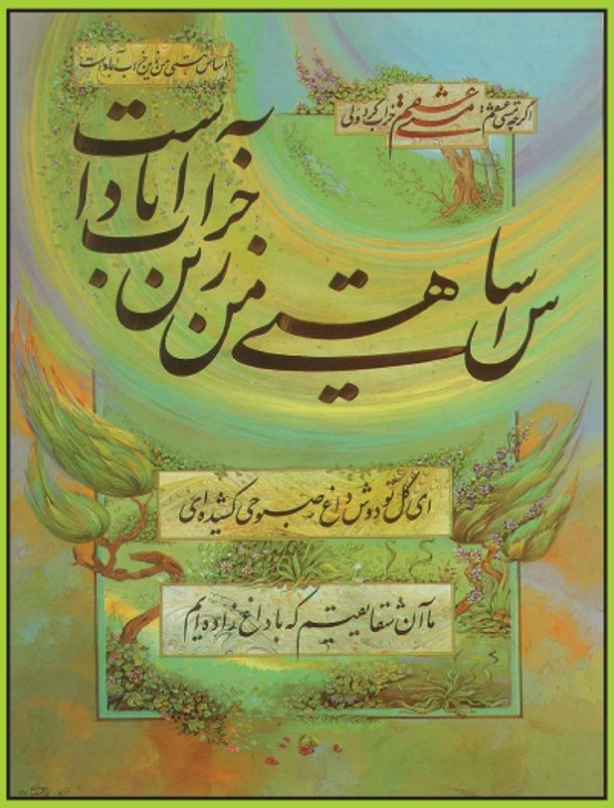
دانش

فصل‌نامه‌ی علمی پژوهشی مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان ـ اسلام‌آباد

۱۲۴
بهار
۱۳۹۵



۱۲۴
بهار
۱۳۹۵

فصل‌نامه‌ی مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان

دارای درجه‌ی علمی ـ پژوهشی (*ISI*) از کمیسیون آموزش عالی پاکستان

عیسی کریمی

سید مرتضی موسوی

اقبال‌ثاقب (دانشگاه جی‌سی لاهور). ایران‌زاده، نعمت‌الله (دانشگاه علامه طباطبایی). بزرگ‌بیگدلی، سعید (دانشگاه تربیت مدرس). تسبیحی، محمدحسین (پژوهشگر و فهرست‌نگار). تفهیمی،ساجدالله (دانشگاه کراچی). تمیم‌داری،احمد(دانشگاه علامه طباطبایی). توسلی، محمدمهدی (دانشگاه لرستان). ثبوت، اکبر (بنیاد دایرةالمعارف اسلامی). رادفر، ابوالقاسم (پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی). سلطان‌الطاف‌علی(دانشکده دولتی کویته). سلیم‌مظهر (دانشگاه پنجاب). صافی، قاسم (دانشگاه تهران). صغری بانو شگفته (دانشگاه نمل). عابدی، محمود (دانشگاه تربیت‌معلم). قاسمی، شریف‌حسین (دانشگاه دهلی). کریمی، عیسی (پژوهشگر نسخ خطی فارسی). کلثوم‌ابوالبشر(دانشگاه داکا). مصطفوی‌سبزواری، رضا (دانشگاه علامه طباطبایی). معین‌نظامی (دانشگاه پنجاب). موسوی، مرتضی(پژوهشگر مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان). مهرنورمحمدخان(دانشگاه نمل). میرزایی، پدرام(دانشگاه پیام نور). نقوی، علی‌رضا(دانشگاه بین‌المللی اسلامی). نوشاهی، عارف (دانشکده‌ی گوردن). نوشاهی، گوهر.

حروف‌نگار و صفحه‌آرا : محمد عباس بلتستانی
نشانی دانش : مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان ، خانه ۴۹، کوچه ۲۶، ایف ۶ / ۲ ، اسلام‌آباد ۴۴۰۰۰، پاکستان
تلفن: ۲۲۷۰۳۸۳ دورنگار: ۲۲۷۰۳۸۲
نشانی اینترنتی : daneshper1@yahoo.com & thedanesh.com
وبگاه مرکز : http://ipips.ir بها : ۳۰۰ روپیه
چاپ : آرمی پریس ـ اسلام‌آباد

روی جلد : **اگرچه مستی عشقم خراب کرد ولی اساس هستی من زین خراب آباد است**
« مولانا »

پدید آورنده : استاد جواد بختیاری

دانش ، فصل‌نامه‌یی علمی ـ پژوهشی ویژه‌ی نسخ خطی ، تاریخ و ادبیات فارسی ایران ، شبه‌قاره (پاکستان، هندوستان ، بنگلادش) ، افغانستان و آسیای میانه است.

نوشتار باید :

۱. دارای نام و نام خانوادگی، دانشنامه و جایگاه علمی، رایانامه (ایمیل)، نشانی و شماره تلفن نویسنده باشد.

۲. دارای روش علمی و منابع معتبر و دست اول باشد.

۳. نام منابع در متن و در پایان آن به این شیوه آورده شود:

۳-۱. در متن: نام خانوادگی نویسنده، سال چاپ: ش جلد، ش صفحه. مانند: رضوی، ۱۹۷۴: ج.۱، ص. ۱۱۰.

۳-۲. در پایان:

۳-۲-۱. نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، سال چاپ، نام منبع، نام ناشر، نام شهر.

مانند: رضوی، سبط حسن، ۱۹۷۴، فارسی‌گویان پاکستان ، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، راولپندی.

۳-۲-۲. نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، سال چاپ، نام منبع، نام مصحح، نام ناشر، نام شهر .

مانند: جمالی دهلوی، ۱۹۷۴، مثنوی مهروماه، حسام‌الدین راشدی، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، راولپندی.

۳-۳. استناد به مقاله: نام خانوادگی، نام ، سال چاپ، «نام مقاله»، نام پیایند، دوره یا سال و شماره ، نام شهر.

۳-۴. استناد به منابع اردو ، انگلیسی و زبان‌های دیگر نیز به همین شیوه است.

۴. دارای این بخش‌ها با ساختاری پیوسته و هماهنگ باشد: نام، چکیده (فارسی)، واژگان کلیدی (فارسی)، پیش‌گفتار، متن، نتیجه‌گیری، کتاب‌نامه، چکیده (انگلیسی)، واژگان کلیدی (انگلیسی).

۵. روان ، شیوا و بر پایه‌ی آیین نگارش مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی باشد.

۶. از ۲۰ صفحه ـ ۳۰۰۰ واژه ـ بیش‌تر نباشد و چکیده و واژگان کلیدی آن نیز از ۲۰۰ واژه نگذرد.

۷. با قلم نازنین در *word.doc* حروف‌چینی و به *daneshper1@yahoo.com* فرستاده شود و چاپی یا دست‌نویس آن نیز با امضای نویسنده در پای هر برگ، به نشانی دفتر **دانش** ارسال گردد.

یادآوری

آ) نوشتار غیر قابل چاپ، بازپس فرستاده نمی‌شود.

ب) **دانش** در ویرایش نوشتار دریافتی آزاد است.

پ) نوشتاری که برای **دانش** فرستاده می‌شود، نباید در پیایند دیگری چاپ شده باشد.

ت) هر نوشتار نشانگر دیدگاه نویسنده‌ی آن است.

ث) اگر پس از چاپ مقاله، آشکار شود که نویسنده‌ی آن کسی دیگر است، **دانش** برای پاس راستی و درستی و جایگاه خود و حقوق نویسندگان ، آن کژی را در شماره‌ی آینده به آگاهی خوانندگان می‌رساند و فرستنده‌ی مقاله ـ که نام خود را بر آن نهاده ـ نیز باید پاسخ‌گوی کار خویش باشد.

ج) ریزنگاره‌ی شماره‌های **دانش** در نشانی *http://ipips.ir* در دست‌رس پژوهشگران می‌باشد.

چ) بهره گیری از نوشتارهای **دانش** در کتاب‌ها و پیایندها با آوردن نام فصل‌نامه ، آزاد است.

فهرست مطالب

- **سخن دانش** — **۵**

نسخه شناسی

- **سرگذشت نسخه‌ی کابل «مجموعۀ لطایف و سفینۀ ظرایف»** — **خلیل الله افضلی** — **۷**

مقالات

- **تأثیر معنوی سچّل سرمست در گسترش زبان و فرهنگ فارسی** — **قاسم صافی** — **۱۳**
- **تاثیر زبان فارسی در مرثیه سرایی شاعران سند** — **فایزه زهرا میرزا** — **۲۵**
- **امیر فتح‌الله شیرازی ، تمدن‌ساز دربار اکبر گورکانی** — **احمدرضا بهنیافر** — **۴۹**
- **شاعری هم وارث پیغمبری است (شعر از نگاه اقبال)** — **محمد نذیر** — **۶۳**
- **بینامتنیت و خوانش متون ادبی** — **فاطمه مدرسی / فریبا ملک زاده** — **۷۷**
- **میرزا قتیل دهلوی؛ پیرو حافظ در غزل** — **نسیم الرحمن** — **۹۵**

- «نور» و خوشه‌های تصویری وابسته به آن در دفتر دوم مثنوی — ندا امین / رضا مصطفوی سبزواری — ۱۰۹
- کاربرد و کارکرد پرندگان در شعر فارسی — مسرت واجد — ۱۳۵
- تجلی آیین قربانی در داستان شیر و گاو از کتاب کلیله و دمنه — علی غلامی / حسن روشان — ۱۴۷

شعر فارسی امروز شبه قاره — ۱۷۷

صفدرحسین میرزا سیفی ، نبی بخش دانش ، جاوید اقبال قزلباش ، اخلاق احمد آهن، شکور علی انور ، ظفر عباس ، سید وحید اشرف

- تازه های نشر — سید مرتضی موسوی — ۱۸۱

چکیده مطالب به انگلیسی — Abstracts of Contents in English
A Glimpse of Contents of this issue — Syed Murtaza Moosvi — 1 – 8

سخن دانش

نام تو آرایه‌ی هر نامه‌یی
یاد تو آرامه‌ی هر زنده‌یی

دانش را با بهار پیوندی شگفت و شیرین است، در بهار چشم گشود و با هر بهار، نو شد تا امروز که سی و یکمین بهار را سپری می‌کند و بهاران چه شتابنده از پی هم می‌رسند و کوتهی عمر و درازی آرزوها را به یاد می‌آورند:

شبی، زار نالید ابر بهار — که این زندگی، گریه‌ی پی‌هم است
درخشید برق سبک سیر و گفت — خطا کرده‌ای خنده‌ی یک‌دم است
ندانم به گلشن که برد این خبر — سخن‌ها میان گل و شبنم است

(اقبال لاهوری ، پیام مشرق)

چند سالی است که بهاران برای مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان به خوش‌رنگی بهار نیست و چنان گلویش فشرده می‌شود که رنگش به کبودی می‌زند:

ـ در کارنامه‌ی مرکز، افزون بر ۱۲۴ شماره از فصل‌نامه دانش ، پژوهش و چاپ ۲۰۸ کتاب ارزشمند هم به چشم می‌خورد که اگر کاستی‌های چند سال گذشته نبود، بی‌گمان شمار این کتاب‌ها بسیار از این فراتر می‌رفت.

ـ «کتاب‌خانه گنج‌بخش» دارایی بس شکوهمند مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان است که با ۱۷۳۴۰ نسخه‌ی خطی ـ یا ۲۷۰۰۰ عنوان ـ و ۸۰۰۰ کتاب چاپ سنگی و کم‌یاب، در کنار ۵۰۰۰۰ کتاب چاپی نوین به زبان-های گوناگون، نزد خاورشناسان و پژوهشگران زبان و ادبیات فارسی ، ادیان ، تصوف و عرفان ، تاریخ ، جغرافیا، پزشکی ، علوم غریبه و ... پر آوازه است و در پاکستان بالاتر از کتابخانه‌های دانشگاه پنجاب و موزه‌ی ملی کراچی ، جایگاه یکم را دارد.

ـ نگارنده که بیست و پنج سال از زندگانی خود را در مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان و خانه های فرهنگ جمهوری اسلامی ایران در لاهور و کویته بر سر پیوندهای فرهنگی دو کشور نهاده است، در شماره گذشته از درد کهنه‌ی «مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان» و خانه به دوشی چهل و شش ساله آن ، یاد کرد و اکنون در این بهار به ناگزیر گله خویش از سیاست را آشکار می‌کند. سیاستی که سال‌ها است گره‌ها بر دست و پای فرهنگ نهاده و مرکز تحقیقات فارسی را چنان گروگان گرفته که هنوز نتوانسته در زمین خویش، ساختمان درخورکتاب‌خانه و نیازهای پژوهشی و انتشاراتی خود را بسازد و ناچار است هر ساله بیش از یک‌صد هزار دلار برای اجاره‌ی خانه‌هایی که هیچ سازگاری با نیازهای یاد شده ندارند، هزینه کند و از انجام برنامه های پژوهشی ماندگار خود بازماند.

کم‌سخن‌غنچه‌که در پرده‌دل رازی داشت　　در هجوم گل و ریحان غم دمسازی داشت
محرمی خواست ز مرغ چمن و باد بهار　　تکیه بر صحبت آن کرد که پروازی داشت

(اقبال لاهوری ، زبور عجم)

بهار «مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان» ، روزی است که در ساختمان خود به فرزانگان و پژوهشگران خوشامد گوید و بیم آسیب نسخ خطی در میان نباشد و این میراث فرهنگی شکوهمند از کناره‌ی پرتگاه نیستی به کرانه‌ی آرامش رسیده و هم چنان افروزه‌ی روشنگر ادبیات ، تاریخ و منش مردمان شبه‌قاره و پیوندهای فرهنگی این سرزمین پهناور با ایران بزرگ باشد.

خدایا چنان کن سرانجام کار　　تو خشنود باشی و ما رستگار

عیسی کریمی
مدیر مسئول
خردادماه ۱۳۹۵ / جون ۲۰۱۶

سرگذشت نسخهٔ کابل « مجموعهٔ لطایف و سفینهٔ ظرایف »

دکتر خلیل‌الله افضلی *

مجموعهٔ لطایف و سفینهٔ ظرایف از سیف جام هروی (تألیف در ۳-۷۶۲ق.) منبعی کهن در شعر فارسی و صنایع ادبی و به سخن دیگر ، جُنگی از بدایع ادبی و صنایع شعری با شواهدی از اشعار پیشینیان و معاصران نویسنده است. مجموعهٔ لطایف پس از تذکرهٔ لباب‌الالباب محمد عوفی (در حدود ۶۱۸ق.) و **مونس‌الاحرار فی دقایق‌الاشعار** محمدبن بدرالدین جاجرمی (در ۷۴۱ق.) و چند منبع دیگر که این اواخر شناسایی شده‌اند از مهم‌ترین مآخذ دسترسی به اشعار پیشینیان شمرده می‌شود و از جهت ثبت اشعار معاصران نیز اهمیت بسیار دارد، به ویژه که از شماری از آنان نام و نشانی دیگر بر جای نمانده است.

از این اثر ، دو نسخه شناسایی شده که یکی با ۴۴۵ برگ ، به شماره ۴۱۱۰ *Or* در موزه‌ی لندن است و در فهرست نسخه‌های خطی موزهٔ بریتانیا معرفی شده است و دیگری به شماره ۱۴۷۶۱ ، از کتابخانهٔ دانشکده‌ی ادبیات دانشگاه کابل ، که سرژ دولوژیه بورکوی آن را در فهرست نسخ خطی افغانستان به زبان فرانسه[1] شناسانده است. نسخهٔ کابل در اندازه‌ی ۲۰ × ۲۷ س.م با ۴۱۱ برگ ۲۳ سطری، به خط نستعلیق سده‌ی دهم و عنوان‌های شنگرفی، کاغذ درشت و جلد تیماج سرخ با ترنجی در میانه. گر چه هر دو نسخه ترقیمه ندارند، به باور نسخه‌شناسان نسخهٔ لندن کهن‌تر از کابل و با افتادگی‌های کم‌تر است. نسخهٔ

---

* . پژوهشگر ادبیات دری،کابل،افغانستان

1. *MANUSCRIPTS D' AFGHANISTN, S.DE LAUGIER DE BEAURECUEIL, CAIRO, 1964, P. 339.*

کابل سی و هفت بخش ـ بیست‌وپنجم تا شصت‌ودوم ـ و سه بخش پایانی را ندارد و از نسخهٔ لندن پنج بخش آغازین و سه بخش پایانی افتاده است.

از معاصران، اول بار دکتر نذیراحمد استاد دانشگاه اسلامی علی‌گره هند در مقاله‌ای به زبان اردو با عنوان «چند تن فارسی‌گویان عصر فیروزشاه تغلق» که در مجموعهٔ مقالات نذر رحمان گردآوردهٔ غلام حسین ذوالفقار، لاهور، ۱۹۶۶م، صص ۲۲۱-۲۵۸ منتشر شد به نسخهٔ خطی لطایف محفوظ در موزهٔ بریتانیا توجه کرد و چون ـ چنان که آمد ـ آغاز و پایان این نسخه، افتادگی دارد، نام کتاب و مؤلف بر وی پوشیده مانده است. دومین پژوهش نیز از همو است که این بار به زبان انگلیسی با عنوان «منبعی بسیار کهن از غزلیات حافظ» در مجلهٔ ایندوایرانیکا، کلکته، سپتامبر ۱۹۶۶، صص ۳۵-۴۷ دوباره با استفاده از این اثر، روایتی دیگر از اشعار حافظ به دست داد. موضوع این تحقیق، شمار ابیات و ضبط مطلع‌های غزلیات حافظ در نسخهٔ لندن مجموعهٔ لطایف بوده است. دکتر سیدامیر حسن عابدی، استاد سابق گروه فارسی دانشگاه دهلی با استفاده از عکس نسخه‌های لندن و کابل موجود در دانشگاه اسلامی علی‌گره مقاله‌ای فارسی با عنوان **مجموعهٔ لطایف و سفینهٔ ظرایف** در مجلهٔ بیاض نشریهٔ گروه فارسی دانشگاه دهلی، شمارهٔ ۵، ۱۹۸۵م، صص ۱-۲۰ چاپ کرد. در این مقاله گزیدهٔ اشعار قطران تبریزی، امیر معزی، رشید وطواط، کمال الدین اسماعیل، خاقانی و نظامی مندرج در مجموعهٔ لطایف درج شده است.

سومین و جامع‌ترین تحقیق دکتر نذیراحمد تألیف کتابی به نام غزل‌های حافظ بر اساس مجموعهٔ لطایف و سفینهٔ ظرایف از سیف جام هروی هم روزگار حافظ است که خانهٔ فرهنگ جمهوری اسلامی ایران، دهلی، ۱۹۹۰م، در ۲۰۰ صفحه چاپ کرده است. در این کتاب، مصحح یک قصیده و ۱۲۶ غزل حافظ مندرج در مجموعهٔ لطایف را درج کرده و در پاورقی به کمک چاپ‌های معتبر دیوان حافظ، اختلافات را نشان داده است. نذیراحمد این بار از نسخهٔ مجموعهٔ لطایف دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه کابل نیز بهره برده و به سبب موجود بودن

مقدمه و فصول نخستین کتاب در این نسخه، برای نخستین بار توانسته که نام دقیق کتاب و مؤلف را ضبط کند.

نسخهٔ کابل در آغازین سال‌های حکومت کمونیستی، با همکاری عواملی از درون کتابخانهٔ دانشکدهٔ ادبیات دزدیده می‌شود. در همین اوان دکتر نذیراحمد در ۱۹۹۰ از این رویداد چنین خبر می‌دهد:

«نسخهٔ دیگری از **مجموعهٔ لطایف و سفینهٔ ظرایف** در کتابخانهٔ دانشکدهٔ ادبیات کابل بوده و بنده میکروفیلم نسخه را به کوشش چندساله دریافتم و از روی این فیلم، نسخهٔ عکسی برای بخش فارسی آماده کردم. در این میان استاد بزرگوار آقای مجتبی مینوی به علی‌گره تشریف آوردند و بنده آن فیلم را به آن استاد هدیه نمودم. اخیراً آقای دکتر احمد جاوید استاد دانشگاه کابل به من اطلاع دادند که اکنون آن دست‌نویس در کتابخانهٔ [دانشکدهٔ] ادبیات موجود نیست و در این چند ماه که بنده غزل‌های حافظ را که شامل مجموعهٔ لطایف‌اند، تحت مطالعهٔ دقیق قرار می‌دهم، نسخهٔ عکسی که در کتابخانهٔ بخش فارسی [دانشگاه علی‌گره] است نیز دریافت نشد. اگر خدای نکرده این نسخه هم گم شده، مَثَل مشهور فارسی بر این صادق می‌آید: «آن دفتر را گاو خورد، گاو را قصاب برد، قصاب در راه مُرد[1]».

نسخه ناپدید بود تا این که در سال ۱۳۷۸ دکتر عارف نوشاهی، کتاب‌شناس برجسته پاکستان مقاله‌ای با عنوان «**مجموعهٔ لطایف و سفینهٔ ظرایف** منبعی کهن در شعر فارسی و صنایع ادبی» در مجلهٔ معارف،تهران (فروردین ـ تیر ۱۳۷۸، شمارهٔ ۴۶، صص ۵۰-۶۵) نوشت و از دسترسی خود به آن نسخه در هنگام تحریر مقاله خبر داد. در این زمان نسخه کابل، نزد مرحوم خلیل‌الرحمان داودی در لاهور بود. به نوشته نوشاهی نسخه سالم بود و تنها گوشهٔ ظهر برگ اول آن که قطعاً مهر تملیک کتابخانه را داشته پاره شده بود و مهر «کتابخانهٔ ملی دارالسلطنهٔ کابل»

---

[1]. نذیراحمد، مقدمهٔ غزل‌های حافظ بر اساس مجموعهٔ لطایف و سفینهٔ ظرایف، دهلی، ۱۹۹۰م. ص ۵۵.

(ورق ۲ الف) و مهر «کتابخانهٔ مبارکهٔ امیر عبدالرحمن» (ورق ۲ ب) و حواشی و یادداشت‌های برخی از ادیبان افغانستان چون عبدالحق بیتاب مخدوش نشده است. در واقع همین مقاله نوشاهی بود که این نسخه را در میان جویندگان و پژوهندگان نسخ خطی پرآوازه کرد ولی هیچ کس به فکر بازگرداندن این نسخه از لاهور به کابل نیافتاد.

هنگامی که نسخه برای ارزیابی ارزش علمی به امانت نزد دکتر نوشاهی، در اسلام‌آباد بود ، مدیر مرکز احیاء میراث اسلامی در قم، به خانه‌ی وی رفت و از چندین نسخه خطی شخصی ایشان و این نسخه‌ی مجموعه لطایف و سفینه ظرایف تصویربرداری کرد که نوشاهی در یادداشت مورخ ۱۸ دسامبر ۱۹۹۹م در یکی از برگ‌های آغازین نسخه بدان اشاره کرده ، بدبختانه اکنون به این یادداشت و چند یادداشت دیگر از کسان و زمان‌های گوناگون ، دسترسی نیست.

دکتر نذیراحمد در سال ۲۰۰۰ در مقاله‌ای با عنوان «اشعار کی قدیم‌ترین مجموعه» که بعدها در ایران به فارسی برگردانده شد، اشاره‌ای به سرگذشت مختصر نسخه داشته است:

«در همان سال‌ها [۱۹۶۱] من از وجود نسخهٔ کابل مطلع شدم و برای به دست آوردن آن تلاش زیادی کردم، سرانجام میکروفیلم آن به دستم رسید و نسخه را بر اساس آن تهیه کردم و آن را در کتابخانهٔ گروه فارسی نگهداری می‌کردم اما مدتی بعد کتاب گم شد، در آن میان استاد مجتبی مینوی از ایران به هند آمد و من میکروفیلم را خدمت ایشان دادم، مدتی بعد استاد درگذشت و اطلاعی از میکروفیلم به دست نیامد. حال مدتی است که با رئیس اسبق دانشگاه کابل دکتر احمدجاوید ملاقات داشتم و از ایشان شنیدم که نسخهٔ دانشگاه کابل نیز گم شده است. شایان یاد این که سال ۱۳۷۸ مقاله ارزشمندی از دکتر عارف نوشاهی در باره‌ی مجموعه لطایف و سفینه ظرایف در مجله **معارف** تهران چاپ شد و ایشان شماره‌ای از آن را پیوست نامه‌ای برای بنده فرستاد و نوشت که نسخهٔ دانشگاه کابل در پاکستان است و مدتی نیز در اختیار جناب ایشان بوده و وی آن مقاله را بر اساس آن نوشته و در آن چندین بار به مقالات بنده استناد

کرده است. جای بسی شادمانی است که این مجموعه ارزشمند از بین نرفته است. در مورد نسخه کابل باید گفت که این نسخه ناقص است در حالی که نسخهٔ موزه بریتانیا جدا از افتادگی چند صفحه، کامل است. این نسخه قدیمی‌تر از نسخه کابل است و به خطی خوب و صحیح کتابت شده است. این جانب نیز بعد از دکتر نوشاهی مقاله‌ای در مورد این نسخه نوشته‌ام که در دست چاپ است.» (**کهن‌ترین مجموعه‌های شعر فارسی** ، نذیراحمد، ترجمهٔ شیوا امیرهدایی، ماهنامهٔ اطلاعات حکمت و معرفت، سال دهم، شمارهٔ دوم (پیاپی ۱۰۹)، اردی‌بهشت ۱۳۹۴، ص ۲۲.)

باری پس از چند سال از وفات خلیل‌الرحمن داودی (درگذشته ۲۰۰۲م) ، نسخه به دست نسخه‌فروشی از پیشاور می‌رسد و او در پی مشتری نسخه را به ایران می‌برد. بار دیگر سفر نسخه آغاز می‌شود و در کتابخانه‌های پایتخت و شهرهای نزدیک می‌چرخد تا بلکه خریداری بیابد. اما مالک نسخه از هر کتابخانه‌ای دست خالی بر می‌گردد.

سرانجام نسخه اوایل آبان ۱۳۹۴ (= اکتبر ۲۰۱۵) سر از مشهد مقدس و کتابخانهٔ آستان قدس رضوی در می‌آورد و از بخت نیک ، پژوهشگری آشنا با پیشینه‌ی آن که سرگرم پژوهش خویش بود، از این روی‌داد آگاهی پیدا می‌کند و موضوع را به آگاهی مقامات وزارت اطلاعات و فرهنگ افغانستان در میان می‌گذارد که بی درنگ ، سرکنسولگری جمهوری اسلامی افغانستان در مشهد مأمور بررسی و بازگرداندن نسخه می‌شود.

سرانجام ، پی‌گیری و کوشش ارزشمند بخش فرهنگی این نهاد، در کنار مهرهای نسخهٔ مجموعهٔ لطایف و مقالات منتشر شده پیرامون آن، به بار نشست و مدیریت فرهنگ پرور کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، روز دوم اسفندماه ۱۳۹۴ (= ۲۱ فوریه ۲۰۱۶) آن نسخه را به کنسولگری افغانستان بازگرداند.

نسخهٔ مجموعهٔ لطایف پس از سال‌ها نگهداری نادرست در گشت و گذار پنهان و آشکار ، آسیب‌هایی دیده و پس از مرمّت در مشهد مقدس ، به آرشیو ملی افغانستان در کابل فرستاده شود.

در بازیابی نسخه گم شده‌ی کابل، نقش پنهان دو پژوهشگر نامی شبه قاره ، شادروان دکتر نذیر احمد و دکتر عارف نوشاهی را نمی‌توان نادیده گرفت. اگر دکتر نذیر احمد بر گم شدن نسخه ، مویه کرد، دکتر نوشاهی از یافتن آن مژده داد . وی بر بودن نسخه گمشده کابل در پاکستان گواهی داده و چون مقاله‌اش در ایران چاپ شده بود، فرهیختگان در گوشه و کنار ایران و افغانستان از این داستان آگاهی یافتند و چون سرنوشت، نسخه را از لاهور به مشهد آورد، خبرگان هوشیار شدند و این کشتی را به کرانه آوردند.

تأثیر معنوی «سچّل سرمست»
در گسترش زبان و فرهنگ فارسی

دکتر قاسم صافی*

چکیده

سرزمین پهناور سند،از دیر باز و در خلال قرن های متمادی، واجد اهمیت و مستعد حضور بارز بسیاری از صاحبان ذوق و ادب و عرفان بوده، و شخصیت های برجسته و تاثیر گذاری را در خود پرورانده است ؛بخصوص شخصیت هایی که با زبان و فرهنگ فارسی انس و الفتی به تمام داشته اند و بر این مقصد بودند که عامهٔ مردم را به فرهنگ و معارف ایران و اسلام و مبادی ادب و عرفان، متعارف کنند. یکی از این سرامدان که موفقیت های چشمگیری در تعالیم فوق به دست آورده و بسیار مورد توجه مردم واقع شده و از صوفیان معروف و پرآوازه و دارای آثار عدیده می باشد، سچّلِ سرمست است. در ذیل به گوشه ای از ویژگی ها و شرح اجمالی زندگی و خدمات او اشاره می شود.

کلید واژه : سچّل سرمست، سرزمین سند، شبه قاره، زبان و ادب فارسی، کلهوران، تصوف و عرفان

پیش‌گفتار

تاریخ ادبیات ایران را نمی‌توان بدون توجه به سیر ادب فارسی و نظم و نثر آن در سرزمین‌های مجاور بویژه شبه قارهٔ هند و پاکستان و بنگال نگاشت. خدماتی که نویسندگان و شعرای شبه قارهٔ هند به زبان و ادبیات فارسی کرده‌اند کمتر از ایرانی‌ها نیست، بلکه در برخی از موارد پیشتاز بوده اند و در بعضی از اعصار، وقتی ستارهٔ ادبیات فارسی درخشیدن گرفت مثل دوره مغول یا پس از

* . استاد دانشگاه تهران .

نادرشاه افشار تا استیلای کریم‌خان زند که دوره هرج و مرج ادبیات و فرهنگ ایران بود دربار دهلی و لاهور، مرکز شعرا، ادبا و هنرمندان به شمار می‌رفت. بسیاری از شخصیت‌های علمی و رجال دانشمند و نویسندگان و شاعرانی که به فارسی می‌گفتند و می‌نوشتند قادر شدند سال‌ها قسمت اعظم عمر خویش را در آن سرزمین‌ها گذرانده و بنا به استعداد ذاتی و درونی خود، محیط جغرافیایی زندگی را به محیط فرهنگ و ادب فارسی و تقویت قلبی و معنوی ملت‌های ایران و شبه قاره جهت دهند. این گروه مقتدر به صور مختلف، مردم مناطق مختلف را به تکلم و نگارش به زبان فارسی ترغیب و تحریض کرده و موجب آفرینش بسیاری از آثار و تألیفات بسیار گرانبها شده‌اند و توفیق یافتند به انحای مختلف، جمعیت قابل ملاحظه‌ای را عازم دیار شبه قاره کنند و دانشمندان و هنرمندان و ادیبانی تاثیرگذار، جایگاه خاصی در دل سکنهٔ مردم آن سرزمین به دست آورند و برخی از آنان در رده مشاوران و والیان و زمامداری قرار گیرند. گروهی نیز تلاش کرده‌اند تا مقام والای انسان را در نظر داشته در توسعهٔ دانش عمومی و در تساوی حقوق و اصل برابری و برادری، درس انسانیت عاری از تبعیض و امتیازطلبی، تبلیغ و تعلیم دهند و به شکوفایی و افتخارات بیشتر زبان فارسی بیفزایند و در این زمینه تا بدان حد پیشرفت و موفقیت داشته‌اند که نواحی زندگی خود را در مناطق هند و سرزمین سند به مرکز فرهنگ و هنر و ادب ایران تبدیل کنند. یکی از آن شخصیت‌های تابناک که آثار زیادی آفریده و سهم بسزایی در ترویج و رونق زبان و ادب فارسی و فرهنگ و تمدن ایران در نواحی سند ایفا کرده و این نگارنده خود از نزدیک، این تأثیر را دیده و توفیق زیارت مرقد او را داشته، سچل سرمست معروف به شاعر هفت زبان، متخلص به آشکار و از مشاهیر نامدار ادب و عرفان است.

احوال و سوانح

برای نگارندهٔ این سطور که به زیارت مشاهد علما و شعرا و عرفا و منطقهٔ نفوذ افکار آنان، علاقه‌مند است فرصتی دست داد که ضمن تحقیق و تفحّص پیرامون رجال و شخصیت‌های فارسی‌گوی تاثیر گذار در سرزمین های خارج از قلمرو فارسی زبانان، دو نوبت از روستایی آباد به نام «درازاشریف» در حومهٔ رانی‌پور ضلع خیرپور ایالت ادب پرور و عارف و عالم خیز سند و از بارگاه پرشکوه و پر رایحه و وسیع سچّل سرمست دیدار کند و در احوال این شخصیت و تأثیراتی

که در آن محیط گذارده، آگاهی بیشتری به دست آورد. بخشی از آن مشاهدات و مطالعات، تقدیم می شود:

نام کامل این عارف بزرگ، میان خواجه حافظ عبدالوهاب نامور به «سچّل سرمست» و متخلص به «آشکار» است. وی در سال ۱۱۵۲ هجری قمری مطابق ۱۷۳۶ میلادی چشم به جهان گشود و حدود نود سال در حکومت‌های کلهورا و تالپوران سند (سلسله‌های مروج زبان و ادب فارسی) زیست. نیاکانش همراه محمد بن قاسم به شبه قاره آمدند و تا روزگار سلطان محمود غزنوی (۳۸۹-۴۲۱ق) بر سیوستان فرمان راندند و به شاه عبیدالله گیلانی پیر پیران و از اولاد شیخ عبدالقادر گیلانی از آل نبی و اولاد علی ارادت می‌ورزیدند. نیای عبدالوهاب، خواجه محمد حافظ معروف به میان صاحب دنه (۱۱۱۱-۱۱۹۲ق) که خود شاعر و عارف برجستهٔ سندی و پنجابی بود در روستای درازا چندی از شیخ عبدالقادر، مهمانداری و پذیرایی می‌کرد و از بحر فیض این عالمِ عامل بهره می گرفت. (شبلی، ۲۳۶-۲۴۵) . سچل در شش سالگی، پدرش خواجه صلاح‌الدین فاروقی را از دست داد و عمویش پیر عبدالحق که به فارسی و سندی شعر می‌گفت و از بزرگان سلسلهٔ قادریه بود و با رموز عرفان آشنایی داشت مسئولیت تربیت علمی و عرفانی او را برعهده گرفت و مسندآرای وی شد و در چهل سالگی بر او خرقهٔ خلافت پوشانید. سچل از خردسالی پای‌بند فرایض نماز و روزه بود و به حفظ قرآن می کوشید. او تحصیلات مقدمات علوم عربی و فارسی را که در آن وقت رایج بود از آخوند عبدالله که مردی باکمال و صاحب حال بود فرا گرفت. دیری نپایید که یکی از عرفای نامدار و از نویسندگان و سخنوران بلند مرتبه و متفکر و هوشمند آن عصر به نام شاه عبداللطیف بهتایی (۱۱۰۰-۱۱۶۵ق) که امروزبه شاعر ملی سند و از پیروان اندیشهٔ مولانا یاد می‌شود در جریان سفر و ضمن مدتی توقف در سیدنه و قریهٔ درازا، چون نظر کیمیا اثرش بر سچّل افتاد ، گفت: «این کودک سر آن دیگ را که ما پخته‌ایم خواهد گشود و به موج مستی خود ،آن را وا خواهد نمود و سرّی باقی نخواهد گذاشت.» (ظهورالدین احمد، ج ۳، ۷۴۲/ محبوب علی چنا. مهران، ج ۱۵، ش ۱ و ۲) .

سچّل به مرشد و مربی خود پیر عبدالحق،ارادت و عقیدت کامل می‌ورزیده و در جای جای دیوانش، اشعار مدحیه به فارسی و سندی و سرائیکی در حق او گفته است و از فضایل او یاد کرده و دختر او را به همسری برگزیده است.

شعار سچّل، راست گویی و راست کرداری بود به همین سبب، او را سچل، سچو، سچیدنه (راست باز) می‌خواندند و چون بیشتر اشعارش را در حالت شور و سرمستی می‌گفت و در غایت جذبه و مستی می‌سرود به سچل سرمست معروف شد. همچنین چون به هفت زبان سندی، فارسی، عربی، پنجابی، اردو، هندی و سرائیکی تسلط داشت و به این زبان‌ها شعر می‌گفت او را شاعر هفت زبان لقب دادند (همان) .

آثار و تاثیرات

خدمات و آثار سچّل ، تاثیری معنوی و بالنده بر فرهنگ و اخلاق مردم سند داشته و بر علاقه‌ی آنان به معارف اسلامی و فرهنگ و زبان فارسی افزوده است و هر سال هزاران ارادتمند در سالگرد درگذشت او گرد می‌آیند و یاد و آثارش را زنده و گرامی می‌دارند. تخلص شعری سچّل در اشعار فارسی بیش‌تر «آشکار» و گاه «خدایی»، در پنجابی و اردو «سچّل سرمست» و در سندی «سچو» و «سچیدنه» است. وی سخنوری پرکار و در میدان شعر و شاعری، چیره دست و خوش‌نام و در علم و عمل و زهد و تقوا، انسانی کامل بود و برای تفهیم مسایل اخلاق و مذهب و تصوف، منظومه هایی سودمند و دلکش سرود. برخی از آثار او به فارسی عبارتند از:

۱. **دیوان آشکار**، شامل غزلیات، رباعیات، مفردات ، مستزاد و چند مثنوی کوتاه است با نام‌های : در بیان ترک هستی، در بیان دم، در بیان خاموشی، در بیان یقین کامل، در بیان خروج عشق، در بیان ذات و صفات، در بیان مدد و ارشادِ پیر و مرشد، در بیان نفی و اثبات، در بیان حرف توحید و یگانگی حق، در بیان موحد و ملحد، در بیان حیرت و وحدانیت حق ، که به کوشش منشی بشن لال در سال ۱۹۵۷م چاپ شده است.

۲. **دیوان خدایي**

۳. **مثنوي عشق نامه**

۴. **مثنوي گدازنامه** (دو مثنوی **عشق نامه** و **گدازنامه** را یکی از مریدانش به انگلیسی برگردانده و سال‌های ۱۹۶۴ و ۱۹۶۷ در حیدرآباد سند چاپ کرده است).

۵. **مثنوي دردنامه** (چاپ خیرپور، ۱۹۶۳م)

۶. **مثنوي تارنامه** (چاپ خیرپور، ۱۹۶۳م)

۷. **مثنوي رخصت‌نامه**

۸ . **مثنوي رهبرنامه** (در بیان درد و محبت و فنا و مراحل سیر و سلوک از ناسوت تا لاهوت و پیمودن مسیر طریقت با دو بال ذکر و فکر است).

۹. **مثنوي وصلت نامه**. آن را قاضی علی اکبر درازی به اردو ترجمه کرده است.
۱۰. **مثنوي وصيت نامه** ۱۱. **مثنوي رازنامه**
۱۲. **ساقي نامه** ۱۳. **حقيقت نامه**
۱۴. **غزل بحر طويل** (همان / شبلی ۲۳۶-۲۴۵) .

در اشعار سچل، عشق به پروردگار عالم طنین انداز است. نغمه های وحدت الوجود و بشر دوستی سر داده و در آثارش از عشق شور انگیز حکایت کرده است و مانند متفکرین و صوفیان معروف این نظریه همچون منصور حلاج، نعرۀ انا الحق می‌زند و می‌اندیشد که: میان عاشق و معشوق فرق نیست و می‌پندارد که نشانی وجود حق در همه موجودات ،متجلی و روشن است وانسان معلول علت مطلق است که به هیچ وجه از علت خود جدایی پذیر نیست واگر روزی جدا شود زنده نخواهد ماند. ابیاتی به وجه مثال آورده می‌شود:

عشق اندر دل هر آن کس کار کرد — از کفر او را ز دین بیزار کرد
شیخ صنعان را درون کفر آورید — از محبت در گلو زنار کرد
پوست شمس الحق تبریزی کشید — همچنان مقتول شه عطار کرد
زور عقلش چون به دل شبلی رسید — سرّ(ی) از اسرار او اظهار کرد

(دیوان آشکار،ص ۳۸)

خواندیم کتاب‌های بسیار — واقف نشدیم ز رمز و اسرار
هیهات حال ما مست هیهات — کز من جز عاشق نیست گفتار

(بدخشانی، ج ۱۳، ص ۵۴۱)

ویژگی های فکری و اخلاقی

سچّل، قدی در میانه، رنگ صاف و دلکش و پیشانی گشاده داشت. لباس سفید را دوست می داشت و اغلب زیب تن می‌کرد و بر سر گیسوان بلندش کلاه سبز می‌نهاد. غذای ساده، تناول می‌کرد و گوشت مصرف نمی‌کرد. بیشتر اوقات را

در روزه می‌گذراند و از هر نوع مُسکرات امتناع می‌کرد. او، عشق را نور پاک و مجموعهٔ کائنات را مظهر جلوهٔ ذات حق معرفی می‌کرد طوری که همه چیز را در خدا می‌دیده و خود را هم فناء فی الله می‌دانسته است. وی درویشی بود سرشار از عشق الهی که از بادهٔ معرفت سیراب گشته و به حق و حقیقت عشق ورزیده و به همه آدمیان، درس عشق و محبت و راستی رفتار می آموخته و در طاعات و عبادات و خدمت به خلق اخلاص می‌ورزیده است. پیام او به انسان‌ها این است که بر تهذیب باطن و تزکیهٔ ذهن، مقدم بر حفظ و اصلاح ظواهر، تأکید ورزند زیرا ارزش آدمی به حسن باطن است نه به حسن ظاهر. او همچنین در ارتباط با بشر دوستی، انسان را به عشق و محبت به همنوعان ترغیب می‌کند و توصیه می‌کند که انسان باید محیط زندگی را بر مبنای فداکاری و ایثار استوار کند و به احساسات مردم بها دهد تا جامعه انسانی به جهت کمال شکل گیرد.

عشق را دانی که باشد نور پاک — هر کسی را عشق باشد پس چه باک

از محبت عشق پیدا گشته است — هم زمین و عرش و کرسی هم فلاک

(دیوان آشکار، ص۸۵)

هر دو جهان شرارِ عشق است — شمس و قمر بهارِ عشق است

از کرسی و عرش تا ثری هم — این جمله مرغزارِ عشق است

(همان، ص۲۸)

شورش عشق در دلم افتاد — هر دو عالم برون برفت از یاد

زورقِ عقل غرق دریا شد — چون که سلطان عشق پای نهاد

(همان، ص۴۹)

سچّل، زاهدان ریایی را به باد سرزنش می‌گیرد و از آنان می‌خواهد که طریق راستی پیش گیرند و در خدمت به خلق و دوری از هوی و هوس بکوشند. او

در این زمینه و در بیان ارزش‌های معنوی و عقاید عرفانی، نغمه‌هایی آسمانی و سوزناک با حالت موسیقایی سر می‌دهد و مردم را به مراعات برابری و عدالت و پرهیز از خصومت و زیاده طلبی فرا می‌خواند. اشعار و کلام زیر از او، بیانگر این اندیشه‌های لطیف است:

ما را نصیب عشق و مستی ای زاهد با تو باد هستی

ما سیر کنان به کوچه و بازار در حجره تو روز و شب نشستی

از کنج خود شوی تو بیرون بر کذب چرا کمر تو بستی

برگیر ره شراب خانه کز یک قدحش تو مست گشتی

(دیوان، ص۱۶۱)

این عارف بزرگ، راه رسیدن به راستی و درستکاری و نایل شدن به عدالت پیشگی و دوری جستن از عواطفی مثل خشم و خصومت و حِقد را برای آدمی به میزان کوشش او در رهایی از اسارت تن بیان کرده و معتقد است که در نتیجهٔ حصول این شرایط، ممکن می شود که از کائنات به درستی بهره گیرد.

- اگر من خاموش بمانم مردم می گویند مشرکم و اگر لب گشایم می‌گویند کافرم، پس ای سچدینو حرف راز، با که گویم؟

- کفر و دین دام های دل‌هاست،
این‌ها را به امواج دریا بیفکن
آن وقت جهان، تحت فرمان تو باشد.

یک روز مرا یار بگفتا که کجایی گفتم به تو هستم

گفتا به همه عمر بگو در چه هوایی گفتم به تو مستم

گفتا که مرا از خود تو دور ندانی گفتم بر حق هست

گفتا به یقین بگذر از ما و شمایی گفتم ز خودی رستم

گفتا ندهد راه خودی سوی خدایت گفتم که چگونه

گفتا اگرت هستی نزدیک نیابی گفتم ز همین رفتم

(دیوان، ۱۶۹)

سچّل با الهام از روش و اندیشهٔ سخنوران بزرگ و عارفان نامدار مانند فریدالدین عطار و شمس‌الدین تبریزی و جلال‌الدین بلخی ، سفارش کرده که **وصیت نامه** و **منطق الطیر** عطار ، برای بهره‌گیری در طریق زندگانی همواره خوانده شود: «و به آن وصیت و منطق، عمل گردد» . (همان/ جونیجو، ۵۶، ۶۳/ شبلی، ۲۳۶) .

شادروان آناماری شیمل خاورشناس نامور آلمانی ، سچّل را «عطّار درازا» نامیده است.

(Sachal Sarmast- Shah abdul Latif, University Khairpur, Sind. P. II)

و آورده است که سچّل به منصور حلاج نیز علاقه داشته و از او بارها نام برده و به دفاع از اندیشه‌های وی پرداخته و سرگذشت حزن انگیز او را به نظم کشیده است و چنان ارادت نشان داده که او را منصور ثانی لقب داده‌اند.

نعره اناالحق زده منصور اندر بیخودی
رتبه عاشق بود بر دار دیگر هیچ نیست

(دیوان، ۱۲)

کز خویش برستی بزن نعره اناالحق زنّار گسستی بزن نعره اناالحق

از خاک و از آب و از باد و آتش از جمله گذشتی بزن نعره اناالحق

گفتار چه رفتار ازو هست نه از تو خود هیچ نگفتی بزن نعره اناالحق

(دیوان، ۵۱)

یار ما باشد یکی از صد هزار عارف و عاشق بود نامش عطار

در درونِ سینه یابم بوی یار شد معطّر جان من از شه عطار

***

بین کوچه و بازار نشابور پر از درد مشهور همانجا شد عطار بوَد مرد

فرمود که در راه خدا رنج به از گنج هرگز نبود عاشق آشفته و دلسرد

نا مرد همان‌ست که بود بی‌خبرازعشق قربان در عشق شد آن مرد خدا فرد

(دیوان، ص ۱۷۷)

گر کسی دیوان شمس الحق بخواند بالیقین از خودی آزاد گردد از من و ما یی به در

مست و مدهوشم ز شوقش آشکارا و نهان پس چه تدبیر ای مسلمانان که گشتم بیخبر

(دیوان،مقدمه)

سچّل، به مصلح‌الدین سعدی نیز ارادت ویژه داشته واشعار او را با شیوه‌ای نیکو به زبان سندی برگردانده، و همچنین به شمس‌الدین محمد حافظ دل داده و در اشعار صوفیانهٔ فارسی و پنجابی و هندی خود ، اندیشه و جایگاه بلند این غزل سرای نامی و ستُرگ را که دگرگونی در آدمی پدید می‌آورد، ستوده است.

نمونه‌های دیگری از اشعار این عارف، به حضور علاقه‌مندان و صاحبان ذوق شعری ارائه می شود تا اهل نظر، خود دربارهٔ اشعار و عمق کلام و جهان درونی شاعر، قضاوت کنند.

ای دریغا عاشقان جان باز جمله در راهند ما افتاده باز

عاشقان رفتند ما سرگشته‌ایم از برای عاشقان آشفته‌ایم

عاشقان رفتند سوی دوستان — من در اینجا مانده‌ام بی دلستان

جوهر عشق است ذات پاک حق — آن کسی داند که دید آیات حق

عاشقان تحقیق در راه ویند — جمله حاجتمند درگاه ویند

چون صفات او «احد» آمد مدام — غیر نبود جمله او دان والسلام

**

این سخن را به دل یقین دانی — جز محبت همه است نادانی

بر سر کوی عشق جان دادن — نبود راه عشق آسانی

لی مع الله از اشارت عشق — آمد از عشق سرّ سبحانی

ای بجز عشق این همه حیله است — گرچه صد لک کتاب می‌خوانی

**

من کجایم من کجایم من کجا — هرچه هست و نیست جمله آن خدا

ذرّه خالی نباشد غیر او — چشم بگشا بین که در هر بادشا

گاه بی صورت گهی با صورتست — گاه می‌آید به مظهر مصطفا

پرده زیرافکنده پیش روی خود — باز ظاهر شد به صورت مرتضا

گاه حسن و گاه حسین و فاطمه — گشت هادی گمرهان را راهنما

(دیوان، ص ۲۱)

خداوندا تو بر من رحم فرما — رهایی ده مرا از قید من و ما

بنوشانی شراب سرّ وحدت شناسم تا ترا ای بادشاها

کجایم من کجایم من کجایم تویی موجود در عالم هویدا

(دیوان، ص ۶)

عجب موجی که بگذشت از سر ما غرق گردید ما و من به یک جا

خیال از کثرت شد دور یکبار بیامد وحدت و شد کشف معنا

(دیوان، ص۳)

سچـّل در سال ۱۲۴۴ق. پس از ۹۰ سال عمر با برکت در گذشت و در دهستان درازاشریف در حومهٔ رانی‌پور ضلع خیرپور سند کنار والدش پیر صلاح الدین و مرشد وعمّ بزرگش خواجه عبد الحق به خاک سپرده شد. بر مقبره و درگاه اومزیّن به خشت ها و کاشی های نیلگون و زرین مشتمل بر گنبد و ضریح و صحن و مسجد و بارگاه است و اشعاری از او و ابیاتی در ماده تاریخ وفات و تاریخ بنای درگاه به خط نستعلیق فارسی برجسته و زیبا، کنده‌کاری شده است. آرامگاه پرشکوه و زیارتگاه پررونق او مرجع ارادتمندان است و هر سال ۱۴ ماه رمضان مراسم عُرس سالگرد درگذشت او با ساز و نوا و رقص و پایکوبی و مجلس های نکوداشت و سخنرانی و کنفرانس برگزار می شود و ارادتمندانش از نقاط مختلف جهان و نواحی سند شرکت می کنند و یاد و اندیشه‌های او را گرامی می دارند.

ابیاتی مزیّن بر درگاه او :

هست درگاه حضرت قادری بارگاهی رفیع مثل جنان

والی ملک میر رستم خان ابن سهراب خان عالی شان

او بنا کرد گنبد ... خضر در برش خلعت مریدی شد

بر سرش قائم است تاج شهان سال تاریخ جستم از هاتف

گفت روضه .. سنهٔ ۱۲۴۲ ؟

پی‌آمد

نقش سچّل در نواحی سند که در روزگار او از نظر جغرافیای سیاسی، یک واحد مملکتی و سرزمینی بوده که از جهات طبیعی و ارضی می توانسته همشأن با روم و روس و سر اندیت در شمار آید طوری بود که او را در ادامهٔ خدمات پیشینیان، وسیلهٔ اتحاد بین هندوان و مسلمانان و موجب رشد استعداد و لیاقت افراد در تعلیم زبان و ادب فارسی قرار داد. او ضمن تدریس و تعلیم معارف عرفانی و اسلامی و بیان معرفت و نشر حقیقت که مردم را به سرمنزل مقصود رهنمون می‌کرد، می‌کوشید گسترش زبان و ادب فارسی در نواحی سند جایگاهی رفیع یابد و از مساعیش ، زبان فارسی به عنوان زبان علما و هم زبان عامهٔ مردم فراگیر باشد به نحوی که از نقش برجستهٔ او، مردم به این زبان سخن می‌گفتند و می‌نوشتند و صلاحیت‌ها پدید می‌آمد. رفتار صمیمانه و دانش سرشار و ذوقیات شعری و افکار عرفانی سچل سبب می‌شد که خلایق پیوسته در رفت و آمد با وی باشند و در جلسات وعظ او شرکت کنند.

سچّل مثل سایر بزرگان تصوف، مقیّد بود که تعلیمات خود را بیشتر به نظم و نثر فارسی ادا کند به نحوی که زبان فارسی و عارف و شاعر طوری با هم آمیخته و مربوط می‌شدند که نمی‌توان آنها را از یکدیگر مجزا پنداشت. برای سچّل این شیوه، نمایانگر این واقعیت بود که زبان فارسی می‌تواند چون حلقهٔ وصل، وحدت و همدلی بین اقشار مردم پدید آورد و در تکوین مبانی منزلت و مقام والای بشریت، مؤثر باشد.

