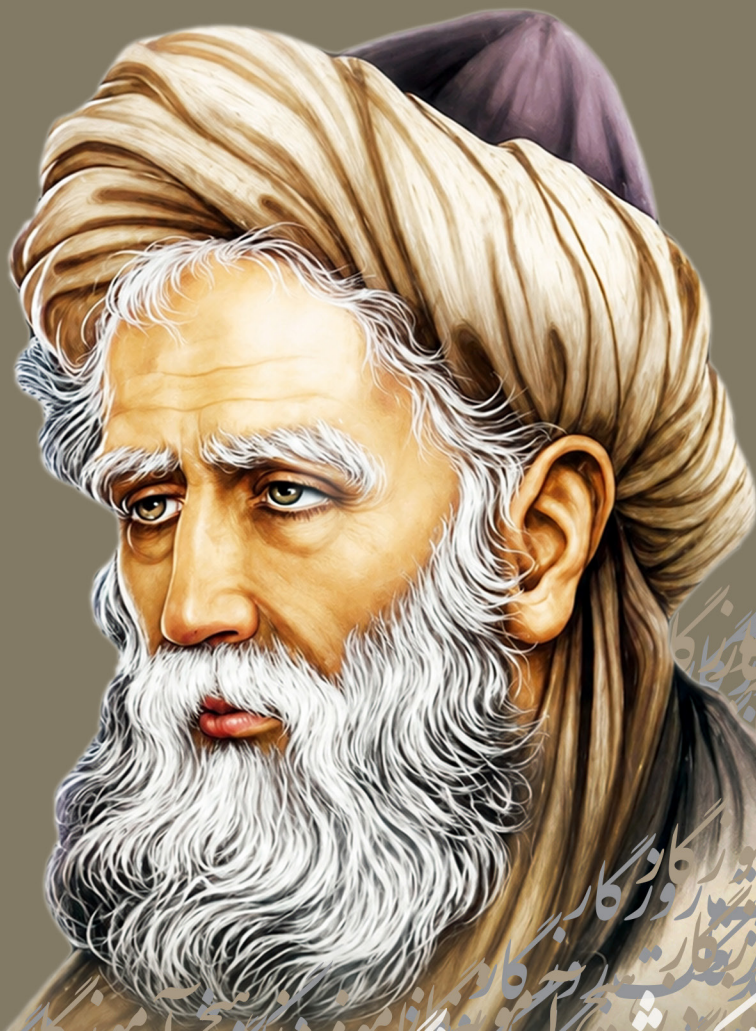


# پایگان

فصلنامه‌ی پارسی‌بان  
در گستره‌ی ادبیات و فرهنگ

سال سوم • شماره‌ی نوزدهم • بهار ۱۴۰۵

۱۹



هر که ناخفت از گذشت روزگار  
سز ناموزد ز پیچ آموزگار

مقاله‌ها

۱. رنسانس دوره تیموری - رساله «وقفیه» علی شیر نوایی...؛ پروفیسور دکتر آلماز علوی بیئت‌اوا/ ۶
۲. تأثیر رسانه‌های نوین بر گسترش زبان فارسی در جهان عرب؛ د. ریم أبو الخیر/ ۱۹
۳. تحلیل شگردهای بدیع و بیان در نثر اخلاق محسنی؛ عبدالعزیز آریافر/ ۲۴
۴. عشق ترسازاده کار خویش کرد؛ ضیاء الحق مهرنوش/ ۳۶
۵. در فاصله میان دو زبان: ترجمه و ناتمامی معنا؛ حمیده میرزاد/ ۵۸
۶. تحلیل کنش گفتارهای عاطفی در داستان «حماسه» براساس نظریه سرل؛ دکتر مریم ظریف/ ۶۲
۷. بررسی زبان‌شناسانه نام‌واژه «فرزه»؛ خالد نظامی/ ۸۰
۸. نقش کنش فرهنگی در دستیابی به هدف‌های پایدار؛ سید عوض علی کاظمی/ ۸۸

نقد ادبی

بررسی کهن‌الگوهای داستان گلنار و آینه بر اساس نظریات یونگ؛ سمیه سلجوقی و رؤیا دلاور/ ۹۷

داستان

سرخ و سفید؛ سیامک هروی/ ۱۱۸

گفت‌وگو

صدا، صدای دوتار است!؛ گفت‌وگو با مهدی افشار، گفت‌وگو کننده: عصمت‌الله احراری/ ۱۳۰

طنزگاه

از لب بام تا حلقه دام؛ احسان سلام/ ۱۳۵

آفرینش‌گران پارسی

کارنامه دکتر محیی‌الدین مهدی/ ۱۴۰

یادیار مهربان

آدینه محمد صوفی/ ۱۴۴

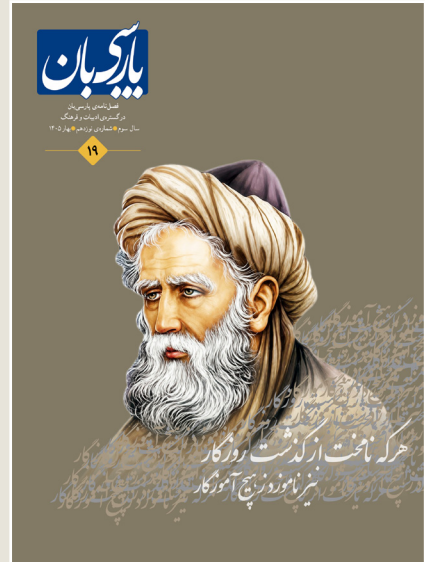
سرایش‌ها

سروده‌هایی از جاوید نبی‌زاده/ ۱۴۷

پارسی بان کودکان

۱. پاژن، بخش هشتم؛ یسنا نورزاده/ ۱۵۰
۲. خرس قهوه‌ای و باغچه‌ی گل؛ منیره نوری/ ۱۵۴

# پارسی بان



## فصل نامه‌ی پارسی بان

درگستره‌ی ادبیات و فرهنگ

سال سوم، شماره‌ی نوزدهم

بهار ۱۴۰۵ خورشیدی

مدیر مسؤول: سیدمسعود حسینی

سردبیر: سعید حقیقی

دبیر اجرایی و گرافیک: عصمت‌الله احراری

معاون سردبیر: نوریه نورزاده

مشاور ارشد: روح‌الامین امینی

دبیر ادبیات: پرویز آرزو

دبیر ادبیات کودک: منیره نوری

PARSIBAAN QUARTERLY

In the realm of literature and culture

ایمیل: info@parsibaan.com

وبسایت: www.parsibaan.com

## شورای نویسندگان پاریسی بان براساس حرف اول نام خانوادگی

### الف

- دکتر عبدالغفور آرزو
- دکتر نصیر آبین
- دکتر پرویز آرزو
- دکتر بهرام امیر احمدیان
- یحیی حازم اسفندیار
- دکتر حمید احمدی
- دکتر محمد الطاف
- روح الامین امینی
- دکتر آرمین امیر
- دکتر محمدالله افضلی
- دکتر اخلاق آهن
- دکتر خلیل الله افضلی
- دکتر شجاع احمدوند
- د. ریم أبوالخیر
- محمد مسعود امینی

### ب

- دکتر میرویس بلخی
- روح الله بهرامیان

### ت

- دکتر محمدعلی تقوی
- دکتر ماندانا تیشه یار

### ج

- دکتر کاوه جبران
- دکتر صلاح الدین جامی
- دکتر هجرت الله جبرئیلی
- دکتر نرگس جابری نسب

### چ

- دکتر الکساندر چولوخادزه
- دکتر مهمت چلیک

### ح

- مریوان حلبچه ای
- 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 شفیق الله شفیق
- دکتر نرگس شاه علی یوا
- دکتر زبیده شادکام

### ص

- دکتر سیدنورالحق صبا
- دکتر رسول صادقی
- نادیه صدیقی
- معروفه 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. قنبریکوا
- دکتر محمدشاهپور قادری

### ک

- محمد کاظم کاظمی
- دکتر عمر کمال الدین
- بهمن کیارستمی
- حمیدالله کامگار
- دکتر سیده فلیحه زهرا کاظمی

### ل

- اسماعیل لشکری

### م

- دکتر محی الدین مهدی
- دکتر داوود منیر
- صاحب نظر مرادی
- مجیب مهرداد
- دکتر سیدعسکر موسوی

### ن

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

### هـ

- سیامک هروی
- دکتر سیدجمال الدین هروی

### ی

- غلام حیدر یگانه
- دکتر نعمت ییلدریم



## نقش موسیقی و آوازخوانی در ماندگاری و گسترش زبان پارسی

در بررسی عامل‌های ماندگاری و گسترش زبان پارسی، معمولاً از نقش شاعران، عارفان، نویسندگان، دربارها، نهادهای آموزشی، کاروان‌های بازرگانی و... سخن گفته می‌شود؛ اما به یکی از عامل‌های مهم دیگر که همانا آوازخوانی و موسیقی است، کم‌تر توجه می‌شود. این عنصر نه تنها وسیله‌ای برای انتقال احساس و تجربه‌های هنری است، بلکه در طول تاریخ به حفظ، انتقال و گسترش زبان پارسی نیز یاری رسانده است.

زبان پارسی از دیرباز با شعر پیوندی ژرف و ناگسستنی داشته، از این رو بخش بزرگی از میراث ادبی این زبان در قالب شعر آفریده شده و همین ویژگی سبب گردیده که موسیقی و زبان پارسی به یک‌دیگر نزدیک شوند. غزل، که یکی از مهم‌ترین قالب‌های شعر پارسی است، به دلیل وزن‌های شورانگیز، درون‌مایه‌ی ارزشمند و ظرفیت بالای عاطفی، زمینه‌های مناسبی برای اجراهای موسیقی کلاسیک فراهم کرده تا جایی که یکی از گونه‌های موسیقی به همین نام (غزل) مسمی شده است. بسیاری از غزل‌های مولانا، حافظ، سعدی، عراقی، جامی، بیدل و دیگران، افزون بر خوانده‌شدن از طریق کتاب‌ها، از حنجره‌ی آوازخوانان نیز در میان مردم رواج یافته است.

بی‌گمان وقتی یک شعر در قالب موسیقی و با صدای استادان آوازخوان اجرا می‌شود، قابلیت ماندگاری آن در حافظه‌ی جمعی چندین برابر می‌گردد. بسیاری از مردم ممکن است کتاب نخوانند یا اصلاً سواد خواندن نداشته باشند؛ اما یک شعر زیبای همراه با موسیقی را بارها از زبان آوازخوان مورد علاقه‌ی خود

می‌شنوند و آن را به راحتی به حافظه می‌سپارند. همین امر نقش آوازخوانان را در ماندگاری زبان و شعر پارسی برجسته می‌سازد. در واقع، این آوازخوانان با کمک موسیقی، شعر پارسی را از فضای محدود کتابخانه‌ها و مراکز علمی بیرون آورده و آن را به میان عموم مردم می‌برند. به همین دلیل، موسیقی به رسانه‌ای فراگیر برای انتقال زبان و فرهنگ پارسی تبدیل شده است.

این نقش در سرزمین‌هایی که در آن زبان پارسی روزگاری رسمی بوده؛ اما بعدها به هر دلیلی از رسمیت افتاده، نیز حایز اهمیت است. در بخش‌هایی از شبه‌قاره‌ی هند، آسیای میانه، آسیای صغیر و حتی برخی مناطق دیگر، تعداد قابل توجهی از مردم علی‌رغم از رسمیت افتادن زبان پارسی، از طریق موسیقی رابطه‌ی خود را با این زبان حفظ کرده‌اند. مردم این مناطق شاید توانایی خواندن متون پارسی را نداشته باشند؛ اما شماری از آنان از راه شنیدن آهنگ‌ها، اشعار پارسی را به حافظه‌ی خود می‌سپارند.

از سوی دیگر، موسیقی سبب شده است که زبان پارسی تنها به عنوان یک ابزار ارتباطی شناخته نشود، بلکه چونان زبانی حامل زیبایی، معنویت و فرهنگ در ذهن مخاطبان جای گیرد. هنگامی که یک غزل پارسی در قالب آواز یا قوالی اجرا می‌شود، شنونده نه فقط با واژه‌ها، بلکه با جهان فرهنگی نهفته در آن نیز آشنا می‌گردد و این تجربه‌ی عاطفی و هنری، تأثیری عمیق‌تر از آموزش‌های رسمی بر جای می‌گذارد.

افزون بر این، میان شاعران و موسیقی‌دانان پارسی‌زبان، همواره نوعی تعامل و تبادل فرهنگی

وجود داشته است. شمار قابل توجهی از شاعران، خود با موسیقی آشنایی عملی داشته یا در باره‌ی آن رساله و کتاب نوشته‌اند. رودکی افزون بر شاعری، با آوازخوانی و نوازندگی نیز پیوند داشت. روایت مشهور اجرای «بوی جوی مولیان» در حضور امیر سامانی نشان می‌دهد که پیوند شعر و موسیقی تا چه اندازه قدرت تأثیرگذاری داشته است.

به همین گونه امیر خسرو دهلوی شاعر مشهور از چهره‌های اثرگذار در موسیقی شبه‌قاره به شمار می‌رود. نیز اندیشمندانی چون فارابی، ابن سینا، مولانا جامی و علی شیر نوایی و دیگران در باره‌ی موسیقی رساله‌هایی نگاشته‌اند. این پیوند مستقیم میان شعر و موسیقی، سبب شده است که هر دو حوزه به غنای یک‌دیگر کمک کنند و زبان پارسی از ره‌گذر این تعامل، ظرفیت گسترده‌تری برای انتقال فرهنگی پیدا کند.

با این بیان، ممنوعیت موسیقی در افغانستان را می‌توان یکی از عامل‌های آسیب‌زننده به روند انتقال فرهنگی و حفظ زبان پارسی دانست. موسیقی غزل، در این کشور، تنها ابزار سرگرمی نبود، بلکه حامل بخش بزرگی از میراث ادبی و زبانی پارسی برای تمام قوم‌های ساکن در این سرزمین به شمار می‌رفت. ممنوع‌شدن موسیقی، در واقع محدود‌شدن یکی از مهم‌ترین بسترهای مردمی انتقال شعر و زبان پارسی نیز بوده است؛ زیرا بخش مهمی از آشنایی با شعر و ادب، نه در محیط‌های آموزشی، بلکه از طریق شنیدن آوازه‌ها و غزل‌خوانی‌ها در ذهن فراوانی از مردم شکل می‌گرفت.

# رها



رسانس دوره تیموری - رساله «وقفیه» علی شیر نوایی به عنوان مانیفست اجتماعی-اقتصادی

تأثیر رسانه‌های نوین بر گسترش زبان فارسی در جهان عرب

تحلیل شگردهای بدیع و بیان در نثر اخلاق محسنی

عشق ترسازاده کار خویش کرد

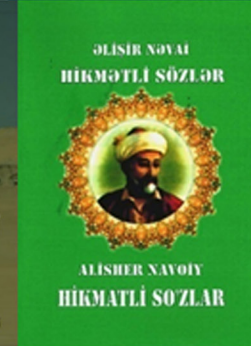
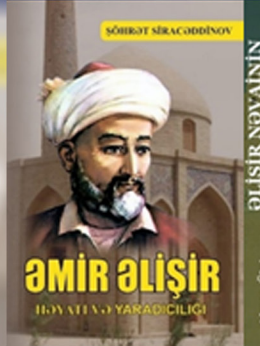
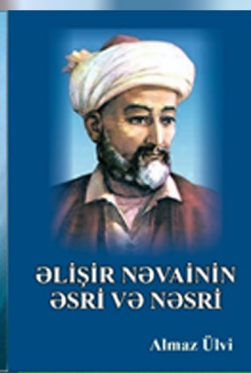
در فاصله میان دو زبان: ترجمه و ناتمامی معنی

تحلیل کنش گفتارهای عاطفی در داستان «حماسه» براساس نظریه سرل

بررسی زبان شناسانه نام‌واژه «فرزه»

نقش کنش فرهنگی در دستیابی به هدف‌های پایدار





پروفیسور دکتر آماز علوی بینت اوا  
مدیر بخش «روابط ادبی آذربایجان-ترکمنستان-  
ازبکستان» در انستیتوی ادبیات نظامی گنجوی وابسته  
به آکادمی ملی علوم جمهوری آذربایجان



برگر داننده: احمد حسینی مروی  
نوابی شناس و مترجم زبان های عربی و ترکی جغتایی



# رسانس دوره‌ تیموری-رسالة «وقفیه» علی شیر نوایی به عنوان مانیفست اجتماعی-اقتصادی

## چکیده

در این مقاله رساله «وقفیه» اثر علی شیر نوایی به عنوان منبع مهمی که جوهره اجتماعی-اقتصادی و معنوی رسانس دوره تیموریان را بازتاب می دهد، مورد تحلیل قرار گرفته است. در این نوشته نشان داده می شود که نوایی نه تنها شاعر و متفکر بزرگ، بلکه دولتمرد و انسان خیرخواهی بود که در زمان خود

## واژه‌های کلیدی

علی شیر نوایی، وقفیه/وقفنامه، تیموریان، رنسانس، خیریه‌گری، الگوی اجتماعی، زبان ترکی.

## درآمد

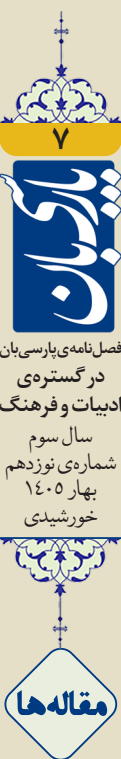
دوران تیموریان در تاریخ شرق به‌عنوان مرحله‌ای از توسعه بالای علم، فرهنگ و ادبیات شناخته می‌شود و توسط بسیاری از پژوهش‌گران به‌عنوان «رنسانس شرق» ارزیابی شده است. یکی از برجسته‌ترین نمایندگان این دوره، علی شیر نوایی است که نه تنها به‌عنوان شاعر و متفکر بزرگ، بلکه به‌عنوان دولتمرد، خیرخواه و شخصیت فکری اجتماعی فعالیت‌های گسترده‌ای داشته است. فعالیت چندجانبه او تأثیر قابل توجهی بر توسعه زندگی اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی در دولت تیموریان داشته است. نخست از همه، اگر او را به‌عنوان حامی زبان ترکی معرفی کنیم، با اثر «محاكمة اللغتين» توانایی‌ها و ظرفیت هنری و علمی زبان ترکی و غنای آن را بیان کرده و آن را در سطح زبان علمی آن زمان یعنی فارسی قرار داده است. این بزرگ‌ترین گام در جهت استقلال فرهنگی بود. نوایی، تنها شاعری بزرگ نبود که برای نخستین بار «خمسه» به زبان ترکی - جغتایی می‌نوشت، بلکه به‌عنوان یک مقام دولتی ده‌ها مدرسه، کتابخانه، پل و بیمارستان ساخته است. این اقدام مستقیماً به توسعه علم و زیرساخت‌ها در دوره تیموریان کمک کرده است. در «خمسه» و آثار دیگر او، دیدگاه‌های سیاسی و معنوی

پروژه‌های اجتماعی گسترده‌ای را عملی می‌کرد. مجموعه «اخلاصیه» که او در هرات ایجاد کرد - شامل مدرسه، بیمارستان، خانقاه و کتابخانه - به‌عنوان زنجیره‌ای یک‌پارچه، مدل توسعه دوره رنسانس را نمایش می‌دهد.

«وقفیه» علاوه بر این که یک سند حقوقی است، با عناصر نثر ادبی غنی شده و به‌عنوان متنی منحصر به فرد که دیدگاه و جهان‌بینی و اندیشه انسان‌گرایانه نویسنده را بازتاب می‌دهد، ارزیابی می‌شود. در این اثر، مفهوم وقف نه تنها به‌عنوان وسیله‌ای برای کمک مالی، بلکه به‌عنوان یک ساز و کار مؤثر جهت تأمین رفاه اجتماعی ارائه می‌شود. نویسنده از طریق وقف آموزش، بهداشت و تأمین اجتماعی را ترکیب کرده و یک الگوی توسعه پایدار را به‌نمایش گذاشته است.

در مقاله همچنین ویژگی‌های زبانی و سبک «وقفیه» به‌ویژه نگارش آن به زبان ترکی (جغتایی) و نوآوری‌های اصطلاحی از نظر علمی تحلیل می‌شود. این موضوع نقش مهمی در تقویت جایگاه زبان ترکی در حوزه‌های علمی و اداری ایفا کرده است.

در نتیجه، «وقفیه» علاوه بر این که بازتاب‌دهنده زندگی اجتماعی و فرهنگی دوره تیموریان است، نمونه روشنی از انسان‌گرایی عملی و ایده‌مسئولیت اجتماعی محسوب می‌شود. این اثر در دوران معاصر نیز در زمینه سیاست‌های اجتماعی، امور خیریه و مدیریت عمومی دارای اهمیت ویژه‌ای است.



فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان  
در گسترده‌ی  
ادبیات و فرهنگ  
سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی

مقاله‌ها

دوره تیموریان و ایده‌آل‌های حاکم عادل بازتاب داده شده است. نظم ایجادشده توسط نوایی در «وقفیه» در واقع نشان‌دهنده اعمال واقعی جامعه عادلانته‌ای است که او در «حیرت‌الابرار» توصیف کرده است.

### متن پژوهش

اثر «وقفیه» (۱۴۸۱-۱۴۸۲) یکی از مهم‌ترین اسنادی است که تصویر اجتماعی، اقتصادی و معنوی رنسانس دوره تیموریان را بازتاب می‌دهد. این اثر، از یک سو به‌عنوان یک سند وقف/وقفنامه کلاسیک دارای ماهیت حقوقی است و از سوی دیگر منبع تاریخی و ادبی مهمی است که دیدگاه‌های اجتماعی نویسنده، نظام ارزش‌های معنوی و ایده‌های انسان‌گرایانه او را منعکس می‌کند. از طریق «وقفیه»، نوایی روابط اجتماعی-اقتصادی، نهادهای اجتماعی و سنت‌های خیریه دوره خود را به‌صورت منظم ارائه کرده است. هدف اصلی مقاله تحلیل اثر «وقفیه» به‌عنوان منبعی جامع است که ماهیت اجتماعی-اقتصادی و معنوی رنسانس دوره تیموریان را بازتاب می‌دهد. برای دستیابی به این هدف، ویژگی‌های ژانری اثر، ویژگی‌های زبان و سبک آن، شکل ارائه نهاد وقف و همچنین اهمیت اجتماعی فعالیت‌های خیریه‌ای که نوایی انجام داده، بررسی شده است.

این پژوهش بر روش تاریخی-مقایسه‌ای، متن‌شناسی و تحلیلی استوار است. این رویکرد امکان می‌دهد تا «وقفیه» نه تنها به‌عنوان یک سند

حقوقی، بلکه به‌عنوان مدل اقتصادی-اجتماعی، نمونه‌ای از نثر ادبی و بیان عملی اندیشه‌های انسانی ارزیابی شود.

نوایی در بخش مقدمه اثر، وضعیت پیچیده سیاسی زمان حکومت سلطان حسین بایقرا و مدیریت دولت را با اندیشه‌های فلسفی خود به اشتراک می‌گذارد. «وقفیه» ترکیبی از ژانر مستند و سبک هنری است. در این اثر، دیدگاه جهان‌شناختی نویسنده، نظام ارزش‌ها و باورهای او درباره رابطه انسان و دولت به تصویر کشیده شده است. این اثر صرفاً یک سند حقوقی نیست، بلکه منبعی تاریخی است که فعالیت‌های نوایی به‌عنوان یک دولتمرد و خیرخواه را نیز نشان می‌دهد.

بزرگ‌ترین پروژه خیریه نوایی، مجتمع «اخلاصیه» است که در کنار جوی انجیل در شمال هرات ساخته شد - مرکزی علمی که در کنار دیگر سازه‌های آن عهد، از آن به‌نام «فلورانس دوره تیموریان» نیز یاد می‌شود. در «وقفیه» ترکیب نمای معماری این مجتمع در دوره رنسانس این گونه ذکر شده است:

مدرسه - در این جا با استعدادترین دانشمندان زمان درس می‌دادند. نوایی برای غذای هر دانشجو، پوشاک و دیگر تسهیلات آموزشی او بودجه ویژه‌ای اختصاص داده بود.

شفاییه (بیمارستان) - در این مؤسسه که خدمات پزشکی رایگان ارائه می‌کرد، پزشکان مشهور فعالیت می‌کردند. بر اساس «وقفیه»، هر روز این جا با مقدار مشخصی دارو و غذا تأمین

می‌شد.

خلاصیه (خانقاه) - مکانی برای پناه‌دادن به صوفیان و بی‌سرپرستان بود.

کتاب و کتابخانه‌ها - اگر به شکل‌گیری آن‌ها در آن دوره نگاه کنیم، بله نوایی در دوران تیموریان بزرگ‌ترین حامی فرهنگ کتابداری و کتاب‌آرایی بود. او بزرگ‌ترین نقاش زمان، کمال‌الدین بهزاد و خوش‌نویس مشهور سلطان‌علی مشهدی را تحت حمایت خود قرار داد و در کتابخانه شخصی خود به کار گرفت. نوایی نسخه‌های نادر گردآوری شده را فقط برای خود نگه نمی‌داشت. همان‌گونه که در «وقفیه» ذکر شده، کتابخانه مدرسه «اخلاصیه» برای دانشجویان و دانشمندان باز بود.

این یکی از نخستین نمونه‌های سیستم کتابخانه‌ای عمومی در شرق محسوب می‌شود. نوایی شخصی را که مسؤل کتابخانه‌اش (کتابدار) بود با حقوق بسیار بالا تأمین می‌کرد تا او تنها به حفظ و تکثیر کتاب‌ها پردازد. این نشان‌دهنده ارزشی است که در دوران رنسانس تیموریان به کار علمی داده می‌شد.

در سند «وقفیه»، نوایی نوشته است که برای ادامه حیات این مؤسسات، تعداد زیادی روستا، باغ، حمام و مغازه وقف کرده است. او یادآور شده که رئیس وقف (متولی) باید درستکار باشد. اگر درآمد حاصل از اموال افزایش یابد، این منابع ابتدا باید برای بهبود کیفیت غذای دانشجویان و تعمیر ساختمان‌ها هزینه شود.

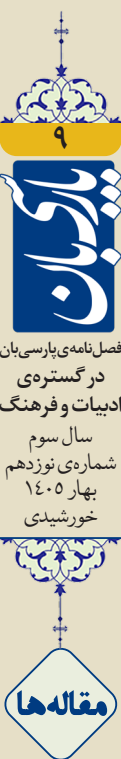
در سال ۲۰۱۶، هنگامی که در هرات به زیارت آرامگاه علی شیر نوایی رفته احساس کردم

که هر صفحه از کتاب ۵۸۰ صفحه‌ای من با عنوان «عصر و نثر علی شیر نوایی» که سال‌ها بر روی آن کار کرده‌ام، گویی بر آن سنگ مرمر جان گرفته است.

روح بزرگی از خیرخواهی که در «وقفیه» مطرح شده است، امروز هنوز در هر خشت هرات و در سکوت آرامگاه نوایی زنده است. این زیارت برای من صرفاً یک سفر نبود، بلکه احساسی از انرژی معنوی دوره رنسانس تیموری و احترام یک عالم در برابر نبوغ نوایی بود. وقتی به «وقفیه» نه صرفاً به‌عنوان یک سند، بلکه به‌عنوان جواهری در نثر نگاه کنیم، می‌توان جنبه‌های نوآوری علمی زیر را برجسته کرد:

• ترکیب شعر و نثر مستند (نوآوری ژانری) - مهم‌ترین ویژگی‌ای که «وقفیه» را از متون حقوقی کلاسیک متمایز می‌کند، استفاده نوایی از نثر موزون (نثر مسجع) در آن است. به‌عنوان یک نوآوری، می‌توان گفت نوایی زبان خشک حقوقی را با زیبایی‌شناسی ژانر «مقامه» ترکیب کرده و یک سند رسمی دولتی را به سطح بالایی ادبی ارتقا داده است. این می‌تواند یکی از اولین نمونه‌های کامل «نثر مستند هنری» در شرق محسوب شود.

• عناصر نثر زندگی‌نامه‌ای - بخش مقدمه «وقفیه» اعتراف روان‌شناسانه‌ای است که دنیای درونی نوایی، خستگی او از زندگی در دربار و نیاز به پناه بردن به امور خیریه را نشان می‌دهد. به‌عنوان یک رویکرد جدید، این اثر می‌تواند به‌عنوان پلی میان «منشآت» و «خمسه» نوایی و نمونه‌ای از «نثر یادنامه‌ای» که نویسنده زندگی



فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان  
در گسترده‌ی  
ادبیات و فرهنگ  
سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی

مقاله‌ها

خود را به‌طور رسمی ثبت کرده است، بررسی شود.

• نوآوری در اصطلاحات - «ترکی شدن زبان وقفیه/وقفنامه» - تا آن زمان اسناد وقف عمدتاً به زبان‌های عربی یا فارسی، با اصطلاحات فقهی نوشته می‌شدند. نوشتن «وقفیه» توسط نوایی به زبان ترکی (جغتایی) و افزودن اصطلاحات اداری-اقتصادی به این زبان، به‌عنوان نوآوری علمی، استدلال بسیار قوی است. این کاربرد نظریه «محاکمة اللغتين» در عمل (در امور اقتصادی/مالی) است.

• ساختن مفهوم «شهر ایده‌آل» در نثر - ایده «مدینه فاضله» فارابی توسط نوایی در «وقفیه» با جزئیات جغرافیایی و معماری واقعی (با توصیف مدرسه، بیمارستان، کتابخانه) توصیف شده است. در این جا ویژگی‌های «نثر تصویری» برجسته است؛ نوایی با کلماتش گویی نقشه معماری دوران رنسانس را ترسیم می‌کند.

• تمرکز بر نثر و عامل انسانی - در توصیف وظایف کارکنان وقف (کتابدار، متولی، آشپز) در اثر، زبانی که به کار رفته است، اخلاق انسانی نوایی را نشان می‌دهد. در این جا زبان خشک دستوری استفاده نشده، بلکه سبک پندآمیز و مبتنی بر معنویت حاکم است.

• خلق یک محیط اجتماعی-فرهنگی یک پارچه (اکوسیستم) - فعالیت‌های نوایی تنها محدود به ساختن ساختمان نبود، بلکه ایجاد یک محیط اجتماعی-فرهنگی یک پارچه که اجزای آن یک‌دیگر را تکمیل کنند، هدف او بود. به‌عنوان

مثال، ساخت چشمه در کنار آبراه (جوی آب)، و ساخت مدرسه و بیمارستان در کنار چشمه، اوج فلسفه شهری رنسانس است.

• مدل پایداری اقتصادی (یعنی خودتأمینی مالی) - سیستم پوشش مادی روند تحصیلی دانشجویان و حقوق کارمندان در «وقفیه» نشان می‌دهد که نوایی می‌خواست دانش و خلاقیت از دغدغه‌های مالی آزاد باشد. این الگونسخه‌ای از الگوی «صندوق علم» دوران مدرن در قرن پانزدهم است.

• زبان نثر در «معماری» - هنگام توصیف تمام این اقدامات خیریه در «وقفیه»، نوایی از اصطلاحاتی استفاده می‌کند که خواننده، ساختمان را گویی با چشم سر می‌بیند. این قدرت اصلی نثر توصیفی است.

• مانیفست رفاه عمومی (بیانیه رسمی یا معنوی اقداماتی که برای زندگی بهتر، آموزش و سلامت همه اقشار جامعه به‌ویژه نیازمندان صورت می‌گیرد) - هر بنایی از پل‌ها تا کاروان‌سراها تجلی فلسفه نوایی «خدمت به مردم، خدمت به حق است» در نثر و زندگی است.

«نثری که از کاغذ به سنگ منتقل شده» - توصیفات نوایی در «وقفیه» و مشاهدات واقعی من در سال‌های ۲۰۱۶ و ۲۰۲۱، گویی سفری به قرن پانزدهم بود. شاید چشمانم به دنبال نوایی طبیعی و جادویی و جمعی می‌گشت. تجربه‌ای که از گشت‌وگذار در شهرهایی که علی‌شیر نوایی در آن‌ها متولد و بزرگ شده و آثاری خلق کرده بود به دست آوردم، مقاله‌ام را نه تنها علمی،

بلکه شاهدی زنده از تاریخ می‌سازد. دیدن مکان‌هایی که یک دانشمند در باره آن پژوهش می‌کند (هرات، کابل، مزار شریف)، لمس دیوارهایی که نوایی بنا کرده و حس کردن روح آن جغرافیا، خوش‌بختی نویسنده است. مسجد باشکوه آبی در مزار شریف و آثار تاریخی هرات، هر جمله‌ای که نوایی در «وقفیه» نوشته بود اکنون به شکل نماهایی با عظمت غیرقابل توصیف در پیش چشم من نمایان است. هنگام ترجمه کتاب عزیزالله آرال «نوایی‌شناسی در افغانستان»، همان احساسات دوباره در من زنده شد. دریافتیم که نوایی نه تنها پایه گذشته، بلکه اساس هویت فرهنگی امروز آن منطقه نیز هست.

می‌توان در نمونه مسجد مزارشریف «روح وقف» را - نحوه نمایش ابعاد خیریه‌گری نوایی در این بنای عظیم را - با اصل «رفاه عمومی» در «وقفیه» مرتبط دانست. با وجود این که «وقفیه» چند سال قبل نوشته شده بود [۱۴۸۲-۱۴۸۱] و کشف و آبادسازی آرامگاه [منسوب به] حضرت علی در مزارشریف چند سال بعد رخ داده است (حدود ۱۴۸۵-۱۴۸۴). روح معماری هرات - اگرچه امروزه تنها بخشی از مجموعه‌هایی همانند اخلاصیه و خلاصیه که در «وقفیه» توصیف شده‌اند باقی مانده یا تنها بخش‌هایی از آن‌ها مانده است - آن «روح تیموری» (کارهای کاشی و آجرچینی) که در سفرهای هرات مشاهده کرده‌ایم، تأیید فیزیکی توصیفات دقیق نوایی در نثر است. نوایی وقتی مجموعه‌های خود در هرات (اخلاصیه، خلاصیه و غیره) را در «وقفیه» مستند

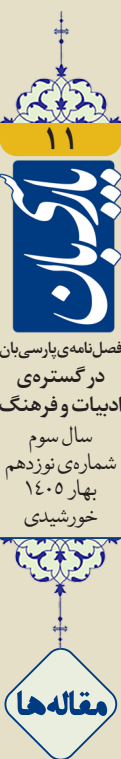
می‌کند، در واقع یک مدل خیریه‌گری ایجاد کرده بود.

کارکرد اجتماعی (منظور این است که یک ساختمان صرفاً یک شیء فیزیکی (سنگ، دیوار) نیست، بلکه بهره‌ای که به اجتماع می‌رساند و نیاز اجتماعی‌ای که برطرف می‌کند مورد نظر است) - نوایی در «وقفیه» به ساختمان‌ها تنها از نظر ظواهر (سنگ، خشت و کاشی و...) نمی‌پرداخت، بلکه به زندگی درون آن‌ها (صدای دانشجویان، شفایافتن بیماران) نیز توجه داشت. آنچه در کنفرانس‌ها و بازدیدهای افغانستان دیدیم «عشق نوایی» است، در واقع این است که موقوفه معنوی‌ای که در آن دوران ایجاد شده بود، هنوز هم در قلب مردم ادامه دارد.

به‌عنوان نوآوری علمی - «وقفیه» صرفاً مدرکی که در آرشیو باقی مانده نیست، بلکه پروژه‌ای زنده است که چهره معماری و اجتماعی افغانستان و همه دنیای ترک زبان را شکل داده است. کتاب «نوایی‌شناسی در افغانستان» نوشته عزیزالله آرال را که ترجمه کرده‌ایم، مستحکم‌ترین پلی است که میان این میراث کهن و دانش جدید ساخته شده است.

بیرون از مرزهای هرات - پس از آنچه در «وقفیه» ذکر شده است، نوایی نه تنها در پایتخت بلکه در نقاط مختلف خراسان و منطقه، از جمله مزار شریف، مشهد و شهرهای دیگر کارهای بزرگی کرده است.

آبراه مشهد و مجتمع امام رضا - فعالیت‌های خیریه نوایی با آنچه در «وقفیه» ذکر شده به پایان



فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان  
در گستره‌ی  
ادبیات و فرهنگ  
سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی

مقاله‌ها

نمی‌رسد. از جمله کارهای بی‌شمار او، احداث اولین کانال آب (آبراه) است که اکولوژی و زندگی شهر مشهد را تغییر داد و جایگاه ویژه‌ای در سیستم آبیاری آن زمان داشت. این پروژه که جان تازه‌ای به منطقه‌ای خشک بخشید، نشان‌دهنده‌ی نبوغ مهندسی نوایی است. همچنین، بازسازی ایوانی که به سمت نور خورشید باز می‌شود و بخشی مهم از مجموعه‌ی تاریخی و معماری مجتمع امام رضا است توسط نوایی - ایوانی که او به نام «ایوان صحن» یا «ایوان نوایی» مرمت و تزئین آن را رهبری کرده است - حساسیت او نسبت به زیبایی‌شناسی معماری را نشان می‌دهد.

این ایوان هم از نظر مهندسی و هم از نظر نجومی (زاویه‌ی تابش خورشید) یکی از شاهکارهای دوره‌ی خود محسوب می‌شود. این آبراه که برای رساندن آب به مجموعه‌ی امام رضا و مردم شهر از «گل اسبی» نوایی (و یا در برخی منابع چشمه‌ی گل اسبی) کشیده شده است، یکی از مهم‌ترین موفقیت‌های فناورانه‌ی دوره‌ی تیموریان به شمار می‌آید. همان‌طور که در آبراه مشهد مشاهده می‌شود، تأمین آب یک شهر کامل (اکوسیستم آن) را دگرگون کرده است. این یکی از بنیادی‌ترین کارهای نیکو در میان «بی‌شمار» کارهای نیک است؛ زیرا هر جایی که آب باشد، زندگی و علم شکوفا می‌گردد.

ساختمان‌های بی‌شمار - منابع تاریخی (خواندمیر و دیگران) ذکر می‌کنند که نوایی بیش از ۳۷۰ ساختمان بنا کرده است. صدها آب‌انبار، پل (به‌گونه‌ی نمونه: پل‌های مشهور هرات) و

کاروان‌سرا که به این تعداد اضافه می‌شوند، خیریه‌داری نوایی را به سطح «دولت در درون دولت» ارتقا داده بودند. تحقیقات نشان می‌دهد که اصول نظری موجود در «وقفیه» در سال‌های بعد به‌طور بیش‌تری تکامل یافته‌اند و نوایی در هر ساخت جدید (همان‌گونه که در مزار شریف) سیستمی ایجاد کرده که رفاه اقتصادی مردم محلی را نیز تضمین می‌کرد.

\*\*\*

میراث ادبی - علمی چندوجهی علی‌شیر نوایی یکی از صفحات برجسته‌ی فرهنگ اسلامی - ترکی را تشکیل می‌دهد. آثار شعری، علمی، دینی - فلسفی و تاریخی او نه تنها برای زمان خود بلکه برای سده‌های بعد نیز اهمیت بزرگی داشته‌اند. در این میراث غنی، اثر «وقفیه» جایگاه ویژه‌ای دارد. این اثر سند تاریخی مهمی است که نشان می‌دهد نوایی تنها شاعر و متفکر نبوده، بلکه شخصیتی اجتماعی، خیرخواه و دارای مسؤلیت اخلاقی بالا نیز بوده است.

«وقفیه» از یک سو دارایی‌هایی که مؤلف وقف کرده، ساختمان‌هایی که ساخته، اماکن با کاربرد اجتماعی و اصول اداره‌ی آن‌ها را نشان می‌دهد و از سوی دیگر نگرش او به زندگی، انسان، جامعه و مفهوم نیکوکاری را آشکار می‌سازد. از این نگاه اثر تنها یک سند با ماهیت اقتصادی یا حقوقی نیست؛ بلکه منبع ارزشمندی است که جهان معنوی مؤلف، دیدگاه‌های اجتماعی و اندیشه‌ی انسان‌دوستانه‌ی او را بیان می‌کند.

در این مقاله، ماهیت علمی، تاریخی و معنوی

«وقفیه» بررسی می‌شود، جایگاه آن در میراث نوایی تعیین می‌گردد و اهمیت اثر هم به‌عنوان سندی که نمایان‌گر چشم‌انداز اجتماعی- فرهنگی زمان است و هم حامل ایده‌های انسان‌گرایانه ارزیابی می‌گردد.

اگرچه ژانر و ویژگی‌های محتوایی «وقفیه» ویژگی‌های سند وقف را داراست؛ اما از نظر محتوا چارچوب یک سند صرفاً حقوقی را فراتر می‌برد. در این جا فقط فهرست دارایی‌ها ارائه نمی‌شود، بلکه مشخص می‌گردد که این اموال چه اهدافی را دنبال می‌کنند، اهمیت اجتماعی آن‌ها چیست و چه نقشی در رفاه مردم ایفا می‌کنند. این امر بنیانی را برای گفتن این‌که اثر هم سند رسمی است و هم برنامه‌ای که ماهیت اجتماعی- اخلاقی فراهم می‌آورد، ایجاد می‌کند.

نوایی در اثر خود مفهوم وقف را به‌معنای محدود نیاورده است. او وقف را در سطحی گسترده‌تر و معنوی، به‌عنوان مسؤلیت اجتماعی، پاداش الهی، سودرسانی به مردم و برعهده‌گرفتن بار اجتماعی درک می‌کند. در اندیشه کلاسیک شرق، خیریه صرفاً کمک مادی نبود، بلکه نوعی از تخصیص وجود فرد به جامعه به‌شمار می‌رفت. این اصل در «وقفیه» به وضوح احساس می‌شود. نویسندگان ارزش واقعی ثروت را نه در جمع‌آوری آن، بلکه در تبدیلیش به فعالیت‌های سودمند برای مردم می‌بینند.

از این نگاه اثر، نوعی گزارش نویسنده در برابر وجدان خویش است. در این جا علاوه بر فهرست دارایی‌های مادی، هدف معنوی آن

نیز نشان داده می‌شود. به‌خاطر همین است که «وقفیه» صرفاً از حالت یک سند رسمی خارج شده و محتوای اجتماعی- اخلاقی بالایی پیدا می‌کند. یکی از ویژگی‌های اصلی‌ای که «وقفیه» را با ارزش می‌کند، بازتاب زنده و چندجانبه شخصیت نویسنده و موقعیت اجتماعی اوست. نوایی در این اثر تنها به‌عنوان یک دولتمرد ثروتمند و با نفوذ ظاهر نمی‌شود. او در این جا به‌عنوان شخصیتی بزرگ شناسانده می‌شود که در برابر جامعه احساس مسؤلیت می‌کند، خدمت به مردم را اصل زندگی خود می‌داند و دارایی خود را برای هدفی معنوی صرف می‌کند.

از منابع تاریخی مشخص است که علی‌شیر نوایی از امکانات مالی بسیار گسترده‌ای برخوردار بوده است؛ اما بزرگی او تنها در این امکانات نبود، بلکه در هدف استفاده از این امکانات بود. او ثروت خود را برای تجمل شخصی صرف نکرد، بلکه برای ساخت و نگهداری مدارس، مدارس دینی، مساجد، کاروان‌سراها، پل‌ها، جاده‌ها و سایر تأسیسات عمومی هزینه کرد. این نشان می‌دهد که در جهان بینی او، قدرت مالی و مسؤلیت معنوی با هم پیوند داشت.

از اثر «وقفیه» آشکار است که نوایی، منفعت عمومی را یکی از بالاترین اصول زندگی می‌دانست. او به‌خوبی می‌دانست که ثروت زودگذر است؛ اما کارهایی که برای مردم انجام می‌شود و امکانات ایجادشده برای علم و معنویت پایدار هستند. این اندیشه خط اصلی فعالیت‌های او را تشکیل می‌دهد. فعالیت‌های خیریه نوایی



۱۳

فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان  
در گسترده‌ی  
ادبیات و فرهنگ

سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی



مقاله‌ها

صرفاً عملی از روی مهربانی یا سخاوت نبود؛ بلکه بخشی جدایی‌ناپذیر از فلسفه‌ی زندگی او بود. اهمیت علمی «وقفیه» همچنین به این وابسته است که به‌عنوان یک منبع تاریخی ارزش زیادی دارد. این اثر از نظر بررسی روابط اجتماعی-اقتصادی دوره‌ی نوایی، ساختار اجتماعی، سنت‌های خیرخواهی، اصول عملکرد مؤسسات دینی، شکل‌های مالکیت و مدیریت، مواد مهمی ارائه می‌دهد.

از طریق اطلاعات موجود در آن می‌توان دانست که نهاد وقف در آن دوره چه کارکردهایی داشته است. وقف تنها راهکاری برای اهداف دینی نبود؛ بلکه هم‌زمان در زمینه آموزش، کمک‌های اجتماعی، زیرساخت‌های راه، مهمان‌نوازی، فعالیت‌های فرهنگی و حل مسائل رفاه عمومی خدمت می‌کرد. از این نظر «وقفیه» نشان می‌دهد که وقف در جوامع کلاسیک شرقی یک نهاد اجتماعی چندمنظوره بوده است.

از این اثر، می‌توان درباره‌ی فرهنگ شهری آن دوره، شکل‌های خدمات اجتماعی و گردش اقتصادی نیز نتیجه‌گیری کرد. ساختمان‌ها، واحدهای کشاورزی، حوزه‌های خدماتی و منابع درآمدی که در این جا ذکر شده‌اند، مدل زندگی آن دوره را بازتاب می‌دهد. بنابراین «وقفیه» تنها منبعی برای تاریخ‌نگاران ادبیات نیست، بلکه برای مؤرخان، تاریخ‌نگاران اقتصادی، پژوهش‌گران فرهنگی و متن‌شناسان نیز منبعی ارزشمند است. علاوه بر این، اثر به روشن شدن برخی نکات از بیوگرافی نویسنده نیز کمک می‌کند؛ این که در

کدام مراحل زندگی نوایی چه طرح‌های اجتماعی را پیش می‌برد، به کدام حوزه‌ها بیش‌ترین توجه را داشت و از کدام اصول اخلاقی پیروی می‌کرد، در این اثر نمایان است. بنابراین «وقفیه» از یک سونقش سند اجتماعی-تاریخی و از سوی دیگر نقش منبع بیوگرافی را نیز ایفا می‌کند.

یکی از جنبه‌های مهم «وقفیه» داشتن محتوای عمیق معنوی-فلسفی و ایده‌های انسانی است. در این اثر، خیریه‌گری تنها به‌عنوان یک مکانیزم اجتماعی ظاهر نمی‌شود، بلکه یکی از راه‌های رسیدن انسان به کمالات معنوی نیز به‌نظر می‌رسد. از دید نوایی، خدمت به انسان صرفاً یک وظیفه اجتماعی نیست، بلکه تجلی وابستگی به ارزش‌های الهی نیز می‌باشد. این رویکرد با مفاهیمی که در اندیشه کلاسیک اسلامی گسترده است، مانند «عمل نیک»، «ثواب»، «سودرساندن به انسان»، «عدالت» و «رحمت» تطابق دارد. با این حال، نوایی این اصول را به‌صورت نظری انجام نمی‌دهد، بلکه با فعالیت عملی تحقق می‌بخشد. «وقفیه» او دقیقاً به‌عنوان سند این نوع انسان‌گرایی عملی ارزشمند است.

در این اثر، احساس می‌شود که نویسنده وجود انسان در این جهان را تنها در چارچوب منافع فردی درک نمی‌کند؛ او انسان را موجودی وابسته به جامعه و مسؤول به رفاه دیگران می‌بیند. این هسته اخلاقی اثر را تشکیل می‌دهد. در این جا دارایی، نفوذ و قدرت اهداف والایی نیستند؛ این‌ها وسیله‌ای برای تحقق هدف اخلاقی

والا تری هستند.

موضع نوایی با آثار دیگر او نیز هم‌خوانی دارد. مفاهیم رایج در میراث شعری و علمی او مانند عدالت، مهربانی، خدمت به علم، ارتقای اخلاقی انسان و نیکوکاری، در «وقفیه» به شکل یک برنامه اجتماعی مشخص ظاهر می‌شوند. از این نظر، «وقفیه» می‌تواند تعبیر عملی از جهان‌بینی نوایی محسوب شود.

به‌همین دلیل اهمیت اخلاقی این اثر حتی برای امروز نیز قابل توجه است. در جامعه مدرن، ارزش مفاهیمی مانند مسؤلیت اجتماعی، خیرخواهی، وظیفه اجتماعی و پاسخ‌گویی اخلاقی دوباره مورد بررسی قرار می‌گیرد. «وقفیه» نشان می‌دهد که ارزش واقعی امکانات مادی برای یک شخصیت بزرگ تنها در سودرسانی به انسان‌هاست.

این «وقفیه» نه تنها به‌عنوان منبعی تاریخی و معنوی، بلکه از نظر زبان‌شناسی - ادبیات و متن‌پژوهی نیز قابل توجه است. زبانی که در این اثر به‌کار رفته، سبک بیان، اصطلاحات، ساختار متن و ویژگی‌های سبک، می‌تواند به‌عنوان یکی از نمونه‌های مهم فرهنگ نوشتاری کلاسیک زبان ترکی ارزیابی شود. از طریق این متن می‌توان سبک رسمی نوشتاری آن دوره، اصطلاحات حقوقی-اجتماعی و بیان مفاهیم دینی و معنوی در سطح زبان را بررسی کرد. همچنین، این اثر نشان می‌دهد که چگونه دیدگاه مؤلف در متون کلاسیک شکل می‌گیرد و چگونه متن‌های سند گونه با رنگ‌های ایده‌آلی و هنری غنی می‌شوند.

از نظر متن‌پژوهی، مطالعه تطبیقی نسخه‌های خطی «وقفیه»، بررسی ویژگی‌های اصطلاحی آن و مقایسه با سایر اسناد وقف در آن دوره می‌تواند نتایج علمی بزرگی به همراه داشته باشد. چنین تحقیقاتی هم به شناخت عمیق‌تر میراث نوایی و هم به روشن شدن جنبه‌های جدید تاریخ زبان نوشتاری کلاسیک ترکی خدمت خواهد کرد.

از دیدگاه ادبیات‌شناسی، «وقفیه» برای تکمیل تصویر کامل آثار نویسنده ضروری است؛ زیرا شناختن نوایی تنها از طریق آثار شعری و حماسی کافی نیست. دیدگاه‌های اجتماعی، علمی، دینی و معنوی او نیز بخش مهمی از نظام کلی خلّاقیت او هستند. «وقفیه» لحظه‌ای را در این نظام نشان می‌دهد که ایده‌های شاعرانه به عمل اجتماعی تبدیل می‌شوند.

با نگاه معاصر به «وقفیه»، اهمیت آن واضح‌تر می‌شود. ارزش‌های بیان‌شده در اثر - مسؤلیت اجتماعی، منفعت عمومی، حمایت از علم و آموزش، پاسخ‌گویی اخلاقی، نیکوکاری و انسان‌دوستی - امروزه نیز اهمیت همگانی خود را حفظ کرده‌اند. در زمینه فرایندهای اجتماعی جهانی و پیچیده، چنین نمونه‌هایی در میراث فرهنگی کلاسیک تنها حافظه تاریخی نیستند، بلکه نقش راهنمای معنوی نیز دارند.

الگوی وقف نوایی با تفکر پروژه‌های اجتماعی مدرن نیز هم‌خوانی دارد. او در خیریه‌گری بر اصول پایداری، هدفمندی و سودمندی اجتماعی تأکید می‌کرد. از این نظر، رویکرد او تنها تجربه دینی-معنوی نیست، بلکه نشان‌دهنده فرهنگ



۱۵

فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان  
در گسترده‌ی  
ادبیات و فرهنگ

سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خوشبیدی



مقاله‌ها

مدیریت اجتماعی نیز هست.

انتشار مجدد این اثر، تبدیل آن به الفبای مدرن، تهیه متن علمی-انتقادی، ترجمه به زبان‌های مختلف (1) و ارائه آن به جامعه گسترده‌ای از خوانندگان بسیار مهم است؛ زیرا «وقفیه» تنها یادگاری از گذشته نیست، بلکه سندی معنوی است که برای انسان امروزی نیز نمونه است.

کتاب «وقفیه» علی شیرنویسی در تاریخ‌های ۲۶ فوریه - ۶ مارس ۱۹۲۶ در روزهای برگزار شدن نخستین کنگره ترک‌شناسی باکو به چاپ رسید و به شرکت‌کنندگان کنگره هدیه شد. در همان روزها، بخش‌هایی از این اثر در صفحات مطبوعات دوره‌ای مانند روزنامه‌های «کمونیست»، «ادبیات» و مجله «انقلاب و فرهنگ» نیز منتشر شده بود. نخستین چاپ آثار «منشآت» و «وقفیه» در قرن بیستم در باکو انجام گرفته بود.

در انستیتوی نسخ خطی محمد فضولی وابسته به آکادمی ملی علوم جمهوری آذربایجان، نسخه‌های نادری از دست‌نویس‌ها به زبان‌های آذربایجانی، ترکی، فارسی و عربی که به حوزه‌های مختلف علمی تعلق دارند، نگهداری می‌شوند. این‌ها نسخه‌های نفیس و تزیین‌شده‌ای از آثار کلاسیک ادبیات جهانی هستند که توسط نقاشان و خوش‌نویسان قرون وسطی تولید شده‌اند. علاوه بر دست‌نویس‌های وقف‌شده که در این مؤسسه نگهداری می‌شوند، آثاری نیز وجود دارند که تحت عنوان «وقفیه» یا «وقف‌نامه»

نوشته شده‌اند و آن‌ها نیز بسیار جالب توجه هستند. در میان این دست‌نویس‌ها، چهار نسخه دست‌نویس از اثر «وقفیه» علی شیرنویسی وجود دارد:

۱- نسخه اول، دست‌نویس وقفیه

تاریخ: ۱۰۵۲ هجری قمری = ۱۶۴۲ میلادی؛ محل نگارش: مرو؛ نویسنده: دولت‌شاه بن حسین سرخسی؛ خط: تعلیق؛ اندازه: ۲۲x۳۵ سانتی‌متر؛ حجم: ۱۳ برگ؛ رمز: II - 2377 / D-344.

۲- نسخه دوم، دست‌نویس وقفیه

تاریخ: ۱۰۵۵ = ۱۶۴۵؛ محل نگارش: مرو (شاهجهان)؛ نویسنده: دولت‌شاه بن حسین سرخسی؛ خط: نستعلیق؛ این نسخه همراه دیوان فضولی می‌باشد. اندازه: ۲۱x۳۴ سانتی‌متر؛ حجم: ۱۶ برگ؛ رمز: I - 14181 / M-274.

۳- نسخه سوم دست‌نویس وقفیه

تاریخ: احتمالاً در قرن هجدهم نوشته شده است؛ نسخه خطی ناقص است؛ خط: نستعلیق؛ اندازه: ۱۳ × ۱۹ سانتی‌متر؛ حجم: ۲۵ برگ؛ رمز: M-45/2794 - .

۴- نسخه چهارم دست‌نویس وقفیه

تاریخ: احتمالاً در قرن هجدهم نوشته شده است؛ خط: نستعلیق؛ در نسخه خطی آثار نوایی شامل «چهل حدیث»، «نظم الجواهر»، «خمسة المتحیرین» و «وقفیه» نیز موجود است؛ اندازه: ۱۸ × ۱۹ سانتی‌متر؛ حجم: ۹۳ برگ؛ رمز: M-45/2794.

انتشار دوباره اثر «وقفیه» و پخش آن در حقیقت بهره‌برداری از تجربه زندگی دانشمندان بزرگ است، نیاز است که این تجربیات به جوانان منتقل شود؛ زیرا انسان‌های آینده را به خوبی و انجام کار نیک رهنمایی می‌کند.

## نتیجه‌گیری

تحقیقات نشان می‌دهد که «وقفیه» اثر علی شیر نوایی نه تنها به‌عنوان یک سند وقف کلاسیک، بلکه به‌عنوان منبعی چندجانبه و بنیادی که بنیان‌های اجتماعی-اقتصادی، فرهنگی و معنوی رنسانس دوره تیموریان را بازتاب می‌دهد، اهمیت دارد. این اثر، ضمن ارائه نظام‌مند جهان‌بینی انسان‌دوستانه نویسنده، مفهوم مسئولیت اجتماعی و فلسفه نیکوکاری او، تصویری کامل از ساختار اجتماعی، روابط اقتصادی و سطح توسعه فرهنگی آن دوره ارائه می‌دهد. یکی فراتر از چارچوب سند حقوقی، محتوا و زیبایی‌شناسی و فلسفی نیز کسب می‌کند. نوایی در این جا نهاد وقف را نه تنها به‌عنوان راهکاری برای کمک مادی بلکه به‌عنوان الگویی اجتماعی که به رفاه جامعه خدمت کرده و توسعه پایدار را تضمین می‌کند، معرفی می‌کند.

