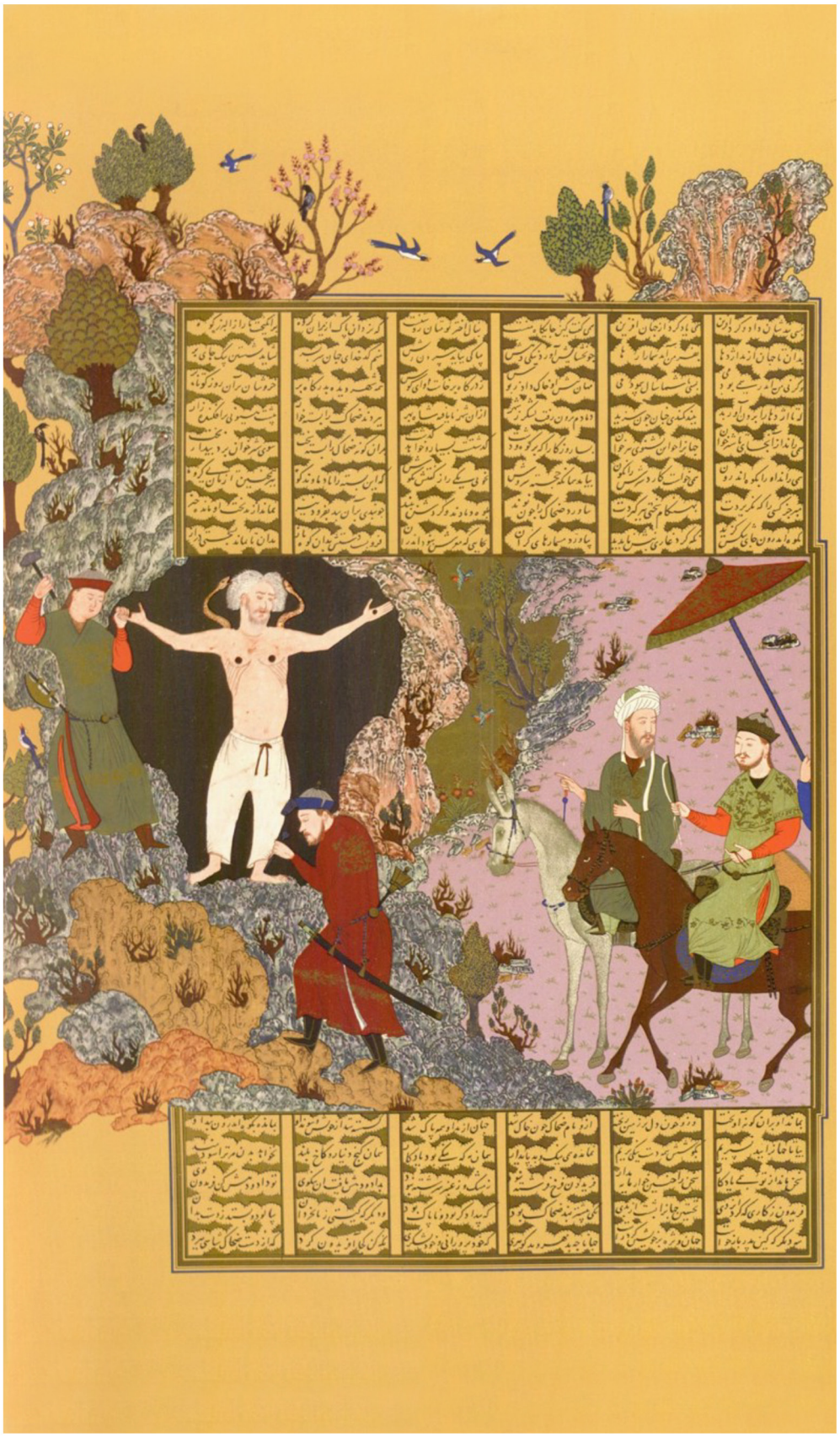
پارسی‌بان
فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان
درگستره‌ی ادبیات و فرهنگ
سال سوم ● شماره‌ی شانزدهم ● تابستان ۱۴۰۴
۱۶



به‌بند کشیده‌شدن ضحاک به‌دست فریدون در شاهنامه‌ی بایسنقری (سده‌ی ۹ مکتب هرات).

پارسی‌بان

فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان
در گستره‌ی ادبیات و فرهنگ
سال دوم، شماره‌ی شانزدهم
تابستان ۱۴۰۴ خورشیدی

مدیر مسؤول: سیدمسعود حسینی
معاون مدیر مسؤول: مریم ظریف
سردبیر: سعید حقیقی
دبیر اجرایی: عصمت‌الله احراری
معاون سردبیر: نوریه نورزاده
مشاور ارشد: روح‌الامین امینی
دبیر ادبیات: پرویز آرزو
دبیر هنر: نوید مشعوف
دبیر ادبیات کودک: منیره نوری

PARSIBAAN QUARTERLY
In the realm of literature and culture
ایمیل: info@parsibaan.com
وب‌سایت: www.parsibaan.com

نمایه

سخن پارسی‌بان/۳

مقاله‌ها

۱. خاستگاه شعر از دیدگاه مولانا؛ دکتر لطیف ناظمی/ ٦
۲. عشق و جلوه‌های آن در حماسه‌های معاصر و حماسه‌های کهن؛ زاهده غفوری/ ۱۲
۳. دیدنِ فرایند دیدن؛ آگاهی ادراکی و شکست پروپاگاندا؛ حمیده میرزاد/ ۲٦
٤. زر هریوه به‌روایت متون پارسی؛ سیدمسعود حسینی/ ۳۰
٥. نگاهی دیگر به داستان زال و سیمرغ؛ فیض‌الله باقی‌زاده/ ٤۰
٦. عناصر و ممیزه‌های شعر امروز افغانستان؛ دکتر روح‌الله بهرامیان/ ٤٥
۷. نگاهی به زندگی و آثار فکری سلجوقی؛ حمیدالله کام‌گار/ ٦۱

نقد ادبی

۱. ساختار روایی سه قصه‌ی عامیانه‌ی هرات بر پایه‌ی نظریه‌ی ژرار ژنت؛ دکتر مریم ظریف/ ۸۲
۲. زیبایی‌شناسی شعر و قصه در نشریه‌ی کودک؛ سیدیحیی حزین/ ۹٥
۳. از ستاره‌ی سپیده‌دمِ شعرِ انگلیس تا منتقد هنری و اصلاح‌گرِ اجتماعی؛ عالم‌پور عالمی/ ۱۰٦

داستان

۱. دو قدم تا ایتالیا؛ قنبرعلی مستغنی/ ۱۱۱
۲. برگشت به خانه؛ معروفه صدیقی/ ۱۲۳

گفت‌وگو

هرات هویت فرهنگی - هنری من است/ ۱۳۰

طنزگاه

۱- دوگانه‌ها. ۲- تعلیق حواس چهارگانه؛ احسان سلام/ ۱۳۷

آفرینش‌گران پارسی

۱. کارنامه‌ی نیلوفر نیک‌سیر/ ۱٤۰
۲. کارنامه‌ی شیما قاضی‌زاده/ ۱٤۲

روزها و روایت‌ها

۱. اقرأ مگر بر خاتم «پیغمبران» نبود؟؛ شفیق‌الله عاطف/ ۱٤٦
۲. ستارگان گم‌شده؛ ناهید کریمی/ ۱٤۸

سرایش‌ها

سرایش‌هایی از افسانه واحدیار/ ۱٥۰

پارسی‌بان کودکان

۱. پاژن؛ یسنا نورزاده، تصویرگر: منیره نوری/ ۱٥۳
۲. گل مغرور؛ تصویرگر: منیره نوری/ ۱٥۷

شورای نویسندگان پارسی‌بان براساس حرف اول نام خانوادگی

شورای نویسندگان

الف
- دکتر عبدالغفور آرزو
- دکتر نصیر آرین
- دکتر پرویز آرزو
- دکتر بهرام امیر احمدیان
- یحیی حازم اسفندیار
- دکتر حمید احمدی
- دکتر محمد الطاف
- روح‌الامین امینی
- دکتر آرمین امیر
- دکتر محمدالله افضلی
- دکتر اخلاق آهن
- دکتر خلیل‌الله افضلی
- دکتر شجاع احمدوند
- د. ریم أبوالخیر
- محمد مسعود امینی

ب
- دکتر میرویس بلخی
- روح‌الله بهرامیان
- سیده کبری حسینی بلخی

ت
- دکتر محمدعلی تقوی
- دکتر ماندانا تیشه‌یار

ج
- دکتر کاوه جبران
- دکتر صلاح‌الدین جامی
- دکتر هجرت‌الله جبرئیلی
- دکتر نرگس جابری نسب

چ
- دکتر الکساندر چولوخادزه
- دکتر مهمت چلیک

ح
- مریوان حلبچه‌ای
- دکتر یامان حکمت
- احمد حسینی مروی
- ولی محمد حدید

خ
- دکتر جعفر خالمؤمن اف
- دکتر ناظمه خدایوا

ر
- محمد افسر رهبین
- محمد رنجبر
- عبدالواحد رفیعی

س
- سیدضیاء الحق سخا
- احسان سلام
- دکتر ماندانا سجادی
- مصلح سلجوقی

ش
- دکتر شفیق‌الله شفیق
- دکتر نرگس شاه علی یوا
- دکتر زبیده شادکام

ص
- دکتر سیدنورالحق صبا
- دکتر رسول صادقی
- نادیه صدیقی

ع
- دکتر بحرالدین عمرزاق اف
- دکتر نزاکت عصمتوا
- عالمپور عالمی

غ
- زاهده غفوری

ف
- خالده فروغ
- دکتر رز فضلی

ق
- شیما قاضی زاده
- دکتر گ. ای. قنبربکوا
- دکتر محمدشاهپور قادری

ک
- محمد کاظم کاظمی
- دکتر عمر کمال‌الدین
- بهمن کیارستمی
- حمیدالله کامگار
- دکتر سیده فلیحه زهرا کاظمی

ل
- اسماعیل لشکری

م
- دکتر محی‌الدین مهدی
- دکتر داوود منیر
- صاحب‌نظر مرادی
- مجیب مهرداد
- دکتر سیدعسکر موسوی

ن
- پرتو نادری
- نیلوفر نیکسیر
- لطیف ناظمی
- اسفندیار نظر
- خاطره نورزایی

هـ
- سیامک هروی
- دکتر سیدجمال‌الدین هروی

ی
- غلام حیدر یگانه
- دکتر نعمت بیلدریم

مهرگان،
جشن پیدایی و مبارزه ی مردم برضد ستم پیشگان

جشن‌ها در فرهنگ آریانایی فقط مراسم شادمانی ساده نبودند؛ بلکه بخش مهم و جدایی‌ناپذیر از فلسفه‌ی زندگی، نظم اجتماعی، و طبیعت‌باوری بودند و از همه مهم‌تر با مبارزه و آزادی پیوندی مستقیم داشتند.

جشن مهرگان یکی از این کهن‌جشن‌هاست که ریشه در دوران باستان آریانا دارد و به فره‌ی ایزدی، مهر (میترا)، روشنایی، پیمان، دوستی و خورشید، نسبت داده می‌شود. این جشن در اصل برای بزرگ‌داشت ایزدمهر و هم پیروزی فریدون بر ضحاک(اژی‌دهاک)، از روز دهم تا شانزدهم مهرماه برگزار می‌شده است.

اگرچه جشن مهرگان پهلوهایی گوناگون دارد؛ اما پهلوی اسطوره‌ای آن، پیروزی نیکی بر بدی، (پیروزی فریدون بر ضحاک)، از جنبه‌های مهم آن به‌شمار می‌آید. هم‌چنان‌که جشن شکرگزاری است برای برداشت محصول، و آغاز فصل پاییز و از نظر اجتماعی نیز اهمیت زیادی دارد که از گذشته‌های دور پیوند میان پارسیان را از روزگار هخامنشی تا اشکانی و ساسانی رقم می‌زده است.

داستان پیروزی بر «اژی‌دهاک» که نماد ستم‌گری بود، یکی از محوری‌ترین روایت‌های آزادی‌خواهانه‌ی آریاناییان است که در شاهنامه‌ی فردوسی نیز تبلور یافته و با جشن مهرگان پیوند دارد؛ زیرا این جشن در روزی برگزار شد که فریدون با همّت کاوه و همراهی مردم، بر حاکمیت

۳
پارسی بان
فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان
درگستره‌ی
ادبیات و فرهنگ
سال دوم
شماره‌ی شانزدهم
تابستان ۱۴۰۴
خورشیدی

ستم‌گر پیروز گردید.

خروش مردم بر ستم‌پیشه، روایت حماسی از شهامت، بیداری، و برافراشتن درفش آزادی توسط مردم برضد پادشاهی بود که از شانه‌هایش، دو مار پلید روییده بود. او برای آرام‌کردن آن مارها که نمادی از عطش ستم او بودند، باید هر روز مغز دو جوان را خوراک می‌کرد. سال‌ها بدین‌گونه گذشت و ظلم چنان گسترده شد که دیگر کسی به صدای عدالت باور نداشت. خانه‌ها خاموش، مادران داغ‌دیده، پدران خسته، و فرزندان لرزان از ترس، در پناه‌گاه‌های بی‌پناهی پنهان بودند؛ اما هنوز، در قلب آهنگری در گوشه‌ای از شهر، آتشی روشن بود.

کاوه، آهنگری از تبار مردم، روزی دیگر صدای سربازان را شنید. آمده بودند تا هفدهمین پسرش را هم ببرند؛ همان‌هایی که شانزده پسرش را پیش از این به‌کام مارهای ضحاک فرستاده بودند. کاوه این‌بار سکوت نکرد. آهن را بر زمین کوبید، دسته‌ی چکش را با خشم فشرد، و از آتش‌دان بیرون آمد. چشم‌درچشم سربازان دوخت و گفت: «دیگر نه! به‌نام راستی، به‌نام خون فرزندانم، و به‌نام نان‌هایی که بر سفره‌ها نمانده، دیگر سکوت نمی‌کنم!». کاوه در بازار فریاد زد، مردم گرد او آمدند. صدایش مانند آذرخشی در دل شب تار پیچید: «تا کی خاموشی؟ تا کی بی‌داد؟ این‌همه سکوت، این‌همه خون، و ما هنوز زنده‌ایم ولی چونان مردگان بی‌بهره از خوبی‌های زندگی!».

مردم که سال‌ها سر در گریبان داشتند، با دیدن شجاعت او، دل‌شان لرزید؛ اما نه از ترس، از امید. گویی جرقه‌ای در خاکستر پنهان جان‌شان شعله‌ور گردید. کاوه پیش‌بند چرمی‌اش را از تن درآورد، آن را بر نیزه‌ای بست، و گفت: «این نه پرچم من، که درفش همه‌ی ماست؛ نشانه‌ای برای آغاز راهی روشن و بافضیلت، راه آزادی».

کاوه شنیده بود که در کوهستان‌ها، جوانی از نسل شاهان پاک‌زاد، به‌نام فریدون در حال پرورش است. او همان بود که قرار بود خورشید را از پس ابرهای ظلم بیرون آورد. با مردم، با خشم، با امید، و با درفش کاویانی، به‌سوی کوهستان ره‌سپار شد. آن‌جا، فریدون شمشیر عدالت را برداشت و در کنار کاوه، سپاه مردم شکل گرفت، نه با زر و زور، بلکه با ایمان به عدالت برای همه. در نبرد نهایی، سپاه مردم و فریدون، درفش کاوه را در پیش گرفتند و به قلب تاریکی زدند و ستم‌پیشه شکست خورد.

مهرگان، یادآور بیداری است؛ در روز شانزدهم مهر، همان روزی که مردم پیروز شدند، مردم در کوچه‌ها نان و شیرینی بخش کردند، گل ریختند، آتش افروختند و به یک‌دیگر خجسته‌باد گفتند: «از بازگشت راستی» و «شکست دروغ» و «تابش مهر در دل‌ها». بی‌گمان کاوه هنوز زنده است، در هر صدایی که از ظلم نمی‌ترسد. سکوت در برابر ظلم، هم‌دستی با ظالم است. حتی یک نفر می‌تواند آتشی برای روشن‌گری برافروزد. نجات، در دست مردم است، نه حاکمان ستم‌پیشه.

پارسیان
فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان
در گستره‌ی
ادبیات و فرهنگ
سال دوم
شماره‌ی شانزدهم
تابستان ۱۴۰۴
خورشیدی

مقاله‌ها

بخش نخست

خاستگاه شعر از دیدگاه مولانا

عشق و جلوه‌های آن در حماسه‌های معاصر و حماسه‌های کهن

دیدنِ فرایند دیدن؛ آگاهی ادراکی و شکست پروپاگاندا

زر هریوه به‌روایت متون پارسی

نگاهی دیگر به داستان زال و سیمرغ

عناصر و ممیزه‌های شعر امروز افغانستان

نگاهی به زندگی و آثار فکری سلجوقی

دکتر لطیف ناظمی
شاعر، پژوهش‌گر و منتقد ادبی

خاستگاه شعر از دیدگاه مولانا

تو مپندار که من شعر به‌خود می‌گویم
تا که هشیارم و بیدار یکی دم نزنم

خاستگاه شعر کجاست؟ به‌راستی شعر از کجا می‌تراود؟ از کجا زاییده می‌شود؟ آیا شعر گرته‌برداری از طبیعت است؟ هدیه‌ی خدایان است؟ چنان‌که پیشینیان در باخترزمین می‌پنداشتند، و یا برخاسته از لایه‌های درون آدمی است؟ آیا شعر ریشه‌ی ماورایی دارد و شاعران تندیس‌های نیمه‌زمینی و نیمه‌آسمانی‌اند؟ این پرسش‌ها از بنیادین‌ترین پرسش‌های آدمی است که از سقراط فیلسوف تا گوستاو یونگ روانکاو را، به‌خود مشغول داشته است؟

از افلاتون بیاغازیم که شعر را دشمن می‌داشت و جز اندکی از شاعران، بقیه‌ی سخن‌وران را رخصت ورود به جمهوری نام‌نهاد خویش

۶
پارسی‌بان
فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان
در گستره‌ی
ادبیات و فرهنگ
سال دوم
شماره‌ی شانزدهم
تابستان ۱۴۰۴
خورشیدی
مقاله‌ها

نمی‌داد. نگاه افلاتون به شعر، نگاهی ناهمگون و دوگانه است. از سویی او شعر را هدیه‌ی خدایان شعر یا «موزها» می‌داند و از سویی هم تقلیدی از طبیعت می‌انگارد. از جایی‌که کائنات تصویر ناقصی از عالم علوی است و شعر تقلیدی از آن است پس شعر تقلید تقلید است و به‌سخن افلاتون «شعر خطرناک» است. افلاتون از منظر اخلاق شعر را زیان‌آور می‌داند و از معرفت‌شناسی، بیگانه با حقیقت می‌پندارد و تهی از ارزش‌های خردگرایانه.

ارستو نگاه دیگری جز نگاه استادش افلاتون به شعر دارد. او کتاب مستقلی در خصوص شعر دارد که در واقع نخستین میراث فلسفی‌ـادبی یونان می‌تواند به‌شمار آید. کتاب «فن شعر» که چندین‌بار به فارسی‌دری ترجمه شده است؛ اثرگذارترین رساله‌ی ادبی است که سده‌های فراوان در قلمرو نظریه‌ی ادبی سالاری کرده است. اثرگذاری این کتاب در حوزه‌ی نظریه‌ی دراماتیک شعر، بی‌مانند بوده است. ارستو تقلید را زشت نمی‌پندارد و بدین باور است که شعر اسباب لذت را فراهم می‌آورد و به‌رغم پندار افلاتون راه آن از اخلاق جداست. از نگاه او اخلاق و زیبایی دو پدیده‌ی جدا از هم‌اند. تقلیدی که ارستو از آن سخن می‌زند؛ بایسته است تا مایه‌ی بیم و شفقت را فراهم آورد.

خاستگاه شعر در نگاه عربان پیش از اسلام، از نوع دیگری است؛ باور اینان بر آن بود که موجودی با نام تابعه است که به شاعر تلقین شعر می‌کند؛ پس شعر نتیجه‌ی الهام خدایان نی، بل حاصل تلقین یک «جن» به شاعر است و قدرت زیبایی هر شعر نیز وابسته به چگونگی اثرگذاری تابعه بر شاعر است. چگونگی تلقین، در دستان تابعه یا همزاد شاعر، نهفته است. این پندار در برخی از سروده‌های زبان فارسی نیز سرایت کرده است و شاعرانی از تابعه سخن زده‌اند. رودکی گوید:

گرچه دوصد تابعه فریشته داری
نیز پری باز و هرچه جنی و شیطان

ناصر خسرو حتی بدین اعتقاد است که تابعه او را از اسرار فلک گردان هم آگاه کرده است:

بازیگری است این فلک گردان
امروز کرد تابعه تلقینم

باور به وجود تابعه در سال‌های آغازین شعر فارسی‌دری که به گویندگان زبان فارسی تیز تسری یافته بود؛ تنی‌چند از سخن‌وران شعر فارسی را بر آن داشت تا در ستایش‌نامه‌های شان از این باور که تابعه تلقین شعر می‌کند؛ بیزاری جویند. از همین‌رو هنگامی‌که جمال‌الدین اصفهانی بر آن است تا شاه را مدح گوید با اشاره به همین باور که تابعه تلقین کننده‌ی شعر است؛ ستایش‌نامه‌اش را برخاسته از املای جبرئیل می‌داند نه تلقین تابعه، تا گواهی به درستی اعتقاد خویش نسبت به ممدوح خویش آورده باشد:

گویند که تابعه کند تلقین
شاعر چو قصیده‌یی کند انشا
من بنده چو مدح تو بیاغازم
روح‌القدسم همی‌کند امـــلا

اگر برای عرب پیش از اسلام، جن تلقین‌کننده‌ی شعر است و برای شاعر سده‌ی ششم هجری روح‌القدس، ولی برای مولانا پری و فرشته، القاکننده‌ی شعر اند. هرجا که پای خاستگاه شعر در میان می‌آید او پری و فرشته را القاکننده‌ی شعرهایش می‌پندارد. مولانا می‌گوید که کسی در او پنهان است که آواز او را می‌شنود و سخن در دهانش می‌گذارد:

کیست در گوش که او می‌شنود آوازم
یا کدام است سخن می‌نهد اندر دهنم
کیست در دیده که از دیده برون می‌نگرد
یا چه جان است نگویی کـه منش پیرهنم
تو مپندار که من شعر به‌خـود می‌گویم
تا که هشیارم و بیدار یکی دم نزنم

غزلی که سه بیت آن را در این‌جا باز نوشتیم از شورانگیزترین غزل‌های مولاناست و در همه‌ی دیوان‌ها، جز دیوان‌های کهن به‌نام مولانا مشهور است؛ اما برخی از پژوهندگان به‌سبب تناقضی که در بیت‌های آن پیداست آن را از آن مولانا نمی‌دانند. با همه زیبایی و بلندی مضمون که در برخی از ابیات آن هست؛ تنا قض‌هایی هم در خلال آن دیده می‌شـود و ابیات با هم همخوانی ندارند. پرسش‌هایی از نوع «از کجا آمده‌ام آمدنم بهر چه بود»، با نوع اندیشه‌ی خیامی بستگی دارد، نه با فکر مولانا که می‌داند که از کجا آمده و آمدنش برای چیست و شاید برخی از ابیات این غزل از آن مولاناست و دیگران ابیاتی بر آن افزوده‌اند(۱).

این نویسنده در همان‌جا می‌نگارد که بیت نهم غزل در جنگ «لااسماعیل» به‌نام مولانا ضبط شده است. در پیوند با مصراع «مرغ باغ ملکوتم...» نیز شرحی از مناقب‌العارفین افلاکی برداشته است بدین مضمون:

«همچنان خدمت ولی پنهانی، گوهر بحر لامکانی مولانا اختیارالدین امان رضی‌الله عنه روایت کرد که روزی حضرت مولانا به باغ چلبی حسام‌الدین می‌رفت تنها، و من در پی آن سلطان دین آهسته‌آهسته می‌رفتم و سوگند عظیم می‌خورد که به‌حق ذوالجلال و الاکرام که برین چشم‌های ظاهر می‌دیدم که حضرت شیخ، گزی از زمین بالاتر بین‌السماء و الارض می‌رفت و بی‌هوش گشته افتادم. چون برخاستم خداوندگار به‌کار خود رفته بود. روزی در خلوت به‌گوش من فرمود: «کمتر از مرغی نتواند بودن، خصوصاً که مرغان عرشی، و گفت:

مرغ باغ ملکوتم نیم از عالم خاک
چند روزی قفسی ساخته‌اند از بدنم»(۲).

چند بیت دیگر غزل هم در دیوان همام تبریزی دیده شده است و آن‌ها سوای بیت‌هایی است که مراد ماست. دو بیت این غزل که سخت شگفتی‌انگیز می‌نماید؛ خاستگاه شعر مولانا را روشن می‌سازد و آن دو بیت چنین است:

کیست در گوش که آواز مرا می‌شنود
یا کدام است سخن می‌نهد اندر دهنم
تو مپندار که من شعر به‌خود می‌گویم
تاکه هشیارم و بیدار یکی دم نزنم

مولانا در این دو بیت، پیام‌آور چند نکته است:

ـ کسی در درون گوش شاعر است که شاعر باز نمی‌شناسدش؛ اما او همه‌ی آواز شاعر را می‌شناسد.

ـ ناشناس دیگری در درون شاعر جا دارد که شعر و سخن را در دهان شاعر می‌نهد.

ـ شاعر آگاهانه نمی‌سراید و این سرایش‌ها در هنگام «خواب» و «نا هوشیاریِ» سخن‌ور پدید آمده است.

این پندارها اندیشه‌های «کارل گوستاو یونگ» روانکاو سویسی را به‌خاطر می‌آورد که گفته بود: شعر مثل خواب است و «آنیما» است که تلقین شعر می‌کند. از نگاه یونگ انسان موجودی دو جنسیتی است. آنیما روان زنانه است در مردان؛ به بیان دیگر بزرگ بانوی روح مرد است که در اسطوره‌ی سامی «حوا» نمود آن است و «آنیموس» عنصر نرینه است در زنان.

از دیدگاه یونگ «آنیما» و «آنیموس» از مهم‌ترین کهن‌الگوها یا «آرکی‌تیپ»هااند و از کهن‌الگوهای دیگر می‌توان از «سایه»، «پرسونا» و «خود» یاد کرد که همه در لایه‌های ژرف ناخودآگاه جمعی پنهان‌اند. به بیان یونگ همین‌ها مایه‌ی کشف و شهود و الهام شاعرانه می‌گردند.

آرکی‌تایپ که آن را در زبان فارسی، کهن‌الگو، سرنمون، نمونه‌ی ازلی، صورت ازلی، صورت نوعی، صور اساطیری، صور مثالی، سنخ‌های باستانی، نامیده‌اند؛ از نگاه کارل گوستاویونگ، مظاهر همگانی‌اند که در ناخودآگاه جمعی پنهان‌اند و چونان عناصر ساختاری ناخودآگاه جمعی به‌شمارانند؛ یعنی تصویر جمعی‌اند که میان همه‌ی مردم مشترک‌اند و در بخش تاریک روان آدمی ترسب کرده‌اند و می‌توانند گاهی به‌گونه‌ی خودبه‌خودی جلوه نمایند و به‌گونه‌ی واقعیت ملموس درآیند. مفاهیمی چون تولد، رشد، عشق، خانواده، مرگ، تضاد میان فرزندان و پدران و مادران، و رقابت‌ها، خاستگاه کهن‌الگویی دارند. به‌باور یونگ کهن‌الگوها، تصویر نخستین یا لایه‌های رسوبیک روانی‌اند که به‌صورت تجربه‌های زندگانی در ناخودآگاه جمعی رسوب کرده‌اند که هم در اساطیر دیده می‌شوند و هم در سیمای مذهب و هم در خواب و رؤیا و هم نمودهایی‌اند در آثار ادبی پدیدار می‌شوند.

مولانا که در دو بیت یادشده، آن کس درون خود را نمی‌شناساند؛ اما در جـای‌جای شعرش، از آن، به‌نام پری و فرشته و ملک یاد می‌کند. هنگامی‌که این پری، فرشته و یا ملک بر شاعر چیره شود؛ دیگر در توان شاعـر نیست که از تلقین آن، سر باز زند؛ چون شاعر تنها ابزاری است که فرمان پری خود را امتثال می‌کند و بس:

گر پری غالب شود بر آدمی
گم شود از مرد وصف مردمی
هرچه گوید آن پری گفته بود
زین سری یا آن سری گفته بود

مولانا خود می‌گوید که عشق پری در سر دارد:

در عشق سلیمانی من همدم مرغانم
هم عشق پری دارم، هم مرد پری‌خوانم
هرکس که پری‌خوتر در شیشه کنم زوتر
بر خوانم افسونش حرّاقه بجنبانم

مولانا هنگامی‌که با پریِ خفته در جان خویش، آشنایی به‌هم می‌رساند؛ باکی ندارد که او را به دیگران نیز شناسا کند. او شرح می‌هد که پریِ او، نه از جنس حوّاست و نه زاده‌ی آدم، و توصیه می‌کند که این راز هرگز افشا نگردد. آن‌چه مولانا از زبان فرشته‌ی درون خویش در می‌یابد؛ گونه‌یی کشف و شهود است و بستگی به خرد و عقلانیت ندارد و همان مقوله‌یی است که یونگ نامش را ناخودآگاه جمعی نهاده است:

بیا به پیش من آ، تا به گوش تو گویم
که از زبان و دهانم پری‌رخی گویاست
کسی که عاشق روی پری مـــن باشد
نه زاده است ز آدم نه مادرش حوّاست
خموش باش مگـــو راز گـر خرد داری
ز ما خرد مطلب تا پری مـــا با ماست

اما چه‌گونه این پری به سراغ او آمده است؟ او در بیتی اعتراف می‌کند که شبی به یاری می‌ای که نوشیده است؛ ناگهان بی‌دل و بی‌زبان می‌گردد و آن‌چه پس از آن می‌سراید ؛ترسباتی است از لایه‌های درون و از ناخود آگاه وی که به مرز آگاهی‌اش پرتاب شده است. در آن شب زبان او را گرفته‌اند و به‌جای آن سخنگوی و هاتفی در جان جانش پنهان کرده‌اند و فریاد او در واقع از آن خودش نیست و از آن همزاد اوست:

این همه ناله‌های من نیست ز من همه ازوست
کز مدد میی شبی بی‌دل و بی‌زبان شـدم

او نمی‌تواند لب ببندد چرا که فرشته‌ها او را نمی‌گذارند:

سخنم خور فرشته است من اگر خموش باشم
ملک گـــرسنه گـــوید کـــه بگو خمش چرایی

گاهی هم به سرش می‌زند که بغاوت کند:

ای که درون جان من تلقین شعرم می‌کنی
گر تن زنم خامش کنم ترسم که فرمان بشکنم

حافظ نیز از چنین شبی و چنین شرابی روایت می‌کند که می‌تواند اثرپذیری از مولانا باشد؛ او می‌گوید:

دوش وقت سحر از غصه نجاتم دادند
واندران ظلمت شب آب حیاتم دادند
چه مبارک سحری بود و چه فرخنده‌شبی
آن شب قدر که این تازه‌براتم دادند

می‌دانیم که مولانا شاعر مکثری است و از پرشعرترین سخن‌وران زبان فارسی است؛ ولی با این همه شعر که از مولانا در دست است؛ چـرا او را ناراضی از شعر و از قواعـد دست‌وپاگیر شعر می‌یابیم؟

او در کتاب «فیه مافیه» بیزاری خویش را از شعر برملا می‌کند و بدین باور است که به‌خاطر رضای دیگران است که به شاعری روی می‌آورد:

«مرا خویی است که نخواهم که هیچ دلی از من آزرده شود. اینک جماعتی خود را در

سماع برمن می‌زنند و بعضی یاران، ایشان را منع می‌کنند؛ مرا خوش نمی‌آید و صدبار گفته‌ام برای من کسی را چیزی مگویید. من به آنان راضی‌ام. آخر من تا این حد دلدارم که این یاران که به نزد من می‌آیند از بیم آن که ملول نشوند؛ شعری می‌گویم تا به آن مشغول شوند و اگر نه من از کجا شعر از کجا؟ والله که من از شعر بیزارم و پیش من از این بتر چیزی نیست»(۳).

پس او برای خشنودی دیگران، این همه شعر را رقم زده است و خود به سرودن آن‌ها میل و اشتیاقی نداشته است.

مولانا از گونه‌یی نستالژی سخن می‌زند و از بازگشت به همان ولایت خویش و ذکر و درس و وعظ و زهد و عمل با حسرت یاد می‌کند: «من تحصیل‌ها کردم در علوم و رنج‌ها بردم کــه نزد من فضلا و زیرکان و نغول‌اندیشان آیند تا برای‌شان چیزهای نفیس غریب و دقیق عرض کنم. حق‌تعالی خود چنین خواست آن همه علم‌ها را این‌جا جمع کرد و آن رنج‌ها را این‌جا آورد که من بدین کار مشغول شوم. چه توان کردن در ولایت و قوم ما از شاعــری ننگ‌تر کاری نبود. ما اگــر در آن ولایت می‌ماندیم موافق طبع ایشان می‌زیستیم و آن می‌ورزیدیم که ایشان خواستندی ـ مثل درس گفتن و تصنیف کتب و تذکیر و وعظ گفتن و زهد و عمل ظاهر ورزیدن(۴).

حــافظ نیز بسان مولانا شعرش را برخــاسته از القای کسی می‌داند کــه در درون وی می‌زید. او در درون حافظ در فغان ودر غوغاست ولی حافظ کس درون خویش را نمی‌شناسد:

در اندرون من خســته دل ندانم کیست
که من خموشم و او در فغان ودرغوغاست

حافظ که با کس درون خویش بیگانه است، آن را حواله به غیب می‌کند و لطف سخن خویش را که قبول خاطرها شده است هدیه‌ی خداوندی می‌انگارد:

حسد چه می‌بری ای سست نظم بر حافظ
قبول خاطر و لطف سخن خداداد است

حافظ خود را طوطی‌یی می‌انگارد که در پس آینه، نهانش کرده‌اند و آن‌چه استاد ازل می‌گوید؛ بر زبان او جاری می‌شود. این ادعا به‌معنای آن است که سخنش را با وحی یکی می‌پندارد و سرودن را فراتر از اراده‌ی خود، الزامی می‌پندارد. ذکر استاد ازل که پروردگار است خواننده رابه یاد نمونه‌های ازلی یونگ می‌افگند:

درپس آینه طــوطی‌صفتم ساخته‌اند
آن‌چه استاد ازل گفت همان می‌گویم

اما مولانا نمی‌گوید که با کس درونش بیگانه است. او به‌رغم حافظ این کس وجودش را می‌شناسد او کسی نیست جز بزرگ بانوی روح مولانا. او ماه است؛ پری است؛ فرشته است. اوست که شاعر را وا می‌دارد که بسراید ورنه در غیر آن زبان شاعر را خواهد شکافت:

آن مه چو در دل آید او را عجب شناسی
در دل چــه‌گــونه آید از راه بی‌قیاسی
گــر مــن غزل نخوانم بشکافد او زبانم
گــوید طرب بیفزا آخــر حریف کاسی

مولانا که وزن و قافیه را مزاحم بیان اندیشه‌های شکوه‌مند خویش می‌نگرد و

مفتعلن، مفتعلن را دست و پاگیر؛ بایسته است که دیگر لب به سخن نگشاید؛ اما بیم آن دارد که این فرمان ازلی شکسته شود:

ای کـــه میان جـــان من تلقین شعرم می‌کنی
گر تن زنم خامش کنم ترسم که زندان بشکنم

مخاطب شعر مولانا می‌داند که در پایان بسیاری از غـــزل‌های مولانا واژه‌ی «خاموش» یا «خموش» آمده است و این در لحظه‌یی است که شاعر حرفش را تمام‌یافته می‌یابد و پیامش را انجام‌شده، از این‌رو برخویشتن فرمان سکوت می‌دهد و خاموش می‌ماند؛ اما بسا شارحان شعر مولانا می‌پندارند که خاموش نام دیگری از مولاناست که چنین نیست. در فرجام درخور یادآوری است که روی‌هم‌رفته مـــا با دو بینش جداگانه در خصوص خاستگاه شعر رو در روییم ـ بینش الهامی و بینش صنعتی. از بینش نخستین شعـــر جوششی بر می‌خیزد و از دومی شعر صنعتی و مولانا به‌حق بزرگ‌ترین شاعر جوششی جهان است. او شعر نمی‌نویسد بل می‌گوید. او می‌گوید و دیگران ضبط می‌کنند. شعر از درون لایه‌های جانش بیرون می‌تراود و دیگـــران آن گوهرهای برین را گـــرد می‌آورند و مثنوی معنوی نیز چنین آفریده شده است. مولانا شبانه تا سحرگاه نعره بر می‌کشد و حسام‌الدین چلبی آن نعره‌ها را بر اوراق دفتر رقم می‌زند.

«در اشعار مولوی، نمودهای آشکاری از کهن‌الگوها، به‌خصوص آنیما دیده می‌شود که به شعر او ماندگاری و جاودانگی خاصی بخشیده است. برخی از اشعار وی، بستری برای تجلّی روان زنانه‌ی شاعر می‌باشد که گاهی به‌صورت پری، از زبان شاعر سخن می‌گوید و گاهی در سیمای «خود ملکوتی» و پیر، مـــراد و حتی در صورت‌های عینی و تجربی در زندگی مولانا رخ می‌نماید.

ضمیر ناخودآگاه وی برایش شرایطی را مهیا می‌سازد که سبب‌ساز آن همان هیجانات عاطفی اوست که چون در زبان خاص وی منعکس می‌شود، ابهام عمیقی به‌وجود می‌آورد. ابهامی‌که زاییده‌ی ارتقا به شرایط ناآگاهی و غلبه‌ی این حال بر شاعر به هنگام سرودن است»(۵).

منابع

۱)شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۲). گزیدهٔ غزلیات شمس. ج۲/ چاپ اول، تهران: سخن. (ص. ۱۰۶۹).

۲)افلاکی، شمس‌الدین احمد. (۱۳۸۲). مناقب‌العارفین. تصحیح تحسین یازیجی. جلد اول و دوم، چاپ دوم، تهران: دنیای کتاب.

۳) مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۶۹). فیه مافیه. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. چاپ اول، تهران: امیر کبیر، (ص.۷۴).

۴)همان: همان.

۵) بی‌کا. (۱۳۸۹). بررسی کهن‌الگوی انیما در آثار مولوی. قابل دست‌رس در:
https://gmd.blogfa.com/post/3

۵)محمدی، علی و اسمعلی‌پور مریم. (۱۳۹۰). «بررسی و تحلیل کهن‌الگوی آنیما در غزل‌های مولانا (غزلیات شمس)». دوفصل‌نامهٔ علمی-پژوهشی ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا. سال سوم شمارهٔ ۵. (صص ۱۱۱- ۱۵۳).

زاهده غفوری
استاد دانشگاه

۱۳
پارسیان
فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان
در گستره‌ی
ادبیات و فرهنگ
سال دوم
شماره‌ی شانزدهم
تابستان ۱۴۰۴
خورشیدی
مقاله‌ها

عشق و جلوه‌های آن در حماسه‌های معاصر و حماسه‌های کهن

چکیده

حماسه نه‌تنها حدیث رزم است و جنگ‌آوری؛ بلکه سخن از بزم و شادخوارگی نیز در این ژانر هنری جای‌گاه خاص خود را دارد. ای خوشا رزمی که در کنار خود بزمی به همراه دارد و یا اندوهی که با شادی همراه‌است. در این مقاله‌ی مقایسه‌ای- توصیفی برآنم تا جای‌گاه عشق را در دو حماسه‌ی معاصر و دو حماسه‌ی کهن

(جنگ‌نامه و اکبرنامه، شاه‌نامه و گرشاسپ‌نامه)، بررسی کنم. آن‌چه در این پژوهش گونه به‌دست آمده‌است، نمود جلوه‌های بارز عاشقانه در دو حماسه‌ی کهن است و بر خلاف، عدم این چاشنی در دو حماسه‌ی معاصر.

کلیدواژه‌ها: اکبرنامه، جنگ‌نامه، حماسه، شاه‌نامه، عشق، گرشاسپ‌نامه

نگاهی کوتاه به حماسه‌ها

نظر به عدم گنجایش این مقاله و شناختی که همه از شاه‌نامه و گرشاسپ‌نامه داریم، نیازی نیست، که این دو اثر بازتعریف شوند؛ زیرا قول مشهوری است که آن‌چه برای مخاطب شناخته شده است نیاز به بازتعریف ندارد؛ اما در مورد دو حماسه‌ی معاصر که ممکن است برای برخی از مخاطبان شناخته شده نباشند، لازم است تا اندکی معلومات داده شود.

جنگ‌نامه که نام دیگر آن غلامی‌نامه نیز می‌باشد، اثری‌است که کم‌تر به آن پرداخته شده، حتا عده‌یی از پژوهش‌گران، سراینده‌ی آن را نامعلوم می‌دانند. در مورد آن سخنی دارم از محمد حیدر ژبل: «...جنگ‌نامه نیز رساله‌ی دیگری‌است که بیش‌تر بخش‌های آن در کابل و از طرف یک شاعر ملی سروده‌شده، که اسم این شاعر هنوز مجهول است، جز این‌قدر از وی می‌دانیم که از اهالی قریه‌ی ده‌یحیی و دشت منار یک‌فرسخی کابل بوده‌است» (۱۳۸۳: ۲۶۶). و اما اسدالله حبیب چنین می‌نگارد: «محمد غلامی ولد ملا تیمورشاه شاعری از قریه‌ی آفتابه‌چی کوهستان، حوادث جنگ اول افغان و انگلیس را به نظم کشید و جنگ‌نامه‌یی بر وزن شاه‌نامه فردوسی سرود» (۱۳۶۴: ۱۴).

اکبرنامه نیز حماسه‌یی‌است، که درباره‌اش کم‌تر سخن گفته‌اند، حتا در تاریخ ادبیات افغانستان هم از وی نامی برده نشده است. «حمید یکی از شاعران حساس قرن سیزدهم هجری است. وی جنگ اول افغان و انگلیس را، که در سال ۱۲۵۵ قمری صورت گرفته، به‌نظم آورده، رشادت‌های تاریخی قهرمانان افغانستان را یاد می‌کند و کتابش را اکبرنامه نام کرده‌است...» (ژوبل؛ ۱۳۸۳: ۲۵۹). طوری‌که از نام آن پیداست این حماسه مشتمل است بر تعریف و توصیف رشادت‌ها و دلاوری‌های وزیر محمداکبرخان، یکی از فرماندهان جنگ ضد انگلیس.

الحق که حماسه‌سرایان معاصر مردم‌دوست بودند. این‌ها به سرزمین خود عشق می‌ورزیدند و مبارزات و فداکاری‌های مردم را به دیده‌ی قدر نگریسته، آن‌ها را به‌نظم آورده‌بودند؛ آن‌هم به روش شاه‌نامه. اگر به ابعاد زبانی و محتوایی آن‌ها بنگریم؛ چنان رد پای شاه‌نامه گرفته‌شده‌است، که شکی نیست بعض ابیات را به اشتباه از شاه‌نامه بدانیم؛ ولی جنبه‌ی تقلید را نیز نادیده نباید گرفت.

از میان این‌همه شباهت و اختلاف، عشق و جلوه‌های زیبای آن، توجهم را به‌خود جلب کرد و در این‌مورد اندک‌پژوهشی انجام دادم.

آن‌چه می‌دانیم حماسه‌سرایان توس، چه

فردوسی و چه اسدی، هرکدام در حماسه‌های خود سخن از عشق گفتند و عشق پاک را ستودند و به آن بها دادند. فردوسی که سرآمد حماسه‌سرایان است، گویا این را خوب می‌دانسته است، که انسان قبل از این‌که به مبارزه برخیزد، عاشق بوده و همواره در جست‌وجوی نیمه‌ی گم‌شده‌اش. غلام‌حسین یوسفی عشق را دلیل پیدایش حماسه می‌داند: «به‌یاد می‌آوریم که سلسله‌جنبان حوادث در ایلیاد همر و علت اصلی جنگ تروا نیز عشق پاریس پسر پریام بود به هلن همسر منلاس پادشاه اسپارت و گریختن با او» (۱۳۵۱: ۸۱۱). ایشان عشق را با روح حماسی پیوند داده، فضای پهلوانی را نیز در رگ‌وخون این پدیده جاری ساختند. ابراز عشق در حماسه ویژه‌ی مرد نیست و هم‌چنان مساوی به هواوهوس نبوده است. عشق مقدس است و دختران هم می‌توانستند با یک حیای خاص ابراز علاقه کنند. زنان و دختران شاه‌نامه زیبایند و عشق‌آفرین، هم پاک‌دامن و باعفت و وقار. البته تنها زیبایی‌شان دل‌ربا نیست، بلکه اخلاق نیک و صداقت و راستی‌شان نیز فریبنده‌است و دل‌پذیر و مردان نیز پهلوانانی بودند وفادار به عشق و پیمان شان. اگر عاشق می‌شدند، عاشق می‌ماندند و اگر دل می‌دادند، دل می‌گرفتند و به‌آن بها می‌دادند.

از داستان عشق بیژن به منیژه بارهاهمه لذت بردیم. فرودآمدن تهمینه بر بستر رستم و این‌که این آمدن اتفاقی نبوده، بل تهمینه نادیده، عاشق رستم بوده‌است، همه خواندیم و حق را برای تهمینه‌ی عاشق دادیم، بدون این‌که او را به نابخردی متهم کنیم. از میان این عشق و عاشقی‌های جانانه، داستان عشق زال و رودابه زیباترین و سرآمدترین است. در این داستان نیز آمده‌است که دل دختر هم تپیدن می‌گیرد، با شنیدن اوصاف زال.

سخن از این‌جا آغاز می‌شود که زال، این کودکی که بعد از تولد خلاف این‌که همیشه اطرافیان می‌کوشیدند تا چانس خبردادن قدم نورسیده را به شاه از دست ندهند، این‌بار کسی جرأت دادن این خبر را به شاه نداشت تا این‌که، قهرمان‌دایه‌یی به نزد شاه می‌رود و:

مر او را به فرزند بر مژده داد
زبان برگشاد آفرین کرد یاد
که بر سان یل روز فرخنده باد
دل بدسگالان او کنده باد
ترا در پس پرده‌یی نام‌جوی
یکی پاک‌پور آمد از ماه‌روی
تنش هم‌چو سیم و به‌رخ چون بهشت
برو بر نبینی یک اندام زشت
ز آهو همان کش سپیداست موی
چنین بود پیش تو ای نام‌جوی
(فردوسی؛ ۱۳۸۷: ۷۲)

با شنیدن این سخن شاه دژم گشته، او را به دشت رها می‌کند و بعد از سال‌ها خبر می‌شود که:

یکی مرد شد چون یک آزادسرو
برش کوه سیمین میانش چو غرو
(همان: ۸۰)

سخن کوتاه این‌که سال‌ها بعد سام با شنیدن توصیف‌های زال، در جست‌وجویش برآمده، پیدایش می‌کند و تاج و تخت را برایش می‌بخشد و زال که مانند همه‌ی تخت‌نشینان هوای شکار و گردش به‌سر دارد، راهی سفر می‌شود و گذرش به کابل می‌افتد، وقتی با مهراب، شاه کابل، روبه‌رو می‌شود:

یکی پادشاه بود مهراب‌نام
زبردست و با گنج و گسترده‌کام
به بالا به کردار آزادسرو
به‌رخ چون بهار و به رفتن تزرو
(همان: ۸۳)

آن‌چه در این مقاله مطمح نظر است، روابودن عشق و صحنه‌آرایی‌های هنرمندانه است. ما می‌خوانیم که ضمن زیبایی‌های عاشق و معشوق، ابهت و بزرگی، صداقت و جوان‌مردی خاندان دختر نیز اصل شناخته می‌شود. رستم از این ویژگی‌های مهراب خوشش می‌آید و هم شنیدن پاکی و زیبایی دخترش او را شیفته‌ی وی می‌گرداند:

پس پرده‌ی او یکی دختر است
که رویش ز خورشید روشن‌تر است
ز سر تا به پایش به کردار عاج
به رخ چون بهار و به بالا چو ساج
دو چشمش به سان دو نرگس به‌باغ
مژه تیره‌گی برده از پر زاغ
اگر ماه جویی همه روی اوست
وگر مشک بویی همه موی اوست
چو بشنید زال این سخن‌ها ازوی
بجنبید مهرش برآن ماه‌روی
برآورد مر زال را دل به‌جوش
چنان شد کزو رفت آرام و هوش
شب آمد در اندیشه بنشست زار
به نادیده برشد چنان سوگ‌وار
(همان: ۸۶)

مهراب نیز با دیدن زال شادمان شد و بعد از این مجلس به خانه رفت نزد خانمش سیندخت. سیندخت که از آمدن زال و مجلس‌آراستن مهراب با او باخبر بود، خواست تا از آن‌چه گذشته است، جویا شود و از زال بشنود، که آیا رفتارش انسانی است یا سیمرغی. بلافاصله مهراب شروع می‌کند به توصیف زال.

در این‌جا متوجه می‌شویم که توصیف‌هایی که مهراب از زال می‌کند، همه رنگ و بوی پهلوانی می‌دهد. و الحق که هنر فردوسی است، که با صحنه‌آرایی‌های زیبا و برازنده‌اش، زیبایی‌های رودابه و سیندخت و هم زیبایی، دلیری و بیداری، سوارکاری و رزمندگی و خنجرگذاری زال را به‌هم آمیخته، چنین می‌گوید:

گذر کرد سوی شبستان خویش
دو خورشید دید اندر ایوان خویش
یکی هم‌چو رودابه‌ی خوب‌چهر
یکی هم‌چو سیندخت با رأی و مهر
بیاراسته هم‌چو باغ بهار
سراپای پررنگ و بوی نگار
شگفتی به رودابه اندر بماند
جهان‌آفرین را برو بر بخواند

یکی سرو دید از برش گرد ماه
نهاده به عنبر به‌سر بر کلاه
به دیبا و گوهر بیاراسته
بسان بهشتی پر از خواسته
بپرسید سیندخت مهراب را
ز خوشاب بگشاد عناب را
که چون رفتی امروز چون آمدی؟
که کوتاه باد از تو دست بدی
پی مرد است این پیرسرپور سام؟
همی تخت یادآیدش یا کنام
خوی مردمی هیچ دارد همی؟
پی نام‌داران سپارد همی؟
چنین داد مهراب پاسخ بدوی
که ای سرو سیمین‌بر خوب‌روی
به گیتی در از پهلوانان گرد
پی زال زر کس نیارد سپرد
دل شیر نر دارد و زور پیل
دو دستش به کردار دریای نیل
چو برگاه باشد زرافشان بود
چو در جنگ باشد سرافشان بود
رخش سرخ مانندهٔ ارغوان
جوان‌سال و بیدار و بختش جوان
به کین اندرون چون نهنگ بلاست
به زیر اندورن تیزچنگ‌اژدهاست
نشانندهٔ خاک در کین به خون
فشانندهٔ خنجر آب‌گون
سپیدی مویش بزیبدهمی
تو گویی که دل‌ها فریبدهمی
چو رودابه بشنید این گفت‌وگوی
برافروخت و گل‌نارگون کرد روی
دلش گشت پرآتش مهر زال
ازو دور شد خورد و آرام هال
(همان‌جا)

این هنر آفریدگار شاهنامه است، که پهلوان عاشق در زیر چتر حماسه عشق می‌ورزد و خوش می‌گذراند. وی چنان ماهرانه دیدار زال و رودابه را به تصویر می‌کشد، که خواننده را شیفته‌ی صحنه می‌سازد و این از بهترین‌ها و زیباترین‌های صحنه‌های شاهنامه است؛ زمانی که زال به یاری کنیزان رودابه به دیدار معشوق می‌شتابد و رودابه را بر بام می‌بیند و بعد از درود می‌گوید:

چنین شاد گشتم به آواز تو
بدین چرب‌گفتار با ناز تو
یکی چاره‌ی راه دیدار جوی
چه پرسی تو بر باره و من به کوی
پری‌روی گفت و سپهبد شنود
ز سر شعر شب‌گون همی بر گشود
کمندی گشاد او ز گیسو بلند
کس از مشک زان‌سان نپیچد کمند
خم اندر خم و مار بر مار بر
بران غبغبش تار بر تار بر
فروهشت گیسو ازان کنگره
به دل زال گفت این کمند سره
پس از باره رودابه آواز داد
که ای پهلوان‌بچه‌ی گردزاد
بگیر این سر گیسو از یک‌سویم
ز بهر تو باید همین گیسویم

بدان پرورانیدم این تار را
که تا دست‌گیری کند یار را
نگه کرد زال اندران ماه‌روی
شگفتی بماند اندران روی و موی
بسایید مشکین‌کمندش به بوس
که بشنید آواز بوسش عروس
چنین داد پاسخ که این نیست داد
برین خسته‌دل تیز پیکان زنم
که من خیره را دست در جان زنم
چنین روز خورشید روشن مباد
(همان: ۸۸)

موی را کمندساختن غنای محض نیست، بل یک سخن غنایی- حماسی‌است. «در اشعار غنایی تصویر زلف دل‌دار دگرگونه است، نرم و لطیف و بر شانه‌ها لغزنده و آسیب‌پذیر» (یوسفی؛ ۱۳۵۱: ۸۲۱). گویا در این‌جا زال نیز زلف را ظریف‌تر از آن می‌داند که دست اندازد و بدان وسیله خود را بر بام معشوق بکشاند؛ گویا فردوسی نیز نخواسته است حدیث لطیف عاشقانه را دژخیمانه ارائه کند؛ وی کمندی به دست زال می‌دهد:

کمند از رهی بستد و داد خم
بیفکند بالا نزد هیچ دم
به حلقه درآمد سر کنگره
برآمد ز بن تا به سر یک‌سره
چو بر بام آن باره بنشست باز
بیامد پری‌روی و بردش نماز
گرفت آن زمان دست دستان به دست
برفتند هردو به کردار مست
(۱۳۷۸: ۸۸)

یکی دیگر از مظاهر درخشان هنر فردوسی توصیف فضای عاشقانه است و آراستن رودابه سرای خویش را به شوق دیدار زال و وصف بزم وصال آن‌ها. «شب وصال زال و رودابه در شاه‌نامه چنان زیبا و دل‌انگیز است که در آن با شب دیدار رومئو و ژولیت در یکی از نام‌ورترین منظومه‌های غنایی جهان، اثر شکسپیر، برابر نهاده‌اند» (یوسفی؛ ۱۳۵۱: ۸۲۱).

فردوسی طوری مقدمات این دیدار را فراهم نموده، که خواننده را در آن صحنه‌ی زیبا حاضر می‌کند و هم‌راه با خواننده خودش نیز از آن فضا لذت می‌برد:

سوی خانه زرنگار آمدند
بدان مجلس شاه‌وار آمدند
بهشتی بد آراست پر زنور
پرستنده بر پای بر پیش حور
شگفت اندران مانده بد زال زر
بدان روی و آن موی و آن زیب و فر
دو رخساره چون لاله اندر چمن
سر جعد زلفش شکن بر شکن
همان زال با فر شاهنشهی
نشسته بر ماه با فرهی
حمایل یکی دشنه اندر برش
ز یاقوت سرخ افسری بر سرش
ز دیدنش رودابه می‌نارمید
به دزدی درو وی همی‌بنگرید
فروغ رخش را که جان برفروخت
درو بیش دیدی دلش بیش سوخت

همی‌بود بوس و کنار و نبید
مگر شیر کو گور را نشکرید
سپهبد چنین گفت با ماه‌روی
که ای سرو سیمین‌بر مشک‌بوی
پذیرفتم از دادگر داورم
که هرگز ز پیمان تو نگذرم
(فردوسی؛ ۱۳۷۸: ۸)

در این‌جا خویشتن‌داری عاشق و معشوق نشان می‌دهد، که این عشق تا چه‌اندازه بزرگ و باشکوه‌است و هرگز نخواسته‌اند که این عشق پای‌دار و پاک را، در کام‌خواهی و لذت‌پرستی نابود کنند؛ اما... هیاهو و کشمکش زال بی‌چاره در عین شادمانی خود را دردمند می‌بیند و آن‌هم دردی که در میان دو سرزمین و دو کیش وجود دارد و او خوب می‌داند، که این عشق با کوله‌باری از اندوه و رنج همراه‌است و پیوند دختر اهریمنی با پسر سام، جهان‌پهلوان آریایی از محالات است. به‌صورت کل آن‌چه در این داستان یافتم، عشق پاک و والایی بود، که ابر قهرمانی را به وجد آورده، ناممکنات را ممکن ساخت.

گرشاسپ‌نامه حماسه‌یی است که در بسا موارد از شاه‌نامه متأثر است. عاشقانه‌سرایی‌هایش نیز دست کمی از عاشقانه‌های شاه‌نامه ندارد؛ البته با تفاوتی که آن‌هم کمیِ توصیف‌ها و صحنه‌سازی‌های هنری‌است. در آغاز داستان سخن با عشق شروع می-شود، آن‌هم عشق جم به دختر فریبنده‌یی، چون دختر کورنگ‌شاه، با توصیف و صحنه‌سازی‌های زیاد؛ و با عاشق‌شدن گرشاسپ به دختر قیصر روم غوغا به‌پا می‌کند. این عشق از جایی آغاز می‌شود که گرشاسپ هوای سفر به سرش زده، راهی شام می‌شود و در میانه‌ی راه یکی را از اهالی روم می‌بیند و بعد از باهم نشستن و سخن بسیار، سپهبدگرشاسپ از هم‌راهان می‌خواهد تا از شگفتی‌های دنیا برایش حکایت کنند تا دانشش افزون گردد:

بگویید تا دانش افزایدم
مگر دل به چیزی بیارایدم
جدا هریکی هر شگفتی که دید
همی‌گفت هرگونه و او شنید
سخن راند رومی سرانجام کار
که دیدم شگفتی درین روزگار
شهه‌ی روم را دختر دل‌بر است
که از روی رشک بت آزر است
نگاری پری‌چهره کز چرخ ماه
نیارد بدو تیزکردن نگاه
دل هر شهی بسته‌ی مهر اوست
بر ایوان‌ها پیکر چهر اوست
ز بهرش پدر رنگی آمیخته‌است
کمانی ز درگه برآویخته‌است
نهادست پیمان که هرک این کمان
کشد دختر او را دهم بی‌گمان
ز زورآزمایان گردن‌فراز
بسا کس شد و گشت نومید باز
بشد شاد ازین پهلوان گزین
چو باد بزان اندر آمد به زین
به جان بویه‌ی یار دل‌بر گرفت

شتابان رهی رومیه برگرفت
(اسدی توسی؛ ۱۳۸۹: ۲۰۴)

در این حال گرشاسپ شتابان شب از روز نشناخت تا به سرزمین روم رسید. در میان راه دایه‌ی دختر قیصر را دید و جویای معلومات بیش‌تر شد و شعله‌ی عشقش بیش‌تر زبانه کشید.