کتاب‌نامه

ـ بدخشانی، مقبول. **تاریخ ادبیات مسلمانان و هند** «لاهور، دانشگاه پنجاب، ج ۱۳

ـ جونیجو، عبدالجبار، ۱۹۸۰م ، **سندي شاعركي فارسي شاعري جواڑ**، حیدرآباد سند،

ـ سچل سرمست، ، ۱۹۵۷م ، **ديوان آشكار**. به سعی بشن لال. لکهنو.

ـ شبلی، محمد صدیق، ۱۹۹۵، **شعراي بزرگ عرفانی پاکستان**. سر ویراستار. فخر زمان. اسلام آباد،

ـ صافی، قاسم. ۱۳۸۵، **سفرنامه سند**. تهران.

ـ ظهورالدین احمد، ۱۹۹۷م، **پاكستان مين ادب فارسي ادب**، ج ۳، لاهور،

ـ کلثوم فاطمه سید. ۱۳۷۳، **صوفی وارسته**، سچل سرمست. دانش،ش ۳۶.

ـ محبوب علی چنا، ۱۹۶۶م ، **سرمست درازي**، مجله مهران. ج ۱۵، ش ۱ و ۲.

تأثیر زبان فارسی در مرثیه سرایی شاعران سند

دکتر فائزه زهرا میرزا*

چکیده

زبان فارسی از زمان حکومت سما(۱۳۵۰/۱۵۲۰م) در سرزمین سند نفوذ پیدا کرد. خدمات علمی و فرهنگی دودمان کلهورا و تالپوران در گسترش فرهنگ و معارف اسلامی و زبان و ادب فارسی بسیار برجسته است.از اصناف شعری سند مرثیه(*Elegy*) نیزمورد پسند وعلاقه‌ی مردم در ایام عزا می‌باشد. گرچه در قدیم مرثیه درعزای درگذشتگان، بستگان، خلفا، سلاطین وغیره سروده می‌شد اما درکشورهای اسلامی امروزه مرثیه معنی خاصی را پذیرفته و به اشعاری گفته می‌شود که در ماتم رحلت پیامبر اکرم ﷺ و اهلبیت علیهم‌السلام به ویژه امام حسین علیه‌السلام و شهدای کربلا سروده می شود.

در ادوار مختلف ایران مرثیه یا سوگ نامه‌های مذهبی در خصوص واقعه‌ی عاشورا سروده شده است و از شعرای عهد صفوی محتشم کاشانی و مقبل اصفهانی را می‌توان نام برد که در مرثیه سرایی جایگاه والایی به دست آوردند. همچنین در سِند نیز اشعار حزن و ملال بر داستان کربلا از عهد کلهورا آغاز شده بود اما به طور مستقل مرثیه نویسی از زمان تالپوران آغاز گردید و نخستین مرثیه گوی سِند "سیّد ثابت علی شاه" است که وی را 'انیس سند' نیز می‌نامند. محسن تتوی که

* . استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کراچی

شاعر همان عهد است در تتبع محتشم کاشانی مرثیه‌ی دوازده بند را سروده است که قابل تحسین و ستایش است.
اگرچه تعداد مرثیه سرایان سند زیاد است اما در این مقاله سعی شده که فقط بررسی اشعارآن شعرا شود که در زبان فارسی مرثیه سروده اند و یا در مرثیه هایشان اصطلاحات، ترکیبات، ردیف و قوافی فارسی به کار برده شده. نیز دوازده بند مرثیه از محتشم کاشانی با دوازده بند از محسن تتوی مقایسه شده است.

کلید واژه: مرثیه سرایی، شاعران سند، تأثیر فارسی

روش تحقیق:

در این تحقیق روش بررسی و مقایسه استفاده شده است-

مقدمه

مرثیه مشتق است از ’ رثا‘ و ’رِثا‘ لفظ عربی است به معنی گریستن برمرده و ذکر کردن خوبی های او. (عمید، ۱۳۶۲: ۶۲۴) بنا بر این شعر یا سخنی که در سوگواری و در مدح میت خوانده شود آن را مرثیه می‌گویند. این نوع اشعار پیش از ادب فارسی در ادبیات عرب وجود داشته است. (ثابت علی،۱۹۸۴،مقدمه:۱) شعرایی مانند حسان بن ثابت، متمم بن نویره و دعبل خزاعی مرثیه‌های طولانی سروده‌اند. (همان:۳)

در ادبیات عرب پس از اشعار جاهلی، باید دوره عباسی را دوره‌ی ترویج مرثیه سرایی نامید زیرا آنان نیز برای خلفا و سرداران جنگاوران و حتی شهرهای ویران شدۀ خود مرثیه ها سروده اند. لذا باتوجه به مرثیه ها عصر جاهلی و دورۀ عباسی باید گفت که: ”مرثیه سرایی در عصر جاهلی و عباسی تأثیر عمیقی بر مرثیه‌های فارسی داشته است. شعرای فارسی زبان از مرثیه های عربی در مقام تقلید، چه در مضمون و چه در تصویر بهره‌ها جسته‌اند. اما جوششی که در مراثی فارسی است غالباً کمتر از مرثیه های عربی است.“ (امامی، ۱۳۶۹: ۱۷)

به طور کلی مرثیه را می‌توان به دو بخش مرثیه‌های مذهبی و غیر مذهبی تقسیم بندی کرد. مرثیه‌ای که رودکی بر مرگ دوستش گفته و یا فردوسی بر

مرگ سهراب در شاهنامه سروده و یا در انهدام بغداد به دست مغول‌ها توسط شیخ سعدی گفته شده و یا فرخی بر مرگ محمود غزنوی مرثیه‌ای سروده می‌توان از مرثیه های غیر مذهبی به شمار رفت. اما مرثیه های مذهبی عبارتست از مرثیه‌هایی که در مرگ و ماتم یکی از شخصیت‌های دینی و مذهبی سروده شود و مرثیه‌های مذهبی در ادب فارسی به طور کلی بیشتر در خصوص حضرت امام حسین علیه‌السلام و شهدای کربلا می‌باشد.

در ادوار مختلف تاریخ ادبیات فارسی مرثیه سرایی رواج داشت و شعرایی مانند کسایی مروزی، سنایی غزنوی، قوامی رازی، انوری ابیوردی، جمال‌الدین عبدالرزاق، ظهیر فاریابی، سیف فرغانی، سلمان ساوجی، خواجوی کرمانی، کمال الدین غیاث شیرازی، نظام استرآبادی و فغانی شیرازی زبان به سرودن اشعار حسینی گشوده‌اند. ابیاتی از سروده‌ی حکیم سنایی غزنوی از کتاب **حدیقة الحقیقة و شریعة الطریقة**، ذکر می‌گردد:

پسر مرتضی، امیر حسین — که چنویی نبود، در کونین
اصل و فرعش همه وفا و صفا — عفو و خشمش، همه سکون و رضا
حبذا کربلا و آن تعظیم — کز بهشت آورد به خلق، نسیم
و آن تنِ سر بریده در گل و خاک — و آن عزیزان به تیغ، دلها چاک
و آن چنان ظالمان بد کردار — کرده بر ظلم خویشتن، اصرار

(سنایی، ۱۳۲۹ش: ۲۷۰ و ۲۶۶)

مرثیه سرایی حضرت سید الشهدا در ایران در زمان دولت صفویان رواج بیشتری داشت و شعرایی مانند آذر اسفراینی، سلیمی، سیف فرغانی وغیره را می‌توان نام برد. ملا واعظ حسین کاشفی (م۹۱۰ ق) کتابی آمیخته با نثر و نظم «روضۀ الشهدا» نوشت و همچنین دوازده بند محتشم کاشانی را می‌توان بیانگر احساسات مذهبی و معرف حکومت صفوی پنداشت و بیشتر شعرا از آن استقبال کرده اند.

آغاز مرثیه سرایی در سند:

زبان فارسی از زمان حکومت سما (۱۵۲۲م - ۱۳۳۳م) در سرزمین سند نفوذ پیدا کرده بود. گجرات، مولتان و جاهای نواحی سند تحت تسلط حکومت دهلی هند بودند. فارسی چون دویست سال قبل از حکومت سما، زبان دولتی هند و دهلی شده بود، بنابراین مکاتبات عین الملک - استاندار مولتان - بادولتمداران حکومت سما به زبان فارسی می بود. (نبی بخش، ۱۶۴:۱۹۸۰-۱۶۳)

بنا بر تحقیق معلوم گردیده که مرثیه گویی در سند توسط مقبل اصفهانی از شعرای معروف عهد صفویه آغاز شد. (نجمی حسن، ۲۰۱۲:۱۱)

وی در سال ۱۱۴۹ق یا ۱۱۵۰ق به سند آمده بود. (محسن،۱۹۶۳، مقدمه: ۷۷) مقبل در تته اقامت گزید و محسن تتوی یکی از شعرای معروف دوران کلهورا از مقبل اصلاح شعر خود می گرفت. (*Sadarangani, 1987:91*)

دیوان وی غیر از قصیده و غزل شامل مدح و مرثیه های ائمه اطهار می‌باشد. او نیز به پیروی محتشم کاشانی مرثیه دوازده بند را سروده که ذکر آن در این مقاله خواهد آمد.

به نظر می رسد که در طول تاریخ ادبیات سند شعرا ذکر ائمه اطهار را وظیفهٔ خود دانسته به مدحیه سرایی پرداختند. اما آغاز مرثیه گویی به طور مستقل از دوران حکومت کلهورا شد ولی در عهد تالپوران به اوج رسید. اگرچه تعداد مرثیه‌گویان زیاد است و بیان همه در این مقاله نمی گنجد بنابراین اینجا فقط از معروف ترین آنها ذکر خواهم کرد.

مرثیه گویی در عهد کلهورا:

فرمانروایان کلهورا از سال (۱۱۹۶ق تا ۱۱۱۱ق) بر سند حکومت کردند و خود میان نور محمد کلهورا، غلام شاه کلهورا و سرفراز خان کلهورا اهل ادب و شعر و شاهان ادب پرور بودند. ورود شعرای ایران مثل شیخ محمد علی حزین، مقبل اصفهانی و محمد رضا نکبت به سند باعث تشویق شعرای این سرزمین شد.

میر علی شیر قانع تتوی، محسن تتوی، مائل تتوی، مداح تتوی، میرجان الله شاه رضوی وغیره از شعرایی بودند که به زبان فارسی شعر می‌سرودند.

فرمانروای دولت کلهورا میان سرفراز خان (ف۱۱۹۱ق/۱۷۷۷م) فرزند میان غلام شاه کلهورا (ف۱۱۸۶ق/ ۱۷۷۲م) مرثیه سرای معروف سند بود. سرفراز خان و سید ثابت علی شاه مرثیه سرای معروف عهد تالپوران از شاگردان غلام علی مداح ابن محمد محسن تتوی (ف۱۱۴۵ق/۱۷۳۲م) بودند. میان سرفراز خان بسیار شاعر با استعدادی بود و مجموعهٔ اشعار فارسی وی شامل غزلیات، مثنویات، رباعیات مرثیه ها و مفردات می باشد. نیز چند شعر اردو و سندی او هم شامل این کلیات است. شعرای ایرانی مانند میرزا محمد علی اصفهانی متخلص به "رهی" و فروغی اصفهانی از شعرای دربار و مصاحبین میان سرفراز خان بودند (سرفرازخان، ۱۹۹۶،مقدمه: ۴۶-۴۵) گفته می شود که "رهی" عرایض خود را به صورت شعر به سرفراز خان می داد و او نیز پاسخ ها را به صورت شعر می نوشت و به او پس می‌فرستاد. (همان، ۴۵)

در کلیات سرفراز خان اشعار رثا در قالب مثنوی، ترجیع بند و مسمط آمده است.

پنج ترکیب بند بدین قرار: ۱-۳۹ بند، ۲-۲۰بند، ۳-۴۰ بند، ۴-۲۶بند، ۵- مرثیه ۷بند که بعد از سه بیت بند پنجم افتادگی دارد. به طور مثال یک بند از ترکیب بند وی ملاحظه شود:

ترکیب بند: (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن(فاعلات)) بحر مضارع مثمن مکفوف محذوف

واحسرتا که خانهٔ ایمان خراب شد　　عالم ز گریه غرق به طوفان آب شد
زین سوز جان گداز که گردون کباب شد　　وز اضطراب ذره صفت آفتاب شد

(سرفرازخان، ۱۹۹۶:۲۲۰)

دو مسمط مربع که هر رشتهٔ آن دارای ۴ مصراع است. یکی ۳۶ بند و دومی دارای ۲۵ بنداست.

مسمط مربع. ۳۶ بند. (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات) بحر رمل مثمن محذوف مقصور.

باز روی آسمان از گرد غم شد در حجاب
از زمین بر خاست شوری آه عالم شد خراب
شد بلند آه و فغانِ وا حسین از شیخ و شاب
باز شد طالع مگر ماه عزای آن جناب

(همان: ۱۸۷)

مسمط مربع. ۲۵ بند. (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل(فعولن)) بحر هزج مسدس محذوف یا مقصور. عنوان مرثیه "امام عبدالله الحسین" است.

الا ای مرغ دل فریاد تا چند
به گوش هوش بشنو از من این پند
بپر زینجا اگر هستی خردمند
چرا در قید هستی گشته ای بند

(همان: ۲۰۸-۲۰۷)

دو مثنوی هم از او یادگار مانده است: یکی دربارۀ شهادت حضرت علی علیه‌السلام که دارای ۲۰۵ بیت است و مثنوی دیگر دربارۀ واقعۀ امام حسین علیه‌السلام دارای سی بیت می باشد.

مثنوی دربارۀ شهادت حضرت امیر دارای ۲۰۵ بیت اینطوری آغاز می گردد:

(مفعول مفاعلن فعولن (مفاعیل)) بحر هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف و مقصور

ای طائر دل بنال از غم وز دیده فشان سرشک ماتم
آمد چو بهار ناله و آه شد وقت صفیرهای جانکاه

(همان: ۲۴۰)

۲. مثنوی دربارۀ واقعۀ امام حسین علیه‌السلام دارای ۳۰ بیت چنین آغاز می شود:

بسوز ای دل که هنگام غم آمد برآ ای جان که وقت ماتم آمد
برآمد غنچۀ غم از سر شاخ روان شد جوی خون از دیده گستاخ
(همان: ۲۵۴)

مرثیه های سرفراز خان بسیار روان و پر عاطفه اند و ارادت و دلبستگی او به اهل بیت علیهم السلام از سروده هایش عیان است. وی منظره های جنگ را آنچنان بیان کرده که بر دل خواننده اثر می گذارد و حزن ایجاد می کند. دو بند از یک مربع مسمط او ملاحظه شود:

آه زان ساعت که قاسم آن مه برج وفا
قرةالعین حسین آن نوجوان کربلا
شد شهید از دست ظلم آن سپاه بی حیا
دست آن داماد شد جای حنا از خون خضاب
(همان: ۱۹۱)

وا دریغ از اصغر معصوم آن طفل صغیر
خشک شد از تشنگی بر روی او چون جوی شیر
جای شیر آن مدبران دادند او را آبِ تیر
شد خزان آن نو گل گلزارِ آلِ بوتراب
(سرفرازخان، ۱۹۹۶: ۱۹۱)

محمد محسن تتوی:

محمد محسن تتوی (۱۱۶۳ق-۱۱۱۱ق تا ۱۱۱۵ق/ ۱۷۵۰م-۱۷۰۲م تا ۱۶۹۸م) (نذیر، ۲۰۱۴: ۲۸-۲۶) فرزند نور محمد بود. وی در قصاید و غزلیات و مثنویات خود اکثراً نام خود "محسن" و گاهی "محسنا" تخلص کرده است. (محسن، ۱۹۶۳، مقدمه: ۱۸۰-۱۷۹)

اگرچه خانوادۀ محسن تتوی پیرو عقاید اهل سنت بود و محسن در یک خانوادۀ سنی المذهب به دنیا آمد اما برای تصنیف کتاب "اعلام ماتم" وقایع کربلا و سوریه و تاریخ اسلام را دقیق مطالعه کرده بود. پس از آشنایی با واقعه کربلا و شهادت امام حسین علیه‌السلام به مذهب تشیع روی آورد و تمام عمر خود برهمین عقیده و مسلک برقرار ماند. (نذیر، ۲۰۱۴: ۷۶)

وی در یک غزل، مفتخرانه شیعه بودن خود را چنین اعلام می کند:

سگ اصحاب کهف از من نباشد با وفا "محسن" که کلب درگه شیر خدایم شیعۀ پاکم

(محسن، ۱۹۶۳، ۲۲۴)

محسن تتوی باشعرای ایرانی مثل عاشق اصفهانی، مقبل اصفهانی، آقا زکی ده باشی، سلیمان بیگ اسلم و محمد علی کازرونی روابط خوبی داشت و بنا بر قول میر علی شیر قانع تتوی محسن بر خواهش آقا کریم عاشق اصفهانی بیاض "محک کمال" خود را تألیف کرد. (قانع،۱۹۵۷: ۳۹۰)

محسن تصنیفات و تألیفات گرانقدری را به زبان فارسی به یادگار گذاشته است که به ترتیب زیراست:

۱. اعلام ماتم معروف به حملۀ حسینی (وقائع کربلا و شام)

۲. طراز دانش (مثنوی دربارۀ ولادت نامۀ امام زمان عج، از ص۴۴۹ تا ۴۶۰، دیوان محسن، اما ناقص)

۳. محک کمال (غزلیات شاعران متقدم و معاصر مؤلف)

۴. عقد دوازده گوهر (در مناقب دوازده امام)

۵. دیوان شعر و قصاید

محسن در مدح و رثا و در بیان شهادت امام حسین علیه‌السلام در ۶ قصیده ۱۷۵ بیت سروده است. وی در یکی از مرثیه ها ظلم و بیداد کوفیان و تشنگی طفلان حسین علیه‌السلام نیز شیون عروس حضرت قاسم و سرنگون شدن علم حضرت عباس علیه‌السلام و ناله و فریاد حضرت سکینه را چنان بیان می کند:

نیلی شد از طپانچهٔ بیداد کوفیان — گلگون عذار حضرت زین العبا دریغ
بر نوجوانِ حضرت اکبر هزار آه — بر پاره پارهٔ تنِ پر زخمها دریغ
گردید خشک شیر به پستان ز تشنگی — تر شد گلوی طفل ز تیر جفا دریغ
از شیون عروس پی قاسمِ شهید — گردید حجله، خانهٔ ماتم سرا دریغ
از پشت زین فتاد چو عباسِ تشنه لب — شد سرنگون ز غم، علم کبریا دریغ
از نالهٔ سکینه و فریادِ اهل بیت — شد گنبدِ سپهر برین پُر صدا دریغ

(همان: ۳۳۰)

محسن تتوی در پیروی ترکیب بند معروف محتشم کاشانی (۹۰۵ق-۹۹۶ق) مرثیه سرای معروف سدهٔ دهم هجری یک ترکیب بند ۱۲ بند را سروده است. هر یک از بندهای "دوازده گانه"هشت بیت دارد. هفت بیت در پیکرهٔ بند و یک بیت به منزلهٔ بند ترکیب که در مجموع ۹۶ بیت است. وزن آن نیز مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف می باشد. علاوه بر سه بند، قافیه ها تکرار نشده و متـفاوت است.

این ترکیب بند از نظر تعداد بندها و ابیات، وزن عروضی، موضوع و محتوی با ترکیب بند محتشم کاشانی یکی است ولی از لحاظ قافیه و ردیف مختلف است.

از نظر ویژگی های ادبی و موضوعی ترکیب بند محسن تتوی از جایگاه بلندی برخوردار است. زبان آن ساده است، تعداد واژه های دشوار اندک است و ترکیبات اضافی و وصفی پرکار برد و روان اند. بسامد واژگان عاشورایی بالاست و ترکیبات عاطفی و تاثیر بر انگیز زیاد دیده می شود. موسیقی درونی شعر نیز چشمگیر است. کاربرد واج آرایی، تناسب الفاظ، تکرار، موازنه، انواع اجناس ها، تضاد و تشبیه، استعاره و تناسب های شعر را آهنگین کرده است.

این ترکیب بند با این مطلع آغاز می شود:

ای مؤمنان هلال محرم پدید شد — وقت عزای حضرت شاه شهید شد
از تیغ این هلال که پیدا نمود چرخ — افسوس قطع رشتهٔ حبل الورید شد

(محسن، ۱۹۶۳: ۳۸۲)

محسن تتوی در اقتضای محتشم کاشانی در این ترکیب بند، آغاز محرم و عزاداری، وداع امام مظلوم از اهل بیت اطهار، شهادت امام حسین علیه‌السلام، اسارت اهل بیت علیهم السلام را با احساس و عاطفهٔ شدید مذهبی آمیخته و با زبان ساده و روان بیان کرده است و می‌گوید که هر کس که این واقعهٔ جان گداز را می شنود، ناله و فریاد بلند می کند:

هر جا حدیث حادثهٔ کربلا گذشت — آه و فغان ز طارم عرش خدا گذشت
سوراخ کرد در دل هر کس که این حدیث — عمرش به سان نی همه در ناله ها گذشت

(همان:۳۸۶)

در بند پایانی محسن خود را مخاطب قرار داده می گوید که ذکر مصایب اهل بیت را بیشتر بیان نکنید چون از این نالهٔ جان گداز هوش و گوش مستمعان سوخته است. نه فقط گوش ها سوخته بلکه از این شعله بیانی از زمین تا آسمان همه چیز سوخته است.

خاموش 'محسنا' که فغانِ تو هوش سوخت — یک نالهٔ تو مستمعان را دو گوش سوخت
خاموش 'محسنا' که بیان تو شعله است — کز سطح خاک تا فلک نیل پوش سوخت

(همان:۳۹۰)

ترکیب بند بر این بیت پایان یافته است:

بر گو هزار لعنتِ حق بر یزید باد — بر ابن سعد و ابنِ زیادِ پلید باد

(همان)

میر علی شیر قانع تتوی:

میر علی شیر قانع تتوی (۱۲۰۳ق-۱۱۴۰ق/۱۷۸۹م-۸-۱۷۲۷م) فرزند عزت الله از سادات شکراللّهی تته بود. وی در شعر اول 'مظهری' و بعداً 'قانع' تخلص می کرد. از شعرای دربار میان نور محمد و غلام شاه کلهورا بود. آثار زیادی دارد که از آن معروف تر مقالات الشعرا، **تحفهٔ الکرام**، مکلی نامه، مختار نامه، اعلان غم

در ذکر کربلا، شجرۀ اهل بیت اطهار، زبدۀ المناقب، معیار سالکان طریقت، دیوان اشعار وغیره. *(Sadarangani, 1987: 124)*

به طور مثال یک بند از ترجیع بند مرثیۀ وی اینجا نقل می شود:

در کربلا چون اهل مصیبت روان شدند — حوران قدس، خادم آن خاندان شدند
چون عازم دیار بلا گشت آن امام — خلق مدینه بیکس و بی خانمان شدند
نخل مراد شان هم از بادِ غم شکست — گلهای بوستانِ رسالت خزان شدند
شمشاد قامتان هم از جور کوفیان — صد پاره همچو شاخ گل ارغوان شدند
طفلان اهل بیت در آن دشت فتنه خیز — در زیر خاک تیره چو گوهر نهان شدند
مرغان و ماهیان همه با چشم اعتقاد — در ماتم امام زمان خون فشان شدند

مقبول کربلا شرف اولیا حسین علیه‌السلام

دور از وطن فتاده سر از تن جدا حسین علیه‌السلام

(قانع،(رک نجمی حسن) ۲۰۱۲: ۵۹)

از مرثیه سرایان دیگر عهد کلهورا می توان از میر فائز تتوی، غلام علی مداح تتوی، میر نجم الدین عزلت و محمد عالم مقطوع الیدین را نام برد.

مرثیه گویی در عهد تالپوران سند:

عهد تالپوران از لحاظ علم و فرهنگ و شعر و ادب فارسی آخرین دورۀ قبل از تسلط انگلیسی‌ها در سند به شمار می رود. فرمانروایان تالپور اغلب شیعه مذهب بودند مثل صفویان ایران و فرمانروایان اوده هند (ثابت علی، ۱۹۸۴: ۱۴-۱۳) خاندان تالپور در طول دورۀ حکومت خود در سند خدمات ارزشمندی به زبان فارسی کردند و ادبیات عصر تالپورها (۱۲۵۹ق- ۱۱۹۸ق/۱۸۴۳م- ۱۷۸۳م) شاهد گسترش شعر و شاعری سند در مسیر داستان‌های عاشقانه و مرثیه‌های حماسی بود. ثابت علی شاه (م۱۲۲۵ق/۱۸۱۰م) به حمایت تالپورهای شیعه مذهب مرثیه ها سرود و آن را توسعه داد. اکنون راجع به چند مرثیه سرایان عصر تالپور ذکر می شود.

سید ثابت علی شاه:

سید ثابت علی شاه (۱۲۲۵ق-۱۱۵۳ق / ۱۸۱۲م-۱۷۴۰م) متخلص به ثابت فرزند مدار علی شاه از بزرگترین و معروف ترین شاعر و مرثیه سرای عصر تالپورها بود (ثابت علی،۱۹۸۴،مقدمه: ۵۲، خلیل،۱۹۵۸: ۹۶) ثابت علی شاه در هر دو عهد کلهورا و تالپورها از مصاحبان خاص فرمانروایان و از شعرای دربار به شمار می‌رفت. میان سرفراز خان عباسی فرمانروای کلهورا بر او لطف و عنایت خاصی داشت و چون او خود هم شاعر بود همراه ثابت علی شاه در تتبع غزل‌های حافظ شعر می سرود. (ثابت علی،۱۹۸۴،مقدمه : ۵۳)

سید ثابت علی شاه را 'انیس سند' می گویند. (Sadarangani, 1987: 153) او از کودکی اشعار فراوان از حمد و نعت و منقبت و مرثیه را ازبر داشت و زبان فارسی و عربی را چون می دانست بنابراین کثرت لغات فارسی و عربی در مرثیه‌های وی جلوه می نماید. خیال آرایی و معنی آفرینی که طرز خاص شعرای ایرانی است در اشعار وی نمایان است. (ثابت علی، ۱۹۸۴،مقدمه : ۲۷) وی در عصر تالپوران به عنوان سفیر آنها به ایران رفت و بافتح علی شاه قاجار شرف ملاقات داشت و پیش شاه قصیدۀ غرایی سرود که مورد پسند وی شد و او از ثابت علی شاه قدردانی نمود.

ثابت علی شاه در تمام اصناف سخن شعر سروده است. گرچه مرثیه های او به زبان سندی اند اما آنها را بر اوزان عروضی فارسی و عربی سروده است و لغات و ترکیبات و تشبیهات و کنایات فارسی را آنچنان به کار برده است که قبلاً در شعر سندی معمول نبود. وی اشعار خود را با تلمیحات، روایات، آیات قرآنی، احادیث نبوی ﷺ مزین کرده است. کثرت لغات و آیات عربی و ترکیبات فارسی جا به جا در کلام وی آشکار است. مثلاً:

هست جاء الحق بحق تیغ علی — آنکه زهق الباطل از وی شد جلی
در اُحد ناد علی برهان اوست — قل کفی بالله شهیداً شأن اوست

(ثابت علی، ۱۹۸۴: ۴۴۸)

ثابت علی شاه ترکیب های فارسی را در مرثیه های سندی بی حد و حساب گنجانده مثل:

به شکل اضافی: حق قرابت، تاج سر، میعاد اجل، عاشقِ ذاتِ واحد

توصیفی: تن بی سر، نالۀ جانکاه، ذبیح راه حق

تشبیهی: سرو سهی

استعاری: ریحان رسالت، میعاد اجل

تشخیصی: روی فلک

پیشوند: بی ننگ، بی سریر، بی تاب، بی پر، بی گناه

پسوند: اشکبار، دیدار

حرف ندا: سرورا، مومنا

حرف ربط: ننگ و ناموس، ناله و فغان، خور و خواب، زمان و زمین

صفت فاعلی: ناز پرور

صفت نسبی: سیبِ بهشتی

ثابت علی شاه در بعضی مرثیه های سندی ابیات و مصراع های فارسی سروده است. او در یک مرثیه ترکیب بند سندی که دارای ۳۸ بند است، در هر بند، دو بیت در پیکرۀ بند و یک بیت به منزلۀ بند ترکیب آورده که در آن هر بند ترکیب به زبان فارسی آمده است. موضوع مرثیه در بارۀ آمدن امام حسین علیه‌السلام به میدان کربلا و خیمه نصب کردن در آنجا، تقاضای بیعت از طرف لشکر ابن سعد، آمادگی جنگ از طرف لشکر یزید، شهید شدن انصار و اقربای امام مظلوم علیه‌السلام، و در آخر ذکر شهادت حضرت علی اصغر و خود امام حسین علیه‌السلام. مرثیه اینطوری آغاز می شود:

آیو جڈہن امام بہ میدان ڪربلا گلگون ڈٹائین ریگِ بیابانِ ڪربلا

ترجمه: **وقتی امام به میدان کربلا آمد او ریگ بیابان کربلا را گلگون دید**

ڪوڻي قريب ٿي ڪاي، بيوطن گروهِ

ترجمه:

اسیرانِ کربلا

چیو سلطان کربلا که ای گروه اسیرانِ بی وطن

سلطان کربلا عزیزان خود را جمع کرد

وگفت

وا حسرتا به صبح یتیمان کربلا

وا غربتا به شامِ غریبانِ کربلا

(ثابت علی، ۱۹۸۴: ۲۲۲)

بند آخر یا مقطع این ترکیب بند چنین است:

ثابت علي هي مرثيہ خوان تنهنجو يا امام ترجمه: **تهدل جو آهي تنهنجو غلامن سندو غلام**

یا امام، ثابت علی مرثیه خوان تو است ترجمه: **او از صمیم قلب از غلامان تو است**

ڈي دان تنهنکي دين ۽ دنيا ۾ عزّ عام

کج حشر ۾ حمايت انجي تون والسّلام

او را در دنیا و آخرت آبرو و سرافرازی عنایت فرما

و در روز قیامت از وی حمایت کن والسّلام

شاها تویی که اشرفِ اولاد آدمی

نور نبی و قبلۀ حاجات عـالمـی

(همان: ۲۲۷)

غیر از این یک ترجیع بند ۲۹ بند به عنوان 'برآن رسول خدا ختم انبیاء صلوات' در دیوان ثابت علی شاه آمده است. اصل موضوع این ترجیع بند تحیت و سلام بر حضرت ختمی مرتبت، دوازده امام و اهل بیت علیهم السّلام می باشد. نیز ذکر شهادت حضرت سید الشهداء و انصار و اعوان وی را کرده است و ارادت خود را به خاندان نبی و علی به طور احسن نشان داده است. این ترجیع بند چنین آغاز می شود:

بر آن رسول خدا ختم انبیاء صلوات بر آن امام هدا شاه اولیا صلوات

به روح اطهر خاتون پارسا صلوات به جان پاک حسن راضیِ رضا صلوات
بر آن حسین علی شاکر قضا صلوات بر آل احمد و اولاد مرتضی صلوات
به صابران بلا اهل کربلا صلوات

(همان: ۴۰۰)

سید عظیم الدین تتوی:

از مرثیه سرایان دیگر عصر تالپورها سید عظیم الدین محمد الحسینی الشیرازی تتوی متخلص به عظیم (۱۲۲۹ق-۱۱۶۳ق/۱۸۱۴م-۱۷۴۹م) فرزند سید یار محمد ابن سید عزت الله و برادر زادۀ میر علی شیر قانع تتوی بود. (خسروبیگ،۱۳۹۰: ۱۱۳۳) میر فتح علی خان تالپور، که اولین فرمانروای خاندان تالپوران بود، عظیم را به عنوان شاعر دربار گزید. عظیم دیوان فارسی خود را به فرمان میر فتح علی خان در سال ۱۲۱۰ق ترتیب داد که شامل غزلیات، قطعات، قصاید، مرثیه ها، رباعیات، مثنوی ها و ساقی نامه است.

در دیوان عظیم هشت مرثیه آمده که از آن:

یک مرثیۀ مسدس به عنوان حضرت امام حسین علیه‌السلام دارای ۱۷ بند است و چنین آغاز می شود:

ای شیعه بیا ماتم شاه شهدا کن آتش به دل افکن عَلَم آه لوا کن
دیوانۀ غم سلسلۀ اشک بپا کن بیهوش به سر خاک کن و جامه قبا کن
ای خاک بسر افسرِ اقبال و امان است
و این گریه ترا آبروی هر دو جهان است

(عظیم، ۱۹۶۲: ۱۶۲)

نیز یک مسمط مربع دارای ۴۳ بند در بحر مضارع مثمن مکفوف محذوف (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن (فاعلات) تمام واقعه کربلا از آغاز تا شهادت امام حسین علیه‌السلام و بردن اهل حرم به سوریه (شام) در آن ذکر شده است. تسلسل واقعه و سلاست بیان قابل تحسین است. انتخاب الفاظ بسیار شایسته و مناسب به نظر می آید، واج آرایی و تکرار حروف، بندها را آهنگین کرده است. در بند زیر تکرار حرف ر، ز، و ش را ملاحظه کنید:

در هر زمین که تازه شده منزل و مکان گلدسته می شدند شه و شاهزادگان
می گفت شاه با همه یاران و همرهان دشتی که کربلاش بنامند آن کجاست

(عظیم، ۱۹۶۲: ۱۶۶)

همچنین واقعهٔ روانه شدن حضرت امام حسین علیه‌السلام را از مدینه به جانب کربلا و گذاشتنِ دختر خود حضرت فاطمه صغری نزد بی بی ام سلمه به سبب بیماری وی و نامه نوشتن آن دختر به جانب پدر و آوردن جواب کبوتر قدس شعار را در قالب مثنوی سروده است. پانزده بیت اول این مثنوی در بارهٔ هلال محرم و نظر شاعر دربارهٔ آن ماه عزا است و بعد از آن واقعه را چنین آغاز می نماید:

روایت است که چون حضرت امام حسین شهید کرب و بلا شاه تشنه کام حسین
مدینه را به قضای خدا رها فرمود به حکم حضرت حق عزم کربلا فرمود
ز اهل بیت رسالت کسی به جانگذاشت چو عقدِ لعل و گهر هر همه به خود برداشت
(الی آخر)

(همان: ۱۷۵)

در مقطع شاعر تجنیس را به کار برده بدین قرار:

منم اگرچه سراپا گناهکارِ عظیم ولی به فضل عظیـــمم امیدوار عظیم

(همان: ۱۷۸)

میر غلام علی مایل تتوی:

در عصر تالپوران شاعری دیگر به نام میر غلام علی مایل (۱۲۵۱ق-۱۱۸۱ق) است که او نیز در پیروی محتشم کاشانی مرثیه دوازده بند را سروده. علاوه از آن دوازده بند مایل سیزده (۱۳) مرثیه سروده که شامل کلیات وی می‌باشد. بسیار شاعر با استعدادی بود. وی تقریباً در هر قالب شعری مرثیه سروده است.

ترکیب بند، مربع، قصیده، مسدس، مخمس و مثنوی. نیز ۶ سلام از او هم یادگار است و عقیده و عشق شاعر را به اهلبیت علیهم السلام که وجهه تخلیق این کائنات می باشند نشان می‌دهد. اگر ابیات مرثیه‌ها و سلام‌های مایل را بشماریم، تعداد آنها ۷۰۶ می شود و این خود پُرگویی و استعداد فوق العاده ی این شاعر را بیان می کند. اکنون برای مثال چند بیت از مرثیه ی دوازده بند مایل ذکر می شود که با دوازده بند محتشم کمی یکسانی دارد. تعداد ابیات هر بند محتشم ۸ بیت می‌باشد که از آن ۷ بیت بند و یک بیت به عنوان بند ترکیب است اما در مرثیه ی مایل تعداد ابیات بند ۱۰ است که از آن نه بیت به عنوان بند و یکی به عنوان بند ترکیب آمده است. (مایل، ۱۹۵۹: ۴۷۷)

محتشم کاشانی: باز این چه شورش است که در خلق عالم است
(محتشم: ۲۴)

مائل تتوی: باز این چه شورش است کز و خلق در غم است (مایل: ۴۷۷)
محتشم کاشانی: باز این چه نوحه و چه عزا و چه ماتم است (محتشم: ۲۴)
مائل تتوی: باز این چه نو غم است کز و چشم پُر نم است (مایل: ۴۷۷)
محتشم کاشانی: باز این چه رستخیز عظیم است کز زمین (محتشم: ۲۴)
مایل تتوی: باز این چه شیون است که شد عام در جهان (مایل: ۴۷۷)
محتشم کاشانی: بی نفخ صور خاسته تا عرش اعظم است (محتشم: ۲۴)
مایل تتوی: باز این چه ماتم است که غم افزای عالم است (مایل: ۴۷۷)
بند۲: محتشم: کشتی شکست خوردۀ طوفان کربلا (محتشم: ۲۵)
مایل تتوی: آه از دمی که خیمۀ سلطان کربلا (مایل: ۴۷۸)
محتشم کاشانی: در خاک و خون طپیده میدان کربلا (محتشم: ۲۵)
مایل تتوی: کردند نصب در پس ایوان کربلا (مایل: ۴۷۸)

میر شهداد خان تالپور:

میر شهداد خان تالپور پسر میر نور محمد خان امیر و شاعر فارسی گوی و حاکم سند بود. پس از مرگ پدرش در سال (۱۲۵۵ق) مدتی همراه با عموی خود میر محمد نصیر خان جعفری بر سند حکمرانی کرد، اما انگلیسی‌ها پس از گشودن سند (۱۲۵۹ق) وی را به کشتن سروان انس انگلیسی و آتش زدن اردوگاه انگلیسی ها متّـهم و در سورت زندانی کردند. اما فرماندار کل انگلیسی هند او را بی گناه یافت و اجازه داد به کلکته که دیگر اعضای خاندانش در آنجا در تبعید به سر می بردند، باز گردد. چون در گذشت، پیکرش را به حیدر آباد سند بردند و به خاک سپردند. (انوشه، ۱۳۸۰، ج۴ (بخش دوم) : ۱۰۲۴)

همانطوری که قبلاً گفته شد که امیران تالپور مذهب شیعه داشتند و مدح و منقبت و مرثیه سرایی برای آنها باعث افتخار بود و هم وسیلۀ نجات در روز رستاخیز. میر شهداد خان به علت ارادت خود به حضرت علی علیه‌السلام برای خود تخلص 'حیدری' گزید. ۱۷ قصیده در دیوان حیدری که شامل ۷۲۶ بیت است فقط در ستایش پیامبر اسلام، امامان و معصومین آمده. (شهدادخان،۱۳۸۸ش، مقدمه:۱۰)

در دیوان حیدری مرثیه ای دربارۀ امام حسین علیه‌السلام باردیف حسین در شانزده بیت سروده است که محتوایش حزن و اندوه و ذکر پیمان شکـنی کوفی ها و دغای شامی ها، فراق حضرت قاسم و حضرت عباس و بریدن سر امام مظلوم از دست شمر ملعون است.

کوفیانِ بی وفا از گمرهی — زود بشکستند پیمان حسین
از دغای شامیانِ فتنه کیش — ریخت خون از چشم گریان حسین
در فراق قاسم و عباس و عون — چاک شد یکسر گریبان حسین
تا ز زین افتاد اکبر بر زمین — از خزان پژمرد بُستان حسین
آه زان وقتی که بنهاد از ستم — شِمر خنجر را به شریان حسین

(شهداد خان، ۱۳۸۸: ۲۹۱-۲۹۰)

در آخر این مرثیه میر شهداد خان اطمینان خود را ابراز می کند و می‌گوید:

نیست پروایم به حشر زانکه هست حیدری دستم به دامان حسین
(همان: ۲۹۱)

علاوه بر این یک ترکیب بند دوازده بند در رثای امام حسین علیه‌السلام در ۱۳۳ بیت سروده که بیت آغازین آن بدینگونه است:

امروز روز تعزیهٔ شاه اولیاست کز ماتمش به حلقهٔ کروبیان عزاست
(همان: ۳۵۰)

حیدری راسخ العقیده است و شکنجه ها و ستم هایی که به خانوادهٔ امام مظلوم رسید را برای قلب مؤمنان یک زخم التیام ناپذیر می اندیشد بنابر این می گوید که:

زخمی که زین ستم به دل مؤمنان رسید از هیچ مرهمی نپذیرفت التیام
این غم نه آن غم است که بیرون رود ز دل و این خود نه ماتمی است که هرگز شود تمام
هرگز نمی رود ز دلِ ما غم حسین(ع) ما را ز دیده، خون جگر می چکد مدام
(همان: ۳۵۸)

این ترکیب بند با این بند ترکیب به پایان می رسد:

جرمم به حق حضرت خیر النسا ببخش درد مرا ز مرحمت خود شفا ببخش
(همان: ۳۵۸)

میر محمد نصیر خان تالپور:

از شاعران دیگر عصر تالپور میر محمد نصیر خان تالپور (۱۲۶۱ق-۱۲۱۹ق) (خلیل،۱۹۵۸: ۱۰۸-۱۰۷) متخلص به 'جعفری' است که یکی از حاکمان سند بوده است. پدر او میر مراد علی خان از حاکمانی بود که در سالهای ۱۸۲۸ تا ۱۸۳۲م در سند حکومت کرده است. پس از مرگ میر مراد علی خان پسرش میر نور محمد خان حاکم سند شد و برادرش میر محمد نصیر خان نیز در سلطنت با او سهیم بود اما بعد از انتقال میر نور محمد خان متوفی ۱۰ شوال ۱۲۵۶ق میر محمد نصیر

خان بر تخت سلطنت نشست (همان:۱۰۷) در ۱۲۵۹ق، با دیگر امیران تالپور سند، از انگلیسیان شکست خورد و به اسارت آنان در آمد. پس از آن مدتی به ترتیب در بمبئی و کلکته خانه بند و باز داشت بود.

میر نصیر خان در اسارت در گذشت و پیکرش را به حیدر آباد بردند و در گورستان تالپوران، در کنار آرامگاه پدرش به خاک سپردند. (همان؛ انوشه،۱۳۸۰: ۸۶۰)

وی همانند تالپوران دیگر مردی اهل ادب و دوستدار شعر بود و دربار او محل تجمع علما و شعرا بوده است به طوری که از تکمله مقالات الشعرای محمد ابراهیم خلیل تتوی بر می آید شاعران و علمایی چون آخوند محمد بچل انور، میان محمد یوسف، آقا زین العابدین، میرزا فریدون بیگ قانع، میرزا احمد باقر، میرزا عباس، عبدالرضا صدر الاعظم، بهادر خان اخلاق، میرزا طاهر، قاضی گل محمد ملتانی، قاضی آخوند احمد، آخوند غلام حیدر، نور محمد جوهری، ملا محمد روشن، دیوان میتها رام مسرور، سید شایق و وفا (خلیل، ۱۹۵۸: ۱۰۹) با دربار او وابسته بودند.

از آثار او: دیوان اشعار فارسی (۱۲۳۳ق)، دیوان اردو (۱۲۶۱ق)، سفر نامۀ جعفری (۱۲۶۰ق)، مختار نامه (۱۲۴۱ق) (همان: ۱۱۱ و ۱۰۹) یادگار مانده است.

گرچه در دیوان میر نصیر خان تالپور مرثیۀ مستقلّی دیده نشده اما می توان گفت که مبحث شهادت امام حسین در واقعه کربلا در دیوان میر محمد نصیر خان باسوز و گدازی خاص همواره بیان می شود به گونه ای که دل خواننده را با خود همراه می کند و یاد آن واقعۀ دردناک را در ذهن خواننده دیوان شعر خود به تصویر می کشد. (نصیرخان،۱۳۸۸،مقدمه :۳۶) این شاعر دیار سند فقط ۴۲ سالگی زندگی کرد. اگر بیشتر فرصت می داشت حتماً مرثیه هم می نوشت. اما اعتقادات راسخ و آشنایی کامل وی به واقعۀ کربلا چنانکه از این بیت وی بر می آید مسلّم است:

ز بس تشنگی شه کربلا ز سوز است چشمان من چون سحاب
(نصیرخان، ۱۳۸۸: غزل۵۳)

همین معنی را در یک شعر دیگر چنان سروده:

در غم شاهنشه شهدای دشت کربلا جعفری چون ابر نیسان چشم من خونباره شد
(همان: غزل۲۳۸)

می توان گفت که عشق و علاقهٔ میر نصیر خان تالپور به امام حسین علیه‌السلام به گونه ای است که گویا هر بار باسرودن این بیت ها در باب شهادت امام مظلوم، قطرهٔ اشکی از چشمان خود سرا زیر می کرده و یاد آن واقعهٔ سوزناک را برای خود مجسم می ساخته است. از دیوان وی چند بیتی نقل می شود تا انعکاس شهادت امام حسین علیه‌السلام در این دیوان روشنتر گردد.

ای جعفری به ماتم سلطان دین حسین(ع) چشمان من به قلزم و جیحون برابر است
(همان: غزل۱۰۲)

غرق اندر گریهٔ خود جعفری شب تا سحر از غم و اندوه آن شاه شهیدانم چو شمع
(همان: غزل۳۴۵)

در مصیبت شه امام حسین(ع) چشم من موج زن چو دریا شد
(همان: غزل۱۳۲)

ز آتش واقعهٔ کرب و بلا سوخت دلم یا علی این دلِ خود وادی ایمن کردم
(نصیرخان، ۱۳۸۸: غزل۳۶۷)

از یک شعر وی چنان به نظر می رسد که میر نصیر خان تالپور هر سال عزای امام حسین(ع) را با شور و هیجان برپا می کرده و این خود بیانگر میزان عشق و علاقهٔ این شاعر به امام حسین علیه‌السلام می باشد و آن بیت این گونه است:

ماتم ابن علی هر سال برپا می کنم صد هزاران خارجی گر پیش و پس باشد مرا
(همان: غزل۲۰)

پی آمد

در پایان این مقاله بعنوان نتیجه گیری می توان گفت که:

مرثیه سرایی قبل و بعد از اسلام رواج داشت. شعرای فارسی زبان در مرثیه سرایی از عربها تقلید کرده اند چه در مضمون و چه در تصویر. مرثیه سرایی در تمام ادوار تاریخی ایران رواج داشت خصوصاً در زمان صفویان بیشتر نفوذ یافت و به علت کم توجهی شاهان صفویه شعرا و نویسندگان به شبه قاره رخ نمودند و بعضی دیگر به سند مهاجرت کردند و ادب و هنر شعرگویی آنها بامرز و بوم منطقهٔ سند عجین شد و بنابر نفوذ زبان فارسی شعرا و نویسندگان سند در زبان فارسی شعر سرودند و نثر می نوشتند.

مرثیه گویی در سند توسط یکی از شعرای عهد صفوی "مقبل اصفهانی" آغاز شد و شعرای عصر کلهورا و تالپوران در این صنف سخن پیشرفت نمودند. به علت اعتقادات دینی و مذهبی حکمرانان کلهورا و تالپور مرثیه سرایی در سند پیشرفت کرد و خود حکمرانان و شعرای بیشتر علاوه بر قالب های قصیده و مثنوی و ترجیع بند به تقلید شاعر صفوی به نام محتشم کاشانی ترکیب بند دوازده بند در مرثیه امام حسین علیه‌السلام و واقعهٔ کربلا سروده اند. سید ثابت علی شاه شاعر معروف عصر تالپورها در مرثیه ها سندی نیز واژگان و ترکیبات فارسی و عربی و بعضی جاها ابیات و مصاریع فارسی و عربی هم آورده که قبلاً رواج نداشت.

شعرای سند مرثیه های طولانی به زبان فارسی در قالب‌های مختلف شعری مانند قصیده، مثنوی، مسمط، مربع، ترجیع بند، ترکیب بند سروده اند. اگرچه تعداد مرثیه سرایان عصر کلهورا و تالپور و همچنین انگلیسی فراوان از این شعرایی است که به عنوان مشتی از خروار در این مقاله ذکر شده است اما از مطالعهٔ آن می‌توان تأثیر زبان فارسی را در مرثیه سرایی شاعران سند درک کرد و به آنها تحسین و آفرین گفت چون باوجود اینکه فارسی زبان غیر مادری شان بود آنها با بیان شیرین و شیوا مرثیه سرایی کرده‌اند و گویا در این میدان گویی را از شعرای فارسی زبان برده‌اند.

کتاب نامه :

ـ امامی، نصر الله (۱۳۶۹ش) **مرثیه سرایی در ادبیات فارسی ایران**، تهران، انتشارات دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی

ـ انوشه، حسن (۱۳۸۰ش) **دانشنامه ادب فارسی**، چاپ اول، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت ارشاد.

ـ ثابت علی، شاه (۱۹۸۴م) **کلیات سید ثابت علی شاه**، به تصحیح مرزا عباس علی بیگ، چاپ اول، اسلامک کلچر اینڈ ریسرچ سینتر، کراچی

ـ خسرو بیگ، میرزا (۱۳۹۰ش) **محک خسروی**، به تصحیح فائزه زهرا میرزا، تهران، میراث مکتوب

ـ خلیل، محمد ابراهیم تتوی (۱۹۵۸م) **تکملۂ مقالات الشعرا**، به تصحیح سید حسام الدین راشدی، سندی ادبی بورد، کراچی

ـ سرفراز خان، محمد (۱۹۹۶م) **کلیاتِ سرفراز**، به تصحیح سید خضر نوشاهی، کلهورا سمینار کمیتی کراچی

ـ سنایی، غزنوی (۱۳۲۹ش) **حدیقۂ الحقیقۂ و شریعۂ الطریقۂ** به تصحیح مدرس رضوی، چاپخانه سپهر، تهران

ـ شهداد خان، میر (۱۳۸۸ش) **دیوان میر شهداد خان تالپور**، تصحیح و مقدمه و نقد و تحلیل دکتر مریم خلیلی جهانتیغ و میثم جمشیدی منش، دانشگاه سیستان و بلوچستان

ـ عظیم، سید عظیم الدین (۱۹۶۲م) **دیوان عظیم حسینی**، به تصحیح دکتر غلام مصطفی خان، سندی ادبی بورد، حیدرآباد

ـ عمید، حسن (۱۳۶۲ش) **فرهنگ فارسی عمید**، چاپ بیست و دوم، تهران چاپخانۂ سپهر.

ـ قانع، میر علی شیر (۱۹۵۷م) **با مقدمه و تصحیح و حواشی سید حسام الدین راشدی**، چاپ اول، سندی ادبی بورد، کراچی

ـ مایل، غلام علی (۱۹۵۹م) **کلیات مائل**، به تصحیح محمود احمد عباسی و محمد حبیب الله رشدی، چاپ اول، سندی ادبی بورد، حیدرآباد

ـ محتشم، کاشانی (۱۳۳۷ش) **دیوان مولانا محتشم کاشانی**، بنگاه مطبوعاتی برادران محتشم

ـ محسن، محمد (۱۹۶۳م) **دیوان محسن تتوی**، به تصحیح و مقدمه محمد حبیب الله رشدی، سندی ادبی بورد، حیدرآباد

ـ نبی بخش، بلوچ (۱۹۸۰م) **سنڌي پوليءِ ادب جي مختصر تاريخ**، جلد اول، زیب ادبی مرکز، حیدرآباد
ـ نجمی حسن، سید (۲۰۱۲م) **مرثیه سرایی فارسی در سند** (پایان نامه پیش دکتری)، بخش فارسی، دانشگاه کراچی
ـ نذیر، محمد (۲۰۱۴م) **نقد و بررسی احوال و آثار فارسی محسن تتوی و سهم او در پیشرفت شعر فارسی در سند،** پایان نامه دکتری، بخش فارسی، دانشگاه کراچی
ـ نصیر خان، میر محمد (۱۳۸۸ش) **دیوان غزل های میر محمد نصیر خان تالپور،** به تصحیح و مقدمه و نقد و تحلیل دکتر محمد بارانی و علی رضا بهشتی، دانشگاه سیستان و بلوچستان
- *Sadarangani, Dr. H. I., Persian Poets of Sindh, second edition, Sindhi Adabi Board, Jamshoro, Hyderabad, Sindh, 1987*

امیر فتح الله شیرازی ، تمدن‌ساز دربار اکبر گورکانی

دکتر احمد رضا بهنیافر*

چکیده

ایرانیان مسلمان با پی‌ریزی تمدن ایرانی ـ اسلامی و انتقال آن به سایر جوامع از جمله: شبه قاره هند، نقش موثری در پیشرفت های تمدنی ایفا نمودند. نخبگان ایرانی که با توجه به عوامل دافعه‌ی موجود در ایران و عوامل جاذبه آفرین در هندوستان به دربار گورکانیان مهاجرت کردند، به دلیل شایستگی‌های فراوان خود توانستند منشا خدمات موثر در حوزه های مختلف تمدنی شوند. یکی از این نخبگان، امیر فتح الله شیرازی است که با درایت و شایستگی خود، در مظاهر تمدنی دولت اکبر شاه گورکانی مانند صنعت، تقویم و تاریخ، نظام دیوانی و علوم نقلی و عقلی تحولات مهمی ایجاد نمود. هدف اصلی پژوهش حاضر که با استفاده از روش توصیفی – تحلیلی و بهره گیری از منابع معتبر کتابخانه ای تدوین شده است تبیین آثار حضور امیر فتح الله در دربار اکبر شاه گورکانی در حوزه علم تمدن است. نشر آموزه های تشیع توسط امیر فتح الله در دربار اکبر شاه گورکانی، تک بعدی نبودن تاثیر گذاری وی در حوزه تمدن ، جایگاه والای او در دربار اکبر شاه نسبت به سایر مهاجران و نخبگان و گسترش آثار و فرهنگ و تمدن ایرانی – اسلامی در مظاهر فرهنگ و تمدن دولت گورکانیان از یافته های مهم پژوهش است.

