: «چون پسر پرورده شد دم خر_ دم خر کی داند از ریش پدر»

- شعر در آخر داستان: ذکر شده است.

۳-۲-۲- مختصات معنوی

- پیام اخلاقی، تعلیمی و ادبی دارد و جنبهٔ ادبی آن غالب است. «...گفت: آزادی تست و بندگی من، خودرا هرگیز بنده نکنم به سبب آنکه تو آزاد شوی.»

- از لحاظ خصوصیات داستانی: داستان به‌گونهٔ گفتگو است.

- الفاظ، برگزیده و مفاهم فصیح است.

- استفاده از هنری شاعری: همانند سعدی، بکارگیری واژه‌های ساده عربی، آمیختن شعر و نثر و بکارگیری از صنایع بدیع خود به نحوی بکارگیری از هنر شاعریست.

- کلامش سهل است. مثال: «یکی از خواجگان بدره زر به غلامی داد که نزدیک داود طایی بر» دیده می‌شود که کلام در همین حکایت زیاد ساده و روشن بیان شده است. هر خوانندهٔ می‌تواند دریافت معنا کند. از کلمات و الفاظ دشوار عربی، پرهیز کرده است.

- حکایت، کوتاه، طنزگونه، بکاربرده شده است.

- از لحاظ خصوصیات داستانی: به‌گونهٔ گفتگو آماده و الفاظ، برگزیده و رسا و مفاهم فصیح است.

-کاربرد تضاد: (خردی و بزرگی)

- مراعات النظیر: (فرزند، پسر، پیر، ادب، حرمت)

- هنرنمایی شاعری: کاربرد لفظ و معنی به‌گونهٔ متناسب، درج شعر در نظم و نثر نحوی هنرنمایی شاعری است.

-کلام خیلی سهل و آسان: (چرا علمش نیاموختی تا حرمت پدر بشناختی). حکایت در حکایت نیست و حکایت کوتاه آماده است.

-کاربرد مثل: (چون فرزند پدر را بیند که دم خر گیرد، عجب نباشد که ریش پدرگیرد.)

- حکایت طنزگونه: چه گویی، در حق فرزندی که ریش پدر بگیرد؟ گفتم: از پدر چه آموخته است؟ گفت: خر به‌کرادادن گفتم: چون فرزند پدر را بیند که دم خرگیرد، عجب نباشد که ریش پدر گیرد.

۳-۳- گلستان (حکایت دوم)

در ادب فرزند: « یکی از حکما پسری را نهی همی‌کرد از بسیار خوردن که سیری مردم را رنجورکند. گفت: ای پدرگرسنگی خلق را بکشد. نشنیدهٔ که ظریفان گفته‌اند: بسیری مردن به که گرسنگی بردن. گفت: اندازه نگهدار، کلوا وّاشربو وّلا تّسرفوا

نه چندان بخور کز دهانت برآید
نه چندان که از ضعف، جانت برآید
با آنکه در وجود، طعام است عیش نفس
رنج آورد طعام که بیش از قدر بود
گر گل‌شکر خوری به تکلیف، زیان کند
ور نان خشک دیر خوری گل‌شکر بود

رنجوری را گفتند: دلت چه می‌خواهد؟ گفت: آنکه دلم چیزی نخواهد.

معده چو کج گشت و شکم درد خاست
سود ندارد همه اسباب راست(فروغی، ۱۳۹۰:۵۸).

۱-۳-۳- مختصات لفظی

- کلمات عربی: اندک، ساده و متجانس بکار رفته است. هیچ‌گاه از حدود لغات ساده و شناخته شدهٔ عربی بالا نرفته است که باعث دشواری خواننده شود. مثال: (طعام، رنجور، ظریف).

- خصوصیات جُمل: جملات کوتاه است که از فعل آن مشخص می‌شود. به‌گونهٔ مثال: (۱- یکی از حکما پسری را نهی همی‌کرد. ۲- از بسیار خوردن که سیری

مردم را رنجورکند. ۳- گفت: ای پدر. گرسنگی خلق را بکشد. ٤- نشنیدهٔ که ظریفان گفته اند: ٥- بسیری مردن به که گرسنگی بردن.

- واژه‌گزینی با صنایع لفظی و بدیعی: به‌گونهٔ تناسب رعایت شده و واژه‌ها بگونهٔ گزیده‌شده که توجه خواننده را در قدم نخست در پی‌گیری معنا و سپس به مناسبات لفظی جلب می‌کند.

مثال: (به سیری مردن به که گرسنگی بردن).

- روش تسجع: از روش تسجیع نیز بیشتر استفاده کرده است.

مثال: (پسر، پدر، قدر، مردن، بردن، خاست و راست) سجع متوازی (عیش، نفس) سجع متوازن و (دهانت، جانت، نان، زیان) سجع مطرف می‌باشد.

- مراعات النظیر: در حکایت گلستان، مثال: (خوردن، میوه، گرسنگی، کلوا، واشربو، تسرفوا، دهان، طعام، نان خشک، نفس، میده و شکم).

- بکار رفتن صنعت تضاد: به‌گونهٔ مثال: (سیری و گرسنگی)

- استشهاد از آیات قرآنی: نیز شده است. مثال: (کلوا واشربو ولا تسرفوا) این هنر ظریفانهٔ سعدی، که استشهاد از آیاتی قرآن خود باعث رسایی سخن شده است.

- کاربرد تمثیل: تمثیل نیز بکار برده شده است. (به سیری مردن به که گرسنگی بردن).

از این که گلستان یک اثر مسجع است، بنا براین اشعار در نثر نیز درج شده است. «نشنیدهٔ که ظریفان گفته‌اند، به سیری مردن به که گرسنگی بردن»

- انتقال نثر به شعر: نثر نیز به شعر نقل گردیده است. به‌گونهٔ مثال: معده چو کج گشت و شکم درد خاست سود ندارد همه اسباب راست.(سحاب، ۱٤۰۱:۵۸).

- رعایت تناسب معنا در نثر و شعر: انتقال از نثر به شعر و تعداد ابیات با تعادل نثر است.

- شعر، در وسط داستان و موارد خاص در پایان آورده شده است.

۲-۳-۳- مختصات معنوی

-پیام فوق‌العاده تعلیمی، اخلاقی و ادبی دارد و در این میان جنبهٔ ادبی آن غالب‌تر است. حکایت، از زبان حیوانات نمی‌باشد.

-از لحاظ خصوصیات داستانی: به‌گونهٔ گفتگو می‌باشد وگره داستان از قبل گشوده شده است. داوری بدست خود نویسنده می‌باشد.
- حکایت در حکایت می‌باشد. مثال : « یکی از حکما پسری را نهی همی‌کرد از بسیار خوردن که سیری مردم را رنجورکند. گفت: ای پدر. گرسنگی خلق را بکشد. نشنیدهٔ که ظریفان گفته‌اند: بسیری مردن به که گرسنگی بردن. گفت: اندازه نگهدار، کلوا وّاشربو وّلا تّسرفوا نه چندان بخور کز دهانت بر آید
- صنعت تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز: به نظر نمی‌رسد.
- رعایت اعتدال، استعمال لغات‌های ساده عربی، درهم‌آمیختگی نثر و نظم و موسقیایی بودن جملات، خود به نحوی اثرگذاری هنر شاعر، بر نثر است.
-کلام سهل و ممتنع می‌باشد. مثال: (از بسیار خوردن که سیری مردم را رنجور کند.)
- حکایت کوتاه و طنزگونه است. مثال: «رنجور را گفتن: دلت چه می‌خواهد؟ گفت: آنکه دلم چیزی نخواهد.»

٤-٣- روضهٔ خلد (حکایت دوم)

در ادب فرزند: « روزی در شهر یزد وعظ می‌گفتم، در ادب فرزند با پدر پیری برخاست، گفت: چه‌گویی، در حق فرزندی که ریش پدر بگیرد؟ گفتم: از پدر چه آموخته است؟ گفت: خر به کرا دادن گفتم: چون فرزند پدر را بیند که دم خرگیرد، عجب نباشد که ریش پدرگیرد، چرا علمش نیاموختی تا حرمت پدر بشناختی.»

کودکی خودرا ادب آموز و عقل کین حکایت از بزرگانست نقل
هر که در خردی نیاموزد ادب در بزرگی زو مکن دانش طلب
چون پسر پرورده شد در دم خر دم خر کی داند از ریش پدر (فرخ، ۱۳۷:۱۳٤٥).

٤-٣-١- مختصات لفظی وبدیعی

-کلمات عربی: خیلی اندک، ساده و حتا در مقایسه با گلستان، شرین بیان شده است. مثال: (وعظ، طلب).
- خصوصیات جُمل، جملات آن، کوتاه بکار رفته که از فعل آن مشخص می‌شود.

به‌گونهٔ مثال:(۱ - روزی در شهر یزد وعظ می‌گفتم.۲- در ادب فرزند با پدری پیری برخاست.۳- در حق فرزند که ریش پدر بگیرد. ٤- از پدر چه آموخته است.٥- خر به کرا دادن گفتم.٦- چون فرزند پدر را بیند که دم خرگیرد.۷- عجب نباشد که ریش پدرگیرد.۸ - چرا علمش نیاموختی. ۹- تا حرمت پدر بشناختی).

- واژه‌گزینی با صنایع لفظی و بدیعی: به‌گونهٔ تناسب رعایت شده است. « چون فرزند پدر را بیند که دم خرگیرد، عجب نباشد که ریش پدرگیرد.».

- نثر، آن همانند گلستان شعرگونه می‌باشد.

مثال: «چرا علمش نیاموختی تا حرمت پدر بشناختی» «چون فرزند پدر را بیند که دم خر گیرد، عجب نباشد که ریش پدرگیرد.»

- رعایت تناسب معنا: در نثر و شعر و تعداد ابیات با تعادل نثر است.

- محتوا از نثر به شعر نیز انتقال یافته است. مثال: چون پسر پرورده شد دم خر دم خر کی داند از ریش پدر

- روش تسجع: نیز به کار برده شده است. مثال: (روزی، پیری، طلب، ادب، عقل، نقل، پسر، پدر، بزرگی و خردی) سجع متوازی اند.

- استفاده از صنعت تضاد. (خردی و بزرگی)

- مراعات النظیر: نیز استفاده شده است. (فرزند، پسر، پیر، ادب، حرمت، وعظ)

- شعر، در آخر داستان، ذکر شده است.

- ضرب‌المثل: نیز بکار رفته است. «چون فزند پدر را بیند که دم خر گیرد، عجب نباشد که ریش پدر گیرد.»

۲-٤-۳- مختصات معنوی

- پیام حکایت اخلاقی ، تعلیمی بوده که به وجه احسن بیان شده و جنبهٔ ادبی آن غالب است.

- از لحاظ مختصات داستانی: داستان به‌گونهٔ گفتگو آماده است. مثال: «گفت: چه گویی، در حق فرزندی که ریش پدر بکیرد؟ گفتم: از پدر چه آموخته است؟ گفت: خر به کرا دادن.

- الفاظ برگزیده و رسا و مفاهم فصیح است. کلمات الفاظ دشوار عربی دیده نمی‌شود.

- هنرنمایی شاعری: کار برد لفظ و معنی به‌گونهٔ متناسب، درج شعر در نظم و نثر عدم استفاده از لغات‌های دشوار عربی و مسج‌بودن کلام خود به نحوی هنر شاعری می‌باشد.
-کلام خیلی سهل و آسان بکار رفته است. مثال: «چرا علمش نیاموختی تا حرمت پدر بشناختی».
- حکایت در حکایت نمی‌باشد و حکایت کوتاه و طنز گونه نمی‌باشد.

۵-۳- وجوه اشتراک و افتراق گلستان و روضهٔ خلد

۱-۵-۳- همسانی‌ها

وجوه مشترک روضهٔ خلد و گلستان سعدی را می‌توان بدین گونه خلاصه کرد.
۱- با نقد و تحلیل دقیق در متن روضهٔ خلد و شیوهٔ نگارش آن، می‌توان دریافت که مقصد نویسنده بیشتر جنبهٔ ادبی کتاب و ابزار مهارت در هنر نثر نویسی است. و در واقع این همان هدف است که سعدی بزرگ در کتاب گلستان دنبال کرده است.
۲- در روضهٔ خلد اطناب در جملات بکار نرفته و تمام جملات کوتاه آورده شده از فعل آن مشخص می‌شود این همان اسلوب است که عیناً سعدی در حکایت‌های گلستان بکار برده است.
۳- در هم‌آمیختن شعر بانثر و نثر باشعر به شیوهٔ گلستان نیز نشانهٔ دیگر از همین تقلید کامل و تأثیرپذیری نویسنده را نشان می‌دهد. چون سعدی شاعر توانا بود، به خوبی و ساده‌گی توانسته بود از عهدهٔ این در هم‌آمیختگی و تضمین برآید و اشعار فارسی و عربی را به مناسبت موضوع می‌سرود و تناسب تام آن را در نظر می‌گرفت، که چنین هنرنمایی و عین تناسب را خیلی ظریفانه مجد خوافی در روضهٔ خلد بکار برده است.
٤- استعمال سجع و توازن را در واقع نیز می‌توان دلیل آشکار دیگری توجه مجد خوافی، در انشاء روضهٔ خلد به فن و اسلوب گلستان سعدی دانست. چون سعدی در بیشتر موارد توازن و تقابل قطعات نثر خویش را برای رعایت تناسب کلام می‌آورد و عین تقلید را روضهٔ خلد نیز در نظر گرفته و گلامش را به‌گونهٔ مسجع بکار برده است.

٦- اکثر حکایات سعدی به‌گونهٔ بحث و گفت‌گو بوده، چنین تقلید مشابه در روضهٔ خلد خوافی بکار برده شده است.

۷- توازن در حکایات با توجه به تحلیل و برسی به‌گونهٔ اعتدال بکار برده شده است.

۸- عدم استفاده از الفاظ دشوار و غریب عربی که هر دو نویسنده در آثارشان پرهیز کرده اند.

۹- در گلستان سعدی از کار برد تشبیه، استعاره وکنایه تا حدی دوری نموده است که چنین اسلوب را خوافی در متن روضهٔ خلد نیز به کار برده است.

۱۰- اکتفاه به حکایت‌های کوتاه، گاهی از چند سطر تجاوز نمی‌کند؛ در کتاب روضهٔ خلد بکار برده شده است.

۲-۵-۳- ناهمسانی‌ها

۱- در روضهٔ خلد واژه‌ها و ترکیبات مغلق و پیچدهٔ عربی کمتر بکار رفته و حکایت‌ها به یک زبان ساده شرین بیان شدند. در حالی‌که چنین رسایی و روانی در چند حکایت از « گلستان» سعدی که کارشد، دیده نمی‌شود.

۲- شعر: در «گلستان» در اکثر موارد در وسط داستان و قسمتی دیگر آن در آخر بکار برده شده است؛ اما در« روضهٔ خلد» معمولاً شعر در آخر داستان آورده شده است.

۳- در روضهٔ خلد حکایت‌ها به‌گونهٔ طنز بکار برده نشده است، در حالی‌که سعدی در گلستان اکثر حکایات را طنز گونه بکار برده است.

٤- اکتفاه بر یک حکایت کوتاه که از چند سطر تجاوز نمی‌کند، در حالی‌که در گلستان بعضاً حکایت در حکایت آورده شده و رشته سخن بیش از حد به اطاله و تطویل می‌انجامد و نویسنده می‌کوشد هرچه بیشتر مفهوم مختصر را در عبارات مفصل جای‌دهد.

۵- شعر با توجه بر تحلیل حکایات موجود با نثر روضهٔ خلد، در تعادل است، در حالی‌که سعدی شعر را بیشتر وقت طویل تر از نثر بکار برده است.

نتیجه

از بررسی مقایسهٔ آمار تحلیل‌ها می‌توان نتیجه گرفت، که بسیاری از مفاهیم تعلیمی، اخلاقی و مضامین ادبی در حکایات روضهٔ خلد خوافی و گلستان سعدی باهم شبیه و پارهٔ اوقات تفاوت داشته و این تفاوت‌ها در واقع در سطح مختصات لفظی و واژه‌گانی می‌باشد.

از لحاظ هم‌سانی‌ها: گلستان از لحاظ اسلوب نگارش، مضمون‌سازی و ژرف‌ساخت با محتوا، بر روضهٔ خلد خوافی تأثیرگذار بوده و در عین زمان روضهٔ خلد اسلوب جداگانهٔ خود را نیز دارد و دست به یک سری نو آوری زده است. بررسی تطبیقی باب سوم گلستان و حکایت‌های مشابه روضهٔ خلد، نشان داد که هر دو اثر در نثر مسجع و موزون بوده و جنبه‌های تعلیمی، اخلاقی و ادبی دارند. در هر دو از تعبیرها، امثال و حکایت استفاده شده و به آیت قرآن مجید، احادیث و تعبیرهای عربی استشهاد شده است. از لحاظ ویژگی دستوری و آرایه‌های بدیعی و بیانی، در هر دو اثر به ویژگی‌های بر می‌خوریم.