طبق معمول کنیزکان گویا به‌هم رساندن عاشق و معشوق را وظیفه‌ی خویش می‌دانند و با خبررسانی به دوطرف، وسیله‌ی دیدار می‌شوند. کنیزکی که از گرشاسپ، کسی که نادیده عاشق شده‌است، برای دختر خبر داده، باز زمینه‌ی دیدار را هم مساعد ساخت، تا جایی که برای گرشاسپ پیغام آمدن دختر را داد:

ببد دایه دل‌خیره آمد دوان
سخن راند با دختر از پهلوان
ز گردی و از رأی و فرهنگ او
ز بالا و از فر و اورنگ او
شکیبایی از لاله‌رخ دور شد
هوا در دلش نیش زنبور شد
همی‌بود تا گشت خور زردفام
ز مهر سپهبد برآمد به بام
(همان‌جا)

دختر که دیوانه‌وار عاشق شد و دایه با میانجی‌گری به سپهبد گفت:

بدو گفت دایه که کامت رواست
اگر میهمان ترا این هواست
تو رو سازکن گلشن و گاه را
که امشب بیارم من آن ماه را
به پیمان که غواص گرد صدف
نگردد، کزو گوهر آرد به کف
برین بست پیمان و چون باد تفت
بر دخترآمد بگفت آن‌چه رفت
وزین سو بشد جفت بازرگان
که مژده بر شاه آزادگان
بسازید در گلشن زرنگار
یکی بزم خرم‌تر از نو بهار
به خوبی چو گفتار آراسته
به خوشی چو با ایمنی خواسته
به جام بلورین می آورد ناب
برآمیخت با مشک و عنبر گلاب
یل پهلوان را به شادی نشاند
ز رامش برو جان همی‌برفشاند

(همان: ۲۰۸)

وقتی دختر را به دیدار گرشاسپ آورد:

سوی باغ با دایه ناگه ز در
درآمد پری‌چهره‌ی سیم‌بر
یکی جام زرین به کف پرنبید
چو لاله می و جام چون شنبلید
نهفته به زربفت رومی برش
ز یاقوت و در افسری بر سرش
خرامان چو با ماه پیوسته سرو
ز گیسو چو در دام مشکین تزرو
دو زلفش جیم و در جیم دال
دهن میم و بر میم از مشک خال
دو برگ گلش سوسن می سرشت
که افتد چه از نوک چوگان دروی...

زنخدان چو از سیم پاکیزه گوی
مزیدش و یاقوت گوینده راز
سپهدار برجست و بردش نماز
دو شمشاد عنبرفروش بهشت
(همان: ۲۰۸-۲۰۹)

قصه کوتاه، شاه روم بهای دخترش را تیراندازی می‌داند و برای خواهندگانش پرتاب‌کردن تیری که در دروازه‌ی خانه‌اش آویخته، شرط گذاشته‌است. این کار از دست کسی برنمی‌آید الا گرشاسپ پهلوان، که تیر را به هدف پرتاب می‌کند و دست دختر قیصر روم را می‌گیرد و بیرون می‌شود.

آن‌چه قابل بحث می‌باشد این است، که اسدی توسی حکایت عشق را طوری بیان نموده، که به خودی خود معلوم می‌شود، برشی از یک حماسه است؛ زیرا در سراسر داستان و توصیف‌هایش از کلمه‌های تیرانداز، مبارز، قوی‌هیکل، پای‌مرد، دلیر، آهن-سپر، گرد و غیره نام می‌برد و در بعضی از موارد فعل را برای تأکید در اول می‌آورد؛ آن‌چه که لازمه‌ی حماسه است.

اما جنگ‌نامه: جالب این‌جاست، که در جنگ‌نامه نشانه‌یی از عشق نیست، گویا مولانا محمد غلامی از عشق چه، که حتا از زن هم ناخوشنود بوده‌است. در تمام جنگ‌نامه نتوانستم توصیفی از زن، این وجود ظریفی، که همواره برای شعرا مضمون‌آفرین بوده‌است، پیدا کنم، چه این‌که از عشق مردی نسبت به زنی بگوید. در این اثر فقط دو جا از زن نام برده‌است، آن‌هم از خانه‌نشین‌بودن زن و از نوحه‌سرایی‌اش سخن گفته‌است. بی‌ارتباط نخواهد بود در این‌جا برای این‌که از این حماسه‌سرا سخن در میان بیاورم، این ابیات را بنویسم:

خوشم گر بمیرم به جنگ آن‌زمان
ازان به که در خانه هم‌چون زنان
(غلامی؛ ۱۳۳۴: ۵۶)

و زمانی که محمد اعظم خان از کشته‌شدن سمندر برای یاران می‌گوید، همه داد و فریاد سر می‌دهند و از جمله مادرش:

چو نزد حرم این خبر دررسید
که چون مام مرگ سمندر شنید
به یک‌بار هوشش ز سر شد برون
بافتاد آغشته در خاک و خون
بگردید آن چهره‌ی ارغوان
ز بیداد اندوه و غم زعفران
وزان پس ز بی‌هوشی آمد به هوش
به گردون گردان کشیدی خروش
بزد دست ناخن خراشید روی
به سیل سرشکش عیان کرد جوی
ز هرجوی او سیل خون شد روان
که شد غرق خون در برش پرنیان

(همان: ۱۵۱)

اکبرنامه: حمید کشمیری از زن و از زیبایی‌اش می‌گوید و در مقابل از مرد نیز توصیفی دارد و در نتیجه پیوندی میان این دو به‌وجود می‌آورد، زمانی که از پیوند و ازدواج اکبرخان با دختر غلام‌محمدخان می‌گوید، نخست با حسن

تعلیل دل‌انگیزی موضوع را روشن می‌کند:

خوشا دل‌گشا روزگار شباب
که منش همی‌دیده‌بودم به خواب
جوانی به از شاهی و سروری‌ست
جوانی به از ملک اسکندری‌ست
چه مقبل کسی کش بود در کنار
بتی نازنین لعبتی گل‌عذار
نهد جمله اسباب شادی به پیش
به روز جوانی دهد داد عیش
دمی چای گلگون بود نوش او
گهی یار گل‌رخ در آغوش او
(کشمیری؛ ۱۳۳۰: ۵۵)

این حماسه‌سرایی از دختر غلام‌محمدخان چنین توصیفی دارد:

یکی دختری داشت خورشید چهر
خجل پیش حسنش شده ماه و مهر
جهانی شده فتنه‌ی آن پری
خریدار حسنش مه و مشتری
پری‌چهره دختی چه دختی که حور
شده پیش او معترف در قصور
چو خورشید رویش به خوبی تمام
به مه صیت حسنش شده تا به شام
شده کشور هند ملک حبش
به تاراج هندوی خال لبش
ز لعلش دل کان یاقوت تنگ
بدخشانیان را ازو سر به سنگ
پدر خواستی کان گرامی‌گهر
بلندافسری را کند تاج سر
(همان: ۵۶)

با توجه به این‌که از خوبی و بزرگی اکبرخان خبر داشت و دلش می‌خواست او را به دامادی گزیند؛ ولی رسم و رواج زمانه او را از این کار بازمی‌داشت؛ زیرا در جامعه‌ی افغانستانی باید نخست پسر قدم پیش نهد نه دختر و یا خاندانش:

به هرگوشه در جمله اعیان شهر
نظر کرد بر نام‌داران دهر
به چشمش کس از مردم دیده در
ز مردم جز اکبر نیامد دگر
طلب خواستی تا شود خواست‌گار
ولی مهر لب می‌شدش ننگ و عار
که در داب و آداب ارباب نام
ازین سو بود خواست‌گاری حرام

(همان: ۵۶)

از طرفی وصف زلف سیهش دل از اکبرخان ربوده، او نیز عاشق دل‌باخته‌اش شده‌بود و قصد طلب کرد و مژده‌ی قبولی.

صحنه‌آرایی‌های حمید کشمیری را از مجلس این دو دل‌باخته می‌خوانیم، با پیش‌درآمد هنری‌اش:

چو خورشید رخشنده بر اوج ماه
برافکند از شادمانی کلاه
و زان جانب آن نام‌ورمیزبان
گشاده در گنج‌های نهان
فشانده زر و سیم و لعل و گهر
نشانده به هرکار صد کارگر...
چنان نرمی و نازکی داشت خار

ز تأثیر لطف نسیم بهار
که از رشک آن گل گریبان درید
سمن را به دل خار غیرت خلید
که نبود به نرگس چرا این خمار
که سیم و زرش داد اندر کنار...
ندانم میانش کجا دید مور
که از رشک شد زنده پنهان به گور
چو صانع به کلک بدایع‌نگار
بدین‌سان صنایع نمود آشکار
در آن‌دم که کلکش قد او کشید
رسیده به جای کمر، مو کشید...
به گیسو که بودش ز دامان شده
سرین فی‌المثل کوه ماران شده
گرم در سراپای آن دل‌ستان
نمی‌شد ادب مهر درج دهان
بران بود طبعم کز الماس فکر
کنم سفته در مضامین بکر
چو این‌جا مجال سخن تنگ دید
به وصف قدم سر به زانو کشید
صفای به زانوی او داد دست
که آیینه پیشش به زانو نشست
چنان بود نازک کف پای او
که برگ گلی گر شدی جای او
رک گل بر آن نقش مسطر زدی
که شبنم در آن آبله سر زدی...

(همان: ۶۷)

می‌پردازیم به چگونگی زبان بخشی از توصیف‌ها و صحنه‌آرایی‌های دیگر و در نتیجه متوجه می‌شویم، که در این بخش، زبان، زبان لطیف و حریرگونه‌ی غنایی است، نه زبان حماسی. حمید کشمیری نتوانسته‌است مانند فردوسی با زبان حماسی توصیف کند و خواننده را به شگفتی اندرسازد. از طرفی فردوسی شخصیتی آفریده‌است و گفت‌وگو به‌عنوان ابزار مهم و در عین حال ظریف رعایت می‌شود؛ در حالی‌که میان شخصیت‌های داستان حمید گفت‌وگویی به وجود نمی‌آید؛ زیرا عاشق و معشوق دگر در مقابل عمل انجام‌شده قرار گرفته، از این کار ناخوشنودهم نیستند. وقتی در داستان زال و رودابه زیبایی رودابه از طرف اشخاص دیگر بیان شده به گوش زال می‌رسد:

پس پرده‌ی او یکی دختر است
که رویش ز خورشید روشن‌تر است
ز سر تا به پایش به کردار عاج
به رخ چون بهار و با بالا چو ساج...

(فردوسی؛ ۱۳۷۸: ۱۹۱)

و در گرشاسپ‌نامه نیز می‌خوانیم که گرشاسپ توصیف دختر را از یک هم‌راه و هم‌نشین رومی‌اش می‌شنود، وقتی که از وی می‌-خواهد برایش از دیدنی‌هایش معلومات بدهد:

بگویید تا دانش افزایدم
مگر دل به چیزی بیارایدم
جدا هریکی هر شگفتی که دید
همی‌گفت هرگونه و او شنید...

این ابیات را در اول نیز آورده‌ام.

ولی در اکبرنامه اکبرخان فقط از زبان دیگری شنیده و بس و معلوم نیست که آن فرد کیست:

دل خان‌اکبر هم اندر نهان
هوس داشت آن حور باغ جنان
که اوصاف زلف سیه‌پوش او
رسید از چپ و راست در گوش او

(کشمیری؛ ۱۳۳۰: ۱۹۳)

و حتا از فردوسی می‌شنویم که زال به مجرد شنیدن زیبایی رودابه، بی‌قرار می‌شود و گویا به صد دل عاشق می‌شود وبی‌قرار و شاعر این بی‌قراری زال را به زیبایی تمام بیان می‌کند؛ ولی اکبرخان با شنیدن خبر زیبایی دختر، تصمیم خواستگاری می‌گیرد.

پس تفاوت‌ها در رنگ داستان قابل توجه است، داستان رودابه و زال یک داستان عاشقانه‌است، پدر و مادرها در آن نقشی ندارند و حتا بی‌خبر از آن‌چه در حال رخ‌دادن است. در گرشاسپ‌نامه نیز روال به همین‌گونه است؛ آزادی عشق و عاشقی. انتخاب پسر برای یک دختر و بالعکس و بالآخره کوشش برای رسیدن دو دل‌داده، امری‌است دور از دین و آیین.

اما در حماسه‌های معاصر روال داستان دگرگونه‌است و باید متوجه بود، که در این آثار زمان میانجی‌گری کرده‌است. عشق در این زمان (دوره‌ی معاصر در افغانستان) نامطبوع است و مطلق مردود؛ در حالی‌که در شاه‌نامه معشوق با توجه به این‌که می‌داند زال از خاندانی‌است، که هم در دین باهم اختلاف دارند و هم د ر فرهنگ، بازهم می‌کوشد تا به زال نزدیک شود، حتا به قیمت زلف زیبایش. زال همین‌گونه غیر ممکن را ممکن می‌داند و از پدر نمی‌هراسد. پس هرگز از حمید انتظار توصیف‌های عاشقانه و بی-باکانه‌ی دو دل‌داده را نداشته باشیم.

نتیجه‌گیری

جنگ‌نامه و اکبرنامه که هریک حکایت‌گر مبارزه‌ی مردم ما در برابر تهاجم بیگانگان می‌باشند، با توجه به داشتن محتوای حماسی و داشتن قالب مثنوی و وزن به‌خصوص حماسه و هم از نگاه برخوردار بودن از زبان کهن، به‌عنوان زبان حماسه، می‌توان گفت با آثار دیگر حماسی قابل مقایسه می‌باشند، که بنده در این‌جا تنها عشق را در این حماسه‌ها به مقایسه گرفتم.

عشق در شاه‌نامه نمود والایی دارد و می‌توان گفت فردوسی این خداوندگار شاه‌نامه عشق را لازمه‌ی حماسه دانسته، آن را بر ستیغ قله‌ی بلند این اثر جاودانه‌اش قرار داده، به آن رنگ تقدس بخشیده‌است. داستان زال و رودابه از بدیع‌داستان‌هایی است، که به چندین بار خواندن می‌ارزد و چنان در کنار قهرمانی‌ها و دلیری‌ها، شخصیت‌های اثرش جابه‌جا شده، که گویا اعضای یک تن اند و با جدایی آن‌ها حماسه ناقص می‌شود. عشق دختر به پسر، پدیده‌یی‌است روا. تهمینه عاشق رستم می‌شود و رودابه به عشق زال پای‌بند است و سخت‌کوش.

در گرشاسپ‌نامه نیز عشق ارزش دارد و از جای‌گاه خاصی برخوردار است. عشق پهلوانی

نسبت به دختر شاه، داستانی است خواندنی و درخور توجه فراوان. دختری که زیبایی‌اش زبان‌زد هر خاص و عام است و پدر برای عاشق‌پیشگان بی‌باک شرط گذاشته‌است و آن کشیدن کمانی است، که بر دروازه آویخته‌است. در حقیقت کورنگ عاشق مبارزان و پهلوانان خوش‌مشرب است و این را همه خوانده‌ایم که پهلوانان از اخلاق نیکو برخوردار بودند و ارزش‌های اجتماعی در وجودشان نهفته بود.

و اما دو حماسه‌ی معاصر ما، این دو اثر با توجه به این‌که در کنار حماسه‌ها می‌توان قرارشان داد و از بسیاری جنبه‌های حماسی برخوداراند؛ اما جنبه‌ی عاشقانگی آن‌ها کم و کم‌تر است، حتا در جنگ‌نامه صفر است. مولانا محمد غلامی گویا با عشق کاملاً بیگانه بوده، حماسه‌اش فاقد جنبه‌های احساسی عاطفی است. هرچند در جریان مبارزات و کشمکش‌ها ممکن نیست دلی نجنبیده باشد و نگاهی به دلی ننشسته باشد؛ طوری که معلوم می‌شود، غلامی اهل عشق و عاشقی نبوده که خیر، حتا اهل توجه و نگاه سرسری هم به این پدیده نبوده‌است و فقط در یکی دوجا از زن اگر نام برده، او را موجود خانه‌نشین و نوحه‌گر توصیف کرده و بس. ولی حمید کشمیری کلامش را با رنگ و بوی زیبایی و ارزش زیبایی یک زن درآمیخته است، آن‌هم نه عشق خطرناک و عاشق و معشوق بی‌باک؛ بل توصیفی از زیبایی یک زن و عشق اکبرخان به وی و خواستگاری و ازدواج. البته ناگفته نباید گذاشت که زمان و مکان حماسه‌های معاصر و شرایط سخت تعصب و کوته‌نگری به این پدیده را هم نباید فراموش کرد، چنان‌که تا امروز در سرزمین ما سر عاشق است و پای دار.

سرچشمه‌ها

اسدی توسی، ابونصر. (۱۳۸۹). گرشاسپ‌نامه. چاپ دوم. با مقدمه‌ی دکتر یغمایی. تهران: دنیای کتاب.

حبیب، اسدالله. (بی‌تا). ادبیات دری در نیمه‌ی اول سده‌ی بیستم. چاپ اول. به اهتمام ضیاءالدین ضیا.

ژوبل، محمدحیدر. (۱۳۸۳). تاریخ ادبیات افغانستان. چاپ چهاردهم. کابل: میوند.

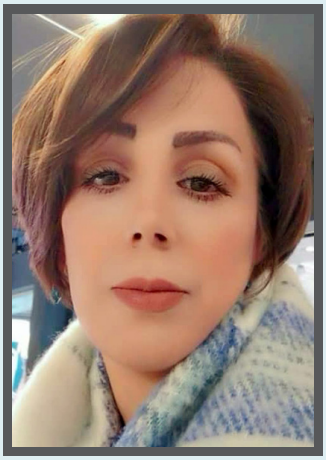
غلامی، محمد غلام. (۱۳۳۰). جنگ‌نامه. با مقدمه‌ی احمدعلی کهزاد. چاپ اول. کابل: انجمن تاریخ افغانستان.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۷). شاه‌نامه. به کوشش محمدعلی فروغی. چاپ اول. تهران: زوار.

کشمیری، حمید. (۱۳۳۰). اکبرنامه. به کوشش احمدعلی کهزاد. کابل: مطبعه‌ی دولتی.

یوسفی، غلام حسین. (۱۳۵۱). عشق پهلوان. مشهد: مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی مشهد. شماره‌ی چهارم. سال هشتم.

***



حمیده میرزاد
شاعر و پژوهش‌گر

دیدنِ فرایند دیدن؛ آگاهی ادراکی و شکست پروپاگاندا

۲۶
پارسی‌بان
فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان
در گستره‌ی
ادبیات و فرهنگ
سال دوم
شماره‌ی شانزدهم
تابستان ۱۴۰۴
خورشیدی
مقاله‌ها

در دنیای امروز، پروپاگاندا تنها از طریق محتوای ارائه‌شده ذهن مخاطب را تحت تأثیر قرار نمی‌دهد، بلکه چگونگی ارائه‌ی آن محتوا نیز نقش تعیین‌کننده‌ای دارد. این نوشته به تحلیل رابطه‌ی پیچیده میان آگاهی ادراکی و سازوکارهای رسانه‌ایِ پروپاگاندا می‌پردازد و می‌کوشد نشان دهد رهایی از سلطه‌ی رسانه‌ای صرفاً در رد کردن پیام‌ها نیست، بلکه در شفاف‌سازیِ فرایندِ دیدن آن پیام‌ها و درک مکانیزم‌های پشت‌پرده‌ی آن‌هاست.

پروپاگاندا را نباید صرفاً ابزاری برای انتقال ایدئولوژی دانست؛ بلکه باید آن را تکنیکی برای بازآرایی شیوه‌ی دیدن و فهمیدن جهان تلقی کرد. رسانه‌ها نه‌تنها نگاه ما به واقعیت را شکل می‌دهند، بلکه

به‌طور فعال تعیین می‌کنند چه ببینیم، چگونه ببینیم و از چه چشم بپوشیم. اگر مخاطب تنها ببیند، اما به «چگونگی دیدن» خود آگاه نباشد، به‌آسانی در دام بازی‌های پنهان رسانه‌ای گرفتار خواهد شد. درست در همین‌جا، فلسفه‌ی «دیدنِ دیدن» اهمیت می‌یابد: نگاهی که فراتر از سطح تصویر می‌رود و سازوکار بازنمایی را در معرض دید قرار می‌دهد.

تنگ‌چشمان نظر به میوه کنند / ما تماشاکنان بستانیم
(سعدی)

این بیت ژرف‌نگرانه دو نوع نگرش به هستی و واقعیت را به تصویر می‌کشد: نگاهی تنگ‌دامن و ابزاری، و نگاهی کل‌نگر و تأملی. این دو دیدگاه بازتابی از دو شیوه‌ی بنیادین تعامل انسان با جهان، به‌ویژه جهان رسانه‌ای، هستند.

نگاه نخست: تنگ‌چشمان نظر به میوه کنند

در این رویکرد، هستی تنها در کارکردهای لحظه‌ای و نتایج ملموس معنا می‌یابد. «میوه» نماد محصولی است که سریع مصرف می‌شود؛ بدون توجه به ریشه‌ها و فرایندها. «تنگ‌چشمان» کسانی هستند که افق دیدشان محدود به سودمندی فوری است.

در رسانه‌های معاصر، این نوع نگاه، مخاطبی را می‌سازد که پیام‌ها را مثل کالاهای ساده و آماده ی مصرف می‌پذیرد، بی‌آنکه به لایه‌های پنهان معنا و نیت‌های پشت پرده توجه کند. چنین مخاطبی زمینه‌ساز پذیرش آسان تبلیغات تحریف‌شده و اطلاعات ناقص است.

نگاه دوم: ما تماشاکنان بستانیم

تماشاکنان بستان، جهان را همچون بستانی زنده، پیچیده و چندلایه می‌بینند؛ نه صرفاً محصول، بلکه خاک، درخت، باران و زمان را نیز مدنظر دارند. آن‌ها مخاطبانی آگاه و فعال‌اند که پیام‌ها را سطحی نمی‌بینند و می‌پرسند: پیام از کجا آمده؟ چه سازوکارهایی در آن نقش دارند؟ نیت‌های پشت آن چیست؟

این مخاطب می‌داند رسانه‌ها نه آینه‌های شفاف، بلکه منشورهایی‌اند که واقعیت را از زوایای خاص بازتاب می‌دهند و گاهی حقیقت را مسخ می‌کنند.

دیدن از منظر پدیدارشناسی

دیدن، برخلاف تصور رایج و ساده‌ای که آن را صرفاً یک فرآیند فیزیولوژیکی و بی‌واسطه می‌پندارد، در واقع پدیده‌ای پیچیده و چندلایه است که به شدت با ذهن، بدن و زمینه‌های تاریخی-فرهنگی فرد درهم‌تنیده است. پدیدارشناسی به عنوان شاخه‌ای از فلسفه، دقیقاً به کاوش این تجربه‌ی زیسته و چگونگی ظهور پدیده‌ها در آگاهی می‌پردازد و دیدن را فراتر از یک عمل صرفا حسی می‌داند. به بیان دیگر، ادراک بصری تنها به عملکرد چشم محدود نمی‌شود بلکه در بستر آگاهی، حافظه، ناخودآگاه، و ساختارهای معناشناختی فرد و جامعه شکل می‌گیرد.

فیلسوف برجسته‌ی پدیدارشناسی، موریس مرلو-پونتی، از جمله مهم‌ترین متفکرانی است که به عمق این رابطه‌ی پیچیده میان بدن و ذهن

در فرایند دیدن اشاره کرده است. مرلو-پونتی دیدن را یک کنش فعال و داینامیک می‌داند؛ کنشی که در آن فرد نه تنها یک گیرنده منفعل اطلاعات بصری نیست بلکه یک مشارکت‌کننده فعال است که در متن پیش‌فرض‌ها، عادت‌ها، و چارچوب‌های فرهنگی خود، جهان را می‌بیند و معنا می‌بخشد. به عبارتی، چشم ما به تنهایی تعیین‌کننده‌ی آنچه می‌بینیم نیست؛ بلکه ذهن ما با تکیه بر تجربه‌های قبلی، شناخت‌های ضمنی و انتظارات فرهنگی، شکل‌دهنده‌ی نهایی ادراک ما از جهان است.

مرلو-پونتی بر این باور است که دیدن همیشه در افقی از پیش‌فرض‌ها و برداشت‌های موجود رخ می‌دهد؛ یعنی ما هیچگاه جهان را به صورت خالص و عینی نمی‌بینیم بلکه از خلال لایه‌های معنا و ساختارهای فرهنگی آن را تفسیر می‌کنیم. این نگاه نشان می‌دهد که ادراک بصری یک فرآیند تعاملی است که بین فرد و جهان در جریان است و این تعامل همواره تحت تأثیر زمینه‌های تاریخی و فرهنگی است که فرد در آن رشد یافته و زیسته است.

از این منظر، رسانه‌ها نقش بسیار مهم و پیچیده‌ای در شکل‌دهی به واقعیت ایفا می‌کنند. آن‌ها نه فقط بازتابی ساده از جهان بیرونی نیستند، بلکه واقعیت را به شکلی فعال بازسازی و بازآفرینی می‌کنند. این بازآفرینی با استفاده از ابزارهایی همچون قاب‌بندی ، برجسته‌سازی موضوعات خاص، حذف گزینشی جزئیات و انتخاب دقیق واژگان انجام می‌پذیرد. به این ترتیب، رسانه‌ها تصویری ویژه، هدفمند و اغلب ویرایش‌شده از جهان ارائه می‌دهند که می‌تواند بر فهم و ادراک مخاطبان تأثیرگذار باشد و حتی نگرش‌های آن‌ها را شکل دهد. بنابراین، دیدن از طریق رسانه‌ها همواره مشروط به این است که چه بخش‌هایی از واقعیت به ما نشان داده می‌شود، چگونه ارائه می‌شود و چه معناهایی در پشت آن‌ها قرار دارد.

پروپاگاندا: رسانه‌ها نه‌فقط انتقال‌دهنده، بلکه شکل‌دهنده‌ی ادراک‌اند

در دنیای معاصر، رسانه‌ها دیگر صرفاً کانال‌های بی‌طرف و خنثی برای انتقال اطلاعات به شمار نمی‌آیند. بلکه به دستگاه‌هایی پیچیده و قدرتمند تبدیل شده‌اند که در فرآیند بازنمایی و بازسازی واقعیت نقش اساسی ایفا می‌کنند. این بازنمایی، نه یک تصویر ساده و عینی از جهان، بلکه روایتی ساختاریافته است که از طریق انتخاب زاویه دید، گزینش واژگان معنادار، بهره‌گیری از تصاویر تأثیرگذار و همچنین حذف یا برجسته‌سازی عناصر خاص شکل می‌گیرد. به این ترتیب، رسانه‌ها می‌توانند واقعیت را به گونه‌ای خاص و اغلب هدفمند جلوه دهند و مخاطب را در چارچوب این روایت‌ها قرار دهند.

از این منظر، «دیدنِ دیدن» مفهومی کلیدی است؛ یعنی آگاهی از این‌که خودِ فرآیند دیدن، امری طبیعی و خنثی نیست بلکه ساختارمند و عمیقاً متأثر از پیش‌فرض‌ها، فرهنگ، قدرت و رسانه‌هاست. این آگاهی، مخاطب را از جایگاه منفعل و صرف «گیرنده پیام» خارج می‌کند و او

را به یک فاعل تحلیل‌گر و درک‌کننده فعال تبدیل می‌نماید. مخاطب آگاه، دیگر پیام‌ها را صرفاً دریافت نمی‌کند؛ بلکه با نگاهی پدیدارشناسانه به چگونگی تولید و بازنمایی آن‌ها حساس می‌شود؛ به عبارت دقیق‌تر، از «دریافت صرف» به «تحلیل آگاهانه»، از «تماشای ساده» به «تماشای خودِ دیدن» می‌رسد.

پروپاگاندا را می‌توان به مثابه نقابی تصور کرد که بر چهره‌ی ادراک کشیده می‌شود؛ نیروی اصلی این نقاب از نادیده گرفتن فرآیندهای شکل‌گیری پیام‌ها و روایت‌ها ناشی می‌شود. هنگامی که مخاطب از این فرآیندها بی‌خبر باشد یا آن‌ها را نادیده بگیرد، به راحتی در دام تأثیرگذاری‌های هدفمند رسانه‌ای می‌افتد.

اما این نقاب زمانی می‌افتد که با آموزش سواد رسانه‌ای، نقدهای هوشمندانه، افشاگری‌ها یا طنزهای زیرکانه فرآیندهای پنهان پشت پرده ی رسانه‌ها آشکار شوند. آگاهی، اولین ضربه را بر پیکر فریب وارد می‌کند. مخاطب آگاه، رسانه را نه صرفاً می‌ستاید و نه به طور کامل طرد می‌کند، بلکه با پرسشگری نقادانه و کنجکاوی به آن نزدیک می‌شود. او مرز میان «واقعیت» و «بازنمایی واقعیت» را می‌شناسد و در این فاصله، فرصتی برای تفکر، نقد و اقدام فعال فراهم می‌گردد.

در جهانی که واقعیت نه آن‌گونه که هست، بلکه آن‌گونه که بازنمایی می‌شود دیده می‌شود، مبارزه برای حقیقت بیش از هر چیز، یک مبارزه‌ی ذهنی و فلسفی است؛ بیش از آنکه فریاد و اعتراض فیزیکی باشد، تأمل و تمرکز ذهنی است. این مبارزه، دعوتی است به فلسفه‌ی «دیدنِ دیدن»؛ حرکتی از مصرف بی‌تفکر و غیرمنتقدانه رسانه‌ها به سوی کنشی اندیشمندانه، نقادانه و مسئولانه.

برای تحقق این کنش اندیشمندانه، مخاطب باید هنگام مواجهه با اخبار و تصاویر همواره پرسش‌هایی از خود بپرسد:

چه چیزی در روایت رسانه‌ای برجسته شده است و چه موضوعات یا اطلاعاتی حذف یا کم‌رنگ شده‌اند؟

آیا می‌توان با رجوع به منابع مختلف و متنوع، تصویر کامل‌تر و دقیق‌تری از موضوع به دست آورد؟

چگونه می‌توان سواد رسانه‌ای خود و اطرافیانمان را تقویت کرد تا با شناخت بهتر فرآیندهای ساخت پیام‌ها، اهداف پشت آن‌ها را بشناسیم و در مواجهه با آن‌ها آگاه‌تر عمل کنیم؟

این پرسش‌ها و آگاهی‌ها در نهایت مخاطب را به یک شهروند رسانه‌ای فعال و نقاد بدل می‌کنند که در عصر اطلاعات و رسانه‌های پرشتاب، قادر است به جای دریافت صرف، انتخاب کند، تحلیل کند و در نهایت نقش مؤثری در شکل‌دهی به فضای اجتماعی و فرهنگی ایفا نماید.

جان کلام اینکه:

تنگ چشمان نظر به میوه کنند
ما تماشاکنان بستانیم

"سعدی"

سیدمسعود حسینی
استاد دانشگاه

زر هریوه به‌روایت متون پارسی

۳۰
پارسی‌بان
فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان
درگستره‌ی
ادبیات و فرهنگ
سال دوم
شماره‌ی شانزدهم
تابستان ۱۴۰۴
خورشیدی
مقاله‌ها

چکیده

اصطلاح «زر هریوه» که اشاره به سکه یا طلای خالص ضرب‌شده در شهر تاریخی هرات دارد، در متون فارسی دوره‌های مختلف به‌ویژه متون دینی، تاریخی و ادبی کاربرد یافته است. این مقاله با تمرکز بر کاربردهای گوناگون این اصطلاح در منابعی مانند کیمیای سعادت، کشف‌الاسرار، تاریخ بیهقی و دیوان شاعران کلاسیک چون منوچهری و ملک‌الشعراء بهار، می‌کوشد کارکردهای فرهنگی، اقتصادی و نمادین زر هریوه را بررسی کند. در متون دینی، زر هریوه به‌عنوان معیار شرعی برای سنجش خلوص زر و مرز ربای معاملاتی مطرح شده است. در منابع تاریخی نظیر تاریخ بیهقی، این زر نقش کلیدی در مبادلات سیاسی، مالی و دیوانی دارد و در مواردی به‌عنوان پشتوانه‌ی اعتماد

سیاسی و مالی قلمداد می‌شود. در متون ادبی، زر هریوه جایگاهی فراتر از ارزش مادی می‌یابد و چونان نماد خلوص، روشنایی، و مقایسه‌ای برای زیبایی معنوی به‌کار می‌رود. بنابراین، زر هریوه تنها یک واحد پولی نیست؛ بلکه شاخصی فرهنگی و ادبی است که در تحلیل ساختارهای ارزش‌گزاری معنوی و مادّی در دوره‌های مختلف تاریخی می‌تواند نقش مهمی ایفا کند.

واژه‌های کلیدی: زر هریوه، هرات، متون فارسی.

مقدمه

هریوه نامی باستانی برای شهر هرات است. این جغرافیا در دوره‌های مختلف تاریخی به‌نام‌های هرات، هراه، هرا، هری و هریو شناخته می‌شده است(چندبهار، ۱۳۸۰:ج۲۱۲۲/۳-۲۱۲۳). همچنان آری، اریه و هرایو از دیگر نام‌های تاریخی این سرزمین است. هرات چونان یک کلان‌شهر و مرکز خراسان بزرگ در بیش‌تر مقاطع تاریخی خود، جایگاه مهمی در منطقه دارا بوده و به‌عنوان یکی از قدیمی‌ترین شهرهای جهان شناخته می‌شود. «زر هریوه» به‌معنای «طلای هرات» یا «سکه‌ی طلای خالص رایج در هرات» است که در برخی از منابع از آن با نام «دینار هریوه» نیز یاد شده است. این اصطلاح در متون فارسی برای اشاره به طلای خالص و مسکوک ضرب‌شده در ضرابخانه‌ی هرات به‌کار رفته است. شهرت زر هریوه و ذکر آن در منابع مختلف، نشان‌دهنده‌ی کیفیت بالا و منحصربه‌فرد آن است و بیان‌گر رواج آن در جغرافیایی فراتر از هرات و خراسان بوده است. بنابر نوشته‌ی کتاب دارالضرب‌های ایران در دوره‌ی اسلامی، دارالضرب هرات سابقه در عهد اشکانیان دارد. آخرین سکه‌ها با تراز عرب ساسانی به سال ۶۷ و اولین مسکوکات با تراز اسلامی به سال ۹۰ هـ ق. در این شهر ضرب شده‌اند» (عقیلی، ۱۳۷۷: ۳۶۴).

۱) زر هریوه در متون دینی

منظور از متون دینی در این‌جا آثاری است که به مسایل شرعی و فضایل اخلاقی می‌پردازد و در عین حال از ارزش تاریخی و ادبی نیز برخوردار است؛ مانند کیمیای سعادت و تفسیر کشف‌الاسرار که به‌عنوان متون دینی شناخته می‌شوند و ارزش‌های تاریخی، ادبی، عرفانی نیز دارند. در ذیل به کاربرد زر هریوه در این متون اشاره می‌گردد.

الف) کیمیای سعادت غزالی

کیمیای سعادت اثر امام محمد غزالی چکیده‌ای از کتاب احیای علوم الدین اوست که به زبان فارسی در سال‌های پایانی سده‌ی پنجم هجری قمری نگارش یافته است(صفا، ۱۳۶۹: ج۲/ ۹۲۰- ۹۲۶). در این کتاب، زر هریوه به‌عنوان نمادِ زر خالص، پاک و مورد اعتماد در معاملات به‌کار رفته، تا جایی‌که حتی در بحث‌های شرعی و ربوی، مرجع سنجش

خلوص زر محسوب شده است. ذکر آن در این کتاب، نشان می‌دهد که زر هریوه از چنان پشتوانه و اعتبار اقتصادی برخوردار بوده که معیار تشخیص زر واقعی از زر آمیخته با نقره یا ناخالصی قرار گرفته است.

«و زر که در وی نقره بود نشاید که به زر خالص بفروشد یا به سیم خالص یا به زر هریوه، بلکه باید چیزی در میان کند. و هر زرینه که زر وی خالص نبود همچنین» (غزالی، ۱۳۸۰: ج۱/ ۳۳۵).

یادکرد از «زر هریوه» در این متن در حالی که از «زر خالص» نیز یاد شده است، بر چند نکته دلالت و تأکید دارد، از جمله:

الف)تأکید بر خلوص زر هریوه

در این ترکیب، «زر خالص» چونان معیاری برای سنجش به‌کار رفته است؛ اما در ادامه نام خاص «زر هریوه» نیز آمده است. این نشان می‌دهد که زر هریوه به‌قدری خالص و مشهور بوده که حتی به‌عنوان معیاری مستقل از زر خالص نیز شناخته می‌شده است. این سخن بدان معنی تواند بود که در آن دوران، خلوص زر هریوه به‌قدری مسلّم بوده که دیگر نیازی به توصیف آن با عنوان «خالص» دانسته نمی‌شده؛ چراکه نام آن خود دلالت بر خلوص داشته است.

ب)شهرت و اعتبار زر هریوه در مبادلات اقتصادی

یادکرد جداگانه از زر هریوه، حکایت از آن دارد که این نوع زر، در میان انواع زر رایج زمان، جایگاهی ممتاز و شناخته‌شده داشته است. از این‌رو می‌توان برداشت کرد که زر هریوه به‌عنوان نوعی واحد ارزی با اعتبار بالا در مبادلات مالی و اقتصادی شناخته می‌شده و ذکر آن در کنار زر خالص و سیم خالص تصادفی نیست، بلکه نشان‌دهنده‌ی نفوذ و شهرت آن در بازارهای آن زمان است.

ج)تفکیک دقیق انواع زر و توجه به عیار آن‌ها

این متن نشان می‌دهد که در نظام اقتصادی و فقهی آن دوره، شناخت و تفکیک دقیق میان انواع زر، از جمله از حیث عیار (خلوص)، اهمیت داشته است. زرهایی که در آن‌ها نقره آمیخته بوده، با زرهای خالص یا زر هریوه نمی‌توانستند به‌طور مستقیم مبادله شوند. این نشان‌دهنده‌ی یک سیستم دقیق در تشخیص و ارزش‌گزاری فلزات گران‌بها بوده است.

ب) تفسیر کشف‌الاسرار و عدة‌الابرار

تفسیر کشف‌الاسرار و عدة‌الابرار اثر ابوالفضل رشیدالدین میبدی است که به‌نام تفسیر خواجه عبدالله انصاری نیز شناخته می‌شود. میبدی این اثر را بر اساس تفسیری از پیر هرات نوشته است. تألیف این کتاب در سال ۵۲۰هـ.ق. آغاز شده و همین سال به‌عنوان سال تألیف آن شناخته می‌شود(صفا، ۱۳۶۹: ج۲/ ۹۳۰- ۹۳۲). در این متن، زر هریوه به‌عنوان نمونه‌ای از زر رایج و معتبر به‌کار رفته؛ اما با تأکید بر این‌که اگر در آن نقره آمیخته باشد، دیگر نمی‌توان آن را به‌عنوان زر خالص در معاملات برابر به‌کار برد.

یادکرد زر هریوه نشان می‌دهد که این نوع زر، در فقه معاملات آن دوره، معیاری برای سنجش خلوص زر و رعایت حدود ربا بوده و جایگاهی فراتر از یک سکّه‌ی رایج صرف داشته است. زر هریوه در این متن به‌عنوان سکه‌ای معتبر و معیار سنجش زر خالص مطرح شده است؛ اما تنها در صورتی که فاقد نقره یا ناخالصی باشد. فقیه با استناد به جایگاه زر هریوه، حدود ربا را در خرید و فروش زر مشخص می‌کند و آن را محور درستی یا نادرستی معامله قرار می‌دهد.

«و زر هریوه که در وی نقره باشد نشاید بزر خالص فروختن و نه بسیم خالص و نه بزر هریوه؛ بل که چیزی در میان باید کرد و هر زرینه که زر وی خالص نبود همچنین». (میبدی، ۱۳۸۲: ج۱/ ۷۵۵- ۷۵۶).

صرف نظر از پرداختن به همانندی‌های نمونه‌های بالا در کتاب «کیمیای سعادت» و «تفسیر کشف‌الاسرار» که مبحثی جداگانه است و در این‌جا بدان نمی‌پردازیم، متن تفسیر کشف‌الاسرار را اگر کوتاه کنیم به این صورت در می‌آید: «زر هریوه که در وی نقره باشد نشاید فروختن بزر هریوه»، و این ساختار از منظر ادبی، نوعی ایهام لطیف و تضاد معنایی را در خود پرورش داده است که ناخودآگاه ذهن را به تفکر وا می‌دارد. در ظاهر، سخن از محدودیت فقهی است؛ اما از زاویه‌ی ادبی، این ساختار جمله نوعی نفی ناخالصی از زر هریوه است. گویی دارد می‌گوید: زر هریوه آن است که خالص باشد، و آنچه ناخالص است، دیگر زر هریوه نیست. این نفی ضمنی ناخالصی، زر هریوه را در سطحی ارزشی و نمادین می‌نشاند: چیزی اصیل، پاک، و بی‌بدیل که حتی با شبیه‌اش قابل سنجش یا مبادله نیست. چنین جمله‌ای، در لایهٔ پنهان خود، نوعی ستایش از خلوص، اصالت و اعتبار تاریخی زر هریوه به‌حساب می‌آید. این کاربرد، می‌تواند در متونی مانند شعر یا نثر فاخر، بار نمادین یا استعاری نیز پیدا کند.

۲) زر هریوه در متون تاریخی

کاربرد زر هریوه در متون تاریخی که ما اکنون نمونه‌ی آن را در تاریخ بیهقی داریم، یکی دیگر از موارد کاربرد این ترکیب است که در این کتاب به‌صورت «دینار هریوه» دیده می‌شود. دینار صورت عربی زر است که در متون ادبی و تاریخی فارسی کاربرد داشته است. این اصطلاح هنوز هم در برخی از کشورهای عربی چونان واحد پولی رواج دارد. اکنون به کاربرد این ترکیب در تاریخ بیهقی دقت می‌کنیم تا ببینیم در چه راستاهایی به‌کار رفته است.

الف) تاریخ بیهقی

تاریخ بیهقی اثر ابوالفضل بیهقی است. او این اثر را در قرن پنجم و پس از سال ۴۵۱ هجری قمری به نگارش درآورده است. تاریخ بیهقی در واقع بخشی از یک اثر سی جلدی به‌نام «تاریخ ناصری» و «تاریخ آل سبکتکین» است که بخش عمده‌ی آن مفقود است. این کتاب حاوی اطلاعات ارزشمندی از تاریخ غزنویان،

سامانیان، سلجوقیان و صفاریان است(صفا، ۱۳۶۹: ج۲/ ۸۹۰- ۸۹۲). در چند موضع از تاریخ بیهقی از «دینار هریوه» نام برده شده است که منظور همان «زر هریوه» است.

در بخشی دیگر از تاریخ بیهقی، پس از درگذشت سلطان محمود، امیر مسعود برای تثبیت قدرت خود، با علاءالدوله کاکو، حاکم اصفهان، به توافقی سیاسی می‌رسد. طبق این توافق، علاءالدوله به‌عنوان خلیفه و نماینده‌ی امیر در سپاهان منصوب می‌گردد. شرط این توافق، پرداخت سالانه دویست هزار دینار هریوه و ده هزار طاقه جامه است. ذکر دقیق «دینار» یا همان «زر» هریوه در قرارداد، نشان‌دهنده‌ی ارزش و قابلیت بالای این واحد پولی به‌عنوان پشتوانه‌ای رسمی و مورد اعتماد در مبادلات سیاسی و مالی آن دوره است. زر هریوه نه‌تنها ابزار مالی بلکه نماد وفاداری و ضمانت سیاسی نیز محسوب می‌شود. در کنار آن، هدایا، اسب‌های تازی، و استرانی با آلت سفر نیز بخشی از الزامات این عهدنامه هستند که نشان از اهمیت تثبیت اقتدار مرکز بر ولایت‌های مهم دارد. نقش زر هریوه در این متن، مانند موارد دیگر، جایگاه کلیدی آن در ساختار دیوانی و مالی دولت غزنوی را برجسته می‌سازد:

«این رسول برفت و پیغامها بگزارد و پسر کاکو نیکو بشنید و به‌غنیمتی سخت تمام داشت و جوابی نیکو داد و سه روز در مناظره بودند تا قرار گرفت بدانکه وی خلیفت امیر باشد در سپاهان در غیبت که وی را افتد و هر سالی دویست هزار دینار هریوه و ده هزار طاق و جامه از مستعملات آن نواحی بدهد بیرونِ هدیه‌ی نوروز و مهرگان از هر چیزی و اسبان تازی و استران با زین و آلت سفر از هر دستی و امیر رضی الله عنه عذر او بپذیرفت و رسول را نیکو بنواخت و فرمود تا به‌نام بوجعفر کاکو منشوری نبشتند به سپاهان و نواحی و خلعتی فاخر ساختند و گسیل کردند»(بیهقی، ۱۳۷۶: ج۱/ ۵۰).

در جایی دیگر از کتاب بیهقی «زر هریوه» کاربرد دارد. این متن نمونه‌ای از یک دستور رسمی و عهدنامه در دورهٔ غزنوی است. زر هریوه در این سند نیز، همچون بخش قبلی، جایگاه ارزنده و نمادین خود را در معادلات سیاسی، دیپلماسی و پیوندهای خانوادگی سلطنتی حفظ کرده است. در این متن که ناظر بر مذاکرات سیاسی و پیمان‌نامه‌ی ازدواج میان خاندان سلطنتی است، زر هریوه بار دیگر به‌عنوان معیار اصلی ارزش‌گزاری و پرداخت مهر مطرح شده است. قرار است مهر ازدواجی که از سوی خان و ولی‌عهد او تقدیم شود، شامل پنجاه‌هزار و سی‌هزار «دینار هریوه» باشد. زر هریوه در این متن، نقشی ویژه دارد و ضامن صداقت، استواری و ارزش‌مداری عهد و پیوند است. نیز نشان می‌دهد که دستگاه دیوانی و اشرافی دولت، برای عقود سیاسی، همچنان از زر هریوه به‌عنوان واحد پول قابل اعتماد و دارای پشتوانه‌ی حقیقی استفاده می‌کرده است. در کنار آن، ذکر هدایا، نثارها و فرستاده‌ها همگی

نشان از نقش برجسته‌ی اقتصادی زر هریوه در ساختار مناسبات دیپلماتیک آن دوران دارد که در جایگاه برتر قرار می‌گیرد؛ چنان‌که در متن تاریخ بیهقی چنین آمده است:

«... روز دیگر را وعده بستانی که در آن روز این دو عقد به‌مبارکی تمام کرده آید و قاضی بوطاهر را با خویشتن بری تا هردو عقد کرده آید و وی آنچه واجب است از احکام و ارکان به‌جای آرد و مهر آن دو ودیعت آنچه به‌نام ما باشد پنجاه هزار دینار هریوه کنی و مهر دیگر به‌نام فرزند سی‌هزار دینار هریوه، چون از مجلس عقد بازگردی نثارها و هدیه‌ها که با تو فرستاده آمده است بفرمای خازنان را که با تواند تا ببرند و تسلیم کنند...» (بیهقی، ۱۳۷۶: ج۱/ ۳۴۱).

در بخش‌های موجود تاریخ بیهقی، در سه موضع از «دینار هریوه» یاد شده است. در روایت سوم از بیهقی، اختلاف میان دو برادر بر سر ولایت مکران، به مداخله‌ی سیاسی و نظامی دولت غزنوی کشیده می‌شود. پس از مذاکرات و مصالحه، مقرر می‌شود که یکی از برادران هر ساله مبلغ ده هزار «دینار هریوه» به‌عنوان سهم و خراج دریافت کند. «زر هریوه» در این‌جا نه تنها واحد پول، بلکه معیاری معتبر و پذیرفته‌شده برای تنظیم روابط مالی میان دولت مرکزی و ولایات است. کاربرد آن در سندی دیوانی نشان‌دهنده‌ی جایگاه اقتصادی و سیاسی «زر هریوه» به‌عنوان پشتوانه‌ای مطمئن برای محاسبات مالی است. همچنین حضور آن در کنار هدایا و مالیات‌هایی چون مروارید و عنبر، نشان از ارزش هم‌سنگ یا حتی فراتر از کالاهای تجملی دارد. بیهقی با ذکر دقیق زر هریوه، به ما تصویر روشنی از ساختار مالی دولت غزنوی می‌دهد. در مجموع، زر هریوه در این متن، نماد ثبات، رسمیت و اعتماد مالی است.

«و حسن سپاهانی ساربان را به رسولی فرستادند تا مال خراج مکران و قصدار بیارد و خلعتی سخت گران‌مایه و منشوری با وی دادند، و کار مکران راست شد و حسن سپاهانی بازآمد با حملهای مکران و قصدار و رسولی مکرانی با وی، و مالی آورده هدیه‌ی امیر و اعیان درگاه را از زر و مروارید و عنبر و چیزها که از آن دیار خیزد و مواضعت نهاده [که] هرسالی که خراجی فرستد برادر را ده هزار دینار هریوه باشد بیرون از جامه و طرایف، و یک سال آورده بودند و بدین رضا افتاد و رسولان مکرانی را باز گردانیدند» (بیهقی، ۱۳۷۶: ج۱/ ۳۸۷).

در این گزارش بیهقی، زر هریوه به‌عنوان معیار مالی و پایه‌ی خراج و معاملات رسمی حکومتی به‌کاررفته است. تعیین سالیانه ده هزار دینار زر هریوه به‌عنوان سهم برادرِ والی مکران (عیسی) نشان می‌دهد که این سکه:

الف) زر هریوه، واحد اصلی سنجش دارایی و تعهدات مالی دیوانی بوده است.

ب) از نظر اعتبار، رواج و خلوص چنان جایگاهی داشته که در مکاتبات رسمی و پیمان‌نامه‌های میان ولایات با مرکز، به‌کار

می‌رفته است.

ج) زر هریوه، ثبات پولی و سیاسی را در مناطق تابع، مثل مکران، برقرار می‌ساخته است.

در این متن تاریخی، زر هریوه نه‌تنها پول رایج، بلکه ابزار دیپلماتیک و سیاسی برای تثبیت فرمانروایی مرکز بر ولایات دورافتاده است. استفادهٔ مکرر آن در تاریخ بیهقی، اهمیت آن را به‌عنوان پشتوانه‌ی اقتصادی دولت غزنوی نشان می‌دهد و این‌که ساحه‌ی کاربرد آن بسی فراخ‌تر از هرات بوده است؛ اگرچه با نام «زر هریوه» مسمّی بوده است.

۳) زر هریوه در متون ادبی

یکی دیگر از جلوه‌های کاربرد زر هریوه، حضور آن در متون ادبی کلاسیک و معاصر زبان فارسی است؛ از جمله در دیوان منوچهری دامغانی، از شاعران برجسته‌ی سده‌های نخستین، و دیوان ملک‌الشعراء بهار، از چهره‌های شاخص ادب معاصر. در ادامه، ابعاد کاربرد این اصطلاح در متون ادبی، مورد بررسی قرار می‌گیرد.

الف) دیوان منوچهری

ابوالنجم احمد بن قوص مشهور به منوچهری از شاعران بزرگ قرن پنجم است. او در دوره‌ی غزنویان می‌زیست و در دربار سلطان مسعود ارجی تمام داشت. از او به‌عنوان شاعر طبیعت‌گرا و تصویرگر طبیعت یاد شده است. او در اشعارش به ستایش شاهان و بزرگان زمان خود نیز پرداخته است (صفا، ۱۳۶۹: ج۱/ ۵۸۰- ۵۸۷). از جمله در مدح شیخ‌العمید ابوسهل زوزنی قصیده‌ای دارد. در تشبیب این قصیده که غنی از تصویرسازی‌های جذاب است، شاعر از بازدید خود از خانه‌ای باستانی و پر رمز و راز حکایت می‌کند. او از دل‌تنگی و محبوس‌بودن دختری می‌گوید که سال‌ها در این خانه‌ی باستانی تاریک و با ابهت زندانی بوده است. منوچهری با نور «زر هریوه» که استعاره‌ای است برای چراغی که در دست دارد، در آن خانه به کاوش می‌پردازد و زیبایی‌های نهان و روح زندگی را به‌گونه‌ای که خود در تخیّلات شاعرانه پرورش می‌دهد، کشف می‌کند و همه را در وجود آن دختر نهفته می‌بیند. او از این دختر به‌نام دختر جمشید یاد می‌کند؛ شاه افسانه‌ای و به‌عبارتی نخستین انسان. دختر جمشید در واقع استعاره‌ای است برای خم شراب (خیام، ۱۳۱۲: ۶۵- ۷۰)، که سرانجام شاعر به دسترسی آن موفق می‌گردد و دنیایی از تخیّل شاعرانه که به تصویر کشیده می‌شود.

قصیده‌ی منوچهری با این بیت: چنین خواندم امروز در دفتری/ که زنده‌ست جمشید را دختری؛ آغاز می‌گردد. او در بخشی از این قصیده، چنین می‌سراید:

بدان خانهٔ باستانی شدم
به هنجار چون آزمایشگری
یکی خانه دیدم ز سنگ سیاه
گذرگاه او تنگ چون چنبری
گشادم درِ او به افسونگری
برافروختم زروار آذری
چراغی گرفتم چنانچون بود

ز زر هریوه سر خنجری
در آن خانه دیدم به یکپای بر
عروسی کلان، چون هیونی بری
سفالین عروسی به مهر خدای
بر او بر نه زری و نه زیوری
ببسته سفالین کمر هفت هشت
فکنده به سر بر تنک معجری
چو آبستنان اشکم آورده پیش
چو خرمابنان پهن فرق سری
بسی خاک بنشسته برفرق او
نهاده به سر بر گلین افسری
به ساغر لب خویش بردم فراز
مرا هر لبی گشت چون شکری
(منوچهری،۱۳۳۸: ۱۴۳- ۱۴۶)

حضور «زر هریوه» در این اثر به‌عنوان چراغی طلایی و نماد خلوص و ارزش، نشان‌گر اهمیت و جایگاه والای این زر است که نه تنها در دنیای مادّی، بلکه در جهان شعر و تخیّل شاعرانه نمودی دل‌پذیر یافته است. زر هریوه این‌جا چونان چراغی است که روشنایی و راهنمایی می‌آورد، ارزش مادی‌اش در کنار جایگاه نمادین آن قرار گرفته و موجب می‌شود که شاعر عمق مفاهیم را در تاریکی‌ها ببیند. این کاربرد، هم دلالت بر اعتبار تاریخی و فرهنگی زر هریوه دارد و هم به‌عنوان نمادی از روشنایی و حقیقت به‌کار رفته است. پس در این شعر، زر هریوه بیش از یک اثر مادّی، نمایان‌گر نوری است که شاعر به وسیله‌ی آن به درک عمیق‌تری از وجود و زیبایی می‌رسد. هم‌چنان‌که تشبیه آتشی که از زر هریوه به‌دست آمده، به خنجر بر کارایی آن تأکید دارد.

ب) دیوان ملک‌الشعراء بهار

محمدتقی بهار ملقب به ملک‌الشعراء شاعر، نویسنده و استاد دانشگاه، زاده‌ی ۱۲۶۵هـ.ش. در مشهد و متوفای ۱۳۳۰ در تهران، در قصیده‌ای ۸۰ بیتی با عنوان «جمال طبیعت» به تحسین جهان آفرینش پرداخته و آن را سرشار از نظم، زیبایی و حکمت الهی می‌بیند. در توصیف طبیعت و آسمان، از تصویر «چتر افراشته» استفاده می‌کند که تارهای درخشان آن را با زر هریوه می‌سنجد؛ اما با دقت، تفاوت میان زر مادّی (زر هریوه، سکه طلای دنیوی) و زر الهی (روشنی و فروغ خلقت) را یادآور می‌شود. شاعر می‌گوید که این زیبایی آسمانی، از جنس نور الهی است، نه از زرهای ساخته‌ی انسان مانند زر هریوه. در واقع، او ارزش‌های معنوی و آسمانی را برتر از ثروت مادّی می‌داند و با یادکرد از زر هریوه، آن را نمادی از زیبایی مادّی و فانی می‌گیرد که با نور جاودان خداوندی قابل مقایسه نیست.

در این‌جا، آسمان شب با چادری از تارهای زرین تشبیه شده است. شاعر برای مقایسه‌ی این زر آسمانی، از یک نمونه‌ی بسیار ارزشمند و شناخته‌شده یاد می‌کند که همانا زر هریوه است. زر هریوه که در گذشته به سکهٔ طلای ناب و معتبر ضرب‌شده در شهر هرات گفته می‌شد، در دوره‌هایی از تاریخ خراسان بزرگ

نماد ثروت، ظرافت صنعتگری، و پشتوانهٔ اقتصادی مهمی در شرق جهان اسلام بود. این زر در میان مردم منطقه نه‌فقط به‌عنوان پول، بلکه به‌عنوان معیار ارزش و اصالت شناخته می‌شد.

شاعر با یادکرد از زر هریوه، از ارزش والا و شفافیت آن به‌عنوان بالاترین جلوهٔ زر مادّی یاد می‌کند؛ اما بلافاصله می‌گوید که زیبایی آسمان از جنس این زر نیست؛ بلکه از زر الهی است. با این مقایسه، شاعر می‌خواهد بگوید: حتی زر هریوه، با همه‌ی خلوص و درخشندگی‌اش، نمی‌تواند هم‌تراز جلوه‌های معنوی و آفرینش الهی باشد. در این تعبیر، زر هریوه نه‌تنها یک عنصر تاریخی و اقتصادی، بلکه معیاری برای سنجش درخشش و ارزش است. به‌کارگیری آن در شعر نشان می‌دهد که شاعر هم با مقام فرهنگی و اقتصادی زر هریوه آشناست، و هم از آن برای برساختن مقایسه‌ای معنوی و عرفانی بهره می‌گیرد. قصیده‌ی بهار با این بیت: جهان جز که نقش جهاندار نیست/ جهان را نکوهش سزاوار نیست؛ آغاز می‌گردد و در بخشی از قصیده چنین می‌خوانیم:

نگه کن بر این چتر افراشته
که زر تاروار است و زرتار نیست
ز زر الهی بر آن تارهاست
ز زر هریوه بر آن تار نیست
به یک ره دو پیکر پذیرد چنانک
نگونسار هست و نگونسار نیست
گهی قیرگون گاه پیروزه گون
گهی تارگونه است وگه تار نیست» (بهار، ۱۳۸۷: ۴۲۱- ۴۲۴).

نتیجه‌گیری

بررسی کاربردهای «زر هریوه» در متون فارسی نشان می‌دهد که این واژه تنها به‌عنوان یک سکه‌ی رایج یا طلای خالص محدود نمی‌شود، بلکه واجد بار معنایی گسترده‌تری است که در سه سطح دینی، تاریخی و ادبی قابل تحلیل است. در متون دینی، زر هریوه معیاری فقهی برای تشخیص خلوص زر و مشروعیت معاملات مالی بوده و نشانه‌ای از دقت علمی فقیهان در تعیین حدود رباست. در متون تاریخی، حضور مکرر این زر در قراردادهای سیاسی، پیمان‌نامه‌ها و نظام‌های خراج‌گیری، جایگاه آن را در نظام مالی و اداری گذشته روشن می‌سازد و نشان از اعتماد بالا به ارزش و پشتوانه‌ی آن دارد. در بعد ادبی، زر هریوه از مرز مادیت فراتر می‌رود و به نمادی برای زیبایی، خلوص و حتی روشنایی و افروختگی بدل می‌شود؛ چنان‌که در نزد منوچهری، چراغی برای کشف است و در نزد بهار، معیاری با ظرافت برای سنجش و مقایسه‌ی زیبایی آسمانی. چنین کاربردهایی بیانگر آن است که زر هریوه در ذهنیت خراسانی، تنها نشانه‌ی ثروت نبوده، بلکه حامل معنایی ژرف‌تر از صداقت، اعتماد، و خلوص در زندگی فردی و جمعی نیز بوده است. در نتیجه، تحلیل این واژه می‌تواند ابزاری مؤثر برای شناخت نظام‌های ارزشی و بینامتنیت در متون کلاسیک فارسی فراهم آورد.