کلید واژه ها: امیر فتح الله شیرازی، اکبر شاه گورکانی، تمدن ایرانی ـ اسلامی، شبه قاره هند، خدمات تمدنی

---

* . استادیار گروه معارف اسلامی دانشگاه آزاد اسلامی واحد دامغان

مقدمه

مهاجرت نخبگان ایرانی به شبه قاره هند، در توسعه و تکامل تمدنی این سرزمین بسیار موثر بود؛ به طوری که آنها توانستند به عنوان کارآمدترین شیوه انتقال مفاهیم فرهنگی و شاخصه های تمدنی، که پیکره‌ی حاکمیت سیاسی، اجتماعی و فرهنگی هند را متحول نمودند، محسوب شوند. بسیاری از این مهاجران به خاطر صلاحیت و شایستگی، توانستند خدمات موثری در ابعاد مختلف تمدنی در دولت گورکانیان انجام دهند. یکی از این نخبگان مهاجر ایرانی در دربار اکبرشاه گورکانی، امیر فتح الله شیرازی است. وی یکی از موثرترین نخبگان ایرانی بود که در علوم عقلی و نقلی، صنعت، تقویم و نظام دیوانی نقش بسیار مهمی ایفا نمود و به همین دلیل به عضدالدوله ملقّب گردید .

بررسی‌های صورت گرفته، بیانگر آن است که پژوهشی جامع و روشمند در خصوص نقش خدمات تمدنی امیر فتح الله شیرازی در دولت گورکانیان صورت نگرفته است و در برخی منابع و تحقیقات مانند تاریخ فرشته هندو شاه استرآبادی، اکبرنامه و آیین اکبری ابوالفضل علامی، سرو آزاد میر غلامعلی آزاد بلگرامی، منتخب التواریخ عبدالقادر بدایونی و نیز شیعه در هند اطهر رضوی در خلال مباحث مربوط به پادشاهان گورکانی و ارکان دولت آن‌ها، به اقدامات امیر فتح الله نیز اشاراتی شده است. از این جهت ضرورت دارد که نقش تمدنی او به عنوان یک ایرانی مهاجر و تاثیرگذار به هند، در قالب مقاله، مورد واکاوی قرار گیرد. بنابراین سوال اصلی پژوهش حاضر که با روش توصیفی ـ تحلیلی و مبتنی بر منابع کتابخانه‌ای تدوین گردیده، آن است که امیر فتح الله شیرازی چه خدماتی در دربار اکبر شاه گورکانی انجام داده و در پیشرفت های تمدنی دولت اکبر شاه چه نقشی ایفا نموده است؟فرضیه سوال مذکور نیز چنین مطرح می شود که او توانست در ابعاد مختلف تمدنی، اعم از علمی، فنی و دیوانی ضمن انجام خدمات شایان توجه، تحول مهمی ایجاد نماید.

امیر فتح‌الله شیرازی در دربار اکبر شاه گورکانی

امیر فتح‌الله از سادات شیراز بود و در حکمت نظری و عملی و نیز علوم طبیعی، ریاضی و دیگر علوم نقلی و عقلی علامه زمان خود به حساب می‌آمد. او شاگرد کمال‌الدین شیروانی و میر غیاث‌الدین منصور شیرازی بود (چاندپوری،۱۳۹۰: ۱۹۴) و نویسنده مآثر الامراء نام خواجه جمال‌الدین محمود را در میان استادان وی نوشته است.(خوافی،۱۸۸۸: ۱۰۰/۱) اما امیر فتح‌الله بر استادان خود از نظر عقلی و علمی برتری داشت، به طوری که بیان شده «اگر کتاب‌های قدیمی علوم نقلی به طور کامل از بین برود امیر فتح‌الله می‌تواند آنها را از نو بنویسید.» (علامی،۱۳۷۲: ۳۹۴/۳)همین ویژگی‌ها باعث شد که وقتی عادل‌شاه بیجاپوری شهرت علم و فضل امیر را شنید با اصرار و خواهش بسیار وی را از شیراز به دکن فرا خواند و او را وزیر خود ساخت. (خوافی،۱۸۸۸: ۱۰۱/۱)

عادل‌شاه با فرستادن خلعت و صدها روپیه انعام وی را از شیراز فرا خوانده و با احترام بسیار نزد خود نگه داشت به طوری که امیر فتح‌الله در خلوت و جلوت در مصاحبت عادل‌شاه می‌زیست.(هندوشاه استرآبادی،۱۲۴۸ :۷۹/۳) اما این امر دیری نپایید چون در عهد عادل شاه به تدریج لهو و لعب جامعه را فرا گرفت و امیر فتح‌الله با این امور میانه‌ای نداشت. او به اندازه‌ای پایبند مذهب بود که حتی با ورود به دربار اکبر نیز از اصول خود منحرف نشد. از این جهت در سال ۹۹۱ هق به سوی دربار اکبر روانه شد و خان‌خانان و حکیم ابوالفتح به استقبال او رفتند و پادشاه نیز امیر فتح‌الله را مورد لطف خود قرار داد و او را به مقام صدارت رساند.امیر با دختر کوچک مظفرخان تربتی ازدواج کرد و از این طریق باجناق پادشاه شد.(بدایونی، ۱۳۸۰: ۲۴۳)

دربار اکبر برای افراد مذهبی آزمایشگاه بی‌نظیری بود چون به طور عملی و علنی به مذهب توهین می‌گردید، احکام مذهبی شکسته می‌شد ولی کسی جرأت اعتراض نداشت. حتی پادشاه خود به استهزاء احکام دینی می‌پرداخت و تأیید علما را درخواست می‌کرد ولی امیرفتح‌الله با این فشارها از راه خود منحرف نشد و زیر سئوال بردن معراج رسول خدا(ص) توسط اکبر را تأیید

نکرد.(چاندپوری،۱۳۹۰: ۱۹۷-۱۹۸؛عبدالرحمان،۱۹۷۳: ۴۰۵/۱-۴۰۷) از طرف دیگر با اقدامات او فلسفه، منطق، کلام و معقولات در برنامه‌های درسی حوزه‌های علمیه قرار گرفت زیرا وی در فلسفه مشاء و اشراق، ریاضیات، نجوم و هندسه کم‌نظیر بود.

امیر فتح‌الله تشیّع خود را به صورت آشکارا اعلام داشت به طوری که بدائونی می‌نویسد: «در دوره‌ای که در دیوان ویژه شاه کسی جرأت نماز خواندن نداشت حکیم فتح‌الله شیرازی با صدای بلند به شیوه‌ی شیعیان نماز می‌خواند».(بدایونی ،۱۳۸۰: ۳۱۵/۲)در نتیجه با ورود فتح‌الله شیرازی شیعیان در شمال هند نقش و حضوری برجسته یافتند و تشیّع خود را به صورت آشکار اعلام کردند.(*Rizvi,1909:1/.362*)

در سال ۹۹۸ هق خطاب امین الملک به امیر فتح‌الله اعطا گردید و به «راجه تو درمل» دستور داده شد که در همه امور مالی و کشوری با مشورت و صلاح دید وی عمل کند از این زمان امیر به منصب سه هزاری دست یافت.(عبدالرحمان،۱۹۷۳: ۴۰۸/۱-۴۰۹)

بسیاری از امور از دوره وزارت مظفرخان همچنان ناتمام مانده بود و همه آنها به امیر فتح‌الله سپرده شد و وی با آزادی و شفافیت تمام به تکمیل این امور پرداخت. در همین سال خطاب عضدالدوله و صدارت همه هندوستان به وی سپرده شد و همراه خان اعظم برای جنگ دکن اعزام گردید. در این جنگ، خان اعظم مقابل راجه علی‌خان شکست خورد و تدبیر امیر فتح‌الله نیز چاره‌ساز نبود. وی به ناچار نزد خان‌خانان به احمدآباد گجرات رفت. دلیل شکست در این جنگ اختلاف میان خان اعظم و شهاب‌الدین احمدخان بود که مورد استفاده راجه علی‌خان قرار گرفت. فتح‌الله برای هدایت راجه کوشش بسیار نمود ولیکن در این شرایط سعی و تلاش او هیچ سودی نداشت.

در سال ۱۰۱۰ هق امیر فتح‌الله شیرازی در دیدار اکبر شاه از کشمیر همراه وی بود ولی در راه بازگشت به شدت بیمار شد و به دلیل ضعف جسمانی قادر به همراهی با اکبر نگردید. هر چند که حکیم علی شاگرد و برادرزاده‌ی امیر فتح‌الله به معالجه‌ی وی پرداخت ولی پادشاه به حکیم علی چندان اعتماد نداشت و به همین

دلیل حکیم حسن را برای معالجه امیر فتح‌الله فرستاد و حکیم مصری را نیز به آن جا اعزام کرد تا وی نیز در معالجه با حکیم حسن مشورت نماید.

حکیم مصری هنوز به کشمیر نرسیده بود که فتح‌الله رحلت نمود. (چاندپوری، ۱۳۹۰: ۱۹۹)

برخی از مورخان مانند ابوالفضل علّامی حکیم علی را متهم به قتل امیر فتح‌الله نموده و می‌نویسد:« به سرنوشت آسمانی، حکیم علی را در علاج لغزشی رفت. جهان سالار حکیم حسن را به چاره‌گری فرستادند» .(علامی، ۱۸۷۷: ۵۸۷/۳)

امیر فتح‌الله را در خانقاه میرسید علی همدانی در کشمیر دفن کردند و سپس به دستور اکبر از آنجا به مکان خوش منظری در بالای کوه‌های سلیمان انتقال دادند. اکبر در ارتحال امیر سخت متأثر و غمناک شد، چون که انسان عالم و خدومی را از دست داده بود کسی که از ارکان مهم سلطنت او به حساب می‌آمد.(بیات،۱۳۸۲: ۱۴۲) اکبر گفت: «امیر فتح‌الله سفیر ما، فیلسوف ما، طبیب ما و منجم ما بود اگر او به دست فرنگیان می‌افتاد و آنها در مقابل وی تمام خزائن ما را مطالبه می‌کردند ما آن را تجارت پُر سودی می‌پنداشتیم». (علامی، ۱۸۷۷: ۵۸۹/۳-۵۹۰)

ابوالفضل علّامی اعتراف می‌کند که«در مصاحبت با فتح‌الله شیرازی مطالب زیادی را از او یاد گرفته و انقلاب فکری در وی ایجاد کرده است .» (علامی،۱۸۹۳: ۳۵/۱)

خدمات تمدنی امیر فتح الله شیرازی

امیر فتح الله شیرازی در ابعاد مختلف تمدنی از جمله علوم عقلی و نقلی ، تقویم ، صنعت و دیوان سالاری نقش به سزایی در دربار اکبر شاه گورکانی ایفا نمود که در زیر به آن ها اشاره می شود.

۱. تقویم

مهم ترین اقدامی که در زمینه تقویم در هند صورت گرفت در دوران اکبر شاه گورکانی بود. نیت اصلی او در ایجاد یک نهضت عظیم فرهنگی و علمی تقارب

فکری بین رعایای هندو و مسلمان بود و در این راه حتی از ایجاد کیش میانه ای بین مسلمانان و هندوان به نام آیین الهی باز نایستاد و برای آن تقویم و تاریخی جدید با صواب دید و راهنمائی عضدالدوله امیر فتح الله شیرازی ترتیب داد تا اختلاف تاریخ هندو ـ مسلمان که از قضا هر دو قمری و مبتنی بر حسابهای نجومی متفاوت بود، از بین برود. علّامی در این رابطه می نویسد: «و مدار حساب بر ماه و سال شمسی حقیقی نهادند و... این تاریخ را همان اسامی شهور مشهوره ی فارسی معتبر داشتند به لقب فروردین ماه الهی واردیبهشت ماه الهی . نامهای ایام نیز همان سی نام متعارف فارسی گذاشتند بدین ترتیب: اورمزد، بهمن، اردیبهشت، شهریور، اسفند ارمذ، خرداد، مرداد، دیباذر، آذر، آبان، خور، ماه، تیر، دیبمهر، مهر، سروش، رشن، فروردین، بهرام، رام، باد، دیبادین، دین، ارد، اشتاد، آسمان، زامیاد، مار اسفند و انیران. و چون در بعضی ماه‌ها دو روز از سی زیاده بود آن را به روز و شب منسوب نامزد می کرد ... دور سنوات این تاریخ مقدس نیز دوازده می باشد. لاجرم هر سال مسمی به اسم ماهی از ماه های الهی ساختند. چنانکه سال اول سال فروردین الهی و سال دوم سال اردیبهشت الهی.... . عمده مؤسسان این تاریخ قدسی علامۀ الزمانی افلاطون الاوانی امیر فتح الله شیرازی المخاطب بعضد الدوله بود».(علامی،۱۸۷۷: ۷/۲-۱۰؛همو،۱۸۹۳: ۱۹۳/۱) بنابراین اکبر با هدف ایجاد ملتی یگانه و با توجه به تکثر دینی در جامعه هند آیین جدیدی به نام دین الهی را ابداع کرد و برای آنکه اجزای پیکره‌ی این اندیشه را تکمیل نماید دست به تغییر تاریخ زد. برای رسیدن به این هدف تنها کسی که توانائی کمک به وی را داشت امیر فتح الله شیرازی بود او نیز چنین کرد و دستور استفاده از آن را به همه‌ی استانها صادرنمود.در تاریخ الهی سال جلوس اکبر آغاز تقویم محسوب می شد و بنای آن زیج جدید گورکانی (الغ بیگ) بود. سال و ماه شمسی حقیقی شد و کبیسه از میان رفت و نام و روز فارسی به حال خود باقیماند.(خوافی،۱۸۸۸: ۱۰۴/۱؛رازی،۱۳۷۸: ۲۳۴/۱-۲۳۵؛بدایونی،۱۳۸۰: ۱۴۵/۳)

در نتیجه تقویم اکبر در آیین جدید برگرفته از فرهنگ فارسی بود و همکار و مجری او یک مهاجر ایرانی به نام امیر فتح الله شیرازی محسوب می شد.

۲. فلسفه

در دربار گورکانیان به ویژه اکبر و با تلاش اندیشمندانی چون ابوالفضل علّامی جنبش فکری و عقلی در حد وسیعی گسترش یافت، به نحوی که اندیشه‌های ابن سینا، شیخ شهاب الدین سهروردی و ابن عربی با تفکر عرفانی و عقلی هندوئی در یکدیگر ممزوج شده بودند.

اگر چه مهاجرت برخی فلاسفه و دانشمندان با استعداد از ایران تا حد زیادی به تقویت هدف ابوالفضل علّامی کمک می‌کرد، اما با ورودامیر فتح الله شیرازی به دربار اکبر در سال ۹۹۰ هجری "۱۵۸۲ م" بُعد جدیدی به جنبش فکری او افزوده شد.

امیر فتح الله آنقدر برای اکبر اهمیت داشت که شاه گورکانی پس از مرگ وی در سرینگر کشمیر با این عبارت نسبت به وی تجلیل به عمل آورد: «اگر او به دست اهل فرنگ افتاده بود و آنها در قبال بازگرداندنش تمام خزانه مرا طلب می‌کردند، با کمال مسرّت چنین معامله پر منفعتی را انجام می دادم و این گوهر ارزشمند را به بهای ارزان می خریدم».(علامی،۱۸۷۷: ۲۴۸/۳)

تمام منابع عصر امیر فتح الله شیرازی و منابع پس از آن نشان می دهند که او مرید واقعی مکتب ابن سینا بود و علاوه بر آن هم در حکمت اشراق شیخ شهاب الدین سهروردی و هم عرفان ابن عربی تبحر داشت. اظهار نظر ملا عبدالقادر بدایونی که می گوید «شاگردی رشید هم از دامن او بر نخاست» مقرون به صحت نمی باشد. اگر چه هیچ یک از شاگردان فتح الله شیرازی چه در معقول و چه در تحقیقات علمی هم طراز او نبودند مع ذلک سنت آمیختن کلام با اندیشه‌های ابن سینا تا عصر حاضر پابرجاست و این ارتباط و اتصال به دست عبدالسلام لاهوری (وفات ۱۰۳۷ ه.ق) شاگرد فتح الله شیرازی انجام گرفته است و در درس نظامی به کمال خود رسیده است. درس نظامی دوره ی چهارم از نظام درسی هند است که توسط مولانا حکیم عبد الحی لکهنویی نام‌گزاری گردید. خصوصیات عمده درس نظامی این بود که به بینش و توان مطالعه شخصی افراد اهمیت می داد و طلاب در هیچ رشته‌ای تخصص به دست نمی آوردند و این بر

عهده تلاش مستقل هر فرد گذاشته شده بود و هر کس می‌توانست در هر رشته‌ای همچون صرف و نحو، فقه حنفی، اصول، منطق، بلاغت، حساب، هندسه، حکمت وکلام، تفسیر قرآن و حدیث و... مطالعات خود را افزایش دهد و تخصص پیدا کند.(حسینی اسفیدواجانی،۱۳۹۱: ۷۹)

از لحاظ فکری نیاکان درس نظامی به شرح زیر می باشد:

امیر فتح الله شیرازی، عبدالسلام دیوه‌ای، ملا دانیال چوراسی، ملا قطب الدین سهالوی و ملا نظام الدین که بنیان گذار درس نظامی محسوب می شد. (آزاد بلگرامی،۱۹۱۳: ۱۹۸-۱۹۹)

امیر فتح الله شیرازی در انتقال افکار فلسفی ایران را به هند و ترویج وسعت اندیشه در این سرزمین سهم بسزایی ایفا کرده است به طوریکه از این زمان ببعد ترویج و مطالعه ی کتب و اندیشه های فلسفی و علوم معقول در حوزه‌ها و مدارس هند متداول می‌گردد و افکار ملا صدرای شیرازی به هندیان شناسانده می‌شود و تدریس افکار او رایج می‌گردد.

۳. علوم نقلی

در علوم نقلی از جمله تفسیر قرآن تفسیری را به امیر فتح الله شیرازی نسبت می دهند. برخی تفسیر منهج الصادقین ملا فتح الله کاشانی را از تألیفات فتح الله شیرازی می دانند. در حالی که او این کتاب را به نام خلاصه المنهج تلخیص کرده است. وی رساله ای در حالات و عجایب کشمیر نوشته که به دستور اکبر، علّامی آن را در اکبر نامه آورده است. همچنین کتابی در حالات اکبر به نام اقبال‌نامه اکبری تدوین کرده که اکنون اثری از آن به دست نیامده است. او حتی در خنثی کردن جادو و نیز جاذبه ی زمین نیز مهارت داشت. (احمد علی، بی تا:۱۶۰)

کتاب دیگر امیر چار باغی نام داشت که شامل نامه های امیر فتح الله و نشر دیگر تحریرات او می باشد. بیشتر این نامه‌ها به حکیم همام، ابوالفضل علّامی و خان خانان نوشته شده است. امیر عقاید خود را در مورد حکمت نیز در آن تحریر آورده است. (چاندپوری،۱۳۹۰: ۲۱)

۴. صنعت

بررسی های صورت گرفته گویای این مطلب است که هیچ یک از مهاجران ایرانی در دربار گورکانیان به اندازه ی امیر فتح الله شیرازی جامع تمام علوم و فنون نبوده است. امیر فتح الله شیرازی بواقع یکی از مهندسان بزرگ زمان خود نیز محسوب می شد، از جمله اقدامات وی در این زمینه عبارتند از:

۱.ساخت آسیاب میله ای که به نیروی باد می چرخید و گندم را آرد می کرد.

۲. ساخت آئینه ای که اشیاء دور و نزدیک را به گونه ای عجیب و غریب نشان می داد.

۳. اختراع توپ قلعه شکن و ساختن چرخی که دوازده توپ را حمل می کرد.

۴.اختراع اسلحه‌ای که در یک شلیک دوازده گلوله پرتاب می‌کرد.(خوافی، ۱۸۸۸: ۱۰۴/۱؛ هروی،۱۹۱۱: ۱۲۶،۳۶۷،۳۹۴/۲)

۵. تنظیم و ترتیب سیستم مالی و مالیاتی (دیوان اعلی)

ازعمده‌ترین اقدامات مهاجران ایرانی در هند سر و سامان دادن به نظام مالی و مالیاتی در این سرزمین بود. تشکیلات مالیه در امپراطوری گورکانی در دیوان اعلی - که مهم‌ترین دیوان محسوب می‌شد- جای می‌گرفت. وظایف این دیوان عبارت بود از:

تعیین میزان جاگیرداران (مقطعات)

پرداخت حقوق، هزینه‌ها و مخارج دربار و افراد حکومتی.

نظارت بر درآمدهای سلطان و املاک او (خالصجات).

نظارت بر شعبه‌های دیوان در مناطق گوناگون امپراطوری.

در رأس این دیوان وکیل یا وزیر قرار داشت. سه نفر از مهاجران ایرانی که به این مقام دست یافتند و منشاء خدمات ارزنده ای گردیدند عبارتند از: آصف‌خان، ابوالفتح گیلانی و امیر فتح‌الله شیرازی که در این بین اقدامات امیر فتح‌الله تحول مهمی در امپراطوری گورکانیان در هند ایجاد نمود.

او یکی از منصب‌داران مؤثر در سیاست و حکومت عصر گورکانیان بود که در

سی‌امین سال سلطنت اکبر به امین‌الملک ملقب گردید.(علامی،۱۸۹۳: ۳۵/۱) به طوری که اکبر فرمان داد که "راجه تودر مل" باید مسائل اداری و مالی امپراطوری را با مشورت شاه فتح‌الله حل و فصل نماید. هر چند که بدایونی می‌نویسد: «اکبر شاه فتح‌الله را با راجه تودر مل مشترکاً وزیر قرار داد». (بدایونی،۱۳۸۰: ۳۱۶/۲) ولی این نظر صحیح نیست.

امیر فتح‌الله دستور یافت که اصلاحات خواجه مظفر تربتی را بازنگری نماید و در مورد درآمدهای دولت یک طرح جامع ارائه کند. به عبارت دیگر شاه فتح‌الله وزیر و راجه معاون وی شد.(رضوی،۱۳۷۶: ۳۶۲/۱-۳۶۳) او به دقت یادداشت‌های قبلی و اصلاحات مظفر تربتی را مورد بررسی قرار داد و کاستی‌ها و ناهماهنگی‌هایی را در سیستم عایداتی امپراطوری یافت. شاه فتح الله یک نقشه‌ی کامل شامل بیست پیشنهاد ارائه کرد. این پیشنهادات نه تنها جمع‌آوری و محاسبه‌ی عایدات ارضی را تسهیل نمود، بلکه برزگران را از زورگویی و سوءاستفاده‌ی مقامات غارتگر مورد محافظت قرار داد. حتی رنج سربازان در جایگزین ساختن اسبان مرده مورد غفلت قرار نگرفت. طرح اصلی شاه فتح‌الله مورد تأیید اکبر واقع شد و زحمات او دیوان اعلی را به خانه‌ی امید مردم تبدیل کرد.(علامی،۱۸۷۷: ۴۵۷/۳-۴۵۹)

امیر فتح‌الله شیرازی نقایصی را در قوانین حاکم بر مسکوکات نقره‌ای و مسی پیدا کرد و طرح جالبی را جهت نرخ جاری ارائه نمود.(علامی،۱۸۹۳: ۳۵/۱)

در سال ۱۰۰۳ هق امیر فتح‌الله به همراه حکیم ابوالفتح گیلانی، عبدالرحیم خان خانان و ابوالفضل علّامی مأموریت یافتند تحقیقاتی در دستگاه اداری شهبازخان کامبوه حاکم بنگال به عمل آورند. این تحقیقات شبهات اکبر در مورد شهبازخان را بر طرف ساخت.(رضوی،۱۳۷۶: ۳۶۳/۱-۳۶۴)

در سال ۱۰۰۴ هق مجدداً امیر فتح‌الله به عنوان یکی از اعضای هیأت اعزامی برگزیده شد. مأموریت آن هیأت این بود که در مورد اتهاماتی که علیه "شیکدَر" مستوفی و مسئول مالیات منطقه‌ی سیالکوت در ایالت پنجاب به عمل آمده بود، تحقیق نماید.(علامی،۱۸۷۷: ۵۲۹/۳)

در همین سال اکبر تمامی بساور در راجستان را همراه با اراضی کمک معاش به امیر فتح‌الله شیرازی واگذار کرد. امیر هزار روپیه را که مشق‌دارها ، یعنی مستوفیان و تحصیل‌داران او به ظلم و ستم از زنان بیوه و فقیر و یتیمان در بساور گرفته بودند به اکبر تقدیم کرد و عنوان نمود که مأموران مالیاتی او این مبلغ را از زمین‌های آیما (اراضی کمک معاش) صرفه‌جویی نموده‌اند. امپراطوری نیز هدیه‌ای از آن به امیر فتح‌الله داد. (بدایونی،۲: ۱۳۸۰/ ۳۶۷-۳۶۸)

۶. تحول در دیوان قضا

دیوان قضا تحت ریاست صدرالصدور بود که مسئولیت امور قضایی را بر عهده داشت. این دیوان سه وظیفه‌ی عمده را انجام می‌داد:

رسیدگی به جرایم سیاسی امیران، لشکریان و افراد بلندپایه که بر عهده‌ی دیوان صدر بود.

رسیدگی به شورش و رفتار صاحب‌منصبان حکومتی بر علیه مردم.

رسیدگی به جرایم و شکایات مردم از حکومت‌گران.

بنابراین حوزه‌های گوناگون قضا شامل امور سیاسی و مظالم می‌شد. *(Encyclopedia of Islam,New Edition,by Athar Ali,S.V.”Mughuls”,P.320)*

در فاصله زمانی حمله‌ی مغول تا پایان صفویه قضاۀ و فقهاء بسیاری از ایران به هند مهاجرت کردند که می‌توان از قاضی قطب الدین کاشانی، قاضی جلال‌الدین کاشانی، قاضی رفیع‌الدین کازرونی، قاضی محی‌الدین کاشانی، مولانا وجیه‌الدین رازی، قاضی شمس‌الدین کاشانی و مولانا افتخارالدین رازی نام برد.(برنی،۱۸۶۲: ۱۱۱و۳۵۳-۳۵۴)

از مشهورترین فقهاء و قضاۀ ایرانی مهاجر به هند می‌توان به قاضی نورالله شوشتری، سید شیرازی و امیر فتح‌الله شیرازی اشاره نمود. *(G.L.Tikku,1971:.14-15)*

اکبر با مرگ سلطان خواجه صدرالصدور،امیر فتح‌الله را به این مقام منصوب کرد. در خلال تصدّی امیر قوانین مربوط به توارث دارندگان زمین‌های "کمک معاش"

سخت‌تر شد و صدرالصدور نمی‌توانست بدون اجازه‌ی سلطان بیش از حدّ معینی از اراضی را واگذار نماید. کسانی که به آنان زمین واگذار گردیده بود شروع به احداث باغ‌های میوه کردند.(علامی،۱۸۹۳: ۱۴۱/۱) هدف از این طرح تسهیل شیوه‌ی اداره‌ی زمین‌های واگذار شده بود. اما به تدریج وسیله‌ای برای تشکیل طبقه‌ی جدید از کشاورزان مسلمان گردید که می‌توانستند در مقابل فراز و نشیب‌ها و تغییرات ناگهانی حکومت‌ها مقاومت نمایند. همچنین این طرح بهره‌کشی از مسلمانان را در نظام روستایی متوقف ساخت.وی همچنین در مقام ریاست بر دیوان قضا قوانین جلوگیری از فسادهای مالی روحانیون، قضات و زمین‌های غارت شده را به تصویب رساند و آنها را با جدیت اجرا کرد. (همان،۱۳۵/۱)

پی آمد

۱. مهاجرت نخبگان ایرانی همچون امیر فتح الله شیرازی به شبه قاره هند عصر جدیدی در این سرزمین ایجاد کرد به طوری که توسعه و پیشرفت فرهنگی و تمدنی دولت های هند از جمله دولت گورکانی از نتایج مهم حضور ایرانیان محسوب می شد .

۲. تاثیر گزاری تمدنی امیر فتح الله بر دولت گورکانیان در عهد اکبر شاه تک بعدی نبود بلکه وی توانست در ابعاد مختلف علمی ، فنی و دیوان سالاری موثر واقع شود و شاخصه های تمدن ایرانی – اسلامی را در جهات گوناگون به شبه قاره هند منتقل نماید .

۳. نشر آموزه های تشیع در شمال هند از جمله دربار گورکانیان از آثار حضور امیر فتح الله شیرازی بود.

۴. ارزش و جایگاه امیر فتح الله در دولت گورکانیان تا آن جا بود که اکبر شاه حاضر بود تمام خزائن خود را در مقابل بازپس گیری وی در صورت اسیر شدن به دست غربی ها بپردازد. این امر بیانگر جایگاه تمدنی وی در دولت گورکانی بود.

کتاب نامه

- آزاد بلگرامی، میر غلامعلی(۱۹۷۱)، **سرو آزاد «مآثر الکرام»** ، لاهور، بی نا
- بدایونی، عبدالقادر(۱۳۸۰)، **منتخب التواریخ**، تصحیح مولوی احمد علی صاحب، تهران ، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی
- برنی، ضیاءالدین(۱۸۶۲)، **تاریخ فیروز شاهی**، تصحیح مولوی احمد خان صاحب، کلکته، بی نا
- بیات ، بایزید(۱۳۸۲)، **تذکره همایون و اکبر** ، تهران ، نشر اساطیر
- چاند پوری،سید کوثر علی(۱۳۹۰)، **اطبای عهد مغلیه**، ترجمه سیده جلیله شهیدی، تهران ، موسسه مطالعات تاریخ پزشکی و طب اسلامی دانشگاه علوم پزشکی تهران
- حسینی اسفیدواجانی،مهدی(۱۳۹۱)، **اندیشه ایرانی و فرهنگ هندی** ، تهران ، نشر علم
- خوافی، شاه نواز خان صمصام الدوله(۱۸۸۸)، **مآثر الامرا**، تصحیح مولوی عبدالرحیم ، کلکته ، بی نا
- رضوی، سید اطهر عباس(۱۳۷۶)، **شیعه در هند** ، ترجمه مرکز مطالعات و تحقیقات اسلامی ، قم ،دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم
- عبدالرحمان ، سید صباح الدین (۱۹۷۳)، **بزم تیموریه** ، چاپ مطبع معارف اعظم گرهـ
- علی ، احمد(بی تا)، **تذکره علمای هند**، لکهنو، مطبع نولکشور
- علامی ، ابوالفضل بن مبارک(۱۸۹۳)، **آیین اکبری** ، لکهنو، مطبع منشی نولکشور
- .....(۱۸۷۷)، **اکبر نامه** ، تصحیح مولوی عبدالرحیم و مولوی آغا احمد علی، کلکته، مطبع مظهر العجایب
- فروحی ، علی (۱۳۶۷) ،**گیلان نامه**« پزشکان گیلانی دربار سلاطین مغولی هندوستان» ، رشت ، نشر گیلان
- کنبوه ، محمد صالح (۱۹۶۷)، **شاه جهان نامه** « عمل صالح»، تصحیح وحید قریشی و ترتیب و تحشیه غلام یزدانی ، لاهور ، مجلس ترقی ادب
- لاهوری ، عبدالحمید (۱۹۶۷)، **پادشاه نامه** ، چاپ انجمن آسیایی بنگال.
- هروی ، نظام الدین احمد (۱۹۱۱) ، **طبقات اکبری** ، تصحیح محمد هدایت حسین ، کلکته ، بی نا

- هندوشاه استر آبادی ، محمد قاسم(۱۲۴۸)، **تاریخ فرشته** ، بمبئی ، بی نا ، نسخه خطی کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران ، شماره A۹۳۶

- Encyclopedia of Islam,New Edition, by Athar Ali, S.V.Mughuls

- Tikku,G.L.(1971),Persian Poetry in Kashmir 1339- 1846, California , University of California

شاعری هم وارث پیغمبری است

(شعر از نگاه اقبال)

دکتر محمد نذیر *

چکیده

دربارهی چگونگی شعر بعضی از محققان با توجه به ساختمان ظاهری، شعر را فقط در چارچوب زبان و کلمات و ساختار جملات محدود ساختهاند و برخی دیگر از متفکران ، شعر را جوهری از درونمایه و عنصر خیال میدانند که هدف و غایت آن فقط ایجاد لذت و خوشایندی بوده است. به طور کلی اکثر ادیبان و منتقدان ، شعر را عموماً کلامی موزون و مقفّای دانسته اند.

علامه اقبال لاهوری، اگرچه یک نظریه پرداز ادبی محسوب نمیشود ولی در آثار و اشعار خود جا به جا در مورد شعر و شاعر نظریات و دیدگاه خود را بیان کرده است؛ چنانکه در این مقاله سعی کردهایم با بررسی اشعار فارسی و اردوی اقبال لاهوری پی ببریم که او در مورد شعر و شاعر چه عقیده داشت و هدف او از شعرگویی چه بود. اقبال لاهوری نه برای ساختمان ظاهری شعر ارزشی قایل بود و نه شعر را تنها وسیلهای برای ایجاد لذت و شور و مستی میدانست بلکه برخلاف نظریات معتبر، به جای ساخت و درونمایه و التذاذ، همواره بر مقصود و هدف و غرض شعر تاکید ورزیده است.به نظر او شاعری کار پیغمبری است که میتواند ملّتی را از خواب غفلت و بی خبری بیدار کند و آن را در صف اقوام و ملل متمدّن جهان قرار دهد.

کلید واژه: اقبال لاهوری، شعر، ساخت، هدف، انسان سازی

---

* . استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کراچی

مقدمه:

شعرچیست؟ این یک پرسش ساده و اساسی است که شاید تا کنون کسی نتوانسته است، تعریف جامع و کاملی از آن ارایه بدهد. شعر واژه ایست از زبان عربی و در لغت به معنی دانستن، دریافتن و درک کردن آمده است. (دانشنامه زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۱، ۸۸۲) نیز از قدیم شعر برای سخن موزون و غالباً مقفّی حاکی از احساس و تخیّل به کار رفته است. (فرهنگ معین، ذیل شعر)

شعر در واقع نوعی از هنرهای لطیف و زیبا و شامل قدیم ترین اصناف ادبی بوده است. در تاریخ ادبیات یونان وعرب خود مفهوم ادب شعربوده است. در مورد ماهیت، قالب و موضوع شعر نظرات و مقالات و کتابهای گوناگونی ارایه شده است. تمام آراء و نظرات و تعاریف بلاغیون و فلاسفه و نظریه پردازان ادبی قدیم و جدید را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد. یک دسته از بلاغیون قدیم مانند شمس قیس رازی (قرن ۷ ق) نویسنده‌ی **المعجم فی معاییر اشعار العجم** و خواجه نصیر الدین طوسی(۵۹۷-۶۷۲ق) مؤلف اساس الاقتباس شعر را، با توجه به ساخت صوری،کلامی موزون و مقفی گفته‌اند و دسته‌ی دیگر مانند بو علی سینا (۳۷۰-۴۲۸ق) که بینش منطقی و فلسفی داشتند، ناظر به فهم ارسطو جوهر شعری را زاییده‌ی درونمایه و عنصر خیال می‌دانند. (سیما، داد، ۱۳۹۲ش، ۳۰۶) یعنی به طور خلاصه می‌توان گفت که در ادبیات عربی و فارسی شعر در واقع مرکب از دو عنصر اساسی یعنی یک هیئت ویژه و معنا و مفاهیم بلند می باشد.

از فیلسوفان قدیم یونان سقراط و افلاطون شعر را از دیدگاه اخلاقی نگریسته‌اند و در نظر آنها غایت و هدف فنونی چون شعر، ایجاد لذت و خوشایندی بوده است. (دانشنامه زبان و ادبیات فارسی،) البته از دیدگاه هوراس (۶۵-۸ پ م)، اندیشمند روم باستان جنبه‌ی آموزندگی و تعلیمی شعر طرح می‌شود. از این نقطه‌ی نظر، شاعر در روایت و در توصیف امور صوری در شعر رسالت دارد تا با بیانی دلنشین به ارشاد و آموزش انسان ها بپردازد و همین اصل آموزندگی است که مقدّم بر لذت زیباشناسیک شعر می‌باشد. (سیما، داد، ۱۳۹۲ش، ۳۰۷)

در ادبیات غرب از دیر باز ، شعر را مبتنی بر آرای ارسطو و هوراس بر اساس معنا تقسیم بندی کرده‌اند لذا در بین متخصصان غرب بیشتر نوع ادبی مطرح بوده است ولی در ادبیات ایرانی و اسلامی این تقسیم بندی بیشتر صوری بوده است، مثلاً شعر را با توجه به تعداد ابیات و وضع قافیه‌ها و شکل بیرونی به غزل، قصیده و قطعه و رباعی تقسیم کرده‌اند. (شمیسا، سیروس، ۱۳۸۳، ۵۲) چنانکه می‌بینیم که اکثر منتقدان و متخصصان ادبی ما که در باب ادب بحث کرده‌اند، معمولاً شعر را از نظر وزن و موسیقی، قافیه و ردیف و قالب و محتوا بررسی کرده‌اند، ولی کمتر کسانی از "حقیقت و هدف شعر " سخن به میان آورده‌اند.

از بین فلاسفه و شاعران جهان اسلام و زبان و ادبیات فارسی، در واقع اقبال لاهوری به این حقیقت پی برده بود که هدف و غرض و غایت شعر و ادب غیر از آموزش و پرورش، پند و موعظه و انسان گری و انسان سازی چیزی نیست. او نیز مانند هوراس (۶۵-۸ پ م) شعر را وسیله‌ای برای دستیابی به اهداف بلند انسانی می‌داند. به عقیده‌ی او "شعر" استعداد آن را دارد که ملّتی را در صف اقوام و ملل متمدّن جهان قرار دهد و یا آن گروه را از قلّه های ترقی و خوشبختی و نیکنامی در قعر ذلت ، گمنامی و بدبختی فرو برد . او می‌گوید که "شعر" می‌تواند ، ملّتی را در زنجیر غلامی قرار دهد و یا می‌تواند شمشیری باشد که با آن جهانی را در تسلط خود داشته باشد.

از نظر اقبال شعر یک معجزه است که با اثر آفرینی خود ، کارهای غیر ممکنی را ، می‌تواند انجام دهد. لذا درک حقیقت شعر وتعیین اهداف آن شعر خیلی ضروری است تا این هنر شریف در خدمت بشر و برای هدایت و راهنمایی انسانها و جوامع انسانی قرار بگیرد و اگر مسیر اصلی "شعر" تعیین نگردد امکان دارد که شعر و شاعران به تعبیر قرآنی یعنی وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ (القرآن، جزء ۱۹، سوره الشعراء آیت ۲۲۴) انسان‌ها را به گمراهی و ضلالت راهنمایی کنند.

با توجه به همین واقعیت، در این مقاله ما نظرات اقبال در مورد شعر و شاعر، اهمیت و جایگاه شعر، اهداف و مرام شعر و تاثیر گذاری شعر را با استناد از اشعار اقبال بررسی می‌کنیم.

روش:

در این تحقیق با استفاده از روش کتابخانه‌ای، اشعار فارسی و اردوی اقبال لاهوری را جمع آوری کرده و پس از تحلیل و بررسی آن اشعار، نظریه و دیدگاه اقبال را در مورد شعر مطرح کرده‌ایم.

شعر از دیدگاه اقبال:

اقبال لاهوری، شاعر مشرق زمین و متفکر جهان اسلام ، در تمام اصناف و قوالب متدوال شعر طبع آزمایی کرده و اشعار متین و زیبا و محکمی سروده است. بدون شک و تردید او یکی از شاعران بی همتای زبان و ادبیات فارسی و اردو بود و شعرهایش نیز در تاثیر گذاری و شیرینی بی نظیر است، ولی او خودش شعر را فراتر از قالب و وسیله‌ی ایجاد لذّت محض قرار داده و شعر گویی و سخن سرایی را مسئولیت بزرگ و کار پیغمبری می‌دانست؛ چنانکه جا به جا در اشعار در مورد شعر و وظیفه شاعر دیدگاه خود را به طور آشکار بیان کرده است. اقبال لاهوری اشعار زیادی درباره‌ی شعر و شاعر سروده و به ویژه در **"جاوید نامه"** و **" اسرار خودی"** ابواب جداگانه ای نیز در مورد حقیقت و غایت شعر آورده است.

اقبال در فصل ششم جاوید نامه، ماهیت و حقیقت شعر را با زبان مولانای روم آشکار کرده است. به قول اقبال، مولانای رومی با مخاطب قرار دادن او می‌گوید ، «ای اقبال، شعری که دارای سوز و گداز باشد و تاثیری مانند آتش داشته باشد، در واقع، اصل آن تاثیر و سوز و گداز از گرمی "الله " سرچشمه می‌گیرد و چنین نوایی که از گرمی و حرارت "الله " باشد، از فیض و برکت آن خس و خاشاک به

گلشن و بیابان به باغ تبدیل می‌گردد و آن شعر می‌تواند در آسمان نیز رخنه کند و این "رستاخیز کلمات" در قلب شنوندگان ، انقلابی برپا کند. اقبال می‌گوید:

گفت: آن شعری که آتش اندروست — اصل او از گرمیِ "الله هو" ست
آن نوا گلشن کند خاشاک را — آن نوا برهم زند افلاک را
(اقبال، محمد، ۱۹۷۳، ،۶۳۱)

از نظر اقبال شعری که در زندگی انسان تاثیر مثبتی داشته باشد، می‌تواند دلیل و برهان روشنی بر حقانیت خداوندی باشد و چنین شعری می‌تواند فقرا و مستضعفین جهان را علیه پادشاهان و ستمگران روزگار بشوراند . از برکت چنین شعری خون در بدن انسان گرم تر و قلب او از "روح الامین" بیدار تر می شود.

آن نوا بر حق گواهی می دهد — با فقیران پادشاهی می دهد
خون ازو اندر بدن سیّار تر — قلب از روح الامین بیدار تر
(اقبال، محمد، ۱۹۷۳ ،۶۳۱)

سپس می‌گوید که شاعران زیادی هستند که مانند راهزنان ، قلب و نظر مردم را می‌دزدند و آنها را گمراه می‌کنند. یعنی اشعار آنها افکار و اندیشه‌های نیک را از انسان‌ها می‌گیرند و نظر آنها را تابع شیطان می سازند.

ای بسا شاعر که از سحر هنر — رهزن قلب است و ابلیس نظر
(اقبال، محمد، ۱۹۷۳، ۶۳۲)

در این مرحله اقبال اکثر شعرای هندی را مورد انتقاد قرار می‌دهد و می‌گوید که بیشتر شعرای شبه قاره هند، جایگاه اصلی شعر را نشناخته و شعر را با موسیقی

اشتباه گرفته‌اند، یعنی شاعری را وسیله‌ای برای تسکین غرایز نفسانی خود قرار داده اند؛ چنان که می گوید:

شاعر هندی خدایش یار باد — جان او بی لذت گفتار باد
عشق را خنیاگری آموخته — با خلیلان آزری آموخته
زان نوای خوش که نشناسد مقام — خوشتر آن حرفی که گویی در منام

(اقبال، محمد، ۱۹۷۳، ۶۳۲)

سپس اقبال در اشعارش جایگاه و مقام شاعر را بیان می‌کند و می‌گوید که سرشت شاعر عبارت است از سعی و تلاش و کوشش و عمل و او با اشعار خود باعث ایجاد جرقه در باطن انسان‌ها می‌شود تا با کار و تلاش و کوشش ، پیشرفت را برای انسانها به ارمغان بیاورد . شاعر همانند قلب یک ملّت است و ملّتی که در بین آنها شاعری وجود نداشته باشد، مانند انبار گرد و خاک گرفته است؛ چنان که در ابیاتی می‌فرماید:

فطرت شاعر سراپا جستجوست — خالق و پروردگار آرزوست
شاعر اندر سینه‌ی ملّت چو دل — ملّتی بی شاعری انبار گل

(اقبال، محمد، ۱۹۷۳ ،۶۳۲)

در پایان اقبال از قول مولانا می‌گوید ، اگر هدف از شعر و سخن "انسان سازی" یعنی هدایت و رهبری انسان‌ها باشد، بدون شک شاعر نیز همان عمل انبیاء را انجام می‌دهد؛ چنانکه می‌گوید:

شعر را مقصود اگر آدم گری است — شاعری هم وارث پیغمبری است

(اقبال، محمد، ۱۹۷۳، ۶۳۲)

علامه اقبال لاهوری در اسرار خودی نیز یک باب جداگانه را با عنوان " در حقیقت شعر و اصلاح ادبیات امت اسلامی " سروده است. در این باب اقبال اوّل به تشریح و تفسیر کلمه " آرزو " می‌پردازد و می‌گوید که آرزو در تعیین مسیر زندگی نقش مهمی را اجرا می‌کند و این آرزو توسط حسن و زیبایی در دل انسان به وجود می‌آید سپس سینه‌ی شاعر را " تجلّیگرحسن" اعلام می‌کند؛ چنان که:

گرم خون انسان ز داغ آرزو — آتش این خاک از چراغ آرزو
زندگی مضمون تسخیر است و بس — آرزو افسون تسخیر است و بس
از چه رو خیزد تمنّا دم به دم — این نوای زندگی را زیر و بم
حسن، خلاق بهار آرزو است — جلوه‌اش پروردگار آرزو است
سینه‌ی شاعر تجلّی زار حسن — خیزد از سینای او انوار حسن

(اقبال، محمد، ۱۹۷۳ ، ۳۴-۳۵)

اقبال می‌گوید که قلب یک شاعرِ واقعی تجلّی گاه تجلیات خداوندی است او در اشیای عادی و معمولی نیز حسن و زیبایی را جستجو می‌کند و چیزهای زیبا را زیبا تر می‌بیند. بلبل صدای زیبایش را از شاعر یاد می‌گیرد، سوز و گداز عشق او در دل پروانه‌ها جا می گیرد، زیبایی و طراوت گل در آیینه‌ی شعر و سخن فریبنده تر می‌شود و گرمی بازار عشق نیز مرهون شاعر است:

از نگاهش خوب گردد خوب‌تر — فطرت از افسون او محبوب تر
از دمش بلبل نوا آموخت است — غازه اش رخسار گل افروخت است
سوز او اندر دل پروانه ها — عشق را رنگین ازو افسانه ها

(اقبال، محمد، ۱۹۷۳، ۳۵)

اقبال عقیده دارد که فکر شاعر همیشه بلند و نگاهش عمیق است . قوّه‌ی تخیل او حتی گلهایی را می‌تواند بو کند که هنوز نروییده‌اند و آن نغمه را بشنود که به وجود هم نیامده اند و صد ها جهان تازه در دل او پوشیده است.