از نقطه نظر نا همسانی‌ها: نیز دیده شد که نظم و نثر گلستان نسبت به روضهٔ خلد بیشتر است. در باب سوم گلستان شعر در وسط و قسمتی در پایین حکایت آمده است، در حالی‌که در روضهٔ خلد شعر بیشتر در آخر حکایت آورده شده است. بسامد کاربرد واژه‌های عربی در گلستان سعدی نسبت به روضهٔ خلد بیشتر است. علاوه براین، باب سوم گلستان جنبه‌های اندرزِ آمیخته با طنز ظریف دارد؛ اما در حکایت‌های تحلیل شدهٔ روضهٔ خلد چنین هنرنمایی طنزی دیده نشده است. شعر در حکایت‌های باب سوم گلستان طویل‌تر آمده در حالی‌که روضهٔ خلد شعر نسبتاً تعادل نثر است. سخن آخر این‌که گلستان، دارای «۸» باب بوده و روضهٔ خلد خوافی در«۱۸» باب نگاشته شده است.

منابع

۱- پاینده، حسین. (۱۳۹۸). نظریه و نقد ادبی. جلد اول، تهران: پژوهشکدهٔ تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی.

۲- وصال، حسین. (۱۳٤۹). معجزات شعر و سخن پارسی. تهران: بی‌نا.
۳- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۱). یادداشت‌ها و اندیشه‌ها. تهران: انتشارات اساطیر.
٤- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). نقد ادبی. چاپ چهارم، تهران: انتشارات فردوس.
٥- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۷). سبک شناسی. تهران: انتشارات اساطیر.
٦- سحاب، حشمت الله. (۱٤۰۱). گسترهٔ نقد ادبی. چاپ سوم، کابل: انتشارات نویسا.
۷- صفا، ذبیح الله. (۱۳٥۱). تاریخ ادبیات ایران. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۸- سعدی، مشرف‌الدین مصلح بن عبدالله. (۱۳۹۰). گلستان سعدی. به تصحیح محمدعلی فروغی، تهران: انتشارات بهزاد.
۹- خوافی، مجدالدین. (۱۳٤٥). روضهٔ خلد. به تصحیح محمود فرخ، تهران: انتشارات مصور.
۱۰-موحدی، محمد رضا. (۱۳۷۷). سلسلهٔ سخن دان. تهران: انتشارات نوین.

محقق لیمه خیال

رابطهٔ شمس و مولانا

The relationship between Shams and Mawlana

Asistant Professor Lema Khial

Abstract

The relationship between Shams and Mawlana is one of the most influential connection the history of Islamic mysticism. This deep spiritual bond transformed Mawlana from a traditional jurist into a passionate poet and profound mystic. The main focus of this research is to explore how Shams presence affected Mawlana thoughts, character, and literary works. Te study aims to examine the mystical, psychological, and literary aspects of their relationship and how it led to creation of masterpieces like Masnavi Manavi and Divan -e - Shams. The research method is descriptive and analytical, based on library resources, including historical texts, Sufi literature, and Mawlanas poetry. Key findings show that Shams acted as a spiritual catalyst, awakening a deep inner transformation, Mawlana discovered a new voice and vision that shaped the core of this poetic and spiritual message. In conclusion, the connection between Shams and Mawlana was not

merely emotional, but a powerful spiritual union that played a vital role in the development of Mawlana legacy and the broader tradition of Persian mystical literature.

چکیده

رابطهٔ شمس و مولانا از مهمترین و تأثیرگزار ترین پیوندهای عرفانی در تاریخ تصوف اسلامی به شمار می‌رود. این رابطه تحولی عظیم در زندگی شخصی، فکری و ادبی مولانا به وجود آورد و او را از فقیه مدرس سنتی به شاعری عاشق و عارف ژرف اندیش مبدل ساخت. مساله اصلی این تحقیق بررسی ماهیت این ارتباط و تأثیر آن بر تحول فکری و روحی مولانا است. هدف این پژوهش شناخت ماهیت این رابطه از بعد عرفانی است همچنین تحلیل حضور شمس در آفرنیش آثار برجسته یی چون مثنوی معنوی و دیوان شمس است. روش تحقیق تحلیلی - توصیفی با استفاده از منابع کتابخانه صورت گرفته است. یافته‌های کلیدی پژوهشی حاکی از آن است که شمس نه تنها نقش راهنمای روحی برای مولانا ایفا کرد بلکه با حضور خود زمینه ساز تحولی عمیق در اندیشه و زبان مولانا شد. در نتیجه می‌توان گفت رابطهٔ شمس و مولانا، رابطه یی صرفا عرفانی یا شخصی نبود، بلکه پیوند روحانی و بینادین بود که یکی از بزرگترین جریان‌های عرفانی و ادبی در تاریخ اسلام و ادب فارسی را شکل داد.

کلیدواژه‌ها: مولانا، شمس، طریقت، عشق، عرفان.

۱- مقدمه

رابطهٔ شمس و مولانا یکی از موضوعات دلچسپ ادبیات به شمار می‌رود. مقالات و کتابی‌هایی در مورد ارتباط مبهم شمس و مولانا پرداخته شده است؛ اما هنوزهم مواردی در این زمینه مبهم است که نیاز به تحقیق و بررسی همه جانبه دارد؛ چون وجود شمس یکی از موضوعات داغ است که به تحقیقات بیشتر نیاز دارد. هر نویسنده نظر به یافته‌ها و بینش علمی خود به وضاحت این رابطه پرداخته است. این ارتباط چگونه رابطه بوده و چه تأثیر روی مولانا گذاشت موضوع مورد تحلیل

می‌باشد. هرگاه از رابطهٔ شمس و مولانا ذکر به عمل آید از اثرپذیری مولانا از شمس سخن گفته می‌شود اما از تأثیرگذاری مولانا بر شمس کمتر ذکر می‌شود. در این مقاله به رابطهٔ دو جانبهٔ شمس و مولانا تحقیق به عمل آمده است. موضوع، دلچسپ و جذاب در این نکته می‌شود که وجود شمس مبهم و گنگ بوده که راه تحقیقات بیشتر را باز می‌کند. شمس خط سوم بوده که خود و دیگران وی را خوانده نتوانسته‌اند. شمس مردی سیار بود و در یک مکان قرار نداشت و مدام دنبال همصحبت واقعی بود.

مولانا از تکرار روزمرگی زندگی خویش خسته بود و منتظر شخصی چون شمس بود و برای وی الهام گردیده بود که شخصی می‌آید و چشم در راه او بود. تا اینکه شمس با آمدن خود و با جرقهٔ خویش آتش عشق را در مولانا افروخت. مولانا از دیدار شمس در حیرت بود و خیالاتی از خیال وی شده بود. پیش از آمدن شمس وی مرده‌یی بود که با آمدن وی زنده شد، گریه بود و خنده شد و با عشق شمس به دولت جاویدانی رسید. آمدن شمس نه تنها در روح وی بل در اعمال وی تغییراتی به وجود آورد. این تأثیر یک جانبه نبوده؛ بلکه شمس خودش می‌گفت که قبل از دیدار مولانا وی مثل آب ایستاده‌یی بوده که در خود می‌جوشیده اما با دیدار مولانا جاری شد. شمس خطاب به مولانا گفت که همه دانش واندوخته‌هایت را درج تاریخ کن و مولانا از این کار دریغ نکرد. مولانا در طول عمر خود در حلقه و دست ارادت به اشخاص مختلف چون برهان الدین محقق ترمذی، حسام الدین چلبی و زرکوب داشت؛ اما هیچ کدام از این اشخاص مانند شمس تأثیرگذار نبود.

۱-۱- بیان مسأله و سؤالات تحقیق

شمس کی بود و چگونه با مولانا آشنا شد؟ اولین دیدار شمس و مولانا چگونه اتفاق افتاد و چه تأثیری بر مولانا گذاشت؟ رابطهٔ شمس و مولانا چه ویژگی‌هایی داشت و چگونه تحول فکری مولانا را شکل داد؟ چه عوامل باعث جدایی شمس از مولانا شد؟ بعد از رفتن شمس، زندگی و شعر مولانا چه تغییری کرد؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

هدف تحقیق دربارهٔ رابطهٔ شمس و مولانا شناخت تأثیر عمیق شمس تبریزی بر تحول فکری، عرفانی و شعری مولانا و بررسی چگونگی شکل گیری این رابطه در مسیر سلوک

معنوی و آفرینش آثار بزرگ ادبی و عرفانی است. رابطۀ شمس و مولانا به نوشتن کتاب‌ها و مقاله‌های بیشتر نیاز دارد. اما برای تشریح و توصیف رابطۀ شمس و مولانا ایجاب می‌نماید که تأثیرگذاری هردو شخصیت بر همدیگر مورد تحقیق بیشتر قرار گیرد.

۱-۳- روش تحقیق

این تحقیق بر مبنای میتود تحلیلی- توصیفی با استفاده از منابع کتابخانه‌یی صورت گرفته است.

۱-٤- پیشینۀ تحقیق

پیشینۀ تحقیق در مورد رابطۀ شمس و مولانا در افغانستان نشان می‌دهد که این موضوع همواره مورد توجه اندیشمندان، عرفان پژوهان و علاقمندان ادبیات بوده است از سوی محققان تحقیقات مستقل صورت گرفته است. از جمله در کتاب «نی نامه» از خلیل الله خلیلی در مورد رابطۀ شمس و مولانا پرداخته شده است و یکی از آثار کلیدی در پیشینۀ مولاناپژوهی به شمار می‌رود.

همچنین کتاب «مولانا: ارغنون شمس» اثر عطاءالله تدین بیش از چهل گفتار دربارۀ زندگی، اندیشه و آثار مولانا و شمس را دربر می‌گیرد.

کتاب «خط سوم» از ناصرالدین زمانی کتابی است که در برگیرندۀ زندگی نامۀ شمس و شخصیت شناسی شمس است و بخش دیگر کتاب منتخب سخنان شمس است.

این مقاله نیز به دنبال کاوش بیشتر رابطۀ شمس و مولانا است تا حقایق بیشتری از رمز و رازهای زندگی این دو شخصیت آشکار شود.

۲- رابطۀ شمس و مولانا

مولانا جلال الدین محمد از چهره‌های تابناک عرفان و ادبیات فارسی است که نظیرش را کمتر می‌توان یافت. مولوی در سال ٦۰٤هـ در بلخ در یک خانوادۀ روحانی و دانشمند تولد یافته است. به گفتۀ بعضی شارحانِ شعر مولانا، مادر وی از احفاد خوارزم شاهیان بوده است. پدرش سلطان العلما بهاءالدین ولد از خطبا و

واعظان مشهور و مرجع فتوای زمانش بود که به تصوف گرایش داشت و از زمرهٔ بزرگان علمای بلخ به شمار می‌رفت. در رابطه به عوامل سفر سلطان العلما از بلخ سخنان مختلف گفته شده است که یکی از عوامل آن نارضایتی مردم و نقری که میان سلطان العلما و خوارزم شاهیان پدید آمد سبب کوچه بدل کردن بهاءالدین محمد شد. برخی این سفر را ناشی از اختلافاتی می‌دانند که بین دانشمند بزرگ جهان اسلام امام فخر رازی و سلطان العلماء وجود داشت، امام فخر به سبب نفوذی که در سلطان داشت موجب گردید که بهاءالدین ولد به این تبعید اجباری علاقمند شود. اما برخی بدین باور اند که سلطان العلما مانند بسیاری از طبقات مردم از ترس در برابر هجوم سپاه مغول که از نقاط دوردست به سوی خراسان می‌آمدند با عبور از بغداد برای زیارت به مکه معظمه مشرف شدند و از آن جا به دمشق و از دمشق به روم شرقی (ترکیه) رفتند (روستایار، ۱۳۸۴: ۸۷).

پس ازهشت سال سیر و سفر و توقف‌های مقطعی در مناطق مختلف آسیای صغیر سرانجام به سال٦٢٦هـ. ق آن هم در اثر دعوت سلطان علاءالدین کیقباد،پادشاه متدین،دانش پرور و فرهنگ دوست سلجوقی روم شرقی ،این خانواده شهر قونیه را منحیث محل اقامت خویش گزیدند. سلطان العلما در شهر قونیه پدرود حیات گفت مریدان و مریدان و شاگردانش جلال الدین محمد رابه جای وی برگزیدند. شاگردان وی جلال الدین. امامت کرسی تدریس، مجالس وعظ، خطابه و سایر مسایل دینی و اجتماعی را به فرزندش مولانا که بیست و چهار سال داشت واگذار نمودند. مولوی پس از مرگ پدر ٦٢٨هـ وفراگیری علوم به حلقهٔ عرفان برهان الدین محقق ترمذی ٦١٨هـ که از شاگردان پدرش بود درآمد. و مدت نه سال را تحت رهنمایی او به سیر و سلوک حلقهٔ عرفان سپری کرد (گلزاد، ۱۳۹۵: ۱۲).

مولانا بعد از وفات محقق ترمذی خسته و افسرده به نظر می‌رسید. با گذشت هر روز خستگی او مشهودتر می‌گردید، مگر او دریافته بود که آشفتگی‌های روحی و ذهنی وی به زودی پایان خواهد یافت. با این امید مولانا شب و روز را سپری می‌نمود. فرزندان و همسر مولانا از اینکه مولانا را به این وضع می‌دیدند حیرت زده

و غمگین می‌شدند. مولانا نتوانسته بود جانشینی برای برهان الدین محقق بیابد، در اشتیاق تازه واردی بود و امید داشت که به زودی از راه برسد. باری سلطان ولد خطاب به مولانا می‌گوید: پدرم آیا می‌دانید که اکثر اهالی قونیه به خصوص شاگردان با وفای شما از مشاهده حالت افسردگی شما در تأثر و آشفت‌گی به سر می‌برند. آنان در ژرفای روان شان با شما احساس همدردی دارند،اما به خود اجازه نمی‌دهند که علت آشفتگی شما را جویا شوند لطفاً به طبیب مراجعه کنید. مولانا پسرش را دلداری داده و می‌گوید: بسیارخوب، سعی می‌کنم مانند گذشته‌ها با شوق و نشاط به و ظایف خود بپردازم و زیر لب آهسته افزود: ستاره‌یی در راه است (روستایار، ۱۳۸۴: ۸۰). اگر چه قبل از ورود شمس به زندگی مولانا برهان الدین محقق ترمذی زمینه را برای حصول غلیانات و هیجانات پر شور در مولانا آماده کرده بود که سرانجام پس از رسیدن درویشی سیار، یعنی شمس الدین محمد تبریزی، به قونیه ٦٤٢هـ بر جلال الدین چیره می‌شود و تمام زندگی عرفانی و ادبی مولانا درروشنایی ارادت به شمس رنگ دیگر می‌گیرد (قویم، ۱۳۹۱: ۸۵).

قبل از اینکه به دیدار و ملاقات شمس و مولانا بپردازیم خوب است که نخست دربارهٔ شمس و احوال او به بحث بپردازیم. شمس الدین محمد بن علی بن ملک داد تبریزی عارفِ شوریده‌یی بود که مسافران صاحبدل او را پرنده می‌نامیدند؛ چون برای همیشه در سیر و سفر بود. وی نزد مشایخ بزرگ آن عصر- چون رکن الدین سجاسی، بابا کمال جندی و ابوبکر سله باف تبریزی تربیت یافته بود (ساکایی، ۱۳۹۱: ۳۹). شمس از جسامت ظاهری مردی بوده با قامت بلند و اندام تکیده و لاغر، دارای مزاج عصبی و خوددار. او به تک روی و انزوا علاقمندی داشته و از زیستن میان جمع تا جایی که مجبور نمی‌بود خود داری می‌ورزید. از چگونگی دوران کودکی او اطلاعات چندانی در دست نیست، براساس روایت‌ها او یک کودک استثنایی بوده که کردار و رفتار او حتا پدرش را نیز شگفت زده می‌کرد، همیشه دلتنگ بوده و از کودکان دیگر گوشه گیری می‌کرده و زیاد با کودکان هم بازی نمی‌شده است (نادری، ١٣٨٦: ٢٨).

او مردی سخن دان، جذاب و جامع بود، به مجموع معارف اسلامی و علوم زمان

خـویش دسترسـی و آگـاهی کامـل داشـت. مولـوی در بـاب انـدازهٔ دانـش شـمس می‌گوید که او در اکثر علوم عصر مانند: فقـه، حـدیث، تفسـیر، علـم کـلام و تصـوف اسلامی دست توانا داشته است. شمس بـا وجـود آنکـه در تصـوف مقـام برجسـته را حایز بود، بـه قـول افلاکـی و قـرار تـذکر فروزانفـر مـدتی بـه صـفت مـدرس مشـغول تدریس بود، در امر تعلیم سختگیر بود. او شـاگردانش را در سـهل انگـاری بـه امـور آموزش تنبیه می‌نمود و از کارهای آنان خوب نتیجـه مـی‌گرفـت (روسـتایار،۱۳۸۴: ۸۲). ولی این وظیفه را ترک گفـت و حتـا بـه قـول ناصرالـدین صـاحب الزمـانی، از حلقهٔ بحث محض بیرون شد (نادری، ۱۳۸٦: ۸٦). گروه دیگر، شـمس را موجـودی افسانوی دانسته، چنانکه از موجودیتش نیز منکر آمده اند. اما شمس می‌گوید:

«آن خطاط سه گونه خط نوشتی:

- یکی او خود خواندی، لاغیر؛
- یکی را هم او خواندی، هم غیر؛
- یکـی، نـه او خوانـدی، نـه غیـر او؛ آن خـط سـوم مـنم» (زمـانی، ۱۳۵۱: ۳).

شمس پیش از آنکه به دیدار مولانا برسد، خود را در بیتی که به او منسوب است به گنگ خواب دیده‌یی همانند می‌کند. هر چنـد او مـی‌خواهـد مـاجرای آن خـواب روحانی خویش را به دیگران بیان نماید؛ اما دیگران زبان او را که زبان عشق اسـت، نمی‌فهمند.