منابع

۱) بهار، محمدتقی. (۱۳۸۷). دیوان اشعار ملک‌الشعرای بهار. چاپ اول، تهران: نگاه.

۲) بیهقی، ابوالفضل محمد بن حسین. (۱۳۷۶) تاریخ بیهقی، به‌کوشش منوچهر دانش‌پژوه، چاپ اول، تهران: هیرمند.

۳) چندبهار، لاله‌تیک. (۱۳۸۰). بهار عجم. تصحیح کاظم دزفولیان. چاپ اول، تهران: طلایه.

۴) خیام، عمر. (۱۳۱۲). نوروز نامه. به‌کوشش مجتبی مینوی. طهران: کاوه.

۵) شریعت‌زاده، سیدعلی‌اصغر. (۱۳۹۳) سکه‌های ایران‌زمین. چاپ دوم، تهران: پازینه.

۶) صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۶۹). تاریخ ادبیات در ایران. ج۱/ چاپ دهم، تهران: فردوس.

۷) صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۶۹). تاریخ ادبیات در ایران. ج۲/ بخش۱/ چاپ دهم، تهران: فردوس.

۸) صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۶۹). تاریخ ادبیات در ایران. ج۲/ بخش۲/ چاپ دهم، تهران: فردوس.

۹) عقیلی، عبدالله. (۱۳۷۷). دارالضرب‌های ایران در دورهٔ اسلامی. چاپ اول، تهران: انتشارات بنیاد موقوفات محمود افشار.

۱۰) غزالی، ابوحامد محمد. (۱۳۸۰). کیمیای سعادت. به‌کوشش حسین خدیوجم، ج۱/ چاپ اول، تهران: علمی و فرهنگی.

۱۱) منوچهری، ابوالنجم احمد (۱۳۳۸). دیوان استاد منوچهری دامغانی، به‌کوشش محمد دبیرسیاقی. چاپ دوم، تهران: زوّار.

۱۲) میبدی، ابوالفضل رشیدالدین. (۱۳۸۲). تفسیر کشف‌الاسرار و عدةالابرار. به‌کوشش علی‌اصغر حکمت. ج۱/چاپ هفتم، تهران: امیرکبیر.

شماره سکه	شماره اموال	جنس	دوره تاریخی	سال ضرب	وزن (gr)	قطر (cm)	ضخامت (mm)
۳۷۳	۱۸۲	طلا	سامانی - منصور بن نوح	۳۶۶-۳۵۰ هـ	۳/۷۰	۲/۶۱	۱

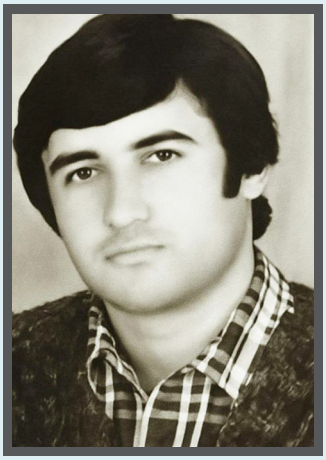
روی سکه: لله/ محمد رسول الله / الطائع لله / منصور بن نوح

حاشیه: محمد رسول الله ارسله بالهدی و دین الحق لیظهره علی الدین کله و لو کره المشرکون

پشت سکه: بخ/ لااله الاالله وحده لا شریک له

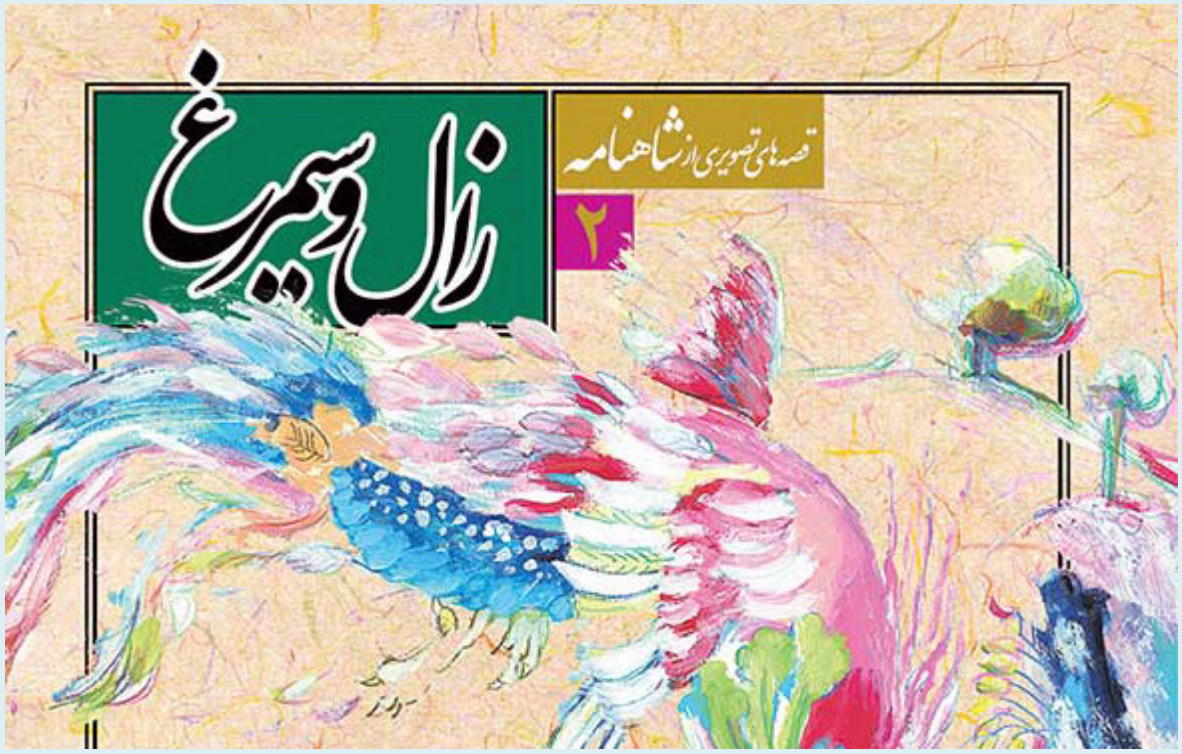
حاشیه داخلی: بسم الله ضرب هذا الدینار بهراه سنه ... ثلثمائه

حاشیه خارجی: لله الامر من قبل و من بعد و یومئذ یفرح المومنون بنصرالله



فیض‌الله باقی‌زاده
استاد ادبیات فارسی کشور تاجیکستان

نگاهی دیگر به داستان زال و سیمرغ



از آهو همان، کش اسپیدست موی
چنین بود بخش تو، ای نام‌جوی

این بیت از آغاز داستان زال، نگاه جامعه به یک پدیده نو است، که در آن هنر را نه، عیب را اول می‌بیند!

واژه‌ی «آهو» همان کلمه‌ی «عیب» و «نقص» عربی است، که اکنون تنها با این معنا آن را،

یا در اشعار لایق شیرعلی دیده می‌توانی، یا در اشعار یکی یا دو شاعر پس از لایق؛ ولی در ابیات «شاهنامه» این کلمه با هردو معنای آن: هم گونه‌ای «جانور» که همه آن را می‌دانیم، و هم به‌معنای «عیب» به‌کاررفته است.

معنای بیت: از عیب و نقص جسمی همین‌قدر را دارد، که موی سر او سپید است، و این در بخش (تقدیر، قسمت، پیشانی، دیدنی) تو بوده است، ای مرد نام‌دار و نام‌جوی!

این گفتار دایه است، که عین زمان زنی دلیر و نترس، در صحنه‌ی واقعه نمودار می‌شود و بی‌باکانه به حضور سام آمده، خبر زادن پسری زیبا را با تنها یک «آهو» – داشتن موی سپید در سر، – به او می‌رساند.

در عموم، محتوای داستان برای خواننده –آن بخش مردم، که اهل مطالعه هستند و با شاهنامه انس دارند– آشناست.

تولد چنین کودکی را، که از قدم نخست «پیر» است، عیب و ننگ می‌دانند و به‌خاطر رستن از طعنه‌ی مردم، دستور می‌دهند او را برده به کوهی دور افکنند، تا نام و نشانی از او باقی نماند.

ولی سیمرغ او را به آشیانه‌ی خود جای داده، پرورش می‌دهد.

زال برمی‌گردد؛ جوانی زیبا و تنومند و پهلوان، با داشتن تکیه‌گاه بزرگی چون سیمرغ.

از کمر زال – رستم، – پهلوان جاودان ایران قدیم به دنیا می‌آید....

به‌نظر می‌رسد، که این داستان دیگر سرّ و اسراری در خود ندارد. همه‌چیز آشکار است؛ اما از دیدگاهی دیگر، زال تنها نام یک شخصیت روایتی نیست. می‌توان او را آیینه‌ای دانست از تاریخ، جامعه، و روان جامعه در فرهنگ دیرین این سرزمین.

زال در خوانشی دیگر، روایتی است از دگرگونی، شکّ و تردید، رشد و بالندگی، و بازگشت.

زال در داستان، با تولد در بوته‌ی کودکی سپیدموی از پدری نام‌دار و پهلوان آغاز می‌شود؛ امّا اگر از زاویه‌ی دیگر به این داستان بنگریم، او یک دوره‌ی نوین با گسست نسلی، مخالفت جامعه با پدیده نو و دگراندیشی، و در نهایت پیروزیِ ناگزیرِ تحوّل و دیگرنگری و دیگرزیستی را در متن جامعه روایت می‌کند.

از این کنج نگاه: زال در چشم ما نه فقط یک قهرمان انفرادی، بلکه نمودار تحوّلات فرهنگی، هویّتی و اجتماعی بیرون می‌آید. دقیقاً همان پدیده‌ی نوی، که از سوی سنّت دیرینه رد و طرد می‌شود؛ امّا تدریجاً راه خود را به درون جامعه باز می‌کند و به آن برمی‌گردد.

با این طرز نگاه می‌توانیم داستان زال را شرحی دیگر دهیم. خواننده را به زاویه‌ها و دیدگاه‌های دیگر از روایت و افسانه‌های ملّی راهنمایی کنیم.

همه می‌دانیم، که هر اندیشه‌ی نو، اختراع نو، حرکت نو در هر جامعه‌ای، که با رسم و سنّت دیرینه‌ی خود پایبند است، به مخالفت شدید روبه‌رو می‌شود.

این روند را ما می‌توانیم در آمدن دین‌های نو، در رویداد انقلاب‌ها، دیگرشدن نظام‌های

دولت‌داری و حتّی در نوسازی برنامه‌های فرهنگ و معارف هم مشاهده کنیم.

با تکیه به همین نمونه‌ها، زال در «شاهنامه» فقط سرگذشت یک کودک نیست، که با مویی سپید تولد شدنش باعث شرم و خجالت پدر گردد و او را از دل گهواره به دهان گرگ تقدیر سپارد.

نه تنها زال، دیگر داستان‌های شاهنامه نیز راز و رمزی در پشت خود دارند، که باید آن‌ها را رمزگشایی کنیم و به اصل مقصد در این روایت‌ها پی ببریم.

زادن زال با مویی سپید، از نگاه امروزی هیچ جای شرم و خجالت ندارد. طفلی که از پدر و مادر سالم و زیبا می‌تواند کم‌حسن و معیوب به دنیا آید. یا از پدر و مادری، که موی و چشم سیاه دارند، طفلی تولد شود، که موی سرش زرد است، یا برعکس. یا چشم کودک آبی‌ست یا قهوه‌ای...

این تغییرات هیچ جای طعنه و شرم‌ساری برای پدر و مادر و خود کودک در زمان ما ندارند.

جالب است، در فرهنگی، که رنگ سفید نماد پاکی و روشنی در مقابل تاریکی و اهریمنی است، در تولد یک کودک جای ترس و نگرانی و احتمال طعنه شنودن پدر نامدار خود را در پی دارد. با این نگاه، برای پیش‌گیری از طعنه و بدگویی اطرافیان، پدر دستور می‌دهد کودک را برده در کوه تنها رها کنند...

پس، «رنگ سفید موی» هم در این داستان تصادفی نیست. چون همه آزار و اذیت بر سر کودک از همین رنگ آمده‌است. چه رازی در رنگ سفید این‌جا پنهان شده‌است؟

چرا این «ننگ» از چشم سام - پدر طفل، نه ویژگی فرزند، بلکه تهدیدی برای اعتبار جمعیّتی و مردانگی او در ابتدا گمان کرده شد؟

چو آیند و پرسند گردن‌کشان
چه گوییم از این بچه‌ی بدنشان؟

سام، نمودار نظام پدرسالاری و نماینده‌ی جامعه‌ای است، که هرگونه پدیده‌ای را با هراس، انکار، یا مقابله پاسخ می‌دهد. فرزند او نه به‌خاطر خطا یا نقص، بلکه به‌خاطر تفاوت ظاهری‌اش با دیگر اطفال، رد می‌شود - دقیقاً مانند هر نوگرایی، اقلیّتی یا فکر دیگر، که تاریخاً از سوی ساختارهای سنّتی به ضدیّت روبه‌رو شده و درجای سرکوب شده‌اند.

«آهو» یا همان «عیب» (آلبینیسم) زال، اگرچه در ظاهر یک خاصیت فیزیکی است؛ اما در متن داستان، می‌تواند نماینده‌ی هویّت‌های نامعمول، اندیشه‌های نو یا قوّه‌ی نوگرا در برابر سنّت قدیمی باشد.

سام، پدری که از داوری و طعنه‌ی جامعه خود می‌ترسد، این تفاوت طبیعی و ظاهری را قبول ندارد؛ امّا نه به‌خاطر ذات آن، بلکه به خاطر نگاه و افکار دیگران.

این‌جاست، که در واکنش به تولد فرزند سپیدموی، سام تصمیم سرکوب‌گرانه می‌گیرد: حذف فیزیکی فرزند. کودک به کوه برده و در دست تقدیر رها می‌شود.

از این ننگ بگذارم ایران‌زمین
نخواهم بر این بوم و بر آفرین

این واکنش، استعاره‌ای است از تلاش سنّت

برای ره‌گیری و ردّ نوگرایی‌ها پیش از آن‌که فرصت رشد بیابند. زال، چون به دیگر اطفال از نگاه ظاهری - رنگ موی - مطابقت ندارد، باید «نابود» یا در بهترین حالت، از چشم جامعه حذف شود.

این بخش از روایت، هم‌خوانی زیادی به بسیاری از اندیشه‌ها، جنبش‌ها، اقلیّت‌ها و تحوّلات اجتماعی در جامعه‌های سنّتی دارد، که ابتدا در حاشیه قرار می‌گیرند - در زیر نظر، در تبعید، در زندان یا در سکوت.

تا این‌جای داستان هیچ امیدی برای زنده ماندن زال وجود ندارد. قبول نشدن یک فکر تازه در ذهن ساکنان یک جمعیت. اعتماد نکردن به یک حرکت نو. ردّ و نابودی چنین پدیده‌ای از همان ابتدا، جامعه‌ی سنّتی را «خاطر جمع» می‌کند. در ظاهر آرامش موجود در سنّت را با رد کردن «خلل» مقاوم و پابرجا می‌پندارد.

امّا در چنین موقع، سیمرغ وارد داستان می‌شود....

ورود سیمرغ؛ نجات نوآوری

در اساطیر قدیمی ملّی، این پرنده‌ی تخیّلی نشان‌دهنده‌ی دانایی، مهربانی و قدرت مادرانه است.

سیمرغ، با دیدن طفل تنها، آن را برای پرورش - نه طعمه‌ای آماده برای فرزندان خود - می‌پذیرد.

ببخشود یزدان نیکی‌دهش
کجا بودنی داشت اندر بوش

سیمرغ را در این داستان، ممکن است نماینده‌ی نهادهایی خارج از قدرت رسمی و سنّتی در نظر بگیریم:

دانش، طبیعت، فطرت، یا حتّی فضاهای جایگزین فرهنگی و فکری، که در بستر آن‌ها اندیشه‌های گوناگون مجال پرورش می‌یابند.

زال، در سایه‌ی مهربانی سیمرغ، نه فقط زنده می‌ماند، بلکه رشد و پرورش چشم‌گیر می‌یابد، بالنده می‌شود، و از جسمی کوچک به روحی بلند مبدّل می‌گردد.

یکی مرد شد چون یکی زاد سرو
برش کوه سیمین، میانش چو غرو

در این بیت، برای تصویر زیبایی و بالندگی زال، فردوسی کلمه‌ی «غرو» را برای «سرو» قافیه می‌آورد.

نخست قامت او را در راستی چون درخت سرو، تنومندی برش را - به مثل کوهی از سیم (نقره)، و کمر او را در چستی و باریکی، که خاص دوران جوانی است، به مثل «غرو» - نی، که از آن اسباب موسیقی و هم قلم برای نوشتن می‌سازند، تشبیه می‌کند.

مراد از این تشبیه و توصیف زیبایی ظاهری زال، تأکید بر این معناست، که:

گاهی آن‌چه را که یک جامعه از چشم و دل و آغوش خود بیرون می‌اندازد، نیرویی یا جمعیّت دیگر آن را می‌پذیرد، پرورش می‌دهد، و با چهره‌ای نو، به صحنه‌ی اصلی خود بازمی‌گرداند.

همان‌گونه که در ادامه‌ی داستان می‌خوانیم، وقتی آوازه‌ی زیبایی و بر و بالای زال در جهان می‌پیچد، سام خواب او را می‌بیند و با مشورت موبدان و فرزانگان، به پوزش‌خواهی می‌گراید

و فرزند از چشم‌انداخته‌ی خود را به‌سوی خود می‌خواند.

به سام نریمان رسید آگهی
از آن نیک‌پی پور با فرّهی

در این مقطع زمانی داستان، به نقطه‌ی جالبی دیگر می‌رسیم: تناقض در دیدگاه جامعه.

جمعیّتی، که چندی قبل تفاوت ظاهری زال را در قیاس با اطفال دیگر، ننگ می‌دانست، اکنون همان تفاوت را «فرّه‌ی ایزدی» می‌نامد!

طعنه‌ها به ستایش بدل می‌گردند، زشتی‌ها رنگ زیبایی به‌خود می‌گیرند.

این تغییر نگرش، اگرچه نشان‌دهنده‌ی تحوّل است؛ امّا نقدی است بر اخلاق گزینشی جامعه‌ی سنّتی: یعنی، فقط زمانی تفاوت را می‌پذیرد، که «کارآمد» باشد.

در تجربه‌ی تاریخی هم، نوآوری‌ها و دیدگاه‌های نو و سازنده، زمانی پذیرفته می‌شوند، که توان اثبات‌پذیری اجتماعی، فرهنگی یا اقتصادی خود را نشان داده باشند.

پذیرفتن «زال» هم در این بخش روایت، نه از سر دل‌سوزی، بلکه از سر «نیاز» خود همان جامعه است.

«سفیدی موی» - رمز یک طلوع نو، تاختن بر تاریکی، شکیب در برابر مقابله‌ی سنّت، در اثبات یک روند یا اندیشه‌ی بنیادین تازه است.

و سیمرغ هم، فقط یک پرنده‌ی خیالی نیست؛ بلکه رمز پناهگاه تمام آن چیزهایی است، که جامعه نمی‌خواهد یا نمی‌تواند آن‌ها را در قدم اوّل بپذیرد، ولی روزی از سر نیاز به آن‌ها رو می‌آورد.

جمع‌بندی

این‌جاست، که داستان «زال» و همه‌ی داستان‌ها و روایت‌های دیگر ملّی، نیاز به خوانش و برداشت نو دارند.

خواندن و تحلیل تازه‌ی این افسانه‌ها، ما را با عمق تاریخی، روانی و اجتماعی ملّت خود بیش‌تر آشنا می‌کند.

ما در می‌یابیم که:

تفاوت همیشه ننگ نیست؛

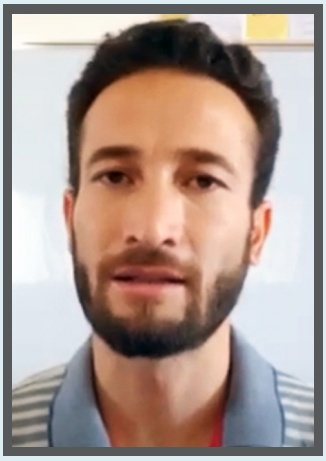
نوگرایی همیشه تهدید نیست؛

و سنت، همیشه نمی‌تواند از پذیرفتن تغییر سر باز زند.

درباره‌ی مؤلف:

استاد فیض‌الله باقی‌زاده - آموزگار و استاد زبان و ادبیات فارسی، در شهرستان «عینی» استان سُغد تاجیکستان بود، که پس از بیماری، در شهر دوشنبه درگذشت.

او در برابر کار آموزگاری، با نوشتن مقاله‌ها در مورد بهبود کار معاریف، ضرورت بازگشت به دبیره‌ی فارسی، تجدّد در کار نگارش کتاب‌های درسی، و دید تازه در خوانش اشعار و داستان‌های روایی ملّی، دانش و بینش خود را نیز به اشتراک می‌گذاشت. مقاله‌های این استاد نکونام در روزنامه‌های رسمی دولت تاجیکستان زیاد به چاپ رسیده‌اند. مقاله‌ی حاضر، که نگاهی تازه به خوانش داستان «زال» از «شاهنامه»ی فردوسی دارد، خود گویای روشن‌گری و بینش تازه‌ی آن استاد است.



دکتر روح‌الله بهرامیان
شاعر و نویسنده

عناصر و ممیزه‌های شعر امروز افغانستان

برای سرودن شعر مخاطب‌پسند و امروزین، همچنان شعر زنده که از اشعار هماوردجو یا شعر یونیفرم و ارائه‌های هوش مصنوعی، متفاوت باشد، چند عنصر اساسی لازم است که هم به‌زیبایی هنری اثر کمک می‌کند و هم آن را برای خوانندگان جذاب می‌سازد. نخستین عنصر و ویژگی می‌تواند «زبان ساده»؛ اما عمیق شعر یا هر متنی باشد. چون شعر امروزین نیازی به‌پیچیدگی بیش از حد ندارد. باید طوری بنویسیم که مخاطب به‌راحتی با آن ارتباط بگیرد؛ اما در لایه‌های زیرینش معنایی عمیق و تأثیرگذار داشته باشد. مانند این شعر: که زبان ساده و عُمق مطلب دارد.

درشت و هرچه درشت/ خشن‌تر از نگهِ زخم‌دوز هم‌شهری/گرفته‌تر ز دل آفتاب‌خانهٔ قرن/ جهنم

من و تو

به برگ‌برگ کتاب سوادآموزی/ به لوحه لوحهٔ مشق/ به برج برج جفاکاخ‌های سرخ و سپید/ به‌تخته‌تختهٔ زندان‌های روی زمین/ به روی نان و به سرپوش شیشه‌های شراب/ به کنج‌کنج صلیب مسیح/ فراز منبر و پیشانی بت بودا/ به خط واضح و خوانا/ درشت و هرچه درشت/ به‌یک قلم بنویس/آ-زا-دی/ آ-زا-دی(عاصی، ۱۳۹۱: صص ۹۹-۱۰۰).

«پهن‌کرده گیسوانت خرمنی را بین ما
گونه‌های تو کشانده گلشنی را بین ما
از حسودی آمدم یک‌راست پیراهن شدم
بلکه نگذاری دگر پیراهنی را بین ما»(بهیار،۱۳۹۸: ۸).

هیچ‌گاه زبان ساده به‌مفهوم عبور از ابهام و ایهام در شعر نیست که در سطرهای بعدی بدان نیز خواهم پرداخت. دومین و یکی از عمده‌ترین عناصر شعر امروز صورخیال و تصویرسازی است.

۲. تصویرسازی

در فضای شعر جدید مخاطب باید بتواند صحنه‌های شعریت را در گوشه‌ای از ذهنش ببیند. کاربرد تصاویر تازه و خلاقانه باعث می‌شود شعر قابل درک و دید باشد. همچنان دارای تصاویری که مثلاً انسان افغانستان با توجه به‌شرایط و جو حاکم سروده است، این تصویر باید چنان متفاوت باشد که ثابت بسازد هوش‌مصنوعی یا امکانات جهان مجازی کم‌تر در سرایش آن دخیل است؛ زیرا احساس و عاطفه‌ی عمیق انسانی در شعرهای ساخته با هوش مصنوعی وجود ندارد. شعری که در آن می‌توان احساس و عواطف انسانی را مشاهده کرد.

مانند:

«تو گریه می‌کنی ولی او خنده می‌کند
غیر از خودت درون تو آن یک‌نفر که است؟
خُب من نمی‌شناسم‌اش، آرام، پلک پلک...
چون موریانه خورده‌ات انگار هرکه است!»
(فرهمند،۱۳۹۳: ۹).

چه وقت یک تصویر می‌تواند غیرمجازی باشد، وقتی تصویر برازنده، غیرمجازی ولی امروزی است که بخشی از شعر شده باشد، یا صورت همان متن که جدایی‌ناپذیر با ساختار و سیرت دیده شود. به‌این شعر احسان بدخشانی دقت کنیم می بینیم که خیلی زبان با تصویر جفت و جور شده است:

«به‌پایین کشیدی شبی آسمان را
به‌روی زمین فرش کردی و بعداً
ستاره ستاره به‌هنگام رقصت
همه جزء بیننده‌های تو بودند» (بدخشانی، ۱۴۰۳: ۱۹).

گاهی تصویرسازی‌های شکسته و چندلایه در شعر مدرن، اغلب به‌صورت ناگهانی تغییر می‌کنند، تکه‌تکه‌اند و گاهی بی‌ارتباط به‌نظر می‌رسند؛ اما این امر خود به‌نوعی انعکاس ذهن مضطرب شاعر است. برای مثال، یک تصویر می‌تواند بدون مقدمه از زیبایی طبیعت

به‌یک فضای صنعتی و ناآرام تغییر کند.

۳. استفاده از احساسات واقعی

مخاطب وقتی با شعر ارتباط می‌گیرد که احساس کند آن‌چه مطالعه می‌کند واقعی است. از حس‌های شخصی و عواطف ملموس در آن استفاده شده، چنان‌که گه‌گاه احساس هم‌ذات‌پنداری با آفریننده برایش دست دهد؛ مانند:

«دلم می‌خواست آری من دلم می‌خواست
اما تو
همیشه عشق را مثل فریب از خویش می‌رانی
دلم می‌خواست مثل مَه در آغوش تو برگردم
شبیه برف در آغوش یک صحرای ظلمانی»
(وندا، ۱۴۰۱: ۲۸).

یا این شعر

«به‌خوابم آمدی ولی به‌رنگ و روی دیگری
تبسمی به‌لب، لبی به‌گفت‌وگوی دیگری...
مرا کنار می‌زنی شبیه سطل آشغال
دوباره جیغ می‌کشم ولی گلوی دیگری...»
(سیرت، ۱۳۹۵: ۷).

۴. بازی با کلمات و آهنگین‌بودن

شعر مدرن لزوماً با قافیه یا وزن کلاسیک نیست؛ اما موسیقی درونی و روانِ کلمات در آن بسیار مهم است. تکرارها، واج‌آرایی و ضرب‌آهنگ باعث جذابیت شعر می‌شود. همچنان بازی با آن‌چه زبان در فراهم‌آوری آن به‌صورت تکنیکی و معجزه‌آسا قادر است.

قالب نیز آن‌گونه که عده‌ای آن را همیشه و روزمره در حال تحول می‌خواهند چیز بدی نیست. به‌فرض غزل اگر پایایی و ماندگاری هزارساله نداشت، نمی‌توانست به‌شکل امروز تبارز پیدا کند یا دست‌کم در میانگین سال‌های عمرش از پرورش شاعری به‌بزرگی بیدل عاجز می‌بود. قالب چون مجموعه‌ای از قواعد سخت‌گیرانه‌ی پیشنیان ما است، امروزیان آن را با این تضاد زمانی نمی‌خواهند در حالی‌که باید توسط نویسندگان گذشته و حال احترام و رعایت شود. سرنوشت شعر نیمایی در میان پارسی‌زبانان برای این دیگر قابل پرداخت کم‌تر است که نتوانست مقاومت کند. قالب غزل اما مانند یک ابزار زنده برای بازتاب نگرانی کنونی پاسخ مثبت داد و می‌توان آن را به‌عنوان قالبی شناخت که با وجود داشتن جواز رسمیت کلاسیک در حافظه‌ی خود گه‌گاه از شرایط و جواز جدیدتر نیز استفاده می‌کند و قابلیت انعطاف و پوست‌اندازی خیره کننده‌ای دارد. برای همین در این نگارش بیش‌ترین مثال‌ها از غزل افغانستان ارائه شده‌اند؛ ولی در قالب‌های دیگر نیز بازی با کلمات و آهنگین‌بودن نشانی شده است؛ مانند:

«قصه از یک دیدار ساده شروع شد/ بعد از آن من بودم و پاپیچ‌خوردن در خیابان‌ها و شمارش تابلوها... / تو آن‌جا در خانه نشسته‌ای/ من درخت‌های کوچه را حساب می‌کنم/ و دنبال چشم‌های تو/ در چشم‌های تمام زنان شهر خیره می‌شوم!» (بکتاش، ۱۳۹۳: ۲).

در تکه‌ی اول این سروده ما با کلماتی که آهنگ سایشی دارند چون (قصه، ساده، شروع و شد) مواجهیم در ادامه (پاپیچ‌خوردن در خیابان‌ها) با کلمات کلیدی (خانه، درخت و خیره) ارتباط بازی‌گوشانه و آهنگین دارند.

یا این شعر:

«پایی بده که پیر نباشیم، در امتداد پیری این شهر

شاید سری بلند نماید، جبران سر به‌زیری این شهر

افتاده است دست به‌پایش، آلوده است آب و هوایش

دیری‌ست سنگِ‌پا شده فرهنگ، این بینی خمیری این‌شهر...» (بسیم، ۱۳۹۷: ۲۵).

۵. استفاده از نماد و ایهام

ایهام در فرایند استقبال شعر از یک سو و از سوی دیگر وسوسه‌انگیزی مخاطبان بسیار اهمیت دارد، نمادها و تصاویر دوپهلو باعث می‌شوند شعر عمیق‌تر باشد و تفسیر و تأویل چندلایه‌ای داشته باشد؛ چون ایهام و ابهام ویژگی نهادینه‌ی زبان است که می‌تواند شعر را از تکراری‌بودن بوطیقای قبل از خود از حالت کسالت‌آوری نجات دهد(صهبا، ۱۳۹۱: ۳۵)؛ مانند:

«نه آبان ماه... اصلاً ماهِ عقرب بود روزی‌که
نگاهم را شبیه نیش در چشمت فرو کردم
تو را در بین اجسادی که می‌پوسند در پاییز
تمامِ روز گشتم برگ‌ها را زیر و رو کردم»
(باختری، ۱۳۹۸:۱۸۰).

ماه عقرب در تقویم افغانستان که برج‌ها قمری و عربی‌اند، نماد گژدم است، و در این‌جا در کنار ایهام نمادین میان عقرب و گزندگی، از سردی و نیش‌زدن هوای سرد نیز توجیهی دارد.

یا این شعر:

«زیر پیراهنت جای من است/ با بوسه‌ام از میان آدم‌ها/ لبان تو را برگزیدم/ و از باغ‌ها سیب‌های سرخ دست تو را...» (مهرداد، ۱۳۸۹ :۱۰۲). یا این شعر:

«روزهای من/ بی‌جاده و پیاده‌رو/ زیر باران راه می‌روند/ به‌لرزه می‌افتند/ سرما می‌خورند/ روزهای من بی‌چتر و کلاه کفش به‌پا می‌کنند... نه نه نه...روزهای من که پا نداشته‌اند» (پویامک، ۱۳۸۸: ۳۸).

در شعر دیگر شب چونان نماد بدبختی و رنج از سوی خانم دستگیرزاده کاربرد یافته است:

نه در این سرا پناهم نه به خاک و سرزمینم
به کجا روم از این شب و سیاهی جبینم
به سخن فرو نیاید غم نا سرودهٔ من
که سکوت سایه‌بانی زده بر زبان دینم
نفسی شهاب‌هایم که همای خواب‌هایم
پر از آفتاب‌هایم که‌سزای آفرینم(دستگیرزاده، ۱۴۰۰: ۷۳۲).

۶. توجه به‌مخاطب امروز

شعر امروز که بدان شعر مدرن نیز گفته می‌شود، باید بازتابی از دغدغه‌ها، احساسات و دنیای امروزی باشد. موضوعات امروزی، مانند جنگ و مهاجرت، اعتماد و نفرت، فقر

و ثروت، اعتیاد، تکنولوژی، روابط پیچیده، مرگ و هستی و حتی فضای مجازی و هوش مصنوعی می‌توانند در شعر جای بگیرند. هم از این جهت که در زمانه‌ی واسفا شاعر به‌عنوان یک موجود حقیقی به قول هولدرلین مورد سؤال قرار نگیرد به نیازهای اساسی مخاطبان و توجه به خواست‌های امروزین آن‌ها نیاز است(فرهادپور، ۱۳۹۵: ۲۵)؛ مانند:

«کبوترهای سبز جنگلی در دوردست از من/ سرود سبز می‌خواهند/ من آهنگ سفر دارم/ من و غربت/ من و دوری/ خداحافظ گل سوری!

سر سردرده‌های بهمن و سیلاب دارد دل/ بساط تنگ این خاموشی/ این باغ خیالی/ ساز و رؤیای مرا بی‌رنگ می‌سازد/ بیابان در نظر دارم/ دریغا درد! مجبوری! خداحافظ گلِ سوری!

ز هول خاربست رخنه و دیوار نه، از بی‌بهاری‌های پایان‌ناپذیر سنگلاخ/ آتش‌به‌دامانم/ بغل واکردنی ره‌توشهٔ خود را/ جگر زیر جگر دارم/ ز جنس داغ/ ناسوری/ خداحافظ گل سوری! »(عاصی ۱۳۹۱: ۸۵-۸۷)؛ ویا

«گفته‌بودی خودکشی هم چاره‌ای باشد؛ ولی

مرگ‌هم در باورت مفهوم تکراری شده...» (جبران، ۱۳۸۸: ۱۳).

یا این شعر:

«وضعِ من سخت وخیم است شبیه زن پیری که تمنّای دوتا دوست‌پسر داشته باشد...؟

در اشعار بالا به ترتیب بحث مهاجرت و سفر، خودکشی و مرگ، تمنای دوست‌پسرداشتن از احساسات جهان جدید است.

۷. جاذبه‌های پرکشش و تأثیرگذار

عموماً در ساختار شعر سنتی فارسی جاذبه‌ها یا در آغاز اشعار بودند یا در پایان اثر؛ مانند مقطع غزل‌ها و پایان رباعی‌ها به‌ویژه رباعی‌های خیام، چون یک پایان قوی می‌تواند شعر را در ذهن مخاطب ماندگار کند، پایان‌های غافل‌گیرکننده، جذاب، تلخ، یا حتی باز، حس بیش‌تری به خواننده منتقل می‌کنند. در شعر امروز این جاذبه و سخن تأثیرگذار می‌تواند در هرجای شعر باشد.

مانند: «در تقویم به‌دنبال فراغت می‌گردم و تو تمام روزها را با رخت‌چرک‌ها می‌شویی ماه‌ها را از چاه بمبه می‌کنی و دلشوره‌هایت را در دیگ می‌پزی، ما همسایه‌ایم

دو همسایه که میان سایه‌هامان دیوار کشیده شده است» (هزاره، ۱۳۸۹: ۱۳۲).

یا این شعر: «اگر به‌خاطر عشقت مرا شهید کنند

دو متر خاک تو را بر سرم مزار کنم!» (صبار، ۱۴۰۲: ۱۱۹).

من بارها با این بیت نسبت به خاک گور دچار مکث شده‌ام و دنبال آن بوده‌ام که چطور رابطه‌ی میان دو دل‌داده پس از مرگ نیز با این مؤانست-آغوش خاک آغوش معشوق برای جسد عاشق- تصور شده است. حالا هرقدر این عناصر در شعر کنار هم بیایند، شعرهای

امروزی و مدرن‌تری خلق خواهند شد، شعری که هم تأثیرگذار و هم مخاطب‌پسند باشد.

۸. استفاده از زبان فراگیر جنسیتی

یکی دیگر از مؤلفه‌های شعر جدید و مخاطب‌پسند حضور جنسیت در شعر است. برای همین بسیاری از شاعران مدرن تلاش می‌کنند از زبانی استفاده کنند که مردسالار یا تبعیض‌آمیز نباشد. این شامل پرهیز از کلیشه‌های زبانی، استفاده از ضمیرهای خنثی (کسی، ما، آن‌ها)، و تغییر ساختار نحوی برای اجتناب از برتری‌دادن یک جنس بر دیگری است. مانند:

«صدا ز کالبد تن به‌در کشید مرا
صدا شبیه کسی شد به‌بر کشید مرا»(محمدی، ۱۳۹۳: ۱۶).

جنسیت در شعر مدرن به‌شکل‌های مختلفی رعایت یا بازتعریف می‌شود. برخلاف شعر کلاسیک که اغلب به نقش‌های جنسیتی سنتی پایبند بود، حتا تا زمان واصف باختری نگاه جنسیتی به شعر همان است که بود. آقای باختری می‌گوید.

لباس زال سزاوار پیکرش بادا
کنون که رستم ما نیز از عجوزان است.
(https://www.facebook.com/share/p/1AYgZMHCum/).

نگاه تقلیلی نسبت به زن از این نسل به بعد مقداری تغییر می‌کند. شعر امروز تلاش کرده است این کلیشه‌ها را بشکنند و دیدگاه‌های جدیدتری نسبت به جنسیت ارائه دهد. در این زمینه، چند روی‌کرد مهم دیده می‌شود:

۸-۱. به‌چالش‌کشیدن نقش‌های سنتی جنسیتی

شعر مدرن اغلب نقش‌های سنتی زنانه و مردانه را زیر سؤال می‌برد. شاعران فمینیست مانند سیلویا پلات یا فروغ فرخزاد، و همچنین شاعران کوئیر، دیدگاه‌های تازه‌ای درباره‌ی بدن، تمایلات و نقش‌های اجتماعی ارائه داده‌اند؛ زیرا به قول هیگل شعر ناچار است وظیفه‌ی تغییر شکل و بازسازی کامل اجتماعی را به عهده گیرد (فرهادپور، ۱۳۹۵: ۲۶). در شعر و ادبیات افغانستان نیز بسیار ناچیز ولی این به‌چالش‌کشیدن دیده می‌شود.

«شاید کسی باشد شبیه من ولی زن
از درد و غم آبستن و اما سترون»؟ با توجه به لحن شخصیت سراینده (فرد اول) در این شعر دیگر نقش سنتی زایمان به زن محدود نیست.

ویا

دامنِ چینِ کتانت وطن من شده است
تن تو، جامعهٔ زیستن من شده است؟

ویا در این شعر کاوه جبران که مرد نسبت به زن نکوهیده شده است.

«زنده‌گی گر همه‌اش مثل نوشتن باشد
گرگ هم با بره‌ها دست به گردن باشد
مثلاً مردِ پر از غیربت تلقین شده‌ای
پیشِ آیینه به تعبیر خودش زن باشد.

۸-۲. نوشتن از تجربه‌های شخصی بدون سانسور

در حالی‌که شعر کلاسیک اغلب عشق، بدن، و هویت جنسیتی را در چارچوب‌های قراردادی و محافظه‌کارانه بیان می‌کرد، شاعران مدرن بی‌پرواتر به این مسائل پرداخته‌اند و احساسات و تجربیات خود را بدون سانسور یا خودسانسوری به اشتراک گذاشته‌اند؛ مانند:

«می‌بوسی‌اش جای لبت در من/ فندک به‌جای تلخ سیگار است

دستی‌که می‌بافی به موهایش/ دورِ گلویم حلقه‌ی دار است

ماهی‌ستم در دیگِ پر روغن/ وقتی تو را آغوش می‌گیرد

من شعله‌شعله آتشم وقتی/ یک‌جای با تو دوش می‌گیرد» (ساحل: ۱۴۰۲: ۴۷).

۸-۳. بازتعریف زیبایی‌شناسی مرتبط با جنسیت

در شعر مدرن، زن دیگر صرفاً یک معشوقه‌ی ایده‌آل‌شده نیست، بلکه یک فرد با ذهن، اراده، و دنیای درونی پیچیده است. از سوی دیگر، مرد نیز از نقش‌های سنتی همچون جنگ‌جو یا عاشق فداکار خارج شده و به‌عنوان فردی آسیب‌پذیر، متفکر، مهربان، نوازش‌گر، ملال‌انگیز، مجهول و چندلایه دیده می‌شود.

پر می‌زند آرامش شب در گل مویم

از بس‌که نوازش‌گر زیباست صدایت(غزل، ۱۴۰۳: ۳۷).

ویا این شعر از خانم صنم عنبرین:

اگر باشی کنارم یا نباشی در منی کافی‌ست

تو از جنس نوازش بر تنم پیراهنی کافی‌ست

تو مثل چارفصل، تلخ و شیرینت پر از عشق است

که هم آتش‌بس و هم معنی جنگیدنی، کافی‌ست

گذشتم از میان ازدحام گنگ، اما تو

رفیق هم‌صدای، سوی فردا رفتنی، کافی‌ست.

(https://www.facebook.com/share/p/1Bjg5Uogao/).

۸-۴. ورود هویت‌های جنسیتی متنوع

در شعر مدرن و پست‌مدرن، شاعران بیش‌تری در باره‌ی هویت‌های غیر باینری، کوئیر و ترنس صحبت کرده‌اند، که باعث شده است نگاه به‌جنسیت از دوگانه‌ی سنتی «زن/مرد» فراتر برود و طیف گسترده‌تری از تجربه‌ها و هویت‌ها را در بر بگیرد. به اضافه‌ی آن‌چه گفتیم عناصر متعدد بر وضعیت جنسیت در شعر جدید حاکم است که با رعایت در شعر نه‌تنها به زبان و واژه‌گان بلکه به دیدگاه کلی شاعران در باره‌ی جهان و انسان وابستگی یافته است این تحولات باعث شده است که شعر به‌بستری برای بازاندیشی و بازتعریف مفاهیم جنسیتی تبدیل شود.

شروع می‌شود امسال باز با خفقان

پر از ملالت و سردی، خموش بی‌هیجان

جهان چقدر بزرگ است تازه فهمیدیم

به محض این‌که مهاجر شدند عکاسان
شروع سال مسیحی و عکس‌های جدید
دو مرد شانه به شانه، دو زن دهان‌به‌دهان
دهان‌به‌دهان بودن دو زن ورود هویت جنسیتی متنوع یا یکی از حالت‌های غیر از آن‌چه رایج بوده را نشان می‌دهد.
(https://www.facebook.com/share/p/19moooGizk/).

۹. اضطراب و شتاب

شتاب و اضطراب در شعر جدید نقش پررنگی دارد و به‌شکل‌های مختلفی در ساختار، زبان و محتوای آن دیده می‌شود. برخلاف شعر کلاسیک که معمولاً ریتمی متعادل و آهنگین داشت، شعر جدید اغلب تحت تأثیر زندگی مدرن، تکنولوژی، جنگ‌ها، و دغدغه‌های فردی و جمعی، ضرباهنگی تندتر و پرتنش‌تر دارد. در این زمینه، چند ویژگی مهم را می‌توان بررسی کرد.

۹-۱. زبان پراکنده و گسسته

شاعران مدرن و پست‌مدرن برای انتقال حس اضطراب و شتاب، زبان را دگرگون کرده‌اند. جملات کوتاه، واژگان تکه‌تکه، استفاده از خط فاصله‌ها، پرانتزها، نقطه‌چین‌ها و حتی شکست‌های نحوی، حس ناآرامی و آشفتگی را به خواننده القا می‌کند. برای مثال، در برخی از اشعار واصف باختری یا عفیف باختری، تغییر ناگهانی ریتم و ساختار نحوی، تأثیر عمیقی در ایجاد حس اضطراب دارد.

آقا! بیا آتش‌بس کنیم، من، مرز موهایم را باز می‌کنم، تو، قانون چشم‌هایت را بازنویسی کن، بیا تفاهم کنیم، من، از عشق، از رهایی، سخن بگویم، تو بگو به نگاهت، تا راه را از تن من نبیند، آقا!، بیا تفاهم کنیم، تو زنده باش، با، روش خودت، و بگذار، من، فقط زنده‌گی کنم...(شبرنگ، ۱۳۹۹: ۱۴).

این شعر سه سطری بیش‌تر از ۲۱ تکه است که به صورت پلکانی در سطرهای متعدد نگاشته شده است. از فحوای آن و ساختار نویسی‌اش به‌درستی حس ناآرامی و اضطراب به خواننده منتقل می‌شود.

۹-۲. ریتم ناهماهنگ و متغیّر

در شعر کلاسیک، وزن عروضی معمولاً یکنواخت بود؛ اما در شعر نو و سپید، ریتم می‌تواند به‌سرعت تغییر کند. این تغییر ناگهانی ضرباهنگ در کنار تکرارهای غیرمنتظره یا سکوت‌های ناگهانی، حسی از شتاب‌زدگی و آشوب ایجاد می‌کند.

مانند: دیگر، دختر سربه هوای مادرم نیستم، دیگر، شعرهایم بوی سبزه‌های وحشی نمی‌دهند، حالا، زنی هستم غرق‌شده در تماشای زندگی، در گیسوانم، عریانی یک جزیزه پیداست، و گوشواره‌هایم، دیگر، به اسارت هیچ پروانه‌ای نمی‌اندیشد، خزیده‌ام در تنهایی یک اتاق، فقط ستاره‌ها، می‌آیند به دیدارم، و شامگاهان، من به دیدار پرنده‌های خسته می‌روم، هرکدام،

هیاهوی پنهانی داریم، و پیام‌های خسته، در گلوگاهی که، محتاج بوسیدن است، من تمام فاصله‌ها را مرده‌ام، بی‌آن‌که به ارتفاع خوشبختی نگاه کرده باشم، یا، به وسعت پروازی اندیشیده باشم، ای رستم! تو روح پهلوانی در شعرهایم دمیده‌ای که، بوی سبزه‌های وحشی نمی‌دهند، یا شاید، تو خواستی دختر سربه‌هوای مادرم نباشم، و، مادری شوم از تبار تهمینه.(شبرنگ، ۱۳۹۹: ۴). در این شعر لحن اساطیری پایان یا همان تکه‌ی مشخص شعر که از خطاب به رستم و تهمینه پایین می‌آید خاتمه‌ی متغیّری به شعر می‌دهد.

۹-۳ . مضامین اضطراب‌آور

موضوعاتی مانند خودکشی، جنگ، تخریب، مهاجرت، تنهایی، بحران‌های هویتی، سفر و هراس از آینده در شعر جدید پررنگ‌تر شده‌اند. شاعران مدرن، برخلاف شاعران سنتی که بیش‌تر به عشق، طبیعت و عرفان توجه داشتند، به اضطراب‌های اجتماعی و شخصی می‌پردازند. برای مثال، شعرهای پل الوار در دوره‌ی جنگ جهانی یا اشعار پرتونادری، حامدمقتدر، از فضای پرتلاطم جهان معاصر تأثیر گرفته‌اند؛ مانند:

«خورشید من ماتم گرفته است
خورشید من چشم آن ندارد
تا انقراض نسل ستاره‌گان را تماشا کند
خورشید من در آن سوی ابرهای فاجعه
گردونهٔ بامداد را
در جادهٔ خاکستری غروب دو اسپه می‌راند
شاید در جست‌وجوی مشرق تازه‌ای ست
خورشید من یک روز هستی بزرگش را
با حنجرهٔ کهکشانی فریاد می‌زند
که با غروب بیگانه است».
(https://www.facebook.com/share/p/174tkvgkWN/).

ویا

«تو می‌رسی به لبم خنده می‌شود پیدا
اگرچه آمدنت گریه بیش‌تر دارد
گمان نکن که کسی از تو دست بردارست
جدایی تو برای همه خطر دارد» (هیمه، ۱۳۹۸: ۲).

شعر آقای پرتو از انقراض سخن می‌گوید و شعر بهرام هیمه از یک خطر جمعی.

۹-۴ . تأثیر دنیای مدرن و شتاب‌زدگی زندگی شهری

با صنعتی‌شدن جوامع و تغییر سبک زندگی، سرعت و اضطراب در حیات روزمره افزایش یافته است. شعر جدید این شتاب و استرس را از طریق استفاده از واژگان مدرن (مانند ماشین، دود، ترافیک، سرعت، بیکِ‌سفر، ساعت، بی‌خوابی) و فرم‌های شکسته بیان می‌کند. شاعران مانند ریچارد براتیگان، چارلز بوکوفسکی یا در کابل، کاوه‌جبران و امان پویامک، به این فضا پرداخته‌اند.

زمستان فصل غمگینی‌ست حتا این زمستان نیز

ملال از ابر می‌بارد، ملال از هرچه انسان نیز...

در این کشتی من و تو سرنوشت مشترک داریم

مرا گر کوسه بلعیده تو را امواج توفان نیز

فقط دریا چنین افسرده در سوگ تو ننشسته ست

در اندوه تو می‌گریند سگ‌های بیابان نیز...

(کاوه جبران.

(https://t.me/Bashgae_sher.

۹-۵ . چندصدایی و تداخل ذهنیت‌ها:

برخلاف شعر کلاسیک که معمولاً یک روایت خطی داشت، شعر جدید می‌تواند چندین صدا و دیدگاه را هم‌زمان وارد متن کند. این نوع نگارش باعث ایجاد حس آشفتگی و ناپایداری می‌شود؛ زیرا مخاطب درگیر جریانی می‌شود که ثبات ندارد. در مجموع، اضطراب و شتاب در شعر جدید هم در سطح زبان و فرم و هم در محتوای آن دیده می‌شود. این ویژگی‌ها باعث می‌شود شعر مدرن بیش از پیش بازتاب‌دهنده‌ی دنیای پرتنش و سریع معاصر باشد.

۱۰. خردجمعی و عقلانیت انتقادی

خردجمعی و عقلانیت نقاد در شعر، جایگاهی پیچیده و چندلایه دارد. برخلاف تصور رایج که شعر را بیش‌تر با احساس و تخیل پیوند می‌دهد، بسیاری از شاعران مدرن و معاصر از عقلانیت نقاد برای بررسی و بازاندیشی در مفاهیم، ارزش‌ها، و وضعیت‌های اجتماعی استفاده کرده‌اند. این عقلانیت در شعر به شیوه‌های مختلفی ظاهر می‌شود:

نه بندوباز یقینم نه سردچار شکم

میان آتش دوزخ نشسته‌ام خنکم

دوسال شد چقدر با ملال خو نکنم

در آشیانهٔ زنبور مانده شاپرکم؟

انار نیستم این‌قدر عاشقانه چرا

مقدرات شما خون فشانده خون، به رگم

مقدارت شما می‌خورد مرا هر روز

زنم پر است از اندوه سفره و ایلکم

۱۰-۱. نقد سنت‌ها و باورهای کلیشه‌ای

به‌صورت ویژه یکی از مباحث عقلانیت انتقادی پیرامون نقد سنت و باورهای کلیشه‌ای می‌چرخد، شاعران با استفاده از زبان استعاری و نمادین، به نقد ارزش‌های فرهنگی، سنت‌های تثبیت‌شده، و هنجارهای اجتماعی پرداخته‌اند. برای مثال، نیما یوشیج با تحوّل در زبان و ساختار شعر فارسی، نگاه انتقادی به سنت‌های شعری پیش از خود داشت. همین‌طور دیگر هیچ‌کسی در جهان مدرن نگاه حافظ را به گذر عمر به این شیوه ندارد «بنشین بر لب جوی و گذر عمر ببین، کاین اشارت ز جهانِ گذران ما را بس» بشر امروز اهل قناعت نیست او به دیدن آب قناعت نمی‌کند بل نسبت به آب نگاه استخدامی دارد که چگونه بتواند از آن آب روان، برق تولید کند. در شعر افغانستان واصف باختری و سمیع‌حامد به مسائل اجتماعی و

انسانی از منظر عقلانیت نقاد پرداختند؛ مانند:

شنیده‌ام که خرد پیشه‌ای به قیصر گفت
نگویمت که دگر می به ماهتاب منوش
ولی به جنگ اگر بهره‌ور شدی از فتح
به کاسهٔ سر قربانیان شراب منوش(باختری، ۱۳۷۹: ۴۸).

ویا

روشن‌فکران شتاب کردند
در یک نفس انقلاب کردند
گفتند بنا کنیم تاریخ
جغرافیه را خراب کردند(حامد، ۱۳۸۷: ۵۳).

۱۰-۲. به چالش کشیدن ایدئولوژی‌ها

در شعر مدرن، بسیاری از شاعران با برخورد خردمندانه و عقلانیت انتقادی به سراغ مسائل سیاسی و ایدئولوژیک رفته‌اند. آن‌ها با طنز، هجو، و پرسش‌گری، ساختارهای قدرت و گفتمان‌های رسمی را زیر سؤال می‌برند. در ادبیات غرب، شاعری مانند برتولت برشت از این شیوه استفاده می‌کرد و در ایران نیز شاعران همچون رضا براهنی در شعرهای خود نگاه انتقادی به نظام‌های فکری و سیاسی داشته است. در کشورما نیز شعر زنان به این مسائل تماس برقرار کرده است؛ اما نسبت تراکم ادبی در فضای مجازی جریان‌ها چندان مشخص نیست که زیر همین عنوان به بررسی آسیب‌ها و عدم جریان شدن آن خواهم پرداخت.

شمشیر روی نقشهٔ جغرافیا دوید
این‌سان میان ما و تو میهن درست شد
یعنی که از مصالح دیوار دیگران
یک خاک‌ریز بین تو و من درست شد
بین تمام مردم دنیا گل و چمن
بین من و تو آتش و آهن درست شد
دستی بده که گرچه به دنیا امید نیست
شاید پلی برای رسیدن درست شد(کاظمی، ۱۳۹۲: ۱۶).

۱۰-۳. خودآگاهی و بازتاب درونی

شاعران با استفاده از عقلانیت نقاد، نه‌تنها جامعه، بلکه خود را نیز نقد می‌کنند. این نوع نگرش باعث می‌شود شعر از بیان صرف احساسات، به بستری برای تفکر فلسفی و روان‌شناختی تبدیل شود. برای مثال، مجیب‌مهرداد و یعقوب یسنا در کنار نگاه سیاسی اجتماعی، روی‌کردی عقلانی به مفاهیمی مانند: «من»، «هستی» و «شناخت» دارند.

ای‌کاش به جاده‌های کابل/دریایی بزرگ بیاید/ تا جنگجویان مجبور شوند/ شناکنان/ شهرما را ترک کنند.

ای کاش شهر کابل، سال‌ها بعد/ زیرآب فرو برود و برای سده‌ها زیرآب باشد و خزه‌ها آویزان شوند/ از پنجره‌های بلندمنزل‌ها/ از میل تانگ‌ها/ از میز و چوکی‌های رستوانت‌ها و تکان بخورند/ از نسیمی که در محلهٔ ما زیر آب شده است.

ای کاش از همان روزگاران قدیم/ رمهٔ ماهیان کوچک بازیگوش/ در پنجرهٔ خانهٔ ما در رفت و

آمد بودند.

ای کاش خواهران ما/ پری‌های دریایی بودند/ و به‌جای مادران ما/ دلفین‌ها باردار می‌شدند(مهرداد، ۱۳۹۹: ۱۸).

«بدهکارم به مستی روزهایی را که هشیارم
از این بدتر به عزراییل چندین جان بدهکارم
بدهکارم به‌عصیان، وام فرصت‌ها که عمرم داد
و با بد پاکدامانی، تلف گشتند بسیارم»
(محمدی، ۱۳۹۳: ۱۸).

۱۰-۴ . ترکیب منطق و احساس در زبان شعری

برخی شاعران، عقلانیت را در دل زبان شعری خود جای داده‌اند. استفاده از پارادوکس‌ها، بازی‌های زبانی، و منطق خاص در چیدمان واژه‌ها باعث می‌شود شعر، هم‌زمان که احساسی است، تفکر و تحلیل را نیز برانگیزد. نمونه‌هایی از این روش را در اشعار عفیف باختری می‌توان دید؛ مانند این شعر:

دوستت دارم و جداً به زنی محتاجم
که به زیبایی زشت‌اش ندهد سوگندم

۱۰-۵. پرسش‌گری درباره‌ی ماهیت خود شعر

شاعران مدرن و پست‌مدرن، خود مفهوم شعر را حتی نقد کرده‌اند. آن‌ها می‌پرسند: شعر چیست؟ آیا شعر باید زیبا باشد؟ آیا وظیفه‌ای اجتماعی دارد؟ این نوع نقد در شعرهای کسانی مانند ت.س. الیوت و در افغانستان در شعرهای، رضا محمدی، ضیا قاسمی، محبوبه ابراهیمی و روح‌الله بهرامیان دیده می‌شود. عقلانیت نقاد در شعر، نوعی آگاهی و نگاه پرسش‌گرانه است که باعث می‌شود شعر از سطح صرفاً عاطفی فراتر رود و به ابزاری برای تحلیل و نقد واقعیت تبدیل شود. این روی‌کرد، شعر را به عرصه‌ای برای گفت‌وگو، تفکر و بازنگری در مفاهیم انسانی، اجتماعی و فلسفی بدل می‌کند.

می مکی انگشت‌های اندران مادر که نیست
از غلامان می‌کنی فرمان‌بری رهبر که نیست
در زمان حال، حرفِ قبل و ماضی می‌زنی
آمد و آینده جز آوار خاکستر که نیست...
شعر غربت می‌سرایی شعر غربت نیست شعر
راست می‌گوید رفیقانت، مخاطب خر که نیست

۱۱. میهن در شعر

میهن در شعر امروز همچنان جایگاهی مهم دارد؛ اما معنا و نحوه‌ی بیان آن دست‌خوش تغییرات زیادی شده است. برخلاف گذشته که مفهوم میهن عمدتاً با حس حماسی، افتخار ملی و تعصبات قومی همراه بود، در شعر معاصر این مفهوم پیچیده‌تر، انتقادی‌تر و گاهی حتی شخصی‌تر شده است.

گاهی میهن به‌عنوان موضوعی انتقادی در شعر امروز، بسیاری از شاعران به‌جای ستایش بی‌چون‌وچرا از وطن، به نقد آن پرداخته‌اند.

میهن دیگر صرفاً سرزمینی مقدس و آرمانی نیست، بلکه جایی است که با مسائل اجتماعی، سیاسی و اقتصادی گره خورده است. شاعران با زبان کنایه و استعاره، از رنج‌های مردم، سرکوب، مهاجرت، جنگ، و بحران‌های هویتی سخن می‌گویند.

وطنم دوباره اینک تو و شانه‌های پامیر
بتکان ستاره‌ها را که سحر شود فراگیر
بتکان ستاره‌ها را که ستاره‌های این شهر
همه یادگار زخم اند همه یادگار زنجیر(
فیاض، ۱۳۹۱: ۴۶).

