مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان

دانش

فصلنامه علمی-پژوهشی
شماره ۱۴۴-۱۴۵
بهار و تابستان
۱۴۰۰

* تصویر کشور پاکستان و شهرهای آن با نام هند در اشعار شاعران ایرانی
مسلم مظفری، علی اصغر رستمی ابوسعیدی

* بینامتنیت در اشعار افتخار عارف: شاعر مشهور ادبیات معاصر پاکستان
کاظم دزفولیان راد، عمبرین اشرف

* بررسی تأثیر و نفوذ افکار و اندیشه های مولوی در شعر فارسی بابا چلاسی: شاعر پاکستانی
شگفته یاسین عباسی، هدایت جمال

* ظرائف و هنرهای سعدی در تصویرسازی از طریق باهم‌آیی کلمات
امید مجد، پگاه محمودی

* تمرین فارسی در بنگلادش: تأثیر زبان و ادبیات فارسی در زبان و ادبیات بنگالی
محمد نورعالم

* تحول و بررسی نعت سرایی اشعار فارسی احمد رضا خان
نوید احمد گل

* بررسی و تحلیل نقد صورتگرایانهٔ غزلیّات کلیم کاشانی با تکیه بر رابطهٔ زبانی ترادف
فضل الله رضایی اردانی، غلامرضا هاتفی اردکانی

* آهی جغتایی در آیینهٔ تذکره‌ها
ذوالفقار علی

* نقد فرمالیستی غزل «پیش از اینت بیش از این اندیشهٔ عشّاق بود...» حافظ شیرازی
شیرزاد طایفی، هانیه حاجی تبار

* اهمیت و تقدیس کوه در ایران باستان و شاهنامه
عطاء الکریم

* بازنمود مفاهیم انقلاب اسلامی در خاطره‌نوشته‌های دفاع مقدس با تکیه بر ده اثر برجسته براساس نظریه قطب‌های مجازی و استعاری زبان یاکوبسن
الهام زارع

* آسیب شناسی زبان و ادبیات فارسی و چند پیشنهاد
محمد خسروی شکیب، زهرا کوشکی

ISSN:1018-1873

بسم الله الرحمن الرحيم

دانش

فصلنامه مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان

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

سردبیر: دکتر محمد سلیم مظهر

مدیر مسئول: احسان خزاعی

مدیر اجرایی: دکتر الهام حدادی

ویراستار: دکتر فرهاد درودگریان

طرح روی جلد و صفحه‌آرا : سید علی عباس رضوی

چاپ: چاپخانه منزل، اسلام آباد

شماره: ۱۴۵-۱۴۴، بهار و تابستان۱۴۰۰

بها : ۴۰۰ روپیه

نشانی: پاکستان، راولپندی، منطقه سیتلائیت تاون، خیابان ایران، شماره A-۴۶

کد پستی: ۴۶۰۰۰

مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان

تلفن: ۰۰۹۲۵۱۴۹۳۲۲۴۸ دورنگار: ۰۰۹۲۵۱۴۴۵۲۹۰۸

نشانی الکترونیکی : daneshper1@yahoo.com

وبگاه : http://www.thedanesh.com/

ISSN: 1018-1873

هیئت تحریریه:

غلامعلی حداد عادل (استاد و رئیس فرهنگستان زبان و ادب فارسی- ایران)، **عارف نوشاهی** (استاد و فهرست نگار- پاکستان)، **محمد سلیم مظهر** (استاد دانشگاه پنجاب، پاکستان)، **نور محمد مهر** (استاد دانشگاه نومل اسلام آباد- پاکستان)، **اقبال شاهد** (استاد دانشگاه جی.سی.لاهور- پاکستان)، **سید محمد اکرم اکرام** (رئیس اقبالیات دانشگاه لاهور-پاکستان)، **رضا مصطفوی سبزواری** (استاد دانشگاه علامه طباطبایی- ایران)، **فلیحه زهرا کاظمی** (استاد دانشگاه ال.سی لاهور، پاکستان)، **نعمت‌الله ایران زاده** (دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی-ایران)، **مریم خلیلی جهان تیغ** (استاد دانشگاه سیستان و بلوچستان-ایران)، **بهادر باقری** (دانشیار دانشگاه خوارزمی-ایران)، **کریم نجفی برزگر** (دانشیار دانشگاه پیام نور- ایران)، **علی پدرام میرزایی** (دانشیار دانشگاه پیام نور-ایران)، **فرهاد درودگریان** (دانشیار دانشگاه پیام نور-ایران).

شورای علمی:

محمد بقایی(اقبال‌شناس و پژوهشگر- ایران)، **محمد نذیر بیسپا** (استاد دانشگاه کراچی- پاکستان)، **محمد سفیر** (استادیار دانشگاه ملی زبان های نوین اسلام آباد- پاکستان.)، **سید محمد علی حسینی** (محقق و پژوهشگر)، **حکیمه دسترنجی** (پژوهشگر و دکتری اقبال شناسی- ایران)، **فرزانه اعظم لطفی** (استادیار دانشکده زبان ها و ادبیات خارجی دانشگاه تهران- ایران)، **فریده داوودی مقدم** (دانشیار دانشگاه شاهد- ایران)، **شهلا سلیم نوری** (استاد دانشگاه کراچی- پاکستان)، **سیف‌الاسلام خان** (استاد دانشگاه داکا- بنگلادش)، **علیرضا شاد آرام** (استادیار دانشگاه پیام نور تهران- ایران)، **مرتضی عمرانی چرمگی** (دانشیار دانشگاه پیام نور تهران- ایران)، **علی کمیل قزلباش** (مدرس و پژوهشگر پاکستان)، **علی گوزل یوز** (استاد دانشگاه استانبول- ترکیه)، **قاسم صافی** (استاد بازنشسته دانشگاه تهران- ایران)، **شیرزاد طایفی** (دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی تهران -ایران)، **محمد ناصر** (استاد دانشگاه پنجاب- پاکستان)، **عباسعلی وفایی** (دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی تهران- ایران).

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

در نوشتار دانش باید:

۱. ارسال مقاله تنها از طریق آدرس رایانامه نشریه ***daneshper1@yahoo.com*** انجام شود. مقاله های ارسالی باید در زمینه تخصصی نشریه و دارای جنبه آموزشی یا پژوهشی و حاصل کار پژوهشی نویسنده یا نویسندگان باشد.

۲. مقاله دارای نام و نام خانوادگی، دانشنامه وجایگاه علمی، رایانامه (ایمیل)، نشانی و شماره تلفن نویسنده/ نویسندگان باشد.

۳. مقاله های برگرفته از پایان نامه ها و رساله های دانشجویان با نام استاد راهنما، مشاوران و دانشجو و با تاییدیه استاد راهنما و مسئولیت وی منتشر می شود.

۴. علاوه بر قرار گرفتن موضوع مقاله در دامنه تخصصی مجله، مقاله یا بخشی از آن نباید در هیچ مجله ای در داخل یا خارج از کشور در حال بررسی بوده یا منتشر شده باشد یا هم زمان برای سایر نشریه ها ارسال نشده باشد. مقالات ارائه شده به صورت خلاصه مقاله در کنگره ها، سمپوزیوم ها، سمینارهای داخلی و خارجی که چاپ و منتشر شده باشد، می تواند در قالب مقاله کامل ارائه شوند.

۵. ساختار متن اصلی مقاله تا حد امکان بخش‌های زیر را شامل گردد:

- مقدمه و بیان مساله، پیشینه پژوهش، روش پژوهش، تجزیه وتحلیل یافته‌ها، نتیجه گیری
- نحوۀ درج جداول و نمودارها:
- جداول و نمودارها به ترتیب شماره گذاری شده و در متن مقاله در جای خود مورد استفاده قرارگیرند.
- عنوان تمام جداول در بالا و نمودارها در پایین آنها درج شوند.
- ذکرمرجع درکنارعنوان جداول و نمودارها ضروری است.
- نحوه درج سایر موارد:
- نمادگذاری‌ها، و زیرنویس ها در پائین هر صفحه درج شود.
- ضمائم و یادداشت‌ها درانتهای مقاله و بعد از مراجع آورده شوند.

۶. مقاله های ترجمه شده از زبان های دیگر قابل پذیرش نخواهد بود.

۷. نشریه در رد یا پذیرش، ویرایش، تلخیص یا اصلاح مقاله های پذیرش شده آزاد است.

۸. مقاله های علمی- مروری از نویسندگان مجرب در زمینه های تخصصی در صورتی پذیرش می شود که به منابع متناهی استناد شده و نوآوری خاصی داشته باشد.

۹. اصل مقاله های رد شده یا انصراف داده شده پس از شش ماه از آرشیو مجله خارج خواهد شد و مجله هیچ گونه مسئولیتی در قبال آن نخواهد داشت.

۱۰. حروف‌چینی مقاله های ارسالی بایستی در اندازه A4، دو ستونه، با فاصله تقریبی میان دو ستون و میان سطور ۱ سانتیمتر با قلم B Nzanin نازک ۱۲، برای متن‌های لاتین با قلم Times New Roman نازک ۱۱ با فاصله تقریبی میان سطور۱ سانتیمتر و برای متن‌های عربی با قلم B Badr ۱۲، با فاصله تقریبی میان سطور۱ سانتیمتر، در محیط Microsoft Word 2003-2007 و با فاصله ۲ سانتیمتری از چپ و راست و فاصله ۳ سانتیمتری از بالا و پایین کاغذ انجام شود.

۱۱. رعایت رسم‌الخط فرهنگستان زبان و ادب فارسی الزامی بوده و در کلماتی که به‌ها، ای، اند و امثال آن ختم و در کلماتی که با می شروع شده‌اند باید بین آن‌ها فاصله مجازی (نیم فاصله) باشد.

۱۲. دستورهای نقطه گذاری در نوشتار متن رعایت شوند. به طور مثال گذاشتن فاصله قبل از نقطه (.)، کاما () و علامت سؤال (؟) لازم نیست، ولی بعد از آن‌ها، درج یک فاصله الزامی است.

۱۳. کلیه صفحات مقاله از جمله صفحاتی که دارای شکل / جدول/ تصویر می‌باشند، دارای قطع یکسان و شماره صفحه باشد.

۱۴. حداکثر حجم مقاله‌ها همراه با جدول‌ها و نمودارها نباید از ۲۰ صفحه (۶۰۰۰ کلمه) بیشتر باشد.

۱۵. مقاله های ارسالی از نظر ساختاری باید دارای بخش‌های زیر باشد:

الف. صفحه نخست فایل اصلی شامل چکیده فارسی و انگلیسی دو ستونه می باشد. اندازه قلم چکیده ۱۰ و اندازه قلم متن اصلی ۱۲ می باشد.

ب. چکیده‌ی فارسی: شامل شرح مختصر و جامعی از محتوای مقاله با تاکید بر طرح مسئله، هدف‌ها، روش‌ها و نتیجه گیری است. چکیده در یک پاراگراف و حداکثر در ۲۵۰ کلمه تنظیم شود. این بخش از مقاله در عین اختصار باید گویای روش کار و برجسته‌ترین نتایج تحقیق بدون استفاده از کلمات اختصاری تعریف نشده، جدول، شکل و منابع باشد.

ج. کلید واژگان: (۳ تا ۷ واژه) واژه های کلیدی به نحوی تعیین گردند که بتوان از آن‌ها جهت تهیه فهرست موضوعی (Index) استفاده کرد.

د. صفحات مقاله پس از صفحه چکیده بدون درج مجدد عنوان مقاله یا نام نویسنده /نویسندگان خواهد بود.

نحوه ارجاع در داخل متن مقاله:

الف. برای منابعی که یک یا چند نویسنده دارد: (نام خانوادگی نویسنده/ نویسندگان، سال:صفحه)

ب. برای منابعی که از نوشته دیگران نقل قول شده است: (نقل از...، سال، صفحه)

ج. برای منابع اینترنتی: (نام خانوادگی نویسنده یا نام فایلhtml ، تاریخ یا تاریخ دسترسی به صورت روز، ماه، سال)

نحوه ارجاع در پایان مقاله:

الف. ارجاع مآخذ در قسمت مراجع به روش APA انجام شود و مشخصات کامل منبع به ترتیب حروف الفبا آورده شود. فقط منابع استفاده شده در متن، در فهرست منابع مورد استفاده ارائه شوند:

ب. کتاب: نام خانوادگی، نام نویسنده/ نویسندگان. (سال انتشار). عنوان کتاب. محل نشر: ناشر. نوبت ویرایش یا چاپ.

ج. پایان نامه: نام خانوادگی، نام نویسنده/ نویسندگان. (سال). عنوان پایان نامه، ذکر پایان نامه بودن منبع، دانشگاه.

د. مقاله: نام خانوادگی، نام نویسنده/ نویسندگان، (سال)، عنوان مقاله، نام نشریه. صاحب امتیاز، سال، دوره یا شماره، شماره صفحه‌هایی که مقاله در آن درج شده.

۱۶. در کلیه صفحات نشریه و در ارجاع نویسی باید نام کتاب‌ها به صورت *ایتالیک* آورده شود.

۱۷. پاورقی‌های فارسی به صورت راست چین و انگلیسی به صورت چپ چین آورده شود.

"یادآوری"

- دانش در ویرایش نوشتار دریافتی آزاد است.
- هر نوشتار نشانگر دیدگاه نویسنده آن است.
- اگر پس از چاپ مقاله، آشکار شود که نویسنده آن کسی دیگر است، دانش برای پاس راستی و درستی و جایگاه خود و حقوق نویسندگان، آن کژی را در شماره آینده به آگاهی خوانندگان می‌رساند و فرستنده مقاله ـ که نام خود را بر آن نهاده ـ نیز باید پاسخ‌گوی کار خویش باشد.
- ریزنگاره شماره‌های دانش در نشانی http://www.thedanesh.com در دسترس پژوهشگران می باشد.
- بهره گیری از نوشتارهای دانش در کتاب‌ها و پیایندها با آوردن نام فصلنامه، آزاد است.
- خواهشمند است، فرم های مربوط به تعارض منافع، توافق واگذاری حقوق معنوی، تعهدنامه نویسندگان و پوشش نامه همزمان با فرستادن مقاله تکمیل و به فصلنامه ارسال شود.

فهرست مطالب

• **سخن دانش**		**۹**
• **تصویر کشور پاکستان و شهرهای آن با نام هند در اشعار شاعران ایرانی**	مسلم مظفری علی اصغر رستمی ابوسعیدی	**۱۱**
• **بینامتنیت در اشعار افتخار عارف: شاعر مشهور ادبیات معاصر پاکستان**	کاظم دزفولیان راد عمبرین اشرف	**۴۲**
• **بررسی تأثیر و نفوذ افکار و اندیشه‌های مولوی در شعر فارسی بابا چلاسی: شاعر پاکستانی**	شگفته یاسین عباسی هدایت جمال	**۷۳**
• **ظرائف و هنرهای سعدی در تصویرسازی از طریق باهم‌آیی کلمات**	امید مجد پگاه محمودی	**۹۲**
• **تمرین فارسی در بنگلادش: تأثیر زبان و ادبیات فارسی در زبان و ادبیات بنگالی**	محمد نورعالم	**۱۱۳**
• **تحول و بررسی نعت سراییِ اشعار فارسی احمد رضا خان**	نوید احمد گل	**۱۲۸**
• **بررسی و تحلیل نقد صورتگرایانهٔ غزلیّات کلیم کاشانی با تکیه بر رابطهٔ زبانی ترادف**	فضل الله رضایی اردانی غلامرضا هاتفی اردکانی	**۱۴۷**
• **آهی جغتایی در آیینهٔ تذکره‌ها**	ذوالفقار علی	**۱۷۷**
• **نقد فرمالیستی غزل «پیش از اینت بیش از این اندیشهٔ عشّاق بود...» حافظ شیرازی**	شیرزاد طایفی هانیه حاجی‌تبار	**۱۹۹**
• **اهمیت و تقدیس کوه در ایران باستان و شاهنامه**	عطاء الکریم	**۲۳۳**
• **بازنمود مفاهیم انقلاب اسلامی در خاطره‌نوشته‌های دفاع مقدس با تکیه بر ده اثر برجسته براساس نظریه قطب‌های مجازی و استعاری زبان یاکوبسن**	الهام زارع	**۲۵۲**
• **آسیب‌شناسی زبان و ادبیات فارسی و چند پیشنهاد**	محمد خسروی شکیب زهرا کوشکی	**۲۸۸**

سخن دانش:

ای عاشـقان ای عاشـقان آمد گه وصـل و لقا — از آســمان آمد ندا کای ماه رویان الصــلا
آمد شراب آتشین ای دیو غم، کنجی نشین — ای جان مرگ اندیش رو، ای ســاقی باقی
ای بانگ نای خوش ســمر در بانگ تو طعم — آید مرا شــام و ســحر از بانگ تو بوی وفا
بار دگر آغاز کن آن پرده‌ها را ســاز کن — بر جمله خوبان ناز کن، ای آفتاب خوش لقا
خاموش کن، پرده مدر سَــغراق خاموشــان — ســتار شــو ســتار شــو، خو گیر از حلم خدا

(مولوی، غزلیات شمس)

کشور پاکستان یکی از پایگاه‌های مهم زبان و ادبیات فارسی در منطقهٔ شبه قاره است که شیرینی و شکر زبان و ادب پارسی را تاکنون زنده و این آفتاب خوش لقا را با استناد به این غزل مولانا در دیوان شمس، فروزنده نگاه داشته است.

مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان نیز با عمری نزدیک به پنجاه سال، یکی از مراکز مشترک ارزشمند و نیک در زمینهٔ همکاری‌های علمی، پژوهشی و فرهنگی میان دو کشور برادر، مسلمان و دوست ایران و پاکستان در نیم قرن اخیر است. فصلنامه دانش به صاحب امتیازی این مرکز نیز با عمری نزدیک به چهل سال، پیشینه نیکویی در انتشار مقالات علمی و پژوهشی استادان و پژوهشگران در زمینه زبان و ادبیات فارسی داشته است. این فصلنامه به موضوعات مرتبط با زبان و ادبیات فارسی، نسخه‌شناسی، تاریخ و ادبیات فارسی ایران در شبه‌قاره (پاکستان، هندوستان، بنگلادش)، افغانستان و آسیای میانه پرداخته است و یکی از اسناد بااهمیت در حوزه مطالعات زبان و ادبیات فارسی در این مناطق به‌خصوص پاکستان است.

تاکنون ۱۴۵ شماره از فصلنامه دانش در عمری نزدیک به نیم قرن منتشر شده است و امیدوار هستیم به فضل الهی دو فصلنامه شماره ۱۴۶-۱۴۷ نیز به زودی منتشر شود، از این رو، از استادان و پژوهشگران فرهیخته با افتخار دعوت می‌شود تا در زمینه‌های پژوهشی در حوزۀ زبان و ادبیات فارسی به‌ویژه مطالعات مربوط به فارسی در پاکستان و شبه قاره، افغانستان و آسیای میانه مقالات ارزشمند خود را به آدرس رایانامه این فصلنامه ارسال نمایند.

احسان خزاعی
مدیر مسئول فصلنامه دانش

تصویر کشور پاکستان و شهرهای آن با نام هند
در اشعار شاعران ایرانی

مسلم مظفری [۱]
علی اصغر رستمی ابوسعیدی[۲]

The image of Pakistan and its cities with the name of India In the poems of Iranian poets

Muslim Mozaffari
Ph.D. in Persian language and literature, Shahid Bahonar University, Kerman-Iran. Responsible author.
Ali Asghar Rostami Abu Saeedi
Professor of Language and Linguistics Department, Shahid Bahonar University, Kerman-Iran

The image of Pakistan and its cities with the name of India has been one of the most frequent themes in the poems of Iranian poets. And the appearance of these images is the result of a long-standing relationship between the two countries. Extensive trade and cultural relations between Iran and Pakistan have been established even centuries before Islam, and after Islam, the relationship between the two countries has become more extensive and stronger, and gradually various manifestations of Pakistani culture and civilization in literature (Poetry and prose) of the Iranians is reflected. Issues such as the religion of Pakistan, aesthetics and its accessories, handicrafts and engravings and various other issues related to the land of Pakistan entered the Persian literature. Regarding the results of these images in this research, it can be said that: 1- The images of Iranian poets from India are more related to the current cities of Pakistan than the current India. 2- The need for worship (whether idolatry: "Vishnu", "Shiva";

۱ - دانش آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید باهنر، کرمان- ایران. نویسنده مسئول: mmozaffari110@gmail.com
۲ - استاد گروه زبان و زبانشناسی، دانشگاه شهید باهنر، کرمان- ایران.

what God is one) has been a natural need among all nations. 3- The name "Peshawar" is derived from the cities of Pakistan, from the name of Shapur I, and this region has been the habitat of Aryans since ancient times. 4- The Indians considered dance as a divine gift and for the purpose of worshiping the gods and cultivated it in temples; and this practice is consistent with the dancing of Sufis and Iranians. The method of this research is based on qualitative content analysis.

Keywords: Literature, Persian poetry, Iran, Pakistan, Cultural relations.

چکیده

تصویر پاکستان و شهرهای آن با نام هند، یکی از مضامین پرتکرار در اشعار شاعران ایرانی بوده است. و نمود این تصاویر حاصل ارتباط دیرینهٔ بین دو کشور است. روابـط تجاری و فرهنگی گسترده میان ایران و پاکستان حتّی قرن‌ها پیش از اسلام برقرار بوده و پس از اسلام نیز ارتباط دو کشور روز به روز، وسعت و استحکام بیشتری یافته و به تـدریج جلـوه‌هـای گوناگونی از فرهنگ و تمدّن پاکستان در ادبیات(نظم و نثر) ایرانیان بازتاب یافته است. مـسائلی چون دین و آیین پاکستان، زیبایی‌شناسی و ملحقات آن، صنایع دستی و نقش و نگار و مـسائل مختلـف دیگر مربوط به سرزمین پاکستان وارد ادبیات فارسی شد. دربارهٔ نتایج این تصاویر در این تحقیق می‌توان گفت که: ۱- تصاویر شاعران ایرانی از هند بیشتر مربوط به شهرهای کنونی پاکستان بوده تا هند فعلی. ۲- نیاز به پرستش(چه بت‌پرستی:«ویشنو»، «شیوا»؛ چه خداوند یگانه) نیاز فطری در بین همه ملّت-ها بوده است. ۳- نام «پیشاور» از شهرهای پاکستان، از نام شاپور یکم اقتباس شده است و این منطقه از روزگاران باستان، محلّ زیست آریاییان بوده است. ۴- هندیان رقص را موهبت الهی و به منظور نیایش خدایان می‌دانستند و به پرورش آن در معابد می-پرداختند؛ و این عمل با پایکوبی صوفیان و اهل سماع ایرانی همخوانی دارد. روش این پژوهش، بر اساس تحلیل محتوای کیفی است.

واژگان کلیدی: ادبیات، شعر فارسی، ایران، پاکستان، روابط فرهنگی.

۱. مقدمه

پاکستان دارای تمدّن آسیایی بوده‌است و یکی از تمدّن‌های بزرگ جهان به حساب می‌آید که پس از میان‌رودان و مصر تمدّن دوره ایندوس (۲۵۰۰ تا ۱۵۰۰ قبل از میلاد) است. کشور کنونی پاکستان در تاریخ ۱۴ اوت (۱۹۴۷) تأسیس شد. امّا ناحیه‌ای که دربرمی‌گیرد تاریخچه گسترده‌ای دارد که با تاریخ هندوستان، اشتراک دارد و همچنین بخش‌هایی از پاکستان در حوزه‌ی ایران زمین است. این منطقه محل تقاطع راه‌های تجاری تاریخی مانند راه ابریشم بوده‌است و هزاران سال توسط گروه‌های مختلفی به عنوان سرزمین سکونت انتخاب شده‌است. این گروه‌ها دراویدی‌ها، هندواروپایی، مصری‌ها، سکاها، پارت‌ها، کوشان‌ها، افغان‌ها، ترک تباران، مغول‌ها و اعراب بودند. این منطقه را بیشتر به نام موزۀ اقوام و نژادها می‌شناسند. در هنگام قیام گاندی علیه استعمار انگلیس، پاکستان به رهبری محمدعلی جناح (از یاران گاندی) پیش از استقلال هند، استقلال خود را بازیافت. لازم است که در اوّل گفتار یادآور شویم که اکثر شاعران فارسی زبان، در گذشته، پاکستان را با نام هند می‌شناختند ولی در اشعارشان بیشتر از شهرهای پاکستان فعلی استفاده کرده‌اند تا هند کنونی. (و هر کجا از این مقاله اگر نام هند آورده شده منظورمان پاکستان کنونی است نه هند فعلی).

ارتباط ایران و پاکستان(بخشی از هند قدیم) بسیار دیرینه است و می‌توان پیشینۀ این ارتباط را تا قرن‌های پیش از اسلام نیز جستجو کرد؛ امّا پس از پیروزی اسلام و با برقراری روابط تجاری بیشتر بین ایرانیان و هندی‌ها، رابطۀ میان دو ملّت وسعت و استحکام بیشتری یافت و به تدریج مظاهر گوناگونی از فرهنگ و تمدّن هندی وارد فرهنگ و خاصه ادبیات ایرانیان شد. در اثر این ارتباطات گسترده میان بازرگانان ایرانی و عرب با هندیان و رفت و آمد سفیران، شاعران و سیاست مداران و بازرگانان و هنرمندان به کشورهای یکدیگر، آشنایی‌های فرهنگی میان دو کشور ایجاد شد و به خاطر همین آشنایی‌ها، شعرا و نویسندگان ایرانی به ذکر هند و عجایب آن پرداختند(امیری، ۱۳۷۸: ۶۴). در ادبیات فارسی، شاعران زیادی در آثار خود از هند یاد کرده‌اند. و اشارات این شاعران فارسی که به صورت-

های مختلف در بسیاری از آثار منظوم کهن فارسی به چشم می‌خورد، پس از دوران سامانیان در شاهنامه با بسامد بیشتری نمود یافته، پس از آن به شکل-های متفاوت، رویکردهای گوناگون و در دوره‌های زمانی مختلف در شعر بسیاری از شاعران، به وضوح مشاهده می‌شود.

فردوسی در شاهنامه به کشمیر(در پاکستان امروزی) در کنار کابل(افغانستان) و نیمروز(سیستان) به عنوان سرحدات ایران می‌نگرد و آن را گاهی جزء ایران به حساب می‌آورد.

ابا کوس و پیل و سپاهی گران — همه رزم جویان و کنداوران
ز کشمیر و ز کابل و نیمروز — همه سرفرازان گیتی فروز

(فردوسی، ۱۳۴۵ : ۷/ ۲۶)

همان‌طور که گفته شد سابقه ارتباط ایران و پاکستانی از قدیم‌الایام بوده و در ایّام کنونی که استعمار، اهتمام در تفرقهٔ در بین کشورها دارد؛ این مقاله سعی بر آن دارد تا به پرداختن به وجوه اشتراکات دو کشور، نمائی از وحدت را فراهم کند. یا به قول **بهار:**

ز سوی مردم ایران هزار گونه درود — به ساکنان سعادتمدار پاکستان
به عالمان حقایق به سالکان طریق — به غازیان معادی شکار پاکستان
ز ما درود فراوان به شیر مردانی — که کرده‌اند سر و جان نثار پاکستان...
نبود و نباشند ملّت ایران جدا — ز طبع و خوی و شعار و دثار پاکستان
گمان مبر که بود بیشتر از ایرانی — کسی به روی زمین دوستدار پاکستان

(بهار، ۱۳۳۶: ۱۵۶)

در این مقاله سعی شده با گردآوری داده‌ها دربارهٔ پاکستان و شهرهای آن با نام هند از طریق متن‌خوانی و برخورد مستقیم با منابع دست اوّل ادبیات فارسی، چگونگی ظهور هند و تصاویر آن در شعر فارسی مورد بررسی قرار گیرد. به این منظور آثار چهره‌های شاخص و متوسط دوره‌های کهن ادبیات فارسی تا دورهٔ

معاصـر بررسـی شـده، برای آغاز کار، شاهنامۀ فردوسی مدّ نظرقرار گرفته شده است. در ذکر شـواهد ضـمن رعایت ترتیب زمانی آثار (از قد یم به جدید) سعی شده، موضوعات و مفاهیم پر بسامد مربوط به هند و پاکستان در ادبیات فارسی بیشتر مورد توجّه باشد.

۱– ۲. پیشینۀ تحقیق

سیّد موسی حسینی در کتاب «نگاهی به پاکستان»(۱۳۹۸) به تاریخ، فرهنگ و جامعۀ پاکستان و به دقایق مهمی دربارۀ سابقه و روند ورود اسلام به شبه‌قاره، تأثیر عمیق فرهنگ ایران بر مردم شبه قاره، چگونگی سلطه استعمار بریتانیا بر هند، تلاش مسلمانان و هندوها برای رهایی از سلطه استعمار، تحولات و فرایندی که به جنبش مطالبه کشوری نوظهور به نام پاکستان منجرگردید، می‌پردازد.

کتاب«پاکستان»(۱۳۷۷) چشم‌اندازی جامع و مانعی در خصوص شناخت پایه‌های اثرگذار بر حوزه‌ها و ابعاد سیاست داخلی و خارجی این کشور فراهم ساخته است. این کتاب فرهنگ، اقتصاد، ارتباطات، سیاست و حکومت و حتی صنعت گردشگری و توریسم پاکستان را با نگاهی تخصصی و کارشناسی مورد بررسی و تبیین قرار داده است(صفوی: ۱۳۷۷).

«اسلام و سیاست در پاکستان» کتابی است که به بیان و شرح مهم‌ترین جریان‌ها و فرایندهای فکری، اجتماعی و سیاسی مسلمانان شبه‌قارّه هند و پاکستان از یک سدّه پیش از پیدایش کشور پاکستان تاکنون پرداخته شده است. نویسنده رهیافت‌ها، ریشه‌ها و زمینه‌های اجتماعی، سیاسی و اقتصادی نگرش‌ها و کنش‌های دینی در بستر سیاست در جامعۀپاکستان را واکاوی کرده و به کندوکاو دربارۀ پی‌جویی این زمینه‌ها تا آغاز سدۀ نوزدهم میلادی پرداخته است(احمدی منش: ۱۳۹۵).

زیدی، در مقالۀ «سهم زبان فارسی در شکل گیری زبان و ادبیات اردو» به نقش زبان شیرین فارسی در تأمین رفاه اجتماعی و انسان دوستی، در بین کشورهای آسیای جنوبی می‌پردازد. و می‌گوید: «هرچند خاستگاه این زبان و ادبیات غنی‌اش، سرزمین‌های ایران، افغانستان کنونی و آسیای میانه است، ولی درخشش آن را نه تنها ایران و افغانستان بلکه شبه قاره پاکستان و هند و بنگلادش را نیز از فروغ

مهرآیین خود روشن می‌نماید و حتّی در مواردی، به صورتی دلپذیر و معنادار از بسیاری از روابط سیاسی و اجتماعی سبقت می‌گیرد. موضوع مهاجرت و مسافرت شاعران و نویسندگان ایرانی به شبه قاره، که شاخه‌ای از روابط ادبی و فرهنگی دو سرزمین پاکستان و ایران از این گونه به شمار می آید»(زیدی، ۱۳۸۹: ۱۰۸-۸۷).

ابوالقاسم رادفر در مقالهٔ «درآمدی بر زبان و ادبیات فارسی در شبه قاره هند و پاکستان» به سیر اجمالی تاریخ زبان و ادبیات فارسی هند و پاکستان می‌پردازد و از نظر وی، نفوذ و گسترش اسلام سبب ارتباط سیاسی، فرهنگی، علمی، ادبی و هنری بین ایران و کشورهای همسایه شد و زمینه نفوذ و گسترش زبان و ادبیات فارسی در شبه قاره افزایش یابد و سبب گردید حیات فرهنگی، زبانی و ادبی کشور پهناور هند و پاکستان دستخوش تغییر و تحول عمیق شود؛ چنان که گاه قدرت فرهنگ و زبان و ادب فارسی در دورانی از تاریخ پرفراز و نشیب این کشور به اوج و اعتلای خود برسد و زبان فارسی، زبان اهل سیاست، دین، ادب و هنر و به طور کلی مظاهر مختلف فرهنگی گردد(رادفر، ۱۳۹۲: ۱۹۸- ۱۸۳). همهٔ این کتب و مقالات ذکر شده از زاویه‌ای به پاکستان و ادبیات آن نگریسته‌اند امّا در هیچ یک از آنها منحصرا به موضوع این تحقیق نپرداخته‌اند.

۱–۳. روش تحقیق

داده‌های این تحقیق، از طریق مطالعات کتابخانه‌ای جمع آوری شده، و استنادات آن، بیشتر متکّی به منابع دست اوّل ادبیات فارسی است. و تحلیل‌های صورت گرفته، منطبق با تحلیل محتوای کیفی است.

۲. آیین‌ها و ادیان پاکستان در ادبیات فارسی

۲–۱. بت‌پرستی در پاکستان

می‌توان بت‌پرستی را ثمرهٔ احساس نیاز فطری بشر برای پرستش دانست که به پرستش اشیاء و مجسّمه‌هائی به عنوان نماد خداوند می‌پردازد و بنا به فرمودهٔ قرآن در توجیه این عمل خویش هم، چنین استدلال می‌کنند: «مَا نَعْبُدُهُمْ إِلَّا لِيُقَرِّبُونَآ إِلَى اللَّهِ زُلْفَى (زمر: ۳): یعنی ما این بت‌ها را تنها برای اینکه باعث قرب و نزدیکی ما به

خدا می‌شوند،پرستش‌می‌کنیم».آئین‌های اصلی هند و پاکستان را به دو دستهٔ زیر تقسیم می‌شود:

الف ـ آستی کَه: (خدا باور)ـ ۱. سانگ هیه ۲.یوگه ۳. نیایه ۴. وی شه شیکه ۵. ودانته ۶. می‌مام سه.

ب- ناستی کَه: (ماتریالیست)ـ ۱. چاراواکه ۲. بودا ۳. جینه(اسمارت، ۱۳۸۵: ۲۷).

که با مطالعه در تمامی این مکاتب با تفاوت‌های تقریباً زیاد میان آنها پی می‌بریم؛ چه آنها که قائل به وجود خدا به عنوان خالق یا قدرت برتر هستند و یا چه کسانی که روح کلّی حاکم بر جهان یا اصولاً قایل به اتّفاقی بودن خلقت بوده و خالقی برای دنیا تصوّر نمی‌کنند. در عمل نحوه‌ای از پرستش بت‌ها در میان پیروان آن وجود دارد، و بر اساس آیهٔ سوم سورهٔ مبارکهٔ «زمر» آن‌ها بت پرست هستند اگر چه میزان آن در فرقه‌های مختلف متفاوت است. با توجّه به احترام به طبیعت که در فرهنگ هندی جایگاه خاصی دارد، احترام به حیواناتی چون مار، شیر و پرندگان و... وجود دارد که بعضاً در حد پرستش و منشاء خیر و شر دانستن آنها می‌رسد و مجسّمه و نقاشی‌های این حیوانات مورد احترام و پرستش، در معابد است. با کثرت فرقه‌ها در هندوئیسم حتّی خدایانی محلّی و منطقه‌ای وجود دارند که هر یک در همان منطقه مورد پرستش هستند. و با توجّه به اعتقاد به خدایان متنوّع و خدا بانوهای همراه هر خدا مجسمّه‌هایی از چهره‌های مرد و زن درست کرده‌اند که هر یک به عنوان نماد خدایی پرستش می‌شود.

از میان خدایان هندو خدای «ویشنو» خدای حافظ و خدای «شیوا» خدای قهر و تخریب بیشتر پرستش می‌شوند و از این دو نیز «شیوا» بیشتر مورد پرستش واقع گرفته است. مجسّمه‌هایی از آن در حالت‌های گوناگون در معابد وجود دارد و حتّی در بعضی معابد مجسّمه‌ای از جنس سنگ سیاه که همچون آلت تناسلی نرینه است، ساخته شده و نمادهای کیهانی محسوب می‌شوند و مورد پرستش واقع می‌گردند(رستمیان،۱۳۹۶: ۲۸).

الهه‌های متفاوت «خوشبختی» الهه رود کنگ ـ خوش اقبالی و .... هر یک با حالت‌های مختلف چون نشستن به حالت «یوگا» یا رقص و ....(هیگ، ۱۳۷۲: ۸۹) وجود دارند که در معابد مورد پرستش قرار گرفته و برای آنها نذر و قربانی کرده و

غذا برای آنها می‌گذارند. علاوه بر این یکی از حیواناتی که در میان اقوام مختلف هندو احترام زیاد در حد پرستش یافته، «گاو» است چنان که آن حیوان را منشاء برکات دانسته و حتّی بول و سرگین آن را مطهر و مقدّس دانسته و برای بعضی امور مذهبی از آن استفاده می‌کنند و آن را موجب تطهیر می‌دانند.

نظر قطعی و کلّی دادن در مورد فرقه‌های آئین هند و پاکستان دشوار، و با توجّه به پیچیدگی‌های آن مشکل است؛ ولی آنچه ظاهر و در عمل پیروان آئین هندو آشکار است، بت‌پرستی در اشکال گوناگون آن است و می‌توان به جرأت گفت چه در عبادت‌های معبدی و چه در عبادت‌های خانگی در میان هندوها بت‌پرستی رایج و شایع است. البتّه پس از اسلام بیشتر پاکستانی‌ها، به دین اسلام ایمان آوردند.

و آن روز کجا رفت که یک حملهٔ‌بهرام — افکند ز پا ساوه و آن جیش کشن را

آن روز کجا شد که ز پنجاب و ز کشمیر — اسلام برون کرد وثن را و شمن را

(بهار، ۱۳۳۶: ۳۰)

بسا بتا که تو برداشتی ز بتکده‌ها — چنان بتان که ز لاهور برگرفتی پار

ز بهر آنکه بتان را همی پرستیدند — مخالفان هدی اندر آن بلاد و دیار

(فرخی سیستانی، ۱۳۶۳: ۶۰)

۲-۲. دین اسلام

در سال ۷۱۲ میلادی، فرمانده عرب به نام محمد بن قاسم، سند و مولتان در جنوب پنجاب (پاکستان) را فتح کرد و بنای حکومت‌های بعدی مسلمانان را که شامل حکومت غزنویان پادشاهی محمد غز پادشاهی (سلطان نشین) دهلی و حکومت موغال می‌شدند ایجاد کردند. در طول این دوره مروّجان دینی صوفی نقش محوری را در تغییر دین اکثریت جمعیّت منطقه به اسلام ایفا نمودند. انحطاط تدریجی حکومت مغول در اوایل قرن هجدهم موقعیت‌هایی را برای جمعیّت افغانستان، بلوچها و سیک‌ها برای اعمال قدرت و کنترل خود بر نواحی گسترده‌ای را فراهم نهاد تا زمانی که کمپانی هند شرقی بریتانیا سلطه خود را بر جنوب آسیا گسترانید. و اکنون ۹۷ درصد مردم پاکستان را مسلمانان تشکیل می‌دهند که از این

تعداد ٪۷۷ سنی و ٪۲۰ شیعه هستند همچنین در حدود ۳ درصد از جمعیت این کشور پیرو سایر ادیانند. و بزرگترین اقلیت‌های دینی این کشور مسیحیان و هندوها هستند(هیگ، ۱۳۷۲: ۱۰۳).

ملک الشعرای بهار، سعادت مردم پاکستان را از برکات پرچم اسلام و قرآن می‌بیند و در این باره می‌گوید:

به زیر بیرق نصر من‌الله‌اند، و کنند مه و ستاره، سعادت نثار پاکستان

شود به مرتبهٔ صاحبقران دهر، که هست به دست صاحب قرآن، مهار پاکستان

(بهار، ۱۳۳۶: ۱۵۷)

۳. به کارگیری نام پاکستان و شهرهای آن در تصویرسازی شاعران ایرانی

به کارگیری نام پاکستان در اشعار شاعران فارسی بعد از استقلال آن و در دوران معاصر بوده و در اشعار شاعران گذشته بیشتر به نام هند نمود داشته است؛ ولی ایران در گذشته بیشتر با پاکستان فعلی در ارتباط بوده است تا هند کنونی.

همیشه لطف خدا باد یار پاکستان به کین مباد فلک با دیار پاکستان

ز رجس‌شرک، به ری‌شد به قوت توحید همین‌بس‌است به‌دهر افتخار پاکستان

(همانجا)

در ادامه، اشعار شاعرانی که برای توصیف شعر خود، از شهرهای پاکستان فعلی در شعر خود استفاده کرده‌اند خواهیم آورد.

۳-۱. پیشاور

پیشاوَر (در زبان پشتو: پښور، در اردو: پشاور) پایتخت استان مرزی شمال غربی کشور پاکستان است. شهر پیشاور در کنارهٔگردنه معروف خیبر قرار دارد و مرکز بازرگانی، سیاسی و فرهنگی مناطق مرزی و پشتون‌نشین پاکستان به شمار می‌آید. پیشاور به شهر گل‌ها نیز معروف است و در هر چهار فصل سرسبز و دارای گل‌های متنوّع است. این شهر در دهانهٔ ورودی درّه خیبر که شاه‌راه قدیمی ارتباط آسیای میانه به شبه قاره هند است واقع شده‌است(لغت نامه دهخدا: ذیل پیشاور).

نام پیشاور از زبان‌های ایرانی است و به قولی از نام شاپور یکم پادشاه ساسانی که بر این شهر دست یازید و امپراتوری کوشان را پیوستِ امپراتوری ساسانی کرد اقتباس شده باشد. این نام در گویش شمال شرقی پشتو به گونه پَیخاوَر تلفظ می‌شود. در آغاز بنیادش در دوره کوشانی‌ها نام آن به گونه پوروشاپورا تلفّظ می‌شد و از همان آغاز از کانون‌های مهم بازرگانی در جاده ابریشم و همچنین چهارراهی برای گذر فرهنگ شبه قارّه هند به آسیای میانه بوده‌است. پایتخت تابستانی پادشاهان کوشانی در «کاپیچی» (= کاپیسی یا بگرام) و کابل و پایتخت زمستانی آنان شهر پیشاور بوده‌است(رضایی، ۱۳۹۳: ۱۲۶۹). کانیشکا، پادشاه کوشانی، پیشاور را پایتخت خود قرار دارد و در این شهر نیایشگاهی همراه با تندیسی به طول ۱۵۰ فوت ساخت که در روزگار خود بنایی مهم بود(مخلمباف، ۱۳۸۰: ۱۲۶). دودمان پهلوها که نیرویشان به آن سوی مرزهای هند گسترش یافت و دولتی اشکانی–سکایی را به وجود آوردند در زمان پادشاهی به نام گُندُفَر یعنی در نیمهٔ نخست قرن اوّل میلادی قلمرو خود را در آن سوی سند تا پنجاب و پیشاور وسعت دادند(زرّین‌کوب، ۱۳۷۴: ج ۱/ ۱۶۵). یک لوحِ سنگی نیز که نام گندفر بر روی آن حکّاکی شده اخیراً در ویرانه‌های محله بوداییان در خارج از شهر پیشاور کشف شده‌است(همانجا).

منطقهٔپیشاور از روزگاران باستان از زیستگاه‌های آریاییان بوده‌است. قوم ایرانی‌تبار پشتون، که امروزه در پیشاور در اکثریت هستند از هزارهٔیکم پیش از میلاد از کوه‌های سلیمان در بلوچستان به این منطقه کوچیدند. پیشاور از دیرباز مورد توجّه و محل رفت‌وآمد پادشاهان ایران از جمله سلطان محمود و نادرشاه افشار برای ورود به شبه قارّه بوده‌است.

شهر پیشاور در دوران غزنوی از نقاط ارتباطی مهم بود. در ۵۷۵ مُعزّالدین محمدِسام غوری پیشاور را تسخیر کرد. کمتر از پنجاه سال بعد، چنگیزخان به پیشاور حمله برد و آنجا را ویران ساخت. پیشاور در ۱۱۶۰ به تصرف احمدشاه دُرّانی درآمد. در سدهٔسیزدهم سیک‌های پنجاب آن را تسخیر کردند و در ۱۲۶۵/ ۱۸۴۹ به تصرّف بریتانیا درآمد و تا تأسیس ایالت مرزی شمال غربی جزو پنجاب بود(دانشنامهٔجهان اسلام: ذیل واژهٔ پیشاور).

خدایگان خراسان بدشت پیشاور بحمله‌ای بپراکند جمع آن لشکر

(عنصری، ۱۳۸۴: ۸۶)

وآن گه به کف آورد به شمشیر مکافات پیشاور و دهلی و لهاوور و دکن را

(بهار، ۱۳۳۶: ۵۶)

۳-۲. پنجاب

پنجاب: [پ َ] (اِخ) سرزمین پنج رود میان رود سند (از غرب) و جمنا (از شرق) و پنج رود به نام‌های جهلم، جناب، راوی، بئاس، ساتلج آن را مشروب می‌سازد. دشتی است آبرُفتی و هموار. نام یکی از ایالات شمال غربی هندوستان و جنوب شرقی ایران است(لغت‌نامه دهخدا: ذیل پنجاب).

چو آن به چنگل خشم تو، ویله در لاهور چو این به پنجۀقهر تو، مویه در پنجاب

(قاآنی، ۱۳۷۹: ۸۹)

آن روز کجا شد که ز پنجاب و ز کشمیر اسلام برون کرد وثن را و شمن را

(بهار، ۱۳۳۶: ۴۵)

۳-۳. چنیوت

چِنیوت (چینیوت)، شهری است تاریخی در ایالت شهرستان فیصل‌آباد، در بخش (ضلع) جهنگ، در استان (ایالت) پنجاب پاکستان. چنیوت در شمال شهرستان فیصل‌آباد واقع است. اسلام‌آباد در شمال و لاهور در مشرق و فیصل‌آباد در چهل کیلومتری جنوب چنیوت قرار دارد. رود چناب در شمال و مغرب آن جاری است. شهر رَبْوه، مرکز پیروان فرقه قادیانی، نزدیک چنیوت است(جوادی، ۱۳۸۵: ۱/ ۲۵۷).

ترا هست محشر رسول حجاز دهنده بپول چنیوت جواز

(عنصری، ۱۳۸۴: ۸۰)

۳-۴. سند

سِند (در زبان سندی: سنڌ، اردو: سندھ) یکی از ایالت‌های پاکستان است. مرکز این ایالت شهر کراچی است که با بیش از سیزده میلیون نفر، پرجمعیّت‌ترین شهر کشور است. گفته شده منشأ واژهٔ سند از اصطلاح سِندهو (به معنی رود) در زبان سانسکریت است که اشاره‌ای به رود سند دارد. و یا اینکه گفته شده اصطلاح سندهو به نوبهٔخود از واژهٔ سنتو گرفته شده که در زبان‌های دراویدی به معنی درخت خرما است. این درخت در ایالت سند فراوان است.(لغت نامه دهخدا: ذیل سند). سند: [س ِ] (اِخ) یکی از ایالات غربی پاکستان که ۴۹۲۸۱۰۰ تن سکنه دارد. و شهر مهم و پایتخت سابق پاکستان، کراچی در این ایالت است. و رودخانهٔسند آن را مشروب می‌سازد(فرهنگ فارسی معین: ذیل سند).

نصرالله منشی در کلیله و دمنه دربارهٔ سلطنت محمود غزنوی می‌گوید: «و گرگان و طبرستان و قومس و دامغان و ری و اصفاهان و بلاد هند و سند و مولتان در ضبط فرمانبرداری آن شاهنشاه محتشم تغمده الله برحمته آمد چنانکه گاه گاه بر لفظ. ...»(نصرالله منشی، ۱۳۸۸: ۱۲).

فردوسی، از سند به عنوان سرحدات ایران نام می‌برد و نقشه جغرافیایی زیبایی را از ایران به روی خواننده ترسیم می‌کند:

ببودند یک هفته زین‌گونه شاد — ز شاهان گیتی گرفتند یاد

به هشتم یکی نامه آمد ز شاه — به نزدیک سالار توران سپاه

کزانجا برو تا به دریای چین — ازان پس گذر کن به مکران زمین

همی رو چنین تا سر مرز هند — وزانجا گذر کن به دریای سند

همه باژ کشور سراسر بخواه — بگستر به مرز خزر در سپاه

(فردوسی، ۱۳۴۵: ۳/ ۲۴۵)

۳ –۵. شکار پور

شکارپور: [شَ] (اِخ) شهری است در ایالت بلوچستان پاکستان غربی، در ساحل رود سند. (فرهنگ فارسی معین: ذیل شکارپور).

هزار جان کند اندر شکار پور شکار ز خون روان کند اندر بهار پور جون

(قاآنی، ۱۳۷۹: ۹۲)

۳–۶. کراچی

کراچی [کَ] (اِخ) بندر معتبر شبه قارّهٔ هند است که تا چند سال پیش پایتخت قسمت غربی کشورمسلمان پاکستان بود. اخیراً شهر راول پندی به پایتختی این قسمت برگزیده شده است. این بندر در پاکستان غربی کنار دریای عمان واقع شده و دارای ۳۸۶هزار جمعیّت و مرکز صدور پنبه و غلات است(لغت‌نامه دهخدا: ذیل کراچی).

سزد کراچی و لاهور، قبهٔ الاسلام که هست یاری اسلام کار پاکستان

(بهار، ۱۳۳۶: ۴۲۵)

۳–۷. کشمیر

کشمیر منطقه‌ای در شمال غربی شبه‌قارّه هند است که از ایالت جامو و کشمیر تحت کنترل هند، ایالت گلگت-بلتستان و کشمیر آزاد تحت کنترل پاکستان و منطقه اقصی چین تحت کنترل جمهوری خلق چین تشکیل می‌شود. این منطقه عمدتاً کوهستانی است و رشته‌کوه قراقروم شامل قلّه «کی» دومین نقطه مرتفع کره زمین و چندین قله مرتفع دیگر در آن قرار دارند. کشمیر یکی از حوزه‌های اصلی نفوذ زبان فارسی به‌شمار می‌رود(ریاض، ۱۳۵۴: ۶۶ -۷۲).

نخستین گام‌های ورود اسلام به کشمیر در سدّه پنجم هجری با ورود صوفیان به این دیار برداشته شد، امّا رواج و انتشار اسلام تا قرن نهم به تأخیر افتاد. در این زمان با ورود سید بلال شاه که از صوفیان طریقه نعمت اللهی بود و مسلمان شدن رنچن حاکم بودایی کشمیر، اسلام در این منطقه رواج بیشتری یافت و در زمان پادشاهی شاه میریان استحکام یافت(هالیستر، ۱۳۷۳: ۲۶۰). به نظر برخی از پژوهشگران،

شاه میر، اسماعیلیه مذهب بود(همان: ۱۶۲). بر اساس این نظریه و با توجّه به اینکه بلبل شاه نیز از طریقه صوفیان نعمت اللهی است که به اندیشه‌های شیعی بسیار نزدیک بودند، می‌توان چنین گفت که اسلام از آغاز با فعالیت شیعیان ایرانی در کشمیر رواج یافت(الامین، ۱۳۹۷: ۲۶۶/۱۹).

جهاندار محمود شاه بزرگ به آبشخور آرد همی میش و گرگ
زکشمیر تا پیش دریای چین بر او شهریاران کنند آفرین
(فردوسی، ۱۳۴۵: ۱/ ۲۹)

در باغ بهشت است این که الحال برآورده به سنگش، پیرپنجال
چو وقت آید که بگشایند این در به کشمیر آمدن باشد میّسر
درین منزل دل کشمیر نگشود به پنجاب آمدی گر راه می‌بود
(قدسی مشهدی، ۱۳۷۶: ۸۹)

۳-۸. گجرات

سرزمینی است در مغرب پنجاب جزو کشور پاکستان که جمعیّت آن۷۵۰۴۵۸ تن و ۸۷ آن مسلمان هستند. به سال ۳۲۶ ق م. اسکندر از آنجا گذشت. سلطان محمود غزنوی، تیمور لنگ و نادرشاه آنجا را فتح کردند. یا پادشاهان گجرات سلسله پادشاهانی که از سال ۷۹۹ تا ۹۸۰ (ه. ق) در سرزمین گجرات فرمانروایی کردند. در آخر قرن هشتم هجری در عهد علاء الدین سلطان دهلی سرزمین گجرات جزو کشورهای اسلامی گردید و در پایان این قرن استقلال خود را به دست آورد و جای سلاطین هندو را فرمانروایان مسلمان گرفتند(فرهنگ فارسی معین: ذیل گجرات).

نه ملک پونه بماند به جای نه سیلان نه سومنات و نه گجرات نه سرنگ و پتن
(قاآنی، ۱۳۷۹: ۵۲۳)

۳-۹. لاهور

لاهور (اِخ) نام شهری به هندوستان، کرسی پنجاب. دارای ششصد و هفتاد و دو هزارتن سکنه. اقامتگاه قدیم سلاطین مغول. آن را دارالسطنه گفته‌اند و نبات لاهوری از آنجاست. للاوهور(لغت نامه دهخدا: ذیل لاهور). لاهور یکی از شهرهای جمهوری اسلامی پاکستان و مرکز ایالت پنجاب این کشور است.این شهر پس از کراچی دومین شهر بزرگ پاکستان محسوب می شود(دانشنامه عمومی: ذیل لاهور).

امسال به لاهور شود بی‌مدد صور غوغای نشور از غو شیپور مجسّم

(قاآنی، ۱۳۷۹: ۲۴۸)

۳-۱۰. مولتان

موتان یکی از شهرهای استان پنجاب در کشور پاکستان و مرکز ناحیه مولتان است. این شهر در بخش جنوبی استان جای دارد. این شهر ششمین شهر بزرگ پاکستان به شمار می‌آید. مولتان به عنوان شهر صوفیان بزرگ و زیارتگاه‌ها شناخته می‌شود. «مولتان (اِخ) شهری است میان قندهار و لاهور و آن را مُلتان نیز گویند و از ولایات سند است و آن ولایت از اقلیم سوم است و در این سنوات بیست هزار باب خانه و عمارت در آن آباد است. در یک فرسنگی آن شهر، رودی عظیم جاری است و اصل این مول تهان بوده و مول به هندی اصل باشد و تهان مکان است.(از انجمن آرا) (از آنندراج). شهری است از شهرهای هند در سمت غزنه و فرج بیت الذهبش نامند. بتی دارد که مورد احترام هند است به نام مولتان.(از معجم البلدان). شهری مذهبی به هند با بتخانه و بتی بزرگ و معروف و لقب آن دارالامان است. (از یادداشت مولّف): بتکده‌ای بدانجا هست و گویند این بتکده یکی از بیوت سبعه است، در آن بتی از آهن به بلندی هفت ذراع در وسط قبّه در میان هوا ایستانده و ایستادن آن در هوا اثر سنگ مغناطیس است که در جهات شش‌گانه این خانه به کار برده‌اند. این بتخانه را در بن کوهی کرده‌اند و مردم هند از اقاصی بلاد از خشکی و دریا به زیارت آن شوند و از بلخ بدانجا راهی مستقیم است، چه سواد مولتان و سواد بلخ به یکدیگر نزدیک است(از الفهرست ابن الندیم). مولتان یا ملتان شهری بزرگ است از هند و اندر او یک بت است سخت بزرگ و از همه هندوستان به حج آیند به

زیارت آن بت. و نام آن بت مولتان است. و جایی استوار است با قندز و سلطان وی قرشی است از فرزندان سام است و به لشکرگاهی نشیند بر نیم فرسنگی و خطبه بر مغربی کند(از حدود العالم ص ۶۸)»(لغت نامه دهخدا: ذیل مولتان).

بیهقی در تاریخش بارها از مولتان نام می‌برد که محل رفت و آمد تاجران بدانجا بوده است. «ما را از مولتان بازخواند»(بیهقی، ۱۳۸۰: ۸۲). «پسر علی را و سرهنگ محسن را به مولتان فرستادند»(همان: ۸۸). «بدان روزگار که به مولتان می رفت که پدرش از وی بیازرده بود. ... »(همان: ۱۲۶).

«قلعه بیه را که از حصن‌های محکم بود مستخلص گردانید و کشش بسیار کرد و متوجّه مولتان شد»(جوینی، ۱۳۸۷: ۱۵۶).

نه از جفتش آمد نه از گنج یاد گریزان سوی مولتان سر نهاد

(اسدی توسی، ۱۴۰۰: ۲۸)

فتح تو به سومنات یابم غزو تو به مولتان ببینم

(خاقانی، ۱۳۷۴: ۲۴۶)

۴. جانوران مشترک بین هند و پاکستان

یکی دیگر از مصادیق و نمودهای بارز سرزمین پاکستان با نام هند در ادبیات فارسی، وجود جانورانی (اعم از واقعی وافسانه‌ای) است که در شعر شاعران فارسی به آن اشاره شده است و می‌توان موارد عمده‌ای از آن را برشمرد که در اینجا نمونه-هایی ذکر می‌شود:

۴-۱. طوطی

طوطی (محل زیست در کشمیر: منطقه‌ای بین هند و پاکستان) در ادبیات فارسی پرکاربرد بوده است. و به طوطی به دو وجه نگریسته شده است: یکی وجه ظاهری، که او را به سبب تقلید بدون تمییز از نطق انسانی، نمادی از برگرفتنِ ظاهریِ معارف بدون پی بردن به معانی بازمی‌شناسند و وجه دیگری که او را پرنده-ای قدسی و خردمند و از عالم بالا می دانند که آنچه می‌گوید، بهره‌ای از حقایق برین دارد. این پرنده در متن های فارسی با یکی از خاستگاه‌های اصلی‌اش،

هندوستان، همآویی دارد، و ارتباط میان این پرنده و مهم‌ترین آیین‌های شبه قارّه هند را در برخی متون مذهبی و داستانی که با این آیین‌ها ارتباط داشته است می‌توان دید. طوطی در این متن‌ها پرنده‌ای بهره‌مند از خرد راستین، دستیار خدایان، از بردارنده متون مقدّس و قالبی برای تجسّد روحانیان بوده است.

آن کرکی با کرکی گوید سخن ترکی طوطی سخن هندی گوید به که ما

(منوچهری، ۱۳۵۶: ۷۷)

شکرشکن شوند همهٔ طوطیان هند زین قند پارسی که به بنگاله می‌رود

(حافظ، ۱۳۷۴: ۸۳۴)

۴- ۲. فیل

فیل در دوره سلاطین هند و پاکستان از مهم‌ترین اسباب سلطنت و نماد قدرت و شوکت، به شمار می‌رفت. در میدان نبرد نیز در اختیار داشتن تعداد بیشتر فیل، پیروزی بر دشمن را آسان می‌کرد. سلاطین برای نشان دادن قدرت و عظمت خویش در صحنه سیاسی و به هدف برخورداری از نیروی شگفت‌انگیز فیل در میادین نبرد، توجه ویژه‌ای به خرید، پرورش و به‌کارگیری این حیوان داشتند.

فیل از جملهٔ جانورانی است که در قسمت های مختلف شاهنامه دیده می شود؛ و بن‌مایه‌های اسطوره‌ای حماسی و آیینی فراوانی مرتبط با این حیوان ذکر شده است. از مهم‌ترین این بن‌مایه‌های این حیوان می‌توان به: اهورایی اهریمنی بودن، توتم فیل، فیل اوژنی پهلوان، پیکرینگی به سیمای فیل، حضور در سپاه، نقش آن در بازی‌ها، تعبیر خواب و. . . اشاره کرد. و فیل در ادبیات بیشتر نماد یک‌دلی و قدرت است.

زنده‌پیلان پیش آن لشکر تو گفتی ای شگفت بیش صد دریای جوشان هست ناپیدا کران

شکل پیلان بر زمین چون سایهٔ سیمرغ بود اندر آن اقلیم گفتی هست سیمرغ آشیان

(معزّی، ۱۳۸۵: ۳۳۲)

یا بنه بر خود که مقصد گم کنی یا منه پای اندرین ره بی‌دلیل

با رسوم پیلبانان یاد گیر یا مده هندوستان با یاد پیل

(حافظ، ۱۳۷۴: ۱۶)

۴-۳. شتر

حیوانات در میان اقوام پاکستانی نقش سازنده‌ای دارند و جزوی از خانواده‌شان محسوب می‌شوند. بخش مهمی از حیات این مردمان به سلامت دام و حیواناتشان وابسته بود. در میان این حیوانات، شتر نقش به سزایی در زندگی مردم پاکستان داشته است. شترهای پاکستانی تنومند و قدرتمند هستند و از قدیم‌الایّام مسابقات کشتی‌گیری شترها در پاکستان برگزار می‌شده است. و شتر پاکستانی در شعر شاعران ایرانی نماد کینه‌توزی و تندرویی بوده است.

نشستم بر آن بیسراک سماعی فروهشته دو لب، چو لفج زبانی
یکی جعد مویی، هیونی سبکرو تو گویی یکی محملی مولتانی
تکاور یکی، خاره‌دری، که گفتی چو یوز از زمین برجهد، کش جهانی
زبان در میان دو لب چون نیامی که ناگه ازو برکشی هندوانی
بریدم شب تیره و روز روشن ابا رنج بسیار و بس ناتوانی

(منوچهری، ۱۳۵۶: ۸۱)

۵. زیبایی شناسی پاکستان و ملحقات آن با نام هند

نمود زیبایی‌شناسی هند در شعر فارسی اغلب جنبهٔ ظاهری دارد که در بسیاری از ابیات شاعران مختلف، در عناصری چون آرایش، زلف، ابرو، رنگ رخسار و چشم و به طور کلّی‌تر، زیبایی زنان و معشوقان سرزمین هند تجلّی می‌یابد:

۵-۱. زیبایی کشور پاکستان

کشور پاکستان در اشعار شاعران ایرانی به زیبایی مشهور بوده است. از جمله کشمیر آن مشهور به خال هندو و مرکز زیبایی کشور هند و پاکستان به حساب می-

آید. نصرالله منشی در کلیله و دمنه در وصف زیبایی کشمیر می‌گوید: «در ناحیت کشمیر متصیّدی خوش و مرغزاری نزه بود که از عکس ریاحین او پر زاغ چون دم طاووس نمودی، و در... »(منشی، ۱۳۸۸: ۱۴۶).

یکی گفت ارمن است آن بوم‌آباد — که پیرک‌های او باشدپریزاد

یکی گفتا که در اقصای کشمیر — ز شیرینی نباشدهیچ تقصیر

(نظامی، ۱۳۹۴: ۱۲۶)

اشرف که در آراستگی باغ بهشت است — یک گوشه ندارد به صفای صفی آباد

چون روی عرقناک نماید ز ته زلف — در زیر رگ ابر، لقای صفی آباد

کشمیر که خال رخ هندست ز سبزی — حاشا که شود روی نمای صفی آباد

(صائب تبریزی، ۱۳۸۷: ۴۸)

۵-۲. زیبارویان کشمیری

زیبارویان هند شامل زنان، دختران و معشوقان سرزمین هند است که با عباراتی چـون لعبـت هند، صنم هند، بت هند، خوبان هند و عباراتی دیگر از این دست در شعر فارسی نمود بارزی یافته است. اکثر شاعران فارسی پاکستان را با نام هند می-شناسند و در اشعارشان بیشتر از شهرهای پاکستان فعلی استفاده کرده‌اند تا هند کنونی.

در شهر کشمیر بازرگانی بود حمیر نام و زنی ماه پیکر داشت که نه چشم چرخ چنان روی دیده بود، نه راید.. (منشی، ۱۳۸۸: ۷۸).

بیار ای بت کشمیر، شراب کهن پیر — بده پر و تهی گیر که‌مان ننگ و نبردست

(منوچهری، ۱۳۵۶: ۱۷)

الا ای نقش کشمیری الا ای حور خرگاهی — به دل سنگی به بر سیمی به قدسروی به رخ ماهی

شه خوبان آفاقی به خوبی در جهان طاقی — به لب درمان عشاقی به‌رخ خورشید خرگاهی

(سنایی، ۱۳۵۴: ۵۰۰)

آن کیست که می‌رود به نخجیر پای دل دوستان به زنجیر

همشیره جادوان بابل همسایه لعبتان کشمیر

(سعدی، ۱۳۸۳: ۴۰۱)

شاه از آن نوبهار کشمیری خواست بوئی چو باد شبگیری

تا ز درج گهر گشاید قند گویدش مادگانه لفظی چند...

آهوی ترک چشم هندو زاد نافه مشک را گره بگشاد

(نظامی، ۱۳۸۱: ۲۶۱)

ماه کشمیری رخ من، از ستمکاری که هست می‌پسندد بر من بیچاره هر خواری که هست

چشم گریانم ز هجر عارض گل رنگ او ابر نیسان را همی ماند، ز خون باری که هست

(اوحدی کرمانی، ۱۳۹۶: ۲۰۰)

۵-۳. خال زیبارویان هندی

خال به عنوان نقطه سیاه که بر اندام پدید می آید، یا اصطلاح عرفانی که عبارت است از نقطه حقیقی و نقطه وحدت، در آثار شاعران و نویسندگان پارسی گو، بسیار آمده و توجّهی خاص بدان داشته‌اند.

اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل ما را به خال هندویش بخشم سمرقند و بخارا را

(حافظ، ۱۳۷۴: ۵)

غریبی سخت محبوب اوفتاده‌ست به ترکستان رویش خال هندو

(سعدی، ۱۳۸۳: ۵۰۰)

۵-۴. زلف هندی

در این مورد، شاعران اغلب از زلف بلند و سیاه و زیبایی هندی نام می‌برند که گاهی سیاهی دل کافران به سیاهی زلف هندو تشبیه می‌شود و گاهی آن زلف بلند را، زنجیری برای گرفتار کردن عاشق، تصوّر می‌کردند.

من کی آزاد شوم از غم دل چون هر دم هندوی زلف بتی حلقه کند در گوشم

(حافظ، ۱۳۷۴: ۳۸۰)

دیار هند و اقالیم ترک بسپارند چو چشم ترک تو بینند و زلف هندو را

(سعدی، ۱۳۸۳: ۲۵)

۵- ۵. پای‌کوبی زیبارویان

رقص به گونه‌ای از حرکات ریتمیک و الگومند بدن گفته می‌شود که اغلب به همراه موسیقی است. رقص از جمله کهن‌ترین اشکال هنری است که از آغاز هر فرهنگ و تمدّنی، با آن همراه بوده است، و اغلب به منظور تشریفات، نیایش، جادوگری، نمایش، سرگرمی و یا اهداف صرفا زیبایی شناسانه، اجرا می‌شده است. هند کشوری است پهناور که به خاطر فرهنگ غنی، اعتقادات مذهبی و افکار فلسفی شهرت فراوان دارد. دوران پیش آریایی، آریایی و دیگر دوران تاریخی در هند، موجب پدید آمدن فرهنگی غنی در رقص این کشور پهناور گشت. این فرهنگ که ریشه در ایمان هندویان به قدرت الهی و ستایش دارد، موجب ظهور رقص به عنوان راهی برای ستایش خدایان گشت. هندیان از آنجا که رقص را موهبتی الهی و به منظور نیایش خدایان می‌دانستند، به رشد و پرورش این هنر در معابد خود پرداختند. در هند بیش از هر تمدنی به رقص و موسیقی به عنوان موهبت‌های الهی توجّه می‌شود. و رقص در هند هنری باستانی و کهن به شمار می‌رود، و این را از روی شواهد باستان‌شناسی و نقش برجسته‌های معابد و مجسّمه‌های مذهبی مرتبط با رقص می‌توان فهمید(هیگ، ۱۳۷۲: ۸۹). و این رقص با پایکوبی و وجد اهل سماع صوفیان ایران همخوانی نزدیکی دارد.

بریشم نوازان سغدی سرود به گردون برآورده آواز رود

ز سرایندگان ره پهلوی بس نغمه داده نوا را نوی

همان پایکوبان کشمیر زاد معلّق زن از رقص چون دیو باد

(نظامی، ۱۳۹۰: ۵۶۸)

به شعر حافظ شیراز می‌رقصند و می‌نازند سیه چشمان کشمیری و ترکان سمرقندی

(حافظ، ۱۳۷۴: ۴۸)

۶. صنایع دستی و ابزار آلات هندی –پاکستانی

صنایع دستی هند نیز یکی دیگر از تجلّی‌گاه‌های ظهور فرهنگ هند در ادبیات فارسی است که خاصه در آثار مسلمانان هند و در انواع جامه‌ها، شال‌ها و کجاوه‌ها و شمشیرها نمود یافته است.

۶–۱. جامهٔ کشمیری

وقتی در مورد لباس سنّتی هندی و پاکستانی صحبت می‌شود همه به یاد ساری-های رنگارنگ مشهور می‌افتند. با این حال، جالب است بدانید که لباس‌های سنّتی هند و پاکستان بسیار متنوّع هستند و در واقع هر منطقه و بخش از این کشور پهناور لباس سنّتی مخصوص به خود را دارد. تنوّع پوشش و لباس سنّتی در هند و پاکستان تا حدود زیادی به جغرافیا، شرایط آب و هوا، قومیّت و فرهنگ بستگی دارد.

ز هر گونه گفتیم و انداختیم سرانجام یکسر برین ساختیم

که از تاج و ز تخت و مهر و نگین همان جامهٔ روم و کشمیر و چین

ز پر مایه چیزی که آمد بدست ز روم و ز طایف همه هرچ هست

(فردوسی، ۱۳۴۵: ۷/ ۲۲۶)

۶–۲. شال کشمیری

شال کشمیری نوعی شال است که معمولاً از شاهتوش و پشمینه بافته می‌شود. این شال به دلیل لطافت، سبکی و طرح بته‌جقه بر روی آن مورد توجّه بوده‌است و در قرون گذشته لباسی تجّملاتی به‌شمار می‌رفته، به گونه‌ای که شاهان ایران و مغولان هند درباریان خود را با اهدای شال کشمیری مفتخر می‌کردند. در قرن ۱۸ به اروپا راه یافت و با پوشیده‌شدن آن توسط افرادی چون ژوزفین بوهارنه و ملکه ویکتوریا به نشانه‌ای از تعلّق افراد به طبقه سلطنتی تبدیل شد.

ستم به راوی اشعار من ستوده نبود اگر چه شعر مرا کس نمی‌خرد به شعیر

گمان مبر که نوازی به شال کشمیرش که یک نگاه وی ارزد به هرچه در کشمیر

(قاآنی، ۱۳۷۹: ۲۰۰)

۶- ۳. کجاوه مولتانی

در گذشته، محمل و کجاوه مولتانی در میان شاعران فارسی زبان مشهور بوده است.

یکی جعد مویی، هیونی سبکرو تو گویی یکی محملی مولتانی

(منوچهری، ۱۳۵۶: ۱۰۳)

۶- ۴. شمشیر هندی

در گذشته پنج نوع شمشیر مشهور بوده است: ۱-کاتانا؛ شمشیر سامورایی در ژاپن ۲- شمشیر عربی خصوصا عصر جاهلیّت ۳- خاندا؛ نابودگری از هندوستان ۴- "تاک" شمشیر بلند اروپایی ۵- گلادیوس، شمشیر سربازان رومی.

کشور هندوستان صاحب یکی از قدیمی‌ترین تمدّن‌ها در تاریخ بوده و در همین حال صنعت شمشیر سازی نیز از گذشته‌های بسیار دور در این تمدّن رونق داشته است. اصطلاح "تیغ هندی" بارها در اشعار شعرای پارسی زبان آمده و بر اساس تعاریف موجود در زمان خود شمشیرهای هندی از جمله بهترین شمشیرها بودند. "خاندا" گونه از شمشیرهای ساخت شده در شبه قارّه هند است که قدمت آن به عصر آهن یعنی در حدود ۶۰۰ سال قبل از میلاد حضرت عیسی (ع) باز می گردد. واژه "خاندا" در زبان سانسکریت به معنای "نابودگر" است. تیغهٔ این شمشیر اصطلاحا دو طرفه بوده که به این معناست که از هر دو سمت آن توانایی بریدن دارند. در طول زمان شمشیر سازان هندی با افزایش پهنای تیغه "خاندا" توانان برش دادن آن را افزایش دادند. بر اساس نوشته‌های تاریخی این شمشیر در برابر زره‌های سبک به همراه پوشش چرمی روی آنها بسیار موثّر بوده و می‌توانسته در آنها نفوذ کند. به طور کلّی تیغهٔ این شمشیر از جنس فولاد بوده و طول تیغه آن معمولا ۹۰ سانتی متر است. این شمشیر به طور خواص توسط گروه‌های پیرو مذهب "سیک"

در هندوستان مورد استفاده قرار می‌گرفته و جایگاه خاصی در میان این گروه مذهبی دارد. امروزه نیز تعداد زیادی از این شمشیرها در بین گروه های سیک به عنوان نمادی از مبارزات گذشته وجود دارد(هیگ، ۱۳۷۲: ۸۹).

چه اسپان تازی به زرین ستام چه شمشیر هندی به زرین نیام

(فردوسی، ۱۳۴۵: ۲۶۴/۳)

تو شستی به شمشیر هندی زمین به آرام بنشین و رامش گزین

(همان: ۲/ ۱۲۳)

۷. مدح پادشاهان و شاعران پاکستانی

۷–۱. چیپال

(اِخ) نام پادشاه لاهور بوده است. در فرهنگها و تواریخ «چیپال» را از القاب رؤسای هند دانسته‌اند و این بر اساسی نیست (لغت‌نامۀدهخدا: ذیل چیپال).

شنیده‌ای خبر شاه هندوان چیپال که بر سپهر بلندش همی بسود افسر

(عنصری، ۱۳۸۴: ۸۹)

سلطان روم و روس به منت دهد خراج چیپال‌هند و سند به گردن کشد قلان

(سعدی، ۱۳۸۳: ۴۹)

بد نیست در این قسمت، نام چندی از شاهان و شاعران مشهور هند و پاکستان که مورد ستایش شاعران ایرانی بوده‌اند آورده شود.

۷–۱–۱. مدح جمهور

جُمهور، در شاهنامه، نام شاه هندوستان است که فردوسی به توصیف او پرداخته است. بر اساس توصیف شاهنامه از جمهور، از کشمیر تا مرز چین به فرمان او بود و وی در این محدوده با اقتدار حُکم می‌راند. جمهور، همسری هوشمند و نژاده(با اصل و نَسَب) داشت که این همسر برای او پسری به دنیا آورد که نامش را گو نهادند. پس از چندی، جُمهور به بیماری سختی دچار شد و درگذشت. و برادرش مای به سلطنت می‌نشیند. همسر جمهور با مای ازدواج می‌کند و صاحب پسری به نام طلخند

می‌شود. بعدها گو و طلخند بر سر جانشینی مای برابر یکدیگر ایستادند که به پیروزی گو انجامید. این ماجرا، سرانجام به پیدایش و توسعهٔشطرنج در هند انجامید.

که درهند مردی سرافراز بود — که با لشکر و خیل و با ساز بود
خنیده بهر جای جمهور نام — به مردی بهر جای گسترده گام
چنان پادشا گشته برهندوان — خردمند و بیدار و روشن روان
ورا بود کشمیر تا مرز چین — برو خواندندی به داد آفرین

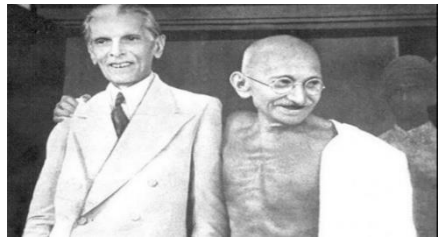
(فردوسی، ۱۳۴۵: ۳/ ۲۶۴)

۷ -۱-۲. محمدعلی جناح

محمد علی جناح (زاده ۲۵ دسامبر ۱۸۷۶ کراچی – درگذشته ۱۱ سپتامبر ۱۹۴۸ کراچی) از سیاستمداران سدهٔبیستم و بنیانگذار کشور پاکستان بود. وی رهبر حزب «مسلم لیگ» پاکستان و نخستین فرماندار کل آن کشور بود. وی هم زمان با گاندی(در هند) در ۱۴ اوت ۱۹۴۷ میلادی استقلال پاکستان را اعلام نمود. پاکستان وقت از دو بخش پاکستان غربی (پاکستان فعلی) و پاکستان شرقی (بنگلادش فعلی) تشکیل می‌شد و محمد علی جناح به عنوان قائد اعظم و پدر پاکستان، به عنوان نخستین زمامدار آن، تعیین شد.

ز فیض روح «محمدعلی جناح» بود — محمد و علی و آل، یار پاکستان
زما درود بر آن روح پرفتوح بزرگ — «جناح»، رهبر والا تبار پاکستان

(بهار، ۱۳۳۶: ۲۸۰)



عکس گاندی و محمد علی جناح

۷-۲. مدح شاعر مشهور پاکستان: اقبال لاهوری

اقبال از شاعران و دانشمندان پاکستان و از دوستان محمدعلی جناح بوده و نقش زیادی در استقلال پاکستان داشته است. وی شاعر، فیلسوف، سیاست‌مدار و متفکّر مسلمان بود که اشعار زیادی نیز به زبان‌های فارسی و اردو سروده است. اقبال نخستین کسی بود که ایدهٔ یک کشور مستقل را برای مسلمانان هند مطرح کرد که در نهایت منجر به ایجاد کشور پاکستان شد. اقبال در این کشور به‌طور رسمی«شاعر ملّی» خوانده می‌شود. آثار وی عبارتند از: نالهٔ یتیم، علم‌الاقتصاد، تاریخ هند، اسرار خودی (منظوم، فارسی)، رموز بیخودی (منظوم، فارسی)، پیام مشرق (منظوم، فارسی)، بانگ درا (منظوم، اردو)، زبور عجم (منظوم، فارسی)، جاویدنامه (منظوم، فارسی)، پس چه باید کرد ای اقوام شرق (منظوم، فارسی)، احیای فکر دینی در اسلام (انگلیسی)، توسعهٔ (سیر) حکمت در ایران (انگلیسی)، مثنوی مسافر، بال جبرئیل، ضرب کلیم، ارمغان حجاز و دوام اندیشهٔ سیاسی در ایران: ارزیابی تحلیلی نظریهٔ زوال اندیشهٔ سیاسی.

درود باد به روح مطهر «اقبال» که بود حکمتش آموزگار پاکستان

«هزار بادهٔناخورده» وعده داد که هست از آن یکیش می خوشگوار پاکستان

(بهار، ۱۳۳۶: ۲۸۰)

۸. مشاغل هندی‌ها– پاکستانی‌ها در ایران

۸–۱. خدمت‌کاری

از جمله مشاغلی که در ایران به هندیان در گذشته واگذار می‌کردند خدمتکاری به اربابان و صاحبان قدرت بوده است. که این خدمتکاران قوی هیکل، پرقدرت و تابع محض اربابان بوده‌اند. و این‌ها بیشتر از پاکستان فعلی که به ایران نزدیک‌تر بوده آورده می‌شده تا هند فعلی که از ایران بسیار دور بوده است.

روزی به دبیرستان می‌رفت با چهار غلام یکی حبشی و یکی رومی و یکی کشمیری و یکی ترک و دواتی زرین در دست و دستاری قصب بر سر و خزی پوشیده به کاروانسرائی کهنه(عطار، ۱۳۹۵: ۲۴۳).

دوست به هندوی خود گر بپذیرد مرا گوش من و تا به حشر حلقه هندوی دوست

(سعدی، ۱۳۸۳: ۱۱۰)

بر بام سراچه جمالت کیوان شده پاسبان هندوی

(همان: ۶۲۶)

۸–۲. منّجمی

نجوم هند تاریخ طولانی دارد که از دوران پیش از تاریخ تا دوران مدرن امتداد دارد. برخی از ریشه‌های اولیّه ستاره‌شناسی هند را می‌توان به دوره تمدن درّه سند یا قبل از آن دانست. نجوم بعدها به عنوان رشته‌ای از ودانگا یا یکی از "رشته های کمکی" مرتبط با مطالعه وداها توسعه یافت، که قدمت آن به ۱۵۰۰ سال قبل از میلاد یا بیشتر می‌رسد. قدیمی‌ترین متن شناخته شده Jyotisha Vedanga است که مربوط به ۱۴۰۰-۱۲۰۰ قبل از میلاد است (با شکل موجود احتمالاً از ۷۰۰ تا ۶۰۰ قبل از میلاد)[نجوم هندی تحت تأثیر نجوم یونانی قرار گرفت که از قرن چهارم قبل از میلاد آغاز شد(ایوانز، ۱۹۹۸ م: ۴۹۶). و در قرون اولیّه عصر رایج، برای مثال توسط Yavanajataka و Romaka Siddhanta ، ترجمه سانسکریت متن یونانی از قرن دوم منتشر شد. نجوم هندی در قرن پنجم تا ششم با «آریابهاتا» شکوفا شد که «آریابهاتیای» آن در آن زمان اوج دانش نجومی را نشان می داد.

بعدها نجوم هند به طور قابل توجّهی بر نجوم مسلمانان ، نجوم چینی ، ستاره شناسی اروپا، و دیگران تأثیر گذاشت(همانجا).

ستاره‌شناسان و کنداوران ز کشمیر و کابل گزیده سران

ز آتش‌پرست و ز یزدان‌پرست برفتند با زیج رومی به دست

(فردوسی،۱۳۴۵: ۵/ ۲۲۶)

۹. نتیجه گیری

بسامد کاربرد شهرهای پاکستان در مقولهٔ نظم فارسی نسبتا چشمگیر است و در نظم فارسی بیشتر با نام و لفظ هند و زنگی معنـی آفرینی شده و بازی‌های لفظی گسترده‌ای با آن صورت گرفته است. سرزمین پاکستان به عنوان بخشی از هند، دارای فرهنگی گسترده و پر از شگفتی‌های خارق العاده است و بخش اعظمی از پشتوانه شعر فارسی برگرفته از وجوه مختلف فرهنگی این سرزمین است. فرهنگ پاکستان و هند در همهٔ اداور شعر فارسی وجود داشته امّا در دورهای سامانی و غزنوی و همچنین دورهٔ صفوی نمود بیشتری یافته و به عنوان پشتوانه شعری در خلق و پروراندن مضامین مختلف حماسی، عرفانی، غنایی، تعلیمی، مدحی و ساخت تصاویر، دست‌مایهٔ شاعران قرار گرفته است. مهمترین وجوه انعکاس یافته این فرهنگ در اشعار فارسی: ۱-آیین و ادیان پیچیدهٔ هند و پاکستان ۲- به کارگیری شهرهای پاکستان در تصویرآفرینی و به عنوان سرحدات ایران ۳- جانوران ۴- زیبایی (زیبارویان کشمیری، خال و زلف و پای کوبی زیبارویان) ۵-صنایع دستی(جامه و شال کشمیری، کجاوه مولتانی) ۶- مدح پادشاهان و شاعران۷- مشاغل(خدمت کاری و منّجمی) است؛ که شاعران ایرانی، برای ابداع مضامین تازهٔ شعری در زمینه‌های مختلف، از آنها بهره جسته و تصویرهای بدیعی و بیانی زیبایی را در ادبیات فارسی خلق نموده‌اند.

کتابنامه

۱) اسدی طوسی، علی بن احمد (۱۴۰۰)، *گرشاسپ‌نامه*، تهران: سخن.

۲) اسمارت، نینیان (۱۳۸۵)، *سه سنّت فلسفی*، ترجمهٔ ابوالفضل محمودی، تهران: ناشر دفتر تبلیغات اسلامی.

۳) احمدی‌منش، محمّد (۱۳۹۵)، *اسلام و سیاست در پاکستان*، تهران: پژوهشکده تاریخ اسلام.

۴) امیری، کیومرث (۱۳۷۸)، *زبان فارسی درجهان چین*، چاپ اوّل، تهران: سراب دانش.

۵) امین، سیّدحسن (۱۳۹۷)، *دایره المعارف الاسلامیه الشیعیه*، ترجمهٔ حیدری ابهری، جلد۱۹، بیروت: دارالتعارف‌للمطبوعات.

۶) اوحدین کرمانی (۱۳۹۶)، *دیوان اشعار*، تهران: سروش.

۷) ایوانز، جیمز (۱۹۹۸م)، *تاریخ و عملکرد ستاره شناسی باستان*، آکسفورد: انتشارات دانشگاه آکسفورد.

۸) بهار، محمّدتقّی (۱۳۳۶)، *دیوان اشعار*، چاپ اوّل، تهران: امیرکبیر.

۹) بیهقی، ابوالفضل (۱۳۸۰)، *تاریخ بیهقی*، چاپ ادیب، تهران: هیرمند.

۱۰) تبریزی، صائب (۱۳۸۷)، *دیوان اشعار*، تهران: نگاه.

۱۱) جوادی، کمال حاج سیّد (۱۳۷۱)، *میراث جاودان: سنگ‌نبشته‌ها و کتیبه‌های فارسی در پاکستان*، اسلام‌آباد، ؟.

۱۲) جوادی، کمال حاج سیّد (۱۳۸۵)، *اطلس جامع جهان تایمز*، جلد۱، تهران: گیتاشناسی.

۱۳) جوینی، عطاملک (۱۳۸۷)، *تاریخ جهانگشا*، تهران: هرمس.

۱۴) حافظ، شمس‌الدین محمّد (۱۳۷۴)، *دیوان*، به کوشش خلیل خطیب رهبر، چاپ پانزدهم، تهران: صفی علیشاه.

۱۵) حسینی، سیّد موسی (۱۳۹۸)، *نگاهی به پاکستان*، تهران: انتشارات بین‌المللی الهدی.

۱۶) خاقانی، افضل الدین بدیل بن علی (۱۳۷۴)، *دیوان اشعار*، به کوشش سهیلی خوانساری، چاپ سوم، تهران: پاژنگ.

۱۷) دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷)، *لغت نامهٔ دهخدا*، چاپ دوم ازدورهٔ جدید، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۱۸) رادفر، ابوالقاسم (۱۳۹۲)، «درآمدی بر زبان و ادبیّات فارسی در شبه قارّه هند و پاکستان»، *تاریخ ادبیات*، پاییز و زمستان، شمارهٔ ۷۳، صص ۱۹۸- ۱۸۳.

۱۹) رستمیان، محمّدعلی (۱۳۹۶)، *ادیان ابتدایی*، قم: مرکز تحقیقات ادیان و مذاهب.

۲۰) رضایی، عبدالعظیم (۱۳۹۳)، *پایگاه تاریخ و فرهنگ ایران*، تبریز: دانشگاه تبریز.

۲۱) ریاض، محمّد (۱۳۴۵)، «ادبیات فارسی در شبه قارّه هند و پاکستان»، *مجلهٔ هنر و مردم*، آبان۴ - شمارهٔ ۱۵۷، صص۷۲-۶۶.

۲۲) زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۴)، *روزگاران ایران بهران*، جلد۱، تهران: سخن.
۲۳) زیدی، عباس (۱۳۸۹)، «سهم زبان فارسی در شکل گیری زبان و ادبیات اردو»، *مطالعات ملّی*، بهار، دورهٔ ۱۱، شمارهٔ ۱۴۱، صص۱۰۸-۸۷.
۲۴) سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۸۳)، *دیوان*، به کوشش مظاهر مصفّا، چاپ اوّل، تهران: روزنه.
۲۵) سنایی، ابوالمجدمجدود بن آدم (۱۳۵۴)، *دیوان اشعار*، به کوشش مدرّس رضوی، چاپ دوم، تهران: کتابخانهٔ سنایی.
۲۶) عراقی، فخرالدین (۱۳۸۷)، *دیوان اشعار*، تهران: نگاه.
۲۷) عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین (۱۳۹۵)، *تذکره الأولیاء*، تصحیح محمّد استعلامی، تهران: زوّار..
۲۸) عنصری، ابوالقاسم حسن بن احمد (۱۳۸۴)، *ابیات پراکندهٔمثنوی‌ها*، تهران: تیرگان.
۲۹) فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۴۵)، *شاهنامه*، تصحیح ژول مول، ترجمهٔجهانگیرافکاری، تهران: شرکت کتاب های جیبی.
۳۰) فرزین‌نیا، زیبا (۱۳۷۷)، *پاکستان*، تهران: ادارهٔ نشر وزارت امور خارجه.
۳۱) فرخی سیستانی (۱۳۶۳)، *دیوان اشعار*، به کوشش محمّد دبیر سیاقی، تهران: زوّار.
۳۲) قاآنی شیرازی، حبیب‌الله بن محمّدعلی (۱۳۷۹)، *دیوان*، تهران: مؤسسهٔ انتشارات نگاه.
۳۳) قدسی مشهدی، محمّدجان (۱۳۷۶)، *دیوان*، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.
۳۴) مخملباف، محسن، (۱۳۸۰)، *بودیسم در افغانستان*، برگردان یحیی حسینی، تهران: نشر نو.
۳۵) مصاحب، غلامحسین (۱۳۸۳)، *دانشنامه عمومی(دایره‌المعارف فارسی)*، تهران: امیرکبیر.
۳۶) معزّی، امیر (۱۳۸۵)، *دیوان*، مصحّح اقبال آشتیانی، مقدمه و تعلیقات محمدرضا قنبری، تهران: زوّار.
۳۷) معین، محمّد (۱۳۶۴)، *فرهنگ فارسی*، تهران: انتشارات امیرکبیر.
۳۸) منشی، ابوالمعالی نصرالله (۱۳۸۸)، *کلیله و دمنه*، تهران: امیرکبیر.
۳۹) منوچهری، احمد بن قوص (۱۳۵۶)، *دیوان اشعار*، به کوشش محمّد دبیر سیاقی، تهران: زوّار.
۴۰) نظامی، ابومحمّدالیاس (۱۳۸۱)، *هفت پیکر*، تهران: نشر قطره.
۴۱) نظامی، ابومحمّدالیاس (۱۳۹۰)، *شرف نامه*، تهران: نشر قطره.
۴۲) نظامی، ابومحمّد الیاس (۱۳۹۴)، *خسرو و شیرین*، تهران: نشرقطره.
۴۳) هالیستر، جان نورمن (۱۳۷۳)، *تشیّع در هند*، ترجمهٔ آزرمیدخت مشایخ فریدنی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۴۴) هیگ، جان (۱۳۷۲)، *فلسفهٔ دین*، ترجمهٔ بهرام راد، تهران: انتشارات بین المللی المهدی.

بینامتنیت در اشعار افتخار عارف:
شاعر مشهور ادبیات معاصر پاکستان

کاظم دزفولیان راد[۱]
عمبرین اشرف[۲]

Intertextuality in Iftikhar Arif's poems :Famous poet of contemporary literature of Pakistan

Kazim Dazfolian
Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran-Iran.
Ambreen Ashraf
Pakistani PhD student, Department of Persian Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran-Iran, Responsible author.

Intertextuality is a new literary theory that examines the influence between two texts. Intersecurity theory examines the relationship between texts and the influence of contemporary texts from old or contemporary books, and at the beginning of the 20th century, Julia Kristeva presented this theory. So far, many definitions have been given by theorists and writers to explain this literary theory. In the following article, the foundation of the study of intertextuality is laid based on Gerard Genet's theory. Gérard Genet believes that no text has an independent existence, but in every text, a ray of an old or contemporary text can be seen. Based on this, no text is beautiful by itself, but considering the older influences on that text, its beauty and literary importance can be

[۱] استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران- ایران.

[۲] دانشجوی دکتری پاکستانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران- ایران. نویسنده مسئول: mbreenashraf@gmail.com

considered. This article aims to answer the question that by reading the poems of Iftikhar Arif in Urdu language, it is possible to address the effects of intertextuality in it. The author aims to show with a descriptive-analytical analysis of hidden and open and direct and indirect intertextuality based on the theory of Gerard Genet in Iftikhar Arif's poetry that this renowned contemporary poet of Pakistan was deeply influenced by the texts before him and He has unconsciously reflected in his poems.

Keywords: intertextuality, Quranic verses, hadiths, Iftikhar Arif, Pakistan..

چکیده

بینامتنیت یک نظریهٔ ادبی جدید است که در آن تأثیر و تأثرات بین دو متن مورد بررسی قرار می‌گیرد. نظریهٔ بینامنیت روابط بین متون و تأثیر متون معاصر از آثار قدیمی یا معاصر را بررسی می‌کند و در آغاز قرن بیستم، ژولیا کریستوا این نظریه را ارائه کرد. تاکنون در تبیین این نظریه ادبی، تعاریف زیادی توسط نظریه‌پردازان و ادیبان به دست داده شده است. در مقالهٔ پیش رو، بنیاد مطالعهٔ بینامتنیت بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت نهاده شده است. ژرار ژنت بر آن است که هیچ متنی وجود مستقلی ندارد، بلکه در هر متن، پرتوی از یک متن قدیمی یا معاصر قابل ملاحظه است. بر این اساس هیچ متنی به‌خودی خود، زیبا نیست، بلکه با توجه به تأثیرات قدیم‌تر بر آن متن، زیبائی و اهمیت ادبی آن را می‌توان ملاحظه کرد.