بحر و بر پوشیده در آب و گلش صد جهان تازه مضمر در دلش
در دماغش نا دمیده لاله ها نا شنیده نغمه ها هم ناله ها

(اقبال، محمد، ۱۹۷۳ ، ۳۵)

به نظر اقبال یک شاعر واقعی به مثابه خضر می‌باشد و اشعار او برای یک ملّت مانند آب حیات است. از تاثیر اشعارش در ملت شور و اشتیاقی نسبت به کار و کوشش پیدا می‌شود و او در انسانها آرزوی پیشرفت به وجود می‌آورد؛ چنانکه می-گوید:

خضر و در ظلمات او آب حیات زنده‌تر از آب چشمش کاینات
کاروان ها از درایش گام زن در پی آواز نایش گام زن

(اقبال، محمد، ۱۹۷۳ ، ۳۵)

اقبال پس از بیان جایگاه والای شعر و شاعر واقع گرا، بر اوضاع آن ملت اظهار تاسف می‌کند که شاعرانش به جای این که مردم را بسوی کار و کوشش سوق دهند، آنها را به فرار از زندگی و سازندگی تلقین می‌کنند. نوجوانان را به آرامش و خوش گذرانی دعوت می‌کنند. به نظر اقبال این گونه شعرا که ملت را از حقیقت زندگی دور می‌کنند، در واقع دشمن ملتند و اشعار و محتوای شعر آنها باعث می-شود که مردم به جای پیشرفت، پست رفت کنند . این شاعران برای افراد ملت همانند افیون هستند که آنها نسبت به راز دنیا و سرنوشت آن بی خیال می‌شوند و حس مبارزه و جوانمردی و شجاعت را نیز از آنان می‌گیرد. اقبال خودش می گوید:

وای قومی کز اجل گیرد برات — شاعرش وابوسد از ذوق حیات
بوسه‌ی او تازگی از گل برد — ذوق پرواز از دل بلبل برد
سست اعصاب تو از افیون او — زندگانی قیمت مضمون او

(اقبال، محمد، ۱۹۷۳ ، ۳۶)

افکار و اشعار این گونه شاعران همت و خودباوری را از دل مردم محو می‌کند و در نتیجه این امر بی‌ارادگی و ناتوانی را برای آن جامعه به همراه می‌آورد . افراد آن ملت چنان مسحور او می‌شوند که مرگ را زندگی و بدی را نیکی می‌پندارند. اشعار این گونه شاعران اصالتاً با صداقت و راستگویی و هنر شاعری فرسنگ ها فاصله دارد . اقبال خودش با تعبیرات شاعرانه چنین می‌گوید:

نغمه هایش از دلت دزدد ثبات — مرگ را از سحر او دانی حیات
چون زیان پیرایه بندد سود را — می کند مذموم هر محمود را
حسن او را با صداقت کار نیست — در یمش جز گوهر تف دار نیست
قلب مسموم از سرود بلبلش — خفته ماری زیر انبار گلش
از خم و مینا و جامش الحذر — از می آیینه فامش الحذر

(اقبال، محمد، ۱۹۷۳ ، ۳۶-۳۷)

اقبال به تمام افراد یک ملت تاکید می‌کند که از خواندن و شنیدن چنین اشعار احتراز ورزند، زیرا که این نوع اشعار انسان را منفعل و از کار و کوشش دور می‌کند و او را آنقدر ضعیف و نا توان می سازد که از نسیم صبحگاهی هم خسته می‌شود؛ چنانکه اقبال مخاطب به امت اسلامی می‌گوید:

ای دلت از نغمه هایش سرد جوش — زهر قاتل خورده ای از راه گوش
آن چنان زار، از تن آسانی شدی — در جهان ننگ مسلمانی شدی

از رگ گل می توان بستن ترا از نسیمی می توان خستن ترا

(اقبال، محمد، ۱۹۷۳ ، ۳۷)

در پایان این منظومه، اقبال مخاطب به شاعران مسلمان به ویژه شاعران اردو زبان و فارسی زبان می‌گوید که این شعرا باید سخنان خود را با زندگی مطابقت داده اشعاری بسرایند که سرنوشت مسلمانان را بتوانند تغییر دهند و فکر روشنی را چراغ راه خود قرار دهند. در ادبیات خود اصلاح کنند و برای این کار باید به سوی تاجدار حرم یعنی حضرت رسول اکرم ﷺ رجوع کنند تا در کار زار زندگی مؤفق و سربلند شوند ، چنانکه می فرماید :

ای میان کیسه‌ات نقد سخن بر عیار زندگی او را بزن
فکر روشن بین عمل را رهبر است چون درخش برق پیش از تندر است
فکر صالح در ادب می بایدت رجعتی سوی عرب می بایدت
دل به سلمای عرب باید سپرد تا دمد صبح حجاز از شام کرد
تا شوی در خورد پیکار حیات جسم و جانت سوزد از تار حیات

(اقبال، محمد، ۱۹۷۳ ، ۳۸ - ۳۹)

از نظر اقبال برخوردار بودن شعر از سوز و گداز و جاذبه عشق امری ضروریست چون همین سوز عشق جوهر اصلی حیات انسانی است و اگر شعر از سوز و عشق خالی باشد، محتوای شعر بیش از یک مرثیه و نوحه چیزی نمی‌تواند باشد؛ چنانکه در **"جاوید نامه "** می‌گوید:

سوز و مستی نقشبند عالمی است شاعری بی سوز و مستی ماتمی است

(اقبال، محمد، ۱۹۷۳ ، ۶۳۲)

در **"پیام مشرق "** هم نکته‌های جالبی را در این مورد بیان کرده است. یک جا در مقایسه‌ی شعر و فلسفه می‌گوید که شعر و حکمت هر دو دنبال درک حقیقت

می‌گردند ولی تفاوت بین حکمت و شعر فقط سوز و گداز است که در شعر وجود دارد و حکمت از آن فاقد است؛ چنانکه:

حق اگر سوزی ندارد حکمت است شعر می گردد چو سوز از دل گرفت

(اقبال، محمد، ۱۹۷۳ ، ۲۷۶)

اقبال می‌دانست که شعر گفتن کار آسانی نیست زیرا که شعر گفتن هر چند از یک طرف باعث ایجاد زیبایی و نشاط در عناصر عالم می‌گردد، از طرف دیگر شاعر برای ساخت هر مصرع بیت باید از خون دلش آبیاری کند یعنی برای ساخت هر بیت شعر از جانش سرمایه بگذارد تا به هدف خود برسد. در پیام مشرق می‌گوید:

برگ گل رنگین ز مضمون من است مصرع من قطره‌ی خون من است

(اقبال، محمد، ۱۹۷۳ ، ۱۸۷)

به عقیده او شاعر خودش هنر " **آینه گری** " را می‌داند لذا هیچ احتیاجی به سکندر ندارد. در "**رموز بی خودی** " می‌گوید:

از سخن آیینه سازم کرده اند وز سکندر بی نیازم کرده اند

(اقبال، محمد، ۱۹۷۳ ، ۸۲)

به نظر اقبال شاعر نه تنها از سکندر بی نیاز است بلکه او در این راستا یک گام جلو تر می‌نهد و می‌گوید که اگرچه شعر و سخن باعث درد و اضطراب است و شاعر بنا بر حساسیت خود نسبت به جهان ، زندگی پر از رنج و غم را سپری

می‌کند ولی با وجود آن همه غم و اندوه، از دیدگاه شاعر، تنها یک شعر زیبا از مملکت اسکندر و جمشید بهتر است. در پیام مشرق می‌گوید:

سخن درد و غم آرد، درد و غم بِه — مرا این ناله های دم به دم بِه
سکندر را ز عیش من خبر نیست — نوای دلکشی از ملک جم بِه

(اقبال، محمد، ۱۹۷۳، ۲۲۵)

اقبال در آثار شعری اردو نیز درباره ی شعر و شاعری مطالب قابل توجهی را ارایه کرده است. در بانگ درا دو سروده‌ی جداگانه با عنوان " شاعر " وجود دارد که در آن اقبال نقش مهم شاعر را در جامعه آشکار کرده است. در سروده‌ی اول اقبال ملت را یک جسم و افراد را اعضا و دست و پای آن ملت قرار داده است. هر کس یک عضوی از بدنه ملت است و شاعر به منزله ی "چشم " ملت است. چشم نه تنها راه را نشان می دهد بلکه هر عضوی از بدن اگر به درد و رنج مبتلا گردد، چشم گریه می‌کند. شاعر هم وقتی ملت خود را گرفتار مصایب و مشکلات می‌بیند، با بی تابی فریاد می کشد . چنانکه می‌گوید:

قوم گویا جسم ہے ، افراد ہیں اعضائے قوم — منزل صنعت کے رہ پیما ہیں دست و پائے قوم
محفل نظم حکومت چہرۂ زیبائے قوم — شاعر رنگیں نوا ہے دیدۂ بینائے قوم
مبتلائے درد کوئی عضو ہو، روتی ہے آنکھ — کس قدر ہم درد سارے جسم کی ہوتی ہے آنکھ

(اقبال، محمد، ۲۰۰۹ ، ۷۸)

در منظومه‌ای دیگر اقبال اهمیت و جایگاه بلند شاعر را بیان کرده است. می-گوید اگر شاعر حرف راست و درست را بگوید از فیض و برکت آن، مزرعه‌ی حیات سر سبز و شاداب می‌گردد. وقتی ملتش به بت پرستی مشغول می‌شود، او نقش خلیل را به عهده می‌گیرد و ملت را به خدای واحد و یکتا دعوت می‌کند. شعری که از خون دل نشئات می‌گیرد، برای حیات ابدی انسانها نسخه‌ای جاودانه

می‌باشد و در این دنیای خاکی اگر جویبار باده‌ی شعر و سخن نباشد، نه گل و شکوفه خواهد بود و نه باغ وسبزه و چمن هیچ جاذبه‌ای خواهد داشت. چنانکه می-گوید:

شاعر دل نواز بھی بات اگر کہے کھری — ہوتی ہے اس کے فیض سے مزرع زندگی ہری
شان خلیل ہوتی ہے اس کے کلام سے عیاں — کرتی ہے اس کی قوم جب اپنا شعار آزری
اہل زمیں کو نسخۂ زندگیِ دوام ہے — خون جگر سے تربیت پاتی ہے جو سخنوری
گلشن دہر میں اگر جوئے مئے سخن نہ ہو — پھول نہ ہو، کلی نہ ہو ، سبزہ نہ ہو ، چمن نہ ہو

(اقبال، محمد، ۲۰۰۹ ، ۲۶۶)

پی آمد

از دیدگاه اقبال شعر و شاعر با جایگاه بلندی برخوردار است. یک شعر هدفمند و یک شاعر وظیفه شناس و مسئولیت پذیر می‌تواند سرنوشت آدم ها را دگرگون کند و ملت‌های زبون و بی مایه را به اوج تکامل و پیشرفت برساند. شعر تنها وسیله‌ی تسکین غرایز نفسانی نیست بلکه اگر با هدف هدایت و رهبری انسان‌ها سروده شود، می‌تواند نردبانی باشد که انسان‌ها را از قعر مذل□ّت و رسوایی به بلندی عز□ و وقار برساند. شعر از یک طرف مظهر عشق و طراوت و زیبایی و لطافت است ولی از طرف دیگر می‌تواند درای سوز و تاثیر سرمدی و دلیلی بر حقانیت خداوندی باشد. شاعر اگر با انتخاب درست مسیر زندگی، شاعری را برای هدایت انسان ها به کار گیرد، بدون شک او نیز نیابت الهی در زمین را مانند انبیاء به دوش می‌گیرد و مانند خضر ملّت خود را در ظلمت و تاریکی رهبری می‌کند و او را به سرچشمه‌ی حیات می‌رساند. همچنین یک شعر نادرست و یک شاعر عاری از مسئولیت می‌تواند انسان-ها را از کار و کوشش و زندگی و سازندگی دور کند و او را به ذلت و رسوایی سوق دهد، لذا اقبال تاکید می‌کند که باید از چنین شعر و شاعر دوری اختیار کرد.

صد ناله ی شبگیری، صد صبح بلا خیزی صد آه شرر ریزی، یک شعر دل آویزی

(اقبال، محمد، ۱۹۷۳، ۳۳۱)

کتاب نامه :

- **قرآن کریم**
- اقبال، محمد، ۱۹۷۳م، **کلیات اقبال** (فارسی) ، غلام علی ایند سنز، لاهور
- اقبال، محمد، ۲۰۰۹م، **کلیات اقبال** (اردو)، عبد الله اکادمی، لاهور
- انوشه، حسن، **فرهنگنامه ادبی فارسی:** گزیده اصطلاحات، مضامین، و موضوعات ادب فارسی، **دانشنامه ادب فارسی** (جلد ۲) ۱۳۷۶ش، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد، تهران
- سیما، داد، ۱۳۹۲ش، **فرهنگ اصطلاحات ادبی،** انتشارات مروارید، تهران
- شمیسا، سیروس، ۱۳۸۳ش، **انواع ادبی،** فردوس، تهران، ۱۳۸۳ش
- شمیسا، سیروس، ۱۳۸۸ش، **سبک شناسی شعر**، نشر میترا، تهران
- شمیسا، سیروس، ۱۳۸۸ش، **کلیات سبک شناسی،** نشر میترا، تهران
- کدکنی، محمد رضا شفیعی، ۱۳۸۸ش، **موسیقی شعر**، آگه، تهران
- معین، محمد، ۱۳۷۵ش، **فرهنگ فارسی،** مؤسسهٔ انتشارات امیر کبیر، تهران

بینامتنیت و خوانش متون ادبی

دکتر فاطمه مدرسی*
فریبا ملک زاده**

چکیده

این مقاله به بررسی نظریهٔ بینامتنیت و تأثیر آن در خوانش متون ادبی پرداخته است. به این منظور، ابتدا پیشینهٔ بینامتنیت به عنوان یک نظریهٔ ادبی و سپس مباحث پیرامون آن از قبیل متن و انواع آن بررسی شده است. در ادامه ماهیت این نظریه و ویژگی‌های آن و سپس آراء نظریه پردازان بزرگ این رویکرد و چگونگی تأثیر آن در خوانش متون ادبی بیان شده است.
بر اساس رویکرد بینامتنیت، متون ادبی در تعامل طبیعی با دیگر متون هم‌زمان و پیش از خود هستند و در هم تنیدگی متون حاصل رویکرد زبان شناختی به ادبیات و نقدِ متن محور است. بر این اساس بینامتنیت به بررسی نحوهٔ حضور یک متن در متن دیگر می‌پردازد و با حذف مفاهیمی چون مؤلف، تاریخ و جامعه، متن را مستقل از مؤلف، لیکن وابسته به متن‌های دیگر در نظر می-گیرد.

کلید واژه‌ها: بینامتنیت، متون ادبی، خوانش بینامتنی

پیش‌گفتار

ادبیات، جوهره‌ای هنری و پدیده‌ای زنده و پویاست و در مسیر پویش خود ناگزیر از اقتباس، ترکیب، تأثیر و تأثّر و بازآفرینی است. آفرینش هر متن بدون تکیه بر میراث ادبی و متون قبل از آن صورت نمی‌گیرد. کمتر اثری را می‌توان یافت که با متون دیگر بی‌ارتباط باشد و یا دست‌کم، نظری به آن‌ها نداشته باشد.

* . استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه
** . کارشناس ارشد زبان وادبیات فارسی دانشگاه ارومیه

بنابراین هیچ متنی خودبسنده نیست؛ به این معنا که هر متنی معنا، مضمون و هدفی معیّن دارد و در تعاملی همه جانبه با محیط فرهنگی و اجتماعی‌ای که در آن شکل گرفته است، قرار دارد؛ از این‌رو زمینه‌ای مشخص، اعمّ از سنّت فرهنگی، زبان، سنّت ادبی، شیوه‌ها و شگردهای دلالت معنایی و... دارد.

با پیشرفت و تکاملی که در علم نقد به ویژه در چند دهه‌ی اخیر به وجود آمد و چارچوب‌های نقد سنتی را در هم شکست و نظریاتی نو را به عرصه‌ی نقد وارد کرد، به عنوان نمونه «شالوده‌شکنی تمایز میان سخن ادبی و نقد ادبی را از میان برداشت، یعنی این باور انکار شد که نقد ادبی زاییده یا پیوست متن ادبی است و کارش توصیف نکات دشوار و پیچیده‌ی آن است» «احمدی، ۱۳۷۰: ۴۶۰»؛ نقد ادبی توانست به جنبه‌های درونی یک اثر ادبی راه پیدا کند و مناسبات موجود بین متون را کشف و تأثیر و تأثّر آنها را بر یکدیگر بررسی کند و سرانجام نظریه‌ای جدید را عرضه نماید که از آن به عنوان نظریه‌ی بینامتنی یافت می‌شود.

بینامتنیت (۱) و نقد بینامتنی از مباحثی است که در حوزه‌های مختلف ادبیّات و حتّی سایر هنرها همچون نقّاشی، معماری و... راه پیدا کرده است. نظریه‌پردازان مختلف هر یک از منظری به بینامتنیت نگریسته و آن را در نقد متون به کار گرفته‌اند؛ گستره‌ی وسیع آن باعث شده تا به فراخور حال، تعاریف گوناگونی از آن ارائه شود؛ اما به اختصار می‌توان گفت که بینامتنیت، به وجود آمدن یک متن جدید از متون گذشته یا معاصر آن متن است؛ به گونه‌ای که متن، خلاصه‌ای از متون متعددی است که مرزهای آن از میان رفته و سبک و سیاق تازه‌ای پیدا کرده است و چیزی جز ماده اولیه از متون گذشته باقی نمانده، آن هم به صورتی که متن اصلی در متن جدید غایب است.

مقاله‌ی حاضر، ضمن تأکید بر ارائه تعریف دقیقی از خوانش بینامتنی، بر آن است تا با تکیه بر کتاب‌ها و مقالات متعدد درباره‌ی این نظریه، نشان دهد این رویکرد تعمقی است بر حافظه‌ی ادبیات؛ پژوهشی است بر ماهیّت، ابعاد و اهدافی که موجب می‌شوند تا ادبیات محل ارجاع خودش شود، و بالاخره بررسی عواملی است

که ادبیات را از بازنویسی متون گذشته منع کرده و به خلق آثاری هدایت می‌کند که سنخیت و همگونی با متن ارجاعی ندارند.

پیشینه‌ی بینامتنیت

فرمالیست‌های روس (۱۹۱۵ – ۱۹۱۴) در روسیه، تغییرات مهم و اساسی در ساحت ادبیّات و نقد ادبی ایجاد کردند.آنان با مطرح ساختن مفاهیمی چون استقلال آثار ادبی، ادبیّت، زبان شعری، آشنایی‌زدایی، فراهنجاری، عنصر غالب و... تأثیر شگرفی بر نظریّه‌های ادبی سده‌ی بیستم گذاشتند «مدرسی، ۱۳۹۰: ۶۴».

فرمالیست‌ها در بحث از شعر نکته‌ای را مطرح کرده‌اند که مسئله کلی "مناسبات میان متون ادبی" را نیز پیش می‌کشد. این پیوندهای درونی میان متون (خواه متعلق به یک دوره، خواه از آن دوره‌های متفاوت) را امروز به پیروی از باختین "مناسبات بینامتنی" می‌خوانیم. این بحث با مقاله‌ی «هنر همچون شگرد» شکلوفسکی آغاز شد. او در این مقاله نشان داد که هر چه بیش‌تر با دورانی آشنا می‌شویم، اطمینان می‌یابیم که انگاره‌ها و تصاویری که شاعر به کار برده است (و به گمان ما ابداع خود شاعر بودند) تقریباً بی‌هیچ دگرگونی از اشعار دیگری وام گرفته-اند. نوآوری شاعران نه در تصاویری که ترسیم می‌کنند، بل در زبانی که به کار می-گیرند یافتنی است. اشعار شاعران بر اساس شیوهٔ بیان، شگردهای کلامی و کاربرد ویژهٔ زبان از یکدیگر متمایز می‌شوند «احمدی، ۱۳۷۰: ۵۸».

کار مؤلفان آثار ادبی صرفاً گزینش واژه‌ها از میان یک نظام زبانی نبوده، آنان پیرنگ‌ها، وجوه ژانری، جنبه‌های شخصیتی، تصویرپردازی‌ها، شیوه‌های روایت‌گری و حتی عبارات و جملات را هم از میان متون ادبی پیشین و از سنت ادبی بر می-گزینند «آلن، ۱۳۸۵: ۲۵».

این بدان معناست که در اثر ادبی، مؤلف بیش از آنکه تحت تأثیر مفاهیم و موضوعات موجود در سطح جهان باشد، تحت تأثیر مرجع مفاهیم خود یعنی متون ادبی است و از آن‌ها وام می‌گیرد و بدین صورت یک نظام ادبی شکل می‌گیرد. بر

اساس این رویکرد، مؤلف خالق مفاهیم نو و بکر نیست، بلکه شکل دیگری از مفاهیم و موضوعات را به دست می‌دهد که پیش از آن به گونه‌ای متفاوت بیان شده بودند. این‌جاست که نظریهٔ «بینامتنیت» با قوت بیشتری مطرح می‌شود.

بعدها این مفهوم تحت عنوان اصطلاح بینامتنیت، برای نخستین بار در اواخر دهه‌ی شصت، در آثار ژولیا کریستوا (۲) در بررسی اندیشه‌های میخاییل باختین(۳) ، به ویژه در بحث از «تخیل گفتگویی(۴) » او مطرح شد. در گذشته چنین پنداشته می‌شد،که مؤلّف معنایی واحد را در اثر خود می‌دمد و خواننده با خواندن اثر، آن معنا را دریافت می‌کند و لذت می‌برد. اما پساساختگرایان قطعیت و یگانگی معنا را در هم شکستند و حضور مؤلف در درک معنا تا بدان حد کم رنگ شد که رولان بارت(۵) «مرگ مؤلف(۶) » را اعلام کرد. از آن پس، خواننده، معنا را پیش می‌برد و در حین خواندن متن خود نیز به آفرینش و تخیل دست می‌زد؛ از این رو، دیگر معنا اسیر مؤلف نبود، بلکه هر خواننده می‌توانست با توجه به پیش زمینه‌ی ذهنی خود معنایی خاص را از متن برداشت کند. این عدم قطعیت معنا به زایش رویکرد بینامتنیت منجر شد. البته، بینامتنیت تنها به ادبیات منحصر نبود، بلکه همه‌ی حوزه‌های هنری از جمله سینما، نقاشی، معماری، عکاسی و... را در بر می‌گرفت.

هر چند این اصطلاح زاده‌ی سرشت ژولیاکریستوا بود، هسته‌ی مرکزی آن در آثار فردینان دو سوسور(۷) ، میخاییل باختین و رولان بارت شکل گرفت. پیش از تشریح بینامتنیت، توضیحی درباره‌ی متن و انواع آن و تفاوت آن با اثر ضروری می‌نماید.

متن و انواع آن

رولان بارت شاید نخستین کسی بود که آشکارا معنای سنتی متن را در هم شکست و در سه اثر خود: از اثر به متن(۸) ، نظریه‌ی متن(۹) ، و لذّت متن(۱۰) ، معنایی نو از متن باز نمود. در گذشته، هر اثری متن قلمداد می‌شد؛ برای نمونه به آثار کلاسیک، متون کلاسیک هم گفته می‌شد، در حالی که از

دیدگاه رولان بارت بسیاری از این آثار فقط یک اثرند و متن نیستند. از دیدگاه او اثر، صورت نوشتاری آثار است؛ اما متن روش شناسانه اثر در دست است اما متن در زبان «بارت، ۱۹۸۱: ۳۹». البته بارت در تحلیل موشکافانه‌ی داستان کوتاه «سازارین» اثر بالزاک، وجود دو متن در گستره‌ی ادبیات را باور داشت: متن خوانا(۱۱) و متن نویسا(۱۲).

متن خوانا یا همسازه، متنی است که به بازنمایی معنایی واحد گرایش دارد و خواننده را به معنایی واحد رهنمون می‌شود. در این نوع متن، خواننده منفعل است و با پیگیری اثر از آغاز تا پایان، به معنایی می‌رسد که مؤلف در بطن ساختار اثر نهاده است؛ از این رو، بسیاری از آثار کلاسیک در واقع متون خواندنی‌اند. اما متن نویسا یا ناسازه – که از دید بارت بیشتر، نویسنده‌های مدرن آن را می‌آفرینند- متنی متکثر است؛ متنی است که زبانی بی‌پایان دارد و در آن، دیگر خواننده منفعل و فقط مصرف کننده نیست، بلکه خود نیز تولید کننده‌ی متن است. متن نویسا به دلیل تکثر، هیچ تفسیر یا نقدی را که بخواهد کل متن را در بند کند، بر نمی‌تابد. متن نویسا فرآیندی بی پایان و متکثر است؛ زیرا زبان بی‌پایان و تعین‌ناپذیر است «زچی، به نقل از مکاریک، ۱۳۸۵: ۲۷۶».

در واقع، آنچه بارت متن نویسا خوانده است، همان منطق مکالمه‌یی باختین و متن زایشی ژولیا کریستوا است که به نظر بارت و ژولیا کریستوا بیشتر در ادبیات مدرن و پسامدرن دیده می‌شود، البته بارت در جایی دیگر، این مرزبندی را در هم می‌شکند و یادآور می‌شود که ممکن است در آثار کلاسیک نیز متن نویسا یافت شود، در حالی که شاید بسیاری از آثار معاصر از چنین متنی بی بهره باشند. اما در هر حال، بسامد متن نویسا در ادبیات مدرن و پسامدرن بیشتر است (بارت، ۱۹۷۷: ۱۵۶».

بارت بر این باور است که نویسنده‌ی مدرن معنایی واحدی را در اثر خود نمی-دمد، بلکه پیش خوانده‌ها و پیش گفته‌ها را در فضایی چند بعدی ارائه می‌کند؛ پیش گفته‌هایی که هیچ یک اصیل نیست. از این رو، هر متن زنجیره‌ای از نقل قول‌های بر گرفته از مراکز بی‌شمار فرهنگ است «همان، ۱۴۶». و در همین مرحله

است که متن نویسای بارت با بینامتنیت پیوند می‌یابد؛ زیرا هسته‌ی اصلی بینامتنیت نیز عدم قطعیت معنا و متکثر بودن آن است.

یادآوری این نکته نیز ضروری است که اگر چه بسیاری از آثار کلاسیک خواناست و بنابر دیدگاه بارت نا متکثر، به این معنا نیست که این متون خودبسنده‌اند و حاصل پیش گفته‌ها و پیش نوشته‌ها نیستند؛ منظور بارت بیشتر این است که متون خواندنی بر عکس متون نویسا چند آوایی نیستند، بلکه تک آوایی‌اند که این امر در بحث از باختین با شرح بیشتری خواهد آمد. حال، اگر چه خواننده در همین متون خواندنی تک آوا فقط صدای مؤلف را می‌شنود، باید توجه داشت که آوای مؤلف نیز آوایی اصیل و از آن خود او نیست، بلکه آمیزه‌ای از پیش گفته‌ها و متون پیشین است.

بارت با پشت سر گذشتن متن خوانا و نویسا، به متن عیش(۱۳) رو آورد. متن عیش، رادیکال‌ترین متن است که چیزی فراتر از لذت در دل خواننده می‌نشاند و رهاترین متن از قید تک گویی و صدای واحد است. این متون، متونی اصولاً دست نیافتنی‌اند و سرچشمه‌ی عیش‌بخشی آنها، در ناممکن بودن دست‌یابی به تمامی لذت متن است. بارت معتقد است: «نویسنده‌ی خوشی، متنی دفاع‌ناپذیر و ناممکن را آغاز می‌کند.» «احمدی، ۱۳۷۰: ۲۵۴». البته، تنها کسانی چون بارت که بواسطه‌ی متن به لذتی اروتیک می‌رسند، با خواندن چنین متونی سرمست می‌شوند؛ اما هر خواننده‌ای با خواندن این متون به عیش نمی‌رسد؛ زیرا این متون «رابطه‌ی خواننده را با زبان دستخوش بحران می‌کنند و نوعی گسیختگی آزارنده به همراه دارند و فرضیات تاریخی، فرهنگی و روان شناختی خواننده را آشفته می‌سازند.» «زیچی، به نقل از مکاریک، ۱۳۸۵: ۲۶۲».

بینامتنیت و نظریه پردازان بزرگ این رویکرد

نظریه «بینامتنیت» *(intertexuality)* از جمله نظریات جدیدی است که در حوزه مطالعات ادبی مطرح شده، این اصطلاح ترجمه معادل فرانسوی *(intertexture)* که از دو واژه‌ی (*inter*) به معنای «تبادل» و (*texted*) به معنای

«متن» تشکیل یافته است. بدین ترتیب مفهوم لغوی این اصطلاح «تبادل متنی» می‌باشد «ناهم، ۲۰۰۴: ۱۳».که در زبان فارسی به «بینامتنیت» و «بینامتنی» معادل گذاری شده است.

نظریه‌پردازان امروزین متن‌ها را، خواه ادبی خواه غیر ادبی، فاقد هر نوع معنای مستقل می‌دانند. متن‌ها چیزی‌اند که نظریه‌پردازان اکنون آنها را بینامتنی می‌دانند.آنان ادعا می‌کنند کنش خواندن در شبکه‌ای از روابط متنی فرو می‌غلتد. تفسیر کردن یک متن و کشف معنا و معناهای آن ردیابی این روابط است. بنابراین، خواندن به فرآیند حرکت میان متن‌ها و معنا به چیزی تبدیل می‌شود که بین یک متن و تمام متن‌ها دیگری که به آنها ارجاع می‌دهد و ربط پیدا می‌کنند وجود داشته و از متن مستقل بیرون و وارد شبکه‌ای از روابط بینامتنی می‌شود «ساسانی، ۱۳۸۳: ۱۷۳».

بینامتنیت، ابتدا از نشانه شناسی(۱۴) سوسور مایه گرفت. از دیدگاه سوسور، نشانه‌ی زبانی ترکیبی از دال (تصویری آوایی) و مدلول (مفهوم) است. او معتقد بود دال و مدلول هیچ یک به خودی خود نشانه نیستند. بلکه به واسطه‌ی رابطه‌ی ساختاری‌شان با هم به نشانه تبدیل می‌شوند. پیوند دال و مدلول بر اساس قاعده‌ی خاصی نیست؛ چنانکه برای نمونه، مدلول اسب در هر زبان دال خاصی دارد. نکته‌ی مهمّی که سوسور در پیوند با بینامتنیت مطرح کرد، این بود که نشانه‌ی زبانی به خودی خود بی معناست و تنها به واسطه‌ی تقابل با دیگر نشانه‌ها در چارچوب نظام زبان معنا می‌یابد. به عبارت دیگر، از دیدگاه سوسور واحدهای جداگانه‌ی زبان تنها از راه تقابل‌ها و تفاوت‌ها معنادار می‌شوند «جان استوت، به نقل از مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۲۸».

ارتباط نشانه‌شناسی سوسور با بینامتنیت از آنجا پر رنگ‌تر می‌شود که ادبیات و آثار ادبی نیز شامل نظامی از دال و مدلول‌هاست و فهم بهتر هر نشانه، در گرو مقایسه‌ی آن با دیگر نشانه‌هاست. گراهام آلن، در این باره چنین می‌گوید:

اثر ادبی، به عنوان عرصه‌ی واژه‌ها و جملاتی که در محاق توانش‌های متعدد معنایی قرار گرفته است، اکنون تنها به شیوه‌ی مقایسه‌ای قابل فهم بوده و

خواننده از ساختار ظاهری اثر به جانب روابط موجود آن اثر با دیگر آثار و ساختارهای زبان‌شناسانه حرکت می‌کند. چنین ادراکاتی در خصوص نشانه‌ی زبان-شناسانه و ادبی ما را به تأمّل دوباره بر سرشت آثار ادبی وادار می‌کند «آلن، ۱۳۸۵: ۲۶». از دیگر سو، تمایز و در عین حال ارتباطی که سوسور بین زبان(۱۵) و گفتار(۱۶) قائل بود در بینامتنیت هم مورد استفاده قرار گرفت؛ چنان‌که:

گفتمان موجود در هر متنی با گفتمان‌های موجود در متون دیگر، در همان رابطه‌ای قرار می‌گیرند؛ که سوسور میان گفتار و زبان برقرار کرده است. بدین معنا که شرط درک هر گفتمان، آگاهی از گفتمان‌های هم سنخ آن است؛ درست همانطور که درک هر گفتار نیز در گرو برخورداری از دانش پیش‌داده‌ی زبان ویژه‌ای است که گفتار مزبور به آن تعلق دارد «حق شناس، ۱۳۸۷: ۱۴».

اندیشمند بزرگ دیگری که رویکرد بینامتنیت، بیش از دیگران وامدار اوست، میخاییل باختین است. تزوتان تودوروف(۱۷) به درستی باختین را مهم‌ترین اندیشه-گر شوروی در گستره‌ی علوم انسانی و بزرگترین نظریه‌پرداز ادبی سده‌ی بیستم خوانده است «به نقل از احمدی، ۱۳۷۰: ۹۳». مهم‌ترین دستاورد باختین در پیوند با بینامتنیت، مکالمه‌باوری اوست. او معتقد است زندگی، سراسر، یک مکالمه است. زنده بودن به معنای شرکت کردن در مکالمه است. هر اثر ادبی در گرو مکالمه با آثار دیگر معنا می‌یابد. در واقع رمان‌های چندآوایی داستایوفسکی(۱۸) به او یاد داد که «انسان، اساساً در گرو مکالمه وجود دارد و فرهنگ در جریان مکالمه ادامه می‌یابد «همان، ۹۳».

باختین بر این باور بود که هیچ اثری به تنهایی وجود ندارد هر اثری از آثار پیشین مایه گرفته و خود را مخاطب یک بستر اجتماعی کرده و در پی دریافت پاسخی فعالانه از سوی آنان است. گفته‌ها همه مکالمه‌ای‌اند و معنا و منطقشان به آنچه پیشتر گفته شده است و شیوه‌ی دریافتشان به وسیله‌ی دیگران در آینده خواهد بود «آلن، ۱۳۸۵: ۳۶».

بنابر مکالمه‌باوری باختین، «هر سخن با سخن‌های پیشین که موضوع مشترکی داشته باشد و با سخن‌های آینده که به یک معنا پیشگویی و واکنش به آن‌هاست، گفتگو می‌کند» «احمدی، ۱۳۷۰: ۹۳». به عبارت دیگر هر متن، در عین واحد، هم نسبت به متون پیشین و هم متون پس از خود دارای ساحتی بینامتنی است و با آنها در مکالمه و گفتگوست. از دیدگاه باختین:

گوینده «آدمِ» کتاب مقدّس نیست که تنها با موضوعات بکر و هنوز نام نایافته سروکار داشته و برای نخستین بار نامی به آنها بدهد. در واقع هر گفته‌ای علاوه بر مضمون خاص خویش، همواره در شکلی از اشکال به گفته‌های دیگرانی که مقدم بر آن گفته بودند، پاسخ می‌دهد. گوینده، «آدم» نیست و بنابراین سوژه‌ی گفتار او، خود به ناچار به صورت عرصه‌ای در می‌آید که نظرات وی در آنجا با نظرات شرکایش یا دیگر دیدگاه‌ها، جهان‌نگری‌ها، گرایش‌ها، نظریه‌ها و امثال آن مقارن می‌شود «آلن، ۱۳۸۵: ۳۸».

تزوتان تودوروف نیز به پیروی از باختین مهم‌ترین وجه گفته را مکالمه‌باوری و بعد بینامتنیتی آن می‌داند و بر آن است «پس از آدم دیگر هیچ موضوع بی‌نام و هیچ واژه‌ی به کار نرفته‌ای وجود ندارد «همان،۴۲». باختین با مطالعه‌ی رمان‌های داستایوفسکی به مکالمه‌باوری رسید و او را نخستین کسی دانست که به گونه‌ای اساسی، چندآوایی و مکالمه را در آثار خود وارد کرده است؛ از این رو، به رمان بیش از دیگر ژانرها دلبستگی داشت و رمان را دارای بیشترین جنبه‌ی بینامتنی می‌دانست. اما ساحت بینامتنی شعر را باور نداشت. «شعر، اشراقی است ناب که بی میانجی است، شعر حادثه‌ای است یکه و تکرار ناشدنی؛ کسی پیشتر تجربه‌اش نکرده و پس از بیان نیز دیگر تکرار نخواهد شد...» «احمدی، ۱۳۷۰: ۱۱۳».

این سخن باختین، البته بی اشکال نیست. درست است برای مثال، زبان حافظ و واژه‌های شعر او از آن خود او و نامکرر است؛ اما در هر حال شعر او نیز برآمده از فضای فرهنگی پیش از او بوده و در واقع شعر حافظ نیز اصیل نیست بلکه واگویه‌ای از متون پیشین است. تنها، شکل بیان این واگویه‌هاست که حافظ را بر جایگاهی برتر نشانده است.

هارولدبلوم(۱۹) ، از دیگر منتقدان رویکرد بینامتنیت، نیز برخلاف نظر باختین بینامتنیت را در شعر نیز جاری می‌داند. او بر اساس عقده‌ی اودیپ فروید(۲۰) ، در هر زمانی به یک «پدر شعری» اعتقاد داشت. که شاعران پس از او وامدار خوان اویند، حتی اگر شعر او را نخوانده باشند. از دیدگاه او شاعران با برگرفتن و سپس دگرگونی درون‌مایه‌های متون پیشین، این پندار را پدید می‌آورند که شعر آنان از پیشینیان متأثر نیست، در حالی که چنین نیست «بلوم، ۱۹۷۳: ۷۰». ژولیاکریستوا نیز برخلاف باختین، ساحت بینامتنی را در شعر نیز جاری می‌داند: «بینامتنیت، متن را می‌گشاید بینامتنیت، بازی بی‌پایان نشانه پردازی است و به انقلاب در زبان شاعرانه می‌انجامد» «کتی ولز به نقل از مکاریک، ۱۳۸۵: ۷۴».

دیگر اندیشمندی که نقشی اساسی در بنیان گرفتن بینامتنیت داشت، رولان بارت است. او در آثار خود به ویژه مرگ مؤلف، لذّت متن و نظریه‌ی متن، بر تکثر معنا و عدم قطعیت آن تأکید کرد. او تکثر معنا را مایه‌ی لذّت می‌دانست و بسیار با سوژه‌های یگانه مخالف بود.

بارت هم متون را بینامتنی از متون پیشین می‌دانست و هم خواننده را متن متکثر می‌انگاشت: «من (خواننده) موضوعی نادان که در برابر متن قرار گرفته باشم، نیستم، آن من که با متن روبه‌رو می‌شود، خود مجموعه‌ای است از متون دیگر. او کلی است از رمزگان بی‌شمار و گم شده که تبار آنها گم شده است» «احمدی، ۱۳۷۰: ۳۲۷».

بارت هیچ متنی را اصیل نمی‌دانست و نظرش این بود که هر متنی، آمیزه‌ای از نوشته‌ها و نقل‌قول‌های برگرفته از مراکز مختلف فرهنگ است که هیچ یک اصالت ندارد «بارت، ۱۹۷۷: ۱۴۶». همین امر گاه باعث می‌شد بارت بینامتنیت را مسبب دلزدگی و ملال بداند. او چنان شیفته‌ی متن عیش بود که نمی‌توانست تکرر متن‌های کلیشه‌ای را برتابد و بر این باور بود: «در فرهنگی که زیر سلطه‌ی رمزگان‌هایی آنچنان فراگیر و غالب که رمزگان‌هایی طبیعی می‌نمایند، امر بینامتنی به منزله‌ی حضور این رمزگان‌ها و کلیشه‌ها در دل فرهنگ، می‌تواند

موجب ایجاد حس تکرار، اشباع از تصورات قالبی فرهنگی شود» «آلن، ۱۳۸۵: ۲۵۹».

ژرارژنت(۲۱) و مایکل ریفاتر(۲۲) نیز از جبهه‌ی ساختگرایان به بینامتنیت دامن زدند. جالب است که پساساختگرایان و ساختارگراها درست، در دو جبهه‌ی متفاوت با مفهوم بینامتنیت بهره می‌بردند. ساختگرایان، که مخالف تکثر معنا و چند آوایی بودند، بر اساس بینامتنیت کل ادبیات را دارای الگوهایی عام می‌دانستند که فقط روساخت آنها در آثار مختلف تغییر می‌یابد؛ ولی ژرف‌ساخت اساساً ثابت و نامتکثر است. اما نظر پساساختگرایان این بود که بینامتنیت تصورات تک‌انگارانه را از معنا بر هم می‌زند و چند آوایی و تکثر معنا را موجب می‌شود.

در هر حال، ژنت دو اصطلاح زبرمتن و زیرمتن را به کار برد و بر آن بود که هر زبرمتنی برساخته از زیرمتن‌های پیش از خود است. به عبارت دیگر در دیدگاه او زبرمتنیت همان بینامتنیت بود؛ برای نمونه، یولیس(۲۳) جیمز جویس(۲۴) زبرمتنی است که بر اساس زیرمتن اودیسه‌ی هومر جلوه نموده است. ریفاتر نیز بینامتنیت را رویکردی مهم برای فهم بهتر آثار می‌دانست و بر این باور بود که اگر متنی را تا یک بینامتن مکمل دنبال کنیم، فهم بهتری از آن متن نصیب ما می‌شود «همان، ۱۷۴».

آخرین اندیشمند برجسته‌ای که با پیوند نظریات باختین و سوسور نخستین بار از اصطلاح بینامتنیت نام برد، ژولیا کریستوا بود، هر چند گاه به جای بینامتنیت «جایگشت(۲۵) » را به کار برد. او نیز معتقد بود هر متن از همان آغاز، در قلمرو قدرت پیش گفته‌ها و متون پیشین است. هر متنی بر اساس متونی معنا می‌دهد که از پیش خوانده‌ایم. بینامتنی، در حکم اجزای رابط سخن است که به متن امکان می‌دهد معنا داشته باشد. او نیز چون بارت، بر این باور بود که هیچ مؤلفی به یاری ذهن اصیل خود به آفرینش هنری دست نمی‌زند، بلکه هر اثر واگویه‌ای از مراکز شناخته و ناشناخته‌ی فرهنگ است «احمدی، ۱۳۷۰: ۳۲۷».

ژولیا کریستوا مبدع نظریه‌ی بینامتنیت، بینامتنی را فضایی در نظر گرفته که در آن، متون با هم برخورد می‌کند و «یک متن، جایگشتی از متون و بینامتنی در فضای یک متن مفروض است که در آن گفته‌های متعدد اخذ شده از دیگر متون با هم مصادف می‌شود و یکدیگر را خنثی می‌کند» «آلن، ۱۳۸۵: ۵۸».

چنان که پیداست؛ کریستوا متن را با دو مؤلفه مشخص می‌کند: ۱) فرآوری و ۲) جایگردی متون و محل تقاطع مرزهای گوناگون. هر متنی بینامتنی در دل متن-های پیش از خود است. هیچ متن اصیل و یکتایی و هیچ اصالتی در کار نیست. چرا که هر متن در حقیقت یک فرآوری یا تولید است که در اثر رهیافتی دیگرگون به متون پیشین که گاه به واسطه‌ی تخریب و گاه به واسطه‌ی تقویم تحقق می‌یابد، فرآوری یا تولید می‌شود. فهم هر متن، در حقیقت فهم متونی دیگر و مبتنی بر در دست داشتن فهمی از آنهاست و چنین فهمی صرفاً در نسبت با آنها میسر است. هیچ نویسنده و مؤلفی جزیره‌ای جدا افتاده نیست و اساساً نمی‌تواند باشد. در حقیقت هر نویسنده و هر مؤلف در دریایی از تعبیرات، تصورات و احساسات برآمده از سنت ادبی پیش از خود است» «غیاثوند، ۱۳۹۲: ۹۱».

بنابراین، بینامتنیت به جای تفسیر متن به واسطه علل خارجی، آن هم بر محور منطقی، زمانی جهان واقعی، یا مؤلفی که آن را به وجود می‌آورد، یا اثری که بر آن تأثیر می‌گذارد، در پی تفسیر متن از طریق شبکه‌ای است که در آن قرار گرفته است؛ از این‌رو بینامتنیت روش نوینی در خلق معناست که توسط خواننده صورت می‌پذیرد، پس خواننده نقش بسیار مهمی را در خوانش بینامتنی ایفا می‌کند؛ به عبارت بهتر، موجودیت بینامتنیت وابسته به وجود خواننده و یا مفسر است، یعنی هنگامی که خواننده در پی یافتن معنای متن است، بینامتنیت حاصل می‌شود.

خوانش بینامتنی متون ادبی

توجّه به مناسبات بینامتنی از دیرینه‌ترین ایّام در ادبیّات جهان مورد توجه بوده است و طبیعی است که پیشینیان ما نیز از آن غافل نبوده‌اند و با پیش

کشیدن مسائلی همانند توارد، انتحال، سلخ و الهام به نوعی به این مناسبات نظر داشته‌اند. اندیشمندان و منتقدان ادبی ما از گذشته‌های دور به این مقوله نظر داشته، و به گونه‌ای سعی داشته‌اند؛ مکالمه‌ی بین متون ادبی را محکم‌تر، آشکارتر و عمیق‌تر سازند زیرا مهم‌ترین اثر این عامل تعالی و تکامل آثار هنری است. برای مثال یکی از نخستین مراحل برای کسی که بخواهد پا به عرصه‌ی شاعری بگذارد، این بود که با آثار شاعران و گویندگان پیشین آشنایی کامل پیدا کند، چنان‌که در چهار مقاله نظامی عروضی آمده است که:

«شاعر بدین درجه نرسد الا در عنفوان شباب و در روزگار جوانی، بیست هزار بیت از اشعار متقدمان یاد گیرد و ده هزار کلمه از آثار متأخران، پیش چشم کند، و پیوسته دواوین استادان همی خواند و یاد همی گیرد که در آمد و شد ایشان از مضایق و دقایق سخن، بر چه وجه بوده است» «نظامی عروضی، ۱۳۶۶: ۴۷».

بنابراین هر شاعر و نویسنده‌ای علاوه بر استعداد و قریحه‌ی خداداد، که لازمه‌ی هر نوع خلاقیّت هنری و ادبی است، در آفرینش آثار خود مرهون آثاری است که شاعران و نویسندگان بزرگ و حتّی متوسط پیشین به جای نهاده‌اند. هیچ اثری - صرف نظر از اینکه هنری، ادبی یا علمی باشد- در خلأ پدید نمی‌آید و برای شکل-گیری و ظهور خود، به زمینه و پشتوانه‌ای از آثار در دسترس متکی است.

با در نظر گرفتن چنین رویکردی به متون، می‌توان گفت که یک اثر ادبی ریشه در نظام در هم تنیده‌ی متون دیگر داشته و آفریننده‌ی خاصی ندارد، لذا هر متن ادبی دارای معنایی است، کشف و درک این معنا تنها از شناخت فرآیندی حاصل می‌آید که آن را خوانش می‌نامند. در درون هر متن ادبی به مطالبی اشاره شده که برای درک معنای آن‌ها می‌باید به خوانش متون ادبی پیشین پرداخت. از این‌رو، یک متن ادبی را نمی‌توان برخوردار از معنای مستقلی دانست، بلکه می‌بایست آن را در شبکه‌ای از روابط متنی یافت. نظریه‌ی خوانش بینامتنی نیز ریشه در این مهم دارد و تلاشی است برای یافتن شبکه‌های ارتباطی میان متون ادبی. به عبارت بهتر، در خوانش بینامتنی، معنای متون ادبی

را در علل خارجی هم‌چون جهان پیرامون، نویسنده‌ی متن و یا ریشه‌های عینی نمی‌توان یافت، بلکه می‌بایست این معنا را در روابط موجود میان آثار و متون جستجو کرد.

هر یک از نظریه‌پردازان بینامتنیت راهبردهای خوانش بسیار گیرایی را برای دریافت روابط بین متون مطرح کرده، و عوامل زیادی را در ارتباط و تعامل بین متون دخیل دانسته‌اند؛ چنان‌که بلوم نظریه‌پرداز بزرگ بینامتنیت، «در آثار متأخر خود، توجه اساسی خویش را به نویسندگانی معطوف می‌کند که به راستی می‌توان آن‌ها را اصیل دانست؛ مؤلف نخستین بخش‌های کتاب مقدّس، به همراه شکسپیر و فروید، مثال‌های متناوبی از «واقعیت‌مندی» در آثار متأخر بلوم هستند» «آلن، ۱۳۸۵: ۱۹۸». تأثیری که فروید بر فرهنگ‌های مدرن غربی گذاشته است را می‌توان نمونه‌ای سهل برای واقعیت‌مندی دانست. امروزه، مردم چه اثری از فروید خوانده باشند و چه نخوانده باشند، مایل‌اند از خود به شیوه‌های فرویدی سخن بگویند. همچنان‌که؛ «بلوم در جستار «دست و پنجه نرم کردن با زیگموند» می‌گوید، فروید یک واقعیت‌مندی، یک کتبیه‌ی از پیش خوانده در فرهنگ مدرن است.» «همان: ۱۹۹».

اگر چنین تعبیری از واقعیت‌مندی را در نظر بگیریم، تازه می‌توانیم دریابیم شاعرانی چون سعدی، حافظ، خیّام چه تأثیری در ادبیات و فرهنگ ما به جا گذاشته و چگونه بیشتر شاعران بعد از آنها در آثارشان تحت تأثیر این شاعران قرار گرفته و مایل‌اند به شیوه‌ی آنان سخن گویند.

برای نمونه دیوان حافظ یکی از زیرمتن‌های تأثیرگذار متون زبان و ادبیات فارسی است؛ سرمایه‌ی فرهنگی و معنوی به جا مانده از حافظ یکی از پایه‌های اساسی هویت و فرهنگ ایرانیان به شمار می‌رود؛ کلام حافظ در بردارنده‌ی نشانه‌ها، ساخت‌ها و فرستنده‌ی مجموعه‌ای از رمزگان‌های فکری و فرهنگی و سرمایه‌ی ارزشمندی برای سخنوران بعد از خود، محسوب می‌شود تا در سایه‌ی غزل او و چه بسا در حد تقلید از سخن او، سخن‌سرایی کنند. به گونه‌ای که بعد از حافظ

کمتر اثری ادبی را می‌توان یافت که ردپایی از تأثیر حافظ در ژرف‌ساخت و روساخت آن اثر وجود نداشته باشد.

وانگهی، بینامتنیت را نمی‌توان نامی دیگر برای مطالعه‌ی تأثیر و تأثر دانست و یا آن را محدود به رابطه‌ی میان یک یا چند متن کرد. بینامتنیت روش درک ما را از متون ادبی متأثر می‌کند و ادبیات را به منزله‌ی شبکه یا کتابخانه‌ای متصور می‌سازد که هر متنی سایر متون را دگرگون می‌کند و آن‌ها نیز به سهم خود معنای متن اول را تعیین می‌کند. و آنچه که ما از یک متن در می‌یابیم در واقع پیگیری سرنخ‌هایی از شبکه روابط زبانی و معنایی متون گذشته و معاصر هنرمند است.

یکی از مسائلی که در کشف روابط بینامتنی اهمیّت دارد، یافتن بینامتن مهم متن است. یعنی متنی که بیشترین تأثیر و ارتباط را با متن مورد نظر دارد؛ زیرا ممکن است پیش از آن، چندین متن وجود داشته باشد که با متن مورد نظر دارای تشابه باشد، هارولدبلوم تعیین آن را از طریق دو فرآیند، میسر می‌داند: «با اتکا به اینکه خود آن متن، خوانندگان را به بینامتن مناسب رهنمون شده یا اینکه بر عکس در نبود گواه متنی مستقیم، اتخاذ تصمیمی اختیاری مبنی بر اینکه فلان رابطه بینامتنی، حائز اهمیّت بوده و رابطه‌ای به لحاظ تأویلی، آگاهاننده است» «آلن، ۱۳۸۵: ۲۰۰». در برخی موارد یافتن بینامتن مهم متن به آسانی صورت نمی‌گیرد زیرا طریقه‌ی مؤلفان در نمایش تأثرات همواره یکسان نیست و غالباً نویسنده یا شاعر متأخر خود را در پهنه‌ی رقابتی می‌بیند که نیاز به تحدی و تلاش برای ابداع است؛ به نظر بلوم در هر سنت ادبی کشاکشی پیچیده و جذاب بین نویسندگان و شاعران توانا برای حفظ هویت خود با نویسندگان و شاعران پیشین وجود دارد تا تأثیرشان به چالش کشیده شود «نوریس، ۱۳۸۵: ۱۸۴». وی پیامد چنین نگرشی را سه حالت نوشتاری می‌داند: موضع مقاومت، موضع پذیرش اقتدار و تقلید «آلن، ۱۳۸۵: ۲۰۶-۱۹۲». بلوم معتقد است، اضطراب تأثیر با برجسته ساختن رقابت در مقابل همکاران ادبی، بر این نکته تأکید می‌ورزد که تأثیر ادبی همیشه نشان دهندهٔ تعامل مهربانانه اکنون

و گذشته نیست، بلکه مبین نبرد اودیپی شاعران و نویسندگان متأخر برای چیره شدن بر متقدمان با ایجاد تغییر در آنهاست «مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۸».

اگرچه پذیرش بینامتنیت و اعتقاد به این نظریه که هر متنی از متنی دیگر سرچشمه گرفته و خود آبشخور متنی دیگر است، به نوعی بنیان استقلال متن را متزلزل می‌سازد امّا واقعیّتی است که باید آن را پذیرفت و امروزه تحقیقات روابط بینامتنی به این نتیجه رسیده که «هیچ اثری منحصر از قلم و فکر امضاکننده‌ی آن تراوش نمی‌کند و ابداع و ایجاد مطلق و بی‌سابقه اگر به کلی نایاب نباشد قطعاً کمیاب است» «زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۱۴۷».

پی‌آمد

عقیدی متعارف بر این است که هر متن ادبی می‌بایست دارای معنی باشد. فرآیند اخذ معنی توسط مخاطب از متن را تأویل یا خوانش می‌نامند. اما با وجود ظاهر بدیهی، این عقیده در نظریه‌ی ادبی و فرهنگی معاصر به چالش کشیده شده است. در مجموع، آثار ادبی بر اساس نظام‌ها و قواعد ایجاد شده توسط آثار ادبی پیشین بنا می‌شوند و این نشانگر آن است که متن‌ها چه ادبی و چه غیر ادبی فاقد هرگونه معنای مستقل هستند. متون در واقع متشکل از همان چیزی هستند که نظریه‌پردازان امروزی آن را بینامتنی می‌نامند.

در واقع تأویل یا خوانش متن، ردیابی همان نظام‌ها و سنت‌های فرهنگی است که کشف معنا نامیده می‌شود. به تعبیری بینامتنیت، همان نظریه‌ی ادبی و فرهنگی مدرن، در زبان‌شناسی قرن بیستم است که ریشه در کار زبان‌شناس معروف فردینان دوسوسور دارد.

بینامتنی به معنای روابط و کنش‌ها در بستر متن، از پدیده‌هایی است که معمولاً در متن‌های ادبی به کار گرفته می‌شود و اقتباس‌های بینامتنی به صورت آگاهانه یا ناخودآگاه به این آثار افزوده می‌شود. از این‌رو هر متن ادبی - چه اثری متوسط باشد و چه اثری بزرگ- بخشی از مقبولیّت، شهرت و توفیق هنری خود را مدیون آثار پیش از خود هست. آثار و اشعار قبلی مایه‌ی اشارات و تلمیحات و موّاد

فکری و ذوقی و عناصر الهام‌بخش موسیقایی و آهنگ و لحن کلی کلام را برای اثر جدید فراهم می‌آورند. با مطالعه و کشف میزان تأثر هر متن ادبی با آثار پیش از خود، می‌توان سهم تقلید، اقتباس و تأثر و درجه‌ی خلاقیت و قابلیت فردی پدیدآورنده‌ی آن را باز شناخت و در نهایت با فرآیند تکوین آثار ادبی آشنا شد و حدود پیوند و ارتباط آن‌ها را تشخیص داد.

یادداشت‌ها

۱ - Intertextuality
۲ - Julia Kristeva
۳ - Mikhail Bakhtin
۴ - Dialog Imagination.
۵ - Roland Barthes
۶ - The Death of the Author
۷ - Ferdinand de saussure
۸ - From work to text
۹ - Theory of the Text
۱۰ - The pleasure of the Text
۱۱ – Lisibble
۱۲ - scriptible
۱۳ – Jouissance
۱۴ - Semiotics
۱۵ – Langue
۱۶ - Parole
۱۷ - Tzvetan Todorov
۱۸ - Dostoevsky
۱۹ - Harold Bloom
۲۰ - Freud
۲۱ - Gerard Genette
۲۲ - Micheal Riffaterre
۲۳ – Ulysses
۲۴ - James Joyse
۲۵ – Transposition

کتاب‌نامه

ـ آلن، گراهام،۱۳۸۵، **بینامتنیت**. ترجمه پیام یزدانجو. نشر مرکز، تهران، چاپ اول

ـ احمدی، بابک، ۱۳۷۰، **ساختار تأویل متن**. جلد ۱. نشر مرکز، تهران، چاپ اول

ـ حق‌شناس، علی‌محمد: ۱۳۸۷ **«مولانا و حافظ دو همدل یا دو همزبان»**. مجله نقد ادبی: سال اول، شماره دوم، ص ۲۹-۱۱

ـ زرّین‌کوب، عبدالحسین، ۱۳۷۸، **آشنایی با نقد ادبی**. نشر سخن، تهران

ـ ساسانی، فرهاد: ۱۳۸۳، **بینامتنیت- پیشینه و پسینه‌ی نقد بینامتنی**. بیناب: شماره پنجم و ششم

ـ غیاثوند، مهدی: ۱۳۹۲، **«سیمای تأویل در آیینه‌ی بینامتنیت کریستوایی»**. حکمت و فلسفه: شماره ۳۵

ـ مدرسی، فاطمه،۱۳۹۰، **فرهنگ توصیفی نقد و نظریه‌های ادبی**. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، چاپ اول

ـ مکاریک، ایرنا ریما، ۱۳۸۵، **دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر**. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی. نشر آگاه، تهران، چاپ اول

ـ نظامی عروضی، احمد بن عمر بن علی،۱۳۷۲، **چهار مقاله**. تصحیح محمد قزوینی به اهتمام محمد معین. انتشارات جامی، تهران

ـ ناهم، احمد: ۲۰۰۴، **التناص فی شعر الرواد**. انتشارات الثقافیةالعامة، چاپ اول

*-Barthes, Roland. (1981). "**Theory of the text" in young**. Vol6. PP31-47.*

*- ……. . (1977). **Image - Music - Text**. Selected and Trans Stephen Heat. New York: Hill and Wang.*

*- Bloom, Harold. (1973). **The Anxiety of Influence: A theory of Poetry.** Oxford: Oxford University Press.*

میرزا قتیل دهلوی ، پیرو حافظ در غزل

نسیم الرحمان*

چکیده

میرزا محمد حسن قتیل دهلوی سخنور، منتقد، دستور شناس و فرهنگ نویس قرن سیزدهم هجری قمری بوده است، که در دهلی در حدود ۷۲ – ۱۱۷۰ زاده و سپس در لکهنو ماندگار شد و در سال ۱۲۳۳ق درگذشت. او در عهد خود نزد فارسی شناسان شبه قاره رتبهٔ استادی را داشت و شعر او در میان مردم آن دوره شهرت بسیار داشت- قتیل در غزل پیرو حافظ بوده و در استقبال وی غزل ها سروده است. این مقاله می‌کوشد تا این دسته از غزل‌های میرزا قتیل را بررسی کند.