مـن گنـگ خـواب دیـده و عـالم تمـام کـر مـن عـاجزم ز گفـتن و خلـق از شـنیدنش

(نادری، ۱۳۸٦: ۱۱۹)

به احتمال قوی شمس درویشی مجذوب بی سامان، تندخوی و مردم گریز بـود. گذشتهٔ او حکایت از روح بی قرار و نا آرام دارد. شمس شصت سال عمر را که پشـت سر گذاشته بود در همین حال سرگشتگی، گمنـامی و بـی آرامـی گذرانـده بـود. بـا هیچ شیخ و مرشدی که درخانقاه‌ها و رباط‌ها دیده بود نشانه‌یی ازآنچه می‌خواسـت نیافته بود. به بسیاری از مشایخ و حکـما و فقهـای عصر- رسـیده بـود (زریـن کـوب، ۱۳۸۷: ۱۱۹). روزگار با شمس تفاهمی نداشت و این بی تفاهمی او را بـه سـکوت

و خاموشی وا می‌داشت، کمتر با دیگران سخن می‌گفت. هرجا که او را می‌شناختند او از آن جا فرار می‌کرد. او در این روزگار بی تفاهمی و پیش از آنکه به مولانا برسد، لحظات افسرده و مأیوس کننده‌یی داشته و در حسرت یک یار موافق و صاحبدل می‌سوخته است. از تبریز تا قونیه سفر کرده بود، از بسیاری شهرها گذشته بود و در بسیاری شهرها توقف کرده بود، سال‌ها عمر خویش را درسفر طولانی به سر برده بود. شمس تا پیش از آنکه به دیدار مولانا برسد احساس دلمردگی داشته و خود را به آب ایستاده‌یی همانند می‌کند: "آبی بودم، برخود می‌جوشیدم، می‌پیچیدم و بوی می‌گرفتم تا وجود مولانا بر من زد و مرا از یأس و دلمردگی به در آورد. مردم، قدر فرزند سلطان العلما را بدانید و به گفته‌هایش توجه کنید!" اوشخصیت دو گونه‌یی دارد گاهی خویشتن برتربین و گاهی خویشتن کمتربین، گاهی فروتن و مهربان و گاهی مغرور، پرخاشگر و ناسازگار: من سخت متواضع می‌باشم با نیازمندان صادق؛ اما سخت با نخوت و متکبر باشم با دگران (نادری، ۱۳۸٦: ۱۰۴).

فقط در قونیه در گفت و شنود با مولانا جلال الدین واعظ و مفتی خراسانی تبار به کسی که حال او را به درستی درک کند، درد او را دریابد و با او تفاهم پیدا کند دست یافته بود. از آنچه دربارهٔ شمس بر می‌آید او آدمی مقتدر و عجیب بود. ضمن اینکه نسبت به همه کس بدبین و مظنون به نظر می‌رسید ولی وی عشق فراوان به بحث و تحقیق داشت، شمس شیوهٔ تازه‌یی در بحث و سخنوری و استدلال داشت، مجالس وی که به نام"مقالات" مشهور است غالباً با جملات گسیخته و مطالب سمبولیک و رازگونه همراه بود، تحمل شنیدن عقاید دیگران را نداشت و از سفسطه بیزار بود (تدین، ۱۳۷٦: ۱۲).

اینکه شمس چگونه و در کجا نخستین بار با مولانا دیدارکرده است، روایاتی گوناگون وجود دارد. از نخستین تماس مولانا و شمس در قونیه سخنان گوناگون بعضاً افسانه آمیز و دور از باور نیز گفته شده است. یکی اینکه روزی مولانای بلخی کنار حوضی نشسته و کتابی چند مقابل خویش نهاده بود. در این موقع شمس دررسید و از ایشان پرسید که این کتب حاوی چه مطالبی است. مولانا فرمود این

را"قیل و قال" گویند. شمس تمام کتاب‌های آن‌جا را در حوض آب افگند. مولوی غمگین شده و گفت: دراین کتاب‌ها بسا موضوعات مفید وجود داشت. همه را ضایع کردی و دیگر به دست نیاید. شمس یکایک آن را از آب بیرون کرد، بدون آنکه آسیبی دیده و یا نمی بدان‌ها رسیده باشد. مولانا علت را جویا شد. شمس در پاسخ گفت: "این را ذوق و حال گویند" (خلیلی، ۱۳۵۲: ۱۹).

روایتی دیگر نیز وجود دارد چنانکه محی الدین عبدالقادر (٦٩٦-٧٧٥) که در اوایل عمرش با سلطان ولد فرزند مولانا معاصر بود حکایت آشفتگی مولانا را بدین طریق در کتاب "الکواکب المضیهٔ" روایت می‌کند که سبب تجرد و انقطاع مولانا چنان است روزی وی در خانه نشسته و کتابی چند گرد خود نهاده و طالب علمان گرد آمده بودند، شمس تبریزی درآمد و سلام گفت و بنشست و اشارت به کتب کرد و پرسید! -این چیست؟ مولانا گفت: تو این ندانی! هنوز مولانا این سخن به انجام نرسانیده بود که آتش درکتب و کتب خانه افتاد، مولانا پرسید: -این چه باشد؟ شمس الدین فوراً پاسخ داد: -تو نیز این ندانی! (تدین، ١٣٧٦: ٧٢)

چنین روایتی وجود دارد که روزی در شهر قونیه همراه با جماعتی از شاگردان و مریدان سالمند از مدرسهٔ پنبه فروشان به خانه برمی‌گشت . رضایتمند از تدریس و شادمان از شهرتی که در این دوران جوانی برایش دست داده است. در چنین وضعی ناگهان رهرو ناشناس و پشمینه پوشی بر سر راه مولانا می‌ایستد و عنان موکب آن فقیه و مدرس پرابهت شهر را می‌گیرد، آن گاه چشم در چشم او می‌دوزد و با صدای بلندی این پرسش را مطرح می‌کند: «های صراف عالم معنی! محمد (ص) برتر بود یا بایزید بسطامی؟»

مولانا که عالی ترین مرتبهٔ اولیا را از نازلترین مرتبهٔ انبیا هم فروتر می‌دانست با لحن آمیخته با خشم و پرخاش پاسخ داد: "محمد سر حلقهٔ انبیاست و با یزید بسطامی را با او چه نسبت؟"رهگذر ناشناس دوباره می‌پرسد:پس چرا محمد(ص) می‌گفت: "سبحانک ما عرفناک حق معرفتک" (خداوندا !ما آنچنانی که شایستهٔ تست ، ترا نشناختیم) می‌فرمود. در حالی که بایزید می‌گفت: «سبحانی ما اعظم شأنی و انا سلطان السلاطین» (خداوندا! من بزرگ و ستوده‌ام و شأن و مقام بزرگی

دارم) (گلزاد، ۱۳۸۸: ۴۲). گویند مولانا از هیبت این پرسش بیفتاد و از هوش برفت. چون به خود آمد سؤالی که این رهگذر غریبه کرده بود مولانا را به اندیشه فرو برد.

سکوت پرآشوبی که بعد از این سوال و جواب بین آن‌ها روی داد و یک لحظه نگاه آن‌ها را به هم دوخت حاکی از آن بود که مسأله برای هر دو هیبت‌ناک، ناراحت کننده بود. هیچ کس تا آن لحظه با مولانا چنین سؤالی مطرح نکرده بود، هیچ کس با چنین سؤالی جسارت آمیز در دل مولانا با وی مقابل نشده بود؛ با آنکه در مجالس وعظ خویش به رسم معمول واعظان به سؤال‌هایی که مستمعانش طرح کرده بودند جواب داده بود. اما هرگز سؤالی به این اندازه مهیب، به این اندازه عمیق، و به این اندازه بیجا با وی مطرح نشده بود.

سؤالی که شریعت را در مقابل طریقت بگذارد در نظر واعظ و فقیه مدرسه به وی صدق و یقین نمی‌داد، جوابی هم که او به این سؤال داد در نظر او هرچند مایهٔ سکوت می‌شد تردیدی را که دردل او خانه کرده بود برطرف نمی‌کرد. جوابی ظریف اما شتاب آمیز بود. اما چیزی به درستی روشن نمی‌کرد و فاصلهٔ شریعت و طریقت را همچنان ورطه‌یی عبورناپذیر نشان می‌داد دست آن ناشناس پشمینه پوش را که جز شمس الدین تبریزی کس دیگری نبود، بگرفت و به حجره‌یی در مدرسه و به روایت دیگر به حجرهٔ صلاح الدین زرکوب برفت. گویند که چهل روز و به روایت دیگر سه ماه در آن حجره به خلوت نشستند و کسی را زهرهٔ آن نبود تا به خلوت ایشان درآید. بدین گونه شمس هنگامه و غلغلهٔ بزرگی را در شهر قونیه برپا کرد (نادری، ۱۳۸٦: ۳۴).

از این پس در پایان این خلوت روحانی، مولانا مردم را با چشم دیگر می‌دید با شفقت بیشتر و با علاقهٔ بیشتر. غرور خاص فقها و ائمهٔ علم در وجود وی فروکش کرده بود. با هیچ کس خود را بیگانه نمی‌دید، هیچ کس را تحقیر نمی‌کرد، از هیچ کس روی بر نمی‌داشت. در هرکس که پیرامون خویش می‌دید صورتی از عالم صغیر می‌دید. عالم صغیر را تصویری از عالم کبیر می‌یافت و این همه را عین شمس، عین خود، و عین آنچه شمس و خود و همه را طالب و سرگشتهٔ وی می‌دید.

عشق شمس، واستغراق در وجود شمس او را به آن سوی دنیای عادات و مألوفات سوق داده بود (زرین کوب، ۱۳۸۷: ۱۲۳). دیدار شمس با مولانا را به نام مرحلهٔ شیدایی مولانا و تولد دوبارهٔ او یاد کرده اند. باید متذکر شد که حرکت شمس در سال ٦٤٢هـ به جانب روم، یک امر تصادفی نه، بلکه اراده و دستور همین گونه بود که باید چنین حرکتی صورت گیرد؛ زیرا شمس خود این موضوع را در مقالاتش وضاحت می‌دهد که باری ندا کردم:

«-هیچ آفریده‌یی از خاصان تو باشد که مرا تحمل کند؟

-در حال از عالم غیب اشارت رسید که اگر حریف صحبت خواهی به طرف روم سفر کن.» (شمس، ۱۳۴۹: ١٦٧)

۱-۲- انقلاب در مولانا

حضرت مولانای بلخ قبل از برخورد با شمس، ذوق سماع و شعر نداشت. مولانا درست از ۳۸ سالگی و سپس از دریافتن مجلس شمس به شاعری آغاز کرد (گلزاد، ۱۳۸۸: ٤٦). عبدالکریم سروش می‌گوید: «شمس تبریزی وقتی با مولوی برخورد کرد، چنین تشخیص داد که با کوه آتشفشانی روبه رو شده است که دهانهٔ آن بسته است. با عقابی رو به رو گردیده که رشته‌های تعلقات بر دست و پای اوست. او آمد این رشته‌های تعلق را از دست و پای این عقاب گشود.» (سروش، ۱۳۷۹: ۸). پس عشق برای مولوی دولت پاینده‌یی بود که حیثیت آب حیات را به او داشت.

مرده بدم زنده شدم، گریه بدم خنده شدم دولت عشق آمد و من دولت پاینده شدم

(گلزاد، ۱۳۸۸: ۴۸)

صحبت این دو سرشار از شیدایی و شوریدگی بود. آنچه از برخورد مولانا – شمس حاصل آمد، همانا به عنوان بی قراری، دلهره، حسرت، امید، ذوق، زندگی و امثال این‌ها می‌توان یاد کرد که در هیچ معیار محبت، نصاب عشق هیچ سرسپردگی و شیدایی متداولش، قابل درک، قابل اندازه گیری،کاوش، فهم و تفسیر نیست. «اگر مولوی نبود، شمس این اهمیت تاریخی را هرگز پیدا نمی‌کرد.» و مولانا که واعظ و زاهد بزرگ شهر بود به یک شاعر درویش و یک عاشق شیدا بدل

می‌شود. مولانا ازاین دیدار بسیار شگفتی زده است و حال خود را این گونه بیان می‌کند:

من که حیران ز ملاقات تو ام　　چون خیالی ز خیالات تو ام
فکر و اندیشهٔ من از دم تست　　گویی الفاظ و عبارات تو ام

(نادری، ۱۳۸٦: ۳۹)

دراین تلاقی، گویی دو دریای خروشان با تمام موج‌ها و توفان‌هایی که دارند باهم درآمیخته و به یگانگی رسیده اند و مانند شیر و شکر آمیخته شده اند. مولانا در این مدت وجود خود را در وجود شمس درباخت. هر روز بیش از پیش علاقهٔ قلبی پیدا کرد. او را از همهٔ کسانی که می‌شناخت و از همهٔ کسانی که شناخته بود بیشتر دوست می‌داشت. شمس او را به دنیای خود کشانیده بود، اما دنیای شمس دنیای شور و بی قراری بود. با این حال گذشتهٔ او گذشته‌یی بود که در حال سرگشتگی، گمنامی و بی آرامی گذرانده بود. مولانا به دنبال خروج به میان مریدان بازگشته بود، اما از این پس مولانا نبود، شمس تبریز بود. مولانا خاموش شده بود و شمس که هرگز لطف گفتار او را نداشت زبان او بود.

شمس تند و بی پروا سخن می‌گفت و نوعی خشونت و بلندپروازی در سخن او بود که تحمل آن برای مریدان مولانا دشوار به نظر می‌رسید. خود او می‌گفت سخنم همه بر وجه کبریا می‌آید و خلایق را طاقت آن نیست (زرین کوب، ۱۳۸۷: ۱۲۵). شمس در این سفر روحانی با جلال الدین بلخی گاهی به تندی صحبت می‌کرد، در حالی که بهاءالدین و علاءالدین فرزندان مولانا بی صبرانه و دردمندانه از شکیبایی مولانا رنج می‌بردند. علاءالدین هر لحظه آماده بود که با خنجر برانش قلب شمس را بشکافد، ولی دیگران مانع می‌شدند. هنوز هفته‌یی از دیدار شمس و مولانا نگذشته بود که شمس از او پرسید مایلی باز هم به پایگاه بزرگی که در دارالعلم قونیه داشتی بنشینی و به تدریس سرگرم شوی؟ مولانا با دیده اعجاب به شمس نگریست و گفت :آرزویم این است که گمنام در کنار شما باشم و با خاطری بدون دغدغه زندگی کنم، مسند تدریس شراری از کبر و غرور در نهادم می‌افروخت، به شهرت خواهی علاقمند بودم اما از حقیقت چیزی عایدم نشد، من

عاشق حقیقتم شما بی شک فرمانروایی روح دل من هستید، شما با کلام خود ناراحتی‌های درونی ام را کاهش داده اید. من اکنون در برابرم فراسوی افق‌ها، دنیاهای دیگری احساس می‌کنم. راه یافتن به جهان اسرار و حقایق آرزوی مقدس و دیرین من است.

شمس رازهای درونیش را تنها با دوست شیفته و دلدار هواخواهش در میان می‌گذارد. روزی به مولوی می‌گوید: تو مولانا که سال‌ها مانند من آوارگی و دربدری کشیدی و بدینجا آمدی و حوادثی را پشت سر گذاشتی باید بدانی چه عواملی گذشتگان رابه نگارش کتاب‌های صوفیانه برانگیخته است. تو رسالتی برای آینده متصوفه و نقشی در پیشبرد عقاید ما داری، باید نغمه‌های عاشقانه‌ات در فضای شهرها در طنین درآید. تو دریایی بیکران از دانش و علمی، بنابراین نباید فقط به تدریس در دارالعلم روم شرقی یا مجالس وعظ بیندیشی و یا کتاب‌های این و آن را مطالعه کنی. من در زندگی صوفیانه ام بسیار حادثه دیده ام که گفتن یک یک آن‌ها موی بر اندامت راست می‌کند؛ اما خوشحالم در قونیه با عارفی روبرو شده ام که سراپا معصومیت است (تدین، ۱۳۷٦: ۲۱). شمس که خود در تصوف دریای بیکرانه بود، دریافت که مولانا در معارف اسلامی بحر مواج است. مولانا سخنان شمس را به دقت و اشتیاق می‌شنید و شمس از گنجینهٔ علومی که مولانا به دست آورده بود، بهره می‌برد.

اما به گفتهٔ داکتر شفیعی کدکنی «اگر تولد دوبارهٔ مولانا مرهون برخورد او با شمس است، جاودانگی نام شمس حاصل ملاقات او با مولانا است» (نادری، ۱۳۸٦: ۳۷). از آن جا که مولانا سلسلهٔ درس و تدریس و پند و موعظه را به یکبارگی رها کرده و برای یک لحظه هم از حضرت شمس جدا نمی‌شدند، در شهر شورشی برپا گردید. مردم از این رنج می‌بردند که چگونه دیوانهٔ بی سر و پایی بر مولانا چنان سحر کرده است که از همه کارش برکشیده. هرقدر که مولانا بیشتر به خلوت نشینی با شمس می‌پرداخت و به سماع در می‌آمد و در خانه بر آشنا و بیگانه می‌بست و در دل جز بر خیال دوست بر دیگران باز نمی‌کرد؛ مریدان و اهل قونیه بیشتر بر شمس خشمگین می‌شدند و فکری می‌کردند که این مرد به جادو و

افسون مولانا را از آن‌ها گرفته است که دیگر او بر مسند تدریس و کرسی وعظ نمی‌رود.