این مقاله بر آن است که به این پرسش جواب دهد که آیا با خوانش سروده‌های افتخار عارف در زبان اردو، می‌توان به تأثیر و تأثرات بینامتنیت در آن پرداخت؟ نگارنده بر آن است که با یک تحقیق توصیفی ـ تحلیلی، بینامتنیت پنهان و آشکار و مستقیم و غیر مستقیم بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت را در شعر افتخار عارف بررسی کند و نشان دهد که این شاعر بلند آوازهٔ معاصر پاکستان از متون پیش از خود عمیقاً تأثیر پذیرفته و آنها را به صورت ناخودآگاه در سروده‌های خود منعکس کرده است.

واژگان کلیدی: بینامتنیت، آیات قرآنی، احادیث، افتخار عارف، پاکستان.

۱. مقدمه

از زمان گذشته نویسندگان و شاعران از ارزش‌های اخلاقی، ادبی و واژگان و ترکیبات دل‌انگیز قرآن و بیان سحرانگیز آن و نیز از زندگی پربرکت آدم‌های بزرگ چون پیامبران و یاران آنان تأثیر پذیرفته‌اند. کمتر شاعر و نویسندهٔ مسلمانی است که در آثار خود تعلیمات قرآن و طرز فکر بزرگان را منعکس نکرده باشد. تعلیمات دینی و گفته‌های بزرگان دین به‌دلیل جایگاه و مقام والای خود مهم‌ترین منابع برای شاعران و ادیبان بوده است و بینامتنیت نیز اصطلاحی‌ست که بیانگر همین موضوع است که چگونه ادیبان و شاعران از متون قدیم یا معاصر تأثیر پذیرفته‌اند.

بینامتنیت، یکی از رویکردهای نقد ادبی جدید است که توجه ناقدان را از متن یا صاحب متن به سوی خود متن معطوف می‌دارد. متن‌های گوناگون از دیرباز با یکدیگر ارتباط داشته و زبان، وزن و معنای آنها بر هم اثر گذاشته‌اند، یا از هم اثر پذیرفته‌اند. «پژوهشگران عرب، اصطلاحاتی متعدد و احیاناً مترادف را برای این مفهوم پیشنهاد داده‌اند؛ از جمله: التناصیه، النصوصیه، تداخل النصوص، النصوص المتداخله، و النص الغایب که در مقابل آن النص الرهن، النص الحاضر و... قرار می‌گیرد» (عطا، ۲۰۰۷: ۱۱).

از دیرباز شاعران و نویسندگان به دلیل محتوای غنی و ارزش‌های اخلاقی متون دینی از اصطلاحات و واژگان و مضامین والا و سحرانگیز آن ها تأثیر پذیرفته‌اند؛ زیرا بهره‌گیری از قرآن و حدیث افزودن بر این که نشانه دانشمندی و علم‌آموزی و روشنفکری به شمار می‌رفته، خود گونه‌ای افتخار برای گوینده بوده است و به دلیل قداست و حرمت مذهبی و معنوی قرآن و حدیث، به سروده شاعر نیز گونه‌ای قداست و حرمت می‌بخشیده و سخن آن‌ها را برای مردمی که به قرآن و حدیث به‌دیده حرمت می‌نگریستند، ارجمندتر و پذیرفتنی‌تر می‌ساخته است (راستگو، ۱۳۷۶: ۶). در واقع، بینامتنیت (Intertextuality) یا متن پنهان، شکل‌گیری معنای متن توسط متون دیگر است. این می‌تواند شامل استقراض و دگردیسی متنی دیگر توسط مؤلف یا ارجاع دادن خواننده به‌متنی دیگر شود.

قرآن و نهج البلاغه و احادیث پیغمبر با انتخاب کلمات و عمق معانی دارای ویژگی‌های منحصر به‌فرد بلاغی هستند با توجه به این امر که «بینامتنی گفتگویی

است میان متون، هر متنی مجموعه معرق‌کاری شده نقل‌هاست، و هر متنی دگرگون شده متن دیگر است» (ویلکی، ۱۳۸۴: ۴)؛ شاعران و نویسندگان از این متون بسیار بهره برده‌اند. افتخار عارف از شاعران درجهٔ اول ادبیات معاصر پاکستان به شمار می‌رود. با مطالعه و درک عمیق قرآن و احادیث پیامبر اسلام(ص) این ویژگی در اشعار وی بسیار نمایان است. دل و جان وی سرشار و مملو از محبت اهل بیت است. در زندگی، همیشه متصل به دامان اهل بیت بوده است و در همهٔ حال پناه خود را در دامان ذوات مقدسهٔ اهل بیت دیده است و از تعلیمات قرآنی راه زندگی‌اش را اقتباس کرده است.

این تحقیق به جایگاه احادیث و آیات و مفاهیم قرآنی در اشعار افتخار عارف از دیدگاه نظریهٔ بینامتنیت می‌پردازد تا نشان دهد، افتخار عارف تا چه اندازه در سروده‌هایش از آیات قرآنی، احادیث پیامبر اکرم (ص) و از زندگی بزرگان دین و حوادث تاریخی، استفاده کرده است.

۱-۱. پیشینه پژوهش

افتخار عارف و اشعار او همواره مورد توجه محافل و ناقدان بوده و مقالات زیادی درباره نظریه‌ها و افکار وی نگاشته شده است. مطالعه آن پژوهش‌ها، مبنای این تحقیق می‌باشد اما تاکنون بینامتنیت در اشعار افتخار عارف نوشته نشده‌است. در این مقاله سعی شده‌است تا استفاده با کتب نقد معاصر، تأثیر پذیری شاعر از قرآن و گفته‌های پیامبر(ص) و اهل بیت وی مورد بررسی قرار شود.

۲. بینامتنیت

۲-۱ تعریف بینامتنیت

بینامتنیت، شکل‌گیری معنای متن توسط متون دیگر است. این می‌تواند شامل استقراض و دگردیسی متنی دیگر توسط مؤلف یا ارجاع دادن خواننده به متنی دیگر باشد (عزام، ۲۰۰۱: ۲۹).

بینامتنیت، به‌معنی شکل‌یافتن متنی جدید بر اساس متون معاصر یا قبلی است به‌طوری که متن جدید فشرده‌ای از تعدادی متون که مرز بین آنها محو شده است و ساختارش به‌شکلی تازه شده، به‌طوری که متون قبلی چیزی جز ماده آن باقی نمانده

است و اصل آن در متن جدید پنهان شده و تنها افراد خبره توان تشخیص آن دارند. برخی بر این باورند که اصطلاحاتی چون اقتباس، تضمین، تلمیح، اشاره، مناقضات، سرقات، معارضا و... در میراث ادب عربی تا حدودی با مفهوم بینامتنی همپوشانی دارند (همان: ۴۲).

۲-۲. بینامتنیت در اصطلاح

غدامی در تعریف تناص (بینامتنی) آورده است، «تناص در اصطلاح یعنی این که چند متن در یک متن دیگر بدون در نظرگرفتن زمان و مکان، داخل شوند. اصطلاح تناص یا بینامتنی، ترجمه‌ی مصطلح غربی (intertexture) به معنی اندیشه‌ی انتقال معنی الفاظ یا هر دو از یک متن به متنی دیگر و یا ارتباط متنی با متن یا متون دیگر می‌باشد» (عبدالعاصی، ۱۹۹۸: ۴).

بینامتنیت از رایج‌ترین اصطلاحات مورد استفاده و سوء استفاده در واژگان نقادی معاصر است. امروزه، اصطلاح بینامتنیت تعاریف آن چنان گوناگونی پیدا کرده است که خویشاوند اصطلاحاتی چون «تخیل، تاریخ یا پسامدرینسم (Postmodernism)به شمار می‌رود» (گراهام، ۱۳۸۰: ۱۳).

۲-۳. نظریه بینامتنیت

بینامتنیت، نظریه‌ای است که با ورودش به‌حوزه نقد ادبی، باعث ایجاد تحولی شگرف در این زمینه گشت. بینامتنیت معتقد به‌رابطهٔ بین متن‌های متعدد است و تعریف‌های متعددی برای آن ارائه شده است؛ اما ساده‌ترین تعریف را ژولیا کریستوا، ناقد فرانسوی، قرن بیستم، بدین شکل ارائه داده‌است: هر متنی برگرفته و تحولی از بسیاری از متون دیگر-است (موسی،۲۰۰۰: ۵۱). نظریه بینامتنی؛ یعنی هیچ متن مستقلی وجود ندارد؛ بلکه هر متنی برخاسته و شکل‌گرفته از متون پیشین یا معاصر با خود یا خوانندگان است. و هیچ مؤلفی خالق اثر خود نیست بلکه اثر او باز خوانش آثار پیشینیان یا معاصران اوست (ر.ک، مختاری و شانقی، ۱۳۸۹: ۱۹۸) و بر اساس این نظریه، « میان دو یا چند متن، رابطه‌ای وجود دارد و این رابطه در چگونگی درک متن، مؤثر است» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۱۲).

۳. افتخار عارف

۳-۱. زندگینامه

افتخار عارف، شاعر نام‌آور ادبیات معاصر پاکستان، سخنور و سرایندهٔ توانمند و پراحساسی است که شعرهای وی تا به‌حال به زبان‌های مختلف جهان ترجمه شده‌اند. در سال ۱۹۴۴ م، در شهر لکنئو، در هند متولد شد. وی در سرودن اشعار تعلیمی و مذهبی استاد است. افتخار عارف از برجسته‌ترین شاعران سنت‌گرای معاصر می‌باشد. موضوع سروده‌هایش، اغلب مذهب و مهاجرت و دربه‌دری است.گرایش شعری وی کربلا و ذکر اهل بیت پیامبر اکرم(ص) است.

افتخار عارف تحصیلات ابتدایی‌اش را در زادگاه خود آغاز کرد و در مدرسه نظامیه فرنگی محل خواند و سپس در دبیرستان جوبلی لکنئو درس خواند و سپس به دانشگاه لکنئو رفت. در سال ۱۹۶۲ مدرک لیسانس در رشتهٔ علوم اجتماعی گرفت. در دوران تحصیل، زبان‌های اردو، سنسکریت و انگلیسی را هم یاد گرفت. بعداً در سال ۱۹۶۵ مدرک فوق لیسانس را هم از دانشگاه لکنئو دریافت کرد. سپس برای ادامه تحصیل به امریکا رفت و تحصیلات خود را در دانشگاه کلمبیای نیویورک ادامه داد (ساحر، ۲۰۰۹: ۱۷).

او سال‌های نخستین زندگی خود در شهر لکنئو گذراند. شهر لکنئو شهر معروفی از نظر سیاست و فرهنگ و اقتصاد بود. بعد از حمله نادر شاه افشار به هند، شهر دهلی که در آن زمان شهر مهمی بود، برای مردم جای امن نماند. مردم این شهر به لکنئو هجرت کردند. و به‌این ترتیب بر غنای فرهنگی این شهر افزوده شد. افتخار عارف همیشه افتخار می‌کرد که در شهر ادب و علم‌دوست زندگی کرده‌است. او بر این باور است که بعد از تسلط انگلیس‌ها، بر هند و پس از جنگ سال ۱۸۵۷، و سقوط حکوت مسلمانان ازجمله شهرهایی که تمدن اسلامی را حفظ کردند، شهر لکنئو نیز جزو آن بوده است.

ممتاز مفتی دربارهٔ وی معتقد است: «پروردگار وقتی اراده می‌کند سوسن را خلق کند، اول دریاچه می‌سازد و قبل از تخلیقِ گلِ رز، اول خارها را خلق می‌کند. وقتی به‌زندگی افتخار عارف می‌نگریم، صداقت و حقیقت این حرف‌ها آشکار می‌شود. عارف دوران کودکی را نزد پدربزرگ خویش سپری‌کرد. علاقه به‌تحصیل علم وخواندن

کتاب را پدربزرگش به وی یاد داد. خود افتخار عارف گفته است پدربزرگم آدم تحصیل کرده‌ای نبود. ولی علاقه‌ی فراوانی به خواندن داشت» (همان :۱۳).

عارف دوران کودکی‌اش را در کنار بازی‌های کودکانه، به مطالعه سپری‌کرد. به مطالعه تاریخ و شعر، علاقه وافری داشت. او در خاطراتش بیان کرده است که در محله‌شان، کتابخانه‌ای بوده که به قیمت یک آنه (واحد پول خرد هندوستان معادل یک صدم روپیه)، کتاب‌های خود را به خوانندگان، به امانت می‌داده است. از این کتابخانه کتاب‌های را امانت می‌گرفت و با ذوق و شوق فراوان آنها را تا روز بعد تمام می‌کرد و فردا کتابی دیگر به امانت می‌گرفت. دوران کودکی‌اش با تنگدستی سپری شده‌است، در جایی می‌گوید «در محله، خانه‌ی ما جزو خانه‌های بود که برق نداشت. برای این که شب‌ها بتوانم مطالعه کنم، یک بطری نفت برای فانوس می‌خریدم که معمولاً تا نیمه شب آن هم تمام می‌شد. بعد خاموش شدن فانوس به مرور آنچه خوانده بودم، می‌پرداختم. همچنین فردا نیز دوباره در راه دانشگاه، آن را مرور می-کردم (بیات، ۱۳۹۴: ۷-۸) . او علاقه‌ی فراوانی به مطالعه داشته و گفته است «از کودکی، کتاب، اولین ترجیح من بود. هر رویایی انسان، همیشه محقق نمی‌شود. اما از خدا تشکر می‌کنم راه رسیدن به‌رزق و روزی برای من شد کتاب و کتاب خوانی» (همان، به نقل از مجله ارقم: ۲۵).

افتخار عارف در سال ۱۹۶۵، به پاکستان مهاجرت‌کرد و دلیلش را چنین بیان کرده است: «که من خودم مهاجرت به پاکستان را انتخاب نمودم. همه‌ی خانوادهٔ من، در هند ماند و من تنها پاکستان آمدم و قدر کشور اسلامی را می‌دانم و به شناخته شدن با تابیعت پاکستانی افتخار می‌کنم (همان، به نقل از سنڈے ایکسپریس: ۲۱).

در سال ۱۹۶۷، با دختر خاله‌اش، ریحانه ازدواج کرد. و دو فرزند دار؛ دختر او، تطهیر فاطمه که از روی محبت گیتی صدایش می‌کنند و پسرش، علی افتخار است (همان: ۲۱).

در مورد علاقه‌ی خود به سرودن شعر، و نیز زمان آغاز به‌شعر گویی، افتخار عارف، طی یک مصاحبه چنین گفته است:

«من از دوران کودکی، شعر می‌گفتم. البته این را نوعی طبع موزون بگیرید. از همان زمان هزاران بیت شعر از استادان و نیز شعرای قدیمی تا زمان خودم را حفظ داشتم. در این صورت، انسان خود به‌خود، با وزن و ردیف و با بحر و با برخی مسائل آن آشنا می‌شود. اما سرودن شعر به‌معنای واقعی، نزد من چیز دیگری‌ست. در دوران مدرسه و کالج، اشعار من چاپ می‌شدند. در مشاعره‌های دوره‌ی دانشجویی، در دانشگاه هم شرکت می‌کردم و اشعار خود را ارائه می‌دادم. اما چند تن از بزرگان شعر اردو، مرا به‌طور خاص و جدّی به سمت سرودن شعر اردو سوق دادند که از آن جمله می‌توان به اطهر نفیس، سلیم احمد و رییس فروغ اشاره کرد. این‌ها و تنی چند از پیشکسوت‌های دیگر مرا تشویق می‌کردند.» بنابراین اقتباس می‌توان گفت که او دوره‌ی شعرگویی واقعی خود را زمانی می‌داند که بزرگان شعر و ادب آن زمان، در مورد شعرهایش نظر می‌دهند و به‌این طریق خط مشی شاعران او شکل می‌گیرد (بیات، ۱۳۹۴: ۱۹).

۳-۲. کارنامه فرهنگی افتخار عارف

عارف از سال ۱۹۶۵ تا ۱۹۷۷م در بخش برون مرزی رادیو پاکستان مشغول به‌کار شد. در رادیو، سمت گوینده‌ی اخبار به زبان‌های اردو و هندی را به‌عهده داشت. برای خواندن یک بولتن خبری، ده روپیه داده می‌شد. ابتدا در هفته دو یا سه روز خبر می‌خواند که بعدها به هفت روز در هفته افزایش‌یافت. آنچه موجب شهرت او شد، حضور او در یک برنامه تلویزیونی آن زمان با نام « کسوٹی » به معنی « محک » بود که به عنوان یکی از مجریان این برنامه، برای او شهرتی ماندگار و زودرس را به ارمغان آورد. هنوز هم بسیاری از مردم پاکستان، این برنامه و حضور مؤثر افتخار عارف در این برنامه را به یاد دارند. از سال ۱۹۷۷م، به انگلستان رفت و به عنوان مدیر روابط عمومی، در بانک بین المللی اعتبار و تجارت لندن (BCCI London) مشغول به کار شد. در آن سال‌ها، در رادیو و تلویزیون بی بی سی (BBC) هم گویندگی می‌کرد. در ادامه از سال ۱۹۸۱ تا ۱۹۹۰، به عنوان مدیر اجرایی مرکز اردو لندن، انتخاب شد. این مرکز، با نظر شخصیت‌های ادبی مشهوری چون الطاف گوهر و مشتاق احمد یوسفی صاحب سبک در طنز اردو و ابن حسن برنی و آغا حسن عابدی و غیره افتتاح شد. افتخار عارف در این مرکز خدمات شایانی به زبان و ادبیات

اردو انجام داد. نشست‌های هفتگی و ماهیانه، سخنرانی، مشاعره، مراسم‌های معرفی شخصیات ادبی اردو که به لندن سفر می‌کردند، چاپ کتب، ایجاد یک کتابخانه و اتاق مطالعه در مرکز، از جمله خدمات افتخار عارف در مدت تصدی مسؤلیتش در این مرکز به شمار می‌رود(بیات، ۱۳۹۴: ۸-۹).

در سال ۱۹۹۰م، بعد از تعطیل شدن مرکز اردو لندن، پس از دوری طولانی مدت از کشور به پاکستان برگشت و به مقام مدیرکل، آکادمی ادبیات پاکستان منصوب شد. تا سال ۱۹۹۵م، این سمت را داشت. در این دوران برای ترویج زبان اردو زحمت کشید و خیلی کار کرد. خود افتخار عارف درباره‌ی خدمات خود چنین می‌گوید: «کارهای گرانقدر در این سال‌ها انجام شد، انتخاب نثر و شعر ادب پاکستان، کتابیات ادب پاکستان، یک مجله انگلیسی به نام(Pakistani Literature) آغاز چاپ-کردیم». افتخار عارف در فاصله‌ی سال‌های ۲۰۰۹ تا ۲۰۱۲م ریاست زبان و ادبیات اردو را بر عهده داشته است. نکته‌ی قابل توجه این است که افتخار عارف از سال ۱۳۹۲ ش. به عنوان رئیس موسسه فرهنگی اکو تا سال ۱۳۹۴ ش، در ایران به سر برده است(بیات، ۱۳۹۴: ۹).

۳-۳. کارنامه شعری افتخار عارف

۱. مهر دو نیم (سال چاپ، ۱۹۸۴م)
۲. حرف باریاب (سال چاپ، ۱۹۹۶م)
۳. جهان معلوم (سال چاپ، ۲۰۰۵م)
۴. کتاب دل و دنیا (مجموعه کامل اشعار وی، سال چاپ اول ۲۰۰۷/ چاپ دوم ۲۰۱۲م)
۵. باغِ گلِ سرخ (سال چاپ، ۲۰۲۱م)

۴. بینامتنیت قرآن و احادیث در آثار افتخار عارف

افتخار عارف در یک خانوادی مذهبی در لکنئو، چشم به جهان گشود و بعدا به پاکستان مهاجرت کرد. پاکستان کشوری‌ست که به‌نام اسلام و مذهب به‌وجود آمده-است. شاعران اردو زبان، در پاکستان تلمیحات قرآنی و کربلایی و عاشورایی را زیاد

به‌کار برده‌اند. ارادت افتخار نیز به خانواده پیامبر، و درک وی نسبت به‌حادثهٔ کربلا و نیز تأثیر آن در تاریخ پاکستان قابل توجه است.

افتخار عارف درباره‌ی خود چنین گته است:

«افراد خانوادی من هم شیعه بودند و هم سنی و من به هر نوع محافلی، مربوط به مراسم هر دو مسلک شرکت می‌کردم و درنتیجه، این شد که تعصّب و تنگ نظری در دل من جای نگرفت و جذبهٔ بردباری و سعه نظر و فهم و درک یافتم» (ساحر،۲۰۰۹: ۱۲).

فاطمه راکعی، مدیر عامل انجمن شاعران ایران، درباره‌ی افتخار عارف چنین گفته است: «پروفسور افتخار حسین عارف را از دغدغه‌مندترین استادانی یافتم، که در حوزه فرهنگ کار می‌کنند. ایشان را عاشقِ مکتب امام علی (ع) و مکتبِ امام حسین (ع) یافتم » (احدیان، خبری تحلیلی، ۱۳۹۴، کد خبر: ۲۷۸۴۶۵).

۴-۱. بینامتنیت اهل بیت

اهل بیت، پیامبر کسانی هستند که در شأن آنها آیات و احادیث زیادی وجود دارد. چنین که در قرآن آمده «انما یرید الله لیذهب عنکم الرجس اهل البیت و یطهرکم تطهیرا[۱]؛ جز این نیست که همواره خدا می‌خواهد هرگونه پلیدی را از شما اهل بیت برطرف نماید، و شما را چنان که شایسته است پاک و پاکیزه گرداند» و در قرآن نیز آمده «قُل لَّا أسأَلُکُم عَلَیهِ أجراً إِلَّا المَوَدَّةَ فِی القُربی[۲]؛ بگو: من از شما به عنوان اجر رسالت جز این نخواهم مودت و محبّت مرا در حقّ خویشاوندان منظور داریدو دوستدار آل محمد باشید» همیشه پیغمبر نیز توصیه محبت و فرمانبرداری از اهل بیت خویش فرمود. افتخار عارف نیز آتش مودت و قربت اهل بیت پیامبر(ص) در دل-خویش احساس می‌کند و می‌گوید این دنیا در سختی‌ها، دنبال هرکس بخواهد، برود اما من به‌گفته‌ی پیامبر اکرم(ص) عمل کرده به دامان اهل بیت رسول(ص) پناه می-جویم و در این جا اهل بیت را به سفیه‌ی تشبیه داده که ما را به پیروزی ملحق می-کند. چنان که در حدیث نیز آمده «إنما مثل اهل بیتی فیکم کمثل سفینهٔ نوح (ع)،

[۱] سوره احزاب، آیه ۳۳

[۲] سوره شوری، آیه ۲۳

من دخل نجا، و من تخلف عنها غرق[1] ؛ مَثَل اهل بیت من درمیان شما کشتی نوح است، هرکس به این کشتی داخل شود، نجات می‌یابد و هر کس جا بماند، غرق می‌شود»:

اب یہ دنیا جسے چاہے اسے دیکھے سرِ سیل
اینک این دنیا ہر کہ را بخواہد در سیلاب بلا قرار دہ
ہم تو بس ایک سفینے کی طرف دیکھتے ہیں
ما کہ فقط بہ سمت یک کشتی می‌نگریم

(عارف، کتاب دل و دنیا:۸۱)

و یا در جای دیگر همین مطلب را بیان می‌کند:

عمر بہر ٹھوکریں کھاتا نہ پھروں
خدا کند کہ تمام عمر، ہیچ جا خوار نباشم
ایک ہی شہر میں اور ایک ہی در پر رکھا
اگر باشم در یک شهر، آن هم در (علی) برابر یک در باشم

(همان: ۸۸ ترجمه: بیات، پنجره‌ای به سمت باغ گمشده: ۱۶۶)

همان‌طور که پیغمبر اسلام(ص) فرمودند: «انا مدینۀ العلم و علی بابها فمن اراد العلم فلیأت الباب[2]؛ من شهر دانش‌ام و علی(ع) دروازه آن است؛ هرکس دانش می‌جوید؛ باید از آن دروازه وارد شود» و جایی دیگر حدیث با متن متفاوت نیز ذکر شده است که پیغمبر(ص) فرمودند: «أنا دار الحکمۀ و علی بابها[3]؛ من خانه حکمت‌ام و علی(ع) دروازه آن است».

افتخار عارف به‌خوبی برداشت کرده است که کسانی که به‌شهر علم نزدیک می‌شوند، هیچ‌گاه نابود نمی‌شوند و راه رسیدن به‌شهر، دروازه آن است که همان ذات والا صفات امام علی(ع) است و شاعر گفته من به‌جای این که مانند کسانی که از شهر

[1] امالی طوسی، ص ۳۴۹، ح ۷۲۱
[2] الحاکم النیشابوری، المستدرک الصحیحین، ج۳، ص ۱۲۶.
[3] الجامع الترمذی، ج۵، ص۶۳۷

علم دور هستند و فیضی نمی جویند همیشه سر تسلیم به گفتار پیغمبر و اهل بیتش خم می‌کنم.

وقتی جهان و اهل‌جهانیان درگیر مشکلات می‌شوند و در گناه می‌افتند و نمی‌دانند راه چاره چیست؛ ما که از پیغمبر شنیده‌ایم «ان الحسین مصباح الهدی و سفینهٔ النجاهٔ[1]؛به درستی که حسین مصباح هدایت و کشتی نجات است» و چون حدیث پیغمبر است: «إنما مَثَلُ أهلِ بَیتِی فِیکُم کَمَثَلِ سَفِینَهِٔ نُوحٍ، مَن دَخَلَهَا نَجَی، وَ مَن تَخَلَّفَ عَنهَا غَرِقَ؛ مثل اهلبیت من در میان شما کشتی نوح است، هر کس به این کشتی داخل شود نجات می یابد، و هر کس جا بماند، غرق می شود»

هر کس وقتی درگیر مشکلی می‌شود و یا گرفتار مظالم شود، همیشه دنبال یک پشتیبانی می‌گردد. در این بیت شاعر مشکلات دنیا و مصائب و مظالم عالم را به دریا تشبیه کرده و می‌گوید ما در مظالم مانند دریای بزرگ راه را گم کرده‌ایم. هرکس برای نجات خود به مسائل مادی فکر می‌کند که به نظر خود آن انسان، توان کمک را دارند و می‌تواند او را از مشکلات بیرون بیاورد. اما من همیشه دست خود به دامان اهل بیت پیغمبر می سپارم؛ چون می‌دانم اینان پشت و پناه واقعی هستند و توان بیرون آوردن از درگیری‌ها را دارند.

۴-۲. بینامتنیت نهج البلاغه

درمیان کتاب‌های دینی، نهج البلاغه که بعد از قرآن «اخو القرآن» نام گرفته از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. شاعر چون متوجه مطلبی است که کلام الامام، امام الکلام است و هر گفته‌ی امام علی(ع) که درونش گنج بیش‌بهای حکمت نهفته است و برای زندگی یک مسیر مستقیم را تعیین می‌کند. گفتار امام برای مردم از دیرباز تا دوران ما راهنمایی کامل (کدِ زندگی) است. سید محمد عبده درباره‌ی نهج البلاغه نوشته است: (آری، این کتابی‌است که «سید رضی» از سخنان سرور ما امیرالمؤمنین علی ابن ابیطالب گردآورده و آن را «نهج البلاغه» نامیده است و من نامی بهتر و شایسته‌تر از «نهج البلاعه» برای آن نیافتم و هرگز قادر نیستم که بیشتر از آنچه از

[1] عیون الاخبار الرضا، ج۱، ص۵۹

نامش بر می‌آید، توصیف کنم... [1]). جرج جرداق، مؤلف معروف مسیحی، لبنانی که از نهج البلاغه تأثیر زیادی در زندگی خویش گرفته و کتابی مفصل با نام «الامام علی صوت العدالۀ الانسانیۀ» نوشته، معتقد است:

«من خود را کوچکتر از آن می دانم که بتوانم اندیشه‌های علی(ع) و مفاهیم ارزنده‌ی موجود در خطبه‌ها و گفته‌های وی را توضیح دهم و یا تبیین کنم، بلکه معتقدم که خود این کلمات و گفته‌ها، این مفاهیم را به‌وضوح و روشنی، بیان می-کند» (خسروشاهی، ۱۳۹۳: ۱۴).

هرچقدر نویسندگان، درباره‌ی امام علی(ع) و نهج البلاغه بنویسند، بازهم حق شناخت کلمات ایشان را ادا نکرده‌اند. اما تاحدی هر شاعر و نویسنده که از اسلام سخن گفته، ازذکر امام و کلمات و گفته‌های او یاد کرده است. افتخار عارف نیز جا به‌جا متنی از نهج البلاغه را انتخاب کرده و در اشعارش آوره است، مانند ابیات زیر:

یہ دنیا ایک سؤر کے گوشت کی ہڈی کی صورت

این جهان چون استخوان گوشت خوک

کوڑھیوں کے ہاتھ میں ہے

در دستان جزامی هاست!

اور میں نان و نمک کی جستجو میں دربدر، قریہ بہ قریہ مارا مارا پھر رہا ہوں

و من در جستجوی نان و نمک، در به در، قریه به قریه، حیران و سرگردانم.

(عارف،جهان معلوم: ۱ ترجمه فارسی، : بیات، پنجره‌ای به سمت باغ گمشده :۸۶)

مصراع نخست بیانگر گفتار امام علی(ع) از نهج البلاغه است:

و قال علیه السلام وَاللهِ لَدُنیاکُم هذِهِ أهوَنُ فِی عَینِیَ مِن عُراقِ خِنزِیرٍ فِی یَدِ مَجذُومٍ [2]و درود خدا بر او، فرمود: به خدا سوگند! این دنیای شما (که به انواع حرام آلوده است)، در دیدۀ من از استخوان خوکی که در دست بیماری جذامی باشد، پست تر است!

[1] امام علی، صدای عدالت انسانی ج ۱، ص۲۳

[2] نهج البلاغه، حکمت ۲۳۶

یعنی این مصرع‌ها نشان دهنده‌ی باورهای شاعر بر این است که دنیا، پست و حقیر است. همان‌طور که پیامبران خدا و اولیا خدا فرموده‌اند اما انسان بازهم دنبال آن می‌رود و درعوض ناکام و نامراد می‌گردد و افتخار عارف به صورت بینامتنی گفته‌ی امام را بدون کم و کاستی با زیبایی کامل در شعر آورده که نشاندهنده‌ی تسلط کامل شاعر است.

۴-۳. بینامتنیت معراج پیامبر(ص)

معراج، واقعهٔ، شگفت آور تاریخ بشر است. بیان آن از نظر تلمیح در اشعار شاعران جهان بسیار یافت می‌شود . افتخار عارف نیز به صورت بینامتنی این واقعه را در اشعار خویش آورده است:

دو کمانوں سے بھی کم، منزلِ سدرہ سے اُدھر
با فاضله‌ای کمتر از قوسین و آن‌سوی منزلِ سدرهٔ المنتهی
ایک عالم ہے اُس عالم کی خبر لاتا کون
عالمی‌ست، جز پیامبر کسی نبود که خبر آن عالم (جهان) را بیاورد
(عارف، کتاب دل و دنیا: ۸۷)

در مصراع نخست از « فَكَانَ قَابَ قَوسَينِ أو أدنَى[1]؛ تا (فاصله‌اش) به قدر (طول) دو (انتهای) کمان یا نزدیکتر شد».

یا همین واقعه معراج را به شکل دیگری نیز ذکر کرده است:

حرم سے مسجد اقصیٰ اُدھر سدرہ سے آگے
از بیت‌الله تا به‌مسجد الاقصی و از آنجا تا آن‌سوی سدرهٔ المنتهی
مسافر بھی عجب تھا اور عجب تھی رہگزر بھی
مسافر هم فوق‌العاده بود و رهگذر نیز فوق‌العاده
(همان: ۹۶)

سُبحَانَ الَّذِی أسرَی بِعَبدِهِ لَیلًا مِنَ المَسجِدِ الحَرَام إِلَی المَسجِدِ الأقصَی[2]» بنام خدا که رحمتش بی‌اندازه است و مهربانی‌اش همیشگی. منزّه و پاک است آن (خدای) که

[1] سوره نجم، آیه ۹
[2] سوره اسراء، آیه ۱

شبی بنده‌اش (محمّد(ص)) را از مسجد الحرام به مسجد الاقصی سیرداد. در این بیت شاعر بیان کرده؛ پروردگار، بنده‌ی خویش را به معراج دعوت کرد و این واقعه‌ی عجیبی است؛ تاکنون کسی نه به آن‌جا رفته و نه خدا کسی را دعوت نموده و شاعر نیز بیان می‌کند که این مسافر هم فوق‌العاده بود و مقامی که او را بردند نیز جای فوق‌العاده بود.

۴-۴. بینامتنیت عهد الست

عهد الست، عهدیست که پروردگار عالم از آدمیان در عالم زر قبل از فرستادن به این جهان گرفته است. این اصطلاح برگرفته شده از تعبیر قرآنی است چنان که در قرآن آمده: «وَ إِذ أَخَذَ رَبُّکَ مِن بَنِی آدَمَ مِن ظُهُورِهِم ذُرِّیَّتَهُم وَ أَشهَدَهُم عَلَی أَنفُسِهِم أَلَستُ بِرَبِّکُم قَالُوا بَلَی شَهِدنَا[1]» و به‌یاد آر، هنگامی که خدای تو از پشت فرزندان آدم ذریّه آنها را برگرفت و آنها را بر خودشان گواه ساخت که آیا من پروردگار شما نیستم؟ همه گفتند: بلی، ما گواهی‌دهیم.» ولی انسان‌ها با دلایل آلوده شدن به گناه و غرق شدن در آسایش و رنگینی‌های دنیا عهد خود را فراموش‌کردند و چون بعد از حضرت عیسی، هیچ پیامبری تا مدت طولانی مبعوث نشد و یهودی‌ها و مسیحی‌ها در کتاب‌های آسمانی خویش؛ تورات و انجیل تحریفاتی کردند، شکل واقعی مذهب مسخ شد. پس از این پیغمبر اسلام، حضرت محمد مصطفی(ص) بود که مردم را هدایت‌کرد به‌سوی عهدی که با خدا بسته بودند و به سبب فراموشی از آن در گناهان مبتلا شدند و از هدایت دور. افتخار عارف این عهد را چنین از بینامتنیت آیه قرآنی به صورت مستقیم بیان کرده است:

عہد میثاقِ ازل، خلق میں دہراتا کون
عهد میثاق ازل، چه‌کسی به انسان‌ها یادآوردی می‌کرد؟
میرے سرکار نہ سمجھاتے تو سمجھاتا کون
سید و سردار من نبود، چه کسی آن عهد را به‌خاطر(ذهن) انسان زنده می‌کرد
(همان: ۸۷)

۴-۵. بینامتنیت آداب گفتار و سخن گفتن در برابر رسول اکرم(ص)

[1] سوره الاعراف، آیه ۱۷۲

پیغمبر اکرم(ص) محبوب‌ترین هستی نزد پروردگار است. حتی در بعضی کتب حدیث چنین آمده که وجود پیغمبر اکرم(ص) باعث و هدف آفرینش هستی است « یا آدَمُ، إِنَّهُ لَأَحبُّ الخَلقِ إِلَیَّ ادعُنِی بِحَقِّهِ غَفَرتُ لَکَ و وَ لَو لَا مُحَمَّدٌ مَا خَلَقتُکَ...[1] ؛ ای آدم هان ! او محبوب‌ترین خلق نزد من است. مرا به‌حق او بخوان که به‌خاطر او تو را بخشیدم. و اگر محمد نبود تو را خلق نمی‌کردم... » و همین حدیثی با متن متفاوت نیز آمده: «وَ أنتَ خِیَرَتِی مِن خَلقِی فَوَ عِزَّتِی وَ جَلَالِی مَا خَلَقتُ الأفلَاکَ وَ لَا الدُّنیَا وَ لَا الأرض[2] » و در قرآن گاهی به آن حضرت با «یا ایها المدثر»خطاب شده و گاهی با «یا ایها المزمل» گاهی رحمت خوانده شده و در جاهای دیگر «طه» خطاب شده و جای می بینیم که خدا او را یس خواند. خداوند متعال حتی در سوره نور بیان فرموده است: «لَا تَجْعَلُوا دُعَاءَ الرَّسُولِ بَيْنَكُمْ كَدُعَاءِ بَعْضِكُمْ بَعْضًا ۚ قَدْ يَعْلَمُ اللَّهُ الَّذِينَ يَتَسَلَّلُونَ مِنْكُمْ لِوَاذًا ۚ فَلْيَحْذَرِ الَّذِينَ يُخَالِفُونَ عَنْ أَمْرِهِ أَنْ تُصِيبَهُمْ فِتْنَةٌ أَوْ يُصِيبَهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ[3] » دعوت پیامبر را (به ایمان، عمل صالح و امور اجتماعی) در میان خود مانند دعوت بعضی از شما از بعضی دیگر قرار ندهید، خدا کسانی از شما را که برای [بی اعتنایی به دعوت پیامبر] با پنهان شدن پشت سر دیگران آهسته از نزد او بیرون می‌روند، می‌شناسد. پس باید کسانی که از فرمانش سرپیچی می‌کنند، برحذر باشند از اینکه بلایی (در دنیا) یا عذابی دردناک (در آخرت) به ایشان رسد. یعنی حتی از پیشی گرفتن بر رسول خدا (ص) در عمل نهی شد و از بلند کردن صدا در حضور پیامبر در گفتار و سخن گفتن و چنان که در سوره حجرات می بینیم: «يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَرْفَعُوا أَصْوَاتَكُمْ فَوْقَ صَوْتِ النَّبِيِّ وَلَا تَجْهَرُوا لَهُ بِالْقَوْلِ كَجَهْرِ بَعْضِكُمْ لِبَعْضٍ أَنْ تَحْبَطَ أَعْمَالُكُمْ وَأَنْتُمْ لَا تَشْعُرُونَ[4]» ای اهل ایمان، فوق صوت پیغمبر صدا بلند مکنید و بر او فریاد بر مکشید چنانکه با یکدیگر بلند سخن می‌گویید، که اعمال نیک تان (در اثر بی‌ادبی) محو و باطل شود و شما فهم نکنید. و با این همه سفارشاتی که

[1] البدایه و النهایه، ج۲، ص۳۴۸

[2] المستدرک الصحیحین، ج۴، ص۱۵۸۳، ح۴۲۲۸

[3] سوره نور، آیه ۶۳-۶۴

[4] سوره حجرات، آیه۲

پروردگار عالم برای محبوب خویش، حضرت محمد مصطفی(ص) فرمود، کسی که قرآن را خوانده با این آداب آشناست و افتخار عارف، این آداب را ملحوظ خاطر می دارد و می‌گوید:

حضوری و حاضری کے آداب جانتے ہیں
ما آداب حاضرشدن در محضر پیامبر را می‌دانیم
درِ مطہر پہ گفتگو کم سے کم کریں گے
پس بر درِ مطهر ایشان کمتر سخن می‌گوییم (همان: ۹۵)

شاعر بر این باور است که در محضر پیامبر اسلام(ص)، باید سکوت‌کرد و برای ادای ادب اگر قرار باشد سخنی گفته‌شود، نباید صدا را بلند کرد. و الان که پیامبر در حیات ظاهری نیست؛ بازهم در حرم مطهر ایشان همین آداب را رعایت‌کرد تا حکم خدا اجراشود.

۴-۶. بینامتنیت مجازات دشمن رسول

ذات والای صفات حضرت محمد مصطفی(ص)، حتی قبل از دعوت اسلام، در میان اعراب معروف با صفات چون صدق و امانت‌داری بود. ولی بعد دعوت اسلام کسانی که منفعت‌شان درخطر افتاد در حق ایشان بدگویی کردند. بعضی‌ها همیشه درپی آزار رساندن پیغمبر(ص) بودند. یکی از آنان، عاص بن وائل، پیغمبر اکرم(ص) را (نسل-بریده) در جمع قریش یاد می‌کرد. خداوند با نزول این آیات «بِسْمِ اللّـهِ الرّحْمن الرّحِيمِ. إِنّا أَعْطَيْنَاکَ الْكَوْثَرَ .فَصَلِّ لِرَبِّکَ وَانْحَرْ .إِنّ شَانِئَکَ هُوَ الْأَبْتَرُ[1] به نام خداوند رحمتگر مهربان. ما تو را (چشمه) کوثر دادیم، (۱) پس برای پروردگارت نمازگزار و قربانی‌کن. (۲) دشمنت خود بی‌تبار خواهد بود . خداوند متعال به پیامبر دلداری کرد که به او خیرکثیر عطا شده است و دشمنان او ابتر خواهندماند. افتخار عارف در بینامتنیت این آیات را چنین سروده است:

جس کسی نے بھی کبھی شان میں گستاخی کی
هر کسی جرأت جسارت در شان پیامبر کرد

[1] سوره کوثر، آیه۱-۳

ابد آباد تک اس شخص کو ابتر رکھا
خدا او را تا ابد ابتر قرار داد (همان: ۸۴)

در سوره کوثر، ذکر یکی از دشمنان پیغمبر اکرم(ص) آمده است و وعده خدا، در حق دشمن محمد مصطفی(ص) این قرار شد که تا ابد ابتر بماند. «ان شأنک هو الابتر؛ دشمنت خود بی تبار خواهد بود». خدا وعده داده، کسی که به پیغمبرش آزار برساند، بی پاسخ نخواهد ماند. در تاریخ کسانی که پیغمبر را با گفتن ابتر؛ نسل بریده اذیت کردند تا ابد بی تبار ماندند.

این آیه‌شریفه را، نیز افتخار عارف در این مصرع استفاده کرده است و امثال آن ذکر قرآن و حدیث زیاد در اشعار وی دیده می‌شود.

۴-۷. بینامتنیت ذکر اصحاب پیغمبر

اصحاب با وفای پیامبر اسلام(ص)، همیشه برای اسلام جان‌فشانی‌کردند و پیامبر نیز در مدح آنان سخنان زیبا فرمودند. بین آنان یکی صادق نامیده شد؛ آن هم طرف کسی که خود حتی قبل از اعلان رسالت میان کفار، صادق و امین لقب یافت. همین حدیث را افتخار عارف در یک سروده‌هایش بیان می‌کند:

سلام ان پر درود ان پر
سلام و درود بر رسول
وہ کہہ رہے تھے
ایشان می‌فرمودند:
زمیں نے بوجھ ایسے آدمی کا نہیں اٹھایا جو تم سے سچا ہوا ے ابوذر
که ای ابوذر! زمین، وزن کسی را که از تو راستگوتر باشد را متحمل نشده است!
وہ کہہ رہے تھے
ایشان می‌فرمودند:
فلک نے سایہ نہیں کیا ایسے آدمی پر جو تم سے سچا ہوا ے ابوذر
فلک بر کسی که از تو راستگوتر باشد، سایه نینداخته است!
سبھی یسار و یمین تصدیق کر رہے تھے
تمام یسار و یمین تصدیق می‌کردند

تمام اہل زمین تصدیق کر رہے تھے

تمام اهل یقین تصدیق می‌کردند .

(عارف، حرف باریاب: ۱۱۷ ترجمه فارسی: همان: ۵۴)

« مَا أظَلَّتِ اَلخَضرَاءُ وَ لاَ أقَلَّتِ اَلغبرَاءُ عَلَی ذِی لَهجَةٍ مِن أبِی ذَر الغفارّی[۱]» آسمان سایه برسر نیفکند و زمین دربر نگرفت گوینده‌ای که راستگو تراز ابوذر باشد و سپس در این نظم می‌گوید:

وہی مدینہ ہے اور ابوذر ہیں اور منبر اور منبر کا فیصلہ ہے

همان مدینه، همان ابوذر و همان منبر است و تصمیم منبر است!

اور اب جو منبر کا فیصلہ ہے وہ قول صادق سے مختلف ہے

اما آنچه تصمیم منبر است، با قولِ صادق رسول الله(ص) برابر نیست!

جو قول صادق سے مختلف ہے

و آن تصمیمی که با قول صادق رسول الله برابر نیست،

وہ فیصلہ میرے اور منبر کے درمیان

بین من و منبر

اک سوال بن کر ٹھہر گیا ہے

چون سؤالی سربرآورده است!

بہت زمانہ گزر گیا ہے، مگر ابوذر نگاہ میں ہیں

زمانه‌ی درازی سپری شده، اما ابوذر (رض) در دیدگان من است

پسِ کمیں گاہ جبر وزور آوروں کی سازش کے سارے منظر

تمام چشم اندازِ کمین گاه جبر و توطئه‌ی زورمداران

نگاہ میں ہیں

در دیدگان من است

دمشق و بغداد و قرطبہ کے سلاسل مصلحت کی بخشش

تمام منابر ساخته‌شده با بخشش زنجیرهای مصلحت، در دمشق و بغداد و قرطبه

پہ پلنے والے تمام منبر میری نگاہ میں ہیں

[۱] سنن ابن ماجه، ج ۱، ص ۵۵، ح ۱۵۶

در دیدگان من است

جہانِ مظلوم خواب دیگر کا منتظر ہے

جهانِ مظلوم، منتظر رؤیایی دیگر است

نیا زمانہ نئے ابوذر کا منتظر ہے

روزگار جدید، منتظر ابوذری دگر است!

(همان : ۱۱۷؛ ترجمه فارسی: همان: ۸۴-۸۶)

در ادامه‌ی همین شعر، افتخار عارف ظلمی را بیان کرده که در حق ابوذر روا داشتند. اما در اصل شاعر می‌خواست با آوردن این تلمیح، اوضاع جامعه خویش و مظالم آن را بیان‌کند و مردم را تشویق نماید که هم‌سان ابوزر صدق را پیشه‌کنند و به ظلم‌ستیزی به پاشوند.

۴-۸. بینامتنیت درباره‌ی شجاعت علی ابن ابی‌طالب

علی ابن ابی‌طالب نامی‌ست درخشان؛ نیازی به معرفی ندارد دلاور عرب و فاتح خیبر که درباره‌ی وی چندین آیه در قرآن آمده و هزاران حدیث پیغمبر بیان کننده وصف وی است. منظومه‌ی مقابله با استکبار « نصر من الله» نیز یکی از اشعار افتخار عارف است که با بینامتنیت سروده شده است. این شعر در هزل کسانی سروده شد که باعث ایجاد ظلم در کشور پاکستان و فتنه در حق ضیاء الحق شدند:

میرے آقا نے فرمایا کہ لوگو!

آقای من فرمود ای مردم!

سوال نور و ظلمت ہے تو آؤ

گر سؤال نور و ظُلمت (تاریکی) است، پس بیایید

ہم اپنے انجم و مہتاب لائیں

ما ستاره‌ها و ماه خویش را بخوانیم

تم اپنے انجم و مہتاب لاؤ

شما نیز ماه و ستارگان خویش را بخوانید

پھر اس کے بعد دیکھیں کہ خطِّ نور کس کے امر کی تصدیق کرتا ہے

پس از آن ببینیم خطِ نور امر چه‌کسی را تصدیق می‌کند

کسے حرف غلط گردانتا ہے اور کسے تصدیق کرتا ہے
چه‌کسی را حرف غلط می‌داند و چه کس را صدّیق می‌داند
وہی ہے وحشتِ ظلمات و ظلمت
همان است وحشت تاریکی و ستم
نشانِ آگہی بے نور اندیشوں کی زد میں ہے
نشانِ (نماد) آگهی (شعور) تحت تأثیر ترس‌های بی نور است
شمارِ منزلِ تجدید بابِ مسترد میں ہے
شمارش منزل تجدید در فصلِ تردید است
بنامِ انجم و مہتاب اک غولِ بیابانی نے
بنام ماه و ستاره‌ها یک هجومِ بیابانی
ایسی خاک اڑائی ہے کہ سارا مطلعِ خیر و خبر دھندلا رہا ہے
چنان خاک را افشانده است که صحنه‌ی خیر و خبر کمرنگ شده است
(عارف،کتاب دل و دنیا: ۱۰۴)

در این منظومه وقتی شاعر گفته است، ما ستارگان و ماه خویش می‌آوریم، شما ستاره‌ها و ماه خود بیاورید، بینامتنیت این آیه را آورده است: فَمَنْ حَاجَّکَ فِیهِ مِنْ بَعْدِ مَا جَاءَکَ مِنَ الْعِلْمِ فَقُلْ تَعَالَوْا نَدْعُ أَبْنَاءَنَا وَأَبْنَاءَکُمْ وَنِسَاءَنَا وَنِسَاءَکُمْ وَأَنْفُسَنَا وَأَنْفُسَکُمْ ثُمَّ نَبْتَهِلْ فَنَجْعَلْ لَعْنَتَ اللَّهِ عَلَى الْکَاذِبِینَ [1]؛ پس هرکس با تو درباره عیسی در مقام مجادله برآید بعد از آنکه به احوال او آگاهی یافتی، بگو: بیایید ما و شما فرزندان و زنان و کسانی را که به‌منزله خودمان هستند بخوانیم، سپس به مباهله برخیزیم (در حق یکدیگر نفرین کنیم) تا دروغگویان (و کافران) را به لعن و عذاب خدا گرفتار سازیم.

چنان که در آیه ذکر شده وقتی مسیحیان نجران به پیامبر گفتند: آیا دیده‌ای که فرزندی بدون پدر متولد شود؟ و از دلیل و برهان قانع نشدند، این آیه نازل شد و پیغمبر اکرم(ص) دست علی(ع)و فاطمه(س) و حسن(ع) و حسین(ع) را گرفت و مسیحیان را به مباهله دعوت نمود. مباهله «از کلمه «بهل» است به معنی رها کردن، از قید و

[1] سوره آل عمران، آیه۶۱

بند آزاد ساختن. در حال دعا، زاری کردن را نیز ابتهال گویند» (صابر، ۲۰۰۸: ۳۷) و مباهله نیز درخواست لعن و نفرین الهی است. مباهله یعنی یکدیگر را لعن و نفرین کردن. « بَهلَهُ اللهُ»؛ یعنی خدا او را لعنت نماید و از رحمت خویش دورکند. و چون در آیه آمده بیایید، ما و شما فرزندان و زنان و کسانی را که به جان‌های خودمان هستند بخوانیم و چون شاهد مانند ماه و ستاره روشن کنندهٔ حقایق است پس شاعر نیز کلماتی چون ستاره و ماه آورده که تیرگی شب را روشن می‌کند. چون شأن نزول آیه بیان کرده، کسی که دلیل بیّن و برهانِ قاطع حق را نپذیرد پس چاره چیست؟ قرآن یک راه حل داده و آن «مباهله»است. کسی که برحق است از «مباهله» نمی‌ترسد. و چون از ازل تا الان قرار و واضح است ظالم برحق نیست و کسی که مظلوم است و در مطالبه خویش حق را از دست نمی‌دهد و می‌بیند حرف حق گفتن هم نتیجه نمی‌گیرد. پس آخر کار همین می‌ماند که دعوت مباهله بدهد. و ظالم که می‌داند حق با من نیست می ترسد و مانند مسیحیان نجران؛ که وقتی دیدند اینها چهره‌های نورانی دارند از مباهله انصراف داده؛ حاضر به مصالحه شدند و قبول کردند که جزیه بدهند.

۴-۹. بینامتنیت بانوان خاندان پیامبر(ص)

افتخار عارف شعری با عنوان «هل جزاء الاحسان الا الاحسان» در کتاب *جهان معلوم* دارد با این مضمون:

طلوع حرف اقرا سے صدائے استغاثہ تک
از طلوع کلام اقرأ تا آوای استغاثه
حرا سے کربلا تک
از حراء تا کربلا
مشیت نے جو اک خطّ جلی کھینچا ہوا ہے
مسیر پرنوری که مشیت خداوندی ترسیم فرموده
اسی کا نور ہے جو دل بہ دل، منزل بہ منزل ہر طرف پھیلا ہوا ہے
نوری است که به هر دل، به هر منزل، به هر سو سرکشیده
رسالت کی گواہی ہو، ولایت کی گواہی ہو، امقمت کی گواہی ہو

در گواهی رسالت و ولایت و امامت

جو یہ کہہ دیں وہی میزان حق میں مستند مانا گیا ہے

در میزان الهی، هر آنچه

خدیجہ، فاطمہ، زینب

خدیجه، فاطمه، زینب

بگویند مستند است!

(عارف، جهان معلوم: ۱۶؛ ترجمه: همان: ۱۲۶)

این اعار بینامتنیت از چند موضوع است: اولین مطلب راستگویی بانوان خانواده پیامبر اکرم(ص) است. چنان که در واقعه مباهله دیدیم وقتی قرآن می‌فرماید: «ثم نبتهل و نجعل لعنت الله علی الکاذبین» چون در آنجا لعنت خدا بر دروغگویان بوده و پیامبر اکرم با وجود کلمه «نسائنا» که نشانه جمع است، تنها دختر خویش را با خودش برد. واضح است آن کسی که از طرف پروردگار مغضوب و لعن شده قرار می‌گرفت دروغگو بوده و کسانی که دعایشان مستجاب می‌شد از راستگویان بودند. همچنین ذکر غار حرا و کربلا که یکی از آنها آغاز اسلام و دومی، اظهار اسلام در برابر حکومت فسق و فجور بوده. این بانوان حق، در همه‌جا گواه حق شدند. بعد بعثت پیامبر اکرم(ص)، اولین بانوی که اظهار اسلام کرد، حضرت خدیجه(س) بودند. همان طور حضرت زهرا(س)، گواه امامت شدند و سپس دختر والا مقام وی، حضرت زینب(س)، محافظ پیغام حق امام حسین(ع) شد. همین باعث شد که ذکر بانوان خانواده پیامبر اکرم(ص) در جهان درخشان گردید و اینان در هر سختی راه حق و ترویج اسلام مستحکم ماندند.

۴-۱۰. بینامتنیت احترام و مودت اهل بیت لازمه‌ی ایمان

این شعر زیبا از افتخار عارف به صورت بینامتنیت بیانگر چند احادیث پیامبر مکرم(ص) می‌باشد. شاعر به‌عنوان معرفی خویش، این شعر را سروده است. او خود را مدیون اهل بیت می‌داند و در این منظومه می‌گوید، معرفی من وجود پاک حضرت محمد(ص) و خاندان وی است و من به نسبت آنان به‌خود افتخار می‌کنم. خط نور

احمد، علی، زهرا و سید و سالار جوانان بهشت و پیکره‌ی رضا؛ حضرت زینب و حضرت عباس هستند.

میان خالق و مخلوق، خطّ نور احمد
میان خالق و مخلوق، خط نور احمد
محمد خود جسے قرآن فرمادیں وہ قرآن
کلامی که محمد، قرآنش خواند همان قرآن
علی وہ جن کے چہرے پر نظر کرنا عبادت
علی، آن کس که دیدن رویش، عبادت است
نبی جن کی تعظیم کو اٹھیں وہ زہرا
زهرا ؛کسی که به احترامش نبی از جای خود برمی خیزد
جوانان جناں کے سید و سردار حسنین
سید و سالار جوانان بهشت، یعنی حسن و حسین
شجاعت صبر کے پیکر میں ڈھل جائے تو زینب
پیکره‌ی صبر و شجاعت، یعنی همان زینب
وفا امکان سے آگے نکل جائے تو عباس
وفا چون از حد تصور بگذرد، همان عباس
(عارف،جهان معلوم: ۱۵؛ ترجمه: همان:۱۳۲)

مصرع دوم شعر، بیانگر حدیثی است که پیامبر اکرم(ص) فرمودند: «النظر الی وجه علی عبادة[1]» و همچنان مصرع سوم بیانگر روایتی است که در کتب تاریخی آمده و روایت چنین است «حضرت عایشه می‌گوید: فاطمه(س) در سخن گفتن شبیه‌ترین مردم به رسول خدا(ص) بود. وقتی بر پیامبر وارد می‌شد، آن‌حضرت دستش را می-گرفت و می‌بوسید و بر جای خودش می‌نشاند و هرگاه رسول خدا بر فاطمه وارد می‌شد، به احترام پدر از جای برمی‌خاست و دست آن حضرت را می‌بوسید و در جای خود می‌نشاند». همین روایت در کتب معتبره آمده و شاعر نیز از آن راویان استدلال کرده ودر معرفی حضرت زهرا(س) چنین سروده است: «زهرا کسی است که

[1] الصواعق المحرقه،ص۷۳، ح۱۵

به احترامش نبی از جای بر می خیزد[1]» و این مقام والای نصیب هیچ یک از زنان اسلام و جهان جز دختر حضرت محمد(ص) نشد. هیچ پدری با این رفعت و منزلت که در دو جهان برخوردار است همچنین رفتاری برای دخترش نشان داده تا مردم متوجه مقام و منزلت حضرت زهرا (س) شوند.

این منظومه بیانگر احادیث با ارزش است که در آن با صراحت ذکر شده که اهل بیت پیامبر(ع) از چه مقام و منزلتی برخوردارند و باید احترام آنان را رعایت‌کرد.

یک غزل از افتخار عارف است که در آن نیز از احترام پیامبر اکرم(ص) در برابر حضرت زهرا(س) ذکر شده که اینجا دو مصرع از آن ذکر می‌کنیم:

محو حیرت تھے زمین وآسمان، ششدر تھی خلق

زمین و آسمان غرق حیرت‌بودند و خلایق همه حیران

خود نبوت کر رہی تھی احترام فاطمہ

چون نبوت خود احترام فاطمه به جا می‌آورد

(عارف، باغِ گل سرخ: ۱۲۴ ترجمه: همان: ۱۳۸)

خلایق در حیرت بود چون نبی (محمد مصطفی)، وجود بابرکتش محبوب خدا است و خدا فرموده است.

«لولاک لما خلقت الافلاک» و به مصداق این حدیث که حاکم در مستدرک ذکر کرده، حضرت محمد(ص) سبب تخلیق کائنات است. سبب تخلیق کائنات در جامعه‌ای که وجود دختر، باعث شرم آوری پدر و مادر می‌شد، برای دختر خویش از جا بلند می‌شد. به او احترام می‌گذاشت. و همین رفتار پیامبر در آن جامعه و باوجود مقام والای پیامبر باعث در حیرت ماندن خلایق شد و شاعر نیز در اشعارش این احترام دختر پیامبر(ص) را در منظومه‌هایش آورده است.

حدیث معروفی درباره‌ی حضرت امام حسن و امام حسین(علیهم السلام) که در کتب حدیث به‌صراحت بیان شده است. «الحسن والحسین سیدا شباب اهل الجنۀ[2]» این روایت متواتر و مشهور بین دو گروه شیعه و اهل سنت و با عبارات مختلفی از پیامبر

[1] بانوی نمونه اسلام فاطمه زهرا، ص۱۰۸

[2] سنن الترمذی، ج۵، ص۳۲۶

در منابع تاریخی و حدیث آمده است و حدود بیست و پنج تن از اصحاب پیامبر(ص)، از جمله امام علی، حضرت جابر بن عبد الله انصاری، حضرت حذیفه، حضرت ابن عباس، حضرت ابوسعید خذری و غیره است، یکی از مهم‌ترین ویژگی نوه‌های پیامبر اکرم(ص) به شمار می‌رود. افتخار عارف نیز برای معرفی کامل و جامع، همین حدیث را اختصاص نموده است چون این حدیث دارای فصاحت است. سردار جوانان اهل جنت کسی است که در مقام بندگی و عبدیت از همه بالا است و در عبد خدا بودن به کمال رسیده است.و خدا کسی را به عنوان سردار جوانان جنت انتخاب می‌کند که اکمل ترین مخلوق خدا است.

۴-۱۱. بینامتنیت فداکاری‌های فرزندان ابوطالب

«فرزندان ابوطالب» شعر دیگری از افتخار عارف است؛ در این منظومه افتخار عارف فداکاری‌ها و جان‌فشانی فرزندان حضرت ابوطالب را ذکر نموده و می‌گوید:

ابوطالب کے بیٹے سر بریدہ ہو کے بھی اعلان حق کرتے رہے ہیں
فرزندان ابوطالب، با سرهای بریده هم اعلام حق‌کردند!
ابوطالب کے بیٹے پابجولاں ہو کے بھی اعلان حق کرتے رہے ہیں
فرزندان ابوطالب، در زنجیر هم اعلام حق می‌کردند!
(عارف، حرف باریاب: ۱۱۹؛ ترجمه: همان: ۱۳۴)

خانواده‌ی حضرت ابوطالب از آغاز اسلام، جان‌نثار پیام حق بودند. خودِ وجود حضرت ابوطالب، به‌عنوان محافظ حضرت محمد(ص) شناخته شد. ابن ابی الحدید می نویسد «ابوطالب، کسی است که پیامبر خدا را در دوران کودکی‌اش کفالت نمود. و در بزرگی‌اش او را مورد حمایت قرار داد. و از شرارت کفار قریش، جلوگیری کرد. وی در این راه انواع سختی‌ها و گرفتاری‌ها را تحمل نمود و بلاها را با جان و دل خرید. و در یاری و نصرت پیامبر و تبلیغ آیین‌اش با تمام وجود قیام کرد. آن چنان ایثار نمود که جبریل در هنگام وفات او بر سر پیامبر نازل شد و خطاب‌کرد «دیگر از مکه خارج شو، زیرا یاور و کمک تو از دنیا رفته‌است[1]».

[1] ابن ابی الحدید، شرح نهج البلاغه، ج ۱، ص ۲۹ و همچنین ج ۱۴، ص ۷۰.

همچنین بعد از او، فرزندان وی از امام علی(ع) تا پسران و نوه‌هایشان، در راه اسلام قربانی‌ها دادند و قربانی شدن امام حسین(ع)، مهم‌ترین نمونه جافشانی، در راه اسلام و باعث پیشگیری از مسخ‌شدن چهره اسلام توسط حاکم فاسق شد. واقعه کربلا، با دلایل زیادی برای حفظ و ترویج اسلام در تاریخ بشر ثبت شد. خود شهادت امام، و سپس در بند کشیدن خانواده امام حسین(ع)، باعث حفظ دین حضرت محمد(ص) شد. روایاتی درباره‌ی تلاوت قرآن، بر سر نیزه، امام حسین(ع) در کتب آمده. چنان که در روایت زیر نوشته شده:

شیخ مفید در «ارشاد» نقل می‌کند که، عبید الله بن زیاد دستور داد، سر مقدس امام حسین(ع) را میان همه کوچه‌ها و قبیله‌های کوفه بگردانند؛ تا به گمان خود از همه زهر چشم بگیرد. زید بن ارقم که شاهد این ماجرا بود، نقل می‌کند من در غرفه‌ام نشسته بودم که سر مبارک امام حسین(ع)، را در حالی که بر فراز نیزه بود از کنارم عبور دادند. وقتی که آن سر مقدس در برابر من قرار گرفت، شنیدم این آیه را می خواند:

«ام حسبت ان اصحاب الکهف و الرقیم کانوا من آیاتنا عجبا[1]»؛ آیا گمان کردی اصحاب کهف و رقیم از آیات عجیب ما بودند؟ با شنیدن این آیه، موی بر بدنم راست شد و (لرزیدم) و گفتم: «رأسک والله یابن رسول الله! أعجب وأعجب[2]»؛ ای پسر رسول خدا! ماجرای سر تو بسیار شگفت انگیزتر و عجیب‌تر از ماجرای اصحاب کهف و رقیم است.

این روایات، خواندن قرآن بر سر بریدهٔ امام مظلوم که مصداق آیه‌ی قرآن «ولا تحسبن الذین قتلوا فی سبیل الله أمواتا بل احیاء عند ربهم یرزقون[3]»؛ (ای پیامبر!) هرگز گمان مبر کسانی که در راه خدا کشته‌شدند، مردگانند! بلکه آنان زنده‌اند، و نزد پروردگارشان روزی داده می‌شوند؛ نشان این است که شهیدان زنده‌اند و این را

[1] سوره کهف، آیه۹

[2] ارشاد شیخ مفید، ج۲، ص۱۱۷-۱۱۸

[3] سوره آل عمران، آیه ۱۶۹

افتخار عارف نیز برای اثبات این امر که چطور فرزندان ابوطالب مدافع دین اسلام شدند در شعر خویش آورده‌است.

فقط این نیست که امام حسین(ع) با شهادت خویش دین اسلام را حیات جاودانی بخشیدند، بلکه معرکه کربلا، اسیرشدن خواهران و فرزندان و نزدیکان امام مظلوم نیز باعث احیای دین مبین و سربلندی اسلام شد و آنها در طوق و سلاسل نیز از گفتن حق صرف‌نظر نکردند. در روایات متعدد و مخصوصاً از خطبات حضرت زینب(س) و امام سجاد(ع) مشخص می‌شود چطور در دربار یزید و عبید الله، خانواده و فرزندان ابوطالب حق را سربلند کردند. در بیت بالا افتخار عارف نیز متن‌های که درباره‌ی شجاعت خانواده ابوطالب ذکر شده در شعر بیان کرده است. شاعر خواندن قرآن توسط سر بریدۀ امام مظلوم با بینامتنیت این احادیث چنین ذکر کرده است:

نوک نیزہ پر بھی ہونی ہے تلاوت بعد عصر

بعد از عصر عاشورا، بربلندی نیزه، هم تلاوت خواهدبود

مصحف ناطق تہ خنجر ابھی سجدے میں ہے

آن قرآن ناطق، هنوز هم به‌زیر خنجر، سر به سجده دارد!

(عارف،جهان معلوم:۱۸؛ ترجمه. همان: ۱۴۴)

۵. نتیجه‌گیری

برپایه نظریه بینامتنیت ژرار ژنت، می‌توان گفت که در اشعار افتخار عارف پیوند میان اشعار وی و متن‌های قرآنی و حدیثی دست یافتیم و این بیانگر مطالعه وسیع شاعر، در علوم قرآن و حدیث است و نظریه ژرار ژنت نیز تأیید می‌شود. زیبایی کلام شاعر در ایجاد پیوند سروده‌های خویش با مطالب و نظریه‌های قرآنی و نیز گفته‌های پیامبر اسلام(ص) و اهل بیت وی است. فرآیند دیگر بینامتنیت به‌طور جالب در اشعار شاعران دیگر وجود دارد و مخصوصا تأثیرپذیری از قرآن، در اشعار شاعران اردو زبان خیلی زیاد است. در بررسی بینامتنیت، در اشعار افتخار عارف مشخص می‌شود که این موضوع، تأثیر بسزایی در ادبیات اردو داشته و دارد.

از دیدگاه ادبی، قرآن کریم و نیز احادیث پیغمبر و اهل بیت (ع) آثاری باارزش و عالی هنری_ ادبی هستند که تأثیر شگرفی بر آثار ادیبان جهان گذاشته‌اند. افتخار

عارف، یکی از شعرای مشهور زبان و ادب پاکستان است که به‌هنگام سرودن اشعار تعلیمی خویش کاملا تحت تأثیر آیات قرآنی و روایات اهل بیت علیهم السلام بوده است. بر اساس نظریه‌ی بینامتنیت واژگانی و موضوعات بیش از پنجاه در صد سروده های افتخار عارف رنگ و بوی قرآنی دارد.

درنتیجه میزان وابستگی شاعر با بینامتنیت حدیث و فرامین اهل بیت افزایش زیادی دارد و بیشترین موارد را در این زمینه می‌توان یافت. درحقیقت شعر افتخار عارف بارزترین متنی است که از دیدگاه بینامتنیت، می‌توان لایه‌های پنهان تعلیمی مرتبط با آموزه‌های وحیانی_ روایی در آن آشکارکرد.

کتابنامه

۱. قرآن کریم.

۲. ابن ابی‌الحدید. ۱۳۷۷. **شرح نهج البلاغه،** چاپ یازدهم، قم: مدرسه الامام علی بن ابی طالب.

۳. احدیان، پریسا. **بزرگترین شاعر پاکستانی در شب بخارا،**پارسینه، پایگاه خبری تحلیلی، اسفند ۱۳۹۴، کد خبر: ۲۷۸۴۶۵، لینک کوتاه:https://www.parsine.com/fa/news/278465/

۴. بیات، علی. ۱۳۹۴ **پنجره ای به سمت باغ گمشده**. تهران: ثالث.

۵. جرداق، جارج سجعان. **الامام علی صوت العدالة الانسانیة** ؛ ترجمه فارسی خسرو شاهی، سید هادی. (۱۳۹۳) **امام علی صدای عدالت انسانی،** چاپ شانزدهم. قم: موسسهٔ انتشاراتی امام عصر (عج).

۶. حاکم نیشابوری، ابوعبدالله . ۱۴۲۰ ق. **المستدرک الصحیحین**. چاپ هفدهم. بیروت: دار الکتب العلمیه.

۷. راستگو، سید محمد. ۱۳۷۶ ش. **تأثیر قرآن و حدیث در شعر فارسی،** چاپ اول تهران: سمت.

۸. رضی، سید محمد، **نهج البلاغه،** ترجمه فارسی: دشتی، محمد. نهج البلاغه. ۱۳۹۶ ش. چاپ ششم. ایرانشهر: کارگاه فیلم و گرافیک سپاس.

۹. ساحر، عبدالعزیز. ۲۰۰۹ م. **معمار ادبیات پاکستان: افتخار عارف،** شخصیت و فن، چاپ اول. اسلام آباد: آکادمی ادبیات پاکستان.

۱۰. الشیخ، المفید، محمد ۴۱۱ ه.ق. **الارشاد فی معرفة حجج الله علی العباد،** چاپ دوم، بیروت: موسسه آل البیت لاحیاء التُراث.

۱۰. صابر، غلام. ۲۰۰۸م. **کلامِ خدا،** لاهور : دانشگاه مصباح الدجی.

۱۱. عارف، افتخار. ۲۰۱۲ م. **کتابِ دل و دنیا**، چاپ سوم. کراچی: حوری نورانی، ذکی سنز پرنٹرز.
۱۲. عارف، افتخار. ۲۰۰۵ م. **جهان معلوم**، چاپ اول. کراچی: مکتبه دانیال.
۱۳. عارف، افتخار. ۱۹۹۴ م. **حرف باریاب**، چاپ اول. کراچی: مکتبه دانیال.
۱۴. عارف، افتخار. ۲۰۲۱ م. **باغ گل سرخ**، چاپ اول. کراچی: مقصود پریس. مکتبه دانیال.
۱۵. عبدالعاصی، کیوان. ۱۹۹۸ م. **التناص القرآن فی شعر أمل دنقل**، چاپ دوم. قاهره: مکتبه النهضهٔ العربیه.
۱۶. عزام، محمد. ۲۰۰۱ م. **تجلیات التناص فی الشعر العربی**. چاپ دوم. سوریه: اتحاد الکتاب العرب.
۱۷.عطا، احمد محمد. ۲۰۰۷ م. **التناص القرآنی فی شعر جمال الدین نباته المصری**. چاپ اول. المؤتمر الدولی الرابع لکلیهٔ الألسن بجامعهٔ المنیا، دون تاریخ الطبع.
۱۸.کریستوا، ژولیا. ۱۳۸۱ ش. **کلام، مکالمه و رمان**. ترجمه پیام یزدان جو، تهران: نشر مرکز.
۱۹.گراهام، آلن. ۱۳۸۰ ش. **بینامتنیت**. ترجمه پیام یزدان جو، چاپ دوم تهران: مرکز.
۲۰.مقدادی، بهرام. ۱۳۷۸ ش. **دانش نامه ی نقد ادبی**. تهران:چشمه.
۲۱. موسی، خلیل. ۲۰۰۰ م. **قرائات فی الشعر العربی الحدیث و المعاصر**. چاپ اول. دمشق: کتاب العرب.
۲۲. مختاری، قاسم؛ شانقی، غلامرضا ۱۳۸۹ش. **روابط بینامتنی قرآن با نامه سی و یکم نهج البلاغه**، مجله مشکوهٔ، بهار ۱۳۹۱، شماره ۱۱۴.

بررسی تأثیر و نفوذ افکار و اندیشه‌های مولوی در شعر فارسی بابا چلاسی: شاعر پاکستانی

شگفته یاسین عباسی[۱]
هدایت جمال[۲]

Investigating the influence and influence of Molavi's thoughts and ideas in Persian poetry Baba Chelasi: Pakistani poet

Shagufta Yasin Abbasi
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Nomel University, Islamabad- Pakistan, Responsible author.
Hedayat Jamal
Pre-doctoral student of Persian language and literature, Nomel University, Islamabad-Pakistan.

It is obvious that after the passing of centuries the followers and believers of Maulana Rumi still exist not only all over the world but also in Pakistan .One of them is Sheikh Ghulam Naseer known as Baba Chelasi. who is a Sufi ,Mystic and a prominent contemporary Pakistani poet who has spoken in five languages : Persian ,Urdu, Arabic ,Pashto and Shina .Chelasi is great influenced by Rumi's thought and style of writing poetry .He advises people in the form of narrations and stories like Masnavi .In this article an attempt has been made to investigate the influence of Maulavi's idea in Baba chelasi's poems with analytical descriptive method. At the end it comes to the conclusion that in his Persian works Baba Chelasi has imitated the style and context of Maulavi in discussing common themes, Iraqi style, allusion and bringing anecdotes.

Keywords: Maulavi, Baba Chelasi, mysticism, analytical description, Pakistan.

---

[۱] استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه نومل، اسلام آباد- پاکستان. نویسنده مسئول: yasinshagufta@yahoo.com
[۲] دانشجوی پیش دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه نومل، اسلام آباد- پاکستان.

چکیده

بدیهی است که بعد از گذشتن قرن‌ها، پیروان و معتقدان مولانا رومی تاکنون نه فقط در سراسر جهان بلکه در پاکستان هم وجود دارند و یکی از آنها **شیخ غلام نصیر معروف به بابا چلاسی** است. بابا چلاسی صوفی، عارف و شاعر برجسته پاکستانی معاصر است که به پنج زبان فارسی، اردو، عربی، پشتو و شنا سخن‌سرایی کرده است. چلاسی بسیار از اندیشه و شیوه سرایش شعر از مولانا تأثیر گرفته است و مانند مولوی در قالب مثنوی به صورت حکایات و داستان‌ها مردم را پند و اندرز می‌دهد. دراین مقاله تلاش شده است به بررسی تأثیر اندیشه‌های مولوی در اشعار باباچلاسی با روش تحلیلی- توصیفی پرداخته شود و به نتیجه می‌رسد باباچلاسی در آثار فارسی خود سبک و سیاق مولوی را در بحث مضامین مشترک، سبک عراقی، تلمیحات و آوردن حکایات مورد تقلید قرار داده است.

واژگان کلیدی: مولوی، بابا چلاسی، عرفان، تحلیل و بررسی، پاکستان

۱. مقدمه

مولانا جلال الدین رومی، یکی از ستارگان درخشان ادبیات فارسی ایران است که از قرون متمادی قلوب و اذهان مردم را با افکار و اندیشه‌های روشن و ارزندهٔ خود نه فقط در ایران بلکه سراسر جهان منوّر ساخته است و مردم در هر عصر در پیروی مولانا آثار گرانبهایی را به وجود می‌آورند و به این کار مباهات می‌کنند. همچنین مسلمانان هند و پاکستان نیز همیشه تحت تأثیر شخصیت بلند و آوازه مولانا قرار گرفته‌اند؛ به ویژه مردم پاکستان با ذوق و شوق آثار این شاعر بزرگ را نه فقط می‌خوانند بلکه در پیروی این شاعر آفاقی کتاب‌های جالب به سلک نگارش درمی‌آورند .به همین علت بابا چلاسی، شاعر متصوف پاکستان نیز در آثار فارسی خود از جلال الدین رومی پیر و مرشد اقبال لاهوری، پیروی نموده است. چلاسی به پنج زبان سخن‌سرایی کرده است که یکی از آن زبان‌ها فارسی است. وی عموماً در تمام زبان‌ها و مخصوصاً در زبان فارسی روش مولانا رومی را اختیار کرده تا توسط اشعار و سروده‌های متنوع مردم را به راه راست راهنمایی کند اگرچه او تحت تأثیر بسیاری از شعرای فارسی قرار گرفته ولی بیشتر از همه، راه و روش مولانا را اختیار کرده است و اشعار خودش را به صورت حکایات و داستان‌ها نوشته است و در لابه لای آن اشعار نصایح وپند را برای مردم آورده است. این مقاله بر آن است تا به بررسی این تأثیر بپردازد و از منابع کتابخانه‌ای جهت روش انجام تحقیق بهره برده است.

۱-۱. پیشینهٔ تحقیق

طبق بررسی‌ها تاکنون هیچ مقاله‌ی راجع به موضوع حاضر به سلک نگارش در نیاورده شده است مگر این که یک پایان نامه پیش دکتری تحت این عنوان در دانشگاه نومل به تازگی نوشته شده است و این مقاله از همان پایان نامه برگرفته شده است.

۱-۲.ضرورت و اهمیت تحقیق

موضوع تحقیق از این نظر حایز اهمیت است که چلاسی شاعر متصوفه پاکستان که به پنج زبان سخن‌سرایی کرده و از افکار و اندیشه‌های مولانا تحت تأثیر قرار گرفته است، نه فقط در پاکستان بلکه در ایران نیز شناخته شود. زیرا دراین شکی نیست که مانند زبان-های دیگری که این شاعر می‌دانسته، بر زبان فارسی هم تبحر کافی دارد.

۱. معرفی بابا چلاسی

اسم کامل چلاسی، شیخ غلام نصیر معروف به بابا چلاسی است. او در سال ۱۹۳۸م. در شهر چلاس تولد یافت اما در بعضی جاها جای ولادتش را کهنبری ذکر می‌کنند که این درست و معتبر نیست. چون یک بار در پاسخ سوالی که متعلق به محل ولادتش بوده، چلاسی گفته بود: « جای تولد من مرکز چلاس است»[۱]. چلاسی به خانواده شین تعلق دارد. بابا چلاسی روزگار کودکی را در زادگاهش سپری کرد و تحصیلات مقدماتی را از محضر استاد عبدالغنی به دست آورد.

بابا چلاسی دارای چهار پسر و چهار دختر است (چلاسی، ۱۴۳۶ : ص الف). او از شانزده سالگی به تألیف و تصنیف پرداخته است. بابا چلاسی برای نشر، اشاعت و ابلاغ دین مبین زحمت زیادی کشیده است و برای این کار خیر به شهرهای گلگت، استور، مانسهره، پیشاور، کشمیر و ایبت آباد مسافرت کرده است. و با پند و نصایح و سخنرانی ها و باسرودن اشعار خود مردمان را با احکام خدا و سنت رسول آگاه می سازد (همان:۱).

بابا چلاسی پنجاه یا شصت سال است که عزلت نشین است و به دنیا و آلایشات دنیا هیچ کاری ندارد. وی نمایندۀ تواضع و انکساری عصر حاضر است و از اشعار وی این امر پیدا است، می گوید:

قریب آمد همان وقت حضوری — چلاسی حال خود گوید ضروری
گناه او به صد دفتر نگنجد — اگر بخشیدی اش بیشک غفوری

(چلاسی،۱۴۳۶:ص ب)

۱-۲. آثار بابا چلاسی

همان‌گونه که در بالا ذکر شد، بابا چلاسی به پنج زبان از قبیل: اردو، عربی، فارسی، پشتو و شینا دارای آثاری است که به دلیل اختصار فقط از آنان اسم برده می شود:

---

[۱] مصاحبه

۲–۱–۱. آثار به زبان اردو

چلاسی چهار اثر به زبان اردو دارد که به قرار زیراند:

۱ – انفاس نفیسه. ۲ – تحفه مغرب. ۳ – سلک مروارید. ۴ – گلزار بیماری.

۲–۱–۲.آثار به زبان عربی

چلاسی به این زبان دارای پنج کتاب است که به قرار زیراند :

۱. التبیان فی شهر رمضان ۲. اوراق الذهب للعجم العرب ۳. التحقیقات الادق لطلاب الحق

۴. التقریر الانیق عند البیت العتیق. ۵. الکلام الملیح فی رفع المسیح و ختم النبوۀ کالصبح الصبیح.

۲–۱–۳.آثار به زبان شینا

آثار بابا چلاسی در زبان شینا دو اثر به نام‌های « جواهر چلاسی » و « زاد سفر » است.

۲–۱–۴.آثار به زبان پشتو

چلاسی به زبان پشتو دارای یک اثر به نام « **تحفۀ الافغان**» است. این کتاب ضخیم مشتمل بر شکرگزاری از خداوند متعال و متفرقات است. همچنین دارای یک ضمیمه در اشعار فارسی و پشتو است. بابا چلاسی مانند زبان‌های دیگر در زبان پشتو هم غزلیات، رباعیات و قطعات سروده است.

۲–۱–۵.آثار متفرقه

۲–۱–۵ –۱. مجموعه گلدسته پنج گل

این کتاب ضخیم مشتمل بر ۱۵۰ صفحه در سال ۱۴۲۹ انتشار یافته است و به مناسبت پنج زبان عربی، فارسی، اردو، شینا و پشتو اسم این کتاب را «مجموعه گلدسته پنج گل» موسوم کرده است. کتاب فوق الذکر دارای دو قسمت است که در قسمت اول اشعار عربی، فارسی، اردو، پشتو و شینا و ملفوظات چلاسی با عناوین گوناگون مانند فریاد

قرآن، شهادت امام حسین وغیره آورده شده است اما در حصهٔ دوم تشریح و توضیح آیات قرآنی و مضامین دیگر در نثر به چشم می‌خورند.

۲-۱-۵-۲. ملفوظات چلاسی

کتاب مذکور به دو زبان فارسی و اردو و مشتمل بر ۱۴۹ صفحه است. جالب اینجا است که این کتاب به پیرایهٔ نظم و نثر هر دو پرداخته شده است.

۲-۱-۶.آثار فارسی

تعداد آثار چلاسی در زبان فارسی تا هشت عدد می‌رسد که به قرار زیر است:

۱ – متاع مومن، ۲ – فیوضات ربانیه معه ضمیمه، ۳ – معدن توحید، ۴ - گنجینه معرفت، ۵ – تحائف قدسیه، ۶ – ینابیع الحکمهٔ، ۷ – اسرار محبت، ۸ – مجالس چلاسی.

اما به جز «مجالس چلاسی» تمام کتاب‌ها را در یک کلیات جمع‌آوری شده و نام آن «کلیات چلاسی» گذاشته شده است.

۲-۱-۶-۱. کلیات چلاسی

کلیات چلاسی اولین بار به سال ۱۴۳۶ هـ بعد از گردآوری و تصحیح توسط *خداداد احمدی* معروف به پیر *خوشبو* طبع شده است و این کلیات دارای تمام آثار فارسی فوق الذکر است.

۲-۱-۶-۲. مجالس چلاسی

مجالس چلاسی بالغ بر ۱۳۵ صفحه است و دارای عناوین مختلف تحت هفت مجلس است. درین کتاب بعضی جاها قطعاتی از غزلیات اردو و عربی هم آورده شده است.

۳.افکار و تعلیمات بابا چلاسی

این ویژگی زبان و ادبیات فارسی است که طی هزار سال تاریخ ادبیات فارسی هزاران نفر نه فقط به این زبان سخن سرایی کرده‌اند بلکه بیشتر شاعران فارسی و مخصوصاً شاعران متصوفه روش ناصحانه اختیار نموده توسط اشعار خودشان سعی کرده‌اند که مردم عصر خود را از جهل و آلایشات دنیا باز دارند و همین روش تاکنون ادامه دارد و شخصیت بابا چلاسی هم یکی از آنان است. به دلیل سخن‌سرایی او به پنج زبان، سعی نموده است که مانند مولانا رومی مردم گمراه و عاقبت نااندیش را به راه راست و مستقیم راهنمایی کند. از این روی، چلاسی نیز مولوی وار اشعار خودش را به صورت حکایت‌ها و داستان‌ها درآورده است و در لابلای اشعارش از آیات قرآنی و تلمیحات نیز استفاده نموده است.

۳–۱. سبک نگارش بابا چلاسی

بابا چلاسی مانند رومی سبک عراقی را برای ابراز افکار و اندیشه‌های خودش به شعر فارسی انتخاب نموده است. سبک عراقی و تصوف و عرفان که خاصه سبک عراقی است، مشتمل بر ویژگی‌های زیر بوده است:

- کثرت واژه و ترکیبات تازی
- کاربرد آیات قرآنی و احادیث نبوی
- بجای تشبیه استفاده از استعاره و کنایه
- بجای قصیده ترجیع به غزل
- رواج رباعیات و قطعات به موضوع اخلاق و عرفان.

با در نظر گرفتن ویژگی‌های فوق الذکر به یقین می‌توان گفت که چلاسی به پیروی از مولانا در سخن‌سرایی شعر فارسی از سبک عراقی استفاده نموده است.

۴. مضامین مشترک چلاسی و مولانا

در زیر مضامین مشترک از هر دو شاعر آورده می‌شوند که در آن می‌توان تأثیر افکار و تعلیمات مولانا را در اشعار چلاسی آشکارا دید.

۴-۱. تقدیر

مولانا دربارهٔ تقدیر تحت عنوان تدبیر می فرماید:

اندرین شهر حوادث میر اوست — در ممالک مالک تدبیر اوست
هیچ برگی بر نیفتد از درخت — بی قضا و حکم آن سلطان بخت
از دهان لقمه نشو سوی گلو — تا نگوید لقمه را حق کادخلوا
در زمینها و آسمانها ذره‌ای — پر نجنباند نگردد پره‌ای

(اختر، ۱۴۱۷ : ۳۸۹)

همچنین **بابا چلاسی** در این مضمون به عنوان «رضا بر تقدیر و تدبیر» معتقد است:

مکن ناز بر عقل و تدبیر خویش — نیابی تو چیزی ز تقدیر بیش
یقین دار ذاتیست پنهان بغیب — به قدرت فزون تر مبر از عیب
که درپیش دستش جماد است دست — بود پیش زورش همه زور پست
شه جمله عالم به پیشش حشیش — جهان پیش او هست کم از عریش

(چلاسی ، ۱۴۳۱ : ۲۰۶)

۴-۲. حرص و طمع

مولانا دربارهٔ حرص و طمع معتقد است که این دو صفت آدمی را کور و محروم می‌کند و حرص در جهان مانند آتش است:

حرص تو آتش است اندر جهان — باز کرده هر زبانه صد دهان
حرص کورت کرد و محرومت کند — دیو همچو خویش مرجومت کند

(اختر ، ۱۴۱۷ : ۴۹۱)

چلاسی هم در این موضوع طبع آزمایی کرده و سروده است:

دل استاد ما از حرص پر شد — کلام حق اگر گوئیم مرشد
چو ما کردیم ترک حرص یاران — بدست ما هزاران سنگ دُر شد

(چلاسی، ۱۴۳۱ : ۱۸۱)

۴-۳. در طلب گیتی

مولانا در طلب گیتی معتقد است، انبیا همیشه به فکر آخرت بوده‌اند و کار جاهلان طلب کردن دنیا است:

انبیا را کار عقبی اختیار — جاهلان را کار دنیا اختیار

گر ببینی میل خود سوئی سما　　پر دولت بر کشا، همچو هما
(اختر ، ۱۴۱۷ : ۵۰۰)

چلاسی هم در این باره معتقد است که دنیا جای فانی و ویران است دل خود را به این نبندید:

مکن فکر جهان، ویرانه این است　　بیا تعمیر دل کن، خانه این است
ز دل بیگانه افلاطون اگر هست　　شنو این پند من دیوانه این است
چلاسی، ۱۴۳۱ : ۱۸۶)

۴-۴. توبه

راجع به توبه **مولانا** سروده است:

توبه کن مردانه سر آور بره　　که فمن یعمل بمثقال یره
و ز پدر آموزد کادم از گناه　　خوش فرود آمد بسوی پائینگاه
(اختر ، ۱۴۱۷ : ۴۱۶)

چلاسی دربارۀ توبه معتقد است که نصیحت من این است شما از گناهان همین الآن توبه کنید و این را به فردا نیاندازید چونکه انسان نمی‌داند که فردا او زنده می‌ماند یا نه:

دگر پند خردمندا کنم من　　مگو توبه زبد فردا کنم من
که آن فردا نه آید مرگ آید　　فریب دیو را پیدا کنم من
(چلاسی، ۱۴۳۱ : ۳۲۲)

اما مضامین دیگر هم در بین رومی و چلاسی مشترک‌اند مانند تصوف، کبر و عجب ، حسد و کینه که از ذکر آن جهت اختصار خودداری شد.

۵. استفاده از آیات قرآنی و تلمیحات در تتبع مولانا رومی و باباچلاسی

۵-۱. آیات قرآنی

عبدالرحمن جامی، شاعر بزرگ قرن نهم راجع به مثنوی گفته بود:

مثنوی معنوی مولوی　　هست قرآن در زبان پهلوی

علت گفتن این شعر همین بود که شخصی همچو مولانا جلال الدین رومی همواره در کوشش بوده است که تعلیمات و افکار ارزندۀ خودش را به استفاده از آیات قرآنی و احادیث بیان نماید تا این که خواننده تا حد واثق از آن اشعار بهره ببرد به همین علت

مثنوی از اول تا آخر مملو از آیات قرآنی است. همچنین که قبلاً هم ذکر رفته که چلاسی از افکار مولانا رومی بسیار تحت تأثیر قرار گرفته است. به همین علت او در هر شیوه سخن از مولانا رومی پیروی نموده است و مثل رومی، بابا چلاسی هم در اشعارش از آیات قرآنی استفاده کرده است. تحت این موضوع چند شاهد مثال در زیر آورده می شود:

بابا چلاسی تحت یک عنوان که منظور ما رضای خدا است، می‌گوید:

نه بیند هیچ کس بی عسر یسری [۱] **بدنیا خیر و شر در یک قطار است**

(چلاسی ، ۱۴۳۶ : ۱۶)

در بیت زیر بابا چلاسی به صبر و تحمل از آیات قرآن استفاده کرده است:

چو یعقوب گویم فصبر جمیل [۲] **ز دیده فشانم چو او رود نیل**

(همان : ۹۸)

چلاسی در جای دیگر تقوی را به زبان قرآن روشن می‌کند:

بدو گفت تقوی است مشکل گشا بفرمود این خود بقرآن خدا

من یتق الله یجعل له من امره یسرا [۳]

(همان ، ۱۴۳۱ : ۳۹۲)

همچنین بابا چلاسی نشانه‌های متقی را توضیح داده و می‌گوید:

نشان ولی خدا ای پسر طلب کن از این آیت مختصر

ان اولیاء الاالمتقون[۴]

(چلاسی ،۱۴۳۱ : ۴۰۱)

چلاسی دربارۀ فکر آخرت می گوید

ای که فکرت نیست از روز حساب لا تخافوهم [۵] ، نخواندی در کتاب

(همان : ۱۰۸۲)

[۱] - پاره ۳۰ ، سورۀ ۹۸ ، آیت ۵

[۲] - پاره ۱۲ ، سورۀ ۱۲ ، آیت ۱۸

[۳] - پاره ۲۸ ، سورۀ ۶۵ ، آیت ۶

[۴] - پاره ۹ ، سورۀ ۸ ، آیت ۳۴

[۵] - پاره ۲۴ ، سورۀ ۴۱ ، آیت ۳۰

۵-۲. استفاده از تلمیحات

همیشه شاعران و نویسندگان برای بیان مطالب خودشان از تلمیحات مختلف استفاده می‌کنند تا سخنان خودشان را به نحو احسن و به شیوهٔ جالب برای خوانندگان عرضه کنند. تلمیح در نظم یا نثر «اشاره‌ای کنایه به آیه، حدیث، شعر، قصه یا مثلی مشهور برای تقویت معنی مقصود است». (انوری، ۱۳۸۱ : ۱۸۸۰) و علی اکبر دهخدا راجع به تلمیح بیان می‌کند که: « تلمیح نمودن و آشکار کردن و نگاه سبک کردن بسوی چیزی». (دهخدا ، ۱۳۴۳ : ۹۱۴)

رومی هم در اشعار خود تلمیحات زیادی را آورده است و چلاسی نیز مانند رومی اشعار خود را با آوردن تلمیحات رونق بخشیده است و تا حدی پیروی از مولانا نموده است که در بعضی جاها تلمیحاتی را که مولانا استفاده کرده است، چلاسی هم آن را در کلام خود جای داده است. به اثبات این موضوع چند تلمیح مشترک رومی و بابا چلاسی در زیر آورده می‌شود.