کلید واژه ها: شعر فارسی، شبه قاره، حافظ، غزل، قتیل دهلوی

پیش‌گفتار

چون به غزل زبان فارسی در ایران و غزل زبان فارسی و اردو در شبه قاره نگاه می کنیم، این حقیقت روشن می شود که بعد از حافظ، هر جا که غزل گفته و نوشته شده، از تاثیر حافظ خالی نبوده است. شیوه حافظ و قالب غزل چنین باهم آمیخته شده اند، که حافظ و غزل را نمی توان از یک دیگر جدا کرد- حافظ چه بجا گفته است:

شعر حافظ همه بیت الغزل معرفت است آفرین بر نفس دلکش و لطف سخنش

(حافظ شیرازی، ۱۳۸۸ ، ص ۲۸۱)

---

* . ساکن حجره شاه مقیم.

سبک حافظ در ایران و بعد از آن در شبه قاره ترویج و اشاعت پذیرفت و نسخه های خطی دیوان حافظ در کتابخانه های شبه قاره بیانگر این تاثیر هست. سخنوران شبه قاره نه تنها در زمین و ردیف حافظ غزلها سروده اند، بلکه طرزِ بیان حافظ را نیز قبله غزل خود قرار دادند. دانشمندان شبه قاره به ترجمه و شرح حافظ قلم گرفته در هر دو زبان فارسی و اردو آثار گرانمایه به یادگار گذاشته اند.

به نظر دکتر رضا مصطفوی سبزواری:

«شهرت و آوازه ی فراگیر اشعار حافظ پس از کشور حافظ در شبه قاره بود. انبوهی نسخه های خطی دیوان حافظ، کتابهای چاپی تالیف شده در باره ی شعر حافظ و شرح اشعارش و تالیف مقاله های زیادی در تبیین اندیشه های او دلایل استواری بر مقبولیت حافظ در برون سوی مرزهای جغرافیایی ایران تواند بود.» (مصطفوی، ۱۳۹۰ ، ص ۳۷)

یکی از این پیروان حافظ، میرزا قتیل است. وی حافظ را استاد عشق می داند و عقیدۀ خود را چنین اظهار می کند:

قتیل، از عاشقی در هر قدم تقلید حافظ کن
"که سالک بی خبر نبود ز راه و رسمِ منزل‌ها"

(قتیل، ۲۰۱۳، دیوان غزلیات قتیل، ص ۲۰۹)

زندگی نامه قتیل دهلوی

میرزا محمد حسن قتیل دهلوی در حدود ۱۱۷۰-۱۱۷۲ق در شاهجهان آباد دهلی متولد گردید. نام ابتدایی وی دیوالی سینگه بود- در بچگی پدر و مادر ترک شاهجهان آباد کرده به لکهنو رفتند و قتیل آنجا کسب تحصیلات کرد- در هیجده سالگی قبول اسلام کرده به نام محمد حسن موسوم شد و قتیل تخلص اختیار کرد. سپس از خانوادۀ خود جدا شده به دهلی رفت و بعد از چند سال به لکهنو باز گشت و مدتی چند به دربار نواب آصف الدوله (۱۲۱۲-۱۱۸۸ق/۱۷۷۵-۱۷۹۷م)، پادشاه لکهنو، وابسته می بود. بعدها به میرزا سکندر شکوه، شاهزادۀ سلطنت دهلی که به لکهنو رفته بود، پیوست و تا پایان عمر همانجا متمکن ماند. وی با سکندر شکوه به اطراف لکهنو سفر می کرد و در مجالس شعری لکهنو نیز شریک می بود و غزلها می سرود. قتیل

همه عمر در تجرد گذرانده به ۲۳ ربیع الثانی۱۲۳۳ق/۲ مارس ۱۸۱۸م به مرض استسقا وفات یافت و در قیصر باغ لکهنو مدفون شد . (مصحفی ، ۲۰۱۴ ، ص ۴۳۲ ؛ برزگر ، ۱۳۸۰ ، صص ۲۰۳۲ – ۲۰۲۴)

میرزا قتیل در نظم دیوان اشعار و مثنوی موسوم به "صبح بهار"؛ و در نثر و آثار گرانپایه مثل شجرة الامانی، نهرالفصاحت، چهار شربت، هفت تماشا، مظهر العجایب، معدن الفواید، ثمرات البدایع، رقعات قتیل، منشآت قتیل، قانون مجدد، شوقیه، قوانین زبان ترکی به زبان فارسی و بخشی از دریای لطافت ـ به یادگار گذاشته است-

دیوان قتیل

دیوان قتیل مشتمل بر غزلیات، ترکیب بندها، ترجیع بندها، مراثی، مخمس و رباعی است- قتیل در ۱۲۱۲ق/دیوان خود را ترتیب کرد (وحید قریشی، ص ۲۰۰) ؛ امااطلاعاتی در بارۀ چاپ آن در دست نیست- فهرست نسخه های دستنویس دیوان قتیل به ترتیب سال کتابت در زیر است:

۱- رمضان ۱۲۲۵ق/اکتبر ۱۸۱۰م، دهلی نو، کتابخانه آرشیو ملی هند، شماره Acc. No ۵۲۲ . ، ردیف ۱۵۶، کلیات میرزا قتیل که دیوان قتیل شامل آن است (سبحانی و نصیری، ۱۳۷۹ ، صص ۳۰-۳۱) -

۲- ۷ شعبان ۱۲۲۹ق/۲۵ ژوئیه ۱۸۱۴م، لاهور، دانشگاه پنجاب، شماره Spi vi ۱۲۹/۳۱۰۲، ۴۱۹ص (زاهده، صص ۱۸۴-۱۸۵) -

۳- ذوالحجه ۱۲۳۲ق/اکتبر ۱۸۱۷م، لندن، کتابخانه بریتش میوزیم، شماره ۳۰۳ Or.، ۷۴ ص (ریو، ۱۹۷۹ – ۱۹۸۳ ، جلد ۲، ص ۷۲۶) -

۴- ۲۹ شعبان ۱۲۴۰ق/۴آوریل ۱۸۲۵م، لاهور، دانشگاه پنجاب، شماره Pi vi ۱۷۷/۵۶۲، ۳۹۴برگ -

۵- ۱۲۴۷ق/، همانجا-

۶- ۱۲۵۰ق/م، همانجا، شماره Kpi VI ۲۳/۲۱۷۴، ۸۷برگ-

۷- ۱۲۶۹ق، همانجا، شماره Pi VI ۱۶/۲۷۵۵، ۲۷۳برگ- (عارف نوشاهی، ۱۳۹۰ ، صص ۱۰۲۶-۱۰۲۷) .

۸- بی تا، همانجا، ۳۸-۶۰برگ- (همو، ص ۱۸۹)

۹- آغاز قرن سیزدهم قمری، بانکی پور، هند-
۱۰- قرن سیزدهم قمری، بانکی پور، هند، ص ۴۳۵(وحید قریشی، ص ۲۲۶-۲۲۷) -
دیوان غزلیات قتیل به کوشش دکتر زاهده پروین به صورت پایان نامه دکترا از دانشگاه جی سی، لاهور تدوین شده است. و در مقاله زیر نظر، برای غزل های قتیل از همین پایان نامه استفاده کرده ام-

۲- مثنوی صبح بهار

نسخه خطی آن منحصر به فرد به شماره ۷۶۸۳-O-۴۵۶ در دانشگاه پنجاب، لاهور نگهداری می شود (منزوی، فهرستواره، ۱۳۶۲ ، جلد دوم، ص ۱۲۹۰) -
میرزا قتیل در دوره زندگی خود به مقام استادی رسیده بود- گفتهٔ او، در بارهٔ هنر و شعر، جایگاه سند داشت و عدهٔ کثیر از شاعران بنام آن دوره مثل راجه رتن سینگه زخمی(زخمی، برگ ۲۱۴ الف) ، خواجه امام الدین امامی مؤلف معدن الفوائد (قتیل، معدن الفوائد، ۱۲۵۹ ، ص ۹) ، احمد علی خان سندیلوی صاحب تذکره مخزن الغرائب، نواب افتخار علی خان شهرت (علی حسن، ۱۲۹۵ ، ص ۲۳۰) ، صادق خان اختر(رادفر، ۱۳۸۰ ، ص ۱۰۱) ، خیالی رام خیالی (سریواستوا، ۱۹۸۳ ، ص ۱۶۶) ، دیاندهان عشرت(صبا، ۱۳۴۳، ص ۵۴۵) ، ودیادهر فصیح (همو، ص ۶۲۷) ، عوض رای مسرت(همو، صص ۷۳۴ - ۷۳۵) ، شاگرد او می بودند- احمد علی خان سندیلوی در مقدمه مخزن الغرائب چنین گفته است:
"استادی افصح الفصحا و اکمل البلغا میرزا محمد حسن المتخلص به قتیل---در صناعت براعت کلام اگر رئیس شروان زنده بودی، به شاگردیش اقرار نمودی؛ و در جزالت و سلاست عبارت بابای شهر خاوران زنده گشتی، به ملک الشعرایی او را برداشتی---" (سندیلوی، ۱۹۶۸ ، ص ۹) -
معاصران وی نیز از کمال هنر شعر او اعتراف کرده اند:
"---در شعر دستگاهی وسیع دارد و اشعار رنگین بر صفحهٔ روزگار می نگارد (هندی، ص ۱۷۲) ، لطافت کلام شیرینش تشنگان وادی سخن را آب حیات و عذوبت گفتار متینش برهم زن حلاوت قند و نبات- دیوان غزلیات چست و رنگینش از گلستان فصاحت گلدسته ، نظم شسته و آبدارش مطبوع فصحای بلاغت شعار (گوپاموی، ۱۳۸۷ ، ص ۵۷۴) ، بلاغت پروری و فصاحت شماری را به

عرش برین رسانیده و رویهٔ بابا فغانی را زیب و زینت تازه بخشیده و در غزل گویی از همه گوی سبقت ربوده»(عاشقی، به نقل از برزگر، ۱۳۸۰ ، ص ۲۰۳۳) -

شیوه غزل فارسی شبه قاره به ویژه شیوهٔسخنوران فارسی لکهنو به درجهٔ کمال در غزل قتیل جلوه گر است- غزل او چون دیگر شاعران دورهٔ تیموریان متاخر تهی از نوآوری است و مضامین رسمی در بر دارد؛ امّا از تاثیرات اندرونی و گرایش های قلبی خالی نیست- دکتر زاهده پروین در این مورد می گوید:

«غزل های قتیل بیشتر تحت تاثیر جذب ها و احوال قلبی سروده شده است- به همین سبب عواطف و احساسات در این غزل ها فوران دارد- بیشتر غزل های قتیل عاشقانه است» (قتیل، ۲۰۱۳ ، دیوان غزلیات قتیل، ص ۶۶) -

(برای آگاهی بیشتری از احوال و آثار میرزا قتیل، ر-ک: نهر الفصاحت، انتشارات گروه فارسی دانشگاه جی سی، لاهور، ۲۰۱۵م)

میرزا قتیل در شعر خود از سبک و شیوه غزل حافظ پیروی نموده و در پیروی حافظ غزلها سروده است که شرح آن در زیر است:

حافظ:

الا یا ایّها الساقی ادرکاساً و ناولها که عشق آسان نمود اوّل ولی افتاد مشکلها

(ص ۱)

قتیل:

میِ ناب تو خونِ آرزوها ریخت در دل‌ها "الا یا ایّها الساقی ادرکاساً و ناولها"

(ص ۲۰۹)

حافظ:

اگر آن ترکِ شیرازی به دست آرد دلِ ما را به خالِ هندویش بخشم سمرقند و بخارا را

(ص ۳)

قتیل:

من آن رندم که چون برکف گذارم جام صهبا را به تیغ موج مَی، بر خاک ریزم خونِ تقوی را

(ص ۱۷۵)

نیز:

دوایِ دردِ خود می‌دانم آن لعلِ شکرخا را خدا مرگم دهد روزی، که رخ بینم مسیحا را

(ص ۱۷۷)

حافظ:

گل در بر و مَی در کف و معشوق به کام است سلطانِ جهانم به چنین روز غلام است

(ص ۴۶)

قتیل:

خون موج‌زن از روی زمین تا سر بام است آن تیغ سیه تاب، همان زیبِ نیام است

(ص ۳۰۵)

حافظ:

لعل سیراب به خون تشنه لب یارِ من است وز پی دیدنِ او دادنِ جان کار من است

(ص ۵۱)

قتیل:

دو جهان پیشکشِ آه شرر بارِ من است همچو شمع از تبِ دل گرمیِ بازارِ من است

(ص ۲۶۱)

حافظ:

آن ترکِ پری‌چهره که دوش از برِ ما رفت آیا چه خطا دید که از راه خطا رفت؟

(ص۸۱)

قتیل:

تنها ز خرامِ تو، نه هوش از سرِ ما رفت تا عرش برین ناله‌ی مرغان هوا رفت

(ص ۲۷۶)

حافظ:

مدامم مست می‌دارد نسیم جعد گیسویت خرابم می‌کند هر دم فریب چشم جادویت

(ص ۹۵)

قتیل:

شود تا آگه از بیداری من بر سر کویت خدا بخت مرا در خواب بنماید شبی رویت

(ص ۲۳۱)

حافظ:

پیرانه سرم عشق جوانی به سر افتاد وان راز که در دل بنهفتم به در افتاد

(ص ۱۱۰)

قتیل:

روزی که مرا بر گلِ رویش نظر افتاد صد لاله به دامانِ من از چشمِ تر افتاد

(ص ۴۲۷)

حافظ:

هر آن کو خاطر مجموع و یار نازنین دارد سعادت همدم او گشت و دولت همنشین دارد

(ص ۱۲۱)

قتیل:

چو من هر کس سر یاری به یار نازنین دارد دل حرمان نصیب و خاطر اندوهگین دارد

(ص ۳۹۵)

حافظ:

آن که از سنبل او غالیه تابی دارد باز با دلشدگان ناز و عتابی دارد

(ص ۱۲۴)

قتیل:

سعی کن تا دم شمشیر تو آبی دارد کشتن عاشق بی چاره ثوابی دارد

(ص ۴۴۱)

حافظ:

صوفی نهاد دام و سر حقه باز کرد بنیاد مکر با فلک حقه باز کرد

(ص ۱۳۳)

قتیل:

دست ستم چو زلف سیاهش دراز کرد تاراج دین راهروان حجاز کرد

(ص ۴۴۲)

حافظ:

دست در حلقه‌ی آن زلفِ دوتا نتوان کرد تکیه بر عهدِ تو و بادِ صبا نتوان کرد

(ص ۱۳۶)

قتیل:

تا ز تن جان نرود، ترکِ وفا نتوان کرد سر ز خاکِ کف پایِ تو جدا نتوان کرد

(ص ۴۳۰)

حافظ:

دیدی ای دل که غم عشق دگر بار چه کرد چون بشد دلبر و با یارِ وفادار چه کرد

(ص ۱۴۰)

قتیل:

ای که پرسی که به عاشق مژه یار چه کرد تیغ جلاد چو گویم به گنهکار چه کرد

(ص ۴۳۸)

حافظ:

آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند آیا بود که گوشه‌ی چشمی به ما کنند

(ص۱۹۶)

قتیل:

آنان که زنده مرده‌ی صد ساله را کنند فرخنده ساعتی که گذر سوی ما کنند

(ص ۴۵۶)

نیز :

چشم از بتان ندار که ترک جفا کنند تا صد هزار خون نه به راه خدا کنند

(ص ۴۲۵)

حافظ:

تا ز میخانه و مَی، نام و نشان خواهد بود سرِ ما خاکِ ره پیرِ مغان خواهد بود

(ص ۲۰۵)

قتیل:

هر کجا سروِ بلندِ تو روان خواهد بود فرشِ ره، دیده‌ی شمشاد قدان خواهد بود

(ص ۴۵۷)

و نیز:

روزِ محشر، که پُر از فتنه جهان خواهد بود بر سرِ خاک شهیدِ تو تپان خواهد بود

(ص ۴۳۱)

حافظ:

گوهرِ مخزنِ اسرار همان است، که بود حقهٔ مهر بدان مهر و نشان است ،که بود

(ص ۲۱۳)

قتیل:

دیده دور از تو همان اشک فشان است، که بود مرده را پنجه نگارین تر ازان است، که بود

(ص ۳۷۱)

حافظ:

ای صبا! نکهتی از خاکِ ره یار بیار ببر اندوه دل و مژدهٔ دلدار بیار

(ص ۲۴۹)

قتیل:

قاصدا! تازه پیامی ز لبِ یار بیار شربتِ روح نوازی پیِ بیمار بیار

(ص ۴۷۸)

حافظ:

منم که دیده به دیدارِ دوست کردم باز چه شکر گویمت؟ ای کارساز بنده نواز

(ص ۲۵۹)

قتیل:

ربود دوش دل از دستم آن بتِ طنّاز که بود گردِ ره او، سپاه شوخی و ناز

(ص ۴۸۶)

حافظ:

گل عذاری ز گلستانِ جهان ما را بس زین چمن سایهٔ آن سروِ روان ما را بس

(ص ۲۶۸)

قتیل:

بوسه ای از لبِ آن جانِ جهان ما را بس خضرا! اگر آبِ بقا نیست، همان ما را بس

(ص ۴۹۰)

حافظ:

دردِ عشقی کشیده‌ام ، که مپرس زهرِ هجری چشیده‌ام ، که مپرس

(ص ۲۷۰)

قتیل:

نازِ تیغی کشیده‌ام ، که مپرس قاتلی دوش دیده‌ام ، که مپرس

(ص ۴۸۹)

حافظ:

ای همه شکلِ تو مطبوع و همه جایِ تو خوش دلم از عشوهٔ شیرینِ شکرخایِ تو خوش

(ص ۲۸۷)

قتیل:

ای قدت عمر ابد، عارض زیبایِ تو خوش مدعی کیست؟ که باشد به تماشایِ تو خوش

(ص ۵۰۶)

حافظ:

در وفایِ عشقِ تو مشهورِ خوبانم چو شمع شب نشینِ کویِ سربازان و رندانم چو شمع

(ص۲۹۴)

قتیل:

برقِ عالم سوزِ حسنش سوخت سامانم چو شمع چون نه اشکِ آتشین ریزد ز مژگانم چو شمع

(ص ۵۲۲)

حافظ:

سال‌ها پیرویِ مذهبِ رندان کردم تا به فتوایِ خرد حرص به زندان کردم

(ص ۳۱۹)

قتیل:

بس که لختِ جگر آرایشِ دامان کردم من به ویرانهٔ خود سیرِ گلستان کردم

(ص ۵۸۹)

حافظ:

تو همچو صبحی و من شمعِ خلوتِ سحرم تبسّمی کن و جان بین، که چون همی سپرم

(ص ۳۳۰)

قتیل:

شبی ز ناز بنه غافلانه پا به سرم که بر درِ تو جفاها کشیده چشمِ ترم

(ص ۶۲۳)

حافظ:

به عزم توبه، سحر گفتم استخاره کنم — بهارِ توبه شکن می‌رسد ،چه چاره کنم

(ص ۳۵۰)

قتیل:

نماند تابِ صبوری، دگر چه چاره کنم؟ — مگر به دشنه دلِ خود هزار پاره کنم

(ص ۶۲۵)

حافظ:

به مژگانِ سیه کردی هزاران رخنه در دینم — بیا کز چشمِ بیمارت هزاران درد برچینم

(ص ۳۵۴)

قتیل:

چو کشت آن لعلِ شیرین دوش با صد ناز و تمکینم — به دوشِ حاملان، شد بیستون تابوتِ سنگینم

(ص ۵۷۸)

حافظ:

گرم از دست برخیزد که با دلدار بنشینم — ز جام وصل می نوشم ز باغ عیش گل چینم

(ص ۳۵۶)

قتیل:

پس از مردن به فکرِ شورِ روزِ حشر غمگینم — که خواهد کرد این غوغا خلل در خواب شیرینم

(ص ۵۷۰)

حافظ:

دانی که چیست دولت؟ دیدارِ یار دیدن — در کوی او گدایی بر خسروی گزیدن

(ص ۳۹۲)

قتیل:

ماییم و از فراقت هر دم جفا کشیدن — هر روز آه و زاری، هر شب به خون تپیدن

(ص ۶۶۳)

حافظ:

می فکن بر صفِ رندان نظری بهتر از این — بر درِ میکده، می‌کن گذری بهتر از این

(ص ۴۰۴)

قتیل:

بر درِ خود بنشین، نیست دری بهتر ازین محوِ دل شو، که نیابی گهری بهتر ازین

(ص ۶۶۱)

حافظ:

درِ سرایِ مغان رُفته بود و آب زده نشسته پیر و صلایی به شیخ و شاب زده

(ص ۴۲۱)

قتیل:

طراوتِ لب او آتشی در آب زده خرامِ او سرِ پایی به آفتاب زده

(ص ۷۱۷)

حافظ:

ای که با سلسله‌ی زلفِ دراز آمده‌ای فرصتت باد، که دیوانه نواز آمده‌ای

(ص ۴۲۲)

قتیل:

با رخِ چون گلِ نسرین همه ناز آمده‌ای سروِ من! از چمنِ عمر دراز آمده‌ای

(ص ۷۲۲)

حافظ:

دوش رفتم به درِ میکده خواب آلوده خرقه تر دامن و سجاده شراب آلوده

(ص ۴۲۳)

قتیل:

خونِ ما ریخت به مژگانِ عتاب آلوده آه! از آن نرگسِ مخمورِ شراب آلوده

(ص ۷۲۳)

حافظ:

ای که در کُشتنِ ما هیچ مدارا نکنی سود و سرمایه بسوزی و محابا نکنی

(ص ۴۸۰)

قتیل:

چند مقرون به وفا وعده‌ی خود را نکنی شبِ ما را سحر از رویِ دل آرا نکنی

(ص ۷۳۷)

حافظ:

ای در رخِ تو پیدا ، انوارِ پادشاهی در فکرتِ تو پنهان، صد حکمتِ الهی

(ص ۴۸۹)

قتیل:

رحم آر تا توانی، برحالِ بی گناهی ای مستِ جام دوشین! بهرِ خدا نگاهی

(ص ۷۶۳)

حافظ:

در همه دیرِ مغان نیست چو من شیدایی خرقه جایی گروِ باده و دفتر جایی

(ص ۴۹۰)

قتیل:

چند از آتشِ دل‌ها نکنی پروایی آه از آن روز! که آهی بکشد شیدایی

(ص ۷۵۲)

کتاب‌نامه

- حافظ شیرازی، شمس الدین محمد، ۱۳۸۸ش ، دیوان حافظ با شرح کامل ابیات، به کوشش ناهید فرشاد مهر، انتشارات گنجینه، تهران.
- رادفر، ابوالقاسم، تابستان ۱۳۸۰ش،"زبان و ادبیات فارسی در سرزمین اوده"، نامه پارسی، تهران، صص ۶۵-۱۰۹-
- ریو، چارلس، ۱۹۷۹-۱۹۸۳م ، فهرست نسخه های خطی فارسی در موزهٔ بریتش لندن، ۳ جلد، -
- زاهده پروین، "شرح حال و آثار محمد حسن قتیل ادیب و شاعر فارسی"، مجله سفینه، شماره ۱۰، گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پنجاب، لاهور-
- زخمی، رتن سینگه، تذکره انیس العاشقین، نسخه خطی مملوکه دانشگاه پنجاب لاهور، شماره *Pfi vi* ۲۳/۹۹۴
- سبحانی، توفیق؛ نصیری، محمد رضا، فروردین ۱۳۷۹ش، "فهرست مجموعه فورت ویلیام کالج (کلکته) در کتابخانه آرشیو ملی هند، دهلی نو"، ضمیمه شماره ۸، نامهٔ فرهنگستان، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران.

- سریواستوا، نریندر بهادر، ۱۹۸۳م، نوابی عهد کے هندوؤں کا فارسی ادب میں یوگدان، چاپ دوم، مطبع نامی، لکهنو.
- سندیلوی، احمد علی هاشمی،۱۹۶۸م ، تذکره مخزن الغرائب، به اهتمام دکتر محمد باقر، انتشارات دانشگاه پنجاب، لاهور.
- صبا، محمد مظفر حسین، ۱۳۴۳ش ، تذکره روز روشن، به تصحیح محمد حسین، کتابخانه رازی، تهران،
- عارف نوشاهی، ۱۳۹۰ش ، فهرست نسخه های خطی فارسی کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه پنجاب لاهور، مرکز پژوهشی میراث مکتوب، تهران،
- علی حسن خان، سید، ۱۲۹۵ق ، تذکره صبح گلشن، مطبع شاهجهانی، بهوپال،
- قتیل، میرزا محمد حسن، ۲۰۱۲م،"دیوان غزلیات میرزا محمد حسن قتیل با مقدمه در باره شرح حال و ویژگی های غزل سرایی وی"، پایان نامه دکترای، به کوشش زاهده پروین، دانشگاه جی سی لاهور،
- _____ ، ۱۲۵۹ق ، معدن الفواید (رقعات میرزا قتیل)، مطبع مصطفایی، لکهنو، -
- _____ ، ۲۰۱۵م ، نهرالفصاحت، تصحیح و مقدمه نسیم الرحمان، انتشارات مجلس تحقیق و تالیف، گروه فارسی دانشگاه جی سی لاهور،
- گوپاموی، قدرت الله، ۱۳۸۷ش، تذکره نتائج الافکار، به تصحیح یوسف بیگ باباپور، مجمع ذخائر اسلامی، قم.
- مصطفوی سبزواری، دکتر رضا، بهمن ۱۳۹۰ش،"حافظ پژوهی در شبه قاره هند و پاکستان"، مجله حافظ، شماره ۹۰، صص ۷۳-۸۱
- منزوی، احمد، ۱۳۶۲ - ۱۳۷۵ش ، فهرست مشترک نسخه های خطی پاکستان، ۱۳ جلد، اسلام آباد.
- _____ ، ۱۳۷۴-۱۳۷۶ش ، فهرستواره کتاب های فارسی، ۳ جلد، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی،تهران، -
- وحید قریشی، ۱۹۹۵م ، مطالعه ادبیات فارسی، یونیورستی اورینتل کالج، لاهور،
- هندی، بهگوان داس، سفینهٔ هندی، مرتبه سید شاه محمد عطا الرحمان کاکوی، سلسله انتشارات اداره تحقیقات عربی و فارسی پتنه، بهار، هند-

« نور» وخوشه‌های تصویری وابسته به آن، در دفتر دوم مثنوی

ندا امین *
دکتر رضا مصطفوی سبزواری**

چکیده

عارفان درطول تاریخ ادبیات مکتوب خود دست به آفرینش اصطلاحاتی متناسب با مفاهیم عرفانی مورد نظر خود زده اند و سیر این روند در طول زمان، کم‌کم سبب پیدایش زبان ویژه اهل عرفان شده است. به نظر می‌رسد خلق استعاره‌های مفهومی برای تبیین مفاهیم مبهم و دور از دسترس عرفانی، بیش از هر چیز موجب اوج گیری این زبان است. در بیشتر مواقع استعاره رسالت پیام رسانی را بر عهده گرفته و تلاش عارف این است که با کاربرد استعاره و مجاز از راه زبان به شناخت وبیانی از ناشناخته‌ها برسد و در حقیقت استعاره‌ها توان بیان تجربه های شهودی عارف را گسترده تر می‌کند. مولانا نیز با خلق استعاره یاکاربرد استعاره‌های رایج در زبان عرفان، معانی واژگانی را که دلالت بر واقعیات ملموس وحسی دارد، به حوزه واژگانی که دلالت بر مفاهیم انتزاعی دارد، منتقل می‌کند و به کمک تصویری که واژه استعاری در ذهن، خلق می‌کند، بین آن دو، پیوند و ارتباط برقرار می‌کند تا بتواند به نوعی آن مفهوم انتزاعی را ملموس سازد. در این پژوهش بااستفاده از نظریه شناختی استعاره، کارکردهای استعاره نور وخوشه‌های تصویری مرتبط با آن یعنی خورشید، آفتاب، شمع، چراغ... در دفتر دوم مثنوی (به عنوان نمونه) تبیین می‌شود. در این بررسی در می‌یابیم که مولوی با توجه به انگاره«جهان غیب نور است»، حق، انسان کامل واولیا، معنویت و معرفت، جان وروح... را به مثابه نور به تصویر می‌کشد.

کلید واژه: مولانا، استعاره شناختی، استعاره مفهومی نور، دفتر دوم مثنوی

---

* . دانشجوی دکتری زبان وادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی
** . استاد گروه زبان وادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی

مقدمه

زبان عرفان زبان روشنی نیست که مفاهیم درآن واضح ومتمایز باشد؛ بلکه حاوی مطالبی است که باید به گوش اهل آن برسد و لزوما هر کسی توانایی زبانی داشته باشد نمی‌تواند حقیقت آن را درک کند. آنچه در نگاه اول از مطالعه ادبیات صوفیه بر می‌آید این است که عارفان درطول تاریخ ادبیات مکتوب خود دست به آفرینش اصطلاحاتی متناسب با مفاهیم عرفانی مورد نظر خود زده اند و سیر این روند در طول زمان، کم‌کم سبب پیدایش زبان ویژه اهل عرفان شده است. دکتر صفوی در پژوهشی با عنوان«مرگ استعاره» می‌گویند در واقع «استعاره فرایند اولیه ساخت واحدهای زبان است»(۱۳۸۳: ۶).به نظر می‌رسد که این فرایند نیز، موجب خلق و اوج گیری زبان ویژه اهل تصوف شده است. در بیشتر مواقع استعاره رسالت پیام رسانی را بر عهده گرفته است وتلاش می‌کند تجربه‌های متافیزیک ومفاهیم انتزاعی را به مفاهیمی ملموس ودست یافتنی تبدیل کند. استعاره‌ها سبب خلق وبیان معنا هایی شد که جهان بینی عرفانی به آن نیاز داشت. این استعاره‌ها ومعانی منتقل شده ، با گذشت زمان جزیی از حیطه معنایی- واژگانی زبان عارفان گشت و توانمندی بیان اندیشه‌های عرفانی را آفرید. بخش مهمی از رمزها یا به عبارتی اصطلاحات عرفانی چون،زلف،رخ، چشم، معشوق، ساقی وشراب در زبان صوفیه از راه کاربرد استعاره رواج پیدا کرده است. مولانا نیز باخلق استعاره یاکاربرد استعاره‌های رایج در زبان عرفان، معانی واژگانی را که دلالت بر واقعیات ملموس وحسی دارند، به حوزه واژگانی که دلالت بر مفاهیم انتزاعی دارند، منتقل می کند وبه کمک تصویری که واژه استعاری در ذهن خلق می‌کند، بین آن دو، پیوند وارتباط ایجاد می‌کند تا بتواند به نوعی آن مفهوم انتزاعی را ملموس سازد. عارف پس از اتصال روح به جهان ماوراء می‌کوشد از ادراک شهودی خود، یعنی حقیقت تجربه شده‌ای که برای خودش بدیهی و روشن است، سخن بگوید و ازآن جا که کارکردهای زبان متعارف راهگشا نیست، استعاره وارد بیان او می شود. تلاش عارف

این است که با کاربرد استعاره و مجاز از راه زبان به شناخت و بیانی از ناشناخته‌ها برسد و درحقیقت استعاره‌ها توان بیان تجربه‌های شهودی عارف را گسترده تر می-کنند.

دراین پژوهش بااستفاده از نظریه شناختی استعاره معاصر، کارکردهای استعاره نور وخوشه‌های تصویری مرتبط با آن یعنی خورشید، آفتاب، شمع، چراغ... در دفتر دوم مثنوی(به عنوان نمونه) تبیین می‌شود. در این بررسی در می‌یابیم که مولوی با توجه به انگاره «جهان غیب نور است»، حق، انسان کامل واولیا، معنویت ومعرفت، جان و روح... را به مثابه نور به تصویر می‌کشد. این انگاره‌های استعاری برای تحلیل و تبیین مقولات انتزاعی مورد نظر مولوی بستری مناسب است که انسجام درونی مفاهیم را در پرتو ایده‌ای واحد وانگاره‌ای نخستین وپایه ای، حفظ می‌کند.

۱. مباحث نظری پژوهش

۱-۱. نظریه‌ی استعاره شناختی

مطالعات زبان شناسی شناختی در چند دهه اخیر ماهیت جدیدی برای استعاره تعریف کرد که براساس آن، استعاره فقط آرایه ادبی یا یکی از صور کلام نیست، بلکه فرایندی فعال در نظام شناختی بشر محسوب می‌شود. زبان شناسی شناختی به عنوان یک مکتب جدید رویکردی است که زبان را وسیله‌ای برای سازماندهی، پردازش وانتقال اطلاعات می‌داند. در این دیدگاه جدید، استعاره ابزاری زبانی است که می‌تواند به بیان و درک مفاهیم درگستره علوم وحوزه‌های مختلف دانش کمک کند. دراین میان زبان شناسانی مانند جورج لیکاف ومارک جانسون[1] استعاره را پدیده‌ای فقط زبانی نمی‌دانند؛ بلکه برای آن ماهیتی ادراکی و مفهومی قائل‌اند. به این معنا که استعاره دربنیان خود فرایندی شناختی وذهنی است که در زبان نمودار می شود. این رویکرد به زبان به عنوان وسیله‌ای برای

1-George Lakoff(1941) . Mark Johnson(?)

کشف ساختار نظام شناختی انسان می‌نگرد و زبان را نمودی از نظام تصوری ذهن می‌داند.

یکی از ویژگی‌های عمده زبان شناسی شناختی باز آفرینی جهان در قالب مقولات زبانی است، به این معنا که جهان به صورت عینی در زبان منعکس نمی‌شود. نقش مقوله بندی زبان، واقعیت محض را آینه وار منعکس نمی‌کند بلکه ساختاری از جانب خود به جهان تحمیل می‌کند. (یوسفی رادوگلفام،۱۳۸۱: ۵۹ -۶۰) تحقیقات لیکاف وجانسون ثابت کرد که کاربردهای استعاره محدود به حوزه مطالعات ادبی وکاربرد واژه، عبارت یاجمله نیست واستعاره همچون ابزاری مفید، نقش مهمی درشناخت و درک پدیده‌ها وامور دارد. حتی «بسیاری از بنیادی ترین مفهوم‌ها درنظام‌های مفهومی مانیز معمولا از طریق مفهوم‌های استعاری درک می‌شوند، از جمله زمان، کمیت، حالت، دگرگونی، کنش ...» (لیکاف،۱۳۹۰: ۱۵۴). نظریه معاصربیان می‌کند که نظام ادراکی انسان سرشتی استعاری دارد. این دیدگاه نخستین بار در سال ۱۹۸۰ توسط جورج لیکاف ومارک جانسون با انتشار کتاب *استعاره‌هایی* که با آنها زندگی می‌کنیم [۱]مطرح شد. نظریه معاصر استعاره براین باور است که ما درباره اشیا به شیوه‌ای که آنها را تجسم می‌کنیم سخن می‌گوییم و از این روی استعاره نه تنها موجب وضوح وگیرایی بیشتر اندیشه‌های ما می‌شود بلکه ساختار ادراکات ودریافت‌های مارا نیز تشکیل می‌دهد. درحقیقت هم«واژه *metaphor* ،(استعاره) ازواژه یونانی *Metaphora* گرفته شده که خود مشتق است از *meta* به معنای "فرا" و*pherein* "بردن".مقصود ازاین واژه، دسته خاصی از فرایندهای زبانی است که درآنها جنبه-هایی از یک شی به شی دیگری فرابرده یا منتقل می شوند، به نحوی که از شی دوم به گونه‌ای سخن می‌رود که گویی شی اول است» (هاوکس،۱۳۸۰: ۱۱).

۱- Metaphors we live by

۱-۱-۱. استعاره مفهومی یا ادراکی

ازدیدگاه زبان شناسی شناختی معاصر، مفاهیم انتزاعی در حوزه نظام مفهومی انسان با بهره گیری از مفاهیم عینی سازمان دهی می‌شود یعنی زبان به ما نشان می‌دهد که در ذهن خویش مفاهیم انتزاعی را چگونه بیان یادرک می‌کنیم. آنها این نوع استعاره را که ریشه درزبان روزمره و متعارف دارد و اساسا مبتنی بر درک امور انتزاعی بر پایه امور عینی و مفهومی یا تصویری کردن مفاهیم ذهنی است، "استعاره مفهومی یاادراکی"[1] نامیدند. از سوی دیگر «لیکاف نخستین بار، اصطلاح معنی شناسی شناختی را مطرح کرد. در معنی شناسی شناختی، دانش زبانی جدای از اندیشیدن و شناخت نیست، بلکه خود بخشی از استعدادهای شناختی انسان محسوب می‌شود، استعدادهاییکه برای انسان امکان یادگیری، استدلال و تحلیل را فراهم می کنند» (صفوی،۱۳۸۷: ۳۶۵).

براساس چنین تحلیل‌هایی روشن شد که استعاره ژرف تر ازآن است که انگاشته می‌شد. در واقع استعاره چیزی بیشتر از آرایه ادبی صرف است ونقشی برتر و ویژه در استفاده زبان و نیز شناخت و فهم ما از جهان دارد. «استعاره صرفا موضوعی زبانی نیست، بلکه موضوعی است مرتبط بااندیشه وخرد. زبان جنبه ثانوی دارد. نگاشت بنیادی است ، از آن جهت که استفاده از زبان قلمروی مبدا والگوهای استنتاج را برای مفاهیم قلمرو مقصد ترغیب می‌کند» (لیکاف،۱۳۹۰: ۱۴۷). نکته مهم دیگر در این نظریه ، یکی این است که بر خلاف دیدگاه سنتی ، استعاره‌های مفهومی عموما بر اساس تشابه پدید نمی‌آیند و در بسیاری از موارد وجوه شباهتی از پیش وجود ندارد، بلکه در واقع نگاشت‌ها میان حوزه‌ها شباهت هایی به وجود می‌آورند و کار کلمات و عبارات برانگیختن ذهن به برقراری ارتباطی است که به واسطه آن، موضوعات، ویژگی‌ها و روابط میان دو حوزه منتقل می‌شود و نکته دیگر اینکه «کانون استعاره در مفهوم است، نه در کلمات» (قاسم زاده، ۱۳۷۹: ۲۵). «استعاره‌ها از یک واژه یاعبارت ساخته نمی‌شوند، بلکه به تعبیر

---

[1] - Conceptual Metaphor

لیکاف استعاره از شباهت هستی شناختی و معرفت شناختی میان دو حوزه مبدا و مقصد پیدا می‌شود. از این رو، استعاره به زبان بستگی ندارد، بلکه به اندیشه بشر مربوط می‌شود.[...] شباهت هستی شناختی میان عناصر دو قلمرو وجود دارد اما شباهت معرفت شناختی میان روابط عناصر یک قلمرو با روابط عناصر قلمرو دیگر درکار است»(قائمی نیا،۱۳۸۸ :۱۶۲) و نهایت آنکه هدف از کاربرد آن خلق فضایی خاص در ذهن مخاطب است که از جنبه‌های شناختی بسیار قوی برخوردار باشد. لیکاف وجانسون استعاره مفهومی را به سه دسته اصلی تقسیم می‌کنند[۱] که یکی از آنها استعاره‌های ساختاری[۲] است. آنها اساس استعاره ساختاری را سامان دهی یک مفهوم در چارچوب مفهومی دیگر می‌دانند و برآن‌اند که که نخستین مشخصه‌های استعاره مفهومی به ویژه در نوع ساختاری، نظام پذیری آنهاست. یعنی وقتی استعاره‌ای را به کار می‌بریم در حقیقت یک نظام فکری را از عنصری به عنصر دیگر منتقل می‌کنیم واین همان کارکرد اساسی استعاره است که در گذشته انتقال[۳] نامیده می شد. به عبارت دیگر،نقش شناختی این استعاره‌ها این است که امکان درک حوزه مقصد"الف" را از طریق ساختار حوزه مبدا"ب" برای زبانور فراهم می-کنند(کووکسس،۲۰۱۰: ۳۷). به اعتقاد این دو، استعاره نه تنها در درک مفاهیم انتزاعی وامور غیر حسی به انسان کمک می‌رساند ، بلکه امکان اندیشیدن درباره آنها را نیز فراهم می سازد. استعاره به ما امکان می‌دهد موضوعی نسبتا انتزاعی یا فاقد ساختار مشخص را بر حسب موضوعی عینی تر یا دست کم ساختمند تر درک کنیم.

تعریفی که ازاستعاره‌های مفهومی در قلمرو زبان شناسی شناختی ارائه می شود عبارت است از الگوبرداری نظام مندبین عناصر مفهومی یک حوزه از تجربه بشر که

---

[۱] . برای اطلاع از طبقه بندی ونیز نقدی که برآن وارد است،ر.ک:افراشی،آزیتا.(۱۳۹۲)."تحلیل استعاره های مفهومی در یک طبقه بندی جدید با تکیه بر نمونه هایی از زبان فارسی واسپانیایی".پژوهش های زبانشناسی تطبیقی،سال سوم.شماره۵:صص۱۴۱-۱۶۴.

[2] .structural metaphor

[3] . translation

ملموس وعینی است برروی حوزه دیگری(یعنی حوزه مقصد) که معمولا انتزاعی تر است.

۱-۱-۲. انگاره یا نگاشت[1]

اساس رابطه در استعاره مفهومی، میان دو واحد ارگانیک یا دو مجموعه به شکل تناظر یک به یک صورت می‌گیرد که به آن انگاره می‌گویند. یک سوی این تناظر؛ قلمرو مبدا یا منبع است که اغلب مفهمومی وعینی و ملموس است و سوی دیگراین تناظر، مفاهیم انتزاعی وذهنی است(دست کم نسبت به قلمرو منبع) که قلمرو مقصد یا هدف نامیده می‌شود.«به این ترتیب،انگاره‌ها به مثابه ساختارهای بنیادین ، طرح-های تصویری ذهن والگوهای ارتباطی بین مفاهیم موجود در ذهن انسان هستند که کشف ودست یابی به آن‌ها موجب پرده برداری از بسیاری پیچیدگی‌های معنایی ودرک آسان تر ارتباط میان عبارت‌ها وپدیده‌ها خواهد شد.» (بهنام،۱۳۸۹: ۹۳).پس براساس نظریه لیکاف، هراستعاره در بردارنده مجموعه‌ای از تناظرهای هستی شناختی میان ویژگی‌های قلمرو منبع وهدف است وبه ما امکان می‌دهد تا با اطلاعات ودانشی که از قلمرو منبع داریم درباره هدف بیندیشیم گفتگو واستدلال کرده وسرانجام رفتار کنیم.

از این رو در این دیدگاه استعاره‌ها با فراهم کردن امکان الگوبرداری نظام مند، الگوهای استدلال واستنتاج در قلمروهای عینی تجربه را به قلمروهای انتزاعی تعمیم می‌دهند. بدین ترتیب انسان بادرک قلمروهای عینی تجربه از کیفیات وحالات حاکم بر آن ها وپیامدهای آن برای تعقل واستدلال در تجارب انتزاعی خود الگو سازی می‌کند.(صدری،۱۳۸۵: ۷۰).

---

[1]. mapping

۱–۲. ضرورت کاربرد استعاره در عرفان

حوزه کشف وشهود وگفتمان عرفانی به دلیل ماهیت تجربه ناپذیر وانتزاعی‌اش یکی ازحوزه‌هایی است که ضرورت درک استعاری درآن بیشتر احساس می‌شود. از این روی آنجا که موضوع گفتمان ، مفاهیم متافیزیکی وخارج از تجربه حسی است ، تنها راهی که برای تصور و بازآفرینی مقصود پیش روی ذهن قرار دارد، بیان استعاری این مفاهیم با مفاهیم ملموس تر است. تفکر انتزاعی و نیز تفکر در باب مجردات وامور معنوی وفهم آنها به طور عمده خصلت استعاری دارد ونکته در خور توجه این است که استفاده از استعاره‌های مفهومی در این مورد گزینشی و هنری نیست،بلکه امری اجتناب ناپذیر دربیان زبانی اندیشه‌ها و مفاهیم فرا تجربی است و هر اندازه اندیشه‌ای پیچیده باشد، زبان هم به همان اندازه استعاری می شود.

تجسم بخشیدن به مفاهیم انتزاعی و محسوس کردن آنها از برجسته‌ترین کارکردهای استعاره است. استعاره ابزاری مناسب است که می‌تواند قدرت درک ما را از جهان افزایش دهد. استفاده مکرر از استعاره‌ها در قلمرو فلسفه و عرفان شرقی، کارکردی شناختی و ادراکی یافته است به این معنی که صورت بندی ادراک و بیان تجربه عرفانی به کمک استعاره صورت می‌گیرد.«هدف استعاره[در گفتمان عرفان]واداشتن به تفکر وایجاد انگیزه آگاهانه وخلاق از طریق طرح چندگانه واژه‌ها به قصد تعالی گرایی وکشف واقعیاتی است که پنهان مانده اند و یا آن قدر آشکارند که پنهان‌اند»(تیلیش،۱۳۷۵: ۳۹)

«استعاره به واسطه عملکرد تداعی گری‌اش درمتون مذهبی به تسهیل شماری از تجارب نو که برای آن‌ها ممکن است هیچ توصیف لفظ به لفظی ممکن نباشد، کمک می‌کند»(سوسکیس ،۱۹۸۵: ۶۶)«آن‌ها مارا قادر می‌سازند تا به واقعیاتی اشاره کنیم که اگر زبان، غیر استعاری بود، نمی‌توانستیم در مورد آن‌ها سخن بگوییم وامکان توصیف واقعیت‌هایی را به زبان می‌دهند که از دایره‌ی تجربه‌ی مستقیم خارج است نظریه‌ی معاصر استعاره می‌تواند ماهیت زبان

مذهبی را روشن کند و حوزه‌های وسیعی از زبان و در نتیجه تجارب ما را شکل دهد» (هریسون،۲۰۰۷: ۱)

درنظریه‌ی معاصراستعاره، نظام ادراکی انسان سرشتی استعاری دارد و استعاره چیزی بیشتر از آرایه ادبی صرف است و نقشی برتر و ویژه در استفاده زبان ونیز شناخت وفهم ما از جهان دارد. مفاهیم انتزاعی در حوزه نظام مفهومی انسان با بهره-گیری از مفاهیم عینی سازمان دهی می‌شود. زبان به ما نشان می‌دهد که در ذهن خویش مفاهیم انتزاعی را چگونه بیان یا درک می‌کنیم و استعاره همچون ابزاری مفید، نقش مهمی در شناخت و درک پدیده‌ها و امور دارد کاربرد این ابزار در حوزه مفاهیم انتزاعی، روشنگری و توضیح و بسط اندیشه‌ها و مفاهیم عرفانی است که زبان ارتباطی در بیان آن ناتوان است و استعاره تنها راه توضیح و تفسیر مفاهیم مبهم و پیچیده آن است. به عبارتی ماهیت موضوع خود به خود و به ضرورت ، سبب کاربرد استعاره در جایگاه تفسیر می‌گردد و این کارکرد موجب روشنی و گسترش معنایی موضوعات پیچیده عرفانی می‌شود. در نظر تو شیهیکو ایزوتسو عرفان پژوه معاصر- که یکی از حوزه‌های اصلی مطالعات وی، کارکرد پایه‌ای خیال در تحول اندیشه وبررسی نظام زبانی دربیان اندیشه‌های فلسفی و عرفانی است- مسئله کاربرد این استعاره‌ها بسیار جدی تراز کار برد ساده یک استعاره برای بیان یک مفهوم انتزاعی، تلقی می‌شود. او می‌گوید:«کشف یک استعاره مناسب در حیطه متافیزیک که حیطه‌ای متعالی است یک راه ویژه تفکر و یک شیوه شناخت است؛ زیرا کشف این استعاره به معنای کشف بعضی ویژگی های ظریف ساختار حقیقت است و این نکته‌ای است که گرچه به عنوان یک امر واقع آگاهی متعالی به نهایت بدیهی و به خود پیداست، اما در سطح تفکر بحثی چنان ظریف وفرار است که عقل انسان آن را تنها در قالب استعاره‌ای می تواند درک کند» (ایزوتسو،۱۳۸۳: ۳۵).او در مقاله خود با عنوان"تناقض نور و تاریکی در گلشن راز شبستری"درباره اهمیت این تفکر می‌گوید:«درعرفان اسلامی اندیشیدن در قالب و از طریق تصاویر خیالی تقریبا تنها شکل اصیل تفکر به شمارمی‌آید[....]در اینجا یک

تصویر خیالی، یک نماد نیست که چیزی را در ورای خود به ما نشان دهد بلکه نفس خودش را به ما می‌نمایاند. یک واقعیت است. اما اگر از بیرون به آن بنگریم، این گونه تفکر جز نمادین واستعاری به نظر نمی‌آید» (همان :۵۵). در این مقاله ایزوتسو درپی بیان این دیدگاه است که در ریشه و منبع این نوع استفاده غیر معمول از واژه ها ،یک شهود اصیل حق وجود دارد و از این شهود اصیل ، یک شکل اصیل تفکر می-روید او در چگونگی کاربرد این استعاره‌ها در توضیح شهود می‌گوید: «جریان امر به این صورت نیست که ابتدا یک شهود فوق العاده به سراغ عارف بیاید و آنگاه او سعی کند که این شهود را از طریق یک استعاره یاسلسله‌ای از استعارات توضیح دهد. بلکه کاملا بر عکس، این بصیرت خود همان استعاره یا استعاره هاست. در اینجا سطح شهود اصلی و سطح بیان استعاری آن ، تفاوتی با یکدیگر ندارند. عارف در انتخاب نوع استعاره آزاد نیست. به عنوان مثال، وقتی عارف واژه نور را برای توصیف شهود حق به کار می برد، آن را از میان تعدادی استعاره‌های موجود انتخاب نکرده است. بلکه این استعاره خود را بر عارف تحمیل کرده است زیرا عارف، حق را در شکل مجسم نور مشاهده می‌کند.»(همان :۵۲). ایزوتسو توضیح می‌دهد که در تفکر تصوف اگر بخواهیم با اصطلاحات زبان شناختی این مطلب راشرح دهیم باید بگوییم در اینجا با موردی غیر عادی مواجه هستیم که درآن، معنای لفظی به معنای مجازی تبدیل می‌شود و آنچه معمولا به معنای مجازی یا استعاری دریافته می شود، واقعی تلقی می‌گردد. به عنوان نمونه درتفسیر استعاره‌های کلیدی"نور و ظلمت"که در این مقاله به عنوان نمونه وارترین تصاویر آرکی تایپی تصوف ایرانی مورد بررسی قرار گرفته‌اند، می-گوید:«دراین بافت ویژه ، واژه نور نشانه بی واسطه نور معنوی و نشانه به واسطه نور فیزیکی است چنان که از نقطه نظر زبان شناختی حتی می‌توان گفت که وقوع این گونه انتقال معنا در شعور بشر، نشانه آن است که عارفی زاده شده است»(همان :۵۱). به عبارتی این فهم و استفاده غیر معمول از واژه‌ها ، نشانه تحقق همان "شکل اصیل تفکر" است که پیش از این گفته بود، شکل اصیل تفکری که حکایت از یک شهود اصیل حق دارد .