شمس الدین محمد بن علی بن ملک داد تبریزی که به روز شنبه ۲۶جمادالاخر سال۶۴۲ق. وارد شهر قونیه شده بود، پس از شانزده ماه به سر بردن در کنار مولانا، به سبب واکنش‌های منفی مردم آن شهر و مریدان خداوندگار بلخ مجبور به ترک قونیه گردیده، به روز پنجشنبه ۱۶شوال ۶۴۳آن شهر را به مقصد نا معلومی ترک گفت. در فراق شمس مولانا چنان صدمه برداشت که با مردم قطع تعلق کرد. و عزلت اختیار نمود حتا با مریدان خاص خودش هم نمی‌دید. کسانی که شمس را آزرده بودند و از این حالت به سختی از کرده پشیمان شدند و از مولانا معذرت خواستنند (نعمانی، ۱۳۸۱: ۱۴). ازآن جایی که مصاحبت او آتش عشق حقیقی را در دل پر درد مولانا شعله‌ور ساخته بود، جلال الدین محمد توان دوری شمس در خود نمی‌دید با اشتیاق عجیبی به جستجو پرداخت تا سراغش را از شهر دمشق یافت.

نامه‌هایی برایش فرستاد که همه بدون پاسخ ماندند، به ناچار فرزند خود سلطان ولد را با جمعی از مریدان خاص روانهٔ دمشق ساخت، تا اگر بتوانند شمس را به قونیه بازگردانند. آنان نیز موفق شدند وی را پس از پانزده ماه غیابت در سال ۶۴۴هـ. ق به قونیه برگردانند. برخی از مریدان و پیروان قدیمی و تعدادی از اعضای خانوادهٔ مولانا چون پسر بزرگش علاءالدین که موجودیت شمس را خلاف منافع مادی و مغایر با طرز تفکر متشرعانهٔ خویش می‌پنداشتند آنان که از عدم پابندی شمس به امور ظاهری در رنج بوده آن را موجب طعنهٔ مخالفین و به ضرر مقام روحانی مولانا می‌انگاشتند. این‌ها دست به هم داده به تکفیر شمس پرداختند و در پی قتلش شدند، زمینه را بر شمس تنگ تر ساخته؛ اسباب غیبت دایمی‌اش را پس از یک سال و اندی فراهم آورد. پس دراین زمان که مصادف با سال۶۴۵هجری قمری بود، او برای همیشه از قونیه ناپدید گردید (شمس: ۱۳۴۹: ۵۰).

جلال الدین محمد مرد کم سواد و بی دانشی نبود و بدون تردید به سان شیخ عطار، هفت شهر عشق را مخلصانه و ایثار گرانه به قدم صدق پیموده بود، آرزوی

دیدار با مردان خدا را درسر می‌پرورانید.

طرفه اینجاست که از طریق عشق به دیدار شمس نایل شد، ولی معشوق گریزپا ناگهان ناپدید گردید. گویی ذره‌یی بود و سپس هیچ نبود! کجا رفت؟ و چرا رفت؟ مولانای بزرگ در چهار سفری که به شام کرد و اوقاتی را درآن جا سپری نمود، شمس را در دمشق نیافت اما او را درخود پیدا کرد و این یافتن، بی قراری و اضطراب درد و اندوه مولانا را به آرامش و تمکین مبدل ساخت. تمام مدت طلوع و غروب شمس در افق قونیه دو سال بیش طول نکشید، معهذا خاطرهٔ او در آثار مولانا برای همیشه زنده ماند و در نزد اصحاب مولانا همچنان طی قرن‌ها دوام داشت؛ اما غیبت بی بازگشت شمس برای احوال روحانی مولانا درست و به هنگام بود. اگر صحبت دوام می‌یافت مولانا همچنان دربند شمس می‌ماند (زرین کوب، ۱۳۸۷: ۱٦۸). شمس با غیبت خود خواسته است تا هرگونه "من"، منیت را در مولانا از بین ببرد و او را در کورهٔ عشق پخته و پخته تر سازد.

شمس، مولانا را در مکتب خاص عرفانی تربیت کرد، مکتبی که شمس آن را "تصوف عشق" می‌خواند. این تصوف آکنده از شور، جذبه و وجد و سماع است. طریقهٔ تصوفی مولانا که به طریقهٔ مولویه شهرت یافته است ویژگی خودش را دارد. شاید هیچ طریقهٔ دیگر شهرت حایز جوش و خروشی نباشد (قویم، ۱۳۹۱: ۹۳.

مولوی عارف بزرگ است؛ چنانکه در دفتر پنجم مثنوی می‌خوانیم:

عاشقان با ترس می‌تازد به پا　　عاشقان برانتر از برق و هوا

مولانا عاشق بود و درس معرفت را در مکتب شمس فراگرفت و شمس در جلسه‌های درس یا خلوت خود بارها به یارش تأکید کرده بود: «اعتقاد و عشق دلیر کند و همه ترس‌ها ببرد...هر اعتقاد که ترا گرم کرد آن را نگهدار و هر اعتقاد که تو را سرد کند از آن دور باش» (ساکایی، ۱۳۹۱: ۳۵).

نتیجه

شمس با آمدن خود در زندگانی مولانا انقلاب بزرگ فکری و رفتاری را در او به وجود آورد. رابطهٔ مولانا و شمس فراتر از عالم ناسوت بوده که با التفات همدیگر به

عالم لاهوت رسیدند. شمس درس عشق را بـه مولانـا آموخـت و او را از چشـم سر بـه چشم دل رهنمون کرد. شـمس مولانـا را از "قیـل و قـال" بـه "ذوق و حـال" در آورد. شمس با غیبت خود می‌خواست مولانا را به پختگی برساند و او را از "من" و"منیـت" برهاند و از خودی خویش بیرون گرداند. بـرای همـین بـرای همـیش ناپدیـد شـد تـا مولانا در بند شمس نماند. شمس دنبال گمشدهٔ خـود بـود و مولانـا نیـز از نداشـتن گمشدهٔ خویش افسرده به نظر می‌رسید با دیدار و ملاقات یکدیگر مکمل گردیدنـد. در هر مقاله و یا کتابی چنین ذکر گردیده است که مولانـا از هیبـت پرسـش شـمس سکوت می‌نماید. اگر به ظاهر سؤال ببینیم سؤال بسیار ساده است و مولانا که یک عمر تدریس کرده به این سؤال تحت تأثیر قرار نمی‌گیـرد بلکـه از ملاقـات شـمس و نحوهٔ پرسش وی بـا کـمال جـرأت متـأثر مـی‌گـردد. او گمشـدهٔ خـویش را در مقابـل خویش می‌بیند و تحت تأثیر او قرار گرفته به حلقهٔ او می‌گراید. باید تذکر بدهیم که اثرگذاری شمس فقط در مولانا نبود بلکه شمس خودش معترف هست کـه از فـیض مولانا هست که مردم به سخنان من گوش می‌دهد. و مولانا آنچه را که دیگـران در من نیافت او در من کشف کرد. شمس بی قرار با مولانا هم صحبت و هم نشـین دل صاحب دلش می‌گردد شمس باعث به وجود آمدن آثار پربهایی چون دیـوان کبیـر و مثنوی معنوی گردید.

منابع

۱- تدین، عطاالله. (۱۳۷٦). ارغنون شمس. تهران: انتشارات تهران.

۲- خلیلی، خلیل الله. (۱۳۵۲). نی نامه. کابل: انتشارات تاریخ و ادب.

۳- روستایار، سیدعلیشاه. (۱۳۸٤). نگرشی بازدیدهای مولانا. کابل: مجلهٔ خراسان، شماره١٦٤.

٤- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۷). پله پله تا ملاقات خدا. تهران: انتشارات علمی.

٥- زمانی، حسین ناصرالدین. (۱۳۵۱). خط سوم. چاپ شانزدهم، تهران: انتشارات عطایی.

٦- سروش، عبدالکریم. (۱۳۷۹). قمار عاشقانه. چاپ چهارم، تهران: انتشارات صراط.
۷- شمس تبریزی. (۱۳٤۹). مقالات. تهران: انشارات عطایی.
۸- طغیان ساکایی، محمد یونس. (۱۳۹۱). تاریخ ادبیات فارسی دری. چاپ دوم، کابل: انتشارات حبیب الله حسیب.
۹- قویم، عبدالقیوم. (۱۳۹۱). سیری در ادبیات عرفانی. کابل: انشتارات سعید.
۱۰- گلزاد، محمد آصف. (۱۳۹۵). سماع و مولوی. کابل: مجلهٔ خراسان.
۱۱- گلزاد، محمد آصف. (۱۳۸۸). مرشدان و خلفای مولوی. کابل: مجلهٔ خراسان، شمارهٔ ۸۷.
۱۲- نادری، پرتو. (۱۳۸٦). از بلخ تا قونیه. کابل: انتشارات انجمن قلم افغانستان.
۱۳- نعمانی، مولانا شبلی. (۱۳۸۱). مولانا و افکار او. کابل: انشارات سعید.

معاون سرمحقق عبدالمجید ندیم

بررسی رسم عزاداری در بین اوزبیک‌های افغانستان

A Study of Mourning Rituals among the Uzbeks of Afghanistan

Associate Professor A. Majid Nadim

Abstract

Mourning is one of the long-standing traditions among Muslims, widely practiced in various Islamic societies while adhering to religious and cultural principles. The Uzbeks, as one of the Muslim ethnic groups, also observe this custom. Uzbeks mostly live in the northern provinces of Afghanistan such as Jawzjan, Faryab, Balkh, Kunduz, and others. This article explores the mourning customs and traditions among the Uzbeks of Afghanistan. Using field methods such as interviews and direct observation, it aims to shed light on a lesser-known aspect of Uzbek ethnic culture. Findings show that the mourning ceremonies among the Uzbeks begin at the moment of death and include several stages such as the ritual washing of the deceased, burial, elegy recitation, and holding memorials like the Fatiha ceremony, the seventh day, the fortieth day, and the one-year anniversary. These traditions are deeply intertwined with the cultural, religious, and social elements of the Uzbek community and are also reflected in folk elegies, laments, and mourning chants.

چکیده

عزاداری یکی از سنت‌های دیرینه در بین مسلمانان است که با حفظ اصول دینی و فرهنگی در جوامع مختلف اسلامی رواج دارد. اوزبیک‌ها نیز از جملهٔ ملیت‌های مسلمان است که این رسم را دارا می‌باشند. اوزبیک‌ها اکثراً در شمال کشور در ولایت‌هایی چون جوزجان، فاریاب، بلخ، قندوز وغیره زندگی می‌کنند. این مقاله، به بررسی رسم و رواج‌های عزاداری در میان اوزبیک‌های افغانستان پرداخته و با استفاده از روش‌های میدانی مانند مصاحبه و مشاهدات عینی، تلاش نموده تا بخش کمتر پرداخته‌شده‌یی از فرهنگ قومی اوزبیک‌ها را روشن سازد. نتایج نشان می‌دهد که مراسم عزاداری در بین اوزبیک‌ها از لحظهٔ مرگ آغاز می‌شود و شامل مراحل مختلفی از جمله غسل میت، تدفین، مرثیه‌خوانی، برگزاری فاتحه‌خوانی، هفتگی، چهلم و مراسم سرسال است. این سنت‌ها، با عناصر فرهنگی، مذهبی و اجتماعی قوم اوزبیک آمیخته شده‌اند و در مرثیه‌های عامیانه، ناله‌ها و نوحه‌ها نیز بازتاب یافته‌اند.

کلیدواژه‌ها: عزاداری، اوزبیک‌های افغانستان، مرثیه خوانی، مرگ، رسم و رواج.

۱- مقدمه

عزا و رسم مرده داری در بین تمام ملل اسلامی وجود دارد اما ملیت‌های مختلف یک سلسله فرهنگ‌ها و رواج‌های به خصوص خویش را دارند که سینه به سینه و زمان به زمان در بین آن‌ها باقی مانده است. مردم در حفظ و تداوم آن علاقمند بوده اند. این علاقمندی به عنوان اساس فرهنگی و ممیزهٔ آن‌ها به شمار می‌رود.

هر قوم و ملیت از خود رسم‌های مخصوص در بخش مرده داری و نحوهٔ عزاداری دارند که اوزبیک‌ها به عنوان یک ملت بزرگ از این امر مستثنا نمی‌باشند. بدین منوال تلاش صورت گرفته تا پیرامون رسم و رواج و عنعنات مردم اوزبیک افغانستان بحث صورت گیرد. مسلماً اوزبیک‌های افغانستان بیشتر در شمال افغانستان با حفاظت فرهنگ و ادب و رواج و عنعنات خویش زیست دارند که بزرگان این مردم از زن و مرد در طول تاریخ به پاسداشت فرهنگ خویش همت گماشته راه دقیق و

اصولی به تاریخ نیاکان خویش را در تقویت و زنده نگهداشتن این آثار و نشانه‌های فرهنگ دانسته اند و در تمام امور مربوط به احیا و اموات خویشتن را متعهد و مستلزم دانسته اند، دقیقاً در این مورد نظریات بزرگان قومی، اشعار فولکلوریک و نبشته‌هایی از ادب عامیانه به کثرت وجود دارد. مقاله هذا با نظرداشت هدف، مبرمیت، روش تحقیق و پرسش‌های تحقیق به رشته تحریر در آمده است.

۱-۱- پرسش‌های تحقیق:

الف) اوزبیک‌ها کی‌ها هستند و در کدام مناطق افغانستان زیست دارند؟

ب) نحوۀ برگزاری عزاداری با روحیه فرهنگ اسلامی و مردمی در بین اوزبیک‌های افغانستان چگونه و به کدام زمان‌ها برمی‌گردد؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

هدف پژوهش بررسی و بازتاب مراسم و رواج‌های عزاداری مردم اوزبیک‌های افغانستان می‌باشد. از اینکه پیرامون مراسم عزاداری به گونۀ عمومی و کلی در حوزۀ ادب افغانستان بحث صورت گرفته است بسیاری از موضوعات و جزئیات به رسوم اوزبیک‌ها تماس گرفته نشده است. بنابراین ایجاب می‌نماید تا بحثی در مورد مراسم عزاداری اوزبیک‌های افغانستان به رشتۀ تحریر در آید.

۱-۳- روش تحقیق

این پژوهش به استفاده از روش مصاحبه، مشاهدات عینی و ادبیات مکتوب عامیانۀ منظوم و منثور صورت گرفته است.

۲- مبحث اصلی

۲-۱- اوزبیک‌ها

افغانستان کشوری است که دارای ملیت‌های مختلف است. این ملیت‌ها در تمام ابعاد سیاسی، اجتماعی و اقتصادی کشور سهم فعال دارند. تمام ملیت‌های افغانستان در استقلال و آزادی این مرز و بوم، حفظ و ارزش‌های تاریخی این کشور مسئولیت خویش را ادا نمودند.

یکی از این ملیت‌ها اوزبیک‌ها می‌باشند که اکثراً در سمت شمال و شمال شرق افغانستان در ولایت‌هایی چون بدخشان، تخار، قندوز، بغلان، سمنگان،

مزارشریف، جوزجان، سرپل، فاریاب، بادغیس، هرات و کابل زیست دارند. زبان اوزبیکی یکی از زبان‌های بومی این سرزمین است که آبا و اجداد اوزبیک‌ها از زمانه‌های دور و دراز این مناطق زندگی می‌کنند. آنان باشندۀ اصلی این مرز و بوم استند که این مناطق را قطغن زمین یا ترکستان زمین می‌نامیدند که فعلاً هم نام قطغن مشهور است اما از نام ترکستانش یاد نمی‌گردد.

پیشینۀ تاریخی و تشکیل اتنیکی مردمان اوزبیک در افغانستان فرایند مبهم و پیچیدۀ دور و دراز تاریخی دارد. اوزبیک‌ها مردمانی از تبار بزرگ تورک بوده و از ریشۀ آن پدید آمده اند. بنابراین گاهی که سخن از منشأ و پیشینۀ تاریخی و تشکیل اتنیکی این مردم به میان آید لازم است تا ریشه‌های تاریخی آن را جستجو و شناسایی کنیم. دانشمندان و پژوهشگران مطالعه و شناسایی اصل و مبدأ مردمان تورک را از اصل و مبدأ اقوام بزرگ «هیونگ-نو»(**Hiog-nu**)ها آغاز می-نمایند. چه، «هیونگ-نو»ها یا «هون» (**Hun**)ها قدیمی‌ترین اقوام تورک اند که مورخان عهد باستان، به ویژه مورخان چینی با آنان شناسایی داشتند. مؤرخان رومی و هندی این اقوام را به همین نام مشخص ساخته بودند و چینیان مدت‌ها پیش، یعنی درحدود سده‌های هشتم و نهم قبل از میلاد (بیش از دونیم هزار سال قبل از امروز) «هیونگ-نو»ها را به‌نام «هیون-نو» (**Hion-nu**) و پیش از آن به‌نام «هیونگ-یو»(**Hiog-yu**) معلوم و مشخص نموده بودند (حلیم یارقین، ۱۳۹۲: ۱۲-۱۳).