۵-۲-۱.تلمیح :یوسف

مولانا در شعر زیر دربارهٔ خوف خدا و عقل توضیح می‌دهد و از تلمیح یوسف استفاده کرده است. می گوید:

در گریزم من روم سوی زنان　　همچون یوسف افتم اندر افتنان

(قاضی ، دفتر ششم ، ۱۹۷۶ : ۳۶۹)

چلاسی می‌گوید که هر عاشق رخ محبوب خویش را می‌خواهد و برای من رخ مصطفی(ص) کافی است. در این جا چلاسی نیز از تلمیح یوسف استفاده کرده است:

زلیخا را رخ یوسف مناسب　　مرا رخسار خیر الانبیا بس

(چلاسی ، ۱۴۳۱ : ۱۶۲)

۵-۲-۲.تلمیح : کوه‌کن

مولانا معتقد است که اگر انسان زحمت بکشد هرچه می‌خواهد به‌دست می‌آورد. در این باره از تلمیح کوه‌کن استفاده کرده است:

زور جان کوه کن شق الحجر　　زور جان جان در انشق القمر

(قاضی ، ج اول ،۱۹۷۴ : ۱۷۲)

بابا چلاسی هم در بیت زیر از تلمیح کوه کن استفاده نموده می‌گوید:

رخ شیرین بیابد کوه کن را رخ زیبایی لیلی قیس را بس

(چلاسی ، ۱۴۳۱ : ۱۶۲)

۵-۲-۳.تلمیح :رستم

مولانا در جای دیگر آرزوی یافتن انسان دانا و دلیر را کرده و با ذکر نمودن تلمیح زیر، شعر خود را کمال بخشیده است:

زین همرهان سست عناصر دلم گرفت شیر خدا و رستم داستانم آرزوست

(رومی ، ۱۳۸۶ : ۱۴۴)

چلاسی همچنین در شعر زیر علت سکون قلب را توضیح داده و تلمیح فوق الذکر که مولانا استفاده کرده را به‌کار برده است:

بدیدم زور رستم در زبونی سکون کامل اندر بی‌سکونی

(چلاسی ، ۱۴۳۱ : ۷۴)

۵-۲-۴.تلمیح : خسرو و شیرین

مولانا در یک جا اشاره به شمس تبریزی کرده و تلمیح زیر را در کلام جانی داده است، مانند:

آن دلبر عیار جگر خواره ما کو آن خسرو و شیرین شکر پارهٔ ماکو

(شمیسا ، ۱۳۸۶ : ۱۲۶)

چلاسی نیز در شعر زیر می فرماید وقتی من آغاز محبت کردم، به گونه‌ای راه عشق را طی کردم که شیرین و لیلی عقب مانده‌اند. چلاسی در این بیان از تلمیح استفاده کرده است:

چونکه من با وصف دوست خود بدنیا آمدم از جهان شیرین و لیلی را گریزان کرده‌ام

(چلاسی ، ۱۴۳۶ : ۶۴)

۵-۲-۵.تلمیح : موسی

مولانا دربارهٔ موسی (ع) و فرعون و ساحران سخن گفته و می‌فرماید نور و ضیای تعلیم موسی تا قیامت خاموش نمی‌شود:

تا قیامت هست از موسی نتاج نور دیگر نیست دیگر شد سراج
(قاضی، دفتر سوم ، ۱۹۷۶ : ۱۲۷)

چلاسی هم مانند رومی تلمیح فوق الذکر را در اشعارش جای داده است. او می گوید که چیزهای دینوی و باشکوه نمی توانند باعث آرامش آدم باشد. همین طور نوری که خدا روشن ساخت آن را کسی نمی تواند خاموش بکند.
می گوید :
اگر موسی رسد در کاخ فرعون کجا بی غم شود از شعله طور
(چلاسی ، ۱۴۳۱ : ۱۹)

۵-۲-۶.تلمیح : حضرت سلیمان

مولانا می‌فرماید که صحبت اولیا و نیکان را کسی می‌شناسد که او از اهمیت آنان شناسا باشد:
تو چه دانی بانگ مرغان را همی چون ندیدستی سلیمان را دمی
(قاضی، دفتر دوم ، ۱۹۷۶ : ۳۵۱)

چلاسی در شعر زیر از بی‌ثباتی دنیا سخن رانده و می‌گوید که اگر انسان تمام دنیا را هم زیر تسلط بیاورد، باز هم یک روز ازین دنیای فانی کوچ خواهد کرد. او در این شعر مانند شعر فوق الذکر رومی تلمیح رومی را استفاده کرده است:
نمی‌داند آخر رفتنی هست ز دنیا گرچه می‌گردد سلیمان
(چلاسی ، ۱۴۳۱ : ۱۱۱)

۶. کار برد داستان در شعر چلاسی به پیروی شعر مولانا

طبق تعریف داستان: « داستان یا نول (Novel) اثری است به نثر که مبتنی بر جعل و خیال باشد اگر طولانی باشد به آن رمان و اگر کوتاه باشد به آن داستان کوتاه می گویند نوول اصطلاح انگلیسی است و معادل آن در اکثر زبان های اروپایی رمان است»(شمیسا، ۱۳۸۹ : ۱۶۳). داستان‌نویسی از سال‌های قدیم در کلام شاعران، نویسندگان در نظم و نثر متداول بوده است. مولانا رومی نیز همین روش را در کلام نظم خود جایی داده است و گاه گاهی به عنوان داستان، افکار خود را آشکار نموده است. همچون رومی، بابا چلاسی نیز شیوهٔ رومی اختیار نمود و اندیشه‌های خود را به پیروی مولانا ضمن داستان‌های متعدد

ابراز نموده است. برای مثال چند داستان متفرق از مولانا و چلاسی در زیر بیان می‌شود تا این نکته را آشکار کنم که بابا چلاسی مثل سابق از شیوه و روش مولانا رومی ضمن داستان‌ها نیز پیروی کرده است.

مولانا رومی برای توضیح و تفصیل اندیشه‌های خود داستان‌ها را به عناوین مختلف در کلام خویش جای داده است. یک داستان که مولانا در موضوع تعصب ذکر کرده است، در این داستان مولانا راجع به تعصب از یک پادشاه یهود سخن می‌گوید که آن پادشاه یهود به علت لقب مذهبی دشمن موسی (ع) بود:

بود شاهی در جهودان ظلم ساز — دشمن عیسی و نصرانی گداز
شاه از حقد جهودانه چنان — گشت احوال کالامان یارب امان
صد هزاران مومن مظلوم کشت — که پناهم دین موسی را و هشت

(قاضی، دفتر اول ،۱۹۷۴ : ص ۶۳)

بابا چلاسی نیز یک داستان به عنوان استاد ذکر کرده است و در آن نصیحت می‌کند که از خدا نومید نشو، هیچ کس نمی‌داند که در غیب چه است و شکوه و شکایت پیش مردم روا نیست البته پیش خدا از فایده خالی نیست. راجع به این موضوع اشعار زیر است:

قصه آن استادم یاد دار — مر ترا این قصه گردد غمگسار
هیچ کس از سر من آگه نه بود — واقف از اسرار من جز شه نه بود
شکوه مر الله را بهبود هست — شکوه غیر الله را بی سود است

(چلاسی ، ۱۴۳۱ : ۷۵۱ – ۷۵۳)

در کلام **مولانا** یک داستان با عنوان « پیر چنگی » است که در عهد عمر (رض) بسر می‌برد. در این داستان، مولانا درباره آن پیری که در آخر عمر، شبی از شدت فقر و ناراحتی فقط برای خدا چنگ می‌زند، سخن گفته است. برای مثال اشعاری از آن داستان به قرار زیر است:

این شنیدستی که در عهد عمر — بود چنگی مطربی با کر و فر
بلبل از آواز او بی خود شدی — یک طرب ز آواز خوبش صد شدی
مجلس و مجمع دمش آراستی — و ز نوای او قیامت خاستی

(قاضی ، دفتر اول ،۱۹۷۴ : ۲۱۱)

بابا چلاسی یک داستان درباره حیات بعد الممات اعلی و ارفع از حیات دنیا دارد. در این قصه چلاسی می‌فرماید که زندگی گیتی مرکب از غم و اندوه است و حیات جاودان حیات بعد الموت است و سبب راحت و سکون است. چنانچه می‌فرماید:

صاحبی می‌داشتم از دوستان — این چنین می‌کرد روزی او بیان
از پدر پرسیدم ای شیرین پدر — دیدمش چون موت را نزدیک‌تر
گفت از صد آشنایان آمدم — با هزاران دوستان لاحق شدم
آمدم ای قرۀ العینین من — از مسافر خانه اندر وطن

(چلاسی ، ۱۴۳۱ : ۹۰۷)

مولانا یک داستان عاشقانه سروده است دربارۀ فردی که محبوب خود را از خودش بهتر می‌داند و می‌گوید که برای خدمت شما من همه وقت حاضر هستم و بر حکم تو من مانند ابراهیم جان خود را در آتش می‌اندازم. مختصر اینکه او برای محبوبش به هرگونه قربانی آماده بود:

آن یکی عاشق به پیش یار خود — می‌شمرد از خدمت و از کار خود
هر چه فرمائی بجان استاده‌ام — بر خط تو پاؤ سر بنهاده‌ام
گر در آتش رفت باید چون خلیل — ورچو یحیی می کنی خونم سبیل

(قاضی ، دفتر ۵، ۱۹۷۸ : ۱۳۰)

بابا چلاسی نیز در کلام خود یک داستان به عنوان قصه رهبری جای داده است. در این داستان می‌فرماید که اقوال و نصایح اهل دانش و علم و دانایی در زندگی انسان اثر می‌گذارد. اشعاری از این داستان به قرار زیر است:

مرا یاد شد قصه رهبری — که می‌گفت با من نه بر منبری
مرا قول عارف بمطلب رساند — بگویم خسی را به تختی نشاند

(چلاسی ، ۱۴۳۱ : ۱۰۲۵ - ۱۰۲۶)

مولانا راجع به حرص و طمع داستان یک عجوزه را در کلام خویش جای داده است و توصیف نموده است که آن عجوزه برای زیب و حسن بر رخ خود گلگونه می‌ساخت با اینکه عمر او از نود سال گذشته بود و حرص تا آن وقت بر زشتی او باقی مانده بود:

بود کم پیری نود ساله کلان — پر تشنج روی و رنگش زعفران

چون سر سفره رخ او تو بتوی لیک دروی بود مانده عشق شوی
ریخت دندانهاش و موچون شیر شد قد کمان و هر حسش تغییر شد
(قاضی ، دفتر ۶ ،۱۹۷۸ : ۱۳۱)

بابا چلاسی یک قصه با عنوان قصه مراد اعمی دارد در معنای اینکه حال ما مسلمانان وقت، مثل آن اعمی است و می‌فرماید که آن اعمی از پدرش ناامید بود و پدر او از او دور بود. همین طور حال ما مسلمان است که ما از خداوند متعال ناامید هستیم و خدا از احوال ما بی خبراند. چند اشعار از داستان مذکور به قرار زیر است:

حال ما چون حال آن مرد ضریر نا امید استیم از حی و قدیر
نزد ما رب هست از ما بی خبر نزد اواب بود از وی دورتر
(چلاسی، ۱۴۳۱ : ۷۷۶)

یک داستان دیگر در کلام مولانا به چشم می‌رسد که در آن داستان یک فقیر برای یک مرد دعا می‌کند و آن مرد از آن دعا ناراحت می‌شود و می‌گوید این دعا برای تو فقیر بهتر است نه برای من:

گفت یک روزی بخواجه گیلانی نان پرستی نرگداز سبیلی
نان همی یابد مرا نان ده مرا تا بگویم مر ترا من یک دعا
گفت اگر آنست خان که دیده‌ام حق ترا آنجا رساند ای دژم
(قاضی ،دفتر ششم ، ۱۹۷۸: ۱۳۳)

۷. کاربرد حکایت در شعر چلاسی به پیروی مولانا

حکایت در لغت به معنی«باز گفتن از چیزی و سخن نقل کردن» است. و در اصطلاح «حکایت عبارت از نقل کلمه ایست از موضوعی به موضوع دیگر بدون آنکه حرکت یا صیغه آن کلمه تغیر کند»(دهخدا ،۱۳۳۴ : ۷۵۲). سنت حکایت از سال-های قدیم تا اکنون ادامه دارد. شاعران و نویسندگان بهر بیان نمودن مدعای خویش حکایت را به کار برده‌اند. در این باب خمسه نظامی و منطق الطیر از عطار قابل ذکر-اند. اما مولانا رومی هم بعد از آنها حکایات را در کلام خود جای داده است. همچنین بابا چلاسی هم نه فقط به پیروی مولانا افکار و اندیشه‌های خود را به سلک حکایات

درآورده است بلکه بعضی از عناوین حکایات را طبق عناوین حکایات رومی نامگذاری کرده است که ذکری از آنان در زیر آورده می‌شود.

مولانا رومی حکایتی با عنوان طوطی و بقال دارد و در این حکایت می فرماید که یک طوطی در مغازه‌ای وقتی‌که صاحب مغازه در مغازه نبود، از مغازه محافظت می‌کرد. یک روز از دست او روغن ریخت و در آن حال صاحب مغازه آمد و او را مجازات کرد و سرش کچل شد. بعد از چند روز طوطی یک مرد را مانند خود دید و فکر کرد که این مرد نیز مانند من از صاحبش مجازات شده است. درین باره اشعاری از این حکایت به قرار زیر است:

بود بقالی مر او را طوطی — خوشنوا و سبز و گویا طوطی
بر دکان بودی نگهبان دکان — نکته گفتی با همه سودا گران
خواجه روزی سوی خانه رفته بود — در دکان طوطی نگهبانی نمود
گر به بر جست ناگه در دکان — بهر موشی طوطیک از بیم جان
جست از صدر دکان بهر گریخت — شیشه‌های روغن گل را بریخت

(قاضی ، دفتر اول ،۱۹۷۴ : ۵۶)

بابا چلاسی نیز حکایت زیر را با حکایت مذکوره رومی یکی کرده است ولی در اینجا آن طوطی در قفس خرسند است زیرا که او از لذت آزادی و غایات آگاه نیست. چلاسی معتقد است، این حالت ما مسلمانان هست زیرا ما از گلستان جنت بی خبر هستیم. برای این ما در این دنیا شاد هستیم. چندی از اشعار این حکایت به قرار زیراست:

یکی طوطیک در هری پور بود — که اندر قفس شاد و مسرور بود
چنان آن قفس بود وی را پسند — که سلطان راهست قصر بلند
نمی‌جست راه برون آمدن — بدل در نمی داشت میل چمن
بجز خواب و خوردن نمی داشت کار — نمی دیدمش در خیال فرار
ز باغ جنان دور و مغرورام — به سجن جهان شاد و مسرورام

(چلاسی ، ۱۴۳۱ : ۴۱ – ۴۲)

رومی، حکایتی را با عنوان « حکایت گبر که در عهد شیخ با یزید قدس ...» ، ذکر نموده است و در آن می‌فرماید که شخصی در عهد با یزید به کافری گفت اگر

شما اسلام را قبول کنید چه خوش است و او پاسخ داده که نمی‌توانم مانند با یزید مسلمان شوم. چندی از اشعار این حکایت به قرار زیراست:

بود گبری در زمان بایزید — گفت او را یک مسلمان سعید
که چه باشد گر تو اسلام آوری — تا بیابی صد نجات و سروری
گفت این ایمان اگر هست ای مرید — آنکه دارد شیخ عالم با یزید
من ندارم طاقت آن تاب آن — کان فزون آمد ز کوششهای جان
گرچه در ایمان و دین ناموقنم — لیک در ایمان او بس مومنم

(قاضی ، دفتر پنجم ، ۱۹۷۸ : ۳۳۸)

چلاسی هم مانند رومی عنوان حکایت خود را حکایت سلطان العارفین با یزید بسطامی گذاشته است و در آن حکایت توصیف بایزید و داستان مریدش را بیان کرده است، چندی از اشعار این حکایت به قرار زیراست:

با یزید آن صاحب حال بلند — مسلک او نیک و فکرش ارجمند
بود مردی نزد او از چند سال — تا شود او نیز از ارباب حال
هر صبا می کرد از و نامش طلب — مرد حیران شد ازین کار عجب
سالها در خدمت او صرف شد — تاکنون یادش نه این دو حرف شد
باوجود هوش کامل این چه راز — با چنین مخلص کسی این کبر و ناز

(چلاسی ، ۱۴۳۱ : ص ۴۷)

مختصر این که این شاعر کنونی پاکستانی سعی می‌کند که مسلمانان مخصوصاً مردم پاکستان را که به علت دوری از تعلیمات مذهبی و باطنی دچار زبون حالی‌اند، توسط سروده‌هایش و سخنرانی‌هایش به طرف راه راست و صراط مستقیم راهنمایی کند. درین شکی نیست که تأثیر مولانا از هر جایی کلام فارسی چلاسی آشکار است اما به علت طولانی شدن موضوع به همین جا بسنده می‌شود.

۸. نتیجه گیری

مقاله در آخر به این نتیجه رسیده است که بعد از گذشتن سالها تاکنون پیروان مولانا رومی نه فقط وجود دارند بلکه در پیروی وی، نگارشات خود را در سلک نگارش در می‌آورند و افکار و اندیشه‌های رومی را در افکار و اعمال خویش جای

داده‌اند. در رأس این اندیشمندان، نام بابا چلاسی می‌آید که افتخار دارد که افکار و روش نگارش مولانا را در اشعار فارسی خود به جای بدهد. در ضمن نگارش، بابا چلاسی روش بیان نمودن اشعار خود را مانند مولانا رومی به شکل حکایات و داستان‌ها اختیار نموده است و نیز مولوی‌وار از آیات قرآنی و تلمیحات استفاده کرده است که خاصهٔ سبک عراقی است که در این مقاله به تفصیل این موارد بحث و مورد تحلیل قرار گرفت.

کتابنامه

۱. قرآن کریم.

۲. اختر، مولاناشاه محمدحکیم (۱٤۱۷ھ)، **معارف مثنوی**، کراچی: کتابخانه مظهر.

۳. **انوری**، حسین (۱۳۸۱)، **فرهنگ بزرگ سخن**، تهران:کتابخانه ملی ایران.

۴. باباچلاسی، غلام نصیر (۱٤۳۱م)، **کلیات چلاسی به زبان فارسی**، راولپندی: اسد محمود پرنتنگ پریس.

۵. ------ (۲۰۱٤)، **ملفوظات چلاسی** ، ایبت آباد: فیض الودود.

۶. ------- (۱٤۳٦ھ)، **مجالس چلاسی**، پیشاور:الفلاح.

۷. ------- (۱٤۲٦ھ)، **مجموعه گلدستهٔ پنج گل**، ایبت آباد: فیض الودود.

۸. دهخدا، علی اکبر (۱۳۳٤)، **لغت نامه دهخدا**، تهران: چاپ خانه سیروس.

۹. شمیسا، سیروس (۱۳٦٦)، **فرهنگ تلمیحات**، تهران: چاپخانه رامین.

۱۰. --------- (۱۳۸٦)، **گزیدهٔ غزلیات مولانا**، تهران: انتشارات قطره.

۱۱. قاضی، سجاد حسین (مترجم) (۱۹۷٤) ، **مثنوی مولوی معنوی**، دفتر اول، لاهور: الفیصل ناشران و تاجران کتب.

۱۲. ---------- (۱۹۷٦)، **مثنوی مولوی معنوی**، دفتر دوم، لاهور: الفیصل ناشران و تاجران کتب.

۱۳. همان (۱۹۷٦)، **مثنوی مولوی معنوی**، دفترسوم، لاهور: الفیصل ناشران و تاجران کتب.

۱۴. همان (۱۹۷۸)، **مثنوی مولوی معنوی**، دفتر پنجم، لاهور: الفیصل ناشران و تاجران کتب.

۱۵. همان (۱۹۷۸)، **مثنوی مولوی معنوی**، دفترششم، لاهور: الفیصل ناشران و تاجران کتب.

ظرائف و هنرهای سعدی در تصویرسازی از طریق باهم‌آیی کلمات

امید مجد[1]

پگاه محمودی[2]

Saadi's subtleties and arts in imagery through the combination of words

Omid Majd

Associate Professor of Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, University of Tehran-Iran**.** Responsible author.

Pegah Mahmoudi

PhD in Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, University of Tehran-Iran**.**

Some of Saadi's poems in Bustan or Ghazaliyat, despite their simple appearance, have a kind of twisting and entanglement of meaning that, at first glance and using the usual lexical or pictorial rhetoric, their meaning cannot be understood. The main purpose and background of this research is to investigate this type of level of meaning and to illustrate this type of word in the proportion of "Collocation" with the axis of couplet accompaniment. This research has been done in a descriptive-analytical method based on data mining using library and documentary methods. The approach considered in the discussion of the association of meanings is the

[1] دانشیار زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران- ایران. نویسنده مسئول: majdomid@ut.ac.ir

[2] دکتری زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران- ایران.

theory of "Collocation" from the theories of Holliday text coherence. The findings of this study show that Saadi's mastery and talent in language leads to the formation of a special semantic and visual chain along the length of the couplet, which is sometimes reinforced with other literary industries such as "harmony" and creates an image in the form of artistic use of a particular word. And becomes the key in the couplet. Examination of Saadi's poems and contemplation of the superstructure and depth of some of his pointed couplets shows that the poet's care and contemplation in choosing the word and observing the semantic appropriateness and concordance of words along the couplet is one of the important factors in illustrating his poems along with using conventional images (Irony, simile, metonymy and metaphor).

Keywords: Saadi, images , Collocation, Semantic subtleties, functional Linguistics.

چکیده

برخی از اشعار سعدی در بوستان و یا غزلیات با وجود ظاهری ساده دارای نوعی پیچش و درهم تنیدگی معنایی است که در نگاه اول و بهره‌گیری از دایرۀ واژگانی یا بلاغت تصویری مألوف نمی‌توان به معنای آنها پی برد. هدف و زمینۀ اصلی این پژوهش بررسی این نوع سطح معانی و تصویرسازی این نوع واژگان در تناسب «با هم آیی» نسبت به محور همنشینی بیت است. این پژوهش به‌شیوۀ توصیفی ـ تحلیلی بر مبنای داده‌کاوی به‌روش کتابخانه‌ای و اسنادی انجام شده است. رویکرد مورد توجه در بحث تداعی معانی، نظریۀ «باهم آیی» از نظریات انسجام متنی هالیدی است. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که تسلط و استعداد ماهرانۀ سعدی بر زبان سبب شکل‌گیری زنجیرۀ معنایی و تصویری ویژه‌ای در طول بیت می‌شود که گاه با دیگر صنایع ادبی از جمله تناسب «باهم‌آیی» تقویت گردیده و سبب خلق تصویر در قالب بهره‌گیری هنرمندانه از یک واژۀ خاص و کلیدی در بیت می‌گردد. بررسی اشعار سعدی در روساخت و ژرف‌ساخت برخی از ابیات نکته‌دار وی نشان می‌دهد که دقّت و تعمق شاعر در گزینش واژه و رعایت تناسب معنایی و باهم آیی کلمات در طول بیت یکی از عوامل مهم تصویرسازی در اشعار وی در کنار بهره‌گیری از صورخیال مرسوم (کنایه، تشبیه، مجاز و استعاره) است.

واژگان کلیدی: سعدی، تصویر، باهم‌آیی واژگانی، ظرافت‌های معنایی، زبانشناسی نقشگرا..

۱. مقدمه

زبانشناسی نقشگرا یکی از شیوه‌ها و نگرش‌های مسلط در علم زبانشناسی نظری معاصر است که بر نقش‌های زبانی تأکید و توجه دارد. نقشگرایان معتقدند «زبان ابزاری برای تعامل اجتماعی و واحد تحلیل متن در بافت است. در این معنا، نسبت به واحدهای زبانی و روابط صوری آن‌ها با بافت است که معانی خاص را افاده می‌کنند» (Haliday.1975:40). از این رو در زبانشناسی نقشگرا، تجزیه و تحلیل واحدهای کلام مورد توجه قرار می‌گیرد. بزرگ‌ترین نظریه‌پرداز و صاحب‌نظر این عرصه «مایکل هالیدی[۱]» و «رقیه حسن[۲]» در کتابی با عنوان «انسجام در انگلیسی[۳]» به بررسی این مقوله یعنی انسجام متن پرداختند. انسجام را می‌توان یکی از مقوله‌های بسیار مهم در یک متن ادبی یا هنری به‌شمار آورد. نظریهٔ «انسجام و پیوستگی متن» بیانگر آن است که «یک متن زمانی به گفتمان تبدیل می‌شود که کلیتی منسجم داشته باشد؛ حتی اگر از یک تکهٔ کوچک زبانی تشکیل شده باشد» (گرین و لبیهان، ۱۳۸۳: ۳۳).

سخن‌کاوی یا تجزیه و تحلیل گفتمان از جمله گرایش‌های نوین در عرصهٔ علم زبانشناسی می‌باشد که در چند دههٔ اخیر توجه بسیاری را به خود معطوف کرده است. در این رویکرد، زبان از چند منظر مورد مطالعه و تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد، در این راستا، زبانشناسی متن، شاخه‌ای از تحلیل گفتمان به حساب می‌آید که بر مطالعهٔ متن و سازمان نوشتاری آن تکیه دارد و با انسجام ساختاری متن سرو کار پیدا می‌کند. انسجام متنی[۴]به عقیدهٔ هالیدی و حسن (۱۹۷۶: ۴) عبارت است از: «انسجام درونی متن یا روابط بین جمله‌ها و یا به عبارت دیگر، وابستگی تعبیر و تفسیر عناصر در متن»، این مناسبات سبب ایجاد وحدت و یکپارچگی معنا در متن می‌شود. از مهمترین عناصر ارتباط متن در مبحث انسجام واژگانی، «باهم‌آیی» است؛ به معنایی آمدن دو یا چند مادهٔ واژگانی که در بافت‌های مشابه کلام ظاهر می‌شود.

در بحث زیبایی‌شناسی و بلاغت سخن پیرامون گزینش کلمات و واژگان، موضوع مهم و اصلی آن است که سخنور بلیغ به‌منظور بیان معنا به چه ملاک‌هایی جهت انتخاب واژه

---

۱. Michael halliday.
۲. Roqie Hasan.
۳. Coherence in English
۴. textual cohesion.

توجه دارد؟ واژه از محوری‌ترین و اصلی‌ترین عناصر کلام است که همواره انتخاب و به‌گزینی آن، دغدغهٔ اصلی سخنور در متون ادبی و هنری بوده و هست؛ برخی از این واژه‌ها در حکم کلمات محوری هستند که طبق اصل «باهم‌آیی» در ساختار انسجام متنی، به‌صورت کششی، دایرهٔ معنایی گسترده‌ای را تداعی می‌کنند که نشان‌دهندهٔ انتخاب آنها از روی هوشمندی و شمّ زبانی شاعر است. منظور از این تناسب و «به‌گزینی» کلمات هر نوع انتخابی است که سبب ایجاد پیوند میان واژه با دیگر کلمات موجود در سطح جمله می‌شود.

شیوهٔ گزینش واژگان در اشعار سعدی یکی از جلوه‌های مهم بلاغی در سخن وی است؛ «گزینش واژگان سعدی به‌گونه‌ای است که اگر قصد کنیم واژه‌ای را از میان اشعار و یا نوشتار او برداریم و واژهای دیگر از مترادفات و مشابهات و یا معانی و مفاهیم نزدیک به آن به جایش قرار دهیم، لطف و زیبایی و شمول معنایی‌اش را از دست خواهد داد. درخصوص کلام سعدی همواره به این نکته توجه و تأکید شده است که او در لغت گزینی، به تناسب روانی و کشش جمله توجه داشته است» (خطیبی، ۱۳۹۰: ۶۱۲ ـ ۶۰۹). در کتب بلاغی، تصویرسازی‌های حوزهٔ بیانی اعم از تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه می‌باشند که به‌عنوان صورخیال سبب تصویرسازی در کلام می‌گردند، اما نوع دیگری از تصویرسازی وجود دارد که به نظر می‌رسد حاصل چینش کلام باشد و ارتباطی با آرایه‌ها و فنون علم بیان ندارد؛ این چیدمان در نگاه اول ممکن است به نظر نرسد، اما با اندکی دقّت در روابط معنایی کلمات و بررسی میزان انسجام آنها و توجه به نوع انتخاب و گزینش سعدی از کلمه‌ها هنری بودن آنها کاملاً آشکار می‌گردد. در این جستار برآنیم تا با توجه به هنر به‌گزینی واژگان سعدی از منظر انسجام واژگانی و باهم آیی کلمات به بررسی این ظرایف تصویرساز در کلام سعدی بپردازیم. سؤال اصلی پژوهش پیش‌رو آن است که دّقت و اهتمام سعدی در چیدمان واژگان چگونه به خلق تصاویر شعری بدون بهره‌گیری از صورخیال منجر می‌گردد؟ در پاسخ به این پرسش فرضیهٔ پژوهش آن است که تصویرسازی در شعر سعدی به کمک چینش کلمات و شمول معنایی سبب ایجاد واحدهای واژگانی می‌شود که در محور طولی تصویرآفرین هستند به گونه‌ای که با حذف واژه یا واژگان کلیدی مورد نظر، تصویر ایجاد شده نیز رنگ می‌بازد.

۱/۱. هدف و ضرورت پژوهش

هدف اصلی این مقاله ذکر نکات و دقایقی از سخن سعدی است که با ظرایف معنایی خاص انتخاب گردیده و حاصل دقّت و واکاوی شاعر در گزینش واژگان (روساخت) و معنای کلام (ژرف ساخت) می‌باشد؛ معنایی که حاصل باهم‌آیی از منظر انسجام واژگانی است که در نهایت به خلق تصاویر منتهی می‌شود. از سویی نگاه فراگیر به آثار سعدی به گونه‌ای است که «در روند سعدی پژوهی و در بررسی موضوعی نوشته‌ها، کمترین مقاله‌ها در پیوند با موضوع زیبایی‌شناسی آثار سعدی به نگارش درآمده است. در مقدمهٔ کتاب فرهنگ سعدی پژوهی با نمودار و عدد و رقم این ادعا ثابت شده است» (حسن‌لی، ۱۳۸۱: ۷۴). از آنجاکه مداقّه در این هنر سعدی به‌صورت ویژه چندان مورد توجه سعدی پژوهان و سایر محققان عرصهٔ ادبیات زبان و فارسی قرار نگرفته است با توجه به خلأ پژوهشی پیش‌رو در این جستار ضروری به نظر رسید تا به این جنبهٔ هنری و سحر کلام وی بپردازیم.

۲.۱. پیشینهٔ پژوهش

درخصوص تصویرسازی در سطح واژگانی در کلام سعدی تاکنون یک پژوهش نسبتاً مرتبط و ارزنده انجام شده است: مجد (۱۳۹۲) در مقاله‌ای ارزشمند و نوآورانه با عنوان «برخی ظرافت‌های بلاغی و معنایی پنهان تعلیمی در سخن سعدی» در هم تنیدگی معنا و شبکهٔ ارتباطی کلمات در سخن سعدی را که سبب ایجاد ظرایف بیانی و معنایی در کلام شاعر شده مورد توجه قرار داده است. نویسنده در این مقاله معانی حاصل از تداعی معانی کلمات را که از نظر شارحان سخن سعدی پوشیده مانده است، به‌خوبی و تعمق بازخوانی نموده و ذیل هفت عنوان اعم از حُسن تعلیل‌های ظریف، ارتباط استوار لغات با هم، واگذاری درک بخشی از معنا به خواننده همراه با دلایل ظریف و... به بحث و بررسی پرداخته است. لازم به ذکر است که در جستار پیش و نگارندگان به این مقالهٔ ارزشمند توجه داشته‌اند. مقالهٔ ارزشمند دیگری که در این زمینه می‌تواند مورد توجه قرار گیرد «رستاخیز سخن در بوستان» از حسن لی (۱۳۸۱) است. نویسنده در این مقاله در ذیل عنوان «به گزینی واژه‌ها» از ذوق سعدی در بوستان و هم‌پیوندی واژه‌ها سخن گفته است. از

آنجا که این مسأله تنها در بوستان و در حیطهٔ گزینش واژگان بدون توجه به تصویر آفرینی آنها و توسّع معنایی حاصل از این گزینش، مورد توجه قرار گرفته است، لذا پژوهش یاد شده نیز نمی‌تواند الگوی جامع و کاملی در این زمینه باشد.

۳.۱. روش پژوهش

روش مطالعه در این جستار، توصیفی ـ تحلیلی و بر مبنای مطالعات کتابخانه‌ای و شیوهٔ سندکاوی می‌باشد.

۲.چهارچوب نظری بحث

سعدی از عناصر کلام از جمله واژگان و کلمات در خدمت خلق تصاویر شعری بهره می‌گیرد. وی « به ساده‌ترین شیوهٔ ممکن با ما حرف می‌زند. بدون آویزش به صنایع و آرایه‌های ادبی تصویر می‌آفریند. صنایع ادبی [در اشعار او] حضور ناپیدا دارند. هنر سعدی بیشتر در گزینش کلمات و تعابیر و قالب‌ریزی ماهرانهٔ آنهاست. چرخش‌هایی که سعدی به سخن می‌دهد از مهارت او در بهره‌جویی از ابزار زبان حکایت دارد» (حسن لی، ۱۳۸۲: ۷۶ و ۴۷). از آنجا که نحوهٔ انتخاب و گزینش کلمات در بافت جمله و تصاویر حاصل از آن در سخن سعدی با ظرافت خاصی مورد توجه قرار گرفته است، بحث از واژگان و تصاویر حاصل از انتخاب کلمات و دقّت، تناسب و رسایی معنی مورد توجه قرار می‌گیرد. واژه در کلام سعدی با واژگان پس و پیش به‌نوعی در هم تنیده می‌شود تا تصویر مورد نظر شاعر را خلق نماید. این تناسب می‌تواند از نوع تناسب‌هایی باشد که در علم بدیع با عنوان «مراعات النظیر» و در علم زبانشناسی نوین تحت عنوان« انسجام واژگانی» از نوع «باهم‌آیی» مطرح می‌شود که هدف و رسالت آن نه تنها خلق آرایهٔ بدیعیِ تناسب بلکه در جهت بلیغ ساختن کلام و خیال‌انگیز ساختن جمله مورد توجه شاعر قرار می‌گیرد. ربط این موضوع با صورخیال در آن است که سعدی می‌داند چگونه کلمه‌ای را انتخاب کند که تصویر مورد نظرش را القا نماید و دایرهٔ شمول تصویر را چگونه توسع بخشد.

۱.۲. باهم‌آیی[۱]

آنچه که امروزه با نام «باهم‌آیی» در معنی‌شناسی ساختگرا مطرح می‌شود، برای نخستین بار از سوی «پورتسیک[۲]» و به‌عنوان نوعی از بررسی همزبانی در قالب نظریه‌ای در حوزه‌های معنایی مطرح گردید. نظریهٔ حوزه‌های معنایی[۳]، نوعی طرح انسجام یافته از نظام مفاهیم واژگانی زبان است که در آن رابطهٔ تنگاتنگ میان وقوع واژه‌ها در سطح جمله بررسی می‌شود (ر .ک صفوی، ۱۳۸۲: ۲). به لحاظ امکانات باهم آیی برخی واژگان در بافت کلام «هم آیندهای[۴]» ضعیف هستند و برخی دیگر قوی. یعنی «توصیف معنی واژه‌هایی که در محدودیت همنشینی قرار دارند، بدون در نظر گرفتن مجموعهٔ واژه‌هایی که به لحاظ همنشینی با آنها مرتبطند، ممکن نیست. این مجموعهٔ واژه‌ها یا صریحاً در بافت ظاهر می‌شوند یا به‌طور ضمنی به‌وسیلهٔ یک رابطهٔ معنایی در نظام زبان تحقق می‌یابند» (پالمر، ۱۳۷۴: ۲۷). توصیف معنای واژه‌هایی که در این محدودهٔ همنشینی قرار می‌گیرد بدون در نظر گرفتن مجموعهٔ واژه‌هایی که به لحاظ محور همنشینی با آنها مرتبط هستند امکان‌پذیر نیست. «این مجموعهٔ واژه‌ها یا صریحاً در بافت ظاهر می‌شود یا به‌طور ضمنی بوسیلهٔ یک رابطهٔ معنایی در نظام زبان تحقق می‌یابند» (افراشی، ۱۳۷۸: ۷۵).

با هم‌آیی یکی از عناصر انسجام متن از نظر هالیدی است که منظور از آن «به هم مربوط بودن» عناصر واژگانی معین در چهارچوب یک موضوع مشترک است. این فرایند منجر به پیدایش ارتباط معنایی عناصر جمله و به‌نوعی تناسب می‌شود. «مثلاً اگر متنی دربارهٔ مسابقهٔ فوتبال باشد وقوع کلماتی از قبیل داور، بازیکن، دروازه، دروازه بان، خطا و... در جمله‌های مختلف آن باعث بوجود آمدن نوعی انسجام واژگانی در آن می‌شود» (آقا گل زاده، ۱۳۹۴: ۱۰۸). باهم‌آیی در محور همنشینی جمله رخ می‌دهد. در بررسی صناعات ادبی «کاربرد واژه‌هایی که باهم‌آیی متداعی با یکدیگرند، مراعات النظیر نامیده می‌شود» (صفوی، ۱۳۸۲: ۱۰).

---

۱. collection.

۲. porzig.w.

۳. Field theory.

۴. collocator.

۲.۲. تصویرگری با کلمات

در حالت کلّی می‌توان به دو شیوهٔ تصویرگری اشاره نمود؛ نخست تصویرگری به کمک بهره‌گرفتن از صورخیال دیگری با توسع معنایی و ایجاد تناسب و «باهم‌آیی» در کلمات. در این شیوه برخلاف بهره‌گیری از صورت‌های خیال، تصویر بی‌هیچ واسطه‌ای آفریده می‌شود و به کمک توسع معنایی و دایرهٔ شمول کلام، واقعیت‌های محسوس و نامحسوس عینی می‌شوند که به درهم تنیدگی معنا ختم می‌گردد؛ «در هم تنیدگی که حاصل شبکهٔ ارتباطی پیچیده‌ای از کلمات است و در مواردی با صنایع ادبی هم تقویت می‌شود» (مجد، ۱۳۹۳: ۱۰۹).

خیال انگیز شدن کلام و تبدیل زبان به شعر، آن هنگام رخ می‌دهد که ادراکی شاعرانه با عناصر دیگری ترکیب شود و الگویی تازه خلق گردد و بدین طریق از راه زبان، جهانی خیالی به تصویر کشیده می‌شود از این رو خیال‌انگیز ساختن کلام را می‌توان عنصری اساسی و بنیادین به‌ویژه در شعر به حساب آورد. طبق آنچه که علمای بلاغت درخصوص قوانین شعری تاکنون مطرح نموده‌اند، شگردهایی چون تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز اساسی‌ترین عناصر سازندهٔ خیال در یک کلام به‌حساب می‌آیند عناصری که تحت عنوان «صور خیال[۱]» از آنها یاد می‌شود. با تعمق و تفحص در آثار ادبی می‌توان اذعان داشت که شورانگیزی عاطفه، ارتباط تنگاتنگی به تصاویر حاصل از این صورخیال دارد. صورخیال یا ایماژ «تصویری است که به کمک کلمات ساخته شده است. یک توصیف یا صفت، یک استعاره، یک تشبیه ممکن است یک ایماژ بیافریند؛ بنابراین تعریف، شاعر علاوه بر خلق تشبیه، استعاره و... با توصیف هم می‌تواند تصویر یا ایماژ بیافریند در نتیجه باید گفت شیوه‌های تصویرسازی در شعر، گسترده‌تر از کاربرد صرف صورخیال است» (عبادیان، ۱۳۸۴: ۳۹). نحوهٔ انتخاب واژه در کلام باید به‌گونه‌ای باشد که واژگان کلیدی در جمله یا بیت با یکدیگر مرتبط و برهم تأثیرگذار هستند. «تناسب» یا «باهم‌آیی» در انسجام متنی یا به‌طور کلی همگرایی واژگان، یکی از معیارهای اصلی سخنور در

۱. Image.

گزینش واژگان از میان امکانات و انتخاب‌های موجود است تا کلام در سطح واژگانی، به‌بهترین شیوه رسالت بلاغت خویش را ایفا نماید.

۳.۲. تصویرسازی و ظرافت‌های معنایی در کلام سعدی به کمک «باهم آیی» واژگانی

ذوق سلیم و طبع هنرمندانهٔ سعدی در عین آنکه به روانی و شیوایی سخن توجه دارد، بلندترین و ژرف‌ترین مضامین را به شایستگی باز می‌گوید و رشتهٔ سخن را چنان درهم تنیده می‌سازد که هر واژه درست در جای خود قرار می‌گیرد؛ برای شروع سخن نخست «باهم‌آیی» کلمات و تصویر حاصل از آن را در بیت زیر مورد توجه قرار خواهیم داد:

به منزلگه حاتم آمد فرود برآسود چون تشنه بر زنده رود

(بوستان: ۱۹۱)

در این بیت تصویر ارائه شده از بارش باران و بخشندگی حاتم طایی مورد توجه قرار گرفته است. واژهٔ مورد توجه و مدّنظر ما در این بیت «زنده رود» است. «زنده رود» واژه‌ای است که سعدی به دلیل ایجاد تصویر و توسّع معنا آن را با هوشیاری و ظرافت انتخاب کرده است. حال چرا سعدی این واژه را انتخاب نموده است و چند بیت سروده تا به این نکته برسد که «چون تشنه بر زنده رود» بر اساس استدلال سعدی:

زمین مرده و ابر گریان بر او صبا کرده بار دگر جان در او
به منزلگه حاتم آمد فرود برآسود چون تشنه بر زنده رود

(چلاسی،۱۴۳۶:ص ب)

(همان)

طبق اصل «باهم‌آیی» ارتباط عنصری با عنصر دیگر از طریق نمود مکرر و مشترکی است که در بافت‌های مشابه کلام وجود دارد؛ به‌گونه‌ای که با ذکر یک واژه، واژهٔ دیگر نیز انتظار ذکر شدن دارد. «زنده رود» واژه‌ای است که علاوه بر معنای خاص «زاینده رود» ارتباط زندگی، حیات، با آب و بخشندگی حاتم طایی را نشان می‌دهد، سعدی می‌توانست به جای «زنده رود» «طرف رود» را به‌کار ببرد اما این کار را نکرده است تا از سویی تصویری از نشستن فرد تشنه بر لب رودخانهٔ زاینده

رود و نوشیدن آب و سیراب شدن را به تصویر بکشاند و از سویی در معادل‌های مفهومی بخشندگی حاتم طایی را به بخشش زاینده رود تشبیه نماید و از دیگر سو «رود» در واژهٔ زنده رود، سازی است که معمولاً در جشن و بزم نواخته می‌شده است؛ منزلگه حاتم طایی، محل امن و عیش و راحتی است و «رود» با این محفل سرور و بخشش و شادمانی به زیبایی می‌تواند پیوند برقرار نماید. ارتباط پنهان و شگفت زاینده رود با بخشش حاتم و عیش و شادی محفل او برای مهمانان که گوشه‌ای از مهمان‌نوازی اعراب می‌تواند باشد تصویری خیال‌انگیز را بی‌بهره‌گیری از صورخیال تنها با کمک واژه ایجاد نموده است. این خیال‌انگیزی چیزی نیست جز حاصل چینش کلمات و درهم تنیدگی آن در ساختاری منسجم از «باهم‌آیی» کلمات.

به برفاب رحمت مکن بر خسیس چو کردی مکافات بر یخ نویس

(همان: ۱۱۷)

در ظاهر امر آنچه که از بیت مشخص می‌شود آن است که بر فرومایه با دادن آب خنک (برفاب) ترحم مکن و اگر کردی پاداش آن را بر یخ بنویس؛ که کنایه از عدم انتظار و پاداش است. واژهٔ «بر یخ نوشتن» ارتباط پنهان و شگفتی با مجازات دارد؛ در ابتدا آنچه که به ذهن می‌رسد بیهودگی کار است، چرا که یخ در مقابل آفتاب و حرارت و گرما آب می‌شود و هر آنچه که بر روی آن نوشته شده باشد، از بین خواهد رفت اما این واژه در ارتباط با «مکافات» به‌صورت خیال‌انگیزی به خلق تصویری زیبا منتج شده است: در سرمای روزگاران قدیم «نوشتن بر یخ» با ابزاری مانند میخ یا چوب خود می‌تواند نوعی مجازات و مکافات محسوب شود چرا که محبت کردن به نااهل از نظر سعدی، مستحق تاوان است و چه تاوانی سخت‌تر از نشستن در سرمای طاقت‌فرسا و حکاکی و نوشتن بر یخ و تراشیدن آن. بدین ترتیب تصویری که سعدی می‌آفریند، به کمک بهره‌گیری از زنجیرهٔ کلماتی است که به‌نوعی با یکدیگر تناسب دارند. شاعر می‌توانست مقصود خویش از کار عبث و بیهوده را به‌گونه‌های دیگر و با کلمات دیگر نیز بیاورد اما زنجیرهٔ معنایی «مکافات»، رحمت نکردن و ترحم نیاوردن؛ سبب شده است که واژهٔ «بریخ نوشتن» انتخاب شود تا بیهودگی و نیز زجر حاصل از انجام فیزیکی این کار در ذهن خواننده به‌صورت تصویری خیال‌انگیز تداعی شود. در بیت دیگر آورده است:

شکر لب جوانی نی آموختی که دل‌ها در آتش چو نی سوختی

(همان: ۱۹۲)

ظاهر امر در این بیت هنر نی‌نوازی پر سوز و گدازی است که جوانی با مهارت خویش آن را انجام می‌دهد، اما واژهٔ «شکر لب» نیاز به تأمل و درنگ بیشتری دارد. در نواختن نی معمولاً نی‌نواز، نی را به‌گونه‌ای خاص در بین دو لب قرار می‌دهد و فرم و حالت لب را به شکلی کج و مورّب می‌گذارد تا بتواند باز دم خویش را براحتی در نی بدمد. «شکر لب» با واژهٔ «سوختن» در این بیت تصویرآفرینی می‌کند. «سوختن» در مصرع دوم در نظر اول تأثیرگذاری را به ذهن متبادر می‌نماید اما این روساخت اولیه با چینش «شکر لب» و «سوختن» در کنار هم می‌تواند به «لب شکری» بودن نی‌نواز و دلسوختن و ترحم مخاطبین از دیدن این منظره را نیز به تصویر بکشاند. در لغتنامهٔ دهخدا می‌خوانیم «لب شکر و شکر لب: کفته لب زیرین یا زبرین» (دهخدا، ۱۳۷۳: ذیل واژه). سعدی این تصویر را در ذهن خواننده ایجاد می‌کند که جوانی شکر لب (درمعنای شیرین لب یا لب شکری) چنان ماهرانه نی می‌نواخت که هم مستمعان را بر سر ذوق می‌آورد و هم ترحم آنان را بر می‌انگیخت؛ شاید بتوان گفت این بیت به آرایهٔ ایهام آراسته شده است و سعدی تمام احتمالات را برای خیال‌انگیز کردن و تصویری شدن بیت به کار برده است. نکتهٔ حاشیه‌ای که در باب ضرورت نی‌نوازی مطرح است فرم خاص لب است که به‌گونه‌ای مورّب (با توجه به شکل چاک مورب و کجی که در لب شکری‌ها وجود دارد) ترسیم شده و آن را به‌عنوان مضمون بیتی مورد توجه قرار داده است. سعدی به تناسب‌های مضمونی جهت خلق تصویر از زوایای گوناگون توجه دارد؛ در حقیقت واژه‌هایی را برمی‌گزیند که از انسجام معنایی و قدرت تصویرگری بالایی برخوردار باشد. به‌جهت تأکید این مضمون به بیت زیر دقت کنیم:

تو آن درخت گلی کاعتدال قامت تو ببرد قیمت سرو بلند بالا را

(غزل: ۱۲)

واژهٔ کلیدی و تصویرساز در این بیت، «درخت» است. سعدی امکان انتخاب واژه‌های دیگری نیز می‌توانست داشته باشد و از قضا، گل را بیشتر بر «بوته» می‌توان تصور کرد و شکوفه است که برروی درخت جای دارد نه گل و بعضاً اگر گل را در

این بیت مجاز از شکوفه نیز بدانیم، سعدی تعمداً جهت خیال انگیز ساختن کلام و بیان استواری قامت و تناسب و باهم‌آیی واژه در کنار« قامت»، «اعتدال» و «سرو» از واژهٔ «درخت» بهره برده است و این انتخاب با زیرساختی تصویرساز از قامت استوار درخت در ساختاری تشبیهی، تصویری دوباره آفریده است. از قواعد باهم‌آیی می‌توان به «شمول مشترک[۱]» اشاره نمود. شمول مشترک بدان معناست که «دوکلمه جزئی از یک کل واحد و منسجم نیستند اما اجزای از یک کلمهٔ شامل‌تر محسوب می‌شوند مانند: زمین، ماه، خورشید، مریخ، ستاره و جز آن که زیر مجموعهٔ کلمهٔ شاملی مثل اجرام سماوی قرار می‌گیرند» (مهاجر و نبوی، ۱۳۷۶: ۹۶).

موضوع مهم این‌گونه از تناسب‌های خیال‌انگیز و تصویرساز، انتخاب درست واژهٔ کانونی و محوری است که بتواند علاوه بر انتقال دایرهٔ معنایی چندگانه به خلق تصویر ذهنی شاعر نیز کمک نماید. به‌عنوان نمونهٔ دیگر در این بیت از غزل سعدی:

گاهی سموم قهر تو همدست با خزان گاهی نسیم لطف تو همراه با صبا

(غزل: ۱۰۱)

واژهٔ مورد نظر در این بیت «همدست« می‌باشد. سعدی با انتخاب واژهٔ «همدست» علاوه بر توجه به بُعد منفی کلام (تبانی و همدست بودن) به‌نوعی به درست کردن سم و ریختن آن در ظرف نوشیدنی یا غذای فرد مورد نظر و همزدن آن با دست اشاره کرده دارد. این همان هنری است که شفیعی‌کدکنی آن را «قدرت احضار کلمه» می‌داند (۱۳۹۱: ۷۸). در بیت دیگری اگر چاپ یوسفی را نسبت به فروغی استوارتر بدانیم نیز می‌توان به نکته‌ای درخور توجه دقت نمود؛ در بیت زیر در دیوان یوسفی واژهٔ «مرهم» مورد پذیرش قرار گرفته است و در نسخهٔ تصحیح فروغی به جای مرهم، «زخم» پذیرفته شده است که طبق اصل «به گزینی» واژه می‌توان «مرهم» را ترجیح داد؛ دلایل این پذیرش نیز در ادامه ذکر خواهد شد:

به دردی مبتلا گشتم که طاقت من نیارم من قناعت می‌کنم با درد چون مرهم نمی‌بینم

در بیت بالا واژهٔ مورد نظر «نمی‌بینم» می‌باشد. شاعر در این بیت به ظاهر بیان می‌کند که به درد عشق و فراق مبتلا شده است و از آنجا که مرهمی نمی‌یابد، به

---

۱. Co – hyponyms.

درد خویش خو می‌کند و به اصطلاح با آن کنار می‌آید. اما در روی دیگر این سکّه، می‌توان واژهٔ «نمی‌بینم» را توصیفی از نابینایی و کور شدن از شدت گریه دانست چرا که شاعر در فراق معشوق بدان اندازه گریسته است که حتی نمی‌تواند مرهم را بیابد و چشمانش سویی ندارد که اگر مرهم هم برای او بیاورند، بتواند آن را بر درد و جراحت خویش بگذارد. سعدی در پی آن است که شدت و نهایت اندوه خویش را بازگو کند؛ چرا که در بیت قبل به خون باریدن از چشمان اشاره دارد؛ چشم خونبار علاوه بر معنای کنایی به کم سو شدن و بیماری چشم اشاره دارد:

مرا رازی است اندر دل به خون دیده پرورده ولیکن با که گویم راز چون محرم نمی‌بینم

(همان)

سعدی در محور همنشینی کلام به‌گونه‌ای عمل نموده است که جهت درک محتوا و تصویر باید از شتابزدگی و تعجیل خودداری نمود و گاه در خوانشی چند باره به آنچه در پس پرده ذهن شاعر است دست یافت. «سعدی از این نوع فضاسازی‌ها و تصویرسازی‌ها فراوان دارد:

شنیدم که در بزم ترکان مست مریدی دف و چنگ مطرب شکست

چو چنگش کشیدند حالی به موی غلامان و چون دف زدندش به روی

شب از درد چوگان و سیلی نخفت دگر روز پیرش به تعلیم گفت

نخواهی که باشی چو دف روی ریش چو چنگ ای برادر سر انداز پیش

(همان)

در نگاهی گذرا به ابیات متوجه نخواهیم شد، سعدی در بیت نخست چه صحنهٔ هول انگیز و ترسناکی را تصویر کرده است... چرا سعدی نگفته است: شنیدم که در بزم مردان مست یا هر لغت دیگری به جز ترکان؟ پاسخ این است که ترکان، مغول‌های عصر سعدی، دو صفت داشتند: کافر و آدمکش بودند. پس تا اینجا فضا کمی دهشت آلود شد با عده‌ای که همه کافرند و هم قاتل مواجهیم. پس سعدی مستی حاصل از شراب را هم به آنان افزوده است!! چه بسیار کسان که تندخو نیستند اما ممکن است بر اثر مستی، رفتارهایی خشن کنند، مست هم که باشد

انتظار اتفاق مهیب‌تری را خواهیم داشت. لغت بزم، بار معنایی فراوانی را به دوش می‌کشد زیرا ترکان مست در مجلس شادی و شادخواری و موسیقی نشسته‌اند و غرق در هیجانند که ناگهان کسی دف و چنگ مطرب را می‌شکند» (مجد، ۱۳۹۳: ۱۲۲).

از این رو در این فرایند خوانش متن، بار تصویرسازی ابیات بر عهدهٔ واژهٔ «بزم» و «ترکان» است و شاید اگر هر واژهٔ دیگری بجز واژهٔ «ترکان مست» از سوی شاعر انتخاب می‌شد، تا این اندازه تصویرساز نبود. آی. ار ریچارد در کتاب «فلسفهٔ بلاغت» معتقد است کلمه‌ها به تنهایی و خارج از بافت جمله نیز می‌توانند دارای صفاتی مانند «رسایی معنا»، «تناسب» و «دقّت» باشند اما این صفات در بافت جمله تقویت می‌شوند: به سخن دیگر «در بافت کلام است که واژه‌ای در ارتباط با دیگر واژگان موجود، زیبا و مناسب جلوه می‌کند و نمی‌توان آن را به واژهٔ هم معنا تغییر داد. با توجه به اینکه وقتی تناسب بین واژگان برقرار باشد، معنا و مفهوم موردنظر بهتر به مخاطب القا می‌شود و در ذهن او تجسّم می‌یابد» (ریچاردز، ۱۳۸۲: ص ۶۵ ـ ۶۲). باهم‌آیی واژگان در بیت دیگری از سعدی نیز قابل توجه است:

غلام آن لب ضحّاک و چشم فتانم که کید و سحر به ضحّاک و سامری آموخت

(غزل: ۲۲۴)

در این بیت واژهٔ تصویرساز کلمهٔ «ضحاک» در مصرع نخست است. چنانکه از سیاق جمله برمی‌آید «ضحاک» در نخستین مصرع به معنی خندان آمده است تا سعدی با جناس تام زیبایی به گیرایی بیت بیفزاید، اما نکته به همین جا ختم نمی‌شود و واژهٔ تصویری دیگر در ذهن خواننده می‌آفریند. در داستان ضحاک ماردوش، بوسهٔ ابلیس در نقش خوالیگر دربار ضحاک، سبب رویش مار بر دوش ضحاک گردید. لب در اینجا، بوسهٔ شیطان و آزار و اذیتی که دو مارِ روییده بر دوش ضحاک برای وی ایجاد می‌کردند را نیز تصویرگری می‌نماید، سعدی در پی آن است که بگوید معشوق با بوسه‌اش دردسرساز شده و جراحت را افزون ساخته است. از سویی در داستان ضحاک، کید و سحر از آن ابلیس بود که با فریبکاری و نقشه‌ای از پیش تعیین شده بر شانه‌های ضحاک بوسه زد، تصویری که سعدی به‌صورت زیرکانه از آزار و اذیت و کید معشوق می‌سازد، تصویری از ابلیس است که سبب آزار و اذیت شاعر است نه راحتی و

آرامش وی. سعدی با تشبیهی شگفت در یک مصراع ویژگی خندان بودن، کید و سحر و آزار و اذیت معشوق را بدون اینکه بیت یا بیت‌های مستقل دیگری را برای بیان این صفات سروده باشد بیان نموده است و تنها در واژۀ «لب ضحاک» مورد توجه قرار داده است. مضمون سازی‌های سعدی و استفاده وی از صفات برجسته‌ای که برای معشوق ذکر کرده است به خلق این تصویر منتهی شده است.

تو آن درخت گلی کاعتدال قامت تو ببرد قیمت سرو بلند بالا را

(غزل: ۱۲)

واژۀ قیمت نیز در این بیت به‌صورت هوشمندانه‌ای به کار رفته است. سعدی می‌توانست واژۀ «مقدار» را به جای «قیمت» انتخاب کند که همان معنا را می‌رساند اما به‌جز عامل موسیقاییِ واژه «قامت» که به‌نوعی مورد توجه شاعر بوده است این واژه در ارتباط با «بالا» سبب تصویر دیگری در ذهن شاعر شده است. نکتۀ باریکی که سعدی در اینجا به آن توجه کرده است«قیمت و بهای بالای معشوق» است. بلندی و اعتدال قامت یار، قیمت و بهای سرو را می‌کاهد و سبب بی‌رونقی بازار آن می‌شود.

اگر زن ندارد سوی مرد گوش سراویل کحلیش در مرد پوش

(بوستان:۲۴۶)

در ابیات نخستین این شعر می‌خوانیم که:

زن خوب فرمانبر پارسا کند مرد درویش را پادشا

سعدی معتقد است: «اگر زنی به صفت‌های نیکوی اخلاقی آراسته باشد، مصاحبت با او نهایت خرسندی را به همراه دارد. صفت خوب علاوه بر زیبارویی اشاره به معنای متعلق بودن به خلق و خوی پسندیده نیز دارد» (مجد، ۱۳۹۳: ۱۱۲). مصرع مورد نظر «اگر زن ندارد سوی مرد گوش» به ظاهر اطاعت و فرمانبرداری زن از مرد مورد توجه قرار گرفته است اما نکته تصویری بیت در ژرف‌ساخت «گوش داشتن» در معنای نزدیکی و مصاحبت عاشقانۀ زن و مرد در روابط عاشقانه نیز مدّنظر است. سعدی این مطلب را برای زن جزو وظایف روابط عاشقانه و زناشویی می‌داند. شاعر هوشمندانه به این نکته واقف است که سخنور بلیغ واژه‌های اصلی و محوری کلام را چگونه باید انتخاب کند تا در محور همنشینی، سبب تداعی معنا و تصویر بیشتری

شود. از این رو با تکیه و توجه به اصل تناسب، مهمترین رویکرد در این زمینه یعنی گزینش کلمات را منظور نظر داشته است. سعدی با رعایت ادب و عفت کلام به نکتهٔ اخلاقی در روابط زناشویی میان زن و مرد تمکین جسمی او از مرد توجه داشته است.

۴.۲. خلق تصاویر تازه از معانی تازه

از دیگر شگردهای زبانی سعدی خلق تصاویر تازه با اخذ معنای تازه از واژه است. برای توضیح این مطلب بیتی از بوستان را مورد توجه قرار می‌دهیم:

سرش خالی از عقل و پر ز احتشام شکم فربه از لقمه‌های حرام

(بوستان: ۱۳۶)

در لغتنامهٔ دهخدا ذیل واژهٔ احتشام معانی مانند شرم داشتن از چیزی، بشکوهیدن، به خشم آوردن، از کسی حشمت داشتن، شأن وشکوه، حشمت و احترام و شکوه و جلال ذکر شده است (دهخدا، ۱۳۷۳: ذیل واژه). سعدی از این واژه، غرور و فخر نابه جا را برداشت کرده است. نکتهٔ مورد توجه در این بیت، تصویری است که در مصرع اول وجود دارد. سر خالی از عقل و پر از احتشام معمولاً از باد غرور پُر است، تصویری از یک سر،که ابعادی بزرگ به مانند طبلی تو خالی دارد به همراه شکمی فربه که اوج بلاهت، نادانی و شکم بارگی در آن به چشم می‌خورد در این بیت قابل زیبایی آفرین شده است.

ملک را دل رفته آمد به جای بخندید و گفت ای خداوند رای

(همان:۸۶)

واژهٔ تصویرساز و مورد نظر در این بیت، «رفته» می‌باشد. سعدی با استادی و مهارت بسیار، رفته را به معنای ناآرام و هراسان به کار برده است. تصویری از ضربان قلب ناآرام و مضطرب در این بیت می‌تواند مورد توجه قرار گیرد و با توجه به واژهٔ «آمد به جای» آرامش پس از این اضطراب را به زیبایی نشان داده است.

جرعه‌ای خوردیم وکار از دست رفت تا چه بیهوشانه در می کرده‌اند

(غزل:۲۹۸)

واژهٔ مورد نظر در این بیت «بیهوشانه» است. سعدی این واژه را در معنای مادهٔ بیهوشی به کار برده است. در ظاهر معنی بیت آن است که آنچه که در می ریخته

شده است، مستی را مضاعف نموده، اما تصویر حاصل از واژۀ «بیهوشانه» ظرافت دیگری نیز در خود پنهان دارد. بیهوشانه را می‌توان در معنی قیدی (با حالت بیهوشی و مستی) نیز معنا نمود؛ برای توضیح بیشتر ابتدا دایرۀ معنایی و باهم‌آیی واژگان را در ابیات پیشین باید بررسی نمود:

گلبنان پیرایه بر خود کرده‌اند بلبلان را در سماع آورده اند

ساقیان لاابالی در طواف هوش می‌خواران مجلس برده‌اند

جرع‌های خوردیم و کار از دست رفت تا چه بیهوشانه در می کرده‌اند

با توجه به ابیات قبل، تصویر حاصل از واژۀ بیهوشانه مشخص می‌شود. ساقیان لاابالی که در مجلس مسئول شراب دادن به جمعیت هستند با حالتی از بیهوشی و بیخبری جرعه‌ریزی می‌نمایند و از این روست است که در این حالت بیهوشی مشخص نمی‌شود که به جای می چه در جام ریخته‌اند؟! در این بیت تصویر حاصل از ابیات قبل به کمک «باهم‌آیی» واژگان تداوم می‌یابد و این راز هنرآفرینی و تصویرسازی سعدی با واژگان است. به بیت دیگر دقّت نماییم.

حذر کن ز نادان ده مرده گوی چو دانا یکی گوی و پرورده گوی

(بوستان: ۲۹۱۳)

یکی دیگر از مثال‌های ادراک تصویر توسط واژگان در این بیت مشهود است. درخصوص معنای «ده مرده گوی» آنچه که مشخص است به معنی «پرگو» می‌باشد معنای ظاهری بیت روشن است اما ارتباط میان این واژه با تصویری که مدّنظر سعدی است چه می‌باشد؟ نخست باید گفت این صفت بدیع را می‌توان از برساخته‌های سعدی دانست چرا که «ده مرده گوی» تعبیری است از فردی که به اندازۀ ده مرد سخن می‌گوید اما چرا سعدی این عبارت را انتخاب کرده است؟ علّت انتخاب این عبارات را می‌توان در ویژگی روحی فرد پرخاشگر جستجو کرد یعنی فردی که توانایی مقابله و دست به گریبان شدن با ده مرد را دارد و جواب ده مرد را می‌دهد؛ در اینجا «گوی» را می‌توان «پاسخ دهنده» تعبیر کرد یعنی فردی که آن اندازه پرخاشگر است که می‌تواند یک تنه مقابل ده مرد بایستد و از روی نادانی دست به هر کاری بزند حتی ضرب و شتم طرف مقابل. تصویر خیال‌انگیز سعدی را

نمی‌توان به دوری از مرد پر حرف محدود ساخت چرا که جمله با تأکید «حذرکن» و صفت «نادان» برای فردی است که در هنگام عصبانت و حماقت ناشی از آن ممکن است دست به هرکار و اقدامی بزند. تناسب بین این معانی و این نکتهٔ روانی، نکتهٔ تربیتی مورد نظر سعدی را به خواننده وامی‌گذارد.

پدر مرده را سایه بر سر فکن غبارش بیفشان و خارش بکن

(بوستان: ۹۶)

در اینجا تصویر ارائه شده از لطف و مهربانی و شفقت در حق یتیمانی است که پدر از دست داده‌اند و نیازمند مدارا و مهربانی می‌باشند. در مصرع دوم غبار افشاندن و خار کندن در نبود پدر، نکتهٔ موردنظر سعدی است که با تناسبی که مفهوم مرگ پدر ایجاد می‌کند، تصویرآفرین می‌شود. شگفت‌انگیزی تصویر آنجاست که کودک یتیم مانده و پدر مرده، در غیاب پدر باید به امور منزل برسد وبه‌عنوان مثال هیزم و هیمه جمع کند و همین کار سبب نشستن گرد و غبار بر سر و صورت و خلیدن خار در دست و پای کودک می‌گردد. این نکته بار احساسی بیت را بیشتر می‌نماید و ضمن ساختن تصویری از کودکی که در نبود پدر بار مسئولیت خانواده را به دوش خواهد کشید در لایه‌های پنهان بیت مخاطب را متوجه آسیب‌پذیری کودک در نبود پدر می‌کند؛ این معادلهٔ عاطفی بیت، پند اخلاقی سعدی است که از خواننده می‌خواهد یتیم نوازی را فراموش ننماید.

ایجاز ظریف سخنان سعدی به‌گونه‌ای است که هر چه بیشتر در اشعار وی مداقّه می‌نماییم نکات معنایی شگفت‌تر و تصاویر خیال‌انگیز بیشتری را درک می‌کنیم. گاه سعدی با ظرافت و ایجاز بسیار، دامنهٔ معنایی و تصویری گسترده‌ای را در یک مصرع یا یک عبارت خلاصه می‌کند:

ساقیان لاابالی در طواف هوش می‌خواران مجلس برده‌اند

(غزل، ص۱۳۴)

در نمونهٔ یاد شده صفت «لاابالی» و قید مکانی که استفاده شده است یعنی «در طواف» حائز اهمیت است. این تصویر بیانگر کنش و منش ساقیان مجلس است. طواف به‌معنای «چرخیدن» و «گشتن» به دور چیزی و چرخ زدن است. واژهٔ طواف به‌خوبی بیانگر تصویری از لاابالی (در معنای بی‌توجهی) و (بی قیدی و رهایی) را

نشان می‌دهد. شخص در هنگام طواف کاملاً باید از امور دنیوی و مادی رها باشد و به چیزی که حواس او را از معشوق حقیقی دور می‌کند، اعتنا ننماید، ساقیان مجلس نیز گویا در مراسم طواف هستند. سعدی در اینجا تصویر حاصل از طواف را نه تنها به‌معنای چرخیدن و دور زدن مورد توجه قرار داده است، بلکه حالت و کنش عاطفی بی‌توجهی را در کنار صفت لاابالی بودن برای ساقیان ذکر نموده است.

۵. نتیجه‌گیری

بررسی نحوهٔ انتخاب و گزینش کلمات در سخن سعدی نشان‌دهندهٔ آن است که برخی از واژه‌های اساسی یا به تعبیری کلیدی در اشعار وی معمولاً با هم در ارتباط هستند و بر هم تأثیرگذارند. این ارتباط و تأثیرگذاری در نظریهٔ انسجام با عنوان «باهم‌آیی» مورد توجه قرار می‌گیرد که در کلام سعدی سبب انتخاب واژه‌ها متناسب با معنای کلی بیت و ایجاد رویکرد تصویری و خیال‌انگیز ساختن کلام توسط تصویر حاصل از واژه است. این درهم تنیدگی معنایی که به‌نوعی تصاویر بلاغی خلق می‌کنند معمولاً در نگاه اول یا نگاه مألوف و عادی قابل درک و دریافت نیستند و فهم آنها نیازمند واکاوی و تعمق بسیار بیشتر است. سعدی این ژرف ساخت‌های معنایی را گاه با شبکهٔ ارتباطی از معانی و تصاویر و صنایع ادبی دیگر نیز تقویت می‌نماید. آنچه که از این پژوهش برمی‌آید آن است که این تصویرسازی با واژگان گاه در قالب ساختار خلق معانی تازه از واژگان نیز رخ می‌دهد، بدان معنا که علاوه بر حساسیت و دقت سعدی در انتخاب واژه‌ها، گاه کلمات مورد توجه شاعر، با سیاق معنایی تازهٔ خود سبب تصویرسازی شده‌اند.

کتابنامه

منابع فارسی

۱.افراشی .آزیتا. (۱۳۷۸). **نگاهی به مسألهٔ باهم‌آیی واژگان**. زبان و ادب شمارهٔ ۷ و ۸ . صص ۸۱ ـ ۷۳.

۲.آقاگل‌زاده. فردوس. (۱۳۹۴). **تحلیل گفتمان انتقادی**. چاپ اول، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی. ص ۱۰۸.

۳.پالمر. رابرت فرانک (۱۳۷۴). **نگاهی تازه به معنی‌شناسی**. ترجمه: کوروش صفوی. تهران: کتاب ماد، ص ۲۷.

۴.حسن لی. کاووس (۱۳۸۱). **رستاخیز سخن در بوستان**. مجلهٔ علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز. دورهٔ هفدهم. شمارهٔ دوم. پیاپی ۳۴. صص ۸۵ ـ ۷۴.

۵..... (۱۳۸۲). **شگردهای هنری سعدی**. سعدی شناسی. دفتر ششم. به کوشش: کورش‌کمالی سروستانی. مرکز سعدی شناسی، صص ۸۱ ـ ۷۳.

۶.خطیبی. حسین (۱۳۹۰). **فن نثر در ادب فارسی: تاریخ تطوّر و مختصات و نقد نثر پارسی از آغاز تا پایان قرن هفتم**. تهران: زوار، ص ۶۱۲ ـ ۶۰۹.

۷.دهخدا. علی اکبر (۱۳۷۳). **لغتنامه**. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۸.ریچاردز، ای . آر (۱۳۸۲). **فلسفهٔ بلاغت**. ترجمه: علی محمدی آسیابادی. تهران: نشر قطره، صص ۶۵ ـ ۶۲.

۹.سعدی. مصلح بن عبدالله (۱۳۸۴). **بوستان**. تصحیح و توضیح: غلامحسین یوسفی. چاپ هشتم. تهران: خوارزمی.

۱۰. ..... (۱۳۹۴). **غزل‌های سعدی**. تصحیح و توضیح: غلامحسین یوسفی، چاپ دوم، تهران: سخن.

۱۱. شفیعی‌کدکنی. محمد رضا (۱۳۹۱). **رستاخیز کلمات**. چاپ سوم. تهران: سخن، ص ۷۸.

۱۲. صفوی. کوروش. (۱۳۸۲). **پژوهشی دربارهٔ باهم‌آیی واژگان در زبان فارسی**. مجلهٔ زبان وادب (دانشگاه علامه طباطبایی). شمارهٔ ۱۸. صص ۱۳ ـ ۱.

۱۳. عبادیان. محمود (۱۳۸۴). **تکوین غزل و نقش سعدی: مقدمه‌ای بر مبانی جامعه‌شناختی و زیبایی‌شناسی غزل فارسی و غزلیات سعدی**. تهران؛ اختران کتاب، ص ۳۹.

۱۴. گرین. کیت و لبیهان، جیل. (۱۳۸۳). **درسنامه نظریهٔ و نقد ادبی**. ترجمه: گروه مترجمان. تهران: روزنگار، ص ۳۳.

۱۵. مجد. امید (۱۳۹۳). **برخی ظرافت‌های بلاغی و معنایی پنهان تعلیمی در سخن سعدی. پژوهشنامهٔ ادبیات تعلیمی**. سال ششم. شمارهٔ بیست و یکم، صص ۱۲۶ ـ ۱۰۹.

۱۶. مهاجر. مهران و نبوی. محمد (۱۳۷۶). به **سوی زبانشناسی شعر**. تهران: نشر مرکز، ص ۹۶.

منبع لاتین:

۱. Haliday.Manel Hasan (1976).**Cohesion in English**. London. Longman.p 40.

تمرین فارسی در بنگلادش: تأثیر زبان و ادبیات فارسی در زبان و ادبیات بنگالی

محمد نورعالم[1]

Farsi practice in Bangladesh: The influence of Persian language and literature on Bengali language and literature

Md. Noor e Alam
Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Chittagong University, Bangladesh.

Persian language and literature are rich in the world. Many researchers, writers, researchers and thinkers have made an outstanding contribution to the practice of Persian language and literature in Bengal for more than eight hundred years. The essence of their multifaceted efforts is found in their valuable writings. The branches of this cloak are bigger and its shadow is wider. Persian language and literature are closely related to the history, tradition, art, literature, culture and administration of Bengal. Persian was the official language in the Indian subcontinent for more than six hundred years (1203-1837). Therefore, the influence of Persian language in different languages of the subcontinent is particularly strong. At that time, the practice of Persian language and literature like Bengali language and literature was encouraged and inspired. Those who live under the shade of this old tree are indebted to those sages who spread this seed of love in the fertile land of Bengal with heartbreaking love and devotion. It has sprinkled water from the transparent nature of love and has taken care of it like a dear child. In the long history of Bengali language, this language has been enriched by having different words, local and

[1] دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه چیتاگنگ- بنگلادش. nooram76@gmail.com

foreign vocabulary. At different stages of the long history of Bengali language and literature, Pali, Prakrit, Arabic, Persian, Hindi, Urdu, English and many other local and foreign words have found diversity and prosperity by accepting and learning vocabulary. Qazi Nazrul Islam took his rebellious spirit from Persian literature. In this article, "Persian practice in Bangladesh" was discussed.

Keywords: language, literature, Persian, Bengali, Bangladesh, Iran.

چکیده

زبان و ادبیات فارسی در جهان غنی است و بسیاری از محققان، نویسندگان، پژوهشگران و متفکران سهم برجسته‌ای در تمرین زبان و ادبیات فارسی در بنگال برای بیش از هشتصد سال داشته‌اند. جوهره تلاش‌های چند جانبه پژوهشگران منطقه بنگال در نوشته‌های ارزشمندشان جای گرفته است. زبان و ادبیات فارسی با تاریخ، سنت، هنر، ادبیات، فرهنگ و اداره بنگال پیوند تنگاتنگی دارد. زبان فارسی بیش از ششصد سال (۱۲۰۳-۱۸۳۷) در شبه قاره هند زبان رسمی بود. بنابراین نفوذ زبان فارسی در زبان‌های مختلف شبه قاره بسیار زیاد است. در آن زمان تمرین زبان و ادبیات فارسی مانند زبان و ادبیات بنگالی مورد تشویق و الهام قرار گرفت. کسانی که زیر سایه این درخت کهنسال زندگی می‌کنند مدیون آن حکیمان هستند که با عشق و ارادت دلخراش این بذر عشق را در سرزمین حاصلخیز بنگال پراکنده کرده‌اند و در آن از ذات شفاف عشق آب پاشیده و همچون فرزندی عزیز از آن مراقبت کرده است. در تاریخ طولانی زبان بنگالی، این زبان با داشتن کلمات مختلف، واژگان محلی و خارجی غنی شده است. در مراحل مختلف تاریخ طولانی زبان و ادبیات بنگالی، پالی، پراکریت، عربی، فارسی، هندی، اردو، انگلیسی و بسیاری دیگر از واژه‌های محلی و خارجی با پذیرش و فراگیری واژگان، تنوع و شکوفایی یافته‌اند. همچنین قاضی نذرالاسلام، شاعر ملی بنگلادش روحیه سرکش خود را از ادبیات فارسی گرفته است. در این مقاله «تمرین فارسی در بنگلادش» مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد.

واژگان کلیدی: زبان، ادبیات، فارسی، بنگالی، پیشینه، بنگلادش، ایران.

۱. مقدمه

زبان، مؤثرترین و قدرتمندترین ابزار اقوام مختلف بشری برای انتقال تجربه، دانش و توسعه است. زبان، ابزاری است که مردم از هزاره قبل از میلاد تا به امروز از طریق آن به توسعه تمدن مشغول بوده‌اند. زبان‌های مختلفی در جوامع مختلف در طول اعصار سرچشمه گرفته‌اند که هر کدام از طریق تبادل و داد و ستد با جوامع و تمدن‌های دیگر به کامل و بلوغ رسیده‌اند. در نتیجه، مردم جهان کنونی دارای ثروت عظیمی از ۱۵۰۰۰ زبان و گویش هستند. از این تعداد، بیش از ۳۰ زبان به عنوان بهترین زبان‌های زنده و معاصر شناخته شده‌اند. زبان فارسی با ۲۲۶ میلیون کلمه و اصطلاحات خود به زبان‌های انگلیسی، آلمانی، عربی، فرانسوی و ... جا افتاده است و مفتخر است که حق استخراج ادبیات را دارد. از سال ۱۲۰۳ تا ۱۸۳۷ میلادی، زبان فارسی در دادگاه‌های دولتی و حقوقی شبه قاره هند بود. زبان فارسی با زبان‌های ادبی اقوام بزرگی چون هندی، بنگالی، افغانی، تاجیکی، ازبکی، آذری، گورجی، قفقازی، ایرانی، ترکی و ترکمنی ارتباط تنگاتنگی داشت. در نتیجه عاشقان زبان فارسی قرن هاست که احساس غرور می‌کنند. داستان‌سرایان مناطق وسیعی از جهان از زبان به‌عنوان وسیله‌ای برای بیان ایده‌های پیشرفته دینی، اخلاقی، فکری و فرهنگی خود استفاده کرده‌اند. زیرا در این زبان توانایی بیان و انتقال زیباترین، قوی‌ترین و روان‌ترین افکار، افکار و عقاید مردم وجود دارد. (محمدی عراقی، ۲۰۰۶: ۷).

در این جستار سعی بر آن است تا به پیشینه و ممارست بنگالی زبانان در حوزه گسترش و آموزش زبان فارسی در بنگلادش پرداخته شود. مقاله از طریق اسناد کتابخانه‌ای و به روش توصیفی موضوع را بررسی می‌کند.

۱-۱. پیشینه تحقیق

مقالات و کتاب‌هایی به موضوع پیشینه زبان و ادبیات فارسی در بنگلادش پرداخته‌اند از آن جمله محمد رستم علی (۲۰۰۲) مقاله‌ای با نام **تأثیر زبان فارسی بر زبان بنگالی** نوشت و تأثیرات فارسی بر زبان بنگالی را مورد بررسی قرار داد. عبدالله (۱۹۸۳) کتابی با نام **ادبیات فارسی در بنگلادش** منتشر کرد و به پیشینه، تأثیرات و تأثیر ادبیات فارسی در بنگلادش پرداخت. درودگریان و حدادی

(۱۳۹۷ش) در کتابی با نام «**شور قند پارسی: بررسی وضعیت زبان و ادبیات فارسی در بنگلادش**» موضوع گسترش زبان و ادبیات فارسی در بنگلادش را در این کتاب بررسی و آسیب شناسی کردند.

۲. پیشینه زبان و ادبیات فارسی در بنگلادش

حکومت مسلمانان در بنگال با فتح بنگال توسط اختیارالدین محمد بن بختیار خلجی برقرار شد. صد سال دیگر طول کشید تا همه کشورهای بنگالی تحت حاکمیت مسلمانان قرار گیرند. از آغاز حکومت مسلمانان تا آخرین لحظه، فارسی زبان دفتر دادگاه این کشور بود. مدارسی که بختیار خلجی تأسیس می‌کرد در آن مدرسه زبان فارسی تدریس می‌شد و به تدریج زبان فارسی در اطراف آن مؤسسات افزایش یافت. صدها سال است که شاعران و نویسندگان به این زبان مطلب نوشته‌اند و شواهدی از آن در ادبیات به جا گذاشته‌اند. در واقع «عناصر فرهنگ ایرانی به شبه قاره هند وارد شد و به زودی در بنگلادش ریشه دوانید ولی از قرن ۱۳ میلادی به بعد با حکومت مسلمانان در بنگال که طلایه‌داران آن عرفا و صوفیان ایرانی بودند که پیام خویش را با محبت و عشق الهی به زبان شیرین فارسی به خامهٔ شعر و نثر می‌سرودند، این تأثیر فرهنگ فزونی یافت و به ترجمه آثار بسیاری از شعرای فارسی چون فردوسی، عطار، خیام، سعدی، مولوی و حافظ به زبان هندی و بنگالی انجامید» (درودگریان، حدادی، ۱۳۹۷:مقدمه).

اولین کتاب فارسی که در بنگلادش نوشته شد، ترجمه یک کتاب سانسکریت با عنوان «آمریتاکوندا» توسط برهمنی به نام «بهوجار» بود. تنها چند سال پس از استقرار حکومت مسلمانان در بنگلادش (۱۲۰۱-۱۲۰۳)، در زمان سلطنت علی مردان خلجی (۱۲۰۹-۱۲۱۷)، برهمنی به نام «بهوجار» از کامروپ به لاکنو، پایتخت بنگال آمد تا با او درباره دین بحث کند. متکلمان مسلمان خارجی وی با قاضی رکن الدین فقیه مشهور حنفی و صوفی آشنا شد و به اسلام گروید. قاضی صاحب ابتدا کتاب «امریتاکوندا» را به فارسی تبدیل کرد و آن را بحرالحیات نامید. سپس آن را به عربی ترجمه کرد و نام آن را حوض الحیات گذاشت. (عبد الله، ۱۹۸۳: ۱۸)

اولین شاعر مسلمان ادبیات بنگالی شاه محمد صغیر بود. او با سرودن *یوسف و ذلیخا* بر اساس شعر فارسی در ادبیات بنگالی شهرت یافت. از تأثیر فارسی، ادبیات بنگالی قویتر شده است. در این راستا دکتر محمد انعام الحق گفت:

اگرچه این یک واقعیت تاریخی است که مسلمانان از قرن سیزدهم پس از میلاد به طور غیرمستقیم بر زبان و ادبیات بنگالی تأثیر گذاشته‌اند، اما این واقعیت که سهم مستقیم آنها در ادبیات بنگالی حداقل دو قرن قبل از قرن هفدهم وجود داشته است اکنون به یک واقعیت تاریخی تبدیل شده است. این حقیقت تاریخی با کشف شعری بنگالی به نام «یوسف جولیخا» توسط شاعری مسلمان به نام شاه محمد صغیر ثابت می‌شود. از ستایش شاهانه این منظومه می‌توان دریافت که شاعر این شعر را در زمان سلطان غیاث الدین اعظم شاه (۱۳۹۶-۱۴۱۰م) سروده است. پس «یوسف جالیخا» شعری است مربوط به دهه اول قرن پانزدهم میلادی. (انعام الحق، ۲۰۰۹ : ۷۱)

بسیاری از شاعران و نویسندگان در بنگلادش به زبان فارسی می‌پرداختند. رواج زبان فارسی در بنگلادش روند جدیدی به ادبیات بنگالی در قرون وسطی اضافه کرد. ادبیات بنگالی تحت تأثیر زبان فارسی بود. شاعر بنگالی علاؤل بر اساس شعر فارسی *هفت پیکر*، *سیکندر نامه*، *سیف الملوک بدیع الجمال* اشعاری سروده است. عبدالکریم محقق ادبی و عاشق فارسی بود. وی بزرگترین نماینده علاؤل هم بود. با کشف شش دفتر شعر فارسی، علاؤل به عنوان یکی از شاعران برجسته نه تنها در این سبک، بلکه در ادبیات بنگالی قرون وسطی مطرح شد. موقعیت او با آقای «چاندیداس»، «ویجای گوپتا»، «شاه محمد صغیر»، «گیانداس»، «کرتیباس»، «کاشیرام»، «موکوندارام»، «بهاراتچاندرا» قابل مقایسه است. (عبد القیوم، ۲۰۰۷ : ۶)

۲-۱. زبان و ادبیات فارسی و قاضی نذرالاسلام: شاعر ملی بنگال

قاضی نذرالاسلام، خالق بی‌نظیر شعر «شورش» در ادبیات بنگالی و تجسم روح سرکش در شعر بنگالی می‌گوید: «کسانی که بعد از خواندن شورشی من، از من قیام می کنند، من گمان می‌کنم که آنها حافظ و رومی را هم احترام نمی‌کنند. فکر می-کنم آنها از من سرکش‌ترند.» (نذرالاسلام، ۱۹۹۳م : ۴۰۰)

از اینجا معلوم می‌شود که سیره ادبی فارسی یکی از سرچشمه‌های روحیه سرکشی در شعر نذرالاسلام است. قاضی نذرالاسلام، از شاعران عصرساز ادبیات بنگالی و

غزلسرای برجسته، لغات و عبارات را در زبان‌های مختلف از جمله عربی و فارسی تمرین و به کار برده است، به گونه‌ای که به قوت و منبع زبان بنگالی تبدیل شده است. بسیاری از کلمات و عبارات عربی و فارسی به دلایل تاریخی و سنتی در زبان بنگالی نفوذ کرده است. نذرالاسلام با سیره شاعران ایرانی حافظ، مولانا، خیام و سعدی سعی در زدودن خرافات جامعه داشته است. زمانی جامعه مسلمانان این کشور حافظ را کافر می‌خواندند. آنها شاعران بزرگ اقبال، مولانا، خیام و منصور را نیز کافر می نامیدند. نذرالاسلام در این زمینه گفت:

لقب کافر را که جامعه مسلمان به من داده است من پذیرفته‌ام. یادم نمی‌آید که هرگز شکایت کرده باشم که این یک ظلم بوده است. اما خجالت می‌کشم, فکر کنم آنقدر بزرگ نیستم که به لقب کافر مزین شوم. اما من با بزرگانی چون حافظ، خیام، منصور و غیره در ردیف کفار رفتم. (نذرالاسلام، ۱۹۹۳م : ۳۹۴)

خاستگاه زبان و ادبیات بنگالی مربوط به تمرین زبان فارسی در بنگلادش است. دکتر محمد شهید الله می‌گوید:

از امروز، حداقل ۵۰۰۰ سال پیش، ملتی در بخش جنوب شرقی اروپا زندگی می‌کرد و افکار خود را تقریباً به همان زبان بیان می‌کردند. من این زبان را زبان مادری هندو اروپایی می‌نامم. این گروه زبانی اصلی دارای دو بخش بود. محققان یکی از آنها را «کنتوم» و دیگری را «شطام» نامیده‌اند. در میان گروه‌های زبانی هندواروپایی در اروپا، همه زبان‌ها به جز آلبانیایی و بالتیک از تقسیم‌بندی «کنتوم» مشتق شده‌اند. دو شاخه از بخش «کنتوم» نیز همزمان در آسیا وجود داشت. یکی از آنها زبان «هیتی» نام دارد. حدود یک و نیم هزار قبل از میلاد در آسیا رواج داشت. زبان دیگر «توخاری» است. این زبان در آسیای مرکزی رایج بود. این زبان تا حدود قرن هشتم پس از میلاد زنده ماند. ما ارتباطی با زبان بنگالی با تقسیم «کنتوم» نداریم، اما آن شاخه آریایی از «شطام» سرچشمه گرفته است بنگالی ها با او رابطه دارند. شاخه آریایی شاخه‌های خاص خود را دارد که عبارتند از: آلبانی، آرمانی، بالتوسلابونیک، دو شاخه اصلی شاخه آریایی شناخته شده است: یکی ایرانی و دیگری بهاراتی. از شاخه ایرانی، زبان پارسی باستان، زبان پهلوی یا پارسی میانه، زبان فارسی جدید، کردستانی، بلوچی، افغانی یا پستو، پامیری اوستایی و غیره از شاخه سرچشمه گرفته‌اند. از شاخه آریایی هند، شکل کنونی بنگال را از طریق تکامل و تغییر تدریجی به دست آورده‌ایم. (محمد شهید الله، ۲۰۱۱ : ۲۴)

بسیاری از شاعران نامدار اوایل ادبیات فارسی، با شروع از آنها و حتی شاعران مدرن قرن بیستم، واژه‌های فارسی زیادی را در شعر خود به کار برده‌اند. او علاوه بر استفاده از واژه‌های فارسی در شعر نذر الاسلام، از واژه‌های دونوازی اسیر عربی-فارسی یا فارسی- عربی بسیاری استفاده کرده است. قاضی نذرالاسلام نه تنها در واژگان و عبارات زبان بنگالی مبتکر خارق العاده‌ای است، بلکه در لغات و عبارات عربی-فارسی، اردو، هندی، سانسکریت، انگلیسی و غیره نیز گویاست.

۲-۲. زبان و ادبیات فارسی و رابیندرانات تاگور

شاعر جهان رابیندرانات تاگور (۱۸۶۱-۱۹۴۱) شخصیتی پارسا بود. او معتقد به برهمنیسم بود. او خدای متعالی بی‌شکل را می پرستید. پس به این عبادت رفت و نزد حافظ، شیخ سعدی، ملا جامی و مولانا مشق کرد. رابیندرانات تاگور در سفر خود به ایران از مکان‌های مختلفی از جمله مقبره حافظ و شیخ سعدی دیدن کرد. رابیندرانات تاگور، پدر رابیندرانات تاگور (۱۸۱۷-۱۹۰۵)، بسیاری از اشعار شاعر حافظ را حفظ کرده بود. به همین دلیل او را حافظِ حافظ می نامیدند. (شهید الله، ۱۹۸۳: ۵۷)

برهمن‌های هندو هند نیز قبل از قرن پانزدهم *مثنوی رومنی* را تمرین می‌کردند و می‌خواندند. رابیندرانات تاگور مردی با استعداد بود. او محتوا و ایده‌های بسیاری از اشعار خود را از «رامایان مهابهارات» گرفته تا چند جمله‌ای ها و کتب منثور داخلی و خارجی جمع آوری کرده است. وی همچنین از اشعار شاعران صوفی ایران ایده-هایی را گردآوری کرده است. او نه تنها از اشعار شاعران صوفی مانند مولوی، شیخ سعدی، حافظ نظریات جمع آوری می‌کرد، بلکه حتی در مواردی محتوای شعر فارسی را نیز می گرفت و حتی آن را مستقیماً ترجمه می‌کرد. از این نظر او بهتر از فیتزجرالد مترجم رباعیات عمر خیام است. رابیندرانات نظرات خود را به شیوه‌ای که فیتزجرالد رباعیات را ترجمه کرد بیان نکرد. او در عرصه ترجمه وفاداری را تا حد امکان حفظ کرده و مجموعه اندیشه‌ها را گسترش داده است. منبع اصلی شعر «دو پرنده» که در دفتر شعرش «سونار تاری» سروده، از مثنوی مولانا است. مولانا روح مجسم را به پرنده‌ای مستقل در جنگل تشبیه کرد. داستان مولانا بسیار طولانی و پر

از نظریه است. بیشتر اشعار عرفانی رابیندرانات اینقدر عمیق است که قلب را لمس می‌کنند. مولانا وقتی در آسمان پرواز می‌کند مدت‌ها دیده می‌شود اما وقتی از بالا می رود بدون چشم مراقبه دیده نمی‌شود. همین امر در شعر رابیندرانات مشهود است. "او و مراقبه" مانند یک زاهد در دریا ناپدید می شوند.

۲–۳. تأثیر زبان‌های فارسی و عربی بر زبان بنگالی

در نتیجه تمرین زبان فارسی در بنگلادش، کلماتی مانند عربی - فارسی - اردو و غیره به تعداد زیادی به زبان بنگالی نفوذ کرده است. در تاریخ هزار ساله زبان و ادبیات بنگالی، پیش از استقرار حکومت مسلمانان، واژه‌های عربی-فارسی در بنگال رواج نداشتند و پس از استقرار حکومت مسلمانان در بنگال، در زندگی عمومی ورود واژه‌های عربی-فارسی-اردو در بنگال قابل توجه بود.