در این الگو، آموزش، بهداشت، تأمین اجتماعی و فرهنگ در یک نظام واحد عمل

می‌کنند که این امر مبنایی برای ارزیابی اثر به‌عنوان یک «مانیفست اجتماعی-اقتصادی» فراهم می‌آورد.

هم‌زمان، «وقفیه» در دوره تیموریان نقش مهمی در گسترش کاربرد زبان ترک در حوزه‌های علمی و اداری ایفا کرده است. پایه واژگانی و سبک رسمی که نوایی از طریق این اثر شکل داده، امکانات کارکردی زبان ترکی را گسترش داده و آن را به سطح زبان‌های علمی پیش‌رو زمان خود رسانده است. فعالیت‌های خیریه انعکاس‌یافته در این اثر - ایجاد مدارس، بیمارستان‌ها، کتابخانه‌ها و دیگر اماکن عمومی - تنها ابتکار فردی نیستند، بلکه نمونه‌ای از سیاست اجتماعی نظام‌مند و بلندمدت محسوب می‌شوند. از این نظر، فعالیت‌های نوایی با پروژه‌های اجتماعی و الگوهای توسعه پایدار دوره معاصر هم‌صدا است.

در نتیجه، اثر «وقفیه» هم به‌عنوان یک سند تاریخی، هم نمونه‌ای ادبی-هنری و هم به‌عنوان یک برنامه اجتماعی-فلسفی اهمیت بزرگی دارد. این اثر نه تنها درک مشکلات اخلاقی و اجتماعی دوران خود بلکه درک مشکلات جامعه معاصر نیز مرجع مهمی به شمار می‌رود و فرصتی به‌دست می‌دهد تا علی شیر نوایی را نه تنها به‌عنوان شاعری بزرگ، بلکه به‌عنوان متفکر اجتماعی بینا و ایدئولوگ انسان‌گرایی عملی معرفی کنیم. در سفرم به شهرهای هرات و مزار شریف در



فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان  
در گستره‌ی  
ادبیات و فرهنگ  
سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی



سال‌های ۲۰۱۶ و ۲۰۲۱، دیدن این بناها، حقایق علمی خشک را به «تاریخ زنده» تبدیل کرد.

### پی‌نوشت‌ها:

۱. وقفیه‌ی علی شیر نوایی به قلم مترجم این مقاله به فارسی ترجمه شده و قرار است نشر شود (مترجم)

### منابع

۱. آرال، عزیزالله. (۲۰۲۶). نوایی‌شناسی در افغانستان (شرح و تحلیل متون). ترجمه از ازبکی و مقدمه: آلماز علوی بینت‌اوا. باکو: فیوضات. (۲۸۲ صفحه)

۲. بینت‌اوا، آلماز علوی. (۲۰۰۹). علی شیر نوایی در ادبیات‌شناسی آذربایجان (مقالات) باکو: نورلان. (۳۶۰ صفحه)

۳. حبیب‌بیلی، عیسی. (۲۰۱۷). «علی شیر نوایی و ادبیات آذربایجان»، مجموعه‌ی مطالب کنفرانس بین‌المللی علمی (باکو، ۱۶ نوامبر ۲۰۱۶)، ویراستار و آماده‌کننده برای انتشار: آلماز علوی بینت‌اوا. - باکو: علم و آموزش. (۷۲ صفحه)

۴. سراج‌الدین‌اف، شهرت. (۲۰۲۳). امیر علی شیر نوایی. (مونوگراف)، ترجمه از ازبکی: گل‌بهار عاشور‌اوا، ویراستار و نویسنده پیشگفتار، آلماز علوی بینت‌اوا. - باکو: علم و تربیت. (۲۱۴ صفحه)

۵. شیخ‌زاده، مقصود. سلطان ملک غزل

(۲۰۲۵). زندگی و آثار علی شیر نوایی. ترجمه از ازبکی و نویسنده مقدمه، آلماز علوی بینت‌اوا. باکو: علم و آموزش (۴۱۶ صفحه)

۶. علوی، آلماز. (۲۰۰۸). روابط ادبی آذربایجان-ازبکی (جغتیایی) (دوره‌ها، شخصیت‌ها، ژانرها، گرایش‌ها). باکو: قارتال. (۳۲۸ صفحه)

۷. علوی، آلماز. (۲۰۲۳). عصر و نثر علی شیر نوایی (آثار علمی-ادبی و دینی-تصوفی). باکو: علم و آموزش. (۵۸۲ صفحه)

۸. نقی‌اوا، جنت. (۲۰۰۱). نوایی در آذربایجان. مونوگراف. باکو: تورال (۲۶۴ صفحه)

۹. نوایی، علی شیر. (۱۰۵۵هـ/۱۶۴۵م) وقفیه. نسخه خطی باکو: مؤسسه نسخ خطی محمد فضولی وابسته به آکادمی ملی علوم جمهوری آذربایجان، رمز M-274/14181 (صفحه ۱۶).

\*\*\*



د. ریم أبو الخیر، جمهوری عربی مصر  
مدرس زبان فارسی، مجری رسانه‌ای و مترجم  
reem.aboelkhir@gmail.com



## تأثیر رسانه‌های نوین برگسترش زبان فارسی در جهان عرب

چکیده

در دهه‌های اخیر، رسانه‌های نوین و صنعت درام به یکی از مهم‌ترین ابزارهای تأثیرگذاری فرهنگی در جهان تبدیل شده‌اند. زبان فارسی نیز به واسطه‌ی فیلم‌ها، سریال‌ها، شبکه‌های اجتماعی و پلتفرم‌های دیجیتال توانسته است در میان مخاطبان عرب‌زبان جایگاه ویژه‌ای پیدا کند. این مقاله به بررسی نقش رسانه‌های مدرن و درام ایرانی در گسترش زبان فارسی در جهان عرب می‌پردازد و نشان می‌دهد که چگونه تعاملات فرهنگی و رسانه‌ای موجب افزایش علاقه به یادگیری زبان فارسی در میان نسل جوان عرب شده است. همچنین مقاله به نقش ترجمه، دوبله، موسیقی، فضای مجازی و دیپلماسی فرهنگی در انتقال فرهنگ ایرانی و توسعه‌ی ارتباطات زبانی میان ایران و کشورهای عربی اشاره می‌کند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که رسانه نه تنها وسیله‌ای برای سرگرمی، بلکه ابزاری مؤثر برای انتقال زبان، فرهنگ و هویت ملت‌هاست.



۱۹

فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان  
در گستره‌ی  
ادبیات و فرهنگ  
سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی



رسانه‌های نوین، زبان فارسی، جهان عرب،  
درام ایرانی، تبادل فرهنگی، شبکه‌های اجتماعی،  
ترجمه، دیپلماسی فرهنگی

### مقدمه

زبان یکی از مهم‌ترین عناصر هویت فرهنگی ملت‌ها محسوب می‌شود و در جهان معاصر، رسانه‌ها نقش اساسی در گسترش زبان‌ها و فرهنگ‌ها ایفا می‌کنند. در گذشته، یادگیری زبان فارسی در بسیاری از کشورهای عربی بیش‌تر به دانشگاه‌ها، مراکز پژوهشی و محافل ادبی محدود بود؛ اما در دهه‌های اخیر، با گسترش فناوری‌های ارتباطی و ظهور رسانه‌های نوین، زبان فارسی توانسته است راه خود را به فضای عمومی جوامع عربی باز کند.

امروزه مخاطبان عرب‌زبان از طریق فیلم‌ها، سریال‌ها، موسیقی، شبکه‌های اجتماعی و محتوای دیجیتال به فرهنگ و زبان فارسی نزدیک‌تر شده‌اند. این پدیده نشان‌دهنده‌ی تغییر شیوه‌های انتقال فرهنگی در عصر جهانی‌شدن است؛ عصری که در آن رسانه‌ها مرزهای جغرافیایی را کم‌رنگ کرده‌اند و امکان ارتباط مستقیم میان ملت‌ها را فراهم ساخته‌اند.

درام ایرانی به دلیل برخورداری از مضامین انسانی، اجتماعی و اخلاقی، توانسته است در میان مخاطبان عرب جایگاه ویژه‌ای پیدا کند. علاوه بر این، شبکه‌های اجتماعی و رسانه‌های دیجیتال باعث شده‌اند زبان فارسی نه تنها در

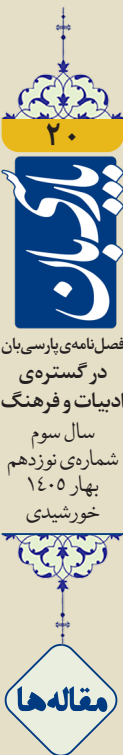
سطح رسمی، بلکه در زندگی روزمره‌ی بسیاری از جوانان عرب نیز حضور یابد. این مقاله تلاش می‌کند نقش رسانه‌های نوین و صنعت درام را در گسترش زبان فارسی در جهان عرب بررسی کند و ابعاد فرهنگی و اجتماعی این پدیده را مورد تحلیل قرار دهد.

### نقش درام ایرانی در معرفی زبان فارسی

درام و آثار نمایشی از مهم‌ترین ابزارهای نفوذ فرهنگی در جهان امروز هستند. بسیاری از کشورها از طریق سینما و تلویزیون فرهنگ، زبان و سبک زندگی خود را به ملت‌های دیگر معرفی می‌کنند. ایران نیز در دهه‌های اخیر توانسته است با تولید آثار تلویزیونی و سینمایی متنوع، بخشی از فرهنگ و زبان فارسی را به مخاطبان عرب منتقل کند.

سریال‌های ایرانی، به‌ویژه آثار تاریخی و خانوادگی، در کشورهای عربی مخاطبان فراوانی پیدا کرده‌اند. دلیل این استقبال را می‌توان در نزدیکی فرهنگی و اجتماعی میان ملت‌های عرب و ایران جست‌وجو کرد. موضوعاتی مانند خانواده، احترام به ارزش‌های اخلاقی، روابط انسانی و مسائل اجتماعی، در بسیاری از آثار ایرانی مطرح می‌شوند و برای مخاطب عرب آشنا و قابل درک هستند.

پخش این آثار با دوبله یا زیرنویس عربی، باعث شده است مخاطبان عرب با واژگان و اصطلاحات فارسی آشنا شوند. بسیاری از بینندگان عرب، پس از تماشای این آثار، به



شنیدن زبان اصلی علاقه‌مند شده‌اند و حتی تلاش کرده‌اند برخی واژه‌ها و عبارات‌های فارسی را بیاموزند. این مسأله نشان می‌دهد که رسانه‌های تصویری می‌توانند انگیزه‌ی یادگیری زبان را در مخاطبان تقویت کنند.

علاوه بر سریال‌ها، سینمای ایران نیز نقش مهمی در معرفی زبان فارسی داشته است. فیلم‌های ایرانی که در جشنواره‌های جهانی حضور یافته‌اند، تصویر متفاوتی از جامعه و فرهنگ ایران ارائه کرده‌اند. موفقیت جهانی سینمای ایران سبب شده است که مخاطبان عرب نیز نگاه جدی‌تری به زبان و فرهنگ فارسی داشته باشند.

## رسانه‌های دیجیتال و تحول ارتباطات فرهنگی

ظهور رسانه‌های دیجیتال، شکل ارتباطات فرهنگی را به طور کامل تغییر داده است. در گذشته، انتقال فرهنگ پیش‌تر از طریق کتاب، مطبوعات یا رسانه‌های سنتی انجام می‌شد؛ اما امروز شبکه‌های اجتماعی و پلتفرم‌های دیجیتال مهم‌ترین ابزار ارتباط میان ملت‌ها به شمار می‌روند.

شبکه‌هایی مانند اینستاگرام، یوتیوب، تلگرام و تیک‌تاک فضای گسترده‌ای برای انتشار محتوای فارسی ایجاد کرده‌اند. کاربران عرب‌زبان می‌توانند به راحتی به ویدیوهای آموزشی، برنامه‌های فرهنگی، موسیقی فارسی و محتوای سرگرمی دسترسی داشته باشند. این ارتباط مستقیم و آسان، باعث شده است زبان فارسی در میان نسل

جوان عرب محبوبیت بیش‌تری پیدا کند.

برخی از فعالان فرهنگی و مدرسان زبان فارسی نیز از این فضا برای آموزش زبان استفاده می‌کنند. صفحات و کانال‌های آموزشی متعددی در شبکه‌های اجتماعی ایجاد شده‌اند که واژگان، اصطلاحات و مکالمات فارسی را به عرب‌زبانان آموزش می‌دهند. این روش‌های آموزشی، به دلیل سادگی و جذابیت، تأثیر زیادی بر یادگیری زبان فارسی داشته‌اند.

از سوی دیگر، فضای مجازی امکان تعامل مستقیم میان جوانان ایرانی و عرب را فراهم کرده است. این تعاملات مجازی موجب تبادل فرهنگی و زبانی شده و به کاهش فاصله‌های فرهنگی میان دو ملت کمک کرده است. بسیاری از کاربران عرب از طریق گفت‌وگو با فارسی‌زبانان در شبکه‌های اجتماعی، علاقه‌مند به یادگیری زبان فارسی شده‌اند.

## نقش موسیقی و محتوای سرگرمی در گسترش زبان فارسی

موسیقی یکی دیگر از ابزارهای مهم انتقال زبان و فرهنگ است. در سال‌های اخیر، بسیاری از ترانه‌های فارسی در میان جوانان عرب محبوب شده‌اند و این مسأله به آشنایی بیش‌تر آنان با زبان فارسی کمک کرده است.

پلتفرم‌هایی مانند یوتیوب و اسپاتیفای امکان دسترسی آسان به موسیقی فارسی را فراهم کرده‌اند. برخی از کاربران عرب حتی متن ترانه‌های فارسی را ترجمه می‌کنند تا معنای آن‌ها

را بهتر درک کنند. این روند باعث شده است که زبان فارسی از طریق هنر و موسیقی وارد زندگی روزمره‌ی مخاطبان عرب شود.

علاوه بر موسیقی، تولید محتوای سرگرمی و طنز در فضای مجازی نیز نقش مهمی در انتشار زبان فارسی داشته است. ویدیوهای کوتاه، برنامه‌های فرهنگی و پادکست‌ها از جمله ابزارهایی هستند که باعث افزایش ارتباط مخاطبان عرب با زبان فارسی شده‌اند.

### ترجمه و دوبله؛ پلی میان دو فرهنگ

ترجمه و دوبله از مهم‌ترین عوامل انتقال فرهنگ میان ملت‌ها محسوب می‌شوند. ترجمه‌ی آثار ادبی، فیلم‌ها و برنامه‌های تلویزیونی ایرانی به زبان عربی، فرصت مناسبی برای آشنایی مخاطبان عرب با فرهنگ و زبان فارسی فراهم کرده است.

دوبله‌ی آثار نمایشی هرچند زبان اصلی را تا حدی پنهان می‌کند؛ اما همچنان نقش مهمی در انتقال فضای فرهنگی ایران دارد. بسیاری از مخاطبان عرب پس از تماشای نسخه‌ی دوبله‌شده، علاقه‌مند می‌شوند نسخه‌ی اصلی فارسی را نیز مشاهده کنند.

ترجمه‌ی متون ادبی فارسی به عربی نیز سهم مهمی در معرفی زبان فارسی داشته است. ترجمه‌ی اشعار کلاسیک فارسی و آثار نویسندگان معاصر ایرانی، مخاطبان عرب را با زیبایی‌های ادبیات فارسی آشنا کرده است. این امر نه تنها به گسترش زبان فارسی کمک می‌کند،

بلکه موجب تقویت روابط فرهنگی میان ایران و جهان عرب نیز می‌شود.

### رمان‌های افغانستانی و نقش آن‌ها در گسترش زبان فارسی

در کنار درام و رسانه‌های نوین، رمان‌های افغانستانی که به زبان فارسی (دری) نوشته شده‌اند نیز نقش مهمی در معرفی زبان و فرهنگ فارسی به مخاطب عرب داشته‌اند. در سال‌های اخیر، ترجمه‌ی این آثار به زبان عربی افزایش یافته و توجه خوانندگان عرب را به ادبیات افغانستان جلب کرده است؛ ادبیاتی که اغلب با موضوعاتی چون جنگ، مهاجرت، هویت و رنج انسان معاصر پیوند دارد.

یکی از برجسته‌ترین نمونه‌ها در این زمینه، رمان *The Kite Runner* اثر نویسنده‌ی افغانستانی خالد حسینی است که با عنوان «عداء الطائرۃ الورقیة» به زبان عربی ترجمه شده است. این رمان به دلیل محتوای انسانی و عاطفی خود، با استقبال گسترده‌ای در جهان عرب مواجه شد و توانست مخاطب عرب را با بخشی از فرهنگ افغانستان که به زبان فارسی دری مرتبط است، آشنا سازد.

این اثر بعدها به فیلم سینمایی *The Kite Runner* اقتباس شد که باعث گسترش بیش‌تر مخاطبان آن گردید. همچنین آثار دیگر خالد حسینی مانند *A Thousand Splendid Suns* و *And the Mountains Echoed* نیز به زبان عربی ترجمه شده‌اند و سهم مهمی در معرفی

ادبیات افغانستان به جهان عرب داشته‌اند. این آثار نشان می‌دهند که ادبیات و سینما در کنار یکدیگر می‌توانند نقش مهمی در انتقال زبان و فرهنگ ایفا کنند و به گسترش آشنایی با زبان فارسی در میان مخاطبان عرب کمک نمایند.

## چالش‌ها و موانع

با وجود نقش مهم رسانه‌ها در گسترش زبان فارسی، چالش‌هایی نیز در این مسیر وجود دارد. اختلافات سیاسی و محدودیت‌های رسانه‌ای در برخی کشورها، یکی از مهم‌ترین موانع گسترش فرهنگی محسوب می‌شود.

علاوه بر این، رقابت شدید زبان‌های بین‌المللی مانند انگلیسی و ترکی در فضای رسانه‌ای عربی، باعث شده است زبان فارسی برای جذب مخاطب نیازمند برنامه‌ریزی فرهنگی و تولید محتوای حرفه‌ای‌تر باشد. کمبود مراکز آموزشی تخصصی و نبود حمایت گسترده از برنامه‌های آموزش زبان فارسی در برخی کشورهای عربی نیز از دیگر چالش‌های موجود است.

همچنین، برخی کلیشه‌های فرهنگی و سیاسی درباره‌ی ایران می‌توانند بر نگاه مخاطبان عرب نسبت به زبان فارسی تأثیر بگذارند. از این رو، رسانه‌ها باید تصویر واقعی‌تر و متعادل‌تری از فرهنگ ایرانی ارائه دهند تا زمینه‌ی تعامل فرهنگی گسترده‌تر فراهم شود.

## نتیجه‌گیری

رسانه‌های نوین و صنعت درام نقش مهمی در گسترش زبان فارسی در جهان عرب ایفا کرده‌اند. سریال‌ها، فیلم‌ها، موسیقی، شبکه‌های اجتماعی

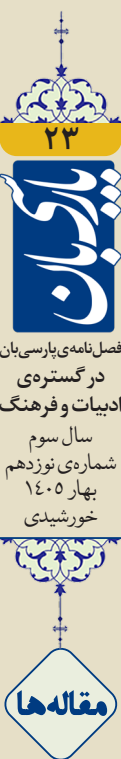
و محتوای دیجیتال توانسته‌اند زبان فارسی را از محیط‌های محدود دانشگاهی خارج کرده و به بخشی از تعاملات فرهنگی روزمره تبدیل کنند.

درام ایرانی با طرح موضوعات انسانی و اجتماعی، توانسته است مخاطبان عرب را به فرهنگ و زبان فارسی نزدیک کند. همچنین، شبکه‌های اجتماعی و رسانه‌های دیجیتال امکان ارتباط مستقیم میان فارسی‌زبانان و عرب‌زبانان را فراهم کرده‌اند و موجب افزایش علاقه به یادگیری زبان فارسی شده‌اند.

با توجه به پیشرفت فناوری‌های ارتباطی، انتظار می‌رود نقش رسانه‌ها در آینده بیش از پیش افزایش یابد. بنابراین، سرمایه‌گذاری در تولید محتوای فرهنگی و رسانه‌ای، حمایت از ترجمه و گسترش برنامه‌های آموزش زبان فارسی می‌تواند نقش مهمی در تقویت روابط فرهنگی میان کشورهای فارسی‌زبان و کشورهای عربی ایفا کند.

## منابع

۱. احمدی، محمد. (۱۴۰۰). رسانه و ارتباطات فرهنگی. تهران: انتشارات سروش.
۲. حسینی، رضا. (۱۴۰۱). «نقش شبکه‌های اجتماعی در آموزش زبان فارسی». فصلنامه‌ی مطالعات رسانه، شماره‌ی ۱۲.
۳. کریمی، ناهید. (۱۳۹۹). سینمای ایران و دیپلماسی فرهنگی. تهران: نشر نی.
۴. موسوی، علی. (۱۴۰۰). «تأثیر دوبله بر انتقال فرهنگی میان ملت‌ها». مجله‌ی زبان و ترجمه، شماره‌ی ۸.
۵. یوسفی، مریم. (۱۴۰۲). «رسانه‌های دیجیتال و هویت فرهنگی جوانان عرب». فصلنامه‌ی فرهنگ معاصر.



فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان  
در گستره‌ی  
ادبیات و فرهنگ  
سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی

مقاله‌ها



عبدالعزيز آريافر  
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی،  
دانشگاه علامه طباطبائی، تهران  
azizaryafar@gmail.com

## تحلیل شگردهای بدیع و بیان در نثر اخلاق محسنی

### ۱. چکیده

تحلیل شگردهای ادبی متن، به تبیین جنبه‌های هنری شعر و نثر در آثار ادبی می‌پردازد. هدف این پژوهش واکاوی تحلیلی شگردهای بدیع و بیانی در اخلاق محسنی واعظ کاشفی است. این اثر فارسی نمونه‌ای برجسته، در ادبیات تعلیمی به‌شمار می‌آید. اخلاق محسنی افزون بر جنبه اقماعی، واجد جنبه‌های بلاغی کلامی نیز هست و بر مخاطبان خود بیش‌ترین تأثیر را می‌گذارد. این اثر در چهل باب با موضوعاتی، چون شکر، توکل، جد و جهد، رضا، خدمت به خلق و... برای تعلیم شاهان نگارش یافته، نثر آن روان و یک‌دست می‌باشد و رگه‌هایی از نظم نیز در بطن آن دیده می‌شود؛ ازین رو اثر مناسبی برای تحلیل زیبایی‌شناختی به‌شمار می‌رود. روش پژوهش در این جستار توصیفی - تحلیلی و مبتنی بر رویکرد نقد بلاغی است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که کاشفی با بهره‌گیری از صنایع و شگردهای بلاغی گوناگون، کلام خویش را ماهرانه، هنری‌تر ساخته است. شگردهای بدیع و بیانی



فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان  
در گستره‌ی  
ادبیات و فرهنگ  
سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی



مانند تضاد، تلمیح، استعاره و تشبیه بیش‌ترین بسامد را دارند؛ در حالی‌که سایر انحرافات هنری نیز بافت ادبی متن را غنی‌تر و ادبی‌تر ساخته‌اند.

## ۲. واژگان کلیدی: اخلاق محسنی، واعظ

کاشفی، شگردهای بدیع، شگردهای بیانی، نثر تعلیمی فارسی.

## ۳. مقدمه

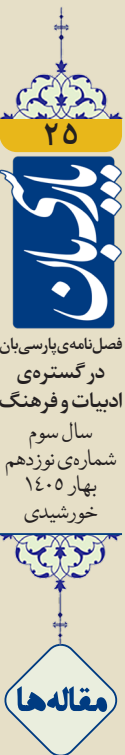
ادبیات تعلیمی - اخلاقی از کهن‌ترین دوره‌های شکل‌گیری زبان و ادبیات فارسی، یکی از گونه‌های مهم و اثرگذار به‌شمار می‌رود. در این نوع ادبی، نویسندگان با تکیه بر تجربه‌های زیسته و اندوخته‌های فکری خویش، به ارائه اندرزها و رهنمودهایی در جهت بهزیستی فردی و اجتماعی می‌پرداخته‌اند. این توصیه‌ها غالباً خطاب به پادشاهان، فرزندان یا مریدان و بازبانی صمیمی و گاه در قالب آثار اهدایی بیان شده است.

در میان آثار برجسته این حوزه، اخلاق محسنی اثر ملاحسین واعظ کاشفی جایگاه ویژه‌ای دارد. این اثر که از متون مهم دوره تیموریان هرات به‌شمار می‌رود با نثری روان و استوار، به بازنمایی تجربه‌های تاریخی و رفتارهای اجتماعی و سیاسی می‌پردازد. کاشفی در این کتاب، با نقد شیوه‌های حکمرانی و اشاره به پیامدهای ظلم، تعدی و نابرابری، زمینه‌های سقوط دولت‌ها را تبیین کرده و در مقابل، راهکارهایی برای اداره عادلانه و اخلاقی جامعه ارائه می‌دهد. از این‌رو، اخلاق محسنی را می‌توان اثری دانست که میان

اخلاق، سیاست و تجربه‌های تاریخی پیوندی استوار برقرار کرده است؛ پیوندی که آن را به آثاری چون گلستان سعدی و بهارستان جامی نزدیک می‌سازد.

از سوی دیگر، بررسی جنبه‌های بلاغی آثار ادبی، سابقه‌ای دیرینه در سنت نقد ادبی فارسی دارد. با این حال، تمرکز بر زیبایی‌شناسی متن، به‌ویژه در چارچوب‌های نوین، رویکردی نسبتاً تازه در مطالعات ادبی به‌شمار می‌رود. در این میان، توجه به عناصر بدیعی و بیانی به‌عنوان ابزارهای اصلی آفرینش زیبایی در نثر، می‌تواند درک عمیق‌تری از ساختار هنری متون فراهم آورد. با وجود اهمیت اخلاق محسنی، بررسی‌های انجام‌شده نشان می‌دهد که این اثر بیش‌تر از منظر تصحیح، شرح یا تحلیل‌های محتوایی مورد توجه قرار گرفته و پژوهشی مستقل و متمرکز بر ویژگی‌های بدیعی و بیانی آن کم‌تر صورت گرفته است؛ مانند کار سیدحسین نقیبی (۱۳۸۷) که به تصحیح اخلاق محسنی پرداخته و پژوهش‌هایی چون مقاله نرگس تاجیک نشاطیه (۱۳۹۴) که هرمنوتیک کلام اخلاق محسنی را بررسی کرده و علی‌امینی‌زاده و محمدعلی رنجبر (۱۳۹۶) که به واکاوی اندیشه سیاسی - مذهبی ملاحسین واعظ کاشفی پرداخته، و دیگر محققان نیز به جنبه‌هایی از این اثر پرداخته‌اند؛ اما بررسی نظام‌مند شگردهای زیبایی‌شناسانه نثر کاشفی همچنان جای خالی خود را حفظ کرده است.

بر این اساس، پژوهش حاضر با هدف تحلیل عناصر بدیعی و بیانی در نثر اخلاق محسنی



انجام می‌شود و می‌کوشد با استخراج و تبیین این شگردها، تصویری روشن از ساختار هنری این اثر ارائه دهد. در همین راستا، پرسش اصلی تحقیق آن است که نثر اخلاق محسنی بر کدام مؤلفه‌های بدیعی و بیانی استوار است و این عناصر چگونه در خدمت تقویت جنبه‌های تعلیمی و زیبایی‌شناختی متن قرار گرفته‌اند. فرض بر آن است که کاشفی با بهره‌گیری آگاهانه از صنایع بدیعی و بیانی، به‌ویژه سجع، جناس و تشبیه و استعاره، نثری آهنگین و تأثیرگذار پدید آورده است.

انتظار می‌رود نتایج این پژوهش، ضمن روشن‌ساختن شاخصه‌های زیبایی‌شناختی اخلاق محسنی، زمینه را برای مطالعات دقیق‌تر در حوزه نثر تعلیمی و آثار دوره تیموری فراهم سازد.

#### ۴. نگاهی کوتاه بر حیات علمی و ادبی کاشفی

کمال‌الدین حسین بن علی کاشفی سبزواری در سال ۸۴۰ هـ.ق در سبزواری زاده شد. علوم دینی، ریاضی و خوش‌نویسی را در اوان جوانی آموخت و سپس به عرفان روی آورد (جعفریان، ۱۳۷۴: ۲۲) پس از آن‌که مدتی در زادگاهش به وعظ و سخن‌رانی گذراند، به مشهد نقل مکان کرد و رؤیایی دید که در آن سعدالدین کاشغری او را به آمدن به هرات فراخواند (عنبرانی، ۱۳۷۰: ۸۳). کاشفی در هرات تحت تأثیر عبدالرحمان جامی قرار گرفت و به طریقت نقشبندی وارد شد

و با خواهر او نیز ازدواج کرد (سبحانی، ۱۳۷۲: ۴۶۷). تخصص اصلی ملاحسین در وعظ و انشا بوده که از قرائن بر می‌آید به خوبی از پس این کار بر می‌آمده است.

به‌طور طبیعی می‌توان پذیرفت که او تحصیلات خود را در سبزواری آغاز کرد و مقدمات علوم متداول زمان خود را در آن شهر فراگرفت. نخستین سفرهای او از سبزواری به شهرهای نیشابور، طوس و مشهد با پیشه‌ای که بعدها شناخته شد، پیوند داشت؛ ولی می‌توان حدس زد که انگیزه اصلی این سفرها، تحصیل علم بوده است (فراهانی منفرد، ۱۳۷۸: ۱۹۴-۱۹۵)، کاشفی بعد از مشهد به هرات رفت و تا واپسین سال‌های عمر خود در هرات ماند و در دربار تیموریان هرات در محضر شاهرخ میرزا و پسرش محسن‌میرزا زندگی گذراند؛ تا این‌که در سال ۹۰۶ هـ.ق چراغ عمرش به خاموشی گرایید. برخی آثار کاشفی عبارت‌اند از: ۱. آیینة سکندری، ۲. اختیارات‌النجوم، ۳. اخلاق محسنی، ۴. اسرار قاسمی، ۵. انوار سهیلی، ۶. تفسیر حسینی، ۷. جامع‌الستین، ۸. جواهرالاسرار، ۹. روضة‌الشهدا، ۱۰. شرح مثنوی، ۱۱. مختصرالجواهر، ۱۲. مخزن‌الانشاء، ۱۳. مطلع‌الانوار و...

#### ۵. بررسی اجمالی کتاب اخلاق محسنی

کاشفی این کتاب را «در سال ۹۰۰ هـ.ق به ابوالغازی سلطان حسین تألیف کرده است که شامل نکات مهم اخلاقی و داستان‌های بدیع

و دلکش و نثری زیباست» (اطرافی، ۱۳۸۲: ۱۲۴-۱۲۵). این کتاب چندین بار در کانپور و مطبعه نولکشور کشور هندوستان انتشار یافت و به تکرار به زبان اردو ترجمه گردید که نام بعضی از آن‌ها به زبان اردو صورت گرفته است (سبزواری، ۱۳۸۶: ۱۲۶). اخلاق محسنی در حوزه اخلاق و حکمت عملی نوشته شده که عبارت‌های آن به فارسی روان به نگارش درآمده؛ اما به نظر می‌رسد نثر کاشفی در این اثر نثری یک‌دست نیست و جابه‌جا از کتاب‌های دیگر که مربوط قرون گذشته است، نقل کرده که سبک نثر متفاوت گردیده است.

در واقع ملاحسین در این کتاب با الگوبرداری از اخلاق ناصری خواجه نصیرالدین طوسی و اخلاق جلالی جلال‌الدین دوانی به بیان آرا و نظریه‌های سیاسی خویش در قالب موعظه و نصیحت پرداخته است.

کاشفی در پایان کتاب با زبان رمز در قالب شعر سال تألیف کتابش را روشن کرده که جای هیچ‌گونه چون و چرا نیست؛ چنان که خود می‌نویسد:

با خامه گفتم ای که ز سر ساختی قدم  
در مقدم تو چشم سخن یافت روشنی  
اخلاق محسنی به تمامی نوشته شد  
تاریخ هم نویس ز اخلاق محسنی  
(ارموی، ۱۳۶۱: ۵).

## ۶. بررسی سبک نگارش در اخلاق محسنی

کاشفی در نگارش نثر متفنن است، گاه بسیار

ساده و موجز می‌نویسد؛ به‌ویژه هنگامی که از کتب علمی نقل می‌کند. قابل ذکر است که او پیش‌رفت شایانی در نثر تصنعی ندارد. در مجموع می‌توان گفت نثر او متفنن و تا حدی ساده و روان است که مختصات عصر خود را دارد. در مقایسه‌ای که شمیسا بین نثر کاشفی در انوار سهیلی و نثر نصرالله منشی در کلیله و دمنه انجام داده، نتیجه می‌گیریم که: «شاید به لحاظ محتوا بر انواع سجع و اضافات تشبیهی، نثر کاشفی ادبی‌تر از نثر نصرالله منشی است؛ اما به هیچ وجه فصاحت و بلاغت و فخامت و استواری نثر نصرالله منشی را ندارد (شمیسا، ۱۳۷۲: ۱۲۳).

همین مقایسه اگر بین اخلاق محسنی و گلستان سعدی انجام شود، شاید چنین نتیجه‌ای دور از ذهن و واقعیت نباشد. با همه این اوصاف، نثر کاشفی در دوره خودش از بهترین نثرهاست و ملاحسین از نویسندگان پرکاری است که در حوزه زبان فارسی جایگاه درخور توجهی دارد و در مواردی پیشتازی-هایی دارد.

## ۷. تحلیل زیبایی‌شناختی اثر

زیبایی‌شناسی کلام از جمله علوم مهم ادبی است. یکی از شیوه‌های مهم پی‌بردن به ویژگی‌های هنری یک اثر، تحلیل درست جنبه‌های بلاغی آن است. «رویکرد بلاغی مهم‌ترین رویکرد نقد ادبی در فرهنگ اسلام است که به بررسی شیوه‌های کاربرد بلاغی در کلام ادبی می‌پردازد. این رویکرد از قرن سوم هجری، به وسیله جاحظ پیشوای اهل بلاغت» (ضیف،



۱۳۹۳: ۷۵) رواج پیدا کرد و در «آثار جرجانی و زمخشری به درخشندگی رسید» (همان: ۳۶۵). اخلاق محسنی علاوه بر این که اثری تعلیمی - اخلاقی است؛ ویژگی‌های هنری فراوانی را در خود جای داده و با گذشت حدود پنج سده هنوز برای پژوهش‌گران حوزه ادبیات سرشار از نکات ادبی و زیبایی است.

زیبایی‌شناسی کلام ادبی به‌عنوان گرایشی مستقل و بنیادی در تحلیل آثار هنری و ادبی از اهمیت شایانی برخوردار است؛ چنان که عناصر و شاخصه‌های گوناگون هر اثری را می‌توان با اصول زیبایی‌شناختی تحلیل و تشریح نمود. رسیدن به ظرافت‌های هنری اثر ادبی و به‌دنبال آن کشف جوهره وجودی یک متن، تا حدی بازتاب تأثرات و انگیزتگی ذهن پویای خالق آن را از وقایع و مسائل ادبی، به‌نمایش می‌گذارد که در اثر نویسنده یا شاعر به‌طور ناخودآگاه جلوه می‌نماید. با فرایند زیبایی‌شناختی پرده از ابهامات هنری و ویژگی‌های منحصر به فرد اثر گشوده می‌شود و دوست‌داران پژوهش‌ها و آثار ادبی به چشم‌اندازی روشن می‌رسند.

۱-۷. بررسی صنایع ادبی (بلاغی)

الف) بدیع لفظی (تسجیع)

بنای سجع و قرینه بر آیات و احادیث و کلمات عربی، فنی‌تر از گونه‌های دیگر سجع در اخلاق محسنی است. ارکان و پایه اصلی سجع از نظر بافت کلام بخشی از معنای جمله و گاه رکن اصلی جمله، همان آیت یا حدیثی است که در این کتاب به وفور به دیده می‌آید.

کاشفی از هر سه نوع سجع برای غنی‌تر ساختن موسیقی کلام خود استفاده کرده است. سجع و قرینه از ویژگی‌های عمده نثر اوست که در مواضع گوناگون و بیان معانی متنوع به کار رفته است.

### سجع متوازی

هرگاه کلماتی از جهت کمیت هجاها و حرف آخر یا روی هم‌سان باشند، آن‌ها را سجع متوازی می‌گویند؛ چون: کار و بار که هم از جهت کمیت هجاها و هم از جهت هم‌سانی حرف روی («ر») آخر هر دو کلمه) یک‌سان هستند (شمیسا، ۱۳۸۶: ۳۷):

«ادای حقوق بر ذمت همت کافه بریت عموماً و ارباب دولت و اصحاب قدرت خصوصاً لازم است چه این معنی بر طهارت ذات و لطافت صفات و علو نسب و سمو حسب دلیلی ظاهر و حجتی باهر است و بعد از ادای حق نعمت الهی ادای حقوق شفقت والدین باید نمود» (کاشفی، بی‌تا: ۱۰۱).

زیبایی کلام کاشفی در گرو استفاده فراوان از انواع سجع است؛ به‌خصوص سجع متوازی در زیباسازی کلام ایشان بسیار مؤثر افتاده است.

### سجع مطرف

در این نوع سجع، دو کلمه از نظر تعداد هجاها متفاوت، ولی از نظر حرف آخر هم‌سان هستند؛ همچون: شکست و پست (شمیسا، ۱۳۸۶: ۳۷). اینک مثال‌هایی از اخلاق محسنی:

## نمودار شماره ۱، تحلیل آماری انواع سجع



### ب) بدیع معنوی

بدیع معنوی بحث در شگردهایی است که موسیقی کلام را افزون می‌کنند و آن بر اثر ایجاد تناسبات و روابط معنایی خاصی بین کلمات است و به‌طور کلی یکی از وجوه تناسب و ربط معنایی بین دو یا چند کلمه برجسته می‌شود (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۶) در این بخش به الفاظ کلام از بُعد معنایی نگریسته شده که قلم‌رو این بخش شامل: تلمیح، تناسب، ارسال‌المثل، تضاد، تنسیق‌الصفات و... می‌شود.

### تلمیح

تلمیح اشاره به داستانی در کلام است که در ژرف‌ساخت، تشبیه و تناسب دارد؛ زیرا اولاً ایجاد رابطه تشبیهی بین مطلب و داستانی است و ثانیاً بین اجزاء داستان، تناسب وجود دارد (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۱۲). مثال:

«سکندر از ارسطو پرسید که سعادت دین و دنیا در چه چیز است؟ گفت: در جود و کرم» (کاشفی، بی‌تا: ۴۵).

«خسرو پرویز را سپه‌سالاری بود به لشکرکشی و دشمن‌کشی معروف و مذکور و به متانت رای

«نیکویی کنید با پدر و مادر، مقرر است که خشنودی پدر و مادر هم در دنیا موجب دولت است و هم در آخرت سبب نجات و سعادت» (کاشفی، بی‌تا: ۱۰۱).

«هر که را از ایشان همت بیش‌تر است به قدم شوکت از دیگران پیش‌تر است» (کاشفی، بی‌تا: ۱۷).

سجع مطرف نسبت به سجع متوازی در نثر اخلاق محسنی، جلوه کم‌تری دارد؛ اما نسبت به سجع متوازن دارای بسامد بالا است.

### سجع متوازن

متوازن گونه‌ای از سجع است که واژه‌ها از نظر کمی هجا برابرند؛ اما حرف آخرشان یک‌سان نیست؛ یا به عبارت دیگر، از لحاظ وزن مشترک و از لحاظ حرف روی متفاوت‌اند، مثلاً: «مستقیم و مستین» (شمیسا، ۲۳۸۶: ۳۸). و حال نمونه‌هایی از اخلاق محسنی:

«صورت مطلوب و چهره مقصود هیچ مستحق را در نقاب تعویق و حجاب توقف روا ندارد و چون گل اقبال در باغ دولت شگفته می‌باید» (کاشفی، بی‌تا: ۶۴).

«متخصصان امین را برگمارند به پنهانی تا تجسس و تفحص حالات مملکت و مهمات رعیت نموده به موقف اخبار و اعلام رسانند» (کاشفی، بی‌تا: ۸۶).

در میان انواع سجع، سجع متوازی بیش‌ترین کاربرد را دارد. پس از آن، سجع مطرف و از همه کم‌تر سجع متوازن است.

وقوف عزم در اطراف مملکت موصوف و مشهور  
مقرب ملک و عمدۀ ممالک بودی و خسرو پرویز  
از صواب-دید او عدول نمودی» (کاشفی، بی‌تا:  
۴۵). اخلاق محسنی پُر است از داستان‌های  
شاهان و روایات دینی- مذهبی.

### تناسب (مراعات النظیر)

در این صنعت بدیعی، کلمه‌هایی در شعر و نثر  
ذکر می‌شود که با یک‌دیگر متناسب باشند؛ البته  
این تناسب غیر از تناسب از طریق تضاد است  
(قویم، ۱۳۹۱: ۲۲) مانند: درخت، بهشت،  
نهاد، جوی، شاخ، شکوفه، میوه در متن زیر:

«سختا درختی است در بهشت و به حقیقت  
نهادی است بر کنار جوی‌بار خشنودی حق  
سبحانه تعالی رسته و شاخ او در سرافرازی به  
اعلی‌علین پیوسته شگوفه‌ او نیک‌نامی دنیا است  
و میوه‌ او کرامت و فضیلت عقبی» (کاشفی، بی‌تا:  
۴۵).

«شکر هم به دل باشد و هم به زبان و هم به  
اعضاء و جوارح...» (کاشفی، بی‌تا: ۴۵).

کاشفی در نثر اخلاق محسنی، هم‌به‌ساختار  
زبان توجه دارد و هم به محتوا که البته تأکید ویژه  
او بیش‌تر از همه بر تناسب کلامی است؛ چرا که  
تناسب باعث زیبایی کلام می‌گردد و بر استحکام  
متن می‌افزاید.

### تنسيق الصفات

تنسيق در لغت به معنی آراستن و ترتيب دادن  
است و در اصطلاح تنسيق الصفات آن است که با  
نظم خاص برای موصوف واحد صفات متعددی

بیاورند (قویم، ۱۳۹۱: ۹۵) اینک نمونه‌هایی از  
این گونه:

«... جمعی مردم دانا و هوش مند، نیک‌سرشت  
و بی‌طمع و بلند همت ملازم وی باشند»  
(کاشفی، بی‌تا: ۱۲۷).

چندین صفت همچو: دانا، هوش‌مند،  
نیک‌سرشت، بی‌طمع و بلندهمت برای یک  
موصوف آورده است.

«یکی از ملوک بار عام داده بود و در بر روی  
وضیع و شریف گشاده، اکابر و اصاغر به دیدار  
همایونش تبرک می‌جستند و دیده به گوهر تاج و  
فروغ افسرش منور می‌ساختند» (کاشفی، بی‌تا:  
۱۲۷).

آوردن انواع صفت برای یک موصوف به زیبایی  
کلام می‌افزاید. کاشفی از هر ترفندی برای زیبایی  
کلام خویش استفاده نموده است.

### تضاد

تضاد آن است که شاعر یا نویسنده، دو لفظی  
را که با هم تضاد داشته باشند، در متن بیاورد  
(قویم، ۱۳۹۱: ۲۲) یا: «دو کلمه‌یی را گویند که  
در صورت مختلف، و در معنی ضد یک‌دیگر  
باشند، مثل: خوبی و بدی (قریب، ۱۳۵۰: ۶۳).  
مثال:

«نتیجۀ عبادت جز به تعامل رسد و فائده  
عدل به خاص و عام و خرد و بزرگ واصل گردد»  
(کاشفی، بی‌تا: ۲۳).

«نیکویی کنید با پدر و مادر، مقرر است که  
خشنودی پدر و مادر هم در دنیا موجب دولت

## ۲-۷. بررسی بیان (تصویرسازی‌ها)

بیان (ادای معنای واحد به طرق مختلف) بحث در تشبیه و استعاره و مجاز و کنایه... است که جزو ذات ادبیات محسوب می‌شوند و برای آرایش کلام نیستند و اطلاق صنعت بر آن‌ها صحیح نیست (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۶). در این بخش به مواردی از این دست، پرداخته خواهد شد:

### تشبیه

تشبیه: مانند کردن چیزی به چیز دیگر است از جهت تناسبی که منظور گوینده باشد. در تشبیه دو چیز به یک‌دیگر ناگزیر باید یک وجه مشابهتی داشته باشد؛ زیرا متکلم عاقل هرگز دو چیز را که به هیچ وجه مانندگی نداشته باشند، به هم تشبیه نخواهد کرد (همایی، ۱۳۷۴: ۱۳۷-۱۳۵)؛ پس تشبیه چهار رکن دارد: ۱. مشبه، ۲. مشبه‌به، ۳. ادات تشبیه، ۴. وجه شبه یا وجه تشبیه.

در اخلاق محسنی دو گونه تشبیه بسامد بالا دارد و تکرار و تداوم یافته که عبارت‌اند از: تشبیه محسوس به محسوس و تشبیه معقول به محسوس. اضافه تشبیه هم بسامد چشم‌گیری دارد:

### اضافه تشبیهی

اضافه تشبیهی آن است که «مضاف به مضاف الیه تشبیه گردد» (یمین، ۱۳۹۴: ۱۵۱) و اینک چند نمونه از این دست در اخلاق محسنی: «اسپی که به گرم‌روی با آتش دم مشابعت زده و

است و هم در آخرت سبب نجات و سعادت» (کاشفی، بی تا: ۱۰۱).

«...یکی از آن‌ها سخن چینان‌اند که به اخبار دروغ و راست میان جمعی گرد فتنه برانگیزد و دوستان را با یکدیگر دشمن سازند» (کاشفی، بی تا: ۱۱۸).

تضاد یکی از ترفندهای بدیع معنوی است که باعث زیبایی کلام می‌شود. در اخلاق محسنی این صنعت به کرات ذکر گردیده است.

### ارسال‌المثل

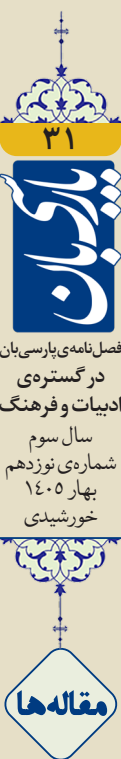
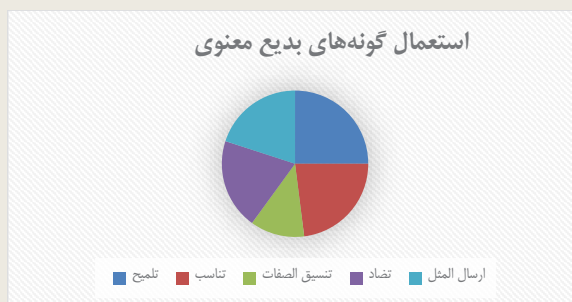
ارسال‌المثل آن است که شاعر یا نویسنده در بیتی یا عبارتی، ضرب‌المثل یا نکته حکمت‌آمیزی که بتوان به آن مثل زد، بیاورد. با این کاربرد، سخن لطف خاصی می‌یابد و خوب و زیبا جلوه کند (قویم، ۱۳۹۱: ۵۷). اینک نمونه‌هایی از این دست:

«جای گل، گل باش و جای خار، خار»

(کاشفی، بی تا: ۳۷).

«پیر گفت: دیگران کاشتند ما می‌خوریم ما نیز می‌کاریم تا دیگران بخورند و شاید که ما نیز بخوریم» (همان: ۵۷). «به چیزی دیگر میل مکن که آن‌چه به تدبیر میسر شود به شمشیر و نیزه میسر نباشد» (کاشفی، بی تا: ۶۸).

نمودار شماره ۲، فراوانی صنایع معنوی



فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان  
در گستره‌ی  
ادبیات و فرهنگ  
سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی

از تیزگامی با باد طریق همراهی سپرده» (کاشفی، بی تا: ۴۸).

«جلاد تیغ برکشید و خواست که چشم او را برهند و بیچاره دریای بلا را دید در شور آمده و نهنگ اجل دهن باز کرده، تضرع و زاری آغاز کرد» (کاشفی، بی تا: ۱۱۱).

کاربرد این اضافه استعاری در اخلاق محسنی زیاد است و می توان آن را شاخصه سبکی کاشفی دانست.

### تشبیه محسوس به محسوس

به قول علمای معانی و بیان، برای بیان مقصود خود یک فرد محسوس را به فرد محسوس اعلی و اکمل تشبیه کنند؛ مثلاً: سرخی روی را به گل و سفیدی جامه را با گل یاس و قد بلند را به چنار مانند کنند (همایی، ۱۳۷۴: ۱۴۰).

چند نمونه از این گونه تشبیه:

«روزی در خدمت مأمون بودم نگینی از یاقوت دیدم که طول او چهار انگشت و عرض او دو انگشت و در صفا و روشنی چون خورشید تابان و ناهید درخشان بود» (کاشفی، بی تا: ۳۶).

«طالب ملک باید که نوک سنان آب‌دارش چون شب‌روان برای جوهر جان نقب در خزانه سینه دشمن زند و شمشیر زهر بارش مانند سرهنگان عیارپیشه به قصد گوهر روح مهر سر از درج بدن خصم بردارد... هر پیری که او را خرد نیست هم‌چو چشمه‌یی است که آب ندارد و جوانی که او را ادب نیست چون بوستانی است که

گل ندارد. درویشی که او را معرفت نیست چون دیده‌یی است که نور ندارد و عالمی که او را تقوی نیست چون اسپه است که لجام ندارد. توان‌گری که او را احسان نیست؛ چون درختی است که میوه ندارد و صاحب جمالی که او را حیا نیست؛ چون طعامی است که نمک ندارد و سلطانی که او را عدل نیست چون ابری است که باران ندارد و عالم‌گیری که او را شجاعت نیست چون بازرگانی است که مایه ندارد» (کاشفی، بی تا: ۷۵).

صنایعی از این دست در اخلاق محسنی کاربرد زیادی دارد که گویای حس قوی نویسنده است.

### تشبیه معقول به محسوس

«بر مریای ضمائر خورشید به اثر اهل فطنت و اصحاب خبرت ظاهر و واضح است که عمر عزیز چون برق در گذار است و اوقات زنده‌گانی چون موج بخار ناپایدار هر ساعتی که می‌گذرد جوهر بی‌بدل است قیمت آن بیاید شناخت» (کاشفی، بی تا: ۹۷).

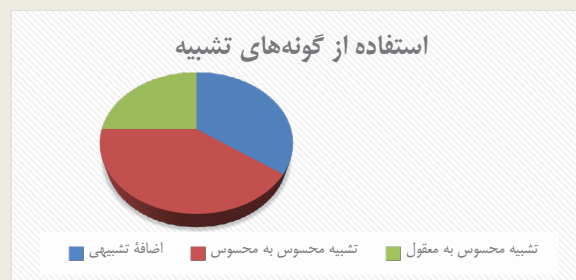
«حکیم جواب داد که: شجاعت مثابه تیغ است و رای به مثابه دست قوی که آن را کار فرمایند» (کاشفی، بی تا: ۹۷).

«حکما گفته‌اند سلطنت به مثابه نهال است و سیاست به منزله آب؛ پس درخت سلطنت را با آب سیاست تازه داشتن تا ثمره امن و امان حاصل آید» (کاشفی، بی تا: ۸۵).

در کتاب اخلاق محسنی دو گونه تشبیه بسامد دارد: تشبیه حسی به حسی و عقلی به

حسی که مواردی از این دست را در بالا آوردیم. همان قسمی که انسان ابتدا با محسوسات آشنا می‌شود و هر قدر پیش آید، جنبه تعقل و آشنایی وی با معقولات بیش تر می‌شود. این قضیه منطقی-فلسفی است و اگر قدری دقیق تر شویم، معقولات بشری جز خلاصه محسوساتش چیزی نیست و محال است که جز با نردبان حس به بام معقولات پرواز کرد. با در نظر داشت این قضیه در نثر اخلاق محسنی، محسوسات بسامد بیش تری دارد تا معقولات و بیش تر از همه، اضافه تشبیهی و تشبیه محسوس به محسوس دارای بسامد بالا است.

نمودار شماره ۳، بسامد انواع تشبیه



## استعاره

استعاره از جمله مهم ترین صورت‌های خیال در تبدیل نثر معمولی به نثر شاعرانه است (واینریش، ۱۳۸۶: ۲۹۱) و برای آن فوایدی را بر شمرده اند همچون: «تزیین کلام یا محسوس کردن آن چه از آن مخفی و نامرئی است» (زرین کوب، ۱۳۴۶: ۶۷) استعاره در زنجیره مجازها حد واسط میان تشبیه و نماد است که زمینه ساز نماد می‌شود (قبادی، ۱۳۷۴: ۳۴۹).

کاربرد استعاره در شعر و نظم خلاصه نمی‌شود؛ بل که در متون نثر نیز کاربرد فراوانی دارد (هوف، ۱۳۶۵: ۱۰۶) و اینک بر چند کاربرد مهم استعاره در نثر اخلاق محسنی درنگ می‌کنیم.

## تشخیص (جان بخشی)

تشخیص، جان دارپنداری و جان دارانگاری را معادل هم آورده اند که یکی از زیباترین خیال پردازی‌ها در متون ادبی است و عبارت است از تصرفی که ذهن شاعر در اشیاء و عناصر بی جان طبیعت می‌کند.

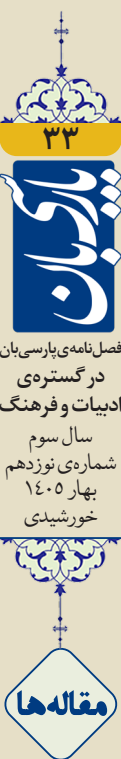
مثال:

«ای ملک این عمارتی است که دست ارتفاعش کمر بند جوزا می‌کشاند و شرفه رفیعش پای شرف بر سر ایوان کیوان می‌نهد» (کاشفی، بی تا: ۹۹).

«یعقوب به خانه در آمد و شمشیری بیرون آورد و گفت: من عروس ممالک شرق و غرب را خطبه خواهم کرد و دست پیمان امن این تیغ جوهر دار و این شمشیر جوشن گذار است» (کاشفی، بی تا: ۹۹).

«نوشیروان در خانه که گل نرگس بودی با زنان و کنیزکان خود مباشرت نکردی و گفتمی که چشم نرگس به چشم‌های نگزیده می‌ماند» (کاشفی، بی تا: ۱۵).

تشخیص یکی از زیباترین ترفندهای ادبی است. تصرفی که نویسنده توانسته اشیا و عنصرهای بی جان طبیعت را از ره گذر نیروی تخیل حرکت و جنبش بخشد؛ چیزی که کاشفی در این اثر فرا چشم



داشته است.

است. به خدای که تا او از خون دشمن سیراب نشود من تشنگی خود را تسکین ندهم» (کاشفی، بی تا: ۷۶).

## اضافه استعاری

در این گونه عبارت «مضاف در معنای استعاری یا به معنای غیر از معنای اصلی خود به کار می رود». (یمین، ۱۳۹۴: ۱۵۱). این گونه عبارت شباهت های زیاد با عبارت اقترانی دارد؛ اما در نثر اخلاق محسنی، عبارت استعاری اندک به کار رفته است:

«اگر دامن عصمت آن زندانی از لوث این جریمه پاک است به خلاص و نجات و اشارات عالی ارزانی باید داشت اگر غبار گناهی بر جیب طهارت او نشسته است...» (کاشفی، بی تا: ۱۰۸).  
«از سر جرم کرده و ناکرده او در گذشتم و عنان انتقام از صوب گناه او معطوف ساخته از مهلکه حبس آزاد کردم» (کاشفی، بی تا: ۱۰۹).

در اخلاق محسنی بالاترین بسامد به تشخیص اختصاص دارد. جان دار پنداشتن اشیای بی جان، تخیل والا و هوش سرشار از زیبایی را آینه داری می کند که در هر دو حالت کاشفی موفق بوده است و می توان از جمله ویژگی های سبکی وی به حساب آورد.