مردمان اوزبیک به این منطقه به عنوان وطن آبایی شان محبت می‌کنند. ترک‌ها (اوزبیک‌ها) در این سرزمین کارنامه‌های بزرگ تاریخی را در زمانه‌های مختلف در تمام عرصه‌های سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و علمی-فرهنگی انجام داده اند. مثال واضح آن دورۀ حکم رانی شاهان و حاکمان تیموری‌های هرات است که درخشان ترین زمان توسعه و تکامل، پیشرفت آبادانی در رشد و انکشاف تعلیم و تربیه در هرات است که تا امروز ما نمونه‌های بارز آن را در هرات مشاهده می‌کنیم.

هرات به یکی از مراکز فرهنگی این مرز و بوم تبدیل گردید. بخصوص در دوران سلطنت سلطان حسین بایقرا و نوایی به مراتب بر اهمیت و موفقیت آن افزوده شد،

زیرا این دو شخصیت برجسته، اهالی علم و هنر را حمایت و پشتبانی می‌نمودند و افراد مستعد و صاحب ذوق را دستگیری و کمک می‌کردند. خود بایقرا نیز پادشاه با معرفت و شخص عالم بوده است. بایقرا در کتاب خود به نام "رساله" پیرامون فعالیت‌های ادبی و هنری، مدنیت و فرهنگ و جنبه‌های گوناگون حیات اندیشه رانده است. در این دوره، رغبت و رو آوردن به زبان و ادبیات ترکی اوزبیکی تقویت و افزایش یافت. در این امر، اقدام‌های بایقرا و نوایی بدون تردید بی نظیر بوده است.

همچنان این دورۀ طلایی خوب ترین دوره در رشد و توسعه زبان اوزبیکی است شاعران و هنرمندان زیادی در این زبان آفریده‌های بی مانندی را در عرصه‌های مختلف علم و هنر از خود به میراث گذشته اند. مثال واضح آن امیر علی شیرنوایی و امثال آن است که این شخصیت‌های بزرگ مانند ستارۀ درخشان در ساحۀ علم و هنر می‌درخشیدند و آثار زیادی را در دو زبان (فارسی-دری و اوزبیکی) به رشته تحریر در آوردند. (وفایی، ١٣٨٤: ١٨٦)

زبان اوزبیکی در دهه‌های اوایل این سده بنابر دلایل مختلف از آموزش به زبان مادری خویش محروم بودند همچنان آثار این زبان به چاپ نمی‌رسید. لله الحمد در عصر حاضر زبان اوزبیکی در مکاتبی که بیشتر شاگردانش اوزبیک‌ها باشد و یا مناطق اوزبیک‌نشین در کل به زبان مادری شان تدریس می‌گردد. همچنان برنامه‌های زبان اوزبیکی در سطح کشور در مرکز و چندین ولایت در تلویزیون‌ها مانند تلویزیون ملی پخش و نشر می‌گردد. همچنان در پوهنتون‌های ۹ ولایت شمال و پوهنتون مرکزی کابل دیپارتمنت زبان و ادبیات اوزبیکی فعال بوده عملاً تدریس می‌گردد که سالانه صدها جوان اوزبیک‌ها و دیگر اقوام شریف افغانستان از این بخش فارغ گردیده به جامعه تقدیم میگردند.

۲-۲- رسم عزاداری

عزاداری یک سنت و رسم عمومی است که در بسیاری از ملل و فرهنگ‌های مختلف جهان وجود دارد. این رسم معمولاً برای بزرگداشت، یادبود یا سوگواری برای افرادی که فوت کرده‌اند، یا برای رویدادهای مهم تاریخی و مذهبی برگزار می‌شود. بنابراین عزاداری تنها خاص یک قوم یا ملت نیست، بلکه در اشکال و

روش‌های گوناگون در فرهنگ‌ها و جوامع مختلف دیده می‌شود پس می‌توان گفت عزاداری یک سنت عمومی و فراگیر در میان ملل جهان است، اما شیوه‌ها و مناسک آن می‌تواند خاص هر قوم و فرهنگ باشد. مثلاً مسلمانان با انگیزه‌های گوناگون مراسم شادی-غم و آیین‌های خاص که سازگار با زندگی طبیعی خود باشد ترتیب می‌دهند تا بیشتر گرد هم بیایند و به همبستگی بیشتری دست یابند و جامعهٔ توانمند و پویا داشته باشند. مسلمان‌ها در طول زمان، بسیاری از سنت‌های قدیمی خود را نگه داشته‌اند. بعضی سنت‌ها که مردم نمی‌پسندیدند، کم‌کم از بین رفتند. اما بعضی دیگر را مردم با تغییراتی که به روز شده بود، حفظ کردند و ادامه دادند.(وفایی، ۱۳۸٤: ۱۹۰)

در سفرنامه‌ها و نوشته‌ها، این مراسم‌ها به شکل‌های مختلف دیده شده است. بعضی مراسم‌ها برای شادی و جشن بوده، بعضی برای غم و سوگواری، و بعضی هم سنت‌هایی بوده‌اند که همه مردم انجام می‌دادند و ریشه در دین و فرهنگ آن‌ها داشت. من اینجا فقط درباره مراسم‌های سوگواری و عزاداری صحبت می‌کنم. در زندگی هر ملت، رسم و رسوم اهمیت زیادی دارد و روی فرهنگ، اخلاق، باورها و زندگی مردم تأثیر می‌گذارد.

رسم عزاداری به‌عنوان بخشی از فرهنگ مردم، یکی از جنبه‌های مهم و ماندگار میراث فرهنگی در جوامع انسانی به شمار می‌رود. این‌گونه سنت‌ها، مانند سندهای زنده‌یی هستند که نشان می‌دهند مردم در گذشته چگونه زندگی می‌کردند، چه باورهایی داشتند و چه سرنوشتی را تجربه کرده‌اند. چنین آیین‌ها با وجود گذشت قرن‌ها و حتی هزاران سال، هنوز هم در ذهن و فرهنگ مردم زنده مانده‌اند و بخشی از هویت آن‌ها را تشکیل می‌دهند.

فرهنگ عوام را که بخش عظیمی از دشته های ارجناک جوامع بشری است، میتوان سند با ارجی از دیرپایی و کیفیت و سرنوشت انسان در دیرینه روزگاران پنداشت که با پشرفت سرگذاشتن سده ها و هزاره ها، یادنامه های گرانسنگ شمرده می شوند. فرهنگ عوام پهنه بسیار گسترده و وسیع دارد.

رسوم و عنعنات، که از دل زندگی مردم شکل گرفته‌اند، همیشه رابطهٔ نزدیک با شرایط اجتماعی، محیط زندگی و نیازهای انسان‌ها داشته‌اند. این سنت‌ها فقط

کارهایی تکراری نیستند، بلکه بازتابی از باورها، نگاه‌ها و روابط مردم در دوره‌های مختلف تاریخی‌اند. مطالعهٔ این سنت‌ها، از یک طرف به ما کمک می‌کند تا بفهمیم مردم در گذشته چگونه فکر می‌کردند، با طبیعت و جامعه چه رابطه داشتند و چه ارزش‌هایی برای‌شان مهم بوده است. از طرف دیگر، این بررسی‌ها می‌توانند در شناخت بهتر تغییرات فرهنگی و اجتماعی در طول زمان به ما کمک کنند. به همین دلیل، پژوهش در مورد رسوم و عنعنات، نه‌تنها برای شناخت فرهنگ‌های محلی، بلکه برای درک بهتر تاریخ و تمدن‌های انسانی اهمیت زیادی دارد. رسم و رسوم می‌تواند باعث پیشرفت یا عقب‌ماندگی جامعه شود. برای بهتر شدن جامعه، باید رسوم بد را کنار گذاشت و رسوم خوب را نگه داشت. در جوامع پیشرفته، رسم‌های خوب زیاد است و رسم‌های بد کم. اما در جوامع عقب‌مانده، رسم‌های بد زیاد و رسم‌های خوب کم است. رسوم باید تغییر کنند؛ رسم‌های بد حذف شوند و رسم‌های خوب جایگزین شوند. کسانی که بدون فکر و فقط به خاطر عادت، رسم‌های غلط را ادامه می‌دهند، باعث می‌شوند جامعه‌شان پیشرفت نکند و وضع‌شان بدتر شود (راسخ، ۱۳۹٤: ۲۵۰).

۳-۲- عزاداری در بین اوزبیک‌های افغانستان

عزاداری برای مردگان در بین اوزبیک‌ها از لحظهٔ مرگ شروع می‌شود. لیکن عزاداری افراد نسبت به درجه قرابت مرده فرق می‌کند. مثلاً در وفات پدر، مادر، پدرکلان، مادر کلان، برادر کلان، خواهر کلان، برادر خرد، خواهر خرد، اولاد، شوهر، خانم، عمه، خاله، بچه کاکا، ماما و غیره خویشاوندان که ارتباط خونی دارند عزاداری نسبت به درجه اش متفاوت می‌باشد.

در این مراسم‌ها معمولاً عزاداری با گریه آغاز می‌گردد در وفات پدر گریه‌ها نسبت به جایگاه آن از طرف فرزندان (دختر و بچه) اجرا می‌گردیده هر مرحلهٔ آن از یک دیگر فرق می‌کند. مثلاً: در بین اوزبیک‌ها در جریان گریه‌ها اگر پدر را به آفتاب یا کوه، تشبیه کنند، مادر را به مهتاب و چشمه تشبیه می‌کنند. همچنان پدر کلان را به درخت کلان ریشه دار، عمه را به تمه (دروازه بند، خانه) ، خاله را به گل لاله، فرزند را به گل یا بلبل تشبیه می‌کنند.

همچنان توصیف آن‌ها نیز از یک دیگر فرق می‌کند. مثلاً: مادر را شیر دهنده خنده روی، پدر را به کوه محبت، برادر خرد را به بلبل شوخ، خواهر خرد را همراز، پدر کلان را به فرشتهٔ خانه توصیف می‌کنند. دایرهٔ گریه‌ها فراخ است. مثلاً: گریه کننده از تجربه‌هایی که از متوفی آموخته بود و شخصیتی که او در خانواده داشت افاده می‌کند. اگر شوهر بمیرد خانم با کلمهٔ «واتوره ام» و اگر خانم بمیرد شوهر با کلمه «وا گلیم» یا وا اوییم و به خویش و قوم با کلمه جگرم گریه‌های خود را اظهار می‌کند. در این جا من به چند قطعه شعر چهار بیتی اشاره می‌کنم:

آرقم ده گی یوکسک تاغیم　　آته جانیم قیده سیز
باغیم ده گی گل چمنیم　　قبله گاهیم قیده سیز
آن غمزه که بد بودی با　　امروز بتر زان شد تا باد چنین

(منگی بای، مصاحبه، ۱۴۰۳هـ.ش)

مفهوم این شعر: در جریان گریه وفات پدر موقف آن در خانواده، سرپرستی او، غمخوار بودن او، پشتوانه و حمایه‌گر بودن او به زبان گرفته می‌شود. چونکه انسان-ها در حین پیدایش اولاً از پشت کمر پدر به رحم مادر انتقال می‌یابد. بعد از الله متعال پدران مقدس‌ترین کسان شمرده شده از این لحاظ از احترام بالایی برخوردار است. احترام در بین مردم به حدی جایگاه بالا دارد که حتا در بین اوزبیک‌ها در اطاق در جایی که پدر نشسته باشد، کسی دیگری نمی‌نشیند. بنا بر این باورها در جریان گریه‌ها پدر را «قبله گاهیم» گفته بزرگ می‌شمارند.

معمولاً پدران سرپرستی فامیل را از هر لحاظ (مادی و معنوی) به دوش می‌کشد، طبعاً بعد از وفات او، اولادش به مشکل مواجه می‌شوند. حتا در بعض فامیل‌ها همان روز وفات پدر هم، نبود آن حس می‌شود. بناءً این حس و مشکل‌ها را در گریه‌های خود به تصویر می‌کشند. مثلاً: باشیده‌گی پاسبانی، آلدیده‌گی سربانی. از این لحاظ فامیل‌هایی که پدرشان وفات نموده به قلعه که سقف آن ویران شده باشد قیاس می‌گردد.

وفات مادر

در وفات مادر معمولاً غم و اندوه خویش را با گریه اظهار نموده مهربانی او، فداکاری‌های او، اینکه مادر یک ذات معتبر است به مدح گرفته می‌شود.

والـــیدم مـــکـــه و مـــدیـــنـــم　　مـــهـربـانـیـــم جـــانـیـم آنـــم
آق ســوتـیـنـگ گـــه رازی بـــول　　عـــزیـــزم کـــعـــبـــم آنـــم
(بشیراحمد، مصاحبه، ۱۴۰۳هـ. ش)

مفهوم این شعر: به مادران هم همانند پدران حتا بالاتر از آن‌ها اعتبار داده به وفات مادران هم نهایت مهربانی او را در نظر گرفته همهٔ مهربانی‌های او را در قبال فرزندانش مانند بی خوابی‌هایش در دوران طفولیت فرزندش، شیرین زبانی او، نگهداری از فرزندان، شیر دادن‌ها خلاصه همه پرورش‌های مادر در دو بیتی‌ها به زبان آورده می‌شود.

بـاریـــگـــه هـــم یـــاغـیـگـه　　اچـــچیـغ و هـــم تـــاتـیـغـه
دردیـــگـــه هـــم داغـــیـگـه　　صـــبـــری اول تـــاغـیـــم آنـــم
خـیر کـیتی ســـیـن بیلـن　　کـورک کـیتـی سـین بـیلـن
بـیر اوزیـنـگ دنـیـام ایـدینگ　　دنـــیـام کیتـی سـین بـیلـن
(بشیراحمد، مصاحبه، ۱۴۰۳هـ. ش)

مادران به تمام فرزندان مخصوصاً به دخترهایش همراز و سیر داش، کومک‌گر، مصلحت چی می‌باشد. و بعضی وقت‌ها دخترهایی که ازدواج کرده از خود روز و روزگار دارد به مریضی‌های مادرش رسیدگی کرده نمی‌تواند، از حال و احوال او قسمی که باید باخبر باشد، نمی باشد. بناءً بعد از وفات مادر تمام این حالت‌ها را دختر با ابراز ندامت در قالب رباعی به زبان می‌آورد.

قـیز دیـدیـم، اوغـیل دیـدیم　　روز دیـدیم روزگـار دیـدیـم
هـیچ اوزیم دیـن آرتـمـه‌دیم　　دیلگـیـننگ تـارتگـن تـاملـه
بـیرکـونـی یـاد ایـتـمـه‌دیم　　کـیدیـرگـنی، خـوش ایـتگـه نـی
آق سـوتـیـنـگ گـه رازی بـول　　عـــزیزیـم کـــعـبـم آنـــم
تـورت اینلیک مـتاع تاپمه دیم　　عـــزیزیـم کـــعـبـم آنـــم
(بشیراحمد، مصاحبه، ۱۴۰۳هـ. ش)

خلاصه در غمخواری فرزندان شخصیت والای مادران منعکس می‌گردد. فرزندان مادران را به تاج سر، سلطان روزگار، تخت روان، ملکه جهان تشبیه می‌کنند. در این بیت به برادران، خواهران هم نمونه‌های خاص از گرانی‌ها در بین اوزبیک‌ها موجود است.

نیگه بی‌وفالیک قیلدینگیز　　ینگم نی گل دی
باله لرنی تشلب کیتیب　　آنم نی تیریک اولدیردینگیز
اکه جانیم اکه‌م ای　　مهربانیم اکه‌م ای
(بشیراحمد، مصاحبه، ۱۴۰۳هـ. ش)

قوشیق ده شو سوز نینگ همده «آنم» اشتراکی، اونینگ اکه حقیده کویلنه یاتگنینی بیلدیریب توره دی. اکه حقیده گی ییغی لرده «اکه جان»، «اکه جانیم»، «آغم» کبی لیکسیک مراجعت لر اوچرب کیله دی. اکه نینگ عایله ده گی اورنی، ایر ییگیت صفتیده خلق آره سیده قازانگن شان و شهرتی تیلگه آلینه دی، (بشیراحمد، مصاحبه، ۱۴۰۳هـ. ش)

زمانی که یک شخص می‌میرد فوراً خویشاوندان و اقارب او در خانه میت جمع می‌شوند. اگر مرده مریض طولانی مدت باشد و یا شهیدی که ضربات زیاد، دیده باشد، در هر وقت روز که مرده باشد، اورا هرچه زودتر دفن می‌نمایند. و یا اگر مرده مریض طولانی نباشد و یا به اندک زخمی که خطر خراب شدنش نیست، یا کدام عالم بزرگ باشد، اگر امروز بعد از پیشین نزدیکی‌های عصر فوت شده باشد، مراسم تدفین و تکفین به روز بعد موکول می‌کنند، تا اقاربش از دور نزدیک حاضر شده بتوانند. بعداً ریش سفیدان و اقارب متوفی با هم نشستی کوتاه می‌نمایند. دراین مرحله طور تقریبی مصارف را، می‌سنجند و از مرده داران سؤال می‌نمایند که چی حدود این مقدار پول را پرداخته می‌توانند.