تعداد لغات عربی-فارسی که در زبان بنگالی نفوذ کرده و زبان زندگی عمومی محسوب می‌شود، بی‌شمار است. این واژه‌ها در بنگالی، به ویژه در زبان زندگی عامیانه، به گونه‌ای با هم ادغام شده اند که تشخیص کدام عربی و کدام فارسی دشوار است. تعداد واژه‌های عربی-فارسی-اردو تنها در شعر نذر الاسلام سه هزار است. از این ۳۰۰۰ کلمه ۶۰ درصد عربی، ۳۰ درصد فارسی و ۱۰ درصد اردو و غیره است. (عبد الستار، ۱۹۹۲ : ۱۴)

مردم بنگلادش ناآگاهانه افکار خود را با کمک کلمات فارسی بی‌شمار بیان می کنند. به گفته دکتر شهیدالله، «اگر در سال ۱۷۵۷م در پالشی میدان، فاجعه مسلمانان رخ نمی‌داد، یعنی اگر خورشید استقلال بنگال غروب نمی‌کرد، زبان ادبیات بنگال، نسخه‌های خطی مختلط زبان عربی-فارسی می شد». (مجله نیوزلتر، ۲۰۰۳: ۵)

عربی - فارسی دو زبان قبیله‌ای متفاوت هستند و ماهیتی متمایز دارند. بر اساس تاریخ رواج ادبیات عرب و فارسی، تعدادی از شاعران عرب در بنگلادش متولد شده-اند، اما تعداد شاعران و نویسندگان فارسی زبان بسیار زیاد است. در دوران حکومت مسلمانان، مردم هر دو مذهب هندو و مسلمان تلاش کردند تا در زبان و ادبیات فارسی مهارت پیدا کنند. در حال حاضر دانشجویان هندو نیز در دانشگاه داکا،

چیتاگونگ و دانشگاه راجشاهی به مطالعه زبان و ادبیات فارسی مشغول هستند. به ویژه، دانشجویان چکما در گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه چیتاگانگ هستند.

۳. تمرین فارسی در بنگلادش

اصطلاح «تمرین فارسی در بنگلادش» را می‌توان کمک زبان و ادبیات فارسی به زبان و ادبیات بنگالی نیز نامید. به این دلیل که تأثیر ادبیات انگلیسی بر ادبیات معاصر بنگالی چندین برابر تأثیر زبان و ادبیات فارسی بر زبان و ادبیات بنگالی در دوران پیشین رژیم‌های ترک، سلطان نشین و مغول است. آنقدر که بهتر است او را یک مشارکت کننده بنامیم تا تأثیرگذار. این به این دلیل است که ویژگی «ساختاری» ادبیات یک زبان دیگر که بر ادبیات یک زبان منعکس شده است، «تأثیر» نامیده می‌شود. در دوران حکومت مسلمانان، در دوران «بنیادی» زبان و ادبیات بنگالی، زبان و ادبیات فارسی نه تنها تأثیری روبنایی بر زبان و ادبیات بنگالی گذاشت. بلکه نقشی بسیار عمیق تر و گسترده تر از آن داشت. (عبد الله، ۱۹۸۳: ۹)

در زمان پادشاهان پال و شن، زبان‌های پالی و سانسکریت به ترتیب زبان رسمی و زبان عمل ادبی و فرهنگی بودند. در زمان پادشاهان شن، فعالیت ادبی به زبان بنگالی ممنوع شد. گرچه پس از تسخیر ترک‌ها و استقرار حکومت مسلمانان در بنگال، زبان دولتی فارسی بود، اما حاکمان مسلمان، به ویژه سلاطین گور، تشویق خاصی به زبان بنگالی داشتند. سلاطین گور با الهام از زبان و ادبیات بنگالی، ترجمه را از ادبیات سانسکریت به بنگالی حمایت کردند. از قرن چهاردهم به بعد نفوذ داستان سرایی فارسی در شعر بنگالی شروع به رشد کرد. رواج زبان فارسی در ادبیات بنگالی از زمان سلطان غیاث الدین آغاز شد. در زمان سلسله حسین شاهی، زبان بنگالی جایگاه افتخار را به خود اختصاص داد. زبان دربار علاء الدین حسین شاه فارسی بود، اگرچه او مانند سایر نواب‌ها از زبان و ادبیات بنگالی حمایت می‌کرد. واقعیت تاریخ این است که در زمان حکومت مسلمانان، رواج زبان عربی به عنوان زبان دینی مسلمانان و فارسی به عنوان زبان رسمی رواج یافت و به تدریج تعداد زیادی از کلمات و عبارات عربی-فارسی، به ویژه در زبان بنگالی، رواج یافت. زبان زندگی عمومی نفوذ کرده است. (راشد الحسن و محبوب باری، ۲۰۰۵: ۱۱)

در زمان حکومت بریتانیا، رسانه آموزشی در این کشور فارسی بود. دانش آموزان پاسخ‌ها را به زبان فارسی نوشتند. آموزش فارسی در مدارس حوزوی اجباری و در مدارس عمومی اختیاری بود. در دوره پاکستان، اردو به جای فارسی معرفی شد. و واژه‌ها و اصطلاحات فارسی در اردو بسیار است. (دیوان، ۲۰۰۲: مقدمه) ادبیات بنگالی با پیوند مواد فرهنگی مسلمانان تحت تأثیر فارسی غنی می‌شود. (عبد القیوم و راضیه سلطانه، ۲۰۰۷: مقدمه) از آغاز فرمانروایی مسلمانان، بسیاری از واژه‌ها، اصطلاحات و معانی فارسی در واژگان بنگال وجود داشت. بسیاری از واژه‌های فارسی در بنگالی به گونه‌ای مخلوط شده‌اند که در بنگالی مترادفی مانند سایه ندارد. (شمس العالم سعید، ۲۰۰۹: ۳)

عقاید مذهبی بسیاری از شاعران و نویسندگان فارسی زبان نیز در بنگلادش وجود دارد. شاعر مشهور بنگلادش «چاندیداس» تحت تأثیر *گلستان* شاعر ایرانی شیخ سعدی گفت: "ای برادران عزیز، گوش کن، این راست است که انسان بالاترین خلق خداست، از بالاترش چیزی ندارد" (احمد الحق،۲۰۰۷: ۱۹)

آقای کریتیباس اوژا (متولد ۱۳۸۵ م)، شاعر درباری سلطان گور بود. وی از دستور سلطان گور، کتاب *بالمیکی رامایان* را از زبان سانسکریت به بنگالی ترجمه کرد. آقای کشیرام داس (شاعر قرن هفدهم) کتاب *مهابهارات* توسط «بیاسمونی» در دوره مسلمانان به بنگالی ترجمه کرد. خاطرات و سخنانی در جاهای مختلف *رامایان* و *مهابهارات* وجود دارد که از ادبیات صوفیانه فارسی گرفته شده است. *رامایان* و *مهابهارات* در سیصد سال گذشته در خانه‌های هندوها خوانده می‌شود. ایدئولوژی صوفیان مسلمان بر ذهن خوانندگان *مهابهارات* و *رامایان* تأثیر می‌گذارد. همانطور که در قسمت *مهابهارات* گفته است که همه موجودات زمین خلق خداست؛ ای خدا؛ همه از خلق شماست، تو صندوق، تو کوه، تو درخت، تو میوه، تو آب، تو روز، تو کوزه، تو دانه، تو اول و تو آخر هستی.» (احمد الحق، ۲۰۰۷: ۱۹-۲۰). در دیوان شمس تبریزی مولانا رومی گفت،

قطره تویی بحر تویی لطف تویی قهر تویی　　قند تویی زهر تویی بیش میازار مرا

حجره خورشید تویی خانه ناهید تویی　　روضه امید تویی راه ده ای یار مرا

روز تویی روزه تویی حاصل دریوزه تویی　　آب تویی کوزه تویی آب ده این بار مرا

دانه تویی دام تویی باده تویی جام تویی　　پخته تویی خام تویی خام بمگذار مرا

این تن اگر کم تندی راه دلم کم زندی　　راه شدی تا نبدی این همه گفتار مرا

(مولانا رومی، ۱۳۷۴ش: ۲۴)

تقریباً تمام شاعران و نویسندگانی که در بنگلادش فارسی تمرین کردند آنها و اجدادشان از ایران، بغداد یا کشور دیگری در جستجوی ثروت به بنگلادش آمدند. آنها با منطقه‌های مختلف بنگلادش ارتباط پیدا کردند. بیشتر از آنها در داکا یا کلکته کار می‌کردند. ارتباط آنها با زندگی روستایی بود. آنها از دوران «پَتهان» و «مغول» در این کشور زندگی می‌کنند. همه آنها در زمان حاکمان مسلمان به سیاست مشغول بودند. زبان مادری آنها فارسی، عربی، ترکی و غیره بود. اگرچه زبان مادری آنها به تدریج به اردو یا بنگالی تبدیل شد، اما زبان‌های فرهنگی عربی و فارسی بود. زمانی که حکومت بریتانیا در این کشور برقرار شد، این خانواده‌ها با فاجعه مواجه شدند. طبقه‌ای از آنها زمینداری و تالوکداری را انتخاب کردند و به مناطق روستایی بنگال نقل مکان کردند. آنها به آموزش مدرن یعنی آموزش انگلیسی توجهی نداشتند. علاوه بر این، او برای امرار معاش به انگلیسی‌ها روی نیاورد. آنها کسانی بودند که در قرن نوزدهم سنت ایرانیان را در روستاهای بنگال زنده نگه داشتند. نفوذ فرهنگی آنها گسترش و گسترده بود. در مقایسه با نواحی غربی و شمالی بنگال، سیلهت، میمنسینگ، داکا، کومیلا، فریدپور، نوخالی و چیتاگنگ نخبگان بیشتری در تمرین ادبیات فارسی در بنگلادش داشتند. (منیر الدین یوسف، ۱۹۶۸: ۲۱۸-۲۲۰) طبقه دیگری از خانواده‌های مسلمان اشرافی شهرنشین بودند. آنها از حکومت انگلیسی و آموزش مدرن استقبال کردند. برخی از آنها زیر نظر انگلیسی‌ها کار می‌کردند و برخی از آنها با وکالت و تجارت در شهر زندگی می‌کردند. آنها همچنین در اوایل قرن نوزدهم به زبان فارسی در بنگلادش ادامه دادند. از جمله کسانی که از تحصیلات مدرن و حکومت انگلیسی استقبال کردند و به مناصب و موقعیت‌های اجتماعی گوناگونی دست یافتند، خانواده خواجه از داکا و خانواده مجومدار از سیلت، خانواده سهروردی از مدینیپور، خانواده قاضی از فریدپور، به ویژه خانواده نواب عبداللطیف بودند. اگرچه آموزش انگلیسی موقعیت فرهنگی فارسی آنها را تغییر داد، اما الگوهای نادری از تمرین فارسی در این خانواده‌ها مشاهده شد. در

نیمه پایانی قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم، طبقه متوسط تحصیلکرده انگلیسی بنگلادش نقش فعالی در جنبش استقلال به رهبری افراد این خانوادهها داشت. (عبد الله، ۱۹۸۳: ۱۲-۱۳)

همه شاعران و نویسندگانی که در قرن نوزدهم در رویه فارسی در بنگلادش یا اجدادشان نقش برجستهای داشتند ایرانی بودند. از جمله سید محمد باقر طباطبایی، احمدعلی اصفهانی، عبیدالله العبیدی سهروردی، میرزا مخمور شیرازی و دیگران. برخی از عربستان آمدند از جمله عبدالغفورخان بهادر نساخ خالدی از فریدپور، عبدالحی اختر از میمنسینگ و کاظم الدین احمد صدیقی از بالیادی. برخی از آسیا یا شبه قاره هند آمده بودند. به عنوان مثال، شاه برهان الله قادری بغدادی که از بمبئی به داکا آمد، اسدالله کوکب از خانواده خواجه که کشمیر را ترک کرد و در داکا ساکن شد، عبدالرحمن صبا، احسن الله شاهین، الایچی رام طالب از امریتسار به باریسال، نواب واجد علی شاه اختر از لکنو، عبدالرحیم دهری که از گوراخپور به کلکته آمده، اکرام احمد زایگام که از رامپور به کلکته آمده، راشد النبی وحشات و دیگران. در نتیجه زندگی این افراد در بنگلادش و ترکیب فارسی و عربی با بنگالی، در نهایت اردو زبان یا بنگالی زبان شدند. کسانی که از مناطق مختلف هند به زبان-های اردو، پنجابی، گجراتی، راماهاتی، پشتو، سندی، کشمیری و غیره تسلط داشتند. تأثیر زبان بنگالی در زبان مادری آنها نیز مشاهده شد. شاعران و نویسندگان این خانوادهها به ادبیات فارسی در بنگلادش می پرداختند. (عبد الله، ۱۹۸۳: ۱۳-۱۴)

۴. نتیجه‌گیری

در چارچوب بحث فوق، می‌توان گفت که تمرین شعر و ادب فارسی‌آموزی در بنگلادش تنها بازتابی از احساس هیجان‌انگیز از سنت داستانی گذشته است که تأثیر بسیاری در تمام شقوق زندگی مردمان منطقهٔ بنگال تاکنون داشته است. در نتیجه تمرین زبان فارسی در بنگلادش، تعداد بی نهایت واژه فارسی عربی در ادبیات بنگالی ترجمه شده و به زبان اصلی بنگالی وجود دارد. واژه‌های عربی در زبان و ادبیات فارسی به قدری فراوان است که به نظر نمی‌رسد به راحتی زبان هندواروپایی تبار باشد. اگرچه طبقه‌ای از نویسندگان هندو در تحریم عربی-فارسی فعال بودند، شاعران و نویسندگان مسلمان با صبر و حوصله از واژگان عربی-فارسی استفاده می-کردند تا ادبیات بنگالی را به اوج شکوه برساند. قاضی نذرالاسلام، شاعر ملی بنگلادش از زبان و ادبیات فارسی بسیار تأثیر پذیرفته است و این تأثیرات در آثارش مشهود است و مورد بررسی قرار گرفته است.

کتابنامه

۱. انعام الحق، محمد (۲۰۰۹)، **یوسف و ذلیخا**، چاپ چهارم. داکا: برادران مولا.

۲. احمدالحق، سید (۲۰۰۶)، **ادبیات صوفیانه بنگلادش**، داکا: انجمن علامه رومی.

۳. درودگریان، فرهاد، حدادی، الهام (۱۳۹۷)، **شور قند فارسی: بررسی وضعیت زبان و ادبیات فارسی در بنگلادش**، چاپ اول، تهران: بنیاد سعدی و خاموش.

٤. دیوان، محمد رستم علی (۲۰۰۲)، **تأثیر زبان فارسی بر بنگالی**، داکا: سفارت جمهوری اسلامی ایران.

٥. شمس العالم، سعید (۲۰۰۹)، **ترجمه خیام و نذرالاسلام به زبان بنگالی**، داکا: آکادمی بنگلا.

٦. شهید الله، محمد (۲۰۱۱)، **تاریخ زبان بنگالی**، چاپ ششم، داکا: مولا برادر.

۷. شلی، راشدالحسن و محبوب باری (۲۰۰۵)، **تأثیر نذرالاسلام بر زبان و ادبیات فارسی**، مؤسسه پژوهشی و فرهنگ عامیانه نذرالاسلام، تریشال میمنسینگ

۸. عبدالله، محمد (۱۹۸۳)، **ادبیات فارسی در بنگلادش**، چاپ اول، داکا: بنیاد اسلامی بنگلادش.

۹. عبد الستار (۱۳۷۱)، **واژه های عربی-فارسی در شعر نذر الاسلام**، داکا: مؤسسه نذرالاسلام.

۱۰. عبدالقیوم، محمد، سلطانه، راضیه (۲۰۰۶)، **تصحیح علائول رچنبعلی**، داکا: آکادمی بنگلا.

۱۱. محمدی عراقی، محمود (۱۳۸۵)، **یادداشت جایگاه و توسعه زبان و ادبیات فارسی در بنگلادش**، کنفرانس بین المللی می-۲۰۰۶، داکا: دفتر رایزنی فرهنگی سفارت جمهوری اسلامی ایران.

۱۲. مولانا رومی، جلال الدین محمد (۱۳۷۴ش)، **دیوان جامع شمس تبریزی**،تهران: فردوسی.

۱۳. نذرالاسلام، قاضی (۱۹۹۳)، **مجموعه قاضی نذر الاسلام**، جلد چهارم، داکا: آکادمی بنگلا.

۱٤. نذرالاسلام، قاضی (۱۹۹۳)، **مجموعه قاضی نذر الاسلام**، جلد دوم، داکا: آکادمی بنگلا.

۱٥. نیوزلتر، سپتامبر- اکتبر (۲۰۰۳)، دفتر رایزنی فرهنگی، سفارت جمهوری اسلامی ایران، داکا.

۱٦. یوسف، منیرالدین (۱۹۶۸)، **تاریخ ادبیات اردو**، داکا: فرهنگستان بنگلا.

تحول و بررسی نعت سراییِ اشعار فارسی احمد رضا خان

نوید احمد گل[1]

DEVEVOLMENT AND CRITICAL REVIEW OF PERSIAN NA`AT OF AHMAD RAZA KHAN

Naveed Ahmad Gill
Associate Professor of Persian Language and Literature, Sheikhupura State College, Pakistan.

Ahmad Raza Afghani (1852-1921) was a literary genius of 19th century. He was born at Qasba Braili, Uttar Pardesh, India. He had exemplary command on 75 disciplines of knowledge and authored more than a hundred books. He composed poetry in Urdu, Arabic, Persian and Hindi, Na'at being his only theme. His Na'atia works have been comprehensively commented upon by Dr.Saleem Ahmad and Dr.Jameel Jalbi in their respective books on[2] the history of Urdu literature.

Different explanations of his book Hadaiq e Bakh'shish have been published. Research works, on his Na'at, has also been done at M.Phil and PhD levels. The world famous "Na'at Rang" has published a voluminous number on his Na'at. Still no considerable effort has been made to evaluate the merits of his Persian Na'at. Armaghan-e-Raza collection of his Persian Na`at.

Our literary intelligentsia has been oblivious of his poetic orientation towards Ishq e Rasool (SAW) shared with his contemporary genius, Allamma Iqbal, for no less than 45 years. It is imperative, thus, to discuss his poetic potential as a "نعت گو". Hence a statistical numeration of his Na'atia poetry, its artistic blossoming in line with contemporary parameters of literary criticism and his poetic aesthetics have been focused upon in the instant article.

Key word: Ahmad Raza, Persian Na'at Hadaiq e Bakh'shish, Armaghan-e-Raza.

---

[1] دانشیار، زبان و ادبیات فارسی، دانشکده دولتی شیخوپوره- پاکستان
drnaveed.ahmad.gill@gmail.com

چکیده

احمدرضا افغانی (۱۸۵۲-۱۹۲۱) نابغه ادبی قرن نوزدهم بود. او در ۷۵ رشته دانش، تسلط مثال زدنی داشت و بیش از صد کتاب تألیف کرد. او به زبان‌های اردو، عربی، فارسی و هندی شعر می‌سرود که نعت تنها مضمون او بود. آثار نعتیه او توسط دکتر سلیم احمد و دکتر جمیل جلبی در کتاب‌های مربوط به تاریخ ادبیات اردو به طور جامع شرح داده شده است. شرح‌های مختلفی از کتاب «حدائق بخشش» او منتشر شده است. همچنین پایان-نامه‌های بسیاری در مقاطع کارشناسی ارشد و دکتری در مورد نعت وی نوشته شده است. «نعت رنگ» او دارای شهرت جهانی است که تعداد زیادی از آن منتشر شده است و مجموعه «ارمغان رضا» که از نعت‌های فارسی اوست. هرچند هنوز تلاش قابل توجهی برای ارزیابی شایستگی نعت فارسی وی صورت نگرفته است و پژوهشگران ادبی به گرایش شعری او درباره عشق به رسول الله(ص) که با نابغه معاصرش علامه اقبال مشترک است، توجه کمتری کرده‌اند. بنابراین، بحث در مورد ظرفیت شعری او به عنوان یک «نعت گو» ضروری است. از این رو، شمارش آماری شعر نعتیه، شکوفایی هنری آن در راستای پارامترهای معاصر نقد ادبی و زیبایی‌شناسی شعری او در این مقاله مورد توجه قرار گرفته است.

واژگان کلیدی: احمدرضا، نعت حدائق بخشش، ارمغان رضا، صور خیال، موسیقی شعر، بحث و بررسی.

۱.مقدمه

۱-۱ کارنامه ادبی احمدرضا خان

احمدرضا خان افغانی (۱۲۹۱- ۱۸۵۶) در شهر بریلی که در امروزه در اُتر پردیش هند واقع است، متولد و مدفون شد (امجدی اعظمی، ۱۹۷۹: ۵). احمد رضان خان در زبان اردو و عربی و فارسی و هندی بسیار نغز سخن سرایی کرده است (همان: ۸). «ارمغان رضا» مجموعه‌ای نعت سرایی فارسی اوست (احمد رضا خان، ۱۹۹۴: ۳۲-۱). **حدایق بخشش** اگرچه مجموعه نعت سرایی اردوی اوست اما در این کتاب ابیاتی به زبان فارسی در نعت نیز دیده می‌شود (احمد رضا خان، ۱۳۲۵ه/۱۹۰۴: ۴۴۱-۴۱۷-۳۶۸ - ۲۴۱،۳۶۶- ۲۴۰).

مجموعه آثار احمدرضا خان در زبان فارسی در نعت به صورت خلاصه چنین است:

الف: ردِّ مثالیه (مثنوی) دارای ۱۹۴ بیت در نعت است (همان: ۴۴۱، ۴۱۷).

ب: یک غزل در «حدائق بخشش» وجود دارد که در آن ابیات شماره ۱۰، ۹، ۸، ۷، ۱ مجموعاً پنج بیت در موضوع نعت است (همان: ۲۴۱-۲۴۰).

پ: غزلی در «حدایق بخشش» به چشم می‌خورد که کاملاً دارای عواطف استغاثه در حضور رسول اکرمﷺ است که دارای ۱۶ بیت در نعت است (همان: ۳۶۸- ۳۶۶).

ت: در «ارمغانِ رضا» ۱۰ غزل و ۲ رباعی در نعت است که دارای ۸۴ بیت است (احمد رضا، ۱۹۹۴: ۳۲، ۲۳-۱۱).

از اجمال بالا روشن می‌باشد که به طور کلی فعلاً ۲۹۹ بیت در نعت در زبان فارسی از احمدرضا خان در دست است. مثنوی **ردِّ مثالیه** دارای مضمونی جداگانه است که اکنون به قصد قلم‌انداز می‌شود.

این مقاله بر آن است به صورت آماری اشعار احمدرضاخان با موضوع نعت را با روش توصیفی- تحلیلی براساس اسناد کتابخانه‌ای بکاود و به برجستگی موضوع «نعت-گو»یی این شاعر بپردازد.

۱–۲. پیشینه پژوهش

بااینکه ابیات بسیاری در آثار احمدرضا خان افغانی در موضوع نعت وجود دارد اما این موضوع کمتر مورد توجه پژوهشگران ادبی در ۴۵ سال اخیر قرا رگرفته است و از این رو مقاله‌ای با این مضمون یافت نشد و بررسی آماری ابیات با موضوع نعت در این مقاله در راستای آثار پژوهشی درباره احمدرضا خان نوآور و جدید است. اما آن گفته‌هایی که درباره نعت‌سرایی فارسی احمدرضا خان از اکابرین آمده است اینجا بیان می‌شود:

الف) محمد مسعود احمد، پژوهشگر مجموعه نعت‌های فارسی احمد رضا درباره او در اثرش چنین نوشته است: محمد احمدرضا خان افغانی نام، عالمی و شاعری است که بحر بیکران بود. او به زبان‌های عربی، فارسی، اردو و هندی شعر گفته است -لا ریب کلام او امام الکلام است - از بی ساختگی و درد و سوز مملو و از تکلف و آورد خالی دلها رامی کُشد و اشکها را می ریزد و از محاسن ظاهری و معنوی آراسته و پیراسته نعت‌های موصوف دلهای عاشقان را مسرور سازد و زنده دارد (ارمغانِ رضا، ۱۹۹۴، ص ۳).

ب) خضر نوشاهی معتقد است: احمدرضا خان آن یک عاشق صادق است که رشته عشق او با حبیب کبریا علیه التحیه والثنا پیوسته است و درستایشِ محبوب و ممدوح خود آنچنان سخن سرایی کرده است که از هر یک لفظِ سخنش بوی محبت و عشق رسول اللهﷺ دماغ‌های اهل دل را معطر و قلب و روحِ اهل ایمان را سرشار می کند (۱۹۹۴، ص ۵).

پ) محمد انعام الحق کوثر درباره او نوشته است: در کلام وی شادی و شیرینی با درد و غم توام شده. اسلوب بیانش چنان قلب را مفتون می‌کند که خواننده از خواندن اشعار، خود را در بزم صاحب دلان می‌نشاند. قدرت بیان، پختگی و روانیِ کلام، استعمال کلماتِ موزون، خیالاتِ پاکیزه، استعارات و تشبیهاتِ شیوا و پابندی دستور شعر و سخن از محاسن کلام وی می باشد. مهم‌تراز همه وجود یک طبع موزوں و سرشار و روح لبریز از عقیدت بی پایان خاتم النبیینﷺ است که او را به سرودن نعت‌های شیوا و نغز می‌کشاند که از حیث فصاحت و روانی با آثار بزرگ برابری می‌کند (ارمغان رضا ۱۹۹۴: ۷-۸).

همچنین امام احمدرضا خان به روش غالب (۱۸۶۹) سروده است:

در و سعتِ قطره نبُوَد، مِدحتِ دریا وصف شه بطحا و خدای شه بطحا

(احمد رضا، ۱۹۹۴: ۱۱)

که در گذشته غالب هم چنین گفته بود:

غالب ثنای خواجه به یزدان گذاشتیم کان ذاتِ پاک مرتبه دانِ محمد است

(غالب، ۱۹۶۹: ۶۸)

۲.چهارچوب نظری بحث

احمدرضا خان در مجموعه آثارش به نعت گویی پرداخته است از آن جمله دو رباعی نیز در نعت در زبان فارسی به شکل غزل (سنتی/ پابند) فارسی سروده است. ازین صورت هویدا می‌شود که او غزل را از همه شکل‌های شعر بیشتر دوست داشته است (شمیم احمد، ۲۰۱۴: ۱۸۴). خودش نیز گفته است:

زحُسنت تا بهار تازه گُل کرد رضایت را غزل خوان آفریدند

(احمد رضا، ۱۹۹۴: ۱۴)

در این مضمون یک ترتیب ذوقی و وجدانی را در نظر داشته شده است و آغازش از ذکرِ وردِ مسعود و ظهور آن نور قدسیِ عالمینﷺ می شود:

وقت آنست که درهای فلک باز شود جلوه مهر قِدم پر توه انداز شود

تهنیّت بادِ بهاری که گُلِ من آید بلبلان مژده چمن جلوه گه ناز شود

پرده از چهره ماه عربی بردارند نورِ پنهانِ ازل، برسر ابراز شود

حبیب تابنده شود تیغ هلالی بدهد سینه ماه دگر کشته اعجازِ شود

(همان: ۱۶)

محفلی که درآن ذکر مولد رحمۀ للعالمینﷺ باشد، احمد رضا بردودِ چراغ آن محفل سخن‌سرایی کرده است:

دلم قربانت ای دودِ چراغِ محفلِ مولد زتاب جعدِ مُشکینت چه خون افتاد در دلها

(احمد رضا، ۱۹۰۴: ۲۴۱)

این بیت با آرایه تضمین بیت غزل اول خواجه حافظ شیرازی (۷۹۲ھ) است و دانشجویان زبان و ادبیات فارسی نیک می‌دانند که تقلید و تضمین حافظ درجای خود نشانه موسیقیت دانسته شده است و این تضمین، مفهومِ شعر **احمد رضا** را دو چندان کرده است (حافظ شیرازی، ۱۳۹۷: ۱). در نعت سرایی مضامین الحاح، دعا،

زاری و استغاثه برای حالِ زاری خودش و امت مسلمهٔ عصرِ خود از همه عاطفه‌ها گویِ سبقت ربوده است و پنجاه و هفت (۵۷) بیت این نوعِ افکار را دربر دارد (احمد رضا، ۱۹۹۴: ص۱۱ ب ۱،۳،۵،۶،ص ۱۳ ب ۱۷-۱۲، ص ۱۷ب ۴۱- ۳۷، ص ۲۳-۱۹، ۸۰-۴۷،احمد رضا، ۱۹۰۴، ص ۳۶۸-۳۶۶ ب ۱۵-۱)- ازآن جمله یک بیت به عنوان مثال:

باین ناکارگی دارم تمنا سگِ کوی، سگِ کوی تو باشم

(احمد رضا، ۱۹۹۴:۱۷)

ذکر زیبایی شمایل نبویﷺ دومین مضمون مهم اشعار احمدرضا خان است و چهل و یک (۴۱) درصد این مضمون را در دامن خود دارد (همان: ص ۱۳ ب ۱۹، ص ۱۵-۱۴ ب ۳۲-۲۱، ص ۱۷-۱۶ب ۴۰-۳۳، ص ۱۸ب ۴۵-۴۳، ص ۲۱- ۱۹ ب ۶۶-۴۷، ص ۲۲ب ۶۹، ص ۲۳ب ۷۹-۷۶) در این بیت‌ها ذکر زلف، رخ، قدِ مبارک، بوی انور و مُهر نبوت، شأنِ اختیار انگشت مبارک به حواله شق القمر، جان فزایی نوشخند و بی مثالیّت از لحاظ وجود مبارک و اوصاف جبین و لب و خوشگویای و خرامیدگی و رفتار و وصفِ ناخن پا و چشم و ابروی قوسین آفرین گوش و طره گیسوانِ خم به خم مصطفیﷺ را نور نمایی کرده است از یکی آنها به عنوان مثال:

پریشانی من شیرازه بندد شبی گر بسته موی تو باشم

(همان: ص ۱۷)

در ابیات نعتیه احمدرضا خان سومین مضمون مهم ذکرِ **اعجاز و فضائلِ** رسول اکرمﷺ است. او در ابیات فارسی خود گفته است که ذات گرامی رسول پاکﷺبر جمله موجودات کائناتِ ارضی و سماوی حتی بر همه انبیای سابقه نه تنها افضل است بلکه در ذاتِ گرامی خود اکمل هم است و در اشعار خود احمدرضا خان شفاعت کبری آن حضرتﷺ وساقی گریِ کوثر و لطف عمیم و غایت اولی‌ایی جمله موجودات و معجزه شق القمر آن حضرتﷺ را به طور خاص مطرح کرده است (همان: ص ۱۲- ۱۱ب ۲، ۴، ۷، ۸، ۹، ص ۱۳ ب ۱۶، ۱۸، ۲۰، ص ۱۵- ۱۴ ب ۳۲-۲۱، ص ۱۶ ب ۳۶-۳۳، ص ۲۲ ب ۶۷، ص ۲۳ ب ۶۹، ص ۳۲ ب هر دو رباعی احمد رضا خان، ۱۹۰۴،ص ۲۴۱ب ۱۰-۷، ص ۳۶۸- ۳۶۶ ب ۴، ۷، ۱۰، ۱۶). در

مجموع سی و هفت (۳۷) در صد از اشعارش این رنگِ افکار نعت را در بردارد. ازآن جمله به عنوان مثال:

چو انگشتِ توشد جولان ده برق قمر را بهرِ قربان آفریدند

(احمد رضا، ۱۹۹۴: ۱۵)

۲-۱. صور خیال در اشعار احمدرضا خان

در ابیات احمدرضا خان بیتی نیست که تنها دارای رفعت و عمق معنایی باشد بلکه در عین حال همان بیت آراستگی و زیبای صوری هم دارد. تشکیلِ صورِ خیال و ایجادِ موسیقیِ شعر مهم‌ترین ابزار بلاغی است (پورنامداریان، ۱۳۶۴: ۳۶۰)، در صورِ خیال اختراعِ استعاره‌ها یکی از جالب‌ترین و جذاب‌ترین ابزار انتقال احساساتِ درونی و عواطف قلبیِ گوینده به شمار می‌رود (ادیب ، ۱۹۸۷ :۴۸).

۲-۱-۱. استعاره

احمدرضا خان در اشعار فارسی نعتیه خود استعاره‌های بسیار زیبا و دلکش ودلگشا، درد آنگین و روح پرور دلربا و معنازا برای ذاتِ گرامیِ آن حضرتﷺ آورده است و تقریباً هر استعاره را لقب هم می‌توان نامید مثلاً: شه بطحا، محبوب خدا، رهروِ اسرار (همان: ۱۲-۱۱) ،صاحب کوثر، شافعِ حشر (همان: ۱۳)، محبوب لاهوت (همان:۱۵)، مهرِ قِدم، ماه عَرَبی (همان:۱۶)، برقِ طور (همان: ۱۸)، در **«ارمغان رضا»** غزلی(نعت) به نظرمی رسد که مرصّع از استعاره‌ها است که نوکِ قلم بنده از بیانِ لطفِ اعجاز بیان استعاره‌های آن غزل عاجز است، لاجرم آن غزل را کاملاً در ادامه این مقاله آورده می‌شود تاخوانندگان ایجاد و ایجاز و جذب واعجاز معنوی آن نعت را حس کنند (همان: ۲۰-۱۹) استعاره‌هایی مانند: مسیحا، انگبین رحمت (همان: ۲۱)، مولا (همان: ۲۲) شه ابرار (همان: ۲۳). ملجا و ماوا، حبل رحمان (احمد رضا، ۱۹۰۴: ۳۶۶) اینجا یکی از ابتکارات احمد رضا تذکر داده می‌شود که او در برابر استعاره‌های حضرت رسول برای خودش استعاره‌های کهترین را آورده است به عنوان مثال:گدای خسته پا (احمد رضا، ۱۹۹۴: ۱۱)، سگِ کوی و دل فگاری (همان: ۱۳)، تردامنان(همان: ۱۹)، افتاده خسته جاں (همان: ۲۰)، آبله پا (همان: ۲۱) تازه

فریادی (همان)، کهنه رنجوری (همان) جانِ سوزان (همان)، حیران، پریشان، بیکس، مریض، بی چاره (احمد رضا، ۱۹۰۴: ۳۶۶) غلام، قطمیر، (همان: ۳۶۷)، گرم ناله، تهی دامان، گرفتار، سائلِ بی پر (همان: ۳۶۸)

رضایت سائل بی پَرتوئی سلطانِ لا تنهر شها بهری ازین خوانم اغثنی یا رسول الله

(همان)

هر کدام از ابیات نعتِ فارسی احمدرضا خان باآراستگیِ و استعاره شیفتگی خوانندگان را ایجاد می‌کند.

۲-۱-۲. حسن تعلیل

درآوری صنعتِ حسن تعلیل در شعر، نزدِ سخن‌شناسان یکی از نشانه‌های زیبا در هنروری سخنوری است (ادیب، ۱۹۸۷: ۵۱) احمدرضا خان در ابیات نعتیه خود اهتمامِ آوردنِ این صنعت زیبا و دُشوار را به کمال زیبایی و محبوبی صَرف کرد و خوانندگان را خیره ساخته است. ابیات او دارای سی دو (۳۲) درصد صنعتِ حسن تعلیل است (احمد رضا، ۱۹۹۴: ص ۱۲ ب ۸، ص ۱۳ ب ۱۵، ص ۱۵- ۱۴ ب ۳۳- ۲۱، ص ۱۷ ب ۳۷، ص ۲۰- ۱۹ ب ۶۰- ۴۷، ص ۲۲، ب ۷۲- ۷۱، احمد رضا ۱۹۰۴، ص ۲۴۱ ب ۸). به عنوان مثال:

بگشود زبان طائرِ سدره و نخستی نشد نغمه زن از وصف و ثنای شه بطحا

صبا را مست از بویت بهر سو چنان افتان و خیزان آفریدند

(احمد رضا،۱۹۹۲:۱۲.۱۵)

۲-۱-۲. تلمیح

از لحاظِ ایجاد ابزار صورِخیال، احمدرضا خان ابیات نعتیه خود را به تلمیحات تقویت و زینت بخشوده است. اکثر تلمیحات احمد رضا از تعلیمات قرآنی و از قصص الانبیا مقتبس شده است و در اکثر ابیات تلمیحانه احمد رضا فضائل کبری یعنی برتری آن حضرتﷺ برانبیای سابقه ارائه کرده است. بیست و هفت (۲۷) درصد وصفِ تلمیح را دربردارد: (همان: ۱۱ب ۴-۳، ص ۱۲ب ۸، ۱۰، ص ۱۳ ب ۱۳-۱۲، ۱۸، ص ۱۴ ب ۳۰-۲۵، ص۱۸ب ۴۵، ص ۲۰ ب ۵۷- ۵۶، ص ۲۱ ب ۶۶-

۶۵، ۶۳-۶۲، ص ۲۲ب ۶۹، ص ۲۳ب ۷۹، ۷۷، ۷۶، احمد رضان، ۱۹۰۴، ص ۳۶۷ ب ۷، ۱۰، ۱۵، ۱۶). یکی ازآنها به عنوان مثال:

محبوبِ خدا، رهروِ اسرا، شه کونین این رتبه که آورد سوای شه بطحا

(احمد رضا، ۱۹۹۴: ۱۲)

۲-۱-۳. تشبیه

تشبیه نیز یکی از ابزار تشکیل صورخیال به شمار می‌رود و در علم بیان بر درجه اول ذکر شده است (میمنت ، ۱۳۶۸: ۶۶). احمدرضا خان با تشبیهاتِ تازه و نوین ابیات نعتیه خود را تزئین و زیبایی بخشوده است؛ البته از لحاظِ شمارش ابیات او استعاره-ها، تشخیص و تجریدها کم‌تر است (همان: ص ۱۳ ب ۱۷، ص ۱۵ ب ۳۱-۲۹، ص ۲۱ ب ۶۳، ص ۲۳ ب ۷۸-۷۶). از جمله آن به عنوان مثال ذکر می‌شود:

پئی نظاره محبوبِ لاهوت جبینت آئینه سان آفریدند

(همان: ۱۵)

۲-۱-۴. نماد

نماد، نیز در ابیات احمدرضا خان دیده می‌شود که راه ایجاد صور خیال شده است. نماد یک صورتی از استعاره است و به این جهتِ نماد به تمثیل نزدیکتر دیده می-شود (میمنت، ۱۳۸۳: ۲۸۲). احمدرضا خان در ابیات نعتیه خود این کلمات را به صورت نماد آورده است: **سگ** (همان: ۱۳، ۱۷، ۳۶۷) **بلبل** (ص: ۱۶، ۱۹)، **پروانه** (ص: ۱۹، ۲۳)، **طوطی** (ص:۱۹) **یکه** (ص۲۰)، **رفرف** (ص:۲۳) به عنوان مثال **قطمیر**:

به کهفِ رحمتم پرور زِ قِطمیرم منه کمتر سگ درگاه سلطانم اغثنی یا رسول الله

(احمد رضا، :۱۹۰۲:۳۶۷)

۲-۱-۵. تجرید و تشخیص

چیزی یا شیئی بی‌جان را جاندار قرار دادن و آن را مثلِ جانداران به‌کار بردن، تشخیص می‌گویند (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸ه‍ ص ۱۴۹). احمدرضا خان در ابیات نعتیه خود از تشخص استفاده شایسته کرده است: (احمد رضا، ۱۹۹۴: ص ۱۲ب ۷، همان:، ص ۱۳ب ۳۶-۳۳، همان:، ص ۱۷ب ۳۷، همان:، ص ۲۲ ب ۷۰-۶۹، همان:، ۱۹۰۴، ص ۲۴۱ب ۸، همان:، ص ۳۶۶، ب۵-۴). ازان جمله بیت‌ها:

ای عشق نبی، تو عاشقان را آرامِ دل و قرارِ جانی

(احمد رضا، ۱۹۹۴ : ۲۲)

۲-۱-۶. اِغراق

اغراق یا مبالغه آرایی نیز یکی از ابزار ایجاد صورخیال است (شفیعی کدکنی، ۱۳۳:۱۳۵۸). احمدرضا خان در ابیات فارسیِ نعتیه خودش این ابزار ایجادِ صور خیال را به کار برده است ولی اغراق را در نعت سرایی آوردن، بسیار دشوار است ولی احمدرضا خان این کار را انجام داده است، به عنوان مثال:

صد عرش برون رفت از جهت ناز گردید سرِ عرش چو پای شه بطحا

(همان:، ص ۱۲)

فلک بر آستانم سجده آرد اگر خاکِ سرِکوی تو باشم

(همان:، ص ۱۷)

۳.موسیقی شعر در اشعار احمدرضا خان

حال تحول و بررسی ابیات نعتیه احمدرضا خان از لحاظِ موسیقی شعر بررسی می‌شود. شفیعی کدکنی، آهنگ یا موسیقی شعر را برای شعر سنتی فارسی، چهار نوعِ بر شمرده است که بدین‌گونه است:

الف:«موسیقی بیرونی (وزنِ عروضی)،

ب: موسیقی کناری (قافیه و ردیف و تکرارِ کلمات)،

ج: موسیقی داخلی (تکرارِ صامت و مصوف، آوردنِ کلمات هم آهنگ و اجناس،

د: موسیقی معنوی (پارادوکس، حسآمیزی، تضاد، ایهام و مراعات النظیر» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳ : ۵۲-۵۱).

۱-۳. موسیقی بیرونی

موسیقی بیرونی، مشتمل بر وزن عروضی یا بحر آن شعر است. ازین جهت، در ساحات زیر اشعار احمدرضا خان در بحث موسیقی شعر قابل بررسی است:

الف) احمدرضا خان بحرِ هزج (باجمله محذوفات این بحر) را با علاقه انتخاب کرده است و به طور کُلی دوازده (۱۲) نعت (غزل) نوشته است و ازمیان آنها هشت (۸)

نعت را در بحر هزج به سلک شعر در آورده است از آن جمله: (احمد رضا، ۱۹۹۴: صص ۱۲، ۱۷، ۱۸، ۲۲، ۲۳، احمد رضا، ۱۹۰۴، ص ۲۴۱- ۲۴۰، ص ۳۶۸- ۳۶۶).

ب) دو (۲) نعت در بحر رمل (احمد رضا، ۱۹۹۴، ص ۱۶، ۲۱)، یک (۱) نعت در بحرِ خفیف (همان:، ص ۱۴)، یک (۱) نعت در بحرِ رجز (همان:، ص ۲۰-۱۹) سروده شده است.

پ) کارِ شگفتِ آور این است که الحاح، دعا و گریه و زاری را در بحرِ رجز سروده است (همان) و عواطف پُراز التجای لطیف را در «بحر رمل» (همان:، ص ۱۶، ۲۱).

ت) همچنین در حالت خواب و بیداری، آثارِ انوار و نگهت را از آهسته خرامی در ریگ زارستانِ عرب که پیدا می‌شد، در بحر رمل و خفیف به سهولت حس می توان کرد (غیاث الدین، ۱۳۴۳ه، صص ۹۵۷، ۵۹۳، عمید، ۱۳۶۳ش، ص ۵۴۱).

ث) از لحاظ لغت و تاریخ بشری و روایت شعری جهانِ «بحر هزج» با طرب وترنم و نغمگی مؤانستِ خاصی دارد (غیاث الدین، ۱۳۴۳ : ۹۵۷).

ج): احمدرضا خان یک نعت (غزل) در تضمین غزل اوّل خواجۀ حافظ سروده است (احمد رضا، ۱۹۰۴، ص ۲۴۱- ۲۴۰)، حافظ، ۱۳۹۷: ۱) اینجا به صورت گوشواره، تفصیلِ اجمالِ موسیقی بیرونی شعر احمدرضا خان داده می‌شود:

شماره غزل / مصراع اولی	بحر /وزن عروضی	ارکان ماخوذ/ ص
۱: جان و دل من باد فِدای شه بطحا	(۱) هزج، مثمن اخرب مکفوف محذوف	مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن/ ۱۲-۱۱
۲:امتان وسیاه کاری‌ها	خفیف مسدس مخبون محذوف مقطوع	فعلاتن مفاعلن فعلن /۱۳
۳:زعکست ماه تابان آفریدند	(۲) هزج مسدس مخذوف	مفاعیلن مفاعلین فعولن/ ۱۵-۱۴
۴:وقتست که درهای فلک باز شود	رمل مثمن مخبون محذوف مقطوع	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن/۱۶
۵:پریشانی من شیرازه بندد	(۳) هزج مسدس محذوف	مفاعیلن مفاعیلن فعولن/ ۱۷
۶:حیرت زده ام چه خواب دیدم	(۴) بزج مسدس اخرب مقبوض مخذوف	مفعول مفاعیلن فعولن/ ۱۸
۷:ای شافع ترد امتان وی چاره درد نهان	رجز مثمن سالم	مستفعلن (چهار بار) /۲۰-۱۹
۸:دلفگاری آبله پایی به شهرِ جود تو	رمل مثمن محذوف	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن/ ۲۱

۹:سیاحِ فضای لامکانی	(۵) هزج مثمن اخرب مقبوض محذوف	مفعول مفاعلن فعولن/ ۲۲
۱۰:یارب زمن برشه ابرار درودی	(۶) هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف	مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن/ ۲۳
۱۱:الا یا ایهاالساقی ادِرکاساً وَّ ناولْها	(۷) هزج مثمن سالم	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعلین ۳۴۱-۳۴۰
۱۲:به کارِ خوش حیرانم اَغثنی یا رسول الله	(۸) هزج مثمن سالم	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعلین / ۳۶۸-۳۶۶

۴-۱. موسیقی کناری

موسیقی کناری شعررا قافیه، ردیف و تکرار کلمات تشکیل می‌دهد (شفیعی کدکنی، ۱۹۵۸ : ۲۰۳). ابیات نعتیه احمدرضا خان از لحاظِ ردیف به نظرمی‌رسد:

الف) سه (۳) نعت دارای ردیف‌هایی که براسم مشتمل است: (احمد رضا۱۹۹۴: ص ۱۱، ۱۹، ص۲۳، ۱۹۰۴، ۳۶۶).

ب) پنج (۵) نعت دارای ردیف‌هایی که بر فعل مشتمل است: (همان، ۱۹۹۴: ص ۱۸، ۱۴، ۲۱).

پ) دو (۲) نعت دارای ردیف‌هایی که هر حرفِ جار مشتمل است: (همان: ص ۱۳، احمد رضا، ۱۹۰۴، ص ۲۴۰).

ت) دو (۲) نعت (غزل) غیر مردف است (همان: ص ۱۹، ۲۲).

ث) بیشتر ابیات نعتیه احمدرضا دارای ردیف‌هایی که مشتمل بر صیغه‌های مختلف فعل است و صیغه‌های فعل فارسی زبان از لحاظ ترنم و نغمگی قوی‌تر از ردیف‌هایی که مشتمل بر اسم و حرف‌ای جاری است: (همان: ص ۱۴، ۱۶، ۱۷، ۱۸، ۲۱).

ج) یک غزلِ (نعت) احمدرضا خان دارای ردیف و قافیه این طور است در آخر مصراعِ دوم هر بیت «روی‌ها» به تکرار می‌آید و در اصولِ موسیقی هند این التزام را بسیار پُرتأثیر ولی دُشوارتر گفته شده است:

امتان و سیاه کاری‌ها شافعِ حشر و غمگساری‌ها

(همان: ۱۳)

۴-۱-۱. قافیه

قافیه نزد عروضیان لازمه شعراست وردیف زینتِ شعر. اکثر و بیشتر قافیه-های احمدرضا خان برحرف‌های جار واسم‌های کیفیت است: (همان: ص ۲۳-۱۱، احمد رضا، ۱۹۰۴، ص۲۴۱، ۲۴۰- ۳۶۸-۳۶۶) و یک غزل (نعت) که دارای (۲۰) بیت است و در صنعت ترصیع موزون شده است و هر بیتی که در صنعت ترصیع است در صنعت ذو قافیتین نیز می‌باشد (احمد رضا، ۱۹۹۴، ص ۲۰-۱۹).

۴-۱-۲.موسیقی داخلی

آهنگی که به تکرارِ حرف‌های صامت، مصوت (بلند و کوتاه) که غیر از ردیف و قافیه‌ها در داخل بیت ساخته شد، آن را موسیقی داخلی می نامند (میر صادقی، ۱۳۷۴ : ۱۶۶). ایهام و اِجناس (صنعت تجنیس) در موسیقی داخلی به شمار می‌روند (همان).

۴-۱-۲- ۱. صنعت تجنیس

احمدرضا خان با التزام تجنیس، ابیات نعتیه خود را به درستی و نغمگی هم کار برده است به عنوان مثال:

زلعل و زَلال (تجنیس محرّف):

زلعلِ نوشخندِ جانفزایت زلالِ آبِ حیوان آفریدند

(احمد رضا، ۱۹۹۴ : ۱۵)

در نقشِ ناخُنِ تو گرید مانی به قلم، قَلم به مانی

(همان: ۲۲)

در اکثر مواقع، احمدرضا خان، کلمه **رضا** را از لحاظ تخلص خودش و در همان بیت از لحاظ معنی لغوی واژۀ رضا یعنی تسلیم هم آورده است: (همان: ص ۱۲، ۱۷، ۲۲) که این کاربرد ایهام هم نامیده می‌شود.

۴-۱-۲- ۲. تکرار کلمات

در یک بیت تکرار آوردنِ یک کلمه غیر از ردیف باعثِ ایجاد موسیقی داخلی می‌شود. احمدرضا خان در ابیات نعتیه خود به التزام و اهتمام این ویژگی واژگان، ترنم و نغمگی ابیات خود را افزوده است، به عنوان مثال: **الف)** کلمه **رضا** را دو (۲) بار در یک بیت، ۳در سه جای جمع کرده است(همان:، ص ۱۲، ۱۷، ۲۲).

ب) کلمه مُهر، سگ، زبان و مانی دریک بیت دو (۲) بار آورده شده است: (همان:، ص ۱۵، ۱۷، ۲۲).

۴-۱-۲- ۳. تکرارِ کلمات همآهنگ

در یک بیت چند کلمه همآهنگ (کلماتی که دارای یکسانی در نوشت وخواند) غیر از قافیه را به تکرار آوردن، تکرارِ کلمات همآهنگ می‌گویند و این هم باعث اختراع موسیقی داخلی می‌باشد. احمدرضا خان در ابیات نعتیه خودش ایفای این طور در خورِ اعتنایی کرد و این کلمات را در یک بیت جمع کرده است، به عنوان مثال: وسعت و مدحت (احمد رضا، ۱۹۹۴، ص ۱۱)، قطره و دریا و بطحا (ایضا)، سلیمان و سلمان (همان)، حشمت و شوکت (همان)، می گریم ومی نالم ومی سوزم (همان)، خدا واسرا (همان: ۱۲)، بُووسُو (همان: ۱۵)، چنان و افتان و خیزان (همان)، مقتدا و هدی وخدا و زدا، فدا و گدا و جدا، ظلمت و مهرت و ماهت و نورت، (همان: ۱۹)، کرم و حرم و قدم و خدم (همان)، حیران و جویان و قربان (همان)، بوئی و روئی و موئی، گل و بلبل و سُنبل (همان:)، صبا و خدا و بلا (همان:، ص ۲۰)، گریانت و حیرانت و خوانت (همان:)، فضا و خدا، (همان:، ص ۲۲) ،خطا و عطا (همان:، ص ۲۳)، جلوت و خلوت (احمد رضا، ۱۹۰۴، ص ۲۴۱) ملجا و ماوا (همان:، ص ۳۶۶)، شها و طبیبا، نوازی و سازی (همان:)، بارد و ورزد (همان:)، رانی و خوانی و سلطانی (همان:، ص ۳۶۷)، انگیزد و خیزد (همان:)، دورو نفور (همان: ۳۶۸)، نالم و خوانم (همان).

از لحاظِ صامت و مصوّت (کوتاه و بلند) تکرارِ یک واژه هم باعثِ ایجاد موسیقی داخلی می‌شود، به عنوان مثال:

می‌گریم و می‌نالم و می‌سوزم ازین غم یارب برسانم به سرای شه بطحا

(احمد رضا، ۱۹۹۴ :۱۱)

در بیت بالا تکرارِ حرف **م**، ۸ بار به صورتِ صامت با ماقبل واژه مصوّت و در مصراعِ دوُم تکرار حرف **ر** (۳) باربه صورت مصوّت لایق توجه است:

داغ و تپش و سوز و گداز والم و درد دارد دلِ من جمله برای شه بطحا

(همان)

در بیت بالا حرف **د** به صورتِ صامت و مصوّت (۷) بار تکرار شده است، مانند:

ندارم جز تو ملجای ندانم جز تو ماوای تویی خود ساز و ساما اغثنی یا رسول الله

(احمد رضا، ۱۹۰۴ : ۳۶۶)

در بیت پیشین تکرارِ واژه م، ی، الف و تو و ل به صورت صامت و مصوّت (کوتاه وبلند) که آورده شده است، شایسته تذکر است، مستزاد بر آن تکرارِ واژه واوِ عاطفه در هر سه بیت موسیقی داخلی را دو چندان می‌کند (همان).

۴-۱-۳. موسیقی معنوی

موسیقی معنوی، مجموعِ تناسب‌ها، تقارق‌ها، تضادها و تشابه‌های موجود دوربینِ کلمات ومفاهیم شعر است. پارادوکس، حِس‌آمیزی، تضاد، لف و نشر و مراعات النظیر جلوه‌هایی از موسیقی معنوی هستند (میر صادقی، ۱۳۸۴: ۵۲).

۴-۱-۳- ۲. مراعات النظیر

کلماتی را که با همدیگر مطابقت داشته باشد و این مطابقت غیر از تضاد باشد، در یک بیت جمع کردن مراعات النظیر می‌نامند (آهنی، ۱۳۵۷ش، : ۱۸۶). احمدرضا خان در ابیات نعتیه خود مراعات النظیر را بسیار رعایت کرده است به عنوان مثال کلمه‌هایی مثل: گریم و نالم و سوزم (همان: ۱۱)، داغ و تپش و سوزوگداز و الم و درد (همان)، سایه، دامن، عبا (همان:۱۲)، طائر، سدره، زبان، نغمه (همان)، محبوبِ خدا، راهروِ اسرا، شه کونین، شه بطحا (همان) بادِ بهاری، گل، بلبل،چمن، جلوه، مژده (همان:۱۶)، پرده، چهره، پنهان، ماه نور (همان:)، تابیدل، هلال، تیغ، کشته (همان:)، دام، اسیر، قابو (همان:۱۷)، خاک، کوی، آستان (همان)، جان، دل، روح (همان:۱۹) عرش برین، روح الامین، مَهر، فلک، ماه (همان)، امن، امان، ایمان (ایضاً)، سنبل، گل، بلبل، طوطی، مست، فدا، نثار، نغمه خوان، بوی، روی، موی (همان)، صبا، باغ، شاخ، چمن، سرو (همان:۲۰) یعقوب، ایوب، صالح (همان)، دِلفگار، آبله پا، افتاده، بیابان (همان:۲۱)، فریادی، رنجوری، غم (همان)، رنگ، گل، برگ (همان)، زلال، چشمه، کوثر، سیراب (همان)، سیاح، فضا، لامکان (همان:۲۲) سیّد، مولا، شه ابرار (همان:۲۳) ابرو، چشم، قوسین (همان)، لب، شهد، جان بخشش، مسیحائی (همان)، گوش، طره، گیسو (همان) دریک بیت جمع کرده است:

ای زلال چشمه کوثر لب سیراب تو بردرِ پاکت رضا باجانِ سوزان آمده

(همان:۲۱).

۴-۱-۳- ۳. تضاد

کلماتی را که از لحاظِ معنایی ضد یک دیگر هستند در یک بیت آوردن صنعت تضاد، گفته می‌شود (انوشه، ۱۲۶۱:۱۳۷۶). تضاد نیزیکی از شاخه‌های موسیقی معنوی به شمار می‌رود.

صنعت تضاد، کم و کیفِ گفته‌ها را کاملاً ولی به سهولت در دلهای شنودگان منتقل می‌کند. احمدرضا خان این صنعت را بسیار به کار برده است، به عنوان مثال واژگان مثل قطره و دریا (همان:۱۱)، سروپا (همان)، گدا سلطان (همان)، نوروظلمت (همان:۱۳، ۱۹، ۲۱) سحر و شام (همان:۱۳) تازه و کهنه (همان:)، افتان و خیزان (همان:۱۴،۲۱) پریشانی و شیرازه بندی (همان:۱۷)، زمین و فلک(همان:۱۹) درد و درمان (همان)، عرب و عجم (همان:۲۰) شیرین و تلخ (همان)، رنجوری و مسیحائی (همان:۲۱، ۲۳) گل و خار (همان)، سیراب و سوزان (همان)، جلوت وخلوت (احمد رضا، ۱۹۰۴:۲۴۱) طبیب و مریض (همان:۳۶۶) درد و درمان (همان)، غلام و سلطان (همان:۳۶۷)، سگ و سلطان (همان)، بهار و خزاں (همان)، آب و شعله (همان)، گدا و سلطان (همان:۳۶۸)، سائل و سلطان (همان) را آورده است:

بهرآن رنگین ادا، گلبرگِ چند، آلِ رسول برکش از دل خارِ آلامی که درجان آمده

(همان: ۲۱)

۴-۱-۳- ۴. لف و نشر

در لغت لف به معنای پیچیدن و نشربه معنای پریشان کرده یا جدا کردن می آید ولی از لحاظ موسیقی معنوی و علم بدیع این است که بالعموم شاعر در مصراعِ اُولی ذکر چند چیزها می‌کند و در مصراعِ ثانی از مناسبت آنها همانقدر کلماتی را آوردن، صنعتِ لف و نشر نامیده‌اند. چون لف و نشر و تضاد پهلو به پهلوی یکدیگر آید لطف و زیبایی شعر را چند برابر می‌کند و این التزام نشان‌گرِ قدرتِ گوینده بر زبان و بیان می‌باشد (شفیعی کدکنی، ۱۳۳۸ : ۳۰۹). احمدرضا خان در ابیات نعتیه خود صنعتِ تضاد و صنعتِ لف و نشر را همراه یکدیگر آورده است به عنوان مثال:

دارم ای گُل بیادِ زلف و رُخَتْ سحر و شام آه و زاری‌ها

(همان:۱۳)

آن جلوه رخ بزیر گیسو خورشید ته سحاب دیدم

(همان:۱۸)

۴-۱-۳- ۵. پارا دوکس

پارادوکس و ترکیب پارادوکسی، چنین ترکیبی از کلماتی ساختن که در ظاهر تضاد در نظر می‌آید ولی در معنا راستی به نظر می‌رسد مثلاً ناله خاموشی و دیده-وری کوران و مفلسِ کیمیا فروش و... (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۵۵). احمدرضا خان در ابیات نعتیه خود چنین ترکیب‌هایی آورده است مثلاً روشنی ظلمت آباد (همان:۱۳) نور باریِ داغ‌ها (همان:)، انگشتِ جولان ده برق (همان:۱۵)، پریشانی موئی بسته (همان:۱۷)، آفتابِ شب (همان:۱۸)، لامکان زیرِ قدم (همان:۱۹)، حیرتِ آئینه (همان:)، فداکاریِ شمع پروانه سان (همان)، بوئیِ گل مست (همان)، رویِ بلبل فدا (همان)، موی سنبل نثار (همان)، العطشِ خضر علیه السلام (همان:۲۰)، بینایی یعقوب علیه السلام (همان)،نورِ ظلمات (همان:۲۱) آموزشِ شمع از پروانه (همان:۲۲)، زبانِ بی زبانی (همان)، چشم خطا پوش (همان:۲۳).

ظلمت آباد گو روشن شد داغِ دل راست نور باری‌ها

(همان:۱۳)

شمعِ از پروانه تو آموخت این گونه زبان و بی زبانی

(همان:۲۲)

در نظر دارید که اکثر شاخه‌های موسیقی معنوی نیز به صورتِ صور خیال هم به کارمی رود، به عنوانِ مثال اینجا یک نعت (غزل) از احمدرضا خان به صورت کامل می‌آید که تقریباً نشانگرِ جمله محاسنِ صوری و معنویِ شعرِ اوست:

ای شافعِ تر دامان، وی چاره درد نهان جانِ دل و روحِ روان یعنی شه عرش آستان
ای مسندت عرشِ برین، وی خادمت روحِ امین مهرِ فلک، ماه زمین، شاه جهان، زیبِ جنان
ای مرهم زخمِ جگر، یاقوت لب، والا گهر غیرت ده شمس و قمر، رشکِ گل و جان جهان
ای جانِ من، جانانِ من، هم درد، هم درمانِ من دینِ من و ایمانِ من، امن و امانِ امتان
ای مقتدا، شمع هدی، نورِ خدا، ظلمت زدا مهرت فدا، ماهت گدا، نورت جدا، از این و آن
عینِ کرم، زینِ حرم، ماه قدم، انجم خدم والا حشم، عالی همم، زیرِ قدم، صد لامکان
آئینه‌ها حیرانِ تو، شمس و قمر جویانِ تو سیارها قربانِ تو، شمعت فدا، پروانه سان
گل مست شد از بوی تو، بلبل فدای روی تو سنبل نثار موی تو، طوطی بیادت نغمه خوان

بادِ صبا جویانِ تو، باغِ خدا از آنِ تو — بالا بَلا گردانِ تو، شاخِ چمن، سروِ چمان
یعقوب گریانت شده، ایوب حیرانت شده — صالح حدی خوانت شده، ای یکه‌تاز لامکان
خضرست گویان العطش موسی بایمن گشته غش — یعقوب شد بینائیش، دریادت ای جانِ جهان
بهرِ خدا مرهم بنه، از کارِ من بکشا گره — فریاد رس، دادی بده، دستی بما افتادگان
مولیٰ زپا افتاده‌م، دارم شها چشم کرم — مهر عرب، ماه عجم، رحمی بحالِ بندگان
شکّر بده گو یک سخن، تلخ است برمن جانِ من — باری نقاب از رخ فگن، بهرِ رضایِ خسته جان

(احمد رضا، ۱۹۹۴ : ۲۰-۱۹)

۴-۱-۳-۶. ترکیبات

از لحاظ زبان و بیان احمدرضا خان در ابیات نعتیه خود ترکیباتِ نوین فارسی را رواج داده است. در اینجا فهرست آن ترکیب‌ها داده می‌شود:

ظلمت آبادِ گور (همان:۱۳)، نور باری داغ‌ها (همان)، نفسِ پرده دَر (همان)، لطف تازه و مرهم کهنه (همان)، صبا مست بویت (همان:۱۴)، جلوه گلبن ناز (همان)، انگشت جولانِ ده برق (همان)، نظاره محبوبِ لاهوت (همان:۱۵)، نور پنهانِ ازل (همان:۱۶)، ناگارگی (همان:۱۷)، دامِ نفسِ کافر (همان)، خورشید تهه سحاب (همان:۱۸)، بوئی گل مست (همان:۱۹)، روئی بلبل فدا (همان)، موی سنبل نثار (همان)، یکه تازِ لامکان (همان:۲۰)، شهر جودِ تو (همان:۲۱)، تازه فریادی (همان)، کهنه رنجوری (همان)، گلبرگِ رنگین ادا (همان)، زلالِ چشمه کو ثر (همان)، حبل رحمان (احمد رضا، ۱۹۰۴۳۶۶) سلطانِ لاتنهر (همان:۳۶۸).

۵.نتیجه‌گیری

در این مقاله نعت سرایی احمدرضا خان از دیدگاه صورخیال و موسیقی شعر فارسی بررسی و تحلیل شد. حاصل بررسی در بحث صور خیال و موسیقی شعر به این صورت بود که احمدرضا خان توانسته است با نازک طبعی و خیال‌اندیشی شاعرانه ترکیبات، استعاره‌ها و تشبیهات تازه‌ای دربارهٔ حضرت رسول خلق کند که درصد بالایی از این ترکیبات تازه و نو ابداع است. همچنین در بحث موسیقی شعر نیز توانسته بود موسیقی بیرونی و درونی را به درستی در ابیات به کار برد تا مخاطب از شنیدن ابیات لذت وافی آن چنان که شایستهٔ نعت رسول اکرم است، ببرد.

کتابنامه

۱. آهنی، غلام محسین، ۱۳۵۷ش، **معانی وبیان**، تهران: مدرسه عالی ادبیات و زبانهای خارجی.

۲. احمد رضا، محمد، خان ۱۹۹۴، **ارمغان رضا**، به کوشش پروفسور دکتر مسعود احمد، پاکستان، کراچی: المختار پبلی کیشنر.

۳. احمد رضا محمد، خان، ۱۹۰۴، **حدایق بخشش** (بخشش دوم) مرتبه، پاکستان، کراچی: مجلس المدینۀ العلیمه.

۴. ادیب، مسعود رضوی، ۱۹۷۸، **هماری شاعری**، پاکستان، لاهور: نذیر سنز.

۵. امجدی، اعظمی، مولانا، ۱۹۷۹، **دیباچه مشموله فتاوی رضوی**، ج اول، پاکستان، کراچی.

۶. انوشه، حسن، ۱۳۷۶ش، **فرهنگ عامه ادب فارسی**، ایران، تهران، چاپ و انتشارات وزرات فرهنگ.

۷. پورنامداران، محمد تقی، ۱۳۷۶ش، **سفر در مه** ، تهران: سخن.

۸. حافظ، محمد شمس الدین، ۱۳۹۷ش، دیوان حافظ، تهران.

۹. شفیعی کدکنی، محمد رضا، ۱۳۵۸ش، **صورِ خیال**، تهران:آگاه.

۱۰. ----------، ۱۳۶۶ش، **شاعرِ آینه ها**، تهران: آگاه.

۱۱. ----------، ۱۳۷۳ش، **موسیقی شعر** (چاپ دوم)، تهران: آگاه.

۱۲. شمیم احمد، **احمد رضا کی نعتیه شاعری کا فنی و لسانی تجزیه**، مضمون، مشموله، سه ماهی، فکر و تحقیق، نئی دهلی، ۲۰۱۴، ج ۱۷، ش۲، مدیر دکتر خواجه محمد اکرام الدین، بهارت.

۱۳. عمید، حسن، دکتر، ۱۳۶۳ش، **فرهنگ عمید**، تهران: انتشارات، امیرکبیر.

۱۴. غالب، اسد الله خان (۱۹۶۹) مرزا، **دیوان غزلیات فارسی** ، به کوشش وزیر الحسن عابدی، پاکستان، لاهور: مجلس یادگار غالب، دانشگاه پنجاب لاهور.

۱۵. غیاث الدین، محمد، مولوی، ۱۳۶۳ش، **غیاث اللغات ایران**، تهران: امیر کبیر.

۱۶. میمنت، میر صادقی ۱۳۷۴ش، ، **واژه نامه هنرِ شاعری**، ، تهران: کتاب مهناز.

بررسی و تحلیل نقد صورتگرایانهٔ غزلیّات کلیم کاشانی
با تکیه بر رابطهٔ زبانی ترادف

فضل الله رضایی اردانی[۱]
غلامرضا هاتفی اردکانی[۲]

A Study and Analysis of the Realistic Critique of Kaleem Kashani's Lyric Poems Based on the Linguistic Relationship of Synonyms

Fadlullah Rezaei Ardani,
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Farhangian University, Yazd-Iran. responsible author.

Gholamreza Hatfi Ardakani,
Teacher, Department of Persian Language and Literature, Farhangian University, Yazd-Iran.

One of the semantic relations, in any language, is synonymy. The synonym is to be able to replace another component or components of a language chain with another component or components; Without changing the meaning of the word chain. Although two words, they are never exactly meaningful; Because their meanings are different. The two words are synonymous in special situations and conjugations, and in other contexts of the word, this also has no meaning. So, the relation of synonyms between words is relative. This article, by searching in the lyric poems of Kaleem Kashani, deals with the quantitative study of this linguistic trick. In

[۱] استادیار، گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، یزد- ایران. نویسنده مسئول:
rezaei_ardani@yahoo.com
[۲] مدرّس، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، یزد- ایران.

most of Kaleem Kashani's sonnets, in the field of language, such a technique is seen and most of these relations occur in two episodes; Using this feature, he has been able to create an encyclopedia for his audience so that his audience can understand the meaning of the word. Considering the great use of this feature in Kaleem Kashani's lyric poems, this linguistic method can be considered as one of the features of this poet's personal style. He has used non-repetitive synonymy with 72.58%. Also, among the synonyms of Kalim, five groups of words ("seen and eye", "waist and middle", "slender and straight", "foot and step", "wind, May, companion, wine") more than twice Have been repeated, so that the percentage of cases of repetitive sequences in Kaleem lyric poems is 27.42%.

Keywords: Tardaf, lyric poems, Kaleem Kashani, Indian style, Formalist critique, Linguistic relationship.

چکیده

یکی از رابطه‌های معنایی، در هر زبانی، ترادف است. ترادف آن است که بتوان به جای جزء یا اجزایی از یک زنجیره‌ی زبانی، جزء یا اجزای دیگری قرار داد؛ بدون اینکه معنی زنجیره‌ی کلام تغییر یابد. هر چند دو واژه، هیچ‌گاه به‌طور دقیق هم‌معنا نیستند؛ زیرا بار معنایی و محتوایی آنها متفاوت است. دو واژه در شرایط و هم‌نشینی‌های ویژه‌ای، مترادف می‌شوند و در بافت‌های دیگر کلام، این هم‌معنایی را از دست می‌دهند. پس رابطه‌ی ترادف، بین واژگان، نسبی است. مقاله‌ی حاضر، با جستجو در غزلیّات کلیم کاشانی، ضمن تحلیل و توصیف محتوا، به بررسی کمّی این شگرد زبانی می‌پردازد. در اغلب غـزل‌سـروده‌هـای کلیم کاشانی، در حـوزه‌ی زبانی، چنین شگردی دیده می‌شود و بیشتر این رابطـه‌هـا در دو مصـرع اتّفاق می‌افتد؛ او توانسته است با به کارگیری این ویژگی زبانی، دایره المعارفی را، برای مخاطبان خود، تدوین کند تا مخاطب او به‌راحتی بتواند به معنی واژه‌ی مـورد نظر پی‌ببرد. با توجّه به کاربرد و بسامد این ویژگی، در غزلیّات کلیم کاشانی، این سیاق زبانی را مـی‌توان یکـی از ویژگی‌های سبک شخصی این شاعر دانست. او با ۷۲/۵۸ ٪ از ترادف‌سازی غیر تکراری بهره برده‌است. ضمناً از بین ترادف‌سازی‌های کلیم پنج گروه از واژگان، («دیده و چشم» ، «کمر و میان» ، «ساغر و صراح» ، «پای و قدم» ، «باده، می، صهبا، شراب») بیش از دو بار تکرار شده‌اند، به‌طوری که درصد موارد ترادف‌سازی تکراری در غزلیّات کلیم ۲۷/۴۲٪ است.

واژگان کلیدی: ترداف‌سازی، غزلیات، کلیم کاشانی، سبک هندی، نقد صورتگرایانه، رابطهٔ زبانی.

۱. مقدّمه

۱-۱. بیان مسأله

ملک‌الشّعراء، میرزاء ابوطالب کلیم کاشانی، مشهور به «طالبای کلیم» از شاعران مشهور قرن یازدهم هجری قمری است. میرزاء ابوطالب کلیم در حدود (۹۹۰ ه.ق.) در همدان ولادت یافت؛ بیشتر تذکره‌نویسان اصل او را، از همدان دانسته و گفته‌اند که چون در کاشان اقامت داشت به «کاشانی» معروف شد. او دانش‌های زمان خود را در کاشان و همدان آموخت. کلیم کاشانی در آغاز جوانی در دورهٔ پادشاهی جهانگیر (۱۰۳۷-۱۰۱۴) به هند رفت و ملازمت «شاهنوازخان» اختیار کرد و در خدمت ابراهیم شاه ثانی عادل شاهی(۱۰۳۵-۹۸۷) والی بیجار به سر می‌برد. (صفا، ۱۱۷۱:۱۳۶۹) نخستین مأمنی که ابوطالب جوان در هند یافت «بیجارپور» دکن بود. او چندی، در دکن سرگردان و آواره بوده‌است و این مهم، نشان دهندهٔ آن است که کلیم ابتدا، در دربار عادل شاهیان و ملازمت شاهنوازخان دست نیافته‌است؛ بلکه در این راه چندی این سوی و آن سوی دویده‌است. چون او عزم سیر «بیجارپور» کرد؛ راهداران او را به گمان جاسوسی در بند انداختند و بازجویی نمودند. وقتی که شاه‌جهان در سال (۱۰۵۵) دوباره به کشمیر رفت، کلیم با سرودن قصیده‌ای در تهنیّت مَقدم پادشاه دویست اشرفی به رسم صله دریافت می‌کند؛ او همچنان در آن دیار به سر می‌برد تا اینکه در سال (۱۰۶۱ یا ۱۰۶۲) درگذشت و همانجا در کنار قبر «سلیم تهرانی و قدسی مشهدی» به خاک سپرده‌شد. (همان : ۱۱۷۳)

اصولاً در سروده‌ها و اشعار هر شاعری، هر واژه بافت، فرم و شکل متناسب با خود دارد و به همین دلیل بین واژه و الفاظ، هم‌معنایی کامل وجود ندارد. واژه-های هم‌معنا تنها به طور ناقص می‌توانند در برخی فرم‌ها یا دربافت‌های ویژه-ای با یکدیگر هم‌معنی شوند. بنابراین دو واژه، در شرایط و هم‌نشینی‌های ویژه‌ای مترادف و هم‌معنی می‌شوند و باز در بافت‌های دیگر کلام، این هم‌معنایی را از دست می‌دهند. بنابراین ترادف و هم‌معنایی، نسبی است. در این پژوهش، به بررسی کیفی و کمّی رابطهٔ زبانی ترادف در غزلیّات کلیم کاشانی پرداخته

شده‌است. این ویژگی زبانی را مـی‌توان یکی از مؤلّفه‌های سبک شخصی کلیم کاشانی، «خلّاق المعانی ثانی» دانست.

۱–۲. اهمّیّت و ضرورت تحقیق

امروزه پژوهش و تحقیق، در حوزه‌های زبانی از اهمّیت ویژه‌ای برخوردار است. لازم بود بـرای پـــی بردن به ویژگی‌های زبانی و ادبی سروده‌های کلیم کاشانی، در این حوزه به پژوهش پرداخته شود تا رمز و رموز ماندگاری نام و آوازه‌ی این شاعر مشهور قرن یازدهم، برای علاقه‌مندان به زبان و ادبیّات فارسی در داخل و خارج از کشور به ویژه شبه قارهٔ هند، آشکار شود.

۱–۳. پیشینه پژوهش

بنابر جستارهای به عمل‌آمده، تا به حال در این زمینه، پژوهشی به صورت مستقل، انجام نشده‌است به طوری که این پژوهش زبانی، در حوزه‌ی نقد فرمالیسم یا صورتگرایانه، منبعی برای شناخت هر چه بیشتر ویژگی‌های زبانی غزلیّات کلیم به شمار خواهدآمد. برای نیل به مقصود در این مقالـه، دیـوان اشعـار کلیم، بـه تصحیح محمد قهرمان از انتشارات آستان قدس رضوی (۱۳۷۵) و دیـوان اشعـار کلیم تصحیح و مقدّمـهٔ حسین پرتو بیضایی کاشانـی چاپ انتشارات سنایی چاپ (۱۳۹۱) و دیگر آثار پژوهشی و ادبی، محور این پژوهش قرارگرفته‌است.

۱–۴. روش تحقیق

با تأسّی از روش مطالعه، ضمن تحلیل و توصیف یافته‌ها در (۵۹۰) غزل کلیم کاشانی، محتوای آثار شعری شاعران سبک هندی، به ویژه غزلیّات کلیم کاشانی، با نقد صورتگرایانه سازگار است. کلیم در غزلیّات خود، با بکارگیریری شگردهای زبانی و معنایی عناصر زبانی و کاربـرد سـازوکـارهـای مـوسیقایـی و دیگـر وجـوه ادبـی و کاربـرد عـوامـل مهمّ و شاخـص ادبی، فرم و شکلی منسجم و استوار بوجودآورده است که راز ماندگاری کلام او، درهمین فرم و شکل سازمان یافته و منطقی، متجلّی شده‌است.

۲.چهارچوب نظری بحث

آنچه در این جستار ادبی بدان پرداخته شده‌است تعیین و بررسی سازوکار و هنرسازهٔ زبانی ترادف‌سازی در غزلیّات کلیم کاشانی است، که سبب ایجاد فرم و شکل در حوزه‌ی نقد فرمالیسم یا صورتگرایانه شده‌است. این شگرد هنری و زبانی، به «ترادف‌سازی یا ترجمه‌سازی» تعبیر می‌شود کـه برای اوّلیـن بار در پژوهش-هـای ادبـی، در حوزهٔ غزلیّات کلیم، طرح شده‌است. این رابطهٔ زبانی در جهت «توازن واژگانی» از نظر تناسب در زنجیرهٔ کلام، با هدف راهنمایی مخاطب استفاده شده‌است. این شیوه از کاربرد زبانی دلالت بر آن دارد که شاعر از اطّلاعات واژگانی و زبانی برخوردار بوده که توانسته‌است در سرودن یک بیت به صورت ترادف، واژه‌هـای مورد نظر خود را در بخش‌های متعدّد یک بیت از جمله «صدر، حشو، عروض، ابتدا و عَجُز یا ضرب، به کار بَرَد.

۲-۱. نقد صورتگرایانه‌ی ترادف در غزلیّات کلیم کاشانی

واژه‌ها یا عباراتی که دارای معنای یکسانی هستند، هم‌معنا یا مترادف خوانده - می‌شوند. هم‌معنایی وقتی ممکن است که بتوان به جای جزء یا اجزایی از یک زنجیره‌ی زبانی، جزء یا اجزای دیگری قرارداد؛ بدون این که معنی زنجیرهٔ کلام تغییر یابد. باید توجّه داشت که دو واژه در فـرم و بافت کـلام هنگامی هم‌معنی تلقّی می‌شوند کـه مجموعهٔ مشخّصه‌های آنها یکسان باشد.

یافتن دو هم‌معنای کامل دشوار است. وقتی دو واژه، معانی یکسان دارند، به نظر می‌رسد که از آنها با کسب مشخّصهٔ معنایی اضافی و تمایزدهنده، به جدایی از دیگری، می‌گراید. بنابر آنچه گفته‌شد، هم‌معنایی (ترادف) کامل بسیار نادر است، بدین ترتیب حتّی در واژه‌هایی که معانی آنها بسیار نزدیک به هم است، در جنبه-های ظریفی که عموماً منشأ کاربرد شناختی دارند، از هم متفاوت‌اند؛ مثلاً معانی واژه‌های گنجانده شده در هر یک از قلاب‌های زیر به هم نزدیک‌اند. (ثابت، پایدار، پایا، برقرار، برجای، برمکان) ، (هدف، آماجگاه، برجاس، نشانه‌گاه) و بسیاری از گروه‌های واژگانی دیگر که با نگاه اجمالی به لغت‌نامه می‌توان به گستردگی این نوع رابطه‌ی مفهومی در زبان فارسی پی‌برد.

هر فارسی زبانی می‌داند که «هدف» و «آماجگاه» کاربردهای یکسانی ندارند؛ واژهٔ «هدف» در گفتار و نوشتار معمولی و غیر ادبی و «آماجگاه» معمولاً در نوشتار ادبی و گونهٔ فاخر زبان فارسی به کار می‌رود یا واژهٔ «ثابت» را هر کسی ممکن است در کلام و نوشتار خود به‌کار برد امّا واژهٔ «پایا» یا «برجای» کاربرد خاصّ و ادبی دارد که چه بسا بسیاری از مردم معنی و کاربرد آن را ندانند.

بنابراین، با مطالعه در محتوا و مشخّصه‌های واژه، معلوم می‌شود که دو واژه هیچ‌گاه به طور دقیق هم‌معنا نیستند زیرا ممکن است بار معنایی و محتوایی آنها به مقدار کمی با هم تفاوت داشته باشد. به نظر می‌آید که امکانات زبانی اجازه ندهد که دو واژه، معنای واحدی را به طور کامل داشته‌باشند. فقط گاهی واژه‌ها در برخی هم-نشینی‌ها روی زنجیرهٔ گفتار، می‌توانند معنای واحدی بیابند. مثلا «تر» و «خیس» در دو جملهٔ:

۱- این لباس خیس است. ۲- این لباس تر است.

این دو واژه می‌توانند در این زنجیره‌ی گفتار جانشین یکدیگر شوند بدون آنکه معنای جمله تغییر یابد. امّا در جملهٔ «او تر دامن است.» نمی‌توان واژهٔ «خیس» را جانشین واژهٔ «تر» کرد زیرا این بافت و فرم کلام تنها با واژهٔ «تر» می‌تواند معنای «آلوده» را برساند. در جملهٔ «دست او آلوده است.» واژهٔ «تر» نمی‌تواند معنای آلوده را برساند و قابل جانشینی با آن نیست.

هر واژه بافت و فرم متناسب با خود دارد و به همین دلیل بین واژه و الفاظ هم-معنایی کامل وجود ندارد، واژه‌های هم‌معنا تنها به طور ناقص می‌توانند در برخی فرم‌ها یا دربافت‌هـای ویـژه‌ای با یکدیگر هم‌معنی شـوند. بنابراین دو واژه فقط در شرایط و هم‌نشینی‌های ویژه‌ای مترادف و هم‌معنی می‌شوند و باز در بافت‌های دیگر کلام، این هم‌معنایی را از دست می‌دهند پس این هم‌معنایی نسبی است. تفاوت‌های موجود میان واژه‌های هم‌معنی، برخاسته از کاربردهای لهجه‌ای، سبکی (ادبی، غیر ادبی و غیره)، گونه‌ای (گفتاری، نوشتاری، رسمی، غیر رسمی) است و به همین سبب معنی‌شناسان معتقد به هم‌معنایی مطلق در میان واژه‌ها نیستند.

الف) هم‌معنایی گونه‌ای

واژه‌های هم‌معنا ممکن است به یک گونهٔ زبانی متفاوت تعلّق داشته‌باشند؛ مانند:

«مادندر ← درگونهٔ خراسانی» و «نامادری ← در گونهٔ تهرانی.»

ب) هم‌معنایی سبکی

دو واژه، امکان دارد در دو سبک یا کاربرد و موقعیّت خاص با یکدیگر هم‌معنا شوند، برای نمونه واژه‌های «زن» و «خانم» و «همسر» و «ضعیفه» و «مادر بچه‌ها» که در سبک‌های فرهنگی و گفتاری متفاوت هم‌معنی می‌شوند.

ج) هم‌معنایی عاطفی

گاهی دو واژه هم‌معنی هستند امّا بار عاطفی متفاوتی دارند؛ ولی از نظر محتوای معنایی، یکی هستند؛ مانند «دوست» و «رفیق».

د) هم‌معنایی بافتی

برخی از واژه‌هایِ هم‌معنی محدودیت هم‌نشینی دارند، یعنی تنها با واژه‌های خاصّی می‌توانند ارتباط برقرار کنند و با آنها هم‌نشین شوند. برای نمونه «سرا» و «خانه» با آنکه هم‌معنی هستند امّا «خانه» با «مریض» ترکیب واژگانی «مریضخانه» را می‌سازد، ولی «سرا» با «مریض» چنین ترکیبی نساخته‌است. کاربرد واژه‌های «فاسد» و «خراب» در عبارات زیر از اینگومه هم‌معنایی به شمارمی‌آید.

- دیوار خراب شد. - غذا فاسد شد. - غذا خراب شد. امّا دیوار فاسد شد، نادرست است.

ه) هم‌معنایی عام و خاص

معنای برخی از واژه‌ها از واژه‌های هم‌معنای دیگر آن عام‌تر و فراگیرتر است. از این رو، در بعضی از جاها می‌توانند هم‌معنی باشند؛ مانند: «ماشین» و «اتومبیل» ماشین عام‌تر است و کاربرد وسیع‌تری از اتومبیل دارد. زیرا «ماشین» بر هرگونه دستگاه مکانیکی می‌تواند اطلاق شود امّا «اتومبیل» چنین نیست.

و) هم‌نامی و هم‌سانی

واژه‌هایی هستند که شکل آوایی و نوشتاری یکسان، امّا معانی مختلفی دارند؛ مانند واژهٔ شیر (شیر آب، شیر جنگل، شیر خوردنی) در این مثال هم در صورت آوایی و هم در صورت نوشتاری یکسانی وجود دارد. باید توجّه داشت که هم‌آوایی و هم‌نویسی مواردی از هم‌نامی ناقص هستند.

با این توضیح با بررسی در غزلیّات کلیم کاشانی این نتیجه حاصل شد که در اغلب غـزل سـروده‌هـای ایـن شاعـر خلّاق، در حـوزه‌ی زبانی، شگرد زبـانی جالب و هنرمندانه‌ای وجود دارد بدین‌گونه‌که در بعضی از ابیات، واژگانی دیده‌می‌شود که با هم رابطه‌ی ترادف دارند و بیشتر این رابطه‌ها در دو مصرع اتّفاق می‌افتد؛ گویا کلیممی‌خواهد در سرودن ابیات خود راهنمای واژگانی، برای مخاطب باشد یا به تعبیر نگارندگان گاهی کلیم فرهنگ لغت نوینی را برای مخاطب خود تدوین می‌کند تا مخاطب دچار سردرگمی نشود و مخاطب به‌راحتی بتواند به معنی واژهٔ مورد نظر پی‌ببرد. با توجّه به کاربرد زیاد و بسامد این ویژگی در غزلیّات کلیم کاشانی، این سیاق زبانی را می‌توان از شیوه‌های خاصّ این شاعر سبک هندی، دانست. این ویژگی زبانی، که در مجموعهٔ (۵۹۰) غزل کلیم کاشانی مشهود است به «ترادف‌سازی یا ترجمه‌سازی» تعبیر می‌شود. این رابطهٔ زبانی در جهت «توازن واژگانی» از نظر تناسب در زنجیره‌ی گفتار و کلام، با هدف راهنمایی و دستگیری مخاطب به کار رفته‌است. چنین کاربردی دلالت بر این نکتهٔ دارد که شاعر اطّلاعات واژگانی، داشته‌است که توانسته در سرودن یک بیت به صورت ترادف، واژه‌های مورد نظرخود را، به کار بَرَد. در ابیات زیر نمونه‌هایی ازاین نوع کاربرد مشاده می‌شود.

دیدهٔ امید را کردی سفید از انتظار　　دوستدار آن را نبود این چشم از دلداری‌ات

(کاشانی۱۳۹۱:۹۷)

درمی‌یابیم که واژهٔ «دیده» که در مصرع اوّل بیان شده‌است؛ قرینهٔ معنایی آن یا مترادف آن در مصرع دوم یعنی واژهٔ «چشم» ذکر شده است. یا در بیت:

ز یک قطره سرشکم تن ز جا شد　　بلی اشک ازرخ من کهرباشد

(همان : ۱۴۳)

کلیم کاشانی در مصرع اوّل واژهٔ «سرشک» به کاربرده که اصالتاً از فارسی اوستایی «سرسکا» گرفته شده‌است. این در حالی است که در مصرع دوم لفظ مترادف یا هم معنی آن «اشک» را برای راهنمایی مخاطب آورده‌است. یا در بیت زیر:

در کوی می‌فروشان دریوزه‌ی که گردیم؟　　هرکاسه‌ی گدایی جام جهان‌نما شد

(همان: ۱۴۷)

شاعر در مصرع اوّل لفظ «دریوزه» را به معنی کدیه و گدایی و جوینده آورده‌

است، تصوّر می‌شود که شاعر توانای خطّهٔ کاشان، با تسلّطی که بر زبان داشته، کوشیده‌است تا در مصرع دوم از واژگانی بهره ببرد که از نظر روابط بین واژگانی مناسب باشند به طوری که او در مصرع دوم از واژهٔ مترادف دریوزه یعنی «گدایی» سود جسته‌است و به این شکل بخوبی توانسته‌است راهنمای واژگانی برای مخاطب خود باشد.

این ویژگی ممتاز را در قلمرو زبانی به منزلهٔ یکی از ویژگی‌های نادر غزلیّات کلیم، به بوته‌ی نقد فرمالیسم یا صورتگرایانه خواهیم نشاند.

۲-۲.نقد صورتگرایانهٔ رابطه‌ی معنایی ترادف در غزلیّات کلیم کاشانی

خصمی زشت به آیینه چه، نقصان دارد چه غم از دشمنی مردم نادان ما را

(کاشانی، ۱۳۷۵ : ۲۳۹)

واژهٔ «خصمی» در مصراع اوّل عربی است و مترادف آن در مصراع دوم واژهٔ «دشمنی» است که اصالتی فارسی دارد. امروزه واژهٔ دشمن از نظر فرم و ساختار ساده است ولی در گذشته این واژه اجزای «دش+ من» داشته‌است. لفظ «دش» به معنی بد و زشت و «من» به معنی نفس و ذات است. مترادف‌های دیگر واژهٔ دشمن در فارسی الفاظ «بدخواه، بدسگال» است. چنین کاربردهایی در غزلیّات کلیم کاشانی به «ترادف‌سازی یا ترجمه‌سازی» تعبیر می‌شود.

بر ستمگر بیشتر دارد اثر تیغ ستم عمر کوتاه از تعدّی می‌شود سیلاب را

(همان : ۲۴۱)

مترادف واژهٔ «ستم»، «تعدّی» است. واژهٔ ستم اصالتاً از زبان فارسی پهلوی به فارسی دری راه یافته‌است به طوری که در فارسی میانه به شکل «stahm» به معنی تعدّی و تجاوز به کار رفته‌است. (حسن‌دوست، ۱۶۹۱:۱۳۹۵) واژهٔ تعدّی اصالتی عربی دارد و به معانی درگذشتن از کار و تجاوز کردن از حدّ خود و افزونی جستن بر کسی و ستم کردن بر کسی است و مجازاً واژهٔ تعدّی معنی ظلم و ستم دارد.

ترکیب «تیغ ستم» اضافهٔ تشبیهی و یا تشبیه بلیغ اضافی است. واژهٔ «سیلاب» در اصل به صورت ترکیب اضافی «آبِ سیل» بوده و با حذف کسره یا نقش‌نمای اضافی و جابجایی مضاف و مضافٌالیه به صورت مقلوب و اسم مرکّب درآمده‌است. بین گروه واژگان «ستم،

تیغ، ستم و تعدّی» رابطهٔ زبانی تناسب وجود دارد. تناسب جلوه‌ای از موسیقی معنوی سرودهٔ شاعر است.

بس که ز ننگ بخت من گشته به طبع‌ها گران منع برادری کند، مرگ ز عار خواب را

(کاشانی، ۱۳۷۵: ۲۱۹)

در مصراع اوّل واژهٔ «ننگ» به معنی شرم، حیا، خجلت، سرافکنندگی، خجالت و شرمندگی به کاررفته‌است و با واژهٔ «عار» در مصراع دوم مترادف است و رابطهٔ ترادف دارد. واژهٔ عار نیز به معانی عیب و ننگ، فضیحت و هر چه در آن عیب لازم باشد، به کاررفته‌است. کلیم کاشانی دو واژهٔ ننگ و عار را به قصد آفرینش موسیقی معنوی، و همراهی مخاطب با سرودهٔ خود، ترادف‌سازی کرده‌است.

نمود آسان فراق نخل بالاش ندانستم که این تیر از جدایی بشکند پشت کمانش را

(همان : ۲۳۴)

واژگان «فراق» در مصراع اوّل و «جدایی» در مصراع دوم ترادف-سازی شده‌اند. این خصیصهٔ مهمّ زبانی با بسامد بالایی در مجموعه غزلیّات کلیم کاشانی دیده می‌شود. ترکیب «نخل بالا» اضافهٔ تشبیهی یا تشبیه بلیغ اضافی محسوب می‌شود. بین دو واژهٔ تیر و کمان در مصراع دوم رابطهٔ زبانی تناسب وجود دارد. این سازوکارهای زبانی باعث شده تا بیت مورد نظر فرمی فخیم و استوار داشته‌باشد.

شهید آن قد رعنا وصیّت کرده همدم را که بندد نیزه بالا در عزایش نخل ماتم را

(همان : ۲۲۳)

واژهٔ «قد» در مصراع اوّل اصالت عربی دارد و به معنی دراز از هر چیزی است. کلیم کاشانی در مصراع دوم مترادف این واژه که لفظ «بالا» باشد به کاربرده‌است؛ واژگان قد و بالا در معنی قامت به کاررفته‌اند. واژهٔ بالا اصالتی فارسی دارد و معنی آن مقابل نشیب است. واژهٔ بالا علاوه بر معنی قامت در معنی فوق، روی، مقابل، و... به کارمی‌رود.