۱-۲-۱. ویژگی استعاره"نور"

درگستره‌ی تفکر استعاری، بسیاری از عارفان تلاش کرده‌اند تا به کمک حس بینایی بیش از سایر حواس، فرایند شناخت و معرفت را تشریح کنند. از دیرباز، «بشر هرچه را که قابل دیدن باشد، شناخته شده می‌پندارد و هرچه را که توانایی دست یافتن به آن را ندارد، ناشناخته قلمداد می‌کند. به این ترتیب ، به نظر می رسد گزاره"معرفت بصری است" از استعاره‌های بنیادین همه فرهنگ ها وزبان‌ها باشد (سیفی پرگو،؟) «به لحاظ فیزیکی، تاریکی و نور دو کیفیت مرتبط با حس باصره است. اما اینکه تاریکی همراه جهل و نور همراه دانایی است، شاید به آن دلیل است که مهم ترین ابراز دست یابی به علم، حس بینایی است. نکته در خور تامل اینکه چون نور در تجربه مشترک بینایی تمام انسان‌ها وجود دارد و به طور ناخود آگاه مقوله‌ای مثبت تلقی می‌شود؛ وقتی کسی از واژه نور برای تبیین عقیده خود بهره می‌گیرد ، هیچ کس در برابر آن نخواهد پرسید که حال این نور چیست وچگونه ایجاد شده است. از آن پس همه چیز روشن و منطقی می‌نماید» (بهنام،۱۳۸۹ :۹۵). مفهوم نور این توانایی رادارد که مقولات تحلیل ناپذیری چون خداوند را در ظرف استعاره، مفهوم کند. نور دیده می‌شود ؛ پس می‌توان برای انتقال تجربه‌ای ماورایی و متافیزیکی ازآن استفاده کرد. پیش از مولوی عارفان دیگری نیز به ارزش استعاره نور برای تبیین مفاهیم انتزاعی عرفانی پی برده بودند که از میان فیلسوفان اسلامی بیش از همه شهاب الدین سهروردی از مفهوم استعاری نور بهره گرفته است که اشاره به آن در مجال این پژوهش نیست . نور از واژه‌های پر تکرار در مثنوی معنوی و به طور کلی آثار مولانا است. به عبارتی جهان عرفانی مولوی بیش از هر چیز در استعاره نور تجسم یافته است. از این رو ،کشف و ادراک این استعاره در زبان مولوی، یکی از راه های ورود به اندیشه عرفانی او خواهد بود. جد اا‌ز تمام جنبه‌های زیبایی آفرینی استعاره نور، این استعاره برای مولوی کارکردی شناختی و مفهومی دارد. می‌توان احتمال داد مولوی باآگاهی از کارکرد استعاره برای درک آسان تر ودقیق تر مفاهیم انتزاعی ، این استعاره را

به کار گرفته است و از استعاره نور به عنوان ابزاری برای تبیین هر آنچه با جهان غیب وعالم ساده وعاری از جسم ارتباط برقرار می کند، بهره می‌گیرد.

«استعاره، مبالغه در تشبیه و گذشتن از تشبیه ویکسان پنداری مشبه و مشبه به است، بنابراین در ذات خود بیانگر مبالغه، اغراق وغلو است. اما در متن عرفانی بنابر طبیعت و ماهیت موضوعات مورد وصف، مبالغه، اغراق وغلو مصداق ندارد. بلکه در مرتبه اول توصیف عظمت حق تعالی است و سپس توصیف پیامبران که تجلی حق وتصویر انسان کامل را درخود دارند. دراین موارد مبالغه معنا ندارد؛ چون ماهیت موضوع مورد توصیف، ابعادی فراتراز ادراک معمول را دربرمی گیرد. این ابعاد فراتر را تنها با کاربرد استعاره می‌توان توصیف کرد.»(جبری،۱۳۸۷: ۴۶).

۲. تحلیل استعاره مفهومی نور وخوشه های تصویری آن درابیات دفتر دوم مثنوی

برای اینکه بتوانیم نظام استعاری ذهن مولوی را که بر مدار نور می‌گردد تحلیل کنیم، از فرمول انگاره لیکاف در قلمرو استعاره‌های مفهومی بهره می‌گیریم. مولانا برای تبیین مفاهیم انتزاعی خود، نگاشتی می‌آفریند که قلمرو مبدا آن نور است؛ (معرفت نور است). این گزاره به عنوان انگاره اولیه در ژرف ساخت اندیشه عرفانی مولانا در مثنوی نمودار می‌شود. علاوه بر کلان استعاره (معرفت نور است) یک استعاره گسترده وچندین خرده استعاره دیگر که همگی تابع وسرچشمه یافته از همان استعاره کلان اول است نیزدر مثنوی حضور دارد.استعاره کلان (معرفت نور است) بستری مناسب برای تحلیل مقولات انتزاعی مورد نظر عارف است.استعاره گسترده‌ای که به عنوان انگاره ثانویه با نخستین انگاره ارتباط دارد را می‌توان در این گزاره عنوان کرد:(جهان غیب(ماورا)نور است).در تفکر استعاری مولانا هرآنچه با جهان ملکوت وعالم غیب ارتباط داشته باشد سرشتی نورانی دارد. چگونگی این تفکر در استعاره‌های خردی که ازآن استعاره گسترده ناشی می‌شود قابل دریافت است. این استعاره های خرد عبارت هستند از:

۲–۱. معرفت یا معنویت به مثابه نور

همان طور که گفته شد، مولوی واژگانی را که دلالت بر واقعیات بیرونی وعناصر ملموس وحسی دارند، برای بیان مفاهیم ناشناخته به کار می‌گیرد واز این راه و به کمک تصویری که واژه استعاری در ذهن خلق می‌کند؛ میان آن تصویر و اندیشه و پدیده ناشناخته برای مخاطب ، پیوندهایی براساس شباهت خلق می‌کند و سرانجام به نوعی آن پدیده یا مفهوم ناشناس را آشنا می‌سازد. مولانا دربیان تصویر مفهوم بسیار غامض شناختی یعنی معرفت ،گویایی، هدایتگری،... و شکوه آن را به مثابه نور به تصویر می‌کشد:

«آفتاب معرفت را نقل نیست مشرق او غیر جان وعقل نیست»

(مولوی،۱۳۸۷:دفتردوم،بیت۴۳).

«حس ابدان قوت ظلمت می خورد حس جان ازآفتابی می چرد»

(همان:بیت۵۱).

معرفت وآگاهی به مثابه نور است، به مثابه روز و روشنایی است، پس مخالفان انبیا و اولیا و به عبارتی مخالفان این معرفت را در مقایسه باجویندگان آن چنین می‌بینند:

«دشمن روزند این قلابکان عاشق روزند آن زرهای کان»

(همان:۲۹۱)

وبااین تعبیر "روز"یا همین معرفت و آگاهی محک حقیقت می‌شود

«زان که روز است آینه تعریف او عاشق روزند آن زرهای کان»

«حق قیامت را لقب زآن روز کرد روز بنماید جمال سرخ وزرد»

ونتیجه می گیرد:

«پس حقیقت، روز، سر اولیاست روزپیش ماهشان چون سایه هاست»

«عکس راز مرد حق دانید روز عکس ستاریش، شام چشم دوز»

(همان:ابیات۲۹۲-۲۹۵).

درجایی دیگر نیز،این تاکید مولانا بر "روز"قیامت را داریم که این بار برای تاکید روز بودن به معنای هنگامه تجلی معرفت،آن را با "شب"به عنوان استعاره ازدنیا مقابل قرار می‌دهد:

«پیش از آن که روز دین پیدا شود نزد مالک دزد شب رسوا شود»

(همان:بیت۱۰۶۷).

دربخشی دیگر مولوی باتمثیل مقایسه‌ی چشم مادی که با بستن"تاسه می گیرد" وبی قرار نور می شود، چشم جان را نیز بی قرار نور معرفت می‌داند:

«آن تقاضای دو چشم دل شناس کو همی جوید ضیای بی قیاس»

(همان:بیت۸۸).

درجایی که مولانا از محکی سخن می‌گوید که ذهنیات را می‌سنجد، آگاهی یا خاطری را که از ذهن سالک می‌گذرد به عنوان نوعی از معرفت به مثابه نور تلقی می‌کند: «پرتوی بر قلب زد»...(همان:۷۴۸). نیز انسانی که حقیقت وجود خود را می-فهمد، واجد نور معرفت است:

«آن کسی که او ببیند روی خویش نور او از نور خلقان است بیش
[...]نور حسی نبود آن نوری که او روی خود محسوس بیند پیش رو»

(همان:بیت۸۸۷-۸۸۹)

دربرخی موارد معرفت وعالم معنویت یا فرد و دلی که به معرفت راه یافته است، به مثابه محل طلوع نور(مشرق)ادراک می‌شود:

«مطلع شمس آی اگر اسکندری بعد آن هرجاروی نیکوفری
«بعدازآن هرجاروی مشرق شود شرق ها برمغربت عاشق شود»

(همان:ابیات۴۵-۴۶)

«آن دلی کو مطلع مهتاب هاست بهر عارف فتحت ابوابهاست»

(همان:بیت۱۶۶).

معرفت وکلام ناشی ازاین معرفت، نور است:

«بود اناالحق برلب منصور نور بود اناالله در لب فرعون زور»

(همان:بیت۳۰۷)

ودست یابنده به این معرفت؛خورشید:

«چون ز تنهایی تو نومیدی شوی زیر سایه یار، خورشیدی شوی»

(همان:بیت۲۲).

عقل وفکرت وهمچنین دل،که جایگاه معرفت است، نیز؛

«روشنی عقل‌ها از فکرتم انفطار آسمان از فطرتم»

(همان:بیت۱۱۶۳)

«تاب نور چشم با پیه است جفت نور دل در قطره خونی نهفت
شادی اندر گرده و غم در جگر عقل چون شمعی درون مغز سر»

(همان:بیت۱۱۸۴-۱۱۸۵)

«دیده نابینا و دل چون آفتاب همچو پیلی دیده هندستان به خواب»

(همان:بیت۲۲۳۹).

قرآن نیز نور است:

«نور فرقان فرق کردی بهر ما ذره ذره حق و باطل را جدا»

(همان:بیت۸۵۵).

دین نیز:

«کفرتو دین است و دینت نور جان ایمنی ، وز تو جهانی در امان»

(همان:بیت۱۷۸۹).

وحی نیز نور است:

«چون ز نور وحی در می‌ماندند باز نو سوگندها می‌خواندند»

(همان:بیت۲۸۹۶)

واسلام نیز؛

«کینه های کهنه شان از مصطفی محو شد در نور اسلام وصفا»

(همان:بیت ۳۷۳۰).

درداستان "گرفتار شدن بازمیان جغدان"باز(سمبل از سالک)وآگاهی اورا،و نیز ویژگی رضا دروی را، جملگی نور می‌داند؛

«او همه نور است از نور رضا لیک کورش کرد سرهنگ قضا»

(همان:بیت۱۱۳۷).

درقیاس آگاهی مادی(حس) وآگاهی معنوی درابیات متوالی از نور حس ونور حق چنین می‌گوید:

«نورحق بر نور حس راکب شود آنگهی جان سوی حق راغب شود
سوی حسی رو که نورش راکب است حس را آن نور نیکو صاحب است
[...] نورحس را نور حق تزیین بود معنی نور علی نور این بود»

(همان:ابیات۱۲۹۴-۱۲۹۷).

در داستان موسی، موسی در بیان این که خدا فرشتگان را از توانایی انسان در ادراک حق آگاه کرد، می‌گوید:

«عرضه کردی نور آدم را عیان بر ملایک گشت مشکل‌ها بیان»

(همان:بیت۱۸۲۸).

"معرفت نور است"و:

«روشنی بخشد، نظر اندر علی گرچه اول خیرگی آرد بلی
عاقبت بینی، نشان نور توست شهوت حالی حقیقت گور توست»

(همان:بیت۱۹۷۹،۱۹۸۱).

«پیش زیرک کاندرونش نورهاست عین این آواز معنی بود راست

(همان:بیت۳۵۹۶)[1].

ویا گاهی از استعاره‌های متضاد نور وخوشه‌های تصویری وابسته به آن، برای مفاهیم مقابل بهره می‌گیرد: دنیا را پیش ازبعثت انبیا و ظهور معرفت چنین می داند:

«قلب ونیکو درجهان بودی روان چون همه شب بود وما چون شب روان»
(همان:بیت۲۸۷).

بینایی نور چشم تصور می‌شود و نبود این نور کوری...؛ مولانا دلی که راه به این معرفت نیافته، کور می داند[2]؛

---

[1]. برای موارد بیشتر ر.ک:همان:ابیات ۱۲۹۸،۱۵۹۷-۱۵۶۲،۳۱۴۲،۱۳۰۳

[2]. برای موارد بیشتر ر.ک:همان:ابیات ۷۹۸،۴۵۱

«پس کلام پاک در دل‌های کور می‌نپاید، می‌رود تا اصل نور»

(همان:بیت۳۱۸)

و در مقابل چشم اهل حق را چنین می بیند:

«با چنان چشمی که بالا می‌شتافت نور چشمش آسمان را می‌شکافت»

(همان:بیت ۴۴۰).

یا در جای دیگر این ره نایافتگان به معرفت را چونان «خفاشک عدو آفتاب» می-داند که:«تابش خورشید اورا می کشد»(همان:بیت۷۹۵).درجایی دیگر انبیا و اولیا آفتاب و معنویت و معرفت به عنوان نور در تقابل با استعاره‌های متضادشان چنین آمده‌اند:

«شد غذای آفتاب از نور عرش مر حسود و دیو را از دود فرش»

(همان:بیت ۱۰۹۰).

یا نور در برابر نار؛«تا که نور اوکشد نارتورا»،«پس هلاک نار، نور مومن است»،«نار ضد نور باشد روز عدل»(همان:ابیات۱۲۵۰-۱۲۵۵). درشرح و توضیح دانش ناقص که ناشی از عقلی است که مغلوب نفس شده، به قیاس ادراک نور خورشید (یا نور باقی، استعاره از حق،مردحق یا معرفت واقعی) با برقی گذرا می‌پردازد:

«دانش ناقص نداند فرق را لاجرم، خورشید داند برق را
[...]برق خندد بر که می‌خندد؟بگو بر کسی که دل نهد بر نور او
[...]برق را، خو یخطف الابصار دان نور باقی را همه انصار دان»

(همان:ابیات۱۵۳۹-۱۵۴۹).

درجایی دیگر از دفتردوم، مولانا طالب علم دنیایی رابه موش کورکه در ظلمات خاک لانه می‌سازد تشبیه می‌کند (همان:۲۴۴۰-۲۴۴۱).ترکیب‌هایی چون «نور هدی» (همان:بیت۳۲۳۴،۲۵۷۰)، «ظلمت جهل» (همان: بیت۲۵۷۱)، «نور ایمان» (همان:بیت۲۹۱۰) نیز نمایانگر ادراک معرفت به مثابه نور در نظر مولانا است[1].

---

[1] . برای موارد بیشترنمونه ابیات این عنوان، ر.ک:همان:ابیات ، ۳۷۷۸ – ۳۷۷۹ ، ۱۶۴۴ ، ۱۴۹۰ ، ۱۴۷۹ – ۱۸۷۸ ، ۱۸۵۰، ۱۸۴۹ ، ۱۷۱۹ ، ۱۶۴۶ ، ۳۵۸۸ ، ۳۴۴۶ ، ۲۹۷۳ ، ۲۳۷۳

۲-۲. حق به مثابه نور

استیور می‌گوید؛«درحوزه دین ما فهم روشن غیر استعاری از خداوند نداریم و در صددیم که با کاربرد استعاره تاحدی ایمان ومتعلق آن را روشن کنیم» (۱۳۸۴: ۲۳۸). براساس نظریه استعاره شناختی ، نور(یاسایر خوشه‌های تصویری آن) از حوزه حواس ظاهری وادراک حسی به عنوان مشبه به(وسیله) به کار گرفته شده است تا مفهوم انتزاعی خدا به عنوان مشبه(هدف) تبیین شود. خوشه‌های تصویری مرتبط با نور همچون خورشید، آفتاب وگاه واژگان دیگری در بازتاب این معنا به شاعر یاری رسانده است.به طور کلی هر آنچه با نور در قلمرو حواس باطنی ارتباط برقرار کند، استعاره‌ای برای شناخت و ادراک خدا به شمار می‌آید. بر این بنیان می‌توان با در نظر داشتن دو قلمرو مبدا ومقصد، چند گزاره منطقی زیر را با نظر به ابیات مثنوی نگاشت:

"خدا نور است" "خدا ماه است"

"خدا خورشید است" "خدا آفتاب است"

در همان آغاز دفتر دوم، مولوی به صراحت از میان اسما الهی خدا را «نور قدیم» می‌خواند (همان:بیت۱۸)ونیز صفات خدا را"آفتاب معرفت"می داند:

«ای صفاتت آفتاب معرفت و آفتاب چرخ بند یک صفت

گاه خورشیدی و گه دریا شوی گاه کوه قاف و گه عنقا شوی»

(همان:ابیات۵۳-۵۴).

دربخشی در توضیح "نفس واحد"علت وحدت وجودی آنها را چنین بیان می کند:

«چون که حق رش علیهم نوره مفترق هرگز نگردد نور او»

(همان:بیت ۱۸۹).

در شرح رسالت پیامبران می‌گوید:

«ذره ای زان آفتاب آرد پیام آفتاب آن ذره را گردد غلام»

(همان:بیت۱۶۱۵).

درباره توصیف گفتگوی خدا با موسی؛

«ازدرخت انی اناالله می شنید باکلام انوار می آمد پدید»

(همان:بیت۲۸۹۵).

دربخشی دیگراز همین دفتر، مولانا از حقیقت عشق سخن می‌گوید واستدلال می‌کند که حتی«عشق‌های این جهانی هم عشق بر صورت یابر روی زیبای یک بانو نیست[...]حتی واسطه عاشقی هم حواس ظاهر نیست»(استعلامی،۱۳۸۷ :۲۱۸)او سرچشمه همه عشق ها را به سبب معرفت وآگاهی وتابش حق بر موجودات این جهانی می‌داند و مخاطب را به یافتن اصل دعوت می‌کند:

«پرتو خورشید بر دیوار تافت تابش عاریتی دیوار یافت

برکلوخی دل چه بندی ای سلیم واطلب اصلی که تابد او مقیم»

(همان:ابیات۷۱۱-۷۱۲).

پیش تر که می‌رویم مولانا در بحث مراتب اهل حق، صریح اشاره می‌کند:«که هفتصد پرده دارد نور حق» (همان:بیت۸۲۴)ودروصف احوال مقربین به حق می‌گوید:

«اهل صف آخرین از ضعف خویش چشمشان طاقت ندارد نور بیش

وآن صف پیش ، از ضعیفی بصر تاب نارد روشنایی بیشتر»

(همان:بیت۸۲۶-۸۲۷).

"خدا آفتاب است"با این توصیف؛

«مشرق خورشید برج قیرگون آفتاب ما ز مشرق‌ها برون

مشرق او نسبت ذرات او نه برآمد نه فرو شد ذات او»

(همان:بیت۱۱۱۱-۱۱۱۲).

«آدمی چون نور گیرد از خدا هست مسجود ملایک ز اجتبا»

(همان:بیت۱۳۵۷)

نیزگاهی، خدا ماه است:

« تو نشانی ده که من دانم تمام ماه را بر من نمی‌پوشد غمام»

(همان:۹۹۵)

مولانا برای درک بهتر این تناظر ، در بسیاری ابیات ، ویژگی های برتر انگاره قلمرو مبدا را نیز در عبارت‌های زبانی خود می‌آورد تا کار خواننده در دریافت ساده تر شود. او براساس این انگاره ویژگی‌های نور را به خداوند نسبت می‌دهد:

«خانه‌ی آن دل که ماند بی ضیا از شعاع آفتاب کبریا»

(همان:بیت ۳۱۴۰).

همچنین شاعر از واژگانی که در بافت متضاد این واژ ها قرار می‌گیرند مانند ظلمت، شب، سایه... و به ویژه کور به عنوان دشمن این روشنایی و آفتاب (دشمن حق و معرفت) در فرایند استعاره سازی بهره برده است:

«آن که او باشد حسود آفتاب وآن که می‌رنجد ز بود آفتاب»

که مولانا در شرح دشمنی او، هدف وی را «نفی خورشید ازل بایست او»

(همان:۱۱۳۲-۱۱۳۴)[۱].

۳-۲. انسان کامل(اولیاء)به مثابه نور

یکی دیگر از استعاره‌های پرکاربردی که با استفاده از نور در قلمرو عرفان و فلسفه از جمله مثنوی معنوی تبیین می‌شود، انسان کامل است. گویی از نظرعارف بنیان وخمیره وجودی اولیای الهی از نور سررشته شده است.از سوی دیگر اولیا واسطه فیوضات خداوند بر زمین وزمانند، به همین سبب در نظر مولوی چون نور ادراک می‌شوند. بارزترین اطلاق این استعاره به مردان حق، در نخستین ابیات دفتر دوم و در لقبی است که مولانا به حسام الدین چلبی داده است؛ «ضیاءالحق حسام الدین»(همان:بیت۳) و در ادامه در توصیف یاران اهل معرفت ،آنان را خورشید وآفتاب خطاب می‌کند؛

«زآن که بی گلزار بلبل خامش است غیبت خورشید بیداری کش است
آفتابا!ترک این گلشن کنی تاکه تحت الارض را روشن کنی

---

[۱]. برای موارد بیشترنمونه ابیات این عنوان، ر.ک:همان:ابیات ۳۲۱۳ ، ۲۶۱۱ ، ۱۱۱۱۴ ، ۸۵۹ ، ۸۵۶ – ۱۱۳۲ ، ۱۱۱۱۷ ، ۱۱۲۶ – ۱۵۷۰ ، ۱۲۹۴ ، ۱۲۹۰ ، ۱۱۳۰ ، ۳۰۲۵ ، ۲۶۴۲ ، ۳۱۵۱ ، ۲۲۵۵ ، ۲۰۵۵

خاصه خورشیدکمالی، کان سری است روز و شب، کردار او روشنگری است»

(همان:۴۱-۴۴).

و نیز درباره انبیا«تابرآمدآفتاب انبیا»(همان:۲۸۸)ویا

«مانع خویش‌اند جمله کافران از شعاع جوهر پیغمبران»

(همان:بیت۷۹۷)

و به ویژه حضرت محمد(ص):

«زآن سبب فرمود یزدان والضحی والضحی نور ضمیر مصطفی»

(همان:۲۹۶)

نیز در جایی دیگر؛

«از حضور نور بخش مصطفی پیش خاطر آمد او را آن دعا»

(همان: بیت۲۴۶۸).

مولانا در شرح چگونگی جذبه الهی، راه یافتگان به معرفت را نیز از همان جنس نور می‌داند:

«ناریان مر ناریان را جاذبند نوریان مر نوریان را طالبند»

(همان:۸۳).

در بخشی دیگر مولانا با به کاربردن استعاره متضادی(خفاش)، نور بودن اهل دل را چنین بیان می کند:

«نفرت خفاشکان باشد دلیل که منم خورشید تابان جلیل»
(همان:بیت۲۰۸۹).

در مراتب انبیاء و اولیا نیز آنان را براساس مراتب نور در پی هم بر می شمارد. ابتدا رسول حق که پس از او نیز«به هر دوری ولیی قایم است»و بعد بقیه:

«او چو نور است وخرد جبریل اوست وآن ولی کم ازاو قندیل اوست
وآن که زین قندیل کم،مشکات ماست نور رادر مرتبه ترتیب هاست

زان که هفتصدپرده داردنور حق پرده های نور دان،چندین طبق»

(همان:۸۲۲-۸۲۴).

یا در بخشی دیگر در توصیف این"شهسواران جلیل" ذات آنان را بر ساخته از نور می‌داند:

«برگرفت از نار و نور صاف ساخت وآن گه او بر جمله‌ی انوار تاخت»

و در ابیات بعد به ترتیب با ذکر نام، ارواح انبیا و اولیا را به ترتیب دارای مراتبی از این نور می‌داند. (همان: بیت۹۱۲) و در مجموع این اولیا را "نورانیان" می‌خواند (همان: بیت۹۳۶). در ماجرای ذاالنون مصری، در توصیف ناشناس بودن مقام او در جمع مردمان می‌گوید:

«در چه؟ دریا نهان در قطره‌یی آفتابی مخفی اندر ذره‌یی»

«آفتابی خویش را ذره نمود اندک اندک روی خود را برگشود»

(همان: بیت۱۳۹۸،۱۴۰۰).

خطاب به انسان ودراشاره به مقام روحانی او می گوید:

«یوسف وقتی و خورشد سما زین چه و زندان برآ و رو نما»

(همان:بیت۳۱۴۵)

و نیز در همین داستان،"اولیا به مثابه ماه"هستند؛

«راز را اندر میان آور شها رو مکن در ابر پنهانی مها»

(همان:بیت۱۴۵۷).

مولانا درحکایت وحی خدا به موسی برای عیادت،می گوید خدا به موسی گفت:

«مُشرقت کردم ز نور ایزدی من حقم ، رنجور گشتم ، نآمدی»

(همان: بیت۲۱۶۲) [۱].

---

۱۲. برای موارد بیشترنمونه ابیات این عنوان، ر.ک:همان:ابیات ۲٤۲۷، ۸۳۳ – ۸۳۸ ، ۳۳٦٥ ، ۳۳۳٥ ، ۲۸٤۹، ۲۸٤۸ ، ۲۱۱۲ ، ۲۱۱۱ ، ۱۸۷۰ ، ۱٤۷۳

۲-۴. وجود،جان وروح به مثابه نور

چنان که گفته شد،این انگاره نیز در ذیل همان استعاره کلان"جهان غیب نور است"قرار می گیرد. مولانا در توضیح وحدت وجود ونفس واحد می‌گوید:

«مفترق شد آفتاب جانها در درون روزن ابدانها»

(همان:بیت۱۸۶).

«روز مرگ،این حس تو باطل شود نور جان داری که یار دل شود

(همان:بیت۹۴۳).

درحکایت "شتر گم شده"هنگامی که می خواهد بگوید«انسان آگاه دیگر زندگی جسمی ندارد،جسم او هم به جان تبدیل می شود» (استعلامی،۱۳۸۷: ۳۲۸) می‌گوید:

«چشم تو روشن شود،پایت دوان جسم تو جان گردد وجانت روان»

(همان:بیت۲۹۹۳).

درجایی دیگرمی خوانیم:

«پس فلک قشراست ونور روح مغز این پدید است،آن خفی،زین رومغز»

(همان:بیت۳۲۶۳).

درقصه "طعنه زدن مرد بیگانه در شیخ"درباره تفاوت اولیا با مردمان عادی می گوید:

«پر و مالامال از نور حق است جام تن بشکست، نور مطلق است»

(همان: بیت۳۴۲۵).

در تفکر روح وجان به مثابه نور، از تقابل استعاره های متضاد در تفهیم این تفکر نیز بهره می گیرد؛براین اساس،جسم وتن شب تلقی می شود:

«آفتابش چون برآمد زآن فلک با شب تن گفت:هین!ماودعک»

(همان:بیت۳۰۲)

پی‌آمد

ویژگی مولانا در مثنوی گزینش آگاهانه استعاره‌های هماهنگ با موضوع و متناسب با دیگر واژگان است. این گزینش در کنار تناسب میان موضوع، تصاویر و واژگان در ساختار زبان انسجام می آفریند و مهم ترین کار کرد آنها شناختی و در جهت تبیین مفاهیم نامحسوس و انتزاعی معرفتی است. یکی از برجسته ترین این استعاره ها در مثنوی معنوی، استعاره نور و دیگرخوشه های تصویری وابسته به آن است. کارکرد شناختی این استعاره‌ها در این متن، تجسم بخشیدن ومحسوس گردانیدن مفاهیم انتزاعی و پیچیده عرفانی، یعنی قابل شناخت ساختن مفاهیم و پدیده‌های ناشناخته ماورایی و روشنگری این مفاهیم و اندیشه ها و نیز بیان و توصیف عواطف مرتبط باآن است که موجب افزایش توان وغنای بیان عارف می گردد. نگاشت‌های پر تکرار دربیان مولانا در حول استعاره نور و دیگرخوشه‌های تصویری مرتبط با آن، در بررسی دفتر دوم مثنوی طی شواهد و ابیات بسیار متعدد، به ترتیب عبارتند از؛

۱-معرفت یا معنویت به مثابه نور

۲- حق به مثابه نور(آفتاب،خورشید،ماه)

۳- انسان کامل(اولیاء)به مثابه نور

۴- وجود،جان وروح به مثابه نور

نیز در این پژوهش دریافتیم که مولانا برای درک بهتر این تناظرها، در بسیاری ابیات دیگر این دفتر،ویژگی‌های برتر انگاره قلمرو مبدا رانیز در عبارت‌های زبانی خود می-آورد تا کار خواننده در دریافت ساده تر شود. همچنین شاعر از واژگانی که دربافت متضاد این واژه ها واستعاره‌ها قرار می‌گیرند مانند ظلمت، شب، خفاش (به تعبیر دشمن نور)، کور(به تعبیر ناتوان درادراک نور) و...به عنوان دشمن این روشنایی وآفتاب (دشمن حق ومعرفت) در فرایند استعاره سازی بهره برده است و تفهیم وتبیین اندیشه عرفانی مقصود و منظور خود،بهره برده است.

منابع

- استیور.دان.(۱۳۸۴) **فلسفه زبان دینی**. ترجمه ابوالفضل ساجدی،قم،مرکز مطالعات وتحقیقات ادیان ومذاهب.
- افراشی،آزیتا.(۱۳۹۲)."تحلیل استعاره های مفهومی در یک طبقه بندی جدید با تکیه بر نمونه هایی از زبان فارسی واسپانیایی".**پژوهش های زبانشناسی تطبیقی**،سال سوم. شماره ۵: ص۱۴۱-۱۶۴.
- ایزوتسو،توشیهیکو.(۱۳۸۴).**آفرینش،وجود وزمان**.ترجمه مهدی سررشته داری. تهران. مهراندیش.
- بارسلونا،آنتونیو.(۱۳۹۰).**استعاره ومجاز بارویکردی شناختی**(مجموعه مقاله).ترجمه فرزان سجودی ودیگران.تهران.انتشارات نقش جهان.چاپ اول.
- بهنام،مینا.(۱۳۸۹)."استعاره مفهومی نوردردیوان شمس".**فصلنامه علمی پژوهشی نقدادبی**. تابستان۱۳۸۹.شماره۱۰.ص۹۱-۱۱۴.
- تیلیش،پل.(۱۳۷۵)."نمادهای دینی".ترجمه امیرعباس علی زمانی.**درمجله معرفت**.سال پنجم. شماره۳.ص۳۹-۴۷.
- جبری،سوسن."استعاره در زبان عرفانی میبدی".**کاوش نامه زبان وادبیات فارسی**.پاییز وزمستان۱۳۸۷.شماره۱۷.ص۲۹-۵۸.
- صدری،نیره.(۱۳۸۵)."**بررسی استعاره در ادبیات فارسی از دیدگاه زبان شناسی شناختی** ".پایان نامه کارشناسی ارشد.دانشگاه علامه طباطبایی.دانشکده ادبیات وزبان های خارجی.
- صفوی،کوروش.(۱۳۸۳)."مرگ استعاره".**مجله دانشکده ادبیات وعلوم انسانی دانشگاه فردوسی**.شماره اول.ص۱-۱۶.
- .....(۱۳۸۷).**درآمدی بر معنی شناسی**.تهران. ،چاپ سوم،تهران: سوره مهر .
- قاسم زاده،حبیب اله(۱۳۸۷).**استعاره وشناخت**.تهران:نشر فرهنگان.
- قائمی نیا،علی رضا.(۱۳۸۸)."نقش استعاره های مفهومی در تفکر دینی" .**قبسات**. زمستان ۱۳۸۸.شماره۵۴ :۱۵۹- ۱۸۴

- لیکاف،جورج.(۱۳۹۰)."نظریه معاصر استعاره".ترجمه فرزان سجودی.درفرهاد ساسانی(به کوشش).***استعاره،مبنای تفکر وابزار زیبایی آفرینی***.انتشارات سوره مهر.چاپ دوم.
- مولوی،جلال الدین محمدبن محمد.(۱۳۸۷).**مثنوی،دفتردوم**.تصحیح وشرح دکترمحمد استعلامی. تهران.نشرسخن.چاپ نهم:۱۳۸۷.
- هاشمی،زهره."نظریه استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف وجانسون"***.ادب پژوهی***.شماره دوازدهم.تابستان۱۳۸۹:ص۱۱۹-۱۴۰.
- هاوکس،ترنس(۱۳۷۷).**استعاره**.ترجمه فرزانه طاهری.تهران:نشر مرکز.
- یوسفی راد،فاطمه وگلفام،ارسلان.(۱۳۸۱)."زبان شناسی شناختی واستعاره".**تازه های علوم شناختی**.پاییز ۱۳۸۱.شماره۱۵:ص۵۹-۶۴.

- Kövecses, Z.(2010). Metaphor: A Practical Introduction (2ed.). Oxford , Oxford University Press.

- Hawkes, T. (1972). Metaphor. London, NewYork: Routledge

- Harrison, Victoria s. (2007). "Metaphor and Religious Language and Religious Experience". Sophia: International Journal for Philosophy Of Religion. 46(2). pp. 127-145

- Soskice, Janet. (1985). M. Metaphor and Religious Language. Oxford: Clarendon Press.

- <http://seifi.blogspot.com/search?q, 2006>-

کاربُرد و کارکَرد پرندگان در شعر فارسی

دکترمسرّت واجد*

چکیده

همه‌ی شاعران و نثر نگاران برای افزودن تأثیر آثار خودشان از صنائع بدائع استفاده می کردند. گاه گاهی برای تشبیهات و استعارات وغیره آنها ،اشیای گرد خود را،بکار می گیرند. در شعر فارسی با تذکر برخی از پرندگان ، استفاده کرده اند.در این مقاله تذکر برخی از آن پرندگان می شود و برای دلیل مثالهایی از شعر فارسی هم آورده می شود.

کلید واژه ها : شعر فارسی،پرندگان ، مثل‌های منظوم

پیش‌گفتار

ادبیات فارسی یکی از گنجینه‌های دنیای ادب جهان است. همه می‌خواهند از این ثروت فکر و نظر بهره مند شوند. وقتی ما از کتاب‌های نظم و نثر فارسی را استفاده می‌کنیم می‌بینیم که نثر نگاران و شعر سرایان برای حظ بردن خوانندگان، نوشته و سرودهٔ خودشان را، از صناعات گوناگون ادبی، آراسته و پیراسته کرده، تزئین می‌دادند. برای این تشبیهات ، استعاره، کنایه ، تلمیحات ، مراعات النظیر، تجنیس وغیره آنها می‌آوردند. و همیشه سعی می‌کردند که از نباتات، حیوانات و چرندگان و پرندگان استفاده کنند. گاه گاهی برای تبیین فکر

*. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اسلامیه، بهاولپور

خود روش تمثیل را، به کار می‌بردند ، جایی مکالماتی مابین جانوران و پرندگان می‌آوردند تا به زبان آنها مردمان را پیام دهند.
در این جستار سعی شده که از پرندگان که در شعر فارسی تذکر رفته یعنی ادیبان برای اظهار مافی الضمیر خودشان از آنها استفاده نموده‌اند ،آنها را به ترتیب الفبایی معرفی کرده و به مصداق مشتی به خروار ، برای دلیل اشعاری آورده شوند تا علاقه‌مندان بتوانند از آنها استفاده نمایند.

باز: یکی از پرندگان شکاری، دارای منقار خمیده و چنگال‌های قوی، بیشتر در کوه‌ها بسر می‌برد. پرندگان و حیوانات کوچک را، شکار می‌کند، سابقاً او را برای شکار کردن جانوران تربیت می‌کردند و در شکار گاه‌ها از پی صید می‌فرستادند، به عربی نیز باز یا بازی می‌گویند. فرهنگ عمید،ص۲۲۶

کند همجنس با همجنس پرواز کبوتر با کبوتر،باز با باز

نظامی گنجوی،خمسه نظامی،ص۲۰۹

چوگان کام در کف و گویی نمی زنی بازی چنین بدست و شکاری نمی کنی

دیوان حافظ،ص۳۷۷

بَطّ:ع.(به فتح با و تشدید طا)مرغابی،اردک، واحدش بطّ، بطاط و بطوط جمع.

صفیرِ مرغ برآمد بطِ شراب کجاست فغان فتاد ز بلبل نقاب گُل که درید

دیوان حافظ،ص۱۶۷

بُلبُل:ع.(به ضم هر دو با)پرنده ای است کوچک و خوش آواز شبیه گنجشک،در فصل بهار و تابستان بیشتر روی درختها و بوته‌های گُل بسر می‌برد و عشق او بگل معروف است، او را در قفس هم نگاه می‌دارند، به عربی عندلیب نیز می‌گویند، بلابل جمع، در فارسی هزار دستان، زندباف، زندواف، زندلاف و زند خوان هم گفته شده. فرهنگ عمید،ص۲۹۳

چو بلبل نالهٔ زاری نداری که در تن جانِ بیداری نداری
درین گلشن که گلچینی حلال است تو زخمی از سرِ خاری نداری
کلیات اقبال فارسی،ص۹۹۰

من بلبلِ سرمست به ویرانه چه سازم این نغمه به صحنِ چمنم بایستی
دیوان عظیم حسینی،ص۹۳

بهار تا به گلستان کشید بزم سرود نوای بلبلِ شوریده چشمِ غنچه گشود
کلیات اقبال فارسی،ص۳۱۳

وقت است که بُلبُل به گُل آواز کند این ناله درافزاید و آن ناز کند
دیوان حافظ،ص۴۳۸

بلبل به غیر گل چه نشاط از چمن گرفت بی تو دلم غبار ز خاک وطن گرفت
دیوان عظیم حسینی،ص۲۲

بس که لبریز است گلشن از نوای عندلیب گر بجنبد برگ گل آید صدای عندلیب
دیوان ناصر علی سرهندی،ص۷۳

من به گلزار جلالت عندلیبی نغمه سنج ای در این گلشن به اقبالت هزاران سرفراز
دیوان عظیم حسینی،ص۵۷

تذرو: (به فتح تا و ذال و سکون را و واو) پرنده‌ای است حلال گوشت که بیشتر در سواحل بحر خزر پیدا می‌شود، نر آن دُمِ دراز و پرهای خوش رنگ و زیبا دارد، به ترکی قرقاول می‌گویند، در فارسی تورنگ، جور بور، چور چور و خروس صحرایی هم گفته شده، به عربی تدرج یا تذرج می‌گویند. فرهنگ عمید،ص ۲۷۶

دلبری دارم به فرّ و زیب چون رعنا تذرو روی و موی و قامت او،همچو ماه و مشک و سرو
فنون بلاغت و صناعات ادبی،ص۲۳۸

نه هر کو نقش نظمی زد کلامش دلپذیر آمد تذروِ طرفه می‌گیرم که چالاک است شاهینم
دیوان حافظ،ص۲۸۶

جُغد.چُغد.بُوم:(بضم جیم و سکون غین)از پرندگان وحشی حرام گوشت، دارای چهرهٔ پهن و چشمه‌های درشت، در دو طرف سرش دو دسته پر شبیه گوش گربه قرار دارد، بیشتر در ویرانه ها بسر می‌برد و شب‌ها از لانهٔ خود خارج می‌شود و پرندگان کوچک را ، شکار می‌کند، به شومی و نحوست معروف است، چغد ، کوچ، کوف، کول، بوف ، چوکک، پش ، پُژ و بیغوش هم گفته شده، به عربی بُوم می‌گویند.

گرچه گفتی نیست سرّ گفت هست هین به بالا پَر ، مپَر چون چُغد پَست

مثنوی معنوی مولوی،دفتر دوّم،ص۳۳۹

دُرّاج:ع. (به ضم دال و تشدید را)پرنده‌ای است شبیه کبک که گوشت لذیذ دارد، در فارسی پُور هم گفته شده، دراریج جمع. فرهنگ عمید،ص۶۱۴

خیز که در کوه و دشت،خیمه زد ابر بهار
مستِ ترنم هزار
طوطی و درّاج و سار
برطرفِ جویبار
گشتِ گل و لاله زار
چشمِ تماشا بیار
خیز که در کوه و دشت، خیمه زد ابر بهار

کلیات اقبال فارسی،ص۲۶۱

دُرنا.کلنگ: از پرندگان وحشی حلال گوشت، دارای پاهای بلند و گردن دراز و دُم کوتاه، بیشتر در کنار آبها می‌نشیند، گوشت لذیذی دارد، هنگام پرواز در آسمان دسته دسته بشکل مثلث حرکت می‌کنند و یکی از آنها مانند فرمانده در رأس مثلث قرار می‌گیرد، او را کلنگ هم می‌گویند، به عربی کرکی می‌گویند.

فرهنگ عمید،ص۶۲۰

کی کند صید معانی طبع سست چنگل شهباز کی دارد کلنگ

دیوان عظیم حسینی،ص۷۱

زاغ:پرنده‌ای است حلال گوشت شبیه کلاغ که تمام پرهایش سیاه است، در تابستان به جاهای سرد سیر می‌رود، به عربی نیز زاغ می‌گویند.

فرهنگ عمید،ص۷۰۲

برغمِ زاغ سیه شاهبازِ سدره نشین درین مقرنسِ زنگاری آشیان گیرد

دیوان حافظ،ص۱۷۸

زاغ پوشیده سیه چون نوحه گر در گلستان نوحه کرده بر خضر

دیوان حافظ،ص ۲۰۹

شد رام نگارم به رقیبی که سیه روست برده به جفا زاغ ز بلبل چمنی را

دیوان عظیم حسینی،ص ۲۰

زغن.خاد:(به فتح زا و غین)یکی از پرندگان که شبیه کلاغ و کمی کوچکتر از آنست و آنرا غلیواج، کلیواج ،کلیواژ، پند ،خاد، خات، چوزا، خر در ، جنگلاهی، چنگلانی و گنجشگ سیاه و موش ربا و گوشت ربا و چوژه ربا و چوژه لوا هم گفته‌اند. فرهنگ عمید،ص۷۱۴

زغن را نماند از تعجب شکیب ز بالا نهادند سر در نشیب

زغن گفت ازان دانه دیدن چه سود چو بینایی دام خصمت نبود

بوستان سعدی،ص۱۵۳

هنر نهفته چو عنقا بماند ز آنکه نماند کسی که باز شناسد همای را از خاد

فنون بلاغت و صناعات ادبی،ص۱۲۲

سار:پرندۀ کوچکی است حلال گوشت بزرگتر از گنجشک،در اواخر بهار پیدا می‌شود و آفت انگور و توت و ملخ می باشد. فرهنگ عمید،ص۷۳۵

باد بهار موج موج،مرغِ بهار فوج فوج صلصل و سار زوج زوج،بر سر نارون نگر

کلیات اقبال فارسی،ص۳۰۲

ساری:(به کسر را)پرنده ای است کوچک و خوش آواز، دارای پرهای سیاه و خالهای سفید، سارک ، ساروک، سارو، ساره، سارج، ساسر، شارک و شارو هم گفته شده، به عربی زر زور می‌گویند. فرهنگ عمید،ص۷۳۶

به تن جان،به جان آرزو زنده گردد ز آوای ساری،ز بانگِ هزاری

کلیات اقبال فارسی،ص۲۸۵

سیمرغ.عنقا:(به کسر سین و ضم میم) مرغی افسانه‌ای و موهوم که می‌گویند بسیار بزرگ بوده و در کوه قاف جا داشته، عنقا و سیرنگ هم گفته می‌شود.

فرهنگ عمید،ص ۷۵۱

عنقا شکار کس نشود دام باز چین کانجا همیشه باد بدست ست دام را

دیوان حافظ،ص ۳۸

چنان پهن خوان کرم گسترد که سیمرغ در قاف قسمت خورد

بوستان سعدی،ص۲

برو ای طائرِ میمونِ همایون طلعت پیش عنقا سخن از زاغ و زغن باز رسان

دیوان حافظ،ص ۳۵۲

شاهباز. شهباز: باز سفید، مرغ شکاری که برای شکار کردن پرندگان تربیت کنند.

فرهنگ عمید،ص۷۵۸

پی شاهبازان بساط است سنگ که بر سنگ رفتن کند تیز چنگ

کلیات اقبال فارسی،ص۲۷۳

طائر دل شد غذای عشق غوغا برنخاست خون ما چون رنگ گل در چنگل شهباز ماند

دیوان ناصر علی سرهندی،ص۱۳۴

مرغ سان از قفس خاک هوایی گشتم　　بأمیدی که مگر صید کند شهبازم

دیوان حافظ،ص۳۰۳

شاهین: یکی از پرندگان شکاری شبیه عقاب، دارای نوک محکم و چنگال‌های قوی و پرهای بلند، در عربی نیز شاهین می‌گویند و جمع آن شواهین و شباهین است.

فرهنگ عمید،ص ۷۶۰

بازوی شاهین کشا،خونِ تدروان بریز　　مرگ بود باز را،زیستن اندر کُنام

کلیات اقبال فارسی،ص۲۵۷

صلصل:ع.(به ضم هر دو صاد) فاخته را، صلصل می‌گویند. فرهنگ عمید،ص۸۵۷

باد بهار موج موج،مرغِ بهار فوج فوج　　صلصل و سار زوج زوج،بر سر نارون نگر

کلیات اقبال فارسی،ص۳۰۲

مصرعه ای از اقبال لاهوری:

بلبلگان در صفیر،صلصلگان در خروش

کلیات اقبال فارسی،ص۲۶۲

طائر:ع.(به کسر همزه)پرنده،طیر ،طیور و اطیار جمع.

طائر گلشن قدسم چه دهم شرح فراق　　که درین دامگهٔ حادثه چون افتادم

دیوان حافظ،ص۳۱۸

طائری از تشنگی بیتاب بود　　در تن او دم مثالِ موج دود

کلیات اقبال فارسی،ص۵۴

طاووس.طاوس:ع.(به ضم واو) مرغی است زیبا از نوع ماکیان. نرّ آن پرهای قشنگ و دُم بلند چتری و رنگا رنگ دارد،پرهای او در اوّل تابستان می‌ریزد و دوباره می‌رویَد.

دشمن طاوس آمد پَرّ او　　ای بسا شه را بکشته فرّ او

مثنوی مولانا روم،ص۵۳

تو گفتی ز شادی بخواهد پرید چو طاوس چون رشته در پا ندید

بوستان سعدی،ص۴۵

طوطی:(به ضم اوّل و کسر سوّم)یکی از پرندگان به اندازهٔ کبوتر و دارای پرهای سبز و منقار خمیده، پرنده‌ای است با هوش، زبان گوشتی نر می‌دارد و می‌تواند برخی از کلمات را بیاموزد و باز گو کند، توتی و توتک و طواطک هم گفته شده.

فرهنگ عمید،ص ۸۱۳

به نطق است و عقل آدمی زاده فاش چو طوطی سخن گوی و نادان مباش

بوستان سعدی،ص۱۷۱

خامش ترم از طوطی منقار شکسته هر چند بر آن آیینه رویم نظری هست

دیوان ناصر علی سرهندی،ص۸۳

الا ای طوطی گویای اسرار مبادا از شکر خالیت منقار

دیوان حافظ،ص۲۲۱

من طوطیِ شکّر شکنِ خوش سخنیها کی صحبتِ زاغ و زغنم بایستی

دیوان عظیم حسینی،ص۹۳

گفت و گو طوطی از آیینه می خیزد علی گر نباشد"سیف خان"مارا نفس درکار نیست

دیوان ناصر علی سرهندی،ص۷۹

عقاب:ع.(به ضم عین)پرنده‌ای است شکاری، بزرگ جثّه،تیز بین و بلند پرواز، دارای بال-های دراز و منقار خمیده و چنگال‌های قوی، درجاهای بلند لانه می‌گذارد، جانوران کوچک مانند خرگوش و موش‌های صحرایی را، شکار می‌کند، گاهی نیز لاشهٔ حیوانات را می‌خورد. فرهنگ عمید،ص۸۸۷

چون عقاب افتد به صیدِ ماه و مهر گرم رو اندر طوافِ نُه سپهر

کلیات اقبال فارسی،ص۶۲۳

فاخته:(به سکون خا و فتح تا) پرنده‌ای است خاکی رنگ شبیه کبوتر، کمی کوچکتر از آن، دورِ گردنش طوق سیاه دارد، گوشت او در معالجهٔ رعشه و فالج نافع است.،کالنچه، کوکو و قمری هم گفته شده، در عربی نیز فاخته می‌گویند.

فرهنگ عمید،صص ۹۱۵.۹۱۶

کی بیاید بلبل و گل بُو کُند کی چو طالب فاخته کُو کُو کُند

مثنوی معنوی مولوی،دفتر دوّم،ص۱۶۵

قُمری:ع.(بضم قاف و کسر را) پرنده‌ای است خاکی رنگ و کوچک تر از کبوتر، جفت جفت باهم زندگی می‌کنند، گوشتش لذیذ است،در فارسی کوکو و کالنچه هم می-گویند. فرهنگ عمید،ص۹۷۲

صبحدم نالهٔ قُمرِی شنو از طرفِ چمن تا فراموش کنی فتنهٔ دورِ قَمَری

ظهیر فاریابی،فنون بلاغت و صناعات ادبی،ص۵۰

کبک:پرنده‌ای است به اندازهٔ کبوتر، دارای دم کوتاه و پرهای خاکی رنگ، بالهایش دارای لکه‌های سرخ و سیاه، گوشت لذیذ دارد و بیشتر در دامنهٔ کوه‌ها و میان دره‌ها پیدا می‌شود، کبک ماده در فصل بهار در زمین گودالی می‌کند و در آن چند تخم می‌گذارد و سه هفته روی آنها می‌خوابد تا جوجه هایش بیرون می‌آیند اما کبک در خانه روی آن نمی‌خوابد و جوجه وا نمی‌کند ممکن است تخم‌های او را در ماشین جوجه کشی هایش گذاشت تا جوجه بیرون بیایند،کبک دری نوعی کبک درشت که در کوه یا درهٔ کوه بسر می‌برد.:

فرهنگ عمید،ص۹۹۳.۹۹۴

میامیز با کبک و تورنگ و سار مگر این که داری هوای شکار

کلیات اقبال فارسی،ص۲۷۳

کبوتر:(بفتح کاف و تا) پرنده‌ای است حلال گوشت به اقسام گوناگون و رنگ‌های مختلف،اقسام معروف آن عبارت است از کبوتر خانگی یا اهلی، کبوتر صحرائی، کبوتر چاهی،کبوتر کوهی،کبوتر یا کریم،کبوتر قاصد یا نامه بر،کبوترهای اهلی در قفس یا

کبتر خانه جفتگیری می‌کند،کبوتر ماده دو تخم می‌گذارد و مدت ۱۸ روز نر و ماده به تناوب روی تخمها می‌خوابند تا جوجه ها از تخم بیرون بیایند، کبتر و کفتر هم گفته‌اند: فرهنگ عمید،ص۹۹۴

کبوتر بچهٔ خود را چه خوش گفت — که نتوان زیست با خوی حریری
اگر یَا هوٗ زنی از مستی شوق — کله را از سرِ شاهین بگیری

کلیات اقبال فارسی،ص۹۹۱

کبوترنامه بر: نوعی از کبوتر که اندکی درشت تر از کبوتر اهلی است و او را برای رساندن نامه‌ها در میدان جنگ، تربیت می‌کنند و بقدری باهوش است که محل مأموریت خود را در شب تار پیدا می‌کند که می‌تواند هر ساعتی صد کیلومتر پرواز کند: فرهنگ عمید،ص۹۹۴

ای کبوتر گر پری بر بام قصر آن پری — می نویسم نامه ای در گردنت کانجا بری

جامی،کلیات جامی،ص؟؟

کلاغ:(به فتح کاف)پرنده‌ای است دارای پرهای سیاه و سفید و منقار سیاه بلند، حشرات و جانوران کوچک را شکار می‌کند، گوشتش حرام است،کراکر هم گفته شده. فرهنگ عمید،ص۱۰۱۸

کرگس.گرگس:(به فتح هر دو کاف)پرنده‌ای است بزرگ جثه، دارای منقار و چنگالهای قوی،گردنش دراز و بدون پر، لاشهٔ جانوران را می‌خورد و آن را لاشخور و مردار خوار هم می‌گویند، ورکاک و دژ کاک و کلمرغ هم گفته شده.

فرهنگ عمید،صص۱۰۰۵.۱۰۰۴

چنین گفت پیش زغن کرگسی — که نبود زمن دوربین تر کسی
چو کرگس بر دانه آمد فراز — بروبر بپیچید قیدی دراز

بوستان سعدی،ص۱۵۲

مرغ:(به ضم میم) هر جانوری که پر و بال داشته باشد و در هوا پرواز کند،مانند:

مرغِ زیرک نشود در چمنش نغمه سرایی هر بهاری که به دنبال خزانی دارد

دیوان حافظ،ص۱۸۰

مرغ مضطر زیر شاخ گل رسید در دهانش قطرهٔ شبنم چکید

کلیات اقبال فارسی،ص۵۵

چنین قفس نه سزای چو من خوش الحانی است روم به گلشن رضوان که مرغ آن چمنم

دیوان حافظ،ص۲۹۷

توشهٔ رهروان است همین تیز روی مرغ را زاد ره از شهپر خود بهتر نیست

دیوان ناصر علی سرهندی،ص۸۲

مرغابی:(به ضم میم) مرغی است که در آب شنا می‌کند، منقار پهن دارد و در لای انگشتان پای او پرده‌هایی وجود دارد و به کمک آنها در آب شنا می‌کند، اردک.