جنازه خبر

ریش سفیدان به هر نفر از اقارب ونزدیکان میت وظایفی در یافتن قبرکن، مرده شوی، ملا یا قاری، خریدن تابوت، یا چهارپایی احوال دادن به ملا امام مسجد و غیره را، می‌دهند. کسانی که مسافر بوده یا کس وکوی نداشته باشند، میت را در مسجد آورده همسایه‌ها منحیث یک مسلمان در مراسم تدفین وی همکاری می‌نمایند. در خانهٔ میت، زنان در اتاق دیگر با فریاد و فغان نبود عضو خانوادهٔ شان را عزا می‌گیرند که از فاصله‌های دور فغان وناله آن‌ها شنیده می‌شود. هر زن که جدیداً داخل خانه می‌شود. یک طوفان گریه آغاز می‌شود، به خانم نو آمده زنان

می‌گویند که (فلانی) عزیزت مرد، با این عبارت آن طوفان اشکریزی چند برابر می‌شود. مردان بیکار سر خودرا داخل گریبان گرفته، آرام-آرام می‌گریند. مردم قبل از دفن مرده اطفال خود را با خود نمی آورند. می‌گویند سایه مرده سراولادشان نیفتد.

باید گفت در گذشته‌های دور که لودسپیکر و رادیو برای خبر وجود نداشت، جنازه خبر قسمی بود که برای چندین نفر اسپ‌ها را، آماده می‌کردند که در هر قریه رفته با صدای بلند صدا می‌زدند: «او مردم باخبر باشین که فلانی فرزند فلانی در فلان قریه فوت نموده است. جنازۀ آن امروز یا فردا در فلانه جای خوانده می‌شود باخبر باشید». چند سال قبل از به وجود آمدن تیلفون، هنوز توسط همین اسپ‌ها مردم در قریه‌ها رفته به امام مسجد می‌گفتند تا در مساجد از طریق بلندگوهای مساجد وفات کسی را اعلان نمایند.

پس ازمردن شخصی دوستان و اقارب آن زنخ و دو پنجۀ پاهای وی را می‌بندند، روی به قبله می‌خوابانند و در کنار آن آیت‌هایی از قرآن کریم را، می‌خوانند (یارقین، ۱۳۸۹: ۹٦).

قاره آشی

معمولاً در مراسم مرده داری بین اوزبیک‌ها پروگرام غذا دهی نمی باشد، اما اگر مرده کدام عالم بزرگ و یا صاحب رسوخ منطقه باشد که از جاهای دور و از ولسوالی‌های همجوار مردم را خبر کرده باشند، برای آن‌ها برنامۀ غذا حتمی می‌باشد، زیرا آن‌ها از جاهای دور آمده و برای شان غذا دادن ضروری میباشد. در این صورت در مراسم وفات عالم تمام اهل قریه به دو طریقه سهم می‌گیرند.

۱- پول جمع می‌کنند و یک گاو را خریده، پنجاه و یا شصت سیر برنج همراه ضمایم آن پخته کرده برای تمام اشتراک کنندگان جنازه غذا توزیع می‌گردد.

۲- هر کس به قدر توانش از خانۀ خود غذای پخته می‌آورند و برای مهمانان تعارف می‌کنند.

همچنان در مراسم فوت آدم صاحب رسوخ در خانۀ برادرش گاوی را ذبح کرده ۵۰ یا ٦۰ سیر برنج رِا پخته کرده برای حاضرین و تمامی قریه نان می‌دهند. مردم و مهمان‌ها بعد از صرف غذا به مراسم جنازه میروند (عبدالمتین، مصاحبه، ۱٤۰۳ هـ ش).

غسل مرده

در شستشوی مرده تمام اقارب مرده سهم می‌گیرند. مرده را در کنار حویلی که از زیر پای حیوانات و انسان‌ها دور باشد انتقال می‌دهند. آنگاه دور آن را پرده گرفته، کالای مرده را، از جانش می‌کشند. در بین اوزبیک‌ها مرده‌شوی رسمی وجود ندارد، یکی از اعضای فامیل که کلان سن باشد میت را می‌شوید. و اگر از اعضای فامیل کسی آدم کلان سن نباشد، کس دیگری از نزدیکانش به نیت ثواب میت را می‌شوید. اگر آن شخص در غسل دادن مرده بلد نباشد، شخص دیگری که به این مسأله آشنایی دارد، برایش شستن میت را، تعلیم می‌دهد، تا بعد از شستشوی میت آن را تکفین می‌کنند. تکفین هم کسی می‌کند که بلد باشد، قبلاً کفن را آماده نموده مرده را به آن می‌پیچانند.

بین زن‌های اوزبیک‌ها رسم است در صورتی که جسم مرده شُل (نرم) باشد همراه مرده در داخل کفن یک عروسک چوبی را، هم کفن نموده در قبر دفن می‌کنند. اوزبیک‌ها عقیده دارند که اگر جسم مرده نرم باشد از خانواده‌اش کس دیگری را هم با خود می‌برد. می‌گویند که همین عروسک همراه تو است دیگری را، نخواهی. چشمان مرده را سرمه می‌کنند. برای اینکه مرده بوی ندهد، مرده و کفن آنرا زعفران یا عرق گل گلاب می‌پاشند (یارقین، ۱۳۸۹: ۹۷).

ادای نماز جنازه و تدفین مرده

زمانی که مرده را از خانه می‌کشند همه دعا و پناه می‌خوانند. هر مسلمان روی سرک باید مطابق شریعت اسلامی جنازۀ یک مرده را، هفت قدم با دیگران انتقال دهد. با رسیدن به مسجد مردم همه رو به قبله استاده و میت را پیش روی صف اول می‌گذارند. ملاامام ۴ تکبیر را با کلمۀ الله اکبر می‌خوانند. بعد از ختم نماز جنازه یک نفر به صدای بلند می‌گوید: رخصت عام؛ یعنی اگر کسی بالای قبر نمی رود مشکل نیست طرف خانه خود برود، در همین جا برای کسانی که بالای قبر نمی‌روند، از پول دوره توضیع می‌گردد باقی مانده پول را در بالای قبر می‌برند.

بعداً میت را، در داخل قبر که قبلاً آماده شده می‌گذارند. در مناطق اوزبیک نشین اکثر قبرها دارای لحد می‌باشد. و دهن آن را با خشت خام و یا با چیم بند

می‌کنند، سپس هرنفر باید حد اقل ۷ بیل خاک را بالای میت بیندازد. امام مسجد در مورد میت و جنازه برای مردم وعظ و نصیحت می‌کند. در صورتی که میت آدم تحصیل کرده و فرهنگی باشد، زندگی نامهٔ آن هم خوانده می‌شود. بعد از وعظ و نصیحت امام مسجد دوباره چند آیت از قرآن مجید را خوانده برای تمامی مردگان قبرستان و اموات اهل اسلام طلب مغفرت می‌نماید و هم اعلان می‌کند درکدام مسجد و کدام روز فاتحه گرفته می‌شود.

بعداً تمام مردم با بستگان میت به مسجد می‌آیند و یک دعای دسته جمعی می‌کنند. سپس همهٔ مردم طرف خانهٔ خود می‌روند و تا سه روز از طرف شب تمام اهل قریه در خانهٔ مرده‌دار نان می‌آورند؛ یعنی تا سه روز در خانه مرده‌دار دود (آتش) نمی شود. روز سوم مرده‌دار نظر به توان مالی کسی گوسفند می‌کشد و کسی گوشت می‌آورد، به نام (قزان حلال له مه) برای اولین بار در خانهٔ خودش نان پخته می‌کند (حاجی جمعه، مصاحبه ، ۱۴۰۳هـ ش).

مرثیه خوانی

مرثیه خوانی یکی از رسم‌های دیرینه بین اوزبیک‌ها می‌باشد؛ اما این رسم وقت معین و خاص ندارد، اما برای فوت آدم‌های صاحب رسوخ و شخصیت‌های علمی و دانشمندان از طرف شاعران وقت مرثیه‌ها آماده شده در موقع ضرورت به خوانش گرفته می‌شوند.

هفتگی

اکثر رسم و رواج‌ها بین اقوام افغانستان تقریباً با تفاوت اندک برگزار میگردد. در بین اوزبیک‌ها مروج است که بعد از گذشت هفت روز از وفات متوفی وارثین مرده هرکس به قدر توان اقتصادی اش آمادگی می‌گیرد. نخست مراسم ختم قرآن کریم برگزار می‌شود. بعداً صاحب متوفی کوشش می‌کند که در این مراسم هفت قسم غذا آماده کند، اما هفت قسم غذا آماده نمی‌شود؛ بلکه چهار یا پنج قسم غذا حتمی تهیه کنند. غذاهایی که در هفتگی آماده می‌شود قرار ذیل است:

۱- پلو
۲- قورمه
۳- آش بریده

٤- شیربرنج

٥- حلوا

این پنج قسم غذا در بین اشتراک کنندگان مراسم توضیع می‌گردد. در بین این قسم غذا مقدار پلو زیاد می‌باشد و غذاهای دیگر کمتر می‌باشد. بناءً پلو تا آخر برنامه برای تمامی اشتراک کنندگان می‌رسد و باقی ماندۀ پلو را بعد از ختم پروگرام برای فامیل‌های بی‌بضاعت توضیع می‌کنند. (حاجی جمعه، مصاحبه، ١٤٠٣هـ ش).

جمعه‌گی

در بین اوزبیک‌ها عقیده بر آن است که تا یک سال هر شب جمعه ارواح مرده امیدوار می‌باشد. بدین منظور مرده داران هر شب جمعه غذا آماده نموده، تقریباً ده نفر از نزدیکان، همسایه‌ها و امام مسجد را در خانه خود، دعوت می‌نمایند و بعد از صرف غذا چند آیت از کلام الله مجید را تلاوت نموده به ارواح مرده‌ها دعا می‌کنند. این کار تا یک سال ادامه پیدا می‌کند. بعد از پوره شدن یک سال باز اعضای فامیل متوفی یک مجلس کلان می‌گیرند. در این مجلس نخست ختم قرآن کریم صورت می‌گیرد. بعداً برای تمامی اهل قریه غذا می‌دهند و این آخرین مراسم یک مرده‌دار می‌باشد.

چهلی

در روز چهلم، وارثین مرده یک ختم قرآن باز هم برگزار می‌نمایند و برای مردم با ذبح نمودن یک گوسفند خیرات و صدقه می‌دهند.

سرسال

بعد از آنکه یک سال از وفات مرده پوره شد، وارثین مرده دوباره یک پروگرام می‌گیرند و برای مردم با ذبح نمودن یک گاو و یا گوسفند یک خیرات عمومی می‌نمایند. بعد از آن تمام امورات مراسم مرده‌داری بعد از یک سال ختم می‌گردد (ندیم، ١٤٠٠: ٣٩).

نتیجه

بررسی مراسم عزاداری در میان اوزبیک‌های افغانستان نشان می‌دهد که این قوم

با حفظ عمیق‌ترین باورهای دینی و فرهنگی، عزاداری را نه‌تنها به عنوان یک واکنش عاطفی به مرگ، بلکه به‌مثابه یک سنت اجتماعی و مذهبی نهادینه کرده‌اند. غم‌خواری و یادبود از مردگان ، مرثیه‌های عامیانه، توصیف‌های استعاری از پدر، مادر و دیگر اعضای خانواده، و آیین‌های متنوعی مانند: هفتگی، چهلم و سال، نشان‌دهنده اهمیت جایگاه اعضای خانواده فوت شده در فرهنگ اوزبیک‌ها است. این مراسم‌ها، ضمن تقویت پیوندهای خانوادگی و اجتماعی، ارزش‌های اخلاقی چون احترام به بزرگان، همدردی و همیاری را نیز در جامعه ترویج می‌دهند. مطالعه این رسوم نشان می‌دهد که اوزبیک‌ها با وجود چالش‌های زمانه، توانسته‌اند هویت فرهنگی خود را حفظ و به نسل‌های بعدی منتقل کنند. بنابراین، مستندسازی این گونه آیین‌ها برای حفظ میراث فرهنگی و تقویت همبستگی ملی کار شایسته و درخور تمجید می‌باشد.

منابع

۱- راسخ، محمد صالح. (۲۰۱۵م). تاریخ و فرهنگ ترکمن‌ها. کابل: انجمن اجتماعی-فرهنگی یورت.

۲- ندیم، عبدالمجید. (۱٤۰۰). بررسی رسم و رواجهای اوزبیک‌های افغانستان: پروژۀ معاون سرمحققی اکادمی علوم.

۳- وفایی، عباسعلی. (۱۳۸٤). سیمای فرهنگی اوزبیکستان. تهران: الهدا.

٤- یارقین، محمد حلیم. (۱۳۸۹). اطلس اتنوگرافی اقوام ولایت جوزجان. کابل: خراسان.

٥- حاجی جمعه خان، مصاحبه، مؤرخ ۱٤۰۳ هـ ش، تخار، ولسوالی دشت قلعه.

٦- سنقر، بشیر احمد، مصاحبه، مؤرخ ۱٤۰۳ هـ ش، تخار، ولسوالی دشت قلعه.

۷- عبدالمتین، مصاحبه، مؤرخ ۱٤۰۳ هـ ش، تخار، ولسوالی دشت قلعه.

۸- منگی بای، مصاحبه، مؤرخ ۱٤۰۳ هـ ش، تخار، ولسوالی دشت قلعه.

محقق مارینا بهار

تحلیل نمادشناسانهٔ افسانهٔ عامیانهٔ مرد خارکن «بابه خارکش»

A Symbolic Analysis of the Folk Tale of the Thorn-Gathering Man “Baba Kharkash”

Asistant Professor Marina Bahar

Abstract

This article offers a symbolic analysis of the folk tale "Baba Kharkash"—a story rooted in the oral tradition of Afghanistan and rich in deep social, psychological, and moral meanings. Using a library-based method with a descriptive-analytical approach and focusing on semiotics and the interpretation of symbols, this research seeks to uncover the hidden layers of meaning within the narrative. Key elements of the story—such as the character of Baba Kharkash, the thorn, nature, and his symbolic actions—are examined to demonstrate how these elements reflect cultural beliefs, traditional societal attitudes, and the inner struggles of the human being. The findings of the analysis suggest that the tale of "Baba Kharkash" not only conveys ethical and mystical messages, but also serves as a symbol of the human journey through suffering toward redemption.

چکیده

مقالهٔ حاضر به تحلیل نمادشناسانهٔ افسانهٔ عامیانهٔ «بابه خارکش» پرداخته است؛ افسانه‌یی که ریشه در فرهنگ شفاهی افغانستان دارد و حاوی مفاهیم عمیق اجتماعی، روان‌شناختی و اخلاقی می‌باشد. با بهره‌گیری از روش کتابخانه‌یی با رویکرد توصیفی – تحلیلی و با توجه به نشانه‌شناسی و تفسیر نمادها، این پژوهش تلاش نموده تا لایه‌های پنهان معنایی روایت را آشکار کند. در این راستا، عناصر کلیدی داستان؛ مانند شخصیت بابه خارکش، خار، طبیعت و کنش‌های نمادین او بررسی شده اند، تا نشان داده شود چگونه این عناصر بازتابی از باورهای فرهنگی، نگرش‌های جامعهٔ سنتی و کشمکش‌های درونی انسان بوده اند. نتایج تحلیل حاکی از آن است که افسانهٔ «بابه خارکش» نه‌تنها حامل پیام‌های اخلاقی و عرفانی می باشد، بلکه نمادی از سیر تحول انسان در مواجهه با رنج و رستگاری نیز پنداشته شده است.

کلیدواژه‌ها: نماد، افسانه، بابه خارکش، ادبیات عامیانه.

۱- مقدمه

ادبیات عامیانه یا فولکلور، مجموعهٔ آداب و رسوم، افسانه‌ها و ضرب المثل‌ها، ترانه‌ها و اساطیر است که در جوامع گوناگون به گونهٔ شفاهی و سینه به سینه از نسلی به نسلی منتقل می‌شود. فولکلور از عمیق‌ترین بافت‌های جوامع ریشه می‌گیرد و در زمآن‌های گوناگون تأثیرات خود را در همهٔ جنبه‌های تاریخی، فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و ادبی می‌گذارد.

اگر بخواهیم از زندگی فرهنگی غنی ملت‌ها آگاه شویم، باید به بینش‌های شهودی ابتدایی در رابطه به تفسیر و شناخت آن‌ها از جهان نگاهی داشته باشیم. در وهلهٔ نخست چشم‌های‌مان با حماسه، افسانه، اسطوره و دیگر ژانرها و نمودهای فولکلوریک روشن می‌شود.

از این میان؛ «اسطوره‌ها و افسانه‌ها از کهن‌ترین ایام در زندگی بشر وجود داشته بر علاوه کارکردهای اجتماعی بازتاب‌گر روح جمعی و ملی مردمان قدیم

پنداشته می‌شود. تا سده‌های پیشین، اسطوره به مانند افسانه دروغین و جعلی پنداشته می‌شد. از سدهٔ ۱۹م به بعدهٔ اسطوره را کمی جدی تلقی نمودند و آن را به عنوان سازهٔ مهم در احیای تاریخ، فرهنگ و هویت بشر قلمداد نمودند. در حالی که انس‌آن‌های ابتدایی میان اسطوره و افسانه تفاوت قایل بودند، آنان اسطوره را سرگذشت حقیقی و افسانه را غیر حقیقی می‌پنداشتند» (اسماعیل پور، ۱۳۸۷:۱۵).

از اعصار کهن تا عصر جدید این پندارها و دیدگاه‌ها جنبه‌های مختلفی به خود گرفته است در نخست قبل از پرداختن به تحلیل و بررسی داستان بابه خارکش، بهتر می‌نماید به تعریف این دو ژانر شفاهی (افسانه و اسطوره) پرداخته و در قدم بعد به تفاوت و اهمیت آن اشاره‌هایی نموده، به چیستی نمادها و سپس شرح بیشتر موضوع می پردازیم.