۱۱-۱ . میهن به‌عنوان مفهوم ذهنی و شخصی

برخلاف گذشته که میهن اغلب به‌عنوان یک مفهوم جمعی مطرح می‌شد، در شعر معاصر این مفهوم جنبه‌ای شخصی‌تر پیدا کرده است. برخی شاعران، میهن را نه در جغرافیا، بلکه در خاطرات، زبان، فرهنگ و روابط انسانی جست‌وجو می‌کنند. در این نگاه، وطن می‌تواند یک خانه، یک خیابان، یا حتی زبان مادری باشد.

۱۱-۲. مهاجرت و حس غربت

با افزایش مهاجرت در دنیای مدرن، شعر امروز پر از تصاویری از وطن از دست‌رفته، حس دل‌تنگی و تنهایی است. برای بسیاری از شاعران، میهن به خاطره‌ای تبدیل شده که در شعر بازآفرینی می‌شود. شاعران مهاجر ایران مانند غلامرضا بروسان یا عباس صفاری در اشعار خود به این نوع دل‌تنگی پرداخته‌اند.

در این زمینه غزل مثنوی معروف «پیاده آمده بودم» از محمد کاظم کاظمی از جمع اشعار برتر قرن است.

غروب در نفس گرم جاده خواهم رفت
پیاده آمده بودم پیاده خواهم رفت...

۱۱-۳. میهن و هویت چندلایه

در جهانی که مرزها کم‌رنگ‌تر شده‌اند، برخی شاعران، وطن را مفهومی سیال می‌بینند. در این نگاه، هویت ملی دیگر یک امر ثابت نیست، بلکه مجموعه‌ای از تجربه‌ها و فرهنگ‌های مختلف است که فرد در طول زندگی خود با آن‌ها روبه‌رو می‌شود. زبان شعری نوین برای بیان میهن نیز نسبت به زبان در شعر کلاسیک فرق‌های جدی کرده است، در گذشته میهن معمولاً با زبانی حماسی و شکوه‌مند توصیف می‌شد؛ اما در شعر امروز، این زبان ساده‌تر، تصویری‌تر و حتی گاهی شکسته و روزمره شده است. این تغییر به شعر اجازه داده تا احساسات پیچیده‌تری مانند دلهره، ناامیدی یا عشق متناقض به وطن را بیان کند. میهن در شعر امروز همچنان مفهومی پررنگ است؛ اما دیگر فقط موضوع افتخار ملی نیست، بلکه بستری برای نقد، دل‌تنگی، هویت و حتی شک و پرسش‌گری شده است. شاعران امروزی از زوایای تازه‌ای به وطن نگاه می‌کنند، گاهی آن را می‌ستایند، گاهی از آن دل‌خورند، و گاهی در

جست‌وجوی تعریف تازه‌ای برای آن هستند.

۱۲. تناقض در ادبیات جدید

تناقض انسان مدرن در شعر از طریق ساختار، زبان، و مفاهیم متضاد نمایان می‌شود. انسان مدرن درگیر چالش‌هایی مانند پیشرفت و بحران، آزادی و سرگشتگی، فردگرایی و تنهایی، و امید و ناامیدی است. این تناقض‌ها در شعر مدرن به شیوه‌های مختلفی رخنه کرده‌اند: در شعر مدرن، برخلاف شعر کلاسیک که ساختاری منظم و آهنگین دارد، گسست‌های زبانی و شکست‌های نحوی جدی رایج شده است. این تغییرات بازتابی از ذهن آشفته‌ی انسان مدرن است که میان عقل و احساس، سنت و نوگرایی، و قطعیت و تردید در نوسان است. استفاده از جملات نیمه‌تمام، سکوت‌های ناگهانی، و بازی‌های زبانی مانند پارادوکس و ایهام، این تناقض را در فرم شعر نشان می‌دهد.

تو از کجای زمین آمدی که کینه نداری
خلاف نسل خود آهی درون سینه نداری
تو را تمام کلاغان، رفیق خویش نوشتند
یگان مطالعه اصلاً در این زمینه نداری
(راشد رامز)

رد شاعره‌ای که شاعر خود عنوان کرده مفهوم متضادی را نشان می‌دهد.

۱۲-۱. تضادهای مفهومی و ایماژیک

شاعران مدرن اغلب از تصاویر متضاد برای نمایش درگیری‌های درونی انسان استفاده می‌کنند. مثلاً در یک شعر ممکن است شهری مدرن و پرزرق‌وبرق به‌عنوان نمادی از پیشرفت توصیف شود؛ اما در کنار آن، احساس بیگانگی، سرگردانی و پوچی نیز برجسته شود. این نوع ایماژپردازی را در اشعار تی.اس. الیوت (مانند سرزمین هرز) یا در ایران، در شعرهای احمد شاملو و شمس لنگرودی می‌توان دید. در افغانستان نیز اندک ولی تجاربی در این زمینه وجود دارد که در زمینه‌ی مصداق‌یابی آن، طی روزهایی که شتاب‌زده این تبصره‌ها را می نوشتم کم‌تر بر خوردم. در این شعر آذر، از مردن و زنده شدن تصویر متضادی خلق کرده است.

چون آب به‌جوی خویش باید بروم
با بره به روی سبزه‌زاران بدوم
هر روز به مثل شام‌ها مردم خیر
هر صبح چو خورشید تولد بشوم(اشرف آذر).

۱۲-۲. بحران هویت و بیگانه‌گی

انسان مدرن، به‌خصوص در جوامع شهری، با بحران هویت مواجه است. او در عین دسترسی به‌امکانات و دانش گسترده، احساس تنهایی و ازخودبیگانگی دارد. در شعر مدرن، این تناقض با توصیف فضاهای بی‌روح شهری، حس ناتمام‌بودن، و ناتوانی در یافتن معنای قطعی زندگی بازتاب می‌یابد. نمونه‌هایی از این روی‌کرد را در شعرهای فروغ فرخزاد، یدالله رؤیایی و حتی نیما یوشیج می‌توان دید. و در شعر جدید از فضای افغانستان من به‌این استعاره

که نشان از یک بحران می‌داد در شعر احسان بدخشانی یکی از شاعران مهاجر برخوردم.

شبی با یک درخت انگشت‌هایم را عوض کردم

نسیمی آمد و با آن صدایم را عوض کردم

چنان سرباز باقی مانده بعد از جنگ با گریه

برای آمدن سوی تو، پایم را عوض کردم

میان راه بخشیدم به ماران پوستِ خود را

و با آهوی پیری کفش‌هایم را عوض کردم(بدخشانی؛۱۴۰۳)

ویا

تو مثل سگ هستی چشم‌هایت از برف است

تنیده‌های سپید صدایت از برف است

کدام مردم را کشته‌ای که در هرجا

پس از گذشتن تو ردِ پایت از برف است

دلت که خواسته بر من ترحم از باد است

تنت که ساخته از من جدایت از برف است»

(محمدی: ۱۳۹۳: ۳۱).

شعر مدرن گاهی بین منطق و احساس سرگردان است. برخی اشعار با زبانی فلسفی و تحلیل‌گر نوشته می‌شوند، درحالی‌که هم‌زمان عاطفی و شهودی باقی می‌مانند. این تناقض، خود بازتاب درگیری انسان مدرن با عقلانیت علمی و نیاز او به‌احساس و معنا است. امید و ناامیدی هم‌زمان در برخی اشعار مدرن، ترکیبی از امید و سرخوردگی را نشان می‌دهد. شاعر ممکن است از جهانی رو به‌زوال سخن بگوید؛ اما هم‌زمان روزنه‌ای از امید را در دل تاریکی جست‌وجو کند. این ویژگی را در شعرهای سهراب سپهری (ترکیب معنویت و مدرنیته) یا محمود درویش (حسرت وطن از دست‌رفته و امید به‌بازگشت) می‌توان مشاهده کرد. تناقض انسان مدرن در شعر، هم در فرم و زبان و هم در مفاهیم و تصاویر دیده می‌شود. این تناقض‌ها باعث شده شعر مدرن پیچیده‌تر، چندلایه‌تر و منعکس‌کننده‌ی تجربه‌های واقعی‌تر انسان معاصر باشد.

نتیجه و پایان سخن

شعر امروز (مدرن) با شکستن قالب‌های سنتی، راه کاربرد زبان موجز، ساده و تازه برای بیان تجربه‌های انسان معاصر را هموار ساخت. شعری که در آن، آزادی بیان به اوج رسیده و جزئیات زندگی بازتاب قابل توجه یافته است. شعر امروز به‌کلی‌گویی، برخی از مفاهیم انتزاعی و وزن شعر کلاسیک توجه کم‌تر دارد؛ اما در عین حال، نبود ارزش‌های سنتی را با ویژگی‌های ارزشی جهان معاصر پر کرده است. به‌گونه‌ای که به‌طورکل به تصاویر چند لایه و تودرتو پرداخته و دغدغه‌های فلسفی و وجودی انسان جدید را تبیین می‌کند. فردیت، ابهام، چندمعنایی، گریز از قطعیت و امکان‌های دلالت‌مند برای فهمیدن جهان جدید را وامی‌گشاید که در حد توان پیرامون هرکدام از این مقوله‌ها در این جستار، نمونه‌ها و شاهد مثال از افق ادبیات افغانستان آورده شد.

منابع

۱. باختری، عفیف. (۱۳۹۷). زنده‌گی در قمار می‌گذرد. کابل: انتشارات تاک.

۲. باختری، واصف. (۱۳۷۹). در غیاب تاریخ. کابل: انتشارات میوند.

۳. بسیم، اکرام. (۱۳۹۷). صلح تن‌به‌تن. هرات: نشر جوان.

۴. بدخشانی، احسان. (۱۴۰۳). ابرموفرفری. کابل: بنگاه نشر و چاپ کتاب.

۵. بکتاش، وحید. (۱۳۹۳). ما برای زن‌ها به دنیا می‌آییم. کابل: انجمن قلم افغانستان.

۶. بهیار، هارون. (۱۳۹۸). دیوان باد. هرات: انتشارات آن.

۷. جبران، کاوه. (۱۳۸۸). آفتاب تعطیل. کابل: انجمن قلم افغانستان.

۸. حامد، عبدالسمیع. (۱۳۸۷). بریز به خیابان. کابل: مطبعهٔ مسلکی.

۹. دستگیرزاده، حمیرا نگهت. (۱۴۰۰). مجموعهٔ کامل اشعار. هرات: انتشارات آن.

۱۰. سیرت، سهراب. (۱۳۹۵). بوسیدن زنبور عسل. کابل: انجمن قلم افغانستان.

۱۱. شبرنگ، کریمه. (۱۳۹۹). آتش‌بس با شعر. کابل: انتشارات برگ.

۱۲. صبار، عبدالصابر. (۱۴۰۳). از بطن برف. کابل: نشر کانون ادبی دیگر.

۱۳. صهبا، فروغ. (۱۳۹۱). کارکرد ابهام در فرایند نقد. تهران: نشر آگه.

۱۴. عاصی، قهار. (۱۳۹۲). کلیات قهار عاصی. تصحیح معروف کبیری. کابل: نشر بدخشان.

۱۵. فرهادپور، مراد. (۱۳۹۵). شعر مدرن: از بودلر تا استیونس. تهران: نشر بیدگل.

۱۶. فرهمند، فرهاد. (۱۳۹۳). تو کسی نیستی که برگردی. کابل: انتشارات امیری.

۱۷. فیاض، محمدحسین. (۱۳۹۱). شعر امروز غزنی. تهران: موسسهٔ فرهنگی اکو.

۱۸. کاظمی، محمدکاظم. (۱۳۹۳). شمشیر و جغرافیا. مشهد: نشر سپیده‌باوران.

۱۹. محمدی، محمدرضا. (۱۳۹۳). پادشاهی شعر. کابل: انجمن قلم افغانستان.

۲۰. مهرداد، مجیب. (۱۳۹۹). کوچهٔ دلفین‌ها. کابل: نشر مستقل مهر و دل.

۲۱. نظری، شکور. (۱۳۸۹). شعر جوان کابل (با شعرهایی از امان پویامک، هادی هزاره و مجیب مهرداد). کابل: انتشارات تاک.

۲۳. وندا، خاطره. (۱۴۰۱). کوچ غریبانهٔ ماه. کابل: نشر جستار.

۲۴. هیمه، بهرام. (۱۳۹۸). الف تا یار. کابل: نشر کامگار.

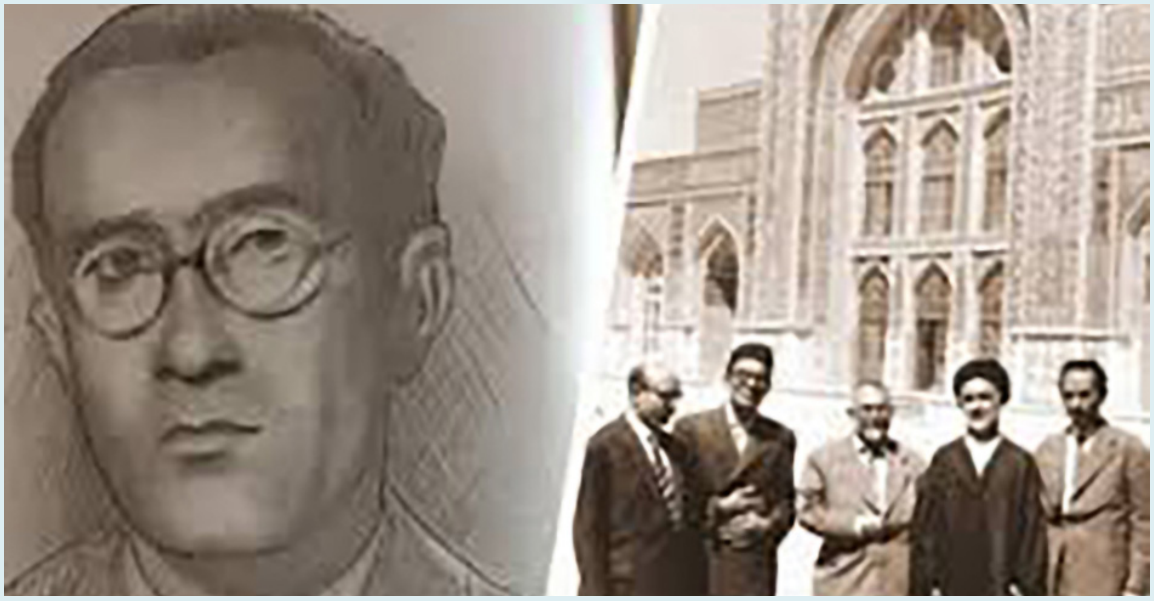
۲۵. یسنا، مهتاب ساحل. (۱۴۰۲). چهل شعر هم زخم. تهران: نشر کلکین.

***

حمیدالله کام‌گار
شاعر و پژوهش‌گر

نگاهی به زندگی و آثار فکری سلجوقی

بخش دوم و پایانی



۸) تصحیح و تعلیقات بر رساله مزارات هرات (شامل سه حصه)

این اثر محتوای آن عبارت از سه رساله در باب مزارات هرات از سه نویسنده است.

حصه‌ی اوّل این رساله مقصدالاقبال سلطانیه و مرصدالآمال خاقانیه اثر امیر سیدعبدالله الحسینی معروف به اصیل‌الدین واعظ هروی می‌باشد که در عصر سلطان ابوسعید گورکان و ظاهراً به اشاره‌ی آن پادشاه فراهم و نوشته شده است. این بخش پس از مقدمه به ترجمه‌ی سیدعبدالله معاویه آغاز و به ترجمه‌ی مولانازاده‌ی طفلکانی ختم می‌شود و ۲۰۹ تن از علما و مشایخ و دراویش هرات

را به معرفی گرفته است. سال تألیف این بخش از رساله‌ی مزارات هرات ۸۶۴ هـ‌ق می‌باشد. هفتاد و چند سال بعد از نوشتن مقصدالاقبال سلطانیه، شخصی به‌نام جلال‌الدین ابن عبدالجمیل هروی متن مقصدالاقبال سلطانیه را به تمام به‌خودش منسوب ساخته و با اندک پس و پیش نمودن جملات و اندکی تصرّف در زیاد و کم کردن عبارت، کتابی نوشته و مقدمه‌ای بر آن نگاشته و چند تن از دراویش را با ترجمه‌ی عده‌ای از علما و بزرگانی که بعد از ۸۶۴ هـ‌ق در هرات از دنیا رفته‌اند تا عصر خود به آن اضافه نموده و آن را وسیلة الشفاعات نامیده است.

قسمت دوم رساله‌ی مزارات هرات اثر مولانا عبیدالله بن ابوسعید هروی یکی از نویسندگان گم‌نام هرات است. منابع مولانا عبیدالله ابوسعید هروی بیش‌تر وسیلة الشفاعات، حبیب‌السیر و نفحات‌الانس بوده و به دیگر کتب مراجعه ننموده و یا در دسترس نداشته است.

حصه‌ی سوم مزارات هرات اثر مولوی محمدصدیق هروی معلم دارالحفاظ است که به خواهش حاجی محمد عظیم‌خان آزادانی ناشر اوّل کتاب مزارات هرات آن را نوشته و علما و مشایخ و دراویش سده‌ی اخیر هرات را دسته‌بندی و به‌صورت رساله‌ای فراهم کرده که هر سه رساله‌ی یادشده در سال ۱۳۰۸ به همّت حاجی محمدعظیم‌خان آزادانی و کوشش عبدالکریم‌خان احراری در مطبعه‌ی دانش هرات به طبع رسیده است.

بار دیگر حصه‌ی نخست و دوم مزارات هرات را آقای عبدالله متخلص به عیشی قندهاری به خط زیبای خویش در لاهور به طبع رسانیده و مقدمه‌ی بزرگی به‌نام باقیات‌الصالحات به‌صورت رساله‌ی جداگانه نوشته و در اوّل کتاب ضمیمه نموده است. مولانا عیشی قندهاری آن‌قدر در عبارت کتاب تصرّف و دست‌کاری نموده و فصل‌هایی از خود به آن افزوده که به کلّی آن را به‌صورت تألیفی دیگر درآورده است.

فکری سلجوقی بر این رساله‌های سه‌گانه، تعلیقاتی نگاشته که از نگاه کمی و کیفی برابر با همه بخش‌های رساله‌ی مزارات است. او ضمن این‌که توضیحاتی بر هر یک از بخش‌های رساله‌ی مزارات هرات نوشته، به‌طور مستقل نیز برخی مزارات هرات را به معرفی گرفته و نکاتی را از چشم‌دید و مطالعات خود افزوده است که بسی ارزش‌مند و برای پژوهش‌گران و اهل مطالعه کارساز می‌باشد.

رساله‌ی مزارات هرات با تصحیح و حواشی و تعلیقات فکری سلجوقی در سال ۱۳۴۵ مطابق ۱۹۶۷ میلادی از آدرس مطبعه‌ی دولتی در کابل منتشر شد. در این چاپ تصاویری به‌صورت سیاه و سفید نیز در برخی از صفحات کتاب اضافه گردیده است. این تصاویر بیش‌تر از نیدر مایر است و تعدادی هم توسط فکری سلجوقی گرفته شده است.

فکری سلجوقی در تصحیح این اثر از سه نسخه‌ی خطی و دو نسخه‌ی چاپی کار گرفته است. هم‌چنان از منابعی چون نفحات‌الانس جامی، طبقات‌الصوفیه‌ی خواجه عبدالله

انصاری و برخی دیگر از کتب معروف استفاده نموده که تعداد این مآخذ به ۲۷ اثر می‌رسد.

سپس رساله‌ی مزارات هرات (شامل سه حصه) به تصحیح، مقابله، حواشی و تعلیقات فکری سلجوقی؛ به تصحیح، مقابله، حواشی و تعلیقات مجدد عبدالرئوف مِلک‌دینی در سال ۱۳۷۹ از آدرس انتشارات فاروقی در هرات منتشر شده و آن را به ارواح شهداء اهداء نموده است. در این چاپ نخست مقدمه‌ی ناشر، تقریظی از مولوی نصرالدین عنبری، مقدمه‌ی مهتمم و رساله‌ی مزارات هرات قرار گرفته است.

ملک‌دینی همان نوشته‌هایی که فکری سلجوقی در تعلیقات نوشته، بدون آن‌که یادی کرده باشد، آن‌ها را به داخل متن کتاب جا داده است. به عنوان مثال در باب معرفی عبدالله بن معاویه بن جعفر طیار نخست نوشته‌ی اصیل‌الدین واعظ هروی آمده، سپس تمام نوشته‌ای که فکری سلجوقی در تعلیقات پیرامون عبدالله بن معاویه و نیز امامزاده ابوالقاسم نموده، آن نوشته‌ها را به متن کتاب افزوده است.

به همین ترتیب، ملک‌دینی تمام نوشته‌ی فکری سلجوقی که در تعلیقات در باب خواجه محمد بن یوسف رخ‌بند آمده، را به متن کتاب افزوده، بدون آن‌که یادآوری کرده باشد. در باب شیخ ابواللیث فوشنجی، امیرحسینی سادات غوری، مسجد گنبد و مزار خواجه نور، مزار بابا حسن ابدال ترک، مولانا خواجه کوهی، مولانا حاجی محمد فراهی، درویش عباس زیارتگاهی، مولانا عبدالرحمان کاردگر زیارتگاهی، شیخ صوفی‌علی و دیگران نیز تمام یا بخشی از نوشته‌ی فکری سلجوقی را به متن اصلی کتاب اضافه نموده است. به همین ترتیب تمام نوشته‌ای که فکری سلجوقی در تعلیقات پیرامون آرام‌گاه امام فخر رازی فراهم نموده، همان نوشته را به متن اصلی کتاب افزوده است. این کار را ملک‌دینی در بسیاری از مزارات انجام داده است.

فکری سلجوقی در پایان هر حصه‌ی مزارات هرات اشاره به خاتمه‌ی آن بخش نموده و تاریخ ختم و محل خاتمه را نوشته است. عبدالرئوف ملک‌دینی نیز همین کار را نموده ولی به‌جای فکری سلجوقی، تخلص خودش را نوشته است. به این معنی که هر جا عبدالرئوف فکری سلجوقی نوشته شده، عبدالرئوف را نگه‌داشته، فکری سلجوقی را حذف و به‌جای آن ملک‌دینی اضافه کرده است.

برخی از مزارات را کلاً حذف و یا قسمتی از متن را نیاورده است. مثل مزار: شیخ ابوالهیثم رازی (۲۷۰)، مزار دختران، مولانا عبدالغفور لاری (۵ شعبان ۹۱۲ هـ‌ق)، بابا علی‌شاه مجذوب، مولانا درویش احمد سمرقندی، حضرت آخند ملا گندم‌علی صاحب و دیگران. هم‌چنان از قسمت تعلیقاتی که فکری سلجوقی نوشته، ملک‌دینی بخش‌هایی حذف کرده است. مثل نوشته‌ای که فکری سلجوقی در تعلیقات در باب خاک ملک غیاث‌الدین غوری، محل خواجه عبدل مصری، مزار شه‌زاده مظفر، مزار سلطان مجدالدین طالب، مزار طفلکان، مزار

سادات گنبد، مزار بی‌بی نور، کهندژ مسرخ یا قهندز مصرخ، خاک مولانا حسام‌الدین عبدی و دیگران نوشته است.

به همین ترتیب در برخی جاها آن‌چه فکری سلجوقی در پاورقی پیرامون برخی از اشخاص و مزارات نوشته، ملک‌دینی همان نوشته‌ی فکری سلجوقی را از پاورقی حذف و به متن اصلی جا داده است. مثل نوشته‌ای که فکری سلجوقی پیرامون حافظ‌علی روجی نوشته است؛ امّا همین نوشته در چاپ ملک‌دینی به متن اصلی قرار گرفته است. به همین ترتیب آن‌چه فکری سلجوقی در مورد امیرخواوند محمد (مصنف روضة‌الصفا) در پاورقی نوشته است، ملک‌دینی این نوشته را از پاورقی حذف و به متن اصلی اضافه کرده است. فکری سلجوقی در این باب نوشته است: «خاک امیر خواوند در خلف تربت حضرت شیخ عمر موجود و حسب پیشنهاد فقیر لوح و سنگی به مزارش فراهم شده» (فکری سلجوقی، ۱۹۶۷: ۱۱۸). ملک‌دینی همین نوشته را از پاورقی حذف و به قسمت متن اصلی اضافه کرده است؛ امّا در آخر بخش، نام فکری سلجوقی را نیز حذف و نام خودش را افزوده است. به همین ترتیب در قسمت مولانا میرحسین معمایی آن‌چه فکری سلجوقی در پاورقی نوشته، ملک‌دینی همان نوشته را از پاورقی حذف و به قسمت متن اصلی کتاب افزوده است. نوشته‌ای که فکری سلجوقی در باب مولانا میرحسین معمایی نوشته به این صورت است: «هنگام تخریب مصلی مدرسه‌ی اخلاصیه، خاک میرحسین معمایی به کلّی نابود شده، اکنون اثری از آن باقی نیست» (فکری سلجوقی، ۱۹۶۷: ۱۱۹). امّا این نوشته در چاپ ملک‌دینی به قسمت اصلی متن افزود گردیده و مخاطب اگر به متن اصلی رساله‌ی مزارات هرات که به تصحیح و تعلیقات فکری سلجوقی منتشر شده دست‌رسی نداشته باشد، احساس می‌کند که این نوشته از اصیل‌الدین واعظ هروی است. در صورتی‌که چنین نیست و این معلومات تازه‌ای است که فکری سلجوقی در پاورقی یا در تعلیقات به کتاب اضافه نموده است. به این صورت چاپ ملک‌دینی ارزش رساله‌ی مزارات هرات را از بین برده است.

در برخی جاها هم آن‌چه فکری سلجوقی در پاورقی پیرامون برخی از اشخاص و مزارات نوشته، ملک‌دینی این نوشته‌ها و معلومات را حذف کرده است. مثل متنی که در موردحافظ روجی توسط فکری سلجوقی نوشته شده است در چاپ ملک‌دینی حذف گردیده است. ملک‌دینی تنها در آغاز کتاب چند حدیثی در باب رفتن به زیارتگاه‌ها نوشته و در آخر تعلیقات، انگشت شمار مزاراتی اضافه نموده که متن و معلومات این مزارات نیز بیش‌تر از لابه‌لای کتاب رساله‌ی مزارات هرات و رساله‌ی خیابان اثر فکری سلجوقی افزود شده است.

هم‌چنان رساله‌ی مزارات هرات به تصحیح، حواشی و تعلیقات فکری سلجوقی در سال ۱۳۸۶ در شهر هرات، از آدرس انتشارات محمدی منتشر شده و کتاب به مولوی محمد رفیق اهداء گردیده

است. در آغاز کتاب یادداشتی از ناشر اضافه شده و در آن کوتاه و مختصر زندگی‌نامه و برخی از آثار فکری سلجوقی قرار گرفته است. در این چاپ تمام تصاویر چاپ نخست حذف گردیده؛ امّا در اخیر کتاب تصاویری به‌صورت رنگی توسط خود ناشر تهیه و به کتاب افزود گردیده است. در این چاپ حصه‌ی اوّل مزارات هرات مقصدالاقبال سلطانیه تألیف امیر سید عبدالله‌الحسینی معروف به اصیل‌الدین واعظ هروی آمده است؛ امّا حصه‌ی دوم رساله‌ی مزارات هرات نیز به‌نام مقصدالاقبال سلطانیه نام‌گذاری گردیده و تألیف آن به مولانا عبیدالله بن ابوسعید هروی نسبت داده شده است. در برخی جاها اشتباهاتی نیز توسط ناشر صورت گرفته، به عنوان مثال در قطعه شعری که در لوح بالاسر شه‌زاده قاسم آمده است، این متن را به ادامه‌ی همان شعر نوشته و آن را یک بیت دانسته است:

راقمه محمد عمر بن جان محمد
(غ هـ ش) ۱۳۰۵ هجری قمری
(فکری سلجوقی، ۱۳۸۶: ۳۰۷).

به همین ترتیب اشتباهات حروف‌نگاری نیز در این چاپ بسیار دیده می‌شود. به عنوان مثال: واقعمه محسمه صدیق امام ارگ (فکری سلجوقی، ۱۳۸۶: ۳۱۳). صورت درست آن: راقمه محمد صدیق امام ارگ.

در کنار آن‌چه گفته شد، شوربختانه برخی از نوشته‌ها و پژوهش‌های استاد فکری سلجوقی در دوره‌ی معاصر به سرقت رفته‌اند. برخی از نویسندگان تمام مطالب و نوشته‌های فکری سلجوقی را بدون حتّی کوچک‌ترین تغییری و بدون ذکر منبعی، در آثار جدید به‌نام خود ثبت و منتشر ساخته‌اند. به عنوان مثال بهاءالدین بهاء تیموری کتابی تحت عنوان مزارات و آبدات تاریخی هرات در سال ۱۳۷۷ از آدرس انتشارات فاروقی در هرات منتشر ساخته که بیش‌تر مطالب و موضوعات این کتاب مستقیماً برگرفته شده از آثار فکری سلجوقی است و حتّی هیچ اشاره و ذکر منبعی ننموده است. مزارات و آبدات تاریخی هرات اثر بهاءالدین بهاء تیموری نیز به ارواح پر فتوح شهدای افغانستان اهداء شده و پس از مقدمه‌ی مؤلف، برخی از آرام‌گاه‌های معروف هرات به معرفی گرفته شده است. در این‌جا اگر تمام مطالب این کتاب بررسی شود وقت زیادی را در بر می‌گیرد، به‌طور خلاصه بعضی از عناوین مطالب را یادآور می‌شوم. محتوای این عناوین کتاب مزارات و آبدات تاریخی هرات اثر بهاءالدین بهاء تیموری با آثار فکری سلجوقی یکی است، ضمن آن‌که هیچ ذکر منبعی هم نگردیده است:

شماره‌ی	عنوان نوشته‌ی فکری سلجوقی	شماره‌ی صفحه‌ی کتاب خیابان، چاپ ۱۳۹۹	عنوان نوشته‌ی بهاءالدین بهاء	شماره‌ی صفحه‌ی کتاب مزارات و آبدات تاریخی هرات، چاپ ۱۳۷۷
۱	خاک مولانا محمد برادر حضرت جامی	خیابان، ص ۱۲۶	مولانا محمد برادر حضرت جامی صاحب	۳۰
۲	خاک مولانا هاتفی	۱۲۸ - ۱۲۹	مولانا عبدالله هاتفی خواهرزاده جامی	۳۱
۳	خاک مولانا عبدالغفور لاری	۱۲۸	خاک مولانا عبدالغفور لاری	۳۲
۴	حضرت سعدالدین کاشغری	۱۲۲ - ۱۲۳	مزار حضرت سعدالدین کاشغری	۲۸ - ۲۹
۵	مزار شیخ زین‌الدین خوافی	۱۰۲ - ۱۰۳	مزار حضرت شیخ زین‌الدین خوافی	۵۴ - ۵۵
۶	مزار یحیی عمار شیبانی معروف به خواجه غلتان	۹۸ - ۹۹	مزار حضرت یحیی عمار شیبانی معروف به خواجه غلطان	۵۶ - ۵۷
۷	مزار شیخ فصیح‌الدین محمد خوافی	۱۰۴	مزار شیخ فصیح‌الدین خوافی	۶۳
۸	مزار ابوعبدالله مختار هروی	۱۰۴ - ۱۰۵	مزار حضرت ابوعبدالله مختار هروی	۶۲ - ۶۳
۹	پوشنگ (فوشنج) شکیبان، غوریان، مزارات اوبه، کروخ، چشت	رساله‌ی مزارات هرات، ص ۴۲۸ - ۴۴۵	مزارات اوبه هرات، مزارات چشت‌شریف، مزارات کروخ،	۹۰ - ۹۶

			پوشـــنگ (فوشـــنج) زنـــده‌جان حالیـــه، شکیبان، غوریان.	
۱۰	بـاغ دشـت، سـید شـمس‌الدین قناد، مزار ملامیرزای باغدشـتی، خاک ملا محیی باغدشتی، غـار درویش مونس معـروف بـه غـار درویشان	همـان، ۳۳۲ - ۳۳۴.	باغ دشت، مزار سـید شـمس‌الدین قنـاد، مـزار مـلا میـرزای باغدشتی، خاک مـلا محیی باغدشتی، غار درویـــش مـــونس معـــروف بـــه غـــار درویشان	۹۷ - ۹۹
۱۱	مزار خواجه کنجان، سیاوشـان، مزار میر ابوالفیض قتـالی، مـزار شیخ ابوبشر گواشـانی، مـزارات کورت، مزار ابوحفص کورتی	همـــــان، ص ۳۸۴ - ۳۸۹	مزار حضرت خواجـه محمـــد کنجـــان، سیاوشان، مزار شـیخ ابوبشـــر گواشـــانی، مزارات کورت، مـزار ابوحفص کورتی	۷۶ - ۸۳
۱۲	مـزار حضـرت سـلطان ابـراهیم قتال، خاک عبدالله عامر	همـــــان، ص ۴۶۴ - ۴۶۵	مزار حضرت سـلطان ابـراهیم قتـال، خـاک عبدالله عامر	۶۸ - ۶۹
۱۳	مـزار حضـرت صـوفی اسـلام کروخی	۴۵۶ - ۴۵۹	مزار جناب حضـرت صوفی اسلام کروخی	۱۱۰ - ۱۱۱
۱۴	خاک ملای کلان	همـــــان، ص ۳۹۶ - ۳۹۷	مزار حضـرت مولانـا شـــمس‌الدین زاهـــد مشهور به ملای کلان	۸۳
۱۵	حضـرت آخنـد مـلا گنـدم‌علی صاحب	همـــــان، ص ۲۰۳ - ۲۰۷	مـزار آخنـد صـاحب ملا گندم‌علی مشهور به خسروجان	۸۵ - ۸۷

در تمام عناوین جدول بالا، متن هردو کتاب یکی است؛ ضمن آن‌که هیچ‌گونه یادی از آثار فکری سلجوقی چون خیابان و رساله‌ی مزارات هرات نگردیده است. به همین ترتیب در سال ۱۳۷۹ باز هم توسط بهاءالدین بهاء تیموری کتاب دیگری تحت عنوان «هرات باستان و بناهای تاریخی» نوشته و از آدرس انتشارات اسلمی در هرات منتشر شده است. روی‌هم‌رفته بیش‌تر مطالب و نوشته‌های این کتاب نیز از لابه‌لای نوشته‌ها و آثار فکری سلجوقی گرفته شده و ضمن آن‌که ذکر منبع نگردیده است.

سپس کتاب رساله‌ی مزارات هرات به تصحیح، مقابله، حواشی و تعلیقات فکری سلجوقی، به اهتمام دکتر هادی اکبرزاده در سال ۱۴۰۲ از انتشارات عرفان در ایران منتشر شده است. در این چاپ، کتاب از نو حروف‌چینی شده و با ویرایش و نمونه‌خوانی دکتر هادی اکبرزاده و صفحه‌آرایی محمد کاظم کاظمی کیفیتی دیگر یافته است.

امّا از آن‌جایی‌که در هر سه قسمت رساله‌ی مزارات هرات، روی‌هم‌رفته از آرام‌گاه‌های بزرگان و مشاهیر اطراف هرات و روستاهای دور و نزدیک و توابع هرات یادی نگردیده و به دست فراموشی سپرده شده، ایجاب می‌کرد تا استاد فکری سلجوقی در بخش تعلیقات تمام مناطق و روستاهای دور و نزدیک هرات را واکاوی و آن‌چه ارزش تاریخی دارد را به بخش تعلیقات اضافه نماید. اگرچه سفرهای کوتاه‌مدتی به برخی مناطق از جمله کروخ، اوبه، چشت، انجیل، گذره و زنده‌جان نموده، امّا این سفرها بسیار گذرا بوده و بسیاری از آرام‌گاه‌ها که حتّی هنوز هم سنگ‌نوشته‌های ارزش‌مندی بر آن‌ها گذاشته است و از ادوار مختلف تاریخ می‌باشد، از قید قلم استاد مانده است. در برخی از این سفرها خود استاد به این موضوع اشاره کرده است. چنان‌چه در باب سلطان شیخ آینه می‌نویسد: «نام اصلی سلطان شیخ آینه را پیدا کرده نتوانستم و او را نشناختم و متأسفانه فرصتی نیافتم که به مزارش مشرف شوم و اگر نوشته‌ای به مزارش دیده شود نقل بردارم که یک روز پیش در قوچان و ارمان نبودم» (فکری سلجوقی، ۱۹۶۷: ۱۱۹).

در اخیر تعلیقات همان مطالبی که معین‌الدین زمچی اسفزاری در روضات‌الجنات در مورد اسفزار و ادرسکن به آن اشاره نموده، فکری سلجوقی نیز آن مطالب را آورده و نیز در ادامه قسمتی از خاتمه‌ی خلاصة‌الاخبار خواندمیر پیرامون معرفی آثار و بناهای تاریخی هرات را اضافه کرده است.

در بخش دوم رساله‌ی مزارات هرات از شخصی به‌نام ملا محیی باغدشتی متوفی ۱۰۲۸ هـ‌ق نام گرفته شده و گفته شده که در باغدشت شهر هرات مدفون است. استاد فکری سلجوقی در پاورقی رساله‌ی مزارات هرات، او را صاحب اثری تحت عنوان فتوح‌الحرمین دانسته و می‌نویسد: «این ملا محیی باغدشتی شاعر و خوش‌نویس ماهری بوده در خطوط مختلف مخصوصاً خط ثلث و نستعلیق را بسیار عالی

می‌نوشته، رساله‌ی منظومه‌ی فتوح‌الحرمین در مناسک حج از اوست و دیوان محیی که به‌نام حضرت غوث‌الاعظم چاپ شده نیز از وی است» (فکری سلجوقی، ۱۹۶۷: ۱۳۶). هم‌چنان در قسمت تعلیقات رساله‌ی مزارات هرات عین مطلب را نگاشته و محیی باغدشتی را صاحب اثری تحت عنوان فتوح‌الحرمین دانسته است (فکری سلجوقی، ۱۹۶۷: ۶۱).

این‌که محیی باغدشتی خوش‌نویس بوده و خطوط مختلف را عالی می‌نوشته حرفی نیست؛ امّا شاعر دانستن محیی باغدشتی و نسبت‌دادن رساله‌ی فتوح‌الحرمین به محیی باغدشتی اشتباهی است که استاد فکری سلجوقی مرتکب شده است. زیرا محیی باغدشتی و محیی لاری جدا از هم هستند و زمان سرایش فتوح‌الحرمین سال ۹۱۱ هـ.ق است و آن اثری است از محیی لاری که در سال ۹۳۳ هـ.ق وفات یافته و بنا به نوشته‌ی آذر بیگدلی در آتشکده: «محیی از آدمی‌زادگان لار است، در اوایل حال به شیراز آمده، در آن‌جا به نظم اشعار و شیرینی گفتار مشهور بوده، و هم در آن‌جا وفات یافته است».

فتوح‌الحرمین اثر محیی لاری به سلطان مظفر بن محمودشاه پادشاه گجرات (۹۱۷ - ۹۳۲ هـ.ق) اهداء شده و آن سفرنامه‌ی اوست در آداب و مناسک حج به نظم روان و شیرین. گفته شده که در پاره‌ای از نسخه‌ها که به دست برخی از شیعیان رسیده بود در آن تصرّف کردند و در ستایشی که لاری از خلفاء کرده است دست برده‌اند و کتاب را شیعی نشان داده‌اند.

از آن‌جایی‌که این منظومه مورد علاقه‌ی ادبا و مردم بوده، نسخه‌های فراوانی از آن به‌جا مانده است. بسیاری از این نسخه‌ها نیز مصوّر به تصاویر زیبای حرمین می‌باشند. کتاب‌شناس نام‌دار آقای احمد منزوی ۳۱ نسخه از این کتاب در جهان نشان داده است. قدیم‌ترین آن‌ها نسخه‌ی کتاب‌خانه‌ی ملّی ایران به تاریخ ۹۴۹ هـ.ق است.

فکری سلجوقی در رساله‌ی مزارات هرات برخی از بناهای تاریخی هرات را اشتباهاً به دوره‌های دیگری از تاریخ نسبت داده است. به عنوان مثال فکری سلجوقی در تعلیقات رساله‌ی مزارات هرات، در قسمت معرفی گنبد مزار محمد غازی در فوشنج نوشته که این بنا از بناهای دوره‌ی سلجوقی است. (فکری سلجوقی، ۱۹۶۷: ۱۴۱). امّا دقیق به نظر نمی‌رسد؛ زیرا خواجه محمد غازی در سال ۶۰۰ هـ.ق وفات یافته و این سال، اوج قدرت سلسله‌ی غوریان بوده است. چگونه در دوره‌ی غوریان، بنایی را می‌توان به دوره‌ی سلجوقی نسبت داد؟

ناصرالدین آلپ غازی پسر قره ارسلان سلجوقی مشهور به خواجه محمد غازی است که در سال ۶۰۰ هـ.ق، در جنگ با محمد خوارزم‌شاه در هرات کشته شد و مادر ناصرالدین آلپ غازی خواهر سلطان غیاث‌الدین محمد بن سام غوری است که ناصرالدین آلپ غازی در این مکان دفن شده است.

بنا به نوشته‌ی منهاج سراج جوزجانی: و

چون سلطان سعید غیاث‌الدین محمد سام، در شهر هرات، به رحمت حق پیوست، سلطان غازی معزالدین [محمد] طاب ثراه به حدود طوس و سرخس خراسان بود بر عزیمت عزاء برادر به طریق بادغیس هرات آمد، و چون شرط عزا به‌جای آورد، اقطاعات ممالک غور را نامزد ملوک فرمود، شهر بست و ولایت فراه و اسفزار به برادرزاده‌ی خود سلطان غیاث‌الدین محمود پسر سلطان غیاث‌الدین محمد سام داد، و ملک ضیاءالدین در غور را که پسر عم هر دو سلطانان بود، و داماد سلطان غیاث‌الدین (محمد سام بود) گرمسیر غور، چنان‌چه تخت فیروزکوه (و شهر رود) و زمین‌داور داد، و او را د. زنجیر پیل فرمود، و ملک ناصرالدین (آلب) غازی (بن) قره ارسلان سلجوقی را که خواهرزاده‌ی (هر دو) سلطانان بود، شهر هرات داد. (جوزجانی، ۱۳۴۲: ۴۰۱).

به همین ترتیب، فکری سلجوقی در تعلیقات رساله‌ی مزارات هرات، در قسمت معرفی خانقاه چشت نوشته که این بنا از بناهای دوره‌ی غزنوی است. (فکری سلجوقی، ۱۹۶۷: ۱۵۷). این گفته نیز صحیح نمی‌باشد؛ زیرا این بنا نیز از بناهای معروف دوره‌ی غوریان است.

فکری سلجوقی در تعلیقات رساله‌ی مزارات هرات، در قسمت معرفی خاک خواجه محمد آفرین نوه‌ی حضرت خواجه مودود نوشته که این بنا یک خانقاه است و تأکید بر خانقاه بودن این بنا دارد. (فکری سلجوقی، ۱۹۶۷: ۱۵۷)؛ امّا دقیق به نظر نمی‌رسد؛ زیرا این بنا خانقاه نیست بلکه بنای آرام‌گاهی است.

در ادامه فکری سلجوقی در تعلیقات رساله‌ی مزارات هرات، در باب مسجد جامع اوبه می‌نویسد: «در مسجدجامع اوبه،یک قطعه سنگ سیاه موجود است و این عبارت روی آن سنگ به خط توقیع نقش است و ظاهراً تاریخ بنای قدیمه‌ی آن است: وفق بتوفیق هذه البیت الشریفة والصفة المنیفة. الاخوان العالمان الزایر لبیت‌الله. حافظان نصرالله فی ربیع‌الاول سنه‌ی ۸۳۲ کاتبه حافظ الاوبهی. ظاهراً این همان حافظ اوبهی است که کتابی در لغت داشته است). (فکری سلجوقی، ۱۹۶۷: ۱۵۲).

در صورتی‌که حافظ سلطان‌علی اوبهی در سال ۸۶۵ هـ.ق تولد، در سال ۹۳۶ هـ.ق فرهنگ تحفةالاحباب را نوشته و در سال ۹۷۴ هـ.ق وفات یافته است. پس نمی‌تواند کاتب سنگ مسجد جامع اوبه، حافظ سلطان‌علی اوبهی صاحب کتاب فرهنگ تحفةالاحباب باشد.

فکری سلجوقی در پاورقی رساله‌ی مزارات هرات، در قسمت معرفی فوشنج نوشته که:«فوشنج شهرکیست در جنوب‌شرقی هرات» (فکری سلجوقی، ۱۹۶۷: ۱۰۴). امّا فوشنج در غرب هرات واقع است.

فکری سلجوقی در پاورقی رساله‌ی مزارات هرات، در قسمت معرفی برابادخواف نوشته که: «در غوریان فوشنج قریه‌ایست که آن را برناباد می‌گویند و آن‌جا مزاریست معروف به مزار خواجه حمیدالدین و او را برادر شیخ زین‌الدین خوافی معرفی می‌نمایند و پیش روی

آن مزار عمارتیست عالی از آثار عصر شاهرخی و شاید که مولد شیخ زین‌الدین همین برناباد باشد که در سر مرز هرات واقع است نزدیک به خواف. در صورتی‌که در خواف موجوده قریه‌ی به‌نام برآباد نباشد و برناباد غوریان و برآباد خواف یکی باشد. چنان‌که اکنون خرگرد فوشنج جزو مضافات تربت حیدریه و جام است» (فکری سلجوقی، ۱۹۶۷: ۱۴۳). امّا چنین نیست؛ زیرا برناباد در شرق غوریان است و آن جدا از برآباد خواف می‌باشد و این هر دو روستای تاریخی دارای مشاهیر فراوانی‌اند و نمی‌توان آن‌ها را یکی دانست.

فکری سلجوقی در تعلیقات رساله‌ی مزارات هرات، لوح اصلی آرام‌گاه جامی را به خط میرعلی هروی دانسته و می‌نویسد: «قطعات درهم شکستهٔ لوح مزار حضرت جامی تا اکنون بالای تربت حضرت جامی نصب است و قسمت پایان لوح که شامل قطعهٔ تاریخ (جامی که بود مایل جنّت مقیم گشت) به تمام باقی و بالاسر مزار مولانا عبدالغفور گذاشته بود که در جایی مناصب محفوظ شد و به ظن قوی به خط خواجه میرعلی هروی است» (فکری سلجوقی، ۱۳۸۶: ۳۲۵). هم‌چنان فکری سلجوقی لوح آرام‌گاه پهلوان محمد کشتی‌گیر معروف دوره‌ی تیموریان، متوفی ۸۹۹ هـ‌ق را نیز اثر میرعلی هروی دانسته است. (فکری سلجوقی، ۱۹۶۷: ۶۷). امّا میرعلی هروی (متوفی ۹۵۱ هـ‌ق) بر هیچ لوحی ننوشته و اثری ندارد.

استاد فکری سلجوقی در باب معرفی تختگاه مولانا سعدالدین کاشغری نیز دچار اشتباهی شده و آرام‌گاه محمد جامی را به مولانا عبدالله هاتفی نسبت داده است. فکری سلجوقی به نقل از عبیدالله بن ابوسعید هروی ادعا می‌کند که آرام‌گاه محمد جامی در پیش روی آرام‌گاه نورالدین عبدالرحمان جامی واقع است. همین معلوماتِ خطای فکری سلجوقی و آقای عبدالعلی‌خان سبب گردیده که آرام‌گاه داخل محوطه و تختگاه جامی «صاحبان» خود را گم کنند و به دیگر کسان نسبت داده شوند. در واقع آرام‌گاهی که این پژوهش‌گران به مولانا عبدالله هاتفی نسبت داده‌اند، در اصل آرام‌گاه مولانا محمد جامی است. بهترین سند در این مورد نوشتهٔ امیرعلی‌شیر نوایی در کتاب مجالس‌النفایس است. نوایی دربارهٔ محمد جامی و محل آرام‌گاه او چنین معلوماتی می‌دهد؛ «ترجمه»: «مولانا محمد جامی. برادر حضرت مخدومی نورا بود. علوم ظاهر را تکمیل کرده بود. اخلاق و صفات درویشانه و سلوک و روش بی‌خویشانه داشت. در علم ادوار و موسیقی ماهر و در سایر فضیلت‌ها کامل بود. به برادریِ آن حضرت لایق و طریقه‌اش به طریقهٔ ایشان موافق بود... قبرش در منزل آن حضرت در صُفهٔ قطب‌السالکین مولانا سعدالدین کاشغری در زیر پای او واقع شده است». (نوایی، ۱۳۲۷: ۲۳).

استاد فکری سلجوقی در تعلیقات کتاب رسالهٔ مزارات هرات می‌نویسد: «خاکش [مولانا عبدالله هاتفی] در پایان‌پای حضرت

سعدالدین کاشغری واضح و مشهور و معروف بود، امّا لوح و سنگی نداشت. درین عصر فرخنده لوحی عالی به مزارش نصب شد و این قطعه نقش آن لوح است:

«هوالغفور

تربت مولانا عبدالله هاتفی

از باغ دهر هاتفی خوش کلام رفت

سوی ریاض خلد به صد عیش و صد طرب

جان داد و رو به روضهٔ پاک رسول و گفت

روحی فداک ای صنم ابطحی لقب

رفت از جهان کسی که بود لطف شعر او

آشوب ترک و شور عجم فتنهٔ عرب

تاریخ فوت او طلبیدم ز عقل گفت:

از (شاعر شهان و شه شاعران) طلب

۹۲۷ هجری قمری» (فکری سلجوقی، ۱۹۶۷: ۵۷).

پس از ادعای عبیدالله بن ابوسعید هروی و نشریافتنِ نامه‌ی عبدالعلی‌خان رئیس انجمن ادبی هرات و دیدگاه استاد فکری سلجوقی در تعلیقات رسالهٔ مزارات هرات، این عقیده حکمران گشت و امروزه در هرات آرام‌گاه زیر پای مولانا سعدالدین کاشغری به عبدالله هاتفی نسبت داده می‌شود. در صورتی‌که نظر به منابع قدیمی و معتبر آرام‌گاه مولانا عبدالله هاتفی در شهر هرات نیست، بلکه در خرجردِ جام از توابع فوشنج قدیم در باغ خودِ شاعر است که اکنون از آن اثری نیست.

از طرفی برخی از نوشته‌های فکری سلجوقی به‌صورت افسانه روایت شده است. مثل افسانهٔ زنجیرگاه، افسانهٔ خواجه غلتان، افسانهٔ پل مالان، افسانهٔ دوبرادران کمرکلاغ، افسانهٔ رباط‌پی و ... که این افسانه‌ها و روایات مستند نیستند، بلکه گفتار عامیانه هستند و منابع تاریخی علمی برای بیان آن‌ها موجود نیست. هم‌چنان‌که صاحبان رسالهٔ مزارات هرات مانند اصیل‌الدین واعظ دشتکی، جلال‌الدین بن عبدالمجید هروی، عبیدالله بن ابوسعید هروی و آخندزاده ملامحمد صدیق معلم به مدفون بودن کاکرنیا در مسجد جامع باستانی هرات اشاره‌ای ننمودند؛ اما فکری سلجوقی در تعلیقات رسالهٔ مزارات هرات بر اساس همین افسانه‌ها ادعا می‌کند که: «مزار کاکر نیا بسیار مشهور و معروف و زیارتگاه عموم بود». (فکری سلجوقی، ۱۹۶۷: ۴). سپس در سال ۱۳۳۵ پیشنهاد می‌کند تا این آرام‌گاه تعمیر گردد و بر آرام‌گاهش لوحی بنویسند و بر آن نصب نمایند. در صورتی‌که این آرام‌گاه مربوط به کاکرنیا یا کاکرنیکه نیست، بلکه نام «کاک» برگرفته شده از نوعی نان است که در این آرام‌گاه از قدیم نذر می‌گردیده و به همین دلیل هم آن را آرام‌گاه کاک گفته‌اند و ارتباطی به‌نام کسی ندارد. این آرام‌گاه مانند آرام‌گاه خواجه کله بیش‌تر باوری عامیانه است، و این‌که صاحب آن آرام‌گاه کیست و در چه زمانی از دنیا رفته اطلاعی در دست نیست. (مهدی، ۲۰۲۳: ۵۹).

۹- ذکر برخی از خوش‌نویسان و هنرمندان

- تعلیقات مرحوم فکری سلجوقی بر دیباچهٔ

دوست‌محمد هروی

این کتاب که شامل است بر احوال خطاطان معروف مکتب هرات و متفرعات آن، نخست در شماره‌های مجله‌ی آریانا در سال ۱۳۴۷ - ۱۳۴۸ چاپ و پس از آن در سال ۱۳۴۹ مطابق ۱۹۷۰ میلادی از آدرس انجمن تاریخ و ادب - افغانستان آکادیمی، مطبعه‌ی دولتی در کابل منتشر شد (حبیبی، ۱۳۹۸: ۱۸۳).

در آغاز کتاب نوشته‌ای به زبان پشتو از عبدالحی حبیبی است. سپس سه صفحه به جدول اغلاط اختصاص یافته است. مقدمه (صص ۱ - ۳)، اصل رساله یا دیباچه‌ی دوست‌محمد گواشانی هروی معروف به دوست‌محمد کتاب‌دار (صص ۴ - ۲۰)، حواشی و تعلیقات (صص ۲۱ - ۱۰۹)، متن رساله‌ی مدادالخطوط (صص ۱۱۰ - ۱۲۲) معرفی، نمونه و استادان برخی از خطوط (صص ۱۲۳ - ۱۳۶)، فهرست عمومی کتاب (صص۱ - ۳۴)عبارت از محتویات این اثر است.

فکری سلجوقی در بخش حواشی و تعلیقات این اثر پیرامون هر یک از هنرمندانی که در رساله‌ی دیباچه‌ی دوست‌محمد هروی آمده معلوماتی کوتاه ارائه نموده است. بیش‌تر هنرمندان در حد یکی دو پاراگراف کوتاه خلاصه شده، با آن‌هم به مخاطب کمک شایانی در بخش معرفی این هنرمندان گردیده است. سپس رساله‌ی مدادالخطوط منسوب به میرعلی هروی را به آن افزوده و نیز خطاطان و نقاشان مابعد دوست‌محمد هروی را تا عصر خودش به این کتاب ضمیمه نموده و نیز شرحی کوتاه درباره‌ی پیدایش خطوط مختلف و در وسط اوراق خطوط استادان معروف قرار داده است. البته فکری سلجوقی به اصل نسخه‌ی دیباچه دسترسی نداشته بلکه این رساله را بر اساس چاپ این رساله که در سال ۱۹۳۶ میلادی در لاهور صورت گرفته، تصحیح و چاپ کرده است.

این اثر هنوز تکمیل نشده بود که فکری سلجوقی دیده از جهان بست؛ ولی از آن‌جایی‌که خاکه‌ی این اثر را پی‌ریزی کرده بود پس از درگذشت او به ادامه‌ی رساله به چاپ رسید. انجام این رساله ناقص و به هیچ‌وجه زندگی‌نامه‌ی نقاشان سال‌های اخیر کشور را به دست بازشناسی نداده است؛ ولی چون اجل مهلتش نداده نقاشان و سایر هنرمندان را تا عصر حاضر به‌گونه‌ی مفصل به قید خامه بیاورد آن‌چه را که به شکل کوتاه یادداشت کرده بود فرزندش حسین وفا سلجوقی شامل این رساله نموده است.

۱۰ - بخشی از تاریخ هرات باستان

این اثر به مناسبت پانزدهمین سال‌روز وفات استاد عبدالرئوف فکری سلجوقی به کوشش مسعود رجایی، به‌جای شماره‌ی اوّل، سال پنجم، مجله‌ی هرات باستان، جدی - حوت ۱۳۶۲ ، در مطبعه‌ی دولتی کابل منتشر شده است. سخنی چند پیرامون بخشی از تاریخ هرات باستان توسط مسعود رجایی در صفحات

نخست این اثر منتشر شده، که چگونگی این کتاب را بازگو کرده است. فکری سلجوقی، مقالاتی بسیار زیر نام «قسمتی از تاریخ هرات باستان» در بین سال‌های ۱۳۳۰ - ۱۳۴۰ در مجله‌ی هرات به طبع رسانده که هدف اصلی‌اش نوشتن و چاپ کتاب «تاریخ هرات باستان» به‌صورت کامل در فرصتی مساعد بوده است. چنان‌چه این آرزوی فکری سلجوقی در برخی از صفحات رساله‌های گازرگاه، خیابان و مزارت هرات نیز اظهار گردیده است.

این اثر به معرفی تاریخ شهر کهنه و محلات و دروازه‌ها و برج و باروی شهر کهنه‌ی هرات، قلعه‌ی اختیارالدین، مسجد جامع باستانی، معرفی پوشنگ، کروخ، اوبه، حصار کالیوین یا قلعه‌ی نرتو و دیگر مطالب پیرامون هرات و مناطق آن پرداخته و بازخوانی برخی از کتیبه‌های مسجد جامع باستانی، معرفی مزارات و شخصیت‌هایی از مناطق فوشنج، کروخ و اوبه از دیگر بخش‌های این کتاب است.

در سال ۱۳۹۰ و به پیشواز سمینار «هرات در گذرگاه تاریخ»، همین اثر «بخشی از تاریخ هرات باستان» و نیز رساله‌های گازرگاه و خیابان استاد فکری سلجوقی به کوشش غلام‌سخی غیرت، از آدرس مطبعه‌ی افغانستان تایمز منتشر شده است. نکته‌ی قابل یادآوری این است که در بیش‌تر آثار فکری سلجوقی به ویژه رساله‌ی خیابان، بخشی از تاریخ هرات باستان و هرات‌نامه، در بخش منابع مأخذ از کرت‌نامه‌ی ربیعی فوشنجی یاد شده است. در صورتی‌که قرن‌هاست این اثر از بین رفته و تا کنون هیچ نسخه‌ای از آن به دست نیامده است.

۱۱- مثنوی فریدون و زهره

این اثر داستان عشق فریدون به زهره است که بر فرهنگ و تمدّن زبان فارسی تمرکز دارد و سروده‌ای است زیبا و دل‌نشین که برخی از داستان‌های تاریخی و فرهنگی ما را زنده نگه‌می‌دارد. برخی از چکامه‌های این داستان به‌صورت پراگنده در جراید و مجلات کشور به طبع رسیده و سرانجام به خط نستعلیق و تذهیب بهزاد سلجوقی و ترتیب، انجام و تهیه‌ی شرح واژه‌ها توسط حسین وفا سلجوقی، در سال ۱۳۸۸ در آلمان منتشر شد. نصرالدین سلجوقی از این اثر تحت عنوان «مثنوی فریدون و زوغه» یاد کرده است (سلجوقی، ۱۳۸۶: ۲۱۰).