بین واژگان عزا و نخل ماتم رابطهٔ تناسب وجود دارد. گویا در ماتم و عزای متوفی به نشانهٔ عزا و مصیبت نخل را تزیین و سیاه‌پوش می‌کرده‌اند و این عمل به نخل-

بستن مرسوم شده‌است. گروه واژگان «شهید، وصیّت، نیزه، عزا و ماتم» با رابطهٔ زبانی تناسب، جلوه‌ای از موسیقی معنوی بیت است.

بر طاقت ما کار چنین تنگ مگیرید ای خوش‌کمران تنگ مبندید میان را

(همان : ۲۱۷)

در مصراع دوم واژهٔ «کمر» و «میان» رابطهٔ ترادف دارند. واژهٔ خوش‌کمران به صورت جمع به کاررفته و «ان» نشانهٔ جمع فارسی است و لفظ مرکّب «خوش‌کمر» به معنی زیبارو و باریک‌میان است. عبارت «میان تنگ بستن» مفهوم کنایی آماده بودن برای انجام کاری، دارد. این ترادف‌سازی در یک مصراع فرم یافته‌است.

به سان شانه‌ات سرپنجه گردانم گریبان را به چنگ آرم مگر ز این دست، آن زلف پریشان را

(همان : ۲۳۴)

بین واژگان «چنگ و دست» در مصراع دوم رابطهٔ ترادف وجود دارد. بین واژگان «شانه، چنگ، دست و زلف» رابطهٔ زبانی تناسب وجود دارد. کاربرد روابط معنایی بین واژگان از قبیل ترادف و تناسب از ویژگی‌های مهمّ زبانی و ادبی سروده‌های کلیم کاشانی محسوب می‌شود.

فراقِ هم‌نفسان، جان بی قرارم سوخت گیاه خشکم و هجران، نوبهارم سوخت

(همان : ۲۶۱)

واژهٔ «فراق» در مصراع اوّل به معانی «جدایی، دوری، از یکدیگر جدا شدن و از هم جدا شدن» به کاررفته‌است. در مصراع دوم واژهٔ «هجران» نیز به معنی جدایی و مفارقت، دوری و دوری از دوستان و یاران است و با واژهٔ فراق رابطهٔ ترادف دارد. هر دو واژهٔ مترادف فراق و هجران اصالتی عربی دارند.

تو پادشاه حُسنی، نشمار بر ما بوسه زیرا که عیب شاهان دانستنِ حساب است

(همان : ۳۰۲)

واژهٔ «پادشاه» از اصل پهلوی پاتخشای یا پتخشاه به معنی سلطان و ملک است. (حسن‌دوست، ۵۹۰:۱۳۹۵) این واژه در اصل مرکّب از جز «پاد+ شاه» بوده‌است به طوری که لفظ پاد به معنی پاس و پاییدن و دارندگی تخت و اورنگ است و لفظ شاه به معنی اصل و خداوند و داماد و هر چیز که آن به سیرت و صورت از امثال و اقران

بهتر و بزرگ‌تر باشد. به اعتبار این که سلاطین پاسبان خلق‌الله هستند این واژه به معنی پاسبان بزرگ است. یکی دیگر از معانی پادشاه خداوند تخت و اورنگ است. معادل عربی این واژه، سلطان است. کلیم کاشانی هنرمندانه در مصراع دوم مترادف واژهٔ پادشاه که واژهٔ «شاه» باشد ذکر کرده‌است و معنی سلطان و فرمان‌روا دارد. عبارت «تو پادشاه حسنی» فرم تشبیه بلیغ اسنادی دارد و ترکیب «پادشاه حسن» نیز فرم تشبیه بلیغ اضافی یا اضافهٔ تشبیهی دارد؛ می‌توان آن را تشبیه سمبلیسم پنداشت.

عزّت و خواری که پشت و روی کار عالَم است نزد رندی کو ندارد کار با دنیا یکی ست

(کاشانی، ۱۳۷۵: ۲۷۹)

واژهٔ «عالَم» در مصراع اوّل با واژهٔ «دنیا» در مصراع دوم مترادف هستند و کلیم کاشانی با قرینه نمودن این دو واژه ترادف‌سازی یا ترجمه‌سازی به وجود آورده‌است. واژهٔ عالم به معنی کلیّه مخلوقات و در اصطلاح فلسفه به آن، ماسوی‌الله گفته می‌شود و لفظ دنیا نیز به معنی این جهان است. مترادف‌های دیگر این لفظ، جهان، گیتی، عالم مادّی و عالم حاضر است.

جزوجزو من جدا آشفتهٔ هرجزو اوست کو چو من دیوانهٔ مجنون، تمام اجزا یکی‌ست

(همان : ۲۷۹)

در مصراع دوم دو لفظ «دیوانه و مجنون» ترادف‌سازی شده‌است. واژهٔ دیوانه صفت نسبی است از (دیو+ انه) به طوری که «انه» ادات نسبت است. مانند دیو، همچو دیو، این واژه ضد فرزانه است که منسوب به عقل و حکمت است. دیوانه مترادف واژگان دیودیده، دیوزده، جنّی، احمق، ابله، نادان، بی‌علم، بی‌دانش، خُل، چِل، کالیو، سفیه، ناقص‌عقل، کم‌خرد، سودایی و تباه‌خِرَد به کارمی‌رود و واژهٔ مجنون در مصراع دوم به معنی دیوانه است.

این شاعر خلّاق، با کنار هم آوردن این دو لفظ از نظر زبانی، ترادف‌سازی کرده‌است. واژهٔ مجنون به معانی دیوانه شده، شوریده، بی‌عقل، دیوانه، مقابل عاقل و فرزانه است. هر دو واژه از اصالتی عربی برخوردارند. این ترادف‌سازی در یک مصراع و در کنار هم واقع شده‌است و در نوع خود بی‌نظیر است. ترادف‌سازی، جلوه‌ای از جلوه‌های موسیقی معنوی بشمارمی‌آوریم.

مجلس‌فروز گبر و مسلمان، یک آتش است در سنگ دیر و کعبه به جز یک شرار نیست

(همان : ۲۹۸)

کلیم کاشانی با کاربرد لفظ «آتش» در مصراع اوّل و واژۀ «شرار» در مصراع دوم ترادف‌سازی هنرمندانه‌ای را فرم داده‌است. واژۀ آتش اصالتی اوستایی دارد و اصل آن به شکل آتر بوده (حسن‌دوست، ۱۸:۱۳۹۵) و یکی از عناصر اربعۀ قدیم محسوب می‌شود و آن حرارت توأم با نوری است که از اجسام سوختنی برآید مانند چوب و ذغال و امثال آن. مترادف‌های واژۀ آتش، الفاظ آذر و نار است و لفظ «شرار» که اصالتی عربی دارد به معنی پارۀ آتش که برجهد؛ به کاررفته‌است. واژگان «گبر و مسلمان» با رابطۀ زبانی تضاد، جلوه‌ای از موسیقی معنوی‌اند. همچنین بین واژگان دیر و کعبه علاوه بر رابطۀ تناسب، رابطۀ تضاد نیز وجود دارد. کلیم در این بیت از سه رابطۀ ترادف، تضاد و تناسب واژگانی در حوزۀ زبانی بهره گرفته‌است.

دور از آن درگه ندارد خاطر جمعی کلیم از وطن آواره گر باشد پریشان دور نیست

(کاشانی، ۱۳۷۵: ۲۶۳)

شاعر در مصراع دوم با آوردن واژگان «آواره» و «پریشان» ترادف‌سازی نموده‌است. واژۀ آواره از نظر دستوری صفت است و به معنی از وطن دورافتاده، سرگردان، غریب و لفظ «پریشان» نیز به معنی آشفته و سرگردان است.

بر دل نهم چون دست، کفم پر گهر شود سهل است تنگ‌دستی اگر دل فقیر نیست

(همان : ۲۹۳)

در مصراع اوّل کلیم کاشانی با کاربرد واژگان «دست و کف» ترادف‌سازی نموده‌است. واژۀ کف اصالتی عربی دارد که به معنی پنجه و دست است و لفظ دست از نظر دستوری فرم اسم دارد و به معنی عضوی از اعضای بدن است. معادل عربی این واژه، کلمۀ «ید» است و معنی مقابل دست، لفظ پای است. گاهی واژۀ دست در معنی مجازی با علاقۀ کل و ارادۀ جز یا اطلاق کل بر جز بر قسمت بازو، ساعد، مچ، کف، پنجه، به کارمی‌رود. کاربرد واژۀ دست و کف سبب ایجاد رابطۀ ترادف شده‌است. بین واژگان دست و دل نیز رابطۀ زبانی تناسب وجود دارد. در مصراع دوم کلیم با کاربرد واژگان «تنگ‌دستی و فقیر، به نوعی، ترادفسازی، کرده‌است.

دارد در تاب زلف، او را رشک کمری که در میان نیست

(همان : ۳۲۴)

در مصراع دوم بین واژگان «کمر و میان» رابطۀ ترادف وجود دارد ولی با کمی

دقّت درمی‌یابیم که کلیم با کاربرد لفظ «میان» از ایهام تناسب بهره گرفته‌است به طوری که واژهٔ کمر و میان علاوه بر ترادف، رابطهٔ تناسب نیز دارند. لفظ میان دو معنی کمر، وسط و میانه دارد ولی چون این واژه با کلمهٔ کمر هم‌نشین شده و به معنی وسط و میانه است نه به معنی کمر. در عین حال چنین کاربردی، ترادف‌سازی نیز به ذهن مخاطب تبادُر می‌کند. بین گروه واژگان «تاب، زلف و کمر» رابطهٔ زبانی تناسب وجود دارد.

گر به شمشیر دهد تاب تف خون کلیم جوهر از تیغ برون همچو شرر خواهدرفت

(همان : ۳۰۰)

شاعر با کاربرد لفظ «شمشیر» در مصراع اوّل و کاربرد واژهٔ «تیغ» در مصراع دوم ترادف‌سازی کرده‌است. واژهٔ شمشیر با نوع دستوری اسم به معنی سیف و سلاحی آهنین و برنده و تیغهٔ آن دراز و منحنی است. اغلب فرهنگ‌نویسان این واژه را مرکّب از دو جز «شم+ شیر» دانسته‌اند. به طوری که شم به معنی چاقوی بزرگ، کارد، تیغه، لبه و نوک است و جز دوم به معنی تیغ، اُستُره و نیرنگ است و در اوستایی به معنی پرتاب کردن است. (حسن‌دوست، ۱۹۰۵:۱۳۹۵) گویا با توجّه به این که این سلاح، به دم شیر مشابهت دارد؛ به این اسم موسوم شده‌است. واژهٔ تیغ همان کارد و شمشیر تیز است و تیغ هر آلتی است که تیزی بریدن و شکافتن چون کارد و شمشیر و امثال آن دارد. دو واژهٔ شمشیر و تیغ در مصراع‌های اوّل و دوم با هم ترادف‌سازی شده‌اند. این ویژگی یکی از مؤلّفه‌های زبانی شعر کلیم است و این هماهنگی الفاظ، سبب به وجود آمدن فرمی فخیم و استوار شده‌است.

سالک راه حق از ترک علایق دیده‌است آن قدر نفع، که پرهیز به بیمار نداد

(همان : ۳۷۱)

کلیم کاشانی با کاربرد واژهٔ «تَرک» در مصراع اوّل و «پرهیز» در مصراع دوم از ترادف‌سازی- که یکی از سازه‌های زبانی شعر کلیم است. - بهره گرفته‌است. تَرک به معنی دست برداشتن و رها کردن چیزی یا کسی، رها کردن و گذاشتن به کاررفته‌است. واژهٔ پرهیز به معنای حذر، احتراز، اجتناب، خودداری و خویشتن‌داری است.

در روزگار دیدم از راستی نشان نیست صبحش که صادق آمد در شیر آب دارد

(همان : ۴۴۷)

با کاربرد واژۀ راستی در مصراع اوّل و واژۀ صادق در مصراع دوم، شاعر از از مؤلّفۀ ترادف‌سازی بهره برده‌است. واژۀ صادق اصالتی عربی دارد. ضمناً بین واژگان صبح و صادق نیز رابطۀ زبانی تناسب وجود دارد و عبارت آب در شیر داشتن، مفهوم کنایی مکّار بودن، دارد. بر اساس مبانی نقد صورت‌گرایانه، کاربرد کنایه یکی از راه‌های ایجاد «آشنایی‌زدایی یا غریب‌سازی» است.

ما را بود به دامن، از می اگر نشانی زاهد به دل ز حسرت داغ شراب دارد

(همان : ۴۴۷)

با کاربرد واژۀ «می» در مصراع اوّل و لفظ «شراب» در مصراع دوم، کلیم از ترادف‌سازی بهره گرفته‌است. واژۀ «می» به معنی شراب انگوری است. این واژه معانی مترادف صَهبا، مُدام، خَمر و... دارد. واژۀ داغ در مصراع دوم به معنی نشان و علامت است.

ز نقش پای بیابان‌نورد، غم پیداست نشان هر سرخاری که در قدم دارد

(همان : ۳۷۴)

شاعر در مصراع اوّل با کاربرد واژۀ پای و واژۀ قدم در مصراع دوم از شگرد و ترفند زبانی «ترادف‌سازی یا ترجمه‌سازی» بهره برده‌است.

عجب مدار که آتش به گورم اندازد همان شرار که سنگ مزار من دارد

(همان : ۳۷۴)

کلیم کاشانی در این بیت از دو شگرد متفاوت زبانی و ادبی بهره برده‌است. واژۀ «آتش» در مصراع اوّل با «شرار» در مصراع دوم، رابطۀ زبانی ترادف را دارند و عبارت آتش به گورم اندازد، مفهوم کنایی آزار و اذیّت و آسیب رساندن دارد. بین گروه واژگان «آتش، شرار و سنگ» رابطۀ زبانی تناسب وجود دارد.

نه دشمنم به رقیبان، چرا به من نرسید فلک وصال تو را گر نصیب اعدا کرد؟

(همان : ۴۲۱)

کلیم اشانی در مصراع اوّل واژۀ «دشمن» را به کاربرده‌است. لفظ عربی «اعدا» به

معنی دشمنان است و مفرد آن عدّو است. چنین کاربردی برای ذهن مخاطب رابطهٔ مترادف را تداعی می‌کند.

به عهد جور تو دل ترک آه و افغان کرد به جرم بی اثری ناله را به زندان کرد

(همان : ۴۳۶)

خلّاق‌المعانی ثانی در مصراع اوّل ترکیب عطفی «آه و افغان» را به کاربرده‌است. در مصراع دوم، واژهٔ «ناله» برای بهره‌گیری از شگرد زبانی ترادف‌سازی استفاده کرده‌است. واژگان «جور، جرم، آه و افغان، ناله و زندان» با رابطهٔ زبانی تناسب، جلوه‌ای از موسیقی معنوی بیت محسوب می‌شوند.

حدیث نامه را تعویذ جان شد قلم را نام تو وِرد زبان شد

(همان : ۳۴۴)

واژهٔ «تعویذ» در مصراع اوّل اصالت عربی دارد و به معنی آنچه از عزائم و آیات قرآنی و جز آن نوشته، و برای رسیدن به مقصد و یا دفع بلاها با خود داشته‌باشند. جمع مکسّر این واژه تعاویذ است. تعویذ همان دعایی که جهت دفع بلا در گلو و بازو بندند. واژهٔ تعویذ با حرز و «وِرد» مترادف هستند واژهٔ «وِرد» اصالتی عربی دارد. اوراد جمع مکسّر آن است و وِرد، دعائی است که کسی همه روزه آن را می‌خواند. با توجّه به قرینه‌سازی و رابطهٔ ترادفی که بین واژگان تعویذ و وِرد وجود دارد، کلیم هنرمندانه، از ترفند و سازهٔ زبانی ترادف‌سازی بهره برده‌است.

حلّهٔ فردوس اگر پوشد نباشد جامهٔ زیب غیر داغ او لباس کعبهٔ دل‌ها نشد

(همان : ۴۲۶)

واژهٔ «حلّه» در صدر مصراع اوّل به معنی حریر و پارچهٔ گران‌بهاست. شاعر در همان مصراع با کاربرد واژهٔ «جامه»، ذهن مخاطب را به معنی لفظ حُلّه نزدیک و راهنمایی کرده‌است. این سازه و مؤلّفهٔ سبکی در نقد ادبی از اهمّیّت زبانی برخوردار است.

در حقیقت توبهٔ می دست از جان شستن است دل گذشت از باده امّا منکر صهبا نشد

(همان : ۴۲۶)

کلیم کاشانی با کاربرد واژگان «می» در مصراع اوّل و «باده و صهبا» در مصراع

دوم بخوبی از ترفند و شِگرد زبانی ترادف‌سازی یا ترجمه‌سازی، بهره برده‌است. واژگان می، باده و صهبا از نظر قلمرو زبانی با هم در محور افقی یا هم‌نشینی کلام شاعر، رابطهٔ ترادف دارند و کاربرد این ویژگی زبانی به صورت بالفعل در خط افقی کتلام و گفتار، هنر شعری شاعر تلقّی می‌شود. این بهره برداری زبانی، نشان گستردگی آگاهی شاعر، از گنجینهٔ لغات است.

صورت دیباست عریان گر چه غرق جامه است هیچ عیب اغنیا پوشیده از دیبا نشد

(همان :۴۲۷)

در مصراع اوّل بین واژگان «دیبا و جامه» رابطهٔ ترادف وجود دارد. کاربرد واژهٔ جامه، ذهن مخاطب را به معنی اصلی واژهٔ دیبا که پارچه‌ای گران‌بهاست جلب و راهنمایی می‌نماید. شاعر با کاربرد واژهٔ دیبا در صدر مصراع اوّل و عَجُز مصراع دوم از زیور تصدیر بهره برده‌است. تصدیر یا تکرار، در آفرینش موسیقی درونی بیت نقش بسزایی دارد.

چیزی بهای خصمیِ این ناکسان مده گردون که هست دشمن اهل هنر چه شد؟

(همان : ۳۶۷)

کلیم کاشانی با کاربرد واژهٔ عربی «خصم» به معنی دشمن و کاربرد لفظ «دشمن» واژهٔ فارسی از رابطهٔ ترادف یا ترادف‌سازی زبانی بهره برده‌است. این مؤلّفهٔ زبانی در غزلیّات شاعر، از بسامد بالایی برخوردار است.

تا خراب او نگردیدم به من ننمود روی خانه از خورشید، گرمی دید چون ویرانه شد

(همان : ۴۴۶)

بهره‌گیری از واژهٔ «خراب» در مصراع اوّل و واژهٔ «ویرانه» در مصراع دوم تداعی‌گر ترادف‌سازی است زیرا لفظ ویرانه به معنی خانهٔ خراب و خرابه است. بین واژگان «خراب، خانه و ویرانه» رابطهٔ زبانی و ادبی تناسب، جلوه‌ای از موسیقی معنوی، وجود دارد.

نداند گر کسی راه گلستان را در این موسم به گلشن از صدای خندهٔ گل می‌توان آمد

(همان : ۳۵۲)

بین واژهٔ «گلستان و گلشن» رابطهٔ ترادف وجود دارد. چنین کاربردی در

مصراع‌های اوّل و دوم، سبب خلق شگرد ترادف‌سازی شده‌است. واژهٔ گلستان از نظر ساختار مشتق است و از اجزای (گل+ ستان) فرم یافته و ستان پسوند مکان و کثرت است. در زبان فارسی معیار امروز واژهٔ گلشن از نظر ساختار ساده است. بین گروه واژگان «گلستان، گلشن و گل» رابطهٔ زبانی تناسب وجود دارد. ترکیب و تصویر ادبی «خندهٔ گل» بر قطب استعاری کلام شاعر تأکید و دلالت دارد.

به این روش اگر از دیده‌ها نهان گردد به غیر نام کمر در میان نمی‌ماند

(همان : ۳۵۱)

در مصراع دوم شاعر با کاربرد واژگان «کمر و میان» رابطهٔ مترادف را برای مخاطب تداعی می‌کند ولی چون واژهٔ کمر و میان در محور هم‌نشینی یا محور افقی کلام به کاررفته‌است واژهٔ میان هر چند که به معنی کمر هست ولی در این مصراع به این معنی به کارنرفته‌است. شاعر از زیور ادبی ایهام تناسب بهره گرفته‌است. کاربرد ایهام تناسب یکی از «سازه‌های هنری و ادبی» است که در غزلیّات کلیم کاشانی در حوزهٔ ترادف‌سازی، جایگاه ویژه دارد و این زیور ادبی جلوه‌ای از موسیقی معنوی سرودهٔ شاعر بشمارمی‌آید.

در بزم او کلیم ز آه شررفشان شمعی ست، در کنارهٔ محفل نهاده‌اند

(همان : ۳۵۶)

واژهٔ «بزم» به معنی مجلس شراب، جشن، مهمانی و عیش است. این واژه در مقابل معنی رزم قرار دارد. کلیم با کاربرد واژهٔ «محفل» در مصراع دوم از ویژگی زبانی، ترادف‌سازی بهره برده و واژهٔ محفل به معنی محلّ گِردآمدن مردم است و جمع مکسّر آن لفظ محافل است. این واژه اصالتی عربی دارد. مترادف‌های واژهٔ محفل، الفاظ مجلس و مجمع هستند. مترادف‌های واژه بزم عبارتند از: مجلس باده‌پیمایی و کام‌رانی و سور، ضیافت، مجمع و مجلس شراب و خوشی. دربارهٔ اشتقاق لغت بزم، از ایرانی باستان از ریشهٔ (baz) به معنی پهن کردن، گستردن و تدارک دیدن لوازم و اسباب جشن و مهمانی است و در فارسی میانه به معنی خوراک، طعام و مهمانی است. (حسن‌دوست، ۴۷۶:۱۳۹۵)

دوران ز کار بسته اگر عقده واکند دست شکسته را به بریدن دواکند

(کاشانی، ۱۳۷۵: ۴۳۸)

در مصراع اوّل شاعر با کاربرد واژۀ «بسته» و «عقده» ترادف‌سازی نموده‌است. واژۀ بسته از نظر دستوری، صفت مفعولی‌است و از اجزای (بست+ ه) تشکیل شده و لفظ عقده به معنی گره و هر چیز بسته شده، است.

نمی‌رسد به میان طرّۀ دلاویزت که تا ز پیچ و خمی، کسب از آن کمر نکند

(همان : ۴۴۴)

واژۀ «میان» در مصراع اوّل به معنی کمر است و با درج واژۀ «کمر» در مصراع دوم، شاعر از ویژگی ترادف‌سازی استفاده کرده‌است.

بیشتر ترادف‌سازی‌های کلیم کاشانی در مجموعه غزلیّاتش در یک بیت به صورت قرینه در مصراع‌های اوّل و دوم پیش می‌آید و این مؤلّفه به عنوان یکی از شگردهای یاری‌دهندۀ مخاطب در حوزۀ زبانی، موسیقایی و فرم‌شناسی بشمارمی‌آید.

نه به راه آرام می‌گیرد نه در منزل قرار هر که او بی‌تاب مادرزاد چون سیماب بود

(همان : ۳۵۵)

شاعر در مصراع اوّل با کاربرد دو واژۀ مترادف «آرام و قرار» از شاخص و ویژگی ترادف‌سازی بهره جسته‌است. واژۀ آرام اصالتی فارسی و لفظ قرار اصالتی عربی دارد. در ضمن بین واژگان «آرام و قرار» و «بی‌تاب» رابطۀ زبانی تضاد وجود دارد.

کعبۀ سالک بود آنجا که از پا اوفتاد گر قدم در ره نمی‌فرسود منزل دور بود

(همان : ۳۷۶)

کاربرد واژگان «پا و قدم» رابطه و مؤلّفۀ ترادف‌سازی را به وجود آورده‌است. عبارت از پا افتاد، مفهوم کنایی عاجز بودن دارد.

تا سحر آرزو به بر دارد کمری را که در میان نبود

(همان : ۳۶۴)

در مصراع دوم با کاربرد واژگان «کمر و میان» مؤلّفۀ ترادف‌سازی به ذهن مخاطب تبادُر می‌شود. واژۀ میان، سبب خلق زیور ادبی «ایهام تناسب» هم شده-است.

طالع دون از پی یک مطلب عالی نرفت بخت ما دائم به صید مرغ بی‌پر می‌رود

(همان : ۴۴۸)

واژهٔ «طالع» عموماً در معنی و مفهوم بخت و اقبال است؛ شاعر با آوردن واژهٔ «بخت» در مصراع دوم از ویژگی ترادف‌سازی بهره گرفته‌است. بین واژگان عربی «دون و عالی» رابطهٔ زبانی تضاد وجود دارد.

گرفته دامن غم می‌کشم به خانهٔ دل که جز به مهمان آرایش سرا نشود

(همان : ۴۳۰)

واژهٔ «خانه و سرا» در مصراع‌های اوّل و دوم سبب ترادف‌سازی شده‌اند. ترکیب دامن غم اضافهٔ استعاری است و بر قطب استعاری کلام شاعر تأکید شده‌است. ترکیب هنری خانهٔ دل، فرم تشبیه بلیغ اضافی یا اضافهٔ تشبیهی دارد. این دو گزینهٔ اخیر سبب به وجود آمدن «آشنایی‌زدایی» شده‌اند.

آن دیده نیست، رخنهٔ ویرانهٔ تن است چشمی که محو آن قد رعنا نمی‌شود

(همان : ۴۵۰)

در بیت فوق، کلیم کاشانی با کاربرد واژهٔ «دیده» در صدر مصراع اوّل و کاربرد «چشم» در ابتدای مصراع دوم به زیبایی و هنرمندانه ترادف‌سازی کرده‌است. از ویژگی‌های برجستهٔ کلیم در ترادف‌سازی واژگانی، این است که اغلب یک واژه در مصراع اوّل به کارمی‌برد و سپس معنی مترادف آن واژه در مصراع دوم ذکر می‌کند به طوری که این ترادف‌سازی چون دو کفّهٔ ترازو هستند که توازن واژگانی را به وجود آورده‌است. نمونهٔ دیگر چنین توازن واژگانی که به ترادف-سازی تعبیر می‌شود؛ کلیم آن را، در بیت زیر به نمایش گذاشته‌است.

مرهم داغ دل پروانه باشد موم شمع داروی رنج خمارم درد مینا می‌دهد

(همان : ۳۴۹)

واژهٔ «مرهم» به معنی آنچه بر جراحت می‌گذارند. این واژه معرّب است. مرهم، داروی نرمی است که بر جراحت می‌گذارند. کلیم در بخش ابتدای مصراع دوم مترادف واژهٔ مرهم یعنی لفظ «دارو» را ذکر کرده‌است. این ترفند زبانی یکی از خصائص فرم زبانی و موسیقایی غزلیّات کلیم کاشانی در حوزهٔ فرم‌شناسی و نقد صورت‌گرایانه بشمارمی‌آید.

وسعت مُلک جنون بنگر که یک دیوانه را صد بیابان در بیابان کوه و صحرا می‌دهد

(همان : ۳۴۹)

واژگان «جنون و دیوانه» در مصراع اوّل سبب ایجاد شگرد و سازۀ ترادف‌سازی شده‌است. ضمناً واژۀ جنون به معنی پوشیده و پنهان شدن است و مجازاً به معنی دیوانه و دیوانگی است. ترکیب اضافی «ملک جنون» تشبیه بلیغ اضافی یا اضافۀ تشبیهی است و یکی از عوامل ایجاد آشنایی‌زدایی در نقد ادبی صورت‌گرایانه محسوب می‌شود.

پیش چشم مست او ای دیده خون‌باری مکن زآن که خون‌ریزی به یاد خوی ترکان می‌دهد

(همان : ۴۰۵)

کلیم کاشانی با کاربرد واژۀ «چشم و دیده» از سازۀ زبانی ترادف‌سازی بهره گرفته‌است. این «ترادف‌سازی یا ترجمه‌سازی» یکی از ویژگی‌های زبانی غـزلیّات کلیم است و فـرم استـوار و فخیمی برای کلام شاعر، به وجود آورده‌است و همین مختصّات زبانی سبب شده‌است تا شعـر کلیم مخاطب‌پسند شود. بیت زیر نمونۀ دیگری از این ترفند زیبا و هنری زبانی است.

فریب مهربانی می‌خورد از دشمنان لیکن حدیث دوستیش از دوستان باور نمی‌آید

(همان : ۳۶۹)

کلیم با آوردن واژگان مهربانی و دوستی در مصراع اوّل و دوم ترادف‌سازی کرده‌است. کاربرد این فرم زبانی در حوزۀ سبک هندی از هنرهای ممتاز کلیم کاشانی تلقّی می‌شود و او همواره تلاش نموده‌است تا در راستای حمایت زبانی از مخاطب شعر خود، آن را به کاربرد. او در استفاده از این ویژگی زبانی و ادبی، موفّق بوده‌است.

ز سیل حادثه چشمم چنین که ترسیده‌است ز دیده دیدن ریگ روان نمی‌آید

(همان : ۳۶۳)

شاعر با کاربرد واژۀ «چشم و دیده» به ترتیب در مصراع‌های اوّل و دوم از مؤلّفۀ ترادف‌سازی بهره‌برده‌است. ترکیب رسا و هنری «سیل حادثه» اضافۀ تشبیهی یا تشبیه بلیغ اضافی است و فرمی ادبی دارد. باکاربرد الفاظ دیده و دیدن از زیور ادبی اشتقاق سود، جسته‌است. این هنرسازه‌های زبانی و ادبی باعث ایجاد فرم منسجم و استوار کلام شاعر شده‌است.

عافیت را اهل دل در دیده‌بستن دیده‌اند بهره زین گلشن به غیر از چشم نابینا ندید

(همان : ۳۴۶)

با کاربرد واژگان «دیده و چشم» در مصراع‌های اوّل و دوم ترادف‌سازی شده‌است.

دامان من که قافله‌گاه سرشک بود چیزی به غیر از آتش از این کاروان ندید

(همان : ۳۷۰)

کلیم با کاربرد واژگان «قافله‌گاه و کاروان» خصیصهٔ ترادف‌سازی را برای مخاطب خود تداعی کرده‌است. واژهٔ قافله‌گاه از نظر ساختار دستوری فرم اسم مشتق را دارد و به معنی جای فرود آمدن قافله، است. گاهی این واژه نیز کنایه از دنیایی است که جای آمدن و رفتن است. واژهٔ قافله‌گاه با واژهٔ قافله مترادف است. واژگان سرشک و آتش با رابطهٔ تضاد، جلوه‌ای از موسیقی معنوی بیت هستند.

چون شرر زاییدن و مردن به یک دم می‌شود هر که خود را بستهٔ قید گران‌باری ندید

(همان : ۴۱۴)

علاوه بر این که بین واژگان زاییدن و مُردن رابطهٔ معنایی تضاد وجود دارد؛ کلیم با کاربرد واژه‌های «بسته و قید» در مصراع دوم از ترادف‌سازی یا ترجمه‌سازی بهره برده‌است. لفظ قید، اصالتی عربی دارد و واژهٔ بسته صفت مفعولی و فرمی مشتق دارد زیرا از اجزای (بن ماضی+ ه) شکل یافته‌است. جمع مکسّر واژهٔ قید، الفاظ اقیاد و قیود است.

باوجود آن که چون ناسور دارد دشمنی زخم ما یک بار از مرهم سپرداری ندید

(همان : ۴۱۴)

این شاعر خلّاق، با کاربرد واژگان «ناسور و زخم» در مصراع‌های اوّل و دوم از شاخص ترادف‌سازی استفاده کرده‌است. ناسور معنی نوعی زخم که بر گوشهٔ چشم افتد؛ دارد و با واژهٔ زخم مترادف است. زخم نیز نوعی جراحت است که با آلاتی چون ناخن و دندان و مانند آن ایجاد شود. واژهٔ زخم در فارسی میانه، به معنی جراحت و ظاهراً از ریشهٔ (gan) به معنی زدن مشتق شده‌است. (حسن‌دوست، ۱۵۴۰:۱۳۹۵)

ارزان فروخت اشک، متاع شکست ما کالا ز دست طفل توان رایگان خرید

(کاشانی، ۱۳۷۵:۴۰۰)

کلیم با کاربرد واژگان «متاع و کالا» در مصراع‌های اوّل و دوم ترادف‌سازی کرده‌است. بین واژگان «ارزان، فروخت، متاع، کالا و رایگان» رابطهٔ زبانی تناسب وجود دارد. در مصراع اوّل ترکیب ادبی و هنری «متاع شکست» فرم تشبیه بلیغ اضافی یا اضافهٔ تشبیهی دارد. کاربرد تشبیه از عوامل ایجاد «آشنایی‌زدایی یا غریب‌سازی» است.

ما کم نصیب و سنگ ترازوی چرخ کم نتوان کلیم کام دل از آسمان خرید

(همان : ۴۰۱)

لفظ «چرخ» استعارهٔ مصرّحه از آسمان است. شاعر، با آوردن واژهٔ «آسمان»، ترادف‌سازی نموده‌است.

ای دل از گرمی خورشید قیامت باک نیست آه سردی می‌توان در عرصهٔ محشر کشید

(همان : ۳۵۹)

واژهٔ «قیامت» در مصراع اوّل و واژهٔ «محشر» در مصراع دوم با هم رابطهٔ ترادف دارند. قیامت همان «یوم فزع اکبر» یا «یوم‌الجزاء» ، «یوم‌الدّین» ، «یوم‌الحشر» و... است و لفظ محشر به معنی جای گِردآمدن یا همان روز قیامت است. کلیم با کاربرد این شگرد زبانی و ادبی خواسته‌است تا با ایجاد ترادف‌سازی، ذهن مخاطب را از نظر معنایی به ایدهٔ خویش هدایت نماید. علاوه بر این‌ها، با مخاطب قرار دادن دل، تصویر استعاری آفریده شده‌است و در اصطلاح آن را به انسان‌انگاری با روی‌کرد تجاهل‌العارف تعبیر می‌کنیم. بین واژگان گرم و سرد رابطهٔ زبانی و ادبی تضاد وجود دارد. در نقد صورت‌گرایانه زیور ادبی تضاد نمودی از موسیقی معنوی سرودهٔ شاعر است.

در این بخش از پژوهش، نمونه ابیاتی که کلیم کاشانی از مؤلّفهٔ «ترادف‌سازی یا ترجمه‌سازی» بهره گرفته‌است به عنوان مصداق‌های عینی از این شگرد زبانی ذکر می‌شود. ضمناً واژگانی که ترادف‌سازی یا ترجمه‌سازی شده‌اند با کشیدن خط زیر آن‌ها مشخّص کرده‌ایم.

سیه‌روز و پریشان‌خاطر و آشفته‌احوالم صبا این است پیغامم، به آن زلف پریشان بر
(همان : ۴۵۲)

یاری ز خط و خال چه جویی پی قتلم؟ در کشتن موری حشری را چه کند کس؟
(همان : ۴۵۶)

بادهٔ روز آتش وهم‌رنگ دشمن، دشمنی‌ست گر حکیمی، منکر می در شب مهتاب باش
(همان : ۴۶۲)

نه از باد صبا دارد سر زلفش پریشانی ز حرص دل بری با هم نمی‌سازند هر تارش
(همان : ۴۵۸)

ستاره سوخته‌ای هم‌چو من ندارد عشق که هست کوکب بخت سیاهم اختر داغ
(همان : ۴۶۴)

هنرمندانه است کـه کلیم کاشانـی بـرای اوّلین بار، با آوردن سـه واژهٔ «ستاره، کوکب و اختر» ترادف‌سازی یا ترجمه‌سازی کرده‌است. این ترادف‌سازی یکی از بهترین و بی‌نظیرترین نمونه‌های ترادف‌سازی است که در غزلیّات کلیم کاشانی به کاررفته‌است زیرا کلیم با سه واژه و با روی‌کرد ترادف از آنها سود جسته‌است. در نمونهٔ زیر ، بـا تـرادف‌سـازی واژگـان (بی‌قرار، آشفته و درهم) برای دومین بار از چنین شگرد زبانی بهره برده‌است.

کیستم من؟ به پای تا سر نسخه‌ای از زلف او تیره‌روزی بی‌قرار، آشفته حالی، درهمی
(همان : ۵۵۸)

درون سینه، غم او به مجلس آرایی‌ست صراحی دل پرخون گواه ساغر داغ
(همان : ۴۶۴)

گه گوهر گه شرر از دیدهٔ تر یافته‌ام من هم از برق، هم از ابر، نظر یافته‌ام
(همان : ۴۷۹)

دیدهٔ خواهش نبیند توتیاسازی چو من خاک کوی یأس در چشم تمنّا کرده‌ام
(همان : ۵۱۲)

قامت فصل جوانی شد قد خم گشته‌ام جای تا در سایهٔ آن قدّ رعنا کرده‌ام
(همان: ۵۱۲)

ز دست‌گیر امیدم چنان بریده کلیم که ناامید ز پامردی عصا شده‌ام
(همان: ۵۰۸)

با که گویم آنچه ز آن نخل تمنّا دیده‌ام ز آن قدآشوب، قیامت را دو بالا دیده‌ام
(همان: ۴۶۸)

بس که هرگز پُر ندیدم جام عیش خویش را باورم ناید که پُر خواهدشدن پیمانه‌ام
(همان: ۵۰۰)

ای خوش آن دم که ز حیرت نزنم دیده به هم تا زدم چشم به هم آفت طوفان دیدم
(همان: ۴۸۱)

در ظلمت بخت سیه خویش بماندم چون آب خضر روی خریدار ندیدم
(همان: ۴۸۴)

شوم ز می چو *فلک*، سیر کوکب خود را به چرخ پس دهم و اختر دگر گیرم
(همان: ۵۱۱)

ترادف‌سازی در این بیت با دو شبکه از واژگان انجام شده‌است. گروه واژگان (فلک و چرخ) و (کوکب و اختر) باهم مترادف شده‌اند.

عقدهٔ مکتوب ما را از گشادن بهره نیست این گره بیهوده بر بال کبوتر می‌زنم
(همان: ۴۹۰)

عزّت دیوانه‌ها در شهر کمتر شد کلیم چند روزی می‌روم مجنون صحرا می‌شوم
(همان: ۵۰۹)

نه صُراحی غلغلی دارد نه ساغر خنده‌ای گوش چندانی که بر بزم حریفان می‌نهم
(همان: ۴۸۰)

از برای کلفت من سیر یک گلشن کم است از گلستان چون برآیم رو به زندان می‌نهم
(همان: ۴۸۱)

خواهیم خو گرفت به روز سیاه خویش ما تیرگی ز بخت به تدبیر می‌بریم
(همان: ۴۷۵)

هوای خانهٔ ناموس تنگ و دل‌گیر است خوش آن که بر سر عقل این بنا خراب کنیم
(همان: ۴۹۶)

فرصتی کو که دوای دل رنجور کنیم؟ پنبهٔ شیشهٔ می مرهم ناسور کنیم
(همان: ۴۸۲)

در *راه* خاکساری و افتادگی، کلیم چون *جاده‌ام*، ندیده کسی نارسایی‌ام
همان: ۴۷۸)

بین واژگان «راه و جاده» و «خاکساری و افتادگی» ترادف‌سازی شده‌است.

رمق در کس نمی‌ماند کمرگاهی که بگشایی میان بگشودنت باشد به خون ما کمربستن
(همان: ۵۱۹)

کمر از تار جان باید بر آن نازک میان بستن کی از هر رشته‌ای آن دسته‌گل می‌توان‌بستن؟
(همان: ۵۲۵)

مسلّم است به دل درد عمرکاه تو را ز جان نهفتم و پنهان ز لب فغان‌کردن
(همان: ۵۲۴)

اگر مرد رهی نعلین سعی خار در پا کن قدم از سر کن و سودای منزل را ز سر واکن
(همان: ۵۲۶)

بس که ز رشک کمر تاب خورد طرّه‌ات چون به میانت رسد بگذارد از دوش تو
(همان: ۵۳۵)

از بهر کشتن دو جهان آن کمر بس است شمشیر احتیاج ندارد میان تو
(همان: ۵۳۴)

ز خضر گیرم و بر خاک ریزم آب حیات به زندگی شده‌ام بس که سرگران بی تو
(همان: ۵۳۳)

ز دستت باده ساقی مومیایی‌ست پر از می کن اگر مینا شکسته
(همان: ۵۳۵)

حسرت ناوک او می‌کُشدَمَ، این چه بلاست که اگر تیر، خطا گشته شکار افتاده؟
(همان: ۵۴۵)

نمی‌دانم هر دم به خونش تشنه‌تر گردد صراحی در تن ساغر اگر صد بار جان کرده
(همان: ۵۳۸)

حمّال حرص و آز خودی این قدر بس است بر دوش، بار منّت کس بیش و کم منه
(همان: ۵۳۸)

با خود *نشان* به وادی آوارگی مبر جایی که *نقش* پای بماندم و قدم منه
(همان: ۵۳۸)

ز خامشی دهن غنچه پر ز زر شده‌است سکوت جایزه دارد، چرا نمی‌گیری؟
همان: ۵۵۰)

در این مکتب سواد صفحه‌ی دانش مکن روشن سیه‌روز و سیه‌بخت ار نخواهی هم‌چو من باشی
(همان: ۵۵۶)

یک سر مو نیست در زلف تو بی‌تاب و خمی هر خم از جمعیّت دل‌ها سواد اعظمی
(همان: ۵۵۸)

می‌تواند داد اثر تیر دعا را آن که داد ناوک مژگان او را بی‌گمان صید افکنی
(همان: ۵۶۱)

۳.نتیجه

با این بررسی ادبی و زبانی در غزلیّات کلیم کاشانی به نتایج زیر دست یافته‌شد:

۱- کلیم کاشانی ترادف‌سازی یا به تعبیری ترجمه‌سازی را به عنوان یک مقوله و فرم زبانی در سروده‌های خویش به‌کاربرده‌است. به طوری که ترادف‌سازی در غزلّیات او از بسامد بالایی برخوردار است.

۲- کلیم کاشانی در غزلیّات خویش در نود و چهار بیت، از «ترادف‌سازی یا ترجمه‌سازی» به عنوان یک اصل زبانی، استفاده کرده‌است.

۳- از بین ترادف‌سازی‌های کلیم کاشانی پنج گروه از واژگان، بیش از دو بار تکرار شده‌اند، به طوری که درصد موارد ترادف‌سازی تکراری در غزلیّات کلیم به شکل زیر است.

ردیف	ترادف سازی	تعداد ترادف سازی	درصد
۱	دیده و چشم	هفت بار	٪ ۷/۶۰
۲	کمر و میان	هشت بار	٪۸/۹۶
۳	ساغر و صراح	سه بار	٪ ۳/۲۶
۴	پای و قدم	سه بار	٪ ۴/۳۴
۵	باده، می، صهبا و شراب	چهار بار	٪ ۴/۳۴
۶	جمع	۲۵	٪۲۷/۴۲

۴- کلیم کاشانی با ۷۲/۵۸ ٪ از ترادف‌سازی غیر تکراری سود جسته‌است.

۵- این مؤلّفهٔ زبانی را می‌توان یکی از ویژگی‌های سبک شخصی غزلیّات کلیم به حساب آورد.

۶- کلیم کاشانی همواره به فرم واژگانی در قلمرو زبانی توجّه خاص داشته‌است.

۷- کلیم کاشانی، ویژگی زبانی ترادف را در بخش‌های متعدّد یک بیت از جمله: صدر، حشو، عروض، ابتداء و عجز یا ضرب، به نمایش درآورده‌است.

کتابنامه

۱- احمدی، بابک .(۱۳۷۰). **ساختار و تأویل متن**، تهران: مرکز.

۲- باقری، مهری .(۱۳۷۵). **مقدّمات زبان‌شناسی**، تهران: قطره.

۳- بهار، محمّدتقی .(۱۳۶۹). **سبک‌شناسی**، تهران: امیرکبیر سه جلد.

۴- حسن‌دوست، محمّد .(۱۳۹۵). **فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی**، فرهنگستان ادب فارسی نشر آثار.

۵- دهخدا، علی اکبر .(۱۳۷۷). **لغت‌نامه**، تهران: مؤسّسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران. ۶- زرّین کوب، عبدالحسین .(۱۳۹۰). **نقد ادبی**، دانشگاه پیام نور.

۷- شایگان فر، حمیدرضا .(۱۳۹۱). **نقد ادبی**، انتشارات حروفیه.

۸- شمیسا، سیروس .(۱۳۹۳). **نقد ادبی**، تهران: میترا.

۹- شفیعی کدکنی، محمدرضا .(۱۳۹۱). **رستاخیز کلمات**، تهران: سخن.

۱۰----------.(۱۳۶۶). **شاعرآینه‌ها**، تهران: مؤسّسهٔ انتشارات آگاه.

۱۱----------.(۱۳۹۵). **صورخیال در شعر فارسی**، تهران: آگه.

۱۲----------.(۱۳۹۳). **کلیات سبک شناسی**، تهران: میترا.

۱۳----------.(۱۳۹۴). **سبک شناسی شعر**، تهران: میترا.

۹----------.(۱۳۹۳). **نگاهی تازه به بدیع**، تهران: میترا.

۱۴----------.(۱۳۹۴). **معانی**، تهران: میترا.

۱۵----------.(۱۳۹۳). **انواع ادبی**، تهران: میترا.

۱۶- صفا، ذبیح الله .(۱۳۶۹). **تاریخ ادبیّات در ایران**، تهران: انتشارات فردوسی تهران.

۱۷- فتوحی، محمود .(۱۳۹۵). **بلاغت تصویر**، تهران: سخن.

۱۸- کاشانی، کلیم .(۱۳۳۶). **دیوان اشعار**، تهران: خیّام.

۱۹---------- .(۱۳۷۵)، **دیوان**، مشهد: مؤسّسهٔ چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.

۲۰- وحیدیان کامیار، تقی .(۱۳۹۳). **بدیع از دیدگاه زیباشناسی**، تهران: سمت.

۲۱- هادی، روح .(۱۳۷۶).**آرایه‌های ادبی**، انتشارات کتاب‌های درسی ایران.

۲۲- یاحقی، محمّدجعفر .(۱۳۷۵). **تاریخ ادبیّات ایران**، تهران: شرکت چاپ و نشر ایران.

***

آهی جغتایی در آیینهٔ تذکره‌ها

ذوالفقار علی[1]

Ahi Joghataye : A Biographical research

Zulifqar Ali
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Punjab University, Chandigarh, India.

Ahi Joghatai's condition is not mentioned in detail in the sources and tazkires, however, the same limited information shows some aspects of his life. Although the master of tazkira has spoken very briefly about him, but even this little is not a unified narrative. In this article, an attempt is made to examine the state of Ahi in all available sources, based on precedence and age, and to analyze the importance and precision of these sources in the study of Ahi's state. In this article, the name of the poet, the birth and death of the poet, the poet's style, and the introduction of the existing versions of his works are discussed with a descriptive and analytical method based on library documents. In the end, the article comes to the conclusion that Ahi Tarshizi and Ahi Joghtaei are two different characters and these two characters should not be called the same person.

Keywords: name, birth, death, style, identification, Ahi Joghtaei.

[1] استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پنجاب، چندیگر- هندوستانzulfijafari09@gmail.com

چکیده

احوال آهی جغتایی در منابع و تذکره‌ها به صورت مفصلی ذکر نشده است با این حال همان اطلاعات محدود، زوایایی از زندگی وی را به نمایش می‌گذارد. هرچند ارباب تذکره‌ها در مورد وی بسیار مختصر سخن گفته‌اند اما همین اندک نیز، روایتی متحد و یک‌دست نیست. در این مقاله سعی بر آن است تا به بررسی احوال آهی در تمام منابعی که در دست بود، بر اساس تقدم و قدمت پرداخته شود و اهمیت و دقت این منابع در بررسی احوال آهی تحلیل شود. در این مقاله با روش توصیفی و تحلیلی با تکیه بر اسناد کتابخانه‌ای به اسم شاعر، تولد و وفات شاعر، سبک شاعر و معرفی نسخه‌های موجود از آثار او پرداخته می‌شود. در آخر، مقاله به این نتیجه می‌رسد که آهی ترشیزی و آهی جغتایی دو شخصیت متفاوت هستند و نباید این دو شخصیت را یک شخص نامید.

واژگان کلیدی: نام، تولد، وفات، سبک، تذکره، آهی جغتایی.

۱.مقدمه

ادبیات فارسی با حمایت‌های پیدا و پنهان امرا و سلاطین سرزمین‌های تحت تسلطشان در ایران رشد کرد و به تعالی رسید از این روی با وجود تمام ظلم و ستم‌هایی که در تاریخ از سوی بسیاری از منصب‌داران حکومتی به ثبت رسیده است نمی‌توان نقش ایشان را در تربیت، ترویج، و تثبیت ادبیات پیشرو و زندهٔ زمانه نادیده گرفت.

یکی از دوره‌هایی که از نظر تحلیل وقایع تاریخی، یادآور سیاه‌ترین دوران لشگرکشی بیگانگان و استیلای آنان بر سرزمین‌های ماست؛ مربوط می‌شود به حملات تیمور لنگ(ف.۸۰۷هـق) به ایران. تیمور طی سه حملهٔ متوالی توانست دولت‌های محلی ایران را شکست دهد. یورش‌های تیمور با خونریزی و فجایع فراوانی همراه بود و دولتمردان ایرانی پس از او فهمیدند که سرزمین‌های وسیع ایران برای مقابله با حملات دشمنان نیاز به یکپارچی و اتحاد دارد. اتحاد به‌وجود آمده چه محصول جبر بوده باشد یا خودکامگی سلاطین، درنهایت به نفع جامعه و فرهنگ ایرانیان تمام شد.

تیموریان در لشکرکشی‌های خود سرزمین‌های فراوانی را فتح کردند که درگذر زمان و بعد از مرگ امیر تیمور گورکانی یا به سرعت از دست رفت یا به صحنهٔ رقابت و درگیری‌های همسایگان و دیگر قدرتمندان بدل شد. از میان سرزمین‌های تحت سلطه‌درآمدهٔ تیموریان، وسعت خراسان بزرگ در طول دوران اقتدار آن سلسله(۷۸۱ -۹۱۳هـق) تحت تسلط گورکانیان باقی ماند. شیوهٔ جهانداری و مشی فرهنگی ایشان را می‌توان از چند زاویهٔ مختلف به تحلیل نشست:

در نگاه نخست باید از حملات تیمور و لشکرکشی‌های او یاد کرد. یورش‌های تیمور همراه بود با خون‌ریزی و جنایات متعدد. تمام توان و تمرکز وی در این حملات فتح سرزمین‌های تازه و افزودن آنها بر قلمرو سرزمینی سلسلهٔ خودکامه و نوپایش بود. بر همین اساس وی هرچند خود را به امور فرهنگی و مذهبی بی‌توجه نشان نمی‌داد اما اصولاً روحیهٔ سلطه‌طلبانه‌اش -برای او که مدام در حال لشگرکشی و طرح نقشه‌های نظامی بود- زمانی برای پرداختن به این مسایل باقی نمی‌گذاشت.

پس از مرگ تیمور(۸۰۷ هـ ق) به سرعت بسیاری از سرزمین‌های فتح شده از تسلط جانشیانان وی خارج شد. در این میان شاهرخ فرزند چهارم وی توانست بر سرزمین خراسان تسلط یافته و طی پنجاه سال فرمانروایی ضمن تحکیم پایه‌های حکومت خویش بر وسعت قلمرو حکومت خویش بیافزاید.

شاهرخ مانند پدرش توانایی بالایی در امور نظامی داشت اما از توجه به اوضاع اجتماعی و رفاه رعیت نیز غافل نبود. اوضاع سیاسی، مذهبی و احتماعی در دوران حکومت وی اگرچه آرمانی نبود اما به دلیل فاصله‌داشتن خلق‌وخوی وی با سیرهٔ ناآرام و وحشت‌آفرین تیمور بی‌گمان تصویری مطلوب‌تر از گذشته دارد. منش او در عفو کسانی که در حق او ناسپاسی و سرکشی کرده‌اند در طول تاریخ اگر منحصربه‌فرد نباشد بسیار نادر است (منفرد،۱۳۸۲:۶۶).

از طرف دیگر توجه شاهرخ و اطرافیانش به مسایل فرهنگی، سیاسی و اجتماعی جامعه را به سوی ثبات و آرامشی پیش برد که در گذر جنگ‌ها و ناآرامی‌های دهه‌های متمادی به فراموشی سپرده شده بود.

پس از مرگ شاهرخ چندسالی جانشیان او بر سر قدرت با یکدیگر درگیر شدند. حاصل این کشمکش‌ها و درگیری‌ها، بی‌ثباتی و دورافتادن از آرامشی بود که جامعهٔ فرهنگی را به سمت‌وسوی تحول و پیشرفت هدایت می‌کرد.

سرانجام با تسلط سلطان حسین‌بایقرا بر هرات(۸۷۳ق) آرامش و اقتدار به دولت تیموریان بازگشت. سلطان‌حسین اگرچه فردی مقتدر و سیاست‌مدار بود اما دلبستگی شگفتی به مسائل فرهنگی داشت. وی توجه ویژه‌ای به هنرمندان و علما داشت و «هرات و مجلس او اکثر اوقات به بحث علم و ذکر شعر می‌گذشت (روملو، ۱۳۸۴ش:۱۱۹).

در دوران فرامانروایی او شاعران، کاتبان، صحافان، معماران و خطاطان بسیاری در هرات گرد هم آمدند تا هرات طلایی‌ترین دوران حیات خویش را در آن دوران تجربه کند؛ دوران طلایی‌ای که از نظر امنیت و ترقّی امور اجتماعی، هنری و فرهنگی در هیچ‌زمان دیگری تکرار نشد.

حضور امیرعلیشیرنوایی و عبدالرحمن جامی در هرات در توسعهٔ شعر و شاعری بی‌تأثیر نبود و سلطان حسین خود با افتخار از گردهم‌آمدن شعرای آن زمان در

هرات یادکرده است. نادر است تاریخ‌نویسان از چهارده پسر سلطان حسین نام برده باشند (منفرد، ۱۳۸۲:۶۶).

نکته قابل توجه اینجاست که این فرزندان در کنار آموزش بایسته‌های رزمی و سیاسی، بی‌اعتقاد به توسعه‌های فرهنگی نبودند. برخی از ایشان شعر می‌گفتند و در خطاطی دستی داشتند. همین توجه باعث شد که پای بسیاری از شعرا به دربارهای کوچک و بزرگ گورکانیان باز شود و حتی بسیاری از ایشان به شوق تحصیلِ دستاویزی برای تحول در زندگی مادی و معنویشان از دیار خویش به هرات بکوچند.

شاه‌غریب‌میرزا فرزند سلطان حسین یکی از همین شاهزاده‌ها بود و مایل به شعر و ادب. آهی جغتایی نیز یکی از شاعرانی است که از شهر خویش به هرات کوچید و بعد از پیوستن به دربار تیموریان بیش از هرکس دیگر، به شاه‌غریب‌میرزا نزدیک شد.

۲. آهی جغتایی

۲-۱. نام شاعر

برخی از تذکره‌ها نوشته‌اند که نام وی مولانا نرگسی بوده است و بعدها نامش را به آهی تبدیل کرده است:

مجالس‌النفایس آمده است: «مولانا نرگسی – از هری است و به تخلص مذکور نظم می‌گفت آن را به آیتی تبدیل داد. جهت آن پرسیده شد جواب نتوانست گفت». (حکمت، ۱۳۶۳ش:۶۸)

در اینکه وی چرا نامش را از نرگسی به آهی تبدیل کرده سندی در دست نیست اما در هر صورت باید گفت نامش علی نیست زیرا علی مشهدی متخلص به آهی شاعری است که قبل از علیشیر می‌زیسته است و با ابن توصیف یقینا با این شاعر فرق می‌کند.

۲-۲. تولد و وفات آهی

در زمان تالیف مجالس‌النفایس(۸۹۶ق) آهی زنده بوده است. در هنگام تألیف تحفهٔ سامی(۹۵۷هـق) وی در قید حیات نبوده است. نخستین کسی که از تاریخ وفات او نشانی به دست داده، میر تقی کاشانی است. وی تاریخ ۹۲۷ق را سالمرگ آهی دانسته است. این تاریخ در آتشکده، شمع انجمن، لغت‌نامه و کتاب ترشیز تکرار شده

است. تاریخ‌های دیگری که در صحف ابراهیم و سفینهٔ خوشگو (۹۰۱ ق) و منتخب اللطایف (۹۰۲ق) ذکر شده دقت کافی را ندارند و احتمالًا سالمرگ شاه غریب‌میرزا را که ممدوح وی است با تاریخ وفات او خلط کرده‌اند. تاریخ‌های دیگر نیز که در ریاض‌الجنه(۹۳۸ق) و آفتاب عالمتاب (۹۴۰ق) و تارنماهای جهان مجازی ثبت شده‌اند قابل اعتنا و استناد نیستند.

منابع کهن در مورد اینکه آهی در چه شهری درگذشته سکوت کرده‌اند. اما مؤلف کتاب ترشیز محل وفاتش را تبریز دانسته است که در تحلیل این موارد باید گفت هیچ سند کهنی در مورد مدفن و محل درگذشت آهی در دست نداریم و مؤلف کتاب متأخر بی‌گمان تبریز را که محل درگذشت اهلی ترشیزی است با محل درگذشت آهی اشتباه گرفته است.

با این توصیف باید گفت مطمئن‌ترین تاریخی که در این باره نقل شده همان (۹۲۷هـ ق) است و در مورد محل تدفین یا درگذشت او نمی‌توان انگشت انتخاب بر نام شهری مشخص نهاد.

۲-۳. آثار آهی

در مجالس‌النفایس (۸۹۶ق)آمده که آهی مشهدی، خمسه‌ای نوشته است. اما همانطور که بررسی کردیم آهی جغتایی شاعری جز آهی مشهدی است و تمام کسانی که به دلیل شباهت نام، سرایش خمسه‌ای را به آهی جغتایی نسبت‌داده‌اند به اشتباه افتاده‌اند مانند نفیسی که گفته وی خمسه در مقابل نظامی گفته است که شهرت نکرده است. در اینکه آهی تخلصی به سرودن خمسه همت گماشته است (حکمت،۱۳۶۳ش :۶۸).

در تاریخ رشیدی دیوان وی در عین عذوبت دانسته شده است. میرتقی دیوانش را که حدود سه هزار بیت بوده است دیده بوده که در روزگار تألیف خلاصه‌الاشعار شهرت چندانی نداشته است. اوحدی نیز بی‌آنکه به حجم آن اشاره‌ای بکند از وجود دیوانش خبر داده است. سراج‌الدین علی‌خان آرزو دیوان مختصری از او را دیده بوده است. مولف صحف ابراهیم مدعی است که آهی یک هزار بیت از دیوانش را منتخب

کرده و الباقی را از بین برده است. این ادعا تنها در صحف ابراهیم آمده است؛ درهرصورت آنچه بالافعل موجود است از این مقدار فراتر نمی‌رود.

مؤلف کتاب ترشیز نیز با تأکید بر این که امروزه از دیوان شاعر اثری در دست نیست به مرتب بودن دیوان آهی و تقدیمش به شاه غریب‌میرزا اشاره کرده است. مؤلف این کتاب، تحفه‌السطلان فی مناقب‌النعمان را که ترجمه‌ای است از کتاب المواهب‌الشریفه فی مناقب حنیفه تألیف امام ابوالحسن بیهقی را به او نسبت داده است. ترجمهٔ این کتاب تنها در همین‌جاست که به آهی جغتایی نسبت داده شده است و اغلب منابع دیگر آن کتاب را ترجمه‌ای از اهلی ترشیزی یا اهلی شیرازی دانسته‌اند. نگارنده کیفیت این ادعاها را در مقدمه دیوان اهلی ترشیزی به تفصیل بررسی کرده است و در اینجا به ذکر این نکته بسنده می‌کنیم که مترجم این کتاب یوسف اهل جامی است نه کسی دیگر.

مولف کتاب ترشیز سرودن ساقی‌نامه‌ای را به آهی ترشیزی نسبت داده است. این ادعا نیز مشابه ادعای قبلی مستند نیست و در منابع کهن چنین ادعایی دیده نمی‌شود.

۲-۱. سبک شاعری آهی

شکی نیست که بعد از تسلط تیمور بر سرزمین‌های فرهنگی ایران، شعر فارسی از شتاب و تعالی‌ای که به واسطهٔ بروز و ظهور شعرای طراز اول به دست آمده بود بازماند. بعد از حافظ اگرچه شاعران همچنان از انگیزهٔ سرایش و خلق ادبی دورنیفتادند اما حقیقت این است که گویی پس از خواجهٔ شیراز، شاعران در پیوند دادن حرف زمانه‌شان با آیندگان ناتوان شدند. از همین‌روی با وجود شعرای خوش‌ذوقی مانند، آذری اسفراینی، امیرشاهی سبزواری، ابن حسام خوسفی، کاتبی نیشابوری و... دیوان اغلب این شاعران جز در تحقیقات ادبی مورد مراجعه نیست. هرچند می‌توان با ظهور عبدالرحمن جامی، خلاء شاعران بزرگ در قرن نهم را منتفی دانست اما نمی‌توان بر این حقیقت چشم بست که بهترین شاعران قرن نهم نیز در طرازبندی شاعران فارسی زبان جایگاهی دست‌نیافتنی ندارند. رشد و فراگیری شعر در نیمهٔ اول قرن دهم نیز تحت تأثیر شرایط اجتماعی روزگار و شعر بزرگان

ادب فارسی در قرن نهم، شعری است آرام که اگرچه نمود بارزی در جهش و پویایی به سمت کمالی اصیل و ماندگار در آن دیده نمی‌شود بااین‌همه به اعتقاد نگارنده کسانی که شعر این دوره را یکسره خالی از زیبایی‌آفرینی و اتفاقات ادبی دانسته‌اند بر مسیر دقت و انصاف نبوده‌اند.

حاصل سخن آن است که اگر به دقت در آثار این دوره بنگریم و آنها را از حیث کمیت و کیفیت با آثار دوره‌های پیشیین مقایسه کنیم و شمار دانشمندان و ادیبان و پایه و مایه آنان را در کار علم و ادب با نظایر آنان بسنجیم به صراحت معترف خواهیم شد که این دوره دوره‌ای خالی و تهی و منحط است. انحطاطی مخوف و توقف و تقهری سنگین. (صفا ،۱۳۷۰، جلد ۴)

به اعتقاد نگارنده فایده این دوره « تنها فایده آن نگهداری سنت‌های علمی و ادبی و پیشگیری از اضمحلال و فنای قطعی آنها بود» نیست.(منفرد،66:1382)

شعر آهی جغتایی نیز در همین مسیر بوده است.

۲-۲. تخلص شاعر

تخلص‌گزینی و تخلص‌گردانی را از جمله مسایل مهم و قابل توجه عصر تیموری دانسته‌اند. (جامی،۱۷۵:۱۳۹۳)

تغییر تخلص سیدمحمد هروی توسط سلطان‌حسین بایقرا از غریبی به مجلسی – به رعایت تخلص فرزندش شاه‌غریب میرزا «غریبی»- یکی از نمونه‌هایی است که به دلیل مرتبط‌بودن با محتوای این کتاب به ذکر آن بسنده می‌کنیم (حکمت، ۱۳۶۳ش: ۱۵۴). اشاره به داستان نظیری و نظیر مشهدی. تخلص شاهی و بایسنقر. ماجرای تخلص‌گزینی از سوی استادان نیز بررسی شود. تغییر تخلص آهی جغتایی از نرگسی به آهی اما داستان دیگری دارد.

۳. معرفی نسخ خطی

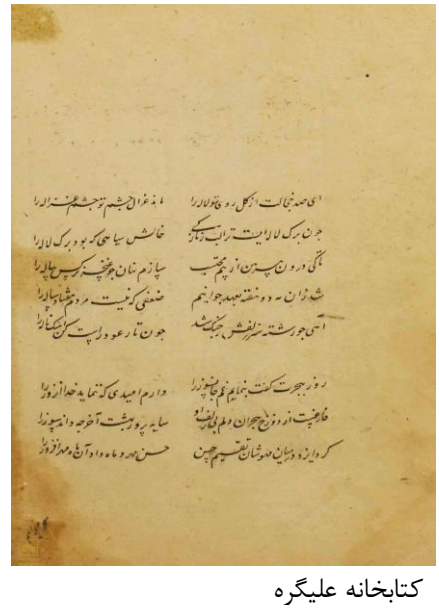
۱-نسخه اولی که برای این تصحیح به دست آوردیم، نسخه دانشگاه علیگره بود. این نسخه ۴۷ برگ دارد و تقریبا ۵۰۰ بیت از اشعار شاعر را شامل می‌شود. در ترقیمه این نسخه آمده است:

«الحمدلله و المنت امروز که یوم سه‌شنبه هشتم ماه شوال سال یک هزار و سه صد و بیست و ششم(۱۳۲۶) هجری قدسی مطابق سوم ماه نومبر سنه ۱۹۰۸ فرنگی است این دیوان آهی جغتایی که کمال ندرت دارد به اختتام رسید. چون این نسخه کمیاب است و اشاعت کتب نادره و کمیاب موجب بقای نام مصنف و نیز کتابی باشد لهذا این نسخه را به طور یادگار خود، هدیه به خدمت جناب مولوی محمد حبیب‌الرحمان‌خان صاحب رئیس بهگین‌پور حبیب گنج ضلع علیگره که صاحب علم و فضل و مالک کتب‌خانه هستند می‌سازم. امید که قبول خاطر دریا مخاطر خواهد افتاد. والسلام معه الاکرام. الاحقر محمد علیم‌الدین عفی‌الله عنه متوطن قصبهٔ ضلع گورکانوه الحال به ... ملازمت مقیم حی‌پور باغ ماحی صاحب رزیدنسی...»

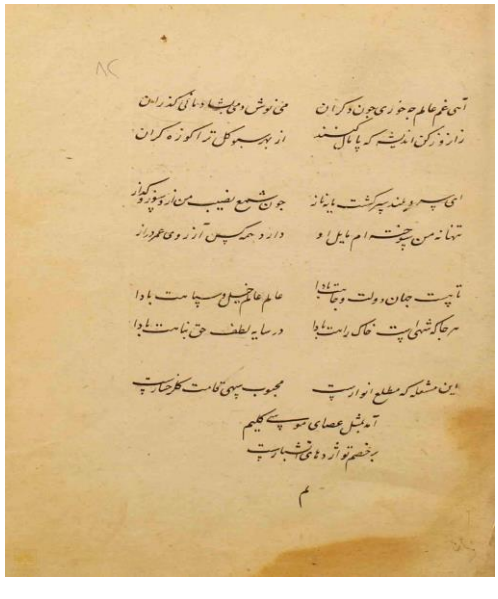
۲- نسخه دومی در کتابخانه ملی نگهداری می‌شود. مجموعه‌ای از اشعار چند شاعر قرن دهمی است که دیوان آهی نیز بخشی از آن است. ۳۷ صفحه دارد و تقریبا ۵۰۰ بیت از اشعار اهلی اعم از رباعی و غزلیات شاعر را شامل می‌شود.

غیر از این دو نسخه در دو جنگ ادبی نیز از اشعار آهی حرفی به میان امده بود. از این دو نسخه که هم اکنون در کتابخانه مجلس شورای اسلامی نگهداری می شود.

صفحه نخست

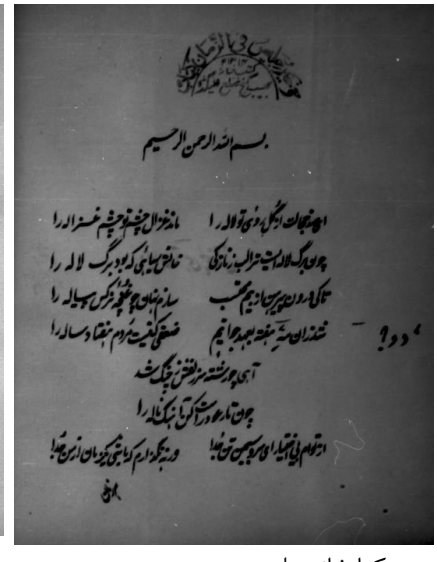


صفحه پایانی

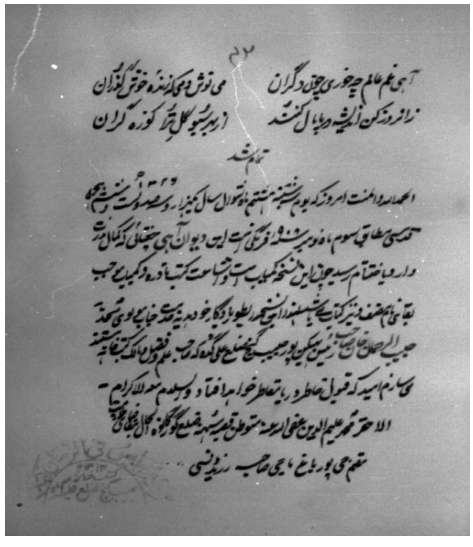


کتابخانه علیگره

نخست صفحه



صفحه پایانی



کتابخانه ملی.

٤. آهی در آینهٔ تذکره‌ها

هرچند ارباب تذکره در مورد وی مختصر سخن گفته‌اند اما همین اندک نیز، روایتی متحد و یک‌دست نیست. احوال آهی جغتایی در منابع و تذکره‌ها به صورت مفصلی ذکر نشده است با این حال همان اطلاعات محدود را زوایایی از زندگی وی را به نمایش می‌گذارد. در ادامه احوال او را در تمام منابعی که در دست بود بر اساس تقدم و قدمت ذکر کرده و اهمیت و دقت آنها را بررسی می‌کنیم.

هدایت نام و احوال او را با اهلی ترشیزی خلط کرده است. (مجمع الفصحا/ بخش ۱ از جلد دوم؛ ۱۳۸۲: ۵)

۴-۱. مجالس‌النفایس(۸۹۶ق)

امیر علیشیر نوایی، نخستین کسی است که در تذکرهٔ خویش از آهی نام برده است. وی به سیاق کوتاه‌تویسی خود، تنها در چند سطر به او پرداخته است.

«در مجالس ترکی صفحه ۲۰ آمده است که آهی مشهدی در مقابله با خمسه نظامی مثنوی سروده است که شهرت نکرده است و این یک بیت را از آنجا نقل کرده است:

شعری که بود ز نکته ساده ماند همه عمر یک سواده

مولانا نرگسی/ از هری است. و به تخلص مذکور نظم می‌گفت آن را به آیتی تبدیل داد جهت آن پرسیده شد جواب نتوانست گفت و هرجا که اندک معنی باریک به تصرف کردن عادت کرده ان شالله چنانکه تغییر تخلص کرد تغییر آن عادت هم کند. این مطلع از اوست:

به یاد صفحهٔ رخسار او کز مه فزون آمد گشادم فال مصحف سورهٔ یوسف برون آمد

نگاه شود که آیا این بیت در دیوان نرگسی هست؟» (نوایی: ۶۵).

مولانا نرگسی/ کسی هروی است و تخلص را به آهی تبدیل نموده و عادت او آن بود که چون معنی خوب در بیت مردم می‌دید چست و چالاک آن را نظم پاک می‌فرمود امید که چون تخلص را تبدیل کرد. این عادت ذمیمه را نیز ترک کرده باشد و این مطلع از اوست (قزوینی ۸۹۶ق/۲۳۸).

مولانا نرگسی- جوانی شاعر است و در این صنعت ماهر، و بر اصناف شعر قادر. و این از جملهٔ اشعار اوست:

هر شب ای دل گفت و گوی زلف جانان می‌کنی خود پریشانی و ما را هم پریشان می‌کنی

(حکمت ،۱۳۶۳ش : ۳۸۶)

۴-۲. تاریخ رشیدی

دوغلات در کتاب تاریخی خود در فصل مختصری به احوال شاعران معاصر خویش اشاراتی کرده است. توجه وی به تعداد اندکی از شاعران نشان‌دهندهٔ علاقمندی وی به ایشان بوده است که صد البته علاقمندی وی به عنوان شخصی فاضل و دانشمند را می‌تواند قرینه‌ای دانست بر شهرت و مقبولیت ایشان در میان فضلا و حتی قاطبهٔ مردم. از همین روی اشارهٔ کوتاه وی در مورد سلاست اشعار و عذوبت دیوانش را می‌توان به شهرت دیوان وی در زمان تألیف (که مقارن با زمان حیات شاعر بوده است) دانست؛ امری که بعدها نیز دیگران به آن اشاره کرده‌اند :

«اشعار وی در غایت سلاست و روانی است. شعر او را در طرز شعر میرشاهی دانسته‌اند. دیوانی دارد در غایت عذوبت و من اشعاره:

نازم به چشم خود که جمال تو دیده است افتم به پای خود که به کویت رسیده است»

(دوغلات، ۱۳۸۳: ۳۱۲)

۴-۳. تحفه سامی

در زمان تالیف تحفه سامی، آهی در قید حیات نیوده است. سام‌میرزا طبع شعرش را می پسندیده و به شهرت برخی از ابیات او اشاره کرده است.

«آهی- از ترکان جغتای است و در زمان سلطان حسین‌میرزا درجرگۀ امرا مهر می‌زد. عاشق‌پیشه و لوندمشرب بود. ابیات نیک از او مشهور است. این چند بیت مطلع و بیت از جمله است:

سام‌میرزا در میان ابیات مذکور، این رباعی را نیز ذکر کرده است:

گر عشق نباشد به چه کار آید دل

بی‌تردید این رباعی از آهی نیست و در منابع کهن‌تر به ابوسعید ابالخیر نسبت داده شده است.

ابیاتی که سام میرزا از نرگسی ابهری آورده به تمامی در دیوان نرگسی آمده است اما دوبیتی که از مخزن‌الاسرار او آورده تاکنون به دست نیامده است».(تحفه: ۲۳۶).

۴-۴. خلاصه‌التواریخ(۹۹۹ق)

منشی قمی در این کتاب ذیل اشاره به احوال نواب امیر قوام‌الدین حسن به استقبال وی از یکی از مطلع‌های آهی اشاره کرده است:

«نواب امیر قوام‌الدین حسین بغایت فاضل و عالم بود و جمیع علوم را نیکو می‌دانست و شعر را نیز خوب می‌گفت. این مطلع در جواب مطلع میرزا آهی از اوست: مطلع

چون خیالت نرود هرگزم از پیش نظر صد رهت بینم و گویم که خیال است مگر

میرزا آهی چنین فرموده:

هر گه آیم برت ای سرو قد سیمین‌بر سایه در پای من افتد که مرا نیز ببر»

(خلاصه‌التواریخ ۱۹۵/۱)

در بررسی منابع و تذکره‌ها دیگر ابیات این شعر به دست نیامد.

۴-۵. خلاصه‌الاشعار و زبده‌الافکار (۱۳۸۶ ق)

مولانا آهی- اصل وی از هری است. در فنون شاعری صاحب وقوف بوده خصوصا در طرز غزل و معانی خاص بسیار دارد اما بی‌ماخذ نیست در اوایل نرگسی تخلص

می‌کرد آن را به آهی تبدیل داد صاحب مجالس‌النفایس می گوید جهت تغییر تخلص کرده به غیر آن عادت کند اما مسود این اوراق از ثقات استماع افتاد که سبب تغییر تخلص آن بود که در عراق نرگسی نام شاعری پیدا گشته و شعرش فی‌الجمله شهرتی یافته غیرت مولانا را بر این داشت تا از سر آن تخلص برخاست و به «آهی» بدل کرد و نیز تواند بود که باعثی دیگر بر تغییر تخلص باشد. العلم عندالله. و ذکر مولانا نرگسی ان‌شاالله تعالی به انتخاب اشعارش در محل خواهد آمد.

اما مولانا مشارالیه مرد خوش‌طبع ندیم‌شیوه بود و طبعش در غزل به مضامین خاص التفات نموده و طرز غزل را متین و نیکو گفته و از جمله تربیت‌یافتگان شاهزاده عالی‌مقدار شاه غریب‌میرزا، ولد سلاطن حسین میرزاست و همواره در ملازمت آن شاهزاده می‌بود و لوای محبت وی را بر می‌افراشت و عبودیت او را به نظر تضاد قبول ملاحظه می‌نمود و به این مضمون می‌سرایید. سید محمد جامه‌باف:

رباعیه

چون خیل دل از غمزه پریشان نکند؟ چون عادت جان را صف مژگان نکند؟

چون دین نرود ز کفر زلفش بر باد؟ آن غمزه چرا رخنه در ایمان نکند؟

از مورخی شنیدم که در زمان محبت شاهزاده یکی از ملازمان مولانا را به جنایتی منسوب ساخت. شاهزاده تجسس نکرد و فرمود تا مولانا را به زندان برده حبس کردند و قرب به یکماه مولانا در حبس بماند و او را در آن زجر اشعار است و در انتخابش بعضی از آنها مسطور. آخرالامر شبی شاهزاده از خواب عظیم ترسیده بیدار شد و تا سر افعال و انفعال برو غالب گشته یکی از خاصان را بخواند و گفت باید که حالی به زندان روی و مولانا را بیرون آوری. چون آن شخص به زندان آمده دید مولانا روی نیاز بر زمین عجز و انکسار نهاده و تن در ناکامی و نامرادی داده و به سوز تمام بر بیگناهی خود گریه می‌کند و این رباعی را تکرار می‌نماید. لخواجه ابوالوفا:

در فقرِ من فقیر درویش نگر در عجز من بی‌کس دل‌ریش نگر

در جرم من و ناکسی من منگر در رحمت و لطف سابق خویش نگر

القصه آن کس بشارت خلاص به مولانا رسانید و لطف شاهزاده نسبت به وی بیان نموده مولانا را هم در آن نیم‌شب به حرم ساری شاهزاده رسانید و صورت حال را به

آن شاهزاده تقریر کرد. شاهزاده گفت این مولانا در خواب چنان‌که شخصی مهیب با شمشیری بر سر من آمده و گفت فلانی را از بند رها کن که وی را تهمت کرده‌اند والا تو را هلاک کنم! بعد از آن فرمود تا مولانا را از مال خاصه مبلغی بدهند با خلعت فاخر و از آن جفا که بر وی کرده بود عذرخواست و من بعد مولانا را در ملازمت وی عزت دیگر دست داد؛ چنان‌چه نتیجهٔ آن از اصناف الطاف مشاهده می‌کرد و ثمرهٔ آن کلفت را به انواع اصطناع ملاحظه می‌نمود...

...اما مولانا آهی چون در زمان دولت شاهزاده شاه غریب‌میرزا نوازش و تحسین یافت و بعد از شهرت و احترام نوبتش به احتشام رسید و دیوان ترتیب داده به اسم شاهزاده مزین ساخت و اشعار وی آن‌چه به نظر راقم این حروف رسیده قریب به سه هزار بیت بود و در این روزگار اشعار وی چندان شهرتی ندارد و لهذا در این خلاصه به ایراد غزلیات وی اکتفا نمودیم. گویند در شهور سنه سبع و عشرین و تسعمایه کوکب حیات او از صعود بقا به هبوط فنا میلان نمود و مال و غزلی که اندوخته بود و چشم آرزو و امل بر آن دوخته بود؛ به ناچار دل از آن برکند و چشم از آن برداشت...(اشعار انتخابی در این خلاصه صورت تحریر یافته یک صد و هشتاد و شش بیت است[1]).

(خلاصه‌الاشعار: گ ۳۴۹.۳۵۰)

۴-۶. عرفات‌العاشقین (۱۰۲۴ق)

مولانا آهی از شعرای معروف مشهور است و دیوانش بر صفایح السنه مذکور. سینهٔ گردون از رشک علو طبعش پر آه و نالهٔ جانسوز دیدهٔ انجم از غیرت سموّ نظمش پرگهر ژالهٔ عالم‌افروز است. نقود کلام و عقود با نظامش چون ساغر مدام صافی و بی‌غش گوهر فکرت و جوهر فطرتش چون چشم و دل عشاق عین آب و آتش[2].

(عرفات‌العاشقین ۱۳۸۹: ۵۴۴/۱)

مولانا علی آهی تخلص مشهدی- در مقابلهٔ خمسه چند مثنوی گفته اما از ناقابلی شهرت نکرد و این غیر آهی سابق خواهد بود و این بیت از کتاب وصال اوست:

---

[1] . متاسفانه در تنها نسخه بازمانده از رکن چهارم تذکره عظیم خلاصه‌الاشعار تنها شرح احوال شعرا ذکر شده است و کاتب با ذکر تعداد ابیات نقل شده توسط میرتذکره از نوشتن ابیات مذکور صرفه‌ظر کرده است.

[2] . در ادامه صد و ده بیت آورده است.

شعری که بود ز نکته ساده ماند همه عمر یک سواده

(عرفات‌العاشقین: ۵۵۳/۱)

۴-۷. سفینهٔ خوشگو (۱۳۹۰ق)

آهی- از هرات برخاسته. درویشی قلندر وضع بود با درد و آه و سوز و گداز به سر می‌برد. در فضیلت و شاعری از بی‌بدلان وقت بود. به خدمت ملا جامی اعتقاد تمام داشته. در نهصد و یک آهنگ سفر واپسین نمود. دیوان بسیار خوبی دارد. (۵بیت)

(سفینه خوشگو: ۱۶ . ۱۷)

۴-۸. خزینه گنج الهی (-۳۴۱۶۳۹ق)

شایستهٔ رحمت الهی مولانا آهی[۱]- از شعرای مشهور است. بخور عود نظمش دماغ جان را تازه می‌داشت و نغمهٔ رود کلامش چون نالهٔ صبحگاهی تخم اثر به دل‌ها می‌کشاند. نغمه‌ای چند که از تار عود فکرش به گوش قبول باید شنید این ابیات اثربخش است. و این غزل نازک‌ادای را مؤلف کتاب، الهی الحسینی، جوابی پرداخته هر دو در پهلوی هم مرقوم شد:

ای صد خجالت از گل روی تو لاله را ماند غزال چشم تو چشم غزاله را

چون برگ لاله‌ای‌ست تو را لب ز نازکی خالت سیاهی‌ای که بود برگ لاله را

تا کی درون پیرهن از بیم محتسب پنهان کنم چو نالهٔ نرگس پیاله را

آهی! چو رشتهٔ سر زلفش ز چنگ شد چون تار عود راست کن آهنگ ناله را

راقم این حروف، الهی الحسینی، این غزل را [جواب] گفته:

در دشت سینه‌ام بنگر سیر ناله را بر دوش سبزهٔ مژه بین رقص ژاله را

بیداری کرشمه در آن چشم نیم‌خواب شب زنده‌دار سینهٔ من کرد ناله را

بی‌سوز عشق فایده با داغ سینه نیست ورنه از این متاع بسی هست لاله را

طومار دل رساند الهی به مهر عشق کردم سجل به خطّ بتان این قباله را

---

[۱] . جمهور تذکره‌ها او را ندیم *شاه غریب‌میرزا* دانسته‌اند. برخی معتقدند که وی به خدمت **جامی** اعتقاد تمام داشته است. گویند که از دیوانش هزار بیت انتخاب کرده و بقیه را نابود کرده است. در صحّت این قول یقین نداریم اما آن‌چه از دیوانش باقی مانده از این مقدار بیشتر نیست.

۴-۹. ریاض‌الشعرا (۱۱۶۱ق)

در این کتاب اشعار نرگسی و آهی خلط شده است(۱۵۲۸/۲)

مولانا آهی- از سخنوران عالی‌قدر بلندمرتبه و صاحب دیوان است. نهایت شیرینی و نازکی و کمال شستگی و پختگی از کلامش مستفاد می‌شود. احوالش مفصل معلوم نشد.

(ریاض‌الشعرا ۱۳۹۱: ۹۴/۱)

۴-۱۰. مجمع‌النفایس(۱۱۶۴ق)

میرزا آهی- از شعرای مشهور و ابیاتش بر السنه مذکور است. دیوان مختصری دارد. اما مضامینش اکثر تازه. (شانزده بیت)

(مجمع النفایس ۱۳۸۳: ۸۴/۱)

۴-۱۱. منتخب‌اللطایف(۱۱۹۰ق)

اوستاد آهی- از قوم جغتا و از امرای سلطان حسین بایقراست. صوفی‌مشرب عاشق‌پیشه بود. در سنهٔ ۹۰۲ از این جهان درگذشت. هذا من دیوانه:

آهم چو گردباد ز جا می‌برد مرا — از کوی دوست آه کجا می برد مرا؟

خسته بودم لطف فرمودی و پرسیدی مرا — گر نمی‌دیدم تو را هرگز نمی‌دیدی مرا

هر جا بتان به جامهٔ گلگون نشسته‌اند — تا گردن از فراق تو در خون نشسته‌اند

شعر مذکور مختلف فیه است.

(منتخب‌اللطایف ۱۳۸۶: ۹۰)

۴-۱۲. آتشکده (۱۳۳۷ق)

آهی- از امرای الوس چغتای و در خدمت شاه غریب‌میرزا ولد سلطان حسین میرزا بایقرا شرف منادمت داشته گویند بسیار عاشق‌پیشه بوده و اشعارش نیز دلالت [بر] این مطلب دارد و در سنه ۹۲۷ وفات یافت. (۱۶بیت)

(آتشکده ۴۷/۱و۴۸)

۴-۱۳. نتایج‌الافکار(۱۳۳۶ق)

مولانا آهی- نخلبند بوستان سخن‌آرایی، مولانا آهی از امرای الوس چغتایی که صاحب کلام متین و اشعار رنگین است. به شرف مصاحبت شاه غریب‌میرزا ولد سلطان حسین میرزا بایقرا ممتاز بوده و آخرالامر در سنه سبع و عشرین و تسعماه راه آخرت پیموده. (چهار بیت)

(نتایج‌الافکار۶۴.۶۳)

۴-۱۴. ریاض‌الجنه(۱۴۱۲ق)

ازامرای الوس چغتایی و در ملازمت [غریب میرزا ابن] سلطان حسین میرزا بایقرا شرف منادمت داشته. بسیار شعرپیشه بوده اشعارش دلالت بر این معنی دارد و در سنه نهصد و سی و هشت[درگذشته است]

(ریاض‌الجنه خطی مجلس شماره ۱۴۲۹، گ۱۳۸)

۴-۱۵. صحف ابراهیم(۱۲۰۵ق)

آهی تخلص هروی- از مشاهیر سخنوران شیرین مقال و درویشان آزادحال است و معاشرت با ملا جامی داشته و با وجود وارستگی به حسن‌پرستی و دلبستگی عادت کرده. مدتی عاشق شاهزاده میرزا غریب ابن سلطان حسین بایقرا بود سنه نهصد و یک به سن کهولت رحلت نمود. گویند که مشارالیه از مسودات خود هزار غزلیات انتخاب ساخته تتمه را از صفحهٔ وجود انداخته و همان منتخب مدون و موجود است. صاحبان تذکرهٔ مبسوطه کلامش را به شستگی و پختگی و تازگی ستوده اما اشعارش در مؤاخات خود کمتر ایراد نموده‌اند و این خاکسار هزار بیت منتخب او را باتمام دیده چون کلامش انداز ناز و نیاز دارد و خالی از سوز و گداز نیست بسیار پسندیده بر سبیل اطناب انتخاب کرده.

(صحف ابراهیم، خطی: گ۳۴)

۴-۱۶. معدن‌الجواهر(۱۲۵۸ق)

آنی هروی- شاهد کلامش آنی دارد. از وطن خود به هند آمده در کشمیر رنگ اقامت ریخت و قریب شصت سال در این گل زمین روزگار به سر برد و همون جا(؟) زیر خاک آسود. من کلامه:

عرق نشسته ز پندم رخ نکوی تو را ز من مرنج که می‌خواهم آبروی تو را

(معدن‌الجواهر ۱۳۹۶: ۱۱۸/۱)

۴-۱۷. نشتر عشق(۱۳۹۲ق)

از ترکان جغتا و شعرای سلاطن حسین میرزاست از صاحب سخنان بلند فکر و خوش‌طبعان روزگار بود تازگی و شکفتگی معنی از گل کلامش ظاهر است(۲۴بیت)

(نشتر عشق ۷۳/۱)

۴-۱۸. تذکره محمد شاهی(۱۳۹۴ق)

از امرای ایل جغتایی و عاشق بی‌سر و پا بوده. این ابیات از اوست:

روز هجرت گفت بنمایم غم جانسوز را را دارم امیدی که ننماید خدا آن روز را

خسته بودم آمدی از لطف پرسیدی مرا گر نمی‌دید مرا دیگر نمی‌دیدی مرا

نظر بر غیر داری کم فتد بر من نگاه از تو شدی با دوستان دشمن به دشمن دوست آه از تو

گر سرو چو قد توست رفتارش کو؟ ور غنچه چو لعل توست گفتارش کو؟

گیرم به سر زلف تو ماند بلبل دل‌های پریشان گرفتارش کو؟

(تذکرهٔ محمدشاهی- مجلس.گ۲۷)

۴-۱۹. آفتاب عالمتاب(۱۳۹۳ق)

مؤلف این کتاب در مورد آهی بسیار به بیراهه رفته است. چنانچه بعد از وصف شهر شیراز و ذکر نام رکن‌الدوله دیلمی می‌نویسد: «او از اولاد دیالمه است. خود صاحبت حسن و جمال بود اما دلش در عشق ماه‌جبینان مهرطلعت هیچ شامی و صبحگاهی بی ناله و آهی نمی‌آسود. از او منقول است که در اوایل حال که «هنوز طوطی طبعم میل شکرخایی داشت» و قوت نغمه‌سرایی حاصل نبود هرگاه به محفل شیرین مقال حاضر شده از شهد کلام ایشان کام آرزو شیرین می‌کردم هوای شاعری در سرم افتاد. اما چون چاشنی از علم نداشتم در اندیشهٔ نظم سخن مذاق من تلخ

می‌شد تا این که شبی جناب امیرالمومنین علی ابن ابیطالب علیه‌السلام را در خواب دیدم که مرا می‌فرماید: ای آهی! غم مخو ر و تلخ مباش که طوطی طبع تو شکرریزی‌ها خواهد نمود و نهال آرزو به شیرین ثمرهٔ مراد بارور خواهد گردید. چون از آن خواب بیدار شدم کام آرزو را به عذوبت آرزو سخنگویی شیرین یافتم و دری از گلشن مقصود بر روی دلم باز گردید و عندلیب طبعم بر شاخسار زبان غزل‌سرایی آغاز کرد. وفاتش در سال نهصد و چهل هجری به وقوع پیوست.

(آفتاب عالمتاب: ۱۱۲/۱)

۴-۲۰. شمع انجمن(۱۳۸۶ق)

آهی جغتایی- از امرای الوس جغتایی و نخلبند بوستان سخن‌آرایی است. ندیم شاه غریب‌میرزا بود و مردی عشق پیشه. اشعار او نیز بر این مدعا دلالت دارد و در سنهٔ ۹۲۷ جاده اخرت پی سپر کرده. (۵ بیت)

توضیحات: از شعرای قرن نهم که ابتدا نرگسی تخلص می‌کرد و سپس به اهی تغییر داد. (ریحانه). در مقابل خمسه خمسه گفته ولیکن شهرت نیافته (مجالس). وفاتش در سال ۹۲۷ ق اتفاق افتاده. اتشکده اذر او را سنه ۹۳۳ نوشته. متن بر اساس نتایج الافکار است. (شمع انجمن؛ ۱۳۸۶: ۵۵)

۴-۲۱. دهخدا

مداح غریب میرزا پسر سلطان حسین باقرا تخلص او ابتدا نرکسی بوده و در سال ۹۲۷ درگذشت.

۴-۲۲. تاریخ نظم و نثر

آهی مشهدی- (س نهم ق)شاعر. از غزلسرایان مشهور که در اواخر دوره سلطان حسین بایقرا در هرات می‌زیست. اثر وی خمسه‌ای است که در مقابله با خمسه نظامی گنجوی سروده اما به قول امیر علیشیر نوایی شهرت نیافته است.