۱-۱- اهداف و ضرورت تحقیق

هدف از تحلیل نمادشناسانهٔ افسانهٔ عامیانهٔ «بابه خارکش»، بررسی و تفسیر نمادها و عناصر موجود در این افسانه با رویکردی نمادین است. این تحلیل می‌کوشد تا معانی پنهان، ارتباطات فرهنگی و اجتماعی و تأثیرات روان‌شناختی نمادها را در داستان کاوش کند. همچنین، هدف دیگر این است که به درک عمیق‌تری از چگونگی استفاده از نمادها در بیان مفاهیم و ارزش‌های اجتماعی و اخلاقی در این افسانه و همچنین تأثیر آن بر فرهنگ و باورهای عمومی جامعه برسیم.

این افسانه به‌عنوان یکی از ارکان فرهنگ عامه، حامل نمادها و مفاهیم عمیق روان‌شناختی، اجتماعی و فرهنگی است که در گذر زمان به شکل‌های مختلف در جوامع منتقل شده است. تحلیل نمادین این افسانه می‌تواند به درک بهتر ارزش‌ها، باورها و نگرش‌های اجتماعی که در پس‌زمینهٔ این داستان نهفته است، کمک کند. همچنین، با توجه به تأثیر گستردهٔ افسانه‌ها در شکل‌دهی به هویت جمعی و تداوم سنت‌ها، بررسی نمادهای موجود در این افسانه از اهمیت ویژه‌یی برخوردار است، زیرا می‌تواند راه‌گشای فهم جدیدی از تعاملات انسانی، تضادها و تحولات فرهنگی در طول تاریخ باشد.

۲-۱- روش تحقیق

این مقاله با استفاده از روش کتابخانه‌یی با رویکرد تحلیلی – توصیفی نگاشته شده است.

۲- شناختی در باب اسطوره و افسانه

اسطوره واژه‌یی عربی است که از طریق زبان و متون قدیم عربی به زبان فارسی معمول و رایج شده است. در زبان عربی ریشهٔ کلمهٔ «سطر» به معنی «الخط و الکتابه» است. معادل آن در مغرب زمین کلمهٔ (Myth) است که از واژهٔ Muthos یونان باستان به معنای گفتار، داستان و روایت منشاء گرفته است. اسطوره قصه گونه‌یی است، که طی توالی نسل‌های انسانی نقل می شود، منشای پدیده‌های طبیعت و همچنین آیین‌ها و عقاید موروث را به نحوی ساده لوحانه تبیین می‌کند (زرین کوب، ۱۳٦۹: ٤۰٤) .

به طور کلی میتوان گفت :

- اسطوره روایت غیر عادی، فراطبیعی و مینوی است.
- بیشترین درون مایه اسطوره‌ها در مورد خلقت است.
- اسطوره فرهنگ جامعه‌های نخستین است.
- اسطوره تاریخ مینوی جامعه‌های آغازین است.
- اسطوره باورهای راستین جامعه‌های بدوی است.
- درون مایه‌های اسطوره، چهره‌های نمادین و اشیای فراطبیعی و مینوی هستند و اگر جهانی هم باشند، اوصاف شان فرا طبیعی و مینوی است (واحد دوست، ۱۳۸۹: ۳٦-۳۵) .

اسطوره‌ها از زمانه‌های کهن در زندگی انسان وجود داشته و همواره نقش و کارکرد اجتماعی را ایفا نموده اند. اسطوره‌ها نه تنها زمینه شناخت انسان از جهان پیرامون وی بوده است، بلکه در رفع نیازمندی‌های مادی و روانی انسان‌های اولیه نیز نقش عمده را داشته است.

«جامعه شناسان اندیشه‌های اساطیری را انعکاسی از نظام‌های اجتماعی میدانند و به این عقیده هستند، که اسطوره‌ها منعکس کنندهٔ زندگی اجتماعی، اعتقادی، طبقاتی، شغلی و تولیدی است، که در قالب مثل و سمبل بیان شده است» (روح الامینی، ۱۳۸۳: ٦٦) .

عده‌یی از دانشمندان بین اسطوره و افسانه تمییز و تفاوت قایل اند، بدین معنی که افسانه را تخیل محض و مربوط به عالم انسانی می‌دانند و اسطوره‌ها را وابسته به آیین‌ها و مناسک و مربوط به عالم خدایان می‌دانند و به این عقیده اند، که افسانه‌ها از کشمکش کودک با والدین حکایت می‌کند، پایان خوش دارند و جهان نگری خوش بینانه دارند، در حالی که اسطوره از من برتر سخن می‌گوید و راه هماهنگ ساختن آن‌ها را می‌آموزد.

به عبارهٔ دیگر« افسانه‌ها، آرمان‌ها، تصورات و باورمندی‌های مردم است، که در آن‌ها تلاش صورت می‌گیرد تا از پیچیدگی‌های امور طبیعت آگاهی حاصل کرد و بر مشکلات غلبه یافت» (اسماعیل پور،۱۳۸۷: ۳۵).

یا اینکه حکایت‌های خورد پند آمیز دربارهٔ حیوانات، حکایت‌های طولانی از حادثه‌های غیر طبیعی و سرگذشت دربارهٔ اشخاص شوخ و زیرک افسانه نامیده می‌شود.

از جانبی هم افسانه‌ها دارایی با ارزش مردم را تشکیل داده، که نمایندگی از روحیات زندگی اجتماعی و کلتور مردم می نمایند که گاهی به گونهٔ نثر و گاهی هم در قالب ترانه‌ها و قصاید تجسم می‌یابند (جنا،۱۳۷۰: ٤).

اسطوره‌ها و افسانه‌ها با هم شباهت‌هایی در ظاهر دارند که این شباهت‌ها بیشتر در عناصر و زیرساخت آن‌ها متمرکز است تا در موضوع به کارگیری آن‌ها. در افسانه و اسطوره هر دو شاهد اعمال مافوق طبیعی هستند، اما آنچه این دو ژانر ادبی را از هم متمایز می‌سازد، عملکرد و تأثیر آن‌ها بر مخاطبین است، بدانگونه که مخاطبین اسطوره‌ها را گروه سنی نوجوان تشکیل می‌دهد، اما افسانه‌ها در مخاطب با خود کودکان را دارند. از جانب دیگر افسانه‌ها برخاسته از امیال و آرزوهای مردم می باشد و معمولاً دارای شکل و فرمی منسجم بوده و به مسایل

روزمرهٔ بشر می پردازند در مقابل اسطوره‌ها به مسایل فکری بشر و چگونگی پیدایش جهان می پردازند.

آنچه تفاوت‌ها و تشابهاتی که میان اسطوره و افسانه وجود دارد به صورت فشرده در سطری چند می نگاریم:

- اسطوره‌ها ریشه در آیین‌ها و مناسک دارد.
- افسانه ریشه در عوالم و روابط انسانی دارد.
- اسطوره به مسایل فکری بشر می‌پردازد.
- افسانه به مشکلات و گرفتاری‌های عادی روزمره بشر می‌پردازد.
- ساختار اسطوره‌ها به پرسشهای چرایی و چگونگی پاسخ‌های قطعی می‌دهند.
- افسانه‌ها با پاسخ‌های چند پهلو راه‌حل‌های متفاوتی در اختیار کودکان قرار می‌دهد.
- اسطوره با روش اندرزگونه و مستقیم به بیان مطلب می‌پردازد.
- افسانه با روش ملایم و غیر مستقیم به دلهره‌ترین صحنه‌ها پایان خوش می‌دهد.

در نتیجه می‌توان چنین استنباط نمود که اسطوره‌ها و افسانه‌ها دو کارکرد جداگانه و متمایز دارند، چنانکه اسطوره از اعمال و کردار مافوق طبیعی سخن می گوید و ریشه در مناسک و آیین‌ها داشته و به پرسش‌هایی چرایی و چگونگی پاسخ قطعی می‌دهد، بالعکس افسانه‌ها ریشه در عوالم انسانی داشته و به مسایل فکری بشر می‌پردازند. این دو ژانر ادبی از زمان گذشته تا کنون نسل به نسل به طور شفاهی و عامیانه توسط راویان منتقل گردیده اند. این روایات مربوط به یک انسان نه، بلکه زادهٔ خیال و تصور ذهن عامه بوده که نه تنها وسیله‌یی برای شناخت جامعه بوده، بلکه عملکرد جامعه نیز در آن‌ها به خوبی ملاحظه می‌شود.

نماد چیست؟

نماد (Symbol) عبارت است از یک نشانه، شیء، واژه، یا نموداری که به‌صورت قراردادی، نماینده یا دلالت‌کننده بر مفهومی دیگر است. نمادها در علوم مختلف به‌عنوان ابزار انتقال معنا، ساده‌سازی مفاهیم پیچیده، یا نمایاندن پدیده‌های انتزاعی به کار می‌روند. رابطه بین نماد و معنای آن غالباً قراردادی و وابسته به

زمینهٔ فرهنگی، علمی یا زبانی است. نماد در ادبیات، یکی از برجسته‌ترین ابزارهای بیانی است که نویسنده یا شاعر برای انتقال مفاهیم عمیق، پیچیده و چندلایه از آن بهره می‌گیرد. نماد، نشانه‌یی است که فراتر از معنای ظاهری خود، مفهومی انتزاعی یا احساسی را القا می‌کند. از مهم‌ترین ویژگی‌های نماد در ادبیات، چندلایگی معناست؛ بدین معنا که یک نماد می‌تواند برداشت‌ها و تفاسیر مختلفی را در ذهن مخاطب برانگیزد. این ویژگی باعث می‌شود نماد همواره فضایی برای تأمل و تحلیل باقی بگذارد و خواننده را به مشارکت فعال در فهم متن دعوت کند. نمادها معمولاً با عناصر فرهنگی، تاریخی، اسطوره‌یی یا دینی پیوند دارند و به همین دلیل درک کامل آن‌ها، نیازمند شناخت زمینه‌های فرهنگی و فکری اثر است. نماد همچنین راهی برای ایجاز در بیان است، به‌گونه‌یی که با استفاده از یک واژه یا تصویر، بار معنایی گسترده‌یی منتقل می‌شود. در نهایت، نماد ابزاری است برای بیان غیرمستقیم مفاهیمی مانند عشق، مرگ، آزادی، رنج یا حقیقت، و همین ویژگی‌هاست که به آثار ادبی عمق، پیچیدگی و ماندگاری می‌بخشد (زرین کوب،۱۳٦۹: ۱۲ – ۱۳).

۳- افسانهٔ بابه خارکش در فرهنگ افغانستان

افسانهٔ «بابه خارکش» یکی از داستان‌های عامیانه و شناخته‌شده در فرهنگ افغانستان است. این افسانه در میان مردم افغانستان به‌ویژه در نواحی روستایی و در قالب شفاهی نقل شده و از آن به عنوان یک روایت قهرمانانه یاد می‌شود. «بابه خارکش» در واقع شخصیتی است که به عنوان یک مبارز و فردی شجاع و مقاوم در برابر ناملایمات زندگی شناخته می‌شود.

افسانهٔ «بابه خارکش» در فرهنگ افغانستان، به‌ویژه در مناطق روستایی و غیرشهری، مورد توجه است. این داستان نه تنها یک روایت قهرمانانه است بلکه مفاهیم عمیق اجتماعی و اخلاقی را نیز به نسل‌های مختلف منتقل می‌کند. در این افسانه‌ها، عناصری از زندگی مردم افغانستان و مشکلات روزمره آن‌ها، از جمله فقر، ظلم و تبعیض اجتماعی، به‌طور غیرمستقیم مطرح می‌شود. در عین حال، این

افسانه‌ها به عنوان وسیله‌یی برای آموزش ارزش‌های انسانی، ایثار و همدلی نیز کاربرد دارند.

خلاصهٔ داستان:

در روزگاری نه چندان دور، پیرمردی زحمت‌کش و ساده‌زیست، که به «بابه خارکش» معروف بود، با خانواده‌یی بزرگ اما فقیرانه روزگار می‌گذراند. او هفت دختر داشت که هرکدام به زیبایی و وقار شهره بودند. بابه خارکش، با دسترنج خود و جمع‌آوری خار از کوهستان، زندگی روزمره خانواده‌اش را تأمین می‌کرد و همواره با تلاش فراوان لقمه‌ای نان حلال بر سر سفره می‌نهاد. روزی، بابه خارکش در دلش میل به خوردن حلوا افتاد. خواسته‌اش را با همسر خود در میان گذاشت. زن پاسخ داد: «به شرط آن‌که دختران در خواب باشند، حلوا خواهم پخت، چرا که توان فراهم آوردن آن برای همگان در توانمان نیست.» پیرمرد پذیرفت، و شب‌هنگام، آن‌دو بی‌صدا به تهیهٔ حلوا پرداختند، غافل از اینکه دختران‌شان از ماجرا آگاه شده‌اند. نخست، دختر کوچک صدایی بلند کرد و گفت: «می‌دانم کفگیر کجاست، اما در صورتی نشان می‌دهم که مرا نیز در خوردن حلوا شریک کنید.» مادر با نرمی پذیرفت و گفت: «باشد، اما آهسته سخن بگو تا خواهرانت متوجه نشوند.» کمی بعد، دختر دوم نیز سر برآورد و گفت: «بشقاب را من پنهان کرده‌ام و جز من کسی آن را نمی‌یابد؛ اگر مرا نیز دعوت کنید، کمکتان خواهم کرد.» این روند ادامه یافت و به‌تدریج تمامی دختران بیدار شده و کنار سفره نشستند. چنان با اشتیاق حلوا خوردند که برای پدر و مادر چیزی باقی نماند.

بابه خارکش که ناتوانی خود را در تأمین نیازهای روزافزون دخترانش دید، با همسرش به مشورت پرداخت و در نهایت تصمیم گرفت راهی برای رهایی از این وضعیت پیدا کند. پس، روزی دخترانش را به بهانهٔ چیدن جلغوزه به جنگلی انبوه برد. در آنجا، با فریب به آن‌ها گفت: «من بر درخت می‌روم و شاخه‌ها را می‌تکانم؛ شما جلغوزه‌ها را جمع کنید، اما هشدار می‌دهم به من نگاه نکنید، چراکه درختان این جنگل جادویی‌اند و ممکن است مرا به پوستینی بی‌جان تبدیل کنند».

دختران پذیرفتند و سرگرم جمع‌آوری جلغوزه شدند. اما دختر کوچک طاقت نیاورد، به بالا نگریست و با وحشت دید پدرش به راستی به پوستینی بی‌جان بدل شده است. از ترس فریاد زد و بقیه دختران نیز چشم به بالا دوختند و گریستند. آن‌ها سرانجام دریافتند که پدرشان آن‌ها را رها کرده است.

دختران بی‌پناه، به‌دنبال راه نجاتی گشتند. نزدیک غروب، یکی از آن‌ها زیر درختی رطوبتی یافت. همگی با امید گرد آمدند و با همکاری شروع به کندن زمین کردند. پس از اندک زمانی، دروازه‌یی نمایان شد که به باغی باشکوه و قصری مجلل راه داشت. در آن مکان، همه چیز برای زندگی مهیا بود. هفت اتاق در سمت غربی قصر بود و یکی از آن‌ها با قفلی سنگین مهر شده بود.

دختر کوچک، در حین گردش در اتاق‌ها، کلیدی یافت که به آن اتاق قفل‌شده می‌خورد. در را گشود و جوانی نحیف و بیمار را در آن دید. جوان، شاهزاده‌ای از همان سرزمین بود که به‌دست دیوی پلید اسیر شده بود. شاهزاده گفت دیو هرچند روز یک‌بار برایش آب و نان می‌آورد. فردای آن روز قرار بود دیو بازگردد.

دختر کوچک از شاهزاده خواست تا از دیو درباره راز مرگش بپرسد. فردا، دیو با صدایی مهیب ظاهر شد. وقتی شاهزاده از او پرسید آیا دیوان نیز می‌میرند، دیو خندید و گفت: «آری، ما نیز فناپذیریم، اما مرگ ما وابسته به طلسمی است. در چاه این قصر قفسی‌ست با کبوتری سفید، اگر آن کشته شود، من نیز خواهم مرد».

دختران به‌محض شنیدن این راز، قفس را یافتند و کبوتر را بیرون آوردند. هنوز یکی از بال‌هایش را نچیده بودند که دیو با بال‌هایی شکسته نقش زمین شد. با بریدن سر کبوتر، دیو جان باخت و شاهزاده آزاد شد. مدتی بعد از این ماجرا، شاهزاده و وزیر شاه در حین شکار، به قصر دختران رسیدند و شب را در آنجا ماندند. شاه پیشنهاد وصلت پسرش و پسر وزیر را به بابه خارکش داد. از طرف وی پذیرفته شد و صبح روز بعد، پسر شاه با دختر بزرگ ازدواج کرد و پسر وزیر نیز با دختر دوم. همهٔ خواهران با درباریان وصلت کردند و به کابل بازگشتند. شاه و ملکه که از دوری فرزندشان غمگین بودند، با شنیدن بازگشت او جشنی عظیم برپا کردند. خواهران، پس از مدتی، پدر و مادر پیرشان را نیز به کابل فراخواندند و زندگی آرامی برای‌شان مهیا کردند. (جاوید، ۱۳۴۳ :۳۵)

۳-۱- نمادهای شخصیتی

افسانهٔ بابه خارکش نمادهای شخصیتی عمیقی دارد که با نگاهی تمثیلی و روان‌شناسانه قابل بررسی‌اند. در این افسانه، بابه خارکش نماد انسان رنج‌کش، فداکار، و انسانی ساده و پاک‌دل است. او نمایندهٔ انسان‌هایی است که با وجود فقر و سختی، روحی بزرگ، دلی مهربان و صداقتی ناب دارند. کار او که خارکشی

برای دیگران است، می‌تواند نماد تحمل رنج‌های زندگی برای کمک به دیگران یا بقای خانواده باشد. بابه خارکش در واقع قهرمان اخلاقی داستان است که در دل سختی‌ها، بزرگی و انسانیت خود را حفظ می‌کند.