فرهنگ عمید،ص۱۱۵۷

مرغابی و تذرو و کبوتر ازانِ من ظلّ هما و شهپرِ عنقا ازانِ تو

کلیات اقبال فارسی،ص۳۸۵

هدهد.مرغ سلیمان:(به ضم هر دو ها)شانه سر،پرنده‌ای است کوچکتر از کبوتر، روی سرش دسته‌ای پر به شکل تاج یا شانه دارد، در خوش خبری به او مثل می‌زنند، در فارسی پوپ و پوپک،پو پو، بو بو، بو به بوبک، کوکه و شانه سرک هم گفته شده.

فرهنگ عمید،ص۱۲۴۵

سوزِ فغان او به دلِ هدهدی گرفت با نوکِ خویش خار ز اندام او کشید

کلیات اقبال فارسی،ص۳۶۴

من بسر منزل عنقا نه بخود بردم راه قطع این مرحله با مرغ سلیمان کردم

دیوان حافظ،ص۳۱۱

هما.همای:(به ضم ها) مرغی افسانه‌ای موهوم که می‌گویند سایه‌اش بر سر هر کس بیفتد به سعادت خواهد رسید، در میمنت و سعادت به او مثل می‌زنند.

فرهنگ عمید،ص ۱۲۵۶

طمع بود در بخت نیک اخترم که بال همای افگنده بر سرم
خرد گفت دولت نبخشد همای گر اقبال خواهی درین سایه آی

بوستان سعدی،۲۴

پی‌آمد

نغمه سرایی هزار و و ناله‌ی بلبل و نوای عندلیب در مضامین شعری معانی گوناگون می‌آفرینند. سیمرغ و عنقا، با وصف مرغی افسانه‌ای بودن در شعر استادان سخن سعدی و حافظ موجود است. همچنین باز ، شهباز و شاهین پرندگان شکاری در آثار شعری نظامی، اقبال و ناصر علی کاربردهایی گوناگونی دارند که در این جستار کوشید به کاربرد و کارکرد پرندگان در آفرینش مضامین هنری استادان سخن ایران و شبه قاره پی ببرد .

کتاب‌نامه

ـ اقبال،۱۹۷۲م ، **کلیات اقبال فارسی**،شیخ غلام علی ایند سنز،لاهور

ـ جامی،نورالدین،۱۳۴۵ش ، **دیوان کامل جامی**،تهران

ـ حافظ ، **دیوان حافظ**،مترجمه قاضی سجاد حسین،الفیصل،لاهور،

ـ سرهندی ، ناصر علی ، ۲۰۰۵م ، **دیوان ناصر علی سرهندی**،به تصحیح دکتر رشیده حسن هاشمی،مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان،اسلام آباد

ـ عظیم تتوی،۱۹۶۲م، **دیوان عظیم حسینی**،مطبع سند یونیورستی،حیدرآباد

ـ عمید،حسن،۱۳۳۷ش ، **فرهنگ عمید**،دو جلدی،کتابخانهٔ ابن سینا،تهران

ـ مولانا روم،۱۹۷۴م، **مثنوی معنوی معنوی،دفتر ۱ – ۲** مترجمه قاضی سجاد حسین، الفیصل، لاهور

ـ نظامی گنجوی،۱۳۹۰ش ، **خمسه نظامی**،انتشارات هرمس،تهران،چاپ سوّم

ـ همائی،جلال الدّین،۱۳۶۴ش ، **فنون بلاغت و صناعات ادبی**،تهران،چاپ سوّم

تجلّی آیین قربانی
در داستان شیر و گاو از کتاب کلیله و دمنه

علی غلامی*
حسن روشن**

چکیده

اسطوره از اساسی ترین عناصر تمدن بشری است که به آفرینش و تکوین هستی می پردازد و حاکی از چگونگی شکل گیری و تکامل رفتارها، آیین ها و باورها است. اسطوره با زبانی نمادین و پر رمز و راز و سرشار از تمثیل و استعاره، همچون آیینه ای است برای تجلّی افکار و عقاید گذشتگان و در واقع، انگشت اشارتی است که نمایان گر حقیقت است. همواره، نویسندگان با زبان اسطوره سخن رانده اند و دغدغه ها و آرمان‌های خود را بیان کرده اند. در میان آثار مکتوب کهن، کتاب کلیله و دمنه که سرشار از بیان رمزی و سمبلیک است در ژرف ساخت استعاری خویش، گوشه‌هایی از فرهنگ و تمدن هند و ایران باستان را به نمایش گذاشته است. شخصیّت حیوانات در داستان‌های این کتاب، نمادهایی از موقعیت‌های انسانی هستند که نوع روابط اجتماعی، اعتقادی و آیین‌ها و باورها و چیدمان قدرت را باز آفرینی و نقد می‌کنند و جلوه‌هایی از آیین ها و باورها و اسطوره‌های این دو سرزمین و اشتراکات فرهنگی و اعتقادی این دو ملّت، در این اثر گرانسنگ ظهور و بروز یافته است. ما در این جستار کوشیده‌ایم؛ داستان شیر و گاو را بر اساس آیین قربانی و به عنوان نماد و جلوه‌ای از

* . کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه سمنان
** . دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند

غلبه‌ی مهر بر گاو نخستین، در دو فرهنگ تطبیق نموده و مورد بررسی و تجزیه و تحلیل قرار دهیم.

کلید واژه ها: اسطوره، نماد، آیین قربانی، شیر و گاو، کلیله و دمنه.

پیش‌گفتار

اسطوره پیوند دهنده‌ی انسان با آغازینه هاست. آغازینه هایی که تاریخ و کتابت در آن‌ها رسوخ نکرده است و پای خیال و آرمان‌ها در آن تا جایی پیش می‌رود که هر نشانه‌ای در بطن نشانه‌ای دیگر لایه‌هایی هزار توی را رقم می‌زند و شگفتی و شگرفی و رمزآلود گونگی را تکثیر می‌کند.

اسطوره، نقل کننده‌ی سرگذشتی قدسی و مینوی است، راوی واقعه‌ای است که در زمان اوّلین، زمان شگرف بدایت همه چیز، رخ داده است. از آن جا که اسطوره اعمال یا شاهکارهای موجودات ما فوق طبیعی و تجلّی نیروهای مینوی آن ها را شرح می‌دهد، خود سرمشق و الگوی نمونه‌ی همه‌ی کارها و فعالیت‌های معنی دار آدمی می‌شود. (الیاده،۱۳۸۶: ۱۵-۱۴)

بسیاری از اموری که امروزه برای ما تبدیل به عادت شده‌اند و ذهن و روان ما با آن‌ها برخوردی طبیعی و کلیشه وار دارد، ریشه در اسطوره‌ها و آیین‌هایی دارند که گرد زمان و غبار عادت آن‌ها را پوشانده و از چشم ما دور نگه داشته است.

مهم‌ترین کارکرد اسطوره عبارتست از کشف و آفتابی کردن سرمشق‌های نمونه وار همه‌ی آیین‌ها و فعالیت‌های معنی دار آدمی: از تغذیه و زناشویی گرفته تا کار و تربیت و هنر و فرزانگی. در واقع اساطیر نه تنها اصل و پیدایش جهان، جانوران، گیاهان و انسان را شرح می‌دهند؛ بلکه همچنین همه‌ی وقایع اولین و اصلی را نیز که بر اثر آنها، انسان شد آنچه امروزه هست، یعنی موجود میرا، صاحب جنس، متشکل به هیئت اجتماع، مجبور به کار کردن برای زنده ماندن و زیستن و کار کردن بر حسب بعضی قواعد حکایت می‌کنند. (همان: ۲۰)

بسیاری از باورها و آیین‌ها را باید از دریچه‌ی اسطوره بنگریم تا راز آمیزی آن بر ما آشکار گردد. در حقیقت «اسطوره ابزاری است برای تحقّق بخشیدن به تلاش ذهن، که می‌کوشد هم خود وجهان پیرامونش را بشناسد. در واقع اسطوره‌ها به گونه‌ی آیین‌ها و شعایر متبلور می‌شوند. باورها دینی انسان نخستین از اسطوره‌ها آغاز می‌گردد و بعدها در زمان‌های متأخّرتر، به گونه‌ی ادیان شکل می‌گیرد.» (اسماعیل پور،۱۳۸۲: ۷)

آنچه درمیان انسان‌ها مشترک است در اسطوره‌ها بازتاب یافته است. مخصوصاً اقوامی که با هم تاریخ و فرهنگ مشترکی دارند؛ سرنخ هایی مشترک از اسطوره‌های آن‌ها به دست می آید که نشان از باورها و اعتقادات قومی مذهبی آنهاست. در این میان، اقوام ایرانی، هندی این گونه هستند. در حقیقت آریایی‌ها همان اقوام ساکن شرقی دریای خزر بودند که آنها را هند و اروپایی می‌گفتند که در اوّلین هزاره دوم قبل از میلاد، از سواحل شرقی مازندران به سوی هند و ایران هجرت کردند. مسلم است که آن‌ها ابتدا همه دارای یک مذهب و ایدئولوژی بودند. (معصومی،۱۳۸۷: ۱۳۳)

مردمانی که در هند و ایران اسکان یافتند هندو- ایرانی نام دارند و دین آنان، در مجموعه ای از سرودهای باستانی هند به نام«ریگ ویده» و سروده های کهن ایرانی به نام«یشت ها» ثبت است. دین این مردمان بازتابی از روال زندگانی چادرنشینی و جنگجویی آنان و از زیبایی‌های طبیعت و نیز ترس از دشمنی دیگران متأثر و در این سرودها سخن از زیبایی سپیده دم و شبگیر و در همان حال بیم از خشک سالی است.(هینلز،۱۳۸۳: ۳۵)

کتاب کلیله و دمه از ثمرات فرهنگ هند باستان است که بازتاب فرهنگ اقوام هند و ایرانی است. این کتاب در همه‌ی ادوار در ایران مورد اقبال و استقبال قرار گرفته و ترجمه هایی گوناگون از آن صورت گرفته و حتی به صورت غیر مستقیم از آن در کتب مختلف بهره گرفته شده است. اگر از منظر بینامتنیت مورد مطالعه قرار دهیم، بسیاری از متون نظم و نثر در ادب فارسی

متأثر از کلیله و دمنه می باشند و رد پای آن را از گذشته تا حال در بسیاری از متون ادبی و تاریخی فارسی می‌توان به وضوح یافت.

این اثر، مجموعه‌ای از قصه هایی است که در زبان فرنگی« فابل» خوانده می‌شود و بیشتر از زبان جانوران و گاه قصه‌ها و حکایت‌ها و مثل‌هایی دیگر که متضمن فواید اخلاقی است. کلیله و دمنه، تصویری از جوامع بشری در گذشته و حاوی نکات اجتماعی و اخلاقی است. شگفت است که بسیاری از باریک ترین و پیچیده‌ترین مسایل اجتماعی و سیاسی در خلال داستان عرضه شده است. (تقوی،۱۳۷۶: ۹۲)

ادبیات کهن هند با آثار تمثیلی و داستان‌های ساده و پر مغز مربوط به حیوانات ممتاز است. حتی در ودا در اکثر داستان‌ها، حیوانات نقش انسان را ایفا می‌کنند و انسان‌ها از زبان حیوانات سخن می‌گویند. حکایت‌های حیوانات از گونه ادبیات تمثیلی و تعلیمی هستند که از زبان حیوانات بیان می‌شوند. (همان: ۹۲)

طرح مسأله: کلیله و دمنه، سرشار از تمثیل و کنایه‌هایی است که در هر یک، دقایقی ظریف ادبی نهفته است و در حقیقت افسانه، زمینه‌ای برای بیان نکته‌ها و گوشه‌هایی از طبیعت و حیات انسانی بوده است. علاوه بر این نکات اخلاقی و اجتماعی داستان‌ها؛ عناصر و شخصیت‌هایی که در داستان به کار رفته‌اند حامل پیام-های اسطوره‌ای می‌باشند و تجلّی و تلاقی اسطوره‌ها را در بسیاری از قصّه‌های کلیله و دمنه می‌توان یافت.

ما بر آنیم تا با نگاهی اسطوره‌ای به ژرف ساخت داستان شیر و گاو، در جستجوی پاسخ به این سوالات باشیم:

۱. شیر و گاو در اسطوره های هند و ایران چه پیشینه‌ای داشته‌اند؟

۲. نمادهای حیوانی در این داستان چه پیشینه و کارکرد اسطوره‌ای دارند؟

۳. آیین قربانی بر اساس این نمادها در داستان شیر و گاو، چگونه تجلّی یافته است؟

پیشینه‌ی پژوهش: در مورد کلیله و دمنه و شخصیّت جانوران آن، تحقیقاتی انجام گرفته است؛ مثلا کتاب **حکایت‌های حیوانات در ادب فارسی** (محمد تقوی) وکتاب **فرهنگ‌نامه‌ی جانوران در ادب فارسی** (منیژه عبداللهی) که به صورت کلی ، جانوران و حکایت‌های آن‌ها را بررسی کرده‌اند . همچنین مقالاتی مانند **رسول ماه** (محمد رضا ترکی)، **آیین مهر در کلیله و دمنه** (اسدالله محمد زاده) ، **نماد شناسی بوف و زاغ** (طیبه گلستانی حتکنی)، **مقایسه داستان سیاوش در شاهنامه و داستان شیر و گاو در کلیله و دمنه** (مجتبی دماوندی) و... که هر کدام از روزنی به باورها و اعتقادات کهنِ نهفته در کلیله و دمنه پرداخته‌اند؛ اما هیچ یک از نگاه این مقاله به این داستان نپرداخته است.

۱.شخصیت جانوران داستان

جانورانی که در داستان حضور دارند، بر اساس محتوای داستان، هریک نماد شخصیت‌هایی هستند:

۱. شیر: در این داستان نماد فردی ترسو و حاکمی متکبّر و ضعیف است که دارای استقلال رأی نیست ، زود باور است و فریب اطرافیان را می‌خورد.

۲. دمنه: نماد شخصی زیرک، جسور، بی باک و بلند پرواز می‌باشد که به هر قیمت حاضر است به قدرت و مکنت برسد.

۳. کلیله: نماد انسانی ترسو، محتاط و دور اندیش و قانع است.

۴.گاو: نماد فردی دانا و مظلوم است که دچار توطئه ی دیگران می شود.

۲. پیشینه ی جانوران داستان از چشم انداز اسطوره و نماد شناسی:

در زبان فارسی واژه‌ی جانور بر هر گونه‌ی ذی روح اطلاق می‌شود. « جانور » ، صفت مرکب از « جان » و پسوند اتّصاف « ور» است. « جان»، از کلمه‌ی اوستایی گَیَّه (Gaya) به معنی جان و علاوه بر این ، علامت اختصاری نام «گَیَّه مَرِتَ» (حیات فانی)، نخستین بشر اوستایی است که این جزء، چندین بار به تنهایی در اوستا آمده است.(صفا،۱۳۸۴: ۴۰۰-۳۹۹)

انسان همواره برای جبران کمبودها و آرزوهایش در این عالم، توجّه ویژه‌ای به مقوله‌ی خلقت داشته و در پی کسب کمال مطلوب بوده است. تخیل و اندیشه‌ی او باعث شده، تا مطلوب فرضی را در ذهنش خلق کند و بر همین اساس، در پی کشف رموز، دست به نمادگرایی می‌زند تا بتواند پاسخی برای اقناع ذهن خویش در برابر سوالات بی پاسخ و پیچیده از نظام هستی داشته باشد.

جانوران ، بخشی از اسطوره هایی هستند که به صورت نمادین و سمبلیک؛ باورها ، عقاید،آرمان و آرزوهای بشری یک قوم را بیان می‌کنند. بر اساس متون و کتیبه‌ها و نقوش باقی مانده از اعصار گذشته، می‌توان باورها و اعتقادات انسان گذشته را شناخت و احساس او را دریافت. به عنوان نمونه می‌توان گفت: « گاو در باور قدیم و اساطیری، در علایم نجابت خانوادگی، مبین ارزش مادری، بزرگواری، دلیری، شجاعت و علو طبع است.» (دادور،۱۳۸۵: ۶۲)

تصور انسان‌ها از جانوران، بر اساس بهره‌گیری و یا عدم بهره‌گیری از آن‌ها بوده است. طرز تلقی ایرانیان هم در دوران باستان در باب جانوران، آن گونه که در کتاب‌های پهلوی آمده است؛ به دو طبقه‌ی اصلی تقسیم می‌شود: نخست جانوران خیر یا اهورایی و دیگری؛ جانوران شرّ یا اهریمنی.

الف) جانوران اهورایی: جانوران اهورایی، جانورانی هستند که از نطفه‌ی «گاو یکتا آفرید» زاده شده‌اند. از این جانوران به عنوان گوسپند(= جانوران سودمند) یاد شده است. این جانوران شامل گاو، شتر، گوسفند، بز، اسب، سگ، ماهی و پرندگان بالدار است. این جانوران در فرهنگ ایران باستان ستوده شده اند.

ب) جانوران اهریمنی: جانوران زیانکاری که اهریمن برای مقابله با جانوران اهورایی آفرید. در اوستا، خرفستران نامیده می‌شود. خرفستر نام کلی تمام جانوران و حشره‌های گزنده وآسیب رسان است که به اعتقاد مزدا پرستان از پتیاره‌ی آفرینه-های اهریمنند. در برابر آفرینش نیک و پاک اهورایی، و برای تباهی جهان پاکی و آشّه آفریده شده اند.(دوست خواه، ۱۳۷۴: ۹۷۴)

دکتر رستگار فسایی در این مورد می‌نویسد: خرفستر، در اوستا (*khrafstra*) و در پهلوی و پازند، خرفستر آمده است و معنی آن، زیانکار و جانوران زیاندار است. اهریمن در هر یک از خرفستران آسیبی پدید آورده است. (رستگار فسایی،۱۳۸۳: ۲۸۹)

در فرهنگ ایران باستان، در باره دستور موبدان ایران به نابودی خرفستران آمده است: «کشتن شیر و گرگ و پلنگ و کفتار و شغال و مار و وزغ و سنگ پشت و مور و کژدم و عنکبوت و مگس و سوسک و کرم و جز آن واجب شمرده شده است.» (پور داود،۱۳۸۰: ۱۹۶) و این که گفته می‌شود هر کس در بیابان باید یک چوب دستی در دست داشته باشد، شاید ریشه در همین باور باستانی دارد.

اینک با این مقدمه، به بررسی جانوران در داستان "شیر و گاو" می پردازیم:

ـ شگال (شغال): واژه ی شغال از ریشه ی سنسکریت *crgālaé* گرفته شده است که در زبان پهلوی به صورت *šaγal* تحوّل یافته ، و همین تلفظ با اندک تغییراتی به زبان فارسی دری رسیده است . ابراهیم پور داوود اعتقاد دارد ، واژه‌ی توله که در فارسی به معنی بچه سگ است ، با توره که به معنی شغال است، یکی است. (عبداللهی،۱۳۸۱: ۵۴۱)

در کتاب بندهش ، شغال جزو « گرگ سردگان » محسوب شده و از حیوانات درّنده به شمار می‌رود و با صفت کم بیم توصیف شده است: «آن رمه‌ای از گوسفندان دیرتر پاید که با آن سگی بود بدان پر بیم ترین (گاه) که شیر و بدان کم (بیم ترین گاه) که شغال رسد ، پاسبانی کند.» (همان؛ ۵۴۲)

شغال در باورهای باستانی و حتّی امروزی جلوه ای منفی دارد؛ امّا نکته قابل توجه این است که در میان درّندگان و جانورا ن آسیب رسان در رتبه و جایگاه پایین تری دارد.

در قصه‌های عامیانه شغال بیشتر، حیوانی حیله گر و مکار است تا شرور و بدکار. در برخی اساطیر، مانند اساطیر مصر، شغال با مرگ و دنیای مردگان ارتباط دارد، بدین صورت که او راهنمای مردگان برای داوری نزد اُزیریس

است. اعتقاداتی وجود دارد که شغال حیوانی مرده خوار است. در قصّه‌های عامیانه‌ی هندی شغال همان نقشی را ایفا می‌کند که روباه مکار در اروپا. در قوانین هندی، یک همسر خائن در تجسم بعدی زندگی‌اش به شغال بدل می شود.(وارنر،۱۳۸۷: ۵۲۰-۵۱۹) بنابراین صفت خیانت، در پیکر شغال تجسم می‌یابد. بر اساس این اعتقاد، شاید هندی‌ها غدر و خیانت را از صفات ذاتی شغال می‌دانند. به طور کلی می‌توان جنبه‌ی نمادین شغال را در هند و ایران این گونه برشمرد: مکر و فریب، مرده خواری، خیانت و... . امروزه نیز مردم عشایر و ایلاتی و روستائیان، افراد مکار و ضعیف و زبون را که فاقد صداقت در زندگی هستند به شغال تشبیه می‌کنند.

ـ شیر : از شیر در اوستا نامی به میان نیامده است. در فرهنگ فارسی و پهلوی، تلفظ شیر به معنای حیوان sef́ ، ثبت شده است. کتاب بندهش، در یک دسته بندی کلی درباره‌ی دسته‌ی درّندگان که آن را گرگ سردگان می‌نامند، این موجود را جزو آفرینش اهریمنی می‌داند و می‌نویسد:

«در دین گوید که اهریمن آن دزد گرگ را آفرید کوچک و شایستهٔ جهان تیرگی ... او (گرگ سردگان) را به پانزده سرده آفرید ... چون ببر و نیز شیر و پلنگ که (ایشان) را کوه تاز خوانند ...» (عبداللهی،۱۳۸۱: ۵۴۸)

این حیوان، در باورهای قومی و اساطیری، نشانگر باروری زمین محسوب می شود. این جانور تقریباً در کلیه‌ی تمدن‌های خاور نزدیک، سمبل قدرت و سلطنت به کار رفته و با قدرت خورشید برابری کرده است. شیر، علاوه بر این که نماد میترا، خورشید، تابستان، گرما، پیروزی، قدرت و نور بوده، نماد آتش نیز است و در دوران باستان شیر همچون اسب و گوزن رباینده ی روح جانداران دانسته شده بود و ترسیم دم بلند برای شیر یا گربه سانان ، علامت اقتدار بیش تر است. (دادور،۱۳۸۵: ۷۵-۷۴) نامیدن یکی از بروج فلکی نیز به عنوان برج اسد، ریشه در باور قدما و اهمیّت جایگاه شیر در ذهن و روان و قصّه‌های آن‌ها دارد. در متون

ادبی کهن نیز تا به امروز کارکردی مداوم دارد. حتّی در ادبیات عرفانی نیز جایگاه ویژه‌ای دارد.

در کهن‌ترین سفال‌های به دست آمده از هزاره سوم پیش از میلاد ، شیر به عنوان خورشید به تصویر درآمده است، از جمله: در صحنه‌ای یکی از خدایان شاید خدای آسمان با تیرش اول گراز، نماد ماه علامت زمستان، و سپس شیر، نماد خورشید علامت تابستان را شکار می‌کند. (عبداللهی،۱۳۸۱: ۵۵۰)

درباره‌ی شیر در سرزمین های گوناگون، بسیار نمادپردازی شده است و اغلب آن را با پادشاهان و آتش مرتبط دانسته‌اند. شیر در اساطیر هند و ایران و در میان قصّه-های این اقوام، دارای جنبه های متضاد منفی و مثبت است: گاه زرنگ و هوشمند و عادل است و گاه در هیأت قدرتمندی ظالم و یا ضعیفی نادان جلوه گر است. «در پنچاتنترا (کتاب افسانه ها به زبان سنسکریت)، قصّه‌هایی عامیانه‌ی تبّت و بعضی از قصّه های آفریقایی آمده که شیر فریب شغال یا سگ شکاری را می‌خورد.» (وارنر،۱۳۸۷: ۵۲۱) البته در داستان شیر و نخجیران در مثنوی مولانا نیز، این تغییر و عدم ثبات شخصیّتی را در مورد با شیر به وضوح می‌توان دید.

شیر در آیین میترایی - که آیینی هند و ایرانی است- از جلوهای مثبت برخوردار است و از نمادهای ویژه‌ی میتراست؛ در واقع، شیر یکی از جلوه‌های میترا در زمین است که با خورشید و رنگ سرخ پیوند دارد و در تفسیر جنگ شیر و گاو، او را غالباً به آیین مهری مربوط می‌دانند، مهرداد بهار معتقد است: شیر در اساطیر ایران با مهر (ایزد مهر) مرتبط است. شیر نماد انسان و انسان به نوعی با مهر مربوط است. ایزدِ مهر در اساطیر ودایی و در اساطیر ایرانی باران آور است. مهر یکی از ایزدانی است که باران می‌آورد و از آنجا که خورشید در آوردن ابرها از دریاها نقش دارد؛ مهر به نحوی با خورشید یکی شمرده می شود و در آوردن ابرها و بخارهای دریا به آسمان نقش دارد. بنابراین، مهر (خورشید) در نقش شیر نیز برکت آورنده است و برای آوردن آب می‌تواند نقش خدای مؤثری را داشته باشد که باران می‌آورد، برکت می دهد، گاوها را حفظ می‌کند و غیره. (بهار، ۱۳۷۶ : ۳۲۸) نکته‌ی قابل توجّه‌ای که باید یادآورشد این که در آیین مهر، سالک

برای گذراندن مراحل سیر و سلوک مهری، هفت مرحله را پشت سر می‌گذارد که مقام چهارم از مراحل تشرّف این آیین «شیر» نام دارد. چنان که هر سالکی «چون از مرحله‌ی شیری می‌گذشت و شیرمرد می شد، اجازت می‌یافت تا در مراسم شرکت جوید و به نظر می‌رسد که در این مرحله‌ی شیرمردی بوده که مرید، مُهر و نشان و مُهر مِهر را بر پیشانی یا سینه و دست با داغ نشان کرده و در حلقه‌ی آگاهان برگشت ناپذیر در می‌آمده است. (رضی الف،۱۳۸۱: ۵۵۸) البته این مطلب یادآور اوّلین خوان رستم در شاهنامه فردوسی است که کشتن شیر در آن جا هم می‌تواند حاوی پیام ها و ارتباط هایی با اسطوره‌های آیین مهر داشته باشد.

در اساطیر هند، شیر با خدایان ارتباط و پیوندی نزدیک دارد. از خدایانی که بیشتر با شیر مرتبط هستند؛ ویشنو، دوی(خدا بانو و همسر شیوا)، گانشَه و شیوا را می‌توان نام برد. «در آیین بودایی شیر نماد خود بودا و از جنبه‌های اصول او بود. در ارتباط با گانشَه، شیر گاهی مرکب گانشَه، خدای فیل شکل است. همچنین شیر در اساطیر هندی، نماد درّنده خویی و مخرّب یکی از خدایان است.» (هال،۱۳۸۰: ۶۳)

شیر که در هند گاه مرکب خدایان است، می‌تواند نماد خواسته‌های قهرآمیز و نیروهای سرکش و مهار نشدنی باشد؛ به طوری که «شیوا هنگامی که پای خود را بر شیر گذاشته، در واقع مهار کردن این حرص است.» (شوالیه،۱۳۸۵: ۱۱۴)

شیر نر با یالش نماد خورشید تابان است و «به عنوان نشانه‌ی باز گشت فصل نیک و فرا رسیدن بهار است. در این حالت نشانه‌ی زندگی خواهد بود. این وجه نمادگرایی را در زمینه‌های فرهنگی باز می‌یابیم؛ جایی که شیر، دوره به دوره گاو را از هم می‌درد، که از هزاره‌ها قبل، جنگ این دو نشانه‌ی دو گانگی و مخاصمه‌ی روز و شب و تابستان و زمستان است. شیر نه تنها نماد بازگشت به خورشید و تازه شدن نیروهای کیهانی و حیاتی است؛ بلکه نشانه‌ی زندگی دوباره نیز هست.» (همان: ۱۱۶)

شیر در بسیاری از کشورها، خصوصاً ایران و هند، نماد خورشید است. شیر را به خاطر ظاهر باشکوهش و قدرت و ابهتش با ایزدان و شاهان پیوند می‌دهند و آن را به عنوان سلطان جانوران و گاه مظهر غرور، خودپرستی و پادشاهی جبّار و مستبد می‌دانند. حتّی در باورهای دینی مسلمانان نیز، خصوصاً شیعیان می‌بینیم که علی علیه‌السلام را شیر خدا می‌نامند و تلاقی اسطوره ها و مذهب و عرفان و حماسه را در چنین مواردی کاملاً می‌توان مشاهده کرد.

در دوران کهن، شیر و خورشید در کنار یکدیگر به عنوان نماد قدرت مورد استفاده قرار می‌گرفت. ارتباط و مفهوم این دو را باید به عنوان ارتباط و مفهومی نمادین در نظر گرفت؛ زیرا «شیر نماد جانوری نیروهای متعالی و خورشید نماد کیهانی همان نیرو بود.» (سلطان زاده، ۱۳۸۰: ۱۰۷)

در پیوند شیر و خورشید «خورشید را غالباً همانند شیر (شاه جانوران، سلطان وحوش) پنداشته‌اند و به همین مناسبت بر سبیل تمثیل، نماد شاه مردمان دانسته‌اند. بنابراین، شیر جانوری خورشیدی، رمز خورشید فروزان و تابان و به سان خورشید دارای صفات نیک و بد است. یعنی هم حامی و مدافعی غیور است و هم خودبین و خودرای، هم ستایش آمیز و هم بیم انگیز. شیر با آتش نیز پیوند دارد و چون خورشید، هم گرمابخش و سرچشمه ی آبادانی و باروری است و هم سوزاننده و ویرانگر و این این تصویر نمادین، رساننده‌ی این معنی است که مرگ، وثیقه ی نو شدگی و نو زایی است.» (ستاری،۱۳۸۰: ۶۰) در میان برج های دوازده گانه‌ی سال نیز برج پنجم، برج اسد است که برابر با مرداد فارسی و تموز سریانی است و اوج گرما و سوزانندگی را دارد.

بنا به مطالب یاد شده، شیر از دیر باز نشانه‌ی خورشید بوده است و شیر و خورشید از نمادهای کهن روزگار باستان ایران به شمار می‌آمده که با آیین میترایی به روشنی شناخته می شود.

ـ گاو: ریشه‌ی کلمه‌ی گاو در اوستا ، « گَوْ » *gav* و واژه‌ی گَوَ *gava* به معنی گاو نر و هم چنین ترکیب گَوَ دَئنو *gava – daeńu* اختصاصاً برای نامیدن گاو ماده

به کار رفته است. کلمه‌ی «گاو» اغلب (*gao* در اوستا) به معنی گاو نر و گوساله آمده است. این کلمه هم چنین به معنی « جانوران سودمند و چارپایان» نیز آمده است. (عبداللهی،۱۳۸۱: ۸۴۵)

گاو در اوستا علاوه بر معنی معمول، به صورت اسم جنس بر همه‌ی چارپایان مفید اطلاق می‌گردد. در فرهنگ زرتشتی هنوز لغت «گاو» بر سر یک دسته از اسامی جانوران از قبیل : گاومیش ، گاوگوزن ، گاوگراز و گاوماهی دیده می‌شود و این خود دلیل است بر این که این کلمه در اوستا اسم جنس است. (ی‌احقی، ۱۳۷۵: ۳۶۰)

آفرینش نخستین جانور هم مانند آفرینش انسان دارای افسانه‌ای است. به طوری که ، از نطفه‌ی گاو نخستین ، جانوران و از نطفه‌ی انسان نخستین ، آدمیان زاده می‌شوند.

طبق اساطیر زرتشتی اولین موجودی که اهورامزدا آفرید، گاو بوده است و زایش مادی جهان از تخمه‌ی پاک او انجام می‌گیرد. اهریمن گاو نخستین را که از دست راست اورمزد آفریده است، نابود ساخت و وقتی گاو جان سپرد از اعضایش حبوبات و گیاهان درمان بخش به وجود آمد، نطفه‌ی گاو به ماده منتقل شد و از ان یک جفت گاو نر و ماده پدید آمد. روان او «گئوش اوروان» از کالبد گاو به در آمد و شکوه کنان به درگاه اورمزد از تباهی زمین بنالید و تا وقتی فروهر زرتشت را به عنوان مصلح به او ننمود، آرام نگرفت. (عبداللهی، ۱۳۸۱: ۸۴۶)

در فرهنگ اساطیر آمده : گاو اوگدات (*ovagdat*) ، چنان که از روایات مربوط به آفرینش در ایران کهن بر می‌آید ، پنجمین مرحله‌ی آفرینش در خلقت عالَم حیوانات بود. گاو «اوگدات»، تخم کلیه ی چارپایان و حتّی ، برخی گیاهان سودمند را با خود داشت. این گاو تنها مخلوق روی زمین و حیوانی بود ، زیبا و نیرومند ، بعداً گیومرث نیز مانند این گاو از خاک پدید آمد و تا سه هزار سال هر دو در آرامش بودند. (ی‌احقی، ۱۳۷۵: ۳۶۰)

در اسطوره باستانی، گاو در کنار انسان ظاهر می‌شود؛ زیرا گاو مهمّ ترین حیوان اهلی بوده است. در سرودهای زرتشت، انسان و گاو مهمّ ترین موجودات طبیعی هستند ، و از طریق فرهنگ کشاورزی که آن را در اوستای متأخّر می‌یابیم ، گاو ، نقش مهمّ خود را ، هم در زندگی و هم در آیین ها حفظ می‌کند. مواظبت از آن وظیفه ای مقدّس است، و با وجود این که، همه‌ی موادی که از بدن آدمی یا جانور بیرون می‌آید، ناپاک به شمار می‌رود؛ ادرار او پاک کننده ترین همه‌ی پاک کننده ها است. (کریستن سن،۱۳۷۷: ۵۳)

بنا بر اسطوره‌ی ایرانی، در دوران سه هزاره‌ی دوم ، اورمزد به آفرینش گیتی می-پردازد ، او آسمان ، آب ، زمین و نمونه‌ی نخستین یا پیش نمونه‌های گیاه و چارپا و انسان را می‌آفریند. بدین گونه ، گاو « یکتا آفریده » (ایوک داد) ، پیش نمونه‌ی حیوانات سودمند و گیومرث ، پیش نمونه‌ی انسان ، در این سلسله مراتب به وجود می‌آیند. همه‌ی خلقت در شش نوبت در طول یک سالِ ۳۶۵ روزه انجام می‌گیرد که سالگرد آن‌ها جشن‌های فصلی (گاهنبار) است. (همان: چهارده)

اورمزد، گاو یکتا آفرید را در ایرانویج (سرزمین اصلی ایرانیان) در میان جهان و در کنار رود اساطیری دایتی خوب ، در ساحل راست آن ، آفرید و گیومرث را در ساحل چپ آن. این گاو ، مانند ماه سفید و روشن بود و قامتی به بلندی سه نای داشت. اورمزد او را در مدت ۷۵ روز آفرید و سپس ، پنج روز درنگ کرد که همان پنج روز ، جشن گاهنبار پنجم است. گیومرث را از روشنی بی پایان ساخت که همچون خورشید ، روشن بود و قامتی به بلندی چهار نای داشت و پهنایش با قامتش برابر بود. (همان: چهارده)

افسانه‌ی گاو نخستین، در آیین میترا (مهرپرستی) و مذهب مانی نیز باقی مانده است، با این تفاوت که، در آیین مهری نخستین گاو، موجودی اهریمنی بود که به ترتیبی خاص، با او به جنگ پرداخت و پس از چیرگی بر او، با دستی منخرین او را گرفت و با دستی دشنه‌ای در پهلوی او فرو برد. در این لحظه، از

اعضای بدن و خون گاو نخستین، کلیه‌ی گیاهان و انواع چارپایان پدید آمد. (یاحقی،۱۳۷۵: ۳۶۰)

در متون کهن ، همواره از گاو با احترام یاد شده ، چنان که، درباره‌ی خاندان فریدون ، دربندهش فصل ۳۲، القابی آمده که جملگی، با یکی از اجزای گاو بوده است:

«فریتون اثفیان پسر پورترا (پورگاو) پسر سیاک ترا (سیاک گاو) پسر سپت ترا (سپیدگاو) پسر گفرترا (گفر گاو) پسر رماترا پسر و نفرغشن پسر جم.» (به نقل از صفا،۱۳۸۱: ۴۶۴)

در افسانه‌های آریایی نیزگاو مقدّس و نماینده‌ی قدرت و نیرو و توانایی است. قدما اعتقاد داشتند که زمین روی شاخ گاوی قرار دارد و آن گاو بر پشت ماهی ای بزرگ، در دریاها شناور است. هر گاه که گاو خسته می‌شود، زمین را از روی یک شاخش به روی شاخ دیگر می‌لغزاند و همین کار موجب زمین لرزه می‌شود. (یاحقی،۱۳۷۵: ۳۶۱)

گاو از نظر نمادین در هند بیش از دیگر کشورها مطرح می‌شود. احترامی که در هند برای این حیوان قائل هستند، در هیچ کجای دنیا دیده نشده است. در سروده-های ودایی، از گاو به عنوان الگوی مادر بارور یاد می شود و نقشی کیهانی دارد.

گاو در هند به عنوان مظهر برکت بخشی و به عنوان حیوانی مقدس در اساطیر مورد احترام است. در بسیاری از تصاویر باقی مانده از هندی‌ها و خدایان آن‌ها، تصویر گاو به چشم می‌خورد و مشخص می‌شود خدایان هندی پیوند بیشتری با گاو داشته‌اند. شیوا از بزرگ ترین خدایان آسیاست که برای او صفات و مظاهر فراوانی قائل شده اند. «از مصاحبان شیوا نندی یا نادی (*Nadi*) نرگاو سپید، خادم شیوا و پشتیبان چهارپایان بود و در همه‌ی معابد شیوا در سراسر هند نقش او دیده می‌شود و از این جهت است که در همه جای هند، گاو سفید مظهر و نماینده‌ی نندی هستند، آزادی مطلق دارند. (معصومی،۱۳۸۷: ۱۲۴)

ایندرا خدای ودایی است که مادرش«پریتوی»(*Prithivi*) نماد ماده گاو و پدرش «دیائوس»(Dyaus) نماد ورزا/گاو نر است. همچنین می گویند ایندرا از پهلوی «پریتوی» زاده شد. (*ایونس،۱۳۷۳: ۱۷*)

گاو آن چنان برای هندیان مقدس است که ابوریحان بیرونی اشاره می‌کند که؛کشتن و آزار و اذیت گاو در نزد هندیان هم ردیف با قتل و دزدی است: «آن که خون ریزد ... یا غارتگر و کشنده ی گاو باشد و آن که کسی را خفه کند به روده(دوزخ) می روند. (*به نقل عبداللهی،۱۳۸۱: ۸۶۸*)

در شاهنامه نیز به تقدّس گاو در نزد هندیان اشاره شده است:

چنین گفت خرّاد بر زین که راه — به هند اندرون گاو شاه است وماه
به یزدان نگروند و گردان سپهر — ندارد کسی بر تن خویش مهر
(همان: ۸۶۸)

گاو از حیواناتی است که درباره‌ی آن در اغلب سرزمین ها نماد پردازی شده است و بسیاری از این نماد ها مشترک است. در واقع چون گاو، در زندگی مردم مفید و سودمند بوده است جنبه‌ی تقدس پیدا کرده و اغلب آن را با آفرینش و برکت پیوند می‌دهند. در بسیاری از این سرزمین‌ها گاو به عنوان حیوان قربانی شناخته می‌شود و از معدود حیواناتی است که در اکثر سرزمین‌ها چهره‌ای مثبت دارد.

گاو نماد ماه است و در آثار باستانی شاخ‌های او شبیه هلال ماه تصویر شده است. «این شبیه انگاری بسیار قدیمی بوده [علاوه بر هند و ایران] در مصر و بابل نیز گواهی شده است. با این همه ورزاو به میترا، خدای خورشیدی اختصاص دارد که نماد خدای مرگ و زندگی دوباره است، اما همچنان وجه قمری مرگ را نگاه می دارد.» (شوالیه،۱۳۸۵: ۶۸۲)

محقّق است که گاو و نقش گاو اشاره به زمستان است، در حالی که نقش شیر وجه کنایی تابستان است. در نقوشی که از ایام کهن در این باره به دست مانده و گاه شیری در پیکار بر گاو غلبه یافته و گاه گاوی بر شیر، اشاره به سپری شدن

زمستان، و در روایات اساطیر درباره ی میترا، وی بر گاو غلبه کرده و گاو را می کشد. (رضی الف،۱۳۸۱: ۲۱۶)

حضور ثور در میا ن صور فلکی نیز، ناشی از همین اعتقادات و اهمیّت گاو در اساطیر و باورهای کهن است.

۳. آیین قربانی:

در دنیای کنونی آیین‌هایی وجود دارد که قدمت آن‌ها به پیش از تاریخ بر می گردد. از جمله‌ی این آیین‌ها، آیین قربانی است که ریشه‌ی آن به کهن ترین قرون و اعصار بر می‌گردد. تاریخ نگاران مرحله‌ی ابتدایی زندگی بشر را دوره‌ی تسلّط اندیشه های اساطیر می‌دانند. خصوصیت این دوره، هماهنگی کامل انسان با مظاهر طبیعت است. انسان در این مرحله عناصر مختلف طبیعت مانند زلزله و صاعقه و... را بسیار قدرتمند تر از خود می‌بیند که نمی‌تواند بر آن‌ها فایق آید. این امر باعث به وجود آمدن خدایانی در قالب مظاهر طبیعت شد که نه تنها از انسان قدرتمندتر بودند؛ بلکه زندگی و بقای انسان‌ها به آن‌ها وابسته بود. در نتیجه انسان مجبور شد برای موافق کردن خدایان با خود، دست به اقداماتی بزند که بعدها اساس بسیاری از عبادات مرسوم شد. از جمله مهم ترین آن‌ها فدیه دادن، به ویژه تقدیم قربانی به پیشگاه خدایان بود.

درباره‌ی قربانی، تعاریف مختلفی شده و در یکی از نمونه‌های آن چنین آمده است : « قربانی (در عربی از ماده قرب) به اصطلاح کلی در عالم ادیان ، عبارت از گرفتن زندگانی موجود زنده (اعم از انسان ، حیوان و نبات) از طریق کشتن یا سوزاندن و دفن کردن یا خوردن ، به منظور تقرب به خدایان و جلب نظر آنان . واژه ی فرنگی آن سکریفایس(*sacrifice*) ، در زبان‌های اروپایی می‌رساند که شیء قربانی شده برای خدایان ، با قربانی شدن ، جنبه‌ی تقدّس و خدایی گرفته است. »(یاحقی،۱۳۷۵: ۳۳۹)

انسان‌ها برای رسیدن به امیال و آرزوهایشان به خدایانی که صاحب ارواح بودند هدایایی تقدیم می کردند و هم چنین برای خدایانِ با روح بد و شرّ نیز

تحفه هایی نثار می‌کردند تا از شرّ خشم و غضب ایشان در امان بمانند. این اندیشه، پایه و اساسی شد برای ارایه‌ی انواع پیشکشی ها و قربانی‌ها در نزد ملل و اقوام گوناگون تا بشر ارتباط خویش را با موجود ماوراالطبیعه مسالمت آمیز سازد.

قربانی، مخصوص یک دین، یک قوم یا ملت خاصّی نبوده است و در طول تاریخ بشری ، به شکل‌های مختلف وجود داشته است. در تمدن‌های هند، چین، ایران، سومر، کلده، یونان، مصر، هیتی و . . . خدایان و ایزدان، همواره قربانی طلب می کردند و قربانی همواره رفتار و اعمالی گوناگون بود و اغلب، شاید هم بدون استثناء، خونین بوده‌اند. یعنی؛ یک نوع قتل آیینی یا کشتن آیینی بوده است. قربانی کننده، همیشه دارای یک هویّت مقدّس بود و مورد حمایت قرار می‌گرفت. (عبداللهی،۱۳۹۴)

در مورد این که، چه موجودی باید قربانی شود و یا چگونه باید قربانی انجام پذیرد، باید گفت: «انسان نخستین قربانی را به منظور تقدیم به خدا و یا خدایان خویش، از جنس خود، برگزید و بعدها، انواع گوناگون یافت، مثل قربانی‌های حیوانی، پیشکش از محصولات زمینی، خون از بینی گرفتن، رگ زدن، حجامت کردن، انگشت بریدن (مانند مردم استرالیا)، دندان کندن، خون شرمگاه در معابد ریختن (مانند یونانیان)، ختنه کردن دختران و پسران (مانند مصریان و عبرانیان)، بیضه کشیدن و خود را اخته کردن(مانند بابلیان و سومریان)، موی سر تراشیدن و نثار کردن، شکافتن بازوان و با خون آن پیمان بستن (مانند تازیان) خود را در رودهای مقدّس غرق کردن و خودسوزی (مثل هندویان و چینی ها)، خودکشی و هاراگیری *ha.ra.ki.ri* (مانند ژاپنی ها)و. . . » (همان)

شبه قاره هند از قدیم ترین ایّام با ایران در ارتباط بوده و از نظر فرهنگی نیز مشترکات زیادی داشته‌اند. در دین ودائی و دین هندویی متأخّر قربانی توسط برهمن کنترل می‌شد. در بعضی از قربانی‌ها بین هندیان و ایرانیان اشتراکات وجود داشت؛ من جمله قربانی اسب، نوشیدنی هوما (در ایران) و سوما (در هند)، به عنوان مسکر مقدس و کره، عناصر مشترکی بودند. ولی بعد از مهاجرت

آریاییان به هند و ایران هریک با ساکنین اولیّه‌ی محلّ زندگی شان متّحد شدند. از سوی دیگر مکتب بودایی قربانی را به عنوان یک قانون رد کرد. در بعضی از

جریانات هندوئیسم تمایلاتی به روحانی کردن قربانی و جایگزین کردن آن با ریاضت، یافت می‌شود. (فقیهی محدّث، ۱۳۹۰: ۱۱۷)

در واقع رسم قربانی کردن در هر نقطه‌ی جهان متناسب با جهان بینی مردم آن منطقه، که غیر مستقیم متأثّر از شرایط اقلیمی، اجتماعی و... آن منطقه است، دچار تغییراتی شده؛ امّا می‌توان گفت شالوده‌ی این آیین، یعنی تلاش در جهت ایجاد ارتباط با خدایان، در همه جا یکسان است. در کل قربانی کردن قسمتی از تشریفات مراسم گوناگون در میان اقوام بوده است که به منظور تقدّس و رسمیّت بخشیدن به مراسم ها به کار می رفته است.

آریایی‌ها مظاهر مختلف طبیعت را در قالب خدایان می‌پرستیدند؛ امّا پرستش آن ها منحصر به مظاهر سودمند طبیعت بود و برخورد آن‌ها با قوای زیانکار طبیعت مانند سیل و خشک سالی و... بسیار خصومت آمیز بود تا حدی که به درگاه آن‌ها قربانی نمی‌کردند. آریایی ها معتقد بودند سرنوشت این مظاهر پست است و با دادن فدیه و قربانی این سرنوشت تغییری نخواهد کرد؛ در نتیجه با این نوع مبارزه می کردند و در مقابل با خدایان نیک، یا مظاهر سودمند طبیعت، رابطه‌ی بسیار صمیمی ای داشتند و قربانی زیادی به آن ها تقدیم می کردند. آن‌ها می‌پنداشتند که با انجام قربانی، بین آن‌ها و خدایان پیمانی بسته می‌شود که خدایان را ملزم به یاری رساندن به هم پیمانانشان می کند. (پ‌یرنیا،۱۳۷۰: ۱۵۹-۱۵۸)

از آداب مهم آریایی‌ها هنگام قربانی، نوشیدن شراب گیاه مقدس و مستی آور هوم، معادل سوما در هند است. گیاه هوم که در دسترس روحانیّون بود، به این علت تقدّس داشت که از نظر آریایی، روح الهی در آن پنهان شده بود. آنها می پنداشتند که با قربانی هوم می‌توان خدایان را حفظ کرد و نیروی آن‌ها را تقویت نمود و در کنار آن قدرت، عمر و ثروت جاودانی یافت. گاه خون قربانی را با هوم

درآمیخته و می‌نوشیدند تا نیروی حیوان قربانی یا به عبارتی بهتر، نیروی خدایان را بدست آورند. (مصطفوی،۱۳۶۹: ۷۳)

آیین قربانی در ایران باستان ، همواره بعد از نیایش ، به منظور و خواست‌های مختلف ، معمول بوده است. یکی از علّت‌های قربانی که اغلب بزرگان و پادشاهان انجام می‌دادند ، رسیدن به قدرت و پیروزی بر دشمنان و کامروایی در آرزوهایشان بوده است.

در اوستا ، یشت نهم درباره هوشنگ پیشدادی ، چنین آمده است:

« هئوشینگه پر ذات به درواسپ بر فراز کوه هرا صد اسب و هزار گاو و ده هزار گوسفند قربانی داد و از او درخواست که وی را بر تمام دیوان مازندرانی غلبه دهد و کاری کند که او از دیوان هراسی به دل راه ندهد و همه دیوان از او مغلوب شوند و به تاریکی‌ها پناه برند. »(صفا،۱۳۸۴: ۴۱۳-۴۱۲)

در اساطیر بسیاری از کشورها، گاو حیوان مقدس است و برای حاصل خیزی زمین قربانی می‌شود. بنابراین فلسفه‌ی قربانی گاو که مظهر قدرت و نیرو و زندگی و زایندگی است، تکرار آفرینش و برکت و نعمت است و تفسیر اسطوره‌ی قربانی گاو بیان موضوع مرگ و رستاخیز می‌باشد که بن مایه‌ی اساطیری – تمثیلی دارد.

در متون پهلوی از کشته شدن گاو نخستین توسط اهریمن یاد می‌شود که آن هم بر خلاف میل اهریمن، موجب گسترش حیات می‌شود؛ باکشته شدن گاو نخستین، گیاهان و جانوران به وجود آمدند. در نبردی که میان هرمزد و اهریمن در می‌گیرد اگرچه اهریمن، گاو یکتا آفرید و کیومرث را می‌کشد؛ در واقع آفرینش و زندگی، از آن گاو مقدّس و انسان نخستین (گاو ایوگداد و کیومرث) شکل می‌پذیرد. گاو که نماد آفرینش اولیّه و جوهر نخستین و بن مایه‌ی هستی است، می‌میرد و دگر بار رستاخیزی عظیم و سترگ صورت می‌پذیرد و از لاشه‌ی گاو و کیومرث همه‌ی کوه ها، آسمان و زمین و رودها و دریاها وگیاه و دارو و درخت و کان‌ها و کانی‌ها و... به وجود می‌آید. (رضی الف،۱۳۸۱: ۲۵۸)

از اشتراکات ایران و هند سنت پرستش مهر است که به دوره‌های کهن باز می گردد. در هند دوران ودایی نام او به صورت «میتره» با مفهوم پیمان و دوستی ظاهر می‌شود که از خدایان گروه فرمانرواست و با «ورنه» جفت جاودانگی را تشکیل می

دهند که از سوی مردم به یاری خوانده می‌شوند. در سنت هندی نیز همچون ایران، میترا گردونه‌ای درخشان و اقامتگاهی زرّین دارد. (دادور،۱۳۸۷:۱۳۰-۱۱۵)

در آیین مهر پرستی ایران، میترا گاو نر را می‌کشد. کشتن گاو غالباً به معنی آفرینش تعبیر شده است. نیروهای خیر و نیروهای شرّ بر سر چشمه‌ی حیات، یعنی خون و نطفه‌ی زندگی بخش گاو، می‌جنگند و سرانجام پیروزی خیر محقّق می‌گردد. در ریگ ودا آمده؛ ماده گاو به ترتیب با همه‌ی خدایان در می‌آمیزد و همه‌ی کیهان را می زاید. حیات خدایان و نیز زندگی آدمیان از ماده گاو است. (همان)

قربانی همراه با سوری همگانی، یعنی صرف گوشت قربانی نمادین بود. باورداران معتقد بودند که با خوردن قطعه یا پاره گوشت گاو، تقدّس و قدرت او را به خود جذب می‌کردند و هم با اجرای آن، یک سنت کهن مربوط به تکوین و آفرینش اساطیر نخستین را اجرا می‌کردند. مهم تر آن که همه‌ی این مراسم، جشنی بود با پایکوبی و باده گساری که نوشاک فراوان و بسیار سکرآور هوم را نوشیده و در نهایت بی خودی و شادکامی به خوش گذرانی می پرداختند. (رضی الف،۱۳۸۱: ۲۴۲)

آیین قربانی در همه‌ی اقوام و مذاهب ابتدایی و بدوی به اشکال مختلف نمود داشته است، تا جایی در برخی از قبایل صورتی از توتم پیدا کرده و مورد پرستش قرار گرفته است. «این پرستش ناشی از آن است که آنان حیوانات و جانوران را به طور فوق العاده در زندگی بشر مؤثّر می‌دانند. هم چنین عقیده به انتقال روح از بدن انسانی به جسم حیوانی یا بالعکس (تناسخ) است که بیشتر مردم هنوز بدان معتقدند.» (معصومی،۱۳۸۷: ۶۶)

توتم که بدواً به صورت "عقاید آیینی" در قبیله‌های گوناگون به وجود آمد، عامل اتّحاد و یگانگی افراد آن قبیله نسبت به هم و پیوند آن‌ها با مبدأ واحدی به نام خدا بوده است، زیرا افراد قبیله بر این باور بودند که توتم وسیله‌ی پیوند و اتحاد ما بین آنان بوده است و همه از او به وجود آمده‌اند.(همان: ۷۴)

رسم قربانی در میان ساکنان اولیّه‌ی ایران و آریایی‌های نخستین رواج داشته و آن را به جای می‌آوردند؛ اما به مرور زمان پس از قیام زرتشت بر ضد چنین خرافاتی، این گونه سنن و باورها منسوخ شد. داستان این گونه بوده که «گاو مقدس از خشم و بیداد و ستیزه مردم به ستوه می‌آید و به درگاه آفریدگار گله و شکایت می‌کند. آن گاه امشاسپندانی چون اردیبهشت و بهمن در گفت گو با آفریدگار، می‌کوشند تا وی را تسکین دهند که از مردمان روی زمین کسی پیدا خواهد شد که از تو حمایت کند و ستم و بیداد را از تو بزداید. چون پرسش می‌شود که او چه کسی است، پاسخ می آید که زرتشت است و پس از این به پیامبری پیدا خواهد آمد.» (رضی ب،۱۳۸۱: ۱۸۹۳) هر چند بر اثر مرور زمان مشاهده می‌شود که این آیین در خیلی از جاها از بین نمی رود؛ یا شکل آن تغییر می‌یابد و یا دوباره احیا می‌شود.