## کنایه

کنایه شکلی از خیال است که چیزی را بیان کند؛ ولی چیز دیگری را اراده نماید. و این نوع بیان را به سبب پوشیدگی آن «کنایه» گفته اند (اشراقی، ۱۳۹۵: ۱۵۸) دریافت و فهم کنایه همواره از طریق معنای معنا صورت می گیرد؛ برای مثال:  
«ملک گفت: تیغ آب دار من از من تشنه تر

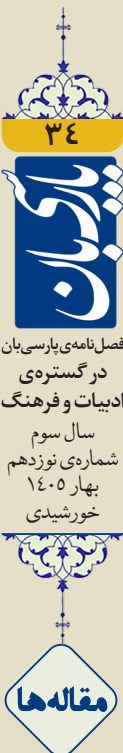
تشنه شدن یک معنا دارد که آن تشنگی است کسی که آب نخورده باشد و یک معنای معنا دارد که آن علاقه مندی و برندگی شمشیر به کشتن است.

«آورده اند که یکی را نزد زیاد بصری آوردند و به قتل او اشارت فرمود. جلاد تیغ برکشید و خواست که چشم او را برهند و بیچاره دریای بلا را دید در شور آمد و نهنگ اجل دهن باز کرده، تضرع و زاری آغاز کرد» (کاشفی، بی تا: ۱۱۱).

چنان که گفته شد، کنایه ذکر جمله یا عبارتی است که مراد گوینده معنای ظاهری آن نباشد؛ اما قرینه ای که ما را از معنای ظاهری متوجه معنای باطنی کند، وجود نداشته باشد. گونه های مختلف کنایه در اخلاق محسنی زیاد است.

## ۸. نتیجه گیری

یافته های پژوهش حاضر نشان می دهد که نقد بلاغی ابزار مؤثری برای بررسی و تحلیل جنبه های هنری نثر فارسی به شمار می رود. واعظ کاشفی در اخلاق محسنی توانسته با ظرافت کامل از گونه های صنایع بلاغی از جمله تناسب، تضاد، انواع سجع، تلمیح، استعاره و تشبیه برای زیبایی و تأثیرگذاری هر چه بیش تر کلام خویش بهره بگیرند. نثر اثر از نگاه ساختاری روان و منسجم است و رد پای موزون بودن کلام در تمام سطور بر جذابیت بیش تر سخن او بسا افزوده است. تنوع موضوعات



اخلاقی، چون شکر، توکل، تلاش، خدمت به خلق خدا، بخشش و... همراه با شعر و حکایات بر استحکام کلام وی تأثیر زیادی گذاشته و بافت متن وی را غنی تر و ادبی تر کرده است. به طور کلی، کاربرد ماهرانه از صنایع ادبی توسط ملاحسین واعظ کاشفی هروی لذت زیبایی شناختی متن را نیز افزایش داده و اخلاق محسنی را به نمونه‌ای برجسته از ادبیات تعلیمی-اخلاقی در کنار گلستان سعدی و بهارستان جامی تبدیل کرده است.

کاشفی با وجود بهره‌گیری پُرشمار از آرایه‌های بلاغی بازم متن اثر او ساده و روان می‌نماید و هیچ پیچیدگی معنایی به چشم نمی‌خورد. او در متن اخلاق محسنی ابتدا از جملات کوتاه و موضوعات کم‌حجم شروع می‌کند و آرام آرام به سمت اطناب می‌رود.

## ۹. منابع

اشراقی، سیدعلی محمد. (۱۳۹۵). زیبایی شناسی شعر پارسی دری (بیان). چ دوم، کابل: سعید.  
اطرافی، مسعود. (۱۳۸۲). ادبیات فارسی دری. پیشاور: مؤسسه انتشارات الازهر.  
جعفریان، رسول. (۱۳۷۴). «ملاحسین واعظ کاشفی و کتاب روضة الشهداء». آینه پژوهش، ش ۳۳، صص ۲۰-۳۸.  
زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۴۶). شعر بی دروغ شعر بی نقاب. تهران: دانشگاه تهران.  
سبحانی، ماریا. (۱۳۷۲). «دانشمند و واعظ معروف مولانا کاشفی». س ۱۳، ش ۱۴، مطالعات ادب پژوهی مطالعات ایران شناسی.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۲). کلیات سبک شناسی. تهران فردوس.

ضیف، شوقی. (۱۳۹۳). تاریخ و تطور علوم بلاغت. ترجمه محمدرضا ترکی. تهران: سمت.  
عنبرانی، محمود. (۱۳۷۰). «مروری بر زندگی کاشفی». شماره ۴۰: ادوار اجتهاد، کیهان اندیشه، قم: مؤسسه کیهان.

قبادی، حسینعلی. (۱۳۴۷). «نظری بر نمادشناسی و اختلاف و اشتراک آن با استعاره و کنایه». س ۲۷، ش ۳ و ۴، پاییز زمستان. مجله دانش کده ادبیات و علوم انسانی دانش گاه فردوسی مشهد.

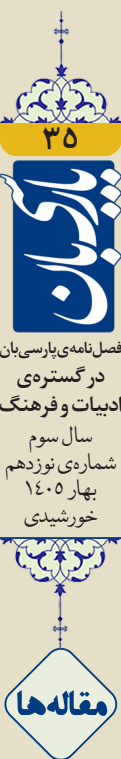
قریب، عبدالعظیم. (۱۳۵۰). دستور زبان فارسی. چ بیست و دوم، تهران: علمی.  
قویم، عبدالقیوم. (۱۳۹۱). فنون ادبی (بدیع). هندوستان: مطبعة ریرو هند.

کاشفی، واعظ. (۱۳۶۱). رساله العلیه. تصحیح و تعلیق: سیدجلال الدین ارموی (محدث)، تهران: علمی و فرهنگی.

کاشفی، واعظ. (بی تا). اخلاق محسنی. هندوستان: مطبعة منشی نول کشور.

واینریش، ه. (۱۳۸۶). استعاره. (مجموع مقالات). ترجمه کوروش صفوی، تهران: هرمس.  
همایی، جلال الدین. (۱۳۷۴). معانی و بیان چ سوم، تهران: همادر.

هوف، گراهام. (۱۳۶۵). گفتاری در باره نقد. ترجمه نسرین پروینی، تهران: توس.  
یمین، محمدحسین. (۱۳۹۴). دستور معاصر زبان پارسی دری. چ هفدهم، کابل: میوند.





ضیاء الحق مهرنوش

## عشق ترسازاده کارخویش کرد تأملی در شورانگیزهای داستان شیخ صنعان

چکیده

داستان شیخ صنعان در منطق الطیر عطار نیشابوری، یکی از بلندترین و تأثیرگذارترین قصه‌های فرعی این مثنوی عرفانی است. این جستار با رویکردی توصیفی - تحلیلی و با تکیه بر منطق الطیر تصحیح شفيعی کدکنی، به بازخوانی داستان پرداخته و در کنار مرور پیشینه پژوهش؛ ساختار، درون‌مایه، رمزگان و ظرافت‌های عرفانی آن را بررسی کرده است. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که داستان شیخ صنعان، روایتی تمثیلی از عبور از «تصوف زاهدانه» به «تصوف عاشقانه» است؛ عبوری که بدون تحمل رسوائی، آویختن گردن‌بند ملامت به‌گردن و شکستن بت غرور عبادت، ممکن نبوده است. در این خوانش، عشق ترسازاده نه یک آزمون بیرونی که ابزاری برای زدودن «گرد و غبار سیاه» خودبرتربینی

از چهره سالک در نظر گرفته شده است. فرجام این پژوهش را دلالت‌های جامعه‌شناختی و تعلیمی داستان برای نقد دینداری ریایی این دور و زمان، زینت‌بخشیده است.

**کلیدواژگان:** عطار نیشابوری، منطق‌الطیر، شیخ صنعان، عشق، تصوف عاشقانه، دختر ترسا، رمزگان عرفانی.

## دیباچه

در میان بیش‌تر از نود قصه فرعی منطق‌الطیر شیخ نیشاپور، قصه «شیخ صنعان»، یکی از قصه‌های بلند، دلکش، ظریف، پرسوزوگداز، جذاب و در عین حال، عاشقانه این منظومه ارجمند عرفانی ادبیات فارسی‌دری است. پژوهندگان، پژوهش‌های بکر و ماندگاری در زمینه پیدایش رگه‌های نخستین قصه، قهرمان‌شناسی، سیر تحول و بالندگی داستان انجام داده‌اند.

در میان پژوهش‌ها و خوانش‌هایی که از این داستان ارائه گردیده، هریک از پژوهندگان گوشه‌های تاریک و رمزآگین این داستان رمزی را هوشمندانه گره‌گشایی کرده‌اند. در جستارها و پژوهش‌هایی که در راستای ریشه‌یابی قصه و هویت‌شناسی قهرمان داستان، شیخ صنعان، صورت گرفته است، دیدگاه‌ها گونه‌گون است. برخی از پژوهندگان، ریشه اصلی داستان را در «تحفه‌الملوک»، اثری منسوب به امام محمد غزالی جستجو می‌کنند و گروه دیگر، از جمله محمدرضا شفیعی کدکنی، در مقدمه فراخ‌دامن و پرمایه‌یی که بر منطق‌الطیر شیخ عطار نگاشته است (یکی از

پژوهش‌های مکملی که درباره منطق‌الطیر، سیر و سلوک مرغان شهریارجو، به‌ویژه داستان شیخ صنعان، ریشه‌یابی داستان و قهرمان آن انجام پذیرفته است، همین مقدمه است)، در پهلوی ارزیابی و تحلیل استادانه تمام پژوهش‌ها در باب ریشه‌شناسی قصه، چند داستان دیگر را نیز افزوده است.

تبارشناسی هویت قهرمان قصه و تراش شناسنامه تاریخی برای آن نیز، از چنین سرنوشتی برخوردار است. به‌زبان محمد قراگزلو، «...کسانی به‌دنبال تصریح هویت واقعی شیخ صنعان، به اعماق تاریخ چنگ انداخته و برآن شده‌اند که ریشه‌های این حکایت تمثیلی را در باغ و برهوت تاریخ بکاوند. فضا و رویدادهای منطقی داستان، به انگیزه‌های این کاوش تاریخی افزوده است. چنین است که محققان، چند نفر را نامزد شخصیت واقعی شیخ صنعان نموده‌اند (قراگزلو، ۱۳۸۶: ۱۷۱).

با این همه، پژوهندگان وحدت نظر دارند که قصه شیخ صنعان، حدیث عشق یک‌پیر صاحب‌کمال و دارای مقامات معنوی است که در بلاد روم، نرد عشق بر ترسازاده کافرکیشی می‌بازد و در راه این عشق خان‌مان‌سوز، دل و دین و هرچه هست را فدای زیبایی و لطافت و ناز معشوق می‌کند. قصه شیخ که به‌زبان عطار، «پیر عهد خویش» بوده، از جهات گوناگون قابل تأویل، تأمل و تحلیل است و خواندنی.

این جستار، تأمل و خوانش جدید از این قصه است؛ قصه‌یی که سرآمد قصه‌های فرعی



۳۷



فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان  
در گستره‌ی  
ادبیات و فرهنگ  
سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی

مقاله‌ها

منطق الطیر است. هیچ‌گونه ادعایی مبنی بر کشف و دریافت نکته‌ی تازه در باب قصه نیست. در این جستار، به‌عنوان یک‌خواننده، تجربه‌ها، دریافت‌ها و برداشت‌هایی را که از صحنه‌های شورانگیز داستان در ذهنم جاگیر شده بود، بازنویسی کرده‌ام. اساس کار این جستار، منطق الطیری است که استاد فرزانه و سخن‌شناس ارجمند ادب فارسی، دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی تصحیح نموده و تعلیقات روشنایی بخش بر ابیات آن نوشته است.

### شیخ نیشاپور

«پیر اسرار»، «شیخ صاحب‌درد» و «شیخ نیشاپور»، برنامه‌هایی است که پژوهندگان حوزه ادب فارسی، برای آفرینش‌گر «منطق الطیر» داده‌اند. در نیشاپور چشم به‌جهان گشوده بوده. در مورد تاریخ تولد و تاریخ درگذشت وی، پژوهش‌های گسترده صورت گرفته است. اندر این میان، می‌توان از جستارهای عبدالحسین زرین‌کوب (در کتاب‌هایی «باکاروان حله»، «حکایت هم‌چنان باقی»، «یادداشت‌ها و اندیشه‌ها»، «دفتر ایام» و «صدای بال سمیرغ»); استاد بدیع‌الزمان فروزان‌فر (شرح احوال و نقد و تحلیل آثار شیخ فریدالدین محمد عطار نیشابوری)، محمدرضا شفیعی کدکنی (منطق الطیر عطار نیشابوری: مقدمه، تصحیح و تعلیقات) و تقی‌پورنامداریان («دیدار با سمیرغ») نام برد.

در مجموع این آثار، جسته و گریخته، در

باب سال تولد و سال در گذشته شیخ نیشاپور، بحث‌های علمی و تاریخی صورت گرفته است. در این جستار کوتاه که متمرکز بر بازخوانی داستان شیخ صنعان است، نیازی به پرداخت به‌زندگی سراینده منطق الطیر احساس نمی‌شود.

### منطق الطیر

آثار عطار نیشاپوری، از نگاه ساختار و محتوا، ویژگی‌های بارزی دارند؛ از همین رهگذر، بعضی از این آثار، جغرافیای زبان فارسی دری را درنوردیده و قدم در سرزمین‌های متفاوت گذاشته‌اند. در این میان، «منطق الطیر»، «نه فقط در میان آثار شیخ، بل در جمع منظومه‌های کلاسیک عرفانی ادب فارسی، جایگاه والا دارد و در مقایسه با سایر رساله‌های طیر، از آفرینش هنری، لطافت شعری، نبوغ و خلاقیت داستان‌پردازی بهتری برخوردار است. به بیان کوتاه‌تر، منطق الطیر، روایت رازناک و نمادین از سیر و سلوک عرفانی و مشکلات راه عشق و وصال معشوق سرمدی است» (زرین‌کوب، ۱۳۶۸: ۱۶۶ و قراگوزلو، ۱۳۸۶: ۱۶۷).

«منطق الطیر، درست مانند شعر حافظ است. استحکام درونی، ساختار منحصر به خود، انسجام و پختگی اندیشه، از ویژگی‌های گوهرین این مثنوی است. تمثیل‌ها و حکایت‌هایی که در منطق الطیر آمده است، در اسناد پیش از عطار نیز قابل بازیافت است؛ اما ساختار هنری، چشم‌انداز فراگیر، گسترده و نتیجه‌گیری شگفت‌آور آن از ابداعات عطار است. کلان‌پی‌رنگ و ساختار

پیچیده و شگرفِ منطق الطیر می نماید که عطار، «از این ذرات پراکنده و قطره‌های ناچیز، چه شاهکار عظیم آفریده است» (عطار، ۱۳۸۹: ۱۰۸)؛ انگار، هم‌چون باغبان ماهری، از قطره‌ها جویباری ساخته برای طراوت و تازگی باغ و عطرافشانی گل‌ها!

### منظور از سُرایش داستان

با توجه به کاربرد چشم‌گیر تمثیل در متن‌های عرفانی و بهره‌گیری‌های هنرمندانه صوفیه از این صنعت، به‌ویژه در منطق الطیر، چنین می‌نماید که انگیزه‌های پیدا و پنهان فراوان در زمینه سُرایش این داستان وجود دارد. در بنیاد، داستان شیخ صنعان، واپسین و نیرومندترین استدلال هُدُهد جهت افروختن آتش رَغَبَت، شوق، اشتیاق و دیدارِ جمال یار در وجود پرندگان است. به‌همین دلیل، مرغان جهان، پس از تشکیل مجمعی:

مجمعی کردند مرغان جهان  
آنچه بودند آشکارا و نهان  
(عطار، ۱۳۸۹: بیت ۶۸۲).

پرسش‌هایی را مطرح می‌کنند. پرسش‌ها، گوناگون و دربرگیرنده دوری و دشواری راه و خطرهای احتمالی که در مسیر پرواز پرندگان به‌سوی «سیمرغ»، در کمین آن‌ها خفته است، می‌شود:

جمله مرغان چو بشنیدند حال  
سربه‌سر کردند از هدهد سوال  
(همان: بیت ۱۰۷۱).

پرندگان، در خلال پرسش‌های خویش، بر آن

می‌شوند تا از نسبت خویش با «سیمرغ» آگاهی کامل و لازم پیدا کنند:

نسبت ما چیست با او، بازگویی؟  
زان‌که نتوان شد، بعمیا رازجوی  
گر میان ما و او نسبت بُدی؛  
هریکی را سوی او رغبت بدی  
(همان: بیت‌های ۱۰۷۵-۱۰۷۶).

هدهد که انگار در انتظار چنین لحظه و پرسشی بوده است، در کمال آرامش، به پرسش‌ها گوش می‌سپارد. وقتی درمی‌یابد که «هنوز آن انگیزه لازم و نهایی برای سلوک به‌سوی سمیرغ در پرندگان پدید نیامده است، به بیان داستان شیخ صنعان می‌پردازد» (آتش سودا، ۱۳۹۱: ۱۱). شور و اشتیاق، توصیف‌ها و صحنه‌سازی‌های شیخ عطار در این داستان، انرژی و نیروی لازم را در وجود مرغان شهریارجو، تزریق می‌کند. «در پایان این داستان است که مرغان، با ترک جان و بی‌قراری نسبت به وصال سمیرغ، عزم خود را برای حرکت جزم می‌کنند» (همان‌جا). مرغان، پس از شنیدن داستان شیخ صنعان که عشق ترسازاده را به‌بهای شهرت، جایگاه و منزلت معنوی خویش خریدار گردیده است، با تمام وجود آماده حرکت به‌سوی سمیرغ می‌شوند. به‌زبان عطار:

چون شنودند این سخن مرغان همه  
آن زمان گفتند ترکِ جان همه  
برد سمیرغ از دل ایشان قرار  
عشق در جانان یکی شد صد هزار  
عزم‌ره کردند عزمی بس درست  
ره‌سپردن را باستاند چُست



۳۹

فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان  
در گستره‌ی  
ادبیات و فرهنگ  
سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی



مقاله‌ها

## متن داستان

تصویری که شیخ عطار از قهرمان قصه، شیخ صنعان، «در آینه مقامات طیور» انداخته است، چنان شورانگیز، شگفت‌آور و اعجاب‌برانگیز است که کلیت متن را روشنایی می‌بخشد.

به‌سخن عبدالحسین زرین‌کوب: «شیخ صنعان که قصه او با آب و رنگ بسیار جالب در منطق‌الطیر آمده است، بر وفق روایت عطار، یک زاهد صوفی است که در مکه مجاور شده است و مریدان بسیار از او ارشاد و هدایت می‌یابند. به‌خاطر خوابی که می‌بیند، حرم را به‌قصد روم ترک می‌کند. یارانش هم با او می‌روند و او در روم با دختر ترسا برخورد می‌کند، عاشق می‌شود، خمر می‌خورد، زَنار می‌بندد، از آیین خویش بیرون می‌آید و به‌خاطر عشق، به‌خوک‌بانی هم تن می‌دهد. با این حال، سرانجام عنایت الهی او را دوباره به ایمان رهنمون می‌شود و دختر ترسا را هم به‌دنبال او می‌کشد. قصه با چنان شور و دردی در منطق‌الطیر آمده است که حال او در عشق و عاشقی یادآور احوال عشاق افسانه‌یی مثل مجنون و فرهاد و زلیخا است. ساختار قصه و صحنه‌هایی که در نقل ماجرا می‌آید، عطار را در صنعت قصه‌سرایی استاد کم‌مانند نشان می‌دهد. لطف و زیبایی قصه، آن اندازه است که در نقل نمی‌گنجد (زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ۱۳۰).

برای فهم‌پذیرسازی اندیشه بنیادین داستان، ایجاب می‌نماید متن داستان، به‌صورت پرده

پرده، نگاشته‌آید تا اندیشه و پیام آن درست‌تر درک گردد. داستان از این قرار است.

یک - شیخ صنعان که «مظهر علم، ایمان، اسلام، زهد و تعبد معرفی گردیده است، چهارصد مرید صاحب‌کمال دارد که روز و شب از ریاضت نمی‌آسایند. پنجاه‌سال معتکف حرم بوده. نزدیک پنجاه حج فرضی و عمره به‌جای آورده. هیچ سنتی را فرو نگذاشته و نماز و روزه او حدی نداشته است. در کرامات و مقامات معنوی موی بشکافته و دَمَش» (پورنامداریان، ۱۳۸۶: ۲۶۲) درمان‌گر بیماران بوده. به‌زبان شیخ عطار:

موی می‌بشکافت مرد معنوی؛

در کرامات و مقامات قوی

هرکه بیماری و سستی یافتی؛

از دَم او تن‌دُرستی یافتی

(عطار، ۱۳۸۹: بیت‌های ۱۱۹۸-۱۱۹۹).

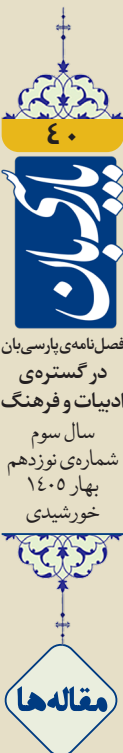
شیخ، چند شب، پی‌درپی در خواب می‌بیند که گذارش بر بلاد روم افتاده و در آن دیار، پیوسته «بتی» را سجده می‌کند:

کز حرم در رومش افتادی مقام

سجده می‌کردی بتی را بر دوام

(همان: بیت ۱۲۰۳).

دو - شیخ، باوجودی که نسیم نرم حسرت و دریغ در باغ دلش می‌وزد و به‌عیان می‌داند که «یوسف توفیقش در چاه افتاده است»، بر آن می‌شود که برای تأویل، تعبیر و تفسیر خواب، رَخَس سفر به‌جانب روم بتازد. بنابراین، گره خواب نزد مریدان می‌گشاید و بشارت سفر به‌دیار روم را به آن‌ها می‌دهد:



آخر از ناگاه پیرِ اوستاد  
با مریدان گفت: «کارم اوفتاد  
می بیاید رفت سوی روم زود  
تا شود تعبیر این، معلوم زود»  
(همان: بیت‌های ۱۲۰۹-۱۲۱۰).

آن چه مایه تعجب و حیرت می شود، تسلیم  
بی چند و چون شیخ است. شیخ، بدون این که  
پرسی در ذهنش خلق شود، می پذیرد که برای  
«تعبیر» خواب، رُو جانب روم کند.

سه - شیخ، با چهارصد مرید  
صاحب کمال، به روم می رسد؛ اما حین دیدار  
از گوشه و کنار (اقصای) روم، ناگهان بر بلندای  
منظره عالی و دل نواز، چشمش به ترسازاده  
کافرکیشی می افتد و به زبان قراگوزلو، «در مسیر  
پریچ و غم عشق می لغزد و به منجلا ب تباهی  
فرومی غلطد (قراگوزلو، ۱۳۸۶: ۱۸۶). به بیان  
شیخ نیشاپور:

از قضا را بود عالی منظری  
بر سرِ منظر، نشسته دختری  
دختری ترسا و روحانی صفت  
در رُوح الهش صدمعرفت  
بر سپهرِ حسن در برج جمال  
آفتابی بود، اماببی زوال  
آفتاب از رشک عکسِ روی او  
زردتر از عاشقان در کوی او  
هر که دل در زلف آن دلدار بست  
از خیالِ زلف او، زَنار بست  
(عطار، ۱۳۸۹: بیت‌های ۱۲۱۴ تا ۱۲۱۷).

زبان شاعرانه و پردازش‌های شورانگیز شیخ

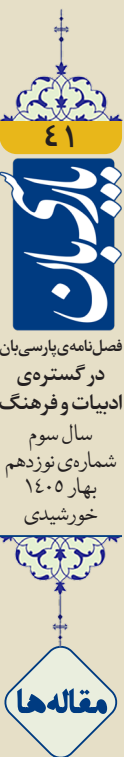
نیشاپور نیز، در امر دل باختگی‌های شیخ صنعان  
بی تقصیر نیست. توصیف‌های شاعرانه‌یی  
که ناظم منطق الطیر ارائه می کند، جذاب و  
خواندنی اند. بیت‌های زیر را با هم مرور می کنیم:

دختر ترسا چو برقع برگرفت  
بند بند شیخ آتش در گرفت  
چون نمود از زیر برقع روی خویش  
بست صد زَنارش از یک موی خویش  
گرچه شیخ آن جا نظر در پیش کرد  
عشق آن بت روی، کارِ خویش کرد  
(همان: بیت‌های ۱۲۳۲ تا ۱۲۳۴).

صحنه‌سازی‌ها و توصیف‌های ظریف و  
لطیف شیخ نیشاپور از ترسازاده، دست و پای  
قهرمان قصه، شیخ صنعان را می بندد. جدا از  
واقعی - خیالی بودن قصه، خواننده تیزبین و  
نکته‌یاب در می یابد که هدف نهایی شیخ نیشاپور  
از صحنه‌سازی‌ها و پردازش‌های دل‌انگیز و  
جذاب، انداختن قهرمان قصه به دام عشق است.  
قهرمانی که صاحب جایگاه و پایگاه معنوی است  
و مریدان بی‌شمار در خدمت دارد و پارسایی و  
پرهیزکاری اش، شهره آفاق و انفس گردیده است.  
به زبان خودش:

عشق دختر کُرد غارت جان او  
کفر ریخت از زلف بر ایمان او  
شیخ ایمان داد و ترسایی خرید  
عافیت بفروخت، رسوایی خرید  
(همان: بیت‌های ۱۲۳۷ و ۱۲۳۸).

چهار- وقتی مریدان متوجه حال و احوال  
شیخ خویش می شوند، باران نگرانی به سرزمین



اخلاص و ارادت‌شان می‌بارد و مُصَحَفِ عذر و نیاز و استدلال در پیشگاه شیخ خویش می‌کشایند؛ اما پای شیخ، رستم‌وار، در سرزمین عشق فرورفته است و ذره‌یی تردید و دودلی به‌خود راه نمی‌دهد. شیخ متوجه می‌شود که پیر، تدبیر در رفتن از مسجد به‌میخانه دیده است. به‌زبان حافظ شیرازی:

دوش از مسجد سوی می‌خانه آمد پیر ما  
چیست یاران طریقت بعد از این تدبیر ما  
(حافظ، ۱۳۹۵: غزل شماره ۱۰).

«گفت‌وگوی شیخ با مریدان و پاسخ‌های رندانه و دندان‌شکن شیخ به‌مریدانش که پای انکار عشق را می‌فشارند، یادآور مناظرهٔ خسرو و فرهاد در منظومهٔ خسرو و شیرین حکیم نظامی گنجیه‌یی است (قراگوزلو، ۱۳۸۶: ۱۸۶):

چون مریدانش چنین دیدند زار  
جمله دانستند کافتاده‌ست کار  
سربه‌سر در کار او حیران شدند  
سرنگون گشتند و سرگردان شدند  
(عطار، ۱۳۸۹: بیت‌های ۱۲۴۱-۱۲۴۲).

همان‌گونه که در بالا یادکرده آمد، شیخ، از افتادن در منجلاب بلا، برداشت دیگر دارد. به اعتقاد شیخ، این گرفتاری با سرنوشتش گره خورده است:

کار من روزی که می‌پرداختند  
از برای این شبم می‌تاختند  
(همان: بیت ۱۲۶۰).

محمد قراگوزلو، بااستناد به‌بیت فوق، باور دارد که قهرمان قصه، «به‌نوع جبر ازلی» معتقد

است. از نظرگاه او، «حکایت شیخ صنعان بر نوع جبر ازلی ناشی از دیدگاه‌های اشعری عرفا است». از دیدگاه وی، «...به‌همین دلیل است که شیخ صنعان را در کوران مصایب؛ شکیبا، راضی و تسلیم می‌یابیم در برابر قسمت ازلی...» (قراگوزلو، ۱۳۸۶: ۱۸۶). شبی که در تنور گرم و سوزان عشق دختر ترسا افتاده است و دست از پا نمی‌شناسد، صدای حزن‌آلود و بی‌طاقتی خویش را که در دلش طنین‌افکنده است، به‌گوش جان می‌شنود:

می‌بسوزم امشب از سودای عشق  
می‌ندارم طاقتِ غوغای عشق  
(عطار، ۱۳۸۹: بیت ۱۲۶۵).

شیخ نیشاپور، شب اول گرفتار شیخ صنعان و درد دل کردن‌های وی باخودش را، چنان استادانه تصویر نموده است که خواننده، می‌اندیشد که این سخنان را از نزد قهرمان قصه می‌شنود.

رفت عقل و رفت صبر و رفت یار؛  
این چه عشق است؟  
این چه درد است؟  
این چه کار؟ (همان: بیت ۱۲۷۴).

پنجم - مریدان، وقتی متوجه بی‌قراری، ناله و زاری شیخ خویش می‌شوند، حلقهٔ ارادت بر دور شیخ خویش دایر و به‌دللداری می‌پردازند و می‌کوشند که شیخ را از عشق منع کنند؛ اما سودی ندارد:

جمله یاران به‌دللداری او  
جمع گشتند آن شب از زاری او  
هم‌نشینی گفتش ای شیخ کبار

خیز این وسواس را غسلی بر آر...  
آن دگر یک گفت تسییحت کجاست؟  
کی شود کار تو بی تسییح راست...  
آن دگر یک گفت ای پیر کهن  
گر خطایی رفت بر تو، توبه کن  
آن دگر یک گفت ای دانای راز  
خیز خود را جمع کن اندر نماز  
(همان: بیت‌های ۱۲۷۶ تا ۱۲۸۲).

اما شیخ، در کمال آرامش و متانت، در پاسخ  
میریدان خود می‌گوید:

گفت: کو محرابِ رویِ آن نگار؟  
تا نباشد جز نمازم هیچ کار  
(همان: بیت ۱۲۸۳).

فشرده‌سخن این‌که گفت‌وگوی شیخ و  
میریدان راه به جایی نمی‌برد. شیخ، به خواست‌ها  
و طرح‌های میریدان پاسخ‌های شایسته و  
دندان‌شکن می‌دهد. حتا زمانی که یکی از یاران،  
نگرانی‌اش را از آگاهی مردم از «گمراه شدن پیر»  
مطرح می‌کند، شیخ با جدیت تمام فریاد می‌زند:  
گفت: من فارغم از نام و ننگ  
شیشه‌سالوس بشکستم به سنگ  
(همان: بیت ۱۲۹۱).

شش - شیخ، مدت یک‌ماه سر در آستان  
ترسازاده می‌گذارد و شب و روز را با آه و ناله  
سپری می‌کند. ترسازاده، وقتی متوجه عشق و  
عاشقی شیخ می‌شود، باهمان روش رندانه خود  
می‌پرسد که «زاهدی چون او را در کوی ترسایان  
مقصود چیست (پورنامداریان، ۱۳۸۶: ۲۵۰).  
در پاسخ، شیخ، اظهار عشق می‌کند.

قرب ماهی روز و شب در کوی او  
صبر کرد از آفتابِ روی او...  
چون نبود از کوی او بگذشتش  
دختر آگه شد ز عاشق گشتش  
خویشان را اجمعی ساخت آن نگار  
گفت: ای شیخ! از چه گشتی بی‌قرار؟  
کی کنند ای از شرابِ شرک مست؟  
زاهدان، در کوی ترسایان نشست؟  
(عطار، ۱۳۸۹: بیت‌های ۱۳۱۲ تا ۱۳۱۷).

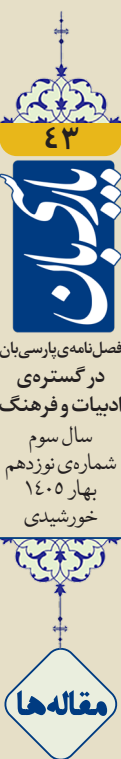
شیخ عطار، لحظه‌های بی‌قراری، بیان درد،  
ناشکیبایی و ناتوانی شیخ صنعان را استادانه  
تصویر کرده است.

چند نالم بر درت، در بازکن؟  
یک دمم باخویشتن دمسازکن  
(همان: بیت ۱۳۳۶).

اما ترسازاده کافرکیش چنین جواب می‌دهد:  
دخترش گفت ای خرف از روزگار  
ساز کافور و کفن کن، شرم‌دار  
چون دمت سرداست، دمسازی مکن  
پیرگشتی، قصد دل‌بازی مکن  
این زمان عزم کفن کردن تو را  
بهترت آید که عزم من تو را  
(همان: بیت‌های ۱۳۴۳ تا ۱۳۴۵).

شیخ که دل درباخته است، دست از طلب  
بر نمی‌دارد:

شیخ گفتش گر بگویی صد هزار  
من ندارم جز غم عشق تو کار  
عاشقی را چه جوان، چه پیر مرد  
عشق بر هر دل که زد، تأثیر کرد





(همان: بیت‌های ۱۳۴۷ و ۱۳۴۸).

این صحنه‌ها چنان شورانگیز است که آن بیت رند شیراز - حضرت حافظ - را که از نهایت پرمایگی به‌زبان‌زد مبدل شده و ورد زبان همگان است، در ذهن خواننده تداعی می‌کند:

میان عاشق و معشوق فرق بسیار است  
چو یار ناز نماید، شما نیاز کنید  
پرداخت‌های هنری شیخ عطار از گرفتاری  
قهرمان داستان باعث می‌شود که خواننده، به‌ویژه  
زمانی که نسیم گوارای عشق، باغ و برزن دلش  
را می‌نوازد، با قهرمان قصه احساس نزدیکی و  
هم‌دردی کند.

گردیده است و درمان را در دمسازی می‌بیند،  
پاسخ می‌گوید:

شیخ گفتا: خمر کردم اختیار  
با سه دیگر ندارم هیچ کار  
بر جمالت خمر دانم خورد من  
وان سه دیگر ندانم کرد من  
(همان: بیت‌های ۱۳۵۱ و ۱۳۵۲).

ترسباجه، وقتی فضا را مناسب می‌بیند،  
به شرط‌ها بسنده نمی‌کند، توپ تغییر آیین را در  
میدان شیخ پرتاب می‌کند:

گفت دختر گر درین کاری تو چُست  
دست باید پاکت از اسلام شست  
هرکه او هم‌رنگ یار خویش نیست  
عشق او جز رنگ و بویی بیش نیست  
(همان: بیت‌های ۱۳۵۳ و ۱۳۵۴).

شیخ وقتی متوجه می‌شود که معشوق انگشت  
روی نقطه حساس - آزمایش عشق - گذاشته

هفت - شیخ، وقتی پرده از روی دل شناور در  
دریای بی‌کرانه عشق - به‌زبان رابعه بلخی «عشق  
دریایی است کرانه ناپدید» - برمی‌دارد و سخن  
دل در محضر حضرت معشوق آفتابی می‌کند،  
معشوق کافرکیش، فرصت را غنیمت شمرده  
دریافت وصال خویش را مشروط به چهار شرط  
می‌کند: «بت پرستی»، «قرآن‌سوزی»، «می  
نوشی» و «ترک ایمان». از این لحظه به بعد است  
که آزمون سخت قهرمان قصه آغاز می‌شود.  
به سخن دیگر، لحظه‌های جذاب و گیرایی داستان  
آغاز می‌گردد. به‌زبان عطار:

گفت دختر گر تو هستی مرد کار  
چار کارت کرد باید اختیار:  
سجده کن پیش بُت و قرآن بسوز  
خمر نوش و دیده از ایمان بدوز  
(همان: بیت‌های ۱۳۴۹ و ۱۳۵۰).

شیخ که آتش وصال در وجودش شعله‌ور

است، پاسخ می‌دهد:

شیخ گفتش: هرچه گویی، آن کنم  
وانچه فرمایی، به‌جان فرمان کنم  
حلقه در گوش توام ای سیمتن  
حلقه‌یی از زلف در حلقم فکن  
(همان: بیت‌های ۱۳۵۵ و ۱۳۵۶).

زمانی که سرود تسلیمی شیخ در گوش دل  
معشوق کافرکیش طنین‌انداز می‌شود، چنین  
فرمان می‌دهد:

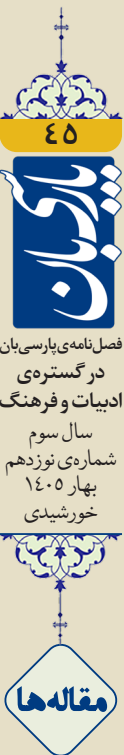
گفت: برخیز و بیا خمر نوش  
چون بنوشی خمر، آیی در خروش  
شیخ را بردند تا دیر مغان  
آمدند آن جا مریدان در فغان  
شیخ الحق مجلسی بس تازه دید  
میزبان را حسن بی اندازه دید  
(همان: بیت‌های ۱۳۵۷ تا ۱۳۵۹).

این صحنه، یکی از صحنه‌های اعجاب‌برانگیز  
داستان است؛ صحنه ترک و تسلیم است. صحنه  
رویاری عشق و زهد است. شیخ، غرق جهان  
پهناور می‌عشق و مستی است. معشوق که  
طرح آزمایش عشق‌ورزی شیخ در انداخته بود،  
محو سرسپردگی آن پیر کهن سال گشته است.  
فریاد آه و ناله مریدان شیخ بر آسمان‌ها رسیده  
است و اصحاب دیر و کلیسا، مات عاشقی  
شیخ گردیده‌اند. به این ترتیب، شیخ بزرگوار که  
روزگاری پیشوای اهل طهارت و تقوا بود، دل و  
دین از دست بداد و عشق ترسار را به‌بهای طاعات  
و عبادات و ریاضت‌ها و شب‌زنده‌داری‌های همه  
عمر، بخرید و هرچه از تصنیف و قرآن و دعوا و

عقل داشت، همه از لوح دلش پاک گردید. به بیان  
شیخ عطار:

خمر، هر معنی که بودش از نخست  
پاک از لوح ضمیر او بشت...  
شیخ چون مست، عشقش زور کرد  
همچو دریا جان او پرشور کرد  
آن صنم را دید می در دست مست  
شیخ شد، یکبارگی، آن جاز دست  
دل بداد و دست از می خوردنش  
خواست تا ناگه کند در گردنش  
دخترش گفت: ای تو مرد کار نه  
مدعی در عشق معنی دار نه  
گر قدم در عشق محکم داری  
مذهب این زلف پُرخم داری  
همچو زلفم نه قدم در کافری  
زان که نبود عشق کار سرسری  
عافیت با عشق نبود سازگار  
عاشقی را کفر سازد، یاد دار  
اقتدا گر توبه کفر من کنی  
بامن این دم، دست در گردن کنی  
(همان: بیت‌های ۱۳۷۰ تا ۱۳۷۹).

شیخ که در حالات هوشیاری، یک لحظه آرام  
و قرار نداشت و نمی‌توانست باخود کنار بیاید،  
عاقبت؛ عافیت و نام و نشان و جاه و جلال را  
با «رسوایی» در عشق معاوضه کرد و ترسایی  
اختیار نمود، اکنون «می کهنه» سرگردان چون  
«پرگارش» نموده است و «می کهنه» و «عشق  
جوان» و «دلبر حاضر» در میدان، جامه صبوری  
و شکیبایی از تنش ربوده است و منتظر فرمان



۴۵

مقاله‌ها

فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان  
در گستره‌ی  
ادبیات و فرهنگ  
سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی

است:

این عظمت و بزرگی به ترسایان می‌رسد، شیخ را در عینِ مستی به‌دیر می‌برند و فرمان زُنَّار بستن می‌دهند. شیخ، خرقه زهد در آتش سوزان عشق می‌اندازد و زُنَّار تسلیمی دور کمر می‌پیچد. دل از دینِ خویش آزاد می‌نماید و شیخی و کعبه را به باد فراموشی می‌سپارد. سر تعظیم در آستان عشق فرو می‌کند و می‌پذیرد که سرانجام، «عشق ترسازده کار خویش» کرده است:

چون خبر نزدیک ترسایان رسید  
کان چنان شیخی ره ایشان گزید  
شیخ را بُردند سوی دیر مست  
بعد از آن گفتند تا زُنَّار بست  
شیخ چون در حلقه زُنَّار شد  
خرقه آتش در زد و در کار شد  
دل ز دینِ خویشتن آزاد کرد  
نه ز کعبه نه ز شیخی یاد کرد  
بعد چندین سال ایمانِ درست  
این چنین نوباره رویش باز شست  
گفت خذلان قصد این درویش کرد  
عشق ترسازده، کار خویش کار کرد  
شیخ گفت: ای دخترِ دلبر چه ماند؟  
هرچه گفتمی کرده شد، دیگر چه ماند؟  
خمر خوردم، بُت پرستیدم ز عشق  
کس مبیناد، آنچه من دیدم ز عشق  
کس چو من از عاشقی شیدا شود  
و آنچنان شیخی چنین رسوا شود  
قرب پنجه‌سال، راهم بود باز  
موج می‌زد در دلم دریای راز...  
عشق ازین بسیار کرده‌ست و کند

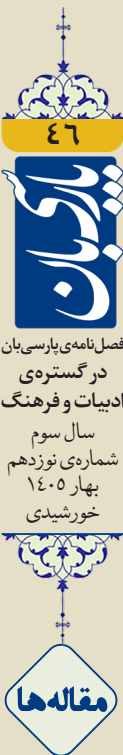
پیر را می‌کهنه و عشقِ جوان  
دلبرش حاضر، صبوری کی توان؟  
...گفت بی طاقتم شدم ای ماه‌روی!  
از من بیدل چه می‌خواهی؟ بگویی  
گر به هوشیاری نگشتم بُت پرست  
پیش بُتِ مُصحف بسوزم مستِ مست  
(همان: بیت‌های ۱۳۸۱ تا ۱۳۸۴).

کدکنی به این باور است که شیخ عطار، به‌منظور «بالا بردن هیجان خواننده»، مصحف‌سوزی را آورده است. دکتر کدکنی، در تعلیقاتی که بر ابیات منطق‌الطیر نگاشته است، پیرامون «مُصحف‌سوزی» می‌نگارد: «با این‌که سخن از سوختنِ مصحف به‌میان می‌آید؛ اما شیخ که حاضر می‌شود بسیاری از معاصی را مرتکب شود، در این باره اقدامی نمی‌کند. یعنی عطار برای بالا بردن هیجان خواننده این موضوع را از زبان ایشان مطرح می‌کند؛ اما در رشته عملیاتِ شیخ، چنان چیزی را توصیف نمی‌کند» (عطار، ۱۳۸۹: ۵۷۰).

شیخ، در قبال این همه سرسپردگی در برابر معشوق، چراغ سبز پختگی در عشق را دریافت می‌کند:

دخترش گفت: این زمان مردِ منی  
خواب خوش بادت که در خوردِ منی  
پیش ازین در عشق بودی خام‌خام  
خوش‌بزی، چون پخته‌گشتی و السلام  
(همان: بیت‌های ۱۳۹۰ و ۱۳۹۱).

هشت - وقتی گزارش تغییر آیین شیخی به



خُرقه بازتار کرده‌ست و کند  
(همان: بیت‌های ۱۳۹۱ تا ۱۴۰۵).

شیخ پس از مقدمه‌چینی و توضیحات فوق  
- و این اندیشه که شرط‌ها را تکمیل کرده است  
- اجازه وصل می‌خواهد. به‌زبان پورنامداریان،  
«اما دختر کابین می‌خواهد و چون شیخ را سیم  
و زری نیست، می‌پذیرد که یک‌سال برای دختر  
خوک‌بانی کند» (پورنامداریان، ۱۳۸۶: ۲۵۰).  
به‌زبان شیخ عطار:

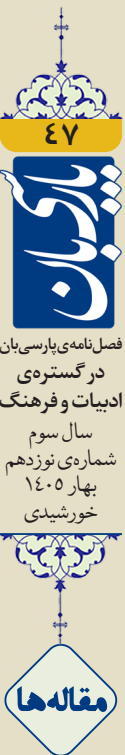
این همه خود رفت، برگوی اندکی  
تا تو کی خواهی شدن با من یکی؟  
چون بنای وصل تو بر اصل بود  
هرچه کردم، برامید وصل بود  
وصل خواهم و آشنایی یافتن  
چند سوزم در جدایی یافتن  
باز دختر گفت ای پیر اسیر  
من گران‌کابینم و تو بس فقیر  
سیم و زر باید مرا ای بی‌خبر  
کی شود بی‌سیم و زر، کارت چو زر؟  
چون نداری تو سر خود گیر و رو  
نَفَقَه‌یی بستان ز من ای پیر و رو  
همچو خورشید سبک‌رو، فرد باش  
صبر کن مردانه‌وار و مرد باش  
(عطار، ۱۳۸۹: بیت‌های ۱۴۰۸ تا ۱۴۱۴).

عشق، «مرتبه‌اش چنان بلند است» که  
به‌سخن شاندل، «وقتی... فرمان می‌دهد، محال  
سر تسلیم فرود می‌آورد» (شریعتی، ۱۳۸۹:  
۲۶۲) و شکوه و هیبتش، هزار شیخ صنعان را  
وادار به تسلیم و تضرع می‌کند. شیخ، وقتی متوجه

شکوفایی بهار ناز و نزاکت معشوق می‌شود، زبان  
عجز باز می‌کند و سخن از بی‌کسی و تنهایی  
خویش می‌گوید:

شیخ گفت ای سرور و قد سیم‌بر!  
عهد نیکو می‌بری الحق به‌سر  
کس ندارم جز تو ای زیبانگار!  
دست ازین شیوه سخن آخر بدار...  
در ره عشق تو هرچم بود، شد  
کفر و اسلام و زیان و سود، شد  
چند داری بی‌قرارم زانتظار؟  
تو ندادی این چنین با من قرار؟  
دوستر دارم من ای عالی سرشت!  
باتو در دوزخ که بی‌تو در بهشت  
عاقبت چون شیخ آمد مرد او  
دل بسوخت آن ماه را از درد او  
گفت کابین را کنون ای ناتمام!  
خوک‌وانی کن مرا سالی مدام  
تا چو سالی بگذرد، هر دو به‌هم؛  
عمر بگذاریم در شادی و غم  
شیخ از فرمان جانان سرنتافت؛  
کان‌که سر تافت او ز جانان سر نیافت  
رفت پیر کعبه و شیخ کبار  
خوک‌وانی کرد سالی اختیار  
(همان: بیت‌های ۱۴۱۵ تا ۱۴۲۹).

محمد قراگوزلو، در کتاب «چنین گفت  
شیخ نیشاپور»، «از طرح قضیه خوک‌بانی  
شیخ صنعان» که دختر در بدل کابین خویش  
پیش کرده است، نتیجه‌ای دیگر گرفته است.  
از نظرگاه قراگوزلو، «شیخ عطار [از طرح این



مسأله]، نتیجه حکمی گرفته و از نهاد خوک‌وار انسان و لزوم کشتن آن]، [دیو نفس را نشانه رفته است» (قراگوزلو، ۱۳۸۶: ۱۸۸).

نُه مریدان شیخ که در واقع مشغول ظاهر مسأله بودند، وقتی متوجه «گرفتاری» شیخ شدند، هم‌زمان که دست از «یاری» شیخ شسته و از «شومی» او می‌گریختند، در غم او خاک بر سر می‌ریختند:

چون بدیدند آن گرفتاری او  
باز گردیدند از یاری او  
جمله از شومی او بگریختند  
در غم او خاک بر سر ریختند  
(عطار، ۱۳۸۹: بیت‌های ۱۴۳۷ و ۱۴۳۸).

اما مریدی از مریدان نزد شیخ می‌رود و تصمیم یاران را که عبارت از عزیمت جانب کعبه است، با شیخ «سست‌کار» شریک و در زمینه جویای اجازه می‌گردد. شیخ که کار از کار گذشته می‌بیند، به مریدان اجازه بازگشت می‌دهد. باور شیخ این است که کار ایشان نیفتاده است. در نهایت ناگزیری، سرانجام، مریدان با ناله وزاری و شیون، سرزمین روم را ترک و دهل سفر به جانب کعبه می‌نوازند.

بود یاری، در میان جمع، چُست؛  
پیش شیخ آمد که ای در کار سست!  
می‌رویم امروز سوی کعبه باز؛  
چیست فرمان باز باید گفت راز؟  
یا همه همچون تو ترسایی کنیم؟  
خویش را محراب رسوایی کنیم؟  
این چنین تنهات نپسندیم ما

همچو تو ز نار بر بندیم ما؟...  
شیخ گفتا: جان من پردرد بود  
هر کجا خواهید، باید رفت زود  
تا مرا جان است، دیرم جای بس  
دختر ترسام جان افزای بس  
گر شمارا کار افتادی دمی  
همدمی بودی مراد در هر غمی  
(همان: ۱۴۳۹ تا ۱۴۴۸).

به‌باور شیخ، اگر مریدانش به جا رسیده و اهل رمز و راز. آن رمز و رازی که شیخ عطار، برای گشایش آن و شعله‌ورسازی آتش «رغبت» در دل پرندگان، قهرمان قصه را در آتش جان‌سوز آن انداخت - می‌بودند، «همدم» غم‌هایش می‌شدند. قهرمان قصه، ضمن اجازه برگشت مریدان به جانب کعبه، از ایشان می‌خواهد که آنچه برای شیخ اتفاق افتاده است را به‌درستی بازگو نمایند. اگر کسی سرزنش کرد، بگویند که در این راه - راه عشق - از چنین اتفاق‌ها بسیار می‌افتد: عشق ازین بسیار کرده‌ست و کند.

پس از این سخن، روی از یاران برمی‌تابد و راه خوک‌وانی در پیش می‌گیرد. مریدان را که شجاعت تماشای چنین لحظه نیست، شیخ و روم را با گریه وزاری ترک و راهی کعبه می‌شوند. ده - اما یاری از یاران شیخ صنعان که شیخ عطار، «یار چُست» تعریفش کرده است، چون هنگام سفر شیخ جانب روم حاضر نبوده، وقتی از برگشت یاران آگاه می‌شود، جویای احوال شیخ می‌گردد. یاران برگشته، اتفاقی را که برای پیشواشان افتاده است، موبه‌مو بر یار «چُست»



فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان  
در گستره‌ی  
ادبیات و فرهنگ  
سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی



توضیح می دهند. مرید پاک باز یاران خویش را سرزنش می نماید که چرا شیخ را تنها رها کردند؟ چرا یاری اش نکردند؟ وقتی شیخ زنا بست، چرا از او پیروی نکردند؟

این یار رازدان، راه گشایش گره مشکلات شیخ، در برگشت به روم می جوید. با جمله یاران، به روم برمی گردد و پنهان از شیخ، سر نیاز به سجدۀ حق می گذارند و چهل شبانه - روز، باگریه و زاری، خواستار بخشایش شیخ خویش می شوند:

شیخ را در کعبه یاری چُست بود  
در ارادت دست از کل شست بود  
شیخ چون از کعبه شد سوی سفر  
او نبود آن جایگه حاضر مگر  
باز پرسید از مریدان حال شیخ  
باز گفتندش همه احوال شیخ...  
بامریدان گفت ای تردامنان!  
در وفاداری، نه مردان نه زنان...  
گر شما بودید یار شیخ خویش  
یاری او از چه نگرفتید پیش؟  
شرم تان باد! آخر این یاری بود؟  
حق گزاری و وفاداری بود؟  
چون نهاد آن شیخ بر زنا دست  
جمله را زناست می بایست بست...  
این نه یاری و موافق بودن است  
کانچه کردید، از منافق بودن است  
هرکه یار خویش را یاور شود  
یار باید بود، اگر کافر شود...  
شیخ چون افتاد در کام نهنگ  
جمله زو بگریختید از نام و ننگ...

جمله سوی روم رفتند از عـرب  
معتکف گشتند، پنهان روز و شب  
بر در حق هریکی را صدهزار  
گه شفاعت گاه زاری بود کار  
همچنان تا چل شبانروز تمام  
سر نیچیدند هیچ از یک مقام  
(همان: بیت های ۱۴۶۲ تا ۱۵۰۲).

به این ترتیب، پس از چهل شبانه - روز نیایش و زاری به درگاه حق، تیر دعا به هدف اصابت می کند و در یک صبح دمی که باد مشک بار می وزد، جهان کشف بر دل آن مرید پاک باز آشکار می شود. آن یار رازدان در خلوت از خود رفته می بیند که حضرت پیامبر (ص) چون ماه، تبسم کنان سویش می آید. مرید پاک باز از جای می جهد و دست یاری دراز می کند. حضرت پیامبر (ص) در پاسخ مژده می دهد که شفاعت ایشان کارگر افتاده و شیخ از گرفتاری رهایی پیدا کرده است. به بیان عطار:

بعد چل شب آن مرید پاک باز  
بود اندر خلوت از خود رفته باز  
صبح دم بادی درآمد مشک بار  
شد جهان کشف بر دل آشکار  
مصطفی را دید می آمد چو ماه  
در بر افکنده دو گیسوی سیاه...  
می خرامید و تبسم می نمود  
هرکه می دیدش در وگم می نمود  
آن مرید او را چو دید از جای جست  
کای نبی الله دستم گیر، دست!  
رهنمای خلقی از بهر خدای



شیخ ما گمراه شد، راهش نمای! مصطفی گفت: ای به‌همت بس بلند! رو که شیخ را برون کردم ز بند همت عالیت کار خویش کرد دم نزد تا شیخ را در پیش کرد (همان: بیت‌های ۱۵۰۷ تا ۱۵۱۵).

پیامبر ضمن مژده‌ رهایی شیخ از گرفتاری، به‌نکته‌ ظریفی اشاره می‌کند که به احتمال فراوان، یکی از گره‌گشای قصه است. پیامبر می‌گوید که در «میان شیخ و حق، از دیرگاه گرد و غبار سیاهی» وجود داشت که آن را برداشتم: در میان شیخ و حق از دیرگاه بود گردی و غباری بس سیاه آن غبار از راه او برداشتم در میان ظلمتش نگذاشتم کردم از بهر شفاعت شبنمی منتشر بر روزگار او همی (همان: بیت‌های ۱۵۱۶ تا ۱۵۱۸).

خوانش‌ها، تحلیل‌ها و تفسیرهایی که از داستان ارائه گردیده است، دریافت‌ها و نتیجه‌گیری‌های متفاوت در پی داشته است. از میان خوانش‌ها و تفسیرهای گونه‌گون، یکی خوانش تفسیری تقی پورنامداریان است. پورنامداریان، کل داستان را «شرح و شرط چگونگی برخاستن حجابی» دانسته است که «از دیرگاه میان شیخ و حق» وجود داشته است. پورنامداریان نگاه‌شده است: «پس حکمت ماجرای که بر شیخ می‌رود، آن است که غبار حجاب میان او و حق که لابد مانع دیدار و وصال بوده است، از میان برخیزد (پورنامداریان،

۱۳۸۶: ۲۶۲). همین نویسنده در ادامه گفته است: «... در واقع، همه داستان شیخ صنعان، به‌صورت غیرمستقیم، شرح و شرط چگونگی برخاستن این حجاب است» (همان: ۲۶۲). اما پرسشی که مطرح می‌شود و عطار نیز پاسخ را مسکوت گذاشته است، این است که راز این «غبار و گرد سیاه» چه بوده است؟

یازده - مرید وقتی مژده خوش پیامبر (ص) را می‌شنود، چنان نعره سر می‌دهد که آسمان پر جوش می‌شود. خبر رهایی شیخ از دام «بلا» را به‌گوش یاران می‌رساند و با جمله جانب شیخ روان می‌شود. وقتی نزد شیخ می‌رسند، متوجه می‌شوند شیخ، در حالی که «ناقوس مغان» از گردن افکنده و «زنار» از میان گسسته است، چون آتش سرخ و بی‌قرار می‌نماید. شیخ در میان یاران خود را بی‌نور می‌بیند. یاران، دور شیخ حلقه می‌زنند و شکر حق به‌جای می‌آورند. شیخ غسل می‌نماید و جامه بدل می‌کند و با یاران، راهی حجاز می‌شود:

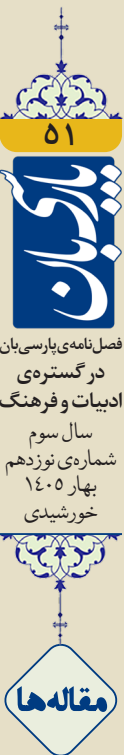
مرد از شادی آن مدهوش شد  
نعره‌یی ز کآسمان پر جوش شد  
جمله اصحاب را آگاه کرد  
مژدگانی داد و عزم راه کرد  
رفت با اصحاب گریان و دوان  
تا رسید آن جا که شیخ خوکوان  
شیخ را می‌دید چون آتش شده  
در میان بی‌قراری خوش شده  
هم فکنده بود ناقوس مغان  
همه گسسته بود ز سار از میان...