مثنوی فریدون و زهره بر وزن یوسف و زلیخای جامی سرایش یافته است و فکری سلجوقی آن را، سروده‌ی تازه‌ای به‌شمار آورده که کس بدان نپرداخته است. از آن‌جایی‌که مرگ شاعر سبب گردید این مثنوی به پایان نرسد، بعدها توسط فرزند فکری سلجوقی، حسین وفا سلجوقی ابیاتی سروده شد و به این مثنوی اضافه گردید. حسین وفا سلجوقی با سرودن فردها و تک فردها به نوعی داستان را به هم پیوست داد. (روی آوردن فریدون به هوما)، (تاریخ‌نامه‌ی هوما)، (برگشتن کاروان برزو به نیشابور)، (بی‌قراری فریدون از دوری زهره)، (نامه‌ی زهره به فریدون)، (پاسخ فریدون به نامه‌ی زهره)،

(مرگ برزو و زارشدن کار زهره)، (نیامدن نامه از زهره و نامه نوشتن فریدون به زهره)، (رفتن فریدون به نیشابور و نومید برگشتن) از جمله سروده‌های حسین وفا سلجوقی است که در این مثنوی اضافه شده است. به این ترتیب از ۲۰۲۰ بیت این سروده، ۳۱۳ بیت را حسین وفا سلجوقی سروده و به آن اضافه کرده است. بیت‌هایی را که حسین وفا سلجوقی سروده بین قوس () و نیز برخی ابیات که از دیگران گرفته شده بین دو قوس « » قرار گرفته است (فکری سلجوقی، ۱۳۸۸: مقدمه).

فکری سلجوقی به زبان فارسی و زادگاهش هرات عشق سوزان و علاقه‌ی فراوان داشت. در اشعار با حال و آثار ارزنده‌اش جای، جای از این علاقه‌اش با افتخار یاد کرده است.

به واقعیت چنین شاعری نمی‌تواند در برابر پایمال ساختن غنامند فرهنگ خود، به دست تازیان، بی‌تفاوت بماند و ازان کسانی که به پایمردی‌شان دوباره زبان و ادب این مرز و بوم گرامی داشته می‌شود، به نیکویی یاد نکند. داستان عبدالله ابن عامر، یکی از آن مواردی است که چگونگی برخورد شاعر بدین مسأله در مثنوی فریدون و زهره بازتاب ویژه‌ای یافته است. او در این حکایت، فرهنگ-پروری خراسانیان را به ستایش می‌نشیند و از آن شکوفا دورانی که خراسانیان می‌خاستند، زبان‌شان را که کلید زندان استعمار فرهنگی به‌شمار می‌رود، روان تازه‌ای بخشند، بدان‌گونه جانبدارانه سخن می-پردازد که خواننده می‌تواند با نخستین نگاه، عشق فراوان او را به فرهنگ و زبان پربار فارسی‌دری بازشناسد.

در روند مثنوی فریدون و زهره، داستان‌های فراوانی نیز جای گرفته‌اند. داستان‌هایی که همه بیانگر فرهنگ‌دوستی، عشق به میهن و آگاهی فکری تواند بود به باستان زمانه‌ها، به آن‌چه در آن دوره‌های درخشان، جوششی داشته و به آن‌چه که فرهنگ غنامند خراسان‌زمین را آب و رنگی و سر و سامانی می‌داده است (ره‌یاب، ۱۳۶۳: ۵۳).

۱۲- دیوان اشعار

دیوان فکری سلجوقی شامل غزلیات، قصاید، ترجیع‌بندها، ترکیب‌بندها، مسدس، قطعه، مثنوی و رباعیات و شامل بر بیش از پنج هزار بیت است. این اثر با خط و تذهیب بهزاد سلجوقی، امّا بدون مقدمه و پیش‌گفتار در سال ۱۳۹۰ در هرات منتشر شده است. این دیوان حاوی اشعار گوناگون و ارزشمندی است. قالب شعرش بیش‌تر غزل، قصیده، مثنوی، ترکیب‌بند، ترجیع‌بند، مسدس، قطعه، رباعی و سایر قالب‌ها می‌باشد. او در غزل‌سرایی و اشعار عاشقانه و عارفانه، جایگاه والایی دارد و طبعش بسی دل‌نشین است.

فکری سلجوقی شاعری رسالت‌مند بود و در شعرش استحکام وزن، آرایش‌های ادبی، توازن و تناسب و تصویرهای جالب را می‌توان مشاهده و مطالعه نمود. شعرش بیانگر آگاهی وی به تاریخ کهن این سرزمین و مردان و زنان نامور آن

دارد. او ادبیات‌شناس و شاعر دانشمندی بوده که از همه مایه‌های علمی خویش در سرایش شعر استفاده برده است (فقیهی هروی،۱۳۹۸: ۱۵).

۱۳. تهیه، دست‌نویس، تدوین و تزئین مجموعه اشعار حیدر کلچه

شاعر عصر تیموری و صفوی که نسخه‌ی آن به خط نستعلیق استاد فکری سلجوقی نزد خانواده‌اش موجود است (فکری سلجوقی، ۱۳۶۲: ۱۵۷). این اثر که توسط استاد تزئین گردیده نه تنها به‌حیث مجموعه‌ی شعر شاعری توانا، امّا گم‌نام و عامی قابل چاپ است بلکه نمونه‌ای از هنر نسخه‌نگاری استاد فکری سلجوقی نیز به‌شمار می‌رود.

استاد فکری سلجوقی این نسخه‌ی نفیس را با کاغذ معمولی به قطع (۵۰/۲۵ × ۵۰/۱۳)، در ۱۱۰ صفحه نگاشته و حواشی صفحات آن را نیز طلاکاری و تزئین و تذهیب نموده و مقدمه‌ای نیز حاوی شرح حال حیدر کلچه بر این مجموعه افزوده است.

۱۴- تصحیح و تحشیه‌ی رساله‌ی موسیقی درویش‌علی چنگی هروی

فکری سلجوقی رساله‌ی موسیقی درویش‌علی چنگی هروی (عالم موسیقی خراسان در سده‌ی دهم هجری) را تحشیه و تصحیح نموده و مقدمه‌ای بر آن نگاشته است، که شوربختانه مرگ مهلت اتمام آن را نداده است (فکری سلجوقی، ۱۳۶۲: ۱۵۷). این اثر تا کنون منتشر نشده؛ امّا مقدمه‌ی آن در شماره‌ی سبنله - میزان ۱۳۳۲ ، (صص ۴۳ - ۴۶) مجله‌ی هرات به دست نشر سپرده شده که در مورد الحان، مقامات و تاریخ موسیقی اصیل خراسانی معلومات پر بها به‌دست می‌دهد. نسخه‌ای از رساله‌ی موسیقی درویش‌علی چنگی هروی با حواشی و تحشیه‌ی عالمانه و آگاهانه‌ی زنده‌یاد فکری سلجوقی نزد حسین وفا سلجوقی موجود است که به ظاهر استاد فکری متن آن را از روی نسخه‌ی عکسی و میکروفیلم نسخه‌ی اصلی تهیه نموده است.

۱۵ - تصحیح دیوان هلالی جغتایی. (مطیع سلجوقی، ۱۳۹۱: ۲۸۰). استاد فکری سلجوقی در گردآوری اشعار شاعرانی دیگر چون سیدای کروخی، میرزا ابویوسف کروخی و نورالدین مفلس بادغیسی کروخی نیز زحماتی کشیده؛ امّا این آثار تا کنون منتشر نشده است.

۱۶ - ترتیب فهرست نسخ خطی که معرفی جامع است از نسخ خطی وقت که در آرشیف ملی حفظ می‌شود. این اثر تا هنوز چاپ نشده است (وفا سلجوقی، ۱۳۶۳: ۲۲).

از استاد فکری سلجوقی هم‌چان بیش از یک‌صد مقاله و مطلب تحقیقی و پژوهشی دیگر پیرامون هرات که بیش‌تر در جراید و مجلات کشور از جمله مجله‌ی هرات دور نخست و دوم و مجله‌ی آریانا و سایر نشرات چاپ شده

است. در این مقالات علاوه بر معرفی آثار و بناهای تاریخی و برخی از ساحات باستانی حوزه‌ی هرات، زندگی‌نامه و جایگاه ادبی برخی از پیش‌کسوتان و ادیبان هرات را نیز نوشته و به چاپ رسانده؛ از جمله: زلالی هراتی، قاسم مرموز، محمد مؤمن هراتی، مولانا بنایی هروی، مولانا نرگسی، مولانا نورالله هراتی، میرزا کافی هروی و دیگران را با نوشته‌های کوتاهی در مجله‌ی ادبی هرات به معرفی گرفته است.

هم‌چنان در دیگر مقالاتش در فن هنر، هنرمندان و شخصیت‌هایی چون خلیفه صاحب ملا محمدحسین سلجوقی، محمدرحیم‌خان هروی، محمدعمرخان خوش‌نویس، میرزا عبدالرحمان هروی، ملا عبدالغفور، نجف سلمانی و دیگران با جای‌گاه‌شان در هنر خطاطی معرفی گرفته است.

هم‌چنان از استاد فکری سلجوقی داستان‌هایی کوتاه نیز به چاپ رسیده که برخی برای کودکان نوشته شده و از آن جمله است: «چطور یک چوپان پادشاه شده؟» مجله‌ی هرات، شماره‌ی ششم، سال دوم، ۱۳۳۸ ، (صص ۲۲ - ۲۳)؛ داستان دیگری تحت عنوان: «افسانه‌ی کودکان»، مجله‌ی هرات، عقرب ۱۳۲۷ ، (صص ۳۲ - ۳۴).

نتیجه‌گیری

استاد فکری سلجوقی پژوهش‌گر و مؤرخی پرکار، نویسنده‌ای توانا، شاعری خوش قریحه، نقاش و خطاطی چیره‌دست، صنعتکار و فنانی ماهر و موسیقی‌دانی آگاه بود که به استغنا و وارستگی بر تمام مشاغل پر درآمد و فریبنده زندگی پشت پا زد و تمام عمرش را صرف تحقیق و پژوهش‌های تاریخی و آموزش‌های هنری و ادبی نمود.

او یک تن از شخصیت‌های فرهنگی و معروف هرات بود که در راه نگارش تاریخ هرات و احیای مفاخر، هنرها و صنایع ظریفه‌ی این شهر و معرفی و شناخت موسیقی اصیل خراسانی خدمات شایان و فراموش ناشدنی انجام داد و آثاری ارزشمند و مفید از خود به یادگار گذاشت.

سهم‌گیری و حضور فعال و خلاق و با پشتکار قوی استاد فکری سلجوقی در کانون‌های فرهنگ و ادب مانند انجمن و کلوپ ادبی هرات، انجمن شاعران کابل، انجمن تاریخ افغانستان و دیگر کانون‌های آن زمان بی‌تردید او را در کنار پایه‌گذاران نهادها و کانون‌های فرهنگ تازه پای‌گرفته‌ی کشور و نخستین آغازگران و خدمت‌گزاران فرهنگ معاصر ما قرار داده است.

ختم سخن این‌که استاد فکری سلجوقی در روزگارش آثار فرهنگی و تاریخی ارزشمندی از خود به یادگار گذاشته که واقعاً شایسته‌ی هرگونه قدردانی است و بیش‌تر جنبه‌ی تاریخی و ادبی دارند و نیز به تصحیح رساله‌ها و آثار دیگران پرداخته که گرانبهایند و کم‌تر پژوهش‌گری در یک سده‌ی اخیر هرات، پیرامون هرات به اندازه‌ی او جهت معرفی و شناسایی این شهر

و تاریخ درخشانش تلاش و زحمت کشیده است.

به سخن فرزندش حسین وفا سلجوقی، «فکری سلجوقی، با تلاش خستگی‌ناپذیر بر گور آرزوها و مزار خداوندان دانش و فرهنگ کشور شمع تحقیقات می‌افروخت و با فروتنی و بدون این‌که هیچ‌گونه ادعایی بر چیزفهمی خود داشته باشد، دانش‌مندان و فرزندان دانش‌جوی این خاک را تشویق می‌کرد تا در زنده‌نگه‌داشتن آثار باستانی کشور تلاش نمایند و آن‌چه را که وی از عهدهٔ روشن‌نگه‌داشتن آن برنامیده است، تکمیل نمایند» (وفا سلجوقی، ۱۳۶۳: ۱۸). به راستی چنین بوده است. زیرا او خود می‌نویسد: «اکنون دست تو ای خوانندهٔ عزیز را می‌گیرم و تو را خانه به خانه از زوایا و خبایای مصلی می‌برم و راهنمایی می‌کنم و سنگ‌سنگ از قبور نیاکان هنرمند و بزرگوار تو را به تو می‌نمایم و معرفی می‌کنم و تهداب کاخ کاخ و خانقاه خانقاه خیابان را به تو نشان می‌دهم و می‌سپارم تو را ای خوانندهٔ عزیز که اگر توانی و از دستت برآید نواقص این اوراق را تکمیل نما و به گوشه و کنار تاریک وطن شمع تحقیق برفروز و آن‌چه را که من به درستی از عهده برآمده نتوانستم جبران کن، که:

دادیم نشان ز گنج مقصود تو ر
ما گر نرسیدیم تو شاید برسی

(فکری سلجوقی، ۱۳۹۰: ۳۳۲).

منابع پژوهش

- اخی کرخی، محمد وزیر. (۱۳۹۰)، هرات در عهد ملک‌یار، هرات: احراری.
- اصیل یوسفی، محمد رفیع. (۱۳۸۴)، رنگ و رنج (هنرآوران هری)، مشهد: سنبله.
- انصاری، خواجه عبدالله. (۱۳۹۶)، طبقات‌الصوفیه، مقدمه، مقابله، تصحیح و فهارس محمد سرور مولایی، تهران: توس، چاپ سوم.
- انوشه، حسن. (۱۳۸۱)، دانش‌نامه‌ی ادب فارسی: ادب فارسی در افغانستان، به سرپرستی حسن انوشه، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات، ج ۳، چاپ دوم.
- بهاء تیموری، بهاءالدین. (۱۳۷۷)، مزارات و آبدات تاریخی هرات، هرات: فاروقی.
- ------. (۱۳۷۹)، هرات باستان و بناهای تاریخی، هرات: اسلمی.
- ------. (۱۳۸۴)، تذکره‌ی زرنگار (عرفا، علما، شعرا، ادبا، نویسندگان، خطاطان و نقاشان متقدم و معاصر هرات)، هرات: توانا.
- جامی، مولانا نورالدین عبدالرحمان، (۱۳۴۳)، مقامات شیخ‌الاسلام خواجه عبدالله انصاری هروی، به تصحیح و حواشی فکری سلجوقی - از روی نسخه‌ی اربری، کابل: مطبعه‌ی دولتی - ریاست تنویر افکار وزارت مطبوعات - نشرات انجمن جامی.
- -------. (۱۳۸۶)، نفحات‌الانس من‌الحضرات‌القدس، مقدمه، تصحیح و تعلیقات دکتر محمود عابدی، تهران: سخن.

- جوزجانی، منهاج سراج.(۱۳۴۲)، منهاج سراج، طبقات ناصری، به تصحیح عبدالحی حبیبی، کابل: انجمن تاریخ، چاپ دوم.
- حبیبی، عبدالحی.(۱۳۹۸)، هنر عهد تیموریان و متفرعات آن، کابل: بیهقی، چاپ دوم.
- حنیف بلخی، محمد حنیف. (۱۳۶۴)، پر طاووس (یا شعر فارسی در آریانا).
- خسته، مولوی خال محمد. ۱۳۸۶)، معاصرین سخنور، چاپ دوم.
- رستمی، محمد ظاهر. (۱۳۸۷)، کاج‌ها هنوز ایستاده‌اند (تذکره‌ی شعرای قرن ۱۳ و ۱۴ حوزهٔ ادبی هرات)، به اهتمام آصف رحمانی (پارسی)، هرات: بنیاد شهید احمدشاه مسعود.
- ره‌یاب، محمد ناصر. (حمل - جوزا ۱۳۶۳)، «فکری فرهیخته سخنور آگاه»، هرات باستان (ویژه‌ی مقالات پانزدهمین سال‌روز وفات استاد فکری سلجوقی)، شماره‌ی دوم، سال پنجم، نمبر مسلسل ۱۸.
- ------. (۱۴۰۲)، «تاریخ‌نگار ترک‌تبار، ادیب فرزانه، فکری سلجوقی»، کاوش‌ها و پژوهش‌ها (مجموع مقالات)، گردآورنده احمدجاوید ضرغام، هرات: ریاست آژانس انسجام و هماهنگی جمهوری ترکیه (تیکا)، دفتر هماهنگی پروگرام هرات، ج ۱.
- سلجوقی، نصرالدین. (۱۳۸۲)، موسیقی و تئاتر در هرات (سرایندگان و آوازخوانان حرفه‌ای و شوقی هنر تئاتر و هنرآفرینان هراتی موسقی و تئاتر در دیار هجرت)، تهران: توس - مرکز بین‌المللی گفت‌وگوی تمدّن‌ها.
- ------. (۱۳۸۶)، جلوه‌های هنر (شامل آثار و احوال خطاطان و نقاشان از عصر تیموری تا سده‌ی روان)، هرات: انتشارات ابن عربی.
- ------. (۱۴۰۰)، سلجوقیان معاصر هرات، هرات: آرتاکوانا - احراری.
- ستوده، محمد ابراهیم؛ مدرسی، احمدضیاء. (۱۳۵۶)، کتاب‌شناسی ملّی افغانستان (موضوعی توصیفی، ۲۶ سرطان ۱۳۵۲ تا امروز)، کابل: مطبعه‌ی دانشگاه.
- شایق هروی، میرعبدالعلی؛ نعیمی، علی احمد. (۱۳۵۳)، خطاطان و نقاشان هرات (از ادوار تیموری تا نخستین سالگرد جمهوری)، هرات: مؤسسهٔ طبع کتب آمریت عمومی اطلاعات و کلتور.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۲)، زبان شعر در نثر صوفیه، تهران: سخن.
- غواص، محمد علم. (۱۳۹۹)، شعرای معاصر هرات، هرات: تیکا.
- فقیهی هروی، فضل‌الرحمان. (بهار ۱۳۹۸)، «جایگاه فکری سلجوقی در ادب و هنر و تاریخ‌نگاری»، هریوا (فصل‌نامه‌ی علمی - تحقیقی)، سال ۱، شماره‌ی ۱.
- ------. (۱۴۰۱)، تاریخ ادبیات هرات (از اوایل قرن دوازدهم تا امروز)، تهران: احسان.
- فکری سلجوقی، عبدالرئوف. (برج حوت ۱۳۳۶)، دیوان مولانا بنایی هروی، مجله‌ی هرات، شماره‌ی دوازدهم.
- ------. (۱۳۳۷)، دیوان خواجه آصفی، کابل: مطبعه‌ی دولتی.
- ------. (۱۳۴۱)، گازرگاه (قسمتی از تاریخ هرات باستان)، کابل: مطبعه‌ی دولتی.

- ------. (۱۳۴۳)، خیابان، کابل: مطبعه‌ی دولتی - ریاست تنویر افکار وزارت مطبوعات - نشرات انجمن جامی.
- ------. (۱۹۶۷ میلادی)، رساله‌ی مزارات هرات - شامل سه حصه، به تصحیح، مقابله، حواشی و تعلیقات، فکری سلجوقی، کابل: مطبعه‌ی دولتی.
- ------. (۱۳۴۹)، ذکر برخی از خوش‌نویسان و هنرمندان تعلیقات مرحوم فکری سلجوقی بر دیباچه‌ی دوست‌محمد هروی، کابل: انجمن تاریخ و ادب.
- ------. (۱۳۵۵)، گازرگاه مدفن پیر هرات، کابل: مطبعه‌ی دولتی - انجمن تاریخ افغانستان.
- ------. (۱۳۶۲)، بخشی از تاریخ هرات باستان، به کوشش مسعود رجایی، مجله‌ی هرات، کابل: مطبعه‌ی دولتی، به‌جای شماره‌ی اول، سال پنجم.
- ------. (۱۳۸۶)، رساله‌ی مزارات هرات - شامل سه حصه، به تصحیح، مقابله، حواشی و تعلیقات، فکری سلجوقی، هرات: محمدی.
- ------. (۱۳۹۰)، هرات‌نامه، به کوشش غلام‌سخی غیرت، کابل: مطبعه‌ی افغانستان تایمز.
- ------.(۱۳۹۰)، دیوان استاد فکری سلجوقی، خط و تذهیب بهزاد سلجوقی، هرات: احراری.
- ------. (۱۳۸۸)، مثنوی فریدون و زهره، ترتیب، انجام و تهیه شرح واژه‌ها از حسین وفا سلجوقی، خط و تذهیب بهزاد سلجوقی، آلمان.
- ------. (۱۳۸۸)، ره‌آورد غور، با مقدمه‌ی الحاج غوث‌الدین مستمند غوری، هرات: انجمن حامیان میراث فرهنگی.
- ------. (۱۳۹۹)، گازرگاه، هرات: مؤسسه‌ی پژوهشی آرتاکوانا.
- ------. (۱۳۹۹)، خیابان، هرات: مؤسسه‌ی پژوهشی آرتاکوانا.
- مطیع سلجوقی، محمد عمر. (۱۳۹۱)، گنجینه‌ی نور (منتخب اشعار محمد عمر مطیع سلجوقی)، به اهتمام نصرالدین سلجوقی، هرات: احراری.
- ملک‌دینی، عبدالرئوف. (۱۳۷۹)، رساله‌ی مزارات هرات - شامل سه حصه، به تصحیح، مقابله، حواشی و تعلیقات فکری سلجوقی، به تصحیح، مقابله، حواشی و تعلیقات مجدد ملک‌دینی، هرات: فاروقی.
- ------. (بی‌تا)، شمس‌الهری (شرح حال و شیوه کار برخی از شعرا و سخن‌وران متأخرین و معاصرین کشور و هرات باستان)، هرات: مطبعه‌ی فاروقی.
- مهدی، محیی‌الدین. (۲۰۲۳ میلادی)، ضرورت بازنویسی تاریخ افغانستان (چرا تاریخ را جعل می‌کنند؟)، آریاپرس.
- نوایی، میر نظام‌الدین امیرعلی‌شیر. (۱۳۲۷)، تذکره‌ی مجالس‌النفایس، ترجمه‌ی فخری هروی و شاه‌محمد قزوینی، به کوشش علی‌اصغر حکمت، تهران: چاپ‌خانه‌ی مجلس.
- وفا سلجوقی، حسین. (حمل - جوزا ۱۳۶۳)، «زندگی‌نامه‌ی استاد فکری سلجوقی»، هرات باستان (ویژه‌ی مقالات پانزدهمین سال‌روز وفات استاد فکری سلجوقی)، شماره‌ی دوم، سال پنجم، نمبر مسلسل ۱۸.

نقد ادبی

بخش دوم

ساختار روایی سه قصه‌ی عامیانه‌ی هرات بر پایه‌ی نظریه‌ی ژرار ژنت

زیبایی‌شناسی شعر و قصه در نشریه‌ی کودک

از ستاره‌ی سپیده‌دمِ شعرِ انگلیس تا منتقد هنری و اصلاح‌گرِ اجتماعی

دکتر مریم ظریف
استاد دانشگاه

ساختار روایی قصه‌های عامیانه هرات بر پایه نظریه ژرار ژنت

۸۲
پارسی‌بان
فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان
در گستره‌ی
ادبیات و فرهنگ
سال دوم
شماره‌ی شانزدهم
تابستان ۱۴۰۴
خورشیدی
نقد کتاب

چکیده

روایت‌شناسی، رویکردی نظام‌مند در بررسی روایت‌هاست که از رهگذر صورت به لایه‌های معنایی فراتر از متن راه می‌گشاید. ژرار ژنت در روش روایت‌شناسیک خود پنج مقوله‌ی اساسی را مطرح کرده و امکان تحلیل متون روایی را در چارچوبی نظری تبیین می‌سازد. این مقولات عبارت‌اند

از: نظم، تداوم، بسامد، وجه و لحن؛ که سه مقوله‌ی نخست به «زمان دستوری» مربوط می‌شوند. پژوهش حاضر با تکیه بر این پنج مقوله، به تحلیل سه قصه‌ی عامیانه‌ی هرات می‌پردازد. یافته‌ها نشان می‌دهد که این قصه‌ها از منظر زمان دستوری، دارای روایتی خطی و بیرونی با تداومی متناوب‌اند. در حوزه‌ی بسامد، انواع «بازانجام» و «چندگانه» مشاهده می‌شود؛ هرچند بخش عمده‌ی حوادث در قالب بسامد مفرد روایت شده‌اند. راوی در این قصه‌ها جزو شخصیت‌ها نیست و در رخدادها نقشی ندارد؛ از این‌رو فاصله‌ی میان داستان و روایت‌گری کاهش یافته است. روایت از چشم‌انداز بیرونی صورت می‌گیرد و ماجراها از بیرون بازگو می‌شوند. با این حال، در برخی بخش‌ها وضعیتی مشاهده می‌شود که راوی در حال روایت است، در حالی‌که جهان داستان از زاویه‌ی دید شخصیت‌ها دیده می‌شود. بدین ترتیب، هرچند به‌ندرت، می‌توان از نمونه‌هایی از کانونی‌سازی سخن گفت.

کلیدواژه‌ها: قصه‌های عامیانه هرات، ژرار ژنت، روایت‌شناسی

مقدمه

تاریخ روایت‌گری انسان همزاد با تاریخ زیست او بر کره‌ی خاکی است؛ به‌گونه‌ای که در هیچ جامعه‌ای نمی‌توان مردمانی را یافت که فاقد روایت باشند(مک‌کوئیلان، ۱۳۸۱: ۱۰). روایت در گونه‌های متنوعی همچون قصه‌ها، حکایت‌ها، حماسه‌ها، اسطوره‌ها، تاریخ‌نگاری، نمایش، اخبار و رسانه‌ها حضور و کارکرد دارد. «روایت‌ها شیوه‌های زندگی ما را با آموزشی که به ما می‌دهند، به فصاحت بیان می‌کنند»(آسا برگر، ۱۳۸۰: ۱۴). با این همه، روایت‌شناسی به‌مثابهِ یک علم برای نخستین‌بار در قرن بیستم مطرح شد. تاریخ این دانش را می‌توان به سه دوره‌ی عمده تقسیم کرد: نخست، دوره‌ی فرمالیسم روسی (۱۹۱۴-۱۹۶۰)؛ دوم، دوره‌ی ساختارگرایی، که بیش‌تر با سنت ساختارگرایی فرانسوی شناخته می‌شود(۱۹۶۰-۱۹۸۰)؛ و سوم، دوره‌ی پساساختارگرایی(مکاریک، به نقل از دزفولیان و مولودی، ۱۳۸۹: ۸۷).

قصه‌های عامیانه، به‌عنوان بخشی مهم از ادبیات شفاهی، از دیرباز نقشی دوگانه در فرهنگ جوامع ایفا کرده‌اند، هدف وجودی نخستین آن‌ها ایجاد سرگرمی است، و دیگر انتقال ارزش‌های اخلاقی و اجتماعی. این قصه‌ها غالباً از تخیل سرچشمه می‌گیرند، با روایتی ساده و ابتدایی؛ اما سرشار از معنا و آموزه‌هایی که نسل‌ها را به‌هم پیوند می‌دهد.

اصطلاح‌های قصه، حکایت و داستان در ادبیات فارسی به معناهای نزدیک به‌هم و خیلی اوقات یکسان به‌کار رفته است؛ اما دو تن از پژوهندگان عرصه‌ی داستان در ادبیات فارسی، اصطلاح قصه را به دو صورت کاملاً متضاد به‌کار برده‌اند: رضا براهنی در کتاب قصه‌نویسی، قصه را به مفهوم داستان معاصر،

آن‌چه بعد از ۱۳۰۰ و با تأثیرپذیری از معیارهای غربی به ادبیات فارسی راه یافت به‌کار برده و آن‌چه را که قبل از آن در ادبیات فارسی رخ نموده است حکایت می‌نامد(براهنی، ۱۳۶۲: ۲۸)؛ ولی جمال میرصادقی در کتاب ادبیات داستانی می‌نویسد: «اصطلاح قصه برای (Story) غربی صحیح نیست و موجب شلوغی ذهن و سردرگمی خواننده می‌شود...، بهتر است که قصه را محدود به اصطلاح انگلیسی (Tale) کنیم که در ادبیات داستانی دنیا نیز مفهومی مترداف «قصه» دارد(میرصادقی، ۱۳۶۵: ۵۶). در این پژوهش، واژه‌ی «قصه» برابر اصطلاح(Tale) به‌کار رفته است و صفت «عامیانه» برای اختصاص به قصه‌های شفاهی برآن افزود شده است.

در مطالعه‌ی ساختاری آثار ادبی، شیوه‌های تولید معنا به‌گونه‌ای نظام‌مند مورد بررسی قرار می‌گیرد. از این منظر، رویکرد ساختارگرایانه برای تحلیل اندیشه‌ی نهفته در متن ادبی و واکاوی نظام فکری حاکم بر جامعه‌ای که آن متن ـ از جمله قصه‌های عامیانه ـ در بستر آن تولید و روایت شده است، رویکردی کارآمد به شمار می‌آید. روایت‌شناسی (Narratology) یکی از شاخه‌های اصلی ساختارگرایی (Struc-turalism) است که اصول نظری آن، پس از طرح مبانی زبان‌شناختیِ ساختاری، تحت تأثیر صورت‌گرایی روسی و زبان‌شناسی سوسوری شکل گرفت. از مهم‌ترین نظریه‌پردازان این حوزه می‌توان به کلود لوی-استروس، تزوتان تودوروف، کلود برمون، ای. جی. گرماس، ژرار ژنت و رولان بارت اشاره کرد. در میان این اندیشمندان، ژرار ژنت جایگاهی ویژه دارد؛ چرا که او با ارائه‌ی منظری تازه، موضعی متمایز اتخاذ کرده و بیش از همه بر عنصر «زمان» و تکنیک‌های کاربرد آن در روایت تأکید ورزیده است.

تحلیل ساختار روایت در قصه‌های عامیانه می‌تواند افق تازه‌ای در فهم جهان‌بینی و شیوه‌های اندیشیدن مردمان بگشاید. رویکرد ساختارگرایانه و به‌ویژه روایت‌شناسی ژرار ژنت، با تأکید بر سه مقوله‌ی اصلی «زمان»، «وجه» و «صدا»، ابزاری نظام‌مند برای واکاوی عناصر روایی فراهم می‌کند. ژنت با طرح منظری تازه در بررسی روایت، فراتر از محتوای داستان، به چگونگی سازمان‌یافتن آن می‌پردازد؛ رویکردی که در مطالعه‌ی قصه‌های عامیانه، به‌دلیل تنوع روایتگری، و تغییرپذیری روایت بر حسب راوی و شرایط اجرا، اهمیت ویژه‌ای می‌یابد.

با وجود پژوهش‌های متعددی که براساس نظریه‌ی ژنت انجام شده‌اند، از جمله در تحلیل شعر، متون تاریخی و داستان‌های کلاسیک، تاکنون ساختار روایت در قصه‌های عامیانه‌ی هرات با این چارچوب نظری بررسی نشده است. بیش‌تر پژوهش‌های پیشین یا تنها بر بخشی از نظریه ژنت تمرکز داشته‌اند یا به متونی پرداخته‌اند که ماهیتی مکتوب و ادبی داشته‌اند، نه شفاهی و عامیانه.

مسأله‌ی این پژوهش تحلیل و بررسی

ساختار روایت در سه قصه‌ی عامیانه‌ی هرات، ضبط‌شده از زبان راویان بومی، بر پایه‌ی نظریه‌ی روایت‌شناسیک ژرار ژنت است. پرسش‌های اصلی پژوهش عبارت‌اند از:

نوع روایت در این قصه‌ها چگونه است؟

کدام مؤلفه‌ها و ظرفیت‌های روایی برجسته‌ترند؟

مؤلفه‌های «زمان»، «وجه» و «صدا» در این روایت‌ها چه ویژگی‌هایی دارند؟

این مطالعه می‌کوشد با روشن ساختن سازوکارهای روایی قصه‌های عامیانه‌ی هرات، هم سهمی در غنای مطالعات روایت‌شناسیک داشته باشد و هم به شناخت بهتر خلاقیت روایی در فرهنگ شفاهی مردم یاری رساند.

قدر مسلّم آن است که روایت‌شناسی لزوماً دانشی ادبی نیست، بلکه در بسیاری از حوزه‌های تاریخ و علوم اجتماعی نیز کاربرد دارد و از این‌رو به‌عنوان دانشی میان‌رشته‌ای کارآمد شناخته می‌شود. روایت تعاریف گوناگونی یافته است که پرداختن به همه‌ی آن‌ها خارج از بحث حاضر است؛ با این حال، به دو تعریف که ارتباط تنگاتنگی با موضوع این جستار دارند اشاره می‌شود. نخست، به باور کوری «روایت‌ها حاصل کنش‌گری‌اند؛ یعنی ابزاری هستند که کسی با آن‌ها داستانی را برای دیگری بازمی‌گوید»(کوری، ۱۳۹۱: ۲۳). آن‌چه در ادبیات عامیانه، به‌ویژه در قصه‌ها، اهمیت دارد شیوه‌ی روایت است. ممکن است یک داستان در گستره‌ی وسیعی از فرهنگ‌ها و زبان‌ها مشترک باشد؛ اما هر بار که یکی از متغیّرها (راوی، مکان، زمان یا مخاطب) تغییر کند، روایت صورتی تازه به‌خود می‌گیرد. از این‌رو، منظر روایت‌شناسیک در تحلیل قصه‌های عامیانه نقشی بنیادین دارد. تعریف دیگر را مایکل تولان ارائه کرده است؛ او می‌گوید: «روایت توالی ازپیش‌انگاشته‌ی رخدادهایی است که به‌طور غیرتصادفی به هم پیوند یافته‌اند»(تولان، ۱۳۸۳: ۲۰). به اعتقاد وی، شرط اصلی این توالی، غیرتصادفی بودن رابطه‌ی میان حوادث است؛ بدین معنا که پیوند میان رخدادها باید مشخص و هدفمند باشد، به گونه‌ای که هر حادثه از حادثه‌ای دیگر ناشی شود. این پیوند سببی و زمانی میان حوادث، که در تعریف‌های دیگر نیز انعکاس یافته است، روایت را از توصیف صرف متمایز می‌سازد. چنان‌که اخوت نیز تأکید می‌کند: «باید میان سلسله‌حوادث داستان پیوندی زمانی و سببی وجود داشته باشد»(اخوت، ۱۳۹۲: ۱۲).

روایت‌شناسی Narratology

تزوتان تودوروف نخستین کسی بود که اصطلاح «روایت‌شناسی» (Narratologie) را به‌عنوان علمی برای مطالعه روایت در تحلیل ساختاری دکامرون اثر بوکاچیو در زبان فرانسه به‌کار برد (ن.ک: Todorov, ۱۹۶۹). وی قلمرو روایت‌شناسی را فراتر از قصه، رمان و داستان دانسته و آن را شامل حوزه‌هایی همچون اسطوره، فیلم، نمایش و رؤیا نیز می‌داند

(اخوت، ۱۳۹۲: ۸).

از آن‌جا که مبنای این پژوهش نظریه‌ی روایت‌شناسی ژرار ژنت است، در ادامه به‌گونه‌ای کوتاه به تبیین این نظریه پرداخته می‌شود. ژنت پنج مفهوم اساسی را مطرح می‌سازد که اساساً در تحلیل دستور و نحو روایت مورد استفاده قرار می‌گیرند:

زمان دستوری (Tense): زمان دستوری به آرایش رویدادها در روایت از منظر زمانی اشاره دارد و شامل سه مؤلفه است:

الف) نظم و ترتیب (Order): چه زمانی؟ ژنت معتقد است روایت مبتنی بر مقایسه‌ی بین توالی رویدادها در داستان (chronology) و ترتیب ارائه‌ی آن‌ها در متن روایت است.

اگر این دو هم‌پوشان باشند، روایت خطی است؛ اما اگر جابه‌جایی زمانی رخ دهد، با (Analepsis) یا پس‌نگری و بازگشت به گذشته، یا با (Prolepsis) یا پیش‌نگری مواجهیم (Genette, 1980/1972, p. 33).

ب) تداوم (duration): نسبت میان مدت واقعی یک رویداد و میزان متنی که در روایت به توصیف آن اختصاص داده می‌شود(-Genette. 1980/1972. p. 87).

ج) بسامد(Frequency): نسبت میان تعداد وقوع یک رویداد و تعداد بازنمایی آن در روایت. ژنت این مقوله را به چهار نوع تقسیم می‌کند:

روایت مفرد: رویدادی که یک‌بار رخ داده و یک‌بار روایت می‌شود.

روایت بازانجام: رویدادی که چندین بار رخ می‌دهد؛ اما تنها یک‌بار روایت می‌شود.

روایت تکراری: رویدادی که یک‌بار رخ داده؛ ولی چندین بار روایت می‌شود.

روایت چندگانه: رویدادی که چندین بار رخ می‌دهد و چندین بار روایت می‌شود (-Gen ette, 1980/1972, p. 113-130).

آوا یا لحن (Voice): آوا یا لحن به پرسش «چه کسی و از کجا روایت می‌کند؟» پاسخ می‌دهد. این مقوله به دو پرسش بنیادین تقسیم می‌شود:

۱. روایت از کجا صورت می‌گیرد؟ الف) از درون متن؛ ب) از بیرون متن.

۲. آیا راوی خود یکی از شخصیت‌های داستان است یا بیرون از آن قرار دارد؟(-Gen ette. 1980/1972, p. 113-130).

وجه یا حالت (Mood): ژنت بر این باور است که وجه یا حالت روایت به زاویه‌ی دید راوی و فاصله‌ی او با رویدادها و شخصیت‌ها بستگی دارد. این مقوله با آوا یا لحن مرتبط است، اما تمایز آن در نوع کانونی‌سازی است. فاصله‌ی راوی با متن می‌تواند به شکل‌های مختلفی از جمله سخن روایت‌شده، سخن انتقال‌یافته و سخن گزارش‌شده ظاهر شود. ژنت میان «راوی» و «شخصیت کانونی» (که روایت از دیدگاه او بازنمایی می‌شود) تمایز قائل است. به‌بیان دیگر، او میان پرسش «چه کسی می‌بیند؟» و «چه کسی می‌گوید؟» تفاوت می‌گذارد. پرسش نخست با مقوله‌ی

کانونی‌سازی مرتبط است و به این نکته می‌پردازد که روایت از دیدگاه چه کسی شکل گرفته است (Genette. 1980/1972. p. 161).

قصه‌ی شاه‌مار سبز خزینه: این قصه روایت زندگی دختر کشاورزی است که به صورت ناخواسته و برای نجات جان پدرش به ازدواج یک مار سبز بزرگ درمی‌آید. پس از این‌که شاه‌مار دختر را می‌برد دختر پی می‌برد که همسرش شاهزاده‌ای است که طلسم شده و به صورت مار بزرگی ظاهر می‌شود. شاه‌مار با دختر ازدواج می‌کند و در نخستین فرصت به او می‌گوید که مبادا پوست مار مرا بسوزانی. دختر که اسمش بی‌بی مدینه است قبول می‌کند. پس از مدتی به تشویق خواهران حسودش پوست مار را می‌سوزاند و این کار سبب می‌شود همسرش ناپدید شود. بی‌بی مدینه هفت دست لباس و کفش و عصای آهنی تهیه می‌کند و به‌دنبال همسر گم‌شده‌اش روان می‌شود. هر دست لباس آهنی که پاره می‌شود، بی‌بی مدینه با مناظر جدیدی از زندگی و امکاناتی که توانسته در این ازدواج به‌دست آورد مواجه می‌شود و هربار خود را ملامت می‌کند و افسوس می‌خورد که قدر این‌همه نعمت را ندانسته، به حرف همسرش توجه نکرده، او را از دست داده است. وقتی لباس هفتمی پاره می‌شود، بی‌بی مدینه همسرش را پیدا می‌کند، دشمنانش را نابود کرده و زندگی برایش به طرزی تازه آغاز می‌شود.

نظم: روایت داستان شاه‌مار سبز خزینه به شکل خطی است. روایت از همان‌جایی شروع می‌شود که داستان آغاز یافته و وقایع به همان ترتیب زمانی که در داستان هست، به روایت درآمده اند. روایت از واقعه‌ی دیدن شاه‌مار آغاز می‌شود: «پیرمرد از صُبح تا نمازدگر به سر زمین‌ها خو مشغول بود. یک روز میخواست پُشته علفی که جمع کرده بود، بیاره به خونَه تا شکم گاوهایش را سیر کند، وقتی پشتهَ را بالا کرد دید خیلی سنگین است و بالا کرده نمیتواند، پشتهَ را پس گذاشت و کمی از علَفها را کم کرد؛ دو باره پشتهَ را بالا کرد، بازم دید خیلی سنگین است و بالا کرده نمیتواند. پیرمرد چار بار همی کار را تکرار کرد. دفعه پنجم، علَفها را که کم کرد، دید مار سبزِ کلانی رو علَف‌ها حلقه زده است» سپس روایت با آمدن مار و بردن دختر ادامه پیدا می‌کند: «مار دختر را بُرد به خانه خود ، شب که شد ، مار پوستش را بیرون کرد ، دختر دید جوان خیلی مقبولی است و به یک دل نه به صد دل عاشقش شد». بعد از آن واقعه‌ی ناپدیدشدن شاه‌مار اتفاق می‌افتد و در پی آن بی‌بی مدینه به دنبال شاه‌مار می‌گردد و در آخر با به‌هم رسیدن آنان داستان و روایت پایان می‌یابد.

تداوم: شتاب در قصه‌ی شاه‌مار یکسان نیست. برخی قسمت‌ها وقایعی که در مدت طولانی اتفاق افتاده‌اند، طی چند جمله کوتاه روایت شده‌اند، یعنی نسبت بین حجم متن و مدت زمانی که برای وقوع آن لازم است، برابر نیست. در این قسمت‌ها روایت از شتاب مثبت

برخودار است. راوی حسب لزوم حوادث را خلاصه کرده و برخی را برگزیده است، همین امر سبب شتاب مثبت شده است؛ مانند: سفر بی‌بی مدینه و طی‌کردن هفت کوه سیاه و پاره‌شدن هفت‌دست لباس آهنی که وقوع آن زمان طولانی را می‌طلبد؛ ولی در چند جمله خلاصه شده است: « دختره تصمیم گرفت که برود و او را پیدا کند؛ هفت تا عصای آهنی و هفت جوره چپات آهنی هم پیدا کرد و رفت که از هفت کوه سیا تیر بشه، هفت عصای آهنی و هفت جوره چپات آهنی هم یکه یَکَّه از بین رفتند و ریزه ریزه شدند»؛ ولی در قسمت‌هایی از این قصه شاهد برابری نسبت حجم داستان با وقایع اتفاق‌افتاده هستیم که به «شتاب ثابت و یکسان» منتهی می‌شود. بهترین نمود شتاب ثابت در گفت‌وگوها رخ می‌نماید. در این قصه قسمت گفت‌وگوی پیرمرد و شاه‌مار، گفت‌وگوی پیرمرد و دخترش و گفت‌وگوی بی‌بی مدینه و دختر خدمت‌کار در اخیر داستان، شتاب ثابت دارند. به گونه‌ی مثال: «بالاخره از هفت کوه سیا هم تیر شد بعد به دشتی رسید که نه آب بود و نه آبادانی، بعد دید که یک گَله گاوی تیر شد.

از چوپان پرسید: این گاوها از کیه؟

چوپان جواب داد: از شاه‌مار سبز خزینه، مهر بی‌بی مدینه.

دختر گفت: ای خاک سیاه به سر بی‌بی مدینه.

باز دیرتر دید یک رَمَه کلون گوسپَندی تیر میشه. پرسید: ای گوسپَندها از کیه؟

چوپان گفت: از شاه‌مار سیزخزینه، مهر بی‌بی مدینه. دختر گفت: ای خاک سیاه به سر بی‌بی مدینه. دختر رفته رفته به یک دِهی رسید و یک جا نشست که ماندگی خود را کم کند...»

بسامد: بسامد نشان‌گر آن است که یک واقعه چندبار روی داده است و چندبار در متن روایی ذکر شده است. در قصه‌ی شاه‌مار یک مورد «بسامد بازانجام» وجود دارد. واقعه‌ی بلندکردن پشته‌ی علف و سنگینی آن، چندین بار اتفاق افتاده است و یک‌بار روایت شده است.

برخی حوادث به صورت چندگانه روایت شده است. یعنی یک رویداد چندبار اتفاق افتاده و چندبار هم روایت شده است. رویداد نگاه کردن به آسمان و رنگ‌به‌رنگ شدن آن چندبار اتفاق افتاده و چندبار هم ذکر شده است: «پیرمرد رفت به خانه و هر روز از دخترش می‌پرسید: آسمان چی رنگه؟ دختر جواب می‌داد: آسمان آبی است. پیرمرد می‌گفت : الهی چیشما پدر تو آبی بشه. باز یک روز پرسید: آسمان چی رنگه؟ دختر گفت : آسمان سیاه است. پیرمرد گفت: الهی چیشما پدر تو سیاه بشه. باز پرسید که آسمان چی رنگه؟ دختر جواب داد : سرخ است. پیرمرد گفت : الهی چیشما پدر تو سرخ بشه. و باز پرسید که آسمان چی رنگه؟ دختر جواب داد: سبز است. پیرمرد گفت الهی چیشما پدر تو سبز بشه. بعد باران آمد ، کوچه‌ها را آب‌پاشی کرد و باد آمد کوچه‌ها را جارو کرد . باز پرسید: آسمان چی رنگه؟ دختر جواب داد : آبی است. پیرمرد فهمید که وقت بردن دخترش

شده؛ به دختر گفت که آماده باشه».

یک رویداد دیگر نیز در آخر این قصه به صورت چندگانه روایت شده است. خدمتکار شاه‌مار چندبار آفتابه را از چشمه آب می‌کند و گفت‌وگویی یکسان با بی‌بی مدینه دارد، و همین چندبار در روایت هم چندبار آمده است: «مار هم هَمو روز به یکی از خدمتکارها میگه برو آفتابه را آب کنُ که وضو بگیرم، خدمتکار رفت و آفتابه را آب کرد، وقتی پس آمد، دختره به او گفت: آفتابه خود را بده کمی آب بخورم. خدمتکار گفت: نمیدم، مرگَ میدم. دختر دعا کرد: الهی همی آب‌ها چِرک بگرده. خدمتکار آفتابه را به پیش مار آورد، مار دید که همَه چِرکه. باز مار گفت: برو دوباره آب کن. خدمتکار رفت دوباره آب کرد؛ باز همی دختره گفت بَدِه کمی آب بخُورم. خدمتکار گفت : نمیدم؛ مرگَ میدم. دختره هم دعا کرد : الهی خون بگرده. وقتی خدمتکار آفتابه را پیش مار آورد؛ مار دید که به ته آفتابه همَه خون است. پرسید اینها چرا اینطور است؟ خدمتکار جواب داد: دختری میگه بَدِه از آفتابه تو کمی آب بخُورم، ندادم. مار گفت: این بار بَدِه که آب بخُوره. این کَرَت که خدمتکار آفتابه را آب کرد؛ باز دختره گفت بَدِه کمی آب بخُورم. خدمتکار آفتابه را داد و دختره آب خُورد...»

بقیه رویدادها در این قصه یک‌بار اتفاق افتاده اند، یک‌بار هم روایت شده اند، مفرداند.

وجه: چنان‌که یاد شد، وجه از طریق «فاصله» و «دیدگاه» به‌وجود می‌آید. هرچه حضور راوی پررنگ‌تر باشد، فاصله بین روایت‌گری و داستان بیش‌تر است. و هرچه حضور راوی کم‌رنگ‌تر باشد، فاصله کم‌تر است(دریاکناری و نیک‌منش، ۱۳۹۶: ۱۹۲).

در قصه‌ی شاه‌مار مانند بیش‌تر قصه‌های عامیانه، داستان از بیرون روایت شده است. زاویه‌ی دید سوم شخص مفرد (دانای کل) است و راوی جز شخصیت‌های داستان نیست. راوی در ماجراهای قصه دخالت نمی‌کند و حضور ندارد. «فاصله» در این قصه در حد صفر است. «دیدگاه» در این قصه کانونی‌سازی نشده است.

لحن و صدا: در بررسی لحن و صدا ابتدا باید مشخص نماییم که حوادث چه زمانی اتفاق افتاده‌اند، قبل، بعد یا هم‌زمان با روایت؟ که در قصه‌ی شاه‌مار رویدادها قبل از زمان روایت اتفاق افتاده‌اند: «بود نبود در زمان‌های قدیم...». پس از آن به این مسأله نگاه کنیم که راوی کجاست؟ آیا در داخل روایت است یا خارج از آن؟ در قصه‌ی شاه‌مار که توسط راوی دانای کل روایت شده است و راوی جزء شخصیت‌های داستان نیست، راوی خارج از روایت خویش است.

قصه‌ی ماه‌پیشانی: روایت زندگی دختری است که با مادر و خواهر ناتنی‌اش زندگی می‌کند. این دختر که دارای اخلاق پسندیده و رفتاری نیکو است، مورد توجه شاهزاده قرار می‌گیرد و شاهزاده از او خواستگاری می‌کند. نامادری‌اش در روز خواستگاری او را به‌جای دوری می‌فرستد و مقداری پنبه به او می‌دهد

که بریسد. دختر مشغول رشتن پنبه است که مقداری از پنبه را باد به خانه دیو می‌برد. دختر به‌دنبال پنبه به خانه‌ی دیو می‌رود. دیو که متوجه حضور او می‌شود از او می‌خواهد که نخست به دستورات او عمل کند، آن‌گاه دیو پنبه را به او پس خواهد داد. دیوها چنان‌که رسم قصه‌های عامیانه است، به صورت وارونه حرف می‌زنند، از دختر می‌خواهد که نصف خانه‌اش را جارو بزند، نصف ظرف‌ها را بشوید و نصف موهایش را تمیز کند، ولی از آن‌جا که دختر منظم و اهل کار هست، تمام کارهایی را که دیو به او سپرده، به صورت کامل انجام می‌دهد. دیو که سخنش را وارونه گفته بوده و منظورش این بوده که کارها را کامل انجام دهد، از این رفتار دختر شاد می‌شود. اتاقی را به او نشان می‌دهد و می‌گوید برو پنبه را از آن‌جا بردار. اتاق پر از جواهر و طلاست ولی دختر به آن‌ها دست نزده فقط پنبه را برمی‌دارد و بیرون می‌رود. دیو در حق دختر دعا می‌کند که از پیشانی‌اش یک ماه درخشنده سربزند و از هر دو گونه‌اش دو ستاره‌ی تابنده. وقتی دختر به خانه برمی‌گردد و سرگذشت رفتن به خانه‌ی دیو و ماجراهایش را قصه می‌کند، نامادری تصمیم می‌گیرد دختر خودش را هم به خانه‌ی دیو بفرستد تا مثل ماه پیشانی زیبا شود؛ ولی خواهر ناتنی تنبل است و کوشش می‌کند از اجرای درست کارها شانه خالی کند. دیو با ناراحتی و نارضایتی می‌گوید از فلان اتاق پنبه را بردارد. دختر که دست قلب هم دارد از طلا و جواهرات دیو هم برمی‌دارد. دیو که متوجه دزدی دختر می‌شود او را نفرین می‌کند که از پیشانی‌اش شاخی سرزند و از هردو گونه‌اش دو زخم چرکین. دختر به خاطر رفتار ناپسندش از آن‌چه بود زشت‌تر می‌شود. شاهزاده دوباره به خواستگاری ماه‌پیشانی می‌آید و با او ازدواج می‌کند.

نظم: حوادث قصه‌ی ماه‌پیشانی در داستان و روایت به‌شکل خطی و به لحاظ زمانی یکی پشت دیگری آمده است. داستان از آن‌جایی آغاز می‌شود که شاه‌زاده عاشق دختر زیبا و خوش‌رفتار قصه می‌شود و به خواستگاری می‌آید: «یک روز هر دو خواهر به راهی می‌رفتند. از آن بَر، هم بچه‌ی پادشاه خودی نفرها خو از قصر بیرون شده بود و می‌خواست به فلان‌جا برود. بچه پادشاه همی دختر اندر را که دید، خیلی از او خوشش آمد و عاشقش شد. بلآخره بچه پادشاه بعد از چند وقت به خوسرونی (خواستگاری) دختر رفت.» حوادث رفتن به خانه دیو و انجام دستورات دیو و ماه‌پیشانی شدن، تا فرستادن خواهرش به خانه‌ی دیو و شاخ درآوردن و در پایان قصه ازدواج دختر با شاه‌زاده با نظم و ترتیب زمانی پشت سر هم قرار گرفته‌اند. بنابراین در این قصه هیچ‌گونه زمان پریشی، نه گذر به گذشته و نه گذر به آینده، وجود ندارد.

تداوم: رابطه بین مدت زمان وقوع حوادث در روایت و در واقعیت، تداوم خوانده شده است. قصه‌ی ماه‌پیشانی در ابتدای داستان شتاب تند دارد. راوی شرح کوتاهی در مورد

چگونگی زندگی شخصیت‌ها به‌دست می‌دهد. «یکی بود یکی نبود، غیر از خدای مهربان هیچکی نبود. دوتا خواهر اَندر بودند که همیشه آرمان و آرزو داشتند مثل دختر وزیر و دختر پادشاه زندگی خوبی می‌داشتند و هیچ وقت خوار و ذلیل نمی‌بودند. مادر یکی از این دو خواهر چند وقت پیش فوت کرده بود و مادر اَندرش مَدام او را داو و دشنام می‌داد و آزار و اذیت می‌کرد و بیش‌تر کارهای خانه را به سر او انجام می‌داد» کاربرد قیدهای زمان « همیشه» و «هیچ‌وقت» نیز نشان شتاب تند زمان است که راوی به وسیله‌ی آن خود را از شرح جزئیات خلاص کرده است.

هنگامی که روی‌داد اصلی داستان شروع می‌شود؛ قصه وارد شتاب ثابت و یکسان می‌گردد، که بهترین نمود آن در گفت‌وگوها نشان داده می‌شود. در این قصه صحنه‌های گفت‌وگوی دختر و دیو، گفت‌وگوی دختر و مادرش، روایت را به سمت شتاب ثابت سوق داده است، به‌گونه‌ی نمونه:

«... به صد دل و نادِل به ته غار رفت و بعد صدایی شنید:

به به بوی آدمی‌زاد میایه.

دخترک از ترس، بیدواری می‌لرزید. بعد ته غار روشن شد دید یک دیوی نشسته است.

دیو از دختر پرسید: اینجَگاه چی می‌کنی؟

دخترک گفت: پنبه‌ها مَر باد اینجی آورده.

دیو گفت: مَه تو ر می‌گذارم که پنبه‌هایت را ببری، به شرطی که کارهایم را بکنی. دخترک قبول کرد. دیو گفت: اول بیا نِصبِ سر مر بپّال! دختر رفت لُکّه سر او را بپّالید.

باز دیو گفت بیا نِصب خانه مرا هم جارو کن! دختر وقتی رفت به ته خانه، دید که اونجی خیلی جواهرات گذاشته است. بدون این‌که به جواهرات دست بزنه، خانه را جارو کرد و بیرون شد. به دیب گفت: جارو کردم. حالی میشه برم؟ دیب پیش خو فکر کرد که چی رقم این دختر را امتحان کنم تا ببینم از جواهرات ورداشته یا نه؟ به دختر گفت: از روی این جوی باید سه دفعه بپّری! دختر سه بار پرید و دیو مطمئن شد که این دختر راست است و چیزی وَرنداشته. دیو به دختر گفت: الهی از پینَک تو ماهی بیرون شود، از هردو لمبوس تو دوتا ستاره. بعد یک تار مویی هم از جان خود کند و به دختر داد و گفت: به مجردی که به خونَه خو رفتی، همی مو را به دود کن، همه کارها تو تیار میشه.»

بسامد: تعداد تکرار حوادث در داستان و در روایت را بسامد خوانده‌اند. در داستان ماه‌پیشانی تمام حادثه‌ها دوبار اتفاق افتاده است، با این تفاوت که بار نخست برای شخصیت اصلی داستان که نیک‌سرشت و نیکورفتار است؛ بار دیگر برای شخصیت منفی داستان اتفاق می‌افتد و دو نتیجه‌ی کاملاً متضاد در پی دارد. هردو دختر به پنبه‌ریسی فرستاده می‌شوند، پنبه‌ی هردو را باد به خانه‌ی دیو می‌برد، دیو از هردو به زبان وارونه می‌خواهد که کارهایی را برایش انجام دهند و ...؛ ولی دختر اولی زیبا و ماه‌پیشانی می‌شود و دختر دومی زشت و

شاخ‌دار.

وجه:که شامل مؤلفه‌های فاصله و دیدگاه است:

فاصله: راوی، شخصیت داستان نیست، در داستان حضور ندارد و نقشی در حوادث ایفا نمی‌کند، حداکثر اطلاعات به مخاطب داده می‌شود و حضور راوی در کم‌ترین حد قرار دارد. بنابراین فاصله بین «روایت‌گری» و «داستان» کم است.

دیدگاه: منظور از دیدگاه روزنه‌ای است که ما تمام یا بخشی از روایت را از آن‌جا می‌بینیم. ماجراهای این قصه از بیرون روایت شده است. در برخی از بخش‌های داستان؛ راوی درحال روایت است، درحالی که این چشمان شخصیت داستان است که پیرامون خود را می‌نگرد. مثل هنگامی که دخترها وارد خانه دیو می‌شوند. هرچند قصه‌های عامیانه کانونی‌سازی نشده‌اند؛ ولی تا حدودی می‌شود ادعا کرد که این قصه دارای کانون درونی (In-ter focalized) است.

لحن و صدا: در بررسی لحن و صدا به این امر دقت می‌گردد که آیا راوی بیرون از روایت قرار دارد یا یکی از شخصیت‌های اصلی یا فرعی داستان است. در قصه‌ی ماه‌پیشانی راوی بیرون از روایت قرار دارد، شخصیت داستان نیست. کنش شخصیت‌ها با فعل ماضی نشان داده شده است. حوادث زمان مشخصی ندارد، فقط با قید «در زمان‌های قدیم» شروع شده است و راوی حوادث را بعد از این‌که اتفاق افتاده‌اند، روایت می‌کند.

قصه‌ی باباخارکش طلایی: روایت زندگی مرد فقیری است که در دشت خار می‌زند و از فروش آن زندگی بخور و نمیری برای خانواده‌اش فراهم می‌کند. وقتی که پسر خانواده به سن ازدواج می‌رسد، بابا خارکش و همسرش از پسر می‌خواهند، دختری را برای ازدواج درنظر بگیرد. پسر از مادر و پدرش می‌خواهد به خانه ارباب بروند و دخترش را خواستگاری کنند. ارباب آن‌ها را توهین می‌کند و از خانه‌اش بیرون می‌راند. باباخارکش همسر و پسرش ناامید و درمانده تمام شب را با ناراحتی و امید به خدا دعا می‌کنند که آن‌ها را از این وضعیت نجات دهد. صبح که باباخارکش بیدار می‌شود می‌بیند که پشته‌ی خاری که روز قبل از دشت آورده بود، تبدیل به طلا شده است. وضع زندگی باباخارکش به‌طور معجزه‌آسایی تغییر می‌کند و از مسکنت نجات می‌یابند. دوباره به خواستگاری دختر ارباب می‌روند و این‌بار با استقبال گرم ارباب مواجه می‌شوند. پسر باباخارکش و دختر ارباب باهم ازدواج می‌کنند و جشن مفصلی می‌گیرند.