شاعر متخلص به نرگسی و آهی. اصلا اهل ابهر بوده و در هرات می زیسته است. به گفته امیر علیشیر نوایی در مجالس النفایس چون معنی خوب در بیت مردم می دید چست و جالاک ان را نظم پاک می فرمود. به زبان ترکی نیز شعر می‌سرود. در پایان

زندگی به قندهار رفت و در همانجا درگذشت. دیوان غزلیات و یک مثنوی به تقلید از مخزن الاسرار نظامی گنجوی از او باقی مانده گویا مثنوی وی نانمام مانده است.
(تاریخ نظم و نثر۳۳۵-تحفه سامی-الذریعه۱۳/۹- ریحانن الادب ۶۶/۱- مجالس النفایس۲۳۸ -نصیری، ۱۳۸۴: ۷۷)

۴-۲۳. کتاب ترشیز

آهی ترشیزی- سلطان قلی بیگ متخلص به اهی، از غزلسرایان سده ۱۰ و از شعرای دربار شاه غزیب میرزا پسر سلطان حسین میرزا بایقرا بوده است.
وی شاعری عاشق‌پیشه و صافی‌اندیشه بود. نخست نرگسی تخلص می کرد اما بعدها تخلصش را به اهی تغییر داد. نام برده دیوان مرتبی به نام غریب میرزا نوشته است. گرچه دیوانش در دست نیست با این وجود قطعاتی چند ابیاتی پراکنده و چند غزل و رباعی از وی نقل کرده‌اند. آهی در غزلسرایی شیوه‌ای ساده و بی‌تکلف دارد مضامین اشعارش عاشقانه است. امیر علیشیر در کتاب مجالس النفایس می نویسد....
غیر از دیوان غزل‌ها ساقی‌نامه وی نیز مشهور است. در روزگار جوانی منظومه‌ای به نام تخفه‌السطلان فی مناقب‌النعمان به نام شاهرخ سرود. کتاب اخیر ترجمۀ منظومی است از کتاب المواهب الشریفه فب مناقب حنیفه تالیف امام ابوالحسن بیهقی.
آهی به سال ۹۲۷ در تبریز وفات یافت ولی محل قبرش معلوم نیست.
آرزو دارم که بیند آن بد خو مرا....
در بعضی تذکره‌ها احوال او را با ملا نرگسی درگذشته به سال ۹۳۸ و آهی مشهدی خلط کرده‌اند.

(ترشیز،۱۳۹:۱۱۷.۱۱۸)

۴-۲۴. منتخب اللطایف

غریب میرزا شاهزاده سخنگوی نیکوست. از اوست:

بازم بالی دل غم آن ماهپاره شد ای وای بر مرض که مرگش دوباره شد

دهخدا از نبیره های سلطان حسین میرزا.
در اتشکده اذر ۱۱ بدر شرح حال آهی جغتایی آمده که وی در خدمت شاه غریب میرزا ولد سلطان حسین میرزا شرف منادمت داشت.

نی غبار است که از دامن صحرا برخاست که زمین هم به تماشای تو از جا برخاست

(منتخب اللطایف،۴۷۸:۱۳۸۶).

۵.نتیجه گیری

در این مقاله به بررسی احوال آهی در آیینه تذکره ها پرداخته شد. اگر منابع بالا را در نظر بگیریم در مورد آهی قضاوت حتمی بسیار سخت است زیرا که احوال آهی جغتایی در منابع و تذکره‌ها به صورت مفصلی ذکر نشده است با این حال همان اطلاعات محدود زوایایی از زندگی وی را به نمایش می‌گذارد.

هرچند ارباب تذکره در مورد وی مختصر سخن گفته‌اند اما همین اندک نیز، روایتی متحد و یک‌دست نیست. در این مقاله احوال او را در تمام منابعی که در دست بود بر اساس تقدم و قدمت ذکر کرده و اهمیت و دقت آنها را بررسی کردیم، که برای خوانندگان واضح و روشن تر بشود که آهی ترشیزی و آهی جغتایی یکی نیست غیر از این، نتیجه جزیی را در دست مخاطبان می‌سپاریم.

کتابنامه

۱. آذر بیگدلی، لطف علی بیگ، (۱۳۳۷ق)،**آتشکدهٔ آذر**، با مقدمه و فهرست و تعلیقات سید جعفر شهیدی، تهران: موسّسهٔ نشر کتاب.

۲. ایمان، رحم علی خان، (۱۳۸۶)، **منتخب اللطایف**، با تصحیح مهدی علیزاده و حسین علیزاده، تهران: طهوری.

۳.اوحدی، تقی الدین محمد، (۹۷۳ق) **عرفات العاشقین**، تصحیح ذبیح الله صاحبکاری، تهران: میراث مکتوب.

۴.بابا پور، یوسف بیگ، (۱۳۹۳ ق). **آفتاب عالمتاب**، سفیر اردهال ایران، به اهتمام دکتر محمد باقر،(۱۹۶۸م) مخزان الغرایب، لاهور: دانشگاه پنجاب.

۵.خوشگو، بندر عباس داس، (۱۳۹۰ ق)، **سفینه خوشگو**، تهران: مجلس شورای اسلامی ایران.

۶.خلیل بنارسی، علی ابراهیم خان، ۱۳۸۴، **صحف ابراهیم**، بتصحیح میر هاشم محدث، تهران: انجمن آثار مفاخر فرهنگی.

۷.داغستانی، علیقلی، (۱۳۸۴ق)، **تذکره ریاض الشعراء**، ج ۱،ت صحیح و تحقیق سید محمد حسن ناجی، داغستانی، تهران: انتشارات اساطیر.
۸.دوغلات، مرزا محمد حیدر، (۹۰۵ ق)، **تاریخ رشیدی**، تهران: میراث مکتوب.
۹.روملو،حسن بیگ،(۱۳۸۴ش)، **احسن التواریخ**، تهران: اساطیر.
۱۰. سامی، شمس الدین، (۱۳۰۸ق)، **تحفه سامی**، انتشارات استانبول.
۱۱. سمنانی، سید وحید، (۱۳۹۹)، **دیوان مولانا کمال الدین اهلی ترشیزی**، تهران:علمی فرهنگی.
۱۲. نفیسی، سعید، (۱۳۶۳) **تاریخ نظم و نثر**، تهران: فروغی.
۱۳. صفا، ذبیح الله،(۱۳۷۰)، **تاریخ ادبیات در ایران**، جلد ۴، تهران: ندا.
۱۴. عظیم آبادی، حسن قلی خان، (۱۳۹۲ق)، **نشتر عشق**، تهران: میراث مکتوب.
۱۵. علشیرانی، میر نظام الدین،(۱۳۶۳م)، **تذکرهٔ مجالس النفایس**، به اهتمام علی اصغر حکمت، تهران: منوچهری.
۱۶. کاشانی، میر تقی الدین، (۱۳۸۶ق)، **خلاصه الاشعار و زبده الافکار**، تهران: میراث مکتوب.
۱۷. گوپاهوی، مولانا قدرت الله، (۱۳۳۶ ق و۱۳۸۷ش)، **نتایج الافکار**، قم: مجمع ذخائر اسلامی.
۱۸. منشی قمی، احمد بن حسین، (۱۳۸۳ق) ، **خلاصه التواریخ**، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۱۹. معز الدوله، بهرام بن عباس، (۱۳۹۴)، **تذکره محمد شاهی**، تهران: تک درخت.
۲۰. مدراسی، محمد مهدی واصف، (۱۳۹۶ ق)، **معدن الجواهر**، تهران: منشور سمیر.
۲۱. منفرد، مهدی فرهانی، (۱۳۸۲)، **پیوند سیاست و فرهنگ**، تهران: انجمن آثار ومفاخر فرهنگی.
۲۲.نصیری، محمد رضا، (۱۳۸۴)، **متون تاریخ فارسی**، تهران: دانشگاه پیام نور.

نقد فرمالیستی غزل «پیش از اینت بیش از این اندیشهٔ عشّاق بود...» حافظ شیرازی

شیرزاد طایفی[۱]
هانیه حاجی‌تبار[۲]

The Formalist Criticism of Lyric "Before you had more love thought ..." Hafez Shirazi

Shirzad Tayefi
Associate professor of Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran. Responsible author.
Haniyeh Hajitabar
MA in the field of Persian Language and Literature, at University of Allameh Tabataba'i, Tehran, Iran.

The result of the major changes that occurred in various fields of literature in the twentieth century was the emergence of the formalist movement in the field of contemporary literary criticism. Formalism was formed by linguistics influence and it examined the structure and form of literary works regardless to its external contexts, such as historical, social, cultural approaches, and regardless to the influence of the creator's mind, emotion and the imagination. The formalists focused on purely literary realities and sought to provide a principled, scientific, and legal way of criticizing literary works. In the present study, by using qualitative analysis method and by using library studies, we discussed about the structure of one of the Hafiz sonnets and its constituent elements including vowels and consonants, lexical proportions and

[۱] دانشیار زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علّامه طباطبائی، تهران- ایران.
نویسنده مسئول:sh_tayefi@yahoo.com

[۲] کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علّامه طباطبائی، تهران- ایران.

literary traditions, etc based on formalistic principles such as rule addition, rule deletion, cohesion, harmony and so on. The research findings show that the consonants, vowels, words, and sentences in the intended sonnet have ultimately structural coherence and syntactic which along with the metaphorical, virtual, and semantic language, induce more concepts and emotion of poet and bring the firmness for the sonnet in semantic and structural domains.

Keywords: Poetry Criticism, Hafiz sonnet, Formalism, Structuralism, De-familiarization.

چکیده

از نتایج تغییرات عمده‌ای که در عرصه‌های مختلف ادبیّات در قرن بیستم رخ داد، ظهور جنبش فرمالیست در زمینهٔ نقد ادبی معاصر بود. فرمالیسم با تأثیرپذیری از زبان‌شناسی شکل گرفت و بررسی ساختار و فرم آثار ادبی را بدون در نظر گرفتن زمینه‌های بیرونی شکل‌گیری آن مانند رهیافت‌های تاریخی، اجتماعی، فرهنگی و هم‌چنین بدون توجه به تأثیر ذهن و احساسات و تخیل خالق اثر در دستور کار قرار داد. فرمالیست‌ها بر واقعیات صرف ادبی تمرکز می‌کردند و در صدد ارائهٔ روشی اصولی، علمی و قانونمند برای نقد آثار ادبی بودند. در پژوهش پیش‌رو به روش تحلیل کیفی و با بهره‌گیری از مطالعات کتابخانه‌ای، ساختار غزلی از حافظ و عناصر سازندهٔ آن شامل واکه‌ها و همخوان‌ها، تناسب‌های واژگانی و صناعات ادبی و... را با تکیه بر اصول فرمالیستی چون قاعده‌افزایی، قاعده‌کاهی، انسجام، هماهنگی و... به بحث گذاشته‌ایم. دستاوردهای پژوهش گویای این است که صامت‌ها، مصوت‌ها، واژه‌ها و جملات در غزل مورد نظر در نهایت انسجام و هماهنگی ساختاری قرار دارند که در کنار زبان استعاری، مجازی و کنایی به کار گرفته شده در آن، موجب القای هرچه بیشتر مفاهیم و احساسات شاعر به همراه استحکام و استواری غزل در هردو حوزهٔ معنایی و ساختاری شده است.

واژگان کلیدی: نقد شعر، غزل حافظ، فرمالیسم، ساختارگرایی، آشنایی‌زدایی.

۱. مقــدمه

نهضت فرمالیسم نخستین بار از سوی افرادی چون رومن یاکوبسن، ویکتور شکلوفسکی، بوریس آیخن بام، یوری تینیانف و بوریس توماشفسکی در دهه‌های نخستین قرن بیستم شکل گرفت و در سال ۱۹۲۸ به پایان کار خود رسید. فرمالیست‌ها ادبیات را به عنوان یک پدیدهٔ زبان‌شناسی در نظر می‌گرفتند و تنها فرم و ویژگی‌های بصری یک اثر بیش از هر چیز دیگری، برای آن‌ها اهمیت داشت. آنان آثار ادبی را متون خودبسنده‌ای در نظر می‌گرفتند که برای نقد و بررسی نیازی به عواملی بیرونی ندارد. «نخستین گام را در این زمینه "ویکتور شکلوفسکی" در سال ۱۹۱۴م، با انتشار "رستاخیز واژه‌ها" برداشت» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۸). «معمولاً نخستین سند فرمالیسم روسی را رسالهٔ ویکتور شکلوفسکی یعنی "رستاخیز واژه" می‌دانند که در سال ۱۹۱۴ منتشر شد. دو رسالهٔ کوتاهی که او در سال‌های بعد نوشت، یعنی "دربارهٔ نظریهٔزبان شعری"(۱۹۱۶) و "دربارهٔ شاعری(۱۹۱۹) از دیدگاه روش‌شناسی اهمیت دارند. مکتب فرمالیسم با پایه‌گذاری "انجمن پژوهش زبان ادبی" در سال ۱۹۱۶ در پترزبورگ شکل گرفت» احمدی، ۱۳۸۶: ۳۹). رومن یاکوبسن، یکی از نظریه‌پردازان و فعالان فرمالیسم روسی، تاریخ‌نگاران ادبیات را مورد انتقاد قرار داده که می پنداشتند باید هر چیزی اعم از زندگی روزمره، سیاست، روان‌شناسی و فلسفه را در حوزهٔ مطالعات خود بگنجانند و آنان را به پلیسی تشبیه کرد که برای یافتن مجرم، هرکسی، حتّی رهگذران را نیز دستگیر می‌کنند (پارسا و جابری، ۱۳۹۰: ۳۴؛ به نقل از مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۹۹). از منظر منتقدان مکتب فرمالیسم، یک اثر هنری بر اساس نحوهٔ کاربرد زبان و برجستگی‌های ادبی و هنری خود، از سایر آثار مجزا می‌شود و تنها شکل، و فرم اهمیت دارد؛ به همین دلیل مخالفان آنان نام فرمالیست را بر این مکتب نهادند؛ چون صرف توجه به مبانی شکلی و ظاهری یک اثر ادبی را کاری عبث می‌پنداشتند. «بوریس آیخن‌بام» در واکنش نوشت: «ما را فرمالیست می‌خوانند، ولی درست‌تر بود اگر به جای فرمالیسم از ریخت‌شناسی استفاده می‌کردند» (احمدی، ۱۳۸۶: ۴۲). مکتب فرمالیسم با تأثیرپذیری از سمبولیسم و فوتوریسم شکل گرفت و خود نیز بعدها موجب پیدایش مکتب پراگ، نقد نو، ساختارگرایی شد. «نظریهٔ فرمالیسم با این دیدگاه قوّت گرفت

که فرم به آنچه می‌بینیم، چارچوب و معنا می‌دهد. اساس این شیوه بر استقلال اثر و متن است. فرمالیست‌ها، در پی کشف جوهر ادبی در متون بودند و با خواندن دقیق می‌خواستند به این مهم دست یابند. آن‌ها به این روش دلبستگی بسیاری داشتند و در پی دست‌یابی به مبنایی علمی برای ادبیّات بودند» (صمصام و شیخ‌زاده، ۱۳۹۵: ۵۲). فرمالیست‌ها معتقد بودند آثار ادبی که از گذشته تا کنون خلق شده‌اند، عموماً بر محور محتوای یکسانی شکل گرفته است؛ یعنی موضوعات مشترک است؛ اما آن-چه آثار ادبی را متمایز می‌کند، شیوه‌های به کارگیری سازه‌های هنری در متن است. به نظر آن‌ها، آن‌چه موجب شکل‌گیری آثار شاخص هنری و شاهکارهای ادبی می-شود، تمایزهای زبانی است. فرمالیست‌ها در جهت برخورد مکانیکی خود با متون ادبی، تنها عوامل صوری یک اثر را مورد توجه قرار می‌دادند. در واقع اساس کار فرمالیست‌ها بر شکل و ساختار قرار داشت. آن‌ها «بر این باورند که ادبیّات در فرم و ساخت است نه در روح و فکر. مقصود فرمالیست‌ها از شکل، قالب ظاهری شعر یا داستان یا هر نوع ادبی دیگر نیست بلکه صورت یا شکل در یک نوع ادبی عبارت است از هر عنصری که در ارتباط با دیگر عناصر، یک ساختار منسجم را به وجود آورده باشد، به شرط این که هر عنصر، نقش و وظیفه‌های را در کل نظام همان اثر ایفا کند» (شایگان‌فر، ۱۳۸۰: ۴۳). «خدمت بزرگ فرمالیست‌ها به مطالعات نقادانهٔ ادبی این بود که با محوری ساختن جایگاه شکل در نقد ادبی، ادبیّات را به حوزه‌ای «قائم به ذات» تبدیل کردند و آن را از جایگاهی برخوردار ساختند که تا پیش از آن زمان نداشت» (پاینده، ۱۳۸۸ : ۴۴).

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

۱-۱-۱. غزل مورد بحث، تا چه حدّی قابلیّت نقد فرمالیستی دارد؟

۱-۱-۲. مؤلفه‌ها و شاخص‌هایی که در ایجاد انسجام در محورهای عمودی و افقی غزل مورد بحث، بیشترین تاثیر را داشته‌اند، کدام‌اند؟

۱-۲. فرضیه‌های پژوهش

۱-۲-۱. به نظر می‌رسد برخی از اصول فرمالیستی، مانند هنجارگریزی و آشنایی-زدایی از طریق قاعده‌کاهی، قاعده‌افزایی و... به طور متناوب در غزل مورد بحث حافظ منعکس شده و این شاعر با استفاده از این تمهیدات و صناعات، دست به آفرینش ادبی زده است..

۱-۲-۲. به نظر می‌رسد در این غزل حافظ، عوامل انسجام واژگانی چون تناسب معنایی و تکرار در محور عمودی و عوامل زبان‌شناسیک و موسیقایی در محور افقی، بیشترین نقش را در ایجاد هماهنگی و یک‌پارچگی در شعر ایفا کرده‌اند.

۱-۳ پیشینهٔ پژوهش

از پایان‌نامه‌ها و مقاله‌هایی که با رویکرد فرمالیستی به انواع متون پرداخته‌اند، می-توان به موارد زیر اشاره کرد:

رنجبر، فاطمه(۱۳۹۳). **واکاوی غزل‌های سیمین بهبهانی بر اساس نظریهٔ فرمالیسم**. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. استاد راهنما: رضا ستاری. دانشگاه مازندران./ سهرابی، یاسر(۱۳۹۶). **نقد و بررسی بیست قصیدهٔ خاقانی بر اساس مکتب فرمالیسم**. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. استاد راهنما: علیرضا اسدی. دانشگاه ایلام./ ولی‌زاده، لیلا(۱۳۹۵). **بررسی مؤلفه‌های نقد فرمالیستی در هفت‌پیکر نظامی**. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. استاد راهنما: شکراله پورالخاص. دانشگاه محقق اردبیلی./ رضاپور، نسرین(۱۳۹۵). **مقایسهٔ فرم سخن در غزل‌های سعدی و حافظ (با تکیه بر ابیات مشابه)**. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. استاد راهنما: ابراهیم محمدی. دانشگاه بیرجند. سپهوندی، مسعود(۱۳۹۱). «تحلیل فرمالیستی غزلی از حافظ». زبان و ادب فارسی، دورهٔ ۴، ش ۱۱، صص ۵۵-۷۴./ خسروی، حسین(۱۳۸۹). «نقد فرمالیستی شعر زمستان». پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، دورهٔ ۱، ش ۱، صص ۷۵-۱۱۳.

۲. چهارچوب نظری بحث

۲-۱.فرمالیسم

«فرمالیسم اصطلاحی است که به یک مکتب نقد ادبی در روسیه اطلاق شده است. این مکتب در خلال جنگ جهانی اول شکل گرفت و عهده‌دار جنبشی بود علیه شیوه‌های نقد موجود در روسیه. جریان رایج نقد ادبی روسیه در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، نقد اجتماعی، و شیوهٔ کار منتقدان آن در نقد ادبیّات داستانی صرفاً "اجتماعی" و "مدنی" بود. پس از آن، ظهور مارکسیسم مکتب جدیدی از نقد و تاریخ نویسی را با خود به همراه آورد که علاوه بر گرایش‌های کلی که به نقد اجتماعی داشت، اسلوب خشک و انعطاف‌ناپذیری را ارائه نمود که امور ادبی را بر حسب تکامل تاریخی و اقتصادی تعبیر و تاویل می‌کرد که البته از دههٔ نود به بعد، به تدریج تأثیر و نفوذ خود را از دست داد» (فضل، ۲۰۰۷: ۱۸-۲۰). «فرمالیسم روسی، یکی از مکاتب نقد ادبی در حوزهٔ بررسی ادبیّات از دیدگاه «زبان‌شناسی» است. این مکتب در خلال جنگ جهانی اوّل در روسیه، به‌وجود آمد و در سال ۱۹۲۰ شکفت» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۴۷). به گفتهٔ آیخن باوم «روش فرمالیسم، حاصل تلاش‌هایی است که برای خلق یک علم مستقل و انضمامی صورت گرفته‌است» (پاینده، ۱۳۸۵: ۳۱). «آنان بر این نکته تأکید می‌کردند که هنر، وجودی زیبایی-شناختی است که بر پایهٔ قوانین درونی خود عمل می‌کند؛ بنابراین، تلاش خود را بر این نکته متمرکز کردند که با تعریف ابزارهای علمی در تحلیل متون ادبی، رموز ادبیّت متن را از طریق مؤلفه‌های "زبان ادبی" به دست آورند، و وجوه تمایز آن را از زبان عادی و متعارف مشخّص کنند. این زبان‌شناسان و منتقدان ادبی برای رسیدن به ابزار های علمی مورد نظر خود، متوجّه اساسی‌ترین ابزار ادبیّات، یعنی "زبان" شدند و کوشیدند که از دستاوردهای زبان‌شناسی که به دلیل قطعیّت نسبی یافته-های خود، هویّتی علمی یافته بود، استفاده کنند، و جالب آن که قابلیّت تعمیم این دستاوردها به حوزه‌های ادبی، به اندازه‌ای موفقیّت‌آمیز بود که به تدریج یافته‌های زبان‌شناسی، به تنها مبنای ابزارسازی برای تحلیل‌های ادبی تبدیل شد» (شریفی ولدانی و رستمی، ۱۳۹۵: ۱۳۴). نقد متافیزیک در دست فیلسوفان متدیّن و بعضی از سمبولیست‌ها شکوفا شد. سمبولیست‌ها مکتب ادبی ویژه‌ای برای خود بنیان نهادند؛

اما تحت تأثیر و نفوذ آنان، نقد به طور کلی به سوی افراط در ذهنی بودن و تأثری بودن میل کرد و در نهایت، جنبش فرمالیست‌ها در اعتراض علیه قرار دادن مسائل و ضوابط سیاسی و متافیزیک به جای ضوابط و موازین ادبی و علیه ذهن‌گرایی غیرمسئول منتقدان نقد تاثّری شکل گرفت. آن‌ها آشکارا از ارزیابی ارزش‌ها سر باز زدند و به تجزیه و تحلیل و تشریح اثر مورد نقد بسنده کردند (نجفی ایوکی و زریوند، ۱۳۹۲: ۸-۹؛ به نقل از میرسکی، ۱۳۵۵: ۳۹۵-۴۰۴). «از منظر منتقد ادبی، اقدام به جدا کردن ارزش و ارزش داوری را از تحلیل و تاریخ ادبی باید نقیصهٔ عمدهٔ نظرگاه فرمالیست‌ها دانست. فرمالیست‌ها رهیافت فنی و عملی به ادبیّات را برگزیدند که ممکن است در این زمان جاذب باشد، ولی در غایت امر، نقد را از جنبهٔ انسانی عاری و آن را نابود می‌کند» (ولک، ۱۳۸۸: ۵۷۰). «به لحاظ هم‌زمانی، هر زبانی را می‌باید در مقام همین نظام یا سازگان طرح و توصیف نمود و نه در مقام توده‌ای از واقعیات و عناصری که جدا از یکدیگر و خودبسنده‌اند. هم او اظهار داشته که واحدها و اجزای زبان را می‌باید در نسبت با همدیگر تعریف نمود و نه به طور مطلق و مستقل از یکدیگر» (روبینز، ۱۳۷۰: ۴۱۸-۴۱۹). این نحوهٔ بررسی و تعریف واحدهای زبان در نسبت ارتباطشان با همدیگر، در جهت یکی از دو بُعد بنیادین زبان، یعنی رابطهٔ همنشینی و جانشینی که در ساخت هم‌زمانیِ هر زبانی وجود دارد، قرار می‌گیرد (ذوالفقاری و دیگران، ۱۳۹۷: ۳۳؛ به نقل از روبینز، ۱۳۷۰: ۴۲۱). «فرمالیست‌ها عمده‌ترین ویژگی یک اثر ادبی را شکل متمایز ساختی، آوایی، نحوی، معنایی و در مجموع کارکردهای ادبی آن می‌دانند. آن‌ها ادبیّات را نظامی پیچیده از شکل‌هایی معرفی می‌کنند که می‌توان آن را در شکل‌های گوناگون در ارتباط با یکدیگر نقد و تحلیل کرد. این سطوح، از تحلیلِ ویژگی‌های تصاویر و عناصر خیالی آغاز می‌شود، با نقد و تحلیل یکایک بیت‌ها ادامه می‌یابد و سرانجام به بحث دربارهٔ نوع ادبی اثر می‌انجامد» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۴۱). گرچه توجه خاص فرمالیست‌ها به شعر و متون شعری بوده، اما آنان از ابتدای کار خود به نسل خطابه‌ای نیز علاقه‌مندی نشان دادند و سخن خطابه‌ای را بیش از همه به ادبیّات نزدیک‌تر می دانسته‌اند (نجفی ایوکی و زریوند، ۱۳۹۲: ۹؛ به نقل از تودوروف، ۱۳۸۵: ۷۸). آیخن بام در مقاله "روش فرمال" می‌گوید: «شعر با خصوصیت ثانویهٔ تأثیر آوایی خود نیز به

حیات ادامه می‌دهد، در کنار وزن، ریتم وجود دارد که آن هم قابل درک است، می‌توان صرفاً با مشاهدهٔ این خصوصیت ثانویه شعر نوشت. سخن می‌تواند بدون حفظ وزن شاعرانه بماند» (تودوروف، ۱۳۸۵: ۶۳). «اما در یک تعریف نسبتاً جامع، صورت‌گرایی به مفهوم کشف، شرح و بسط صورت در اثر هنری است» (امامی، ۱۳۸۸: ۲۱۲). «نزدیک ساختن شعر به نثر ایجاب می‌کند که وحدت و تداوم را در ابژهٔ [موضوع] نامعلومی برقرار کنیم و به همین دلیل این کار جوهر شعر را محدود نمی‌کند بلکه بر عکس تشدید می نماید» (تودوروف، :۱۳۸۵ ۶۷) .از نظر فرمالیست‌ها «هر عنصری که در ارتباط با دیگر عناصر، یک ساختار منسجم را به وجود آورده باشد؛ به شرط این که هر عنصر، نقش و وظیفه‌ای را در کل نظام همان اثر ایفا کند. بدین لحاظ، همهٔ اجزای یک متن مانند صور خیال، وزن عروضی، قافیه و ردیف، نحو، هجاها صامت‌ها و مصوت‌ها، صنایع مختلف بدیعی و... جزو شکل محسوب می‌شود» (شایگان‌فر، ۱۳۸۴: ۴۴-۴۵). «فرمالیست‌ها به جای تلاش برای روانشناسی نویسنده یا خواننده می‌کوشند متن شعر را (به منزلهٔ ساختاری عینی و متشکل از واژه) موشکافانه تحلیل کنند یا به معنای آن برسند. معنا و ساختار و صورت در شعر چنان با یکدیگر در می‌آمیزند و چنان متقابلاً در یکدیگر تأثیر می‌گذارند که نمی‌توان این عناصر را از هم متمایز کرد» (پاینده، ۱۳۸۸: ۴۸). «در هنر معنی چیزی جز نفس صورت و فرم نیست» (باشین، ۱۹۷۹: ۱۳۴).

۳. کارکرد فرمالیسم در غزل حافظ

در ادامه غزل زیر از حافظ را با رویکرد فرمالیستی نقد می‌کنیم:

پیش از اینت بیش از این اندیشهٔ عشّاق بود — مهرورزیّ تو با ما شهرهٔ آفاق بود
یاد باد آن صحبت شب‌ها که با نوشین‌لبان — بحث سرّ عشق و ذکر حلقهٔ عشّاق بود
پیش از این کاین سقف سبز و طاق مینا برکشند — منظر چشم مرا ابروی جانان طاق بود
از دم صبح ازل تا آخر شام ابد — دوستیُ و مهر بر یک عهد و یک میثاق بود
سایهٔ معشوق اگر افتاد بر عاشق چه شد — ما به او محتاج بودیم او به ما مشتاق بود
حسن مه‌رویان مجلس گرچه دل می‌بُرد و دین — بحث ما در لطف طبع و خوبی اخلاق بود
بر در شاهم گدایی نکته‌ای در کار کرد — گفت بر هر خوان که بنشستم خدا رزّاق بود

رشتهٔ تسبیح اگر بگسست معذورم بدار — دستم اندر دامن ساقیّ سیمین‌ساق بود
در شب قدر ار صبوحی کرده‌ام عیبم مکن — سرخوش آمد یار و جامی بر کنار طاق بود
شعر حافظ در زمان آدم اندر باغ خلد — دفتر نسرین و گل را زینت اوراق بود

(حافظ شیرازی، حافظنامه، ۱۳۹۳: ۷۴۹).

۳-۱. هنجارگریزی(deviation)

فرمالیست‌ها معتقدند زبان ادبی مجموعه انحراف‌هایی از هنجار یا نوعی طغیان زبان است (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۸). «زبان ادبی، عدول از زبان معیار هست» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۵۷). «هنجارگریزی در کل انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار است، هرچند منظور از آن هرگونه انحراف از قواعد زبان هنجار نیست زیرا گروهی از این انحرافات تنها به ساختی غیر دستوری منجر می‌شود و خلاقیت هنری به شمار نخواهد رفت» (صفوی، ۱۳۸۳: ۴۴). «از دیدگاه فرمالیست‌ها هر عنصری که سخن را از زبان معیار دور کند و از روزمرگی آن بکاهد، هنجارگریزی است و می‌توان این عناصر را به دو دستهٔ موسیقایی و زبان‌شناسیک تقسیم کرد. گروه موسیقایی شامل وزن، قافیه، ردیف و هماهنگی‌های مختلف صوتی می‌شود و در دسته زبان‌شناسیک عناصری مانند استعاره، حس‌آمیزی،کنایه،مجاز، صفت هنری، باستان‌گرایی، آشنایی-زدایی قاموسی، آشنایی‌زدایی نحوی و... قرار می‌گیرند» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۹) .

۳-۱-۱. گروه موسیقایی

«مجموعه عواملی که زبان شعر را از زبان روزمره، به اعتبار بخشیدن آهنگ و توازن، امتیاز می‌بخشند و در حقیقت از رهگذر نظام موسیقایی سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخص واژه‌ها در زبان می‌شوند، می‌توان گروه موسیقایی نامید» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۷). شفیعی کدکنی از انواع تناسب‌ها و موسیقی‌های زبانی به وزن، قافیه، ردیف و هماهنگی‌های صوتی(جناس، واج‌آرایی ها) اشاره می‌کند (پارسا و جابری، ۱۳۹۰: ۳۸؛ به نقل از شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۸-۱۰).

۳-۱-۲. گروه زبان‌شناسیک

«مجموعه عواملی که بـه اعتبار تمایز نفس کلمات، در نظام جمله‌ها، بیرون از خصوصیت موسیقایی آن‌ها، می‌تواند موجب تمایز یا رستاخیز واژه‌ها شود، عواملی است که که در حوزۀ مباحث زبان و زبان‌شناسی جدید امروز مطرح است، از قبیـل استعاره، مجاز، آرکائیسم، ایجاز، ترکیبـات زبـانی، پـارادوکس، حذف، حس‌آمیزی و مواردی از این دست» (همان: ۱۰). برای تشخیص وجوه ادبی یک متن باید با علوم ادبی مخصوصاً بیان و بدیع آشنا بود (پارسا و جابری، ۱۳۹۰: ۳۸؛ به نقل از شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۶۴). «به نظر تینیانوف ادبیّات وقتی علم است که موضوع بحث آن ادبیّت کلام باشد و یاکوبسن گفته است موضوع ادبیّات بحث در ادبیّت متن است» (همان: ۱۸۰). هنجارگریزی در سه حوزۀ قاعده‌افزایی، قاعده‌کاهی و بدیع معنوی بررسی می‌شود.

۳-۲. قاعده‌افزایی

«شاید بتوان گفت مسئله قاعده‌افزایی و نتیجۀ حاصل از این فرایند یعنی توازن، نخستین بار از سوی یاکوبسن مطرح شده است. یاکوبسن بر این باور بود که فرایند قاعده‌افزایی چیزی نیست جز توازن در وسیع‌ترین مفهوم خود و این توازن از طریق تکرار کلامی حاصل می‌آید» (صفوی، ۱۳۸۳: ۱۵۰). «از نظر زبان‌شناسی باید توجه داشت که بسیاری از صنایع یعنی همۀ آنچه به نام بدیع لفظی معروف است ماهیّت آوایی دارند و می‌توان با دقت مختصری در واک‌ها(صامت‌ها و مصوت‌ها) و هجاها، ساختمان آن‌ها را تعیین کرد» (شمیسا، ۱۳۷۱: ۹). «قاعده‌افزایی مجموعه شگرد-هایی است که از طریق فرآیند تکرار کلامی حاصل می‌شود» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۰۱). «توازن در این جا در وسیع‌ترین معنای خود است، یعنی هر نوع آهنگ و وزنی که در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی قابل بررسی باشد. این توازن از تکرار کلامی(Verbal repetition) حاصل می‌شود و از وزن عروضی و قافیه گرفته تا تکرارِ واج‌ها، واژه‌ها و جمله‌ها در چارچوب آن قرار می‌گیرد» (بارانی، ۱۳۸۲: ۶۳).

۳-۳. توازن آوایی

۳-۳-۱. هماهنگی آوایی

تأکید فرمالیست‌ها بر توازن آوایی(ساختار واجی) در یک اثر ادبی بیش از سایر صنایع ادبی است؛ چرا که پیش از هرچیز با این تکرارهای آوایی است که اثری ادبی برجسته شده، به زبان شعری نزدیک می‌گردد. یاکوبسن نیز شعر را گفتاری می‌داند که به تکرار بخشی از یک آرایهٔ ادبی یا تمامی آن می‌پردازد (نجفی ایوکی و زریوند، ۱۳۹۲: ۱۷؛ به نقل از قویمی، ۱۳۸۳: ۲۵۷). «زبان مجموعه‌ای از صامت‌ها و مصوت-ها است که با قرار گرفتن آن‌ها بر روی محور همنشینی زبان، کلمات شکل می‌گیرند و بر زبان جاری و موجب برقراری ارتباط می‌شوند. اگر این واژه‌ها تکرار شوند، موجب ایجاد توازن و افزایش موسیقی در سخن می‌شوند؛ حال اگر بنا بر نظریه «موریس گرامون» این تکرارها که القاگر بالقوّه هستند، بتوانند با محتوا ارتباط برقرار کنند، ارزش بیشتری خواهند داشت» (هاشمیان و شریف‌نیا، ۱۳۹۳: ۳۶۰). «موریس گرامون با تأکید بر مسئله "تکرار" بر آن است که چه تکرار یک واژه در جمله چه تکرار یک هجا در یک کلمه، حاکی از تأکید و شدت و حدّت است. به عقیدهٔ او، کلماتی که دارای این گونه تکرارها باشند، چنانچه بیانگر حرکت یا صدایی باشند، نوعی مفهوم مضاعف به خود می‌گیرند؛ یعنی صدا یا حرکتی را تداعی می‌کنند که ادامه می‌یابد و مکرر می‌شود؛ یعنی تکرار واج‌ها یا هجاها بالقوه القاگر است و ارزش آن زمانی آشکار می‌شود که اندیشهٔ به بیان آمده با چنین تکراری تناسب و ارتباط داشته باشد» (پویان، :۱۳۹۱ ۳۹). قاعده‌افزایی«در سطح آوایی به بررسی قافیه‌ها، تکرار واکه‌ها و تکرار همخوان‌ها می‌پردازد» (قویمی، ۱۳۸۳: ۹۱).

۳-۳-۲. واکه‌های روشن

واکه‌های روشن یعنی مصوت‌های (ای) (i) و (-ِ) (e) از واکه‌های ریزتر هستند و برای توصیف صداهای نازک، واضح و تا حدودی ریز و لطیف به کار می‌روند. هم-چنین می‌توانند بیانگر حس یأس و ناامیدی و نجواهای آهسته باشند (مختاری و یادگاری، ۱۳۹۶: ۸؛ به نقل از قویمی، ۱۳۸۳: ۲۷). «مشخّصهٔ معنایی واکه‌های روشن(voyells claire)، وجود این واکه‌ها در متن صداهای تسلی‌بخش و

نجواهای آهسته را تداعی می‌کند» (مختاری و هادی‌فر، ۱۳۹۵: ۱۲۶). «واجگاه آن‌ها بخش پیشین سخت‌کام است، واج‌های روشن بیانگر تیزی و حدّت‌اند؛ مانند برخورد اجسام و آلات فلزی. نشانهٔ شور و هیجان، تحسین و ستایش و فریادِ یأس و ناامیدی است» (گرامون، ۱۹۶۵: ۱۲۷). «این گونه خبردادن از موضوعی برای مخاطب هم به نوعی دل‌خوشی را به همراه دارد و هم این که تأنی متکلم در این زمینه با وجود این واکه‌ها قابل لمس است» (مختاری و هادی‌فر، ۱۳۹۵: ۱۲۷). واکه‌های روشن در مجموع لطیف‌تر، زیرتر و سبک‌تر از واکه‌های بم‌اند؛ بنابراین صداهای نازک، تسلی-بخش و نجواهای آهسته را القا می‌کند» (ذاکری و دیگران، ۱۳۹۶: ۱۰۵؛ به نقل از گرامون، ۱۹۶۰: ۴۰۵). این واکه‌ها برای بیان اندیشه‌های دلکش و عاشقانه‌ای که در ذهن انسان نقش می‌بندند متناسبند (ذاکری و دیگران، ۱۳۹۶: ۱۱۲).

پیش از اینت بیش از این اندیشهٔ عشاق بود مهرورزیِّ تو با ما شهرهٔ آفاق بود

پیش از این کاین سقفِ سبز و طاق مینا برکشند منظرِ چشمِ مرا ابرویِ جانان طاق بود

در سراسر غزل با بیان احساسات و ابراز علاقهٔ شاعر مواجه هستیم. در ابیات بالا به ترتیب با ۹ و ۸ بار مصوت‌های (ای) و (-ِ) به کا رفته که تکرار این واکه با ظرافت تمام، عواطف عاشقانهٔ شاعر را القا می‌کند. مضمون این ابیات نوعی غم، اندوه و حسرت درونی است که شاعر با کمک گرفتن از این دو مصوت، تحسر و دریغ خوردن بر ایام گذشته را با تأکید بیشتری القا می‌کند.

۳-۳-۳. واکه‌های درخشان

گرامون مصوت‌های (-ِ) و (آ) را تحت عنوان واکه‌های درخشان معرفی کرده است (ر. ک: مارتین, ۱۳۸۰: ۳۱). هم‌چنین واکه‌های درخشان «برای توصیف اندیشه‌ها و احساساتی مناسب است که در زمان تجلی آن‌ها، صدا اوج می‌گیرد» (قویمی، ۱۳۸۳: ۳۳).

سایه مَعشوق اگر افتاد بَر عاشق چه شد ما به او محتاج بودیم او به ما مشتاق بود

شاعر اشتیاق معشوق را دلیل التفات او به عاشق می‌داند و معتقد است معشوق از این همه عشق او به وجد می‌آید. در این بیت، شاعر ۱۰ بار مصوت‌های (-ِ) و (آ) را به کار برده که آهنگ لطیفی در شعر ایجاد کرده است و احساسات عاشقانه و نیاز و

ناز عاشق و معشوق را به ذهن متبادر می‌کند. بسامد بالای این دو واج در دو بیت بالا به نوعی مفهوم درخواست و خواندن معشوق به خویشتن را به ذهن تداعی می‌کند که شاعر با تمام وجود خواستار بازگشت روزهای خوش گذشته و التفات دوبارهٔ معشوق به خویشتن است.

«همچنین آواهای بم، به‌ویژه آواهای درخشان در توصیف مناظر پرشکوه و شگفت‌انگیز یا عظمت و شوکت شخصیت‌های توانمند و بلندمرتبه به کار می‌روند» (ذاکری و دیگران، ۱۳۹۶: ۱۰۵؛ به نقل از گرامون، ۱۹۶۰: ۴۰۶).

از دَم صبح آزل تا آخر شام ابد دوستی و مهر بَر یک عَهد و یک میثاق بود

در این بیت مصوت‌های (-ِ) و (آ) ۱۰ بار استفاده شده که عظمت، استواری و قاطعیت عهد و پیمان بسته شده را القا می‌کند.

شعر حافظ دَر زَمان آدَم اندَر باغ خلد دَفتَر نَسرین و گل را زینَت اوراق بود

شاعر شعر خود را زینت گل‌های بهشتی می‌داند و برای توصیف و ستایش عظمت آن، مصوت‌های (-ِ) و (آ) را ۱۵ بار در بیت به کار می‌برد که شکوهمندی اشعار او را در ذهن تقویت می‌کند.

حسن مَه‌رویان مَجلس گرچه دل می‌بُرد و دین بَحث ما دَر لطف طَبع و خوبی اخلاق بود

در این بیت طنزی نهفته است و مصوت‌های (-ِ) و (آ) ۹ بار به کار می‌رود که انتقال مفهوم را ملموس‌تر می‌کند.

از دیگر موارد استفاده از واکه های درخشان، «بیان درد و ناامیدی است» (قویمی، ۱۳۸۳: ۳۲).

پیش از اینَت بیش از این اندیشهٔ عشاق بود مهروَرزیّ تو با ما شهرهٔ آفاق بود

یاد باد آن صحبت شب‌ها که با نوشین‌لبان بَحث سرّ عشق و ذکر حلقهٔ عشاق بود

شاعر گله‌مند است که معشوق در گذشته توجه بیشتری به عاشقان داشته است و اکنون او به دلیل فقدان آن التفات، احساس یأس و ناامیدی می‌کند. تکرار مصوت-های (-ِ) و (آ) در این ابیات، به غم‌انگیزی، ناامیدی و حسرت شاعر اشاره دارد.

۳-۳-۴. همخوان‌های خیشومی

همخوان‌های خیشومی مثل صامت «ن»(n) «در زبان فارسی اصواتی هستند که به هنگام تلفظ آن‌ها، هوا از راه بینی خارج می‌شود؛ بنابراین این واج غالباً صدایی شبیه نق‌نق آهسته، یعنی اصواتی ناشی از ناخشنودی و عدم رضایت را تداعی می‌کنند. این همخوان‌ها در عین حال، بیانگر ناتوانی و درماندگی و سستی و رخوت هستند» (قویمی، ۱۳۸۳: ۴۹-۵۰).

پیش از این کاین سقف سبز و طاق مینا برکشند منظر چشم مرا ابروی جانان طاق بود

صامت «ن» در کنار مصوت «آ» احساس ناخشنودی، درماندگی و نارضایتی شاعر را به شکل هنری‌تری به تصویر می‌کشد که از دگرگون شدن اوضاع نسبت به گذشته شکایت دارد. تکرار پیاپی این دو واج، آهنگی حزین یا در واقع نوعی نالهٔ دردمندانه شاعر از سر شوق را نشان می‌دهد که موجب خوش آهنگ شدن کلام شاعر شده است.

۳-۳-۵. همخوان‌های سایشی لثوی

واج «س»(s) غالباً در بیان دمشی همراه با صفیر یا صفیری همراه با دمش و برای بیان احساساتی مانند حسرت و حسادت و ترس و تحقیر به کار می‌رود (قویمی،۱۳۸۳: ۵۵).

رشتهٔ تسبیح اگر بگسست معذورم بدار دستم اندر دامن ساقی سیمین‌ساق بود

شاعر در این بیت به تحقیر و ناچیز شمردن عبادت‌های ظاهری و کورکورانه می‌پردازد و دامن ساقی سمین‌ساق را بر تسبیح ریاگونه ترجیح می‌دهد. واج «س» ۷ بار استفاده شده که بسامد کاربرد آن در این بیت علاوه بر تقویت معنای مورد نظر شاعر، عبارت سبحان الله را نیز یادآور می‌شود.

۳-۳-۶. همخوان‌های روان

«ر»(r) یک همخوان تکریری است که در گروه همخوان‌های روان قرار می‌گیرد. این همخوان صوتی روان و جاری، سیال و شفّاف است (قویمی ،۱۳۸۳: ۵۱-۵۳). همخوان‌های لرزشی و روان به آرامی بر زبان جاری می‌شوند و حالت و کیفیت لیزی و لغزش و سیال بودن را تداعی می‌کنند (ذاکری و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۱۳).

بر در شاهم گدایی نکته‌ای در کار کرد گفت بر هر خوان که بنشستم خدا رزاق بود

در شب قدر ار صبوحی کرده‌ام عیبم مکن سرخوش آمد یار و جامی بر کنار طاق بود

شعر حافظ در زمان آدم اندر باغ خلد دفتر نسرین و گل را زینت اوراق بود

این همخوان در ابیات بالا به ترتیب ۸، ۸ و ۶ تکرار شده و مانند رودی جاری و روان ریتمی دلکش ایجاد کرده که موجب گردیده شاعر شدت عواطف و احساسات خود را بهتر و بیشتر به صورت سیّال و جاری به نمایش بگذارد.

۳-۴. توازن وزنی

«اگر شعری در وزن مناسب و دقیق خود شکل بگیرد، به خوبی می‌تواند نشانگر عواطف رقیق شاعر باشد و تأثیری شگرف در ذهن خواننده دارد؛ زیرا هیجان و عاطفه و احساسی را که شاعر در سرودن شعر داشته در خواننده زنده می‌کند» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۳: ۲۲). «شعر از بدو پیدایش و نزد همهٔ اقوام با وزن ملازمت داشته است و دارد و هرگز در هیچ زبانی سخن ناموزون شعر خوانده نمی‌شود، با این اعتبار که وزن همیشه و نزد همه ملل یکسان نیست» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۰: ۱۷). «وزن مایه و بنیاد شعر است، چرا که جوهر اساسی زندگانی نیز هست» (سانتاماریا، ۱۳۴۸: ۴۲). شاعر وزن آرام و روان شعر «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات»(رمل مثمن مقصور) را برای غزل خود برگزیده که با محتوای آن هم‌سویی و هم‌خوانی دارد. او با استفاده از وزن در کنار سایر عوامل موسیقایی مانند قافیه، ردیف و واج-آرایی، موجب افزایش غنای موسیقایی شعرش شده است و مضامین و احساسات شاعر را در بهترین شکل به مخاطب القا می‌کند. شاعر با انتخاب وزن سنگین، با صلابت و کشیدهٔ «فاعلاتن»، احساس غم و اندوه و حسرت را در مخاطب ایجاد می-کند. پیوند موسیقی کلام شعر و وزن عروضی آن با مضامینی چون، وعظ و اندرز، توجه دادن آدمی به پارسایی، شکوه از روزگار و ناملایمت‌های فلک گردان و...، با لحنی نرم و آرام و افتان در طنین هجاها و مصوت‌های بلند، تأثیری نیک در خواننده گذاشته است (مقدس و نصراللهی، ۱۳۸۷: ۱۱۰).

۳-۴-۱. توازن واژگانی

۳-۴-۱-۱. قافیه

قافیه «از لحاظ ایجاد موسیقی در مرتبهٔ پس از وزن قرار می‌گیرد اما در ساحت زیبایی‌شناسی شعر، نقشی فراتر از وزن ایفا دارد» (عمران‌پور، ۱۳۸۳: ۱۲۴). قافیه «تنها جایگاهی است که شاعر سهمی برای اندیشیدن خواننده هم قائل می‌شود و به او اجازهٔ سهیم شدن در ساخت معانی بیرون از معنی واژه‌های شعر را می‌دهد» (صهبا، ۱۳۸۴: ۹۹). «حروف و کلمات و ترکیبات نیز می‌توانند خاصیت وزن را تشدید یا تعدیل کنند و حتی گاهی آن را به کلی تغییر دهند» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۳۶۶-۳۶۷). «کلمه‌ای که در صدر عروض، عجز یا قافیه بیت قرار می‌گیرد از نظر صوتی ارزش خاصی پیدا می‌کند و در این میان قافیه از همه برجسته‌تر است؛ حال اگر کلمه‌ای که در شعر اهمیتی بیشتر دارد از این تشخص صوتی برخوردار شود، صوت و معنی هماهنگ می‌شود و یکدیگر را تقویت می‌کند و در القای مفهوم و حالت شعر تأثیر بیشتر دارد» (یوسفی، ۱۳۶۳: ۱۰۶). قافیه نقش بسیار کاربردی در موسیقی شعر دارد و حافظ به خوبی از این نقش آگاهی دارد و به همین دلیل آن را برای القای معانی به کار می‌برد. مصوت بلند (ا) موجب انتقال احساس غمناکی، اندو، افسوس و دریغ شاعر می‌شود و تکرار آن در پایان هر بیت به نوعی صدای نالهٔ او را بازتاب می‌دهد. شعر دارای قافیه مردف است. شاعر با انتخاب ردیف فعلی که بر حالاتی در گذشته دلالت می‌کند و اتفاقات گذشته را تداعی می‌نماید، موجب افزایش بار موسیقایی و استواری و صلابت شعر خود شده که بسیار متناسب با ابیاتی از شعر است که جنبهٔ پندآمیز و موعظه دارند.

۳-۴-۱-۲. تکرار: تکرار پایانی/ ردیف

تکرار یک عنصر دستوری(واژه، گروه، بند، جمله) در پایان مصراع‌ها یا ابیات به طوری که مقید به هم‌نشینی پس از قافیه شود، ردیف نامیده می‌شود (مخبریانی و نیکخواه، ۱۳۹۷: ۱۶۸).

پیش از اینت پیش از این اندیشهٔ عشّاق بود — مهرورزیّ تو با ما شهرهٔ آفاق بود

یاد باد آن صحبت شب‌ها که با نوشین‌لبان — بحث سرّ عشق و ذکر حلقهٔ عشّاق بود

ردیف یکی از اساسی‌ترین ویژگی‌های شعر فارسی است که به همراه قافیه، عامل ایجاد موسیقی کناری در شعر به حساب می‌آید. انتخاب ردیف فعلی در این غزل و تکرار آن در پایان هر بیت، موجب افزایش بار موسیقایی شعر شده است. این تکرار علاوه بر افزایش غنای موسیقایی شعر، در القای معانی مورد نظر شاعر نیز تأثیرگذار است. انتخاب ردیف «بود» از سوی شاعر که بر حالتی در گذشته دلالت می‌کند، نشان از حالت حزن و دریغ او دارد و او در پایان هر بیت با آوردن این فعل ماضی، انتقال احساسات به مخاطب را برای خود آسان‌تر ساخته است. شاعر با استفاده از فعل «بود»، حالت تاسّف و اندوه خود را که بابت از دست رفتن ایّام گذشته به آن دچار شده است، بیان می‌کند و می‌خواهد مخاطب را نیز با این احساس درونی خود همراه سازد. او هم‌چنین با استفاده از این ابزار، معنا را تحکیم بخشیده و ارتباط صوری و معنایی متن را تقویّت کرده است.

۳-۴-۱-۳. جناس

نوع دیگر از تکرار آوایی ناقص، جناس است. که از یک سو ایجاد موسیقی کلام می‌کند و از سوی دیگر سبب تداعی معانی مختلف لفظی واحد می‌گردد (مخبریانی و نیکخواه، ۱۳۹۷: ۱۷۳؛ به نقل از تجلیل، ۱۳۷۱: ۳۳). «هرکدام از جلوه‌های تنوع و تکرار، در نظام آواها، که از مقولهٔ موسیقی بیرونی(عروضی) و کناری(قافیه) نباشد در حوزهٔ مفهومی این نوع موسیقی قرار می‌گیرد؛ یعنی مجموعه هماهنگی‌هایی که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید، جلوه‌های این نوع موسیقی است و اگر بخواهیم از انواع شناخت آن نام ببربم انواع جناس‌ها را باید ذکر کرد و نیز باید یادآور شویم که این قلمرو موسیقیِ شعر، مهم‌ترن قلمرو موسیقی است و استواری و انسجام و مبانی جمال‌شناسی بسیاری از شاهکارهای ادبی، در همین نوع از موسیقی نهفته است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۹۲). نوعی از تکرار آوایی ناقص، جناس است که از یک سو ایجاد موسیقی کلام می‌کند و از سوی دیگر سبب تداعی معانی مختلف لفظی واحد می‌گردد (تجلیل،

۱۳۷۱: ۳۳). حافظ نیز در این غزل به طرز هنرمندانه‌ای، از جناس برای افزایش بار موسیقایی شعر و القای عواطف و احساساتش به خواننده بهره جسته است.

پیش از اینت بیش از این اندیشهٔ عشّاق بود — مهرورزیّ تو با ما شهرهٔ آفاق بود

یاد باد آن صحبت شب‌ها که با نوشین‌لبان — بحث سرّ عشق و ذکر حلقهٔ عشّاق بود

پیش از این کاین سقف سبز و طاق مینا برکشند — منظر چشم مرا ابروی جانان طاق بود

سایه معشوق اگر افتاد بر عاشق چه شد — ما به او محتاج بودیم او به ما مشتاق بود

رشته تسبیح اگر بگسست معذورم بدار — دستم اندر دامن ساقی سیمین‌ساق بود

۳-۴-۲. قاعده‌کاهی

«با توجه به این که حوزهٔ معنا انعطاف‌پذیرترین سطح از سطوح زبان است، در برجسته‌سازی ادبی بسیار مورد استفاده قرار می‌گیرد تمام آنچه که در تشبیه و استعاره و کنایه و مجاز و... اتفاق می‌افتد در این حوزه قرار دارد» (مرتضایی، ۱۳۸۹: ۳۶). «تشبیه و استعاره از جمله قاعده‌کاهی‌های معنایی می‌باشند؛ انتخاب از روی محور جانشینی بر حسب تشابه، به صنعت تشبیه و از طریق این صنعت به استعاره می‌انجامد» (صفوی، ۱۳۸۳: ۱۶۹-۱۷۰).

۳-۴-۲-۱. تشبیه

«در واقع تشبیه از مهم‌ترین ابزارهای تصویرسازی در شعر محسوب می‌شود و شاعران به کمک آن می‌توانند به یک پدیده که حاصل همنشینی واژه‌هاست، بپردازند. تشبیه پس از استعاره، بیشترین نقش را در حوزهٔ هنجارگریزی معنایی ایفامی‌کند» (صمصام و شیخ‌زاده، ۱۳۹۵: ۶۳).

حسن مه‌رویان مجلس گرچه دل می‌بُرد و دین — بحث ما در لطف طبع و خوبی اخلاق بود

در بیت ششم در واژهٔ «مه‌رویان»، شاعر از تشبیه درون واژه استفاده کرده است.

پیش از این کاین سقف سبز و طاق مینا برکشند — منظر چشم مرا ابروی جانان طاق بود

در این بیت تشبیه نهفته و ابروی جانان به کمان تشبیه شده شده است.

۳-۴-۲-۲. استعاره

«استعاره، بزرگ‌ترین کشف هنرمند و عالی‌ترین امکانات در حیطهٔ زبان هنری است. استعاره، کارآمدترین ابزار تخییل و به اصطلاح ابزار نقاشی در کلام است» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۴۲).

پیش از این کاین سقف سبز و طاق مینا برکشند منظر چشم مرا ابروی جانان طاق بود

در این بیت، شاعر هنرمندانه با آوردن سقف سبز و طاق مینا به استعاره، آسمان را اراده کرده است. هم چنین طاق در مصراع دوم ایهام دارد: معنی اول تنهایی و در معنی دوم سقف هلالی که هر دو معنی، مورد نظر شاعر است.

۳-۴-۲-۳. کنایه

بر در شاهم گدایی نکته‌ای در کار کرد گفت بر هر خوان که بنشستم خدا رزاق بود

نکته در کار کردن: کنایه از متذکّر شدن نکته‌ای مهم.

حسن مه‌رویان مجلس گرچه دل می‌بُرد و دین بحث ما در لطف طبع و خوبی اخلاق بود

دل و دین بردن: کنایه از عاشق شدن.

رشتهٔ تسبیح اگر بگسست معذورم بدار دستم اندر دامن ساقی سیمین‌ساق بود

دست در دامن بودن: کنایه از متوسل شدن و تقاضا کردن.

در شب قدر ار صبوحی کرده‌ام عیبم مکن سرخوش آمد یار و جامی بر کنار طاق بود

صبوح کردن: کنایه از شراب‌نوشی.

۳-۴-۲-۳. مجاز

رشتهٔ تسبیح اگر بگسست معذورم بدار دستم اندر دامن ساقی سیمین‌ساق بود

شاعر از واژهٔ «سیمین» به علاقه جنسیّت، سپیدی رنگ آن را اراده کرده است.

شگردهایی که در بدیع معنوی می‌گنجد نیز، مورد توجه فرمالیست است؛ همچون مراعات نظیر و طباق که امروزه دو صنعت نوآیین و خلاق پارادوکس و حس‌آمیزی نیز در این حوزه گنجانده می‌شود (نجفی ایوکی و زریوند، ۱۳۹۲: ۹؛ به نقل از شفیعی کدکنی, ۱۳۸۸: ۳۰۹-۳۰۸). حافظ نیز در گزینش واژگان همواره

ظرافت خاصی نشان می‌دهد. واژه‌های منتخب او در این غزل، تناسب معنایی بالایی دارند که در مجموع در کنار یکدیگر ضمن ایجاد شبکهٔ معنایی، موجب هماهنگی، انسجام و استواری غزل مورد نظر شده است. واژگانی که در ابیات غزل با یکدیگر تناسب دارند، از این قرارند:

۳-۴-۲-۴. مراعات نظیر

شعر حافظ در زمان آدم اندر باغ خلد — دفتر نسرین و گل را زینت اوراق بود

نسرین و گل و باغ

سایهٔ معشوق اگر افتاد بر عاشق چه شد — ما به او محتاج بودیم او به ما مشتاق بود

عاشق و معشوق

از دم صبح ازل تا آخر شام ابد — دوستی و مهر بر یک عهد و یک میثاق بود

صبح و شام، دوستی و مهر، ازل و ابد

یاد باد آن صحبت شب‌ها که با نوشین‌لبان — بحث سرّ عشق و ذکر حلقهٔ عشاق بود

عشق و عشاق، صحبت و بحث

پیش از این کاین سقف سبز و طاق مینا برکشند — منظر چشم مرا ابروی جانان طاق بود

چشم و ابرو و طاق ، مینا و سبز، سقف و طاق

حسن مه‌رویان مجلس گرچه دل می‌بُرد و دین — بحث ما در لطف طبع و خوبی اخلاق بود

حسن و مه‌رویان، لطف و خوبی، طبع و اخلاق

رشتهٔ تسبیح اگر بگسست معذورم بدار — دستم اندر دامن ساقی سیمین‌ساق بود

رشته و تسبیح، دست و ساق و دامن

در شب قدر ار صبوحی کرده‌ام عیبم مکن — سرخوش آمد یار و جامی بر کنار طاق بود

صبوح و جام و یار

۳-۴-۲-۵. تضاد

از دم صبح ازل تا آخر شام ابد — دوستی و مهر بر یک عهد و یک میثاق بود

بر در شاهم گدایی نکته‌ای در کار کرد گفت بر هر خوان که بنشستم خدا رزاق بود

شاعر با به کارگیری واژگان «صبح و شام»، «ازل و ابد» و «شاه و گدا» در ابیات بالا تقابل و تضاد زیبایی در بیت ایجاد کرده است.

گراهام هوف سه اصل عمده برای نقد فرمالیستی در نظر می‌گیرد:

۳-۴-۳. درخشش[۱]

«مقصود از درخشش، وجود جوهر زیبایی‌شناختی و به تعبیرِ قدمای ما "آنِ" نهفته در اثر است؛ چیزی که گاه به "افسونِ شعر" یا "سِحرِ کلام" تعبیر شده است. این ویژگی در برخی از نمونه‌های ادبی، به گونه‌ای والا، پدیدار می‌شود، و در برخی دیگر، نازل است» (سپه‌وندی، ۱۳۹۱: ۶۰؛ به نقل از امامی، ۱۳۷۷: ۱۹۰).). حافظ یکی از مشهورترین شاعران غزل‌سرای ایران است و می‌توان اکثر اشعار او را جزو غزلیات درخشان و برجستهٔ زبان و ادبیّات فارسی به شمار آورد که خوانش آن موجب التذاذ ادبی خواننده می‌شود. این غزل حافظ نیز، غزلی درخشان با مضمون عاطفی و تحسّری است که در این زمینه شاعر به خوبی از عوامل زیبایی‌شنلسی چون عوامل موسیقایی، زبانی و انواع صناعات ادبی بهره جسته تا عواطف خود را در زیباترین و درخشان‌ترین شکل ممکن به مخاطب عرضه کند؛ به گونه‌ای که کوچک-ترین تغییر در ساختار این غزل حتی در سطح آوایی موج ایجاد خلل در زیبایی آن می‌شود. «در مرکز ادراک ما از غزل حافظ یک شناخت بلاکیف وجود دارد که در مرکز التذاذ کودک از اتل متل توتوله نیز برای او وجود دارد. وقتی کودک بزرگ‌تر شد خواهد فهمید که در مرکز آن التذاذ، ادراک بلاکیفی نسبت به نظام ایقاعی آن کلمات نهفته بوده است که او را چنان مسحور خود می‌کرده است و ما نیز از تأمل در شعر حافظ به این نتیجه می‌رسیم که چیزی در آن نهفته است که درک و لایوصف است و هرچه هست امری است اقناعی و نه اثباتی در مرکز هر پدیدهٔ هنری و هر بیان عاطفی، یک امر بلاکیف و یک ابلاغ بی‌چگونه نهفته است که اگر ما بتوانیم آن را از بلاکیف بودن به درآوریم، می‌توانیم آن ابلاغ را از عرصهٔ هنری بودن و از تأثیر عاطفی‌اش خلع کنیم و بگوییم برای ما مصداق هنر نیست و بر ما تأثیر

---

[۱] claritas

عاطفی ندارد و... در مرکز تمام شاهکارهای هنری این ویژگی ادراک بی‌چگونه و نقطهٔ نامعلوم نهفته است. نقطهٔ نامعلومی که اگر روزی به معلوم بدل شود، دیگر آن شاهکار، شاهکار تلقی نخواهد شد؛ و این دست کم برای کسی است که این آگاهی را یافته است و دیگر در برابر آن اثر، آن ادراکِ بی‌چگونه را در خود، نمی‌یابد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۶۷-۶۹).

۳-۴-۴. هماهنگی[۱](Consonantia)

همان یکپارچگی و تناسب در اثر است و بـه تعبیرِ کالریج، باید نشان دهندهٔ این حقیقت باشد که "چرا اثر ادبی چنین است و جز این نیست؟" این تناسب می‌تواند کمی یا کیفی باشد. هماهنگی، صرفاً از نظر فرم بیرونی و ساخت اثر نیست، بلکه شامل تناسب میان صور خیال و جنبه‌های احساسی و ادراکی نیز هست (سپه‌وندی، ۱۳۹۱: ۶۰؛ به نقل از امامی، ۱۳۷۷: ۱۸۹). «هر گوینده یا نویسنده‌ای اجزای گفتار را از میان موارد متعدد و مشابه بر می‌گزیند و به ترتیب خاصی، آن‌ها را کنار هم می‌چیند. این گزینش و ترکیب اجزای گفتار است که موجب معنی و پیام می‌شود که به ترتیب نوع اول یعنی گزینش را ارتباط جانشینی و نوع دوم یعنی ترکیب ارتباط هم‌نشینی می‌نامند» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۸۵). این غزل دارای ساختاری مستحکم و هماهنگ است که این هماهنگی در حوزه‌های متفاوت زبانی(واژگان، ترکیبات و عبارات) ، موسیقایی(وزن، قافیه و ردیف) و صور خیال به چشم می‌خورد. مجموع این هماهنگی، موجب القای بهتر اندیشه و عواطف شاعر به مخاطب شده است. استفادهٔ شاعر از واژه‌هایی که دارای تناسب معنایی با یکدیگرند و تکرارهای آوایی، یعنی به کارگیری تناسب‌هایی آوایی و واژه‌ای شبکهٔ معنایی همانگ و منسجمی ایجاد کرده که از اصلی‌ترین شگردهای هنری است که حافظ در این غزل برای ایجاد هماهنگی و انتقال مفهوم ذهنی خود به خواننده به کار می‌بندد.

۳-۴-۵. انسجام

انسجام یعنی اثر ادبی، برخوردار از یک کلیت باشد. به تعبیرِ دیگر، بریده‌بریده و توده‌ای پراکنده و فاقد نظم نباشد... این کلیت، ممکن است در سایهٔ وحدتی

---

[۱] Integritas

موضوعی یا عاطفی حاصل شود (سپه وندی، ۱۳۹۱: ۵۹؛ به نقل از امامی، ۱۳۷۷: ۱۸۹). «واحدهای ساختاری شعر در بخش روساخت آن عبارت از زبان(آواها، واژگان، ترکیب‌ها)، صورت‌های نحوی موسیقی(موسیقی بیرونی، کناری، درونی، معنوی) و صور خیال است و در بخش ژرف‌ساخت یعنی آن‌چه، مربوط به محتوا یا درونۀ شعر است، شامل واحدهای عاطفه، اندیشه‌ای که عاطفه را شکل می‌دهد و همچنین موضوع یا پیام یا آن‌چه در ادبیّات کلاسیک تحت عنوان معنی شعر مطرح می‌شود» (صهبا، ۱۳۸۴: ۹۳). «ساختار گسسته‌نمای شعر حافظ، از همان ابتدا نوآشنایان شعر او را واداشته تا ادبیّات و دیگر عنصرهای سازندۀ این زیباترین غزل‌های فارسی را، جداگانه و بدون پیوند با یکدیگر بررسی کنند و به این ترتیب افزون بر آن که خود را از ادراک جان تپنده و معماری ظریف و در عین حال مستحکم این اشعار محروم ساخته، با گستراندن چندگانگی معنایی و پراکندگی شعر حافظ، به بخشی از روح و ادبیّت آن لطمه وارد کردند؛ زیرا پیام شاعرانه، در ادراک انسجام درونی شعر و ارتباط عناصر ادبی آن با یکدیگر، عینیت می‌یابد و در واقع، محتوای شعر، بدون دریافت ساختار و هماهنگی معنایی اجزا و عناصر آن، میسر نمی‌شود» (عبداللهی، ۱۳۸۴: ۱۲۳). وحدت و انسجام شعری را می‌توان در دو بعد محتوایی و ساختاری بررسی کرد. از نظر ساختاری، واحدهای سازندۀ ابیات در این غزل حافظ در نهایت انسجام، تناسب و هماهنگی با یکدیگر قرار دارند. هم‌چنین از نظر ساختار، فرم و گزینش واژگان با توجه به قواعد محور جانشینی، حافظ مانند همیشه با دقت نظر بالایی عمل کرده و واژه‌هایی را انتخاب نموده که در اوج تناسب معنایی و موسیقایی با سایر واژه‌ها و ترکیبات شعر است. او تمام تناسب‌های زیبایی و نحوی را در نظر می‌گیرد. این غزل بر خلاف گسستگی های معنایی ظاهری، از نظر ساختاری و محور هم‌نشینی در نهایت وحدت و یکپارچگی قرار دارد. هماهنگی کلامی، توازن آوایی، توازن واژه‌ای، عامل موسیقایی، این غزل را در اوج انسجام و استحکام ساختاری قرار می‌دهد و اجزای مختلف کلام را مانند حلقه‌های زنجیر به هم متصل ساخته که در نهایت، این انسجام و اتحاد آواها و الفاظ در ارتباط با هم موجب تداعی معانی مورد نظر شاعر می‌شود؛ چنان که اگر واژه‌ای را از ابیات این غزل حذف کنیم و واژۀ دیگری را با همان وزن و معنا جایگزین واژۀ قبلی کنیم، در نظم ساخت بیرونی و

بافت درونی شعر خلل ایجاد می‌شود؛ اما از بعد معنایی «به جویندگان کیمیای توالی منطقی‌تر و انسجام معنایی ابیات غزل‌های حافظ [می‌گوییم] که در شعر حافظ لزومی ندارد، و گاه فایده‌ای ندارد، که به دنبال توالی منطقی‌تر و انسجام و اتحاد معنایی بگردیم» (خرمشاهی، ۱۳۷۸: ۱۱۵). تناسب معنایی واژگان در محور عمودی این غزل، از بهترین مصداق‌های انسجام و هماهنگی در این شعر حافظ است.

۳-۴-۴-۱. روش تحلیل انسجام

برای نشان دادن انسجام در یک متن، انجام دادن مراحل زیر به ترتیب، ضروری است:

الف) تقسیم کردن متن به چند بند؛

ب) نوشتن واژه‌های موجود در هر بند بدون در نظر گرفتن حروف ربط، اضافه و... به طور جداگانه؛

پ) یافتن عوامل انسجام واژگانی و دستوری در متن از میان واژه‌های نوشته شده؛

ت) قرار دادن این عوامل در زنجیره‌هایی با عنوان‌های یکسانی و شباهت، و محاسبهٔ نمونه‌های شرکت کننده در این زنجیرها (نمونه‌های مرتبط)؛

ث) محاسبهٔ درجهٔ انسجام متن (ایشانی، ۱۳۹۳: ۲۰-۲۱). ما نیز بر اساس این رویکرد به تجزیه عناصر سازندهٔ غزل حافظ به شکل زیر و تحلیل آن در جدول‌های ارائه شده پرداخته‌ایم.

۱. پیش، این، ت(تو)، بیش، این، اندیش*ه*، عشّاق، بود، مهرورزی، تو، ما، شهر*ه*، آفاق، بود

۲. یاد، باد، آن، صحبت، شب، نوشین‌لبان، بحث، سرّ، عشق، ذکر، حلق*ه*، عشّاق، بود

۳. پیش، این، این، سقف، سبز، طاق، مینا، برکشند، منظر، چشم، مرا، ابروی، جانان، طاق، بود

۴. دم، صبح، ازل، آخر، شام، ابد، دوستی، مهر، یک، عهد، یک، میثاق، بود

۵. سایه، معشوق ، افتاد ، عاشق، شد، ما، او، محتاج، بودیم، او، ما، مشتاق، بود

۶. حسن، مه‌رویان، مجلس، دل، می‌بُرد، دین، بحث، ما، لطف، طبع، خوبی، اخلاق، بود

۷. در، شاه، م(من)، گدایی، نکته‌ای، کار، کرد، گفت، خوان، بنشستم، خدا، رزّاق، بود
۸. رشته، تسبیح، بگسست، معذور، م(من)، بدار، دست، م(من)، دامن، ساقی، سیمین، ساق، بود
۹. شب، قدر، صبوحی،کرده‌ام، عیب، م(من)، مکن، سرخوش، آمد، یار، جامی، کنار، طاق، بود
۱۰. شعر، حافظ، زمان، آدم، باغ، خلد، دفتر، نسرین، گل، زینت، اوراق، بود

در قسمت قبل، روابط میان واژه‌های ابیات شعر را بر اساس ارتباط افقی بین عوامل ایجاد کنندهٔ انسجام، ذیل عناوین مراعات نظیر، تکرار و تضاد نشان دادیم. در این قسمت برآنیم سازه‌های ابیات این غزل را از لحاظ ستونی بررسی کنیم تا یکپارچگی، هماهنگی و انسجام متنی این غزل از بعد عمودی آن مشخّص شود. برای روشن نمودن انسجام و هماهنگی ستونی این غزل، ابتدا هر بیت به عناصر سازندهٔ آن(حروف و واژه‌ها) تقسیم شده است و سپس این عوامل انسجامی بر اساس ارتباط و تناسبی که از لحاظ معنایی و تکرار با اجزای سایر ابیات شعر دارند، در هر ستون به طور مجزا زیر هم آورده شده است. در سمت راست جدول، شمارهٔ ابیات و در مقابل آن، عوامل انسجامی در بیت مربوط به آن شماره نوشته شده است. برای مثال، واژه‌های عشّاق و مهرورزی در بیت نخست به همراه واژه‌های عشق، جانان، دوستی، مهر، معشوق، عاشق، دل و یار در بیت‌های ۲، ۳، ۴، ۵ و ۹ در زنجیرهٔ عامل انسجامی تناسب معنایی قرار می‌گیرند و با هم ارتباط عمودی پیدا می‌کنند که در جدول، زیر هم جای گرفته‌اند. به همین ترتیب، سایر نمونه‌هایی که در این زنجیره قرار می‌گیرند، در جای مخصوص خود در جدول قرار گرفته‌اند.

جدول شمارهٔ ۲: عوامل انسجام واژگانی(تکرار) در غزل								
۱	پیش	این(۲)		عشّاق			تو(۲) ما	بود(۲)
۲			شب	عشّاق	بحث		ما	بود
۳	پیش	این(۲)				طاق		بود
۴								بود
۵							ما(۲)	بود(۲)
۶					بحث		ما	بود
۷							من	بود
۸							من(۲)	بود
۹			شب			طاق	من	بود
۱۰								بود

در جدول شمارهٔ دو نیز، در سمت راست جدول، شمارهٔ ابیات و در مقابل آن، عوامل انسجامی در بیت مربوط به آن شماره نوشته شده است. برای مثال، واژهٔ عشّاق هم در بیت ۱ و هم در بیت ۳ آمده است یا فعل بود به عنوان یک عامل انسجامی قوی در پایان هر بیت تکرار شده که انسجام زیادی در محور عمودی این شعر ایجاد کرده است.

مجموع نمونه‌های استخراج شده: ۱۴۶

تعداد نمونه‌های مرتبط:۱۱۰

درصد نمونه‌های مرتبط نسبت به مجموع نمونه‌ها: ۷۵/۳۴

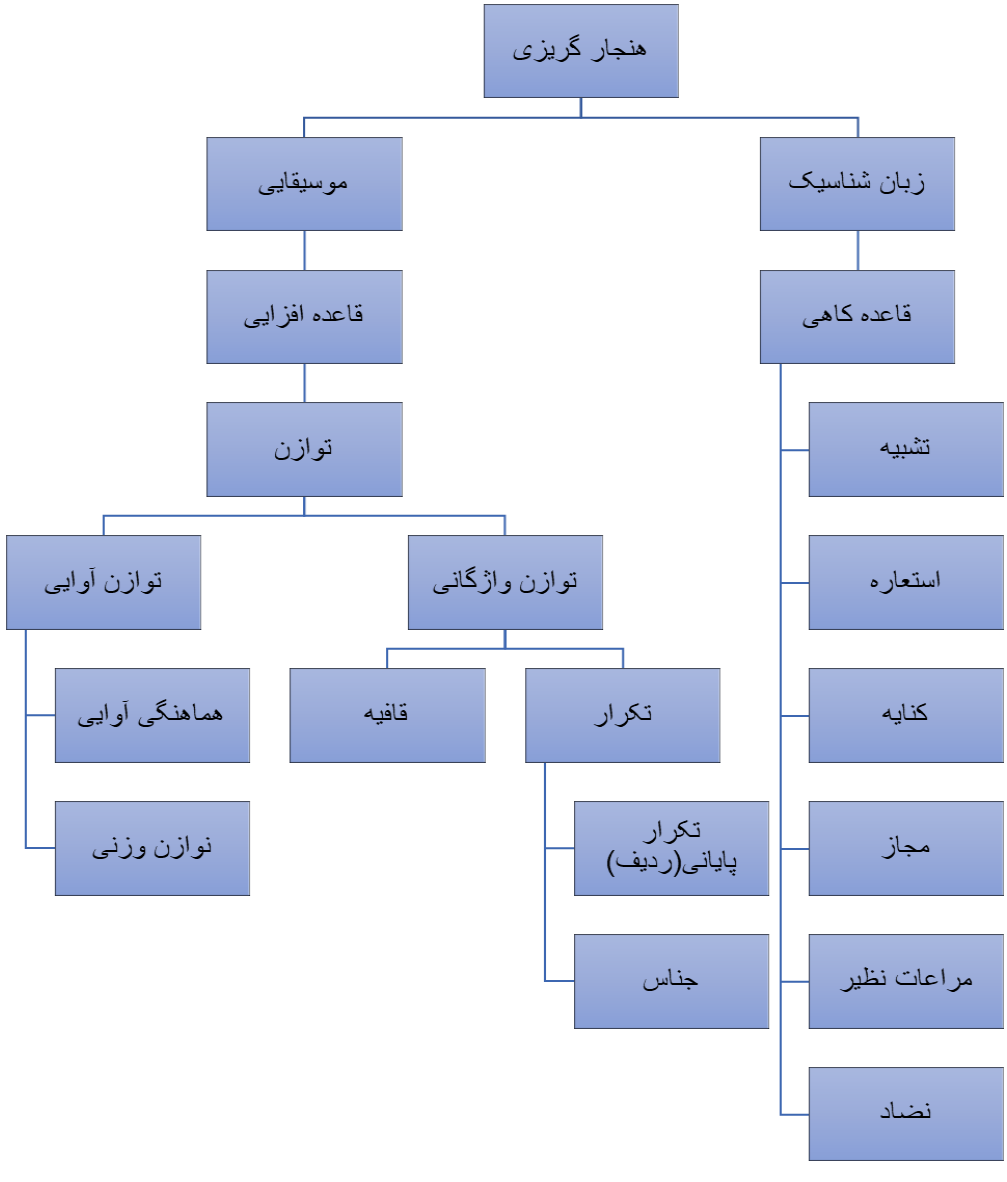
جدول شمارهٔ ۳: درصد عوامل انسجامی در غزل	
عوامل انسجام	میزان انسجام
تناسب معنایی	۶۳/۰۱
تکرار	۲۴/۶۵
مجموع	۸۷/۶۶

بر اساس اطلاعات به دست آمده، در مجموع حافظ در این غزل از ۱۱۰ عامل انسجامی استفاده کرده که ۶۳/۰۱ درصد آن متعلق به عامل انسجامی تناسب معنایی و ۲۴/۶۵ درصد آن مربوط عامل تکرار است و روی هم رفته این دو عامل ۸۷/۶۶ درصد انسجام در متن را تشکیل داده‌اند. با توجه به این که ۷۵/۳۴ نمونه‌ها در این زنجیره‌های انسجامی شرکت داشته‌اند، می‌توان نتیجه گرفت که این غزل حافظ از پیوستگی و انسجام طولی و عمودی بالایی برخوردار است.

۴. نتیجه‌گیری

در این پژوهش، با نقد فرمالیستی غزلی از حافظ، نشان دادیم که عناصر تشکیل دهندهٔ آن انسجام خاصی دارد که این انسجام علاوه بر ایجاد هماهنگی بین سازه‌های متن، باعث شده معنای مورد نظر شاعر به بهترین شکل به مخاطب منتقل شود. بر اساس آمار جدول‌ها، دو عامل تناسب معنایی و تکرار، اصلی‌ترین ابزارهای شاعر در

برقراری انسجام و پیوند طولی در این شعر هستند. از دیگر مسائل مورد بررسی در این پژوهش، حوزه‌های زبانی، ادبی و معنایی این شعر است که در حوزۀ زبانی، به توازن‌های واژگانی و آوایی توجه داشته‌ایم. در حوزۀ آوایی، تکرارهای آوایی موجب پویایی و تحرّک شعر شده که بر حوزۀ معنایی نیز موثّر بوده، مفاهیم خاصی چون حسرت، دریغ و افسوس را که فکر غالب بر اثر است، القا می‌کند. در توازن وزنی و واژگانی، به موسیقی کناری و بیرونی شعر پرداخته‌ایم. شاعر با انتخاب ردیف فعلی، موجب تنظیم و غنی‌تر شدن آهنگ کلام شده است. ردیف فعلی «بود»، کارکرد معنایی نیز دارد و مفهوم تحسّر و دریغ بر ایّام گذشته را بازتاب می‌دهد. حروف قافیه موجب تحرک و پویایی کلام شده و موسیقی شعر را گوش‌نوازتر کرده و جنبۀ غنایی شعر را افزایش داده است. از نظر ادبی، عواملی چون تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز مراعت نظیر و تضاد را تحت عنوان قاعده‌کاهی واکاوی کرده‌ایم که هر کدام به نحوی معنا و صورت شعر را تحکیم بخشیده‌اند. در واقع شاعر با استفاده از این شگردهای زیبایی‌آفرین در ایجاد انسجام و تحکیم رابطۀ معنایی و صوری شعر خویش بهره برده است.


هنجار گریزی
زبان شناسیک
موسیقایی
قاعده کاهی
قاعده افزایی
تشبیه
توازن
استعاره
توازن آوایی
توازن واژگانی
کنایه
هماهنگی آوایی
قافیه
تکرار
مجاز
نوازن وزنی
تکرار پایانی(ردیف)
مراعات نظیر
جناس
نضاد

کتابنامه

۱. احمدی، بابک(۱۳۸۶)، **ساختار و تأویل متن**. چاپ ۹. تهران: مرکز.

۲. امامی، نصرالله(۱۳۷۷) . **مبانی و روش‌های نقد ادبی.** چاپ اول. تهران: جامی.

۳. ایگلتون، تری(۱۳۸۰). **پیش درآمدی بر نظریهٔ ادبی**. ترجمهٔ عباس مخبر. چاپ اول. تهران: مرکز.

۴. بارانی، محمد(۱۳۸۲). «**کارکرد ادبی زبان و گونه‌های آن**». فرهنگ، ش ۴۶ و ۴۷، صص ۵۵-۷۰.

۵. تودوروف، تزوتان(۱۳۸۵). **نظریهٔ ادبیات: متن‌هایی از فرمالیست‌های روس**. ترجمهٔ عاطفه طاهایی. تهران: اختران.

۶. تجلیل، جلیل(۱۳۷۱). **جناس در پهنهٔ ادب فارسی**. چاپ ۲. تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

۷. پارسا، سیداحمد و مینا، جابری(۱۳۹۰). «**بررسی برخی از مؤلفه‌های نقد فرمالیستی در قصاید خاقانی**». مطالعات و تحقیقات ادبی، دورهٔ ۵، ش۱۶، صص۳۳ -۶۴.

۸. پاینده، حسین(۱۳۸۵). **نقد ادبی و دموکراسی**. چاپ اول، تهران: نیلوفر.

۹. پورنامداریان، تقی(۱۳۸۱). **خانه‌ام ابری است: شعر نیما از سنت تا تجدد.** چاپ دوم. تهران: سروش.

۱۰. (۱۳۸۱). **سفر در مه: تأملی در شعر احمد شاملو**. تهران: نگاه.

۱۱. (۱۳۷۴). **سفر در مه: تأملی در شعر احمد شاملو**. تهران: چشم و چراغ.

۱۲. پویان، مجید(۱۳۹۱). «**سبک‌شناسی آوایی شعر حافظ شیرازی با توجه به دیدگاه‌های موریس گرامون**». فصلنامهٔ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سال ۵، ش ۳(پی‌درپی ۱۷)، صص ۳۵-۴۷.

۱۳. خلیلی جهانتیغ، مریم(۱۳۸۰). **سیب باغ جان: جستاری در ترفندها و تمهیدات هنری غزل مولانا**. تهران: سخن.

۱۴. خرمشاهی، بهاءالدین(۱۳۷۸). **حافظ**. تهران: طرح نو.

۱۵. (۱۳۹۳). **حافظ‌نامه، ج ۱**. تهران: علمی و فرهنگی.

۱۶. ذاکری، گیتا، شعبانلو، علیرضا و فرزاد، عبدالحسین(۱۳۹۶). «**آوا و معنا در شاهنامه**». شعرپژوهی، دورهٔ ۹، شماره ۱(پی‌درپی ۳۱)، صص۹۷-۱۲۰.

۱۷. ذوالفقاری، محسن، موسوی، زهرا و خسروی، علی(۱۳۹۷). «**بررسی فرمالیستی شعر "ارغوان" از شعر هوشنگ ابتهاج در سه حوزهٔ زبان، موسیقی و زیبایی‌شناسی**». فنون ادبی، سال ۱۰، شماره ۳(پی‌درپی ۴)، صص ۳۱-۴۸.
۱۸. رنه، ولک(۱۳۸۸). **تاریخ نقد جدید، جلد ۷**. ترجمهٔ سعید ارباب‌شیروانی. تهران: نیلوفر.
۱۹. روبینز، آر، اچ(۱۳۷۰). **تاریخ مختصر زبان‌شناسی**. ترجمهٔ علی‌محمد حق‌شناس، تهران: مرکز.
۲۰. سانتاماریا، جرج(۱۳۴۸). **تولد شعر**. ترجمهٔ منوچهر کاشف. چاپ اول. تهران: سپهر.
۲۱. سپه‌وندی، مسعود(۱۳۹۱). «**تحلیل فرمالیستی غزلی از حافظ**». زبان و ادب فارسی، سال ۴، ش ۱۱، صص ۵۵-۷۴.
۲۲. شایگان‌فر، حمیدرضا(۱۳۸۴). **نقد ادبی**. تهران: دستان.
۲۳. (۱۳۸۰). **نقد ادبی؛ معرفی مکاتب نقد**. تهران: دستان.
۲۴. شریفی ولدانی، غلامحسین و رستمی جونقانی، بهنام(۱۳۹۵). «**فرمالیسم و شعر اندیشه‌محور از منظر آثار و دیدگاه‌های طاهره صفارزاده**». فنون ادبی، سال ۸، ش ۱، صص ۱۳۳-۱۴۸.
۲۵. شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۶۶). **صور خیال در شعر فارسی**. تهران: آگاه.
۲۶. (۱۳۸۸). **موسیقی شعر**. تهران: آگه.
۲۷. ۱۳۸۶). **موسیقی شعر**. چاپ ۱۰. تهران: آگاه.
۲۸. شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۶۶). **صور خیال در شعر فارسی**. تهران: آگاه.
۲۹. شمیسا، سیروس(۱۳۸۶). **انواع ادبی**. چاپ اول. تهران: میترا.
۳۰. (۱۳۷۱). **نگاهی تازه به بدیع**. تهران: فردوس.
۳۱. (۱۳۷۸). **نگاهی تازه به بدیع**. تهران: فردوس.
۳۲. (۱۳۸۳). **نقد ادبی**. چاپ ۴. تهران: فردوس.
۳۳. (۱۳۸۶).) **نقد ادبی**. چاپ ۲. ویرایش ۲. تهران: میترا.
۳۴. صفوی، کورش(۱۳۸۳). **از زبان‌شناسی به ادبیات، جلد اول(نظم)**. تهران: سورهٔ مهر.
۳۵. (۱۳۸۳). **از زبان‌شناسی به ادببات، جلد۲**. تهران: سورهٔ مهر.
۳۶. صمصام، حمید و شیخ‌زاده، نازنین(۱۳۹۵). «**برجسته‌سازی در شعر اخوان**». ادب فارسی، دورهٔ ۱۲، ش ۶، صص ۴۸-۷۰.
۳۷. صهبا، فروغ(۱۳۸۴). «**مبانی زبان‌شناسی شعر**». علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، دورهٔ ۲۲، ش ۳(پی‌درپی ۴۴)، صص ۹۰-۱۰۹.

۳۸. عباس، حسن(۱۹۹۸). **خصائص الحروف العربیه و معانیها**. دمشق: منشورات اتحاد الکتاب العرب.
۳۹. عبداللهی، منیژه(۱۳۸۴). «**پیوند عمودی و انسجام معنایی در غزل‌های حافظ**». علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، دورهٔ ۲۲، ش ۳(پی‌درپی ۴۴)، صص ۱۳۴-۱۲۴.
۴۰. علوی مقدم، مهیار(۱۳۷۷). **نظریه‌های نقد ادبی معاصر، صورت‌گرایی و ساختارگرایی**. چاپ اول. تهران: سمت
۴۱. (۱۳۸۱)، **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**. چاپ اول. تهران: سمت.
۴۲. عمران‌پور، محمدرضا(۱۳۸۳). «**موسیقی قافیه در شعر م. سرشک"محمدرضا شفیعی کدکنی"**». پژوهش‌های ادبی، ش ۶، صص ۱۲۳-۱۴۶.
۴۳. فضل، صلاح(۲۰۰۷). **فی النقد الأدبی**. سوریا: اتحاد الکتاب العرب.
۴۴. قویمی، مهوش(۱۳۸۳). **آوا و القا: رهیافتی به شعر اخوان ثالث**). چاپ اول. تهران: هرمس.
۴۵. لاینز جان(۱۳۹۱). **درآمدی بر معنی‌شناسی زبان**. ترجمهٔ کورش صفوی. چاپ اول. تهران: علمی.
۴۶. مارتینه، آندره(۱۳۸۰). **تراز دگرگونیهای آوایی: جستاری در واجشناسی درزمانی**. ترجمهٔ هرمز میلانیان. تهران: هرمس.
۴۷. مخبریانی، مرجان و نیکخواه، مظاهر(۱۳۹۷). «**کارکرد توازن آوایی و واژگانی در برجسته‌سازی اشعار "شمس لنگرودی"**». پژوهش‌های نفد ادبی و سبک شناسی، دورهٔ ۹، ش ۳۳، صص ۱۵۷-۱۸۲.
۴۸. مختاری، قاسم و هادی‌فرد، فریبا(۱۳۹۵). «**القاگری آواها در خطبهٔ جهاد بر اساس نظریهٔ موریس گرامون**». پژوهش‌نامهٔ علوی، دورهٔ ۷، ش ۱۱(پی‌درپی ۱۳)، صص ۱۳۷-۱۱۱.
۴۹. مرتضایی، جواد(۱۳۸۹). « **از نشانه‌شناسی، هنجارگریزی و تصویر خیال تا زبان شعر؛ نقد آرا و دیدگاه‌ها** ». پژوهش‌های زبان و ادبیّات فارسی، دورهٔ ۳، ش ۴(پی‌درپی ۸)، صص ۳۳-۴۲.
۵۰. مقدس، جعفر و نصرالهی، حمزه(۱۳۸۷). «**هماهنگی وزن و محتوا در اشعار ناصرخسرو**». ادبیّات عرفانی و اسطوره‌شناختی، دورهٔ ۴، ش ۱۲، صص ۹۹-۱۴۳.
۵۱. مقدادی، بهرام(۱۳۷۸). **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی**. تهران: فکر روز.
۵۲. مکاریک، ایرناریما(۱۳۸۵). **دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر**. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. چاپ ۲. تهران: آگه.

۵۳. میرسکی، د. س(۱۳۵۵). **تاریخ ادبیّات روسیه**. ترجمهٔ ابراهیم یونسی، ج ۲(معاصر). به تصحیح فرانسیس ج. وایتفیلد. تهران: امیرکبیر.
۵۴. هاشمیان، لیلا و شریف‌نیا، فردین(۱۳۹۳). «**بررسی توازن آوایی در اشعار منوچهر آتشی**». ادب و زبان، دورهٔ ۱۷، ش ۳۶، صص ۳۵۹-۳۸۲.
۵۵. وحیدیان کامیار، تقی(۱۳۷۰). **بررسی منشأ وزن شعر فارسی**. چاپ اول. مشهد: آستان قدس رضوی.
۵۶. وحیدیان کامیار، تقی(۱۳۸۳). «**ویژگی‌های شگفت‌انگیز اوزان شعر فارسی**». فصلنامهٔ تخصصی ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد، ش ۱ و ۲، صص ۱۹-۳۴.

57. Gerammont, Maurice(۱۹۶۰). **Traite de fonetiqu**. paris: lib Ddelagrav.
58.(1965). **Petit Traite de versification francais**. paris:A. colin.

اهمیت و تقدیس کوه در ایران باستان و شاهنامه فردوسی

عطاءالکریم [۱]

The importance and sanctification of mountains in ancient Iran and Ferdowsi's Shahnameh

Atta ul Karim
Pakistani PhD student in Persian language and literature, Allameh Tabatabai University, Tehran, Iran.