شیخ چون اصحاب را از دور دید  
خویشتن را در میان بی نور دید...  
پیش او رفتند سرگردان همه  
وز پی شکرانه جان افشان همه  
شیخ را گفتند ای پی بُرده راز!  
میغ شد از پیش خورشید تو باز...  
شیخ غسلی کرد و شد در خرّقه باز  
رفت با اصحاب خود سوی حجاز  
(عطار، ۱۳۸۹ بیت‌های ۱۵۲۲ تا ۱۵۴۶).

دوازه - به زبان امروز، وقتی مأموریت قهرمان  
قصّه تمام می‌شود و رهسپار حجاز می‌گردد،  
ترسازاده در خواب می‌بیند که آفتاب در کنارش  
افتاده است. آفتاب به زبان آمده می‌گوید که  
همین لحظه از پی شیخت روان شو و مذهب  
او گزین. دختر وقتی از خواب بیدار می‌شود،  
«نعره‌زنان و جامعه‌دران در پی شیخ می‌شود  
روان» (پورنامداریان، ۱۳۸۶، ۲۵۱). اتفاق  
عجیبی است! در عین حال، شیخ نیز از درون دل  
آگاه می‌شود که دختر از ترسایی خویش بیرون  
آمده است. شیخ فرمان می‌یابد که بازگردد و با  
بُتِ خویش «همدم و هم‌ساز» شود. بار دیگر  
ترس و دلهره در دل مریدان می‌افتد؛ اما این بار  
شیخ، «حالِ دختر» با ایشان باز می‌گوید و همراه  
شیخ روانه می‌شوند. شیخ و یاران وقتی نزدیک  
ترسازاده می‌رسند، می‌بینند که وی «جامه دریده  
و پای برهنه و مثل مرده‌یی در خاک» افتاده است.  
دختر با دیدن شیخ بی‌هوش می‌گردد. شیخ از  
دیده به رویش آب می‌افشانند تا به‌هوش آید. دختر  
به‌هوش می‌آید و بر شیخ نظر می‌کند، اشک از

دیدگانش مثل باران بهاری می‌بارد. دختر از شیخ  
می‌خواهد که اسلام بر وی عرضه کند. شیخ که  
اسلام عرضه می‌کند، غلغلی در دل یاران می‌افتد.  
دختر پس از قبولی اسلام، می‌گوید «طاقش  
طاق» گشته است. دختر، ضمن درخواست  
بخشش با شیخ وداع می‌کند و جان به‌جان آفرین  
تسلیم می‌نماید. به بیان دیگر، «چون ذوق ایمان  
در دل دختر راه یافت، به شیخ گفت: دیگر طاقت  
فراق در من نمانده است. از این خاکدان پر  
دردسر می‌روم و از تو عفو می‌طلبم؛ مرا ببخش.  
این سخن گفت و جان به‌جانان سپرد»:

دید از آن پس دختر ترسا به خواب  
کاو فتادی در کنارش آفتاب  
آفتاب آنگاه بگشادی زببان  
کز پی شیخت روان شو این زمان  
چون درآمد دختر ترساز خواب  
نور می‌داد از دلش چون آفتاب  
نعره‌زد جامه‌دران بیرون دوید  
خاک بر سر در میان خون دوید  
شیخ را اعلام دادند از درون  
کامد آن دختر ز ترسایی برون  
بازگردد و پیش آن بت باز شو  
ببُتِ خویش همدم و هم‌ساز شو  
حالِ دختر، شیخ با ایشان بگفت  
هرکه آن بشنود، ترکِ جان بگفت  
شیخ و و اصحابش ز پس رفتند باز  
تا شدند آن جا که بود آن دنواز  
برهنه پای و دریده جامه چاک  
برمثال مرده‌یی بر روی خاک



چون بدید آن ماه، شیخ خویش را  
غشی آورد آن بت دل‌ریش را  
چون ببرد آن ماه را در غشی خواب  
شیخ بر رویش فشاند از دیده آب  
چون نظر کرد بر شیخ آن نگار  
اشک می‌بارید چون ابر بهار  
گفت: «از تشویر تو جانم بسوخت  
بیش ازین در پرده نتوانم بسوخت  
برفکندم پرده تا آگه شوم  
عرضه کن اسلام تا باره شوم»  
شیخ بروی عرضه اسلام داد  
غلغلی در جمله یاران فتاد  
گفت: «شیخا! طاقت من گشت طاق  
من ندارم هیچ طاقت در فراق  
چون مرا کوتاه خواهد شد سخن  
عاجزم، عفوی کن و خصمی مکن»  
این بگفت آن ماه و دست از جان فشاند  
نیم جانی داشت، بر جانان فشاند  
(عطار، ۱۳۸۹: بیت‌های ۱۵۴۷ تا ۱۵۹۴).

به‌باور پورنامداریان، «بن‌مایه اصلی این  
داستان که با ذوق، اندیشه و تخیل عطار در  
حدود پنج‌صد بیت سروده شده است (۴۱۰  
بیت است)، چند جمله بیش نیست. پیر بسیار  
زاهد و دین‌دار و صاحب‌کمال و سخت‌متعبد  
و خوش‌نام، دل‌به‌دختر ترسا می‌بندد و در راه  
عشق او تا اسفل‌السافلین درکات کفر و ضلالت،  
بی‌پروا از ملامت خلق و مریدان جان‌باز، فرو  
می‌رود تا سرانجام حق که خود او را به این ورطه  
مبتلا کرده است، نجاتش می‌دهد و به‌راه‌اش

می‌آورد (پورنامداریان، ۱۳۸۶: ۲۵۴). در پایان  
داستان، «شیخ از ابتلای عشق مجازی رهایی  
می‌یابد. معشوق کافرکیش اسلام می‌آورد و  
مسلمان از دنیا می‌رود و مریدان، پاداش اخلاص  
و اعتقاد و توجه به حق و صبر و زاری را با نجات  
شیخ‌شان می‌یابند» (همان: ب: ۲۵۲-۲۵۳).

در فرجام داستان، شوق و رغبت در دل  
پرنندگان پدید می‌آید و بر آن می‌شوند که با  
مایه‌گذاری از جان، سفر به سوی جانان-سمیرغ،  
حضرت حق-را آغاز نمایند. از این چشم‌انداز،  
یکی از عامل‌های اصلی سرایش و گنج‌نابیدن  
داستان پیش از وادی‌های «هفت‌گانه»، می‌تواند  
ایجاد انگیزه در وجود پرنندگان و تشویق آن‌ها به  
این سفر پر مخاطره باشد. عبدالحسین زرین در  
این زمینه در کتاب «صدای بال سمیرغ» چنین  
نگاشته است: «مرغان که از وصف پادشاه  
خویش، سمیرغ قاف، بدان‌گونه که هدهد او  
را برای آن‌ها تصویر می‌کند، به‌شور و هیجان  
می‌آیند، شوق دیدار پادشاه در دل‌های‌شان چنگ  
می‌زند، طی کردن راه دور و درازی را که بین آن‌ها  
و درگاه سمیرغ قاف هست، ناچیز می‌یابند و برای  
دیدار پادشاه پرنندگان، خود را شیفته و بی‌قرار  
نشان می‌دهند (زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ۹۰-۹۱).

در میان پژوهندگان، عبدالحسین زرین‌کوب،  
در پژوهش‌های جداگانه، برداشت‌ها و  
دریافت‌های متفاوت ارائه کرده است. از دیدگاه  
وی، «در هر صورت، وحدت و تمامیت داستان،  
همچنین زمینه‌سازی و نقش‌پردازی آن، همه  
نشان می‌دهد که این سرگذشت، بدین‌گونه

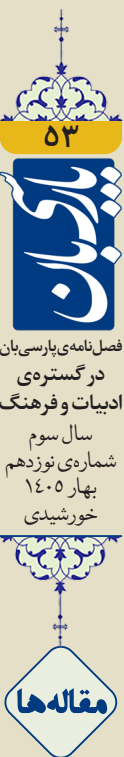
و به دام تعلقات می اندازد) (زرین کوب، ۱۳۸۳: ۱۷۰ - ۱۷۶).

## ظرافت‌های داستان

داستان شیخ صنعان، از هرچشم‌اندازی که مطالعه شود، خالی از نکته‌های ظریف و رازناک عرفانی نیست. در هر یک از خوانش‌ها، تحلیل‌ها و تفسیرهایی که از این قصه ارائه شده است، پژوهندگان، دریافت‌های متفاوتی ارائه کرده‌اند. یکی از نکته‌های جالب، ظریف و رمزآگین این قصه، آغاز و انجام آن است. ماجرای اصلی با «خواب» آغاز و با «خواب» ختم می‌شود. خواب اولی، «بلا» و «گرفتاری» در پی دارد و خواب دومی، «رهایی». با خواب نخستین که خود شیخ می‌بیند و به دنبال تعبیر آن جانب روم سفر می‌کند، ماجرا آغاز می‌شود؛ اما خواب دومی زمانی روی می‌دهد که مریدان، سرگشته و پریشان به حجاز برمی‌گردند و ماجرا را به مرید رازدان توضیح می‌دهند. مرید پاک‌باز که در هنگام سفر شیخ به جانب روم، حضور نداشته، چاره‌کار را در برگشت به روم و برپایی خرگاه راز و نیاز می‌داند. او با جمله یاران به روم برمی‌گردد و چهل شبانه - روز به راز و نیاز می‌پردازد. در پایان، در خواب می‌بیند که حضرت پیامبر (ص) تبسم‌کنان به سوی وی می‌آید. وقتی طالب شفاعت شیخ خویش می‌شود، حضرت پیامبر مژده می‌دهد که شیخ از بلا و گرفتاری‌های یافته است و گرد و غبار سیاهی که از دیرباز میان شیخ و حق بود، نیز برداشته شده است. یکی از

که در منطق‌الطیر آمده است، یک سرگذشت واقعی نیست و مانند بسیاری از قصه‌هایی که در تذکره‌الاولیاء و سایر کتب صوفیه در بیان احوال مشایخ آورده‌اند...؛ است. نهایت آن که عطار داستان را چنان با لطف و دقت به نظم آورده است که احوال قهرمان و صحنه حوادث در پیش چشم خواننده، جان می‌گیرد، زنده می‌شود [و] تحت تأثیر قدرت بیان گوینده چیره‌دست، خواننده فراموش می‌کند که با یک قصه سروکار دارد، [آن را حقیقت و تاریخ می‌پندارد و در جست‌وجوی قهرمان داستان و زمان واقعی زندگی او برمی‌آید که در واقع وجود نداشته است].

زرین کوب در نهایت نتیجه می‌گیرد: «به عقیده بنده، داستان شیخ صنعان ... یک داستان رمزی است. سرگذشت روح پاکی است که از دنیای جان به عالم ماده می‌آید، در آنجا گرفتار دام تعلقات می‌گردد، به همه چیز آلوده می‌شود و به هر گناه دست می‌زند. حتا اصل و گوهر آسمانی خود را فراموش می‌کند و با آرایش‌های مادی انس می‌گیرد؛ اما سرانجام جذبۀ غیبی او را درمی‌یابد. او را به مقر علوی خویش باز می‌خواند. دست او را می‌گیرد و او را از آرایش‌ها پاک می‌کند. به دنیای علوی، به دنیای صفا و پاکی می‌برد و نجات می‌دهد. زمینه این سرگذشت رمزی در ادب عرفانی شرق سابقه دارد. شیخ روح پاکی است که به دنیای اسلام، دنیای نور و صفا تعلق دارد؛ اما عشق جسمانی - عشق یک‌دختر - او را به دنیای ترسایی، دنیای ماده و گناه، دنیای شراب‌خواری و خوک‌بانی می‌کشاند



۵۳

فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان  
در گستره‌ی  
ادبیات و فرهنگ  
سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی

مقاله‌ها

گره‌های داستان همین است.

ظرافت دیگر، عبور از «تصوّف زاهدانه» به «تصوّف عاشقانه» است. به بیان پورنامداریان، «تنها عشق است که زمینه بدنامی و ملامت را فراهم می‌کند و غرور زاهدانه ناشی از مبالغه در عمل و تکیه بر طاعت را از میان می‌برد (پورنامداریان، ۱۳۸۶: ۲۶۴). نامداریان در ادامه می‌نویسد: «...مضامین عرفانی که در داستان شیخ صنعان به مناسبت حال و مقال آمده است، حکم حاشیه‌هایی بر متن دارند. کانون توجه عطار و مقصود اصلی او، شرح همان تفاوت عظیم تصوف زاهدانه و تصوف عاشقانه است که عبور از یکی و رسیدن به دیگری، جز از طریق عشق که به کفر و ملامت می‌انجامد...، ممکن نیست. گذشتن از این عقبه دشوار است که حماسه معنوی عرفانی را تحقق می‌بخشد. از آن جا که عشق اکتسابی و اختیاری نیست، ابتلا به آن نیز اتفاق الهی و مابعد طبیعی است (همان: ۶۵-۶۶).

بدیع الزمان فروزانفر، در کتاب «شرح احوال و نقد و تحلیل آثار شیخ فرالدین محمد عطار نیشابوری» نگاشته است: «علاوه بر شرح تأثیر عشق، شیخ عطار، عقبات و مخاطرات سلوک راه را هم نمودار ساخته و تعلیم داده است که مغرور طاعت و عبادت نباید بود که عاقبت معلوم نیست؛ چنان که شیخ مشهور و معتبر که چهارصد مرید داشت، به نگاهی دل و دین از دست داد و طاعت پنجاه ساله را در سر این کار کرد. نکته دیگر این که اگر کسی بدنام شود و یا در

فتنه افتد، نباید به نظر حقارت در وی نگاه کرد؛ زیرا که در این مورد نیز پایان کار مستور است و ابواب عنایت مسدود نیست» (فروزانفر، ۱۳۵۲: ۳۶۳). از این چشم انداز، این قصه، قصه تعلیمی نیز است و می‌توان درس‌ها و تجربه‌هایی از آن آموخت و در هنگام داوری در مورد رفتارها و خطاهایی که از انسان‌ها سر می‌زند، جانب احتیاط را در نظر داشت. به سخن دیگر، صلاح نمی‌نماید که از روزنه دید خود رفتار و کردار دیگران را به‌بته نقد بست.

ظرافت دیگر، شیوه درمان قهرمان قصه است. این شیوه درمانگری، پس از عطار، سر از داستان «شاه و کنیزک» مثنوی معنوی جلال‌الدین محمد بلخی، مشهور به مولوی (۶۰۴-۶۷۲) بیرون می‌کند. در داستان «شاه و کنیزک»، پس از آن که نشانه‌های عجز و ناتوانی طیب‌ها در امر درمان «کنیزک» برای شاه نمایان می‌شود، او راه درمان را از طریق مسجد و محراب جست‌وجو می‌کند. داستان را از زبان مولوی می‌خوانیم:

شه طیبیان جمع کرد از چپ و راست  
گفت: جان هر دو در دست شماس است  
جان من سهل است، جان جانم اوست  
دردمند و خسته‌ام، در مانم اوست  
هر که درمان کرد مر جان مرا  
برد گنج و دُر و مَر جان مرا  
جمله گفتندش که «جانبازی کنیم  
فهم گرد آریم و انبازی کنیم  
هر یکی از ما مسیح عالمی ست  
هر آلم را در کف ما مرهمی ست»



فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان  
در گستره‌ی  
ادبیات و فرهنگ  
سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی

مقاله‌ها

...هرچه کردند از علاج و از دوا  
گشت رنج افزون و حاجت ناروا  
آن کنیزک از مرض چون موی شد  
چشم شه از اشک خون چون جوی شد  
... شه چو عجز آن حکیمان را بدید  
پابرهنه جانب مسجد دوید  
رفت در مسجد، سوی محراب شد  
سجده گاه از اشک شه پر آب شد  
چون به خویش آمد ز غرقاب فنا  
خوش زبان بگشاد در مدح و دعا  
کای کمینه بخششت مُلک جهان  
من چه گویم؟ چون تو می دانی نهان  
ای همیشه حاجت ما را پناه  
بار دیگر ما غلطم کردیم راه  
لیک گفتی: گرچه می دانم سرت  
زود هم پیدا کنش بر ظاهر  
چون بر آورد از میان جان خروش  
اندر آمد بحر بخشایش به جوش  
در میان گریه خوابش در زبود  
دید در خواب او که پیری رو نمود  
گفت: «ای شه! مژده حاجت رواست  
گر غریبی آیدت فردا، ز ماست  
چون که آید، او حکیمی حاذق است  
صادقش دان کاو امین و صادق است  
در علاجش سحر مطلق را بین  
در مزاجش قدرت حق را بین  
چون رسید آن وعده گاه و روز شد  
آفتاب از شرق اخترسوز شد  
بود اندر منظره شه منتظر

تا ببیند آنچه بنمودند سر  
دید شخصی، فاضلی، پرمایه‌یی  
آفتابی در میان سایه‌یی  
می رسید از دور مانند هلال  
نیست بود و هست، بر شکل خیال  
(مولوی، ۱۳۹۷: بیت‌های ۴۳ تا ۶۹).

در این داستان نیز، مرید پاک‌باز، وقتی متوجه  
عمق بلایی که شیخ با آن گرفتار گردیده است  
را درک می‌کند، راه چاره در دعا می‌جوید. نکته  
دیگر، نتیجه‌گیری شیخ نیشاپور است. شیخ، با  
وجودی که از سرنوشت قهرمان قصه‌اش آگاه  
است، با خون‌سردی تمام، در راه عشق، گرفتاری،  
بلا و تحمل مصیبت را امر طبیعی می‌داند:

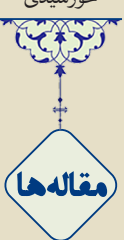
زین چنین افتد بسی در راه عشق  
این کسی داند که است آگاه عشق

قبول و پذیرش خطر در راه عشق را کار  
«آگاهان عشق» می‌داند. از نظرگاه شیخ، در راه  
عشق، هر اتفاقی ممکن است بیفتد؛ اما راهرو  
عشق، در مقابل مصایب و بلاهایی که سد راه‌اش  
واقع می‌شوند، باید تمکین پیشه کند - به زبان  
حضرت حافظ: «راهرو گر صد هنر دارد، تحمل  
بایدش». در کنار مسایل یادشده، پایان داستان،  
سه عنصر دارد: دو عنصر شادی‌بخش و فرح‌افزا و  
یک عنصر اندوه‌بار و غم‌انگیز یا تراژیک: عناصر  
شادی‌بخش، تکمیل مأموریت شیخ و برگشت  
آن به اسلام و گرویدن ترسازاده به اسلام است  
و رهایی از تصوف زاهدانه و رسیدن به تصوف  
عاشقانه؛ چون «زهد و پارسایی، عشق را  
بر نمی‌تابد» (آتش سودا، ۱۳۹۱: ۱۲)؛ اما عنصر



فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان  
در گستره‌ی  
ادبیات و فرهنگ

سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی



مقاله‌ها

اندوه‌بار که در واقع تراژدی‌ترین صحنه داستان است، مرگ ترسازاده یا به‌سخن دیگر، معشوق است.

## پایان سخن

شیخ، به‌تمام اصول و فنون دین‌داری پایبند است. اهل زهد و تعبد و کشف و کرامت و جایگاه و مقام و منزلت است؛ اما آن‌چه در این میان کم دارد و مانع پرواز شیخ می‌شود، عشق است. شیخ باید از سکوی غرور و خودبرتربینی و زهدورزی خشک بیفتد به‌زمین. شیخ، برای رهایی از قلمرو فقه، باید بار ملامت را بر دوش بکشد تا مقرب درگاه عشق شود. این عشق عارفانه، به‌سخن عبدالکریم سروش، همان «بال دوم پرواز» است؛ یعنی شکستن بت غرور زهد و ذوب شدن در دریای عشق عارفانه که نیازمند گذر از دریای رسوایی و بدنامی است، کانون توجه عطار در تمام آثار وی است.

کلیت داستان، از نگاه محتوایی که گونه نقد هنری از فخرفروشی اهل زهد و تقوا و ریا را آینه‌داری می‌نماید، از چشم‌انداز جامعه‌شناسی ادبیات نیز، قابل بررسی است. از چشم‌انداز جامعه‌شناسی ادبیات، جنبه‌های پیدا و پنهان اجتماعی جاگیر شده در متن داستان، قابل بازخوانی است. همین‌طور، زبان معترض خفته در دل داستان که در واقع، اعتراض و نقد ویرانگر بر مسایل ریایی است، یکی از اهداف اصلی شیخ نیشاپور در این داستان است. شیخ نیز که «سجاده‌نشین باوقار» است، در

جامه زهد و تعبد و مریدداری چنان خفته است که برای رسیدن به عشق حقیقی و عارفانه، چاره‌ی جز تعویض «عافیت» به «رسوایی» ندارد. این شیخ صاحب‌کمال، باید از خرگاه زهد بیرون شود، بار ملامت و رسوایی بکشد، بسوزد تا شایسته عشق شود. طوق رسوایی را در ملاء عام به‌گردن بیندازد و در جاده بی‌نامی قدم بزند تا از این آزمون دشوار موفق به‌درآید و حجاب سیاهی که مانع وصال شیخ و حق می‌شود، برداشته آید. چه آزمون دشواری - همان «قمار عاشقانه»! به‌زبان پورنامداریان، «شیخ صنعان نیز عاشق می‌شود، گرفتار بلاهای عشق می‌گردد. از ایمان می‌گذرد و در ورطه کفر فرو می‌رود و سرانجام نجات می‌یابد و دوباره به ایمان باز می‌گردد؛ اما این ایمان دوباره با ایمان زهدآمیز پیشین و در بوته عشق گداخته نشده او بسیار تفاوت دارد. آن ایمان پیشین در مقایسه با این ایمان پسین، کفر است. چون ابتلا به این عشق سبب می‌شود که آخرین حجابی که میان او و حق بود، نیز برداشته شود (پورنامداریان، ۱۳۸۶: ۲۶۱-۲۶۲).

انگیزه اصلی بازخوانی این داستان، ایجاد پل معرفتی میان گذشته و آینده است. ممکن است تصور شود که دیگر نیاز به خواندن متون کلاسیک نیست. متون کلاسیک به‌منظور نمایش دانایی و درآمد نگاشته نیامده‌اند، یعنی خیلی روزمره‌ی نیستند، از این چشم‌انداز، هنوز هم جذابیت و تازگی خود را دارند. به‌سخن ساده، برای تشنگان دانش و دانایی، چنان زلال و شفاف‌اند که در گفتار نمی‌آید.



بازخوانی داستان شیخ صنعان در روزگار ما فراتر از یک تمرین ادبی - تاریخی، مواجهه با پرسشی بنیادین است: آیا می‌توان بی‌آزمون عشق، به حقیقت رسید؟ عطار در این قصه، با زبان رمزآلود و شفاف، نشان می‌دهد که زهد خشک، عبادت بی‌درد و دیانتِ قالبی، نه تنها راهی به وصال نمی‌گشایند، بلکه خود حجابی بزرگ‌تر از کفر ظاهری‌اند. رستگاری شیخ صنعان در «بازگشت» نیست، در «چگونگی بازگشت» است؛ بازگشتی که با تحمل رسوایی، سوختن در آتش عشق و عبور از خودبرتربینی حاصل می‌شود. آنچه این داستان را برای خواننده امروز زیستنی می‌کند، پیام همیشگی آن است: ایمانِ آزمون‌نדיده، ایمان نیست و عشق، اگر به‌بهای از دست‌دادنِ نام و ننگ و مقام هم باشد، تنها راه دیدنِ رویِ حقیقت است. بدین‌سان، «عشقِ ترسازاده» در قاموس عطار، نه یک لغزش، ضرورتِ درک سلوک معنا دانسته است.

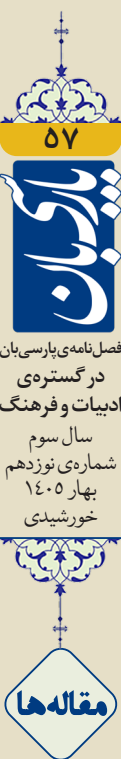
### سرچشمه‌ها

۱. آتش سودا، محمدعلی. (۱۳۹۱). «تحلیل رمزشناختی داستان شیخ صنعان» (مجله بوستان ادب - دانشگاه شیراز)، سال چهارم، شماره دوم، تابستان.
۲. پورنامداریان، تقی (۱۳۸۶)، دیدار با سمیرغ، چاپ چهارم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۳. حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۹۵). حافظ به‌سعی سایه، چاپ نوزدهم، تهران:

کارنامه.

۴. زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۸). نه شرقی، نه غربی: انسانی، چاپ ششم، تهران: امیرکبیر.
۵. \_\_\_\_\_ (۱۳۸۳). صدای بال سمیرغ، چاپ چهارم، انتشارات سخن: تهران.
۶. \_\_\_\_\_ (۱۳۸۳). یادداشت‌ها و اندیشه‌ها، چاپ سوم، تهران: سخن.
۷. عطار، فریدالدین محمد. (۱۳۸۹). منطق‌الطیر. تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ هشتم، تهران: سخن.
۸. فروزان‌فر، بدیع‌الزمان. (۱۳۵۲). شرح احوال و نقد و تحلیل آثار شیخ فریدالدین محمد عطار نیشاپوری، چاپ دوم، تهران: دهخدا.
۹. قراگوزلو، محمد. (۱۳۸۶). چنین گفت شیخ نیشابور، چاپ دوم، تهران: نگاه.
۱۰. مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۹۷). مثنوی معنوی. تصحیح محمدعلی موحد، چاپ سوم، تهران: هرمس.

\*\*\*



فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان  
در گستره‌ی  
ادبیات و فرهنگ  
سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی

مقاله‌ها



حمیده میرزاد  
شاعر و منتقد ادبی

# در فاصله میان دو زبان: ترجمه و ناتمامی معنی

## مقدمه

در نگاه رایج، متن اصلی اغلب به‌عنوان سرچشمه‌ای از معنی در نظر گرفته می‌شود و ترجمه صرفاً بازتابی ثانوی و ناقص از آن تلقی می‌گردد. در این چارچوب، معنی پیشاپیش در زبان مبدأ به کمال رسیده و ترجمه تنها آن را از ظرفی به ظرف دیگر منتقل می‌کند؛ با این فرض ضمنی که در این انتقال، بخشی از «خلوص» اولیه از دست می‌رود. همین تصور تاریخی است که زمینه‌ماندگاری تعبیر مشهور «مترجم، خائن است» را فراهم کرده است؛ تعبیری که بیش از آن‌که درباره ترجمه باشد، درباره بدبینی نسبت به امکان انتقال کامل معنی میان زبان‌ها سخن می‌گوید.

آیا زبان صرفاً ابزاری برای انتقال چیزی از پیش ساخته‌شده است؟ یا آن‌چه ما معنی می‌نامیم، خود در فرایند بیان زبانی شکل می‌گیرد؟ اگر فرض دوم را جدی بگیریم، آن‌گاه ترجمه دیگر انتقال یک محتوای ثابت نخواهد بود، بلکه به رخدادی بدل می‌شود که در آن معنی بار دیگر ساخته، جابه‌جا و بازتفسیر می‌شود.

بر این اساس، مسأله ترجمه صرفاً مسأله‌ای زبانی یا فنی نیست، بلکه به پرسشی بنیادی درباره ماهیت زبان و امکان حضور کامل معنی بازمی‌گردد. وضعیتی که در آن معنی هرگز به‌طور کامل تثبیت

نمی‌شود و همواره در حرکت، تأخیر و تفسیر باقی می‌ماند.

## فروپاشی ایده اصل

تصور ترجمه به‌عنوان نسخه‌ای ثانوی از متن اصلی، ریشه در سنتی دیرینه در اندیشه غرب دارد؛ سنتی که متن مبدأ را محل حضور کامل معنی می‌پندارد و ترجمه را صرفاً بازنمایی ناقص آن می‌داند. با این حال، این تلقی به تدریج در اندیشه مدرن مورد تردید قرار گرفت.

فریدریش شلایرماخر از نخستین متفکرانی بود که این مسأله را به صورت نظام‌مند طرح کرد. او ترجمه را نه انتقالی ساده، بلکه مواجهه‌ای میان دو جهان زبانی دانست و پرسید: آیا مترجم باید خواننده را به‌سوی نویسنده ببرد، یا نویسنده را به جهان خواننده نزدیک کند؟ همین پرسش نشان می‌دهد که فاصله میان زبان‌ها امری حذف‌ناپذیر است و ترجمه همواره با نوعی تنش درونی همراه است.

این نگاه در اندیشه والتر بنیامین رادیکال‌تر شد. بنیامین در مقاله «وظیفه مترجم» ترجمه را ادامه حیات متن در زبانی دیگر توصیف می‌کند (Benjamin, 1968).

متن، از نظر او، نه تنها در زبان نخست پایان نمی‌یابد، بلکه در ترجمه وارد تاریخی تازه می‌شود و امکان‌های جدیدی از بودن را تجربه می‌کند. بنابراین، ترجمه امری فرعی نیست و بخشی از سرنوشت خود متن است.

اما در اندیشه ژاک دریدا، خود مفهوم «اصل» مورد تردید قرار می‌گیرد. اگر معنی همواره در

شبکه‌ای از تفاوت‌ها و ارجاعات شکل می‌گیرد و هیچ‌گاه به حضوری کامل دست نمی‌یابد، آن‌گاه متن اصلی نیز هرگز واجد تمامیتی بسته و نهایی نیست (Derrida, 1985) در این معنی، ترجمه انحراف از اصل نیست، بلکه آشکارکننده ناتمامی ذاتی خود اصل است.

بنابراین، آنچه سنت کلاسیک به‌عنوان فقدان در ترجمه تلقی می‌کرد، در رویکردهای جدیدتر به ویژگی بنیادین زبان تبدیل می‌شود. ترجمه نشان می‌دهد که معنی از آغاز نیز چیزی ثابت و حاضر نبوده است، بلکه همواره در وضعیت گشودگی و بازتفسیر قرار داشته است.

## زبان و تولید معنی

پشت تصور سنتی از ترجمه، نوعی نگاه ابزارگرایانه به زبان قرار دارد؛ این فرض که انسان ابتدا معنایی کامل در ذهن دارد و سپس آن را در قالب واژه‌ها بیان می‌کند. در چنین برداشتی، زبان تنها وسیله‌ای خنثی برای انتقال محتواست و ترجمه نیز صرفاً جابه‌جایی همان محتوا از زبانی به زبان دیگر محسوب می‌شود.

اما زبان را نمی‌توان تا این حد تقلیل داد. واژه‌ها صرفاً برچسب‌هایی برای اشیاء نیستند، بلکه بخشی از شیوه فهم و تجربه جهان‌اند. هر زبان جهان را به‌گونه‌ای خاص سازمان می‌دهد، برخی روابط را برجسته می‌کند و برخی دیگر را در حاشیه قرار می‌دهد. بنابراین، تغییر زبان، تغییر در شیوه شکل‌گیری آن معنی است.

برای مثال، واژه‌ای که در یک زبان دارای شبکه‌ای از تداعی‌های تاریخی، عاطفی و



۵۹

فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان  
در گستره‌ی  
ادبیات و فرهنگ  
سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی



مقاله‌ها

فرهنگی است، در زبان دیگر ممکن است فاقد همان لایه‌ها باشد. حتی اگر معادلی واژگانی برای آن پیدا شود، آن معادل لزوماً همان تجربه را حمل نمی‌کند. از همین رو، ترجمه هرگز نمی‌تواند به تطابق کامل دو نظام معنایی بینجامد؛ زیرا زبان‌ها صرفاً مجموعه‌ای از واژه‌ها نیستند.

در این چارچوب، معنی چیزی مستقل از زبان نیست که بتوان آن را بدون تغییر از مرزی به مرز دیگر منتقل کرد. معنی در خود فرایند بیان زبانی شکل می‌گیرد و به همین دلیل، با تغییر زبان، دگرگون نیز می‌شود. ترجمه دقیقاً در همین نقطه به مسأله‌ای فلسفی بدل می‌شود: مواجهه دو شیوه متفاوت از سازمان‌دهی تجربه.

### ترجمه به مثابه کنش تفسیری

اگر زبان بخشی از فرایند تولید معنی باشد، آن‌گاه ترجمه دیگر عملی مکانیکی نخواهد بود. مترجم صرفاً واژه‌ها را جابه‌جا نمی‌کند، بلکه ناگزیر میان دو نظام معنایی متفاوت میانجی‌گری می‌کند؛ نظام‌هایی که هیچ‌گاه به‌طور کامل بر یک‌دیگر منطبق نمی‌شوند.

به همین دلیل، ترجمه را می‌توان نوعی «تصمیم‌گیری در شرایط فقدان قطعیت» دانست. مترجم همواره ناچار به انتخاب است: کدام لایه معنی برجسته شود، کدام بخش قربانی شود، و چگونه چیزی که در زبان مبدأ بدیهی است، در زبان مقصد قابل فهم گردد. این انتخاب‌ها صرفاً فنی نیستند، بلکه نوعی تفسیر را در خود حمل می‌کنند.

در نتیجه، هر ترجمه در واقع نوعی خوانش

متن است؛ خوانشی که در قالب زبانی تازه تثبیت می‌شود. مترجم در این میان نه واسطه‌ای بی‌طرف، بلکه هم‌زمان خواننده، مفسر و بازآفرین است. او برای آن که متن در زبان دیگر «قابل زیست» شود، ناگزیر آن را دوباره می‌سازد؛ حتی اگر این بازسازی به تغییر در ریتم، لحن یا ساختار معنایی متن بینجامد.

از این منظر، ترجمه نه کاهش معنی، بلکه آشکارشدن چندلایگی آن است. آن‌چه در زبان مبدأ یک پارچه و بدیهی به نظر می‌رسد، در ترجمه شکافته می‌شود و لایه‌های پنهانش نمایان می‌گردد. ترجمه به ما نشان می‌دهد که معنی هرگز کاملاً تثبیت نشده است، بلکه همواره در معرض جابه‌جایی و بازخوانی قرار دارد.

### دو شیوه زیستن در فاصله زبانی

تفاوت میان دو مترجم را نمی‌توان صرفاً به درست یا نادرست بودن انتخاب واژگان فروکاست. هر مترجم در برابر فاصله میان دو زبان، نوعی موضع تفسیری و حتی وجودی اتخاذ می‌کند.

یک مترجم ممکن است ترجمه را ابزاری برای انتقال روان معنی بداند. در این حالت، متن تا حد ممکن با عادت‌های زبانی مخاطب سازگار می‌شود؛ اصطلاحات هموار می‌شوند، ساختار جمله‌ها طبیعی‌تر می‌گردد و فاصله فرهنگی کاهش می‌یابد. هدف این رویکرد آن است که خواننده حضور زبان بیگانه را کم‌تر احساس کند. در مقابل، مترجم دیگری ممکن است همین فاصله را بخشی از خود معنی بداند. او تلاش

## نتیجه‌گیری

مسأله ترجمه در نهایت به مسأله امکان حضور کامل معنی بازمی‌گردد. اگر معنی همواره در دل زبان شکل می‌گیرد و زبان نیز ذاتاً تاریخی، تفسیری و مبتنی بر تفاوت است، آن‌گاه هیچ متنی نمی‌تواند حامل معنایی کاملاً بسته و نهایی باشد. در این صورت، ترجمه نه انحراف از اصل، بلکه آشکارشدن ناتمامی ذاتی خود معنی است.

از این منظر، «اصل» بیش از آن‌که واقعیتی مطلق باشد، نوعی فرض متافیزیکی است؛ فرضی که بر امکان حضور کامل معنی تکیه دارد؛ اما ترجمه نشان می‌دهد که معنی همواره در رفت‌وآمد میان خوانش‌ها، زبان‌ها و تفسیرها شکل می‌گیرد. متن نه در یک زبان، بلکه در میان زبان‌ها به زندگی خود ادامه می‌دهد.

بنابراین، ترجمه را نباید صرفاً انتقال متن دانست، بلکه باید آن را بخشی از فرایند تولید و گسترش معنی فهمید؛ فرایندی که در آن زبان‌ها نه آینه‌یک‌دیگر، بلکه افق‌های متفاوتی برای تجربه و فهم جهان‌اند.

## منابع

- Benjamin, Walter. The Task of the Translator. In *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1968.
- Derrida, Jacques. *Des Tours de Babel*. In *Difference in Translation*. Cornell University Press, 1985.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility*. Routledge, 1995.

می‌کند بیگانگی متن را حفظ کند؛ اجازه دهد خواننده با ساختارهای ناآشنا، ریتم متفاوت یا حتی نوعی مقاومت زبانی مواجه شود. در این‌جا ترجمه نه حذف تفاوت، بلکه آشکار کردن آن است؛ رویکردی که ونوتی آن را در برابر «بومی‌سازی» متن قرار می‌دهد (Venuti, 1995).

بنابراین، اختلاف دو مترجم صرفاً اختلاف در تکنیک نیست، بلکه ناشی از دو تلقی متفاوت از ماهیت ترجمه است. برای یکی، ترجمه انتقال معنی است؛ برای دیگری، نوعی نوشتن در مرز میان دو زبان. یکی فاصله را می‌پوشاند و دیگری آن را حفظ می‌کند.

برای روشن‌تر شدن این مسأله، می‌توان به ترجمه شعر اشاره کرد. فرض کنیم در زبانی خاص، واژه‌های هم‌زمان حامل معنای عاطفی، موسیقایی و تاریخی ویژه‌ای باشد. مترجمی ممکن است معنای مستقیم آن واژه را حفظ کند؛ اما موسیقی و ابهامش را از دست بدهد؛ مترجم دیگر شاید ساختار جمله را تغییر دهد تا همان حس یا ریتم را در زبان مقصد بازآفرینی کند. هر دو ترجمه می‌توانند «درست» باشند؛ اما هرکدام بر پایه درکی متفاوت از آن‌چه باید حفظ شود شکل گرفته‌اند.

در نهایت، هر مترجم ناخواسته به این پرسش پاسخ می‌دهد: چه چیزی در متن ترجمه‌پذیر است و چه چیزی نیست؟ آیا معنی مستقل از فرم قابل انتقال است؟ یا خود فرم بخشی از معنی است؟ پاسخ‌های متفاوت به این پرسش‌هاست که به سبک‌های متفاوت ترجمه می‌انجامد.





دکتر مریم ظریف

استاد دانشگاه



## تحلیل کنش گفتارهای عاطفی در داستان «حماسه» بر اساس نظریه سرل

چکیده

نظریه کنش‌های گفتاری جان سرل، زبان را فراتر از ابزاری برای انتقال اطلاعات دانسته و آن را کنشی اجتماعی و ارتباطی تلقی می‌کند. یکی از مهم‌ترین گونه‌های این کنش‌ها، کنش گفتارهای عاطفی‌اند که احساسات، هیجان‌ها و نگرش‌های گوینده را بازنمایی می‌کنند. داستان «حماسه» نوشته نرگس درویشی، روایت زندگی دختری نوجوان در مواجهه با محرومیت از آموزش است که در آن طیف گسترده‌ای از عواطف و بحران‌های روانی از طریق گفتار و رفتار شخصیت‌ها نمود می‌یابد. پژوهش حاضر با هدف تحلیل کنش گفتارهای عاطفی در این داستان و تبیین نقش آن‌ها در بازنمایی وضعیت روانی شخصیت‌ها، بر پایه نظریه کنش‌های گفتاری سرل انجام شده است. روش پژوهش توصیفی-تحلیلی و مبتنی بر رویکرد کیفی است و داده‌ها از طریق مطالعه کتابخانه‌ای و تحلیل متن داستان گردآوری شده‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهد که اضطراب، ترس، استیصال، خشم و سرخوردگی مهم‌ترین



۶۲  
ادبیات و فرهنگ

فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان  
در گستره‌ی  
ادبیات و فرهنگ  
سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی



کنش گفتارهای عاطفی داستان را تشکیل می‌دهند و غالباً به صورت غیرمستقیم و در قالب جمله‌های خبری، پرسشی و امری بازنمایی می‌شوند. همچنین، میان ساختار ظاهری جمله‌ها و مقاصد عاطفی شخصیت‌ها فاصله‌ای معنادار وجود دارد که موجب چندلایگی معنا و تقویت ظرفیت تأویلی متن شده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که کنش گفتارهای عاطفی در «حماسه» تنها ابزار بیان احساسات فردی نیستند، بلکه نقش مهمی در بازنمایی بحران‌های روانی، شکل‌دهی شخصیت‌ها و انتقال پیام اجتماعی داستان درباره محرومیت آموزشی و پیامدهای انسانی آن ایفا می‌کنند.

**کلیدواژه‌ها:** کنش‌های گفتاری عاطفی، جان سرل، کنش گفتارهای نامستقیم، داستان «حماسه»، نرگس درویشی.

## مقدمه

ادبیات داستانی معاصر، به‌ویژه در روایت‌هایی که بر بحران‌های روانی، اضطراب و وجودی و فروپاشی ارتباط انسانی استوارند، زبان را به بخشی از بحران شخصیت‌ها تبدیل می‌کند. در چنین آثاری، گفت‌وگوها تنها ابزار پیشبرد روایت نیستند، بلکه چگونگی وضعیت ذهنی (آشفته‌گی ذهنی، آرامش، خشم، ترس، اضطراب و...)، تنش‌های درونی، ناتوانی در برقراری ارتباط و شکست فهم متقابل را نیز بازتاب می‌دهند. کنش گفتارهای نامستقیم نقشی اساسی در بازنمایی لایه‌های پنهان شخصیت‌ها، احساسات سرکوب‌شده و روابط متزلزل میان آنان ایفا می‌کنند. از این منظر، ابهام و تودرتویی معنایی نقص ارتباطی شمرده نمی‌شود، بلکه بخشی از راهبرد روایی نویسنده برای نمایش پیچیدگی‌های ذهنی و روانی شخصیت‌ها به شمار می‌رود. داستان «حماسه» نوشته نرگس درویشی از جمله روایت‌هایی است که در آن، زبان از کارکرد عادی و ارتباطی خود فاصله می‌گیرد و به عرصه‌ای برای ظهور اضطراب، ترس، خشم، استیصال، سرگشتگی و گسست وجودی شخصیت‌ها بدل می‌شود.

## طرح مسئله

ادبیات را جایگاه استفاده برتر از زبان دانسته‌اند. جایی که زبان و گفتار ابزاری برای انتقال معنا و برقراری ارتباط نیست، بلکه خود بخشی مستقل است که می‌تواند دارای لایه‌های تودرتوی معنایی و یا ابزار زیبایی‌آفرینی باشد. در داستان حماسه؛ زبان به بخشی از وضعیت بحرانی روایت تبدیل می‌شود. گفت‌وگوها و کنش‌ها در این داستان، به جای آن‌که زمینه‌ساز تفاهم، آرامش یا شکل‌گیری ارتباطی پایدار باشند، در فضایی آکنده از اضطراب، ابهام، سکوت و چندلایگی معنایی شکل می‌گیرند؛ از این رو، کنش‌های گفتاری شخصیت‌ها غالباً با نوعی شکست ارتباطی همراه‌اند. شخصیت‌ها سخن می‌گویند، اما گفتار آنان بیش از آن‌که در خدمت انتقال معنا و ایجاد فهم متقابل باشد، بازتابی از آشفته‌گی روانی،

ترس، سرگشتگی و بحران درونی آنان است.

بسیاری از جملات داستان در سطح ظاهری دارای معنایی روشن اند، اما در بافت روایت دلالت‌هایی پنهان، نامستقیم و گاه متناقض می‌یابند؛ امری که سبب می‌شود زبان کارکرد شفاف ارتباطی خود را از دست بدهد. غلبه کنش‌های گفتاری عاطفی، کاربرد گسترده گفتارهای نامستقیم، گسست در روند گفت‌وگوها و ناتوانی شخصیت‌ها در بیان صریح مقاصد و احساسات خود، نشان می‌دهد که بحران موجود در داستان تنها به وضعیت روانی شخصیت‌ها محدود نیست، بلکه به سطح زبان روایت و برقراری ارتباط نیز سرایت کرده است. از این منظر، بررسی کنش‌های گفتاری در «حماسه» می‌تواند روشن سازد که چگونه کنش‌گفتارهای عاطفی، به ابزاری برای بازنمایی بحران روانی و وجودی شخصیت‌ها تبدیل شده‌اند.

داستان «حماسه» با محوریت زندگی دختری نوجوان در بستر تحولات اجتماعی و محدودیت‌های آموزشی، سرشار از موقعیت‌هایی است که شخصیت‌ها در آن‌ها با احساساتی چون اضطراب، ترس، استیصال، خشم و سرخوردگی مواجه می‌شوند. این احساسات غالباً به صورت صریح بیان نمی‌شوند، بلکه در قالب جمله‌هایی ظاهر می‌شوند که در سطح ظاهری کارکردی خبری، پرسشی یا حتی توصیفی دارند، اما در سطح منظوری حامل بار عاطفی عمیقی هستند. به بیان دیگر، بسیاری از جمله‌های داستان دارای نیروی کنش‌گفتاری عاطفی غیرمستقیم‌اند که بدون توجه به بافت موقعیتی و شرایط ارتباطی، درک کامل آن‌ها امکان‌پذیر نیست.

با وجود اهمیت تحلیل احساسات و عواطف در آثار داستانی معاصر، پژوهش‌های اندکی به بررسی این احساسات از منظر نظریه کنش‌های گفتاری و به‌ویژه کنش‌گفتارهای عاطفی غیرمستقیم پرداخته‌اند. از این رو، مسئله اصلی این پژوهش آن است که نویسنده چگونه از طریق کنش‌گفتارهای عاطفی غیرمستقیم، عواطف و احساساتی همچون اضطراب، ترس، استیصال، خشم و سرخوردگی را در داستان «حماسه» بازنمایی کرده است و این کنش‌ها چه نقشی در شکل‌گیری معنا، شخصیت‌پردازی و انتقال پیام اجتماعی داستان دارند. پژوهش حاضر می‌کوشد با تکیه بر نظریه کنش‌های گفتاری سرل، الگوهای زبانی بازنمایی این احساسات را شناسایی و تحلیل کند و نشان دهد که چگونه ساختارهای زبانی فراتر از معنای ظاهری خود، به ابزار بیان تجربه‌های عاطفی و بحران‌های انسانی در متن داستان تبدیل شده‌اند.

روش پژوهش در این مقاله توصیفی-تحلیلی و مبتنی بر رویکرد کیفی است. در این راستا، داستان «حماسه» بر اساس نظریه کنش‌های گفتاری جان سرل بررسی می‌شود. داده‌های پژوهش به شیوه کتابخانه‌ای گردآوری شده و تحلیل متن بر پایه بررسی رابطه میان ساختار جمله‌های زبان، مقصود و منظورهای نهفته در کنش‌های گفتاری و وضعیت روانی و ارتباطی شخصیت‌ها انجام گرفته است.



## نظریه کنش‌های گفتاری

نظریه کنش‌های گفتاری (Speech Act Theory) یکی از مهم‌ترین دستاوردهای فلسفه زبان معاصر و زبان‌شناسی کاربردی است که نخستین بار توسط جان لانگشاو آستین (J. L. Austin) مطرح شد و سپس به‌وسیله جان سرل (John Searle) گسترش یافته و نظام‌مند گردید. این نظریه بر این اصل استوار است که زبان تنها ابزاری برای توصیف واقعیت یا انتقال اطلاعات نیست، بلکه انسان‌ها از طریق گفتار، اعمال اجتماعی و ارتباطی نیز انجام می‌دهند. از این دیدگاه، هر گفتار افزون بر معنای لفظی خود، دارای نیروی کنشی است و گوینده با بیان یک جمله می‌تواند عملی همچون درخواست، هشدار، وعده، عذرخواهی، اعتراض یا ابراز احساس را محقق سازد.

آستین در کتاب *How to Do Things with Words* با نقد دیدگاه سنتی فلسفه زبان که معنا را تنها در چارچوب صدق و کذب گزاره‌ها بررسی می‌کرد، مفهوم «گفتارهای اجرایی» (Performative Utterances) را مطرح کرد (Austin, 1962: 4-5). او نشان داد که برخی جملات نه برای گزارش واقعیت، بلکه برای انجام عملی اجتماعی به کار می‌روند؛ مانند نام‌گذاری، سوگند خوردن، وعده دادن یا اعلام ازدواج. آستین ابتدا میان جملات خبری و انشایی تمایز قائل شد، اما بعدها دریافت که این تقسیم‌بندی چندان دقیق نیست؛ زیرا هر اظهار زبانی نوعی عمل را دربر دارد. از این رو، نظریه اولیه خود را اصلاح کرد و به این نتیجه رسید که همه گفتارها واجد جنبه کنشی اند و سخن گفتن خود نوعی انجام دادن است (عبداللهی، 1384: 97).

بر اساس نظریه آستین، هر کنش گفتاری در سه سطح قابل بررسی است: نخست، کنش زبانی یا کنش گفتن (Locutionary Act) که به تولید لفظ و ساختار زبانی مربوط می‌شود؛ دوم، کنش منظوری (Illocutionary Act) که بیانگر قصد و هدف ارتباطی گوینده است؛ و سوم، کنش تأثیری یا پیامدی (Perlocutionary Act) که به اثر گفتار بر مخاطب اشاره دارد (Searle, 1969: 30). در میان این سه سطح، کنش منظوری مهم‌ترین بخش تحلیل کنش‌های گفتاری به شمار می‌آید؛ زیرا نیروی ارتباطی و هدف واقعی گفتار را آشکار می‌سازد.

سرل با گسترش و نظام‌بخشی نظریه آستین، رابطه میان زبان، قصد گوینده و بافت ارتباطی را برجسته ساخت. وی در کتاب *Speech Acts* (1969) نشان داد که معنا تنها از ساختار زبانی حاصل نمی‌شود، بلکه در تعامل میان گوینده و مخاطب و در چارچوب موقعیت ارتباطی شکل می‌گیرد. از نظر او، دو ویژگی اساسی زبان، یعنی تعامل‌گری (Interactivity) و وابستگی به بافت (Con-text-dependency)، نقش تعیین‌کننده‌ای در تفسیر معنا دارند (Saeed, 2009: 231-234). بر این اساس، هر گفتار افزون بر معنای لفظی خود، حامل مقصود و نیروی کنشی خاصی است که تنها



۶۵

فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان  
در گستره‌ی  
ادبیات و فرهنگ  
سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی

مقاله‌ها

در بستر موقعیت ارتباطی قابل درک خواهد بود.

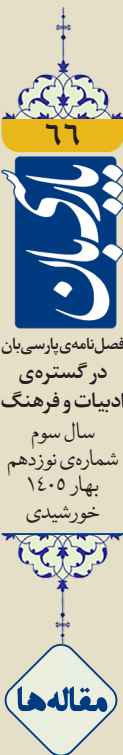
سرل کنش‌های منظوری را بر اساس هدف ارتباطی و جهت انطباق میان زبان و جهان به پنج دسته تقسیم می‌کند: کنش‌های اظهاری یا خبری (Assertives)، کنش‌های ترغیبی یا دستوری (Direc-tives)، کنش‌های تعهدی (Commissives)، کنش‌های عاطفی (Expressives) و کنش‌های اعلامی (Declaratives). کنش‌های اظهاری برای گزارش و توصیف واقعیت، کنش‌های ترغیبی برای واداشتن مخاطب به انجام عملی خاص، کنش‌های تعهدی برای بیان التزام گوینده نسبت به انجام کاری در آینده، کنش‌های عاطفی برای بیان احساسات و نگرش‌های درونی، و کنش‌های اعلامی برای ایجاد تغییر در وضعیت اجتماعی یا نهادی به کار می‌روند (Searle, 1979).

در این میان، کنش‌های عاطفی اهمیت ویژه‌ای در تحلیل متون ادبی دارند؛ زیرا بازتاب‌دهنده احساسات، هیجان‌ها و واکنش‌های روانی شخصیت‌ها هستند. عواطفی همچون اندوه، ترس، خشم، اضطراب، سرخوردگی، تأسف، شادی و استیصال غالباً از طریق این نوع کنش‌ها بیان می‌شوند. از آنجا که داستان‌های روان‌شناختی بر بازنمایی جهان درونی شخصیت‌ها استوارند، بررسی کنش‌های عاطفی می‌تواند ابزاری مؤثر برای شناخت وضعیت ذهنی و روانی شخصیت‌ها و تحلیل بحران‌های درونی آنان باشد.

سرل برای تبیین کنش‌های گفتاری پنج مؤلفه اصلی را مطرح می‌کند. نخست، هدف گفتاری (Illocutionary Point) که به نوع عملی اشاره دارد که گوینده از طریق گفتار خود قصد انجام آن را دارد؛ مانند دستور، درخواست، وعده، تعهد یا ابراز احساسات، و تمایز میان انواع کنش‌های گفتاری نیز عمدتاً بر پایه همین مؤلفه شکل می‌گیرد. دوم، شدت یا درجه تأکید (Degree of Strength) که میزان اقتدار، اصرار یا قطعیت موجود در کنش را نشان می‌دهد. سوم، شرط صداقت یا اخلاص (Sincerity Condition) که بر وجود حالت روانی واقعی و متناسب با کنش در گوینده تأکید دارد؛ به گونه‌ای که کنش گفتاری زمانی معتبر است که با احساس یا باور حقیقی گوینده همراه باشد. چهارم، شرایط مقدماتی (Preparatory Conditions) که شامل پیش‌فرض‌ها و زمینه‌های لازم برای تحقق کنش، مانند صلاحیت گوینده و امکان انجام عمل مورد نظر است. پنجم، شرایط محتوایی (Propositional Content Conditions) که به تناسب ساختار و محتوای گزاره با نوع کنش گفتاری مربوط می‌شود؛ به این معنا که محتوای جمله باید با ماهیت کنش مورد نظر سازگار باشد، چنان‌که در کنش وعده، محتوا باید به عملی در آینده اشاره کند که گوینده خود را متعهد به انجام آن می‌داند (سرل، 1969: 65-67).

انواع کنش‌های منظوری (Illocutionary Acts) و شرایط موفقیت در جدول زیر به صورت کوتاه

دیده می‌شود:



Illocutionary Acts نوع کنش منظوری	Illocutionary Point اهداف	Degree of Strength شدت	Sincerity Condition اخلاص	Preparatory Conditions شرایط پیشین	Propositional Content Conditions شرایط محتوایی
Assertive اظهاری	بیان واقعیت یا توصیف	قوی / ضعیف	باور به صحت گفته	شنونده قادر به درک موضوع باشد	گزاره‌ای درباره جهان یا رویدادها
Directives ترغیبی	واداشتن مخاطب به انجام کاری	از پیشنهاد تا فرمان	گوینده می‌خواهد شنونده کاری کند	شنونده بتواند عمل را انجام دهد	گزاره شامل فعلی که اجراشدنی باشد
Commissive تعهدی	تعهد به انجام عملی در آینده	از قصد ساده تا سوگند	نیت انجام واقعی عمل	گوینده توانایی تحقق تعهد را داشته باشد	گزاره درباره عمل آینده گوینده
Declarations اعلامی	تغییر وضعیت اجتماعی یا نهادی	رسمی	اقتدار گوینده در مقام رسمی	شرایط نهادی و زمینه‌ای فراهم باشد	جمله‌ای که تغییر نهادی را القا کند
Expressive عاطفی	بیان احساسات یا نگرش‌ها	صمیمانه یا رسمی	احساس واقعی گوینده	شرایط احساسی مرتبط وجود داشته باشد	جمله حاوی نگرش، احساس یا ارزیابی گوینده

### انواع کنش‌های منظوری (Illocutionary Acts) و شرایط موفقیت

مقاله حاضر می‌کوشد با تکیه بر نظریه کنش‌های گفتاری جان سرل، نخست چگونگی کنش‌های گفتاری عاطفی و تعارض میان معنای ظاهری و منظور گفتارها را بررسی کند، سپس به تبدیل زبان به نشانه‌ای از بحران وجودی و فروپاشی ارتباط انسانی در جهان داستان پردازد. هدف این پژوهش آن است که نشان دهد در «حماسه»، زبان فقط ابزار روایت نیست، بلکه بخشی از ساختار بحران و بازتابی از وضعیت فروپاشیده ذهن و هستی شخصیت‌هاست.