آن چنان که روشن است، در سرزمین هند نیز این آیین دست خوش تغییراتی می‌گردد. «با ظهور بودا، هدف و نوع اجرای این آیین‌ها دچار تحوّلات عیمقی شده است. در واقع او از زمره‌ی اولیّن افرادی بود که به آیین قربانی صبغه‌ای عرفانی بخشید و روند قربانی‌های انسانی و حیوانی را به قربانی‌های خلقیّات منفی انسان (یا همان ریاضت ها) مبدّل ساخت.» (مصطفوی،۱۳۶۹: ۴۹)

تغییر و دگرگونی هایی که در طول زمان در آیین میترائیسم صورت گرفت کشتن گاو، بازمانده چنین مراسم‌های اساطیری است و در حالی که سئومه – هئومه از بین رفت، وجه کنایی‌اش باقی ماند و میترا هر ساله طی مراسمی گاو مقدس را می‌کشد تا خونش در زمین جاری شود و رستاخیز طبیعت حادث گردد. «همان گونه که قربانی گاو موجب رستاخیزی در طبیعت می‌گشت، گیاه از زمین می‌رویید و جانوران چراگاه می‌یافتند و موجب رستاخیزی در روان و درون بشر نیز می‌شد. نوشیدن خون و خوردن گوشت گاو، روان را نیز نیرومند می‌ساخت و تصفیه می‌کرد و آدمی را آماده می‌ساخت تا بهتر بتواند در رستاخیز شرکت کند و موفق شود. حتّی خود میترا و خورشید نیز با اکل و شرب خون و گوشت گاو، بر آن بودند تا با حیوان مقدّس همسانی یابند.(رضی الف،۱۳۸۱: ۵۳۶)

در اساطیر هند به کشتن اسطوره‌ای و قربانی گاو موجب رویش و برکت و نموّ گیاهی و رونق زندگی می‌شود. به موجب این اسطوره، نیروی خلاقه‌ی شیوا خدای بزرگ هندو تجسّم دورگا *durga* می‌باشد که "گاو میش دیو" را جهت برکت و رونق آفرینش می کشد. (همان: ۱۴۷)

۴. تحلیل داستان بر اساس آیین قربانی و اسطوره ها

حکایت شیر و گاو در بستری جریان می‌یابد که باوری کهن از آیین مهری را که آیین باستانی هند و ایران بوده، در خود جای داده است. براساس نمادهای موجود در داستان، اساطیر و اسطوره ها در ذهن ما زنده می‌شوند و یادآور آیین‌های اولیّه‌ی آفرینش که نوعی آرکی تایپ می‌باشد، اساس خلقت و آیین‌ها را خاطر نشان می کند. این داستان وقتی برای ما کارکرد تعلیمی خواهد داشت که اسطوره‌ها و نمادهای آن را در باور قدما بشناسیم و اصل و منشأ آن‌ها را در یابیم.

ما در این بخش به تبیین تأثیر اسطوره‌های هند و ایران در حکایت شیر و گاو بر اساس آیین میترا می‌پردازیم و در صدد هستیم تا اسطوره‌ها و کهن الگوهای این اقوام را که به صورت پنهان و ناخودگاه در داستان جریان دارند، بررسی کنیم.

بر اساس آنچه که در مورد اسطوره‌ی پیکار میترا با گاو نخستین بیان شده، چنین آمده است: «گاو در چراگاهی با آسودگی می چرد، ایزد مهر چنان است که با غافل گیری، شاخ های گاو را گرفته و بر پشتش سوار می‌شود. حیوان از این عمل خشمگین شده به تاخت می‌پردازد. ایزد با دلیری مقاومت می‌کند و از

شاخ‌های استوار به پشت حیوان به روی شکم کشیده می‌شود. اما سرانجام مهر ایزد، گاو را مهار کرده و حیوان خسته را در حالی که با دو دست، دست‌هایش را به روی شانه گرفته، به روی پشت به سوی غاری که محل سکنایش می‌باشد، می‌کشد. گاو سرانجام پس از رفع خستگی، توانست بگریزد و به محل نخستین که چرا می‌کرد باز گردد. خورشید در این جا به یاری مهر آمده و شاهین یا کلاغ پیک خود را به سوی

وی می‌فرستد و محل گاو را نشان می‌دهد. سرانجام گاو را که به غاری پناه برده دستگیر و با یک دست بینی حیوان را بالا کشیده و با دست دیگر کارد را در پهلوگاه و یا پایین گردن وی فرو می‌برد.(رضی الف،۱۳۸۱: ۳۰۵) پس از این کشتار، خون گاو ریخته بر روی مزارع گندم باعث نیرومندی آن می‌گردد و از او خوشه می روید.(همان: ۳۸۰)

اولین نکته‌ی انطباق داستان کلیله و دمنه با گاو نخستین این است که، گاو (شنزبه)در باتلاقی می ماند بعد از بیرون آمدن از آن نیروی حرکت ندارد و در همان جا رها می‌شود. پس ازمدتی بهبود می‌یابد و به دنبال چرا به مرغزاری می‌رسد که با چریدن گاو در چراگاه قبل از قربانی شدن به دست میترا تطابق دارد:

«شنزبه را به مدّت انتعاشی حاصل آمد و در طلب چراخور می‌پویید تا به مرغزاری رسید آراسته به انواع نبات و اصناف ریاحین.» (منشی،۱۳۷۶: ۶۰)

شیر در داستان کلیله و دمنه که حاکم مرغزار است؛ کاملاً با ایزد مهر که با گاو نخستین به پیکار می‌پردازد، تطابق دارد.

قربانی کردن متناسب با اهداف و نیّت صاحب قربانی بوده است که از آن جمله «اهداف قربانی نزد آریاییان قبل از زرتشت : کسب خشنودی ایزد، برآوردن حاجات مادی، رفع نیازهای معنوی صاحب قربانی، سودمندی برای اَشا یا نظم و قرار و... بود.» (فقیهی محدث،۱۳۹۰: ۱۵۰)

در این حکایت، دمنه که حریص تر و بزرگ منش تر است، می‌خواهد به ملوک تقرّب جوید و مقام و منزلت یابد. وحوش پیرامون شیر نماد انسان‌هایی

هستند که راه تقرّب به ملوک را نمی‌دانند. دمنه این کار را با کشتن گاو به انجام می‌رساند تا به مقاصد خود دست یابد که با اهداف آیین قربانی کردن برای تقرّب به درگاه خدایان مطابقت دارد.

«دمنه حریص تر و بزرگ منش تر بود .... کلیله را گفت: هرکه به ملوک نزدیکی جوید، برای طمع قُوت نباشد که شکم به هر جای و به هرچیز پر شود. فایده‌ی تقرّب به ملوک رفعت منزلت است و اصطناع دوستان و قهر دشمنان.» (منشی،۱۳۷۶: ۶۲-۶۱)

در آیین مهری، میترا به واسطه پیک خورشید – کلاغ یا شاهین – از وجود گاو در علفزار اطلاع می‌یابد و در حکایت شیر و گاو هم، دمنه از وجود گاو در علفزار برای شیر خبر می‌آورد و نقش این پیک و واسطه در هر دو قصّه برای آوردن و کشتن گاو، نقشی همانند وکلیدی و کارآمد است وشبیه به هم می‌نماید.

«دمنه گفت ملک کار او را چندین وزنی ننهد، و اگر فرماید بروم و او را بیاورم تا ملک را بنده‌ای مطیع و چاکری فرمان بردار باشد.» (همان: ۷۳)

در تحلیل آیین میترایی، چنین بیان می‌شود که میترا با بی میلی و با اکراه به این کار تن می‌دهد و در نهایت به تحریک و اغوای اطرافیان و با تشویق پیک خورشید، گاو را می یابد و می‌کشد. در حکایت شیر وگاو هم ، شیر با دمدمه‌ی دمنه گاو را می‌کشد:

«چون دمدمه‌ی دمنه در شیر اثر کرد، گفت: در این کار چه می‌بینی؟ جواب داد: چون خوره در دندان جای گرفت از درد شفا نباشد مگر به قلع.» (همان: ۹۸)

میترا پس از کشتن گاو احساس ندامت و پشیمانی دارد که این احساس را شیر هم، بعد از کشتن گاو پیدا می‌کند:

«چون شیر از گاو فارغ شده بود و کار او تمام بپرداخته... تأمّلی کرد و با خود گفت: دریغ شنزبه با چندان عقل و کیاست و رای و هنر. نمی‌دانم در این کار مصیب بودم و در آنچه ازو رسانیدند حقّ راستی و امانت گزاردند یا طریق خائنان

بی باک سپردند. من باری خود را مصیبت زده کردم و توجّع و تحسّر سود نخواهد داشت.» (همان: ۱۲۴-۱۲۳)

کشتن گاو به دستور خدایان، از آسمان صورت می‌گیرد و مهر خود به این کار رغبتی ندارد و شاید به همین دلیل است که در نگاره‌ها چهره‌ی مهر غمگین است. (آموزگار،۱۳۸۷: ۲۲) در تصاویر و نقوشی هم که موضوع آن ذبح گاو است، به روشنی، اکراه میترا از چهره اش و حرکاتش آشکار می شود و اغلب هنگام ذبح، سرگردانده است.(رضی ب، ۱۳۸۱: ۲۰۴۰)

بعد از انجام قربانی، میترا را دل داری می‌دهند که این قربانی برای تکوین و آفرینش هستی واجب بوده است تا میترا آرام گیرد. در حکایت شیر و گاو هم، دمنه شیر را دل داری می‌دهد که شنزبه از خائنان بود و باید کشته می‌شد. شیر از سخنان دمنه کمی به آرامش می‌رسد:

«دمنه گفت: ملک را بر آن کافر نعمت غدّار جای ترّحم نیست، و بدین ظفری که روی نمود و نصرتی که دست داد شادمانگی و ارتیاح و مسرّت و اعتداد افزاید، و آن را از قلاید روزگار و مفاخر و مآثر شُمرد. ... شیر حالی بدین سخن اندکی بیارامید.» (منشی،۱۳۷۶: ۱۲۵-۱۲۴)

نکته شایان ذکر این است که، داستان شیر و گاو به گونه‌ای روایت می‌شود که شیر چندان گناه کار جلوه نمی‌کند؛ بلکه با دسیسه‌ای که دمنه می‌چیند در نهایت مجبور به کشتن گاو می‌شود. در آیین میترایی هم میترا قلباً به این کار راضی نیست و گناه کار جلوه نمی‌کند؛ بلکه برای آفرینش و تکوین دوباره هستی مجبور به قربانی گاو می‌شود.

اسطوره ذبح گاو، امروزه چنین گمان می‌رود که نوعی خشنونت و ناشاسیتی در رویداد بوده؛ چنین نیست، بلکه حادثه‌ای بوده که با بزرگی و غرور از آن یاد می‌شود و برای ایزد مهر، یک کردار قهرمانی محسوب می‌شود. (رضی الف،۱۳۸۱: ۳۰۵)

نکته جالب توجه این که، نوعی پذیرش مرگ از سوی گاو در داستان به چشم می‌خورد که گویی راه برون رفتی برای گاو نیست. انگار می‌پذیرد که باید به دست میترا کشته شود تا جهان دوباره احیا گردد.

در تفسیر نمادین این اسطوره ها ، انگیزه اصلی قربانی فصل بهار است، چرا که بر اثر کشته شدن گاو، خونش بر زمین جاری می‌شود و بدین ترتیب گیاهان می رویند و حیات نیرو می‌گیرد. در حکایت شیر و گاو هم، با توجه به جایگاه سبز و خرّمی که گاو در آن می‌چرد، از فحوای داستان چنین برمی‌آید که این ماجرا در فصل بهار اتّفاق افتاده باشد.

محقّقان کشته شدن گاو به دست شیر را نماد کشته شدن گاو به دست ایزد مهر و فرا رسیدن برکت زمین (سال نو) دانسته‌اند که با رویش جهان گیاهی و به ویژه گیاهان دارویی همراه است. (بهار،۱۳۷۶: ۱۸۰) در نگاره‌های آیین میترایی این نبرد به صورت دریده شدن گاو توسط شیر که نماد مهر و خورشید است نمودار می‌شود.

در مراسم نمادین آیین میترایی، گاو مقدس که به نشانه‌ی و نماد گاو نخستین یا«گاو اِوَگدات» قربانی می‌شد، تکرار حادثه‌ای بود که به موجب آن، نخستین جانوری که توسط مزدا آفریده شده بود، مورد هجوم اهریمن قرار گرفته و می‌میرد. آن گاه از جسد آن گاو نخستین، آفرینش صورت می‌گرفت. پس گاو نخستین مظهر قدرت، نیرو و برکت و زندگی و زایندگی بود. (رضی ب،۱۳۸۱، ۱۸۱۱)

هم سانی موضوع حمله ی شیر و گاو در داستان کلیله و دمنه با اسطوره‌های ایرانی و هندی، امری تصادفی نیست. در حقیقت شخصیّت‌های اساطیری داستان، رسوبات ذهنی و خاطرات اولیّه و آرکی تایپ‌های قوم هندو بوده است که در کلیله و دمنه، به صورت شخصیّت داستانی خود را نشان داده‌اند و مورد پذیرش اقوام آریایی نژاد، یعنی ایرانیان واقع شده‌اند.

به درستی روشن است که حکایت شیر وگاو، داستان تعلیمی و اخلاقی است و عناصر داستان طوری در کنار هم چیده شده‌اند تا مقصود نویسنده را بیان کنند، امّا در این داستان از نمادهایی استفاده شده که با وجود عدم مطابقت با سیر داستان، نمادها همان نمادهای اسطوره‌ای هستند و تغییری نیافته‌اند.

هر چه در بستر زمان پیش می‌آییم، اسطوره‌ها تغییر شکل می‌دهند و متناسب با باورهای زمان پوسته می‌اندازند و ماهیّت و جلوه‌ای جدید به خود می‌گیرند و به روزتر می شوند. داستان شیر و گاو نیز تصوّر می‌شود سیر حرکت اسطوره‌ی گاو نخستین است که با توجّه به ملازمات عصر بازسازی شده است و مطابق با فهم مخاطب و میل وکشش بیشتر به خواندن و دریافت آن، از قالب اسطوره بیرون آمده و در قالب قصّه

عرضه شده است و متناسب با فضا و مکان و مخاطب پوسته ظاهری و رنگ آن تغییراتی یافته است؛ امّا در ژرف ساخت آن، همان باور و کارکرد اسطوره‌ای کاملاً مشهود است.

پی‌آمد

آن چه در نتیجه گیری این جستار می‌توان گفت این است که بسیاری از قصّه‌ها و افسانه‌های امروزی که ریشه در گذشته مه آلود و راز آمیز دارند؛ رد پای آن‌ها را در آیین‌ها و اسطوره‌های کهن ملّت‌ها می‌توان یافت. کلیله و دمنه نیز از جمله کتاب های کهن می‌باشد که شامل حکایت‌هایی راز آمیز است که از یک طرف بازگو کننده ی باورها و اسطوره های ملّی و قومی مشترک هند و ایران باستان است و از طرفی دیگر، ریشه در نمادهای دینی و مذهبی این دو قوم دارد. در هم تنیدگی باورها و اسطوره ها و اعتقادات کهن را در جای جای این اثر ارزشمند می‌توان دید.

داستان شیر و گاو که از جمله داستان‌های نمادین این کتاب است؛ از یک سو، روح قصّه‌های کهن و فرهنگ هند و ایران را به نمایش می‌گذارد. و از سویی دیگر،

نقد اجتماع و قدرت واحوال انسان‌ها و روابط پیچیده‌ی اجتماعی آدمی را نشان می دهد. از منظری دیگر باید گفت این داستان در ژرف ساخت خود، ریشه‌های فراوان و مشابهت‌های زیادی با داستان گاو نخستین و کشته شدن آن به دست ایزد مهر و آیین قربانی دارد. هرچند روساخت داستان، به سبب اخلاقی و تعلیمی بودنش و شرایط فرهنگی – اجتماعی و حال مخاطب، تغییراتی کرده است؛ امّا در لایه‌های پنهان آن می‌توان نمود این اساطیر را دید.

چیدمان صحنه‌ها و ژرف ساخت این داستان و نمادهای مشترک آن با اسطوره‌های آیین مهر، ارتباط مفهومی ساختاری ناگسستنی‌ای ایجاد می‌کند که غیر قابل انکار است. آیین قربانی که به عنوان اسطوره‌ی زنده در رفتار و سلوک آدمی در همه‌ی ادیان جریان

دارد؛ در این داستان هم به خوبی تجلّی یافته است و می‌توان کارکرد اسطوره‌ای این آیین را هم در این داستان به وضوح مشاهده کرد.

کتاب‌نامه

ـ آموزگار، ژاله(۱۳۸۷). **تاریخ اساطیر ایران**. تهران: انتشارات سمت.

ـ الیاده، میرچا (۱۳۸۰). **چشم اندازهای اسطوره**. ترجمه ی جلال ستاری، چاپ دوم، تهران: انتشارات طوس.

ـ _____ (۱۳۷۲). **رساله در تاریخ ادیان**. ترجمه ی جلال ستاری، تهران: انتشارات سروش.

ـ اسماعیل پور، ابوالقاسم(۱۳۸۲). **زیر آسمانه های نور**. تهران: نشر افکار

ـ ایونس، ورونیکا(۱۳۷۳). **اساطیر هند**. ترجمه‌ی باجلان فرخی، چاپ اول، تهران: انتشارات اساطیر.

ـ بهار، مهرداد(۱۳۷۶). **از اسطوره تا تاریخ**. چاپ اول، تهران: نشر چشمه.

ـ پیرنیا، حسن(۱۳۷۰). **ایران باستان. تهران**: انتشارات دنیای کتاب.

ـ پورداوود، ابراهیم(۱۳۸۰). **فرهنگ ایران باستان**. تهران: انتشارات اساطیر.

ـ تقوی، محمد(۱۳۷۶). **حکایت های حیوانات در ادب فارسی**. تهران: انتشارات روزنه.

ـ دادور، ابوالقاسم(۱۳۸۵). **درآمدی بر اسطوره ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان**. تهران: نشر دانشگاه الزهرا.

ـ _____(۱۳۸۷). **مقاله ی بررسی تطبیقی نقش گاو در اساطیر و هنر ایران و هند**. مجله ی مطالعات ایرانی، سال هفتم، شماره ی چهاردهم، پاییز ۱۳۸۷، دانشگاه شهید باهنر کرمان.

ـ دوست خواه، جلیل(۱۳۷۴). **اوستا کهن ترین سرودها و متن های ایرانی**. تهران: انتشارات مروارید.

ـ رستگار فسایی، منصور(۱۳۸۳). **پیکر گردانی در اساطیر**. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
ـ رضی، هاشم (الف)(۱۳۸۱). **آیین مهر**. چاپ اول، تهران: انتشارات بهجت.
ـ _____(ب) (۱۳۸۱). **دانشنامه ایران باستان: عصر اوستایی تا پایان ساسانیان. چاپ اول**، تهران: انتشارات سخن.
ـ ستاری،جلال(۱۳۸۰). **پژوهشي در اسطوره گیلگمش و افسانه اسکندر**. چاپ اول. تهران: مرکز
ـ سلطان زاده، حسین(۱۳۸۰). **تخت جمشید**. چاپ دوم، تهران: دفتر پژوهش های فرهنگی.
ـ شوالیه، ژان(۱۳۸۵)**. فرهنگ نمادها**. ترجمه ی سودابه فضایلی، چاپ اول، تهران: انتشارات جیحون.
ـ صفا، ذبیح الله(۱۳۸۴). **حماسه سرای ایران**. تهران: انتشارات امیرکبیر.
ـ عبداللهی، فرشته(۱۳۹۴). **مقاله ی نقش گاو در اساطیر**. مجله‌ی الفبا، به نقل از سایت تبیان.
ـ عبداللهی، منیژه(۱۳۸۱). **فرهنگ نامه جانوران در ادب فارسی.** چاپ اول، تهران: نشر پژوهنده.
ـ فقیهی محدّث، فریده(۱۳۹۰). **قربانی در ادیان الهی.** چاپ اول، تبریز: نشر مولی علی(ع).
ـ کریستن سن، آرتور(۱۳۷۷). **نخستین انسان و نخستین شهریار**. ترجمه ی ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران: نشر چشمه.
ـ مصطفوی، علی اصغر(۱۳۶۹)**. اسطوره قربانی**. بی جا.

ـ معصومی، غلامرضا(۱۳۸۸۷). **مقدمه ای بر اساطیر و آیین های باستانی جهان**. چاپ دوم، تهران: انتشارات سوره مهر.
ـ منشی، نصرالله(۱۳۷۶). **کلیله و دمنه**. تصحیح مجتبی مینوی، چاپ پانزدهم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

ـ وارنر، رکس(۱۳۸۷). **دانشنامه اساطیر جهان**. ترجمه ی ابوالقاسم اسماعیل پور، چاپ دوم، تهران: انتشارات اسطوره.
ـ هال، جیمز(۱۳۸۰). **فرهنگ نگاره ای نمادها در هنر شرق و غرب**. ترجمه ی رقیه بهزادی، چاپ اول، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.
ـ هینلز، جان راسل(۱۳۸۳).**شناخت اساطیر ایران**. ترجمه ی باجلان فرخی، چاپ اول، تهران: انتشارات اساطیر.
ـ یاحقی، محمد جعفر(۱۳۷۵). **فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی.** چاپ دوم، تهران: انتشارات سروش.

شعر فارسی امروز شبه قاره

صفدر حسین میرزا سیفی *

۱ . فارسیگوی ساکن حیدرآباد ـ سند

منقبت

موسی کاظم شه جن و بشر آمد پدید
هفتم هادی امام بحر و بر آمد پدید

احمد مختار را نور بصر آمد پدید
حیدر کرار را لخت جگر آمد پدید

راحت جان علی و سیده خیرالنسا
وجه تسکین دل خیرالبشر آمد پدید

نور چشم جعفر و نفس ولی کبریا
جلوه هر دو سرا رشک قمر آمد پدید

قبلهٔ دین کعبه حاجات مسجود جهان
هادی عالم شه جن و بشر آمد پدید

نام نامی موسی و کاظم لقب دارد امام
جعفر صادق را این نور نظر آمد پدید

فاتح ابواب جود و فیض وفضل و عدل وداد
دافع رنج و غم و خوف و خطر آمد پدید

مطلع نور الهی معدن علم رسول
جانشین حضرت خیرالبشر آمد پدید

سرو بستان امامت معدن جود و سخا
خوش سیر ماه لقا رشک قمر آمد پدید

آفتاب آسمان عز و تمکین و وقار
نخل امید پیمبر را ثمر آمد پدید

صفوهٔ اهل صفا و اسوهٔ اهل تقا
رافع جور و جفای اهل شر آمد پدید

معدن علم رسالت رازدار کبریا
هادی دین بادشاه بحر و بر آمد پدید

مجمع کل فضائل مرجع اهل کمال
سرور ذیشان اصحاب هنر آمد پدید

مالک اهل ثواب و پیشوای شیخ و شاب
ابر رحمت هادی والا گهر آمد پدید

رونق بازار جود و زورق بحر وجود
خسرو عالم شه نیکو سیر آمد پدید

شافع دارالبقا و مطلع نور خدا
مالک هفت آسمان و خشک و تر آمد پدید

والی ملک ولایت شاه اقلیم کمال
علت ایجاد ارض و بحر و بر آمد پدید

پیشوای اولیاء و اصفیا و اتقیا
مقتدای اهل فضل و ذی هنر آمد پدید

نور اقدم روح اعظم مظهر ذات کریم
موسی کاظم امام حیه در آمد پدید

دین او دین متین و شرع او شرع مبین
قلزم علم الهی را گوهر آمد پدید

روی او ماه منور چشم او اختر مثال
واقف اسرار باطن باخبر آمد پدید

بوی گلزار جنان آمد پدید پی مومنین
بهر دشمن شعلهٔ نار سقر آمد پدید

ابر رحمت از پی بستان عالم نور او
جان ایمان قلب دین روح بشر آمد پدید

او ولی الامر هستی و قسیم نار و خلد
نور چشم قاسم خلد و سقر آمد پدید

حب او حب علی حب نبی حب خدا
ذی حسب والا نسب عالی گوهر آمد پدید

والدینم را به حقش کن عطا عمر دراز
ای خدا مولای هر جن و بشر آمدپدید

رحم کن بر حال سیفی در دو عالم یا خدا
نخل امید پیمبر را ثمر آمد پدید

نبی بخش دانش *

نگاه سوی کعبه

بلند شو ای بلبل بهار می آید — هزار غنچه در این لاله زار می آید
مشامها ز عطر یاسمن خوشبو — نفس بکش که بوی یار می آید
لباس سیه را ز تن بکن و بپوش — لباس نو ز خوشی چون نگار می آید
بیاری عاشق بیخود ، بیا تماشا کن — برای قلب من و تو قرار می آید
نگاه سوی کعبه بدوزای «دانش!» — از آن مقام بر دلدل سوار می آید

جاوید اقبال قزلباش *

درنگ کن !

دزد سراغ جوهرت آید ز آن غافل مباش — شب را از روزت شناس و بی خبر راحل مباش
سوز دل را از تو گیرد یک چنین فاضل مباش — مایه ات را حفظ کن ، ای دوستم کاهل مباش
شیر از جای بیاوردی که ناب و خالص است — ریزدش آبی در آن ، به آب او مایل مباش
شاعر دلسوز را ده گوش عقل و هم خرد — هر لیلی آید پذیری، در پی محمل مباش
شعر گویم تا شوی بیدار و آگاه دوستم — هان فلک کج رو شده زان بی وفا غافل مباش
عصّاره صدها کتاب و مایه عمرم بود — قدر خود را می شناس و در پی ذایل مباش
در کتاب زندگی مرقوم است غافل مباش — لحظه های زندگی را قدر کن غافل مباش
اندکی هم مکث کن و لحظه ای در فکر باش — تیز رو در بحر دنیا، یک غریب عامل مباش
جاودانه ذی در این آفاق عالم دوستم — هر کسی« جاوید» در حرفش بسی شاغل مباش!

دکتر اخلاق احمد آهن *

یاد شعر و زبان دری

---

۱ . سراینده ساکن بخش خیرپور میرس ـ سند
۲ . سراینده ساکن راولپندی ـ اسلام آباد
۱. استاد یار. دانشگاه جواهر لعل نهرو، دهلی نو - هند

آن ناز نازکار که چون دلبری کند — ما را به تشنه کامی خود رهبری کند
ای موسی زمانه و عیسای روزگار — پیش تو کیست دعوی پیغمبری کند
تو از تمام آیینه‌ها دل‌رباتری — کو آن که با تو داعیه‌ی همسری کند
خورشید لب به سخن وا نمی‌کند — آن جا که دیدگان تو روشنگری کند
ذوق وصال می‌کند سودای بی خیال — رنجی رسد و حال مرا بدتری کند
از حال من مپرس که چونم به پیش یار — نیکو نظاره کن که چون دلبری کند
مرغ دلم به یاد تو تا عرش می‌پرد — هر گه که یاد شعر و زبان دری کند
آن کس که تا حضور خدا پر کشیده است — ای کاش! یاد این دل نیلوفری کند
«آهن» مکین بی دلی و مستی و خمار — هر دم به یاد روی تو نوحه‌گری کند

شکور علی انور*

ز اخلاق و کرم

به راه عشق و مستی بی ریا باش — به راه دوست سر تا پا فنا باش
سرور نزهت نفست بپرهیز — فروغ ساحت دل را جلا باش
به جهد خود که آسایش فزودی — به مردم رامش دل را عطا باش
ز اخلاق و کرم جودی عیان کن — به مهر خود الم ها را دوا باش
کسی درمان درد دل نباشد — تو در خدمت به نوع دست خدا باش
درین دنیا بود مقصود گوهر — به دریا دل سپردن را روا باش
ترا «انور» اگر مسلک خدایی است — شبی در خلوت رب باصفا باش

ظفر عباس*

امتحان من

---

۲ . سراینده مقیم گلگیت

۱ . سراینده مقیم بهکر ـ پنجاب

چه رحیم است این جهان من — در عذاب است روح و جان من
غنچه در سینه ام شکفته بسی — در شباب است گلستان من
دل و جانم ربود و رفت کجا — آن که بد دوش میهمان من
بر صف دشمنان نگه کردم — دیدم انبوه دوستان من
یک قدم رفتم و نهایت شد — آه ! دنیای بی‌کران من
گفت و گوی دلم نمی‌فهمد — یار و دلدار و همزبان من
سوی من زودتر بیا ای یار — باز یابی نه تو نشان من
جنگ با من همه روا دارند — جنگجویان ترکمان من

دکتر سید وحید اشرف*

دو رباعی

در گوشهٔ تنهائی شدم بی غش و غل — در گوشهٔ تنهایی نه ذل است نه زُل
دل بسته بدارم که چون می بینم — خندیدن غنچه ست پریشانی گل

**

از دل نشود عشق بهرحال جدا — جز مرگ نه بیماری دل هست دوا
نه در هجر قرار است نه در وصل سکون — دیدن چو عتاب است و ندیدن چو بلا

سید مرتضی موسوی

---

۲ . فارسی سرای مقیم ودودارا ـ استان گجرات - هند

تازه های نشر

۱ – میر همدان

احوال ، آثار و آرای میر سید علی همدانی

به انضمام پنج رساله وی

تألیف : پرویز اذکایی

ناشر : بنیاد علمی و فرهنگی بوعلی سینا – همدان

تاریخ نشر : ۱۳۹۴ ش ، شمارگان ۱۰۰۰ نسخه ، قیمت ۲۵۰۰۰۰ ریال ، ۳۱۵ص.

به مناسبت هفتصدمین سال تولد میر سید علی همدانی در ۱۳۹۴ / ۲۰۱۵ همایش بین المللی توسط سازمان آموزشی علمی و فرهنگی ملل متحد (یونسکو) در همدان برگزار شد، همزمان با این به گرامیداشت ، کتاب « میر همدان » تألیف وقیع مورخ شهیر معاصر همدانی ، آقای دکتر پرویز اذکایی از چاپ در آمده است.

اینک نگاهی به فهرست مطالب می اندازیم

در آمد: شامل نوشته های متقدمان، متأخران ، معاصران و یادنامه ها و همایش ها صص ۱ – ۱۹

فصل یکم : زیست نامه صص ۱۱۶ – ۲۱

فصل دوم : کارنامه صص ۱۸۰ – ۱۱۷

فصل سوم : منش نامه صص ۲۲۹ – ۱۸۱

فصل چهارم : پنج رساله شامل همدانیه ، مرادات حافظ، سفرنامه حج ، رساله درویشیه و منهاج العارفین ، صص ۲۸۶ – ۲۳۱

نمایگان : سه گانه صص ۳۱۵ – ۲۸۷

با وصف این که از ۳ رساله از پنج رساله فوق توسط مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان اسلام آباد با عنوان همدانیه ، مرادات حافظ و درویشیه در کتاب احوال و آثار و اشعار میر سید علی همدانی در سال های ۱۹۸۵ و ۱۹۹۱ نشر گردیده بود، ولی ابتکار استاد پرویز اذکایی در این راستا، مندرجات این تالیف را وزین تر و پر بار تر کرده است. دربارۀزندگی نامه ، آثار و اخلاق ونقش شاه همدان در ترویج فرهنگ

و زبان و ادب فارسی در کشمیر ، و همچنین این اثر گرانقدر در زمینه همدانی شناسی گام بلندی محسوب می شود. گفتنی است دکتر اذکایی در ۱۳۷۰ ش « مروج اسلام (در ایران صغیر) – احوال و آثار میر سید علی همدانی به انضمام رساله همدانیه » به طور اثری مستقل برای اولین بار در همدان منتشر کرده بود.

۲ – رسائل خواجه احرار

(فقرات ، والدیه و حورائیه)

نگاشته : خواجه عبیدالله احرار (۸۰۶ – ۸۹۵ق)

با تصحیح و مقدمه : دکتر عارف نوشاهی

ناشر : انتشارات احراری ، هرات

تاریخ نشر : ۱۳۹۴ش ، تیراژ : ۵۰۰ ، بها: ۳۵۰ افغانی ، ۱۸۰ ص.

مصحح و مقدمه نویس محترم این اثر طی دو دهه‌ی اخیر آثار سه گانه به شرح زیر درباره‌ی خواجه عبید الله احرار نقشبندی سمرقندی منتشر نموده است:

۱ – احوال و سخنان خواجه عبید الله احرار ، تهران ۱۳۸۰ش

۲ – مقالات عارف ، دفتر دوم ، تهران ۱۳۸۶ش

۳ – خواجه احرار ، اسلام آباد ۲۰۰۹م

دکتر عارف نوشاهی سه اثر خواجه احرار فقرات ، والدیه و حورائیه در این مجموعه عرضه کرده است که قبلاً در ۱۳۲۸ هجری در تاشکند چاپ گردیده بود و فقط یک رساله فقرات در ۱۳۱۹ هجری در حیدرآباد دکن به طبع رسیده بود.

اما این مجموعه اولین بار با استناد به نسخ خطی موجود در ترکیه ، علیگر(هند) و پاکستان تصحیح و ویرایش گردیده است.

نگاهی به فهرست مطالب می اندازیم:

پیشگفتار صص هفت ـ هشت ، شرح احوال و آثار خواجه احرار صص نه ـ هیجده ، معرفی ۳ رساله خواجه احرار در این مجموعه صص نوزده ـ چهل و نه .

فقرات صص ۱ – ۱۲۶ ، والدیه صص ۱۲۷ – ۱۴۴

حورائیه صص ۱۴۵ – ۱۵۶. نمایه های پنجگانه در صص ۱۵۷ – ۱۶۸ آمده است به اضافه تصاویر نسخ خطی و نویسنده و آرامگاهش در سمرقند صص ۱۶۹ – ۱۷۸
مصحح محترم این اثر را « به پاس دوستی چهل ساله و قدردانی از تحقیقات دکتر محمد نذیر رانجها در زمینه‌ی شرح احوال و آثار مولانا یعقوب چرخی پیر طریقت خواجه احرار – به ایشان تقدیم کرده است..

۳ – تحفۀ الاحباب (جلد اول) به اردو و فارسی

تصنیف : محمد علی کشمیری
ترتیب و تدوین ، ترجمه ، حواشی و تعلیقات:
دکتر غلام رسول جان
ناشر : جان پبلیکشنز، سری نگر، کشمیر
تاریخ نشر (چاپ دوم): ژانویه ۲۰۱۶ شمارگان۵۰۰ نسخه ، بها ۱۲۰۰ روپیه ، ۸۹۶ص.
آقای دکتر غلام رسول جان استاد زبان و ادبیات فارسی و رئیس بخش مطالعات آسیای میانه، دانشگاه کشمیر، سری نگر، یک نسخه از کتاب تحفۀ الاحباب (جلد اول) اثر ارزشمند محمد علی کشمیری که به همت خود تدوین، ترجمه و تحشیه نموده، امسال منتشر کرده اند به کتابخانه مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، اهداء فرموده اند.

صاحب تحفۀ الاحباب در قرن دهم هجری در سری نگر کشمیر می زیسته است. تحفۀ الاحباب یک تذکره مبسوط و جامعی است که در وهلۀ اول به شرح حال و نقش میر شمس الدین محمد عراقی (م ۹۳۲هـ . ق) می پردازد. اما عناصر تاریخی، تمدنی، فرهنگی ، اجتماعی، مذهبی و عقیدتی معاصر در کشمیر، تبت ، آسیای میانه و سرزمین های مجاور را در بر می گیرد. مصحح محترم متن فارسی را با استفاده از سه نسخه از آن غلام حسن حسنو (بلتستان) پرفسور حسن دانی (اسلام

آباد) کتابخانه اداره تحقیق و اشاعت دانشگاه کشمیر (سری نگر) تصحیح و تحشیه نموده اند.

اینک نگاهی به فهرست مطالب کتاب می اندازیم (ترجمه)
سخنهای گفتنی (پیشگفتار) صص ۱ – ۸
جائزه (تقریظ) سید باقر الموسوی الصفوی ۹ – ۱۱
مقدمۀ اول : شرح حیات مصنف ۱۱ – ۲۱
مقدمه دوم : ارتقای تذکره نویسی در کشمیر ، جایگاه **تحفۀ** الاحباب ۲۲ – ۵۰
مقدمه سوم : تمدن و فرهنگ نوربخشی ها ۵۱ – ۶۵
مقدمه چهارم : حواشی و تعلیقات ۶۶ – ۸۲
باب اول : متن فارسی **تحفۀ** الاحباب
۱ – دیباچه ۸۳ – ۸۸ ، ۲ - باب اول ۸۹ – ۲۲۰
ب - ترجمه اردو متن فارسی ۲۲۱ – ۳۴۰ ج – حواشی و تعلیقات ۳۴۱ – ۴۳۰
باب دوم : ۱ – متن فارسی۴۳۱ ، ۲ - طریقه اول ۴۳۳ ، طریقه دوم ۴۳۴ – ۵۵۵
۳ – کرامات و خوارق عادات میر شمس الدین محمد عراقی ۶۷۸ – ۶۸۳
ج – حواشی و تعلیقات ۶۸۴ – ۷۵۶
باب سوم : متن فارسی ۷۵۷ تمهید ۷۵۷
فصل اول : احوال و وقایع شاه قاسم فیض بخش از دست دشمنان در هرات ۷۵۸ – ۷۷۸

فصل دوم : مراجعت میر شمس الدین محمد از کشمیر ورسیدن وی در خدمت حضرت شاه قاسم فیض بخش ۷۷۹ – ۸۰۲
فصل سوم : احوال و وقایع درویشان و مخلصان که میر عراقی آنها را در خانقاه شیخ سلطان کبری در کشمیر گذاشته بودند ۸۰۳ – ۸۱۰
ب – ترجمه متن فارسی : تمهید ۸۱۱
فصل اول : احوال و وقایع شاه قاسم فیض بخش از دست دشمنان در هرات ۸۱۱ – ۸۲۹

فصل دوم: مراجعت میر شمس الدین محمد عراقی از کشمیر و رسیدن وی در خدمت حضرت شاه قاسم فیض بخش ۸۳۰ – ۸۵۰
فصل سوم : احوال و وقایع درویشان و مخلصان که میر عراقی آنها را در خانقاه شیخ سلطان کبری در کشمیر گذاشته بودند ۸۵۱ – ۸۵۸
ج – حواشی و تعلیقات ۸۵۹ – ۸۸۵
منابع و مآخذ
الف – نسخه های خطی فارسی (۴۱) ۸۸۶ – ۸۸۸
ب – کتابهای فارسی و اردو (۸۹) ۸۸۹ – ۸۹۳
ج – لغات فارسی ، اردو (۵) ۸۹۴
د – کتابهای انگلیسی از جمله دایرۂ المعارفها (۱۷) ۸۹۵
معرفی کتاب به انگلیسی ۸۹۶
گفتنی است که شاید به علت قطور بودن مقدمه ها، متن و ترجمه و تعلیقات کتاب ، هیچگونه فهارس اعلام در پایان کتاب مشمول نگردیده است.

۴ – فارسی ادب بلوچستان مین (بزبان اردو)

(ادب فارسی در بلوچستان)
تدوین و تحقیق : محمد اکبر علی ساسولی
ناشر : ادبی دیوان بلوچستان – کویته
تاریخ نشر : آوریل ۲۰۱۶ ، شمارگان درج نگردیده ، بها ۸۰ روپیه ، ۶۴ ص قطع جیبی.
در نیمه دوم قرن بیستم ، آقای دکتر انعام الحق کوثر (م ۲۰۱۴م) با تالیف شعر فارسی بلوچستان و آثار دیگر و استاد فقید شرافت عباس با نگارش بلوچستان مین فارسی شاعری کـ پچاس سال (پنجاه سال شعر فارسی در بلوچستان) به اردو معرفی سابقه ی کهنسال شعر و ادب فارسی را از قدیم الایام تا پایان قرن بیستم مساعی همه جانبه ای بخرج دادند. مایه‌ی خرسندی است که آقای محمد اکبر علی ساسولی

(متولد ۱۹۷۸م) معلم فارسی با تدوین ادب فارسی در بلوچستان به اردو، کوشیده ، تحقیقات قبلی را شمّه ای پیش ببرد.

در این اثر مختصر ۸ نفر نثر نویس و ۱۱۹ نفر سخنور فارسی در یک صفحه ، یک پاره و یا در چند سطر اجمالاً معرفی گردیده اند. نویسنده این تألیف خود را به هفت تن از باغبانان فارسی که استادان نامی معاصر می باشند ، اهدا نموده است. در منابع عنوان ۲۸ کتاب درج گردیده است.

Abstracts of Contents

in English

(چکیده‌ی مطالب به انگلیسی)

A Glimpse of Contents of this Issue

1 – Story of Kabuls' manuscript of *Majmuoah-e-lataef wa Safineh-e-Zaraef.*

Dr. Khalilallah Afzali

Above manuscript is one of the oldest sources regarding Persian Poetry and its rhetorics. Written by Saif Jam Heravi in 3rd century A.H. it has been quoted by Mohammed Aufi in 7th century and Mohammed bin Badrudddin Jajermi in 8th century A.H in their books. The manuscript No. 14761 belonging to library of faculty of literature, University of Kabul, somehow transferred through Pakistan, and was recognized in Meshed due to writings of Dr. Nazeer Ahmad and Dr. Arif Naushahi. It is being repatriated to Kabul. The scribe has narrated this interesting story for the readers.

2 – Intellectual influence of Sachal Sarmast - Mystic Persian Poet - in expansion of Persian Language and Culture.

Dr. Qasem Safi

The vast lands of Sind during many centuries has groomed a large number of prominent personalities in the fields of literature and mysticism. They have shown their interest in Persian literature and Culture . They were instrumental in expansion of Islamic and Iranian Sciences and culture in these lands . One such remarkable personality was famous mystic and Poet-Sachal Sarmast who has penned down many literary and mystic works , having deep influence in the minds of literary circles and general masses alike. The scribe has dealt briefly with his life and works and characteristics in this writeup.

3 – Persian language's impact in elegiac poets of Sind .

Dr. Faiza Zahra Mirza

Persian language made its way in Sind from the time of Samma rule(1350-1520 A.D) in Sind. Literary and cultural writings of Kalhoras (1701-1783A.D) and Talpurs (1783-1843 A.D) contributed greatly towards promoting Islamic culture, education and Persian language in the region.

Among the different forms of poetry, Elegy happens to be the most sought after genre during the month of Muharram. Though in the past, elegy was written on the death of close relatives, caliphs, kings and sultans etc, today in the Islamic countries elegy has a special meaning. It is written to mourn the death of Prophet Muhammad(P.B.U.H) and his descendants----especially, his grandson Imam Hussain (A.S) and the other martyrs of Karbala.

During various eras in Iran, religious elegies and dirges were written by the Persian poets of Safavid period, Mohtashim-e-Kashani and Moqbil-e-Isphahani for which they are famous.

Similarly, in Sind, elegy writing commenced during the days of Kalhoras to commemorate the tragedy of Karbala. However, it flourished more during the Talpur period. Famous elegy writer of Kalhora period, Mohsin Thattavi followed the elegy composition of Mohtashim-e-Kashani and composed an elegy of 12 stanzas which is very popular among the masses and the elite. The famous Elegy writer of Talpur period was Syed Sabit Ali Shah, also known as "Anees- e- Sind", who was actually the pioneer in Elegy writing during that period.

Though there are several elegy writers in Sind, in this article only a few elegy writers in Persian who have been influenced by Persian poets have been discussed.

Also the impact of Persian poets and their methods, style and terminology on the compositions of Sindhi poets are identified by comparing the patterns of the Sindhi and Persian poets.

4 – Cultural Services rendered by Amir Fathallah Shirazi at the court of Akber Gorkani (Teimuri)

Ahmed Reza Behniafar

Iranian Muslims after creating an Islamic – Iranian Culture were instrumental in transferring it,to other lands including the Sub- Continent. Some Iranian scholars in 10th Century A.H. migrated to India in view of plenty of opportunities at Gorkani's (Teimuri) court. They Contributed their best in various cultural fields. One such meritorious scholar, Amir Fathallah Shirazi at the basis of his knowledge and wisdom, played a role in advancement of industry, calendar-history, system of governance and theoretical and traditional sciences. Analytical descriptive method has been availed for this research paper aimed at highlighting Fathallah Shirazi's role in cultural development during Akbar's era.

5 - Poetry as a Prophetic Instrument
(Poetry in the Perspective of Allama Iqbal's Thoughts)

Dr. Muhammad Nazir

Some scholars limit the analysis of poetry in its external framework of words, sentences, and linguistic structure. Other intellectuals believe that poetry's main aim is to entertain the reader through the use of literary themes and creative elements. Generally, both poets and literary critics see poetry as a mixture of structured, harmonized verses and creative expression.

While scholars do not normally consider Allama Iqbal a literary theorist, but he has clearly expressed his views and thoughts about the poetry in his literary works and poems. This article tries to understand these beliefs through a critical study of Iqbal's Urdu and Persian poetry.

Contrary to the existing scholarly opinion, Allama Iqbal neither bounds the poetry to a strict external framework, nor does he primarily see the Poetry as a means to entertain the reader. Instead, he has focused on using his poetry to convey meaning and ideas. For him, poetry is a prophetic instrument that can awaken a nation from its slumber and apathy, and that can help it to join the people and nations of the civilized world.

6- Intertextuality and literature texts readings

Dr. Fatema Modaressi / Fareeba Malekzadeh

Intertextuality is one of the methods of study in the areas of knowledge, especially in literature and art. With the advancement of issues related to traditional criticism, followed by the emergence of various discourses and theories of mass epistemology and consequently, the creation of accurate scientific schools, comments on the relationship between texts new discussion such as modern

linguistic theories, social , philosophical, psychological and other was a huge change . Intertextuality is a result of this development in the field of criticism and studies related to the literary text.

According to *intertextual* process the literature texts are in natural interaction to the other contemporary texts the texts previous to them and they are intermeshed to each other so it is the axes of the texts crisis. The intertextuality to examine how the presence of a text in another text. With the elimination of concepts such as author , date and the community, independent of the author's text, but considers other related documents.

This paper discussess the theory of intertextuality and its impact on literature is read . For this reason, the history of intertextuality as a literary theory and the issues surrounding it,such as text and its variants have been studied. Then the nature of the theory and its features and great ideas of theorists of this process and how it is expressed in reading literature.

7 - Followings of Hafiz Shirazi in Persian Ghazals of Mirza Qateel Dehlavi

Naseem-ur-Rahman

Mirza Muhammad Hassan Qateel is a famous writer, critic, lexicographer and poet of 13th century AH and his writings in above noted topics are placed in the relevent category of the field. He was a follower of Hafiz Shirazi with his particular style of sub-continent. He followed Hafiz not only in his thoughts but in his stylistics also. His particular style and the followings of Hafiz in Persian Ghazal have been evaluated in this article.

8 - Reviewing the "light" and its image clusters, as a common conceptual metaphor in the second book of the Masnavi.

Neda Amin / Dr Reza Mostafavi Sabzevari

Mystics, during the history of their written literature, created their own expressions that fits mystical concept of their interest and march of this process over time, gradually has led to the emergence of mystic lingo. It seems that the creation of conceptual metaphor to explain unavailable and enigmatic mystical concepts, led to the rise of this language more than anything else. In most cases, the metaphor has claimed responsibility of Messaging and Mystic quest is that with the use of metaphor and allegory, through language, get to cognition and an expression of unknowns, In fact, metaphors expand mystic's expression power of intuitive experience. Also Rumi with creating metaphor or using common metaphors in the mysticism language, transfers meanings of words that imply a tangible and sensory reality, to area of words that denote abstract concepts and then Links them with help of an image that creates metaphorical word in mind, to somehow make that abstract concept tangible. In this study, using cognitive theory of metaphor, light metaphor functions and image clusters related to, that is the sun, sunlight, candle, lamp ... in the second book of the Masnavi (for example) is explained. In this study, we find that Rumi according to the notion of "unseen world is a light", pictures "right, perfect man and the saints, spirituality and wisdom, soul and spirit ..." tantamount to light.

9 – Role and Useage of birds in Persian Poetry.

Dr. Massarat Wajid

Usually writers and Poets employ rhetorics to enhance the impact of their literary works. Sometimes in addition to things found normally all around, they use similies and metaphors as well. In Persian Poetry role and useage of birds, seems to be made , as a vehicle to convey specific thought. In this paper some such birds have been introduced and then one or multiple couplets of prominent poets of Persian have been quoted.

10 - **The incarnation of sacrifice ceremony in the tale of the Lion and Cow from Kelileh and Demneh**

Ali Gholami / Hassan Roshan

Mythology belongs to the major elements of human civilization which deals with the creation and evolution of the universe and suggests the occurence of the formation and evolution of behaviors, cults, ceremonies and beliefs. With its symbolic and mysterious language, which is replete with similies and metaphors, mythology is like a mirror reflecting the thought and beliefs of the past, and in fact suggestive of truth. Writers have always applied the mythological language, expressing their worries and wishes. Among the ancient written works is the book “Kelileh and Demneh” which is abundance with mysterious and symbolic language; In its metaphorical deep structure, it illustrates some aspects of the culture and civilization of Iran and India. The animal characters in the stories of this book symbolic of human situations, in which the kind of social and ideological relationships, beliefs

and ceremonies and the hierarchy of power are recreated and criticized. In addition some aspects of cults, ceremonies, beliefs and mythologies of these two countries and also their cultural and ideological common grounds are presented in this highly invaluable masterpiece. This study aims at analyzing and studying the story of the Lion and the Cow, based on the sacrifice ceremony and as a symbol an incarnation of the dominance of Mehr, on the primitive Cow in both cultures.

Syed Murtaza Moosvi

Note

On the front page we are giving a resume' of the contents of the current issue of DANESH for the information of the English knowing Librarians, Cataloguers and particularly Research Scholars to enable them to get a brief knowledge of the subject of articles of their interest and subsequently get them translated by themselves – Editor.

President & Editor-in-Chief : ***Isa Karimi***

Editor: ***Syed Murtaza Moosvi***

Address:

IRAN PAKISTAN INSTITUTE OF PERSIAN STUDIES
House No.49, Street 26, Sector F-6/2
Islamabad 44000,PAKISTAN
Ph:2270383
Fax: 2270382
*Email: **daneshper1@yahoo.com***
http:// ipips.ir

ISSN:1018-1873
(International Centre-Paris)

Quarterly Research Journal
of the
IRAN PAKISTAN
INSTITUTE OF PERSIAN STUDIES,
ISLAMABAD

SPRING 2016
(SERIAL No. 124)

A Collection of Research articles
With background of Persian Language
And Literature and common cultural heritage of
Iran,Central Asia, Afghanistan and Indo-Pak Subcontinent

ISSN:1018-1873
(International Centre-Paris)

DANESH

Quarterly Research Journal
of the
IRAN PAKISTAN
INSTITUTE OF PERSIAN STUDIES,
ISLAMABAD

SPRING 2016
(SERIAL No. 124)

A Collection of Research articles
With background of Persian Language
And Literature and common cultural heritage of
Iran, Central Asia, Afghanistan and Indo-Pak Subcontinent