In all the ancient periods of Iran, the mountain played an essential role in people's lives. This symbol is a form of life and lives with a person in various forms. Also, before the invention of writing, man expressed his mental concepts on stone tablets, mountain walls, and caves. The sanctity of the mountain is noteworthy and studied from various mythological, epic, religious, cultural and literary dimensions and is considered one of the most important symbols of the Shahnameh as a symbolic honor. What today is linked to the sanctity of the mountain with ancient history, in ancient times, it was considered conventional history combined with ethnic sacredness. The sanctity of the mountain has not been separated from the historical context of Iran, and Iranians preserved this symbol of sanctity and transferred it to the time of Ferdowsi, and Ferdowsi took that word to the heights and made it unforgettable and the whisper of the people. In this article, an attempt is made to deal with the importance of the sanctity of the mountain among Iranians in Ferdowsi's Shahnameh with a descriptive-analytical method and to show that the mountain in Ferdowsi's Shahnameh is due to the spiritual connection with the Lord and the closest place to the sky according to the myth of divinity. It has had a significant impact.

Key words: mountain, myth, holiness, ancient Iran, Ferdowsi's Shahnameh.

---

[۱] دانشجوی پاکستانی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی تهران -ایران.
attaulkareemmanzoor@gmail.com

چکیده

در تمام ادوار باستان ایران، کوه در زندگی مردم نقش اساسی داشته است. این نماد شکلی از حیات است و به همراه آدمی در قالب‌های گوناگون زندگی می‌کند. همچنین پیش از ابداع خط و کتابت، انسان بر لوح سنگ، دیواره‌های کوهها و غارها مفاهیم ذهنی- اش را بیان می‌نمود. تقدس کوه از ابعاد گوناگون اساطیری، حماسی، مذهبی، فرهنگی و ادبی قابل توجه و بررسی است و یکی از مهمترین نمادهای شاهنامه به صورت تشرّف نمادین به شمارمی‌آید. آنچه امروزه تقدّس کوه با تاریخ باستان پیوند داده می‌شود، در روزگار باستان، تاریخ متعارفی توأم با مقدّسات قومی شمرده می‌شده است. تقدس کوه از بافت تاریخی ایران جدا نبوده است و ایرانیان این نماد قداست را سینه به سینه حفظ کرده به زمان فردوسی منتقل کردند و فردوسی آن سخن را به علّیّین بُرد و فراموش نشدنی و زمزمه مردم قرار داد. در این مقاله سعی بر آن است تا به اهمیت قداست کوه نزد ایرانیان در شاهنامه فردوسی با روش توصیفی- تحلیلی پرداخته شود و نشان دهد که کوه در شاهنامه فردوسی به دلیل پیوند معنوی با پروردگار و نزدیکترین جای به آسمان با توجه به اسطوره‌ی الوهیت تأثیر بسزایی داشته است.

واژگان کلیدی: کوه، اسطوره، تقدس، ایرانِ باستان، شاهنامه فردوسی.

۱. مقدمه

تخیّل و تخلیق الگوهای جاودانه، یکی از بارزترین جستجو و تلاش‌های انسانی است که از اولین لحظات زندگی، زوال و مرگ را به چشم می دیده، و تمام مظاهر جهانی را درحال فروریختن می‌یافته است. انسان مفهوم‌های جاودانه را در چنین صورت مجسّم می‌کند که گاهی این تجسم به شکل عکسی ذهنی و گاهی هم به صورت الگوهای دیدنی درآمده است. مهمترین ویژگی این نماد شناوربودن آن است، گاهی این تجلّی مقدس می‌گردد، گاهی آفرینش کیهانی و گاهی هم با اشیایی دیگر گره می‌خورد و مفهومی یکسان را روشن می‌کند.

قلمرو اسطوره‌ی الوهیّت با کوه پیوندی محکم دارد. کوه از آفرینش اهمیت فراوان داشته است و از همان زمان بسیار قدیم که انسان غارنشین بوده، می‌دانسته است کوه در حفظ منبع‌های بقایی زندگی بشر نقشِ مهمی ایفا می‌کند یعنی کوه نه فقط در حفظِ منابع آب بلکه پناگاه مناسب و زیستگاه شایسته چراگاه طبیعی را ترتیب می‌دهد و درمقابل خشمِ طبیعت مثل زلزله و سیل و طوفان و خشکسالی و شیوع بیماری پناه می‌داده است. همچنین به منظور ساختن ابزارهای سنگی و بهبودِ معیشت و سلامت و عافیت نیز اهمیت فراوانی داشته است.

در اساطیر باستانی، کوه در خلقت بشر هم نقش مهی داشته و همین‌طور در اسطوره‌های هندواروپایی رود، دخترِ کوه بود. کوه‌ها و رفعتِ آنها هم در اسطوره‌های معنوی نقش مهمی ایفا می‌کند چه اسطوره‌های مینوی یونانی باشد چه هندواروپایی، چه نجدِ باستان یا چه مصرباستان باشد؛ به هرحال اهمیت کوه فراموش شدنی نیست.

می‌توان گفت کوه در عالم ظاهر مطمئن‌ترین جا برای سکونت و دفاع از جنگ و آزمایش، سرچشمه آب‌های روان و محل چرای دام‌ها محسوب می‌شده و در عالم معنا، جایگاه خدایان بوده است مانند کوه المپ و البرز و غیره. از مقایسه اساطیر یونانی و ایران کهن و اساطیر ودایی که تحت تاثیر بومیان قرار داشت، چنین

برآورده‌های حاصل می‌شود که کوه در تمام نواحی شرق مدیترانه و یونان اهمیت داشت و کوه اوّلین پناهگاه مادها در برابر ظلم و استبداد آسوری بوده است.

۱-۱. ضرورت و پرسش پژوهش

علم اساطیر در شناخت تاریخ تمدن، روش ساخت‌های اجتماعی قدیم و شیوه تفکر مردم باستان بسیار سودمند است. از طریق این علم، می‌توان نهادهای اولین و بسیار ادوار کهن تمدّن بشری و ارتباط اقوام جهان را با یکدیگر روشن کرد.

باتوجه به علم اساطیر، این پرسش پیش میاد که در تاریخ باستان ایران، چرا کوه با ابوالبشر رابطه صمیمی و ایجاد تشرّف نمادین قهرمانان و پهلوانان شده است. مقالات و کتب در تبیین و پژوهش درباره کوه‌های مرکزی چه کوه المپ یونانی باشد چه هیمالیایی هند و چه کوه البرز ایران باشد؛ مقبول است اما پژوهش از لحاظ جنس کوه، این تحقیق حاضر را به خود اختصاص می‌دهد.

۱-۲.پیشینه پژوهش

بحث درباره کوه تازه و جدید نیست زیرا قرشی، امان الله در کتاب *آب و کوه در اساطیر هند و ایرانی* مبسوط به آن پرداخته است. همچنین معصومی، غلامرضا در *مقدمه‌ای بر اساطیر و آیینهای باستانی جهان* به اهمیت کوه پرداخته است. دیگر آثار مانند: *نامه باستان و مازهای راز* تألیف میر جلال الدین کزّازی، بهزاد اتونی، مهدی شریفیان، مقاله‌ی *نماد مرکز در کیهان شناسی اساطیری ایرانی و سنجش آن با کیهان شناسی یهودی*، ، صادقی و حسینی مقدم ، مقاله‌ی *ریشه شناسی و نمادپردازی شخصیت (کیومرث و هوشنگ) در شاهنامه*؛ ناصر شجاعی مقاله‌ی *تشابه شیوشگان با البرز و کوه قاف*؛ علیرضا صدیقی مقاله‌ی *آشیانه سیمرغ از درخت ویسپوبیش تا کوه البرز*، هرکدام به استعداد خود به کوه با هدف مخصوص پرداخته-اند.

۳-۱.روش تحقیق

داده‌ها با ابزارهای کتابخانه‌ای و اسنادی از طریق مطالعه منابع دست اول و دست دوم شامل کتب، نشریات تخصصی، مقالات اینترنتی و مجلّات ادبی گردآوری شده است.

۲.چهارچوب بحث

۲-۱. نگاهی به واژه کوه و رابطه آن با ابوالبشر

منوش در جوامع هند و اروپایی دو معنی داشت: یکی به معنی متفکر و دیگر به معنی کوه. معنای دوم از سلسله گیتایی ناشی شده بود. منوش گیتایی به معنی کوه در واژه‌های (mons,mont,monte) در زبان‌های اروپایی بازتاب یافته است. اما در شاخه‌های شرقی هند و اروپایی، چنین واژهایی برای کوه ابداع نشده و تنها در شاخه ایرانی نام منوش-چیثر-منوچهر باقی مانده است؛ دراصل به معنی از چهر یا از نژاد منوش(انسان نخستین) که عدّه‌ای آن را از نژاد کوه/کوه زاد ترجمه کرده‌اند. در ایران باستان-harar در نام کوه به کار می‌رفت (هربرزئیتی). این واژه از ریشه هند و ایرانی {هر} /har به معنی بلند بودن آمده است.

در شاخه ایرانی همچنین گیومرتن/کیومرث کوهزاد و کوهنشین معرّفی شده و در شاهنامه هم چنین آمده است:

کیومرث شد بر جهان کدخدای — نخستین به کوه اندرون ساخت جای

سر تخت و بختش برآمد ز کوه — پلنگینه پوشید خود با گروه

(شاهنامه/۹.۱۰/۲۸)

منوی(-manu) گیتایی به معنی کوه از همان هزاره سوم پیش از میلاد تا اکنون در سیستم نام‌گذاری آریایی خدمت کرده است. در ایران باستان برای کوه واژهای متعددی ابداع شد، مانند گری(-gari) معادل با (-gairi) در اوستا و -giri در سانسکریت.

این هم گفته می‌شود واژه کوه از ایرانی باستان kaufa بود که در زبان پهلوی کوف بوده و در فارسی کوه شده است.گفته نماند ردّ پای این واژه فقط در در شاخه ایرانی و آریایی کاربرد دارد و در سانسکریت مثل آن اصلاً وجود ندارد. در واقع:

«به تبع زبان قدیم هند و اروپایی می‌توان ریشه‌های فعلی گوناگون یافت؛ به هر دو معنی بلند بودن و روان بودن. در این راستا می‌توان به ریشه‌های -har-/sar/sar /zar-/yzar- در گویش‌های گوناگون آریایی – هند و ایرانی اشاره کرد که هم در اسامی رودها به کار رفته‌اند و هم در نام های کوه‌ها، مانند **هربرزئیتی** (کوه بلند) و هرخوتی/ سرسوتی (رود روان) از این ریشه‌ها هم سیر دریا (رود سیحون) را داریم و هم شیر کوه را. هم سریر را داریم که قله معروفی در قفقاز است و هم هلیلرود. در ایران و خارج از ایران، هم ارس (har-axsa) و سرخس و هالیس (قزل ایرماق) را داریم که همه در مقوله رود هم و هم واژه سار را، به معنی کوه که دخیل در ارمنی است و هم ساری ساکات را، که قله کوهی است از **هری چکاته**، و دخیل در ایرانی باستان است» (قرشی، ۱۱۸:۱۳۸۰).

منوش در مفهموم کوه در اسامی کوهها در اوستا زیاد به کار رفته است مانند منوش (manusa) کوهی نزدیک کوه اساطیری اصلی، هربرزئیتی (زامیاد یشت بند ۱) بعدها گفته شد که گویا **منوش چیثر> منوچهر** در این کوه زاده شده است (در بندهشن ۲/۱۴).

نام دیگر این کوه زردز (zaroaz) است ملقب به منوش یا منوشان. در زامیاد یشت -maenaxa نام کوه دیگری است که جا و معنی آن را روشن ندانسته‌اند اما این نیز همانند کوه مانخ در شهرستان اراک، شکلی دیگر از همان منوش گیتایی است (همان: ۱۳۶).

در هشت فقره از زامیادیشت از پنجاه و سه کوه نام برده شده است که ممکن است بعضی نامها قدیم باشند و برخی جدید که بعدها افزوده شده‌اند (همان:۱۴۷).

اسم **فروال** نیز از پیشوند [فر] به معنی پیش و جزء[وال] متشکل شده که جزء آخرین از مصدر [ور] اوستایی به معنی پناه دادن است؛ بنابراین معنی آن، **پناهگاه**

پیشین است که می‌تواند اشاره‌ای به نخستین مکان سکونت انسان، یعنی غارها و شکاف‌های موجود در صخره‌ی کوه باشد.

۲–۲.زایش کوه، نخستین و کوه‌های دیگر در ادبیات باستان ایران

کوهها رشد می‌کنند و ازبین می‌روند، آنها نفس می‌کشند، جذب می‌کنند و انرژی نامرئی را از محیط اطراف خود جمع می‌کنند. آب، برق و مغناطیس، باد، ابر، طوفان، رعد و برق، باران‌ها، آبشارها و رودخانه‌ها و اشیایی دیگری توسط کوه تولید می‌شوند یا نفس می‌کشند.

تعداد کوه‌های جهان که در تعدادشان در بندهشن مذکور است حدودا ۲۲۴۴ کوه مشخص شده است و در جای دیگر نیز مذکور است:

«پیش از آمدن اهریمن به آفرینش، به مدت یک هزار سال گوهر کوه از زمین آفریده شده بود... مانند درخت که شاخه ها فراروياند و ریشه در زمین. ریشه کوهها در زیر زمین به یکدیگر پیوستند و گذر آب از پایین به بالا آفریده شد و آب چنان در کوه تاکت که خون در رگها. پس از البرز به شش هزار سال همه کوهها فرجام یافتند.البرز خود هشتصد سال همی رست. دویست سال تا ستاره پایه (منزلی از منازل آسمان)، دویست سال دیگر تا ماه پایه، دویست سال سوم تا خورشید پایه و دویست سال آخر تا آسمان برین همی رفت» (دادگی، ۷۱:۱۳۸۰).

همچنین «هنگام برشمردن اسامی کوه‌هایی که از البرز روئیده‌اند، از کاف کوه(kaf-kof) کوه قاف نام می برد که پس از البرز بزرگترین و بلند ترین کوه عالم است و کوهی است که از سکستان (سیستان) شروع و به خوجستان (خوزستان) ختم می‌شود. در متون دیگر پهلوی این اوپئیری سئنه (پرسین) است که بعد از البرز اساطیری دومین کوه بزرگ و بلند جهان است که از سکستان تا خوزستان کشیده شده است» (قرشی، ۱۵۰:۱۳۸۰).

حکایت کوه نخستین در اساطیر کهن ایرانی با رابطه مرغ اساطیری که در اوستا به صورت saehna-murv(مرغ شاهین) آمده، با شاخ و برگ عرفانی، از البرز اساطیر به قاف اساطیری منتقل شده است. در ضمن این همان کوه نخستین است بنا بر

اساطیر یونانی، زئوس پرومته را در آن به بند کشیده و ما به دلایل دیگری ضحاک را در دماوند به بند کشیدیم (همان:۱۵۲).

۳-۲.کوه، جایگاه خدایان در اساطیر قدیم و زادگاه اولین انسان

جایگاه خدایان و مقدسان و عابدان از عناصر مهم اساطیر بوده است. در زامیاد یشت پس از شتایش کوهها، شتایش از فرکیانی شروع می‌شود و بین فرشته زمین و فرّ یک نوع رشته و پیوندی است که چون این نعمت و موهبت یزدانی از مینو روی گیتی نزول کند از کوهها ظهور و تجلی می‌کند.

جواهرلعل نهرو در کتاب *کشف هند* می‌نویسد:

«در قدیم آسمان و زمین به یکدیگر نزدیکتر از امروز تصور می‌شدند. خدایان مرد و زن که ساکن کوه گیلاس یا سایر پناگاه‌های هیمالیایی خودشان بودند مانند خدایان المپ به طور عادی به زمین می‌آمدند تا با آدمیزادگان آمیزش و اختلاط کنند و تا آنان را به عقوبت برسانند»(۱۱۸:۱۳۶۱).

در ادبیات اسطوره‌ای هند کوهها در آغاز پیوسته در پرواز بودند مانند عقابها و هیمالیا نزد هندی‌ها محترم و مسکن خدایان به شمار می‌آید نه فقط خیالی و افسانه‌ای بلکه درحقیقت برخی کوه‌های هیمالیا را جانشین خدا می‌دانند و خاک و سنگ آنها را متبرک و شافی از بیماری‌ها می‌پندارند و از تمام نقاط هند برای چله-کشی و برآوری مراد خود چند روز در غارهای مخصوص پرستش می‌کنند.

از مقایسه اساطیر ایران باستان و اساطیر ودایی که تحت تاثیر بومیان قرار داشت، چنین برآوردهایی حاصل می شود: کوه که در تمام نواحی شرق مدیترانه اهمیت ویژه داشت در شبه قاره نیز بازتاب خود را نشان داد. منزلگاه خدایان بودن کوه از تمدن موسوم به *ایژه* به شبه قاره سرایت کرد و دامنه گسترده‌تری گرفت. تا جایی که بدین نحو به آریان هم سرایت نمود.

مطابق با اسطوره‌های ایرانی اهورا مزدا زمین را در سومین مرحله آفرینش آفرید و کوهها را در آغاز هزاره هفتم. کوه در فرهنگ آریایی با خورشید و نور و درخشش و فرّ و شکوه قرین بوده است. پیش از اسلام ایزد ایرانیان به ویژه میترا با کوه مرتبط بوده و به همین جهت مهرپرستان در غارهای کوهها به عبادت می‌پرداختند و برخی در فضایی باز یعنی بر بلندترین

قله کوهها بالا می‌رفتند و برای زئوس قربانی می‌کردند. براساس این باورها آتشکده‌های باستان ایران را بر فراز کوه می‌ساختند که نظیرآن امروز هم در اصفهان و کاشان... دیده می‌شود. در ادبیات اسطوره‌ی یونان فقط خدایان خانواده را تشکیل می‌دادند و زاد و ولد می‌کردند اما در هند و ایرانی خدایان و کوه هر دو تشیکیل خانواده می دادند (قرشی: ۱۳۸۰: ۱۵۹).

تقدس کوه و جایگاه مقدسان بودن آن در شاهنامه فردوسی چنین بازتاب یافته است:

پرستشگهش کوه بودی همه ز شادی شه دور و دور از رمه

کجا نام این نامور هوم بود پرستنده دور از بر و بوم بود

(شاهنامه/۳۶۶/۲۲۲۱.۲۲۲۰)

در لقب کیومرث، معنی کوه یافته می شود. لقب کیومرث، گرشاه به معنی کوهشاه یا شاه‌کوه است. معنی دیگر کوه، در زبان پهلوی گَر(gar) یا گَل (gal) آمده است (کزازی:۱۳۸۵:۲۳۹). شکل دیگر *گلشاه* است و از آن روی که معنای قدیمی این لقب فراموش شده است آن را گُلِشاه یعنی شاهِ گل خوانده‌اند (همان:۲۴۰). در جای دیگر نوشته است که کیومرث که او را آدم می‌خوانند مردم از نسل اویند و مردم او را گِلشاه می‌نامند چون از گل آفریده شده است و بر گِل پادشاهی کرد و جفت او، حوا از گِل بود (همان:۱۱۳).

۴–۲.پیوند بین فرّ و کوه در ایران باستان

در اوستا از دو فرّ یاد شده است: فرّ کیانی و فرّ ایرانی. وقتی فرکیانی که از یک شاه به شاه دیگر می‌رسید؛ پرسشی پیش می‌آید که چرا در آغاز یشتی توصیف کوه که ویژه فراست و مناسبت بین کوه و فرّکیانی است، آمده است؟

فرّ، یکی از قدیمی‌ترین باور شناختی در ایران باستان و آیین زرتشتی به شمار می‌آید همچنین یکی از ارکان مهم آیین پادشاهی و لازمه قدرت و پادشاهی-فرّ در اوستا به نام *خورنه* در پارسی کهن *فرنه* در پهلوی *خوره* یا *خره* و در پارسی دری در ساخت‌های فرّه و فرّ آمده است.این نیرویی مینوی است که هرکس آن را به دست یابد، به پادشاهی و نیکبختی دست خواهد یافت. می‌توان این نیرو را پدیده‌ای خدایی خیال کرد که گاهی اوقات به شکل نور از چهره‌های پادشاهان و مؤبدان و

قهرمانان جلوه می‌دهد. گویا مردم باستان تا وقتی که این نیرو همراه کسی است می‌تواند در کامرانی و شکوه فرمانروایی کند و اگر این فرّ از او جدا شود به آشوب و نفرین گرفتار خواهد شد.

کوه هم در اساطیر، ارزش‌های فراوان و نماد تشرّف قهرمانان را دارد و به عنوان مرکز عالم و جایگاه خدایان و ارتباط بین آسمان و زمین کم‌تر از فرّ ایزدی به شمار نمی‌آید؛ تمام معابد در ادوار قدیم روی چکاد کوه بنا می‌شدند بنابراین می‌توان گفت که کوه نقش بهشت را هم می‌پذیرد. زیارت کوه مقدس، نماد تمنّا و فرار از خواهش-های دنیوی و دستیابی به فرمانروایی عالی است. همچنان پادشاه هم نماد دسترسی به تعالی در جهان ناسوتی به شمار می‌آید.

این موضوع یکی از قدیمی‌ترین بن‌مایه‌های فرهنگی و باورشناختی در ایران کهن و در جهان بینی زرتشتی است. بر این اساس و به موجب این جنبه از اسطوره کوه در فرهنگ مزدیسنا، کوه با فره که اصل و نهاد سیاست زرتشتی است، پیوندی شگرف دارد (جعفری و همکار، ۶۸:۱۳۸۲).

پیوند فرّ ایزدی با کوه بدان سبب است که مردم ایران فرّ را مانند کوه پابرجا و جاویدان گمان می‌کردند و باور داشتند که هیچ نیروی نمی‌تواند فرّ ایزدی را از بین برد. چنان‌که کوه پیوند بین زمین و آسمان است در واقع رابطه میان خداوند و انسان را برقرار می‌کند همان‌طور فرّ هم واسطه‌ای است که از خداوند به انسان می رسد. کوه جایگاه خدا یعنی کوه می‌تواند جایگاه شاه هم باشد همانطور فرّ هم نیروی ایزدی است که بدون آن نمی توان شاه خواند.کوه جای مقدس و پاکیزه است یعنی کوه به معنای گذر از یک مرحله به مرحله دیگر است و مرگ هم یک مرحله گذر به شمار می رود و دفن شاه که دارای فرّ ایزدی است، در کوه دفن می شود این هم رابطه محکمی بین کوه و فرّ برقرار می کند.

۵-۲.تجلّی و نقش کوه در ایران باستان

در نگاه و رای الیاده پیرامون تقدیس مکان در طبیعت زمین و کوه عنصر غالب آن به شمار می‌رود. چون در این‌باره نظرات متفاوت و مقوله‌های گوناگون روی صفحات زمان باستان ثبت شده است. در واقع به نقل از کزاری: «باعقل جزئی تنها پاره‌ای از

راه (یعنی حل معضّلات و پیچیدگی‌های اساطیر) را می‌توان پیمود و به زمینه‌ای از شناخت رسید (۱۹:۱۳۷۲).

کوه در قدیم فقط یک پدیده جغرافیایی نبوده بلکه از عنصر بسیار مقدسی تلقی می‌شده است. تدفین شاهان هخامنشی در کوهساران انجام می‌شد. از قدیم ایرانیان باستان بر این باور بوده‌اند که کوه زاییده و زاینده بالیده و بالنده و اندیشمند بوده است؛ بالیدن کوه در شاهنامه فردوسی چنین آمده است:

ببالید کوه آبها بر دمید سر رستنی سوی بالا کشید

(شاهنامه/۴۸/۱۵)

بالنده و زاینده و جاندار بودن کوه در ادبیات باستانی ایرانی یک تشبیه شاعرانه نبود، یک باور و یک واقعیت بود. هم اکنون در پایان قرن بیستم میلادی یک شخصیت دینی و ملی به نام شهربانو از دست ظالمان گریخت و به ری رفت. در ری، کوه دهان خودش را وا کرد و او را در خود پناه داد. این تنها یک نمونه از انسان نمایی، تدین و معرفت کوه است. درتمام نقاط ایران و افغانستان و هند و پاکستان و آسیایی میانه اگر جستجو کنیم اسطوره‌های پیشتری از این نوع گوش می‌کنیم.

۶-۲.کوه، نماد تشرّف نمادین

در باورشناسی باستانی، کوه، چونان بلندترین و نزدیک‌ترین جای به آسمان، ارزشی نمادین و آیینی داشته، از آن جهت است که هریک از پیامبران بزرگ با کوهی نامور، پیوند خورده و با خداوند راز گفته و به پیامبری برانگیخته و برگزیده شده است. زرتشت بر کوه سبلان، موسی بر کوه طور، عیسی بر کوه زیتون و محمدﷺ بر حرا؛ به همین دلیل است که نخستین مرد و پادشاه ایرانی، کیومرث که نوآفرید است و هنوز پیوند از آسمان و بهشت نبریده، جای در کوه می‌سازد (کزازی:۲۴۹:۱۳۸۵).

در افسانه‌ها نمادهای تشرّف اهمیت و ارزش خاصی نزد جوامع انسانی داشته است؛ رشد توانمندی‌ها و رسیدن کودک به بلوغ از طریق قصه و روایت سهل‌تر و ماندگارتر به شمار می‌آید.

تحقیق و بررسی در زمینه آیین‌های گذار در اوایل قرن ۲۰م توسط دانشمند هلندی *وان خنب* که در رساله خودش این را با عنوان مناسک گذار مطرح کرد. او ضمن تبیین ساحت اجتماعی رفتارهای آیین مربوط به مناسک گذاربین ملتها و جامعه های گوناگون جهان پرداخت و مخصوصا به مناسک تشرّف و نقش و ارزش آن در روزگار باستان می پردازد. (بلو کباشی، ۶۵:۱۳۷۷).

الیاده آیین تشرّف را به استحاله انسان در یک تجربه فراطبیعی مرگ و رستاخیز یا تولد دوم مطرح می‌کند و می‌گوید: «نوآموز با اعمال مناسک تشرّف از عملی اَبَر انسانی و الاهی تقلید می کند» (۵۶:۱۳۹۵).

در آیین‌های تشرّف، انسان با گذراندن آزمون‌ها و رعایت برخی محرمات موقت و دائم در خود می‌میرد و در یک استحاله رمزگونه درونی، از ساختن معمولاً دنیوی و نامقدس می‌رهد و به ساحتی معنوی و قدسی گام می‌نهد. کوه در این مراحل نقش مهمی به لحاظ بودن مقدس و رابطه بین خداوند و فرد نقش مهمی ایفا می‌کند.

در کیهان‌شناسی اساطیری ایرانی مهم‌ترین نماد کوه است. در اساطیر ایرانی که به واسطه پیوند دهندگی زمین به آسمان، یعنی جایگاه خدایان، سرشار از نیروی قدسی و مینوی است و از طریق آن بسیاری از شاهان، پهلوانان و رهبران دینی اسطوره‌ای، به نوزایی و تشرّف رسیده‌اند. در باورهای انسان‌های باستانی، رایج‌ترین شیوه صعود انسان از زمین به آسمان، صعود از طریق کوه بوده است. گاهی این تشرّف (مرگ و تجدید حیات) نمادین و آیینی بوده و گاهی واقعی و راستین.

زرتشت در بیست سالگی همسر، پدر و مادرش را رها کرد و به کوهستان پناه برد و در غارها و کوهها زمان زیادی سپری کرد تا پاسخ مشکلات مذهبی و روحانی را که در اعماق ضمیرش بود، بیاید و نور اشراق بر دلش بتابد. او در سی و یک سالگی در کوه سبلان به پیامبری برگزیده شد و از آن پس مردم را به آیین خویش دعوت کرد (معصومی؛۱۴۳:۱۳۸۶).

در شاهنامه این تشرّف و نوزایی، پیشتر در کوه البرز اتفاق می‌افتد. مثلاً زال سیمرغ را در خردی به **کوه البرز** می‌برد و دوران کودکی خود را در آنجا سپری می‌کند (مختاری؛۳۷:۱۳۷۹) تا بدین واسطه آماده نقش قهرمانی خود شود:

فرود آمد از ابر سیمرغ و چنگ بزد برفتش از آن گرم سنگ

ببردش دمان تا به البرز کوه که بودش بدانجا کنام و گروه
چو آن کودک خرد پرمایه گشت بر آن کوه بر روزگاری گذشت

(شاهنامه/۸۲.۸۴/۱۴۰)

همچنین، در شاهنامه آمده است که مادر فریدون، وی را در خردی، به مردی دینی که بر **کوه البرز** سکنا داشت می‌سپارد تا او را بپروراند. او پس از اینکه به شانزده سالگی می‌رسد، از کوه البرز به سوی دشت می‌آید و مقدمات قیام علیه خود علیه اژدهای اهریمنی را مهیا می‌کند:

چو بگذشت از آن بر فریدون دو هشت از البرز کوه، اندر آمد به دشت

(همان: ۱۴۹/۵۹)

هوشنگ و جمشید، بر فراز قله‌های کوه هرای- البرز به زبردستی و کامیابی می‌رسند. در نمونه‌های ذکر شده در بالا، فریدون و زال، پس از بازگشت از البرز کوه، در کسوت پهلوان یا شاه ظاهر می‌شوند و هوشنگ و جمشید نیز برای تشرّف به دست آوردن پیروزی، از چکاد کوه البرز بالا می‌روند و خدای را می‌ستایند. درحقیقت این‌گونه اعمال قهرمانی/دینی، نوعی تشرّف نمادین به شمار می‌آید که در آن قهرمان/رهبر دینی به واسطه صعود از مرکزی کیهانی، دچار مرگ از حالت قبلی و حیات در مرحله جدید زندگی می‌شود.

۷-۲. عروج و صعود روح انسانی توسط کوه

در اسطوره‌های باستان، صعود ارواح از واسطه کوه البرز صورت می‌پذیرد. این کوه پرشکوه که باید آن را قطب و محور جهان هستی درنظر گرفت و از مقوله مُثُل افلاطونی تصور کرد. محور کیهانی است که ارواح درگذشتگان از طریق کوه بالا رفته و آنانی که نیکوکارند، بدان واسطه و از طریق پل چینود به بهشت می‌روند و حیاتی نو می‌یابند. در بندهشن در این‌باره نوشته شده است:

«پس آن روان را تا بنِ کوه البرز راه نمایند که تیغ یوغ است. بر آن رود تا فراز چکاد، آنجاکه آن تیغ ایستد. پس روان را، اگر پرهیزگار است، آن تیغ- منظور پل چینود است- به پهنا بایستد... او را-روان انسان پاک را- وی به دست برگیرد، به جای خویش برد» (دادگی، ۱۳۸۵ :۱۳۲،۱۳۱).

عروج و صعود روح به واسطه کوه و رسیدن به تشرّف، صرفاً مختص به ارواح در گذشتگان نیست بلکه در اساطیر، نمونه‌هایی است که در آن ارواح زندگان نیز از کوه عروج کرده‌اند.

> ویراز، سر و تن بشست و جامه نو پوشید و پا بوی خویش، خود را خوش بو کرد. پس بر تختی شایسته، بستری نو و پاک گستردند...پس دستوران دین، سه جام زرین می و منگ گشتاسبی پرکردند... او، آن می و منگ بخورد و هوشیارانه باج بگفت و بر بستر بخفت... و روان ویراز، از تن به چکاد دائیتی و چینود پل برفت و پس از هفت شبانه روز باز آمد و در تن شد (آموزگار،۱۳۸۶: ۴۶.۴۹)

در اساطیر مذاهب دیگر هم عروج ارواح درگذشگان از طریق کوه صورت می-پذیرفت. در عهد عتیق آمده که بعضی پیامبران یهود بر چکاد کوه می‌میرند:

> موسی لباس هارون را بیرون کرده به پسرس العاذر پوشانید و هارون در آنجا برقله کوه وفات یافت (سفر اعداد، باب ۲، بند ۲۸-۲۹).
>
> یوشع پسر نون هم روی کوه به خاک سپرده شد (یوشع، باب ۲۴، بند ۲۹-۳۰).
>
> حضرت موسی (ع) هم به امر یهوه، بر فراز کوه نبو جان داد و بر همان قلّه کوه به خاک سپرده شد (تثنیه، باب ۳۲:۳۱-۳۲).

۸-۲. ارزش و تقدیس کوه در باستان

۱-۸-۲. کوه البرز

مطابق با شاهنامه مفاهیم خارق العاده و مسایل بزرگ به البرز بستگی یافته است. سپندینه‌ترین مکان مینویی روی زمین، البرز، کوهی می‌باشد که چکادش از آسمان و افلاک بالاتر و بنُش از زمین زیرتر است. مطابق با بندهشن، نخستین کوهی که فراز رست، البرز ایزدی بخت بود (دادگی،۱۳۸۰:۷۱). افسانه‌های شگفت انگیز از کوه البرز در تاریخ باستان ایران زمین برجای مانده و گزارش شده است؛ تاکنون مشخص نیست که البرز در روی کرّه زمین همان کوهی معهود و معیّن و ممتاز است یا خیر اما کارهای شگفت انگیز به البرز وابستگی یافته است که جنبه مینویی و معنوی

دارد؛ چنانکه نوشته شده که سری از پل چینود، بر کوه البرز قرار دارد و جایگاه خدایان و تشرّف نمادین برپایه شاهنامه و متون قدیم فارسی، قربانگاه و محل نگهداری بزرگترین گنج‌های روی زمین است. معروف و مشهورترین کوه در اوستا، البرز است چون ایزد مهر بر بالای این کوه جایگزین دارد و آنجا نه شب است و نه تاریکی، نه باد گرم است و نه سرد؛ و انتهای آخرین البرز به آسمان در جایی یعنی به نقطه‌ای مرکزی که تمام جهان را احاطه کرده پیوسته و مستحکم است. در شاهنامه، این کوه مزبور پیوندی با سیمرغ و زال دارد{نگفته نماند در اوستا، مسکن سیمرغ، روی درخت ویسپوبیش و در شاهنامه، برچکاد البرز قرار است و جای دیگر آن، سیمرغ رستم را به کنار دریایی می‌برد و نشانش داد جایی که در آن جان اسفندیار گره خورده بود یعنی ساختن پیکان...}.با نگاه عمیق و ژرف می‌توان نمادهای نوستالژی جنّت یا بهشت را در اسطوره زال بازیافت. کارهای خارق العاده‌ای کیکاووس، جمشید، فریدون، سام، زال، رستم وغیره که در شاهنامه ثبت شده است از این کوه اتفاق افتاده است حتی آرش پیکان و کمانی که امشاسپند سپندارمزد در اختیار وی قرار داده بود، پرتاب آن هم از کوه البرز اتفاق افتاده بود (آموزگار، ۶۱:۱۳۸۰).

۲-۸-۲.سبلان

بر اساس باورهای ایران کهن و آیین زرشتی، مکالمه زرتشت با اهورامزدا هم بر چکاد کوه صورت گرفته بود. در وندیداد فرگرد ۲۲ فقره ۱۹ به مکالمه اهورامزدا با زرتشت بر قله کوه اشاره شده به شتاب او رفت، بدون درنگ فراز رسید با کوشایی، ایرمن آرزو شده (پسندیده) به کوه پرسش مقدس در بیشه ابر جایی که پرسش مقدس داشت (رضی، ۱۳۷:۱۳۷۶). بنابرعقاید زرتشتی، کوهی که حضرت زرتشت در آن به پیغامبری برگزیده شد، کوه اوشیدا، اوشیدم یا اوشیدرن بوده است. در همین کوه است که بنابر سنن و روایات دینی اهورامزدا، زرتشت را برانگیخته کرد تا اعلام آیین کند.... در فارسی این کوه به نام کوه خدا معروف گردید (رضی، ۲۷۳:۱۳۴۶).

۳-۸-۲.آتشکده بر فراز کوه ها

نکته حایز اهمیت دیگر رابطه با کوه، ساختن معابد و آتشکده‌ها بر فراز کوههاست چون پیوندی بین زمین و آسمان را تشکیل می‌دهد. در زمان فرمانروایی زرتشتی با تأسیس آتشکده‌ها، ایرانیان قدیم، معابد و آتشکده‌ها را بر بلندای کوهها می‌ساختند و اگر در آنجا اثری از کوه نبود، آتشکده‌ها را بر فراز تپه‌ها و زیگورات‌ها شالوده می-کردند. امروزه نیز پیشتر زیارتگاه‌ها، مقبره‌ها و بناهای معروف به دختر بر چکاد کوهها قرار دارد که می‌توان این مکانها را پرستشگاه‌های آناهیتا و ایشتر دانست که در طی زمان و با تغییر فرهنگ زردتشتی نام این معابد تغییر کرده و جنبه اسلامی به خود گرفته است (جعفری کمانگر و همکار، ۶۵:۱۳۸۲). پیش از اسلام بر پایه منابع مختلف، سه آتشکده بزرگ و معروف آن روزگار را بر قله کوهها می-یابیم:۱.آتشکده بزرگ در کوه فرهمند خوارزم؛ ۲.آتشکده آذربرزین مهر برفراز کوه ریوند نیشابور؛ ۳.آتشکده آذرگشسب بر چکاد کوه اسنوند. در شاهنامه درباره گسترش و استحکام دین یکتاپرستی در روزگار اسفندیار آمده است:

گزارش همی کرد اسفندیار — به فرمان یزدان همی بست کار
چو آگه شدند از نکو دین اوی — گرفتند آن راه و آیین اوی
بتان از سر کوه می‌سوختند — به جای بت آذر برافروختند

(شاهنامه/۸۳۴.۸۳۶/۱۲۳)

ازین اشعار فردوسی روشن می‌شود که بتکده‌های کفار روم و هند هم بر چکاد کوهها واقع شده بود که پس از قبول دین یکتاپرستی به آتشکده و عبادتگاه یزدان مبدّل شدند. در اسطوره داراب هم پی ساختن آتشکده فراز کوه را انتخاب کرد و فردوسی در شاهنامه درباره این آتشکده رقمطراز است:

چو دیوار شهر اندر آورد گرد — ورا نام کردند داراب گرد
یکی آتش افروخت از تیغ کوه — پرستنده آذر آمد گروه

(شاهنامه/۲۲.۲۳/۳۷۴)

۴-۸-۲.کارتوزیان

در شاهنامه، هرجا سخن از پرستشگاه است از جایگاه ستایش آنان بر فراز کوهها نام می‌برد. فردوسی کاتوزیان را که در اوستا به عنوان آثرونان مذکور شده، در کوه، جای می‌دهد و برافروختن آتش بر قله کوه به منزله زیارتگاه یاد می‌کند:

گروهی که کاتوزیان خوانیش به رسم پرستندگان دانیش
جدا کردنشان از میان گروه پرستنده را جایگه کرد کوه

(شاهنامه/۱۸.۱۹/۴۰)

در شاهنامه، فردوسی عابدان و زاهدان و مؤبدان را همنشین کوه یاد می‌کند؛ وقتی مادر فریدون فرزند را به نزد عابد می‌سپارد، می نویسد:

یکی مرد دینی بر آن کوه بود که از کار گیتی بی اندوه بود

(همان:۱۳۹/۵۹)

همچنین فردوسی در مورد هوم می‌سراید:

یکی مرد بود اندر آن روزگار ز تخم فریدون آموزگار
پرستشگهش کوه بودی همه ز شادی شده دور و دور از رمه

(همان: ۲۲۱۸.۲۲۱۹/۳۶۶)

فردوسی معبّر در داستان اسکندر را نیز مجاور کوه یاد می‌کند:

بدو گفت کای مرد یزدان پرست که در کوه با غرم داری نشست

(همان: ۱۲۲/۱۳)

۵-۸-۲.بغستان

جایگاه بغستان مربوط به روزگار و فرمانرویی شاهان هخامنشی است. نام مذکور صحّه دارد که کوه و منطقه بیستون جایگاه مقدسی بوده است. معصومی در این‌باره معتقد است: قدیمی‌ترین باورهای ایران باستان، **بغ** (خدا) و بغستان (جایگاه خدایان یا کوه بیستون) در کرمانشاهان ایران از آن جمله بوده است (۴۱:۱۳۸۶).

۳.نتیجه گیری

اهمیت کوه در زمین مانند اهمیت استخوان در بدن است. چنانکه بدون استخوان، بدن نمی‌تواند استقرار و دوام بیارد همچنان زمین هم نمی‌تواند بدون کوه دوام بیارد. برپایه آنچه بالا نوشته شد می توان نتیجه گرفت، یکی از جنبه‌های اساطیر آن قداست کوه است که در ادبیات قبل از اسلام و آیین و ادب مزدیسنا با ارزش‌های خود نمایان و روشن است. تقدیس کوه به دلیل پیوند معنوی با پروردگار و نزدیکترین جای به آسمان تلقی شده و به همین دلیل، معروفترین آتشکده‌ها و معابد آناهیتا بر چکاد آن بنا شده است. جنبه‌های تقدس کوه در این مقاله، با استناد به برخی از آثار و مقالات ایران باستان کاملا آشکار و مشخص شده است و تجلّی بعضی از موارد در شاهنامه فردوسی بر اهمیت و تقدیس کوه نزد ایرانیان باستان صحّه می‌گذارد.

کتابنامه

۱. آموزگار، ژاله. (۱۳۸۰). **تاریخ اساطیری ایران**. چاپ سوم. تهران: سمت.

۲. ----------. (۱۳۸۶). **ترجمه ارداویراف نامه**. چاپ سوم. تهران: معین.

۳. اتونی، بهزاد، شریفیان، مهدی، اتونی، بهروز. (۱۳۹۷). **نماد مرکز در کیهان شناسی اساطیری ایرانی و سنجش آن با کیهان شناسی یهودی**. پژوهش‌های ادیانی شماره ۱۲. صص۱۰۷-۱۲۱.

٤. الیاده، میرچاده. (۱۳۹۵). **تاریخ اندیشه‌های دینی**. ترجمه بهزاد سالکی. تهران: نیلوفر.

٥. ----------. (۱۳۷۲). **رساله‌ای در تاریخ ادیان**. ترجمه جلال ستاری. چاپ اول. تهران: سروش.

٦. پورداوود، ابراهیم. (۱۳۴۶). **الف:یسنا**. جلد۲. چاپ دوم. تهران: دانشگاه تهران.

۷. بلوکباشی، علی. **(1377)** . **نقد و نظر**. معرفی و **نقد** آثاری در ادبیات مردم شناسی.تهران:دفتر پژوهش‌های فرهنگی(فرهنگ و مردم: مجموعه‌ی پژوهش های مردم شناسی)**.**

۸. جعفری کمانگر، فاطمه. مدبری، محمود. (۱۳۸۲). **کوه و تجلّی آن در شاهنامه فردوسی،** فصلنامه پژوهشهای ادبی، دوره ۱، شماره ۲، صص۶۵-۷۲.

۹. دادگی، فرنبغ. (۱۳۸۰). **بندهشن**، ترجمه مهرداد بهار. چاپ اول. تهران:توس.
۱۰. رضی، هاشم. (۱۳۷۶). **وندیداد**. جلد۴. چاپ اول. تهران: فکر روز.
۱۱. ---------. (۱۳۴۶). **فرهنگ نام‌های اوستا**، چاپ اول. تهران: فروهر.
۱۲. کتاب مقدس. (۱۳۸۸). کوشش و ترجمه فاضل خان همدانی. تهران: اساطیر.
۱۳. شجاعی ناصر. (۱۳۹۵). **تشابه شیوشگان با البرز و کوه قاف**. همایش ملی فرهنگ گردشگری و هویت شهری. دوره برگزاری ۲.
۱۴. صادق زاده، محمود، محمد رضا حسینی مقدم. (۱۳۹۵). **ریشه‌شناسی و نمادپردازی شخصیّت کیومرث و هوشنگ در شاهنامه**. مجله مطالعات ایرانی. دوره ۱۵. شماره ۳۰. صص ۱۱۷-۱۳۱.
۱۵. صدیقی، علیرضا. (۱۳۸۶). **آشیانه سیمرغ از درخت ویسپوبیش تا کوه البرز**. جستارهای نوین دانشگاه فردوسی مشهد. دوره ۴۰. شماره ۳. صص۸۹-۱۰۰.
۱۶. فردوسی، ابوالقاسم. (۷۱-۱۹۶۰). **شاهنامه**. (ویراست سنجشگرانه)، نه پوشینه. زیرِ نگرِ یوگنی ا. برتلس، عبدالحسین نوشین و... . مسکو: اکادمی علوم اتحاد شوروی. برگرفته از سایت گنجور.
۱۷. قرشی، امان الله. (۱۳۸۰). **آب و کوه در اساطیر هند و ایرانی**. تهران: هرمس.
۱۸. کزازی، میرجلال الدین. (۱۳۷۲). **رؤیا، حماسه، اسطوره**. تهران: مرکز.
۱۹. ----------. (۱۳۹۱). **مازهای راز: جستارهایی در شاهنامه**. چاپ چهارم. تهران: مرکز.
۲۰. مختاری، محمد. (۱۳۷۹). **اسطوره زال**. چاپ دوم. تهران: توس.
۲۱. معصومی، غلامرضا. (۱۳۸۶). **مقدمه‌ای بر اساطیر و آیین‌های باستانی جهان**. تهران: سوره مهر.
۲۲. نهرو، جواهر لعل. (۱۳۶۱). **کشف هند**. ترجمه محمود تفضلی، تهران: امیرکبیر.

بازنمود مفاهیم انقلاب اسلامی در خاطره‌نوشته‌های دفاع مقدس با تکیه بر ده اثر برجسته براساس نظریه قطب‌های مجازی و استعاری زبان یاکوبسن

الهام زارع[1]

Representing the concepts of the Islamic revolution in the memoirs of the holy defense based on ten prominent works Based on Jacobsen's theory of virtual and metaphorical poles of language

Elham Zare
Ph.D. student, Persian language and literature, Allameh Tabatabai University, Tehran-Iran.

Iran's Islamic Revolution was a great event that brought many changes in various political, cultural, economic, etc. fields. Iran's Islamic revolution has ideals and key concepts, the most important of which can be achieved by reviewing the slogans and words of the main pillars of the revolution, i.e. the leadership and the people. Contemporary Persian literature also underwent changes and transformations under the influence of the Islamic Revolution. One of the literary types that found a new life after the revolution due to the created conditions, is the literary type of memoir writing, especially memoir writing of holy defense. This article aims to examine the representation of the concepts of the Islamic Revolution in the memoirs of the holy defense, using Jacobsen's theory of virtual and metaphorical poles to determine which pole the language of the memoirs of the holy defense is more inclined towards.

Keywords: Islamic revolution, ideals, memoir writing, holy defense, Jacobsen.

---

[1] دانش آموخته دکتری، زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران -ایران.
varesh_6106@yahoo.com

چکیده

انقلاب اسلامی ایران حادثه‌ی بزرگی بود که تغییرات فراوان در زمینه‌های گوناگون سیاسی، فرهنگی، اقتصادی و... را به‌همراه داشت. انقلاب اسلامی ایران دارای آرمان‌ها و مفاهیم کلیدی است که مهم‌ترین این مفاهیم با مرور شعارها و سخنان ارکان اصلی انقلاب یعنی رهبری و مردم قابل دستیابی است. ادبیات فارسی معاصر نیز تحت‌تأثیر انقلاب اسلامی دچار تغییرات و دگرگونی‌هایی شد. یکی از انواع ادبی که پس از انقلاب به‌علت شرایط ایجادشده حیات تازه‌ای یافت، نوع ادبی خاطره‌نویسی به‌ویژه خاطره‌نویسی دفاع مقدس است. این مقاله برآن است تا بازنمود مفاهیم انقلاب اسلامی در خاطره‌نوشته‌های دفاع مقدس را بررسی کرده، با استفاده از نظریه قطب‌های مجازی و استعاری یاکوبسن مشخص کند که زبان خاطره‌نویسی دفاع مقدس به کدام قطب گرایش بیش‌تری دارد.

.

واژگان کلیدی: انقلاب اسلامی، آرمان‌ها، خاطره‌نویسی، دفاع مقدس، یاکوبسن.

۱.مقدمه

انقلاب اسلامی ایران، اصیل‌ترین و باشکوه‌ترین انقلاب معاصر و از حوادث بی‌نظیر چند قرن اخیر است که با تکیه بر آرمان‌های استقلال‌طلبانه و عدالت‌خواهانه و آزادی‌طلبانه، دگروگونی فوق‌العاده‌ای در پایه‌های فرهنگی و فکری جامعه‌ی تحت‌تأثیر خود به‌وجود آورد با وقوع انقلاب اسلامی، جهان با تعریف تازه‌ای از سیاست، اجتماع، فرهنگ، آزادی و عدالت آشنا شد که پیش از این در هیچ‌یک از فرمول‌های سیاسی رایج، معروف نبود(علائی، ۱۳۸۷: ۲۵).

یکی از مهم‌ترین ارکان فرهنگی جامعه‌ی ایران که تحت‌تأثیر انقلاب اسلامی قرار گرفت، ادبیات فارسی است. برخی ژانرها که پیش از انقلاب، توجه چندانی به آن‌ها نمی‌شد، ازجمله خاطره‌نویسی به اقتضای شرایط پیش‌آمده پس از انقلاب و به فاصله‌ی کمی از آن، دفاع مقدس، مورد اقبال قرار گرفتند. طبیعتاً، ژانرهایی که در شرایط تغییرات سریع پس از انقلاب، کاربرد چندانی نداشتند، مغفول ماندند.

تأثیر انقلاب بر محتوای آثار ادبی بسیار چمشگیرتر از تأثیر آن بر ساختار ادبیات است. انقلاب به‌همراه خود مفاهیم و ارزش‌هایی داشت که به‌سرعت بر محتوای آثار ادبی تأثیر گذاشت. برخی از ضدارزش‌ها را تبدیل به ارزش و برخی از ارزش‌ها را تبدیل به ضدارزش کرد. مفاهیمی مانند، استکبارستیزی، ساده‌زیستی، بازگشت به خویشتن و... ازجمله مفاهیمی هستند که پس از انقلاب در میان محتوای آثار ادبی جا باز کردند. البته این بدان‌معنا نیست که این مفاهیم در محتوای آثار ادبی پیش از انقلاب وجود نداشت، بلکه بسامد و فراگیری آن‌ها پس از انقلاب چشمگیر و قابل توجه شد.

همچنین باید درنظر داشت که پس از انقلاب اسلامی، شاعران و نویسندگانی نیز بودند که در آثارشان تأثیر چندانی از انقلاب اسلامی، مشاهده نمی‌شود. با توجه به این‌که نقش اساسی را در سبک‌شناسی، بسامدها ایفا می‌کنند، می‌توان گفت، ادبیات فارسی پس از انقلاب اسلامی تحت‌تأثیر آن قرار گرفته است.

خاطره‌نویسی دفاع مقدس ژانری است که با فاصله‌ی کوتاهی پس از انقلاب اسلامی و با شروع جنگ تحمیلی رونق گرفته است. در مورد ارزش‌ها وآرمان‌های انقلاب اسلامی و هم‌چنین خاطره‌نویسی کتاب‌های گوناگونی وجود دارد اما درباره‌ی بازنمود

مفاهیم و ارزش‌های انقلاب اسلامی در خاطره‌نوشته‌های دفاع مقدس و هم‌چنین بررسی آن‌ها از نظر قطب‌های مجازی و استعاری زبان، پژوهشی در دست نیست.

۱-۱. اهداف و دامنه پژوهش

هدف اصلی این پژوهش، بررسی بازنمود مفاهیم انقلاب اسلامی در برجسته‌ترین خاطره‌نوشته‌های دفاع مقدس براساس قطب‌های مجازی و استعاری زبان یاکوبسن است. دامنه تحقیق عبارت است از خاطره نوشته‌های:

۱-"حماسه تپه برهانی" نوشته: سیدحمیدرضا طالقانی.
۲-"روزهای آخر" نوشته: احمد دهقان.
۳-"هفت روزآخر" نوشته: محمدرضا بایرامی.
۴-"جنگ دوست داشتنی"نوشته: سعید تاجیک.
۵-"دا"نوشته: سیده اعظم حسینی.
۶-"دخترشینا"نوشته: بهنازضرابی زاده.
۷-"نورالدین پسرایران"نوشته: معصومه سپهری.
۸-"من زنده ام" نوشته: معصومه آباد.
۹-"پایی که جاماند"نوشته: سیدناصرحسینی پور.
۱۰-"آب هرگزنمی میرد"نوشته: حمیدحسام.

۲. چهارچوب نظری بحث

۲-۱. انقلاب در لغت و اصطلاح

انقلاب برحسب مفهوم لغوی، *پشت‌وروشدن* و یا *دگرگون‌شدن* است. تعبیر «اِنَقلَبَ علی وجهه» یعنی پشت‌ورو شد، برگشت و تغییر جهت داد.

مجموعاً در قرآن کریم کلمه‌ی انقلاب، مفهوم برگشتن یعنی عوض‌شدن جهت رو و پشت با زیر و زبر را می‌فهماند. انقلاب در تعبیر قرآن یعنی *رو در جهت پشت قرار گرفتن و پشت در جهت رو.*

انقلاب در عصر ما یک مفهوم اجتماعی پیدا کرده است که با اصطلاحات فلسفی نزدیک است نه با اصطلاح لغوی. امروزه این کلمه، اصطلاح جامعه‌شناسی و فلسفه‌ی تاریخ است. عرب‌ها انقلاب به معنی اخیر را "ثوره" می‌نامند و اروپایی‌ها

"رولوسیون". انقلاب به معنایی که در جامعه‌شناسی مطرح است همان دگرگون‌شدن است. حتی نباید بگوییم دگرگون‌شدن، زیرا دگرگون‌شدن یعنی این‌که گونه و کیفیتش جور دیگر بشود. به‌عوض باید بگوییم *دگرشدن*، یعنی تبدیل‌شدن به موجود دیگر.

انقلاب عبارتست از تغییر بنیادی در جامعه یعنی دگرگون‌شدن جامعه از بن و از بیخ و اساس(مطهری، تجلی پیام: ۳۶۱).

دهخدا در لغت‌نامه ذیل واژه‌ی انقلاب، آن‌را مصدری عربی می‌داند به‌معنی برگشتن، بازگردیدن، برگردیدن، واژگون‌شدن و برگشتن از کاری و حالی(دهخدا، ۱۳۷۷،ذیل واژه انقلاب).

۲-۲. انقلاب اسلامی ایران

انقلاب ایران به معنای دقیق کلمه یک انقلاب دینی بود. همان‌چیزی که *فوکو* از آن تحت‌عنوان "روح دنیای فاقد روح" یاد می‌کرد. شناخت و درک انقلاب ایران بدون فهم نقش اساسی دین در جامعه‌ی ایران معاصر ناممکن است، زیرا دین اسلام خاستگاه و سرمایه‌ی هویت ملی ایرانیان و شالوده‌ی اساسی وحدت اجتماعی این جامعه در طول چند قرن گذشته بوده است. به‌عبارتی مردم ایران با الهام از اسلام، موفق شدند تا درسال۱۳۵۷ش. یک انقلاب سیاسی موفق را به جهانیان عرضه نمایند. انقلابی که به‌نام اسلام و با شعار «الله‌اکبر» و برمبنای ایدئولوژی و نمادگرایی شیعه و رهبری روحانی و غیر روحانی اسلام‌گرا استوار بود، باعث شد تا مسلمانان سراسر جهان، شاهد اوج‌گرفتن مفهوم هویت اسلامی و بازگشت به غرور و اقتدار در دنیایی شوند که تحت سلطه‌ی ابرقدرت‌ها قرار داشت(رودی و دیگران، ۱۹۸۳: ۳۲۰).

۲-۳. ارزش‌های انقلاب اسلامی

همه‌ی انقلاب‌ها برای رسیدن به اهداف و آرمان‌هایی شکل می‌گیرند که می‌توان با مرور سخنان و شعارهای رهبران آن‌ها و مردم انقلابی به این اهداف دست یافت انقلاب اسلامی ایران نیز ازاین قاعده مستثنی نیست و اهداف و آرمان‌هایی دارد که رهبران آن همواره مردم را برای رسیدن به این آرمان‌ها تشویق کرده‌اند.

مردم و رهبری ارکان اساسی هر انقلاب را تشکیل می‌دهند که با مرور و بررسی سخنان و شعارهایشان می‌توان از آن انقلاب شناخت پیدا کرد.

۲-۳-۱. ارزش‌های انقلاب اسلامی در کلام امام‌خمینی و آیت‌الله خامنه‌ای

از منظر امام‌خمینی هدف و غایت انقلاب اسلامی چیزی نیست جز اتصال انقلاب اسلامی به انقلاب جهانی حضرت‌مهدی و قراردادن توانمندی‌های به‌دست‌آمده در پرتو حکومت اسلامی ایران در اختیار آخرین امام، برای مبارزه با ستمگران و مستبدان به‌منظور تحقق عدالت و آزادی راستین در سراسر دنیا (کوشکی، ۱۳۸۷: ۱۸).

«این ملت برای خدا قیام کرده است و به پیش می‌رود تا این‌که جمهوری اسلامی متصل بشود به زمان ظهور حضرت ولی‌عصر(امام‌خمینی، ۱۳۶۹، ج۶: ۲۳۰).

در کلام امام، به‌سهولت و وفور بیاناتی می‌توان یافت که در آن‌ها انقلاب اسلامی به‌عنوان پدیده‌ای مستقل از عوامل زمینی و بهره‌مند از اراده‌ی خداوند یا به‌گونه‌ای حساب الهی مطرح است:« دراین‌جا حساب الهی است، این دست خداوند است، اشخاص نمی‌توانند یک همچو نهضتی، یک همچو قدرتی ایجاد کنند»(امام‌خمینی، ۱۳۶۴، ج۶: ۱۱۳).

همان‌طورکه ملاحظه شد، هدف انقلاب اسلامی از نظر امام‌خمینی، هدفی بلندمدت و همه‌جانبه است که بر همه‌ی ارکان فردی و اجتماعی افراد تأثیر می‌گذارد. براین‌اساس افراد باید خود و جامعه‌شان را اصلاح کنند تا زمینه‌ساز ظهور حضرت‌مهدی(عج) شوند. خط‌مشی چنین جامعه‌ای به‌طورکلی ترسیم شده است و مردم باید برای رعایت جزییات آن تلاش کنند.

مقام معظم رهبری نیز، همان اهداف امام‌خمینی برای آینده‌ی انقلاب را تکرار و بازگویی کرده‌اند و در مسیر هدایت انقلاب به‌هیچ‌وجه از مسیری که امام‌خمینی(ره) برای انقلاب ترسیم کردند، منحرف نشدند. شاهد این مدعا، بررسی منش، کنش و گفتار ایشان در سیاست خارجی و داخلی در دوران چهل و سه ساله‌ی پس از انقلاب اسلامی ایران است.

اهداف و شعارهای اصلی انقلاب براساس بیانات مقام معظم رهبری عبارتند از:

۱- استقلال‌خواهی و قطع هرنوع وابستگی
۲- حاکمیت اسلام بر جامعه و رواج ارزش‌های دینی در کشور
۳- آزادی بیان و قلم
۴- عدالت و رفع تبعیض‌ها
۵- پیشرفت مادی و گسترش رفاه
۶- احیای کرامت انسانی و نقش‌داشتن مردم در حاکمیت بر تعیین سرنوشت خود
۷- زمینه‌سازی برای رشد و تکامل انسان‌ها در جامعه و حذف عوامل فساد(به نقل ازسایت Khamenei.ir).

۲-۳-۲. ارزش‌های انقلاب اسلامی در شعارهای مردم انقلابی

مردم انقلابی دقیقاً همان آرمان‌ها و اهدافی را دنبال می‌کردند که بنیان‌گذار جمهوری اسلامی ایران برآن تأکید داشت. مردم امام‌خمینی را به‌عنوان رهبری دینی و سیاسی قبول داشتند و معتقد بودند با پیروی از دستورات ایشان و قرارگرفتن در راهی که ایشان برای آینده‌ی انقلاب مشخص کردند، می‌توانند به اهداف مدنظرشان که عبارت بود از *سعادت دنیایی* و *اخروی* برسند. عامه‌ی مردم ایران که سالیان سال زیر ظلم و بی‌توجهی نظام‌های خودکامه و ظالم بودند، راه رهایی از شرایط وخیم موجود را شعارهای دین‌مدارانه و عدالت‌محورانه‌ی حضرت‌امام‌خمینی یافتند. آن‌ها خواستار نظامی دینی بودند که به‌اصطلاح همه‌ی امورات فردی و اجتماعی افراد بپردازد.

شعارهای مردم مؤلفه‌هایی هم‌چون: *حمایت از رهبری*، *مخالفت با محمدرضا پهلوی* و *استکبارستیزی* داشت. مهم‌ترین ارزش‌های انقلاب اسلامی را می‌توان در شعار، *استقلال*، *آزادی*، *جمهوری اسلامی* خلاصه کرد.

۲-۳-۳. آثار انقلاب اسلامی ایران

انقلاب اسلامی ایران یک انقلاب همه‌جانبه است که بر حوزه‌های گوناگون؛ سیاست، اجتماع، فرهنگ، اقتصاد و... تأثیر گذاشته و باعث دگرگونی‌هایی در آن‌ها شده است.

انقلاب اسلامی ایران با الهام از حادثه‌ی عظیم عاشورا شکل گرفته است و به فرموده‌ی امام‌خمینی(ره) «انقلاب اسلامی ایران پرتوی از عاشورا و انقلاب عظیم الهی آن است» (امام‌خمینی، ۱۳۷۲، ج۱۷: ۴۸۲).

مردم درس‌های زیادی از مکتب عاشورا گرفتند. آن‌ها فهمیدند که عامل پیروزی چیزی فراتر از عِده و عُده است. آن ها یاد گرفتند که نباید در برابر ظلم و ظالم کوتاه بیایند و... .

مهم‌ترین آثار انقلاب اسلامی در حوزه‌های گوناگون عبارت است از:

أ. سرنگونی نظام مستکبر حاکم و ایجاد حکومت دینی و تحقق آرمان‌های اسلامی
ب. توجه به مستضعفین و احیای حقوق ازدست‌رفته ی آن‌ها
ج. ولایت‌پذیری
د. احیای فرهنگ عاشورا و الهام‌گرفتن از آن
ه. احیای فرهنگ مهدویت و انتظار
و. نفی ستم‌گری و سلطه‌پذیری
ز. ایجاد محیطی برای رشد فضایل اخلاقی
ح. فقرستیزی
ط. احیای سنت امربه‌معروف و نهی‌ازمنکر
ی. تقویت روحیه‌ی خودباوری و بازگشت به خویشتن
ک. گسترش فرهنگ ایثار و شهادت
ل. گسترش فرهنگ مقاومت و پایداری
م. احیای ارزش‌های دینی هم‌چون ساده‌زیستی
ن. وحدت کلمه و... .

۳. خاطره‌نویسی

انسان‌ها از آغاز اندیشیدن و صحبت‌کردن با خاطره‌گویی آشنا شدند ولی هزاران سال طول کشید تا خاطره‌نویسی به‌وجود آمد (دهقان، ۱۳۸۶: ۲۱). خاطره‌نویسی یکی از فروع زندگی‌نامه‌نویسی است. خاطره‌نگاری، روایت رویدادهایی است که یا

نویسنده‌ی خاطره شاهد وقوع آن‌ها بوده و یا افراد آگاه آن‌ها را شنیده و به‌خاطر سپرده است. هیچ گونه‌ی ادبی خاص یا سبک و سیاق ویژه‌ای، در نگارش خاطره وجود ندارد. آن‌چه اهمیت دارد، بیان روایی خاطره است که به آن سرشت داستانی می‌بخشد(رضوانیان، ۱۳۹۱: ۵۷).

۳-۱. خاطره‌نویسی دفاع مقدس

خاطره‌نویسی دفاع مقدس عبارت است از ثبت احساسات، رویداها، گفت‌وشنودها و آن‌چه به‌نوعی به‌واسطه‌ی وقوع دفاع مقدس برای خاطره‌نویس پیش آمده باشد. مسلماً جنگ تحمیلی بیش‌ترین تأثیرش را بر کسانی گذاشته که در جبهه‌ها حضور داشتند و به دفاع از کشور می‌پرداختند اما جنگ بر دیگر کسانی که درآن فضا، حضور مستقیم نداشتند هم تأثیر گذاشته است. ثبت خاطرات مربوط به این افراد خاطره‌نویسی دفاع مقدس شمرده می شود.

۴. قطب‌های مجازی و استعاری زبان از نظر یاکوبسن

رومن‌یاکوبسن(۱۸۹۶-۱۹۸۲م.) درنظریه‌ی بنیادی خود در مقاله‌ی مشهور "قطب‌های استعاری و مجازی در زبان‌پریشی" ضمن توضیح فرآیند حرکت زبان بر دو محور *مشابهت* یا *مجاورت* مدعی است که کلام در دو جهت معنایی مختلف ادامه می‌یابد و گذار از هر موضوع به موضوع دیگر یا براساس مشابهت یا براساس مجاورت آن‌ها صورت می‌گیرد که مناسب‌ترین اصطلاح برای نوع اول را "شیوه‌ی استعاری" و نوع دوم را "شیوه‌ی مجازی" می‌دانند(یاکوبسن، ۱۳۹۰: ۳۰).

از نظر او در رفتار زبانی طبیعی هردو فرایند یادشده(استعاره و مجاز) دائماً فعال‌اند، اما مشاهده‌ی دقیق نشان می‌دهد که در نتیجه‌ی تأثیری که الگوی فرهنگی و خلق‌وخو و سبک گفتاری به‌جا می‌گذارد، گوینده یکی ازاین دو فرایند را بر دیگری ترجیح می‌دهد(همان: ۴۰).

به‌اعتقاد یاکوبسن میزان استفاده از قطب‌های مجازی و استعاری می‌تواند ملاکی برای تشخیص سبک باشد. به گفته‌ی وی، تقدم فرآیند استفاده از محور جانشینی یعنی گرایش به‌سمت قطب مجازی(صفوی، ۱۳۸۳: ۱۸۱).

اگر گفتار فرد به‌سمت یکی از دو قطب میل کند، وی دچار اختلال زبانی می‌شود، مثلاً هرچه زبان او به‌سمت استعاری‌شدن میل کند، به‌همان نسبت، شعرگونه‌تر، موجزتر و رمزوارتر می‌شود و درک آن نیز دشوارتر می‌شود؛ به‌طوری که درک و رمزگشایی نشانه‌های تعبیه‌شده در کلام پیش‌نیاز درک کلی و نهایی خود کلام است؛ در مقابل هرقدر کلام به‌سوی مجازی‌شدن برود به‌همان نسبت از حیث قواعد نحوی، روی محور هم‌نشینی، دچار اختلال و آشفتگی می‌شود و باز هم به‌گونه‌ای دیگر و البته در قیاس با حالت نخست، اندکی از دیرپایی و ابهام آن کاسته می‌شود(همان: ۳۹-۴۶).

تعریف یاکوبسن از پدیده‌های مجاز و استعاره برگرفته از آرای "سوسور" زبان‌شناس فرانسوی، در باره‌ی محورهای هم‌نشینی و جانشینی زبان است و با تعریف سنّتی این پدیده‌ها تفاوت اساسی دارد.

۴-۱. مجاز از دیدگاه معنی‌شناسی

از دیدگاه معنی‌شناسی، مجاز در واقع نشانگر واحد یا واحدهایی است که هنگام حذف از روی محور هم‌نشینی، معنی خود را به واحد هم‌نشینی انتقال می‌دهد و این انتقال معنی، سبب می‌شود تا معنی تازه‌ای از واحد غیر محذوف درک گردد(صفوی، ۱۳۷۹: ۱۴۵).

این تعریف با تعریف سنّتی مجاز از این جهت تفاوت دارد که تعریف سنّتی براین نکته تأکید می‌کند که در سازوکار پدیده‌ی مجاز، واژه‌ای در معنی واژه‌ی دیگر به‌کار می‌رود و حال این‌که از دیدگاه معنی‌شناسی «معنی واحد محذوف تغییر نمی‌کند، بلکه معنی واحد یا واحدهای محذوف در چنین شرایطی به آن انتقال می‌یابد»(صفوی، ۱۳۸۰: ۴۹).

این کاهش معنایی می‌تواند به‌حدی برسد که سبب حشو در وقوع برخی از واحدها شود و به حذف آن نینجامد. در عوض واحدی که با افزایش معنایی مواجه شده، در مفهومی به‌کار می‌رود که مفهوم واحدهای محذوف را هم شامل می‌شود. این سازوکار در زبان خودکار کاربرد فراوانی دارد و به‌همین‌دلیل مجاز را نمی‌توان صرفاً صنعتی ادبی دانست(صفوی، ۱۳۷۹: ۲۵۷).

ازنظر یاکوبسن، درآن دسته از آثار ادبی که درآن‌ها معنی‌اندیشی بر آفرینش ادبی مقدم است نقش کاربرد هنری قطب مجازی زبان برجسته‌تر است.

۴-۲. استعاره

به‌گفته‌ی شمیسا، استعاره، تشبیهی فشرده است که در مشبه‌به فرو کاسته شده است و مجاز یعنی کاربرد واژه در غیر معنای اصلی‌اش، حال‌آن‌که از نظر زبان‌شناسانی مانند یاکوبسن، مجاز ویژگی زبانی است(نه ادبی) که با ایجاد رابطه‌ی هم‌نشینی، در محور افقی زبان، محور ترکیبی آن‌را شکل می‌دهد و استعاره نیز، ویژگی زبانی دیگر است که گزینش و جای‌گزینی عناصر مشابه در ابعاد عمودی زبان را دربر می‌گیرد(اصلانی، ۱۳۸۶: ۱۵).

از نظر یاکوبسن در استعاره، نشانه‌ای به این دلیل جایگزین نشانه‌ای دیگر می‌شود که به‌نحوی به آن شبیه است، مثلاً شعله به‌جای شرر قرار می‌گیرد(ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۳۶).

از میان انواع مجاز "مجاز بالا استعاره" یا مجاز با رابطه‌ی شباهت، هم در زبان ادبی و هم در زبان خودکار کاربرد دارد. در زبان ادبی برای زیبایی‌آفرینی و در زبان متعارف به‌منظورهای مختلف ازجمله ارتباط سهل‌تر(آخوندی، ۱۳۹۱: ۶۱).

امروزه استعاره دیگر، یک آرایه در میان آرایه‌ها نیست بلکه آرایه‌ی آرایه‌هاست. مادر همه‌ی صنایع ادبی است(کالر، ۱۳۹۰: ۳۳).

۵. مهم‌ترین بازنمودهای مفاهیم انقلاب اسلامی در خاطره‌نوشته‌های دفاع مقدس

۵-۱. سرنگونی نظام مستکبر حاکم و ایجاد حکومت دینی

مهم‌ترین هدف انقلابیون از انقلاب، سرنگونی نظام حاکم و ایجاد حکومتی دینی مطابق با آموزه‌ها و ارزش‌های اسلامی بود. بسیاری از خاطره‌نویسان در روایت خاطراتشان از جنگ به فعالیت‌هایشان دراین حوزه نیز اشاره کرده‌اند، ازجمله:

نمونه۱: «... ازآن‌پس گور دسته‌جمعی شهدای سینما رِکس محل دیدارها و ملاقات‌های سیاسی شد. حالا دیگه ترسمان کاملاً ریخته بود. داغداران آنقدر بدحال

بودند که نای نفس‌کشیدن نداشتند اما در مسیر برگشت همه یک‌صدا فریاد می‌زدیم: نه ذلّت، نه خواری، آزادی آزادی...» (آباد، ۱۳۹۲: ۸۹).

نمونه۲: «(صمد) گوشه‌ای می‌نشت و رادیوی کوچکی را که داشتیم می‌گذاشت بیخ گوشش و هی موجش را عوض می‌کرد. می‌پرسیدم: «چی شده؟! چه‌کار می‌کنی؟!» کمی بلندش کن، من هم بشنوم».

اوایل چیزی نمی‌گفت. اما یک‌شب عکس کوچکی از جیب پیراهنش درآورد و گفت: «این عکس آقای خمینی است. شاه او را تبعید کرده. مردم تظاهرات می‌کنند. می‌خواهند آقای خمینی بیاید و کشور را اسلامی کند خیلی از شهرها هم تظاهرات شده»(ضرابی‌زاده، ۱۳۹۳: ۷۷).

نمونه۳: «روزها سپری می‌شد و من(سعید تاجیک) روزبه‌روز بزرگ‌تر می‌شدم. تنور انقلاب داشت روشن می‌شد و منم بی‌خبر از همه‌جا به بازیگوشی مشغول بودم. انقلاب رفته‌رفته به اوج خود نزدیک شد. من و بچه‌های کلاسمان، که تازه با نام «خمینی» آشنا شده بودیم، با کنجکاوی ازاین و آن می‌پرسیدیم: «آیتا... خمینی کیست؟» پدرم به‌طور کامل توضیح داد و از آن روز به‌بعد سرچشمه‌ی عشق به امام در دلم سرازیر شد. با خدای خود عهد بستم تا زنده هستم، از انقلاب این مرد بزرگ با جان‌ودل پاسداری کنم»(تاجیک، ۱۳۹۳: ۸).

نمونه۴: «توی همین سال بود که کم‌کم زمزمه‌های انقلاب از گوشه‌وکنار به گوشمان می‌رسید. علی هم خیلی زود توی خط فعالیت‌های انقلابی افتاد.... جریانات انقلاب که علنی‌تر شد و به اعتراضات خیابانی تبدیل شد، علی یک دوربین عکاسی و ضبط‌صوت کوچکی خرید. توی تظاهرات صدای مردم را ضبط می‌کرد و عکس می‌گرفت... خواهر نجار همکلاسی من بود و از خانه‌شان برایم کتاب‌های مختلفی می‌آورد... خواندن این کتاب‌ها ذهنم را باز کرده بود. ازطرفی کارهای علی و بابا را هم که می‌دیدم، بیش‌تر مشتاق می‌شدم در تظاهرات شرکت کنم...»(حسینی، ۱۳۸۸: ۵۶-۵۷).

نمونه۵: «خانواده ما با یکی از اهالی ... نفرت همراه با ترس در دل ما جوانه می‌زد(سپهری، ۱۳۹۰: ۲۰).

نمونه۶: «چند ماه به پیروزی انقلاب در بهمن۵۷ مانده بود. اسم آیتا... خمینی علنی‌تر گفته می‌شد. بااین‌حال آدم‌های شاه حتی در روستا، فال‌گوش بودند تا ساواکی‌ها را خبر کنند... به میدان مجسمه می‌رفتیم. جایی که تندیس فلزی شاه، خار چشم مردم مؤمن، استقلال‌طلب و اسلام‌خواه بود. باید مجسمه را پایین می‌آوردیم. اما مأموران تفنگ‌به‌دست، چهارچشمی حواسشان به جوانان پرشوری بود که برای مجسمه نقشه داشتند... .

یک‌بار از جلوی ژاندارمری با موتور رد می‌شدیم. مشت‌هایم را گره کردم و از بیخ گلویم فریاد زدم «قسم به خون شهدا، شاه تورا می‌کشیم»... کم‌کم مردم هم یخ سکوتشان شکست و زمزمه‌ها تبدیل به بانک الله‌اکبر و فریاد مرگ بر شاه شد».

شهرها یکی پس از دیگری به سیلی خروشان تبدیل شدند که طومار طاغوت را درهم می‌پیچید و برای شاه و آدم‌هایش جایی برای ماندن نبود... .

بهار انقلاب، بهار کار و تلاش هم بود. ما زنده شده بودیم و زمین هم مثل ما تازه نفس می‌کشید...»(حسام، ۱۳۹۵: ۶۰-۵۷).

با وجود بازتاب مستقیم حوادث دوران شکل‌گیری انقلاب اسلامی در برخی خاطره‌نوشته‌های دفاع مقدس، برخی دیگر از خاطره‌نویسان دفاع مقدس، خاطراتشان را با بیان حوادث پس از جنگ تحمیلی آغاز کردند با وجود این آنان نیز، تحت‌تأثیر حوادث انقلاب اسلامی و خواستار نظام ظالم شاهنشاهی بودند اما به‌دلایلی ازجمله این‌که در زمان انقلاب سن‌وسال کمی داشتند یا... به خاطرات این دوران اشاره نکردند.

۵-۱-۱. تحلیل داده‌ها براساس قطب‌های مجازی و استعاری زبان

در نمونه‌ی ۱، ریختن ترس استعاره از ازبین‌رفتن آن است. هم‌چنین معنای استعاری "نای نفس کشیدن نداشتن" بر حالی است که نویسنده به آن اشاره کرده است.

در نمونه‌ی۲، عمل نشان‌دادن عکس امام‌خمینی از طرف صمد به همسرش، استعاره از دلباختگی او به امام و درگیرشدن او در مسایل سیاسی نزدیک به انقلاب است.

در نمونه‌ی۳، نویسنده در محور هم‌نشینی، دست‌به ترکیب واژه‌های *تنور* و *انقلاب* زده و انقلاب را به تنوری تشبیه کرده که در حال روشن‌شدن بود. هم‌چنین در مورد ترکیب *جاری‌شدن سرچشمه‌ی عشق به امام‌خمینی در دل*، نویسنده با ترکیب واژه‌ها، کلام را به‌سمت قطب مجازی آن سوق داده است.

در نمونه‌ی۴، عمل "علی" که عبارت بود از *خرید دوربین عکاسی و ضبط‌صوت*، استعاره از این است‌که او به اهمیت ثبت وقایع انقلاب واقف بوده و اهمیت این موضوع را درک کرده بود، درغیراین‌صورت او هم می‌توانست مانند دیگر مردم تنها در تظاهرات شرکت کند و شعار دهد.

در نمونه‌ی۵، در جمله‌ی «نفرت همراه با ترس در دل ما جوانه می‌زد» جوانه‌زدن که مربوط به گیاه است، به ترس همراه با نفرت نسبت داده شده هم‌چنین دل، هم‌چون زمینی در نظر گرفته شده که گیاهی درآن جوانه می‌زند. این جمله به‌طورکلی *استعاره* از شکل‌گیری و رشد و نمو نفرت همراه با ترس در وجود راوی است.

در نمونه‌ی۶، مجسمه‌ی شاه نماد ظلم‌وستم و تلاش مردم برای ازبین‌بردن آن *استعاره* از تلاش برای ریشه‌کن‌کردن حکومت ظالم و فاسد شاه بوده است. ترکیب چهارچشمی استعاره از، دقت حداکثری و بهار انقلاب *استعاره* از فصل رویش آن است. ترکیب‌های خارچشم‌بودن تندیس فلزی شاه، تبدیل‌شدن شهرها به سیلی خروشان گرایش زبان به قطب مجازی را نشان می‌دهند.

۵-۲. توجه به مستضعفین

یکی از شعارها و اهداف مهم انقلاب اسلامی توجه به قشر کم‌درآمد جامعه است. قشری که ثروتمندان از آن‌ها به‌عنوان پلی برای رسیدن به مطامع و منافعشان استفاده می‌کردند. انقلاب اسلامی باعث دگرگونی در اوضاع این اقشار شد. با وجود این‌که پس از نزدیک به چهل‌سال از انقلاب، حقوق کامل مستضعفین احقاق نشده، توجه به آن‌ها جزو برنامه‌های جمهوری اسلامی است. بسیاری از کسانی که در انقلاب و پس از آن در جبهه حضور داشتند از این قشر بودند و برای دست‌یابی به آرمان‌های والایشان مبارزه کردند.

نمونه‌ی۱: «... من به‌دنبال روزهای پنجاه‌سال پیش هستم. تنها نیم‌قرن از آن خاطرات گذشته، اما گویی قرن‌ها با امروز فاصله دارد. از پنجره‌ی واگن(قطار زندگی)، درمیان خانه‌های شهر جست‌وجو می‌کنم. آهان خانه‌ام را پیدا کردم. آن‌جاست، بین خانه‌های یک‌شکل و یک‌اندازه‌ی محله‌ی کارگری پیروزآباد. خانه‌ها را گویی انگشتان کودکی نازپرورده که شهر آرمانی‌اش را به‌تصویر کشیده، نقاشی کرده است... یک خانه‌ی صدمتری سرنبش کوچه که اصطلاحاً به آن می‌گفتیم کواترها، و همه‌ی سهم ما از دنیا همین صدمتر بود(آباد، ۱۳۹۳: ۱۸-۱۷).

نمونه۲:« گفتم: «نزدیک عید است. می‌خواهم برای بچه‌ها لباس نو بخرم...

یک‌دفعه دیدم رنگ از صورتش پرید. لب‌هایش سفید شد. گفت: «چی! لباس عید؟!»

من بیش‌تر از او تعجب کرده بودم. گفتم: «حرف بدی زدم!»

گفت: «یعنی من دست بچه‌هایم را بگیرم و ببرم لباس نو بخرم! آن‌وقت جواب بچه‌های شهدا را چی بدهم. یعنی از روی بچه‌های شهدا خجالت نمی‌کشم؟!»(ضرابی‌زاده، ۱۳۹۳: ۱۴۲).

نمونه۳: - «... خانه‌ی ما در محله‌ی رباط بود. ... محله‌ای مهاجرنشین با خانه‌های کاهگلی و سقف‌های شیب‌دار پوشیده از نی و بوریا. درآن زمان بیش‌تر خانه‌های بصره با همین مصالح ساخته می‌شد. خانه‌هایی با حیاط بزرگ و اتاق‌هایی دورتادور آن. خانه‌های خوب و آجری بیش‌تر در محله‌ی عشّار و بازار عشّار که مرکز شهر به‌حساب می آمد دیده می‌شد».

نمونه۴: «تنها راه ورود به هر قلاع، تنها دروازه‌ی بزرگ و چوبی آن بود. هر قلاع حدود ده خانوار را در خود جای می‌داد. خانه‌های کاه‌گلی با کف‌هایی از جنس حصیر، زیلو، مفرش یا گلیم پوشیده بود، خانواده‌ها در طبقه‌ی بالا روزگار می‌گذراندند و دام و طیور آنان در طبقه‌ی پایین... آب شُرب اهالی دِه در هر قلاع یک چاه مشترک بود. مستراح هم مشترک بود...»(حسام، ۱۳۹۵: ۱۹).

همان‌طورکه می‌دانیم قبل از پیروزی انقلاب اسلامی، قشر محروم و مستضعف جامعه از بسیاری از حقوق شهروندی محروم بودند اما به برکت انقلاب اسلامی، به

این قشر توجه شد به‌طوری‌که به بسیاری از حقوقشان ازجمله حق تحصیل دست یافتند و برخی از آن‌ها به مناصب بالای دولتی رسیدند. بسیاری از فرماندهان و گردانندگان جنگ نیز از همین قشر بودند. امام خمینی فرمودند:

«ما مظلومین همیشه‌ی تاریخ، محرومان و پابرهنگانیم. ما غیراز خدا کسی را نداریم و اگر هزار بار قطعه‌قطعه شویم، دست از مبارزه برنمی‌داریم...(پیام امام‌خمینی(ره) خطاب به ملت ایران در سال‌روز مراسم برائت از مشکران و کشتار زائران خانه‌ی خدا توسط آل‌سعود و هم‌چنین اعلام قبول قطع‌نامه‌ی ۵۹۸ از سوی ایران).

۵-۲-۱. تحلیل داده‌ها براساس قطب‌های مجازی و استعاری زبان

در نمونه‌ی یک راوی خود را سوار بر قطار زندگی‌اش می‌بیند که درحال حرکت است. او از پنجره‌ی واگن زندگی به بیرون می‌نگرد و به‌دنبال خاطرات کودکیش است. شباهت گذار زندگی و حرکت قطار سبب جایگزینی یکی به‌جای دیگر در محور جانشینی شده و *استعاره* قطار شکل گرفته است.

جمله‌ی «خانه‌ها را گویی انگشتان کودکی نازپرورده... نقاشی کرده است» *استعاره* از سادگی و یک‌دستی خانه‌هاست.

درنمونه‌ی ۲ زبان به کارکرد ارجاعی‌اش که هدف آن انتقال پیام است نزدیک شد، بنابراین گرایش آن به قطب *مجازی* زبان بیش‌تر است. هم‌نشینی واژگان عید و لباس نو در کنار رنگ‌پریدگی صورت(صمد) و سفیدشدن لب‌هایش، به‌طور صریح به نارضایتی او از خرید عید اشاره می‌کند.

نمونه‌ی ۳ نیز اگرچه به قطب *مجازی* زبان نزدیک‌تر است، از توصیفی که راوی از محله‌اش می‌کند به‌ویژه استفاده از واژه‌ی نشان‌دار "مهاجرنشین" به فقر و نداری او پی می‌بریم که این توصیفات *استعاره* از واژه‌ی فقر است و جانشین آن شده است.

نمونه‌ی ۴ نیز مانند نمونه‌ی ۳ کارکرد *ارجاعی* دارد. اما مشترک‌بودن چاه آب و مستراح را در سطح *استعاری* می‌توان حمل بر فقر و کم‌برخورداری راوی از رفاه در دوران کودکی دانست.

۵-۳. ولایت‌پذیری

یکی از مهم‌ترین ارکان هر انقلاب، به‌ویژه انقلاب اسلامی ایران رهبر و *ولی* است. اهمیت این رکن در انقلاب ایران نسبت به انقلاب‌های دیگر بیش‌تر است زیرا رهبر ایران علاوه بر نقش سیاسی، رهبر دینی بوده است و بسیاری از مردم به‌عنوان مرجع تقلید از او پیروی می‌کردند و امرش را مطاع می‌دانستند.

رابطه‌ی بین مردم و رهبری رابطه‌ی عمیق و معنوی بود به‌طوری‌که بسیاری از جوانان انقلابی و رزمنده خود را فرزندان امام‌خمینی(ره) می‌دانستند و حاضر بودند حتی جانشینان را برای ایشان فدا کنند.

نمونه۱: «اتفاقاً با وجود شوق دیدن مسجدالحرام و بقعه‌ی نبوی و زیارت ائمه بقیع، چیزی که ذهنم را مشغول کرده بود، این بود که عکس زیادی از حضرت امام را با خود(به عربستان سعودی) ببرم و به عواقب آن اصلاً فکر نمی‌کردم و معتقد بودم که اگر در انجام این کار خونم بریزد، به دوستان شهیدم ملحق می‌شوم(حسام، ۱۳۹۳: ۳۲۴).

نمونه۲: «یک‌شب که قرص ماه کامل و سرها همه به‌سوی آسمان بود، این حرف که عکس امام توی ماه پیدا شده، زبان به زبان می‌گشت... صبح روز بعد آیتا... جمی اعلام کرد این شایعه از موهومات است، باور نکنید. دشمن به اعتقادات شما حمله کرده است و شایعه‌پراکنی می‌کند. دانشگاه‌های فیزیک اعلام کردند که این تصویر سایه‌روشن بلندی‌های کره‌ی ماه است و هرکس می‌تواند براین اساس تصویری را که دوست دارد، در ذهن خود تجسّم کند. اگرچه علمای قم و مشهد گفتند این تصویر ساخته‌ی ذهن است، اما حکایت آن، عشق عمیق قلبی ما به امام بود که همه یک تصویر می‌دیدیم و برایمان قابل انکار نبود. حقیقتاً عکس امام در ماه نبود اما در چشم‌خانه‌ی ما بود. مگرنه این‌که مجنون به‌هرجا می‌رسید لیلی را می‌دید...» (آباد، ۱۳۹۳: ۹۳-۹۴).

نمونه۳:« تهران شهر دوست‌داشتنی برای ما نبود، اما وجود امام و امید زیارت ایشان، مدت‌ها فکر ما را به خود مشغول کرده بود... امام می‌آمد. دستی تکان می‌داد و می‌رفت... خانم‌های انتظامات که می‌آمدند ما را بیرون کنند، می‌گفتیم: تو رو خدا

اجازه بدهید ما یک‌بار دیگر امام را ببینیم. به این شکل چندبار امام را می‌دیدیم. ولی سیر نمی‌شدیم... .

وقتی از روی شمد دست امام را لمس می‌کردم احساس می‌کردم مقدس‌ترین چیز در دنیا را لمس می‌کنم. گریه می‌کردم. دست امام را به سرم کشیدم. اصلاً انگار دراین دنیا نبودم. احساس سبکی می‌کردم. گویی در ابرها سیر می‌کنم...»(حسینی، ۱۳۸۸: ۶۴۵-۶۴۷).

نمونه۴: «درآن لحظات به فکر صمد بودم. می‌دانستم از همه‌ی ما به امام نزدیک‌تر است. دلم می‌خواست پرنده‌ای بودم، پرواز می‌کردم و می‌رفتم پیش او و با هم می‌رفتیم و امام را می‌دیدیم... .

چند روز بعد صمد آمد، با خوشحالی تمام... می‌گفت: «از دعای خیر تو بود حتماً. توی آن شلوغی و جمعیت خودم را به امام رساندم. یک‌پارچه نور است امام. نمی‌دانی چقدر مهربان است. قدم! باورت می‌شود امام روی سرم دست کشید. همان‌وقت با خودم و خدا عهد پیمان بستم سرباز امام و اسلام شوم...» (ضرابی‌زاده، ۱۳۹۳: ۸۷).

عشق به امام‌خمینی(ره) در دوران اسارت رزمندگان ایرانی در زندان‌های بعثی جلوه‌ای خاص داشت و اغلب اُسرا شکنجه‌های وحشیانه‌ی دشمن را تحمل می‌کردند اما حتی در ظاهر هم حاضر به تقیه و توهین به امام نبودند که این مسأله نشان دهنده‌ی ریشه دواندن عشق امام در جان آن‌هاست:

نمونه۵: «افسر استخبارات با فندک محاسن او را سوزانده بود و خواسته بود به امام توهین کند. عباس در جوابش گفته بود: خمینی مرجع تقلید منه، من به مرجع تقلیدم توهین نمی‌کنم!»(حسینی‌پور، ۱۳۹۰: ۳۱۷).

بعثی‌ها هم از علاقه‌ی عمیق و قلبی اُسرای ایرانی به امام‌خمینی (ره) باخبر بودند و تمام سعی‌شان را می‌کردند تا حداقل توهینی لفضی از زبان اُسرای ایرانی نسبت به امام‌خمینی(ره) بشنوند که معمولاً موفق نمی‌شدند. آن‌ها به اُسرا به‌چشم فرزندان امام نگاه می‌کردند و از هیچ کاری برای شکنجه‌ی آن‌ها دریغ نمی‌کردند:

نمونه۶: «با توقف خودرو و پیاده‌شدن ما سربازهای نگهبان و هفت‌وهشت نفر از درجه‌داران نظامی دور من و مریم حلقه زدند. یکی‌شان جلو آمد. گفت: «بنت‌الخمینی شنواسمچ؟(دختر خمینی اسمت چیه؟)»(آباد، ۱۳۹۳: ۱۸۵).

رابطه‌ی عاطفی و معنوی بین رزمندگان و امام‌خمینی(ره) دوطرفه بود و امام بارها با زبان به توصیف این علاقه گشودند:

نمونه۷: «... من دست و بازوی همه‌ی عزیزانی که در سراسر جهان کوله‌بار مبارزه را بر دوش گرفته‌اند و عزم جهاد در راه خداوند و اعتلای مسلمین را نموده‌اند، می‌بوسم...(دهقان، ۱۳۹۰: ۱۱۹).

۵-۳-۱. تحلیل داده‌ها براساس قطب‌های مجازی و استعاری زبان

در نمونه‌ی «۱» زبان به کارکرد ارجاعی‌اش یعنی انتقال پیام نزدیک است. راوی پخش‌کردن عکس امام‌خمینی(ره) در کشوری که این کار ممنوع بوده (عربستان سعودی) را آنقدر مهم می‌دانسته که حاضر بوده جانش را بر سر آن از دست بدهد و به گفته‌ی خودش به مقام شهادت برسد. در نتیجه انتقال مستقیم پیام، زبان به‌سوی قطب *مجازی‌اش* پیش رفته است.

نمونه‌ی «۲» را می‌توان در سطح *استعاری* آن(برحسب دلالت ثانوی) تحلیل کرد. دیدن چهره‌ی امام‌خمینی در ماه توسط افراد مختلف و در مکان‌های گوناگون *استعاره* از شدت علاقه‌ی دوستداران امام‌خمینی(ره) به ایشان است. در جمله‌ی «مگر نه این‌که مجنون به هر جا می‌رسید لیلی را می‌دید» مجنون استعاره از هر عاشق و دوستدار و دراین‌جا دوستداران امام‌خمینی(ره) و لیلی استعاره از معشوق و دراین‌جا امام‌خمینی(ره) است.

در نمونه‌ی «۳» در ترکیب «سیرنشدن از دیدن امام‌خمینی(ره)» انتقال معنا با بهره‌گیری از محو *هم‌نشینی* کلمات شکل گرفته و نویسنده با آشنایی‌زدایی در محور هم‌نشینی کلمات، بازآفرینی زبانی انجام داده است. زیرا سیرشدن و دیدن مربوط به دو حس گوناگون هستند که هم‌نشین هم شده‌اند. هرچند این ترکیب چندان بدیع نیست و در زبان روزمره نیز کاربرد دارد.