### خلاصه داستان

داستان حماسه روایت زندگی دختر نوجوانی است که در واپسین سال‌های تحصیل خود با بسته شدن مکاتب دخترانه روبه‌رو می‌شود؛ رخدادی که آرزوها و آینده او و هزاران دختر دیگر را تهدید می‌کند. حماسه و دوستانش در ابتدا این خبر را شایعه‌ای بی‌اساس می‌دانند، اما با تأیید آن، اضطراب، ترس و نگرانی بر آنان سایه می‌افکند. در واکنش به این وضعیت، حماسه و دوستش آریا تصمیم می‌گیرند با گردآوردن گروهی از دختران، تجمعی اعتراضی برگزار کنند و در برابر این محرومیت سکوت نکنند. در شب پیش از تجمع، حماسه به شدت بیمار می‌شود و تب، کابوس، اضطراب و فشار روانی او را از پا می‌اندازد. ذهن او میان امید و ناامیدی، مقاومت و تسلیم در نوسان است و از این‌که شاید نتواند به وعده خود وفادار بماند، رنج می‌برد. با وجود بیماری و مخالفت‌های ضمنی خانواده، صبح روز بعد تصمیم می‌گیرد به قرار خود عمل کند و مخفیانه خانه را ترک می‌کند.



حماسه در مسیر مکتب با صحنه‌ای مواجه می‌شود که بر اندوه و سرخوردگی او می‌افزاید؛ مردم سرگرم زندگی روزمره‌اند و نشانی از اعتراض یا همدردی عمومی دیده نمی‌شود. این بی‌تفاوتی ظاهری، احساس تنهایی، خشم و ناامیدی را در او تشدید می‌کند و او را به تأمل درباره جایگاه زنان و میزان حمایت جامعه و خانواده وامی‌دارد.

سرانجام، هنگامی که به محل قرار می‌رسد، با واقعیتی تلخ روبه‌رو می‌شود: هیچ‌یک از دوستانش حضور ندارند و دروازه مکتب همچنان بسته است. او با ناباوری و اندوه به دروازه می‌کوبد و در انتظار پاسخی می‌ماند، اما تنها سکوت نصیبش می‌شود. در این لحظه، رؤیای مقاومت جمعی و امید به تغییر فرو می‌ریزد و حماسه با احساس شکست، تنهایی و ازدست‌رفتن آینده مواجه می‌شود.

داستان با فروپاشی عاطفی حماسه در برابر دروازه بسته مکتب به اوج می‌رسد. او از شدت ضعف جسمی و فشار روحی به گریه می‌افتد و مادرش که نگران و هراسان در پی او آمده است، جسم بیجان او را در آغوش می‌گیرد. بدین‌سان، حماسه فراتر از روایت زندگی یک دختر، تصویری از رنج، ترس، خشم، استیصال و مقاومت دختران افغانستان در برابر محرومیت از آموزش ارائه می‌دهد و تجربه فردی قهرمان داستان را به نمادی از درد و مبارزه جمعی زنان این سرزمین تبدیل می‌کند.

## کنش‌های گفتاری نامستقیم

یکی از مفاهیم اساسی در نظریه‌ی سرل برای تمایز میان کنش‌های گفتاری، تمایز میان کنش‌های گفتاری مستقیم و نامستقیم (Direct and Indirect Speech Acts) است که بر رابطه‌ی میان ساختار دستوری جمله و کارکرد ارتباطی آن تأکید دارد (سرل، ۱۹۷۹: ۳۰). سرل معتقد است که در بسیاری از موقعیت‌های ارتباطی، میان معنای ظاهری جمله و مقصود واقعی گوینده فاصله وجود دارد. در چنین مواردی، گوینده هدف اصلی خود را به صورت نامستقیم بیان می‌کند و مخاطب ناگزیر است با توجه به بافت، شرایط ارتباطی و دانش زمینه‌ای، معنای مورد نظر او را استنباط کند. برای مثال، جمله «اینجا خیلی سرد است» در ظاهر یک گزاره خبری است، اما ممکن است در موقعیتی خاص، درخواست نامستقیمی برای بستن پنجره تلقی شود. بنابراین، معنا در نظریه‌ی کنش‌های گفتاری صرفاً از ساختار زبانی جمله حاصل نمی‌شود، بلکه در تعامل میان گفتار، قصد گوینده و تفسیر مخاطب شکل می‌گیرد. به باور سرل، سه نوع جمله اصلی در زبان انگلیسی وجود دارد که براساس آن می‌توان تمایز میان کنش‌های گفتاری را قائل شد: جمله‌های خبری، پرسشی و امری. کارکرد ارتباطی این جمله‌ها به ترتیب عبارتند از: گزاره، پرسش و امر (درخواست). هرگاه رابطه‌ی مستقیم میان ساختار جمله و کارکرد آن وجود داشته باشد، به آن کنش گفتاری مستقیم گفته می‌شود. به عبارت دیگر، اگر یک جمله خبری برای بیان یا توصیف گزاره‌ای به کار رود، کنش گفتاری مستقیم خواهد بود، در حالی که اگر همان

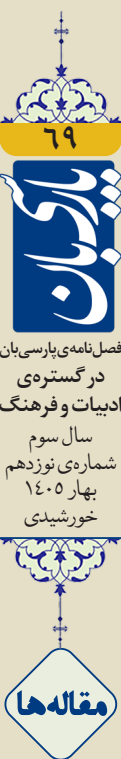
جمله برای درخواست یا پرسش به کار رود، کنش گفتاری نامستقیم خواهد بود. همین قاعده برای ساختارهای دیگر نیز صادق است (یول، 1383: 76). هرچند دستورنویسان زبان فارسی از جمله‌های عاطفی نیز یاد کرده‌اند، ولی چون جمله‌های عاطفی ساختار مشخصی ندارند، ما در این پژوهش به همان سه گونه‌ای که سرل در زبان انگلیسی از آن صحبت نموده است، بسنده می‌کنیم.

گفتارهای نامستقیم معمولاً موجب چندلایگی معنا و افزایش ظرفیت تأویل‌پذیری متن می‌شوند. در این وضعیت، مخاطب باید فراتر از معنای صریح واژگان حرکت کند و با بهره‌گیری از نشانه‌های ضمنی و بافت گفتار، مقصود واقعی گوینده را کشف کند. ذیل این مطلب، تعدادی از جمله‌های داستان از دیدگاه ساخت جمله‌ها (خبری، پرسشی، امری) و منظور عاطفی که در هرکدام از این ساختارها جای گرفته است، نشان داده شده است:

### غلبه کنش‌های گفتاری عاطفی و بازنمایی بحران روانی شخصیت‌ها

در «حماسه» بخش عمده‌ای از کنش‌های گفتاری در حوزه کنش‌های عاطفی (Expressives) قرار می‌گیرد. زبان بیش از آن‌که برای انتقال اطلاعات یا ایجاد تفاهم به کار رود، وسیله‌ای برای

ردیف	جمله	ساخت جمله	منظور عاطفی
1	«ترس از این که نتواند به تعهدش عمل کند.»	خبری	ترس
2	«ترس از این که آریا و بقیه دوستانش را در میدان مبارزه تنها رها کند.»	خبری	ترس
3	«ای خدا، چه قدر بختم سیاه است.»	خبری	استیصال
4	«آخ حماسه، کاش با آن‌ها درست و حسابی خداحافظی می‌کردی.»	خبری	سرخوردگی
5	«ای کاش در و دیوار مکتب را بهتر می‌دیدم.»	خبری	سرخوردگی
6	«لعنت به من!»	امری (نفرین)	خشم (متوجه خویشان)
7	«خاک بر سرت می‌شود اگر این حقیقت داشته باشد.»	خبری	اضطراب
8	«آیا او به بسته شدن مکتب‌ها و دانشگاه‌ها به روی دختران فکر می‌کند؟»	پرسشی	اضطراب
9	«نکند همه آن‌ها به چیزی غیر از آن فکر می‌کنند!»	پرسشی	ترس
10	«اگر این‌گونه باشد، یعنی خبری از نبرد نخواهد بود.»	خبری	ناامیدی
11	«چرا! چرا همه انگار خوشحال‌اند؟»	پرسشی	خشم
12	«آیا امروز قرار است همه نان چاشت بخورند؟»	پرسشی	خشم اعتراضی
13	«خوب، نمایان است که موفق نمی‌شوی.»	خبری	ناامیدی
14	«از فردا بدون درس و مکتب چه خواهی کرد؟»	پرسشی	اضطراب



فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان  
در گستره‌ی  
ادبیات و فرهنگ  
سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی

مقاله‌ها

15	«حماسه، برو برو برو، متوقف نشو، فقط برو!»	امری	استیصال همراه با امید
16	«أفرغ علينا صبراً.»	امری (دعایی)	استیصال
17	«حماسه! از برای رضای خدا حرف گوش کن.»	امری	ترس
18	«نمی بینی که مکتب‌ها بسته شده؟»	پرسشی	اضطراب
19	«تو کجا می روی؟»	پرسشی	ترس
20	«لطفاً مادر جان، اجازه بده!»	امری (درخواستی)	استیصال
21	«اگر امروز نروم، شاید هرگز آن‌ها را دوباره نبینم.»	خبری	ترس

بازتاب اضطراب، ترس، استیصال، خشم و سرخوردگی است. در واقع، زبان در این داستان کارکردی روان‌شناختی پیدا می‌کند و به ابزاری برای تخلیه فشارهای درونی تبدیل می‌شود. از این منظر، گفتار شخصیت‌ها بیشتر بیانگر وضعیت عاطفی آنان است تا تلاشی برای برقراری ارتباط مؤثر. جملات پراکنده، هذیان‌گونه و آمیخته با ابهام نشان می‌دهد که شخصیت‌ها توان بیان روشن مقاصد و احساسات خود را از دست داده‌اند. در نتیجه، گفتار نه به تفاهم، بلکه به آشکارشدن تنهایی و بحران روانی شخصیت‌ها منجر می‌شود. سرل، این نوع کنش‌ها را کنش‌های گفتاری نامستقیم (indirect speech acts) می‌خواند. به باور او، هرگاه گوینده جمله‌ای را با یک نیروی منظوری بیان می‌کند، ممکن است هم‌زمان به طور ضمنی کنش منظوری دیگری را نیز انجام دهد (سرل، ۱۹۶۹: ۳۰).

یکی از ویژگی‌های برجسته زبان در «حماسه»، فاصله میان معنای ظاهری جملات و مقصود واقعی شخصیت‌هاست. بسیاری از جمله‌ها در سطح دستوری ساختاری خبری دارند، اما در بافت روایت کارکردهایی فراتر از اطلاع‌رسانی پیدا می‌کنند. این جملات می‌توانند حامل اعتراض، استغاثه، اضطراب، خشم یا احساس درماندگی باشند، بی آن‌که این مقاصد به صورت مستقیم بیان شوند.

اضطراب:

در داستان «حماسه»، اضطراب یکی از بنیادی‌ترین وضعیت‌های روانی شخصیت اصلی است و از همان آغاز روایت بر ذهن و زبان او سایه می‌افکند. شخصیت پس از بیدارشدن از «خوابی رذل» با احساسی مداوم از تهدید و فشار درونی روبه‌رو می‌شود؛ احساسی که او را متقاعد می‌کند «امروز آخرین فرصت برای بقاست». این اضطراب برخاسته از وضعیت کلی زندگی، احساس ناامنی، آینده‌ای نامعلوم و ناتوانی در رهایی از بحران است. به همین دلیل، اضطراب تنها در سطح محتوا باقی نمی‌ماند، بلکه در ساختار زبان و جریان ذهنی شخصیت نیز نفوذ می‌کند و گفتار او را آشفته، گسسته و ناتمام می‌سازد:



اضطراب در این بخش از روایت، بیش از هر چیز از طریق نشانه‌های جسمانی و آشفتگی ذهنی بازنمایی می‌شود. حماسه در مسیر رسیدن به مکتب، پیوسته با تردید، بی‌قراری، تپش شدید قلب، خشکی دهان، عرق سرد و احساس فشار روانی مواجه است. این اضطراب نه تنها از وضعیت جسمانی

جمله / عبارت	Expressive Illocutionary Acts کنش منظوری عاطفی (اضطراب)
«نامیدی که عین خوره به جان‌شان افتاده بود»	نامیدی ناشی از وضعیت نامطمئن آینده، زمینه‌ساز اضطراب جمعی است.
«چشمانی که گویی هم چون دریایی به رنگ خون بود»	تصویر ذهنی خون و بحران، نشان‌دهنده تنش و نگرانی شدید است.
«برخی از آن‌ها با اشکی تازه می‌درخشیدند»	گریه و اشک واکنش عاطفی به نگرانی و فشار روانی است.
«گروهی هنوز در بند شک و تردید آمیخته با ابهامی تلخ، به اطراف می‌نگریستند»	شک، تردید و ابهام از مهم‌ترین شاخص‌های اضطراب هستند.
«حماسه که گهی بر چنگ تردید افتاده از هدف دور می‌شد»	تردید در تصمیم‌گیری و ناپایداری ذهنی نشانه اضطراب است.
«اگر مشکلی برای آمدن دارید، همین حالا بگویید»	نگرانی حماسه درباره امکان عملی شدن برنامه و پابندی اعضا به قرار.
«پس چه بهانه‌ای به خانواده‌ها بیاوریم؟»	نگرانی از واکنش خانواده‌ها و دشواری حضور در برنامه.
«بقیه با چهره‌هایی که خبر از نگرانی جمعی‌شان می‌داد»	خود متن مستقیماً به نگرانی جمعی اشاره می‌کند.
«برادرم اجازه نمی‌دهد به خاطر این موضوع بیایم»	نگرانی از مخالفت خانواده و پیامدهای آن.
«مجبوریم دروغ بگوییم... چاره‌ای جز این نیست»	احساس فشار و نگرانی نسبت به شرایط پیش‌رو.
«تمام مکتب‌ها بسته خواهند بود»	اشاره به رخدادی تهدیدکننده که منشأ نگرانی شخصیت‌هاست.
«پاسخی به هیچ یک از رقیقانش پیدا نمی‌کرد»	ناتوانی در یافتن راه حل و بلا تکلیفی ذهنی.
«هرگز حقیقت ماجرا را آشکار نکنید»	ترس از پیامدهای افشای برنامه و نگرانی نسبت به شکست آن.
«تعدادمان خیلی زود افت می‌کند»	نگرانی درباره فروپاشی گروه و ناکامی برنامه.
«همه بی حرکت، بی آن که کلامی به زبان آورند، به یک‌دیگر خیره شدند»	سکوت و نگاه‌های متقابل نشانه تنش و نگرانی جمعی است.
«نبردی در پیش بود»	آگاهی از رویارویی با موقعیتی دشوار و نامعلوم.
«شور و امیدی توأم با ترس که گلوی هر یک را محکم می‌فشرد»	یکی از صریح‌ترین توصیف‌های اضطراب؛ ترس با واکنش جسمانی (فشرده شدن گلو) همراه شده است.

ناشی از بیماری سرچشمه می‌گیرد، بلکه محصول ابهام نسبت به آینده و نگرانی درباره سرنوشت تجمع اعتراضی نیز هست. نویسنده با توصیف دقیق واکنش‌های بدنی شخصیت، اضطراب را از سطح یک احساس ذهنی فراتر برده و آن را به تجربه‌ای ملموس و عینی تبدیل کرده است.

ترس:

نیز حضوری پررنگ در روایت دارد. باین حال، این ترس بیشتر ماهیتی روانی و وجودی دارد تا واکنشی مستقیم به یک تهدید بیرونی. شخصیت همواره احساس می‌کند که چیزی در حال فروپاشی است؛ چه در سطح زندگی فردی و چه در سرنوشت جمعی اطرافیانش. هراس از شکست، نابودی و ازدست‌رفتن معنا، در سراسر روایت جریان دارد و در قالب هذیان‌ها، تردیدها و آشفتگی‌های ذهنی بازتاب می‌یابد. این ترس پنهان سبب می‌شود شخصیت نتواند ارتباطی روشن و پایدار با جهان پیرامون خود برقرار کند.

### ترس در این داستان در چند سطح مختلف نمود یافته است:

ترس فردی حماسه از شکست، ناتوانی، تنهایی و از دست دادن دوستان.  
 ترس جسمانی و روانی که در قالب کابوس، بختک، لرزش بدن، تپش قلب، عرق سرد و بی‌قراری

جمله یا عبارت	Expressive Illocutionary Acts کنش منظوری عاطفی (ترس)
«می‌دانست که سردی رفتار مادرش از ترس پدر ناشی می‌شود.»	ترس مادر از پدر
«ترس از این که نتواند به تعهدش عمل کند.»	ترس از شکست در انجام مسئولیت
«ترس از این که آریا و بقیه دوستانش را در میدان مبارزه تنها رها کند.»	ترس از خیانت به دوستان
«پنداری منتظر خبری بد باشد.»	انتظار وقوع حادثه ناخوشایند
«من گمان می‌کنم این همان دلهره و ضعف ناشی از اضطراب باشد.»	دلهره و نگرانی شدید
«بی آن که دست خودش باشد بی وقفه اسیر کابوسی می‌شد.»	ترس ناشی از کابوس
«بدترین کابوس حماسه در شب‌ها و روزهای بیماری چیست.»	کابوس به‌عنوان نمود ترس
«حماسه با شنیدن صدای پدر، انگار کابوسش به واقعیت تبدیل شده بود.»	تبدیل کابوس ذهنی به ترس واقعی
«لرزش بدنش بیش‌تر شد.»	واکنش جسمانی ناشی از ترس
«چهره‌اش ترکیبی از دلهره و ترس بود.»	ترس آشکار مادر
«تو گویی سطل آبی یخ روی شانه‌هایش ریختند.»	شوک و هراس ناگهانی
«می‌خواست جیغ بزند؛ اما زبانش بند آمده بود.»	وحشت و ناتوانی در واکنش
«حضور سنگین آن شخص را حس می‌کرد.»	احساس تهدید و ترس
«باید فریاد می‌زد، باید مادرش یا برادرش را صدا می‌زد.»	احساس خطر شدید

هراس و درماندگی	«به سختی نفس می کشید و اما صدایی از او بلند نمی شد.»
نگرانی و ترس مادر از خروج حماسه	«چهره اش ترکیبی از دلهره و ترس بود.»
ترس از آینده	«همان جاست که ترس و هول، تو را اسیر خود می کند.»
ترس از سرنوشت نامطلوب	«تو می مانی با ترسی که از آینده ای پست و خفت بار خبر می دهد.»
ترس مزمن مادر	«او همیشه از پدر احمد ترسیده بود.»
ترس اجتماعی و سیاسی	«با حضور طالبان که شهر را در مشت خود داشتند، ترس عجیبی بر او رخنه کرده بود.»
اضطراب و ترس پیش از رسیدن به مقصد	«این جا بود که ترس و دلهره ی غریبی او را می لرزاند.»
واکنش فیزیولوژیک ترس	«قلبش تندتر می تپید.»
نشانه هراس و اضطراب	«قلبش تند می زد.»

ظاهر می شود.

ترس خانوادگی به ویژه ترس مادر از پدر و پیامدهای رفتار او.

ترس اجتماعی و سیاسی ناشی از بسته شدن مکاتب و سلطه طالبان.

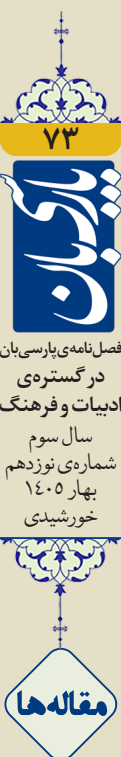
ترس وجودی و آینده هراسی که در نگرانی از نابودی آرزوها، تحصیل و سرنوشت دختران جلوه می کند.

این نوع ترس ها در سراسر روایت حضور دارند و یکی از مهم ترین عواطف مسلط بر شخصیت حماسه و فضای داستان را تشکیل می دهند.

## درماندگی و استیصال:

از مهم ترین عواطفی است که در گفتار و رفتار شخصیت نمود پیدا می کند. شخصیت میان احساس مسئولیت و ناتوانی عملی گرفتار شده است؛ از یک سو خود را متعهد به رهایی و نجات می داند و از سوی دیگر، توان روانی و عملی لازم برای تحقق این هدف را در خود نمی یابد. این وضعیت دوگانه، او را در چرخه ای از درماندگی و بن بست قرار می دهد. بازتاب این استیصال را می توان در گفتارهای پراکنده، تردیدهای مکرر و ناتمامی اندیشه ها مشاهده کرد؛ عناصری که نشان می دهند شخصیت راه روشنی برای خروج از بحران نمی شناسد:

استیصال و درماندگی زمانی آشکار می شود که شخصیت اصلی خود را در برابر شرایطی می یابد که توان تغییر آن را ندارد. ضعف جسمانی، تنهایی، فقدان حمایت اجتماعی و احساس بی پناهی، حماسه را در موقعیتی قرار می دهد که میان خواستن و توانستن گرفتار می شود. او با وجود بیماری و ناتوانی



جمله / عبارت	Expressive Illocutionary Acts کنش منظوری عاطفی (درماندگی)
«حسّ عجیبی در او رخنه کرده بود و با خود می گفت تعهدش را بشکند و هرگز در جایی که قرار گذاشته بودند، حاضر نشود.»	گرفتار شدن میان انجام تعهد و ناتوانی جسمی.
«سؤالاتی ذهنش را به خود مشغول می کرد که جواب آن را نمی دانست.»	ناتوانی در یافتن راه حل و پاسخ.
«او آریا را با شنیدن این همه سؤال بی جواب تصور می کرد.»	احساس ناتوانی در جلوگیری از پیامدهای احتمالی.
«بی رمق به ساعتی که اکنون میان انگشتان باریکش نگه داشته بود دید.»	ضعف جسمانی آشکار.
«اما او هم چنان در تب می سوخت.»	فرسودگی و ناتوانی جسمی.
«به سختی دو پای خود را از تخت پایین کرده...»	دشواری در انجام ساده ترین حرکات.
«باورش نمی شد این ضعف از برای چه به وجودش رخنه کرده بود؛ اما چاره‌ای جز تحمل نداشت.»	نمونه صریح استیصال؛ نداشتن هیچ راهی جز تحمل.
«در حالی که یک دستش را به دیوار گرفته بود...»	وابستگی به دیوار برای حفظ تعادل، نشانه ناتوانی.
«رنجور هم چون پیر زنی که زانوانش رمق راه رفتن ندارد.»	تصویر آشکار درماندگی جسمی.
«او که نای حرف زدن نداشت...»	ناتوانی جسمی در بیان خواسته خود.
«اگر امروز نروم، شاید هرگز آن‌ها را دوباره نبینم.»	احساس گرفتار شدن در موقعیتی بدون راه جبران.
«باید از حقیقت چشم پوشی می کرد.»	ناگزیری در برابر واقعیتی دردناک.
«چگونه ممکن بود او را با این ضعف در این شهر نگون بخت رها کند!»	تأکید بر ضعف و ناتوانی شخصیت.
«اگر بروی جواب پدرت را باید خودت بدهی.»	قرار گرفتن در موقعیتی بی پناه و بدون حمایت.
«همان جا روی زمین زانو زد و تکیه به میز کنار پنجره، هق هق کنان گریست.»	فروپاشی روانی و ناتوانی در مقابله با وضعیت.
«می خواست جیغ بزند؛ اما زبانش بند آمده بود.»	ناتوانی کامل در ابراز واکنش.

جسمی، خود را ناگزیر به حرکت می بیند و حتی زمانی که به محل قرار می رسد، در می یابد که هیچ کس حضور ندارد. این وضعیت، اوج احساس درماندگی را رقم می زند؛ جایی که شخصیت نه راه بازگشت دارد و نه توان اثرگذاری بر واقعیت پیرامون خود.

## خشم:

برخلاف اضطراب و ترس که به صورت آشکارتر در فضای داستان حضور دارند، خشم در «حماسه» اغلب حالتی پنهان و فروخورده دارد. این خشم متوجه وضعیت موجود، شرایط زندگی و ناتوانی شخصیت در تغییر سرنوشت خویش است. اعتراضی خاموش در لایه‌های ذهن و زبان شخصیت جریان دارد که گاه در قالب بی‌قراری، گسست فکری و هذیان بروز می‌کند. از آنجا که این خشم مجال ابراز مستقیم نمی‌یابد، به تدریج به اضطراب، فرسودگی و آشفتگی روانی تبدیل می‌شود:

خشم به‌عنوان واکنشی طبیعی در برابر بی‌عدالتی و بی‌تفاوتی اجتماعی در این روایت نمود می‌یابد. حماسه با مشاهده ادامه زندگی عادی مردم و بی‌تفاوتی ظاهری آنان نسبت به محرومیت دختران از آموزش، دچار خشم و نفرت می‌شود. پرسش‌های انتقادی او درباره اطرافیان، خانواده و جامعه، بیانگر

Illocutionary Acts	جمله‌ها
Expressive کنش منظوری عاطفی (خشم)	
تحقیر و سرزنش دیگران	«آریا به پاسخ خیلی‌ها "ترسو" گفته بود.»
خشم آشکار در قالب تمسخر	«تک و توکی هم با تمسخر که نشانی از خشم بود، لبخند بر لب داشتند.»
اعتراض و هشدار خشم‌آلود	«بعداً باید تا عمر داریم، پشیمانی بکشیم.»
نفرین و خشم شدید مادر	«الهی درد بی‌درمان بگیره این‌ها را! چه می‌خواهند از این دخترکان؟»
اعتراض خشمگینانه	«راحت شدین حالی، یک مکتب و دانشگاه بود برای این دخترکان، دیگر چی داشتند؟ هیچی!»
نفرین ناشی از خشم	«خدا الهی بگیره این ظالما را.»
تمسخر	«هاها، دخترا چه قدر زود فارغ‌التحصیل می‌شوند!»
خشم معطوف به خود	«لعنت به من!»
خشم و اعتراض نسبت به وضعیت	«خاک بر سرت کنند، نه نه، خاک بر سرت می‌شود اگر این حقیقت داشته باشد.»
لحن تقابلی و پرخاشگرانه	«یکی از آن‌ها به نظر می‌رسد به خود زیادی غرّه است...»
سرزنش و حمله کلامی	«اینش گوید: ای سالوس...»
توهین مستقیم	«ای ابله...»
اعتراض خشم‌آلود	«چرا این قدر دم گوشش و سوسه‌ی ناامیدی مخوان.»
اعتراض همراه با خشم	«چرا! چرا همه انگار خوشحال‌اند، چرا همه خوشحال‌اند؟»
تصریح مستقیم خشم	«هرچه بیش‌تر می‌دید، تعجبش بیش‌تر می‌شد؛ تعجبی که حاکی از خشم و نفرت بود.»

«پیشانی‌اش چروک می‌شد و سؤال‌های بیش‌تری به ذهن ظریفش خطور می‌کرد.»	نشانه فیزیولوژیک خشم
«آیا خشم او از برای ماتمی بود که بر زن و دختر این سرزمین خیمه افکنده بود؟»	خشم اجتماعی
«تمام راه را دهان به اعتراض باز کردی...»	سرزنش خشمگینانه
«چرا چشم‌هایت را نمی‌چرخانی به سوی خانه‌ی خودت؟»	اعتراض و ملامت
«چه طور است که دنیا را مسؤول رنج‌هایت می‌دانی؛ اما جرأت نمی‌کنی عزیزانت را متهم کنی؟»	خشم انتقادی
«آن‌ها که باید نزدیک‌ترین باشند، چرا از دورترها هم غریبه‌تر شده‌اند؟»	اعتراض همراه با رنج و خشم
«چرا یک بار سر به گریبان خودت نمی‌اندازی؟»	سرزنش تند

اعتراض درونی و نارضایتی عمیق او از شرایط موجود است. این خشم اگرچه کمتر به صورت رفتاری آشکار بروز می‌کند، اما در قالب گفت‌وگوهای درونی، قضاوت‌های انتقادی و نگرش معترضانه شخصیت به وضوح دیده می‌شود و نقش مهمی در شکل‌گیری انگیزه مقاومت و مبارزه در او ایفا می‌کند.

### سرخوردگی:

از دیگر عواطف مسلط بر فضای داستان است. شخصیت اصلی، علی‌رغم تعهدها و آرمان‌های خود، به تدریج احساس می‌کند که توان تغییر وضعیت موجود را ندارد. اشاره به گرایش ذهن او به «نهیلیسم» و حرکت به سوی «وادی ناکجاآباد» نشان می‌دهد که امید و معنا در حال فروریختن‌اند. او نه تنها نسبت به جهان بیرون، بلکه نسبت به خود نیز دچار دلسردی شده است. این سرخوردگی در فضای تیره و سنگین روایت و در احساس بی‌ثمر بودن تلاش‌ها انعکاس می‌یابد و شخصیت را در وضعیتی میان امید و فروپاشی معلق نگه می‌دارد:

سرخوردگی و ناامیدی در سراسر متن همچون سایه‌ای بر ذهن و رفتار حماسه گسترده است. حسرت و دواع نکردن با دوستان، نگرانی از نابودی آینده تحصیلی، تصور بی‌ثمر بودن مبارزه و در نهایت مشاهده خالی بودن محل تجمع، همگی به شکل‌گیری احساس عمیق ناامیدی منجر می‌شوند. او بارها در ذهن

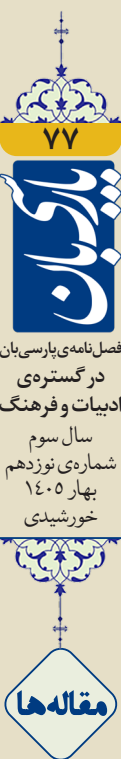
جمله / عبارت	Expressive Illocutionary Acts کنش منظوری عاطفی (سرخوردگی)
«وای! گویا باری سنگین روی دوشش گذاشته بودند.»	احساس شکست و سنگینی روانی پس از فهمیدن اینکه هنوز نرفته است.
«پس هنوز جرأت پیدا نکرده بود که در دنیای واقعی برخیزد و به قرارش برسد.»	احساس ناتوانی در تحقق خواسته و هدف.

«امروز روز نبرد بود؛ اما از طرفی اندوهی ناگزیر در اعماق وجودش آهنگی را زمزمه می کرد.»	غلبه اندوه بر امید و اراده.
«میان جمع من، ولی دلم تنهاست»	احساس تنهایی و انزوای عاطفی.
«لب از برون خندد، دل از درون گرید»	تضاد میان ظاهر و رنج درونی.
«ز برق چشمانم نشان غم پیدااست»	آشکار شدن اندوه و نومییدی.
«تو شاهدی ای غم»	خطاب مستقیم به غم به عنوان همراه دائمی.
«جدالی که مدت ها پیش از کنترل او خارج شده بود.»	احساس ناتوانی در کنترل وضعیت روانی خود.
«برای نخستین بار، تنش هم چون بید به لرزه افتاد.»	فروپاشی اطمینان و آغاز یأس.
«این بار، نیشخندی تلخ بر لبانش نشست.»	واکنش آشکار به ناامیدی و تلخی واقعیت.
«خاک بر سرت می شود اگر این حقیقت داشته باشد.»	مواجهه با احتمال تحقق یک واقعیت ناگوار.
«دلش به تنگی سوراخ سوزنی شد.»	احساس فشار شدید روحی و یأس.
«تو می مانی با ترسی که از آینده ای پست و خفت بار خبر می دهد.»	ناامیدی نسبت به آینده.
«در حالی که دیگری، سخت ناامیدی پیشه کرده و با هر سخنی چون شیشه می شکنند.»	توصیف مستقیم شخصیت ناامید درونی.
«ای ابله، معهودی که بر سرنوشت اش مضرت برساند، از برای چه؟ او ملول و بی جان گشته است باید بخوابد.»	احساس فرسودگی، بی جانی و بی فایده‌گی تلاش.
«چرا چون زاغ جامه‌ی سیاه پوشیده‌ای؟ ... این قدر دم گوشش و سوسه‌ی ناامیدی بخوان.»	حضور مداوم اندیشه‌های ناامیدکننده.
«این اثر چنان بر او رخنه می کرد که در دو راهی قرار می گرفت.»	سرگردانی و احساس بن بست.
«صورتکش رو به سایش بود.»	فرسودگی روحی و روانی.
«و این دو موجود افکارش را جابرنه مختل می کردند.»	احساس مغلوب شدن در برابر نیروهای ذهنی و از دست رفتن کنترل.

خود به گذشته باز می گردد و با عباراتی چون «ای کاش» فرصت‌های ازدست‌رفته را مرور می کند. این بازگشت مداوم به گذشته و تمرکز بر فقدان‌ها، نشان‌دهنده سرخوردگی شدید شخصیت در مواجهه با واقعیتی است که آرزوها و برنامه‌هایش را فرو ریخته است.

## نتیجه‌گیری

تحلیل کنش گفتارهای عاطفی در داستان «حماسه» نشان داد که ساختار روایی داستان بر بازنمایی طیف گسترده‌ای از هیجان‌ها و واکنش‌های عاطفی استوار است و نویسنده از طریق گفتار شخصیت‌ها،



تک‌گویی‌های درونی، توصیف‌های روان‌شناختی و واکنش‌های جسمانی، جهان عاطفی پیچیده‌ای را خلق کرده است. در این میان، کنش‌گفتارهای عاطفی به عنوان سازوکاری برای آشکارسازی بحران‌های فردی و اجتماعی شخصیت‌ها به شمار می‌روند. شخصیت اصلی داستان، حماسه، در مواجهه با بسته‌شدن مکاتب دخترانه و تهدید آینده تحصیلی خود، مجموعه‌ای از عواطف متعارض را تجربه می‌کند که هر یک در قالب کنش‌های گفتاری گوناگون بازنمایی شده‌اند.

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که «ترس» و «اضطراب» از پربسامدترین کنش‌های عاطفی داستان هستند. ترس از آینده، ترس از شکست در انجام تعهد، ترس از تنهایی و رهاشدگی، ترس از قدرت پدر و همچنین ترس ناشی از شرایط سیاسی و اجتماعی، بخش مهمی از گفتارها و اندیشه‌های شخصیت‌ها را شکل می‌دهد. این عواطف غالباً با نشانه‌هایی همچون تپش قلب، لرزش بدن، کابوس، بی‌خوابی، دلهره و آشفتگی ذهنی همراه هستند و نشان می‌دهند که فشارهای بیرونی چگونه به تجربه‌ای درونی و روان‌شناختی تبدیل شده‌اند. در واقع، کنش‌گفتارهای عاطفی مرتبط با ترس و اضطراب نقش مهمی در بازنمایی وضعیت ناامن و بحران‌زده شخصیت‌ها ایفا می‌کنند.

از سوی دیگر، بررسی داده‌ها نشان داد که احساس استیصال و درماندگی نیز جایگاه برجسته‌ای در ساختار عاطفی داستان دارد. شخصیت حماسه در بسیاری از موقعیت‌ها خود را ناتوان از تغییر شرایط می‌یابد؛ خواه در برابر بیماری جسمی، خواه در برابر بسته‌شدن مکاتب و یا در برابر محدودیت‌های خانوادگی و اجتماعی. این درماندگی در قالب جملاتی حاکی از ناتوانی، فقدان راه‌حل، احساس گرفتارشدن و بی‌اثر بودن تلاش‌ها نمود یافته است. در کنار آن، سرخوردگی و ناامیدی نیز به‌عنوان پیامدهای روانی شکست آرزوها و فروپاشی افق‌های آینده ظاهر می‌شوند. حسرت نسبت به فرصت‌های ازدست‌رفته، نگرانی درباره آینده تحصیلی و احساس بی‌پناهی از مهم‌ترین نمودهای این دسته از کنش‌گفتارهای عاطفی هستند.

در مقابل این عواطف منفعلانه، خشم نیز به‌عنوان یکی از مهم‌ترین واکنش‌های احساسی شخصیت‌ها حضور پررنگی دارد. خشم در داستان عمدتاً متوجه ساختارهای قدرت، عواملان محرومیت آموزشی و بی‌تفاوتی اجتماعی است. این خشم گاه به‌صورت اعتراض مستقیم، نفرین، سرزنش و انتقاد آشکار می‌شود و گاه در قالب پرسش‌های اعتراضی، نارضایتی درونی و واکنش‌های نامستقیم جلوه می‌کند. بنابراین، خشم در داستان یک هیجان فردی نیست، بلکه ابزاری برای بیان مقاومت و اعتراض اجتماعی است و از این منظر کارکردی فراتر از بیان احساسات شخصی پیدا می‌کند.

در مجموع، تحلیل کنش‌گفتارهای عاطفی در داستان «حماسه» نشان می‌دهد که نویسنده با بهره‌گیری از شبکه‌ای متراکم از عواطف متضاد و درهم‌تنیده، تجربه زیسته دختران محروم از آموزش را بازنمایی کرده است. ترس، اضطراب، استیصال، سرخوردگی، ناامیدی و خشم نه به‌صورت عواطفی منفرد،

بلکه به‌عنوان اجزای یک نظام عاطفی واحد عمل می‌کنند که وضعیت بحرانی شخصیت‌ها را آشکار می‌سازد. از این رو، کنش‌گفتارهای عاطفی در این داستان افزون بر کارکرد ادبی و زیبایی‌شناختی، نقش مهمی در انتقال پیام اجتماعی اثر و بازتاب پیامدهای انسانی محرومیت آموزشی و سرکوب اجتماعی ایفا می‌کنند.

### سرچشمه‌ها:

درویشی، نرگس (1404)، حماسه. پارسی‌بان، سال سوم، شماره هفدهم، خزان 1404.  
عبداللهی، محمدعلی. (1384). نظریه افعال گفتاری. پژوهش‌های فلسفی-کلامی، (2).  
یول، جورج. (1383). کاربردشناسی زبان (ترجمه محمد عموزاده مهدیرجی و منوچهر توانگر). تهران: سمت.

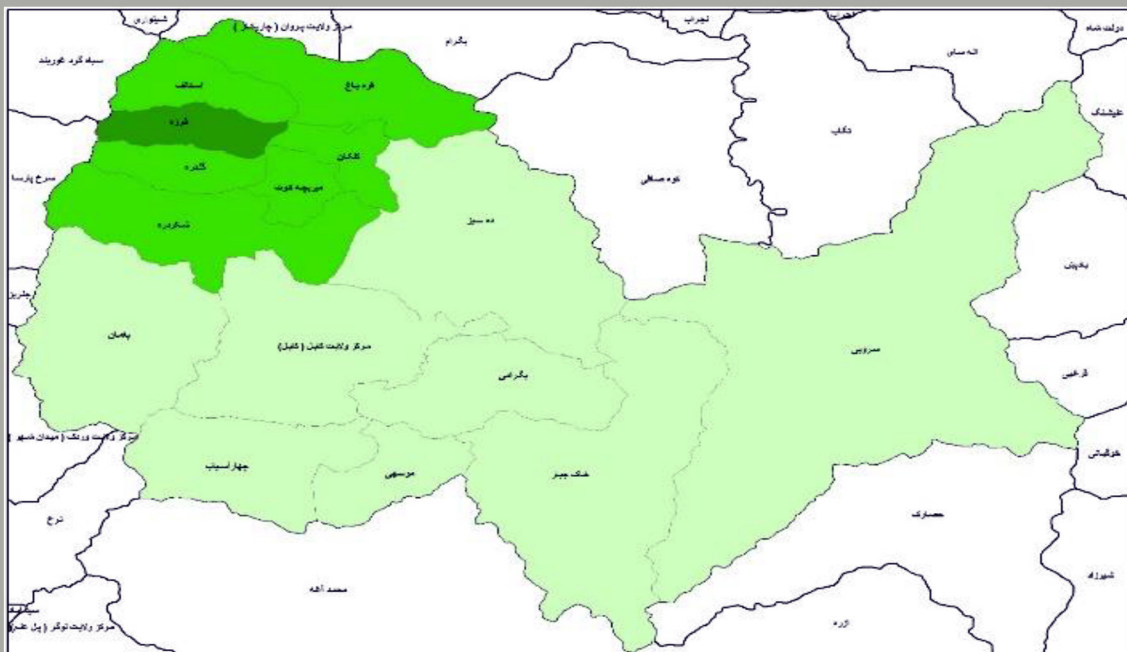
Austin John Langshaw (1962). How to do things with words. Oxford University Press.

Searle John (1969). Speech acts: An essay in the philosophy of language. Cambridge University Press.

Searle John (1979). Expression and meaning: Studies in the theory of speech acts. Cambridge University Press.

Saeed John I. (2009). Semantics (3rd ed.). Wiley-Blackwell.





نقشه واحدهای اداری ولایت کابل

ترتیب کننده: خالد نظامی



خالد نظامی

استاد دانشگاه

## بررسی زبان شناسانه نام واژه «فرزه»

درآمد

نام‌ها فقط برچسب‌های ساده نیستند، بلکه بازتابی از تاریخ، جغرافیا، زبان و فرهنگ یک منطقه‌اند. واژه «فرزه» نیز به‌عنوان نام یکی از ولسوالی‌های شمال شهر کابل، در بستر همین پیوندهای تاریخی و فرهنگی قابل بررسی است. با گذر از کوتل خیرخانه به سوی شمال شهر کابل، وارد دامنه‌های سرسبز و آبادی می‌شویم که در دامان کوه‌های بزرگ گسترده‌اند. این ناحیه را «کوه‌دامن» نامند؛ نامی غیر رسمی برای مجموعه‌ای از ولسوالی‌های شمال کابل که شامل شکردره، گل‌دره، فرزه، استالف، قره‌باغ، کلکان و میربچه‌کوت یا شهرستان میربچه‌خان می‌شود.

نقشه واحدهای اداری ولایت کابل

هر یک از این نام‌ها، گذشته تاریخی و معنایی ویژه‌ای را در خود نهفته دارند و «فرزه» نیز از این قاعده جدا نیست. بررسی ریشه این نام می‌تواند ما را با بخشی از تاریخ زبانی و فرهنگی این منطقه آشنا

سازد و نشان دهد که چگونه نام‌ها در گذر زمان، روایت‌گر ویژگی‌های طبیعی، گیاهی، جغرافیایی یا فرهنگی یک سرزمین می‌شوند.

فرزه نام شهرستانی در حدود ۴۰ کیلومتری (۱) شمال غرب شهر کابل است که در مسیر شاهراه کابل-شمال، در میان شهرستان‌های استالف، گل‌دره، میربچه‌کوت، کلکان و قره‌باغ واقع است. این ولسوالی ۱۸ روستای بزرگ دارد و مساحت آن را در منابع غیر رسمی در حدود ۵۰۰ کیلومتر مربع می‌دانند. با آن‌که در مورد شمار باشندگان آن، رقم دقیقی در دست نیست؛ مگر بر اساس سرشماری‌های گوناگون، در حد ۲۰ هزار تن برآورد شده است.

تصویر ۱، نگاره‌ای از ولسوالی فرزه، گرفته شده از رسانه‌های اجتماعی



نام‌واژه‌های جغرافیایی از یک سو با زبان و از سوی دیگر با جامعه پیوند دارند؛ از این رو باید با دقت و استناد بررسی شوند. در کشور ما، همواره دو شیوه کاملاً متفاوت در پیوند با نام‌شناسی نام‌واژه‌های جغرافیایی وجود داشته است: یکی نام‌شناسی روایی که تمام تمرکز آن بر ساختار بیرونی کلمه‌هاست که این راه از بنیاد علمی به دور و بیش‌تر کار غیرتخصصی و بدون آگاهی لازم است. این روش گاهی نتیجه درستی ندارد و «آدمی را به ترکستان می‌برد» و دیگر نام‌شناسی علمی که راهی است دشوار و نیازمند آگاهی ژرف.

در شیوه نخست، شاهد‌های زیادی داریم که نام‌شناسی‌ها بر بنیاد ساختار بیرونی کلمه‌ها انجام شده است؛ برای نمونه، در کنار شهرستان فرزه، شهرستان دیگری است به نام «استالف». باور

## پیش‌درآمدی بر پژوهش نام‌های جغرافیایی

یکی از بخش‌های بسیار دشوار و در عین حال دل‌چسپ در زبان‌شناسی، ریشه‌یابی واژه‌ها و از آن‌هم دشوارتر، نام‌واژه‌های جغرافیایی است.

غالب مردمی این است که اصل واژه استالف، «استاد الف» بوده و این باور نادرست است؛ زیرا این نام‌جای از تغییرپذیری کلمه «استافیل» به استالف و تمرکز بر ساختار بیرونی آن به میان آمده

است. در مورد ریشه‌ی این کلمه شواهد علمی کافی در دست داریم که نشان می‌دهند اصل کلمه‌ی استالف، کلمه‌ی رومی «استافیل» به معنای «انگور» است. کلمه‌ی استافیل دقیقاً در همین معنا در دفتر دوم مثنوی مولانا جلال‌الدین محمد بلخی دیده می‌شود، آن‌جا که در منازعت چهار کس جهت انگور که هر یکی به نام دیگر فهم کرده بود آن‌را گفته است:

آن یکی رومی بگفت این قیل را  
ترک کن، خواهیم استافیل را  
(مولانا، ۱۳۹۸، دفتر ۲: ۸۹۸).

شاید این نام در عصر سلطنت یونان و باختری با ارتباط به تربیت‌تاک و انگور به این ناحیه داده شده است و بعداً با تقدیم و تأخیر واحدهای صوتی بر آن، استافیل شکل استالف را به خود گرفته است (یمین، ۱۳۸۸: ۲۱۶).

تصویر ۲، نگاره‌ای از بازار ولسوالی استالف، گرفته شده در ۱۴۰۵/۰۲/۲۸

راه دیگر نام‌شناسی که ایجاب استفاده از اصول زبان‌شناسی را هم می‌کند، بررسی ساختار بیرونی کلمه، ریشه‌ی کلمه، دگرگونی لفظی و معنایی کلمه، پیشینه و کاربرد کلمه در متن‌های گذشته است. درباره‌ی واژه‌ی فرزه هم این‌گونه است و در این نوشته، کوشیده‌ایم که با بررسی همه‌ی این موارد، به نتیجه‌ی علمی برسیم.

### تحلیل زبان‌شناسانه‌ی نام‌واژه‌ی فرزه

با دریغ که درباره‌ی واژه‌ی فرزه، پژوهش‌های چندانی انجام نشده و منابع کافی که بتوان براساس

تحلیل و بررسی آن‌ها به نتیجه‌ی قاطع رسید، در دست نیست. آن‌چه هم وجود دارد بیش‌تر در سطح رسانه‌های اجتماعی و آمیخته با ادعاهای متناقض است. در این مقاله، تمام این موارد در نظر گرفته شده و تکیه‌ی بسیار بر روی شواهد علمی است.

از بزرگ‌ترین منابع در پژوهش‌های زبانی، واژه‌نامه‌ها و دیوان‌های شاعران است. در زبان فارسی دری واژه‌نامه‌های بسیاری نوشته شده و هر یک در گستره‌ی خود ارزش والایی دارد. در میان این واژه‌نامه‌ها، لغت‌نامه‌های دهخدا و برهان قاطع، کلمه‌ی فرزه را مفصل شرح کرده‌اند و بیتی منسوب به نظامی گنجوی از شاعران سده‌ی ششم هجری را هم آورده‌اند. در ضمن، کلمه‌های مشابه دیگری هم در این دو و واژه‌نامه‌های دیگر زبان فارسی دری دیده می‌شوند که در این تحلیل و در رسیدن به نتیجه ما را یاری می‌کنند. این واژه‌ها را در دو گروه بررسی می‌کنیم: یکی واژه‌هایی که پیوند کم و خیلی ضعیف با موضوع مورد بحث ما دارند و دوم، واژه‌هایی که پیوند آن‌ها خیلی زیاد است:

### ۱. واژه‌های با پیوند کم

در این گروه، واژه‌های «فِرْزَة»، «فُرْزَة»، «فُرْزَه» و «فُرْزِه» جا دارند:

الف) کلمه‌ی فِرْزَة: واژه‌ی عربی است و از نگاه دستور زبان، اسم و به معنای «راه بر پشته» و «شکافی که در زمین درشت بود» آمده. مؤلف لغت‌نامه، این واژه را بار دیگر به معنای «پاره»

جدا کرده از چیزی» و «قطعه‌ای از آنچه برکنده شود هم آورده است» (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱۱: ۱۷۰۷۰)؛

ب) کلمهٔ فُرْزَه: این واژه هم عربی و از نگاه دستور زبان اسم است. علامه دهخدا به نقل از منتهی الارب و اقرب الموارد، این معناها را در شرح آن آورده است: «یک‌بار»، «نوبت و فرصت»، «پروای کاری» و «راه در پشته». همچنان به نقل از معجم البلدان، اسم خاص و نام کوهی در یمامه و یا در نزدیکی آن گفته شده است (همان)؛

ج) کلمه‌های فُرْزَه و فُرْزَه: این واژه به معنای «کنار رودخانه و دریا است که محل عبور کشتی‌ها باشد» (همان) و (برهان، ۱۳۴۲، ج ۳: ۱۴۶۰).

## ۲. واژه‌های با پیوند زیاد

شامل واژه‌های «فراز»، «فرزه»، «فرزه» و «اسفرزه»:

الف) کلمهٔ فراز: گویا واژهٔ فرزه برگرفته از واژهٔ «فراز» است. فرازه واژه‌ای است با ریشهٔ فارسی و در پیوند با گسترهٔ پژوهش ما دارای معانی «بلندی»، «اوج» (نجفی، ۱۳۸۷: ۲۹۰)، «بالا»، «سربالایی» و «مقابل نشیب» است (عمید، ۱۳۸۹: ۷۸۸). احتمال اطلاق این کلمه به ساحهٔ فرزه، به دلیل موقعیت بلند جغرافیایی آن است و ممکن براساس دگرگونی شکلی و تغییرپذیری کلمه‌ها که یک امر طبیعی است، از کلمهٔ فراز، امروز کلمهٔ فرزه را داریم.

البته باید گفت که این پیوند بیش‌تر براساس نام‌شناسی روایی و با تمرکز تمام بر روی ساختار کلمه ایجاد شده است.

ب) کلمه‌های فرزه/فُرْزَه: به معنای «فُرْزَد» است که «نوعی از سبزهٔ تر و تازه باشد و آن را فریز می‌گویند» (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱۱: ۱۷۰۷۰)؛ (برهان، ۱۳۴۲، ج ۳: ۱۴۶۰). دهخدا به نقل از حاشیهٔ برهان قاطع چاپ معین، در شرح این واژه، واژه‌های «فُرْز»، «فُرْزَد» و «فریز» را آورده است. «فُرْزَد»، «فُرْزَد» یا «فُرْزَد»، «سبزه‌ای است در نهایت سبزی، تازگی و تری و آن را فریز نیز گویند». بعضی گویند «سبزه‌ای باشد که در روی آب‌های ایستاده به هم می‌رسد و در تابستان و زمستان سبز و خرم می‌باشد» (برهان، ۱۳۴۲، ج ۳: ۱۴۵۹) مانند این بیت از بوشکور بلخی:

فروتر ز کیوان ترا اورمزد

به‌رخشانی لاله اندر فُرْزَد

(لازار، ۱۳۶۲: ۹۶).

این کلمه به معنای «مرغ»، «چمن» و «پرند» هم آمده است (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱۱: ۱۷۱۴۱). آن‌گونه که معمول است، شادروان دهخدا برای اثبات کلمه و کاربرد آن، به شواهد شعری و نثری در آثار گذشتگان زبان استناد می‌کند و برای این منظور، بیتی منسوب به «نظامی گنج‌ی» شاعر سدهٔ ششم هجری را می‌آورد که در آن کلمهٔ فرزه به کار رفته است:

از خانه چورفت بر سر کوی

چون فرزه نشست بر لب جوی (۲)

(همان: ۱۷۰۷۰).



فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان  
در گستره‌ی  
ادبیات و فرهنگ

سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی



در فرهنگ سخن هم این بیت آمده است: می‌رساند.  
(انوری، ۱۳۸۱، ج ۸: ۵۳۰۷).  
تصویرهای ۳ و ۴، اسفرزه



## نگاهی به کاربرد واژه فرزه به‌عنوان نام جغرافیایی

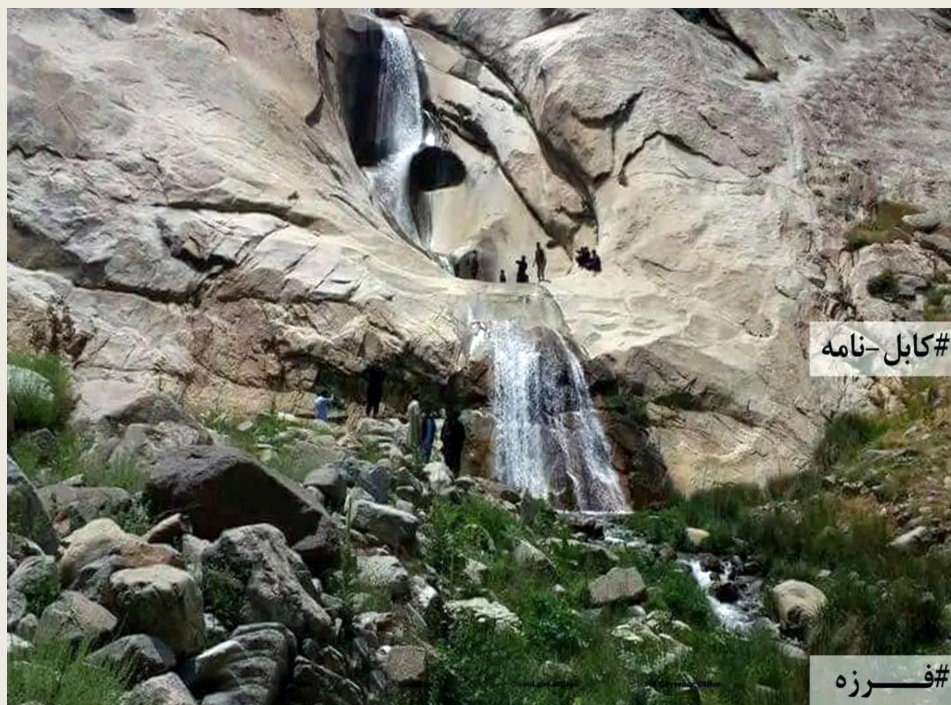
جایی را که امروز به‌نام شهرستان فرزه می‌شناسیم، در جنوری ۱۹۹۱ میلادی همچون ولسوالی مستقل ایجاد شده است. بر این اساس می‌توان گفت که این کلمه همچون نام رسمی برای یک ولسوالی پیشینه زیادی ندارد و اما این نام کم از کم از ۳۵۰ سال گذشته به این سو، نام این جغرافیا بوده است. تأیید کننده خوب این ادعا، کاربرد این واژه در منظومه «یوسف و زلیخای حبیبی» است که به «احسن قصص» (سازمان فرهنگ و ارتباطات اسلامی - معاونت فرهنگی، ۱۳۸۳: ۳۸۱) هم شهرت دارد. جزئیات زندگی این شاعر دقیق روشن نیست، اسمش را حبیب‌الله، تخلصش را حبیبی و محل تولدش را منطقه فرزه کوه‌دامن گفته‌اند. در مورد این شاعر مسلم است که وی یکی از سخن‌سرایانی بوده که

ج (کلمه اسفرزه: «اسفرزه» Plantago Psylllum (برکل و رفیق‌پور، ۲۰۱۰: ۵۷۲) که با عنوان Plantago Ovata هم شناخته می‌شود، نام یکی از گیاهان دارویی بسیار مشهور و ارزش‌مند است که به دلیل محتوای بالای فیبر فواید زیادی برای سلامت انسان دارد. این گیاه به نام‌های «اسپغول» و «بارهنگ تخم مرغی» هم شناخته می‌شود و در (دهخدا، ج ۲، ۱۳۷۷: ۲۳۰۷) به‌گونه «اسپرز» هم ضبط شده است. میان این کلمه و کلمه فرزه از دو نگاه پیوند محکم وجود دارد، یکی این که شباهت لفظی خیلی نزدیک در میان این دو کلمه وجود دارد و دیگر رویدن این گیاه (اسفرزه) در ساحات مربوط به این شهرستان است. از نگاه زبان‌شناسی، احتمال کاهش (۳) در کلمه اسفرزه و در نتیجه مبدل شدن آن به کلمه فرزه بسیار بلند است و زمانی که با موضوع رویدن بسیار این گیاه در این ساحه یک‌جا شود، فرضیه را به باور نزدیک به یقین

در شهر کابل نشو و نما یافته، تعلیم و تربیت دیده و از همین رو به «حبیبی کابلی» شهرت پیدا کرده است (دایرةالمعارف آریانا، ج ۳، ۱۳۸۹: ۳۹۵). حبیبی کابلی از شاعران عصر اورنگ‌زیب بوده و کتاب یوسف و زلیخا، تفسیر سوره یوسف (ع)

ز باغستانِ فرزه خوش‌هواتر  
نه دامن کوه کابل با فضاتر  
(نوابی، ۱۳۸۳: ۱۴).