نظم: حوادث در قصه‌ی باباخارکش به همان ترتیبی که در داستان آمده است، به روایت درآمده. گذر به آینده، یا گذر به گذشته ندارد. روایت به‌گونه‌ی خطی شکل می‌گیرد. حادثه از جایی شروع می‌شود که باباخارکش تصمیم

می‌گیرد پسرش را داماد کند، به خواستگاری دختر ارباب می‌روند، ارباب دخترش را نمی‌دهد، با ناامیدی شب تا صبح دعا می‌کنند، پشته‌ی خار طلا می‌شود، پسر باباخارکش با دختر ارباب ازدواج می‌کند. به‌همین ترتیب زمانی در روایت نیز درآمده است.

تداوم: روایت حادثه‌ها در باباخارکش به صورت تند انجام شده است. راوی از میان حوادث برخی‌ها را انتخاب کرده روایت می‌کند. توصیف‌های داستانی جایگاه چندانی ندارد و یا بسیار خلاصه بیان شده است: «یکی بود یکی نبود غیر از خدای مهربان هیچ‌کس نبود. بابا خار کشی بود که یک زن و یک بچه دشت. این‌ها خیلی فقیر بودند و هیچی نداشتند. بابا خار کش و زن و بچه‌ی او آدم‌های با خدایی هم بودند. وقتی بابا خارکش به کوه به دنبال خار کَندن می‌رفت خودی خو یک چُکه نان خشک و یک بشکه آب می‌برد همی نان خشک را به آب غوطه می‌داد و می‌خورد». به این ترتیب راوی با این‌گونه روایت‌گری «شتاب» تندی به روایت داده است. در یک صحنه‌ی کوتاه گفت‌وگویی بین باباخارکش، همسر و پسرش صورت می‌گیرد؛ ولی همان هم جز دو سه جمله، بقیه صورت نمایشی ندارد، مثلاً از زبان باباخارکش و همسرش به‌صورت جمعی جمله‌ای گفته می‌شود: «روز بعد بچه خود را نشاندند و به او گفتند که ما می‌خواهیم تو را زن بدیم، تو راضی هستی بچه گفت ها راضی‌ام. از او پرسیدند که کی را می‌خواهی؟ بچه گفت: دختر ارباب. ارباب هم ثروتمند همان ده بود. بعد بابا خارکش و زنش گفتند که ارباب دختر خود را به تو نمی‌دهد اون‌ها خیلی ثروتمنداند و ما هیچی نداریم».

بسامد: تمام حوادث در باباخارکش بسامد مفرد دارد. حوادث یک‌بار اتفاق افتاده و یک‌بار به روایت درآمده است.

وجه: شامل مؤلفه‌های فاصله و دیدگاه است:

فاصله (Distance): راوی شخصیت داستان نیست، بنابراین بین داستان و روایت‌گری فاصله زیاد است.

دیدگاه (Perspective): داستان از بیرون روایت شده است. راوی دانای کل است.

لحن و صدا: در بررسی لحن یا همان صدای راوی، در این قصه، متوجه می‌شویم که حوادث قصه پس از این‌که ختم شده‌اند، روایت می‌شوند. کنش‌های داستان در زمان گذشته اتفاق افتاده است و با افعال ماضی روایت گردیده‌اند. همچنان در این قصه راوی در خارج از داستان قرار دارد و به روایت اتفاقاتی می‌پردازد که خود در آن سهمی نداشته است.

نتیجه:

بررسی این قصه‌ها براساس نظریه‌ی ژنت، نشان داد که نوع روایت در قصه‌های عامیانه به لحاظ زمان دستوری دارای ویژگی‌های متفاوتی است. این داستان‌ها به‌صورت خطی روایت شده‌اند،

ترتیب زمانی به همان‌گونه‌ای است که در داستان آمده، زمان‌پریشی -گذر به گذشته، یا آینده- در آن وجود ندارد. روایت قصه‌ها از شتاب متفاوت برخوردار است، گاهی شتاب تند است و حوادث زیادی در جمله‌های کم بیان شده‌اند، گاه از شتاب ثابت و یکسان برخوردار است و صحنه‌های نمایشی را به وجود آورده‌اند. از انواع بسامد روایت یک‌بار بسامد بازانجام رخ نموده است، دوبار بسامد چندگانه آمده است، بسامد تکراری وجود ندارد، بقیه حوادث به‌صورت بسامد مفرد روایت شده‌اند. راوی در این قصه‌ها شخصیت داستان نیست، روایت از بیرون و از زاویه‌ی دید دانای کل روایت می‌گردد. فاصله بین داستان و روایت‌گری زیاد است. کنش در تمام قصه‌ها در زمان گذشته انجام شده و راوی پس از ختم ماجرا به روایت حوادث پرداخته است.

سرچشمه‌ها:

آسابرگر، آرتور. (۱۳۸۰). روایت در فرهنگ عامه. ترجمه محمدرضا لیراوی. تهران: سروش

اخوت، احمد. (۱۳۹۲). دستور زبان داستان. اصفهان: نشرفردا

براهنی، رضا. (۱۳۶۲)، قصه نویسی، چاپ سوم، تهران، نشرنو

دریاکناری، رقیه وهابی و نیک‌منش، مهدی. (۱۳۹۶). مولفه‌های روایت در سه شعر بلند اخوان ثالث با تأکید بر دیدگاه ژرار ژنت، پژوهشنامه‌ی ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال پانزدهم شماره بیست و هشتم. صص(۲۰۷-۱۸۷)

دزفولیان، کاظم و فواد مولودی. (۱۳۸۹). روایت‌شناسی تاریخ بیهقی، بررسی ساز و کار روایت حکایت بوبکر حصیری براساس نظریه‌ی ژرار ژنت. مجله‌ی تاریخ ادبیات، شماره ۶۱/۳. صص ۸۵-۱۰۱.

کوری، گریگوری. (۱۳۹۱). روایت‌ها و راوی‌ها. ترجمه‌ی محمد شهبا. تهران: مینوی خرد.

مک‌کوئیلان، مارتین. (۱۳۸۸). گزیده مقالات روایت. ترجمه‌ی فتاح محمدی. تهران: مینوی خرد.

میرصادقی، جمال، (۱۳۶۵)، ادبیات داستانی؛ چاپ دوم، تهران، ماهور

Genette, G. (1980). Narrative discourse: An essay in method (J. E. Lewin, Trans.). Ithaca, NY: Cornell University Press.

Tzvetan Todorov. (1969). Grammaire du Décaméron. The Hague: Mouton

❊❊❊

سیدیحیی حزین
استاد دانشگاه
hazinmosawi.2019@gmail.com

زیبایی‌شناسی شعر و قصه در نشریه‌ی کودک

- «کودک» عنوان نشریه‌ی انجمن ادبی هرات بوده که در گذشته نشر می‌شده است.

۹۵
پارسی‌بان
فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان
در گستره‌ی
ادبیات و فرهنگ
سال دوم
شماره‌ی شانزدهم
تابستان ۱۴۰۴
خورشیدی
نقد کتاب

چکیده

کودکان بخش عظیمی از جامعه‌ی ما را تشکیل می‌دهند. در عرصه‌ی تعلیم و تربیه و پرورش استعدادهای‌شان تلاش‌هایی باید انجام پذیرد. ادبیات کودک نیز بخش بزرگی از تاریخ ادبی ماست، هرچند که با ارزش است؛ اما تا کنون جای‌گاهی قوی ، احراز نکرده است. با وجود این در

مواردی به این موضوع پرداخته شده است؛ از جمله در انجمن ادبی هرات در قالب نشریات کودک فعالیت‌هایی صورت گرفته است که در خور توجه و تحسین است. «کودک» عنوان نشریه‌ای است از نشرات انجمن ادبی هرات که در این تحقیق داشته‌هایش، از جمله اشعار و قصه‌های منتشرشده در آن، به بحث گرفته می‌شود وبه پاسخ پرسش‌ها و فرضیه‌هایی در این زمینه پرداخته خواهد شد. اگرچه تعداد اندکی از شمارگان این نشریه در آرشیف انجمن ادبی و دیگر کتاب‌خانه‌ها در دسترس بود؛ با آن‌هم مروری بس عمیق و ژرف‌نگرانه بر معدود نسخه‌های در دسترس این نشریه صورت گرفته است که تحقیق را براساس روش کتابخانه‌یی میسر گردانیده است.

کلید واژه‌ها: کودک، ادبیات، زبان کودکانه، شخصیت کودکانه، ادبیات کودک، نوجوان.

مقدمه

شعر و داستان به عنوان دو ژانر مهم و مشهور در ادبیات کودک مطرح بوده و نقش شعر و داستان در تکوین شخصیت کودک از بسا جهات درخور توجه و اهمیت است. کودکان در رده‌های سنی مختلف با خواندن شعر یا داستان، برداشت‌های خاص خود را از این ژانرهای ادبی دارند و همین امر در تعالی شخصیت‌شان تأثیرگذار است.

یکی از زمینه‌های تأثیرپذیری در پرورش حس زیبایی‌شناسی در کودکان است. زیبایی به منزله‌ی یک اصل در روحیات و نهادیات کودکان و هر انسانی به‌صورت فطری نهفته است و پرورش این روحیه متناسب با محیطی که کودک در آن بسر می‌برد قابل محاسبه و تعمق است. هرقدر مبانی زیبایی و عناصر آن در شعر و داستان کودکانه ساده و درخور فهم کودک باشد، به همان میزان درک زیبایی و انس با آن توسط کودکان بیش‌تر و لذتی که از متن برده می‌شود، افزون‌تر خواهد بود؛ به همین لحاظ است که ساده سرودن وساده نگاشتن در ادبیات کودک از اصول اساسی بشمار رفته است.

اهمیت تحقیق

آن‌چه در این نوشته بسیار برای ما اهمیت دارد، ارج‌گزاری به فعالیت‌های انجام شده در نهادی به‌نام انجمن ادبی هرات است که سالیان سال با توجه به رسالتی که دست‌اندکاران این نهاد ادبی داشته‌اند، انجام شده است. در انجمن ادبی هرات زمینه‌هایی برای نگاشتن برای کودکان در قالب چند نشریه فراهم گردیده بوده که از آن‌ها، کارهای با ارزشی حاصل شده است. در هدفی دیگر، شناخت بیش‌تر وبهتر روش‌های مهم کودکانه نوشتن تشریح و بیان گردیده است که بر اهمیت موضوع این تحقیق می‌افزاید. به این معنی که با مرور جمعی از مقاله‌های منتشرشده از طریق انجمن ادبی هرات به فوت و فن‌های کودکانه برای نوشتن آشنا می‌شویم. این تلاش‌ها تا حدی توانسته جای خالی پرداختن به ادبیات کودک را در جامعه پُر کند.

پرسش‌های تحقیق

پرسش اصلی: کدام صنایع بدیعی و شکل‌های خیال در شعر و قصه‌ی کودک بسامد بالایی دارند که موجب زیبایی شده‌اند؟

پرسش‌های فرعی:

- عناصر زیبایی و ساختارهای نحوی جمله‌ها در این ژانرها چگونه است؟
- شعر و قصه در نشریه‌ی کودک انجمن ادبی هرات چه جایگاهی دارد؟

روش تحقیق

این تحقیق بر مبنای روش توصیفی- تحلیلی استوار است که در آن از داده‌های کتابخانه‌یی استفاده، و از استدلال‌های قیاسی و نمونه‌هایی از شعر و نثر کودکانه برای اثبات مفاهیم کار گرفته شده است. به کتاب‌های مربوط این بحث و نشریه‌های کودک و دیگر نشریه‌هایی که از طریق انجمن ادبی هرات چاپ گردیده، مراجعه شده و پس از گردآوری مطالب، به بررسی موضوع پرداخته شده است. ندانستن شیوه‌های نوین نوشتن برای کودکان در مراکز علمی و ادبی و عدم آشنایی مربیان کودکستان‌ها و گاهی هم نویسندگان آثار ادبی، از جمله مشکلاتی است که در این تحقیق به کند وکاو گرفته شده است.

هدف تحقیق

این تحقق یک هدف اصلی و سه هدف فرعی دارد.

هدف اصلی

شناخت شاخصه‌های زیبایی در شعر و قصه در نشریه‌ی کودک.

اهداف فرعی

شناخت محتوای اشعار و قصه‌های کودکانه؛

نحوه‌ی توجه به ترفندهای بدیعی و بیانی در شعر و قصه‌ی کودک؛

چگونگی پی‌رنگ منطقی در قصه‌های کودکانه؛

انجمن ادبی هرات و نشریات مربوط به کودکان

انجمن ادبی هرات نخستین انجمن ادبی در سطح افغانستان است که در ماه قوس سال(۱۳۰۹) خورشیدی قبل از انجمن ادبی کابل که در سال (۱۳۱۰) خورشیدی تأسیس شده است، در جمع بزرگانی از سلاله‌ی ادب و فرهنگ خطه‌ی هریوا تأسیس گردیده است. نخستین شماره‌ی نشریه‌ی اختصاصی این انجمن که «مجله‌ی ادبی هرات» نام داشت در ۱۵ حوت سال (۱۳۱۰) به نشر رسید. مراحل تحول خویش را طوری سپری نموده که در اسد سال(۱۳۲۷) خورشیدی به‌نام «کلوپ ادبی هرات» به کوشش مرحوم محمد ابراهیم رجایی و در ماه قوس سال(۱۳۴۱) هجری خورسیدی به‌نام «کلوپ انصاری» تغییر نام داد. کلوپ انصاری در سال (۱۳۴۵) لغو گردید؛ اما چاپ و نشر مجله‌ی ادبی هرات تا سال(۱۳۶۰) خورشیدی هم‌چنان ادامه یافت. از سال(۱۳۷۳) بعد از تحولات سیاسی جدید و استقرار نظام اسلامی در کشور دوره‌ی جدیدی از فعالیت‌های ادبی انجمن ادبی هرات

با استقلالیت کامل رقم خورد(رجایی، ۱۳۸۴: ۲).

آغاز فعالیت‌های منسجم و منظم انجمن ادبی هرات از سال(۱۳۷۸) با انتشار نشریاتی در حوزه‌ی ادبیات کودک برای کودکان این سرزمین مصادف بوده که اولین شعر کودکانه ترکیب‌بندی بود تحت نام «اندرز به اطفال وطن» از شاعر معاصر این خطه مرحوم شایق هروی(شایق؛۱۳۱۶: ۵۹-۶۲). عبدالعلی شایق هروی از میرزادگان گازرگاه شریف و یکی از شعرای با علم و صاحب ذوق هرات است. عنوان ادبی خود را شایق نهاده و به این حیث گویا قرابت ادبی با آقای شایق کابلی پیدا نموده است. غزلیات خوبی دارد، ولی با وجود شباب عمر طبعش مایل به تعقیب سبك قدماست.

نخستین قصه‌های کودکانه توسط مرحوم فکری سلجوقی از طریق مجله‌ی ادبی هرات به نشر رسید. این قصه‌ها اصل‌های تاریخی و افسانه‌یی داشتند و از متون کلاسیک ادبی انتخاب می‌شدند(منیر؛۱۳۸۱:۵۸، ۳).

یکی از نشریه‌های با اهمیت انجمن ادبی هرات، «اورنگ هشتم» است که در دو دوره به‌عنوان نشریه‌ی تخصصی حوزه‌ی ادبیات به‌ویژه ادبیات کودک فعالت‌های چشم‌گیری را انجام داده است. در دوره‌ی نخست اورنگ هشتم، آن‌چه به چاپ رسیده است، مجموعه قصه‌ها برای کودکان، شعر کودکانه و فکاهیات و ضرب‌المثل‌های عامیانه است که دارای زبانی کاملاً ساده و بدون ظرافت‌های ادبی است. هم‌چنان در مواردی ترجمه‌هایی از منابع بیرونی برای کودکان در این نشریه در نظر گرفته شده است. البته این ترجمه‌ها در عین حالی‌که پیام‌های آموزشی برای کودکان دارد، همان سادگی زبان خود را حفظ نموده‌اند.

از سال (۱۳۸۰) به بعد در انجمن ادبی نشریه‌ی تخصصی دیگری به‌نام «کودک» راه‌اندازی گردید. این نشریه به همکاری مالی دفتر یونیسف در هرات به چاپ رسیده است و روند چاپ آن تا سال (۱۳۸۲) ادامه یافته که در چندین شماره توانسته است در حوزه‌ی ادبیات کودک فعالیت نماید(منیر،۱۳۸۹:۸۳). دوره‌ی دوم نشریه‌ی کودک با قطع مجله و تمام‌رنگی با کمک گویته انستیوت چاپ شد. شماره‌ی اول در ماه دلو (۱۳۸۲) به چاپ رسیده که در آن یک شعر کودک از عبدالقدوس توکل چاپ شده است. این شعر:

قصه‌ی آهو و ماهی‌گک
آلوچه و آلوچه
من آمدم از کوچه
تا قصه‌ی آهو را
آهوگک خوش‌خو را
به مثل درس مکتب
گویم به شما امشب
روزی از روزها آهو
آمد به کنار جو
جویی که به صحرا بود
نزدیک دهِ ما بود
می‌خورد علف بسیار

آن آهوی بی آزار
می‌نوشید از آب جو
هرصبح دوبار آن آهو
یک روز به آهو ماهی
گفت: آهو چه می‌خواهی
من دوست شدم با تو
زودی بیا این‌جا تو
صد حیف که تو تنهایی
بی‌خانه و بی‌جایی
گفت آهوی خوش‌گفتار
من هم شده‌ام هشیار
جو خانه‌ی آهو نیست
جای پدرم جو نیست
کی مثل من ای ماهی
از کار من آگاهی
آن ماهی‌گک نادان
شرمید و گفت ای جانان
هشیار نیم من چون تو
بیدار نیم من چون تو
خوبست که تو هشیاری
آشنا به هرکاری
جای من و این دریا
جای تو و آن صحرا (کودک، ۱۳۸۲: ۱۲).

شماره‌ی دوم مجله‌ی کودک در ماه حوت سال (۱۳۸۲) به چاپ رسیده است که درآن دو شعر کودکانه از بانو نیلوفر نیک‌سیر به زیور چاپ آراسته شده است.

هم‌چنان «کودکانه» مجموعه‌ی شعر کودکان است که در تابستان سال (۱۳۸۷) با تیراژ ۱۰۰۰ جلد از مجموعه‌ی اشعار کودکانه‌ی عبدالقدوس توکُل شاعر وهنرمند هرات به چاپ رفته است. این نشریه به کمک مالی موسسه‌ی دک در هرات چاپ شده که درآن مجموعاً چهارده قطعه شعر مصور در وزن‌های مختلف جای داده شده است. این مجموعه‌ی شعر کودکانه از نگاه محتوا شامل موضوعات وطنی، اخلاقی و تربیتی است که روایت‌ها عموماً از زبان حیوانات و با بیانی کاملاً کودکانه نقل شده‌اند. زبان شعر در این مجموعه از روانی و سادگی خاص برخوردار است که ویژه‌ی شعر کودک است.

نظری زیبایی‌شناسانه بر نشریه‌ی کودک

- تعریف ادبیات کودک

در کُل ادبیات کودک چنین تعریفی را به خود اختصاص داده است:

«تلاشی هنرمندانه در قالب کلام، برای هدایت کودك به سوی رشد، با زبان و شیوه‌ای مناسب و درخور فهم او»، و یا این تعریف: «مجموعه نوشته‌ها، سروده‌ها و گفتارهایی که از طرف بزرگ‌سالان جامعه برای خردسالان فراهم می‌آید، یا خردسالان خود خالق آن هستند».

هردو تعریفی که ذکر شد حاوی مفاهیم و معانی است که مناسب با شخصیت و جای‌گاه کودک در اجتماع است و کودکان را در روند هدایت به‌سوی خوبی‌ها می‌تواند کمک نماید. با توجه به این‌که مقوله‌ای داریم به این عبارت که «ادبیات کودک آموزش‌محور است»؛ بناءً

هرآن‌چه که برای کودک نوشته و یا سروده می‌شود باید جنبه‌ی آموزشی آن بر دیگر ویژگی‌هایش بچربد. در مورد زیبایی هم این مقوله صدق می‌کند که باید ادبیات کودک در برگیرنده‌ی زیبایی به صورت خاص و ذاتی باشد؛ به این معنی که زیبایی در ذات ادبیات کودک هست نه این‌که باید باشد؛ هم‌چنان‌که در همه انواع ادبیات می‌تواند زیبایی در صورت‌های گوناگون در شعر و نثر جلوه‌گری نماید.

اگر به دنبال تعریفی از زیبایی بگردیم و بخواهیم که در این مبحث اضافه نماییم، کمی دشوار است؛ چراکه گفته شده: «به دنبال تعریفی از زیبایی گشتن، آب درهاون کوبیدن است»(ره‌یاب؛ ۱۰:۱۳۸۵). به نظر کانت هم زیبایی، خردی است که حسی شده و حسی است بخردانه(احمدی؛۸۷:۱۳۷۹) و یا باز کانت باورمند بوده که «زیبایی نمادی از اخلاقیات است»(کانت، ۱۵:۱۳۸۸). در یک مفهوم دیگر، هگل معتقد است که« زیبایی تابش مطلق محسوس خارجی است و لازمه‌ی زیبایی را عین محسوس بودن می‌داند»(هگل،۱۴:۱۳۸۹) و حرف آخر این‌که زیبایی تجلی ناخودآگاه آفرینش بشری در ادامه‌ی هستی است که تجلی آفرینش الهی است.

زیبایی‌شناسی چیست؟

زیبایی‌شناسی، معادل واژه‌ی Aesthet-ic است، نظریه‌ای در باره‌ی زیبایی است که هم زیبایی طبیعی وهم زیبایی هنری را دربر می گیرد. زیبایی‌شناسی در صدد از بین بردن تفاوت‌های تاریخی بین پدیده‌های هنری است(تری ایگلتون؛ ۱۳۸۰: ۳۰).

خودویژگی‌های زیباشناسانه‌ی شعر و قصه در نشریه‌ی کودک

با درنظرداشت این نظریه که زیبایی در ادبیات، از جمله در ادبیات کودک باید وجود داشته باشد، در اشعار منتشر شده در نشریه‌ی «کودک» عناصر زیبایی را چنین می‌توان به بررسی گرفت:

- تکرار واژه و صوت، از مختصات شعر کودکانه است، چه با آوردن چنین عنصری در شعر کودک، ذهن وقاد کودکان به تلاش و توجه مبذول شده روحیه‌ی تجسس و تفکر در کودکان به قوت می‌رسد.

نمونه:

دوست دارم خواب باشم، صاف و ساده مثل آب

مثل خورشیدی که دارد، نور گرم آفتاب

دوست دارم چشمهایم، چشمه‌ی زیبا شود

دوست دارم رود باشم، بهتر از گل‌های ناز

صورتم شبنم بگیرد، صبح‌ها وقت نماز

دوست دارم دوست باشم باخدای مهربان(کودک، ۹:۱۳۸۲).

-نوع تشبیه‌ها، که به‌صورت عموم ساده

و حسی‌اند. تشبیه یکی از عناصر پرکاربرد در شعر بوده و جای‌گاهی بس والا در زبان شاعران داشته و دارد. در ادبیات کودکان این عنصر به‌صورت بسیار ساده و قابل فهم به‌کار رفته است. طرفین تشبیه در اشعار کودکانه‌ی نشریه‌ی کودک حسی، قابل درک و ساده مطابق با روحیه‌ی کودک است که زودتر کودک را به مفهوم و محتوا راهنمایی می‌کند.

نمونه:

معلم ای فروغ زندگانی
معلم ای بهار جاودانی
معلم ای سراپایت گهربار
به روز آورده دل را از شب تار(کودک، ۱۳۸۰:۷).

یکی دیگر از عناصر زیبایی در شعرهای نشریه‌ی کودک شخصیت‌انگاری(تشخیص) است. شخصیت در لغت به معنای ذات خلق و خوی مخصوص شخص است و در معنای عام، عبارت از مجموعه خصوصیاتی‌است که حاصل برخورد غرایز و امیال نهفته‌ی انسان با دانش‌های اکتسابی او در زمینه‌های مختلف اجتماعی می‌باشد. در ادبیات، شخصیت، فرد شاخته شده‌ای است که مانند اشخاص حقیقی از ویژگی‌هایی برخوردار است و با این ویژگی‌ها در شعر و داستان و نمایش ظاهر می‌شود. (سیما داد؛ ۱۳۸۷:۳۰۱).

از زیباترین گونه‌های صورخیال در شعر، تصرفی است که ذهن شاعر در اشیا و عناصر بی‌جان طبیعت می‌کند و از رهگذر نیروی تخیل خویش بدان‌ها حرکت و جنبش می‌بخشد و در نتیجه هنگامی که از دریچه‌ی چشم او به طبیعت و اشیا می‌نگریم، همه‌چیز در برابر ما سرشار از زندگی و حرکت و حیات است(کدکنی؛ ۱۳۷۲:۱۶۹). به باور محمدکاظم کاظمی، شخصیت بخشی به اشیا، سرزندگی خاصی به شعر می‌بخشد. انسان تصور می‌کند همه‌ی اشیا اطرافش حیات دارند و او می‌تواند بی‌واسطه با آن‌ها در ارتباط باشد(کاظمی، ۱۳۸۹:۶۰).

در ادبیات کودک بیش‌تر شخصیت‌انگاری‌ها با عروسک‌ها و حیوانات صورت گرفته است. در بعضی موارد نیز به اشیا ماحول کودکان نیز توجه صورت گرفته است. عروسک‌هایی که کودکان روزانه با آن‌ها سروکار دارند، وسیله‌ی خوبی برای بیان مطالب آموزشی پیرامون زندگی کودکانه شده است. در اشعار منتشرشده در نشریه‌ی کودک به این مسأله توجه صورت گرفته است. به‌طور مثال به «مرغک خوش‌ترانه» هویت انسانی می‌دهند و به «خروس قشنگ» نیز چنین هویتی را در شعر کودکانه می‌بخشند، آن‌جا که خرگوش با بچه‌ها صحبت می‌کند به نوعی شخصیت‌انگاری صورت گرفته است:

بچه‌ها من خرگوشم
خرگوش بازی‌گوشم
در سبزه‌ها می‌لولم
خوش‌حالم و شنگولم

با من بیاین بچه‌ها
بریم به دشت و صحرا
صحرا را نگاه کنید
کوه را تماشا کنید
گل‌ها را خوب ببینیم
یک‌دست گل بچینیم
ببرید خانه‌ها تان
بدهید به دست مهمان (کودک، ۱۳۸:۷)

کاربرد قافیه و ردیف در شعرهای کودکانه به‌صورت ساده بوده، عموماً قوافی و ردیف‌ها اسمی و فعلی‌اند. وزن‌های عروضی کوتاه و سریع هستند به این معنی که در شعر کودکانه اوزان طویل و پیچیده‌ی عروضی کاربرد ندارد. هم‌چنان بحرها بیش‌تر بحرهای ویژه‌اند.

نمونه‌هایی ازین دست:

اره‌ی چوبی دارم
تیشه‌ی خوبی دارم
رفتم به پیش غفار
شاگرد خوب نجار
که موتری بسازد
بولدزری بسازد
بولدزری قشنگی
مثل پوست پلنگی
بولدزری کلانی
کلان تر از جهانی
بولذزری سفیدی
خیلی نو و جدیدی

کاربرد لهجه‌های محلی در شعر کودک از ویژگی‌های مهم است. در نشریه‌ی کودک در موارد زیادی به این بر می‌خوریم که برای کودکان با لهجه‌ی‌شان شعر سروده شده است:

شکاری جان شکاری
تفنگ خالی داری
بگی بگی نشانی
مره زده نتانی
گرگک گرگک برارم
تُره غرض ندارم
برو تو پشت کارت
نمی‌کنم شکارت
برو بمان شکاره
بی‌جان نکو جان‌داره
اگه شدم سرت قار
میشی از دستم اوگار
حالی ببی روزیته
می پرانم پوزته

در این شعر واژه‌های«بگی، نتانی، مره، برارم، تره، بمان، قار، میشی و... نمادی از لهجه اند.

در این قصه‌ها و اشعار کودکانه‌ی این نشریه خرق عادات به وفور به چشم می‌خورد. عروسک به‌جای آدم صحبت می‌کند، از زمان و مکان‌های فرضی (براهنی؛ ۹۵:۱۳۸۶) کار گرفته شده. از چین و ماچین، از کوه قاف و زمانه‌های قدیم صحبت‌های درخور فهم کودکان آمده است:

زنجیر زنجیر باف! بلی

زنجیر ما را بافتی؟ بلی
پی کوه قاف انداختی؟ بلی
اُشترا چی می‌خورن؟ خار و خاشه!
چی خوش دارن؟ خرمای تازه!....

در نشریه‌ی کودک در کنار شعر کودکانه قصه‌های کودکانه نیز به نشر رسیده است. قصه‌های هم‌چون« قصه‌های حمید، گزارش‌های ماما حوال‌دار» که بیش‌تر جنبه‌ی آموزشی و سرگرمی برای اطفال دارند. در این قصه‌ها نیز عناصر زیبایی کاربرد خاص خود را دارد. به این معنی که واژه‌ها بسیار ساده، رسا و بدون ابهام اند در به‌کارگیری عبارت‌ها جانب پیوستگی اندیشه (فاریابی؛ ۴۳:۱۳۶۴) رعایت شده. جمله‌ها عموماً کوتاه و با محتوای صریح و روشن آمده‌اند و از جمله‌های پرسشی و ندایی به منظور بیدارنمودن حس کنجکاوی در کودکان، استفاده شده است. از نگاه نحوی، در جمله‌های داستان‌های منتشرشده نشریه‌ی کودک، از نگاه ساختاری، تسلسل منطقی نحوی اجزای جمله رعایت گردیده است تا در فهم بهتر و بیش‌تر مطالب کودکان را کمک نموده باشد.

از قصه‌های حمید: حمید خوش داشت همیشه با کارد بازی کند. همین که به هرجا کارد را می‌دید، با آن مصروف می‌شد. مادرش او را نصیحت کرده بود که با کارد بازی نکند. مادرش گفته بود که بازی با کارد آشپزخانه خطرناک است و ممکن است یک‌روز دست حمید را زخم کند؛ اما حمید هیچ توجهی به گفته‌ی مادرش نداشت. از همین سبب مادر حمید همیشه کارد آشپزخانه را پنهان می‌کرد که حمید آن‌را یافته نتواند.

یک روز مادر حمید به خانه نبود و او کارد را یافته بود. حمید با آن بازی می‌کرد و گفته‌های مادر را ازیاد برده بود. همین که کارد را چندین بار از این دست به این دست کرد، ناگهان کارد انگشت او را برید و خون جاری شد. حمید گریه می‌کرد ولی کسی نبود که به او کمک کند. چند دقیقه بعد مادرش بازگشت و انگشت حمید را بسته کرد که خون بایستد. حمید متوجه شد که نصیحت مادر را نباید فراموش کند و با خود عهد بست که از این به بعد گفته‌های مادر را در نظر داشته باشد و با کارد و دیگر اشیای تیز بازی نکند(کودک، ۶:۱۳۸۲).

در این قصه‌ی کوتاه ضمن سادگی و روانی جمله‌ها و واژه‌ها جنبه‌ی آموزشی برای اطفال نیز مد نظر نویسنده بوده است. در این گونه قصه‌ها، طرح پی‌رنگ منطقی داستان‌ها در نظر گرفته نشده است، اگر گاهی هم به این موضوع توجه شده باشد، شبکه‌ی استدالالش کودکانه است.

نتیجه

در نشریه‌ی کودک به شعر و قصه نسبت به دیگر ژانرها توجه بیش‌تری صورت گرفته است. اشعاری که برای کودکان سروده شده، در سادگی تمام قرار دارند و از نگاه کاربرد

وزن‌های عروضی، از وزن‌های خاص کودکان استفاده شده است. این وزن‌های شعری عموماً سریع و با نوسانات خاص عیار شده‌اند. در قصه‌پردازی برای کودکان، روحیه‌ی کودک مد نظر نویسندگان است و از مختصات داستان‌های کودکانه همان عدم تعد شخصیت است که در داستان‌های منتشرشده در نشریه‌ی کودک کاملاً رعایت شده است. با توجه به این‌که نوشتن برای کودکان کار آسانی نیست، فصاحت و بلاغت کلام در این نشریه نسبت به دیگر نشریات و آثاری که برای بزرگسالان تهیه و منتشر می‌شود، متفاوت است.

پیشنهادها

-نشر مجدد نشریه‌ی کودک در چوکات انجمن ادبی هرات؛

-چاپ و نشر قصه‌های مصور کودکانه و عرضه‌ی آن به بازار به قیمت ارزان؛

-برگزاری جلسات با کودکان در زمینه‌ی شعر و قصه؛

-رسانه‌های تصویری با برنامه‌ریزی‌های دقیق برای کودکان کارهای بزرگی می‌توانند انجام بدهند.

-مهد کودک‌ها و کودکستان‌ها با موجودیت آموزگارانی که به ادبیات کودک مسلط باشند، خدمات ارائه نمایند.

-نهادهای دولتی و غیردولتی وظایف ومسؤولیت‌هایی در این زمینه دارند که باید به آن‌ها برسند.

منابع :

۱.احمدی، بابک. (۱۳۷۰). ساختار وتأویل متن. ج اول، تهران: مرکز نشر.

۲.براهنی، رضا. (۱۳۸۶). قصه‌نویسی. چاپ نهم، تهران: نگاه.

۳.تری، ایگلتون. (۱۳۸۰). پیش درآمدی بر نظریه‌ی ادبی. ترجمه‌ی عباس مخبر، چاپ چهارم، تهران: نشرمرکز.

۴.جعفری، محمدتقی. (۱۳۹۲). زیبایی و هنر از دیدگاه اسلام. چاپ ۴، تهران: موسسه‌ی تدوین و نشر تقی جعفری.

۶.داد، سیما. (۱۳۸۷). فرهنگ اصطلاحات ادبی. چاپ چهارم. تهران: انتشارات مروارید.

۷. رجایی، محمد مسعود. (۱۳۸۴). شناسنامه‌ی انجمن ادبی هرات. هرات: انجمن ادبی.

۸.ره یاب، محمدناصر. (۱۳۸۵). شعر هنر زبانی زیبا. نسخه‌ی دست‌نویس، هرات: دانشگاه.

۹. شایق، عبدالعلی. (۱۳۱۶). اندرز به اطفال وطن. مجله‌ی هرات. ش۴، هرات: انجمن ادبی.

۱۰.شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۲). صور خیال در شعر فارسی. چاپ پنجم. تهران: آگاه.

۱۱.فاریابی، پویا. (۱۳۶۴). درباره‌ی ادبیات کودک و نوجوانان. نشر مجله‌ی عرفان، کابل: مطبعه‌ی تعلیم وتربیه.

۱۲.کاظمی، محمدکاظم. (۱۳۸۹). روزنه. چاپ چهارم. انتشارات فدایی هروی: هرات.
۱۳.کانت، ایمانوئل. (۱۳۸۸). نقد قوه‌ی حِکَم. ترجمه‌ی رشیدیان، چاپ‌اول، تهران: نی.
۱۴. منیر، محمدداوود. (۱۳۸۹). کارنامه‌ی انجمن ادبی در حوزه‌ی ادبیات کودک و نوجوان، اندیشه، فصلنامه‌ی پژوهشی دانشگاه هرات ش۳۲، سال هشتم: هرات.
۱۵.--.----.(۱۳۸۱). سیمای کودک در ادبیات دری. اورنگ هشتم، ش۳۰، هرات: انجمن ادبی.
۱۶-هگل.(۱۳۸۹)مقدمه‌ی زیبایی‌شناسی، ترجمه‌ی محمود عبادیان، چاپ نخست، تهران: رسالت.

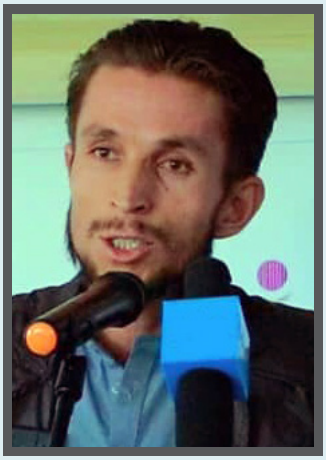
Poem and Narrative Aesthatics in Children Journal

Sayed Yahya Hazin
Asistant Professor
Literatuer and Hummanity Faculty

Abstract
The massive part of our community is formed by children whose talents and education must be strengthened. Children literature is part of our literary history. Although this type of literature is significance and worthful, it has not achieved a noticeable status. It is important to note that some efforts have been done regarding this topic. For instance, Herat Literary Association has done some appreciable achievements through publishing works related to children literature in Child Journal. The content, particularly the poems and stories, of Child Journal is discussed in this article. Different questions and hypotheses in this regard are discussed as well. Although few publications of this journal were available in the archive of Hera Literary Association, a comprehensive critical analysis of the available published work has been done through library method.

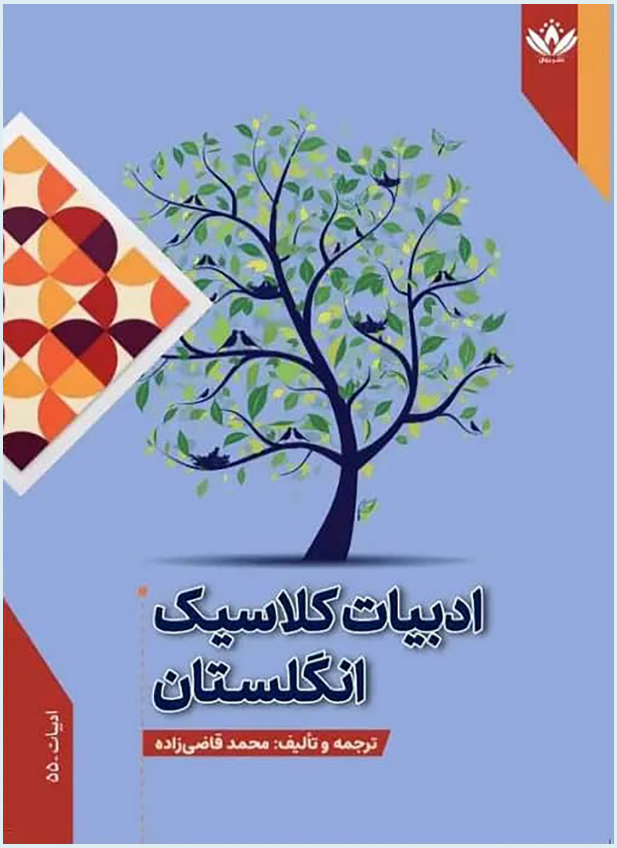
Keywords: Child, Literature, Children Language, Children Personality, Children Literature, Adolescent.

❊❊❊



عالم‌پور عالمی
نویسنده

از ستاره‌ی سپیده‌دم شعر انگلیس تا منتقد هنری و اصلاح‌گرِ اجتماعی



مقدمه

ادبیات انگلیس، یکی از پربارترین گنجینه‌های فرهنگی جهان است که با آثار ماندگارش، همواره درخشیده است. کتابِ ادبیات کلاسیک انگلستان، کارنامه‌ی ادبی بیست چهره‌ی ماندگار ادبیات انگلیسی را به واکاوی گرفته است. این کتاب شما را با ستاره‌ی سپیده‌دم شعر انگلیس، شاعرِ شاعران، نویسنده‌ی همه‌چیزدان، مردی برای تمام زمانه‌ها، وقار شعر انگلیس، پدر نقدِ انگلیسی، کشیش طنزپرداز، مصلح بزرگوار، سخنور سلیقه‌ساز، دیکتاتور ادبی، سخنگوی ناشی و نویسنده‌ی زبردست، شاعر ملی اسکاتلند، شاعر طبیعت، بسیاردانِ بسیارنویس، غریب اما خوشایند، قلمروِ سخنوری، شاعر عصیان و امید، جوانک اعجوبه، اندیشمندان قهرمان‌پرست و منتقد هنری و اصلاح‌گرِ اجتماعی آشنا می‌سازد.

۱۰۶
پارسیان
فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان
در گستره‌ی
ادبیات و فرهنگ
سال دوم
شماره‌ی شانزدهم
تابستان ۱۴۰۴
خورشیدی
نقد کتاب

معرفی کتاب

کتابِ ادبیات کلاسیک انگلستان با قطع و صحافت عالی، در سال ۱۴۰۳هـ.ش از سوی نشر جوان در هرات منتشر شد. موضوع این کتاب معرفی و بررسی کارنامه‌ی ادبی و جایگاه بیست چهره‌ی مطرح ادبیات انگلیسی است. ادبیات کلاسیک انگلستان، به واکاوی زندگی و گزیده‌های بیست چهره‌ی مطرح ادبیات کلاسیک انگلستان می‌پردازد و به مثابهِ شهکارهای این چهره‌ها، ارزشمند و مهم است. ادبیات انگلیس با تاریخچه‌ای هزارساله، از قدیمی‌ترین و غنی‌ترین ادبیات جهان است. بنابراین، پژوهش و پرداختن به ادبیات انگلیسی و چهره‌های مطرح آن، به مثابه‌ی ارزشمندی‌های آفرینش‌گران و پیش‌کسوتان آن، قابل سنجش است.

نویسنده، در پیوند به نام‌گذاری و ساختار این کتاب می‌گوید: «عبارت ادبیات کلاسیک، در عنوان این کتاب به آثاری دلالت می‌کند که تفوق و برجستگی‌شان را با گذشت اعصار متوالی و پدیدآمدن نسل‌ها و سلیقه‌های متنوع، کماکان حفظ کرده‌اند...»(قاضی‌زاده، ۱۴۰۳: ۱۰).

ترجمه و تألیف

کتابِ ادبیات کلاسیک انگلستان به گزارندگی و تألیف محمد قاضی‌زاده، هستی‌یافته است. به قول احمد بهراد مدیر مسؤول نشر جوان: قاضی‌زاده، یکی از بهترین‌ها در حوزه‌ی تألیف و ترجمه در افغانستان است. طی این سال‌ها پیوسته آثار تألیف و ترجمه از ایشان منتشر شده است. بدون شک که چنین است و ما شاهد آفرینش‌گری ایشان بوده‌ایم. کتاب‌های: «مکاشفه، هنر و ادبیات در ذهنیت انگلیسی»، «نقد شکسپیر، از جوزف ادیسون تا جاناتان بیت»، «عاشق‌پیشه، روایتی از زندگی و عشق‌های گوته»، «جام لطیف، گزین‌گویه‌های زنان تأثیرگذار تاریخ»، «از همینگ‌وی تا کوشینسکی، گفت‌وگوهایی با داستان‌نویسان»، «بایدهای ادبیات داستانی؛ اندیشه‌های ایزاک باشویس سینگر»، «بورخس؛ کتاب و کوری، اندیشه‌های خورخه لوئیس بورخس» از جمله آثاری هستند که با نگاه خردمندانه و قلم فاخر قاضی‌زاده هستی‌یافته‌اند و مهر تأییدی به این ادعای بالابلند ما می‌زند.

اهمیت ترجمه

ترجمه روندی چندجانبه است که سبب انتقال و تفسیر مفاهیم از زبان مبدأ به زبان مقصد می‌شود. این روند با درک درست معنای واژه‌ها، محتوا و سبک نوشتاری میسر می‌شود. همین موضوع اهمیت ترجمه را به‌خوبی مشخص می‌کند. ادبیات فارسی دری، با تمام پرباری و شهکارهایی که اعتبار ملی و بین‌المللی دارند، در حوزه‌ی ترجمه هنوز به غنامندی نرسیده و کار قابل ملاحظه‌ای انجام نشده است. تألیف و ترجمه، یکی از نیازهای اساسی است؛ چه بهتر که در عصر و زمان ما بیش‌تر صورت گیرد و رابطه‌ی ما را با ادبیات غنامند غرب صمیمی‌تر سازد.

اهمیت ترجمه در عصر حاضر، بیش از پیش احساس می‌شود. ترجمه و تألیف به زبان فارسی، نه‌تنها به ارتقای سطح علمی کشور کمک می‌کند، بلکه تأثیر بسزایی در گسترش فرهنگ و دانش در جامعه دارد. بنابراین، ترجمه‌ی ادبی از اهمیت بالایی برخوردار است؛ زیرا ارتباط بین درک ما از دنیای اطراف از جمله تاریخ، سیاست، فلسفه و موارد دیگر در هنرِ ترجمه‌ی ادبی نهفته است.

ویژگی‌های کتاب

انسان مظهر آفرینش‌ها، ایجادگرِ زبان، ادبیات و ارتباطات است. زبان با پیدایش انسان به وجود آمده است که پیوند، انتقال و ارتباط محصول کارایی آن است. کتابِ ادبیات کلاسیک انگلستان، اثرِ گران‌سنگ و پرباری است که نه‌تنها به اطلاعات و آگاهی ادب‌دوستان می‌افزاید، بلکه سبب غنامندی زبان و ادبیات پربار فارسی دری می‌شود. آن‌چه برای خواننده اهمیت دارد روان‌بودن متن است. نثر این کتاب چنان از روانی برخوردار است که خواننده‌ی جدی، خیره به رسایی آن می‌شود و حس نمی‌کند که از زبان دیگری به فارسی درآمده باشد.

«اما ویژگی بارز این کتاب ترکیب زندگی‌نامه، تحلیل سبک و گزیده‌ای از برترین آثار این نویسندگان و شاعران است. روی‌کردی که خواننده را نه فقط با نام‌ها و سبک‌ها، بلکه با روح و جوهره‌ی ادبیات کلاسیک انگلیسی پیوند می‌زند».

درون‌مایه

کتابِ ادبیات کلاسیک انگلستان به ترتیبِ تاریخ از جفری چاسر (۱۴۰۰-۱۳۴۰) ملقب به پدر شعر انگلیسی، آغاز و با جان راسکین (۱۹۰۰-۱۸۱۹) نویسنده و منتقد فرهنگی قرن نوزدهمِ انگلستان پایان می‌یابد. در این میانه زندگی، سبک و گزیده‌ای از برترین آثارِ شاعران و نویسندگان ادبیات انگلیسی هر یک: ادموند اسپنسر، فرانسیس بیکن، ویلیام شکسپیر، جان میلتون، جان درایدن، جاناتان سویفت، جوزف ادیسون، الکساندر پوپ، ساموئیل جانسون، الیور گلداسمیت، رابرت برنز، ویلیام وردزورث، توماس دی کوئینسی، چارلز لمب، لُرد بایرون، پرسی بیش شلی، جان کیتس و توماس کارلایل مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته است.

اگر به شیوه و ساختار این کتاب دقت کنیم، درمی‌یابیم که این تألیف، مبتنی بر پژوهش، گزینش و ترجمه است. پیداست که نگارنده، شماری از معتبرترین کتاب‌های انتقادی نوشته‌شده راجع به هریک از این شاعران و نویسندگان را از نظر گذشتانده و سپس به آثار هر یک مراجعه و قطعه‌هایی از نظم و نثر آنان را انتخاب و ترجمه کرده است. مترجم بیش‌تر بر انتقال معنا و فحوای کلام و تا حدی امکان رعایت سبک متن اصلی تمرکز و از کوشش برای زیباسازی و تزئین ترجمه، چیزی که اغلب به بهای تضعیف اصل امانت‌داری تحقق می‌یابد، پرهیز کرده است. (همان: ۱۱). در کل، نگارنده با تسلط کامل بر زبان و با آگاهی و اطلاعات خود، روش‌مندانه به‌پیش رفته است و اثری به

این بزرگی خلق کرده است. در ادامه نمونه‌ای را می‌آورم که نه‌تنها جایگاه و عظمت شکسپیر را برمی‌تاباند، بلکه از رسایی و روانی کتاب سخن می‌گوید.

نمونه

دلقک: عمو جان! اگر تو دلقک من بودی، تو را

به‌خاطر پیری پیش‌از وقتِ تو شلاق می‌زدم

شاه‌لیر: منظورت چیست؟

دلقک: تو نباید پیش از آن‌که خردمند شوی، پیر می‌شدی.

(شاه‌لیر، پرده‌ی یکم، صحنه‌ی پنجم)

ویلیام شکسپیر از نظر عظمت ادبی نه‌تنها صدرنشین فهرست مشاهیر ادبی انگلستان است، بلکه بزرگ‌ترین نام در تاریخ ادبیات جهان خوانده شده است. از نظر منتقدان غربی در سراسر تاریخ ادبیات جهان، فقط دو نام می‌توانند با شکسپیر رقابت کنند: از ادبیات یونان هومر و از ادبیات ایتالیا دانته. همان‌گونه که اصحاب فلسفه‌ی سه‌تن‌سالاریِ سقراط و افلاطون و ارسطو را در قلمرو فلسفه‌ی عهد باستان به رسمیت می‌شناسند، اهالی ادبیات در غرب، سه‌تن‌سالاریِ هومر و دانته و شکسپیر در تاریخ ادبیات جهان را تصدیق می‌کنند. شکسپیر به حدی عظیم و پهناور است که شماری از منتقدان او را حتی از هومر و دانته برتر می‌خوانند. ادوین واتس چاپ (۱۹۵۹-۱۸۶۵) نویسنده‌ی اهل ایالات متحده‌ی امریکا نوشته:

«آدم فقط وقتی می‌تواند به تفوق شکسپیر پی ببرد که هم با نوشته‌های او و هم با آثار استادان زمانه‌ها و سرزمین‌های دیگر، به صورت عمیقی آشنا شده باشد...» (همان: ۵۷).

نتیجه‌گیری

زبان انگلیسی، معتبرترین زبان دنیا در فعالیت‌های بین‌المللی و تولید علم است. بنابراین، هر اثری که از این زبان، به فارسی برگردانده می‌شود، تأثیر بسزایی در تولید علم و غنامندی زبان مقصد دارد. ترجمه می‌تواند به غنامندی و پرباری زبان مقصد بینجامد و گویندگان را با طرز اندیشیدن، فرهنگ و عنعنات دیگر ملل آشنا بسازد. کتاب ادبیات کلاسیک انگلستان، گام‌به‌گام ما را با چهره‌های ماندگار و درخشان ادبیات کلاسیک انگلستان آشنا می‌سازد. با مرور این کتاب، به عظمت ادبیات انگلیسی و چهره‌های مطرح آن پی می‌بریم.

حوزه‌ی تألیف و ترجمه، با حضور اشخاص ژرف‌اندیش و فهیمی چون قاضی‌زاده به غنامندی و پرباری خود خواهد رسید. این مؤلف و مترجم دل‌سوز، کارهای درخشان و بی‌نظیری خلق کرده است. برماست که آثارش را مورد مطالعه و بررسی قرار دهیم؛ با تحلیل و ارائه‌نظرهای روش‌مندانه، همراه و هم‌قدم انسان‌های دغدغه‌مند شویم؛ تا باشد سهمی در امرِ حفظ، تقویت و گسترش زبان فارسی دری داشته باشیم و پویاتر به‌پیش برویم.

کتاب‌نامه

قاضی‌زاده، محمد (۱۴۰۳). ادبیات کلاسیک انگلستان.

ستان دل

بخش سوم

دو قدم تا ایتالیا

برگشت به خانه

قنبرعلی مستغنی
نویسنده

دو قدم تا ایتالیا

(۱)

حمیدالله، چشم از دریای خروشان نمی‌گیرد. نگاهش به موج‌هاست. موج‌هایی که تاچشمش می‌بیند ادامه می‌یابد تا می‌رسد به آسمانِ خاکستری و افقی که سیاه‌تر و سیاه‌تر می‌شود. ابرهایی تیره و شلّاق‌زن را می‌بیند که هردم پایین‌تر و پایین‌تر می‌آیند. موج‌ها که مثل درون خودش متلاطم‌اند، هردم بزرگ‌تر و ترسناک‌تر می‌شوند. طوفان، لحظه‌ای قطع نمی‌شود. بادِ شدید آب دریا و بارانِ آسمان را یک‌جا بر سر و صورت مسافرانِ بی‌پناه، می‌پاشد. لباس‌هایش خیس‌آب است. خنکیِ هوا تا مغز استخوانش نفوذ می‌کند و می‌لرزد.

حمید، نشسته داخلِ قایقِ کهنه‌ی پلاستیکی. او با چهار مسافرِ دریازده‌ی دیگر، در دستانِ امواجِ

۱۱۱
پارسیبان
فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان
در گستره‌ی
ادبیات و فرهنگ
سال دوم
شماره‌ی شانزدهم
تابستان ۱۴۰۴
خورشیدی
داستان

کف‌آلود، اسیر است. امواج عظیم، هربار قایق را از سطح آب‌های متلاطم بلند می‌کند. بعد به‌سانِ گنجشکی ناچیز، چندین متر آن‌سوتر پرتاب‌شان می‌کند. هر پنج مسافرِ نیمه‌جان، به هوا می‌پرند و سپس به‌سان دانه‌های ارزن به داخل قایق پلاستیکی فرو می‌غلتند. هربار که فلکِ کج‌مدار این چرخه مکرر می‌کند، دل و روده‌ی مسافرانِ قایقِ حقیر نیز، به‌هم می‌ریزد. چهار مرد و یک زن، مسافران خیسِ قایق، سر و صورت از آبِ‌شور می‌سُترند و با حالِ دِلبَدی و گیجی، منتظر موج بعدی می‌مانند تا باری‌دیگر پرتاب شوند آن‌سوتر.

نگاهِ حمیدالله ردِ موجی را می‌گیرد که در حالِ نزدیک‌شدن به قایق است. ترس از غرق‌شدن در این آب تیره و این طوفان که هردم دیوانه‌وار می‌توفد و کف به دهان می‌آورد، دوباره آمده حلقه زده دور سینه‌اش. مثل سیمی سخت که هر لحضه تنگ‌تر شود، می‌فشارد و می‌فشارد. برادر ناتنی‌اش خلیل کنارش نشسته و می‌لرزد. صدای بهم خوردن دندان‌های خلیل دِگ دگ دِگ در گوشِ حمید با صدای شپلاق و سپس، فِشش‌فِشِش دریا درهم می‌آمیزد. قبل از این‌که موجِ کوه‌پیکر بیاید و بلندشان کند، حمید بازوانش را از پشت، دور شانه‌های خلیل که اعتیاد به هرویین، لاغر و استخوانی‌اش ساخته، حلقه می‌کند. می‌ترسد تکانِ‌شدید قایق، باعث شود به درون دریا پرتاب شوند.

همچنان که بازوان نیرومند و عضلانی‌اش دور خلیل حلقه شده است، یک لحضه وسوسهٔ شیطان را در گوشِ ذهنش می‌شنود: حالا وقتش است! کافیست که پرتابش کنی داخل دریا و خلاص! ثریا منتظر توست! تردید چرا؟ ممکن است هیچ وقت این فرصت میسر نشود! اما او جرأت ندارد انجامش دهد. انگار کسی در آخرین لحضه اراده‌اش را با چکشی نامرئی می‌شکند و ریز ریز می‌کند. او در واقع دل و جگرش را در خود نمی‌یابد. کافی‌ست خلیل پودری را پرتاب کند به داخلِ حلقِ گرسنهٔ دریا تا دنیا به‌کامش شود. دریا که آن‌طور حریص با دهانِ کف‌آلودش، منتظر بلعیدن است. فکر کرد: هم زورش را دارم هم انگیزه و هم دلیلش را. خدا هم خودش شاهد همه چیز بوده. گمان‌می‌کند خداوند هم بدین وسیله به او شفقت کرده که خواسته چنین فرصتی به او بدهد. فقط اگر او جرأت کند؛ اما او نتوانسته بود. از صبح چندبار فرصت پیش آمده بود؛ اما هربار او ترسیده بود. ترسیده بود نقشه‌ای را عملی کند که دو سال منتظر فرصتش مانده بود.

درعوض، می‌گذارد امواجِ غُرّان، هزاران قطره‌ی درشت آب را مثل کولاکی بر سرشان بپاشاند. می‌گذارد آب دریا اراده‌اش را یا فکرهای پلید را بشوید و ببرد. کمرش درد می‌کند از فشار و تکان‌های شدید قایق. نفسِ عمیقی می‌کشد. دریا بوی هزاران ماهی مرده می‌دهد که می‌رسد به مشام حمید.

آن‌سوی قایق کوچک، می‌بیند که نبی و عاطفه هم‌دیگر را محکم گرفته‌اند، تا از قایق به بیرون پرتاب نشوند. کمی آن‌طرف، سردار پارو

در دست، سرش را از شلیک قطرات درشت آب، می‌دزدد؛ اما موفق نمی‌شود. تیرهای آب به او اصابت می‌کنند. نزدیک است آب او را با پنجه‌های خشم‌ناک به دورنِ سیاهیِ دریا بکشاند. بعد به سختی موفق می‌شود از لبه‌ی قایق محکم بگیرد. حمید ترس را در چشم‌های سبز و خیسِ سردار که نفس نفس می‌زند، می‌بیند.

سَر می‌چرخاند، چشمش به صورت خلیل می‌افتد. لحضه‌ای چشم در چشم می‌شوند. در نگاهش چیزی هست. نمی‌داند آن‌را چگونه تفسیر کند. انگار می‌گوید: از نیت‌ات باخبرم! این کار را با من نکن! سپس در حالی‌که می‌لرزد، چیزی می‌گوید که صدای بهم خوردن دندان‌ها و فِش‌فشِ دریا نمی‌گذارد برسد به گوش حمید. او گمان می‌کند خلیل بازهم درخواست دارد او را برگردانند به جزیره و خودشان بروند. درخواستی که حمید از صبح که حرکت کردند تا حالا صدبار از او شنیده. اندیشید: کاش این پودریِ لعنتی خودش غرق می‌شد، از شرّش خلاص می‌شدم. تا مجبور نشوم خونش را به گردن بگیرم. آرزوکرد ثریا پیشش می‌بود، می‌دید چه زجری می‌کشد از روزگار، برای رسیدن به او.

از این‌که دقایقی قبل نتوانسته بود خلیل را به کام امواجِ دریا بسپارد پشیمان است. از کابل به همین قصد خلیل را تشویق کرده آورده بود. وقتِ آمدن از کابل، به ثریا هم همین قول را داده بود. حالا می‌بیند که جرأت این کار را ندارد. از خودش متنفر است. از تردیدی که به جانش افتاده، منزجر است. آیا از ترس و بزدلی‌ست؟ یا از احساس مِهری که از این پودریِ لعنتی در دل دارد؟ با خود در ستیز است. خود را دلداری می‌دهد: نه، من موفق می‌شوم. انگار تنها راه همین است و چاره‌ای برایم نمانده. ثریا چشم انتظار من است. ازین رو با خود می‌گوید: یا حالا یا هیچ وقت دیگر! نفسِ عمیقی می‌کشد. سپس به‌خود قول می‌دهد که دفعه‌ی بعد کار را تمام کند. منتظر می‌شود موجِ بزرگِ بعدی، برسد. کنار خلیل قرار می‌گیرد. نزدیک به او. چسبیده به او. تا بتواند نقشه‌اش را عملی کند.

۲

حمیدالله، یادش می‌آید که صبح امروز وقتی از جزیره‌ی متلینی یونان حرکت کردند، نُه نفر بودند. چهار نفر درست در آخرین لحضه، از سوارشدن منصرف شدند. چون هنوز پولی بابت قایقِ خوداندار، نداده بودند. می‌توانستند پا پس بکشند. مخصوصاً، وقتی دیدند قایق کهنه و فرسوده است، ترسیدند سوار شوند.