بقیه نمادهای شخصیتی در نمودار ذیل واضح گردیده است.

نماد	تفسیر نمادین
بابه خارکش	رنج‌کش، فداکار، انسان ساده و پاک‌دل
شاهزاده بیمار	روح گرفتار در ناخودآگاه، انسان والا که توسط شر گرفتار شده
دیو	نماد شر، موانع درونی یا بیرونی
همسر بابه	نماد مادر سنتی، تدبیر در فقر، شریک زندگی در سختی‌ها
دختران (به‌ویژه دختر کوچک)	نماد نسل جدید، میل به تغییر، هوشمندی، آغاز رهایی
پسر شاه و وزیر	نماد بازسازی اجتماعی، بازگشت به نظم و ساختار نوین

۳-۲- نمادهای اشیاء و خوراکی‌ها

خار (Thorn)

خار، از منظر گیاه‌شناسی، ساختاری سخت و نوک‌تیز است که از اندام‌هایی مانند برگ یا ساقه مشتق می‌شود و نقش حفاظتی برای گیاهان دارد. گونه‌هایی مانند اقاقیا، کنگر و گل سرخ، نمونه‌هایی از گیاهان خاردارند. اما در فراسوی ساختار فیزیکی، خار واجد بار نمادین مهمی در فرهنگ‌های مختلف، به‌ویژه در روایت‌های عامیانه و اسطوره‌یی است (کوپر،۱۳۹۲: ۱۳۱).

در افسانهٔ بابه خارکش نمونهٔ پیوند میان نماد خار و تجربهٔ زیستهٔ انسان وجود دارد. در این روایت، بابه (پیرمرد خارکش)، با وجود رنج روزمرهٔ جمع‌آوری خار، از

این کار نه تنها شکایتی ندارد بلکه آن را با نوعی رضایت، تواضع و پذیرش همراه می‌داند. خار در اینجا دیگر صرفاً ابزاری طبیعی یا نمادی از رنج نیست، بلکه به‌نوعی تبدیل به پلی میان انسان و امر متعالی می‌شود؛ جایی که رنج به شکلی درونی، پالایش‌دهندهٔ روح، و وسیله‌یی برای تجربهٔ معنا و حتی خلوص عمل تلقی می‌شود.

ترکیب گل و خار در طبیعت – که نشانگر همزیستی زیبایی و رنج است – در زندگی بابه نیز بازتاب می‌یابد: شخصیتی ساده و فرودست که با طبیعت سخت، اما باطنی آرام و معناگرا، مواجه است. به‌این‌ترتیب، افسانهٔ بابه خارکش، خار را از یک نشانهٔ صرف فیزیکی، به نمادی فلسفی و عرفانی ارتقا می‌دهد که در آن، رنجْ معنا، و سختی راهی برای درک ژرف‌تر زندگی تلقی می‌شود.

کلید

«کلید، نماد کهنِ رمزگشایی‌ست؛ نشانِ عبور از تاریکی به روشنایی، از نادانی به دانایی، از محدودیت به رهایی» (کوپر،۱۳۹۲، ۳۱٤). آن‌گاه که قفل‌ها نماد رمز و راز هستند، کلیدْ وعده‌ی فهم و فتح است. در دل هر کلید، نویدی نهفته است: نویدِ ورود به جهانی دیگر، جهانی پنهان در پسِ درهایی بسته؛ جهانی که تنها با کلیدِ درک و شهود گشوده می‌شود. کلید ابزار فیزیکی نیست، بلکه استعاره‌یی‌ست از آگاهی، از کشفِ رازهای هستی، از رمزگشایی ذهن و روان. چه در اسطوره‌ها، چه در آیین‌ها و چه در درون انسان، کلید همیشه در دست کسی‌ست که آمادگی گذر دارد؛ کسی که آماده است از مرز بگذرد و با حقیقتی نو روبه‌رو شود. کلید، آغازِ گشودن است؛ آغازِ آگاهی.

در افسانهٔ بابه خارکش، کلید معمولاً نمادی است از راز، راه‌گشایی، آزادی یا آگاهی. این داستان که ریشه در فرهنگ عامه مردم افغانستان دارد، مفاهیمی مانند: رهایی از جهل، رسیدن به حقیقت و عبور از سختی‌ها را در خود دارد. اگر کلید در این افسانه ظاهر می‌شود، معمولاً به عنوان وسیله‌یی برای باز کردن دروازه‌یی به دنیایی جدید یا دستیابی به دانایی و بینش بیشتر مطرح می‌شود. این کلید می‌تواند نماد عبور از موانع و حل معماها باشد، به ویژه زمانی که شخصیت

اصلی داستان با چالش‌هایی روبه‌رو است. در این افسانه، کلید به نوعی کمک می‌کند تا از دنیای محدود و سخت به دنیایی گسترده‌تر و روشن‌تر قدم گذاشته شود.

بقیه نمادهای اشیاء و خوراکی‌هادر نمودار ذیل واضح گردیده است.

نماد	تفسیر نمادین
خار	نماد رنج، مشقت، فقر
کلید	رمزگشایی از راز، دسترسی به ناخودآگاه یا جهان پنهان
کفگیر و بشقاب	نماد ابزار مشارکت در لذت، قدرت پنهان دختران
حلوا	نماد خواسته‌های سرکوب‌شده، میل به زندگی بهتر
پوستین بی‌جان	مرگ نمادین پدر، ترک مسئولیت سنتی، فاصله‌گیری از نقش اقتداری
قفس و کبوتر سفید	نماد روح، آزادی، راه نابودی شر، لطافت قدرت نجات‌بخش

۳-۳- نمادهای مکانی

کوه

کوه در سنت‌های گوناگون فرهنگی، دینی و اسطوره‌یی، نمادی ژرف و چندوجهی است؛ نشانه‌یی از ارتباط میان زمین و آسمان، جسم و روح، محدودیت و رهایی. از یک سو، کوه با عظمت و پایداری‌اش، نماد ثبات، شکوه و استواری است؛ تجسم زمینی چیزی که تغییرناپذیر، باشکوه و سر به فلک کشیده است. از سوی دیگر، کوه همواره نشانه‌یی از مسیر دشوار و صعودی است که انسان برای رسیدن به قله حقیقت و درک معنای هستی باید از آن عبور کند.

«در اسطوره‌ها، کوه جایگاه مرکز جهان یا محور کیهانی (Axis Mundi) است؛ نقطه‌یی که آسمان و زمین به هم می‌رسند، و انسان می‌تواند از طریق آن به جهان‌های برتر دست یابد. این کوه، در سنت‌های مختلف، با نام‌هایی چون کوه مرو در هند، کوه طور در یهودیت، البرز در ایران و المپ در یونان شناخته می‌شود.

در این بلندی‌هاست که پیامبران با خدا سخن گفته‌اند، عارفان به مکاشفه رسیده‌اند، و حقیقت چهره گشوده است. بالا رفتن از کوه، در زبان نمادین، کنایه از سلوک معنوی و عبور از مراحل تاریکی، تردید و آزمون است. هر گام صعود، گامی است به سوی آگاهی، پاکی و وحدت با حقیقت. کوه همچنین دروازه‌یی است میان دو جهان: جهانی که در آن زندگی می‌کنیم، و جهانی فراتر که در پس حجاب ماده پنهان شده است. کوه نه فقط یک پدیدهٔ طبیعی، که نمادی از سفر درونی انسان به سوی روشنایی، حضور الهی، و قلهٔ معناست؛ جایی که زمین پایان می‌گیرد و آسمان آغاز می‌شود» (کوپر،۱۳۹۲: ۳۱۸).

در افسانهٔ بابه خارکش، بابه خارکش انسانی فروتن و صبور است که برای گذران زندگی، خار از کوه جمع می‌کند و به شهر می‌برد تا بفروشد. کوه در اینجا به‌نوعی نماد سختی، رنج و تلاش بی‌پایان انسان برای زنده ماندن است. بابه خارکش هر روز با سختی از کوه بالا می‌رود، خارها را جمع می‌کند، و به شهر می‌آید، بدون اینکه شکایتی کند یا دنبال راه میان‌بری باشد.

اما کوه در این افسانه تنها محل رنج نیست؛ جایی‌ست که بابه خارکش با طبیعت، با خودش، و در نهایت با مفاهیم عمیق‌تری چون قناعت، توکل، و پایداری روبه‌رو می‌شود. در بسیاری از بازنویسی‌های داستان، این مسیر کوه‌پیمایی به‌تدریج تبدیل به یک مسیر عرفانی و معنوی هم می‌شود؛ گویا که کوه جایی‌ست که انسان، در دل رنج، به تعالی می‌رسد.

باغ

باغ به‌عنوان نمادی از زندگی آرمانی، رهایی و رشد است. باغ می‌تواند به‌عنوان فضایی طبیعی و روحانی در نظر گرفته شود که در آن همه چیز به آرامی و به‌طور طبیعی رشد می‌کند. در این فضا، آزاد بودن از محدودیت‌ها و موانع در کنار فرصت‌های بی‌پایان برای پیشرفت و رشد در نظر گرفته می‌شود.

در بسیاری از فرهنگ‌ها، باغ نماد بهشت است، جایی که انسان‌ها در آن در هماهنگی با طبیعت و در حالت آرامش زندگی می‌کنند. در این مفهوم، رهایی از مشکلات و چالش‌های زندگی روزمره و پیوستن به حالتی از رشد و تکامل در ارتباط

با محیط طبیعی خود، به‌عنوان هدفی عالی تلقی می‌شود. چنین باغی می‌تواند نه تنها یک مکان فیزیکی باشد، بلکه یک حالت ذهنی یا معنوی است که در آن فرد می‌تواند به آرامش، حکمت، و تعادل درونی دست یابد (کوپر،۱۳۹۲: ۵۲).

در افسانهٔ بابه خارکش، باغ به‌عنوان نمادی از زندگی آرمانی، رهایی و رشد معنوی معرفی می‌شود. این افسانه که ریشه در فرهنگ‌های خراسان و خاورمیانه دارد، به‌طور نمادین به جستجوی حقیقت و رهایی از محدودیت‌های دنیای مادی و جهل پرداخته است.

در این داستان، بابه خارکش شخصیتی است که در تلاش است تا از بندهای مادی و دنیوی آزاد شود و به حقیقت و معرفت دست یابد. باغ در این روایت، نماد فضایی است که در آن انسان می‌تواند به کمال و شکوفایی برسد. این باغ نه‌تنها جایی است برای رشد فیزیکی، بلکه به‌عنوان فضایی معنوی و متافیزیکی نیز مطرح است که در آن فرد قادر به رهایی از دغدغه‌های دنیوی و رسیدن به تعالی و حکمت خواهد بود.

در بطن این داستان، باغ به‌عنوان نماد دنیای ایده‌آل و مکان تحقق آرمان‌های انسانی به‌شمار می‌رود، جایی که انسان در آن به آرامش، توازن و رشد درونی دست می‌یابد. به‌عبارت دیگر، باغ در این افسانه نمایانگر فضایی است که انسان در آن می‌تواند به‌دور از محدودیت‌ها و چالش‌های زندگی روزمره، به کمال معنوی و شکوفایی درونی دست یابد.

جنگل

جنگل نماد دنیایی رازآلود، ناشناخته و پر از رمز و راز است. در بسیاری از فرهنگ‌ها، جنگل جایی است که انسان با ترس‌ها، آرزوها، و نیروهای پنهان درون خود روبه‌رو می‌شود. این فضا می‌تواند نماد تحول، دگرگونی و عبور از مرحله‌ای به مرحله‌ای دیگر در زندگی باشد. جنگل هم‌زمان می‌تواند مکانی برای گم‌شدن و یافتن دوبارهٔ خود باشد؛ جایی که مرز میان واقعیت و خیال، روشنایی و تاریکی، آگاهی و ناآگاهی در هم می‌آمیزد (کوپر، ۱۳۹۲: ۱۱۰).

در افسانهٔ بابه خارکش، جنگل تنها محل جمع‌آوری خار نیست، بلکه نقش اصلی را در سیر تحول شخصیت و معنای داستان بازی می‌کند. بابه با ورود به جنگل، وارد جهانی متفاوت از زندگی روزمره‌اش می‌شود؛ جهانی که پر از موجودات جادویی، آزمون‌های دشوار و موقعیت‌هایی است که شجاعت، صداقت و توانایی او را می‌سنجند. جنگل در این افسانه، مرز میان زندگی معمول و تجربه‌یی عمیق‌تر از هستی است. این فضا، بابه را از فقر و سادگی اولیه‌اش جدا می‌کند و او را در معرض آزمونی قرار می‌دهد که نتیجه‌اش دگرگونی و رهایی است.

در واقع، جنگل در این داستان نه‌تنها مکانی فیزیکی، بلکه قلمرو نمادین برای تحول درونی است؛ جایی که انسان با عبور از آن، به درکی نو و قدرتی تازه دست پیدا می‌کند. جنگل در افسانهٔ بابه خارکش، همان جایی است که قصه از حالت معمول خارج می‌شود و معنا آغاز می‌گردد.

نمادهای مکانی در نمودار ذیل واضح گردیده است.

نماد	تفسیر نمادین
کوه و جنگل	قلمرو طبیعت، آزمایش، فاصله از جامعه، مکان گذار از کودکی به بزرگ‌سالی
قصر زیرزمینی	ناخودآگاه، دنیای درونی، محل کشف رازها و مواجهه با خود حقیقی
اتاق قفل‌شده	راز سرکوب‌شده، درد پنهان، بخش تاریک روان یا تاریخچه‌یی فراموش‌شده
باغ	زندگی آرمانی، بهشت زمینی، پاداش رهایی و رشد

۳-٤- نمادهای روایی و اسطوره‌یی

نماد	تفسیر نمادین
رهایی شاهزاده	نجات انسان والا توسط قهرمان، پیروزی خیر بر شر
ازدواج نهایی	اتحاد نمادین نیروهای مکمل، بازسازی نظم، پایان خوش اسطوره‌یی
بازگشت پدر و مادر به قصر	ترمیم خانواده، بازگشت ارزش‌های اولیه به جامعه نو، پیوست دوباره سنت و تجدد

نتیجه

افسانهٔ «بابه خارکش» از منظر نمادشناسانه سرشار از عناصر تمثیلی و رمزآلود است که نشان‌دهندهٔ مفاهیم عمیق فرهنگی، اخلاقی و روان‌شناختی هستند. در این افسانه، شخصیت بابه خارکش نمادی از انسان صبور، تلاشگر و مظلوم جامعه سنتی است؛ کسی که علی‌رغم زحمت و مشقت فراوان، جایگاهش در جامعه نادیده گرفته می‌شود.

نماد «خار» می‌تواند به‌عنوان نمایندهٔ دشواری‌های زندگی و رنج‌هایی که فرد در مسیر رشد و آگاهی متحمل می‌شود، تلقی شود. عمل خارکشی، حرکتی است به‌سوی پالایش درونی و عبور از سختی‌ها. بابه خارکش در این مسیر، نه‌تنها بار فیزیکی، بلکه بار نمادین رنج‌های جمعی و شخصی را بر دوش می‌کشد. همچنین، این افسانه می‌تواند نوعی نقد اجتماعی باشد بر بی‌توجهی به قشر زحمتکش و روستایی. در نگاه نمادشناسانه، بابه خارکش نمایندهٔ فرودستان و مظلومان است که صدای‌شان شنیده نمی‌شود، اما ریشه در خاک جامعه دارند و تکیه‌گاه آن محسوب می‌شوند. در نهایت، تحلیل نمادشناسانه این افسانه ما را به درکی عمیق‌تر از ساختارهای فرهنگی و اخلاقی جامعه سنتی رهنمون می‌سازد و نشان می‌دهد که چگونه افسانه‌ها می‌توانند حامل پیام‌هایی ماندگار دربارهٔ انسان، رنج، امید و عدالت باشند.

منابع

۱- اسماعیل پور، ابوالقاسم. (۱۳۸۷). اسطوره، بیان نمادین. چاپ دوم، تهران: انتشارات صدا و سیما.

۲- اکمل جنا، یاسمین. (۱۳۷۰). افسانه‌های نورستانی. کابل: مطبعهٔ دولتی.

۳- روح الامینی، محمود. (۱۳۸۳). زمینهٔ فرهنگ شناسی. چاپ هشتم، تهران: انتشارات پیام نور.

۴- جاوید، عبدالاحمد.(۱۳٤۳). افسانه‌های قدیم شهر کابل. کابل: مطبعهٔ دولتی.
۵- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳٦۹). در قلمرو وجدان. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۶- کوپر، جی. سی. (۱۳۹۲). فرهنگ نمادهای آیینی. ترجمهٔ رقیه بهزادی، تهران: نشر علمی.
۷- واحد دوست، مهوش. (۱۳۸۹). رویکردهای عملی به اسطوره شناسی. چاپ دوم، تهران: انتشارات سروش.

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

Editorial Board:
Professor Burhanuddin Nezami
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