تصویر ۵، آبشار ولسوالی فرزه، گرفته شده از رسانه‌های اجتماعی



#کابل-نامه

#فرزه

و اشعاری دیگر از او باقی مانده است (حبیبی، ۱۳۸۹: ۲۵۴). نویسنده کتاب «سکینه‌الفضلا»، وفات مولانا حبیب‌الله کابلی را غالباً بعد از ۱۰۹۰ هـ. در فرزه کابل می‌داند (رستاقی، ۱۳۵۰: ۶۵). بیت‌هایی از این کتاب در شماری از منابع تاریخی و ادبی آورده شده که منبعی برای پژوهش‌گران معاصر قرار گرفته است. در میان پژوهش‌گران معاصر، نویسنده کتاب «کوه‌دامن» هم بیت‌هایی از خاتمه این کتاب را نقل کرده که در دو بیت آن، کلمه فرزه به چشم می‌خورد:

مرتب قصه نقلش مهیا

به‌سان آبشار فرزه ما

از کتاب‌های تاریخی دیگر که ذکر کلمه «فرزه» در آن رفته، «پادشاه‌نامه» است. نویسنده این کتاب به «ملا عبدالحمید لاهوری» مشهور است که از مؤرخان شناخته شده عصر «شاه‌جهان» است. احمدعلی کهزاد، نویسنده کتاب «بالاحصار کابل و پیش‌آمدهای تاریخی آن» مطلبی را از این کتاب نقل کرده است که شاه‌جهان در ماه شعبان ۱۰۵۶ در جریان سفر دوم به کابل، برای گل‌گشت به شمال این شهر می‌رود و ساحه‌های «شکردره»، «فرزه» و «استالیف» را سیر می‌کند (کهزاد، ۱۳۳۹، ج ۱: ۳۰۱-۳۰۲). با توجه به این که شاه‌جهان از ۱۶۲۶-۱۶۵۷ م.

حکمرانی کرده است (غبار، ۱۳۶۸، ج ۱: ۳۰۰)، پیشینه این کلمه از ۳۵۰ سال هم فراتر می‌رود.

## پی‌گفتار

در فرجام می‌توان گفت که از نگاه نام‌شناسی، واژه «فرزه» با دو گونه کلمه‌ها پیوند دارد. گروه نخست، واژه‌هایی‌اند که پیوند آن‌ها با «فرزه» ضعیف به نظر می‌آید و تاکنون شاهد یا سند استواری برای اثبات آن در دست نیست. البته ممکن است با گذر زمان و پژوهش‌های بیش‌تر تاریخی، زبان‌شناختی و باستان‌شناختی، پیوندهای تازه و استوارتری در این زمینه آشکار شود.

گروه دوم، واژه‌هایی‌اند که پیوند آن‌ها با «فرزه» استوارتر و پذیرفتنی‌تر می‌نماید؛ از جمله واژه‌های «فراز»، «فریز» و «اسفرزه». در این میان، فرضیه پیوند «فرزه» با «فراز» در مقایسه با دیگر گزینه‌ها ضعیف‌تر است؛ زیرا نشانه‌ای استوار برای تأیید آن وجود ندارد و آنچه گفته می‌شود، بیش‌تر بر همانندی ظاهری دو واژه و موقعیت جغرافیایی استوار است.

از سوی دیگر، پیوند نام این ولسوالی با واژه «فریز» در سطحی میانه و نه قطعی قرار دارد. شواهدی در دست است که نشان می‌دهد واژه‌های «فریز» و «فرزه» هر دو در متن‌های کهن و در زبان فارسی دری به‌کار رفته و با نشانه‌های موجود نیز هم‌خوانی دارند؛ از جمله وجود گیاهان خودرو در این ناحیه که می‌تواند با این نام پیوند داشته باشد. با این همه، این دیدگاه هنوز

نیازمند پژوهش‌های دقیق‌تر تخصصی است. با این حال، در میان همه فرضیه‌ها، پیوند «فرزه» با واژه «اسفرزه» پذیرفتنی‌تر به نظر می‌رسد؛ زیرا افزون بر همانندی لفظی چشم‌گیر میان این دو، این احتمال نیز وجود دارد که «فرزه» صورت کوتاه‌شده «اسفرزه» باشد. همچنین گیاه اسفرزه در میان مردم این منطقه شناخته‌شده است و می‌توان «فرزه» را از جای‌نام‌هایی دانست که از نام گیاهان گرفته شده‌اند؛ به‌ویژه آن‌که این گیاه در آن‌جا به فراوانی یافت می‌شود. نکته مهم دیگر این است که با آن‌که کلمه «فرزه» همچون نام رسمی برای یک شهرستان پیشینه زیاد ندارد؛ اما همچون نامی برای یک مکان، گذشته تاریخی دراز دارد و کم از کم از ۳۵۰ سال به این سو در متن‌های معتبر تاریخی دیده می‌شود.

در پایان، برای پژوهش‌گران گرامی و دوستان و عزیزان به ویژه فرزیه‌ی ام پیش‌نهاد می‌کنم که در این زمینه و در زمینه‌های دیگر مرتبط با این شهرستان و ساحه کوه‌دامن زمین، گام بردارند و گوشه‌های پنهان و در تاریک مانده را روشن کنند. یادداشت: نقشه و برخی از عکس‌ها توسط خالد نظامی تهیه شده است.

## پی‌نوشت‌ها:

۱. از پارک شهر نو کابل تا مرکز ولسوالی فرزه، ۴۳ کیلومتر است.
۲. وجود تلاش زیاد در کلیات دیوان حکیم نظامی گنجه‌ای، چاپ ۱۳۳۵ مؤسسه مطبوعاتی امیر کبیر دیده نشد.

۳. برای کسب معلومات بیشتر در مورد کاهش، رجوع شود به دستور معاصر زبان پارسی دری، نوشته محمد حسین یمین، چاپ کابل، ۱۳۹۳، صفحه ۱۲۷.

## منابع

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

برکل، زیگمار. و رفیق پور، داوود. (۲۰۱۰). راهنمای میدانی افغانستان: گیاهان و پوشش گیاهی. بن: مؤسسه نس برای تنوع زیستی گیاهان. برهان، محمد حسین بن خلف تبریزی. (۱۳۴۲). برهان قاطع. به اهتمام دکتر محمد معین، چاپ دوم، تهران: وزارت فرهنگ.

دایرةالمعارف آریانا (دوره دوم)، (۱۳۸۹). اکادمی علوم افغانستان.

حبیبی، عبدالحی. (۱۳۸۹). تاریخ افغانستان در عصر گورکانیان هند. کندهار: ریاست اطلاعات و فرهنگ.

دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۷). لغت نامه دهخدا. چاپ دوم از دوره جدید، تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

رستاقی، عبدالحکیم. (۱۳۵۰). سکینه الفضلاء موسوم به اسم تاریخی بهار افغانی. به اهتمام عبدالغنی بلخی.

سازمان فرهنگ و ارتباطات اسلامی - معاونت فرهنگی. (۱۳۸۳). ادبیات افغانستان در ادوار قدیمه (برگرفته از آریانا). سازمان فرهنگ و ارتباطات اسلامی - معاونت فرهنگی. چاپ اول،

تهران: انتشارات بین المللی الهدی.

عمید، حسن. (۱۳۸۹). فرهنگ فارسی عمید. چاپ اول، تهران: انتشارات راه رشد.

غبار، میر غلام محمد. (۱۳۶۸). افغانستان در مسیر تاریخ. چاپ چهارم، بی جا: مرکز نشر انقلاب با همکاری جمهوری.

کهزاد، احمدعلی. (۱۳۳۹). بالاحصار کابل و پیش آمدهای تاریخی آن. کابل: انجمن تاریخ. لازار، ژیلبر. (۱۳۶۲). اشعار پراکنده قدیمترین شعرای فارسی زبان؛ از حنظله بادغیسی تا دقیقی به غیر از رودکی. تهران: انجمن ایران شناسی فرانسه در تهران.

مولانا جلال الدین محمد بلخی. (۱۳۹۸). شرح جامع مثنوی معنوی. تألیف کریم زمانی. چاپ چهلیم، تهران: انتشارات اطلاعات.

نجفی، ابوالحسن. (۱۳۸۷). غلط نویسیم: فرهنگ دشواری های زبان فارسی. چاپ چهاردهم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

نظامی گنجه‌یی. (۱۳۳۵). کلیات دیوان حکیم نظامی گنجه‌ای. از روی نسخه تصحیح شده و حید دست گردی، تهران: مؤسسه مطبوعاتی امیر کبیر.

نوابی، غلام حبیب. (۱۳۸۳). کوه دامن. چاپ اول، کابل: مؤسسه انتشارات الازهر.

یمین، محمد حسین. (۱۳۸۸). افغانستان تاریخی. چاپ پنجم، کابل: انتشارات سعید.

\_\_\_\_\_ (۱۳۹۳). دستور معاصر زبان پارسی دری. چاپ چهاردهم، کابل: انتشارات میوند.





سید عوض‌علی کاظمی  
 دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی  
 دانشگاه علامه طباطبایی



## نقش کنش فرهنگی در دستیابی به هدف‌های پایدار

### ۱. مقدمه

انسان‌های آزادی‌خواه و مبارز در جوامع بشری همواره برای دستیابی به هدف‌ها، ترویج اندیشه‌ها و گفتمان‌های خویش، شیوه‌ها و راهبردهای گوناگونی را برگزیده‌اند تا در کوتاه‌ترین زمان و با کم‌ترین هزینه، بیش‌ترین میزان تأثیرگذاری را به دست آورند. این مبارزات در روند تحولات سیاسی و اجتماعی ملت‌ها و جریان‌های درگیر قدرت و نفوذ، در قالب‌های متفاوتی ظهور یافته است؛ از جنگ‌های مسلحانه و چریکی گرفته تا نشر شب‌نامه‌ها، برگزاری تظاهرات و راه‌پیمایی‌های گسترده در سطح شهرها؛ تمامی این کنش‌ها، با وجود تفاوت در شیوه و ابزار، هدفی مشترک را دنبال کرده‌اند: ایجاد تغییر در ساختار قدرت و ترویج گفتمان‌های به‌حاشیه‌رانده‌شده. از همین‌رو، سلطه همواره زمینه‌ساز شکل‌گیری مقاومت بوده است. نظریه «روایت‌های نهانی» نیز بر بنیاد همین گزاره شکل گرفته است که «هرجا سلطه وجود دارد، مقاومت نیز حضور دارد» (میرکیایی، ۱۳۹۹: ۱۰).

در این میان، شیوه مبارزه در بسیاری از کشورهای شرقی، به‌ویژه افغانستان، غالباً ماهیتی نظامی

و خشونت‌آمیز داشته است. مردم رنج‌دیده این سرزمین طی بیش از دو سده، پیوسته درگیر جنگ، بی‌ثباتی و کشمکش‌های قدرت بوده‌اند و کم‌تر فرصت تجربه‌کردن آرامش و امنیت پایدار را یافته‌اند. بررسی تحولات سیاسی و اجتماعی افغانستان نشان می‌دهد که توسل به خشونت و جنگ، برخلاف شعارها و ادعاهای مطرح‌شده، نتوانسته است کارایی و اثربخشی مطلوبی در ایجاد ثبات و توسعه پایدار داشته باشد.

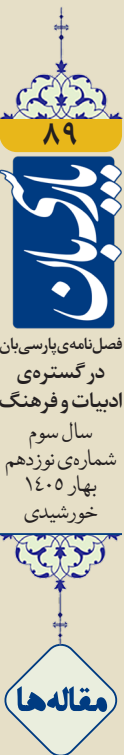
این رویکرد، افزون بر تحمیل تلفات گسترده انسانی، خسارات سنگین مادی و فرهنگی را نیز در پی داشته است؛ خساراتی که جبران آن در بسیاری موارد به دهه‌ها زمان نیاز دارد. از این رو، دستاوردهای حاصل از جنگ و خشونت، به دلیل بی‌توجهی به بنیان‌های فرهنگی و اجتماعی، غالباً کوتاه‌مدت و ناپایدار بوده و کم‌تر به تثبیت ساختارهای سیاسی انجامیده است. در مقابل، تجربه تحولات تاریخ بشری نشان می‌دهد که مبارزات فرهنگی، چه برای گفتمان مسلط و چه برای گفتمان‌های حاشیه‌ای، مؤثرترین و پایدارترین شیوه کنش اجتماعی و سیاسی به شمار می‌رود؛ زیرا افزون بر هزینه‌های کم‌تر، ظرفیت و تأثیرگذاری عمیق‌تر و ماندگارتری در تحول جوامع دارد.

این مدعا را می‌توان با در نظر گرفتن تحولات سال‌های اخیر در جامعه افغانستان، به روشنی مشاهده و تحلیل کرد. رویدادهای سیاسی و اجتماعی معاصر نشان داده‌اند که مبارزات فرهنگی و رسانه‌ای، در بسیاری موارد، تأثیرگذاری عمیق‌تر و گسترده‌تری نسبت به جنگ‌های نظامی

و ابزارهای سخت قدرت داشته‌اند. اگر جنگ‌ها و تحولات نظامی عمدتاً به نابودی فیزیکی و تلفات انسانی انجامیده‌اند، منازعات فرهنگی و رسانه‌ای، ذهن، روان و نظام ارزشی میلیون‌ها انسان را تحت تأثیر قرار داده و دگرگون ساخته‌اند. پیامدهای این تقابل‌های فرهنگی، افزون بر ایجاد شکاف‌های اجتماعی و فکری، نوعی آسیب و فرسایش روانی جمعی را نیز به همراه داشته است که آثار آن، آرامش و امنیت روانی موافقان و مخالفان قدرت را به‌گونه‌ای گسترده متأثر ساخته است.

این نکته نشان می‌دهد که مبارزات فرهنگی برای تغییر وضعیت و هم‌گرایی و هم‌بستگی بیش‌تر ملت‌ها، چه قدر مؤثریت دارد و یا برعکس تا چه اندازه می‌تواند مخرب باشد؛ در حالی که گروه‌های درگیر همواره فکر می‌کنند، گزینه نظامی راه بهتری است؛ اما تحولات در جهان امروز و شواهدی از متون ادبی و فرهنگی وجود دارد که این ادعا را تأیید می‌کند که مبارزات فرهنگی هم قدرت‌مندند و هم دوام‌دار؛ اما گروه‌هایی که از لحاظ نظامی و قدرت سیاسی در سطح خوبی قرار داشته ولی کم‌ترین بهره را در راستای ترویج ایدئولوژی شان داشته، در پایین‌ترین سطح مؤثریت باقی مانده‌اند.

برای این که این مطلب بیش‌تر روشن گردد، به سراغ چند نمونه تاریخی در ادبیات و فرهنگ پارسی و جهان امروز می‌روم، تا نشان داده شود که نقش مبارزات فرهنگی به مراتب از گزینه نظامی قوی‌تر است.



## ۲. تلاش پیشگامان ادبیات اعتراضی

در طول تاریخ ادبیات پارسی، ادبیات اعتراضی همواره در کنار ادبیات درباری و مدحی حضور داشته است. این جریان ادبی، با وجود قرارگرفتن در تقابل با گفتمان قدرت، پیوسته تداوم یافته و از میزان تأثیرگذاری آن کاسته نشده است. ادبیات اعتراضی، به دلیل پیوند با مسائل اجتماعی و انسانی، همواره مخاطبان گسترده‌ای در ادبیات پارسی داشته است. از ناصرخسرو و انتقادهای اجتماعی حافظ گرفته تا اشعار سیاسی فرخی یزدی و سیداسماعیل بلخی، همگی نشان‌دهنده تداوم سنت اعتراض و نقد در ادبیات پارسی‌اند؛ سنتی که برخی از شاعران و اندیشمندان در راه آن، جان خویش را نیز از دست داده‌اند.

یکی از چهره‌های برجسته مبارزات فرهنگی در تاریخ ادب پارسی، ناصرخسرو است؛ شاعری که بخش مهمی از زندگی و آثار خود را در مسیر تبیین اندیشه‌ها و بیان دیدگاه‌های فکری خویش سپری کرد. بررسی زندگی و آثار ناصرخسرو نشان می‌دهد که او در فضایی آکنده از کشمکش‌های سیاسی، اجتماعی و فکری می‌زیست و از ظرفیت شعر و نثر برای طرح دیدگاه‌های انتقادی و اصلاحی بهره می‌گرفت. هرچند او در بخش‌هایی از زندگی خویش با محدودیت‌ها، فشارهای سیاسی و انزوای اجتماعی روبه‌رو شد، اما فعالیت‌های فکری و فرهنگی خود را ادامه داد و از طریق آثارش، در حوزه ادبیات و اندیشه پارسی تأثیر قابل توجهی بر جای گذاشت. از این رو، ناصرخسرو را می‌توان از نمونه‌های شاخص تأثیرگذاری مبارزات فرهنگی

در تاریخ ادبیات پارسی به شمار آورد.

تحولات زندگی ناصرخسرو را می‌توان نمونه برجسته‌ای از مبارزات فرهنگی و فکری در تاریخ ادب پارسی دانست. او در دورانی می‌زیست که اختلافات مذهبی و فکری، زمینه‌ساز تقابل‌هایی در جامعه آن زمان شده بود و طرح دیدگاه‌های انتقادی، پیامدهای سنگینی در پی داشت. ناصرخسرو با تکیه بر آثار منظوم و منثور خویش، به نقد برخی نابسامانی‌های فکری، اجتماعی و مذهبی عصر خود پرداخت و در این مسیر، با محدودیت‌ها و دشواری‌های فراوانی روبه‌رو شد؛ چنان‌که بخش مهمی از زندگی خویش را در تبعید و انزوا، به‌ویژه در یمگان بدخشان، سپری کرد. با این حال، این شرایط مانع از تداوم فعالیت‌های فکری و فرهنگی او نشد.

ماندگاری نام و اندیشه ناصرخسرو را می‌توان بیش از هر چیز، در پیوند عمیق آثار او با مسائل فکری و اجتماعی زمانه‌اش جست‌وجو کرد. آثار وی، به‌ویژه اشعارش، بازتاب‌دهنده رویکردی انتقادی و اصلاح‌گرانه است که توانسته فراتر از محدودیت‌های زمانی و مکانی، در حوزه فرهنگ و ادب پارسی استمرار یابد. از همین رو، ناصرخسرو در تاریخ ادبیات پارسی، بیش از آن‌که به عنوان یک چهره سیاسی شناخته شود، به‌عنوان اندیشمند و شاعری اثرگذار در عرصه مبارزات فرهنگی و فکری مطرح است. چنان‌که این نگرش را می‌توان در بیت مشهور او نیز مشاهده کرد:

من آنم که در پای خوکان نریزم  
مر این قیمتی دَر لفظ دری را



بنابراین، اندیشه ناصرخسرو در مقایسه با کنش‌های نظامی، بیش از هر چیز از مسیر فعالیت‌های فکری و فرهنگی او در تاریخ ادبیات پارسی گسترش یافته است. تجربه تاریخی نشان می‌دهد که کنش‌های فرهنگی، به‌ویژه در قالب شعر و اندیشه، از پایداری و نفوذ بیشتری نسبت به ابزارهای نظامی برخوردارند و می‌توانند در بلندمدت اثرگذاری عمیق‌تری بر مخاطبان داشته باشند. در همین چارچوب، اشعار انتقادی و محتوای فکری ناصرخسرو عامل اصلی ماندگاری و گسترش اندیشه‌های او در سنت ادبی پارسی به شمار می‌رود:

تراره نمایم که چنبر کراکن

به سجده مر این قامت عرعر را

کسی را برد سجده دانا که یزدان

گزدیده استش از خلق مر رهبری را

(ناصر خسرو قبادیانی، ۱۳۵۷: ۱۴۲)

اگر از دنیای قدیم بگذریم، در تاریخ معاصر افغانستان، نیز تعدادی از مشروطه‌خواهان، بیش‌ترین مبارزه را از راه فرهنگی انجام دادند؛ به‌طور نمونه زمانی که مولوی محمدسرور واصف، توسط حکومت گرفتار شد و خواستند که او را به توپ ببندند، در آخرین لحظات زندگی، قلم خواست و وصیت‌نامه‌ای نوشت؛ اما پیش از همه توصیه‌هایش این بیت بود:

ترک جان و ترک مال و ترک سر

در ره مشروطه اول منزل است

همین‌طور شاعران مشروطه دوم، بیش‌تر از سلاح واژه استفاده کردند؛ در قالب‌های طنز، هزل و اشعار انتقادی، تغییرات در ساختار نظام و

برداشتن استبداد را فریاد کشیدند؛ تنها سلاح آنان، زبان و ادبیات بود که مخاطبان اصلی را در اқشار مختلف جامعه به بیدارگری دعوت می‌کردند. شاعران این عصر در سروده‌های‌شان بیش‌تر به موضوع اجتماعی و مدنی همچون آزادی و قانون توجه نشان داده و نپرداختن به مداحی، شعر این دوره را از اشعار پیشین متمایز می‌سازد. نویسندگان و شاعران این دوره در راستای معرفی تمدن و بیداری مردم سهم به‌سزایی داشته‌اند (رضوانی، ۱۳۹۹: ۴۱).

فرهنگیانی چون عبدالعلی مستغنی، محمود طرزی، عبدالرحمان لودین، عبدالهادی داوی پریشان، محمداسماعیل سیاه... همگی به‌دنبال تغییرات اساسی و اصلاحات در زندگی بودند؛ تعدادی از آنان با اشعار انتقادی خود مشهور شدند، مثل نظم «بد نبود» از «داوی پریشان» که خطاب به شاه زمانه‌اش خواندنی است و تا استخوان‌های حکومت وقت رخنه کرد:

در وطن گر معرفت بسیار می‌شد بد نبود

چاره این ملت بیمار می‌شد بد نبود

این شب غفلت که تارومار می‌شد بد نبود

چشم پر خوابت اگر بیدار می‌شد بد نبود

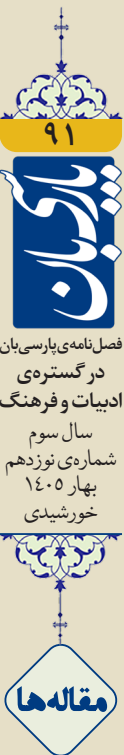
کله مست اگر هشیار می‌شد بد نبود

(قویم، ۱۳۸۷: ۴۲).

با این‌که داوی چندین سال به‌خاطر اعتراضات و اشعار انتقادی‌اش در زندان ماند؛ ولی هیچ‌گاه سر تعظیم و شکست در برابر استبداد خم نکرد و هم‌چنان سربلند ایستاد و سرود:

اگر کام تو در کام نهنگ است

وگر در زیر دندان پلنگ است



برآور دست و برزن آستین را  
که ناکامی برای مرد ننگ است (حبیب،  
۱۳۶۶: ۱۵۲).

در راه همین مبارزات فرهنگی، بسیاری از  
سران مشروطه‌خواه در افغانستان جان‌شان را از  
دست دادند، به قول حبیب‌الله رفیع در مقدمه  
کتاب تفتیش قندهار امان‌الله می‌نویسد که در  
سال ۱۹۰۹م. وقتی تعدادی از مشروطه‌خواهان  
مشترکاً عریضه‌ای به نام امیر حبیب‌الله ترتیب  
دادند و از امیر با لهجه مؤدبانه خواستند که امور  
کشور را بر اساس قوانین مشروطیت استوار سازد  
و جلو احکام خودسرانه گرفته شود. عریضه که  
به امیر که در آن وقت در جلال‌آباد بود فرستاده  
شد، ممکن است امیر را چاپلوس‌های درباری  
و یا عمال انگلیسی واداشته باشند که به‌عوض  
گوش دادن به پیام اصلاح‌طلبانه مشروطه‌خواهان،  
اقدام به قلع و قمع آنان بگیرد، همان بود که چهار  
تن از مشروطه‌خواهان را در جلال‌آباد به گلوله  
بست و شهید ساخت و یک‌عده دیگر از آنان  
راهی سیاه‌چاه‌ها گردیدند که مولوی محمد سرور  
واصف و بعضی از اعضای خانواده و بعضی از  
سران دیگر جنبش در جمع شهیدان بودند (امان  
الله، ۱۳۸۹)

به‌جان خرید؛ گرچه نظام تغییر نکرد؛ اما به‌نظر  
می‌رسد، آنچه باعث شد که تغییرات در بعد از  
شهادت او توسط دیگران رقم بخورد، متأثر از  
مبارزات او بوده است، به قول خودش، نهالی که  
بانادیشه در جامعه نشانده بود، ثمر داد:  
بلخی به باغ جامعه ما بی‌نشان نه‌ایم  
خود می‌رویم لیک نهالی نشانده‌ایم  
از مرگ ما سرور، نصیب رقیب نیست  
در جسم اجتماع، روان‌ها دمیده‌ایم (بلخی،  
۱۳۸۸: ۲۷۰-۲۷۱).

تمام ارزش کار بلخی در همان مبارزات  
فرهنگی او بود و گرنه بازندانی شدن کارش یک‌سره  
شده بود. با وجودی که امروزه بخشی اندک از  
اشعار مبارزاتی او را در اختیار داریم، ولی همین  
مقدار نشان‌گر یک تحول بزرگ است، ابیاتی که  
به قول شاعر، کاخ استبداد را به لرزه در می‌آورد  
و بنیان‌کن بیدادگری است؛ امروز هم اگر کسی  
به‌سراغ مبارزات بلخی می‌رود، دقیقاً از اشعار  
او بهره می‌گیرد؛ و یا هم نمونه‌های دیگری در  
اختیار داریم که حکومت‌ها و گروه‌های مخالف  
از متن و زبان می‌ترسند، درحالی‌که گزینه‌های  
دیگر چندان کارایی نداشته‌اند.

### ۳. سیاست‌گذاران رسانه‌های آزاد

دومین نمونه، از گزینه ابزار مبارزات فرهنگی  
رسانه‌هاست که در جهان امروز، حضور آن  
به‌عنوان ستون چهارم نظام‌ها به‌شمار می‌رود، بر  
اهمیت و مؤثریت رسانه‌ها آن‌قدر نظریه وجود  
دارد که هیچ صاحب‌خردی نمی‌تواند منکر  
آن گردد، چون وجود این قوه چهارم از الزامات

این مبارزان فرهنگی توانستند این مدعا را به  
اثبات برسانند که مبارزه فرهنگی بهترین گزینه  
برای تغییر است، بعد از عهد مشروطه هم،  
کسانی هم مثل سیداسماعیل بلخی این راه را  
ادامه دادند. او با وجودی که برای نخستین‌بار  
طرح کودتا علیه نظام شاهی را ریخت ولی در  
انجام این کار موفق نشد و چهارده سال زندان را

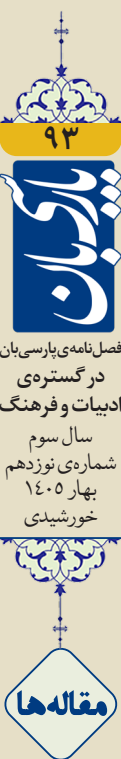
زندگی امروزی است؛ تمام تحولات اجتماعی از سطوح کوچک خانواده گرفته تا بزرگ‌ترین تغییرات سیاسی وابسته به فضای رسانه‌ای است؛ قدرت از آن کسانی است که بیش‌ترین، گزینه‌ی رسانه‌ای را در اختیار دارند، گروه‌های مبارز برای ترویج دموکراسی و حقوق بشر و عدالت باید بدانند که باید بیش‌ترین مصرف را روی رسانه‌ها انجام دهند نه روی گزینه‌های دیگر؛ چون در جنگ فرهنگی و شناختی، بهترین سلاح، زبان و ادبیات است که کارایی بهتر و فراگیر دارد تا نشانه‌های جمعی مورد هدف قرار نگیرند، تهاجم فردی کارایی نخواهد داشت؛ اما کسانی که سیاست و قدرت را خوب نفهمیده‌اند، فکر می‌کنند، گزینه‌ی نظامی بهترین وسیله است، درحالی‌که وقتی زبان در اختیار قدرت و یا در تضاد قدرت قرار می‌گیرد، سلاح ایدئولوژی فعال می‌شود و بیش‌ترین آسیب را به طرف مخالف می‌تواند بزند، درحالی‌که با یک گلوله و موشک تنها جمعی قربانی می‌شود؛ ولی با یک متن که صدها آدم منتشر نمایند، و یا یک تصویر و یک مستند، می‌شود ساحتی بیش‌تر از سرزمین انسانی را تصرف کرد. رسانه‌هایی هم موفق‌اند که با سلاح فرهنگ مجهز باشند و بیش‌ترین حملات را با گلوله‌ی واژه‌ها به سمت دشمن پرتاب نمایند.

#### ۴. تولیدات ادبی و انتقادی فضای مجازی

به نظر می‌رسد در جهان معاصر، آینده بیش از هر چیز در اختیار جریان‌ها و جوامعی خواهد بود که از توانایی تولید و گسترش محتوا در فضای

حقیقی و مجازی برخوردار باشند. هرچند برخی کشورها بخش عمده‌ای از ظرفیت خود را صرف تقویت توان نظامی کرده‌اند؛ اما تجربه‌ی تحولات سیاسی و اجتماعی نشان می‌دهد که قدرت نظامی، بدون پشتوانه‌ی فکری و فرهنگی، از کارایی و پایداری لازم برخوردار نیست. در واقع، موفقیت پایدار در عرصه‌های سیاسی و اجتماعی، نیازمند پیوند میان قدرت سخت و قدرت نرم است. از این رو، تجهیز نیروهای یک جامعه به ابزارهای فکری، فرهنگی و رسانه‌ای، در کنار توان نظامی، اهمیت اساسی دارد. حتی بازدارندگی ناشی از سلاح‌های راهبردی را نیز می‌توان تا حدی وابسته به ابعاد روانی، رسانه‌ای و فرهنگی آن دانست؛ زیرا در بسیاری موارد، تأثیر این ابزارها بیش از آن‌که در کاربرد عملی آن‌ها باشد، در پیام و قدرت بازدارندگی ناشی از آن‌ها نهفته است. بر همین اساس، مبارزات و کنش‌های فرهنگی در جهان امروز، به یکی از مؤثرترین شیوه‌های تأثیرگذاری و رقابت میان جریان‌ها و قدرت‌ها تبدیل شده است.

البته باید توجه داشت که بیش‌ترین امکان نشر مطالب انتقادی، ادبیات اعتراضی و نقدهای اجتماعی در دنیای امروزی از طریق فضای مجازی میسر است؛ شاعران معترضی که حضور برای شان فراهم نیست، از این طریق پیام‌شان را در سراسر جهان می‌توانند با دردمندان شریک کنند، به همین علت فضای مجازی در برخی از کشورها فیلتر و سانسور می‌شود؛ چون تأثیر بسیار قوی در مدیریت اذهان جمعی دارد. زنان و مردان مبارز و شاعران دردمند افغانستانی



همانند لیلی غزل، سمیع حامد و کسانی دیگری که خودشان در خارج از کشور زندگی می‌کنند؛ ولی ناگفته‌هایشان را از طریق همین گزینه برای هم‌زبانان شریک می‌نماید که در چه حال و روزی به سر می‌برند، ممکن نشریک قطعه شعر انتقادی، در فضای مجازی یک متن رخنانه‌ای محسوب شود؛ ولی با زبان و ادبیاتی که به کار می‌رود، در دل بسیاری از هم‌تباران شاعر چنگ و درد مشترک را فریاد می‌زند، این شعر شاعر افغانستانی، تحت عنوان «چه می‌فهمی» خطاب به آدم‌هایی سروده شده که روزگار سخت شاعر را تجربه نکرده؛ ولی ادعای مبارزه دارند، در این روزها مورد استقبال قرار گرفته، دقیقاً مصداق بارز مبارزه فرهنگی است:

ندیدی روزگار بد، غم نان را چه می‌فهمی  
نیفتادی ز چشمی، بغض باران را چه می‌فهمی  
گلوبند یخک بر گردنت، بل می‌زند، سوزِ  
یخ باریده بر چادر نشینان را چه می‌فهمی  
...

لبانت خیس دریا‌های بی‌پایان مشروب است  
ترک‌های لب خشک بیابان را چه می‌فهمی  
ندیدی کودکانت را کنار سفره‌ی خالی  
سر افتاده بر روی گریبان را چه می‌فهمی  
و یا در پاسخ به پرسش خبرنگار روزنامه  
«هشت صبح» که به تاریخ ۲۳ ثور/اردیبهشت  
۱۴۰۴ انجام شده، از خانم غزل درباره شعر  
اجتماعی می‌پرسد، وی فوراً این ژانر ادبی را با  
مبارزات اجتماعی پیوند زده، می‌گوید که: برای  
من، شعر اجتماعی نه فقط شعری است که درباره  
جامعه حرف می‌زند، بل شعری است که از درون

جامعه می‌جوشد؛ از پوست آدم، از خون زن، از زخم وطن. شعر اجتماعی، آن‌جا آغاز می‌شود که شاعر، از عرش زیبایی‌شناسی پایین می‌آید و پا روی خاک می‌گذارد؛ خاکی که در آن، فرخنده را آتش زدند، رخشانه را سنگ‌باران کردند، و صدای زن را پشت دیوار شرم و شریعت دفن کردند. شعر اجتماعی من، با یک شعار شروع نمی‌شود؛ با یک بغض شروع می‌شود. بغضی که در گلوی زنی مانده، وقتی که همسرش او را «ناتمام» خوانده، یا وقتی در صف کمک غذایی، کسی نگاه تحقیرآمیزی به کودکش انداخته. این بغض، اگر راه خودش را پیدا نکند، شعر من راهش را می‌سازد. عصیان و اعتراض در شعر من، گاهی مستقیم است - درست مثل زنی که وسط خیابان روسری‌اش را آتش می‌زند - و گاهی پنهان است؛ مثل قطره خونی که در لابه‌لای قافیه پنهان شده، یا در واژه «آشپزخانه» که به جای بوی نان، بوی حبس می‌دهد. گاهی یک تصویر ساده از زنی کنار اجاق، بیش‌تر از هزار شعار می‌گردد.

من باور دارم که زن بودن، خود نوعی مبارزه است. وقتی زنی شعر می‌نویسد، خودش یک بیانیه اجتماعی است؛ اما اگر بخواهد این صدا را در قالبی زنانه، نرم و اما مقاوم بپیچد، شعرش می‌شود اجتماعی از جنس دیگر؛ اعتراضی که نمی‌کوبد؛ اما می‌لرزاند. در شعر من، زن همیشه در حال فریاد است؛ حتی وقتی نجوا می‌کند. پس شعر اجتماعی من، نه از خیابان، که از آشپزخانه آغاز می‌شود؛ نه با تیرهای بزرگ، که با خراش‌های کوچک؛ اما راهش را می‌کشد تا قلب مخاطب، تا ستون‌های پوسیده قدرت، تا تابلوی

سکوت؛ چرا که باور دارم اگر شعر نتواند دیواری را ترک دهد، حداقل باید پنجره‌ای در آن دیوار باز کند؛ پنجره‌ای رو به امکان.

## ۵. نتیجه

در نهایت، می‌توان دریافت که مبارزات فرهنگی در جهان معاصر به یکی از مهم‌ترین ابزارهای تأثیرگذاری اجتماعی و سیاسی تبدیل شده است. کاربرد این شیوه را می‌توان در ساختارهای تبلیغاتی و رسانه‌ای جریان‌های گوناگون فکری و سیاسی، از گروه‌های افراطی و بنیادگرا گرفته تا جریان‌های چپ و راست، مشاهده کرد. با این حال، در جامعه افغانستان، در مقایسه با ابزارهای سخت و نظامی، کم‌تر به ظرفیت‌های مبارزات فرهنگی توجه شده است؛ در حالی که این نوع کنش، افزون بر هزینه‌های کم‌تر، از تأثیرگذاری گسترده‌تر و پایداری برخوردار است.

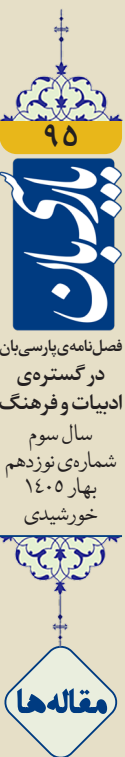
در این میان، جریان‌های چپ در سده اخیر از ظرفیت زبان، ادبیات و رسانه برای ترویج گفتمان‌های اجتماعی و سیاسی خود بهره‌برداری گسترده‌تری کرده‌اند. گسترش ادبیات عامه، ادبیات کارگری و ادبیات متعهد را می‌توان بخشی از این رویکرد دانست که بیان‌گر نوعی مبارزه فرهنگی و گفتمانی در برابر ساختارهای مسلط بوده است.

همچنین، بررسی سیاست‌ها و رقابت‌های بین‌المللی نشان می‌دهد که در بسیاری از موارد، قدرت‌های جهانی و کشورهای غربی، در کنار ابزارهای سیاسی و نظامی، از راهبردهای فرهنگی و رسانه‌ای نیز برای تأثیرگذاری بر جوامع هدف

استفاده کرده‌اند. در این چارچوب، رسانه، تولید محتوا و شکل‌دهی به افکار عمومی، به بخش مهمی از رقابت‌های منطقه‌ای و جهانی تبدیل شده است. از این رو، توجه به ظرفیت‌های فرهنگی، رسانه‌ای و فکری، برای جریان‌ها و گروه‌هایی که در پی تحول اجتماعی و سیاسی‌اند، ضرورتی انکارناپذیر به شمار می‌رود.

## منابع و مآخذ:

- ۱- امان‌الله خان. (۱۳۸۹). و تفتیش قندهار یا حاکمیت قانون در افغانستان، به کوشش حبیب‌الله رفیع، کابل: کتب بیهقی.
- ۲- بلخی، سید اسماعیل. (۱۳۸۸). دیوان علامه بلخی، چاپ اول، کابل: صبح امید.
- ۳- حبیب، اسدالله. (۱۳۶۶). ادبیات دری در نیمه اول سده بیستم، کابل: دانشگاه کابل.
- ۴- رضوانی، غلام‌علی. (۱۳۹۹). تحلیل درونمایه شعر معاصر افغانستان در دوره مشروطه، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، به راهنمایی دکتر آرزو پوریزدان پناه کرمانی. یزد: دانشگاه یزد.
- ۵- غزل، لیلی، نشر شده در کتاب بلخینه‌ها، برگرفته از کانال تلگرام: laylighazal.
- ۶- قویم، عبدالقیوم. (۱۳۸۷). مروری بر ادبیات معاصر دری، چاپ دوم، کابل: سعید.
- ۷- میرکیایی، مهدی. (۱۳۹۹). پایداری خاموش: بازتاب رفتارهای سیاسی فرو دستان در ادبیات عامه، تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.
- ۸- ناصر خسرو قبادیانی، حکیم ابومعین. (۱۳۵۷). دیوان ناصر خسرو قبادیانی، به اهتمام مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران: امیر کبیر.



# سدا دلیے نق

خشدوم

بررسی کهن الگوهای داستان گلنار و آینه بر اساس نظریات یونگ





چاپ سوم  
**گلنار و آینه**  
 رهنورد زریاب



چاپ سوم  
**گلنار و آینه**  
 رهنورد زریاب



چاپ سوم  
**گلنار و آینه**  
 رهنورد زریاب



**سمیه سلجوقی**  
 عضو هیات علمی دانشکده ادبیات و علوم  
 بشری / گروه فارسی دری، دانشگاه هرات  
 Somaiyasaljuqi81@gmail.com



**رؤیا دلاور**  
 کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دری،  
 دانشگاه هرات  
 Roya.delawar@gmail.com

## پژوهی کهن الگوهای داستان گلنار و آینه بر اساس نظریات یونگ

**چکیده**

این پژوهش با تکیه بر نظریه‌ی ناخودآگاه جمعی کارل گوستاو یونگ، به تحلیل کهن الگوهای روانی در داستان «گلنار و آینه» اثر رهنورد زریاب می‌پردازد. مسأله‌ی اصلی تحقیق، بررسی چگونگی تجلی کهن الگوها و کارکرد آن‌ها در شکل‌دهی به ساختار روانی شخصیت‌ها و نظام معنایی روایت است. روش پژوهش توصیفی-تحلیلی است و داده‌ها از طریق تحلیل دقیق متن و انطباق آن با مفاهیم نظری



فصل نامه‌ی پارسی‌بان  
 در گستره‌ی  
 ادبیات و فرهنگ  
 سال سوم  
 شماره‌ی نوزدهم  
 بهار ۱۴۰۵  
 خورشیدی



یونگ گردآوری شده‌اند.

یافته‌ها نشان می‌دهد که کهن‌الگوهایی چون آنیما، آنیموس، سایه و نقاب، به صورت شبکه‌ای در متن حضور دارند و در تعامل با یکدیگر، کنش‌های روانی شخصیت‌ها و روند روایت را شکل می‌دهند. افزون بر این، کهن‌الگوهای مکملی چون سفر قهرمانی، پیر خردمند، مادر مثالی، مرگ و تولد دوباره و نمادهایی چون آتش، رنگ‌ها و اعداد، لایه‌های معنایی اثر را تعمیق می‌بخشند. نتایج نشان می‌دهد که این داستان نه صرفاً روایتی خطی، بلکه ساختاری چندلایه است که در آن، کهن‌الگوها در پیوند با بافت فرهنگی و روایی، به تولید معنا می‌انجامند.

**واژه‌گان کلیدی:** کهن‌الگوهای یونگی،

ناخودآگاه جمعی، گلنار و آیینه

### مقدمه

کارل گوستاو یونگ، روان‌انسان را به دو ساحتِ خودآگاه و ناخودآگاه تقسیم می‌کند و برای ناخودآگاه نیز دو لایه‌ی «شخصی» و «جمعی» قائل است. ناخودآگاه شخصی، شامل تجربیات فردی، خاطرات واپس‌زده و فراموش‌شده، و نیز عناصری است که هنوز به سطح آگاهی راه نیافته‌اند و اغلب در رؤیایها تجلی می‌یابند (یونگ، ۱۳۸۳: ۸۸). در برابر آن، ناخودآگاه جمعی قرار دارد که حامل الگوهای ازلی و مشترک میان انسان‌ها است؛ الگوهایی که یونگ از آن‌ها با عنوان «کهن‌الگو» یاد می‌کند.

کهن‌الگوها، صورت‌های بنیادین و جهان‌شمولی‌اند که ریشه در تجربه‌های کهن

بشری دارند و در میان فرهنگ‌ها و اقوام مختلف به صورت‌های گوناگون بازتولید می‌شوند (رهیاب، ۱۳۹۵: ۳۰۸). این الگوها ایستا و منفعل نیستند، بلکه ساختارهایی پویا و فعال‌اند که در قالب رؤیا، اسطوره، هنر و ادبیات ظهور می‌کنند. از همین منظر، ادبیات را می‌توان یکی از عرصه‌های اصلی تجلی ناخودآگاه جمعی دانست؛ چنان‌که با گسترش مطالعات روان‌شناختی، شباهت‌های ساختاری میان رؤیا و متن ادبی بیش از پیش آشکار شده است (فرای، ۱۳۸۷: ۱۲۴).

با این حال، ادعای «جهان‌شمول بودن» همه عناصر ادبی، نیاز به دقت دارد؛ زیرا هر متن ادبی علاوه بر لایه‌های کهن‌الگویی، متأثر از زمینه‌های تاریخی، فرهنگی و فردی نویسنده نیز هست. بنابراین، تحلیل کهن‌الگویی زمانی اعتبار بیش‌تری می‌یابد که در پیوند با بافت روایی و فرهنگی اثر بررسی شود، نه به صورت تعمیمی و کلی.

بر این اساس، بسیاری از متون ادبی را می‌توان هم‌زمان بازتاب تجربه‌های فردی نویسنده و تجلی الگوهای مشترک انسانی دانست. این هم‌پوشانی، پیوندی عمیق میان اسطوره و ادبیات ایجاد می‌کند؛ به‌گونه‌ای که عناصر اسطوره‌ای در قالب روایت‌های ادبی بازآفرینی می‌شوند. یونگ نیز آثار ادبی برجسته را تجلی‌گاه ناخودآگاه جمعی و کهن‌الگوهای بنیادین می‌داند (رهیاب، ۱۳۹۵: ۳۰۹).

در ادبیات معاصر فارسی، آثار داستانی رهنورد زریاب از این منظر ظرفیت بالایی برای تحلیل دارند. داستان «گلنار و آیینه» با ساختاری نمادین



و چندلایه، نمونه‌ای شاخص برای بررسی تجلی کهن‌الگوها در روایت معاصر به‌شمار می‌رود. از این‌رو، مسأله‌ی اصلی این پژوهش، بررسی چگونگی حضور و کارکرد کهن‌الگوها در این داستان و نقش آن‌ها در شکل‌دهی به لایه‌های معنایی اثر است.

### پیشینه‌ی پژوهش

در حوزه‌ی نقد روان‌شناختی، به‌ویژه تحلیل کهن‌الگویی، پژوهش‌های متعددی انجام شده است؛ اما تمرکز این مطالعات بیش‌تر بر متون کلاسیک یا نظریه‌پردازی کلی بوده و بررسی‌های منسجم درباره‌ی آثار داستانی معاصر نویسندگان افغانستان، به‌ویژه آثار رهنورد زریاب، هم‌چنان محدود است.

در این میان، پژوهش عادلہ انوری با عنوان «بررسی کهن‌الگوی سفر قهرمانی زن در سه داستان معاصر بر اساس نظریه‌ی کارول پیرسون» (۱۴۰۱)، از معدود مطالعاتی است که به داستان «گلنار و آینه» پرداخته است. با این حال، تمرکز این پژوهش صرفاً بر یک الگوی خاص (سفر قهرمانی) موجب شده است که سایر کهن‌الگوهای مهم، به‌ویژه آن‌هایی که به ساختار روانی شخصیت‌ها مرتبط‌اند، مورد بررسی قرار نگیرند.

این محدودیت نشان می‌دهد که هنوز جای یک تحلیل جامع که بتواند شبکه‌ای از کهن‌الگوها - نه فقط یک الگو - را در این داستان بررسی کند، خالی است. بنابراین، پژوهش حاضر در پی آن است که این خلأ را با نگاهی نظام‌مندتر جبران

کند.

### اهداف پژوهش

این پژوهش با اهداف زیر انجام می‌شود:  
- شناسایی و طبقه‌بندی کهن‌الگوهای موجود در داستان «گلنار و آینه»  
- تحلیل کارکرد این کهن‌الگوها در ساختار معنایی و روایی اثر بر اساس نظریه‌ی ناخودآگاه جمعی یونگ.

### سوالات پژوهش

- کهن‌الگوها در داستان «گلنار و آینه» در چه صورت‌ها و سطوحی تجلی یافته‌اند؟  
- این کهن‌الگوها چگونه در شکل‌دهی به ساختار روانی شخصیت‌ها و پیش‌برد روایت نقش ایفا می‌کنند؟

### فرضیه‌ی تحقیق

به نظر می‌رسد در داستان «گلنار و آینه»، کهن‌الگوهایی چون سایه، آنیما و نقاب، نقشی محوری در شکل‌گیری لایه‌های روان‌شناختی شخصیت‌ها دارند و در تعامل با یکدیگر، روند روایت را پیش می‌برند.

### روش تحقیق

این پژوهش با رویکردی توصیفی-تحلیلی و مبتنی بر نقد روان‌شناختی انجام شده است. ابتدا مبانی نظری کهن‌الگوها در آثار یونگ استخراج و تبیین گردیده، سپس متن داستان «گلنار و آینه» به‌صورت دقیق و جزئی‌نگر بررسی شده



فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان  
در گستره‌ی  
ادبیات و فرهنگ  
سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی



است. در مرحله‌ی بعد، عناصر قابل انطباق با کهن‌الگوها شناسایی و بر اساس شاخص‌های مفهومی نظریه‌ی یونگ تحلیل شده‌اند.

## یافته‌های پژوهش

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که کهن‌الگوها در این داستان نقش مهمی در سازمان‌دهی ساختار معنایی و روانی روایت دارند. در این میان، کهن‌الگوهایی مانند آنیما، آنیموس، سایه و نقاب، در شکل‌گیری کنش‌های درونی شخصیت‌ها و جهت‌دهی به روایت، برجستگی بیش‌تری دارند. هم‌چنین، عناصری مانند رنگ‌ها و اعداد، به‌عنوان نشانه‌های نمادین، در تقویت این ساختار کهن‌الگویی عمل کرده و به تعمیق لایه‌های معنایی متن کمک می‌کنند.

با توجه به این چارچوب نظری و یافته‌های اولیه، می‌توان گفت که داستان «گلنار و آینه» نه صرفاً روایتی خطی، بلکه شبکه‌ای از روابط روانی و نمادین است که در آن، کهن‌الگوها در تعامل با یکدیگر عمل می‌کنند. به‌ویژه وقتی در نظر بگیریم که شخصیت‌هایی چون ربابه، گلنار و مادر گلنار در امتدادی نسل‌مند و هم‌پوشان قرار دارند، این الگوها دیگر به‌صورت منفرد عمل نمی‌کنند، بلکه در یک تداوم معنایی و وجودی، لایه‌های مختلف روایت را به هم پیوند می‌دهند و زمینه را برای تحلیل عمیق‌تر سایر مؤلفه‌های داستان فراهم می‌سازند.

هنری در پیوندی عمیق با ناخودآگاه جمعی شکل می‌گیرد و هنرمند، ناآگاهانه از الگوهای ازلی برای بیان تجربه‌های درونی بهره می‌گیرد. از این منظر، ماندگاری اثر ادبی زمانی تحقق می‌یابد که بتواند با بهره‌گیری از عناصر جهان‌شمول، با لایه‌های عمیق روان انسانی ارتباط برقرار کند. چنان‌که یونگ در توصیف هنرمند بزرگ می‌نویسد که او دارای «حساسیتی ویژه نسبت به انگاره‌های کهن‌الگویی» است و قادر است تجربه‌های درونی را از طریق صور اسطوره‌ای به جهان بیرونی منتقل کند (گرین و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۸۰).

با این حال، نمی‌توان به‌صورت مطلق ادعا کرد که همه‌ی آثار ادبی واجد کهن‌الگوها هستند؛ بلکه می‌توان گفت بسیاری از آثار برجسته، به‌ویژه آثاری با ساختار نمادین، ظرفیت بالایی برای تجلی این الگوها دارند. در این میان، داستان «گلنار و آینه» اثر ره‌نورد زریاب، به‌سبب ساختار چندلایه و فضای نمادین خود، زمینه‌ای مناسب برای چنین تحلیلی فراهم می‌کند.

در این پژوهش، نخست کهن‌الگوهای بنیادین شامل آنیما و آنیموس، سایه، نقاب، پیر خردمند، قهرمان و خویشتن بررسی می‌شوند و سپس به کهن‌الگوهای مکملی چون آرمان‌شهر، آتش، آینه، اعداد و رنگ‌ها پرداخته می‌شود.

## آنیما

در نظریه‌ی کارل گوستاو یونگ، آنیما و آنیموس به‌ترتیب نمایان‌گر جنبه‌ی مؤنث در روان مرد و جنبه‌ی مذکر در روان زن هستند و به‌عنوان

## کهن‌الگوهای داستان «گلنار و آینه»

بر اساس دیدگاه کارل گوستاو یونگ، آفرینش

مؤلفه‌هایی ناخودآگاه، در شکل دهی به ادراکات و تجربه‌های عاطفی انسان نقش اساسی دارند (یونگ، ۱۳۸۷: ۶۲). این کهن‌الگوها معمولاً در متون ادبی از طریق تصویر «دیگری جذاب» یا «معشوق» تجلی می‌یابند و به واسطه‌ی آن، محتوای ناهشیار به سطح روایت راه پیدا می‌کند. در داستان «گلنار و آینه»، نخستین رویارویی راوی با ربابه را می‌توان نمونه‌ای از فعال شدن کهن‌الگوی آنیما دانست. توصیف اولیه‌ی راوی، که بر جلوه‌های ظاهری و تأثیر عاطفی شدید متمرکز است، نشان می‌دهد که این مواجهه فراتر از یک ادراک عادی رخ می‌دهد:

«در همین هنگام، دیدم که پنجره‌ای باز شد... خرمن موهای سیاهش از کنار چپ گردش به جلو ریخته بود» (زریاب، ۱۳۹۵: ۱۱).

این تصویرپردازی، صرفاً گزارش یک مشاهده‌ی بیرونی نیست، بلکه حاکی از نوعی برجسته‌سازی ادراکی است که با واکنشی ناگهانی و غیرارادی همراه می‌شود. این حالت در ادامه، با تعبیر «افسون شدن» شدت می‌یابد:

«این چشم‌ها افسونم کردند... ایستادم و به آن دختر چشم دوختم» (همان).

کاربرد واژه‌ی «افسون» بیان‌گر وضعیتی است که در آن، مرز میان ادراک واقع‌گرایانه و تجربه‌ی ذهنی تضعیف می‌شود. از این منظر، می‌توان این واکنش را نوعی فرافکنی آنیما تلقی کرد؛ بدین معنا که راوی تصویر درونی زنانه‌ی خود را بر ربابه بازمی‌تاباند و به همین دلیل، واکنش او از حد یک جذب معمولی فراتر می‌رود. در این وضعیت، ربابه نه تنها یک شخصیت بیرونی،

بلکه تجسمی از محتوای ناخودآگاه راوی به‌شمار می‌آید.

این فرایند در مواجهه‌های بعدی تشدید می‌شود؛ چنان‌که راوی در توصیف دوباره‌ی ربابه می‌گوید:

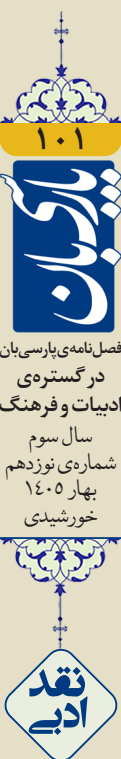
«دوباره به دختر چشم دوختم... از سرپایش افسون می‌بارید» (زریاب، ۱۳۹۵: ۱۴).

در این‌جا، تعبیر «افسون می‌بارید» نشان‌دهنده‌ی تعمیق این تجربه‌ی ناهشیار است؛ به گونه‌ای که ادراک راوی بیش از پیش از سطح عینی فاصله گرفته و به بازتابی از تصویر درونی او تبدیل می‌شود. به بیان دیگر، معشوق در این مرحله نه صرفاً یک «دیگری بیرونی»، بلکه بازنمایی ساختاری از ناخودآگاه است که در قالب شخصیت داستانی ظهور یافته است.

با این حال، کارکرد آنیما در این داستان صرفاً به ایجاد کشش عاطفی محدود نمی‌شود، بلکه در بُعدی مثبت، به‌عنوان نیروی الهام‌بخش نیز عمل می‌کند. این ویژگی در صحنه‌ای آشکار می‌شود که حضور ربابه/گلنار، راوی را به نوشتن سوق می‌دهد:

«قلم را برداشتم... حالا دیگر می‌دانستم که از کجا آغاز کنم. همه‌چیز برایم روشن شده بود» (همان: ۹).

در این بخش، آنیما از سطح یک تجربه‌ی احساسی فراتر رفته و به عاملی فعال در فرایند آفرینش هنری تبدیل می‌شود. این دگرگونی نشان می‌دهد که فرافکنی آنیما، علاوه بر ایجاد دلبستگی، می‌تواند با سامان‌دهی ذهنی و ایجاد وضوح درونی، فرد را به کنش خلاقانه سوق



دهد؛ امری که در چارچوب نظری یونگ، یکی از کارکردهای اساسی این کهن‌الگو به‌شمار می‌آید. با وجود این، شدت این فرافکنی می‌تواند پیامدهایی نیز به‌همراه داشته‌باشد. در برخی موارد، غلبه‌ی تصویر ناهشیار بر ادراک، موجب نوعی اغراق ادراکی و فاصله‌گرفتن از واقعیت می‌شود؛ وضعیتی که در توصیف‌های افسون‌گونه‌ی راوی به‌روشنی قابل مشاهده است. از این‌رو، آنیما در این داستان واجد کارکردی دوگانه است: از یک‌سو نیرویی خلاق و جهت‌دهنده، و از سوی دیگر عاملی برای شکل‌گیری نوعی گسست میان واقعیت و ادراک.

### آنیمای تاریکی

یونگ ارتباطی بنیادین میان آنیما و جهان ناخودآگاه قائل است و آن را با عناصر رازآلودی چون شب و تاریکی پیوند می‌دهد (یونگ، ۱۳۷۷: ۱۸۵).