کسی‌که کلان‌شان معلوم می‌شد ـ مردی چهل پنجاه ساله ـ به حمید گفت: «نی وطندار، ما همرای ای قایق نمی‌رویم. از جان خود خو سیر نیستیم. به شما هم توصیه می‌کنیم با این نروین. مرگ مسلّم اس. ببین، ببین کل دورادورش پر از پینه‌س. اگه کدام پینی‌ش کنده شوه و بادش خالی شوه فورن غرق میشین فکرتان باشه، همرای ازی نروین. اگه از مه مشنوین نروین. باز دل خودتان.» همان دم

حمید گفت:« شما چار نفر کمتر بتین خیر اس، نفر زیاد باشیم در راه بهتر اس»؛ اما آن‌ها دل‌شان نشد و رفتند.

حمیدالله و خلیل چاره‌ای نداشتند. باید می‌آمدند. برای خرید قایق پول پرداخته بودند. اگر بیش‌تر ازین در یونان می‌ماندند، پول خرجیِ راه‌شان کفایت نمی‌کرد. حمید متوجه بود که اگر پول‌شان کم بیاید کسی نیست که به دادشان برسد. و خلیل هم بود. این پودری کثیف که فکر و ذکرش گشتن دنبال پودر و هروئین بود که اندک پولِ مانده را برباد بدهد.

یادش هست، بعد از این‌که نبی و عاطفه تصمیم گرفتند سوار شوند، امیدوار شد. سردار مردد بود؛ اما وقتی دید عاطفه سوار شد، تردید را کنار گذاشت و او هم سوار شد. در مسیر راه از کابل تا ایران و بعد از ترکیه تا یونان، حمید متوجه شده بود که سردار و عاطفه وقت‌هایی که نبی را دور می‌بینند باهم پچ‌پچ می‌کنند. باهم اِلمَک چِلمَک می‌کنند. فهمید که سردار به همین خاطر سوار می‌شود. هر بار آن‌ها را دیده بود در دل گفته بود: خدا خیر ما را پیش کند. با چه‌کسانی همراه شده‌ایم. با این وجود در دل خوشحال بود که سهم آن سه نفر، کمی از بارِ سنگین پولِ خرید قایق را کم می‌کرد.

شده که بارها و بارها در دلش عاطفه را با ثریا مقایسه کند. به نظرش از زمین تا آسمان فرق دارند. زیبایی آسمانی ثریا کجا و این عاطفه کجا که معلوم نیست تا به‌حال با چند بچه پولدار فرار کرده. که این‌طور، جوان‌فریبی و دلبری را ماهرانه به کار می‌برد. طوری که هنوز نبی را به‌جایی نرسانده دامی برای سردار گسترده است. ناجوان. آن‌هم زیر دماغ نبی؛ اما چهره‌ی معصوم و قامت رعنای ثریا و آن منحنی‌های دل فریب اندامش کجا و عاطفه کجا. چهره‌ی ثریا و آن چشم‌های قهوه‌ای شاد و اثیری، لحضه‌ای از پیش چشم حمید دور نمی‌شود. یادِ مقایسه‌ی ثریا با هنرپیشه‌ی زیباروی ایرانی می‌افتد که اکنون اسمش در دلش هست؛ اما هرچه زور می‌زند برزبانش نمی‌آید. همان که موقع لبخند، طرف راست کومه‌اش چال می‌افتاد. یادش می‌آید هربار که این مقایسه را به ثریا می‌گفت او می‌خندید. ثریا از آن مقایسه زیاد بدش نمی‌آمد و با خنده‌ای که دل حمید را می‌برد، فقط می‌گفت: «چشم سفید!».

گاهی یاد عطر خاص ثریا می‌افتد که هنوز در مشامش می‌پیچد و بوی گند این دریا را، برای لحضه‌هایی هرچند کوتاه، فراموش می‌کند.

ثریا، به جبر روزگار، زنِ خلیل شد، در واقع به‌خاطر حفظ جان حمید. این را از ثریا شنید. همان روز که حمید رفته بود تا از ثریا دلیل بی‌وفایی‌اش را بشنود. این‌که چرا تسلیم تهدیدهای خلیل شده و درخواستش را قبول کرده. که چرا آن‌همه قول و قرار عاشقانه که با او داشته را زیر پا گذاشته. یادش می‌آید که ثریا گفته بود به این خاطر قبول کرده که «او» یعنی ثریا چون گمان کرده از خلیلِ دیوانه هرکاری برمی‌آمده. مثل آن شبی که چاقو گذاشته زیر گلوی حمید به‌قصد کشت. کشتن برادرش. به

این خاطر ترسیده و قبول کرده. با وجودی‌که او یعنی ثریا در حد جنون حمید را، دوست داشته. و هنوز هم دارد. علت فقط همین بوده. گفته بود به سرِ تنها برادرش قسم می‌خورد. نخواسته باعث برادرکشی شود. به‌خاطر دختری که هر دو برادر عاشقش بودند، نخواسته خون ریخته شود؛ اما به او فهمانده بود که تا آخر با خلیل نخواهد ماند و از آنِ او خواهد شد؛ اما نگفته بود چطور.

حمید می‌فهمید که خلیل، حق مسلّم خود می‌دانست، ثریا زن او شود. چون ثریا دختر مامای او می‌شد نه حمید. این‌گونه بود که برادرناتنی‌اش با دیوانه‌گک سر دادن و زور و تهدید با ثریا عروسی کرد. بر خلاف میل ثریا. بر خلاف میل پدرش و پدر ثریا. در واقع ثریا با ازخود گذری قبول کرده بود. که خلیل آسیبی به حمید نرساند. هرچند به قیمت نابودی زندگی و محبت، حمید.

حالا او مجبور است برادری را که عشقش را از او ربوده، سر به نیست کند. و انتقام بگیرد. چه جایی بهتر از دریا و این طوفانی که این طور برای بلعیدن نابرادر، بی‌قراری می‌کند. طوفانی که درست مثل درون خودش سر غرق کردن دارد و انتقام گرفتن. طوفان درونی‌اش به‌خاطر دو احساسِ انتقام و تردید .

او گاه‌گاهی وقتی چشم‌سفیدی و پُررویی عاطفه را می‌بیند، دچار تردید می‌شود به خود می‌گوید: نکند تمام زن‌ها مثل این عاطفه باشند. که با بچه‌حاجی‌های پولدار، مثل این غلام‌نبیِ لوده فرار می‌کنند. از کجا معلوم که ثریا عاطفه‌ی دیگر نباشد؟ که من خون برادرم را به‌خاطرش بریزانم. هرچند که آن برادر ناتنی باشد و حاضر شود عشق برادرش را بدزدد. ولو که آن برادر، خلیل پودریِ خدا شرمانده باشد. چه معلوم که تا من در اروپا قبولی بگیرم و برگردم کابل، او شویی دیگر نگیرد. یا باکسی دیگر مثل این عاطفه که سردار را یافته، نبی را باخته، نگریزد؟ حال آن‌که من دستم به خون برادرم آغشته شده باشد؟

حمید، از این فکرها خود را سرزنش می‌کند و سعی می‌کند این فکرهای پلید را از سرش بتکاند. انگار که بخواهد طلسمی را از خود دور کند، سرش را به چپ و راست می‌چرخاند. بعد متوجه شد، افکار و خیالات یله کردنی نیستند!

به‌نظر حمید، رفتارِ این دخترک عاطفه، ناروا و ناپسند می‌رسد. حال آن‌که ثریا یک‌تکه خوبی و حیا و زیبایی‌ست. یاد حُجب و حیای ثریا که می‌افتد، دلش به درد می‌آید. افسوس می‌خورد که این معتادِ کثیف، بین شان قرار گرفت و همه‌ی آرزوهای شان را برباد داد. و بعد خود را اسیر اعتیاد کرده، همه را بدبخت کرد.

حسی به او می‌گفت، که حالا خلیل به یک حادثه بند است تا از سرِ راهِ رسیدن او به ثریا برداشته شود. حادثه‌ای که به همت او میسر می‌شد. مصمم شد کار را تمام کند. نباید تردید می‌کرد. خلیل شنا یاد نداشت که خودش را نجات داده بتواند. برخلاف خلیل، او اطمینان داشت که می‌تواند حد اقل ده‌ها متری را

آب‌بازی کند، به‌گاهِ ضرورت.

حس‌کرد چیزی در دورنش در حال شکل‌گرفتن است. فقط اگر می‌توانست بر این تردیدهای لعنتی غلبه کند. تردید و دو دلی همیشه مانعش می‌شد. ترس از خون کسی را به گردن‌گرفتن، عضلاتش را سست می‌کرد. بارها فقط چند ثانیه زمان و کمی جرأت ضرورت داشت؛ اما هر بار فرصت را از کف داده بود.

حالا با خود در جنگ است. از بوی دریا گیج شده. تکان‌های قایق، بوی دریا، خاطرات کوکی، سوءقصد به جانِ برادراندری که فقط دوسال از خودش بزرگ‌تر است و باهم بزرگ شده‌اند. و تمام خاطرات کودکی‌اش با او مشترک است. برادری که خوب یا بد، برادرش است. او که در هرآن‌چه که امروز حمید هست و در خود دارد، به نحوی رد پای این پودری لعنتی، در آن هست. این افکار، انگار با روزگار دست به یکی کرده‌اند. اراده و جرأت را از او گرفته‌اند.

آرام شدن دریا را خوش ندارد. آرزو می‌کند کاش باز طوفان شدیدتر شود. تا به او، در غرق کردن خلیل کمک برساند. سرش را به‌سوی آسمانِ تیره و طوفانی بلند می‌کند. می‌بیند هنوز ابرهای تیره آن بالا، در حال تدارکِ طوفان است. درست مثل درون سینه‌ی خودش ناآرام. سپس اطراف را از نظر می‌گذراند. موج‌ها کمی دورتر شترق شترق زنان روی هم‌دیگر می‌غلتند؛ اما پر زور نیستند. مسافران فرصت می‌یابند برای چندمین بار از صبح تا حالا، آب‌های داخل قایق را با سطل‌های کوچک پلاستیکی نارنجی و آبی، که باخود از یونان آورده‌اند، خالی کنند.

حمید نشسته لب قایق پلاستیکی و منتظر است. در انتظار نشسته هوا طوفانی‌تر شود، تا امواجِ پُر زورتر سراغ قایق بیاید. بلکه او بتواند قصدش را به انجام برساند. همان دم خود را سپرد به دست خیالات. باز ثریا پیش چشمش آمد، که از او یک چیز می‌خواست. این‌که قولش را فراموش نکند. همان دمِ خداحافظی در کابل، پنهان از چشم خلیل، به او قول داده بود: هرطور شده، هرجا که شده، خلیل را نابود کند. برگردد کابل او را باخود، به اروپا ببرد.

۳

حمیدالله خوب یادش می‌آید. دو و نیم سال پیش بود. در برچی کابل. او وقتی پایش را داخل حویلی گذاشت. صدایی شنید که از مهمان‌خانه می‌آمد. بوی پیازِسرخ کرده روی حویلی می‌چرخید و او گرسنه بود و از کورس انگلیسی برگشته بود. راهش را کج کرد به طرف مهمان‌خانه، جایی که صدای پدر به گوشش رسیده بود. اول گمان کرد پدر و مادرش بگو مگو می‌کنند. نزدیک اُرسی و زیر درخت توت که رسید، شاخه‌ها را بالا گرفت و رد شد. بعد آهسته و بی‌صدا پشت ارسی رفت و گوش گرفت. صدای پدر را شنید که با غیض کسی را خطاب قرار می‌داد. معلوم شد مادر نیست. بلکه پدر با خلیل داخل خانه هستند. به‌یاد آورد که پدر همیشه با خلیل این‌طور حرف می‌زد، نه کسی دیگر. شنید که پدر گفت:

«دختر مردم را بگیری نان کار نداره؟ لباس

و خرجی کار نداره؟ تو با کدام هنرت نان داده می‌تانی؟ تو از رفیق‌بازی و لتیره‌گری کی دست کشیده می‌تانی که زن بگیری؟ حمید هرچه هست غیرتش از تو بیش‌تر اس. ببین چطور انگلیسی می‌خانه؟ چطور هم درسش را پیش می‌بره و هم ورزش می‌کنه؟ از تو می‌ترسم. به خدا از تو می‌ترسم که هروبینی نشوی و سر از زیر پل‌سوخته در نیاری؟».

بعد صدای بغض‌آلود خلیل را شنید که گفت: «ای قدر طعنه‌ی حمید را به من نزن. هنوز مالوم نیس جایی رَ بگیره. یا نگیره هیچ معلوم نیس. ثریا حمید را بگیره؟ خنده‌دار اس به‌خدا. مه خودم از دل ثریا خبر دارم. همرایش گپ زدیم. هیچ گپ و سخنی بین شان نیس. دختر مامای خودم اس. حمید برَ وَ از قبیله‌ی مادر خود بگیره که درجن درجن پیر شدن. به دختر مامای مه چی‌کار داره؟ خب اگه مادرمه زنده می‌بود مه و ثریا تا حالی یک اولاد هم می‌داشتیم. تو خو به فکر مه نیستی! فقط زن نو ات باشه و اولادهایش. د قصه‌ی مه کی بودی؟ ...» پدر، حرفِ خلیل را قطع کرده گفت: « بشرم بیشرف! بشرم! کی تره کلان کَده اَ؟ مگه مه بین‌تان فرق مانندیم تا حالی؟ بگو تو تا حالی کدام کار بَرِمه کدی؟ کدام قران روپیه د خانه آوردی؟ غیر از شکم چرانی و یله‌گردی کدام کمال داری؟ دخالت نکو که ما می‌ریم خواستگاری ثریا بَرِ حمیدالله. اونا هم‌دیگه ره دوس دارن مه خودم خبر دارم. تو هم اگه چشمت واز می‌بود می‌دیدی! کور هستی که متوجه نیستی هردوی شان دلداده هستن؟ بین‌شان قرار نگی که خیر نمی‌بینی! گپم یادت باشه. دختر مامای تو هست باشه. خود انجینیر هم نمی‌خایه تو دامادش شوی! میگه هرکس را دخترم پسند کنه مه گپی ندارم! او وخت تو خوده زیحق می‌دانی؟ اختیار دختر مردمه تو داری؟ هوشت باشه! گناه داره، که دلداده ها رَ جدا کنی».

شنید که خلیل بغضش به گریه تبدیل شد. حمید دلش برای او می‌سوخت ولی در عین حال از این‌که پدر پشتی‌اش بود، خوش بود. چون خودش در مقابل خلیل جرأت ابراز علاقه به ثریا را نداشت. منتظر شد. پس از سکوتی کوتاه، صدای خلیل به گوشش رسید. گفت: «مه نمی‌مانم حمید ثریا ره بگیره باز می‌بینین. هیچ که نشه هم خوده میکشم هم حمیدَ هم ثریا و هم انجینیر مامایِ بی‌شرفِ مه». و صدای برخاستن خلیل، بازکردن دروازه و بعد به‌هم کوبیدن آن را، شنید. حمید خود را از پشت اُرسی‌که گوش ایستاده بود کند، و پا به فرار گذاشت. از پشت سرش نگاهِ خلیل را حس می‌کرد که دور شدنش را حتماً نظاره می‌کرد. ترسید. از خشم خلیل ترسید. و از دیوانگی‌اش که هر وقت خشمگین می‌شد همه چیز را می‌شکست به هر چیز لگد می‌زد. شنیده بود که خلیل بعد از مرگ مادرش و پس از این‌که پدر با مادرِ او ازدواج کرده بود، عقده‌ای شده و پرخاشگری می‌کرد. ناسازگاری‌اش نشان دادنِ نارضایتیِ او از زنِ جدید پدر بود. که جای

مادرش را در قلب پدر اشغال کرده بود. این را با بد خلقی ابراز می‌کرد و لجبازی. حدسش درست بود. چون همان شب، خلیل به سراغش آمد.

سرِشب بود و او هنوز نخوابیده بود. از آن‌چه دم شام شنیده بود فکری بود؛ اما لحاف را تا زیر زنخش کشیده بود. که ناگهان صدای هُوشت هُوشتِ شنید. اول خیال کرد خیالات است؛ اما دوباره که صدا آمد، فهمید خلیل است. از جایگه نیم‌خیز شد. سرچرخاند طرف صدا. دید خلیل از تاریکی به طرفش اشاره می‌کند که بیاید بیرون.

وقتی بیرون آمد، دید خلیل اشاره کرد، به دنبالش بیاید. او مطیعانه از عقبش راه افتاد. رفتند تا به تاریکی پشت حویلی جایی که مطبخ و پیاده خانه‌ی شان قرار داشت، رسیدند. خلیل ایستاد. او همین که نزدیک خلیل رسید، ناغافل احساس کرد دست‌های نیرومند خلیل حلقه شد دور گردنش. او را کشاند بیخ دیوار. و پشتش را چسباند به دیوار مطبخ. در تاریکی چشم‌های خلیل را دید که مثل دو تکه الماس زیر سایه‌ی موهایش از خشم می‌درخشد. دلش فرو ریخت. حس کرد چیزی به قفسه‌ای سینه‌اش سرمی‌کوبد. باخود گفت، باز این دیوانه کفری شده. حتمن به خاطر ثریاست. یادش آمد دم شام از پشت ارسی چه شنیده بود. فهمید چه چیزی او را دیوانه ساخته.

سردی و تیزی دمِ چاقویی را روی پوست گردنش حس کرد. فشار چاقو هر لحظه بیش‌تر می‌شد. با دستهای ترسیده سعی‌کرد خود را از چنگ خلیل رها کند؛ اما دید توانی در دست‌هایش نیست. از بس ترسیده بود، بغضی گلویش را می‌فشرد. احساس کرد لبه‌ی تیز چاقو، بیش‌تر در پوستش فرو می‌رود. از تفتِ نفس‌های خلیل، گزشی روی پوست گردن و نرمه‌های گوشش حس می‌کرد. شنید که خلیل از لای دندان‌های چفت شده از خشمش گفت: «بیشرف! چطو جرأت کدی اَ؟ ثریای مره میگیری بیشرف؟ حتمن ننه‌ی بیشرف‌ات خواسته اَ؟ می‌کشمت بخدا. که اگه طرفِ ثریا سیل کنی، خونته می‌ریزانم. مره خوب مِشناسین هم تو و هم ننه‌ی لودیت. کاری را که بگویم، می‌کنم. دختر مامای مه رَ گپ میتی آ؟ که گفتم می‌کشمت بفام که آتمن می‌کشم....» و رهایش کرد. چون در همان لحظه صداها را شنید و خش‌خشِ سراسیمه‌گی را. صدای پاها از آن‌طرفِ حویلی از سمت مهمان‌خانه، به گوش حمید می‌رسید. بعد دید که خلیل در تاریکی پیاده خانه با سیاهی شب یکی شده، گم شد. با دست گردنش را لمس کرد، چیزِ چسپناکی لای انگشتانش لغزید. خون بود. جایی از گردنش را چاقو خراشیده، بد رقم می‌سوزد. بعد فشار بغض در گلو، و قطرات اشک را حس‌کرد که سرازیر شدند.

حمید یادش بود، بعد از آن شب و دیدن زخم گردن او، همه دانستند که خلیل به خاطر ثریا ممکن است دست به هر کاری بزند. بعدها که شرح آن ماجرا به گوش ثریا رسید، او هم

فهمید که سرنوشتی جز خلیل ندارد. که حاضر است به خاطر او آدم بکشد، آن‌هم برادرش را. حمید هنوز هم به یاد دارد که شش ماه بعد از آن شب، ثریا عروس شد و خلیل داماد. از آن پس بی‌خوابی و سر دردِ شدید حمید شروع شد که کارش به دوا درمان رسید و والدینش را مشوش ساخت. زجری که او در آن دوران کشید باعث شد قسم بخورد، خلیل را نابود کند.

یادش بود، از همان اولین روزی که ثریا قدم گذاشت به خانه‌ی شان، متوجه شد ثریا هیچ توجهی به خلیل ندارد. بلکه هر لحضه چشمش به اوست. متوجه شده بود که خلیل، از همان روزها و هفته‌های اول فهمید که اشتباه می‌کرده است. آن‌دو به هیچ وجه نمی‌توانند از هم‌دیگر دل بکنند. چون با وجود خود داری حمید، انگار ثریا عمد داشت، در هر فرصتی، حتا در حضور خلیل با او بگو بخند کند. ثریا هرگز از نگاه‌ها و خنده‌هایش با حمید دست بر نداشت. به خاطر همین رفتارها، چند بار خلیل ثریا را به باد تشر و حتا سیلی گرفت؛ اما او بیش‌تر لج می‌کرد و به‌خاطر ضدیت با خلیل دست از رفتارش بر نمی‌داشت، تا او را بیش‌تر زجرش بدهد. و ثریا که دلداده‌ی راستین حمید بود، از رنج‌کشیدن خلیل لذت می‌برد. گویی هر سیلی که از خلیل می‌خورد مصمم‌ترش می‌کرد که بیش‌تر با حمید بپرد. این ابراز توجه از سوی ثریا به حمید، خلیل را آن‌قدر زجر داد تا سر انجام پناه برد به اعتیاد. او معتاد شد چون سعی داشت غمش را با کشیدن هرویین یا هر مخدر دیگری که به دست می‌آورد، به فراموشی بسپارد. چون خلیل هم عاشق ثریا بود، این را حمید درک می‌کرد؛ اما تقصیر او چه بود؟

فکر می‌کرد، گناه او چیست، وقتی خلیل محبت محبوب را به غیر از خود می‌دید و رنج می‌برد. و از جانبی‌هم، در مخمسه‌ای گیر کرده بود که خودش برای خود ساخته بود. و با لجاجت و دیوانگی مقابل همه ایستاده بود و این وضعیت را پیش آورده بود. که حالا حمید مجبور بود او را بکشد. چون در غیر این صورت اگر ثریا خودکشی می‌کرد؟ حتم داشت خودش هم زنده نمی‌ماند.

۴

حمید، وقتی دید یک موج بزرگ درحال نزیک شدن است، فهمید که باید آماده شود. با خود فکر کرد، نباید این دفعه فرصت را از دست بدهم. ممکن است آدم هیچ‌وقت، چنین فرصتی پیدا نکند. نباید مثل دفعات قبل دل دل کند تا فرصت از بین برود. تمام نیرویش را به عضلات بازویش جمع‌کرد و پشتِ برادرش قرار گرفت و آماده شد تا موج نزدیک شود و او کارش را انجام بدهد. مصمم شده بود. نباید درنگ می‌کرد. فکر کرد: ممکن نیست خلیل با ضربه‌ی سختی که از پشت به شانه‌های نحیفش وارد می‌شود، به داخل آب سقوط نکند.

این امکان هم در دلش گشت که اگر موفق نشود خلیل از نیت‌اش با خبر و تمام نقشه‌هایش بر آب خواهد شد. و دشمنی او با خلیل معلوم نبود به کجا ختم شود. تا به‌حال توانسته بود نیت

قلبی‌اش را در طول راه، ماهرانه از خلیل پنهان کند. خلیل را از کودکی خوب می‌شناخت. می‌دانست که برخلاف خودش اگر بخواهد او را بکشد، لحضه‌ای درنگ نخواهد کرد. خلیل مثل او نبود که صد بار تا به‌حال به‌خاطر مهر برادری و همخونی در آخرین لحظه از قصدش باز مانده و اراده‌اش درهم شکسته بود.

موج بزرگ از روبه‌روی قایق می‌آمد. نزدیک و نزدیک‌تر شد. با صدای مهیبی کف کرده و خروشان به طرف قایق هجوم آورد. اول قطرات آبِ حاصل از پیش‌موج پاشیده شد به اطراف قایق و کمانه کرد روی سر و صورت مسافران. سپس موج اصلی پیش‌آمد و گردن نیرومندش را چون اژدهایی زیر قایقِ رام و حقیر برد و بلند کرد، و چرخاند رو به آسمان.

احساس کرد این همان لحظه‌ای است که منتظرش بود. وقتی که پوزه‌ی قایق رو به بالا رفتن کرد، او مکثی کرد. چون تکان قایق برعکسِ خواستِ او، خلیل را به سمتش پرت می‌داد. وقتی شانه‌های خلیل روی سینه‌اش قرار گرفت، بازوان حمید او را در میان گرفت. گرمای تن خلیل را روی سینه‌اش حس‌کرد. چقدر سبک و لاغر شده بود به بادی بند بود. صبر کرد، موج از زیر قایق عبور کند. همین که قایق دوباره رو به سراشیبی و پایین آمدن کند، فرصت خواهد کرد او را پرتاب کند داخل آب. فکرش این بود که خودش از لبه‌ی قایق محکم بگیرد تا داخل آب پرت نشود. قلبش شروع کرد به تاپ تاپ کردن. انگار می‌خواست از دهانش به بیرون بجهد. سرازیر شدن آدرنالین را در خونش حس‌می‌کرد. منتظر فرصت شد. قایق با تکانی شدید سرازیر شد روی سطحِ ناآرام دریا. وقتش بود. تمام نیرویی که داشت را داد به عضلاتِ بازوانش. قوت کرد. حس کرد پاهای خلیل کمی از قایق بلند شد؛ اما فقط کمی. همین‌که خواست بیش‌تر بلند کند و بیاندازدش داخل آب، حس‌کرد خلیل از میان بازوانش لغزید به پایین. تکان شدید باعث شده بود. قایق از بلندیِ موج، روی سطحِ آب قرار گرفت. خلیل را نشسته پیش رویش دید. یک لحظه مثل برق گرفته‌ها گیج و منگ ماند و نمی‌دانست چه رخ داده است. کفِ قایق تا نیمه از آب پر شده بود. گیج و ناامید، خود را کف قایق نشسته در آب یافت. نگاهش را که از آب کف قایق بلند کرد خلیل را دید که چرخیده و به او نگاه می‌کند. این نگاه را خوب می‌شناخت از آن می‌ترسید، از کودکی. در نگاهش انگار چیزی بود؛ اما نتوانست آن را تفسیر کند. چیزی میان سرزنش یا بدگمانی.

در دلش از این‌که باز هم موفق نشده بود احساس شکست داشت. با این تفاوت که این دفعه خلیل به او شک کرده بود. یا او این‌طور گمان می‌کرد. دعا کرد خلیل نیتِ بدش را نفهمیده باشد. یا به او شک نکرده باشد. همان دم، پیش چشمش صورت ملامت‌گر ثریا آمد. انگار سرزنشش می‌کرد که چرا نتوانسته به قولش عمل کند. حس کسی را داشت که در حادثه‌ای هولناک، چیزی به سرش خورده باشد و نداند

کجاست. صدایی از پشت سرش شنید، که او را به دنیای واقعی و طوفان‌زده بر می‌گرداند. صدای سردار بود که از او می‌خواست در خالی کردنِ آب از قایق کمک کند. بلند که شد دوباره نگاهش با نگاهِ خلیل برابر شد. این دفعه در آن نگاه، چیزی شبیه به مهربانی و عطوفت خوانده شد. کمی‌دلش جمع شد. با خود گفت: من اشتباه می‌کنم. او به من شک نکرده. در آن گیر و دار ان‌شاءالله که نفهمیده من چه نقشه‌ای برایش داشتم. خم شد که سطلی را از دستِ سردار بگیرد که به‌طرفش دراز شده بود. و مشغول شد به خالی کردن آب‌های داخل قایق. فکری و جگر خون بود. دقایقی نگذشته بود که صدایی از موجی برخاست.

دید که موج بعدی خیلی بزرگ تر از آن قبلی‌ها نزدیک می‌شود. هنوز مسافران فرصت نکرده بودند آب‌های داخل قایق را خالی کنند. اگر باز هم آب داخلِ قایق سرازیر می‌شد، غرق‌شدن‌شان حتمی بود. همه می‌رفتند زیر آب و طعمه‌ی ماهی‌های گرسنه می‌شدند. برای لحظه‌ای تصویری از استخوان‌های سفید و لُچ شده از گوشت را دید که ماهی‌ها رها کردند و شناور شد درونِ آب تیره.

موج نزدیک شد و او برگشت. دور خورد تا باز پشتِ سرِ خلیل قرار بگیرد. لحظه‌ای متوجهِ نگاهِ خلیل شد که برگشت به عقب و با گوشه‌ی چشم نگاهش کرد. دیگر فرصت نداشت درنگ کند، چون موج قایق را بازهم بلند کرد. وقتی قایق دوباره رو به سراشیبیِ موج شروع به پایین آمدن کرد، او از پشت، قدمی نزدیک‌تر شد به خلیل. هر دو دست را بلند کرد تا ضربه بزند به پشت خلیل. هزاران قطره آب سرد مثل رگباری از هزاران سوزن پاشیده شد روی سر و صورت‌شان. دست‌ها و بازوهای از هم گشوده‌اش را با تمام قوا پس برد تا ضربه‌ی نهایی را وارد آورد. همان لحظه خلیل خم شد رو به جلو. حمید از شدت ضربه‌اش، که در هوا پرتاب کرده بود با صورت افتاد به پشت خلیل. همین که خلیل خود را بلند کرد. پاهای حمید از قایق کنده شد. افتاد روی خلیل و لبه‌ی قایق. خلیل، ضعیف‌تر از آن بود که بتواند سنگینیِ او را تاب‌آورد. و نشست.

پاهای حمید که از کف قایق، کنده شده بود، میان هوا و لبه‌ی قایق معلق شد و چرخانده شد به پشت. بعد خورد به لبه‌ی قایق پلاستیکی. آب‌ها آوار شدند روی شان. دست و پا می‌زد و تقلا داشت برای کمک. بیهوده امید داشت خلیل پاهایش را بگیرد و بکشاند داخل قایق. آن وقت می‌توانست تعادلش را حفظ کند و خود را داخل قایق بکشاند. قصدش این بود تا از برادرش ممنون شود و خجلت زده از بد نیتی خود نسبت به او؛ اما در عوض احساس کرد خلیل پاهایش را گرفت و پرتابش کرد داخل آب. قبل از این‌که با سر سقوط کند داخل آب، یادش بود که باید نفس عمیق بکشد و شش‌ها را پر کند از هوا. و همین کار را کرد. امیدوار شد شنا کنان برگردد طرف قایق و خودش را نجات دهد. دست و پا زد. باز هم بیش‌تر و بیش‌تر. وقتی رو

به بالا چرخید، اثری از قایق ندید. امواج قوی‌تر از آن بودند که او فکر کرده بود. او را چون پرِ کاهی با خود می‌بردند و می‌بردند. حالا هرچه بیش‌تر دست و پا می‌زد بیش‌تر پایین می‌رفت. دنبال فرصتی بود تا هوای شش‌ها را بیرون بدهد. سرش را از آب کشید و هوا را بیرون داد. همان دم که سرش از آب بیرون آمده بود دوباره شش‌هایش را از هوا پر کرد. با این ذخیرهٔ هوا می‌توانست مدتی دوام بیاورد. بالا برود و شنا کند. دست و پا زنان بالا رفت و با تمام نیرو و با همه‌ی قدرت اراده‌اش شنا کرد؛ اما برخلاف انتظارش پایین و پایین‌تر می‌رفت.

چشمانش زیر آب باز بودند، این پایین، مثل بالا طوفان نبود و اشباحی ماهی مانند را به رنگ‌های آبی و نقره‌ای، محو می‌دید که این طرف و آن طرف می‌رفتند. هرچه شنا می‌کرد نیرویش بیش‌تر به تقلیل می‌رفت. پاهایش از او فرمان نمی‌بردند. یادش آمد وقت‌هایی که در دشت برچی و آن حوض، با چه قدرتی شنا می‌کرد؛ اما اکنون دست‌ها و پاهایش با او سر نافرمانی داشتند. قدرت اراده‌ی او را خرد می‌کردند. یاد حرف‌های پدر افتاد که او را از رفتن به اروپا برحذر می‌داشت: «رفتی و در راهِ رسیدن به اروپا غرق شدی! ارزشش را دارد؟» می‌خواست در جواب بگوید: نه، نه پدر حق با تو بود...، نباید می‌آمدم...، کاش حرفت را گوش می‌کردم ...، تا اکنون در این دریای طوفانی ...، و این قدر تنها...، در این لحظات آخر مجبور به ...، اعتراف نمی‌شدم. می‌خواست از خلیل پیش پدر شکایت کند که چگونه برادر بزرگ‌تر به‌جای نجاتش، او را داخل آب انداخته بود؛ اما از نیتِ بد خودش شرمید... نیتِ بد به خلیل، باعثِ قضای سرِ خودش شده بود.

سپس احساس کرد دست‌ها و پاهای بی‌رمقش از بالا بردن او تا قایق عاجزند. شروع کرد بدون اراده رو به پایین رفتن. آن‌قدر پایین و پایین‌تر رفت که به‌سختی حرکت می‌کرد. احساس خفگی شدید می‌کرد. رگ‌های شقیقه‌هایش در حال منفجرشدن بودند. می‌دانست تا مرگ فاصله‌ای نمانده؛ اما هنوز ذهنش روشن بود و می‌فهمید که نباید هوا را بیرون بدهد. نباید آب وارد شش‌هایش شود. ثریا، یادش آمد که باید بدون او پیر می‌شد. نیرویش در حال تمام شدن بود. دست و پا زد، واداشت‌شان او را ببرند بالاتر؛ اما رمقی نمانده بود. یاد خلیل افتاد که زیرکانه انتقام گرفته بود. ازین فکر سست شد. چطور نفهمیده‌بود؟ اراده‌اش از کنترلش خارج می‌شد. ناگهان احساس کرد هوایی که در شش‌هایش ذخیره داشت با فشار از دهانش خارج شد. حباب‌ها را می‌دید که در اطراف صورتش رو به بالا در پروازند. آخرین نفس و آخرین ثانیه‌های حیات بود. با دست و پایی بی‌حس و با اراده‌ای خرد شده، شاهد خاموش شدن ذهنش بود. سیاهی بر دیدگانش چیره می‌شد و او خود را رها کرد میان سیاهی‌ها. دیگر چیزی بیاد نمی‌آورد. ذهنش خاموش می‌شد. آخرین احساسش، شناورشدن بود در فضایی از بی‌وزنی و خلأ. سرِ آخر. رهایی، و رهایی و رهایی.

معروفه صدیقی
دانشجوی مقطع دکتری

برگشت به خانه

«تا لب مرز ده دقیقه بیش‌تر نمانده، برای پیاده‌شدن آماده شوید».

با این صدا از خواب بیدار شدم. سرم گیج می‌رفت و رگ گردنم درد می‌کرد. لبانم خشک و به‌هم چسپیده بود؛ دست‌هایم بی‌حس و پاهام از شدّت ورم، سنگین شده بودند. دوری و خستگی راه توان حرکت را از من گرفته بود. از هرطرف صدای حرف و ناله شنیده می‌شد؛ همه خسته و مانده

۱۲۳
پارسیبان
فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان
در گستره‌ی
ادبیات و فرهنگ
سال دوم
شماره‌ی شانزدهم
تابستان ۱۴۰۴
خورشیدی
داستان

بودند. بابام هنوز خواب بود. او روی صندلی هردو زانویش را در بغل گرفته بود و سرش را به شیشه‌ی ماشین تکیه داده بود و خر و پف می‌کرد. آرام صدایش کردم، بابا بابا پا شو، رسیدیم. پاسخی نداد، او به خواب عمیقی فرو رفته بود؛ بی‌چاره بابام، چند شبانه‌روز بود که از نگرانی نخوابیده بود. هستی و نیستی‌اش آن‌جا، مانده بود؛ ماشین، پول، وسایل خانه و ....

به‌سختی حرکت کردم. شلوغی و بوی نامطبوعِ اتوبوس حالم را به‌هم می‌زد. زیب کیفم را باز کردم تا آدامسی بردارم، شاید حالم را بهتر کند. ناگاه چشمم به یادگاری که محیا داده بود، افتاد. دلم گرفت؛ نمی‌دانم چقدر از او و دیگر دوستانم دور شده بودم؛ اما می‌دانم که خیلی زیاد از تهران فاصله گرفته بودیم، می‌دانم که دیگر هیچ‌کدام را نخواهم دید؛ معلم‌ها و هم‌کلاسی‌ها و هم‌بازی‌هایم را. کسانی‌که تمام دل‌گرمی زندگی‌ام بودند؛ با آن‌ها انس گرفته بودم و عادت کرده بودم. بعد از فوت مادرم، به غیر از آن‌ها هم‌دل و هم‌رازی نداشتم. پدرم همه روزه سرِکار می‌رفت و همیشه مصروف کار بنایی بود. او مجبور بود زیاد کار کند تا مصارف مدرسه و دیگر مایحتاج زندگی را درآورد. من هم در خانه تنها بودم و تمام دل‌خوشی روزانه‌ام، رفتن به مدرسه و دیدن معلم‌ها و هم‌کلاسی‌هایم بود؛ باهم درس می‌خواندیم، و تفریح می‌کردیم و خوش‌حال بودیم. قلم و دفتر و مدرسه و بازی با دوستان، برایم تسلی خاطر بود و تلخی و غم نبود مادر را تا حدی کم می‌کرد.

«پا شین، چیزی جا نمونه». با شنیدن این صدا بابام از جا پرید و گفت دخترم پاشو، کیفت رو بردار، چیزی جا نمونه جان بابا. گفتم باشه بابایی. با خودم گفتم برداشتم همه چیز رو؛ اما دلم جا مونده پیش دوستان و خانم معلمم. بله دوستانی که دیگر هرگز آن‌ها را نخواهم دید.

از اتوبوس پیاده شدیم، خاک و گردِ عجیبی هوا را تاریک و تار کرده بود. باد شدیدی از هر طرف می‌زید و گردبادها در جای‌جای صحرا رقص‌کنان پیچ و تاب می‌خوردند و موی‌هایم را هم به رقص آورده بودند. چشم‌ها، گوش‌ها و دهنم نیز از نفوذِ شین‌ها و خار و خاشاک اطراف در امان نبودند. هرچند مژه‌ها، لب‌ها و دست‌های خسته‌ام سپرگونه در تلاش دفاع از آن‌ها برخاسته بودند؛ اما فایده‌ای نداشت. در یک لحظه، شدت باد، تن خسته‌ام را خسته‌تر و درمانده‌تر کرد. دیگر توانی برای ایستادن نبود. خود را از میان انبوه جمعیت مسافری که در حال پایین‌شدن از ماشین بودند به کنار کشیدم و در گوشه‌ای نشستم. سر و صدای برخاسته از ازدحام مسافران و جیغ و داد کودکان به آسمان بلند شده بود که گوش‌هایم را می‌آزرد. با فشار، چشمانم را باز کردم، نور روشن و طلایی خورشید به نگاه نمی‌آمد؛ غبار سنگین

پرده‌مانندی جلو قشنگی و جذابیت آفتاب را گرفته بود. لحظه به لحظه باد با وزش‌هایش، گرمی خشک و سوزانی را چون نشتری آب‌دیده به جسم نحیف و مانده‌ام فرومی‌کرد. سراسر بدنم غرق در عرق شده بود. تف گرما، موج‌وار از پوستم نفوذ می‌کرد و به تک‌تک رگ‌های بدنم راه‌می‌یافت و خونم را به جوش آورده بود. حالت تهوع، سرگیچه و تنگی نفس رمق را از وجودم ربوده بود. لبانم خشک و بدنم لرزلرزان شده بود؛ نمی‌دانم چرا؟ شاید از گرسنگی یا تشنگی، یاهم خستگی راه بود و یا همه‌ی این‌ها. گویا من تنها نیستم نه. هرگز. راستی این سر وصداهای انسان‌های اطرافم بی‌علت نیست. آن‌ها نیز چون من در عذاب‌اند. خسته و گرسنه‌اند و یا تشنه‌اند. گویا باد و گرمی خورشید، دست در دست هم داده و در پی انتقام‌جویی برآمده بودند. کدام انتقام؟ انتقام بی‌وطن ؟ انتقام بی‌مادری؟ انتقام بی‌سرپناهی؟ مگر این محرومیت‌ها، انتقام‌گیری دارد؟ نمی‌دانم. خیر. هرگز چنین نیست. پس چرا نوازش‌های نرم وزش باد و محبت خورشید نوربخش به خنجر تیز و آتش سوزان تبدیل شده بود. نمی‌دانم.

غرق در افکار این چنینی بودم که بابام از چند قدم آن طرف‌تر من را صدا زد. نرگس نرگس کجایی بابایی. او جلوتر رفته بود تا چمدان ما را از صندوق اتوبوس تسلیم شود. گفتم اینجام بابا. با جسم خاک زده و عرق‌ریزانش چمدان را کشان‌کشان به سمت من می‌آورد. بله چمدانی که خلاصه می‌شد به همه هستی و نیستی زندگی‌اش؛ . او در حالی که بغض جانداری گلویش را می‌فشرد، با دستمالی خاک و گردِ لایی صورتم را پاک کرد و گفت پا شو بابا. به‌سختی بلند شدم و در بین گرمی و بادبا هم به راه افتادیم. بعد از چند دقیقه پیاده‌روی گفت: این‌جا ختم مرز ایران است و شروع مرز افغانستان. او با لبخند شیرینی که تا حالا از او این چنین لبخندی ندیده بودم؛ لبخندی که در پیشتش دنیایی از خوشی و نشاط، همراه با ترس و نگرانی پنهان شده بود. شادی رسیدن به وطن و ترس از نداشتن سرپناه و نگرانی از نبود کار برایم گفت به وطن خوش آمدی ناز بابا. بله هردوی مان به وطن خوش آمدیم. گویا دیگر گذشته را به گذشته سپرده بود. بله دقیقاً چنین بود. او بر خاک زانو زد و زمین را سجده و کرد و بوسید وجیغ کشید، اشک ریخت و خندید و نالید و خندید. از شنیدن این جمله: «به وطن خوش آمدی» و دیدن صحنه‌ی سجده‌گذاری او؛ احساس عجیبی به من دست داد. دیگر باد و گرمی خورشید تن خسته من را نمی‌آزرد. سنگینی مهاجرت که از بدو تولد تا حالا شانه‌هایم را لحظه به لحظه می‌فشرد و کمرم را خم می‌کرد،کم و کمتر می‌شد. من هم ناگاه سر به سجده گذاشتم. این خاک، خاک خودم بود. خیلی آشنا، خوش‌بو و آرام بخش.

آن را بو کردم و بوسیدم و بر سر و تنم ریختم. بلی. گویا سال‌های انتظار به پایان رسیده بود. برگشتم به خانه. مادر وطن من را در آغوش پر مهرش می‌فشرد و اشک می‌ریخت و من اشک می‌ریختم و پدرم. با دیدن یکی از پوسترهای خوش‌آمدگویی «هم‌وطن به وطن خوش آمدی، تو تنها نیستی، این خانه خانه‌ی توست» که در کنار پارک نصب شده بود ، حس خوبی در من نفوذ کرد. ناگاه جیغ بلندی کشیدم که خدایا شکرت. من وطن دارم. من خانه دارم و من مادر دارم. گویا همه دل‌تنگی‌ها، غم و غصه‌ها و نگرانی‌ها از کالبدم فرار کرده بودند. گرفتگی بند در بند بدنم باز شده بود و در سراسر جسمم احساس سبکی کردم. گویا تازه به دنیا آمده بودم، در سرزمین خودم. در خانه و کاشانه‌ی خودم. بله، بدون شک ریشه‌ام این‌جاست. من ریشه‌ام را یافتم. چقدر لذت‌بخش است دیدن هموطنانم که صادقانه به استقبال ما آمده‌بودند: هنرمندان، ورزشکاران، نهادهای خیریه، تجار و ... که هرکدام از دل و جان مهمان‌نوازی می‌کردند و نسبت به مهاجرین عشق می‌ورزیدند. یکی با دادن آب و نانی و یا شیرینی و شربتی و دیگری با هدیه‌دادن مقدار پولی و یا با انتقال رایگان مسافران در شهری و ...متوجه شدم که ما بی‌ریشه نیستیم، مردم متحد و با وقاری داریم.

بابام گفت، بیا دخترم بریم پیش اتوبوس. بلند شدم و هر دو پاورچین پاورچین در بین ازدحام مهاجرین به راه افتادیم. بابام با لبخند ملیحی که هنوز به لب داشت، گفت دخترم می‌ریم به کابل در خانه‌ی مادر بزرگت زندگی می‌کنیم و با عمویت سرِ کار می‌رم، مشکلات گذشته را فراموش و زندگی شادی را باهم شروع می‌کنیم. او لحظه‌ای درنگی کرد و چشمش به نقطه‌ای میخ‌کوب شد؛ منم پا نگاه داشتم و به طرف بابام خیره شدم، ناراحتی پر رنگی در چهره‌اش نقش بسته بود و قطره‌ی اشکی از گوشه‌ی چشمش سرازیر. مرد و زن و پیر و جوان از دوطرف ما رد می‌شدند تا سریع‌تر به اتوبوس برسند؛ اما بابام نگاهش را از آن نقطه ناپیدا برنمی‌داشت. ناگاه آهی کشید. گفتم: مگر چی شده بابا. نگفتی مادر بزرگ، پدر بزرگ، عمو و دایی‌هایم منتظر ما می‌باشند و می‌ریم به کابل زندگی شادی را شروع می‌کنیم؟ گفت: بله دختر قشنگم. همه چشم به راه ما اند و می‌ریم همه چیز را از سر می‌گیریم. زندگی خود را سر و سامان می‌دهیم. گفتم: این که خیلی خوبه. پس چی مشکل مانده؟ گفت: فقط یک چیز و آن هم... گفتم چی؟ گفت: مدرسه‌ات. چرا بابا مگر مدارکم را فراموش کردی؟ گفت: نه بابا نه. بابام نگاه عاجزانه و دردناکی به من انداخت و سرم را در بغل گرفت و اشک ریخت و موهایم را نوازش کرد و اشک ریخت. یک‌دفعی متوجه علت گریه و حرفای بابام شدم؛ بله در افغانستان مدرسه‌ها به روی دختران بسته است و من هم سال بعد کلاس

هفتم می‌روم. اوه خدایا به تو پناه می‌برم. خدایا من نمی‌توانم بدون درس خواندن زندگی کنم؛ در گوشه‌ی خانه دلم می‌ترکد.از قلم، دفتر، کلاس و مدرسه نمی‌توانم فاصله بگیرم. آموزش علم شیره‌ی وجودم است که از آن تغذیه می‌کنم و رگ‌های بدن را با چشمه‌ی زلال و پربار دانش آبیاری می‌کنم، قلبم را با نور دانش صیقل می‌دهم و دستانم را با گرفتن قلم و نوشتن قدرت می‌بخشم. چشم‌هایم را با مطالعه درس جغرافیا و تاریخ نور می‌دهم و گوش‌هایم را با سخنان معلم شنواتر می‌سازم.

من بدون مدرسه نمی‌توانم تاب بیاورم، نه. هرگز. بابا بابا چه می‌شود برویم نزد مسؤولین آموزش و پرورش کشور و از آن‌ها به نمایندگی از میلیون‌ها دختر مهاجر عودت‌کننده‌ی افغانستانی، خواهش کنم تا دروازه‌های مکاتب را به روی ما باز کنند؛ من مطمئنم که آن‌ها قبول می‌کنند، من شنیده‌ام که در افغانستان همه‌چیز بر اساس آموزه‌های دین اسلام به پیش می‌رود. در کجای قرآن کریم ذکر شده که دختران نمی‌توانند درس بخوانند. در مدرسه برای ما گفتند که آموزش علم و دانش بر انسان لازم است و من هم به‌عنوان نوع انسان می‌خواهم علم بیاموزم تا در کنار پسران کشور، در آینده در پیش‌رفت و شگوفایی سرزمینم سهیم باشم.

بابام سری تکان داد و گفت: باشه بابا؛ الآن بریم که ماشین حرکت می‌کند، بخیر به کابل که رسیدیم ترا می‌برم تا خواست خود و دیگر دختران را برای مسؤولین پیش کنی. من و بابام جزء آخرین مسافرانی بودیم که به اتوبوس سوار شدیم، اتوبوس پر از مهاجر بود، هریک از جایی؛ کابل، غزنی، بلخ، تخار، پروان و لغمان. همه در صندلی‌ها نشسته بودند. دیگر آه و ناله شنیده نمی‌شد؛ هیچ‌کدام خسته به‌نظر نمی‌رسیدند؛ چهره‌های همه روشن و باز شده بود، آن لبخند و خوشی پدرم را در لبان تک‌تک‌شان دیدم. چشمان‌شان از خوش‌حالی برق می‌زد. حس خوشایندی در وجود همه موج می‌زد. گویا جان تازه گرفته بودند، از شادی و نشاط به لباس نمی‌گنجیدند. همه برای رسیدن‌شان چشم به راهی داشتند؛ یکی مادر و پدری یا خواهر و برادری، دیگری همسر و فرزندی و دیگران عمو و دایی و یا هم عمه و خاله‌یی.

اتوبوس از مرز اسلام قلعه به طرف شهر هرات حرکت کرد. لحظه به لحظه این شور و شوق عجیب در همه نمایان‌تر می‌شد؛ اکثراً گوشی به دست داشتند و برای خانواده، نوید رسیدن‌شان را می‌داند، یکی برای مادرش، دیگری برای همسرش.

آن‌چه توجه مرا به‌خود جلب کرده بود، زمزمه‌ی بیان آرزوهای مسافرین بود؛ شنیدم که مردی می‌گفت: «وقتی به غزنی رسیدم، کشاورزی می‌کنم»؛ زنی از آن‌طرف‌تر برای زن دیگری آرام می‌گفت: «به مزار که رسیدم، کارگاه آموزش خیاطی باز می‌کنم». جوانی

از صندلی عقب برای خانمش می‌گفت: «در پروان کار بساز و بفروش خانه راه‌اندازی می‌کنم» پسری دیگر برای رسیدن به دایکندی و دیدار نامزدش لحظه‌شماری می‌کرد. در صندلی پهلوی ما، دو دختر از ادامه‌ی تحصیل و آموزش زبان صحبت و برای آینده‌شان رؤیاپردازی می‌کردند. بله دقیقاً پرنده‌های مهاجر به وطن برگشته بودند و به آینده و شروع زندگی بهتر امیدوار بودند.

بعد از ساعتی از شهر هرات گذشتیم، هوا کمی تاریک شده بود، همه آرام گرفته بودند؛ آهسته به بابام گفتم، تا کابل چقدر مانده، بابام گفت: هنوز تازه راه افتادیم، ممکن 16 ساعت دیگر؛ راحت بخواب جان بابا. فردا بخیر به کابل می‌رسیم. بعد از لحظه‌ای بابام خوابید. شیشه‌ی پنجره‌ی ماشین را باز کردم تا کمی هوا بخورم. هوا تاریک و تار شده بود؛ ناگاه یادم از اوصاف زیبایی‌های شهر کابل آمد که از مامانم شنیده بودم؛ رسیدن شهر کابل و دیدار پدربزرگ و مادربزرگ مرا بی‌تاب و طاقت کرده بود. دوست داشتم بال در آورم و پرواز کنم، ممکن زودتر به آن‌ها برسم و آن‌چه را که تا الآن شنیده بودم، از نزدیک ببینم؛ با خودم گفتم: تاب بیار نرگس فردا به همه‌چیز می‌رسی، ببین همه خوابیدند، تو هم آرام بگیر آرام، این‌ها هم بی‌صبرانه منتظر دیدار عزیزان‌شان هستند. به همین چرت و خیال بودم که ناگاه ماشین تکان عجیبی خورد، در یک چشم برهم‌زدن، انفجار وحشت‌ناک و غریبی صورت گرفت. اتوبوس چون پر کاهی از جایش بلند شد و در کنار جاده افتاد. ناگاه خودم را بر روی زمینی سخت احساس کردم؛ انگار از پنجره‌ی کناری ماشین به بیرون پرت شده بودم. درد شدیدی سراسر وجودم را فراگرفت؛ کمرم محکم به سنگی خورده بود، طوری‌که شکستن استخوان آن را شنیدم. گوش‌هایم چیزی را نمی‌شنید. هیچ‌چیز را نمی‌دیدم. به‌جز از اتوبوس که از بیرون و درون در آتش می‌سوخت؛ شعله‌های آتش ظالمانه و جسورانه پر و بال همه پرنده‌های مهاجر را فرا گرفته بود؛ بله همه چون چوب خشک زنده‌زنده می‌سوختند و در شعله‌های سوزان و بی‌رحم آتش ذوب می‌شدند. بوی گوشت و پوست و استخوان‌شان در فضا پخش شده بود. آن‌ها با کوله‌باری از درد و آرزو به‌جای رسیدن به خانه؛ به سوی ابدیت پرواز کردند. من هم از درد زیاد به‌خود می‌پیچیدم و لحظه به لحظه نفسم تنگ و تنگ‌تر می‌شد، اعضای بدنم از حرکت می‌افتاد. غبار ضخیمی جلو دید چشمان را فرا گرفت، طعم خون را در دهنم حس کردم و توان نفس‌کشیدن را از دست دادم و از حال رفتم.

***

گفت‌وگو

بخش چهارم

هرات هویت فرهنگی- هنری من است

گفت‌وگو کننده:
عصمت‌الله احراری

هرات هویت فرهنگی-هنری من است

گفت‌وگو با نذیر رهگذر، هنرمند و استاد دانشگاه

۱۳۰
پارسی‌بان
فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان
درگستره‌ی
ادبیات و فرهنگ
سال دوم
شماره‌ی شانزدهم
تابستان ۱۴۰۴
خورشیدی
گفت‌وگو

نذیر رهگذر زاده‌ی هرات، هنرمند و استاد دانشگاه. او بنیان‌گذار گالری ماهور می‌باشد؛ نهادی هنری که از سال ۲۰۱۶ به کودکان خیابانی و بی‌سرپرست آموزش نقاشی و هنر می‌داد. رهگذر افزون بر تدریس، همواره در راستای ترویج فرهنگ و هنر در جامعه فعالیت کرده و با برگزاری نمایشگاه‌ها و برنامه‌های آموزشی، استعدادهای نوپا را پرورش داده است. پس از روی‌کار آمدن طالبان، گالری ماهور بسته شد، اما او تلاش کرد فعالیت‌هایش را به شکل دیگری ادامه دهد. رهگذر اکنون در شهر پاریس فرانسه اقامت دارد و همچنان به کارهای هنری و فرهنگی مشغول است.

پرسش: از کوچه‌های خاموش هرات برای‌مان بگویید؛ همان‌جا که قلم‌موهای شما دیوارهای فراموشی را می‌نوازید تا خاطرات کودکان خیابانی فراموش نشود. آن روزها برای شما چه معنایی داشتند و چه تأثیری بر هویت هنری‌تان گذاشتند؟

پاسخ: هرات برای من فقط یک شهر نیست؛ کوچه‌ها و پس‌کوچه‌هایش، سنگ‌فرش‌های قدیمی، دروازه‌های فرسوده‌ی بازارها با دو دق‌الباب‌های زنانه و مردانه، حمام‌های کهنه و حوض‌های محله‌ها، همه بخشی از وجود من‌اند. هنوز صدای مردی را به یاد دارم که بر گاری‌اش فریاد می‌زد: «کچالو مَنِ ده روپیه»، یا شیریخ‌فروشی که در چارسو صدا می‌زد، یا شور نخودفروشی که در گِرد پارک فریاد می‌کشید. این صداها، این بوها و رنگ‌ها، شالوده‌ی هویت من بودند و در نهایت هویت هنری من را ساختند.

از دل همین اجتماع بود که نخست به خطاطی روی آوردم ـ آن هم در دوره‌ی نخست طالبان ـ سپس موسیقی و سرانجام نقاشی؛ و این سه هنر تا امروز با هم در زندگی من تنیده‌اند. تحصیل من هم با افت‌وخیزهای همین دوران گره خورد: تا صنف هشتم در لیسه‌ی تجربوی هرات خواندم، سپس سال‌ها به‌دلیل شرایط سیاسی درس را رها کردم و هشت‌سال بعد دوباره به همان لیسه بازگشتم. پس از آن وارد لیسه‌ی بهزاد شدم و در آن‌جا بیش‌تر با هنرهای تجسمی آشنا شدم. سال ۱۳۸۵ در کانکور شرکت کردم و سال بعد وارد دانشکده‌ی هنرهای دانشگاه هرات شدم و کارشناسی‌ام را آن‌جا به پایان رساندم. همه‌ی این مسیر ـ از کوچه‌های شهر گرفته تا مدرسه و دانشگاه ـ با هم در شکل‌گیری نگاه و هنر من درهم تنیده‌اند.

پرسش: شما سال‌ها در دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه هرات تدریس می‌کردید. فضای آموزشی آن زمان چگونه بود و تجربه‌ی تربیت نسل جوان هنرمندان افغانستان برای شما چه معنا داشت؟

پاسخ: زمانی که به دانشکده‌ی هنر بازگشتم، کارشناسی ارشد پژوهش هنر را در دانشگاه تهران به پایان رسانده بودم؛ جایی که فلسفه، ادبیات، تاریخ و مکاتب هنری را به‌طور عمیق مطالعه کردم. سال ۱۳۹۶ دوباره به دانشگاه هرات بازگشتم و شش‌سال در آن‌جا تدریس کردم. تفاوتی شگرف میان دوران دانشجویی خودم و دوره‌ای که به‌عنوان استاد بازگشتم می‌دیدم؛ شیوه‌ی تدریس، رویکرد استادان و فضای آموزشی تغییر کرده بود.

ما، استادان جوان، کوشیدیم فاصله‌ی خشک و رسمی میان استاد و دانشجو را بشکنیم. تلاش من این بود که استاد نه فقط آموزگار، که همراه و دوست دانشجو باشد. برای‌شان کارگاه‌های آموزشی بیرون از دانشگاه برگزار می‌کردم، آثارشان را در نمایشگاه‌های کوچک و بزرگ به نمایش می‌گذاشتیم و کم‌کم فضایی تازه برای تجربه و آموختن پدید آمد. حضور استادان

تازه‌نفس، دانشکده‌ی هنر را وارد مرحله‌ای جدید کرد.

پرسش: گالری ماهور، که شما بنیان‌گذارش بودید، نقش مهمی در آموزش هنر به کودکان بی‌سرپرست و کارگر داشت. آیا هنوز آن آموزش‌ها ادامه دارد؟ آیا ایده‌ی ماهور در تبعید احیا شده است؟

پاسخ: جرقه‌ی ماهور از یک پرسش دانشجویی زده شد. دختری از من پرسید: «ما بعد از فراغت چه کنیم؟ خیلی‌ها ازدواج کردند، معلم شدند یا دنبال کار دیگری رفتند؛ اما چرا هیچ‌کدام مسیر هنری‌شان را ادامه نمی‌دهند؟» این سؤال مرا تکان داد. تصمیم گرفتم جایی بسازم برای تداوم هنر، به‌ویژه برای دختران هرات. این‌گونه گالری ماهور شکل گرفت؛ با حضور پنج دختر جوان که هنوز هم همراه من‌اند، برخی حتی در اروپا. ماهور نخست در زیرزمین هوتل تجارت با حمایت دوستانی عزیز آغاز شد. به‌تدریج روی پای خود ایستاد، سفارش‌های هنری برای هوتل‌ها و کافه‌ها گرفت و سپس به مکانی بزرگ‌تر منتقل شد. آن‌جا کلاس‌های نقاشی و خطاطی دایر کردیم و پروژه‌های اجتماعی در کنار کار هنری پیش بردیم.

بخش مهمی از کارمان نقاشی‌درمانی برای کودکان خیابانی بود؛ کودکانی میان ۴ تا ۱۴ سال که برخی سرپرست نداشتند یا گرفتار اعتیاد بودند. هر هفته با غذا، شیرینی و وسایل نقاشی نزدشان می‌رفتیم و روزی را با هنر سپری می‌کردیم. خوش‌بختانه این کار هنوز هم توسط دانشجویان ادامه دارد و ما از راه دور پشتیبانی‌شان می‌کنیم.