در نمونـه‌ی ۴، هرچنـد ظـاهر مـتن از پیرایـه ادبـی خـالی نیسـت، ازآن‌جاکـه بـر معنی‌اندیشی نویسنده مبتنی است و زبان در آن ابزار انتقال معنی است، در نتیجه به قطب *مجازی*‌اش گرایش دارد.

در نمونه‌ی ۵، عمل افسر استخبارات(سوزاندن محاسن اسیر ایرانی با فندک تـا بـه امام‌خمینی(ره) توهین کند) حکم *استعاره‌ای* از خباثت افسر و کینه‌ی او از حضـرت امام است.

در نمونه‌ی ۶، اصطلاح "بنت‌الخمینی" *استعاره* از اسیر دختر خمینی است(بعثی‌ها به اُسرای ایرانی به‌چشم فرزندان امام‌خمینی(ره) نگاه می‌کردند و با کینه‌ی بیش‌تری از آن‌ها انتقام می‌گرفتند.

در نمونه‌ی ۷، "دست‌بوسیدن" جانشین عباراتی مانند "نهایـت احتـرام و کـرنش" شده است و ترکیبی *استعاری* است زیرا امام‌خمینی(ره) که نمی‌توانسته دست همه‌ی جهادگران در سراسر جهان را ببوسد!

۵-۴. فرهنگ عاشورا

تأثیر فرهنگ عاشورا بر انقلاب اسـلامی و جنـگ تحمیلـی بسـیار برجسـته اسـت. انقلابیون و رزمندگان روحیه‌ی ظلم‌ستیزی، شجاعت، صبر و... را از فرهنگ عاشورا به ارمغان برده‌اند. تأثیر فرهنگ عاشورا بر جبهـه‌ها بسـیار ملمـوس و از بسـامد بـالایی برخوردار است:

نمونه۱: شب عاشورا در گردان امام‌حسین غوغای دیگـری بـود... پایـان عزاداری‌هـا اغلب با دعای توسل و در شب جمعه با زمزمه‌ی عاشـقان کمیـل در مسـجد گـردان خاتمه می‌یافت...»(سپهری، ۱۳۹۰: ۱۵۷).

نمونه۲: «همان شب من با کادر جلسه‌ای گذاشتم و... و گفـتم: «در شـب عاشـورا، تکیه‌گاه اباعبدالله، حضرت اباالفضل بـود. بـرای گـردان حضـرت اباالفضـل، فـردا روز عاشورا است. باید نشان دهیم که این نام بـا مسـمای انصارالحسـین بـه حـق بـر مـا گذاشته شده است...»(حسام، ۱۳۹۳: ۳۱۳).

نمونه۳: «اذانِ بغض‌آلود پاپا که تمام شد با صدای بلند روضه‌ی امام‌حسین(ع) در ظهر عاشورا را خواند. پاپا که همیشه آرام و متین صحبت می‌کرد، موقع ذکر مصیبت صدایش هر لحظه بالاتر می‌رفت...»(حسینی، ۱۳۸۸: ۶۳۰).

نمونه۴: «شب عاشورا رسید. دوکوهه غرق در ماتم بود. بچه‌های تبلیغات لشکر در و دیوار دوکوهه و به‌خصوص حسینیه حاج‌همت را سیاه‌پوش کرده بودند...»(تاجیک، ۱۳۹۳: ۱۵۶).

نمونه۵: «آفتاب می‌رفت که از شرمندگی در پشت کوه‌ها پنهان شود و بیش از این در خون غلتیدن یاران امام‌حسین را نظاره‌گر نباشد...»(طالقانی، ۱۳۹۴: ۱۲۷).

نمونه۶: «آن‌چه می‌دیدم فقط با آن‌چه در روضه‌خوانی قتلگاه امام‌حسین و میدان کربلا در عاشورا خوانده، شنیده و تصور کرده بودم قابل انطباق بود... تعداد اجساد این عزیزان در قسمت‌های کناری دیوار پاسگاه بیش‌تر بود. بدن‌های تکه‌پاره‌ی عاشقان حسین(ع) صحنه‌ی سرزمین کربلا را در عاشورای حسینی تداعی می‌کرد...»(طالقانی، ۱۳۹۴: ۱۲۹).

نمونه۷: «اگر امام‌حسین و یارانش در سرزمین کربلا و در روز عاشورا شکست خوردند و یزید به پیروزی دست یافت، اکنون نیز گردان امام‌حسین و گروهان‌هایش در تنگه‌ی دربندیخان و دراین نبرد نابرابر شکست خورده و صدام پیروز شده است! اما امام‌حسین، گرچه به شهادت رسید، پیروز شد...»(طالقانی، ۱۳۹۴: ۱۸۸).

نمونه۸: «سروصدای بچه‌های زخمی، حیاط را برداشته است. اصلاً معلوم نیست که چه‌شان شده. هرکدام چیزی می‌گویند.

فقط به قطره! لعنتی‌ها! یزیدها! فقط یه قطره! نامسلمان‌ها...»(طالقانی، ۱۳۹۴: ۲۷).

نمونه۹: «چفیه را روی صورتش می‌کشد و می‌گوید: «آتیش زیر خاکستره». ظهر این‌جا کربلا می‌شه»(دهقان، ۱۳۹۰: ۱۵۵).

نمونه۱۰ «گروهان از جلو، از راست نظام... شهید شد، تیر خورد توی سرش... این گل پرپر از کجا آمده، از سفر کربلا آمده...»(دهقان، ۱۳۹۰: ۶۸).

اُسرای ایرانی نیز با الگو قراردادن خانواده امام‌حسین(ع) که به اسارت برده شده بودند، با صبر و تحمل شرایط اسارت را برای خود قابل تحمل‌تر می‌کردند:

نمونه۱۱: «عراقی‌ها پذیرفته بودند در مکتب دفاعی ما شکست هم پیروزی محسوب می‌شود. این اندیشه از تکلیف‌گرایی عاشورای امام‌حسین(ع) به ما رسیده بود»(حسینی‌پور، ۱۳۹۰: ۱۳۰).

نمونه۱۲: «یواش‌یواش بوی محرم و غربت حسینی(ع) و کربلا می‌آمد. محرم فرصتی بود تا دردهایمان را به دردهای کربلا پیوند بزنیم و با این درد جامه‌ی دین و انقلاب به تن کنیم»(آباد، ۱۳۹۳: ۹۱).

۵-۴-۱. تحلیل داده‌ها براساس قطب‌های مجازی و استعاری زبان

در نمونه‌ی ۱، زبان *ارجاعی* و هدف از آن انتقال پیام است و هم‌نشینی کلمات آن مدلول را به مصداق نزدیک کرده است. در نتیجه زبان به قطب *مجازی*‌اش نزدیک‌تر است.

در نمونه‌ی ۲، جمله‌ی «برای گردان حضرت اباالفضل، فردا روز عاشورا است» معنای *استعاری* دارد یعنی گردان باید مانند یاران امام‌حسین از خود رشادت نشان دهند و تا پای جان ایستادگی کنند.

در نمونه‌ی ۳، با توجه به کارکرد معنی‌اندیشانه‌ی زبان(هدف از آن انتقال معناست) گرایش به قطب *مجازی* زبان بیش‌تر است.

در نمونه‌ی ۴، جمله‌ی «دوکوهه غرق در ماتم بود» هم‌نشینی کلمات یعنی نسبت‌دادن غرق در ماتم بودن به دوکوهه که نام مکانی است باعث گذار معنا از حالت معمول به معنایی ویژه شده و زیبایی هنری به‌وجود آورده است. بنابراین قطب *مجازی* زبان پررنگ‌تر است. ازطرفی "غرق‌شدن در ماتم" معنایی *استعاری* دارد و بیانگر شدت ماتم است.

در نمونه‌ی ۵، "شرمندگی آفتاب و پنهان‌شدن آن در پشت کوه‌ها" نویسنده با آشنایی‌زدایی در محور هم‌نشینی کلمات باعث زیبایی کلام شده و این مجاورت هنری از ویژگی *مجازی* برخوردار است.

در نمونه‌ی ۶، زبان ارجاعی در نتیجه به قطب *مجازی*‌اش نزدیک است.

در نمونه‌ی ۷، نویسنده با بیانی *استعاری* رزمندگان شکست‌خورده‌ی ایرانی را با یاران امام‌حسین و صدام را با یزید مقایسه کرده و با برقراری این پیوند، شکست رزمندگان را برابر با پیروزی دانسته است.

در نمونه‌ی ۸، "لعنتی‌ها"، "یزیدها"، "نامسلمان‌ها"، *استعاره* از بعثی‌هاست.

در نمونه‌ی ۹، جمله‌ی "آتیش زیر خاکستر"، "ظهر این‌جا کربلا می‌شه" *استعاره* از شدت جنگ و اوج نبرد است.

در نمونه‌ی ۱۰، "گل پرپر" استعاره از شهید و "کرب بلا" *استعاره* از منطقه‌ی عملیات است.

در نمونه‌ی ۱۱، زبان *ارجاعی* و به قطب *مجازی*‌اش نزدیک است.

در نمونه‌ی ۱۲، در ترکیب‌هایی مانند "بوی محرم" و "جامه‌ی دین و انقلاب" با استفاده از رابطه‌ی هم‌نشینی، رابطه‌ای معنایی میان این عملیات برقرار شده که از ویژگی *مجازی* برخوردار است.

۵-۵. فرهنگ مهدویت و انتظار

یکی از مهم‌ترین اهداف و آرمان‌های انقلاب اسلامی، زمینه‌سازی برای ظهور منجی آخرالزمان حضرت بقیه‌ا... است. جوانان انقلابی و رزمنده تلاش می‌کردند با تهذیب نفس و فعالیت‌های اجتماعی مناسب، زمینه‌ساز ظهور حضرت مهدی(عج) شوند و جزو یارانشان باشند.

آن‌ها در طول دوران دفاع مقدس به حضرت مهدی(عج) متوسل می‌شدند و تلاش می‌کردند از امدادهای غیبی ایشان برای پیروزی بر دشمن ظالم بهره ببرند.

نمونه۱: «خداوندا! تورا به حرمت خون شهیدان سوگند می‌دهم که جمهوری اسلامی ما را از هر آفتی مصون بدار و آن‌را که ثمره‌ی خون صدهاهزار انسان پاک‌باخته است، به‌دست صاحب اصلی عصر ما حضرت حجت‌ابن‌الحسن، روحی‌لتراب مقدمه الفداء، برسان... خلف صالح امام را عزیز و محفوظ بدار. او را طلایه‌دار سپاه آخرین منجی حضرت‌بقیه‌الله، قرار ده...»(طالقانی، ۱۳۹۴: ۲۴۷).

نمونه۲: «در لحظات آخر پیشانی‌بندهایی بین بچّه‌ها پخش شد. پیشانی‌بندهای قرمزرنگی که نام زیبای اهل‌بیت(ع) رویشان بود، یا مهدی... منقلب شده بودم...»_سپهری، ۱۳۹۰: ۳۳۱).

نمونه۳: «کاکه گفته بود که روحانی، سرباز امام‌زمان(عج) است...»(حسام، ۱۳۹۳: ۵۴).

فرهنگ مهدویت در نوحه‌های زمان دفاع مقدس نیز نمود داشته است. رزمندگان امام زمان(عج) را فرمانده اصلی خود و خود را سرباز ایشان می‌دانستند:

نمونه۴: «تاریکی که رسید، پس از نماز من سخنرانی کردم و پس از من حاج‌صادق آهنگران، روضه خواند و بچّه‌ها دم گرفتندکه:

ای لشگر صاحب‌زمان، آماده باش، آماده باش

بهر نبردی بی‌امان، آماده باش، آماده باش...»(حسام، ۱۳۹۳: ۱۸۴).

نمونه۵: «ای جبهه‌ها شاهد باشید که تا آخرین نفس و تا آخرین روز نبرد، دست از حسین زمانه‌ی خویش برنداشتم و تا مرز شهادت از فرزند پاک فاطمه(س) حمایت کردم...»(تاجیک، ۱۳۹۳: ۵۵).

رزمندگان، ولی‌فقیه را نایب امام زمان می‌دانستند و اطاعت از ایشان را هم‌چون اطاعت از امام‌زمان بر خود واجب می‌دانستند:

نمونه۶: «روز بیست‌وهفتم تیرماه۱۳۶۷ پیام حضرت‌امام‌خمینی مبنی بر پذیرش قطع‌نامه۵۹۸ از رادیو پخش شد... امام حرف اول و آخر را می‌زد و همه می‌دانستند که کارهای او بی‌حکمت نیست. فقط آن‌چه دل همه را آتیش می‌زد واژه‌هایی مثل نوشیدن جام زهر در پیام امام بود که همه را بی‌قرار کرده بود»(حسام، ۱۳۹۳: ۶۷۵).

نمونه۷:«افسر بخش استخبارات با فندک محاسن او را سوزانده بود و خواسته بود به امام توهین کند. عباس در جوابش گفته بود؛ خمینی مرجع تقلید منه، من به مرجع تقلیدم توهین نمی‌کنم!»(حسینی‌پور، ۱۳۹۰: ۳۱۷).

۵-۵-۱-. تحلیل داده‌ها براساس قطب‌های مجازی و استعاری زبان

در نمونه‌ی ۱و۲، زبان، ابزار انتقال معنی است و کارکردی ارجاعی و ترغیبی دارد، در نتیجه به قطب *مجازی*اش گرایش دارد.

در نمونه‌ی ۳، سرباز امام زمان بودن روحانی... از سطحی *استعاری* برخوردار است.

در نمونه‌ی ۴، لشگر صاحب‌زمان، *استعاره* از رزمندگان اسلام است.

در نمونه‌ی ۵، نویسنده، جبهه‌ها را مخاطب قرار داده است: حسین‌زمانه *استعاره* از امام‌خمینی(ره) و فرزند پاک فاطمه(س)، *استعاره* از امام‌زمان(عج) یا امام‌خمینی(ره) است.

نمونه‌ی ۶، "آتش‌زدن دل" و "نوشیدن زهر"در معنای *استعاری* به‌کار رفته‌اند. آتش‌زدن دل، *استعاره* از *شدت تأثر* و جام زهر، استعاره از *پذیرش قطع‌نامه* است. غیرازاین موارد گرایش کلی متن به‌سوی قطب *مجازی* زبان است.

۵-۶. توجه به مسایل دینی و اخلاقی

انقلاب اسلامی ایران با تعبیر شرایط مستهجن فرهنگی و اجتماعی قبل از انقلاب، زمینه‌ساز رشد معنوی افراد به‌ویژه جوانان شد. خَلَاء معنوی پیش از انقلاب باعث گرایش شدید جوانان به مسایل دینی و اخلاقی پس از پیروزی انقلاب و به‌ویژه در سال‌های جنگ شد.

بسیاری از رزمندگان دفاع مقدس که خاطراتشان از آن دوران را نوشتند، از این کار انگیزه‌ی معنوی داشتند:

نمونه۱: «با نام و یاد خدا و به امید جلب رضای او، با انگیزه‌ی امتثال وظیفه‌ای شرعی، سلاح قلم را به‌دست گرفته‌ام تا پیام‌رسان خون‌ها و رشادت‌های عزیزانی باشم که در عصر قدرت‌طلبی، فساد، زور و پول، سبکبال و نورانی، برآن‌چه جز عشق اوست پشت‌پا زدند»(طالقانی، ۱۳۹۴ک ۱۵).

نمونه۲: «تصمیم گرفتم که کارهای تبریز را رها کنم و با مراجعت به اصفهان، همراه با عزیزانی که سالیانی در کنارشان بوده و با آن‌ها رشد یافته بودم، دست‌به هجرتی نوین بزنم و از کاروان عشق و ایثار عقب نمانم»(همان: ۱۷).

نمونه۳: «... دنیا برایم تاریک شده بود و احساس می‌کردم که جانم بر قفس تنم فشار می‌آورد. از خودم خجالت می‌کشیدم و از هرچه رنگ دنیا داشت بدم می‌آمد»(همان: ۲۵).

نمونه۴: «حالت‌های روحانی عزیزانی چون علاقمندان،... و بسیاری دیگر، برایم بسیار شگفت‌آور بود. اینان هرچند سن‌وسال کمی داشتند، با چنان سوزی عبادت می‌کردند گویی عمری را به سیروسلوک در وادی عشق و عرفان سپری کردند»(طالقانی، ۱۳۹۴: ۴۰).

نمونه۵: «... نماز آن شب، نماز فنا بود، نه فقط فنای من و ما، بلکه فنای هرچیزی که تعلق خاطری به آن داشتم. دراین نماز، همه‌چیز بی‌بها بود؛ بی‌بهای بی‌بها، انگار که جز او که خود بهاست، هرچیز دیگری پشیزی نمی‌ارزید...»(طالقانی، ۱۳۹۴: ۶۱).

نمونه۶: «می‌روم وضو می‌گیرم و برمی‌گردم. هوا کم‌کم تاریک می‌شود. از دوردست‌ها و ازمیان نخل‌ها آوی قرآن بلند است...»(دهقان، ۱۳۹۰: ۲۱).

نمونه۷: «پروازی، با صدایی بغض‌آلود و آهسته می‌گوید: بچه‌ها! یکی اذان می‌گه، پشت سرش همه تکرار کنین!...»

اذان رفتن خورشید، اذان دلتنگی، اذان غم، اذان تنهایی، اذان رفتن...» (دهقان، ۱۳۹۰: ۴۴).

نمونه۸: «نوای دعا و عزاداری از چادرها شنیده می‌شد. صدای گریه‌ی بچه‌ها فضا را پر کرده بود. آسمان صاف بود و ستاره‌ها در آسمان سرمه‌ای‌رنگ کارون چشمک می‌زدند و نورافشانی می‌کردند...»(تاجیک، ۱۳۹۳: ۴۱۱).

نمونه۹: «من هم در جریان راهپیمایی‌ها با خانم‌هایی آشنا شدم که در مکتب قرآن فعالیت می‌کردند. از طریق آن‌ها در کلاس‌های تفسیرشان که در دبیرستان هشترودی برگزار می‌شد شرکت کردم. رفته‌رفته ارتباطم با مکتب بیش‌تر می‌شد...»(حسینی، ۱۳۸۸: ۵۸).

نمونه۱۰: «مسیر چندکیلومتری دشت‌ذهاب را در گرمای ۵۰درجه تا بشگان رفتیم و دوباره مسیر حرکت گردان را با کمک بچه‌های اطلاعات و عملیات بررسی نهایی کردیم.وقت برگشتن گلوهایمان تا ته سینه از تشنگی می‌سوخت، لب‌ها خشک و

ترکیـده بـود. امـا یـک‌نفر دسـت بـه قمقمـه نبـرد، فقـط بـه تأسـی از مـرام حضرت‌اباالفضل(ع)»(حسام، ۱۳۹۳: ۱۳۳).

نمونه۱۱: «با صدای اذان حرکت شروع شد. یک‌نفر اذان می‌داد و معنـی‌اش را هـم می‌گفت. این اذان‌های وقت حرکت، عجیب آدم را بـال‌وپر می‌داد»(سـپهری، ۱۳۹۰: ۳۳۱).

نمونه۱۲: «حاج‌سعدالله گفت: من روی این نماز جماعـت حاضـرم، خـونم تـو ایـن اردوگاه ریخته بشه، ما عرضه و لیاقت نداشتیم تو جبهه شهید بشیم، شـاید خداونـد بهمون توفیق بده برای برپایی نماز جماعت تـو عـراق شـهید بشیم...»(حسـینی‌پور، ۱۳۹۰: ۴۵۳).

۵-۶-۱.تحلیل داده‌ها براساس قطب‌های مجازی و استعاری زبان:

در نمونه‌ی ۱، مجاورت هنری سلاح و قلم باعث گذار زبان به حیطـه‌ی *مجـازی‌اش* شده است.

در نمونه‌ی ۲، "هجرتی نوین"/*استعاره* از عزیمت به جبهه و "کاروان عشق و ایثار"، *استعاره* از گروه رزمندگان است.

در نمونه‌ی ۳، "دنیا برایم تاریک شده بود"/*استعاره* از مشقت‌باربودن تحمل فضـای دنیای پشت‌جبهه برای راوی است. ترکیب هنری "قفس‌تن" معنای ویژه‌ای بـه‌وجود آورده که باعث گذار به *قطب مجازی* زبان شده است.

در نمونه‌ی ۴، هم‌نشینی واژگان در ترکیب "وادی عشق و عرفان" رابطه‌ای معنایی برقرار کرده است که از ویژگی *مجازی* برخوردار است.

در نمونه‌ی ۵، هم‌نشینی هنری کلمات باعث سوق زبان به‌سوی قطب *مجازی* شـده است.

نمونه‌ی ۶، معنی‌اندیشی بر آفرینش ادبی مقدم است در نتیجه نقش *قطب مجـازی* زبان برجسته‌تر است.

در نمونه‌ی ۷، در ترکیب "اذان رفتن خورشید، اذان دلتنگـی، اذان غـم..." بـه‌دلیل ساخت هنری زبان به قطب *مجازی‌اش* نزدیک‌تر است.

در نمونه‌ی ۸، ترکیب "چشمک‌زدن ستارگان" ترکیبی هنری است که پا را از حیطه‌ی پیام مستقیم فراتر نهاد و در نتیجه به قطب *مجازی* زبان نزدیک‌تر است.

در نمونه‌ی ۹، هدف از کاربرد زبان انتقال معنی است در نتیجه زبان به سمت‌وسوی قطب *مجازی‌اش* گرایش دارد.

در نمونه‌ی ۱۰، "نخوردن آب" در سطحی *استعاری*، بیانگر الگوگیری رزمندگان از منش حضرت اباالفضل(ع) است.

در نمونه‌ی ۱۲، "ریختن خون" *مجاز* از شهادت است.

۵-۷. روحیه‌ی خودباوری

پیروزی انقلاب اسلامی باعث اعتمادبه‌نفس جوانان انقلابی شد. آن‌ها فهمیدند با دست خالی هم می‌توان در مقابل نیروهای قدرتمند ایستاد و نیروی اراده و ایمان از نیروی زور و سلاح قوی‌تر است. تقویت همین روحیه‌ی خودباوری ناشی از انقلاب بعدها در طول دوران جنگ تحمیلی یکی از عوامل موفقیت و پیروزی بر دشمن غاصب شد. به‌طوری‌که دراین دوران بسیاری از فرماندهان جنگی، جوانان کم‌سن‌وسالی بودند که توانایی‌هایشان و قدرت نیروی ایمان و اعتقاد، را باور داشتند، انقلاب اسلامی و جنگ تحمیلی بستری فراهم کردند تا استعدادهای بالقوه‌ی نیروهای مستضعف انقلابی، به فعلیت برسند. این مسأله مختص مردان نبود و بسیاری از دختران و زنان این سرزمین نیز با اتکا بر نیروی خودباوری و ایمان به خداوند، کارهای درخشانی انجام دادند «بسیاری از رزمندگان از اقشار معمولی جامعه بودند که با وقوع جنگ تحمیلی بر خود واجب دانستند تا شغل و زندگی روزمره‌شان را رها کنند و به دفاع از دین و سرزمینشان بپردازند:

نمونه۱: «سلحشوران جان برکف سپاه اسلام، که هفت‌هشت نفرشان بیش‌تر باقی نمانده بودند، با داشتن شرایط بدِ جسمی و تحمل دوشبانه‌روز عطش و گرسنگی و بی‌خوابی دراین لحظات شکوهمند، حماسه آفریدند و در برابر چندین ستون پیاده‌ی دشمن، مقاومت کردند و تعداد زیادی از نفرات عراقی را به خاک‌وخون کشیدند»(طالقانی، ۱۳۹۴: ۱۲۷).

شرایطی که انقلاب اسلامی فراهم کرد، به دختری هفده‌ساله چنـان اعتمادبـه‌نفس می‌دهد، که این‌گونه در مقابل ظلم بایستد و به دفاع از حق برخیزد:

نمونه۲: «... به‌خودم گفتم: حالا که می‌توانم چیزی از جریانات خرمشهر بگویم اگر ساکت بمانم و حرف نزنم من هم خیانت کرده‌ام... چادرم را مرتـب کـردم. یک‌دفعـه بلند شدم و لبه‌ی وانت ایستادم. شروع کردم به صحبت و گفتم: مردم! اینا جوان‌های مظلوم خرمشهر هسـتند کـه بـه ایـن روز افتادنـد. اینـا بـه‌خاطر دفـاع از نـاموس و شرف‌شان، به‌خاطر دین و مملکتشان کشته شدند. سه‌روزه، کـه بـه‌خاطر نبـود آب و کفن، به‌خاطر بمباران هواپیماها نتونستیم اینا رو به‌خاک بسپاریم. سه‌روزه، که بـدن اینا مثل شهدای کربلا روی زمین زیر آفتاب مونده... مـا یـه زمـانی ژانـدارم منطقـه بودیم. ولی خائن‌ها نمی‌گذارن نیرو و اسلحه وارد خرمشهر بشه... خرمشهر مال من یا مال این شهید نیست. خرمشهر مال همه‌ی ایرانه...(حسینی، ۱۳۸۸: ۱۸۸-۱۸۹).

درس خودباوری که مردم از مکتب عاشورا فرا گرفتند و انقـلاب اسـلامی زمینـه‌ی بروز آن‌را فراهم کرد، در دوران اسـارت رزمنـدگان نیـز سـتودنی اسـت. نوجوانـان و جوانان و به‌ویژه، دختران ما در اسارات طوری رفتار می‌کردند که عملاً بعثی‌ها اسـیر دست آن‌ها بودند و نمی‌دانستند برای کنترل آن‌ها چه‌کار کنند:

نمونه۳: «- یالا تعال، یالا تَقَدم، بالسرعه...(بیا، یالا بیا جلو، زودباش...) این کلمـات را آنقدر تکرار کرد که هنوز در ذهنم ماند. فکر می‌کنم از مقاومت بچـه‌ها بـه سـتوه آمـده بودنـد کـه چنـدبار تکـرار کـرد «لـیش لا سَـلّمو انفسـکم...!(چرا تسـلیم نمی‌شدید...)!»(حسینی‌پور، ۱۳۹۰: ۶۵).

اوج این خودباوری در گفت‌وگوهای بین اسرا و نیروهای بعثی مشهود است:

نمونه۴: «او(گروهبان عبید)، سعی داشت با حرف‌ها و کنایـه‌هایش تحقیـرم کنـد، گفت: ببین چه‌طور کرم زدی و بوی تعفّن گرفتی! انتظاری غیرازاین حرف‌ها نداشتم. دشمن بود و کینه‌ای. بهش گفتم: اشکالی نداره؛ می‌گن حضرت‌ایوب هم کرم زد. مـا که خاک پای حضرت‌ایوب هم نمی‌شیم!»(حسینی‌پور، ۱۳۹۰: ۲۴۰).

دانستن این‌که یک نوجوان شانزده‌ساله اسیر در دست دشمن این‌گونه با شجاعت و خودباوری با دشمن مجادله می‌کند، انسان را متعجب می‌کند:

نمونه۵: «...- به‌خدا قسم ما آتش‌پرست نیستیم ما فقط خدا را می‌پرستیم.
- ... آیا نباید شما رو کُشت و جنازه‌هاتونو انداخت جلوی سگ‌های العماره، تا بخورن...؟
- من که از کشته‌شدن نمی‌ترسم. اگه می‌ترسیدم، نمی‌اومدم جبهه...»(حسینی‌پور، ۱۳۹۰: ۱۶۱).

نمونه۶: «من(معصومه آباد) ازاین‌که در نوبتِ هم‌آغوشی با مرگ نشسته بودم خوشحال بودم اما نمی‌خواستم آخرین نفر باشم... .از روز هفدهم و هجدهم(اعتصاب غذا) بیش‌ترین لحظه‌ها و ساعت‌های آن روزها را در عالم دیگری سپری می‌کردم. سرم بزرگ‌تر از تنم شده بود و دیگر توان کشیدن آن‌را نداشتم. کاسه‌ی سرم خالی شده بود و صداها مثل سنگ‌ریزهایی بودند که در ظرفی خالی این‌طرف‌وآن‌طرف می‌شدند... افق نگاهم دور و دورترها را می‌دید. راه که می‌رفتم دیگر سفتی زمین را زیر پایم حس نمی‌کردم... سوار بر کالسکه از باغی عبور می‌کردم که گل‌هایش آشنا بود اما بزرگ‌تر از باغ حیاطمان بود. مرا با کالسکه درآن می‌گرداندند. درخت انگور حیاطمان غوره داده بود و پدرم مشغول کیسه‌کردن غوره‌ها بود... چشمانم را باز کردم. چقدر آدم دور من ایستاده‌اند... .
گفتم: نه ما فقط با صلیب‌سرخ صحبت می‌کنیم تا توسط آن‌ها ثبت‌نام شدیم... شش‌نفر از نیروهای صلیب‌سرخ وارد اتاق شدند...»(آباد، ۱۳۹۳: ۳۴۱-۳۴۶).

نمونه۷: «به جواد گفتم: دست مردها که باز است، چرا می‌خواهند دست‌های ما را ببندند؟ ترجمه کرد و افسر عراقی گفت: نسوان الایرانیات اخطر من الرجال الایرانیین(زن‌های ایرانی از مردهای ایرانی خطرناک‌ترند).ازاین‌که دو دختر ایرانی در نظر آن‌ها اینقدر با ابهت و خطرآفرین بودند، احساس غرور و استقامت بیش‌تری کردم»(آباد، ۱۳۹۳: ۱۵۹).

این‌ها تنها بخش‌های کوچکی از خودباوری و شجاعت فرزندان انقلاب بود که در اسارت، دشمن سفّاک را اسیر اراده خواست خود کردند.

۵-۷-۱. تحلیل داده ها براساس قطب های مجازی و استعاری زبان

درنمونه‌های ۱-۳ زبان ارجاعی،در نتیجه به قطب *مجازی* اش نزدیک تر است.

نمونه ۴ را می‌توان در سطح *استعاری* آن تحلیل کرد. دشمن بعثی سعی دارد با به رخ کشیدن وضعیت جسمی اسف بار اسیر ایرانی ، او را تحقیرکند، اما اسیر نوجوان ایرانی با یادآوری داستان حضرت ایوب، پاسخ دندان شکنی به دشمن داده، زهرکلام او را خنثی می‌کند. این گفت‌وگو به طور تلویحی، تداعی‌گر زخم زبان یزید به حضرت زینب (س) و پاسخ دندان شکن ایشان است.

در نمونه ، با توجه به انتقال مستقیم پیام، زبان به قطب *مجازی*اش نزدیک‌تراست.

در نمونه ۶...

در نمونه ۷ ، جمله" زن های ایرانی از مردهای ایرانی خطرناک ترند"درسطحی استعاری، بیانگر اقتدار و قدرت زنان ایرانی و ترسی است که دشمن از آنها به دل داشته است.

۵-۸. فرهنگ ایثار و شهادت

یکی از ثمرات انقلاب اسلامی ایران، تقویت و گسترش فرهنگ ایثار و شهادت بود به‌طوری‌که چهره‌ی کریه مرگ در نظر بسیاری از مردم به‌ویژه جوانان تبدیل به چهره‌ای دوست‌داشتنی شد. انقلابیون حاضر بودند بر سرِ جانشان در راه برپایی ارزش‌های اسلامی با خداوند معامله کنند. روحیه‌ی شهادت‌طلبی در میان رزمندگان دفاع مقدس یکی از مهم‌ترین عوامل پیروزی ایران در جنگ تحمیلی است:

نمونه۱: «اطرافمان حوضچه‌های آب‌نمک بود و جابه‌جا بچه‌های زخمی توی این حوضچه‌ها افتاده بودند. حتی با پای قطع‌شده در آب‌نمک بودند، بعضی از آن‌ها چفیه‌شان را توی دهانشان فرو کرده بودند تا صدای ناله‌شان در ابتدای حمله توجه دشمن را جلب نکند...»(سپهری، ۱۳۹۰: ۳۸۸).

نمونه۲: «... گفتم: عده‌ای می‌خواهم شهادت‌طلب که وقتی مقابل دشمن هوشیار، به میدان مین رسیدیم، داوطلب باشند که مین‌ها را خنثی کنند و اگر فرصت نبود روی مین و سیم‌خاردار بیفتند و راه را باز کنند تا گردان از روی آن‌ها عبور کنند... کسانی را می‌خواهم که مثل حضرت‌علی‌اکبر، بدنشان قطعه‌قطعه شود و مثل حضرت‌اباالفضل...» بیش‌تر بچه‌های گردان به گریه افتادند و مشتاقانه داوطلب شدند...»(حسام، ۱۳۹۳: ۳۰۴).

نمونه۳: «ازبین عزیزان رزمنده مخلص‌ترها انتخاب شدند و سند قبولی‌شان با خط سرخ بر سینه‌شان نگاشته می‌شد»(طالقانی، ۱۳۹۴: ۲۴۷).

نمونه۵: «حاج‌ستار بعد دستش را گذاشت روی قرآن و گفت: «وصیت‌نامه‌ام را نوشته‌ام. لای قرآن است»»(ضرابی‌زاده، ۱۳۹۳: ۲۲۵).

نمونه۶: «ای جبهه‌ها، شاهد باشید که تا آخرین نفس و تا آخرین روز نبرد، دست از حسین زمانه خویش برنداشتم و تا مرز شهادت از فرزند پاک فاطمه(س) حمایت کردم»(تاجیک، ۱۳۹۳: ۵۵۰).

نمونه۷: «... مجبور شدم کفن(پدر) را ببندم. برای آخرین‌بار چشمش را بوسیدم و حلالیت خواستم... یک‌دفعه یاد حرفش افتادم. موقعی که کسی فوت می‌کرد یا شهید می‌شد، می‌گفت دوست ندارم به مرگ طبیعی بمیرم. من نمی‌خواهم در رختخواب جان بدهم...»(حسینی، ۱۳۸۸: ۲۰۵).

نمونه۸: «از رنگ‌و رویش پیدا بود زنده نمی‌ماند. آخرین دعای او هیچ‌وقت فراموشم نمی‌شود: اللهم الرزقنی شفاعه الحسین یوم الورود. در لحظات آخر، با کلاه آهنی از آبراه کناری‌ام برایش آب آوردم، آب نخورد، حتی حاضر نشد لب‌هایش خیس شود. نمی‌دانم فکر می‌کنم، می‌خواست تشنه شهید شود. سرانجام سیّد تشنه شهید شد!»(حسینی‌پور، ۱۳۹۰: ۵۶).

نمونه۹: «احساس می‌کردم بعد از کتک‌خوردن و حتی کتک‌زدن، عزت انسانی‌ام به بازی گرفته شده... هرکدام با خون خود روی در کِرِم‌رنگ سلول، شعارهای «الله اکبر» و «لااله الاالله» را نوشتیم. خونمان برای نوشتن نام خدا مقدس شده بود. این قطره‌های خون که نام خدا را بر دیوار نقش می‌کرد هدیه‌ی کوچک ما برای خداست. صورتم از اشک و خون پر بود و در دل گفتم: «خدایا این قربانی کوچک را بپذیر»»(آباد، ۱۳۹۳: ۳۱۶).

۵-۸-۱.تحلیل داده‌ها براساس قطب‌های مجازی و استعاری زبان

در نمونه‌ی ۱، عمل مجروحان ایرانی(با عضوی قطع‌شده در آب‌نمک افتادن و دم برنیاوردن برای لونرفتن عملیات) در سطحی *استعاری* بیانگر ازخودگذشتگی و مقاومت آنان است.

نمونه‌ی ۲، در سطحی *استعاری* بیانگر شجاعت و ازخودگذشتگی رزمندگان ایرانی است.

نمونه‌ی ۳، با توجه به هم‌نشینی کلمات در محور افقی *مجاز* مرسل صورت گرفته است.

نمونه‌ی ۴و۵ هدف زبان انتقال پیام در نتیجه مایل به قطب *مجازی*اش می‌باشد.

در نمونه‌ی ۶، «حسین زمانه، *استعاره* از امام‌زمان(عج) و فرزند پاک فاطمه(س) *استعاره* از امام‌زمان(عج) یا امام‌خمینی(ره) است.

نمونه‌ی ۷، با توجه به انتقال پیام به‌صورت مستقیم، زبان به‌سوی قطب *مجازی‌اش* گرایش یافته است.

در نمونه‌ی ۸، "آب نخوردن سیّد"در سطحی *استعاری* دلالت لذ ازخودگذشتگی حضرت‌اباالفضل(ع) و امتناع ایشان از نوشیدن آب دارد.

۶.نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر به‌منظور بررسی بازنمود مفاهیم انقلاب اسلامی در ده خاطره‌نوشته‌ی برجسته‌ی دفاع مقدس براساس نظریه‌ی قطب‌های مجازی و استعاری زبان یاکوبسن انجام شده است.

پس از بررسی‌های به‌عمل آمده نتایج زیر حاصل شده است:

۱- مهم‌ترین مفاهیم انقلاب اسلامی که در خاطره‌نوشته‌های دفاع مقدس نمود پیدا کرده‌اند عبارتند از: *توجه به فرهنگ عاشورا*، *توجه به مسایل دینی*، *رونق فرهنگ ایثار و شهادت*، *ولایت‌پذیری*، *تقویت روحیه‌ی خودباوری*، *توجه به فرهنگ انتظار و مهدویت*، *ایجاد حکومت دینی* و *سرنگونی نظام مستکبر*، *توجه به مستضعفین*.

۲- از میان مفاهیم و ارزش‌های گوناگون انقلاب اسلامی، *فرهنگ عاشورا* بیش‌ترین بازنمود را در خاطره‌نوشته‌های دفاع مقدس داشته است.

۳- باید توجه داشت که رزمندگان به‌همه‌ی مفاهیم انقلاب اسلامی اهتمام داشته‌اند و این‌که برخی مفاهیم در خاطره‌نوشته‌ها بازنمود کم‌تری دارند، به‌معنی بی‌توجهی رزمندگان به آن مفهوم خاص نیست و در واقع تمام این مفاهیم با هم در ارتباط هستند. مثلاً فرهنگ عاشورا در خود توجه به مسایل دینی، اهمیت ایثار و شهادت، ولایت‌پذیری، تقویت روحیه‌ی خودباوری و... را دارد.

۴- باوجوداین‌که خاطره‌نوشته‌های دفاع مقدس بر معنی‌اندیشی نویسندگان‌شان مبتنی است و زبان در آن‌ها ابزار انتقال معنی است و کارکردی ارجاعی دارد، مفاهیم انقلاب اسلامی که دراین آثار نمود یافته‌اند، علاوه‌بر قطب *مجازی* به قطب *استعاری* گرایش دارند زیرا در موارد بسیاری آفرینش ادبی صورت گرفته است. اما به‌طورکلی این نتیجه حاصل شد که با وجود آرایه‌های ادبی در نمونه‌های استخراج‌شده، گرایش آن‌های به قطب *مجازی* زبان بیش‌تر است.

کتابنامه

۱. آباد، معصومه،۱۳۹۳، **من زنده‌ام**، تهران: بروج.

۲. آخوندی، حمید،۱۳۹۱، **استعاره به زبان خودکار**، مجله رشد آموزش زبان و ادبیات فارسی، ش۲، بهار.

۳. اصلانی، حمیدرضا، ۱۳۸۶، **استعاره و مجاز در داستان: پژوهشی در حوزه‌ی زبان‌شناسی**، تهران: نیلوفر.

۴. امام‌خمینی، **صحیفه‌ی نور(نرم‌افزار)**، دربردارنده‌ی مجموعه‌ی ۲۲جلدی سخنان حضرت‌امام‌خمینی، مؤسسه‌ی تنظیم و نشر آثار امام‌خمینی، تهران.

۵. ایگلتون، تری، ۱۳۸۰، **پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی**، ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران: مرکز.

۶. بایرامی، محمدرضا، ۱۳۹۳، **هفت‌روز آخر**، تهران: سوره‌ی مهر.

۷. تاجیک، سعید، ۱۳۹۳، **جنگ دوست‌داشتنی**، تهران: سوره‌ی مهر.

۸. تاجیک، محمدرضا و درویشی، فرهاد،۱۳۸۳، **آرمان‌های انقلاب اسلامی در عصر جهانی‌شدن**، «چالش‌ها و واکنش‌ها...»، مجله‌ی جامعه‌شناسی ایران، ش۳، پاییز.

۹. حسینی، سیّده‌اعظم، ۱۳۸۸، **دا**، تهران: سوره‌ی مهر.

۱۰. حسام، حمید، ۱۳۹۳، **آب هرگز نمی‌میرد**، تهران:صریر.

۱۱. حسینی‌پور، سیّدناصر،۱۳۹۰، **پایی که جا ماند**، تهران: سوره‌ی مهر.

۱۲. دهخدا، علی‌اکبر،۱۳۷۷، **لغت‌نامه**، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۱۳. دهقان، احمد،۱۳۹۳، **روزهای آخر**، تهران: سوره‌ی مهر.

۱۴. دهقان، احمد، ۱۳۸۶، **خاک و خاطره: خاطره‌نگاری، یادداشت‌نوشته‌ها و تاریخ شفاهی جنگ و دفاع مقدس**، تهران: صریر.

۱۵. رضوانیان، قدسیه،۱۳۹۴، **از سرگذشت‌نویسی به داستان‌نویسی**، ، مازندران: انتشارات دانشگاه مازندران.

۱۶. صفوی، کورش، ۱۳۸۰، **گفتارهایی در زبان‌شناسی**، تهران: هرمس.

۱۷. سپهری، معصومه، ۱۳۹۳، **نورالدین پسر ایران**، تهران: سوره‌ی مهر.

۱۸. علائی، سعید، ۱۳۸۷، **جریان‌شناسی شعر انقلاب اسلامی**، تهران: مرکز اسناد انقلاب اسلامی.

۱۹. صفوی، کورش،۱۳۸۳، **از زبان‌شناسی به ادبیات**، ، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه‌ی هنری.

۲۰. ضراب‌زاده، بهناز،۱۳۹۳، **دخترشینا**، تهران: سوره‌ی مهر.
۲۱. طالقانی، سیّدحمیدرضا، ۱۳۹۳، **حماسه‌ی تپه‌ی برهانی**، تهران: عماد فردا
۲۲. کالر، جاناتان، ۱۳۹۰، **در جست‌وجوی نشانه‌ها**، ترجمه‌ی فرزان سجودی، تهران: علم.
۲۳. کوشکی، محمدصادق، ۱۳۸۷، **بازشناسی هویت انقلاب اسلامی**، مطالعات انقلاب اسلامی، ش۱۴، پاییز.
۲۴. مطهری، مرتضی،۱۳۷۲، **مجموعه‌آثار**، تهران: انتشارات صدرا.
۲۵. یاکوبسن، رومن، ۱۳۹۰، **«قطب‌های استعاری و مجازی» در زبان‌پریشی، زبان‌شناسی و نقد ادبی**، ترجمه‌ی مریم خوزان و حسین پاینده، تهران: نی.
۲۶. www,Khamenei.ir

آسیب‌شناسی زبان و ادبیات فارسی و چند پیشنهاد

محمد خسروی شکیب[۱]
زهرا کوشکی[۲]

Pathology of Persian Language and Literature and Few Suggestions

Mohammad Khosrowi Shekib
Associate professor of linguistics and literature of Lorestan University, Iran, responsible author.

Zahra Koushki
Doctor of Persian Language and Literature, Lorestan University-Iran.

Today, Persian literature is not in its previous position as a classical and influential art. Although Persian literature was a superior and exalting art throughout the classical period, now it has lost its traditional dignity. The energy of literature for gathering the audience and giving them pleasure has been reduced and its functions and performance have been limited.. If we accept the belief that Persian literature is at pale and if we accept that its power is limited and reduced in society, then we must struggle to recuperate the status and reputation of Persian literature. The paper undertakes that strategies such as "translating Persian literary works through embassies abroad", "removing negative attitudes", "strengthening institutions behind Persian", "creating pathological journals"," the maximum reflection of collective consciousness through literature "," different readings from literary texts ", and" economizing on literature ", etc. can help in protective and restoring the soft power of Persian literature, the community scene will be useful. In this article the above assumptions will be considered.

Keywords: language, Literature, Pathology, Soft Power,Persian.

---

[۱] دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه لرستان - ایران. نویسندهٔ مسئول:
m.khosravishakib@gmail.com
[۲] دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه لرستان - ایران.

چکیده

امروزه ادبیات فارسی در جایگاه پیشین خود به عنوان هنری کلاسیک و تأثیرگذار نیست. ادبیات فارسی اگرچه در تمام دوران کلاسیک، هنری برتر و تعالی‌بخش بود، اکنون آن ارجمندی سنتی خود را از دست داده است. انرژی ادبیات برای اجتماع مخاطبان و لذت بخشیدن به آنها تقلیل یافته است و کارکردها و عملکرد آن، محدود شده است. اگر این باور را بپذیریم که جایگاه ادبیات فارسی نسبت به گذشته تقلیل یافته است و اگر قبول کنیم که قدرت و جذابیت آن محدود شده است، لاجرم باید برای احیای موقعیت و ارجمندی گذشته ادبیات فارسی تلاش کرد. پیش‌فرض مقاله این است که راهکارهایی چون «ترجمه آثار ادبی فارسی از طریق سفارت‌خانه‌های خارج از کشور»، «حذف نگرش‌های سلبی»، «تقویت نهادهای پشت زبان فارسی»، «ایجاد مجلات مربوط به آسیب‌شناسی ادبیات»، «بازتاب بیشینهٔ آگاهی‌جمعی از طریق ادبیات»، «خوانش‌های متفاوت از متون ادبی» و «اقتصادی کردن ادبیات» و ... می‌تواند در حفظ شوکت و احیای قدرت نرم ادبیات فارسی، در صحنهٔ اجتماع، مفید باشد. در این مقاله پیش‌فرض‌های ذکر شده مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

واژگان کلیدی: زبان، ادبیات، آسیب‌شناسی، قدرت نرم، فارسی.

۱. مقدمه

۱-۱. بیان مساله و طرح سؤال و فرضیه

اتفاقات دو دهه‌ی آخر قرن بیستم و همچنین اوایل قرن بیست و یکم، تعریف و انتظارات متفاوتی را از ادبیات رقم زد؛ به طوری که رسالت و منش ادبیات را تغییر و آن را با وقایع آن دهه‌ها، سازگار کرد؛ اتفاقاتی چون اتحاد مجدد دو آلمان، تجزیه و فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی در کنار قراردادهای تجاری و همچنین تشکیل بلوک اقتصادی و تجاری مانند سازمان تجارت جهانی (WTO) و تفاهنامه آسیا-پاسیفیک (APTA) و جامعه توسعه جنوب آفریقا و شورای همکاری خلیج‌فارس (GCC)و همچنین رشد اقتصادی چین و دغدغه‌ی سرمایه‌داری آن کشورها در هنر، ادبیات و رویکردهای آن را تغییر داد. همچنین در پی جنگ جهانی دوم، پایتخت هنر و ادبیات از پاریس به نیویورک انتقال یافت و بیش از پیش ماهیت و آرایش اقتصادی و تجاری به خود گرفت. آدورنو (Adorno, 1997: 64) در کتاب «نظریه‌ی زیبایی‌شناسی هنر» تلاش دارد تا فکر خود را با این پرسش منظم و هدایت کند که آیا «ادبیات در جهان سرمایه‌داری و لاجرم مصرفی امروز می‌تواند به حیات خود ادامه دهد و بقای خود را در چنین جهانی تضمین کند؟» این سوال اکنون بیش از هر زمانی می‌تواند دغدغه‌ی جامعه ادبی ایران باشد، چراکه به نظر می‌رسد ادبیات فارسی قسمت اعظم شأن و منزلت خود را از دست داده است و لاجرم با این توان و انرژی کم، در حالت احتضار قرار دارد. هنرهای دیگر- فیلم، نقاشی، موسیقی و ... - هر روز در حال تصعید و فربه شدن هستند و ادبیات فارسی به عنوان یکی از انواع متعدد هنر در حال خالی کردن صحنه اجتماع و مخاطبان، به نفع دیگر گونه‌های هنری است. ادبیات در گذشته به واسطه‌ی دربارها و حمایت‌های درباری، جایگاه هنر برتر را به خود اختصاص داده بود ولی امروزه فیلم و موسیقی با فاصله‌ی زیاد در حال پیشی گرفتن از ادبیات هستند. دربارها در گذشته، به عنوان کانون‌های قدرت، از ادبیات به عنوان یکی از مؤلفه‌های قدرت نرم استفاده می‌کردند و این نزدیکی و تعامل با کانون‌های قدرت، در بقا و استمرار ادبیات موثر بود. در قرن بیستم و بیست و یکم اوضاع بکلی متفاوت شده است. هنرهایی چون موسیقی و فیلم به شدت صنعتی شده‌اند و تکنولوژی روز را در خدمت گرفته‌اند و هماهنگ با

سرعت پیشرفت‌های صنعتی، این هنرها نیز پیشرفت داشته‌اند. سوال این است که ادبیات‌فارسی چگونه می‌تواند بقای خود را در اجتماع معاصر حفظ کند و استمرار یابد؟ همچنین ادبیات چگونه می‌تواند مخاطبان خود را نگه دارد و بیش از این تضعیف نشود؟ ادبیات چگونه می‌تواند در کنار دیگر هنرها از جایگاه و شان خود حراست کند؟ پیش‌فرض مقاله این است که موضوعاتی چون «خوانش های متعدد از آثار ادبی و تلاش برای آزاد کردن آنها از خوانش‌های سنتی و مطلق‌گرا»، «آسیب-شناسی مستمر آثار ادبی و بررسی قدرت تطبیق‌پذیری آنها با شرایط دریافت کنندگان و مخاطبان»، «تقویت زبان فارسی»، «رواج ترجمه آثار ادبی فارسی به دیگر زبان‌های زنده‌ی دنیا»، «حذف نگرش‌های ایجابی در ادبیات»، «اصرار بر تلفیقی کردن و آمیزش و مکالمه ادبیات با دیگر هنرها»، «اقتصادی کردن و تلاش برای طرح تعهدات اقتصادی ادبیات»، «تقویت نگرش‌های جمعی ادبیات و تلاش برای ایجاد ارتباط میان جامعه و ادبیات»، می‌تواند راهکارهایی باشند که ادبیات را به جلو حرکت می‌دهد و در بهبود وضعیت کنونی ادبیات و همچنین عاقبت‌اندیشی آن موثر خواهد بود.

۱-۲. پیشینه‌ی تحقیق

مقالات توصیفی و مثبت اندیشی در رابطه با قدرت و توانایی ادبیات فارسی نوشته شده است. مهمترین ویژگی این مقالات جدا کردن زبان فارسی از ادبیات فارسی و بررسی آنها به عنوان دو مقوله جدا از هم است. مقاله «**تأثیر زبان و ادبیات فارسی بر ساختار اجتماعی، فرهنگی جامعه**»(۱۳۸۷) از ژیلا صلاتی با مثبت اندیشی به تأثیر ادبیات بر ساختار اجتماع اشاره کرده است ان هم بدون در نظر گرفتن زمان و تطور تاریخی. «**تحلیل گفتمانی انتقاد اجتماعی در شعر شاعران انقلاب اسلامی**» (۱۳۹۷) از حسن بشیر و میلاد عرفان‌پور به اجتماعیات در ادبیات پرداخته‌اند. «**تحلیل محتوایی رمان «آتش به اختیار» اثر محمدرضا بایرامی بر اساس جامعه‌شناسی رمان «ژرژ لوکاچ» و «لوسین گلدمن»** (۱۳۹۷) از مسروره مختاری تلاش دارد تا با تأکید بر جامعه شناختی ساختارگرای لوسین گلدمن به تأثیر طبقات و گروه‌های اجتماعی بر تکوین رمان «اتش به اختیار» بپردازد.

همچنین مقاله «**آسیب‌شناسی زبانی و بلاغی زبان فارسی در شبکه ارتباطی تلگرام**» (۱۳۹۶) از مسیحه هدایت و عطیه کامیابی و همچنین علی علیزاده به جایگاه زبان فارسی در فضای مجازی می‌پردازد. در این مقاله پیام کاربران فارسی-زبان در فضای مجازی و مخصوصاً تلگرام را از منظر زبانشناسی و بلاغت مورد ارزیابی قرار داده اند. مقاله «**کار ادبیات و هراسناکی سیاست و ادبیات**» (۱۳۸۷) از روزبه صدرآرا از جایگاه ادبیات به عنوان یک قدرت نرم در حوزه سیاست نام می برد و معتقد است که می تواند قدرت سخت را تعدیل کند. مقاله «**بررسی دلایل تضعیف زبان و ادبیات فارسی**» در پانزدهمین همایش انجمن زبان فارسی نیز بدون ارایه راهکار به ارتباط ادبیات و اجتماع امروزی می پردازد.

۲- بحث و بررسی

۲-۱. ادبیات و خوانش‌های متعدد

جهان امروز بر مبنای پیچیدگی و سرعت خود، از هنر، رسالتی را طلب می‌کند که چندان با رسالت سنتی هنر جور در نمی‌آید. آثار برجسته کلاسیک در ادبیات جهان و همچنین در ادبیات فارسی، دغدغه‌های اخلاقی و فرهنگی را تبلیغ می‌کردند. هومر، دانته، شکسپیر، مولوی، و دیگر بزرگان ادبیات جهان، همواره منش سازنده و پیش‌برنده و ایدئولوژیکی ادبیات را می‌جستند. زبان و ساختار مورد نیاز این کنش و توقع فرهنگی، زبانی دم دستی و دور از ابهام و تعقید بود. امروزه با وجود رویکردهای پرانرژی و جذاب چون ساخت‌شکنی و پست‌مدرنیسم، انتظارت ساختاری و معنایی مخاطبان، از هنر و ادبیات‌فارسی فنی و پیچیده‌تر شده است. هرچند پست‌مدرنیسم به عنوان یک رویکرد ادبی نتوانست در شاخه‌های نظم و نثر فارسی جای خود را آن-طور که باید و شاید، باز کند، اما باعث ارتقای دغدغه‌ها و انتظارات مخاطبان امروزی، از آثار ادبی شد. پست مدرنیسم تلاش می کند تا ادبیات را از خدمت به ایدئولوژی های سلطه‌جو و محدود کننده رها کند. این رویکرد به دال‌های چندمعنایی و تفسیرپذیر گرایش دارد و همواره تلاش دارد تا ساختارهای ارجاعی، تک‌معنایی و محدودکننده‌ی زبان را تحقیر و تضعیف کند. مرکزیت‌گرایی و مطلق اندیشی هگلی و کلاسیک در آثار ادبی، به واسطه تسلط کلان روایت‌های فرهنگی، همواره خوانش-

های منفعت‌طلبانه و تک‌معنایی را از ادبیات طلب می‌کرده است؛ حال آنکه بسیاری از آثار ادبی کلاسیک فارسی قابلیت خوانش‌ها و نگرش‌های متفاوت را دارند. تسلط کلان روایت‌های فرهنگی و مذهبی بر جریان هنر و ادبیات فارسی دوره‌های قبل، قابلیت و منش انعطاف‌پذیری و چرخش‌های معنایی را از آثار ادبی گرفته است و این استبداد معنایی باعث می‌شود که مخاطبان سخت‌گیر و پیچیده‌ی امروزی نتوانند با این گونه آثار ارتباط بگیرند و آنها را به عنوان کالاهای فرهنگی مصرف کنند. نوجوان امروزی در ایران دیگر دغدغه‌ی خواندن حافظ و سعدی و عطار را ندارد چراکه از یک طرف، انتظارات و دغدغه‌های او با خوانش‌های سنتی از آثار ادبی، جور در نمی‌اید، چراکه این گونه آثار را مبلغ ارزش‌ها و باورهای پیر و فرسوده می بیند و از طرف دیگر حضور کلان روایت‌های فرهنگی، دینی و سیاسی اجازه انعطاف-پذیری را ازاین آثار سلب کرده‌اند. حال آنکه باید پذیرفت که بعضی از آثار ادبی کلاسیک فارسی، توانایی خوانش‌های متعدد و متفاوت را دارند. «منطق‌الطیر» عطار از آثار کلاسیک ادبیات‌فارسی است که واقعا قربانی یک خوانش منفعت‌طلبانه و مطلق‌گرا شده است. نظریه‌های پرانرژی و کاربست آنها در ادبیات کلاسیک می‌تواند بستری را برای معنازایی و طراوت دوباره آنها و لاجرم جذب مخاطب سخت‌گیر و دیرپسند امروزین را فراهم کند و ذهن و تلقی مخاطبان نوگرا و تنوع‌طلب و اغلب جوان را، نسبت به این متون کلاسیک متحول سازد. در مسیر بازیابی مخاطب و خواننده برای متون ادبی کلاسیک، می‌توان گفت که پست‌مدرنیسم انرژی و توان مناسبی دارد و می‌توان این رویکرد را به عنوان یکی از نظریه‌های ادبی جدید و نیز یک حرکت و تلاش برای تزلزل نشانه‌ها و از دست رفتن «قطعیت معنا» و مشکوک شده به روایت‌های کلان ادبی، مذهبی، فرهنگی و تاریخی تلقی کرد. داستان «منطق‌الطیر»، به عنوان یک متن کلاسیک و سنتی، همواره یکی از متون برجسته و تأثیرگذار عرفانی- اسلامی در ادبیات فارسی بوده است. بررسی «پیرنگ» این داستان از منظر کاربست پست‌مدرنیسم و «عدم قطعیت» معنا، این فرصت را فراهم می‌کند تا خواننده‌ی سخت‌گیر امروزی را با ظرفیت‌های ناب معنایی این متن کلاسیک اشنا کند. «کثرت‌گرایی»، «کنش جمعی»، «خودشناسی و کمال‌گرایی جمع محور»، «مرگ خداوند»، «انتظار بیهوده بشری»، «بهم ریختن طبقات اجتماعی»، «مرکزیت

زدایی از قدرت و انتشار آن»، «تغییر ارزش‌های بقا به ارزش‌های ابراز وجود»، «ادغام افق‌ها»، «سویه‌ی غیاب کلام» از رهاوردهای نگاه پست‌مدرنیستی به این متن کم نظیر است. این انعطاف‌پذیری در خوانش متون کلاسیک، نه تنها تقلیل ارج و شکوه معنایی آنها تلقی نمی‌شود، بلکه نشان دهنده‌ی امکانات و قابلیت‌های بی‌نظیری برای متن است که همواره نوید بخش پویایی، جهانی و همیشگی بودن انهاست. در نتیجه باید گفت متولیان ادبیات‌فارسی، موظف هستند تا ساحت‌های معنایی گوناگون و به روز متون کلاسیک و معاصر ادبیات فارسی را کشف، تبلیغ و آن را در دسترس مخاطبان سخت‌پسند امروزی قرار دهند.

۲-۲. ادبیات و ضعف زبان فارسی

هیچ هنری بدون زبان – زبان مخصوص- قابل تصور نیست. هنر نقاشی از رنگ‌ها به‌عنوان زبان خود استفاده می‌کنند. موسیقی زبان نت‌ها و بالا و پایین شدن صداها را بکار می‌گیرد. زبان رقص، حرکت است. حرکتی که در ساختار موزون و هنری بکار گرفته شود و بتواند یک بافت هنری را به نمایش بگذارد. زبان در هنر مجسمه‌سازی، مصالح و مواد هستند که بدون آنها تصور مجسمه ممکن نمی‌باشد. هنر عکاسی سوژه‌ها را به عنوان زبان، در اختیار دارد و بدون سوژه مناسب هنر عکاسی متصور نیست. ادبیات نیز از زبان و واژگان فارسی، برای خلق و ساخت هنری استفاده می‌کند. زبان فارسی به عنوان ماده خام نوع هنری ادبیات، نظامی هم مستقل است و هم وابسته. مستقل از این جهت که نظام آوایی و نوشتاری است که مستقل از افراد عمل می کند و کنش زبانی خود را با استقلال به سرانجام می‌رساند و وابسته از این جهت که زبان و قدرتش تا حدودی از موضوعات فرازبانی، نشات می‌گیرد. قدرت یک زبان تا حدودی به نهادهای پشت زبان بستگی دارد. اقتصاد قوی در کنار زبان، کارکرد، نفوذ و توانایی آن زبان را افزایش می‌دهد. اقتصاد ضعیف زبان را ضعیف می‌کند. سیاست و دیپلماسی نافذ، می‌تواند بر زبان فارسی و قدرت آن بیفزاید و در تعاملی دوطرفه زبان قوی نیز دیپلماسی و سیاست را به پیش می‌راند. قدرت علمی، صنعتی و همچنین هنری می‌تواند در نفوذ و قدرت منطقه‌ای و فرامنطقه‌ای زبان‌فارسی موثر باشد. اگر این نهادهای پشت زبان قدرتمند باشند، لاجرم زبان‌فارسی و

ادبیات‌فارسی قدرتمندتر خواهد شد. ادبیات‌فارسی اگر می‌خواهد قدرت داشته باشد و بتواند وسعت و عرصه‌های بین‌المللی را متأثر کند و برای خود جایگاهی در ادبیات جهانی به خود اختصاص بدهد، لاجرم بایستی از پشتوانه‌ی زبانی قدرتمند، برخوردار باشد که در مساحت‌های بین‌المللی توانایی اجماع جهانی را داشته باشد و بتواند گفتمان موجود در آن زبان را به ایدئولوژی جهانی تبدیل کند. اگر ادبیات فارسی ضعیف است و در عرصه بین الملل جایگاه واقعی خود را ندارد، نشان دهنده‌ی ضعف زبان و تقلیل نفوذ آن است. بوردیو در کتاب «زبان و قدرت نمادین» سعی می‌کند تا مناسبات میان زبان و قدرت را نشان دهد. بوردیو سعی زبانشناسانی چون دوسوسور و چامسکی را سنتی می‌داند. (انصاری و دیگران، ۱۳۸۹: ۵۲) او معتقد است که زبان صرفا برای ارتباط نیست، بلکه زبان عرصه‌ای است که افراد در چهارچوب آن به دنبال تحقق منافع خود می‌باشند. می‌توان گفت بوردیو تلاش دارد که پرسش از ارزش و قدرت زبان را جایگزین پرسش از معنای زبان کند. «تصدیق و تصویب» از اصطلاحات مورد نظر بوردیو هستند (بوردیو، ۱۳۸۴: ۳۴) که نشان دهنده‌ی دغدغه و تلاش او در اثبات اهمیت قدرت و نفوذ زبان است. ادبیات نیز برای نشان داده پویایی و گفتمان خود، به زبان قوی و نافذ نیازمند است. از آنجا که زبان فارسی و نفوذ آن در ساختن سرمایه‌های نمادین جهانی و همچنین اجماع و تصدیق بین‌الملل، کم انرژی و کم رمق است لاجرم انتظار ادبیاتی فراگیر و منتفذ، نیز غیر-معقول می‌نماید. به نظر می‌رسد که احیای جایگاه و شأن ادبیات‌فارسی در عرصه محلی و جهانی، نیازمند تقویت زبان‌فارسی و همچنین تلاش برای ایجاد یک اجماع و تصدیق فراگیر زبانی، از طریق بسط و تقویت نهادهای پشت زبان – اقتصاد، علم، هنر، سیاست، ورزش و ... – است.

۲–۳. ادبیات و ترجمهٔ متون ادبی

ترجمه یک فرایند فرهنگی است که جریان تعامل و تبادل افکار و اندیشه‌ها را میسر می‌کند. دادوستدهای فرهنگی به عنوان کنش‌های دو طرفه می‌تواند باعث توانایی و قوت فرهنگ و همچنین استحکام روابط و الفت بین ملت ها باشد. دریدا ترجمه کردن آثار ادبی را بالاتر از تألیف می‌داند. او معتقد است که ترجمه به تعدیل

و تکمیل متن اصلی و ارتقای آن و همچنین پاکیزه کردن زبان، کمک می کند. (نجومیان، ۱۳۸۳: ۴۴) در ایران امروزی، جریان ترجمه، جاده‌ای یک طرفه محسوب می‌شود که آثار ادبی و غیر ادبی دیگر کشور ها و ملت‌ها را برای خوانندگان ایرانی میسر می‌کند، اما در ترجمه و به اشتراک گذاشتن مؤلفه‌ها و منش آثار ادبی و غیر ادبی زبان فارسی به زبان‌های دیگر، به شدت کُند و ایستا عمل می‌کند. احساس می‌شود مترجمان و توانایی آنها در برگرداندن آثار فارسی به زبان‌های دیگر، دچار خود کمتربینی و احساس حقارت هستند و آثار ادبی و غیرادبی فارسی را در موضع فرامرزی و فرهنگ جهانی نمی‌بینند. باید پذیرفت جریان یک طرفه‌ی ترجمه و آشنایی با آثار علمی و فرهنگی دیگران، هرچند می‌تواند در مواردی باعث پویایی و تعامل بشود، اما در بلند مدت روح خودباوری و استقلال فرهنگی را تضعیف می‌کند و باعث گرایش به فرهنگ وارداتی و دستوری خواهد شد. به نظر می‌رسد که متولیان فرهنگ وظیفه دارند تا جریان دوطرفه ترجمه و تبادلات فرهنگی را حراست کنند و از طریق پرداخت گرنت و پاداش و همچنین تکلیف، ترجمه آثار زبان فارسی به زبان‌های دیگر و به‌خصوص زبان‌های بین‌المللی را رونق بخشند. معاونت امور فرهنگی وزارت خارجه می‌بایست بخش فرهنگی سفارت‌خانه‌های خارج از کشور را مکلّف کنند تا نویسندگان کشورهای دیگر را برای ترجمه آثار زبان فارسی تشویق کرده و از طریق مشوق‌هایی این جریان تبادل را تعادل ببخشند.

۲-۴. ادبیات و حذف نگرش‌های سلبی

تبعیض در گفتمان‌های ادبی هرچند می‌تواند یک گفتمان را ترویج دهد و از طریق انتقال آن گفتمان، باعث ظهور آثار ادبی در حوزه فرهنگ شود، اما ایجاد فرصت برای یک گفتمان و تقلیل و تهدید دیگر گفتمان‌ها، باعث ایجاد نگاه سلبی می‌شود و این موضع‌گیری سلبی، ادبیات را دچار تنگ نظری و رکود می‌کند. در جامعه ایران امروز گفتمان مقاومت و همچنین گفتمان‌های مذهبی بر جریان ادبیات و حتا دیگر هنرها حاکم است و مسیر کارهای ادبی با چنین موضوعاتی هموارتر و کم دغدغه‌تر است. ادبیات برای پویایی و حرکت خود نیاز دارد تا نگرش‌ها و دغدغه‌های متفاوتی را پوشش دهد تا بتواند ضمن حفظ مخاطبان جاری، بتواند بر تعداد و همچنین تعدد

مخاطبان جدید بیفزاید. خلاصه باید گفت که گرایش، تبلیغ و حمایت مالی از یک گفتمان از ادبیات و یک نگرش خاص- ادبیات دینداری، پایداری و دفاع مقدس و ...- هرگز نمی‌تواند به معنای تقویت کل ادبیات در کشور تلقی شود، بلکه به معنای ایجاد بی‌اعتمادی و تقلیل و تضعیف جایگاه اجتماعی ادبیات و سست شدن نسبت ادبیات با بدنه اجتماع و لاجرم تهدید مخاطبان این نوع از هنر است. حاکمیت و مرکزیت قدرت برای حفظ تعادل و همچنین تعامل سازنده و پیش برنده، باید بستر لازم را برای عرضه و خلق انواع سلایق و نگرش‌های ادبی فراهم کند و با دوری از موضع‌گیری سلبی، اعتماد و پشتوانه‌ی اجتماعی ادبیات را تهدید و تضعیف نکند. نگرش‌های ایجابی در حوزه ادبیات و پذیرش همه گفتمان‌های و نظرگاه های زنده و جاری در بطن اجتماع، موجب قدرت انتخاب خواننده و لاجرم حفظ و ایجاد اعتماد و اقبال عمومی می‌شود. باید جریان هنر را از قید سفارش رها ساخت و اجازه داد ادبیات فارسی در همه ارزیابی و نگرش‌های موجود در جامعه شرکت کند.

۲-۵. ادبیات و هنر تلفیقی

رویکرد علوم در روابط بینارشته‌ای و تلاش برای شکستن مرزهای قراردادی علوم می‌تواند رویکردی مدرن و جدید تلقی شود که به تناسب و تبع تلاش ملت‌ها و دولت برای برداشتن و نادیده گرفتن مرزهای زمینی رشد کرد. تأکید بر جهانی‌سازی و ایجاد یک دهکده جهانی به واسطه تکنولوژی مدرن، وفاق و نسبت علوم را به همدیگر افزایش داد و هنر نیز از این دغدغه برکنار نماند. امروزه کمتر هنری را می‌توان سراغ گرفت که به تنهایی بتواند موجودیت و مخاطبان خود را حفظ کند. همکاری‌های تجاری بین المللی و نیز معاهده و قراردادهای اقتصادی در راستای استفاده از منافع موجود و بهره‌وری حداکثری، ترفند و ضرورت دنیای معاصر است. ادبیات نیز باید به تلفیق‌ها و ترکیب انواع تن دهد و بتواند از این مسیر بیشترین استفاده را ببرد. امروزه هنری را نمی‌توان یافت که از ادبیات در جهت پیشبرد و ترقی خود استفاده نکند. منش دمکراتیک ادبیات باعث شده است تا صنعت فیلم از داستان‌های کلاسیک و معاصر به عنوان بستری مناسب برای فیلم‌نامه‌نویسی استفاده کند و با تأکید بر جنبه‌های نمایشی رمان، مخاطب و جایگاه خود را تثبیت کند. هنر

خوشنویسی نیز با استفاده از اشعار و ابیات و مصرع‌های ادبی زیبایی خود را دو چندان می کند. خطی خوشتر است و مخاطب را بر سر شوق می‌آورد که بتواند مصرع مناسب و پرمحتوایی را برای خوشنویسی انتخاب کند. همچنان که تلفیق خوشنویسی با معماری، فرش‌بافی و نقاشی قابل انکار نیست می‌توان گفت ادبیات و شعر نیز در کنار خوشنویسی در تلفیق با هنر فرش‌بافی و نقاشی و معماری بکار گرفته می‌شود. کمتر بنای کلاسیک و زیبایی را می‌توان یافت که با ابیات خوش ساخت و پر محتوای شاعران مزین نشده باشد. معماری کلاسیک را نمی‌توان بدون شعر و ادبیات و به تنهایی مورد بررسی قرار داد. گاهی یک بیت شعر و یا غزلی شکوه یک بنا را دو چندان می‌کند چراکه بناهای کلاسیک با زبان آن شعرهاست که با مخاطب انس می‌گیرند و حرف می‌زنند. زبان گویایی و ارزش معنوی آن بناها، چیزی جز نوشته‌ها و اشعار روی دیوار آنها نیست. اتفاق شعر و موسیقی امروز نیز بر کسی پوشیده نیست و موسیقی بدون شعر، شاید توان نگهداری مخاطبانش را نداشته باشد. در نسخه‌های کلاسیک گاهی یک شعر را با نقاشی حمایت می‌کردند و سعی داشتند داده‌ها و مفاهیم ادبی موجود در شعر را با زبان نقاشی و تصویر نیز نشان دهند اما امروزه جز در کتب آموزشی از این تلفیق‌ها خبری نیست. غرض این است که باید کوشید تا منش دمکراتیک ادبیات را به هنرهای دیگر نزدیک کرد و در یک تعامل پیش برنده و سازنده بتوان حداکثر استفاده‌های مادی و معنوی را برداشت. باید ادبیات را با همه هنرها در آمیخت و تعامل با دیگر هنرها پویایی و بقای ادبیات را تضمین و خواسته‌های مادی و اقتصادی منتظر را مرتفع خواهد نمود. به قول آنتونیوگرامشی «ادبیات باید با مکتبی هنری که خاستگاه روشنفکری دارد مثل حالتی که فوتوریسم داشت یگانه شود؛ مقدمات ادبیات جدید باید ضرورتاً تاریخی، سیاسی و مردمی باشد». (بوراوی؛ ۱۳۹۳: ۵۴)

۲-۶. ادبیات و پیشینه‌ی نگرش‌های جمعی

اغلب این باور را پذیرفته‌اند که ادبیات ذاتاً یک هنر اجتماعی است، (باختین، ۱۳۸۹: ۲۴) چراکه محیط اجتماعی از بیرون بر ادبیات تأثیر می گذارد و به ان ساخت و بافتی خاص می بخشد. به عبارتی دیگر می توان گفت «یک ساخت و بافت

اجتماعی بر یک ساخت و بافت هنری –ادبیات- تأثیر می گذارد.» (نجفی، ۱۳۷۸: ۳۴) از این روست که آثار ادبی بایستی جمع‌کننده ارزیابی‌ها و گفتمان‌های اجتماعی اطراف خود باشند. ادورنو نیز از منتقدان اجتماعی ادبیات است که ارتباط ادبیات در اجتماع را، در کارکرد انتقادی ان خلاصه می‌کند. چنین انتظاری از یک منتقد مارکسیست که طرفدار زیبایی‌شناسی ادبی نیز هست، جالب و تحسین برانگیز است. به نظر می‌رسد ادورنو زیبایی آثار ادبی را کارکرد اجتماعی انها می‌داند. از نظر او ادبیاتی زیباست که نوید دهنده‌ی کارکردهای اجتماعی به بهترین وجه خود می باشد. (ویلسون، ۱۳۸۹: ۱۸) ادبیات اگر نتواند به کنش اجتماعی و رسالت خود بپردازد، در زیباترین صورت و ساخت خود، به هنری خنثی و بی هویت تبدیل می-شود که خاصیت مفید بودن را از دست داده است. هنری زیباست که مفید باشد و کارکرد ترغیبی و ارجاعی خود را از دست نداده باشد. ادبیاتی پسندیده است که امروزه بتواند مهمترین دغدغه‌های جامعه ایرانی را برتابد و بتواند در رتق و فتق آنها نقش‌آفرین باشد. ارزیابی و جهت‌گیری ادبیات در موضوعات حاد و کلان امروز جامعه ایران چیست. به نظر می‌رسد ادبیات به عنوان پیشران، بایست خوراک و ماده خام هنرهای دیگر را تأمین و خود را به درستی در صف هنرهای دغدغه‌مند قرار دهد و با انعکاس و ارائه پیشنهادها، از هویت و هستی خود حراست کند. ادبیات دیگر نمی-تواند صرفا بر منش اکسپرسیونیستی خود اصرار کند چراکه منش اکسپرسیونیستی، ادبیات را به شدت فردی می‌کند و دغدغه‌های اجتماعی را از ادبیات می‌زداید و لاجرم آن را از مفید بودن و کارکرد دور می‌کند. اگر قول لوکاچ و گلدمن بپذیریم که ادبیات یک محصول اجتماعی است، (کانرتون، ۱۳۸۷: ۶۲) لاجرم توقع و انتظار کارکرد اجتماعی انتظاری منطقی و به روز می باشد. از آنجا که ادبیات به صورت خزنده و آرام موضع خود را بر مخاطب تحمیل می‌کند و تأثیر جملات ادبی و قدرت واژگان ادبی بیشتر از زبان غیر ادبی است، می‌توان انتظار داشت که ادبیات به عنوان یک هنر مؤثر و کلاسیک، قادر است تا در مسیر اصلاحات اجتماعی و دغدغه‌های جمعی، مفید واقع شود. در حقیقت می‌توان گفت توفیق، رشد و تداوم حیات ادبیات، امروزه بیش از پیش به نسبت درست، جهت‌گیری درست و ارزیابی درست آن، در بازتاب دغدغه‌ها و وسوسه‌های کلان و اجتماعی روز است.

۲-۷. ادبیات و موضوع «آسیب‌شناسی»

«آسیب‌شناسی» در هنر و ادبیات، بیشتر از هر چیز با پویایی و تحرک، نسبت و همخوانی دارد؛ به این معنا که آسیب‌شناسی این فرصت را فراهم می‌کند تا توفیق و شکست آثار هنری و رویکردهای ادبی بررسی و تحلیل شود و مسیر زایایی و تحرک آنها میسر گردد. فرصت و مجال برای آسیب‌شناسی ادبیات فارسی، باعث می‌شود تا تحرک و پویایی بیشتر و دغدغه‌ها و انتظارت به روزتری از مسیر ادبیات تبلیغ و ترویج یابند. هر هنری برای اینکه بتواند مخاطبان خود را نگه دارد و انتظارات زیباشناسی و غیر زیباشناسی آنها را پاسخ گوید، لاجرم می‌بایست بتواند خود را با افق‌های ذهنی مخاطبان وفق دهد و از آنجا که دغدغه‌های معاصر و امروزی مخاطبان مرتب در حال نو شدن هستند، ادبیات فارسی نیز باید خود را با این انتظارات هماهنگ کند. آسیب‌شناسی و هدایت انرژی جامعه ادبی به این وادی، باعث می‌شود تا مرتب، ضعف و قوت‌های موجود در ادبیات و رویکردهای ادبی، بررسی و اصلاح شود. دیگر نمی‌توان با تبلیغ زیبایی‌شناسی کلاسیک – استعاره، تشبیه، و ایهام و ... - مخاطب پرتوقع امروزی را نگه داشت. این زیبایی‌شناسی کلاسیک دیگر توان التذاذ ادبی خود را از دست داده است و با آسیب‌شناسی این موارد باید رویکردهای مدرن و به روزتری را در تحلیل آثار ادبی بکار بگیریم. تأکید بر منش‌های زبانی و کارکردهای زبان‌شناختی متون ادبی و همچنین ترویج زیبایی-شناسی معاصر و همچنین رویکردهای مدرن – نقد پست مدرنیسم، اکوفمینیسم، ساختارگرایی تکوینی، تئوری کی آس و ... - تکلیف می‌کند که با کشف حوزه‌های خنثی و منفعل و رفع آنها، به انتظارات مخاطب امروزی از ادبیات فارسی پاسخ دهیم. این در حالی است که در ادبیات فارسی یک مجله با عنوان دقیق «آسیب-شناسی» وجود ندارد. موضوعات کلاسیک و کلی – بلاغت/ عرفان / حماسه/ ادبیات غنایی/ داستان/ و ...- دارای مجلات گوناگون می باشند. به نظر می‌رسد برای تأکید و هدایت انرژی جامعه‌ی ادبی، و همچنین برای بداعت و نوآوری، لازم است که مجلاتی با عناوین آسیب‌شناسی تدوین و همچنین واحدهایی با این عنوان، در سرفصل‌های درسی، تعبیه شود تا بتوان آسیب‌ها و نارسایی‌های موجود در آثار ادبی

بررسی شود و در کنار تعریف و تمجیدهای منفعل و گاه نگه دارنده، آسیب‌ها، نارسایی‌ها و ضعف‌ها را نیز دید و برای اصلاح و پیشنهاد مسیرهای جدید، اندیشید.

۲-۸. ادبیات و اقتصادی کردن آن

هنرهای دیگر به راحتی مقاومت خود را در برابر «بت‌وارگی کالاها» از دست داده‌اند و در تعاملی پیش‌برنده، خود را به کالایی بودن و کالایی شدن نزدیک می‌کنند و از این منظر در مناسبات اقتصادی و دنیای سرمایه‌داری جایی برای خود باز نموده‌اند، حال آنکه ادبیات هنوز داعیه‌ی مقاومت و مبارزه در برابر «بت وارگی کالا» را دارد. هرچند مبارزه در برابر کالایی شدن به ذات و اصالت ادبیات برمی‌گردد اما باید پذیرفت مناسبات اقتصادی و تأثیر داشتن در نقشه اقتصادی جهان مهمترین معیار ارزیابی کنونی است. ادبیات دیگر نمی‌تواند با تأکید بر آرمان‌ها و اصالت‌ها و اسطوره‌های حماسی و آویختن به آنها در دنیای کنونی به حیات خود ادامه دهد، بلکه می‌بایست با نقش‌آفرینی در سیستم اقتصادی جهان و نظام سرمایه‌داری از حیات نباتی خود به حیات بالینی و عینی برسد. جهان اسطوره به پایان آمده است و ادبیات باید از جهان اسطوره‌ها بیدار شود و با واقعیت‌گرایی معاصر به آشتی برسد و خود را با موقعیت‌های جدید حاصل از سرمایه‌داری سازگار کند و اگرنه با تأسف بسیار می‌توان گفت که ادبیات باید انقراض خود و متولیانش را به نظاره بنشیند. آدورنو در همان آغاز پسامدرنیسم، به شباهت میان هنر و اجناس مصرفی پرداخته است؛ شباهتی که اغلب در هنگام بهبود اوضاع اقتصادی و مصرف‌گرایی افراطی، رخ می‌نماید. (Adorno, 1997: 34) صنعتی شدن و اقتصادی شدن ادبیات هرچند با اصالت و ذات کلاسیک آن در تخالف است، اما ضامن بقای ادبیات در جهان سرمایه‌داری نیز هست. رک‌گویی‌های برتوت برشت و تلاش برای صنعتی کردن و افرایش معرفت اقتصادی ادبیات، ضرورت تجهیز ادبیات با معیارهای سرمایه‌داری و رئالیسم را نشان می‌دهد، (پوینده؛ ۱۳۹۸: ۳۹۳) هرچند مورد نقد خشن و دور از واقعیت منتقدان آرمانگرا قرار گرفت ولی شروع ساده و خوبی برای چینش ادبیات در کنار مؤلفه‌های سرمایه‌داری و خدمت به آن منش اقتصادی ادبیات، به شمار آمد. موافق با برشت باید ادبیات را منعطف کرد و آن را با سرمایه‌داری و نظامش هماهنگ کرد. ادبیات

باید مقداری از رسالت کلاسیک و سنتی خود فاصله بگیرد و با تأکید بر معرفت و منش اقتصادی و کمک به فرایند سرمایه‌داری و تعامل با آن، به نوعی عاقبت‌اندیشی برسد. ادبیات باید با توانایی خود در خلق جملات کلیدی و تبلیغی مورد نظر سرمایه‌داری و مصرف‌گرایی به کارکرد اقتصادی برسد. خلق داستان‌های خوب و تغذیه صنعت فیلم و استفاده از جملات قصار در فرایند بازاریابی و نیز تبلیغات سیاسی و نقش‌آفرینی در پروسه انتخابات و تقویت نوع‌هایی چون طنز و حتا هجو و خلق ضرب‌المثل‌های مورد سرمایه‌داری و نظام سیاسی و فاصله گرفتن از گزاره‌های صرفاً اخلاقی و خنثی، می‌تواند نویدی اقتصادی برای ادبیات و فراهم کردن فضایی برای تنفس مجدد و تأمل در عاقبت‌اندیشی ادبیات باشد. موسوی در کتاب «مدیریت برند» بر نقش زبان و کارکردهای در امر برندسازی و تبلیغات تأکید دارد و منش دموکراتیک زبان به همراه کنش عاطفی آن را در توفیق برند مثبت ارزیابی می‌کند. (موسوی، ۱۳۹۷: ۵۲) ادبیات باید در سخنرانی‌های کلان سران سیاسی و اقتصادی کشور مهمترین نقش را داشته باشد. ادبیات است که با طرح مکث‌ها، سکوت و تکرارهای واژگانی در سخنرانی‌ها و خطابه ها مخاطبان را به حیرت و لاجرم به تسلیم یا تزلزل یا هر مسیری که بخواهد، هدایت می‌کند. تأکید بر سرمایه‌داری و همچنین اقتصادی کردن هنر باعث شده است تا بسیاری از کشورها ادبیات خود را با سرعت در جهان به اشتراک بگذارند و ضمن انبوه کردن سرمایه بتوانند بر ذهن و زبان آنها نیز تسلط نسبی یابند. در روند سرمایه‌داری و کاپیتالیسم، فرهنگ و هنر خاصیت و منش کالایی شدن و بازاری یافته است و ادبیات نیز لاجرم به یک کالا تبدیل شده است. ظهور و سیطره‌ی سرمایه‌داری و مصرف‌گرایی نشان می‌دهد که تجارت آزاد با هنر آزاد در تعامل است. می‌توان گفت که اقتصاد هنر بازتاب و انعکاسی است از اقتصاد مبتنی بر سرمایه. سرمایه هنر را به جلو حرکت می‌دهد و در پروسه‌های آزاد که از هنر مأموریت‌های اقتصادی می‌طلبند پویایی و استقلال هنری نیز بیشتر است. دانلولد ساسون در بررسی الگوهای واردات و صادرت هنری – فیلم و رمان و نمایشنامه و ...- به این نتیجه رسیده است که کشورهایی که در حوزه فرهنگی قدرتمند هستند می‌توانند تولیدات فرهنگی مازاد داشته باشند تا با صادر کردن آنها از نظر اقتصادی توفیق یابند. این کشورها وارادت هنری کمتر و صادرات

هنری بیشتری دارند. سهم زیاد معاملات بین المللی در بازار هنر از سیطره‌ی جهانی چند کشور معدود حکایت دارد. چندان عجیب نیست که در این عرصه آمریکا قدرت برتر است و بیشتر از نیمی از فروش آثار هنری در سطح جهان متعلق به این کشور است. بخش دیگر از آن اروپاست، که حدود نیمی از این مقدار هم از آن انگلستان است. قیمت و حجم فروش آثار هنری معمولاً با وضعیت بازارهای سهام کاملاً مطابقت دارد و تصادفی نیست که مراکز مالی عمده‌ی دنیا مراکز اصلی فروش آثار هنری هم هستند. وجود چنین تناظری بدان معناست که هنر- که ادبیات هم نوعی از هنر است- فقط یک منطقه‌ی بازی آزادانه‌ی بی‌هدف نیست، بلکه بازاری، به روز و بورسی فرعی است که در آن از آثار هنری استفاده‌های ابزاری گوناگونی از قبیل سرمایه‌گذاری، فرار از مالیات و پولشویی انتظار می‌رود.

۳. نتیجه‌گیری

حضور مخاطب و التذاذ او در ارزیابی توفیق هنر بطور کلی و ادبیات به وجهی خاص، هم موضوعی سنتی است و هم پذیرفتنی و قانع کننده. امروزه نسبت ادبیات فارسی، به عنوان یک نوع هنری، با جامعه کم شده است و الفت خوانندگان با این نوع از هنر، تقلیل یافته است. ادبیات چون گذشته، توان محظوظ کردن مخاطبان خود را ندارد و در رقابت با دیگر هنرها، پیوسته در حال خالی کردن صحنه‌ی اجتماع است. به نظر می‌رسد که احیای شأن و شکوه سنتی ادبیات‌فارسی در جامعه کنونی و جهان نیازمند به روزرسانی این هنر و همسو کردن آن با افق‌ها و انتظارات اجتماعی معاصر است. به نظر می‌رسد که عواملی «چون تأکید بر منش اقتصادی ادبیات و طرح و تعریف کارکردها و مسئولیت‌های اقتصادی و دخالت دادن ادبیات و زبان‌فارسی در نقشه‌ی اقتصادی جامعه» و همچنین «اصرار بر منش دموکراتیک ادبیات در تلفیق با هنرهای دیگر» – موسیقی، فیلم، رقص، خوشنویسی، معماری و ...- به همراه «همآوایی و همسرایی ادبیات با پیشینه‌ی آگاهی جمعی و تلاش برای تبلیغ مهمترین دغدغه‌های روز اجتماع»، «تلاش برای تثبیت رویکردها و نگرش‌های ایجابی در ادبیات»، «تقویت زبان فارسی از طریق تقویت نهادهای پشت زبان در عرصه بین‌الملل»، «احیای متون ادبی کلاسیک از طریق خوانش‌های متفاوت و به

روز» و همچنین «تلاش برای تعاملات فرهنگی دو طرفه از طریق ترجمه‌ی آثار ادبی فارسی به زبان‌های زنده‌ی دنیا» می‌تواند در تقویت و تحکیم جایگاه ادبیات فارسی مفید باشد.

کتابنامه

الف. کتاب‌ها

۱. بوردیو، پیر (۱۳۸٤) **طرحی از نظریه کنش**، ترجمه مرتضی مردیها، تهران: نقش و نگار.

۲. پوینده، محمدجعفر (۱۳۹۸) **درآمدی بر جامعه شناسی ادبیات**، تهران؛ نقش جهان.

۳. ویلسون، راس (۱۳۸۹) ***تئودور آدورنو***، ترجمهٔ پویا ایمانی، تهران: مرکز.

٤. نجفی، ابواحسن (۱۳۷۸) **وظیفه‌ی ادبیات**، تهران: نیلوفر.

٥. باختین، میخاییل (۱۳۸۹) **سودای مکالمه، خنده، آزادی**، ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران: چشمه.

٦. کانرتون، پل (۱۳۸۷) **جامعه شناسی انتقادی**، ترجمه حسن چاوشیان، تهران: اختران.

۷. بوراوی، مایکل (۱۳۹۳) **مارکسیسم جامعه شناسانه؛ همگرایی آنتونیو گرامشی و کارل بولانی**، ترجمه محمد مالحو، تهران: نی.

۸. موسوی، سیدنجم الدین؛ غفوریان، امیر (۱۳۹۷) **تبلیغات و مدیریت برند**، خرم آباد: دانشگاه لرستان.

ب. مقالات

۱. انصاری، منصور و دیگران (۱۳۸۹)، «**بررسی نظریه زبان و قدرت نمادین» پیر بوردیو**، فصلنامه پژوهشهای سیاسی و بین المللی، سال اول، شماره سوم، صص ٦٥-٥١.

۲. خسروی‌شکیب، محمد (۱۳۹۹) «**بررسی دلایل تضعیف زبان و ادبیات فارسی در جامعه امروزی**»، پانزدهمین همایش ترویج زبان و ادبیات فارسی، ۲۷ بهمن تا ۸ اسفند ۱۳۹۹؛ صص ۸۵۳- ۸۷۷.

۳. نجومیان، امیرعلی (۱۳۸۳) «**ترجمه و نقش ان از دیدگاه والتر بنیامین و ژاک دریدا**»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره ۷۸. صص ٤٢-٤٩.

پ. منابع انگلیسی

Adorno, Theodor (1997) ***Aesthetic Theory***, Ed. Gretel Adorno and Rolf Tiedemann. Trans. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press.

DANESH

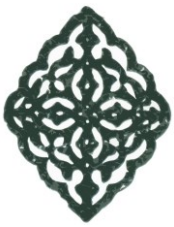
Quarterly Research Journal
ISSN: 1018-1873

President: **Ehsan Khazaei**

Editor-in-Chief: ***Prof. Dr.M.S. Mazhar***

Editor: **Dr. Elham Haddadi**

Assistant Editor: **Dr. Farhad Darodgaryan**

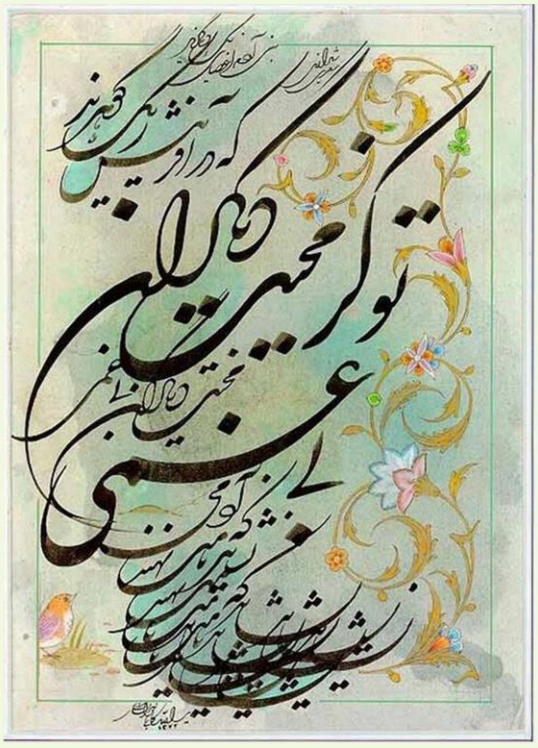


Address:
IRAN PAKISTAN INSTITUTE OF PERSIAN STUDIES
46-A, Satellite Town, Iran Road Rawalpindi-PAKISTAN
Ph:0092-51-4932248
Email: ***daneshper1@yahoo.com***
http://www.thedanesh.com/

DANESH

QUARTERLY RESEARCH JOURNAL OF THE
IRAN-PAKISTAN
INSTITUTE OF PERSIAN STUDIES

SPRING AND SUMMER 2021-2022
(SERIAL NO. 144-145)



ISSN:1018-1873