در داستان «گلنار و آینه» نیز، بسیاری از مواجهه‌های مهم راوی با ربابه در بستر شب و فضاهاى نیمه‌تاریک رخ می‌دهد؛ امری که نشان‌دهنده‌ی پیوند این شخصیت با لایه‌های ناهشیار روان راوی است.

برای نمونه، ناتوانی راوی در دیدن کامل چهره‌ی ربابه در نور کم، می‌تواند نمادی از دست‌نیافتنی بودن تصویر آنیما باشد:

«برگ‌های انبوه... نور ماه را نمی‌گذاشتند که به چهره‌ی دختر برسد...» (زریاب، ۱۳۹۵: ۶).  
هم‌چنین، تجربه‌های اضطرابی و نیمه‌خواب‌گونه‌ی راوی در نیمه‌شب، حاکی از

فعال شدن لایه‌های ناخودآگاه و حضور پررنگ آنیما در ذهن اوست:

«ساعت دیواری، سه‌سپس از نیمه‌شب را نشان می‌داد... دلم تندتند می‌تپید...» (همان).

این عناصر نشان می‌دهند که آنیما در این داستان نه تنها منبع الهام، بلکه منشأ اضطراب و ناآرامی نیز هست؛ وضعیتی که با ماهیت دوگانه این کهن‌الگو در نظریه‌ی یونگ سازگار است.

بر این اساس، آنیما در «گلنار و آینه» حضور دوگانه دارد: از یک‌سو، به‌عنوان نیرویی الهام‌بخش، راوی را به‌سوی خلاقیت و تجربه‌های عاطفی عمیق سوق می‌دهد؛

و از سوی دیگر، با ایجاد فرافکنی، اغراق و ناتوانی در تمایز میان واقعیت و خیال، نوعی آشفتگی روانی در او پدید می‌آورد.

### آنیموس

در نظریه‌ی یونگ، آنیموس بیان‌گر جنبه‌ی مردانه روان در زنان است و حاصل انباشت تجربه‌های تاریخی و فردی از «مرد» در ناخودآگاه جمعی به‌شمار می‌رود. برخلاف تصور ساده‌انگارانه، آنیموس صرفاً نسخه‌ای معکوس از آنیما نیست، بلکه ساختاری مستقل با کارکردی متفاوت است که بیش‌تر با حوزه‌ی اندیشه، داوری و نظام‌های اعتقادی پیوند دارد.

یونگ بر این باور است که انسان ماهیتی دوسویه دارد و هر زن، در کنار هویت زنانه خود، واجد عنصری مردانه نیز هست که در صورت آگاهی‌یافتن، می‌تواند به رشد روانی او کمک کند. به‌ویژه، این عنصر زمانی اهمیت می‌یابد

که زن بتواند از جزم‌اندیشی فاصله بگیرد و میان باورهای خود و محتوای ناخودآگاه تعادل برقرار کند (یونگ، ۱۳۷۷: ۲۹۴).

آنیموس، هم‌چون آنیما، در بسیاری از موارد از طریق فرافکنی بر یک فرد بیرونی آشکار می‌شود. یونگ اشاره می‌کند که این تصویر در مراحل نخست، بر پدر یا برادر فرافکنی می‌شود و سپس در قالب معشوق تجلی می‌یابد (یونگ، ۱۳۷۷: ۲۸۴).

در داستان «گلنار و آینه»، این فرایند را می‌توان در نوع نگاه ربابه به راوی مشاهده کرد؛ جایی که حضور او در ذهن ربابه با نوعی انتظار و دل‌بستگی آمیخته است:

«در اتاق خودم کنار پنجره می‌نشستم... که تو بیایی...» (زریاب، ۱۳۹۵: ۳۱).

این انتظار، صرفاً بیان یک علاقه‌ی عاطفی ساده نیست، بلکه می‌تواند نشانه‌ای از عینیت‌یافتن تصویر آنیموس در ذهن ربابه باشد؛ تصویری که از خلال آن، معنا و جهت به تجربه‌ی عاطفی او داده می‌شود.

از سوی دیگر، آنیموس در برخی موارد در قالب قاطعیت، استقلال رأی و نوعی ایستادگی در رفتار زنانه ظاهر می‌شود. با این حال، این ویژگی‌ها زمانی می‌توانند به آنیموس نسبت داده شوند که با یک ساختار درونی از باورها و داوری‌های نسبتاً مطلق همراه باشند، نه صرفاً به‌عنوان واکنش‌های موقعیتی. در داستان، لحن قاطع ربابه در برخی موقعیت‌ها، از جمله زمانی که می‌گوید:

«خراباتی‌ها، چیزی را که به کسی دادند، پس

نمی‌گیرند» (همان: ۳۵)، می‌تواند نشانه‌ای از نوعی نظام ارزشی درونی شده باشد که با ساختار آنیموس قابل تفسیر است، هرچند این تفسیر نیازمند احتیاط و توجه به زمینه‌ی اجتماعی نیز هست.

با این همه، کارکرد آنیموس در این داستان را نمی‌توان صرفاً مثبت تلقی کرد. در برخی موارد، این عنصر ممکن است به شکل باورهای مطلق، سرسختی یا نوعی جهت‌گیری جبرآلود در تصمیم‌گیری‌ها ظاهر شود؛ امری که می‌تواند مانع انعطاف‌پذیری روانی گردد. از این رو، نمی‌توان به‌سادگی ادعا کرد که حضور آنیموس در شخصیت ربابه به تحقق کامل فرایند فردیت انجامیده است، بلکه می‌توان آن را بخشی از یک مسیر ناتمام در جهت خودآگاهی دانست.

### اتحاد آنیما و آنیموس

به باور قدما، در آغاز آفرینش، اصل تأنیث و تذکیر در وحدتی نخستین به‌سر می‌بردند و در جریان آفرینش به تدریج از یکدیگر فاصله گرفتند؛ از این رو، روح انسانی هم‌واره در آرزوی بازگشت به این وحدت اولیه است (شمیسا، ۱۳۷۹: ۲۸). این تصور، با دیدگاه یونگ درباره‌ی آنیما و آنیموس نیز هم‌خوانی دارد؛ به‌گونه‌ای که این دو، به‌عنوان دو قطب مکمل روان، در مسیر تحقق «تمامیت روانی» عمل می‌کنند. یونگ آن‌ها را نیروهایی ناخودآگاه می‌داند که در نهایت می‌توانند به تحقق «خویشتن» بینجامند: «هردوی آن‌ها نیروی ناخودآگاه‌اند و چنان‌که دنیای باستان باور داشت، می‌توانند وجهی الوهی



۱۰۳

فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان  
در گستره‌ی  
ادبیات و فرهنگ  
سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی



نقد  
ادبی

بیابند» (یونگ، ۱۳۸۳: ۳۱).

با این حال، این «الوهیت» را باید در معنای نمادین و روان‌شناختی فهمید، نه به‌عنوان معادلی مستقیم با مفاهیم دینی. از این منظر، آنچه در سنت‌های دینی نیز با تعبیراتی چون «مَنْ عَرَفَ نَفْسَهُ فَقَدْ عَرَفَ رَبَّهُ» بیان شده است (مهرآبادی و همکاران، ۱۳۹۱: ۵)، می‌تواند نشان‌دهنده‌ی نوعی هم‌پوشانی معنایی میان خودشناسی روانی و شناخت حقیقت تلقی شود، نه یکسانی کامل این دو حوزه.

در داستان «گلنار و آینه»، این فرایند اتحاد، به‌صورت تدریجی و در قالب دگرگونی تصویر زن در ذهن راوی شکل می‌گیرد. آنیما در آغاز در چهره‌ی معشوقی افسون‌گر ظاهر می‌شود:

«گاهی به چهره‌اش می‌نگریستم و گاهی به پاهای حنایی‌رنگش. آن روی مُدور و آن لب‌های گوشت‌آلود و آن دهان زیبا و دل‌انگیز، یک‌پارچه خنده شده بودند؛ شگفته شده بودند؛ از شادابی می‌درخشیدند...» (زریاب، ۱۳۹۵: ۱۸). این تصویر، بیان‌گر نخستین مرحله‌ی مواجهه با آنیما، یعنی جذبه‌ی عاطفی و زیبایی‌شناختی است.

در ادامه‌ی روایت، این رابطه وارد سطحی عمیق‌تر می‌شود. صحنه‌ی هم‌سانی خطوط کف دست، یکی از مهم‌ترین نشانه‌های این تحول است:

«انگشت حنایی‌اش را بر کف دستم کشید و خطی را نشان داد که بر عرض کف دست راستم دویده بود و کف دستم را از میانه نیم می‌کرد. پرسید: "کف دست دیگری، مثل این کف دست

خودت، دیده‌ای؟" گفتم: "نی، هیچ‌وقت ندیدم". آن وقت کف دست راستش را در برابر چشم‌هایم گرفت و من کف دست او را دیدم. شگفت‌زده شده بودم؛ بر عرض کف دست راست او نیز، یک خط کشیده شده بود و این خط، کف دست او را نیم می‌کرد... شادمانه گفتم: "عجیب است... بسیار عجیب است. بار نخست است که کف دستی - مثل کف دست خودم - می‌دیدم." ربابه کمی درنگ کرد. بعد، آهسته و با لحنی شگفت و اسرارآمیز گفت: "می‌دانی، یک وقتی من و تو خواهر و برادر بودیم!" (همان: ۷۴).

این صحنه صرفاً بیان‌گر شباهت نیست، بلکه نشانه‌ای از «وحدت از پیش موجود» میان دو قطب روانی است؛ وحدتی که اکنون در سطح آگاهی در حال آشکار شدن است. از این رو، تبدیل رابطه‌ی عاشقانه به رابطه‌ی خواهر و برادر، نه یک گسست، بلکه مرحله‌ای از تعمیق این پیوند کهن‌الگویی است. این نکته با این دیدگاه نیز هم‌خوانی دارد که «برادر» یکی از مهم‌ترین حاملان تصویر آنیموس در روان زن است (اتونی، ۱۳۹۱: ۲۳).

در ساختار کلی داستان، این دگرگونی به سطحی گسترده‌تر نیز می‌رسد؛ جایی که ربابه، گلنار و مادر گلنار در امتدادی نسلی و معنایی به یکدیگر پیوند می‌خورند. در این جا، شخصیت‌ها دیگر به‌صورت افراد مستقل عمل نمی‌کنند، بلکه به‌عنوان صورت‌های مختلف یک حقیقت واحد ظاهر می‌شوند. بدین ترتیب، آنیما برای راوی در چهره‌های معشوق، خواهر و مادر تجلی می‌یابد و در مقابل، آنیموس برای ربابه/گلنار در قالب



فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان  
در گستره‌ی  
ادبیات و فرهنگ  
سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی



معشوق و برادر نمود پیدا می‌کند.

این فرایند نشان می‌دهد که اتحاد آنیما و آنیموس در این داستان نه به صورت ناگهانی، بلکه در قالب یک حرکت تدریجی، چندلایه و نسلی شکل می‌گیرد؛ حرکتی که در نهایت به سوی نوعی «تمامیت روانی» و درک عمیق‌تر از خویشتن جهت دارد.

## نقاب

چارچوب نظری کارل گوستاو یونگ، «نقاب» یا پرسونا به صورتی از شخصیت اطلاق می‌شود که فرد برای حضور در اجتماع و برقراری تعامل با دیگران برمی‌سازد. این صورتک، بازتاب کامل «خود واقعی» نیست، بلکه نمایشی اجتماعی از هویت فرد است که با هدف انطباق با انتظارات بیرونی شکل می‌گیرد. به همین دلیل، پرسونا می‌تواند شامل نقش‌های مختلف اجتماعی، از جمله موقعیت شغلی و جای‌گاه فرد در جامعه نیز باشد (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۲۸).

در عین حال، در حوزه ادبیات، مفهوم نقاب معنای متفاوتی می‌یابد. در این کاربرد، نقاب به «من» ساخته‌شده‌ای اشاره دارد که روایت از منظر او شکل می‌گیرد؛ این «من» نه با نویسنده و نه با شاعر یکی است، بلکه شخصیتی است که برای انتقال تجربه‌ی روایی خلق شده و خواننده از طریق آن با جهان متن ارتباط برقرار می‌کند (داد، ۱۳۸۷: ۴۷۳). با این حال، در این پژوهش، نقاب در معنای روان‌شناختی آن، مطابق با دیدگاه یونگ، مد نظر است.

یونگ بر این نکته تأکید می‌کند که سلامت

روانی در گرو وجود پرسونایی منعطف و پویا است؛ به‌گونه‌ای که فرد بتواند آن را با لایه‌های مختلف روان خود هماهنگ سازد. در مقابل، اگر این نقاب حالت خشک و تصنعی به خود بگیرد، ممکن است به بروز اختلالات روانی، از جمله زودرنجی و افسردگی بینجامد (گورین، ۱۳۹۵: ۱۹۷). از این رو، پرسونا را می‌توان نوعی «ماسک اجتماعی» دانست که فرد برای کسب پذیرش و تعامل مؤثر با دیگران به کار می‌گیرد؛ اما در عین حال می‌تواند به پنهان‌سازی ابعاد اصیل شخصیت نیز منجر شود.

در داستان «گلنار و آینه»، کارکرد این کهن‌الگو را می‌توان در رفتار راوی به‌روشنی مشاهده کرد. در صحنه‌ای که ربابه او را به رقص دعوت می‌کند، واکنش راوی نشان‌دهنده‌ی نوعی خودکنترلی ناشی از هنجارهای اجتماعی است که مانع از بروز آزادانه‌ی میل درونی او می‌شود:

«و بعد دیدم اندکی خم شد. دست‌هایش را به‌سوی من دراز کرد. انگار می‌خواست برخیزم برقصم.... و من یک پارچه آتش شده بودم. نمی‌دانستم چکار کنم. از بازوی الیاس گرفتم و گفتم برویم» (زریاب، ۱۳۹۵: ۲۱).

در این‌جا، حالت تردید و عقب‌نشینی راوی را می‌توان نه صرفاً واکنشی فردی، بلکه نشانه‌ای از غلبه‌ی پرسونا دانست که با ارزش‌ها و محدودیت‌های اجتماعی هم‌سواست و از تحقق رفتار آزادانه جلوگیری می‌کند.

در نمونه‌ای دیگر، ربابه نیز به‌گونه‌ای متفاوت از نقاب بهره می‌گیرد. او در فضای عمومی شهر، برای پرهیز از شناخته‌شدن، چهره‌ی خود را



۱۰۵

فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان  
در گستره‌ی  
ادبیات و فرهنگ  
سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی



نقد  
ادبی

می‌پوشاند:

«به ربابه گفتم چرا چادری ات را نمی‌کشی؟  
گفت: "همین‌طور خوب است". گفتم: رویت  
را باز کن. با لحن جدی و قاطع گفت: "نی،  
نمی‌خواهم"» (همان: ۲۳).

این رفتار را می‌توان نوعی راه‌برد دفاعی در  
برابر نگاه و قضاوت اجتماعی دانست. در این‌جا،  
نقاب نه‌تنها ابزار سازگاری، بلکه وسیله‌ای برای  
محافظت از هویت فردی در برابر طرد و داوری  
بیرونی است. به بیان دیگر، پرسونا در مورد ربابه  
کارکردی حفاظتی پیدا می‌کند و به او امکان  
می‌دهد میان «خودِ درونی» و «فضای اجتماعی»  
فاصله ایجاد کند.

### سایه

در چارچوب نظریه‌ی کارل گوستاو یونگ،  
سایه یکی از بنیادی‌ترین ساختارهای ناخودآگاه  
است که شامل آن دسته از ویژگی‌ها، تمایلات و  
ظرفیت‌هایی است که فرد آن‌ها را نمی‌پذیرد یا از  
آگاهی خود طرد می‌کند. این عناصر ممکن است  
جنبه‌های غریزی و ناپذیرفتنی داشته باشند، اما  
به این ابعاد محدود نمی‌شوند و می‌توانند شامل  
استعدادها و نیروهای سرکوب‌شده نیز باشند  
(یونگ، ۱۳۸۸: ۱۴).

به تعبیر یونگ، این بخش ناپذیرفته‌ی روان  
هم‌واره در پس‌زمینه حضور دارد و در اثر سرکوب،  
به ناخودآگاه رانده می‌شود؛ اما از میان نمی‌رود و  
در شرایط بحرانی یا کنترل‌نشده به‌صورت ناگهانی  
بروز می‌کند. در توصیفی نمادین، سایه «دمی  
نامرئی» دانسته شده است که انسان هم‌چنان آن

را با خود حمل می‌کند (گرین، ۱۳۹۵: ۱۸۲).

در داستان «گلنار و آینه»، یکی از برجسته‌ترین  
نمودهای سایه را می‌توان در شخصیت مرد مست  
در مجلس عروسی مشاهده کرد: «مرد مست با  
چهره‌ی ابلهانه و لحنی آمیخته به شکایت...  
گفت چرا نمی‌رقصی کنجی!» (زریاب، ۱۳۹۵:  
۸۲). این شخصیت، با رفتار تحقیرآمیز و بی‌مهار  
خود، نمایان‌گر نوعی فروپاشی کنترل و بروز  
امیال سرکوب‌نشده است. با این حال، تفسیر او  
به‌عنوان «سایه‌ی مستقیم ربابه» نیازمند احتیاط  
است؛ زیرا می‌توان او را بیش‌تر تجسمی عینی از  
سایه، در سطحی فردی یا حتی جمعی، دانست  
که در برابر ربابه قرار می‌گیرد و او را با واقعیتی  
ناخوشایند مواجه می‌سازد.

واکنش ربابه پس از این رویداد، نشان‌دهنده‌ی  
فعال شدن لایه‌های عمیق روان اوست:

«ربابه، شتابان به سوی گور مادرش رفت و  
خودش را روی قبر انداخت... گریه‌اش منفجر  
شد. به شدت می‌گریست. به نظرم آمد که  
گریه‌های مادرش هم در سینه‌ی او ذخیره شده  
بودند. گریه‌های مادرِ مادرِ مادرِ مادرش هم  
در سینه‌ی او ذخیره شده بودند» (همان: ۸۶).

این صحنه را می‌توان نوعی مواجهه‌ی  
ناآگاهانه با محتوای سایه دانست؛ مواجهه‌ای  
که هنوز به مرحله‌ی ادغام نرسیده و به‌صورت  
انفجار عاطفی بروز می‌کند. تأکید بر تداوم  
نسل‌ها در این توصیف، نشان می‌دهد که این  
تجربه تنها فردی نیست، بلکه با لایه‌هایی عمیق‌تر  
از حافظه‌ی روانی نیز پیوند دارد.

در سطحی دیگر، سایه در شخصیت راوی نیز



نمود می‌یابد. ترس و اضطراب او در مواجهه با ربابه:

«در همین حال، ترس و تلوسه‌ای در دل من راه یافت. می‌ترسیدم که این آوازهای مُردگان را بیدار کنند... می‌ترسیدم که مُردگان شگفتی‌زده و حیران بیایند...» (زریاب، ۱۳۹۵: ۷)، این صحنه نشان‌دهنده‌ی رویارویی با امری ناشناخته و سرکوب‌شده است. با این حال، این مواجهه به‌جای پذیرش، به فرافکنی منجر می‌شود؛ به‌گونه‌ای که راوی عناصر تهدیدآمیز را به بیرون نسبت می‌دهد. هم‌چنین، ناتوانی راوی در آغاز نوشتن:

«هنوز نتوانستم شروع کنم... سال‌هاست که کوشیده‌ام شروع کنم؛ ولی نتوانستم» (همان: ۹)، را می‌توان به‌عنوان نوعی مقاومت روانی در برابر مواجهه با محتوای ناهشیار تفسیر کرد. این وضعیت نشان می‌دهد که سایه می‌تواند به‌صورت مانعی در مسیر کنش خلاقانه ظاهر شود.

با این حال، مواجهه با سایه همواره جنبه‌ای منفی ندارد. در روند داستان، همین تنش‌ها و تجربه‌های بحرانی، زمینه‌ای برای حرکت و دگرگونی فراهم می‌کنند. به‌عنوان نمونه، تجربه‌ی تحقیر و بحران، ربابه را به حرکت وامی‌دارد و او را در مسیر سفر و جست‌وجوی درونی قرار می‌دهد. به همین ترتیب، رویارویی راوی با این وضعیت، سرانجام او را به آغاز نوشتن وامی‌دارد. در چارچوب نظریه‌ی کارل گوستاو یونگ، نقاب و سایه رابطه‌ای ساختاری و دوسویه دارند؛ به این معنا که هرچه پرسونا سخت‌تر، تثبیت‌شده‌تر و منطبق‌تر با هنجارهای بیرونی باشد، بخش‌های

بیش‌تری از تمایلات و ویژگی‌های ناسازگار با آن، به ناحیه‌ی سایه رانده می‌شوند. در داستان «گلنار و آینه»، این رابطه در هر دو شخصیت اصلی قابل مشاهده است: در مورد راوی، پای‌بندی به نقاب اخلاقی و اجتماعی، موجب سرکوب امیال عاطفی و بروز آن‌ها در قالب اضطراب و تردید می‌شود؛ و در مورد ربابه، نقاب تحمیل‌شده‌ی اجتماعی - اعم از نقش «رقاصه» یا پنهان‌سازی چهره - به انباشت تجربه‌های طرد و تحقیر در ناخودآگاه می‌انجامد که در موقعیت‌های بحرانی، به‌صورت انفجار عاطفی یا واکنش‌های شدید بروز می‌کند. از این‌رو، نقاب در این داستان نه تنها ابزار سازگاری، بلکه عاملی فعال در شکل‌گیری و تشدید سایه است و به جای ایجاد تعادل، به تعمیق شکاف میان «خود اجتماعی» و «خود درونی» منجر می‌شود.

### آینه

در نگرش یونگ، آینه در تقابل با نقاب قرار می‌گیرد و انسان را با لایه‌های پنهان وجودش روبه‌رو می‌سازد. به بیان دیگر، «آینه آن چهره‌ای را باز می‌تاباند که شاید فرد هرگز به دیگران نشان نمی‌دهد و آن را پنهان می‌دارد» (پاینده، ۱۳۹۱: ۶۶). از این منظر، آینه را می‌توان عرصه‌ی ظهور ساحت‌های ناهشیار، به‌ویژه سایه، دانست؛ یعنی جایی که فرد با بخش‌های سرکوب‌شده و تاریک خویش مواجه می‌شود.

این رویارویی در داستان «گلنار و آینه» به‌صورت عینی به تصویر کشیده شده است: «گلنار به تصویرش در آینه نگرست.



تصویرش هم، به او نگریست. در چشم‌ها و صورت گلنار خشم زبانه کشید. در چشم‌ها و صورت تصویر او در آئینه نیز خشم زبانه کشید. گلنار می‌خواست با آتش چشم‌هایش رقاصه‌ای را که در آئینه بود، بسوزاند...» (زریاب، ۱۳۹۵: ۴۵).

در این صحنه، تصویر آئینه نه صرفاً بازتاب ظاهری، بلکه بازنمایی «دیگری درون» است؛ دیگری که با گلنار هم‌سان است؛ اما در عین حال در برابر او می‌ایستد. این تقابل، نشان‌دهنده‌ی کشمکش درونی میان خودآگاه و ناهشیار است. اوج این رویارویی در لحظه‌ی فروپاشی تصویر رخ می‌دهد:

«و آن‌گاه گلنار به چرخیدن شروع کرد... تصویرش در آئینه نیز به یک گل چرخان بزرگ مبدل شده بود... ناگهان همه‌گان دیدند... تصویر او در آئینه تعادل خودش را از دست داد... بر زمین افتاد و همان‌جا، بی حرکت ماند» (همان: ۴۷).

در این‌جا، شکست تصویر را می‌توان نشانه‌ای از غلبه‌ی موقت خودآگاه بر سایه دانست؛ اما این غلبه لزوماً به معنای حذف کامل سایه نیست، بلکه بیش‌تر بیان‌گر لحظه‌ای از تسلط یا مهار آن است. از این‌رو، آئینه در این داستان، کارکردی دوگانه دارد: هم ابزار شناخت خویشتن است و هم صحنه‌ی تعارض و رویارویی درونی.

## آتش

در اسطوره‌های هند، آتش جایگاهی قدسی دارد و به‌عنوان واسطه‌ی میان انسان و نیروهای الهی شناخته می‌شود؛ افزون بر آن، کارکردی

آزمون‌گر نیز دارد، به‌گونه‌ای که نیکان را یاری و بدان را رسوا می‌کند. در داستان «گلنار و آئینه»، این عنصر با لایه‌ای کهن‌الگویی و چندوجهی حضور می‌یابد.

آتش در این روایت، نیرویی است که از سوی کرشنا به گلنار اعطا می‌شود و به او امکان اعمال قدرت می‌دهد. این قدرت در صحنه‌ی نابودی مهاراجه به‌روشنی دیده می‌شود:

«گلنار هم‌چنان که می‌رقصید به هر سو اشاره می‌کرد و همه چیز آتش می‌گرفت: تخت مهاراجه آتش گرفت. کرسی‌های زیبا آتش گرفتند. چوب‌های کنده‌کاری شده، همه آتش گرفتند. پنجره‌ها آتش گرفتند...» (همان: ۴۸). در این‌جا، آتش صرفاً ابزار تخریب نیست، بلکه نماد نیرویی فراانسانی است که نظم پیشین را برهم می‌زند و امکان دگرگونی را فراهم می‌سازد.

همین الگو در سطحی دیگر، در شخصیت ربابه تکرار می‌شود؛ با این تفاوت که این‌بار در سطح رؤیا رخ می‌دهد:

«خواب کوتاهی بود... گلنار را به خواب دیدم... با آن نگاه‌های شرربارش به‌سوی آن مرد مست و مردان مست دیگر دید. از این نگاه‌های شرربار او، همه‌ی آنان در گرفتند و... فرار کردند» (همان: ۴۹).

در این صحنه، آتش از سطح واقعیت به ناخودآگاه منتقل شده و به‌صورت نیرویی روانی ظاهر می‌شود که کارکردی پالایشی دارد. مرد مست، به‌عنوان نماد سایه، در این‌جا نه فقط نابود، بلکه از صحنه‌ی روانی رانده می‌شود.

با توجه به هم‌هویتی گلنار و ربابه، می‌توان

گفت آتش به مثابه نیرویی نسلی و تکرارشونده عمل می‌کند که در سطوح مختلف (تاریخی، روانی و رؤیایی) حضور دارد. این عنصر، هم‌زمان کارکردی تخریبی، تطهیری و دگرگون‌کننده دارد و به همین دلیل در پیش‌برد تحول شخصیت‌ها نقش مهمی ایفا می‌کند.

### پیر خردمند یا فرزانه

کهن‌الگوی «پیر خردمند» در اندیشه‌ی یونگ، نماد دانایی، بینش و هدایت معنوی است؛ شخصیتی که به مثابه تجسمی انسانی از آگاهی برتر ظاهر می‌شود و در کنار خرد و ذکاوت، واجد ویژگی‌هایی چون اراده‌ی استوار و میل به راهنمایی دیگران است (شولتز، ۱۳۸۶: ۱۷۶). این کهن‌الگو می‌تواند در قالب‌هایی چون معلم، مرشد، طبیب یا هر شخصیت مرجع و راهنما جلوه‌گر شود (یونگ، ۱۳۶۸: ۱۱۲) و اغلب در مسیر سفر قهرمان، نقشی یاری‌رسان ایفا می‌کند. در داستان «گلنار و آینه»، یکی از نمودهای روشن این کهن‌الگو، پیرمرد درویشی است که در خواب راوی ظاهر می‌شود و با افشای نسبت میان راوی و ربابه، گرهی اساسی از روایت را می‌گشاید. این حضور، کارکردی راهنمایانه دارد و راوی را با حقیقتی پنهان مواجه می‌سازد.

در کنار این نمود، می‌توان به حضور عناصر راهنما در قالب‌های دیگر نیز توجه کرد. به‌باور یونگ، «زنِ راهنما» از متعالی‌ترین جلوه‌های آنیما است (یونگ، ۱۳۷۷: ۲۲۷)؛ عنصری که نقش میانجی میان خودآگاه و ناخودآگاه را ایفا می‌کند.

در این داستان، شخصیت «گلنار» در رؤیاهای ربابه، چنین کارکردی می‌یابد. او پس از مواجهه‌ی ربابه با بحران (سایه)، در خواب ظاهر می‌شود، او را به شناخت هویت خویش فرا می‌خواند و مسیر تازه‌ای پیش رویش می‌گشاید. این هدایت، بیش از آن‌که بیرونی باشد، به نوعی فعال‌سازی لایه‌های درونی و ناخودآگاه شخصیت تعبیر می‌شود.

از سوی دیگر، شخصیت «شیرین» نیز با رفتارهای حمایتی و دعوت به صبر و شکیبایی، نوعی نقش هدایت‌گر ملایم را ایفا می‌کند. در مجموع کهن‌الگوی پیر خردمند در «گلنار و آینه» به صورت یک الگوی واحد و ثابت ظاهر نمی‌شود، بلکه در قالب‌های متنوع و مکمل حضور دارد. این تنوع، نشان‌دهنده‌ی پیچیدگی مسیر آگاهی در داستان است؛ مسیری که از طریق رؤیا، تجربه و روابط انسانی شکل می‌گیرد و شخصیت‌ها را به درک عمیق‌تری از خویش نزدیک می‌سازد.

### مادر مثالی

یکی از مهم‌ترین کهن‌الگوهای مطرح در اندیشه‌ی یونگ، کهن‌الگوی «مادر مثالی» است؛ شخصیتی که از آغاز تاریخ بشری با نوعی تقدس و احترام همراه بوده است. این کهن‌الگو، مجموعه‌ای از ویژگی‌های متضاد را در خود جمع می‌کند؛ از یک‌سو سرچشمه‌ی حیات، پرورش و شکوفایی است و از سوی دیگر می‌تواند واجد ابعاد پیچیده‌تری نیز باشد. جوزف کمپل، مادر را نیرویی پالایش‌گر می‌داند که در سنت‌های دینی،



به‌عنوان عاملی برای ایجاد تعادل و آمادگی ذهنی انسان به‌کار گرفته می‌شود (کمپل، ۱۳۸۹: ۱۲۱). این تصویر در اشکال گوناگونی چون مادر، مادرکلان، خاله یا هر زن دارای پیوند عاطفی و خویشاوندی تجلی می‌یابد و ویژگی‌هایی چون مهر، شفقت، حمایت و نوعی فرزاندگی را در بر می‌گیرد.

در داستان «گلنار و آینه»، این کهن‌الگو عمدتاً در چهره‌ی «شیرین» نمود پیدا می‌کند. او با رفتارهای حمایتی، مراقبت از ربابه و دعوت به شکیبایی، نقش یک نیروی حامی و آرام‌بخش را ایفا می‌کند. از این‌رو، می‌توان گفت که مادر مثالی در این داستان بیش‌تر در بُعد مثبت و پرورنده‌ی خود برجسته شده است، هرچند پیچیدگی‌های ضمنی این کهن‌الگو نیز به‌طور کامل حذف نشده‌اند.

### سفر قهرمانی

کهن‌الگوی قهرمان از شناخته‌شده‌ترین الگوهای اسطوره‌ای است که بر محور «حرکت برای شناخت خویشتن» شکل می‌گیرد. در داستان «گلنار و آینه»، هر دو شخصیتِ راوی و ربابه درگیر نوعی از این سفر هستند؛ اما این سفر نه خطی و قهرمانانه به معنای کلاسیک، بلکه پیچیده، گسسته و تا حدی مارپیچی است.

ربابه در پی تبدیل شدن به «گلنار» - چهره‌ای اسطوره‌ای از گذشته‌ی خویش - و بازیابی نیروی رازآمیز است. این میل، ریشه در یک حافظه‌ی جمعی و تداوم نسلی دارد. تحقیر شدن توسط مرد مست، نقطه‌ی بحرانی این مسیر است که او

را به حرکت وامی‌دارد. چنان‌که در پژوهش انوری نیز آمده است:

«سفر ربابه در این داستان مارپیچی بوده... با دیدن راوی به سفر دعوت می‌شود و با دشنام دادن مرد مست راهی انجام سفر می‌شود» (انوری، ۱۴۰۱: ۱۵۷).

با این حال، این سفر بیش از آن‌که به تحقق کامل بینجامد، به نوعی جست‌وجوی ناتمام تبدیل می‌شود. ربابه در مسیر رسیدن به راز «گلنار»، با گسست‌ها، فقدان‌ها و ناکامی‌ها مواجه می‌شود. بنابراین، سفر او را باید حرکتی در جهت آگاهی و تجربه دانست، نه دست‌یابی قطعی به کمال.

در سوی دیگر، راوی نیز سفری درونی را تجربه می‌کند. عشق او به ربابه، نقطه‌ی آغاز این حرکت است؛ اما این عشق به وصال نمی‌انجامد و با آگاهی تلخ (رابطه‌ی خواهر و برادری) متوقف می‌شود. ساختار داستان نیز حالتی دایره‌وار دارد؛ به‌گونه‌ای که حرکت آغاز می‌شود؛ اما به نقطه‌ای قطعی و نهایی ختم نمی‌گردد.

با این حال، همین تجربه‌ی عشق، فقدان و آگاهی، راوی را از وضعیت اولیه‌ی خود جدا می‌کند و او را وارد مرحله‌ای تازه از ادراک می‌سازد. از این منظر، می‌توان گفت که او در مسیر سفر قهرمانی، به نوعی تحول درونی نسبی دست می‌یابد، هرچند این تحول به معنای پیروزی کامل قهرمانانه نیست.

### مرگ و تولد دوباره

کهن‌الگوی «مرگ و تولد دوباره» از مفاهیم

بنیادین در اسطوره و روان‌شناسی تحلیلی است و اغلب به معنای دگرگونی و گذار از یک وضعیت به وضعیت دیگر تفسیر می‌شود. یونگ این مفهوم را از باورهای کهن بشری می‌داند که در قالب‌هایی چون تناسخ، رستاخیز و تحول درونی نمود می‌یابد (یونگ، ۱۳۶۸: ۶۳).

در داستان «گلنار و آینه»، این الگورا می‌تواند در تداوم و تکرار «گلنار» در نسل‌های مختلف مشاهده کرد؛ جایی که هویت گلنار نه به صورت یک فرد منفرد، بلکه به عنوان الگویی تکرارشونده در طول نسل‌ها ظاهر می‌شود. این تداوم را می‌توان نوعی باززایی نمادین دانست که به مفهوم تناسخ نزدیک می‌شود؛ اما بیش‌تر در سطحی اسطوره‌ای و فرهنگی عمل می‌کند.

از سوی دیگر، تحول راوی نیز نمونه‌ای از این الگو است. او در آغاز، درگیر نوعی ناآگاهی و تردید است؛ اما در جریان تجربه عشق، فقدان و شناخت، به مرحله‌ای تازه از ادراک می‌رسد. این دگرگونی را می‌توان نوعی «مرگ درونی» و «تولد مجدد» تلقی کرد؛ تحولی که با نوعی سبک‌شدن و گرایش به آرامش همراه است، هرچند این آرامش از اندوه و تجربه خالی نیست.

### خود (خویشتن)

«خود» مهم‌ترین کهن‌الگوی نظام فکری یونگ است که نقش مرکز و سامان‌دهنده‌ی کل روان را بر عهده دارد. این کهن‌الگو با ایجاد هماهنگی میان عناصر متضاد روان، شخصیت را به سوی وحدت هدایت می‌کند (هال و دیگران، ۱۳۷۵: ۷۸).

در «گلنار و آینه»، نشانه‌هایی از حرکت به سوی این وحدت دیده می‌شود؛ اما این فرایند کامل و نهایی نیست. عشق راوی به ربابه، آغاز نوعی بیداری درونی است که او را از سطحی صرفاً بیرونی به تجربه‌ای عمیق‌تر سوق می‌دهد. این عشق، نه صرفاً احساسی رمانتیک، بلکه مقدمه‌ای برای مواجهه با حقیقتی پیچیده‌تر است. آگاهی از پیوند خواهر و برادری میان راوی و ربابه، لحظه‌ای بحرانی در این مسیر است. پذیرش این واقعیت، نوعی «از خودگذشتگی» را به همراه دارد که از ویژگی‌های حرکت به سوی خویشتن به‌شمار می‌آید. در این جا، میل فردی جای خود را به نوعی پذیرش آگاهانه می‌دهد. هم‌چنین، مرگ ربابه را می‌توان به عنوان رخدادی نمادین در این مسیر تلقی کرد؛ رخدادی که باعث گسست؛ اما در عین حال موجب تأمل و بازاندیشی درونی راوی می‌شود. این وضعیت، او را به مرحله‌ای تازه از ادراک می‌رساند؛ حالتی که می‌توان آن را نه تحقق کامل «خود»، بلکه نزدیک شدن به آگاهی از آن دانست.

### آرمان‌شهر

آرمان‌شهر را می‌توان صورتی از میل انسان به فرارفتن از وضعیت موجود و گرایش به جهانی کامل‌تر دانست؛ با این حال، در خوانش یونگی، این میل صرفاً گریز از واقعیت نیست، بلکه نوعی فرافکنی ناخودآگاه «کمال» بر یک مکان بیرونی است. در چنین وضعیتی، فرد آنچه را در درون خود به‌دست نیاورده، در بیرون جست‌وجو می‌کند.



فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان  
در گستره‌ی  
ادبیات و فرهنگ  
سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی



در داستان «گلنار و آینه»، سرزمین هندوستان کارکردی فراتر از یک مکان جغرافیایی دارد و به منزله‌ی آرمان شهری ظاهر می‌شود که ربابه در آن به دنبال کشف راز «غلبه بر تصویر در آینه» است. این جست‌وجو، در سطحی عمیق‌تر، بازتاب تلاش او برای دستیابی به نوعی کمال گم‌شده است که در ذهن او با روایت گلنار پیوند خورده است. در واقع، ربابه نه صرفاً به‌عنوان یک فرد، بلکه به‌مثابه تداوم یک الگوی زنانه، همان مسیری را دنبال می‌کند که پیش‌تر در شخصیت گلنار و نسل‌های پیشین او شکل گرفته است. نشانه‌های این حرکت در متن داستان آشکار است:

«دلم لرزید... گفت: ربابه به هندوستان رفت!» (زریاب، ۱۳۹۵: ۴۵)

و نیز: «پرسیدم: شما می‌فهمید کجا رفته‌اند؟ گفت: هندوستان» (همان: ۴۷).

این سفر، بیان‌گر آن است که ربابه - به‌عنوان تجلی تازه‌ای از الگوی گلنار - در پی بازسازی تجربه‌ای کهن است؛ تجربه‌ای که در حافظه‌ی جمعی این تبار زنانه تثبیت شده و اکنون به‌صورت میلی درونی او را به حرکت وامی‌دارد. با این حال، مواجهه‌ی او با واقعیت‌های این سفر، از جمله نیافتن پاسخ قطعی و آگاهی از سرنوشت شخصیت‌هایی چون «پندت نیمن داس»، نشان می‌دهد که آرمان‌شهر ذهنی او با جهان عینی هم‌خوانی کامل ندارد.

با وجود این، این ناکامی را نمی‌توان صرفاً به‌عنوان شکست تلقی کرد؛ بلکه این تجربه، به نوعی فروریختن تصویر آرمانی و نزدیک شدن به

درکی واقع‌بینانه‌تر از جهان است. از این منظر، آرمان‌شهر در این داستان کارکردی دوگانه دارد: از یک‌سو جلوه‌ای از میل به گریز و کمال‌طلبی است، و از سوی دیگر، مرحله‌ای از فرایند شناخت که در آن، شخصیت با محدودیت‌های این تصویر آرمانی روبه‌رو می‌شود.

در نتیجه، جست‌وجوی هندوستان را می‌توان نه صرفاً حرکتی بیرونی، بلکه تلاشی درونی دانست که در آن ربابه، به‌عنوان تداوم کهن الگوی گلنار، در مسیر بازشناسی این الگوی تکرار شونده قرار می‌گیرد؛ مسیری که هرچند به تحقق کامل آرمان نمی‌انجامد؛ اما افق آگاهی او را گسترش می‌دهد.

### کهن الگوی اعداد

اعداد در نظام‌های اسطوره‌ای و روان‌شناختی، تنها نشانه‌های کمی نیستند، بلکه به‌مثابه الگوهایی معنادار، بازتابی از ساختارهای ذهنی و ناخودآگاه جمعی به‌شمار می‌آیند. در داستان «گلنار و آینه»، تکرار برخی اعداد نشان می‌دهد که این عناصر به‌صورت هدفمند در بافت روایت به‌کار رفته‌اند و در شکل‌گیری فضای معنایی داستان نقش دارند.

#### الف) عدد دو

عدد «دو» نماد تقابل، دوگانگی و در عین حال میل به وحدت است؛ مفاهیمی چون روشن/تاریک، زن/مرد و خیر/شر در این چارچوب قابل درک‌اند (پلی، ۱۳۷۱: ۲۷۸).

در متن، این عدد در موقعیت‌های مختلف تکرار می‌شود و اغلب با نوعی تقابل یا

ناتمامی همراه است: «... تنها دوتا توله‌سگِ سیاه‌وسفید...» (زریاب، ۱۳۹۵: ۱۱).

این دوگانگی تصویری، با ساختار کلی داستان هم‌خوان است؛ رابطه‌ی راوی و ربابه نیز بر نوعی کشش دوگانه استوار است: میل به یکی شدن در برابر موانع اجتماعی و ذهنی. ناپدید شدن یکی از این دو (همان: ۲۷)، را می‌توان نشانه‌ای از برهم‌خوردن این تعادل و ناکامی در تحقق وحدت دانست.

ب) عدد سه

عدد «سه» در نمادشناسی، نشانه‌ی شکل‌گیری، توازن و نوعی کمال نسبی است و با مفاهیمی چون آگاهی و چرخه‌ی حیات پیوند دارد (گورین و دیگران، ۱۳۹۵: ۱۶۴).

در داستان، تکرار «سه‌شنبه» به‌عنوان زمان دیدار، از یک الگوی زمانی فراتر می‌رود:

«پس از آن، هر روز سه‌شنبه، ربابه را

می‌دیدم...» (زریاب، ۱۳۹۵: ۵۷)

این تکرار، نوعی ریتم معنایی ایجاد می‌کند؛ دیدارهایی که میان امر قدسی (زیارت) و امر عاشقانه در نوسان‌اند. این وضعیت، شخصیت‌ها را به آگاهی نزدیک می‌کند؛ اما این آگاهی در سطحی ناپایدار می‌ماند و به تحقق کامل نمی‌رسد.

ج) عدد هفت

عدد «هفت» نماد کمال، تمامیت و نظم است و در سنت‌های دینی و عرفانی جایگاهی ویژه دارد (گورین و دیگران، ۱۳۹۵: ۱۶۴).

در داستان، تصویر «ماه هفت‌شبه» فضایی خاص ایجاد می‌کند:

«ماه هفت‌شبه در سینه‌ی آسمان بود...» (زریاب، ۱۳۹۵: ۲۶)

این تصویر، نه بیان‌گر کمال مطلق، بلکه نشان‌دهنده‌ی وضعیتی در آستانه‌ی کمال است؛ حالتی میانی که با فضای کلی داستان هم‌خوانی دارد، جایی که شخصیت‌ها در مسیر شناخت و دگرگونی قرار دارند.

بررسی اعداد در «گلنار و آینه» نشان می‌دهد که این عناصر به‌صورت تکرارشونده و معنادار در متن حضور دارند و در ایجاد لایه‌های مفهومی داستان نقش ایفا می‌کنند. با این حال، کارکرد اصلی آن‌ها نه در تثبیت معنا، بلکه در نشان‌دادن وضعیت تعلیق، کشمکش و حرکت به‌سوی وحدت است. این ویژگی، با ساختار کلی داستان و مسیر درونی شخصیت‌ها هماهنگ است و می‌تواند به‌عنوان بخشی از فرایند تدریجی خودشناسی و نزدیک شدن به «خویشتن» تفسیر شود.

## رنگ‌ها

رنگ‌ها در نظام نمادین ادبی، یکی از مهم‌ترین ابزارهای بازنمایی کهن‌الگوها و حالات روانی به‌شمار می‌آیند. در داستان «گلنار و آینه»، رنگ‌ها نه تنها در سطح توصیف ظاهری، بلکه در ایجاد فضای عاطفی و القای وضعیت‌های درونی شخصیت‌ها نقش دارند.

## سرخ

رنگ سرخ در نمادشناسی معمولاً با مفاهیمی چون خون، هیجان، خشونت و بی‌ثباتی همراه است. در داستان، این رنگ در فضایی رازآلود



فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان  
در گستره‌ی  
ادبیات و فرهنگ  
سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی



و ناآرام ظاهر می‌شود: «چشم‌های گربه‌یی می‌درخشیدند. این چشم‌ها رنگ سُرخ داشتند» (زریاب، ۱۳۹۵: ۶). در این جا، سرخی چشم‌ها بیش از آن‌که صرفاً توصیفی باشد، نوعی حالت تهدید و ناآرامی پنهان را القا می‌کند که با فضای کلی داستان - آمیخته از اضطراب، کشش و ابهام - هم‌خوانی دارد.

آبی

رنگ آبی غالباً نماد آرامش، امنیت و نوعی خلوص معنوی است. در داستان نیز این رنگ در موقعیتی نسبتاً آرام‌تر ظاهر می‌شود: «پیراهن آبی‌رنگ به تن داشت» (همان: ۱۳)

آبی در این جا می‌تواند نشانه‌ای از لحظات تعادل و سکون نسبی در میان تنش‌های داستان باشد؛ لحظاتی که رابطه‌ی راوی و ربابه هنوز در سطحی آرام و بدون بحران جدی قرار دارد.

سیاه

سیاه معمولاً با تاریکی، راز، اندوه و ناشناختگی پیوند دارد. در توصیف ربابه نیز این رنگ به کار رفته است: «... و آن خرمن موهای سیاه را که از کنار چپ گردن به پایین افتاده بود...» (همان: ۱۲).

این تصویر، علاوه بر زیبایی ظاهری، نوعی پوشیدگی و رازآلودگی را نیز منتقل می‌کند؛ گویی شخصیت ربابه از همان آغاز در هاله‌ای از ابهام و ناشناختگی قرار دارد.

سفید

رنگ سفید نماد پاکی، روشنایی و نوعی تعالی معنوی است. در داستان، این رنگ در فضاهاى نسبتاً قدسی یا آرام دیده می‌شود: «دست‌مال

سفیدی به سر بسته بود» (همان: ۱۲).

«... دو تا کبوتر سفید نشسته بودند» (همان:

۱۴).

حضور سفید در این نمونه‌ها، بیان‌گر گرایش به پاکی و آرامش است، به‌ویژه در پیوند با فضای زیارت که بار معنوی خاصی دارد.

در مجموع، رنگ‌ها در این داستان به‌صورت منفرد عمل نمی‌کنند، بلکه نوعی تقابل و تنش معنایی ایجاد می‌کنند:

سیاه / سفید → تاریکی در برابر پاکی

سرخ → لحظه‌های بحران و ناآرامی

آبی → تعادل موقت

این شبکه‌ی رنگی، با وضعیت کلی داستان - که میان عشق، اضطراب، تقدس و شکست در نوسان است - هم‌راستا است و به شکل‌گیری فضای چندلایه و عاطفی آن کمک می‌کند.

### برآیند

- در جمع‌بندی داستان «گلنار و آینه»، می‌توان مجموعه‌ی کهن‌الگوها را در یک نظام روانی منسجم و مرحله‌مند بر اساس نظریه‌ی کارل گوستاو یونگ تحلیل کرد. در سطح نخست، کهن‌الگوی آنیما در تجربه‌ی عاطفی راوی نسبت به ربابه فعال می‌شود و به‌صورت کشش غیرارادی، افسون‌شدگی و تصویر معشوق در ناخودآگاه ظاهر می‌گردد. در مقابل، آنیموس در شخصیت ربابه به شکل اقتدار، کنش‌گری و واکنش‌های قاطع در برابر هنجارهای اجتماعی بروز می‌کند و نوعی نیروی تصمیم‌گیرنده و مقاومت در برابر سلطه‌ی بیرونی را نمایندگی

می‌کند.

- در سطح بعدی، نقاب (پرسونا) در هر دو شخصیت نقش تنظیم‌کننده‌ی رفتار اجتماعی را دارد؛ در راوی به صورت کنترل هیجانات و تبعیت از هنجارها و در ربابه به صورت پنهان‌سازی چهره و مدیریت نگاه اجتماعی؛ اما این سازوکار در عین کارکرد تنظیمی، زمینه‌ساز رانده شدن بخش‌هایی از تجربه‌ی روانی به ناحیه‌ی سایه می‌شود؛ جایی که امیال سرکوب‌شده، ترس‌ها و واکنش‌های کنترل‌نشده‌ی خود را آشکار می‌کنند.

- در این میان، آئینه به عنوان سازوکار خودآگاهی، لحظه‌هایی از مواجهه‌ی شخصیت‌ها با بازتاب روانی خویش را فعال می‌کند؛ جایی که فرد نه فقط دیگری، بلکه تصویر ناهشیار خود را در دیگری تجربه می‌کند. این لحظات، نقطه‌ی آغاز شکاف یا آگاهی نسبت به خود درونی‌اند. کهن‌الگوی آتش در متن، کارکردی دوگانه دارد: از یک سو نماد شور، کشش و انرژی عاطفی است و از سوی دیگر نشانه‌ی بحران، آشوب و گذار روانی. این نیرو در لحظات هیجانی روایت، به عنوان عامل برهم‌زننده‌ی تعادل و در عین حال محرک دگرگونی عمل می‌کند.

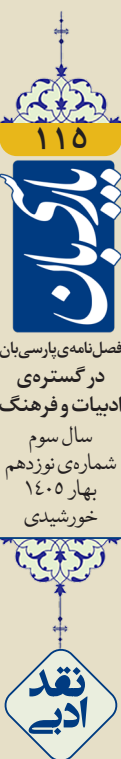
- مادر مثالی به صورت نمادین در تصویر مادر ربابه و بازگشت او به گور مادر ظاهر می‌شود و نشان‌دهنده‌ی پیوند با ریشه‌های عاطفی، امنیت روانی و حافظه‌ی جمعی است؛ جایی که فروپاشی هیجانی به سرچشمه‌ی اولیه باز می‌گردد و معنا می‌یابد. کهن‌الگوی پیر خردمند به صورت مستقیم و پرنرنگ در روایت حضور ندارد؛ اما می‌توان آن را در سطحی غیرمستقیم در تجربه‌ی

تأملی و درک تدریجی شخصیت‌ها از پیامدهای رفتارهای‌شان بازخوانی کرد؛ یعنی جایی که روایت از سطح تجربه‌ی خام به سوی فهم و بازاندیشی حرکت می‌کند.

- در نهایت، کهن‌الگوی خویشتن (Self) به عنوان هدف نهایی فرآیند فردیت‌یابی، در این داستان به صورت کامل تحقق نمی‌یابد؛ اما نشانه‌هایی از حرکت به سوی آن در تغییرات درونی راوی و ربابه مشاهده می‌شود؛ هرچند این روند در سطح تنش و ناپایداری باقی می‌ماند و به یکپارچگی نهایی نمی‌رسد.

- در کنار این ساختار، رنگ‌ها و اعداد نقش نمادین تکمیلی دارند؛ رنگ‌ها در متن به عنوان حامل وضعیت‌های روانی (مثل تیرگی/روشنایی در ادراک عاطفی) و اعداد به عنوان نشانه‌ی تکرار، امتداد و لایه‌مندی تجربه‌ی روانی عمل می‌کنند و به تعمیق معنای ناخودآگاه کمک می‌نمایند.

- در مجموع، این داستان را می‌توان به عنوان یک فرآیند روانی تدریجی فهمید که از فعال شدن کشش‌های ناخودآگاه (آنیما/آنیموس)، عبور از تنظیم اجتماعی (نقاب)، مواجهه با سرکوب (سایه)، لحظات آگاهی (آئینه)، بحران و انرژی گذار (آتش)، بازگشت به ریشه‌های عاطفی (مادر مثالی)، جست‌وجوی معنا (پیر خردمند) و حرکت ناتمام به سوی یکپارچگی روانی (خویشتن) شکل گرفته است؛ فرآیندی که در نهایت، با وجود نشانه‌های تحول، به انسجام کامل فردیت‌یابی منتهی نمی‌شود.



۱۳ گرین، لیبر، مورگان، ویلینگهم: ویلفرد، ارل، مورگان، (۱۳۹۵) جان. مبانی نقد ادبی. ترجمه‌ی فرزانه طاهری، چاپ ششم، ۱۳۹۵. تهران: نیلوفر.

۱۴ مهرآبادی و هم‌کاران، صغری سلمانی‌نژاد، عبدالرضا، موسی «بررسی و تحلیل چستی و چگونگی ظهور کهن‌الگوی آنیما و آنیموس در شعر طاهره صفارزاده» فصل‌نامه‌ی زن در فرهنگ و هنر، دور ۴، شماره ۱، بهار ۱۳۹۱، ص ۱۲۶-۱۰۷.

۱۵ هال، کالوین اس، نوربادی، ورون جی (۱۳۷۵) مبانی روان‌شناسی تحلیلی یونگ، ترجمه‌ی محمد حسین مقبل، تهران: تربیت معلم.

۱۶ یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۸). اندیشه‌های یونگ. ترجمه‌ی حسین پاینده. تهران: آشیان.

۱۷ یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۷۷). انسان و سمبول‌هایش. ترجمه‌ی محمود سلطانیه. تهران: جامی.

۱۸ یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۷) آیون. ترجمه‌ی پروین. چاپ اول. مشهد: به‌نشر.

۱۹ یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۶۸). چهار صورت مثالی. ترجمه‌ی پروین فرامرزی. مشهد: آستان قدس رضوی.

۲۰ یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۳). روانشناسی و دین. ترجمه‌ی ف‌روحانی. تهران: علمی فرهنگی.

\*\*\*

۱- اتونی، بهروز (۱۳۹۱) «دبستان نقد اسطوره‌شناختی ژرفا بر بنیاد کهن‌نمونه نرینه‌روان (=آنیموس)» فصل‌نامه‌ی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، س ۸، ش ۲۶، بهار ص ۱۱-۵۲.

۲- انوری، عادل. (۱۴۰۱). «بررسی سفر قهرمانی زن در سه رمان معاصر بر اساس نظریه‌ی کارول پیرسون (مقطع دکتورا)». دانشگاه کابل.

۳ پاینده، حسین. (۱۳۹۱). اندیشه‌ی یونگ، چاپ چهارم، تهران: فرهنگ جاوید.

۴ پلی، ا. (۱۳۷۱). ریبا و تعبیر ریبا. ترجمه‌ی جلال ستاری. تهران: فردوسی.

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

۶ رهیاب، محمدناصر. (۱۳۹۵). مکتب‌های نقد ادبی. هرات: انتشارات صلح.

۷ - زریاب، رهنورد. (۱۳۹۵). گُلنار و آینه. چاپ چهارم. کابل: نشر زریاب.

۸ شمیسا، سیروس (۱۳۷۹) داستان یک روح. چاپ چهارم. تهران: فردوس.

۹ همان. (۱۳۸۳). نقد ادبی. تهران: فردوس

۱۰ شولتز، روان‌پی، سیدنی ال. (۱۳۸۶). نظریه‌های شخصیت، چ ۱۰، ترجمه‌ی یحیی سید محمدی، تهران: ویرایش.

۱۱ فرای، نورتروپ. (۱۳۸۷). رمز کل. ترجمه‌ی صالح حسینی. تهران: نیلوفر

۱۲ کمپل، جوزف. (۱۳۸۹). قهرمان هزار چهره. ترجمه‌ی شادی خسروپناه. چاپ چهارم. مشهد: گل آفتاب.



# تتان دل

کشمیر

سرخ و سفید





سیامک هروی  
نویسنده و روزنامه‌نگار



# سرخ و سفید

بابا رنگ بر رخ ندارد، می لرزد و می نالد: «نه، نکن! بیا باهم مردانه گپ بزнім.»  
مرد کور کارد را در هوا می چرخاند و می گوید: «برای تیمور بگو من کی استم، زودشو!»  
بابا می نالد: «به او کاری نداشته باش! پای او را وسط نکش!»  
«می زنم، بخدا می زنم و خونت را می ریزم.»