پرسش: هنر متعهد در بستر افغانستان، با آن همه بحران و خشونت، چگونه می‌توانست نقش اجتماعی ایفا کند؟

پاسخ: آن‌چه در گالری ماهور تجربه کردیم، فراتر از دانشگاه بود. ما حلقه‌ای از هنرمندان و جوانان انقلابی گرد آوردیم که به تعهد، همکاری و گذشت باور داشتند. می‌خواستیم هنر نه تنها زبان زیبایی، که زبان مقاومت و اعتراض باشد. شبانه شعار روی دیوارها می‌نوشتیم، برنامه‌های خیابانی می‌خواستیم برگزار کنیم؛ اما بسیاری از آن‌ها با مخالفت روبه‌رو می‌شد. چند بار هم به‌خاطر حضور پرشمار دختران و پسران، مجبور شدیم مکان گالری را تغییر دهیم. با این همه، آهسته‌آهسته مردم را به گالری می‌کشاندیم؛ همسایگان، کاسبان بازار، دانشجویان... می‌خواستیم هنر از چارچوب دانشگاه بیرون بیاید و در زندگی روزمره‌ی مردم ریشه بزند.

هرچند دیر آغاز کردیم؛ اما همین تلاش‌ها جرقه‌ی یک جریان تازه بود؛ تلاشی برای معرفی هنر به‌عنوان ابزاری برای ایستادگی در برابر تحجر.

پرسش: مهاجرت برای یک هنرمند نه‌فقط کوچ مکانی که گاه بریدن از ریشه است.

این تجربه برای شما چگونه بود؟ رنگ‌ها و نقش‌ها در آثارتان چه تغییری کرد؟

پاسخ: من این را مهاجرت نمی‌نامم، بلکه تبعید می‌دانم. چون به رضایت خود نبود؛ همه‌چیز از ما گرفته شد و رشته‌هایی که سال‌ها بافته بودیم ناگهان پنبه شد. روزهای نخست، افسردگی بر من سایه انداخت؛ اما تماس دانشگاه ساپینزا در روم، که کمک کردند من و ده‌ها دانشجوی هنرم را از افغانستان بیرون بیاوریم، روزنه‌ای از امید بود. وقتی به اروپا رسیدم، زبان و فرهنگ برایم بیگانه بود؛ اما زبان هنر آشناست و همه‌جا مخاطب دارد. کم‌کم دوباره به نقاشی برگشتم. با دانشجویان و همکارانم «مکتب هرات» را بنا نهادیم. سپس به فرانسه آمدم و دو سال به‌عنوان مسؤول هنر و میراث فرهنگی افغانستان در پاریس کار کردم. در سال ۲۰۲۲ انجمن ماهور را دوباره احیا کردیم، این‌بار با رویکردی جهانی‌تر.

اکنون وقتی آثارم را پیش و پس از تبعید مقایسه می‌کنم، تفاوت زمین تا آسمان است. خاک و باد هرات، کوچه‌هایش و درهای زنگ‌زده‌اش در نقاشی‌هایم در دل پاریس زنده‌اند. تبعید برایم زخمی عمیق بود؛ اما در عین حال شاه‌پری بخشید که توان پرواز دوباره داشته باشم.

پرسش: در فرانسه، با فرهنگ، زبان و مخاطبی جدید روبه‌رو شدید. این جابه‌جایی تولید هنر در ماهور را شکلی تازه داده‌است؟

پاسخ: بله، در اروپا مخاطب ما دیگر تنها دانشجویان یا مردم هرات نبودند؛ بلکه فرانسوی‌ها، اروپایی‌ها و حتی آمریکایی‌ها با آثار ما روبه‌رو شدند. در هرات بیش‌تر محدود به هنرهای تجسمی بودیم؛ اما این‌جا توانستیم موسیقی، تئاتر، مد و حتی رقص را نیز وارد کار کنیم.

وقتی مخاطب اروپایی با این تنوع روبه‌رو می‌شود ـ از لباس و غذا گرفته تا موسیقی و نقاشی ـ شگفت‌زده می‌ماند. بسیاری از آن‌ها بارها در برنامه‌های ما شرکت کرده‌اند و هر بار می‌بینیم که چه‌قدر نگاه‌شان به افغانستان و هنر ما تغییر کرده است. تنها نکته‌ی تلخ این است که حضور مهاجران افغانستانی در این برنامه‌ها کم‌تر است؛ شاید به‌خاطر گرفتاری‌های زندگی روزمره؛ اما با این حال خوش‌حالیم که توانسته‌ایم در همین چند سال، دست‌کم در پاریس، تحولی هنری ایجاد کنیم.

پرسش: پروژه‌های هنری‌تان در فرانسه چقدر بازتابی از تجربه‌ی افغانستان، تبعید و گذشته‌ی شماست؟ مخاطبان اروپایی چطور با این روایت‌ها ارتباط برقرار می‌کنند؟

پاسخ: پروژه‌های ما در اروپا ترکیبی از گذشته و اکنون‌اند؛ ادغامی میان ریشه‌های افغانستان و تجربه‌ی تبعید. نمونه‌اش اجرایی

بود که سال گذشته در شب یلدا داشتیم: «هفت پرده لباس و هفت پرده موسیقی». لباس‌های اقوام مختلف افغانستان را با موسیقی بر پایه‌ی روایت هفت گنبد نظامی در هم آمیختیم؛ هفت روز هفته، هفت رنگ، هفت حرکت. چیزی که در افغانستان امکان اجرا نداشت، این‌جا جان گرفت.

این تنها نمونه‌ای است از پروژه‌های ما. در حوزه‌ی موسیقی هم کارهای ترکیبی بسیاری کردیم: موسیقی خراسانی با اسپانیایی، موسیقی هراتی با پیانو یا با نغمه‌های آرژانتینی. این پیوندها نه‌تنها هنر ما را غنی‌تر کرد، بلکه مخاطب اروپایی را نیز به وجد آورد.

پرسش: جوانان امروز افغانستان چگونه با هنر و فرهنگ درگیر هستند؟ آیا در شرایط تلخ کنونی، هنوز هنر می‌تواند راهی برای اعتراض، بازسازی و زیستن باشد؟

پاسخ: متأسفانه شرایط کشور بسیار سخت است و جوانان ما با افسردگی و ناامیدی دست‌وپنجه نرم می‌کنند؛ اما هنوز چراغی روشن است. سه سال پیش «دانشگاه آنلاین زن» شکل گرفت و خوش‌بختانه چند ماه پیش با ما تماس گرفتند تا دانشکده‌ی هنر هرات را در چارچوب این دانشگاه دوباره فعال کنیم. اکنون ریاست آن بر دوش من است.

در ترم تازه، با دو بخش مینیاتور و نقاشی آغاز کردیم؛ نزدیک به ۱۰۰ دختر در افغانستان ثبت‌نام کرده‌اند و ۲۶ استاد به‌شکل داوطلبانه تدریس می‌کنند. هرچند جای آموزش حضوری را پر نمی‌کند؛ اما به ما امید می‌دهد که رشته‌ی هنر در افغانستان گسسته نشود. این روزها امتحانات در جریان است و از ترم آینده گام‌های بزرگ‌تری برخواهیم داشت. باور دارم که اگر این مسیر ادامه یابد، می‌توانیم هنر را در دل نسل جوان زنده نگه داریم و شاید روزی دوباره دروازه‌های دانشگاه‌ها بر روی دختران گشوده شود.

پرسش: پیام شما به هنرمندان جوان افغانستان که امیدشان کم‌رنگ شده، چیست؟ چگونه می‌توان در تاریکی‌ها، چراغی برای ماندن و ساختن روشن نگه داشت؟

پاسخ: من خود را در جایگاهی نمی‌بینم که به بزرگان پیام بدهم؛ اما شاید تجربه‌هایم برای نسل جوان‌تر سودی داشته باشد. من نوجوانی‌ام را در نخستین دوره‌ی طالبان گذراندم؛ دورانی سخت و سیاه؛ اما همان روزها بود که به‌طور پنهانی انگلیسی آموختم، خطاطی کردم، موسیقی نواختم و بیش از همیشه کتاب خواندم.

بستن دروازه‌های مکتب و دانشگاه به‌معنای بستن راه‌های یادگیری نیست. نباید دست روی دست گذاشت و همه‌چیز را به سرنوشت سپرد. هنوز هم در هرات دانشجویانی هستند که با همه‌ی دشواری‌ها نقاشی می‌کنند، مینیاتور می‌سازند و کارگاه‌های کوچک راه انداخته‌اند. اگر دست در دست هم بگذاریم ـ دختران و

پسران، هنرمندان و دانشجویان ـ می‌توانیم نقطه‌ی قوتی بسازیم که ما را از این منجلاب بیرون بکشد. راه سخت است؛ اما هنر همیشه چراغی داشته که در تاریک‌ترین شب‌ها هم می‌درخشد.

نگاه طنز

دوگانه‌ها

تعلیق حواس چهارگانه

احسان سلام
استاد دانشگاه

دوگانه‌ها

دو گونه «زن» داریم:
ـ یکی لایک‌زن و دیگری لاف‌زن!
دو گونه خبر داریم:
ـ یکی خبرهای خبرساز و دیگری خبرهای خرساز!
دو گونه مُفتی داریم:
ـ یکی مفتی‌ای که فتوا می‌دهد و دیگری «مُفت»‌ای که فت‌فت می‌کند!
دو گونه رهبر داریم:
ـ یکی راه‌گم و دیگری رهزن!
دو گونه رهرو داریم:
ـ یکی زگهواره تا گور دانش می‌جوید و دیگری ز گهواره تا گور می‌شاشد!
دو گونه «گذاری» داریم:
ـ یکی سرمایه‌گذاری و دیگری «خَرمایه‌گذاری!»
دو گونه «عطف» داریم:
ـ یکی «واوعطف» که جایش در دستور زبان است و دیگری «نقطه‌ی عطف» که مکانش افغانستان!
دو گونه دیو داریم:
ـ یکی «دیو» رند و دیگری «دیو» بند.
دو گونه «نگران» داریم:
ـ یکی نگرانِ اوضاع و دیگری نگران ملی‌بس.
دو گونه تُف داریم:
یکی تفِ مقیم تف‌دانی و دیگری تفِ سربالا.
دو گونه کارد داریم:
ـ یکی کاردی با آن سرِ خربوزه را می‌بریم و دیگری کاردی که به استخوان‌مان رسیده.
دوگونه دهن داریم:
ـ یکی دهنی که در آن لقمه را می‌گذاریم و دیگری دهنی که ملاکج‌الدین پاره‌اش می‌کند.
دو گونه «باد» داریم:
ـ یکی زنده‌باد و دیگری مرده‌باد.
دو گونه «بینی» داریم:
ـ یکی پیش‌بینی و دیگری پس‌بینی.
دو گونه «ریش» داریم:
ـ یکی برای ماندن و دیگری برای چسپاندن با «خند!»
دو گونه دل داریم:
ـ یکی برای دل‌بَری و دیگری برای دل‌دردی!
دو گونه چشم داریم:
ـ یکی برای چشم‌انداز و دیگری برای چشم‌چرانی!
دو گونه زنگ داریم:
ـ یکی زنگ تلفون و دیگری زنگ خطر.
دو گونه دعوت‌گر داریم:
ـ یکی آن‌کس که ما را به خوردن کباب گوسفند دعوت می‌کند و دیگری آن‌کس که به جویدن قورمه‌ی پلاستیک!
دو گونه «بسم‌الله» داریم:
یکی بسم‌الله که از ترسش جن فرار می‌کند و دیگری «بسم الله» که از ترس جن فرار کرد!

تعلیق حواس چهارگانه

با تأسف خبرشدم که، دوستی در نتیجه‌ی یک‌عمل «جراحی خلاص‌تیکی»، از پنج حس خداداد، چهارحسّ خود را غیرفعال کرده‌است.

با نگرانی و اندوه از وی پرسیدم:

ـ چرا دست به این بدعت مذموم زدی و با خلقت درافتادی؟

با خوشحالی در پاسخم گفت:

ـ در کُل هدفم این است که با برداشتن این چهارحس خارجی، ایمان افغانی‌ام را قوی‌تر بسازم و از عذاب دنیایی نجات یابم.

پرسیدم: چه‌گونه؟

با شادکامی گفت:

ـ مثلاً وقتی حس شامه نداشته باشم، از استشمام عطر کباب و رایحه‌ی قورمه‌ی همسایه، اذیت نمی‌شوم. اگر گاهی پشم‌گل‌خان در شهر مثل سمارق زهری پیش‌رویم سبز شود و بپرسد که، چرا با بینی‌ات عطر زنان شهر را می‌بویی، با انکار از داشتن بینی، می‌توانم سر و صورتم را از نوازش شلاق نجات‌بدهم!

حس باصره را به علتی به حالت تعلیق درآوردم که، از یک‌سو با دیدن لباس‌های رنگه و جذاب زنان شهر، ایمانم به جزیره‌ی (کریمیا) کوچ‌نکند و بتوانم رضایت پشم‌گل‌خان را کسب‌کنم؛ و از سوی دیگر با دیدن نوار ویدیویی و تصویر یک‌کودک سه ساله ـ که برای خریدن یک بوجی آرد لیلام می‌شود ـ سبب ضایع شدن اشک‌هایم نشوم.

گپ بین ما و خودت باشد، چشم را خدا نیافریده که تمام روز «گوساله‌ی مطلق» تماشا کنی!

همین‌گونه حس ذایقه را به‌سببی از میان برداشتم که نان قاق و چای تلخ چه باشند که آدم برایش یک حس جداگانه را استخدام کند. از آن‌جایی‌که نیچه گفته‌است: «گوشت خر و دندان سگ!» همین دندان ما و این نان قاق!

حس سامعه‌ی بنده، از زمانه‌هایی که غنی، «چیغ‌های غنی‌شده»می‌زد، دچار اختلال و عوارض تخنیکی شده بود؛ اما بازهم خیلی منتظر نشستم تا رئیس‌الفصحا از سکوت بیرون‌شود و حرف‌بزند؛ اما وقتی به گپ‌آمد، با خودم گفتم، ای‌کاش سه‌ماه پیش گوش‌هایم را شهید می‌کردم. گذشته از این حرف‌ها، در این وضعیت جیوافغانیک، شنیدن فرمایش ننه‌ی ایوب برای خریدن یک‌پاو روغن و نیم‌کیلو برنج، هم غیرعلمی است و هم غیرعملی! خوب حالا بگو، با چنین گوش بی‌کاره چه می‌کردم؟

چون سخنانش بدین‌جا رسید، با تعجب پرسیدم:

ـ پس چرا حس لامسه‌ات را غیرفعال نکردی؟

دست‌هایش را به‌هم مالید و گفت:

ـ این حس ملی و اسلامی را به سببی غیرفعال نکردم، تا در وقت شانه‌کردن ریش و زدن استنجا، محتاج بیگانگان نشوم.

۱۳۸
پارسیبان
فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان
در گستره‌ی
ادبیات و فرهنگ
سال دوم
شماره‌ی شانزدهم
تابستان ۱۴۰۴
خورشیدی
طنزگاه

ایران پارسه آفرینش گ

بخش ششم

کارنامه‌ی نیلوفر نیک‌سیر

کارنامه‌ی شیما قاضی‌زاده

کارنامه‌ی نیلوفر نیک‌سیر

۱۴۰
پارسی‌بان
فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان
در گستره‌ی
ادبیات و فرهنگ
سال دوم
شماره‌ی شانزدهم
تابستان ۱۴۰۴
خورشیدی

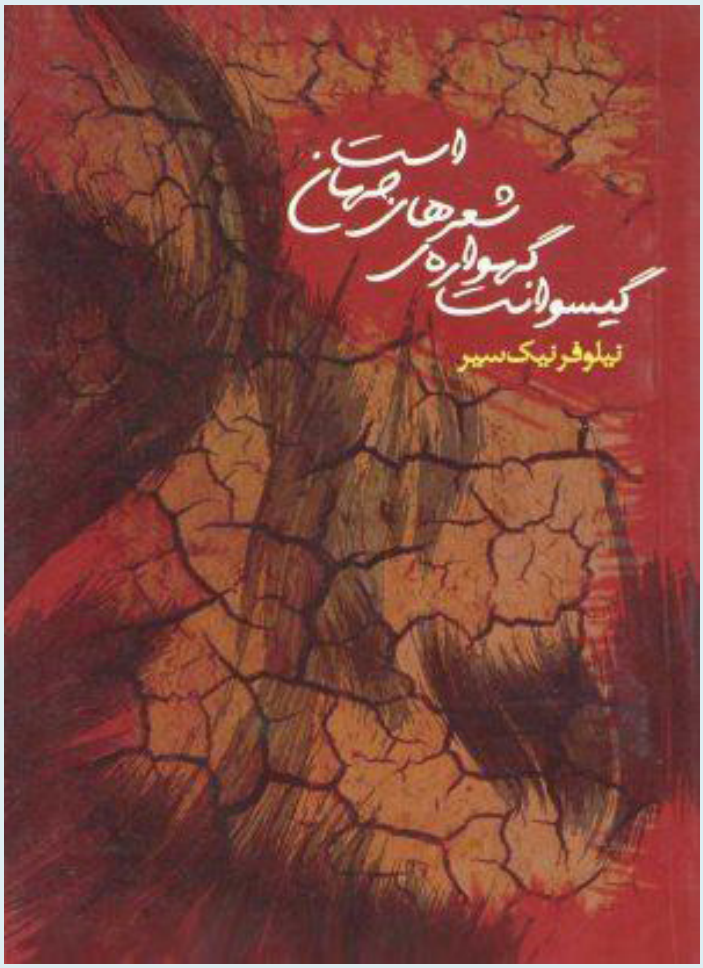
نیلوفر فرزند عبدالغنی نیک‌سیر هستم، زادگاهم شهر کابل است. آموزش‌های ابتدایی را نیز در کابل آغاز کردم و در هرات به پایان رساندم. بعد از ختم دوره‌ی مکتب، نظر به علاقه‌مندی‌ام به ادبیات، وارد دانشکده‌ی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرات شدم. چهار سال در رشته‌ی ادبیات فارسی درس خواندم و در سال ۱۳۸۹ از دانشکده‌ی مذکور فارغ گردیدم. بعد از اتمام دوره‌ی لیسانس، شامل دوره‌ی ماستری در رشته‌ی ادبیات فارسی گردیده و مدرک ماستری را به‌دست آوردم.

از سال ۱۳۸۵ به این‌سو، عضو کانون جوانان انجمن ادبی هرات هستم و عضو هیأت مدیره‌ی این انجمن نیز. بسا از نوشته‌ها و اشعارم در روزنامه‌ها و به‌ویژه مجله‌ی ادبی اورنگ هشتم که از آدرس انجمن ادبی هرات به نشر می‌رسید؛ به چاپ رسیده است. در سال ۱۳۹۵ کتابی را تحت عنوان «گیسوانت گهواره‌ی شعرهای جهان است» که مجموعه‌ای از شعرها و نثرهایم است نیز به چاپ رسانده‌ام. از مدتی بدین‌سو به نوشتن داستان علاقه‌مند شده‌ام و چیزهایی را تحت همین نام

می‌نویسم. به ادبیات داستانی خیلی علاقه‌مندم و رمان از جمله ژانرهای مورد علاقه‌ی من است. همچنین مدت دوسال می‌شود که با نشریه‌ی وزین پارسی‌بان نیز همکارم. با برنامه‌هایی چون «پی‌رنگ» (در گستره‌ی ادبیات داستانی معاصر در افغانستان) و «سایه‌روشن» (در گستره‌ی نقد ادبی)

سفر های فرهنگی :

۱) در سال ۱۳۹۲ به کشور هندوستان جهت اشتراک در جشنواره‌ی سارک؛



۲) در سال ۱۳۹۳ به ایران جهت اشتراک در سمینار ادبی- فرهنگی از طوس تا نیشابور؛

۳) در سال ۱۳۹۵ به کشور ایران جهت اشتراک در سیمینار ادبی- فرهنگی مولانا عبدالرحمن جامی همراه با ارائه‌ی مقاله؛

۴) در سال ۱۳۹۸ سفر فرهنگی به کشور هند، جهت اشتراک در سیمینار ادبی- فرهنگی خواجه معین‌الدین چشتی؛

۵) در سال ۱۳۹۸ سفر فرهنگی به کابل، جهت اشتراک در سمینار ادبی- فرهنگی عبدالهادی داوی؛

۶) در سال ۱۴۰۳ ، یکی از برندگان جایزه‌ی ادبی جهان نوروز از سوی خانه‌ی مولانا و انجمن پایندان؛

۷) در سال ۱۴۰۳ برنده‌ی مقام اول بخش داستانِ جایزه‌ی ادبی رهنورد زریاب؛

در حال حاضر به دلیل بسته‌بودن دانشگاه‌ها و مراکز آموزشی، کار رسمی ندارم؛ ولی کارهای فرهنگی من کماکان ادامه دارد.

کارنامه‌ی شیما قاضی‌زاده

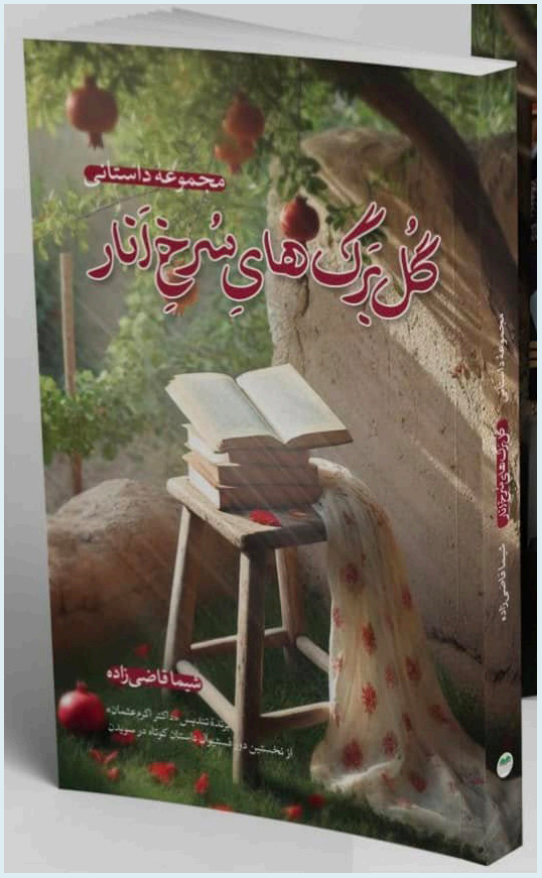
در فصل برگ‌ریزان در شهر ادبا و عرفا هرات باستان دیده به‌دنیای پرآشوب گشودم، در دامان خانواده‌ای متدین و فرهنگی پرورش یافتم؛ هجرت و درد دوری از وطن را از آوان کودکی‌ام تجربه، و آموزش‌های دوره‌ی ابتدایی را تا اول دبیرستان در ایران سپری کردم. با کتاب و مطالعه در سایه‌ی توجه نخستین معلم زندگی یعنی پدرم که مردی ادیب و عاشق آموختن بود، مأنوس شدم. کتاب، همراه و یار همیشگی من بود و از همان نخستین سال‌های مکتب شوق به نوشتن را در وجودم احساس می‌کردم و همواره آن‌چه فکر و ذهنم را به خود درگیر می‌کرد در قالب مقاله و گاه طرح ادبی و داستان می‌نوشتم و اکثر مواقع در مسابقات مقاله و داستان‌نویسی موفق به کسب جایزه می‌شدم و از جانب آموزگارانم تشویق و ترغیب می‌گردیدم.

پس از بازگشت به وطن و در دوران محرومیت دختران از تعلیم، به آموزش نونهالان محروم از درس پرداختم و در آن ایام نامساعد توانستم تعداد زیادی از فرزندان سرزمینم را با الفبای دانش آشنا سازم. در کنار آن خود نیز به فراگیری درس و مطالعه مصروف شدم و مجدانه به ادبیات و خصوصاً ژانر داستان‌نویسی روی آوردم. در این خصوص توفیق یافتم تا مدت بیش از سه سال از محضر استادان دانشگاه هرات به‌ویژه زنده‌یاد پروفیسورمحمدناصر ره‌یاب کسب دانش کنم و با

اصول داستان‌نویسی مدرن آشنا گردم. نگارش داستان و پرداختنِ به آن، دیگر برای من فراتر از علاقه‌ی قلبی و نیز فراتر از یک تفنن بود. نوشتن، نیاز روحی من شده بود و سبب آرامش خاطرم می‌گردید؛ چرا که می‌توانستم از دریچه‌ی نگارش و خلق داستان، آن‌چه را بر ذهن و روانم سنگینی می‌کرد به دنیای بیرون انعکاس دهم. دردها و نابسامانی‌های سرزمینم را از گلوی خامه‌ام فریاد زنم، داستان بنویسم و ناهنجاری‌های بی‌شمار اجتماع را نشان دهم و صرف یک انسان انتقادگر غیرمسؤول ویک گوینده‌ی سرمنبر نباشم؛ مگر نه این‌که: داستان، نشان‌دادن است نه، گفتن! مگر نه این‌که خداوند در قرآن کریم صدها آموزه‌ی اخلاقی را در قالب داستان بیان فرموده تا ما انسان‌ها از آن داستان‌ها، درس زندگی را بیاموزیم؟ «نحن نقص علیک احسن القصص بما اوحینا الیک هذاالقرآن» (سوره‌ی یوسف آیه‌ی ۲). من بر این باور هستم که داستان نیز همچون هر اثر هنری دیگر باید مسؤولانه نگاشته شود و نویسنده نیز متعهد و مسؤولانه عمل نماید تا دین انسانی و اخلاقی‌اش را نسبت به انسان و انسانیت ادا کند؛ چرا که قلم، مقدس‌ترین شئ‌ای است که خداوند خلق کرده و به آن سوگند خورده است.

داستان‌های نخستین من، بعد از گذر از نظر استادان فرهیخته‌ی ادبیات، به تدریج توفیق چاپ در نشریه‌های ادبی از جمله: «اورنگ هشتم»، «هفت قلم»، «دُرّ دری» (در ایران) «روزنامه‌ی اتفاق اسلام»، کتاب مجموعه‌ی داستان «زیر گنبد کبود» و نیز «مجموعه‌ی بوی سرب» را یافتند. در سال ۱۳۸۱ افتخار عضویت رسمی انجمن ادبی هرات را حاصل کردم و در نخستین محفل خوانش داستان با نام «غث و سمین قصه» که به ابتکار انجمن ادبی هرات برگزار شد، اولین داستان معیاری من با عنوان «مادر» به خوانش گرفته شد و این توفیق کوچک انگیزه‌ی بیش‌تر نوشتن را به من بخشید. چنان‌که از آن دوران پر از دشواری‌ها، یک مجموعه‌ی داستان کوتاه و میانه با عنوان: «یاس‌ها و یادها» که با تقریظ استاد بهره و نیز استاد محمدناصر ره‌یاب مزین گردیده است، در بهار ۱۴۰۱ از سوی فرهنگسرای بزرگ استاد عبدالواحد بهره به زیور چاپ آراسته و نیز مجموعه‌ی دوم داستان‌های کوتاه من نیز زیر نام: «گل‌برگ‌های سرخ انار» در بهار ۱۴۰۴ اقبال چاپ یافت. همچنین با شرکت در مسابقه‌ی بزرگ داستان‌نویسی «دیپ سی ریفلکشن» داستان کوتاه من با عنوان: «دختری که به دنیا نیامد» موفق به کسب مقام و نیز جایزه‌ی نقدی گردید. در سال ۱۳۹۹ در رقابت داستان‌نویسی «کلوپ فرهنگی هنری فردا» ویژه‌ی جایزه‌ی ادبی اکرم عثمان که در سویدن راه‌اندازی گردید، شرکت کردم و داستان «آیینه‌ی بخت» از من، به مرحله‌ی سه بهترین جشنواره راه یافت و موفق به کسب جایزه شد و از سوی مدیریت جشنواره در یک مجموعه به زبان‌های فارسی ،پشتو و انگلیسی به چاپ رسیده است.

در سال ۱۳۸۱ وارد ساحه‌ی معارف گردیده به صفت آموزگار در لیسه‌ی مهری هروی مقرر شدم. در سال ۱۳۸۶ بعد از فراغت موفقانه از رشته‌ی زبان و ادبیات فارسی به درجه‌ی کارشناسی، به‌حیث آمر گروه زبان و ادبیات دری لیسه‌ی مذکور تعیین و در همان زمان مسؤولیت سردبیری مجله‌ی مهری را عهده‌دار شدم؛ همچنان با هم‌یاری استادان، به تشکیل کمیته‌ی ادبی لیسه‌ی مهری هروی مبادرت کردم. نیز با برخی از مؤسسات تعلیمی خصوصی همکاری داشتم. همچنین، از شرکت در همایش‌های ادبی، علمی و فرهنگی مستفید شدم و در این راستا تقدیرنامه‌هایی دریافت کردم؛ از جمله، تقدیرنامه و تندیس وزارت معارف را به‌خاطر فعالیت‌های ادبی‌ام در قسمت محو خشونت علیه زنان کسب کردم. در سال۱۳۹۷، با ایجاد کانون نخبگان در آمریت معارف شهر، به‌عنوان معلم نخبه‌ی لیسه‌ی مهری هروی انتخاب گردیدم و با همکاری استادان کمیته‌ی ادبی، با برگزاری سمیناری تحت عنوان: «جایگاه اندیشمندان مسلمان در گسترش علوم» نخستین محفل کانون نخبگان را در سطح مکاتب شهر هرات برگزار کردم. در سال ۱۳۹۸ با ایجاد شوراهای اداری در سطح مکاتب، به‌عنوان دبیر شورای اداری توانستم سیستم منظم کار جمعی موجود را قوت بیش‌تر بخشم که پس از بررسی مسؤولان وزارت معارف، شورای اداری لیسه‌ی مهری هروی توانست مقام اول را کسب کند. در حال حاضر به‌عنوان مدیر مسؤول نهضت بانوان فرهنگسرای استاد عبدالواحد بهره در خدمت دختران و بانوان شهر و دیارم قرار دارم.



ـــت‌ها بخش هفتم روزها و روای‌ـــ

اقرأ مگر بر خاتم «پیغمبران» نبود؟

ستارگان گم‌شده

شفیق‌الله عاطف

روزها و روایت‌ها

اقرأ مگر بر خاتم «پیغمبران» نبود؟

۱۴۶
پارسی‌بان
فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان
در گستره‌ی
ادبیات و فرهنگ
سال دوم
شماره‌ی شانزدهم
تابستان ۱۴۰۴
خورشیدی

اقرأ مگر بر خاتم «پیغمبران» نبود؟
یا بود و بعدِ رحلتِ او بر زنان نبود!

امشب ساعت‌ها چُرت زدم و با خودم کلنجار رفتم تا در مورد آموزشِ دختران و سال «نو» چیزی بنویسم؛ اما هرچه بیش‌تر برای نوشتن تلاش می‌کردم واژه‌ها دورتر و دورتر می‌شدند و به خود می‌گفتم؛

چیدن واژه‌های غم‌انگیز و نمایان‌کردن احساسات و دل‌تنگی گوشه‌ای از دردِ خواهران ما را دوا نمی‌کند؛ لیکن غرور جوانی و ساز و برگ اسلامی و انسانی آدم‌را ناگزیر می‌سازد، که تا با کُلک‌های لرزان و دل پر از وهم و ترس تراوش‌های ذهنی خود را روی کاغذ بریزد، با دل صد پاره و ذهن درگیر سطور زیر را نوشتم:

وقتی سال با همه‌ی نا به‌سامانی‌هایش دارد، رخت سفر بسته و قدم خداحافظی بر می‌دارد، و اندوه در خود تنیده‌اش را میان بُقچه‌ی بدبختی پیش پایت می‌افگند، شاید این حس برای آدم

دست پیدا کند که، سال‌هایی زیاد می‌شود که نوروز می‌آید و می‌رود؛ اما هرگز تحول و تازگی در دل انسان این سرزمین نمی‌آورد.

روزها یکی پی دیگر می‌گذرد و زمان به هدر می‌رود، و سال تعلیمی فرا می‌رسد، زنگ دبیرستان نواخته می‌شود؛ اما هیچ خبری از گشودن دربِ علم و دانش به روی دختران این میهن ظُلمت‌کده نیست. در سرزمینی که تمام تقلای آدم‌های آن فقط زنده‌ماندن است آمدن سال نو و بهار نو هرگز زنگ‌های خفته در دل آن‌ها را شست‌وشو نمی‌دهد.

آمدن سال و بهارهای پی‌هم فقط سلسله‌ی روزهای عمر یک آدم افغانستانی است که سپیدی موی‌سر و بدبختی‌ها و تلخی‌های فراوان به‌دنبال دارد، درد جان‌کاه و اشک پر از غم و هِق هِق دختران مظلوم و پرپرشدن غنچه‌های امید و زیر پاشدن آرزوهای‌شان تن آدمی را به لرزه در می‌آورد و لذت بهار را از بین می‌برد.

در جغرافیایی که آزادی و عدالت نیست، زن‌ها و دختران حق تحصیل ندارند، تخصص و شایستگی شبیه کاغذ مچاله‌شده است، هزارها انسان مظلوم از نداری و فقر بر خود می‌پیچند، پس کجاست سال نو؟ کجاست فصل بهار و نوروز و طرب برخاسته از این‌ها؟

بهار من روزی است که مکاتب و دانشگاه‌ها به روی «دختران این سرزمین» باز شود و دغدغه‌ی مردمان این خطه‌ی محاط به ظلم و

بربریت، خنده‌هایی از ته دل و قلب‌های آکنده از امید و عشق باشد.

ناهید کریمی

ستارگان گم‌شده

روزها همراه آفتاب پشت آن کوه‌های دور گم می‌شوند برای بار دیگر و مرا باز چشم به‌راه می‌گذارند. طلوع آفتاب را دوست دارم چون مرا یاد روزهای قدیم می‌اندازد، آن زمانی که با طلوع آفتاب بر می‌خاستم و برای مکتب سراپا هیجان بودم و در لباسم جا نمی‌شدم. خنده بر لب، رؤیاهایم را چون قلمی که در کیفم بود با خود می‌بردم و به بودن آن‌ها باور داشتم؛ اما دیگر چندسالی شد، حساب سال‌ها از دستم رفته و دیگر روزها را نمی‌شمارم و از مکتب و رؤیاهایم قصه نمی‌کنم. فقط به یاد خاطرات قدیم گاهی به‌سوی کتاب‌های پیش روی پنجره نگاهی می‌اندازم و از خود می‌پرسم: آن همه رؤیاها به‌کجا رفتند؟ خنده‌ها و شوق به کتاب‌هایم گم شدند؟ و صدایی برایم می‌گوید: آن‌ها ستارگان گم‌شده هستند؛ وقت کوچ شان رسیده بود! این چنین سؤال‌ها را وقتی از مادرم می‌پرسم گاهی اشک به چشمانش می‌آید و سکوت می‌کند و گاهی با چشمان غم‌گین می‌گوید: نمی‌دانم دخترکم؛ کاش می‌دانستم!

او بدون پدرم ضعیف و ضعیف‌تر شده و من

جز دلداری دادن او کاری از دستم بر نمی‌آید.

گاهی با نرگس، دختر همسایه‌ام، قصه می‌کنیم و می‌خندیم؛ اما همان لحظه که به خانه بر می‌گردم همه‌چیز به مثل همیشه بر می‌گردد. به سکوت و غم، مثل مرگ ستاره‌ای که بسیار دوست داشتمش در کودکی؛ اما دیگر در آسمان شب گم‌اش کردم.

۱۴۸
پارسیان
فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان
در گستره‌ی
ادبیات و فرهنگ
سال دوم
شماره‌ی شانزدهم
تابستان ۱۴۰۴
خورشیدی

بخشهشتم سرایش‌ها

سرایش‌هایی از افسانه واحدیار

سرایش‌هایی از افسانه واحدیار

ققنوس غم میان دلم می‌سوخت
خاکسترش به شعر نشان دادم
دنیا به مثل کاسه‌ی زهری بود
من را بخورد؛ یکسره جان دادم

دستان مردمش چو طنابی بود
دور گلوی سرکشِ غمگینم
مردن هزار بار شرف دارد
بر آن‌چه من نشستم و می‌بینم

آزادگی! کجا شده‌ای برگرد
تا سر به‌روی پای تو بگذارم
من خسته از اسارت و خاموشی
آماده‌ام که جان به تو بسپارم

آماده‌ام به خاک خزان‌خورده
با بارش تو جان و ثمر بخشم
این آرزو نشسته به قلب من
که این شب و به دست سحر بخشم

۲
اشک در چشم ابر یخ بست و
چون تگرگی به روی شب بارید
سرفه می‌کرد ماه پی در پی
شربت سینه هم شما دارید؟

با شمایم!
شما که سمعک‌تان
بس که نشنیده‌اید کر شده است
زندگی مرگ را به تن کرده
مرگ، سرخطّ هر خبر شده است

شهرزادی شدم که با قصه
طول عمری دوباره می‌جویم
خسته‌ام از حقیقت ماحول
تا لب مرگ قصه می‌گویم:

-تیره‌گی‌ها به مثل خورشیدی
ساحه‌ی شرق را تصرف کرد
پادشاهی به نام مرگ آمد
رنج را روی مردمش تف کرد

پادشاهی که میل او تنها
جانب بازی کلاغ‌پر است
مرغ و ماهی و باز پرکرده
از دل روزگار بی‌خبر است

دائما بین صبح صادق خود
یک پیاله دروغ می‌نوشد
شام هم حجم گندکاری را

با لحافی بزرگ می‌پوشد

-ما در این قصه پس کجا هستیم؟

-ما شبیه پرنده‌های غریب
بر سر سیم برق مبهوتیم
خطری زیر پای ما خفته
ما پر از «بشکه‌های باروتیم»

ما پر از گریه‌های خشکیده
آرزوهای سر به نیست شده
تخمکی مانده بین تنهایی
آرزویی که رفته «کیست» شده

***

قصه پر، شعر پر و شاعر پر
گرچه این‌ها بدون پر بودند
ما به خانه نمی‌رسیم کلاغ!
قصه‌ها هم پر از خطر بودند

۳

فاجعه داد می‌کشد این‌جا
ریشه از خاک می‌کشد هر روز
خستگی در کنار هر کوچه
با تو تریاک می‌کشد هر روز

می‌کُشی هی فرشته‌ای در خود
می‌روی بعد از این رها باشی
می‌روی سر به دشت‌ها بزنی
نقش ولگرد قصه‌ها باشی

از خودت خسته‌ای که در پشتِ
غصه‌ی روزگار جا ماندی
از خودت خسته‌ای که یارت را
تا به شهر وسیع غم راندی

تو به آزار خویش تن دادی
به خودت حمله می‌کنی هر دم
روز تو شب، شبت؛ اَبَر شب شد
زندگی گریه می‌کند نم نم

می‌روی رو به روی آیینه
چهره‌ای ناشناس می‌بینی
گم شدی پشت صورتک‌هایت
خسته‌ای چون عروسکی چینی

خسته از وانمود «خوبم من»
گرچه بشکسته‌ای و پر دردی
دود عشقی بلای چشمت شد
سوختی از فراق و خون‌سردی

روی ساز مخالفت کوکی
با تو سازش ندارد این دنیا
به نبودن پناه خواهی برد
به مرادت نمی‌رسی این‌جا!

۴

از زبان قلمم، حنجره‌ای خواهم ساخت
بر سکوت لب شب زنجره‌ای خواهم ساخت
گرچه دیوار کشیدند میان من و تو
با سر و مشت خودم پنجره‌ای خواهم ساخت

ـــان بخش پارسه‌بان کودک

پاژن

گل مغرور

یارسی‌بان کودکان

پاژن

نویسنده: یسنا نورزاده
تصویرگر: منیره نوری

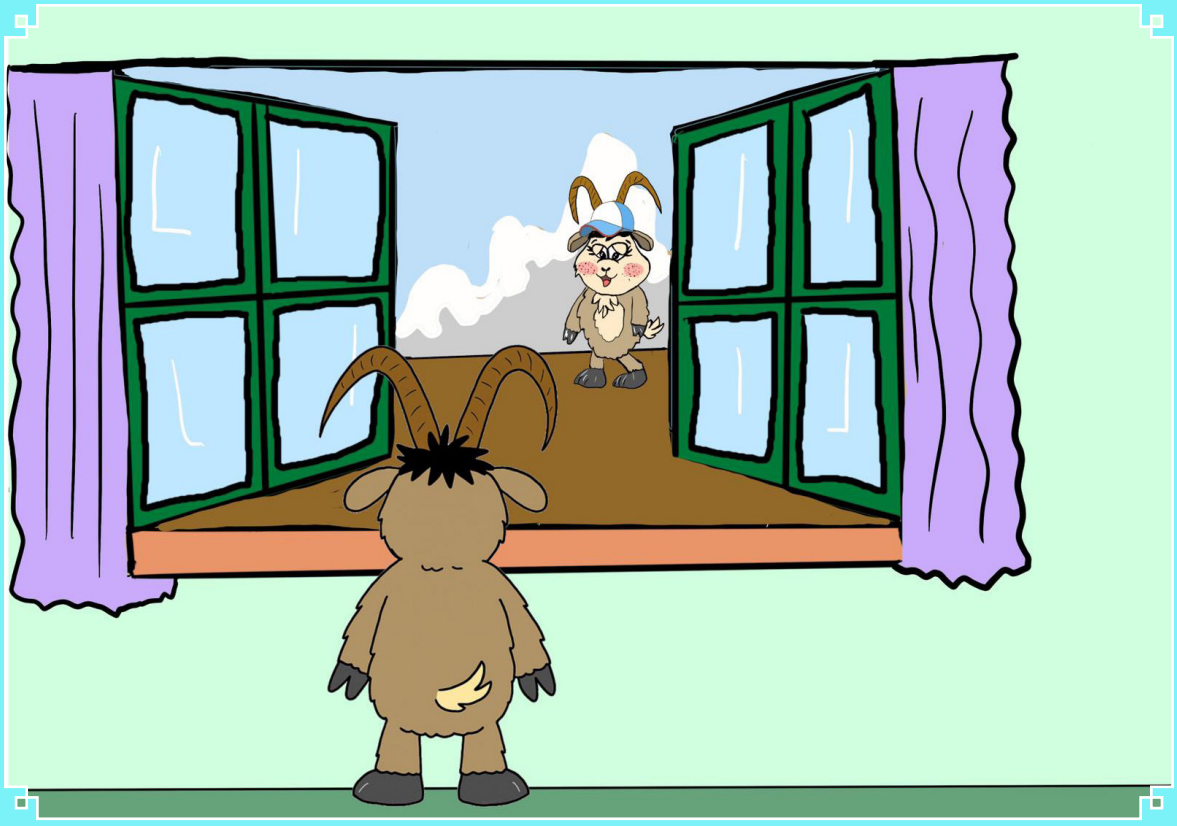
بخش پنجم

۱۵۳
یارسی‌بان
فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان
در گستره‌ی
ادبیات و فرهنگ
سال دوم
شماره‌ی شانزدهم
تابستان ۱۴۰۴
خورشیدی

شب آرام و ساکتی بود.

همه‌جا را تاریکی گرفته بود و فقط ستاره‌ها بودند که مثل دانه‌های مروارید در آسمان می‌درخشیدند.

پاژن روی طاق‌چه‌ی کوچک خانه نشسته بود. زانوهایش را بغل گرفته و به آسمان نگاه می‌کرد. ستاره‌ها یکی‌یکی چشمک می‌زدند،



مثل این‌که با او حرف می‌زنند.

پاژن آهی کشید و با صدای آرام گفت:

- ای کاش ینگه این‌جا بود...

ینگه دوست دوران کودکی‌اش بود آن‌ها در کوه‌های پامیر زندگی می‌کردند و برای مدتی آمده بودند به نزدیکی پاژن و با هم دوست شده بودند. آن‌ها همیشه با هم می‌دویدند، می‌خندیدند و بازی می‌کردند؛ اما شش سال پیش ینگه با خانواده‌اش به کوه‌های پامیر کوچ کرده بود. دل پاژن از یاد او پر می‌شد و امشب بیش‌تر از همیشه دلش تنگ شده بود.

پاژن نمی‌خواست گریه کند. زود روی رختخواب رفت، چشم‌هایش را بست و با آرزوی دیدن ینگه در خواب، آرام خوابید.

صبح، با صدای بلند خروس همسایه بیدار شد. چشم‌هایش را مالید و از خانه‌اش بیرون شد، و دوباره به یاد ینگه افتاد. صدای خنده‌هایش در ذهنش می‌پیچید.

مادر از راه رسید و گفت:

ـ پاژن جان، به چی فکری؟

پاژن با عجله جواب داد:

ـ نه، نه، چیزی نیست!

اما در دلش می‌دانست چیزی هست...؛ یاد ینگه هنوز مثل شعله‌ی روشن در قلبش زنده بود.

ناگهان صدایی از کوچه بلند شد. صدایی آشنا...

پاژن گوش تیز کرد. قلبش تندتر می‌زد. پرده را کنار زد و از پنجره نگاه کرد.

چشم‌هایش گرد شد.

ـ ینگه!

او با هیجان جیغ کشید و به طرف دروازه دوید. دروازه را باز کرد، دست‌هایش را گشود و فریاد زد:

- ینگه!

ینگه هم وقتی پاژن را دید، برق شادی در چشم‌هایش نشست.

- پاژن!

دو دوست بعد از سال‌ها هم‌دیگر را در آغوش گرفتند. مادر پاژن از پشت دروازه لبخندی زد.

آن‌ها ساعت‌ها دویدند، خندیدند و مثل روزهای کودکی بازی کردند. پاژن حس کرد دنیا دوباره روشن شده است.

وقتی پدر پاژن به خانه رسید و ینگه را دید، جلو رفت و او را در آغوش گرفت:

- خوش آمدی پسرم! پدرت کجاست؟

آن شب، ینگه اجازه گرفت تا در خانه‌ی پاژن بماند. بچه‌ها از خوشحالی بالا و پایین می‌پریدند.

پاژن و ینگه به اتاق رفتند. مداد رنگی‌ها را روی زمین ریختند و شروع کردند به نقاشی کشیدن. هرکدام می‌خواستند نقاشی‌شان زیباتر شود.

پاژن خورشیدی بزرگ و خندان کشید. ینگه درختی پر از پرنده کشید. بعد نقاشی‌ها را روی دیوار زدند. اتاق پر از رنگ و شادی شد.

پاژن گفت:

- ینگه، می‌دانی؟ اگر از هم دور هم باشیم، دوستی ما هیچ‌وقت از بین نمی‌رود.

ینگه لبخند زد:

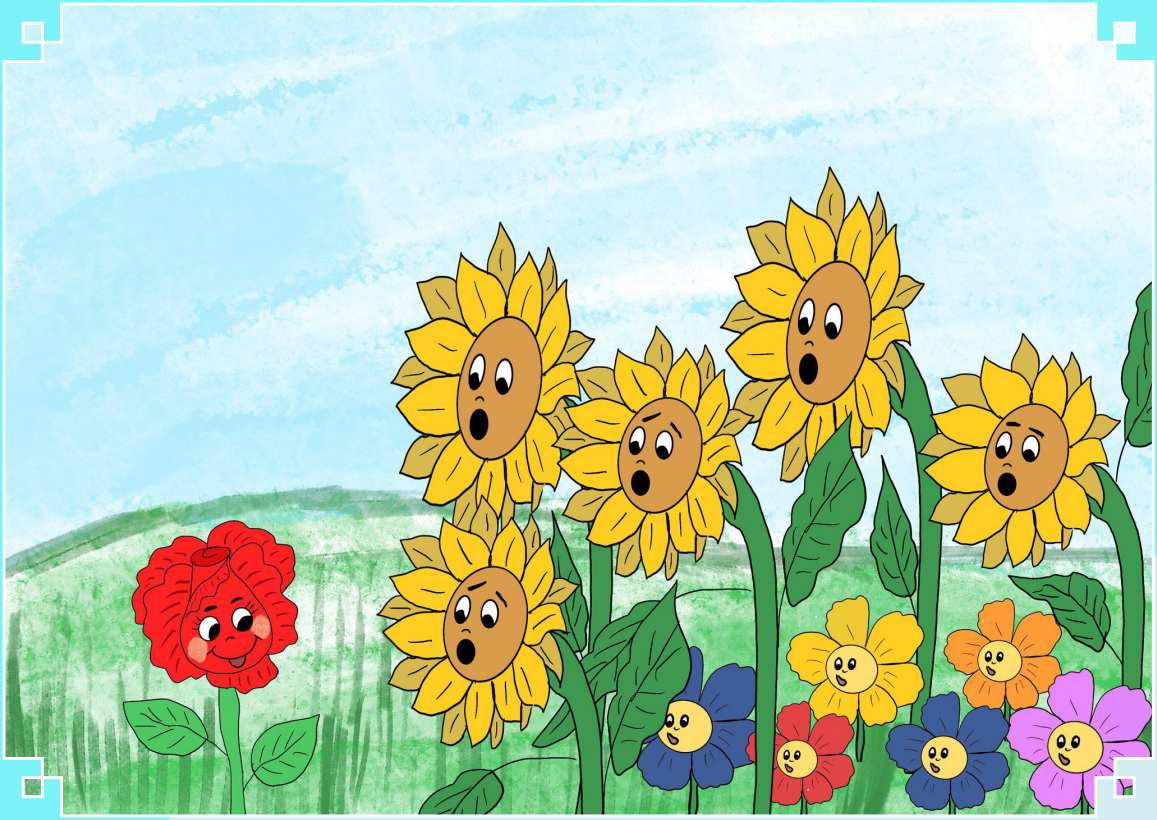
- درست می‌گویی! مثل همین ستاره‌ها، حتا وقتی دورند، باز می‌درخشند.

پارسی‌بان کودکان

نویسنده و تصویرگر: منیره نوری

گل مغرور

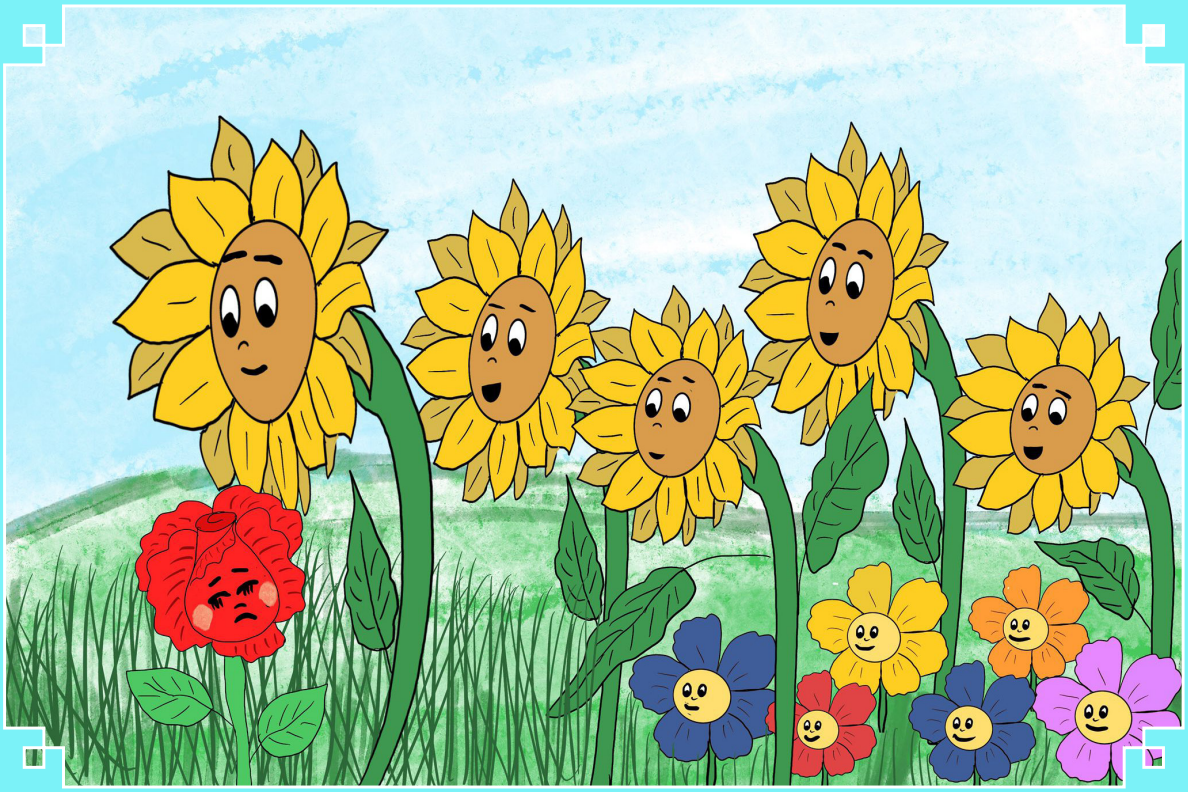
۱۵۷
پارسی‌بان
فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان
در گستره‌ی
ادبیات و فرهنگ
سال دوم
شماره‌ی شانزدهم
تابستان ۱۴۰۴
خورشیدی



در روزگارانِ قدیم و در یک باغ زیبا و پر از گل‌های رنگارنگ یک گل زیبا بود که از بس مغرور بود همه‌ی گل‌ها او را به اسم گل مغرور صدا می‌کردند. گل مغرور از بس زیبا بود هر روز با صدای بلند آواز می‌خواند: «من گل زیبایم. من زیباترین گل دنیایم. من اصلا رقیب ندارم».

گل‌های دیگر طرف او نگاه می‌کردند و به او می‌گفتند: «این درست است که تو خیلی زیبایی ولی چرا با ما دوست نمی‌شوی و بازی نمی‌کنی!؟ آیا تنها زندگی کردن لذت دارد؟!».

گل مغرور طرف آنها نگاه می‌کرد و می‌خندید و جواب می‌داد:
«من تنهایی را برای این دوست دارم که در اطرافم هیچ گل زشتی نباشد و من به خوبی به چشم بیایم و مردم مرا راحت‌تر ببینند!».
گل‌ها از حرف‌های بد گل مغرور دل شکسته می‌شدند و روزی که خیلی این رفتار گل مغرور برای غیر قابل تحمل شد، آنها دیگر سعی نکردند با او حرفی بزنند. روزها می‌گذشت و گل مغرور رفتارش تغییر نمی‌کرد تا اینکه روزی بارانی شدید شروع به باریدن کرد. باران چنان تند می‌بارید که گل مغرور دستپاچه شد و نمی‌دانست به کجا و کی پناه ببرد. چشمش به گل‌ها بلند آفتاب‌گردان افتاد ولی تا خواست از آنها بخواهد که بر سرش چتری شوند تا باران بر گلبرگ‌های ظریفش نریزد یاد روزی افتاد که با آنها برخورد بدی کرده بود و به آنها گل‌های بد ریخت و زشت گفته بود. آن زمان بود که افسوس خورد و با خود گفت: «اگر آن حرف‌های بد را به گل‌های آفتاب‌گردان نمی‌گفتم حالا من را کمک می‌کردند!».
باران آن روز بالاخره بند آمد و گل مغرور حسابی تر شد و گلبرگ‌هایش پژمرده شده بود ولی با آمدن دوباره‌ی خورشید از پشت ابرها گل مغرور دوباره شاداب و زیبا شد و این باعث شد که باز به رفتار زشت خود ادامه دهد و از اتفاقی که افتاد پند نگیرد.
روزهای تابستانی فرا رسید و آهسته آهسته علف‌های خودرو در اطراف گل مغرور دراز و درازتر می‌شدند تا اینکه روزی صدای قیچی تیزِ علف بُری به گوش گل مغرور رسید. او در خود لرزید چون می‌دانست جانش در خطر است و اگر باغبان متوجه نشود او را نیز با علف‌ها ممکن از سایه قیچی کند. او از ترس زیاد شروع کرد به هق هق گریه کردن. صدای او آنقدر بلند بود که همه‌ی گل‌ها نگران شدند که چه اتفاقی افتاده که او را چنین آشفته کرده. پس او را صدا زدند و دلیل گریه‌ی او را پرسیدند.
گل مغرور جواب داد: «خودتان می‌بینید که در اطراف من هیچ گلی نیست و تنها اطرافم را علف‌های خودرو گرفته است. باغبان قیچی را برداشته تا علف‌ها را قیچی کند و من می‌ترسم که مرا نبیند و ساقه‌ی من را نیز قیچی کند!».
گل‌ها بین خود پچ‌پچ کردند و بعد گفتند: «با اینکه خیلی حرف‌های زشت و زننده‌ای به ما زده‌ای ما فکری کردیم که جانت را نجات می‌دهد!».
گل مغرور با خوشحالی و هیجان گفت: «چه تصمیمی گرفتید؟!».
گل‌ها گفتند: «گل‌های آفتاب‌گردان ساقه‌های بلند خود را در اطراف تو پیچ می‌دهند و گل خود را سایه‌بان تو می‌کنند که نه ساقه‌ات دیده شود و نه گلبرگ‌های ظریفت.



وقتی خود را دور تو پیچ بدهند باغبان نزدیک تو نمی‌آید. پس نگران نباش».
گل مغرور خیلی خوشحال شد. وقتی باغبان برای قیچی کردن علف‌ها آمد از پیش گل‌های آفتاب‌گردان گذشت و علف‌های اطراف گل مغرور را ندید. این‌گونه بود که گل مغرور نجات پیدا کرد. بعد از رفتن باغبان گل مغرور از پشت گل‌های آفتاب‌گردان بیرون شد و نفس عمیقی کشید. با خود فکر کرد که با وجود رفتار زشتی که با گل‌های دیگر داشت باز هم آنها برای نجاتش به او کمک کردند. خیلی از رفتار بدش خجالت زده و شرمگین شد و از همه‌ی آنها معذرت خواهی کرد و به آنها گفت: «گل‌های عزیز امروز شما به من درس بزرگی دادید که اخلاقم را عوض کرد. من فهمیدم زیبایی چهره خیلی مهم نیست، زیبایی قلب مهم است. شما به من یاد دادید مهربان بودن با دیگران مهم‌تر از هر چیزی است. من را در جمع خود قبول کنید چون غرورم من را از واقعیت دور کرده بود و برای همین تک و تنها بودم. ولی حالا دیگر نمی‌خواهم گل مغروری باشم که تنها به خود فکر می‌کند. من را ببخشید و با هم پیمان دوستی ببندیم».
بله بچه‌های خوب، این‌گونه بود که باغ پر از شادی و خنده شد و گل زیبا فهمید که غرور انسان را تنها می‌کند زیرا هیچ کسی از آدم مغرور خوشش نمی‌آید.

پارسی‌بان

PARSIBAAN QUARTERLY

In the realm of literature and culture

Second Year, NO: 15, December 2024 / January&February 2025

Editor-in-Chief: Sayed Masoud Hossaini

Deputy of Editor-in-Chief: Maryam Zarif

Executive Editor: Saeed Haqiqi

Managing Editor: Esmatullah Ahrary

Deputy Editor: Nooria Noorzadeh

Senior Advisor: Rooholamin Amini

Literary Editor: Parviz Arezu

Arts Editor: Navid Mashouf

Children's literary director: Munira Noori

info@parsibaan.com

www.parsibaan.com

parsibaan parsi.baan parsi_baan parsibaan1 parsibaan