بابا بار دیگر می نالد: «نکن! از خر شیطان پایین شو و بیا باهم مردانه گپ بزнім.»  
مرد کور قهقهه می زند و نزدیک تر می آید و با کاردش در هوا چلیپا می کشد. سخت ترسیده ام و تمام امیدم به باباست، حس می کنم تا او هست من هستم و دست آن کور به من نمی رسد؛ اما تصور غلطی

است چون مرد کور نزدیک و نزدیک تر می آید و کارد تیز او بر گردن بابا می رسد، شاه‌رگ بابا را می برد و خون فواره می زند. بابا آخ می گوید و صدا می زند: «ای نامرد!» و بعد کارد دوباره در هوا چلیپا می کشد و سینه و شانه بابا را می درد. بابا می افتد و در یک چشم برهم زدن پر از خون می شود. پاهایش را جمع می کند و سرش را در میان آن‌ها فرو می برد و از حرکت می ماند. پشتم بر دیوار می چسبد، گلویم خشکی می کند و زبانم بند می شود. مرد کور به سویم می آید و می گوید:

«بیا که برویم!»

راه فراری ندارم، پشتم را بر دیوار می کشم و پس پس می روم تا به سه کنجی می رسم. دست مرد کور دراز و درازتر می شود تا به من می رسد. از گردنم می گیرد و مرا مثل پر کاهی به هوا بلند می کند و قهقهه می خندد: «بخواهی نخواهی، می برمت!» می ترسم و در این لحظه صدای بابا را می شنوم که می گوید:

«تیمور ورخیز که قصابی می رویم.»

مرد کور گم می شود و بابا را در وسط اتاق می بینم. به من نگاه می کند، هیچ خونی از او جاری نیست. قدری آسوده می شوم. می گوید:

«ورخیز که برویم!»

حس می کنم ننه‌ام در آن سوی اتاق و درست در زیر تاق می نالد. تا می خواهم بپرسم که او را چه شده است بابا دوباره صدا می زند: «گفتم

ورخیز!»

از جایم برمی خیزم و به بابا نگاه می کنم.

گردن بابا خونی نیست. رد هیچ کاردی را نمی بینم.

«تیمور کرتی ات را بپوش! بیرون سرد است.»

سوی کرتی ام، که سر میخ دم دروازه آویزان است، می روم. آن را برمی دارم و قبل از این که بپوشم به ننه نگاه می کنم. سر ننه در زیر لحاف است و می نالد. یک دستم را در آستین می کنم که بابا می آید و دکمه‌های کرتی ام را می بندد. بار دیگر به گردن او نگاه می کنم؛ شاه‌رگش سیاه می زند و هر چند ثانیه حرکتی می کند و آرام می شود.

«بسته شد؛ برویم!»

او در کفش کن بوت‌های خود را می پوشد و می گوید:

«موزه‌های خود را بپوش که دیشب برف باریده، خنک است.»

دست دیگرم را که در زیر کرتی گیر مانده، به سختی در آستین می کنم و به دهلیز می روم. موزه‌های پلاستیکی من در تاق گذاشته است. آن‌ها را برمی دارم و می پوشم. بابا دم دروازه دهلیز ایستاده و منتظر است تا بعد از خارج شدن من آن را ببندد. با گذشتن از در اتاق قدری پا سست می کنم تا ببینم ننه هنوز می نالد. می نالد، صدایش را می شنوم و بابا به محضی که دروازه دهلیز را می گشاید دانه‌های درشت برف به داخل هجوم می آورند و باد زوزه می کشد. بابا می گوید:

«قیامت است، قیامت شاخ و دمی ندارد.»

دستانم را در مقابل چشم‌هایم می گیرم و



۱۱۹

فصل نامه‌ی پارسی‌بان  
در گستره‌ی  
ادبیات و فرهنگ  
سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی



داستان

از دروازه می‌گذرم و بابا آن را می‌بندد. زمین پر از برف است و باد دانه‌های برف را در هوا می‌چرخاند.

«کلاهدت را بر سر کن!»

کلاه کرتی‌ام را بر سر می‌اندازم و بند آن را در زیر گلو می‌بندم. بابا به من نگاهی می‌کند و می‌گوید: «حالا خوب شد؛ برویم!»

بعد از چند قدم دوباره نیم‌نگاهی به من می‌اندازد و می‌گوید:

«در جای پای من پا بگذار؛ زمین نخوری!»

جوابی نمی‌دهم. پا در جای پای او می‌گذارم و در وهم مرد کور و شلاق باد به دروازه حویلی می‌رسم. بابا می‌گوید:

«بیا که در حویلی را هم می‌بندم.»

بابا آن را می‌بندد و در کوچه به راه می‌افتد.

در این جا شر و شور برف و باد بیش‌تر است. باد صغیر می‌کشد و برف‌ها را در هوا می‌پیچاند و

می‌چرخاند، بالا می‌برد و پایین می‌آورد و ناگه با خود می‌برد و لحظه‌ی بعد صغیر دیگری می‌آید

و تکرار همان تکرار می‌شود. هوا دمیده و مه اندود است، دیدی نیست، راهی نیست و تنها

برف و باد است و صدای خرپ‌خرپ گام‌های بابا بر روی برف. شلاق برف و باد، اشک‌هایم

را می‌ریزند. با چشمان پر از آب به رد پای بابا نگاه می‌کنم و به پیش می‌روم و همه چیز را تار

می‌بینم. خیلی دلم می‌خواهد بدانم ننه را چه شده‌است؛ اما کشته‌شدن بابا به دست آن مرد

کور توان گپ‌زدن را از من گرفته‌است.

کوچه، هیچ عابری ندارد و باد گاهی برف

تلنبار شده در شاخه‌های درختان را می‌اندازد که اصابت آن بر زمین صدای هولناکی می‌کند.

مسافه زیادی را می‌رویم تا این‌که بابا دم دروازه‌ای می‌ایستد و تک‌تک می‌کند. یک‌بار

دیگر به بابا نگاه می‌کنم، به عکس سیاه و سفید و مه گرفته‌ای می‌ماند و هیچ خونی در گردنش

دیده نمی‌شود. دیری می‌گذرد تا دروازه بر روی پاشنه می‌چرخد و با صدای خشکی باز می‌شود

و از پس آن در مه و غبار، سر و کله‌ی زن مسنی نمایان می‌شود. بابا سلام می‌کند و می‌گوید:

«ننه پُردل! درد زایمان سیما از دیشب شروع

شده، من با تیمور قصابی می‌روم، پرت و پوستی می‌خرم و به دستش می‌دهم بیاورد. خودم دیرتر

می‌آیم، باید بالا محله پیش حاجی رحیم خان بروم، چند قرانی سرش دارم، بستانم. تو برو

بالای سر سیما، برگشتم مزد تو را می‌دهم.»

هر چند گمان برده بودم که ناله‌های مادر ممکن است از درد زایمان باشد؛ اما حالا با این

گفته بابا گمان من به یقین مبدل شد و خوشحالی در دلم جرقه زد. خیلی دوست داشتم برادر و

یا خواهری داشته‌باشم. حواسم را به جواب ننه پردل جمع می‌کنم. او ابرو درهم می‌کشد.

پیشانی‌اش پر از چین و چروک می‌شود:

«نمی‌توانم ننه، هوا را ببین، برف زمین را ببین، دم‌دوله را ببین! از آسمان بلا می‌بارد.»

بابا می‌نالد:

«ننه نکن! دست من و دامن تو! مریضی برف و بارش را نمی‌فهمد، به دست خداست. اگر

سیماگک مرا کاری شود خانه‌ام خراب می‌شود.

دومباری اوست، بعد از خیلی وقت می‌زاید، می‌ترسم سر بچه برود و دست گوساله‌ای برایم چاق کند. بیا دست تو را می‌گیرم و می‌برم که از روی برف نلغزی، پول تو را هم دوچند می‌دهم.»

تا ننه پردل قول پول بیش‌تری را می‌شنود، ذوق می‌زند:

«نه، راستی؟»

«ها بر سر تیمور قسم.»

«گفتی چه وقت دردش شروع شده؟»

«نیمه‌شب!»

«خوب است، تو برو، من خودم دیرتر می‌روم. پیرمرد من ناخوش است، اول باید فکر بخاری، چای و چلم او را بکنم. تو برو و پریشان نباش! نیمه‌شب که دردش شروع شده باشد، هنوز وقت دارد.»

بابا رو برمی‌گرداند، به من نگاه می‌کند:

«خوب درست است. برویم تیمور، برویم.»

ننه پردل کمر خمیده و صورت پر از چروکش را با خود می‌برد و در آن سوی برف‌گم می‌کند. هر دو به راه می‌افتیم و هنوز چند قدمی نرفته‌ایم که بابا می‌گوید:

«از خنکی نترس! استخوان مرد باید پخته باشد. تو دیگر بزرگ شدی، امسال بهار، دوازده ساله می‌شوی.»

صدایش را بسان نجوایی می‌شنوم، در برف و مه گام برمی‌دارم و همه حواس من به آن مرد کور است.

«دوست داری خواهری داشته باشی؟»

کارد در هوا چلیپا می‌کشد و مرد کور لب پایینی‌اش را زیر دندان گرفته است و لحظه به لحظه به بابا نزدیک می‌شود.

«از قصابی برای ننه‌ات دلبندی می‌گیرم، ببر خانه، ساعتی بعد خودم می‌آیم و برایش کباب می‌کنم، داغ‌داغ که بخورد قوت به دست و پایش می‌آید. دعا می‌کنم برایت خواهری بزاید.»

مرد کور نزدیک و نزدیک‌تر می‌شود که دو باره صدای بابا بالا می‌شود:

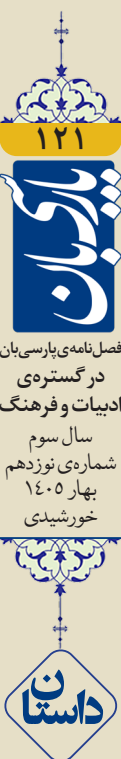
«فهمیدی چه گفتم؟»

جوابی نمی‌دهم. قدم سست می‌کند، رو می‌گرداند و به من نگاهی می‌اندازد: «پرسیدم فهمیدی؟»

هر چه تلاش می‌کنم ها بگویم، نمی‌شود. هیچ کلمه‌ای از گلویم بدر نمی‌شود. مرد کور از گلویم محکم گرفته است.

بابا واپس رو می‌گرداند و چیزی زیر لب می‌گوید که در گیر و دار مرد کور نمی‌شنوم. بر روی برف، سبک پا می‌گذارم و به دنبال او می‌دوم؛ اما حضوری ندارم، مرد کور مرا در هوا بلند کرده است و قهقهه می‌خندد: «بخواهی نخواهی، تو را می‌برم!»

مرد کور به بابا نزدیک می‌شود و گلوی او را می‌درد. خون از گلوی او فواره می‌زند. این صحنه‌ها در من تکرار و تکرار می‌شوند. حس می‌کنم آن‌قدر از گلوی بابا خون می‌ریزد که اتاق پر از خون می‌شود و مرد کور در خون شنا می‌کند و مرا به دنبال خود می‌کشد: «بخواهی نخواهی، تو را می‌برم!»



فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان  
در گستره‌ی  
ادبیات و فرهنگ  
سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی

داستان

سبک راه می‌روم و چشمانم کم‌کم با شیرگونی زمین و هوا خو می‌کنند که به قصابی می‌رسیم. دروازه قصابی بسته است. بابا انگار می‌داند که در این روز فراشازده، قصاب میلی به کار ندارد. دست بابا دراز می‌شود و به من می‌گوید که بروم و در زیر سایه بان قصابی بنشینم. می‌روم و روی تخته‌سنگی می‌نشینم. بابا می‌گوید:

«تو همین جا بنشین من می‌روم و قصاب را از خانه‌اش می‌آورم، خانه‌اش دور نیست.»

سرم را شور می‌دهم و او می‌رود. از قصابی و حول و حوش آن بوی خون به مشام می‌رسد. دو فاخته بر سر تیر چنگک‌های قصابی جفت یک‌دیگر نشسته‌اند و آرام به من نگاه می‌کنند. شاید هم فکر می‌کنند که من مثل آن‌ها از باد و برف به آن‌جا پناه برده‌ام.

بابا دقایقی بعد با رسول قصاب می‌آید. قصاب قفل‌های دکانش را باز می‌کند و به بابا می‌گوید:

«تو برو! پریشان تیمور هم نباش! نظرم به او هست. به خاطر گل روی تو گوسفندی می‌کشم و دل‌بند آن را به او می‌دهم خانه ببرد. ورنه امروز سگ را بزنی از خانه‌اش بیرون نمی‌شود.»

بابا خیر بینی می‌گوید و خریطه سیاهی را از جیب بیرون می‌کند و به سوی او دراز می‌کند. قصاب خریطه را می‌ستاند و سرش را تکان می‌دهد: «برو دل جمع باش!»

بابا آدم آرام و مهربانی است، فقط گاهی ترش و اخمو می‌شود و گاهی هم حوصله‌اش سر می‌رود. شاید به دلیل کارش باشد که همیشه

مجبور است دوره‌گردی کند. کار و کسب او خرید و فروش نخ قالین است و هر جایی که می‌رود زود قالین باف پیدا می‌کند و داد و ستدش راه می‌افتد. او و ننه در کار رنگ‌زدن نخ‌ها استاد اند. همیشه لباس و سر و تن شان پر از رنگ است و همیشه تناب روی حویلی ما پر از نخ‌های رنگارنگ است. از کوچکی این رنگ‌ها را دوست داشتم و حس می‌کردم دنیای رنگی ما با دیگران فرق دارد. بابا، ننه‌ام را خیلی دوست دارد. هر وقت شهر می‌رود برایش رخت، کفش و حتمن شیرینی‌های دوست داشتنی‌اش را می‌خرد و می‌آورد؛ اما بابا از چیزی هم همیشه می‌ترسد و گاهی با ننه ترسیده گپ می‌زند که من از گپ‌هایش چیزی نمی‌فهمم.

«تیمور! رسول خان که گوسفند را کشت دل‌بند آن را به تو می‌دهد، خانه ببر، من دیرتر می‌آیم.»

سرم را بالا می‌کنم و گیج و منگ به او نگاه می‌کنم. بابا می‌پرسد:

«خنک خوردی؟ یخ زدی؟»

سرم را به علامت نی شور می‌دهم. «رسول خان گوسفند را که کشت، دل‌بند را به تو می‌دهد، خانه ببر، من دیرتر می‌آیم؛ فهمیدی؟»

می‌گویم ها؛ اما صدایی از حنجره‌ام بیرون نمی‌شود و بابا می‌رود و در میان برف کویه گم می‌شود.

چند لحظه بعد رسول قصاب که به داخل رفته است با کنده چوب خون‌پری بیرون می‌آید



و آن را نزدیک من می‌گذارد و بعد دوباره به دکان می‌رود و این بار با کارد و ساطوری بر می‌گردد. ساطور را بر روی کنده می‌خلاند و بعد با سنگی کارد را تیز می‌کند و آن را در غلاف کمر بند چرمی‌اش جابه‌جا می‌کند. سپس می‌رود و در پشت دکان از نظر غایب می‌شود.

من واپس به درونم می‌خزم. فکر می‌کنم که انگار آن مرد کور را می‌شناسم، چهره و صدای آشنایی دارد، خیلی آشنا. از خودم می‌پرسم او را کجا دیده‌ام؟ اما هر چه بر ذهنم فشار می‌آورم به یاد نمی‌آید و باز از خود می‌پرسم کور بودن چه حسی دارد؟ وقتی چشم نداری راجع به چیزهایی که هست و نمی‌بینی چه فکر می‌کنی و بالاخره از دید کور دنیا چه رنگی دارد؟ می‌خواهم برای لحظه‌هایی کور باشم؛ اما هر چه می‌کنم نمی‌شود. چشمانم را می‌بندم و به نخ‌ها، گل‌های پرده و گلیم اتاق فکر می‌کنم؛ اما با چشمان بسته هم آن‌ها را رنگی می‌بینم. می‌گویم ها همه چیز رنگی است چون من قبلاً آن‌ها را دیده‌ام؛ اما آن کوری که این‌ها را ندیده است راجع به رنگ آن‌ها چه فکر می‌کند؟ اصلاً رنگ از نظر او چیست؟ نمی‌فهمم، حس گنگی برای من دست می‌دهد. فکر می‌کنم آن کوری که من او را در خواب دیده‌ام می‌دید و بابا در زیر نگاه‌هایش آب شده بود و پاک خودش را باخته بود. چرا در مانده بود؟ چرا بی‌چاره شده بود؟ می‌گویم خوب خواب دیده‌ام و در خواب هر چه ممکن است. با این جواب قدری تسکین می‌شوم و با خود می‌گویم که ها راست

می‌گویی، خواب دیده‌ای، دیگر به آن فکر نکن و بعد می‌خواهم به برادر و یا خواهری که ننه قرار است برایم بزاید، فکر کنم؛ اما هنوز هیچ فکری نکرده‌ام که رسول قصاب از راهروی بغل دکان، از میان برف و مه با گوسفندی بیرون می‌آید. گوسفند میلی به آمدن ندارد و بع می‌کشد و پاهای خود را بر روی زمین می‌کشد و برف‌ها را جویه می‌کشد؛ اما رسول با یک دست از شانه و با یک دست از گردن او محکم گرفته و او را سوی درخت توت کنار جویچه می‌کشد. همه بدن گوسفند سفید است و هیچ داغ و تپه‌ای ندارد. فکر می‌کنم هنوز بره است و با برف به زمین آمده است، انگار لخت برفی است.

رسول قصاب او را به زیر درخت می‌برد. درخت تنه‌ی کج و خون‌پری دارد و در سینه‌ی آن چند میخ کلفت به چشم می‌خورد که بر سر آن‌ها برف نشسته است. رسول همین‌که به درخت می‌رسد ناگهانی از دو پای گوسفند می‌گیرد و او را بر زمین می‌زند. گوسفند وحشت‌زده بع می‌کشد و دست و پا می‌زند و تلاش می‌کند برخیزد؛ اما قصاب زانویش را بر سینه‌ی آن می‌خلاند و او را بر زمین می‌فشارد و بعد به عجله از زیر برف کنار درخت ریسمان سیاهی را بیرون می‌کشد و دست و پای او را محکم می‌بندد. بعد بر می‌خیزد و کاردش را از غلاف کمر بند بیرون می‌کشد و با نوک انگشت آن را می‌آزماید و انگار از تیزی‌اش راضی نباشد سوی کنده می‌آید و این بار ساطور را بر می‌دارد و کارد را بر روی تیغ آن می‌کشد، که صدای



فصل نامه‌ی پارسی‌بان  
در گستره‌ی  
ادبیات و فرهنگ  
سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی



دلخراشی بلند می‌کند. به گوسفند نگاه می‌کنم نگاه وحشت‌زده‌ای دارد، دست و پایش را تکان می‌دهد، بع می‌کشد و تلاش برای رهایی دارد. حس می‌کنم به زودی از گوسفند خونی زیادی خواهد ریخت و رنگ سرخ و سفید درهم خواهد آمیخت. بار دیگر وهم‌زده می‌شوم. چشمانم را پایین می‌اندازم و تصمیم می‌گیرم دیگر به او نگاه نکنم. سایش کارد و ساطور مرا دل‌ریس می‌کند. تاب نمی‌آورم و از جا می‌جهم و از آن‌جا فرار می‌کنم. قصاب نهیب می‌زند: «اگر بگریزی، تو را هم سر می‌برم!»

قدم سُست می‌کنم و به او که دیگر در میان برف‌کویه سیاه می‌زند، نگاه می‌کنم. می‌گوید: «بیا، ترس! سر بریدن گوسفند ترس ندارد. خدا گوسفند را برای کشتن آفریده!»

سرم را پایین می‌اندازم و با نوک موزه‌هایم برف‌ها را می‌پرانم و واپس برمی‌گردم و در همان جای قبلی می‌نشینم. او نگاهی به من می‌اندازد و همان‌طور بدون این‌که چشم از من جدا کند تیزی کارد را با نوک انگشت امتحان می‌کند. می‌ترسم و خودم را چمُلک می‌کنم و بعد او ساطور را چنان بر روی کنده می‌کوبد که من از جا می‌پریم، می‌خندد و سوی گوسفند می‌رود. گوسفند تقلا‌ی بیش‌تری برای برخاستن می‌کند؛ اما فایده‌ای ندارد. رسول قصاب به او می‌رسد و این‌بار زانوی خود را بر سر شانه‌ی او می‌گذارد و با دست چپ از پوز او محکم می‌گیرد و کارد را برگردنش می‌گذارد، الله اکبر می‌گوید و کارد را می‌کشد. ناگهان خون فواره می‌زند و به چهار

طرف می‌پاشد. قصاب تیز تیز کارد را می‌کشد و با دست چپ سر گوسفند را به پشت می‌خماند و همان‌طور نگه می‌دارد. خون بیش‌تری فواره می‌زند و برف بیش‌تری را سرخ می‌کند. به چشمان گوسفند نگاه می‌کنم، مرگ وحشتناکی در آن‌ها می‌بینم. حس می‌کنم درد می‌کشد و جای بریدگی سوز طاقت‌فرسایی دارد. قصاب کارد را از گردن او برمی‌دارد و سر او را قدر دیگری هم بر پشت می‌خماند و بعد کارد را دو باره بر گلوی او می‌کشد و مهره‌های گردن او را از هم جدا می‌کند و بعد برمی‌خیزد و کاردش را با دامنش پاک می‌کند و گوسفند را به حال خودش رها می‌کند. گوسفند تکان می‌خورد و خِر می‌کشد و قصاب مانند این که برای خِر زدن او گوشی نداشته باشد رو دور می‌دهد و لگد محکمی بر درخت می‌زند تا برف‌هایش بر زمین بریزند. برف زیادی بر زمین می‌ریزد و گرد سفیدی در بادرها می‌شود و گوسفند و قصاب از نظر من غایب می‌شوند. باد زود ریز برف‌ها را با خود می‌برد و دوباره چشمم به گوسفند، خون، کارد و قصاب می‌افتد. رسول قصاب برفی را که بر سر و شانه‌هایش ریخته، پاک می‌کند و دوباره در کنار گوسفند می‌نشیند و ریسمان پاهای او را می‌گشاید. پاهای گوسفند رها می‌شوند و در هوا می‌لرزند و تکان می‌خورند. او پای راست گوسفند را از هوا می‌قاپد و زیر شینگ آن را با کارد سوراخ می‌کند و بعد دهنش را در سوراخ می‌گذارد و با تمام نیرو پُف می‌کند. پای گوسفند می‌پندد و هرچه بیش‌تر او پُف می‌کند

پندیدگی بالا و بالا می‌رود و به شکم و دست و پای او می‌خزد. هنوز گوسفند در حال جان کندن است که رسول قصاب او را باد می‌کند و پایش را قدری پایین‌تر از سوراخ با ریسمان می‌بندد و بعد بایک حرکت آن را بر میخ درخت می‌آویزد.

از گردن گوسفند خون و آب سبز رنگی بر روی زمین می‌ریزد و برف زیر درخت را رنگین می‌کند. او این بار کارد کوچک‌تری از کمر بند چرمی خود برمی‌دارد و چند بار با آن بر گرده گوسفند تپ‌تپ می‌کند و بعد نوک کارد را در وسط دو پای او می‌خلاند و شروع به پوست‌کندن می‌کند. سر بریده گوسفند با پوست‌کندن او در هوا می‌جنبد، می‌چرخد و به هر طرف خون می‌پاشد. ناگهان در نظرم جویچه‌ی کنار درخت پر از خون و به هر طرف جاری می‌شود. می‌ترسم و برمی‌خیزم و نرم نرم قدم برمی‌دارم، نیت دارم همین‌که قدری از آن جا دور شدم، بدوم و دیگر به پشت سر نگاهی هم نکنم؛ اما رسول مرا می‌بیند و صدا می‌زند:

«باز کجا خوک حرام‌زاده؟»

لحظه‌هایی در مانده به او نگاه می‌کنم و بعد با انگشت پشت دکان را نشان می‌دهم. می‌گوید: «خوب است، برو! جایی دوری نروی که اگر گرفتم تو را هم پوست می‌کنم!»

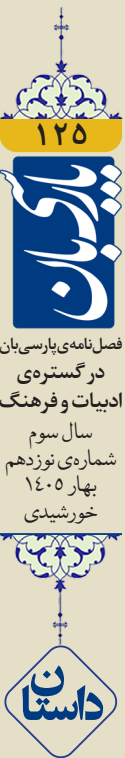
از راه‌روی باریکی که جای پای قصاب و رد شینگ‌های گوسفند را در خود دارد می‌گذرم و به پشت دکان می‌رسم. در آن جا طویله کوچکی می‌بینم. در آن را باز می‌کنم

و قدم به داخل می‌گذارم و ناگهان شبیح مرد کور را می‌بینم که از درون غبار بیرون می‌آید و عصایش را در هوا می‌چرخاند و شتاب‌زده به سمت من می‌دود. خودم را از دم عصایش دور می‌کنم و او از نزدیک من رد می‌شود، از در طویله می‌گذرد و در میان مه گم می‌شود.

لحظه‌هایی همان‌جا می‌ایستم. فکر می‌کنم چشم‌هایم اشتباهی دیده‌اند. تصمیم می‌گیرم برگردم که ناگه بره‌ی سفید و کوچکی را پیش پایم می‌بینم. در کنار او زانو می‌زنم. لایه‌ی برفی در پشت او نشسته‌است. برف پشت او را پاک می‌کنم و او را در بغل می‌گیرم، تنش سرد سرد است. خیلی دلم می‌خواهد با او بدوم و بازی کنم؛ اما حس می‌کنم هیچ شیمه‌ای ندارد. او را با خود به پناه دیوار می‌برم، جایی که برف‌کویه نیست. دکمه‌های کرتی‌ام را باز می‌کنم و او را با کرتی‌ام می‌پوشانم؛ اما زود جاکت و پیراهنم تر می‌شود و سرما به پوستم می‌خزد. او را رها می‌کنم. می‌گویم: «برو حیوان برو!» می‌رود و در آن سوی برف و مه کنار شبیح گوسفندی که گمان می‌برم مادر اوست، می‌ایستد و دوباره تن به برف و باد می‌سپارد. لحظه‌هایی دیگری هم همان‌جا می‌نشینم که ناگهان صدایی می‌شنوم: «بچه حرامی چه شدی؟»

برمی‌خیزم و می‌دوم. قصاب نزدیک دروازه‌ی طویله ایستاد است.

«چوچه سگ! تو برای شاشیدن رفتی یا برای خرمستی، بیا که دل‌بند را زود خانه ببری، بابایت گفت مریض دارد.»



فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان  
در گستره‌ی  
ادبیات و فرهنگ  
سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی

داستان

این را می‌گوید و رو می‌گرداند و می‌رود. من به دنبال او می‌دوم و همین‌که از راهرو بغل دکان بیرون می‌آیم دو باره تصویر خون و برف در مقابل دیدگانم تُتک می‌شود. گوسفند دیگر پوستی بر تن ندارد و هیچ تکانی هم نمی‌خورد. قدری دورتر از درخت پوست او هموار است و بر روی آن شکمبه، روده، دنبه و خریطه‌ی سیاهی که قدری برف بر روی آن نشسته است، به چشم می‌خورد. رسول قصاب می‌رود و خریطه را برمی‌دارد و سوی من دراز می‌کند: «بگیر و بدو!»

من که در آرزوی گریزم خریطه را می‌گیرم و می‌دوم. گاهی بر روی برف معلق می‌خورم؛ اما زود برمی‌خیزم و می‌دوم. مسافه‌ای را که می‌روم از سرعت قدم‌هایم می‌کاهم. همین‌که پا سُست می‌کنم حس می‌کنم خریطه در دستم می‌جُلد. نگاه می‌کنم از خریطه خون می‌چکد و چیزی در درون آن تکان می‌خورد. می‌ترسم و فکر می‌کنم جنبیدن خریطه وهم است. دوباره شروع به دویدن می‌کنم؛ اما باز هم حس می‌کنم که آن جُلیدن ادامه دارد. واپس از سرعتم می‌کاهم، خریطه را بالا می‌گیرم و به آن نگاه می‌کنم، قطره‌خونی از آن می‌چکد؛ اما هیچ حرکت و تکانی ندارد. می‌روم و از سه راهی می‌گذرم و به کوچه‌ای که مرا به خانه‌ی مان می‌رساند، داخل می‌شوم. کوچه هیچ عابری ندارد. به نقش پاها بر روی برف نگاه می‌کنم و ناگهان نقش پای بابا را می‌بینم که واپس به همین کوچه رفته است. از خود می‌پرسم: مگر

قرار نبود بابا جای دیگری برود؟ می‌گویم بود؛ اما چرا رد پای او واپس به محله ما می‌رود؟ ذهنم درگیر سوال‌های بی‌جواب است که یک‌بار دیگر خریطه در دستم تکان می‌خورد. آن را بالا می‌کنم و مقابل چشمانم می‌گیرم. حس می‌کنم شی‌زنده‌ای در درون آن است. فوری گره‌هایش را باز می‌کنم و نگاهی به داخل آن می‌اندازم. می‌بینم شش‌ها نفس می‌کشند و دل می‌تپد. چیغی می‌کشم و خریطه را دور می‌اندازم و به سمت خانه می‌دوم؛ اما هنوز چند قدمی نرفته‌ام که بابا را می‌بینم، عبوس و خشمگین سر راه من ایستاده است:

«دلبنده چه شد؟»

با اشاره خریطه را که چند متر دورتر بر روی برف افتاده، نشان می‌دهم.

«دور انداختی؟»

«ها... زنده است... می‌تپد.»

«دیوانه شدی؟! مزخرفات نگو! دلبنده که از سینه جدا شد دیگر نمی‌تپد، تو وهم کرده‌ای؛ بدو وردار!»

هک و پک به او نگاه می‌کنم. می‌گوید:

«نگاه نکن! بدو وردار که ننه‌ات مریض است.»

واپس برمی‌گردم و خریطه را برمی‌دارم. چند لحظه به آن نگاه می‌کنم، این بار هیچ تکان و تپیدنی ندارد. به راه می‌افتم و به دنبال بابا آهسته‌آهسته گام برمی‌دارم و از این‌که او حالا با من است خوشحالم. دقایقی پا در جای پای او می‌گذارم که ناگهان می‌ایستد. من هم می‌ایستم.

سرم پایین انداخته است و منتظرم تا قدم بعدی را بردارد؛ اما بر نمی دارد. حس می کنم که کسی در مقابل او ایستاده است و راه را بر او بسته است. سرک می کشم و ناگهان چشمم به همان مرد کور می افتد. بابا خشکش زده، هیچ حرکتی ندارد و او با کاردش در هوا چلیپا می کشد. بابا پس پس می آید تا به من می رسد. بعد دستش را بر روی سینه ام می گذارد و مرا به دیوار کوچه می چسباند:

«به تیمور غرضی نداشته باش!»

مرد کور نزدیک می آید و می خندد. دندان هایش زرد می زند و ریش چرکینش تکان می خورد: «به تیمور بگو من کی هستم، زود شو!»

بابا گام دیگری هم عقب می آید و مرا بیش تر بر دیوار می فشارد:

«به او کاری نداشته باش! پای او را وسط نکش!»

«می زنم، به خدا می زنم و خون تو را می ریزانم.»

«نکن! از خر شیطان پایین بیا... بیا که با هم مردانه وار گپ بزیم.»

مرد کور به زار زدن های بابا وقعی نمی گذارد و با کارد در هوا چلیپا می کشد و نزدیک می آید تا کاردش به شاهرگ بابا می خورد و خون از گردن بابا فواره می زند و بر روی برف زمین می پاشد. خون بابا سرخ است خیلی سرخ، برف زیادی سرخ می شود. دست و پایم سست می شوند. بر روی زمین می نشینم. کارد مرد کور باز هم

چلیپا می کشد و گردن و سینه بابا را می درد و خون بیش تری به هر طرف می پاشد. بابا با هر درش، آخ می گوید، پاهایش خم می شوند و بعد با صورت بر روی برف می افتد و زانو هایش را جمع می کند و سرش را در میان آنها فرو می کند و بی حرکت می شود. مرد کور فریاد می زند:

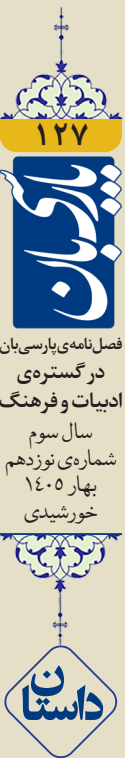
«بمیر کثافت... بمیر! برو جهنم و بسوز... بسوز... بسوز!»

بابا در یک چشم برهم زدن غرق در خون می شود. خون از زیر کرتی اش جویه می کشد و برف را آب می کند و به سمت من می آید. می لرزم و دندان هایم برهم می خورند.

کور بالای سر پدر زانو می زند و لاشه بابا را می پالد. زود او را می یابد سر او را از زیر برف بیرون می کشد و دست بر گردن او می گذارد. دستش در پارگی گردن بابا فرو می رود و پر از خون می شود. دستش را بالا می کند و می لیسد. لبها، ریش و نوک بینی اش سرخ می شوند. خون لب هایش را با نوک زبان پاک می کند و می گوید:

«آخ آخ آخ... آخ که به خون تو تشنه بودم، آخ که نالیدم و پشت تو گشتم... آخ که بر تو لعنت کردم و نفرین فرستادم... دلم یخ کرد... قرار شد. قرض به قرض دار رسید... آخ که امروز چه روز خوبی است!»

بعد خنده ی نرمی می کند و آرام می گوید:  
«تیمور دیدی؟ دیدی که خدا چطور انتقام مرا گرفت... دیدی؟!»



فصل نامه ی پارسی بان  
در گستره ی  
ادبیات و فرهنگ  
سال سوم  
شماره ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی

داستان

بابا ناگهان تکان محکمی می‌خورد، لحظه‌هایی می‌لرزد و بعد دوری می‌خورد و دستانش در پهلوها می‌غلتنند و پاهایش دراز می‌شوند. کور می‌ترسد و کاردش را آماده چلیپا کشیدن می‌کند؛ اما بابا دیگر هیچ حرکتی نمی‌کند. کور لحظه‌هایی سرش را کج و گوش‌هایش را تیز می‌کند و بعد می‌گوید:

«خلاص شد... مُرد... سگ‌کش شد... نمی‌بینم؛ اما می‌فهمم. هیچ چیزی را در این جهان نمی‌بینم. می‌فهمی تیمور! من کور مادرزادم و هیچی نمی‌بینم؛ اما مکر و دغلی را می‌بینم. دل من می‌بیند، دل من پاک است، صله‌ی رحم دارد... آدم‌کش نیستم. قسم بخداست مورچه‌ای را هم کشته نمی‌توانم؛ اما بابایت را هرکسی جای من بود می‌کشت، بدتر از این می‌کشت. بابایت نامرد بود، نه او بابای تو نبود، بابای تو من هستم. ننه‌ی تو سیما حامله بود که او را از پیش من کور گریختاند. تو در شکمش بودی که او را برداشت و رفت. دوازده سال شهر به شهر و ولایت به ولایت پشت او گشتم تا چند روز پیش شما را در این جا پیدا کردم. دیدی که بادیدن من دست و پایش خشک شد و نتوانست فرار کند. دیدی تا که مرا دید در جایش میخ شد و یارای حرکت از کفش رفت. هیچ وقتی بوی او را فراموش نمی‌کنم. روز دو بار می‌آمد و از ننه‌ات کام می‌ستاند و می‌رفت. فکر می‌کرد من کورم و نمی‌بینم. ها کور بودم و نمی‌دیدم؛ اما نفس‌های او را می‌شنیدم و بوی او را می‌فهمیدم. سیما را فرار داد و برد، زندگی

مرا برد و این دنیا را برایم جهنم ساخت. سیما بازویم بود، عصایم بود، چشم، گوش و زبانم بود، لذت زندگی‌ام بود و این ظالم خدا آمد و او را از من گرفت. می‌فهمی زن شرعی مرا برداشت و برد. خبر نداشت که بوی لعنتی‌اش را می‌شناسم و یک‌روزی پیدایش می‌کنم. دوازده سال در به‌در او را پالیدم، سراغ گرفتم و بوکشیدم تا به او رسیدم. مردار شد، سزای نامردی‌اش را دید. بیا بابا دستم را بگیر! بیا بابا عصای من شو! بیا چشم بینای من باش! بیا بابا، بیا نترس!»

مرد کور کاردش را دور می‌اندازد و زار می‌زند:  
«بابا بیا دستم را بگیر که از این جا برویم، بیا!»

این‌را می‌گوید و نزدیک می‌آید و من جستی می‌زنم و می‌گریزم. صدا می‌زند:  
«نه بابا نرو! کجا می‌روی؟ دیگر ننه‌ای نداری، دیگر در این دنیا هیچ‌کسی را نداری، او را هم کشتم... سزای خیانت خود را دید؛ بیا نرو!»

\*\*\*\*

# گفت و گو



صدا، صدای دوتار است!





گفت و گو کننده:  
عصمت الله احراری



# صدای صدای دو تار است!

گفت و گو با  
مهدی افشار؛  
آوازخوان



فصل نامه‌ی پارسی بان  
در گستره‌ی  
ادبیات و فرهنگ  
سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی



در گستره موسیقی خراسان، نام مهدی افشار با اصالت و دل‌بستگی به میراث فرهنگی این سرزمین گره خورده است. او از هنرمندانی است که کوشیده‌اند نغمه‌های کهن خراسان را با حفظ روح و هویت تاریخی آن به گوش مخاطبان امروز برسانند. صدای او روایت‌گر فرهنگی است که قرن‌ها در پهنه خراسان بزرگ بالیده و در قالب موسیقی، شعر و داستان نسل به نسل انتقال یافته است. می‌توان گفت او از هنرمندانی است که با صدای گرم و اجرای اصیل خود، در پاس‌داری و معرفی میراث موسیقایی خراسان به ویژه هرات سهم ارزنده‌ای داشته است. در این گفت‌وگو با مهدی افشار، از مسیر هنری، دغدغه‌های فرهنگی و نگاه او به جای‌گاه موسیقی خراسانی در روزگار ما سخن گفته‌ایم:

دست خودم نبود و کسی هم مرا تشویق نکرده بود؛ ناخودآگاه به این سمت کشیده می‌شدم، تا جایی که خانواده‌ام گاهی شاکی می‌شدند و می‌گفتند: «بس است، چه قدر موسیقی گوش می‌کنی یا چقدر می‌خوانی!»

تا این‌که در یک برنامه رقابتی تلویزیونی شرکت کردم، در این برنامه که از سراسر کشور اشتراک‌کننده داشت، مقام سوم را به دست آوردم. این، آغاز راهی پرفرازونشیب؛ اما بسیار جذاب و لذت‌بخش برای من بود. پرفرازونشیب از این جهت که سختی‌های زیاد دیدم، زخم زبان‌های فراوانی شنیدم و در کنار آن، شادی‌ها و موفقیت‌های بسیاری را نیز تجربه کردم. با وجود همه این‌ها، این مسیر برایم جذاب بود و هنوز هم هست.

تا این‌که با استادی در حوزه شعر، ترانه و موسیقی آشنا شدم که برای من الگوی کاملی از یک انسان و هنرمند بود؛ در این مسیر پرفرازونشیب، امیرجان صبوری زحمت‌های زیادی برایم کشیده‌اند، مرا راهنمایی کرده و یاری

**پرسش:** اگر بخواهیم مهدی افشار را نه با نام، بلکه با یک صدا معرفی کنیم، آن صدا دوست دارید صدای دوتار باشد یا دوبیتی‌های خراسانی یا چیزی دیگر؟

**پاسخ:** هم صدای دوتار و هم دوبیتی‌های خراسانی، هر دو گزینه‌هایی هستند که نمی‌شود به سادگی یکی را انتخاب کرد؛ اما اگر قرار باشد فقط یک پاسخ بدهم، آن صدا، صدای دوتار است!

**پرسش:** نخستین رابطه تان با موسیقی از کجا آغاز شد و هرات و خراسان چگونه وارد صدا و سبک موسیقی شما شدند؟

**پاسخ:** پاسخی که می‌خواهم به این پرسش بدهم، شاید کمی کلیشه‌ای باشد. من از نوجوانی علاقه شدیدی به موسیقی داشتم، موسیقی گوش می‌کردم، کاست‌های بسیاری از خواننده‌ها را می‌خریدم و با ضبط صوت قدیمی‌ای که داشتم، بیش‌تر اوقات بی‌کاری‌ام را با گوش دادن به همان کاست‌ها سپری می‌کردم.



فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان  
در گستره‌ی  
ادبیات و فرهنگ  
سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی



رسانده‌اند. در این راه دست‌بوس ایشان هستم و آرزو دارم سایه‌شان از سر هنر این کشور کم نشود. یکی از دغدغه‌های همیشگی من، دوره تیموریان بوده است؛ دوره‌ای که هرات نازنین به اوج شکوفایی خود رسید. برایم مهم بود بدانم مردم آن دوران به چه موسیقی‌ای گوش می‌دادند و چه سازها و نغمه‌هایی آن زمان رواج داشته است؛ زیرا موسیقی‌ای که اکنون در کشور ما اجرا می‌شود، شباهت زیادی به موسیقی هند دارد و من دوست داشتم بدانم موسیقی بومی ما در دوره تیموریان چه ویژگی‌هایی داشته است.

در نتیجه، مدتی را صرف پژوهش در این زمینه کردم تا این‌که رساله‌هایی از بزرگان آن دوره به دست آوردم؛ از جمله رساله موسیقی بنایی هروی، رساله عبدالقادر مراغی و رساله مولانا عبدالرحمان جامی. این یافته‌ها جرقه‌ای در ذهن و جان من ایجاد کرد. از سوی دیگر، هر زمان که به موسیقی خراسانی گوش می‌دادم، عمیقاً منقلب می‌شدم. احساسی که از موسیقی خراسان می‌گرفتم، کم‌تر در مواجهه با دیگر گونه‌های موسیقی در من پدید می‌آمد. همین موضوع سبب شد که مسیر موسیقی خراسانی را دنبال کنم و در این سبک به کار خود ادامه بدهم.

**پرسش:** موسیقی خراسانی بیش از آن که برای سرگرمی باشد، روایت‌گر درد، عرفان و حافظه مردم است؛ هنگام ساختن یک اثر، بیش‌تر دنبال روایت چی هستید؟ و گزینش سروده دغدغه نخست تان است یا زیبایی موسیقی؟

**پاسخ:** همان‌گونه که شما اشاره کردید، موسیقی خراسان روایت‌گر درد است؛ چون تاریخ این سرزمین بزرگ پر از درد بوده است. موسیقی از مردم بوده، هیچ‌گاه از میان مردم جدا نبوده است. در خوشی‌های‌شان، شاد می‌نواختند و در آن میان خود را خوش می‌ساختند و در غم‌های‌شان غم‌گناه می‌نواختند و از این ره‌گذر موسیقی، با توجه به موضوع نواخته می‌شده و نوازندگان مخاطبان با یک‌دیگر هم‌نوایی داشتند.

اگر ترانه‌های قدیمی خراسان را گوش کنید، چه در شعر و چه در شیوه اجرای ملودی، از دستگاه‌ها و مقام‌هایی استفاده شده که این احساس را به‌خوبی می‌توان در آن‌ها درک کرد. من شخصاً دنبال همین موضوعات هستم تا بتوانم آن نغمه‌ها را به گوش مردم برسانم. اگر هم اثر جدیدی خلق کنم، سعی می‌کنم تاریخ و هویت موسیقی‌مان را به مردم یادآوری کنم.

**پرسش:** در سال‌های اخیر موسیقی محلی کشور میان دو وضعیت مانده؛ از یک‌سو خطر فراموشی و از سوی دیگر تلاش برای مدرن‌شدن. در این بین موسیقی خراسانی چگونه می‌تواند اصلتش را حفظ کند، و هم‌چنان با نسل امروز ارتباط بگیرد؟

**پاسخ:** به قول مولانای جان: هر کسی کو دور ماند از اصل خویش باز جوید روزگار وصل خویش  
موسیقی خوب هیچ‌گاه فراموش نمی‌شود. اگر خطری از بابت فراموشی وجود دارد، به نظر

من به خاطر بی کیفیت بودن برخی آثار است. موسیقی ای که نه شعری خوب دارد، نه موسیقی ای درست و نه صدایی مناسب، اگر فراموش شود، اتفاق مهمی نیفتاده است؛ اما موسیقی ای که شعرش پیامی والا دارد، موسیقی اش مطلوب باشد و صدای خواننده بتواند شنونده را به ذوق بیاورد، هیچگاه فراموش نمی شود. متأسفانه امروز به پیمانهای که موسیقی سطحی و جلف تولید می شود، موسیقی جدی و باکیفیت تولید نمی شود چون بیش تر به نام و شهرت فکر می کنند تا خود موسیقی و بیش تر به سمتی روان هستند که جنبه مادی دارد.

**پرسش:** در آهنگ های تان نوعی اندوه آرام و نجیب جریان دارد؛ انگار صدای یک نسل خاموش است. این حس چه قدر از زندگی شخصی می آید و چه قدر بازتاب وضعیت امروز کشور است؟ آیا هنرمند ناگزیر صدای زمانه خودش می شود؟

**پاسخ:** شما نسبت به من خیلی لطف دارید. راستش نمی دانم در این مورد چه باید بگویم؛ تا حالا خودم به این موضوع فکر نکرده ام. من خودم را هنرمند نمی دانم؛ اما از نظر من، هنرمند باید صدای مردم باشد.

**پرسش:** آخرین سخن این که اگر روزی فقط اجازه داشته باشید یک آهنگ و یک پیام از خود برای مردم، به ویژه نسل جوان، به یادگار بگذارید، آن آهنگ چه حال و هوایی خواهد داشت؟

**پاسخ:** تمام آهنگ هایی را که خوانده ام، با

جان و دل خوانده ام و با همه آنها خاطره دارم. برای ساختن هر آهنگ، با دشواری های زیادی دست و پنجه نرم می کنم و در کنار آن، لحظه های خوب و خاطره انگیز زیادی هم وجود دارد. هم سختی هایش و هم خوبی هایش برای من خاطره است؛ به همین خاطر نمی توانم یکی را از میان آنها جدا کنم.

\*\*\*



گفت و گو با مهدی افشار، روایت همراهی با هنرمندی است که موسیقی را نه به عنوان حرفه، بلکه به عنوان بخشی از هویت و حافظه فرهنگی خویش می بیند. در نگاه او، نغمه ها صرفاً برای شنیده شدن نیستند، بلکه برای به یاد آوردن تاریخ، دردها و زیبایی های سرزمینی اند که در آن ریشه دارد. صدای او، ادامه صدای دوتار و دوبیتی های خراسان است؛ صدایی که میان گذشته و امروز پل می زند و هنوز هم از دل فرهنگ زنده مردم برمی خیزد.

# زنگاه | طنز

از لبِ بام تا حلقهٔ دام





احسان سلام  
استاد دانشگاه

## از لب بام تا حلقه دام

تنگدستی - به جای عیش و مستی - خودش را در برابر معده‌های چندصد گرسنه دیگر آتش زد و آه نگفت!

\*\*\*

درخت دوستی بنشان که کام دل به بار آرد  
نهال دشمنی برکن که رنج بی شمار آرد  
نشانیدم! بارها نشانیدیم. وقتی به ثمر رسید و میوه داد؛ شماری از شخصیت‌های بی‌ویتامین شبانه هجوم آوردند، میوه‌اش را دزدیدند و شاخچه‌ها و برگ‌هایش را لگدمال کردند. حالا تصمیم داریم برای فرونشاندن «خارش دشمنی» فقط درخت چنار بنشانیم و یا بته کاکتوس!

\*\*\*

فرش ست دستگاه حلاوت به کنج فقر  
نی گشته بوریا و شکر می کشد هنوز  
با پوزش از نیِ گران‌مایه حضرت بیدل؛ در این دور و زمانه اگر بوریا فرش کنی، موش گرسنه

در گستره ادبیات پارسی؛ گاهی تکبیت‌ها در جایگاه مانیفست فکری و اخلاقی می‌نشینند و حامل جهانی از معنی می‌شوند. با توجه به این که رولان بارت، دریدا و دیگر ساختارشکنان، برای ما و شما ویزای اختیاری «تولید معنی» و «بازآفرینی متن» را صادر کرده‌اند، با هم می‌رویم به دیدار شماری از تکبیت‌ها، در سرزمین تولید و بازآفرینی:

هنگام تنگ‌دستی، در عیش کوش و مستی کاین کیمیای هستی، قارون کند گدا را  
خیر بینی لسان‌الغیب عزیز، که سی میلیون باشنده افغانستان را با این تکبیت «قارون‌ساز»، از عذاب گرسنگی رهانیدی!

خاطر جمع باش! همین لحظه این مصرع برگزیده را به سازمان خوار و بار ملل متحد و ریاست تقاعد ارسال می‌کنم؛ اما به یادت باشد که چندماه پیش، مردی در قندهار، از شدت



فصل نامه‌ی پارسی‌بان  
در گستره‌ی  
ادبیات و فرهنگ  
سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی



هم به سویت بروتک نمی‌زند، آدم که هیچ. در جایی که قالین مور شکر بکشد؛ بوریای مظلوم مجبور است شکر بکشد!

\*\*\*

با سفله‌گان طریقه تسلیم حکمت است  
پیش آیدت اگر در پستی خمیده رو  
همان جمهوریت غنی که تسلیم شد، به  
هفتاد پشت‌مان بسنده است. اگر قرار بر این باشد  
که همگی تسلیم سفله‌گان شویم، افغانستان  
مجبور است به دوصد کشور دنیا «حکمت»  
افغانی صادر کند؛ در غیر آن با «تورم حکمتی»  
دچار خواهیم شد!

\*\*\*

فلک تکلیف جاهت گر کند، فال حماقت زن  
که غیر از گاو نتواند کشیدن، بار دنیا را  
راستش ما همین گاو شدن را می‌پذیریم؛  
به شرطی که فلک به ما هم گوشه چشمی  
نشان بدهد. آن «گاو ارجمند» که از ناله مردم  
در دویی، ترکیه، واشنگتن و نیویارک قصر بخرد  
و سرمایه و زیرمایه بیندوزد، یک گاو هوشیار  
و بیدار است. از همین سبب بنده در جایگاه  
یک شاعر گاوشناس، می‌گویم: «قصر پخته گر  
بماند ز آدمی / به کز او ماند اغیل بی‌شمار!»

\*\*\*

یک شبی را می‌توان در کلبه ما روز کرد  
بوریا گر نیست نقش بوریا افتاده است  
هر وقتی که این بیت را به دوستان «درسفر»  
می‌خوانم و به مهمانی دعوت‌شان می‌کنم،  
بی‌درنگ می‌گویند: «زنده باشی برادر عزیز.  
گردن درد داریم و مهره‌های کمرمان بی‌جا  
شده‌اند؛ با تأسف سر بوریا و بر نقش بوریا  
خواهی‌ده نمی‌توانیم، ان‌شاءالله دفعه دیگر!».

\*\*\*

از حادثه لرزند به خود کاخ‌نشینان  
ما خانه به‌دوشان غم سیلاب نداریم  
با کاخ‌نشینان گپی نداریم؛ حرف‌مان متوجه  
خانه به‌دوشان است. هر وقتی که سیلاب تشریف  
می‌آورد، با در نظر داشت سعه صدر و «بی‌غم  
باشی» تان، نخست به دیدار شما می‌شتابد. اگر  
خانه هم نداشته باشید، خودتان را در آغوش  
می‌گیرد. گذشته از این گپ‌ها، متوجه باشید که  
سیلاب‌های افغانی به شعر و شاعری نمی‌فهمند.

\*\*\*

ظالم آخر می‌فتد از آه مظلومان به بند  
ریسمان گرگ را دیدم ز پشم گوسفند  
مظلومان شعر دوست، با خواندن همین بیت‌ها



فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان  
در گستره‌ی  
ادبیات و فرهنگ  
سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی

گاه  
طنز

در گوشه‌ای می‌لمند و از بام تا شام آه می‌کشند.  
آن قدر آه می‌کشند که خودشان مبدل می‌شوند به  
توتۀ ریسمان!

\*\*\*

دنیا همه هیچ و اهل دنیا همه هیچ  
ای هیچ برای هیچ بر هیچ مپیچ  
در اوضاع کنونی، این پُچ پُچ «هیچ و مپیچ» را  
آن‌عه از اهل دنیا بیش‌تر زمزمه می‌کنند و بر  
گوش دیگران می‌پُفند، که خدمتکاران کمر بسته،  
ویلاهای سه‌منزله، آیفون‌های هفده و  
لکسوس‌های هفت نفره در دور و برشان پیچ و  
تاب می‌خورند!

ها، یک «هیچ» داریم که ارزش پیچیدن را  
ندارد: «آدم‌ساختنِ کج‌الدین!».

\*\*\*

نالۀ مظلوم در آهن سرایت می‌کند  
زین سبب در خانۀ زنجیردایم شیون‌ست  
بود نبود یک مظلوم بود. در گوشه‌ای نشست و  
شب و روز ناله کشید و منتظر ماند تا آتش آهش  
در «آهن ظالم» سرایت کند.

همان بود که زنجیر به سویس خندید و گفت:  
«زان ناله‌ای که زنجیر در پای شوق دارد/ فرزانه را  
ندامت، دیوانه را عروسی‌ست!»

مظلوم سرش را پایین انداخت و گفت: «چیزی  
که رضای خدا باشد!».

\*\*\*

نشستم پایِ هر بی‌ریشه‌ای از پای افتادم  
به گلدانِ بدون گل نباید آب می‌دادم  
باز هم شما اقبال بلند داشتید که فقط از پای  
افتادید. ما از بس در پای «ریش»‌ها و بی‌ریش‌ها  
نشستیم، هم از پای افتادیم و هم از گرده!

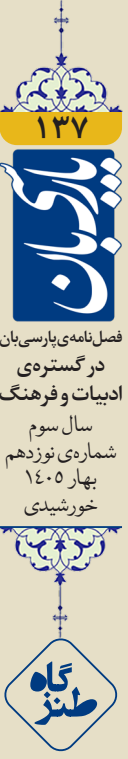
\*\*\*

آن عشق که در پرده بماند به چه آرزد  
عشق است و همین لذت اظهار و دگر هیچ  
متوجه باشیم که نظر به کشورها فرق می‌کند  
این لذت اظهار. به‌گونه‌ی مثال، در اروپا همان روز  
اول، گپ از اظهار هم می‌گذرد؛ اما در افغانستان  
هنوز «اظهار» از دهنِت بیرون نپریده، که به  
ورزشگاه می‌برندت تا از «شلاق‌بال» لذت ببری.

\*\*\*

چشمی که ندارد نظری حلقۀ دام‌ست  
هر لب که سخن سنج نباشد، لبِ بام‌ست.  
هنرموتیک به ما توصیه می‌کند که این بیت  
تاویل دوسویه دارد:

- لب‌ها و چشم‌هایی که در افغانستان زندگی  
می‌کنند، بهتر است «لب بام و حلقۀ دام»



فصل نامه‌ی پارسی‌بان  
در گستره‌ی  
ادبیات و فرهنگ  
سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی



# ران پارسے آفرینش کے



کارنامہ و آثار دکتہ محیی الدین مہدی





## کارنامه دکتر محی‌الدین مهدی

دکتر محیی‌الدین مهدی، پژوهش‌گر، تاریخ‌نگار، زبان‌شناس و سیاست‌مدار برجسته پارسی، در دهم شهریور ۱۳۳۴ خورشیدی / اول سپتامبر ۱۹۵۵ میلادی در شهرستان اندراب استان بغلان در خانواده‌ای اهل علم و ادب چشم به جهان گشود.

او پس از پایان آموزش‌های متوسطه، وارد دانشکده پزشکی دانشگاه کابل شد و در سال ۱۹۷۹ فارغ‌التحصیل گردید. با هجوم ارتش شوروی به افغانستان، به جبهه مقاومت پیوست و با قهرمان ملی احمدشاه مسعود همکاری نزدیک داشت و در امور فرهنگی و سیاسی جبهه فعالیت می‌کرد.

دکتر مهدی پس از خروج نیروهای شوروی، برای ادامه تحصیل به آمریکا رفت و در دانشگاه بوستون، کارشناسی ارشد بهداشت عمومی (صحت عامه) گرفت. پس از بازگشت، طی سال‌های ۱۹۹۳ تا ۱۹۹۶ معاون وزارت برنامه‌ریزی دولت افغانستان بود. پس از سقوط کابل به دست طالبان، به‌عنوان نایب سفیر افغانستان در تاجیکستان منصوب شد و هم‌زمان سخنگوی جبهه مقاومت ملی به رهبری نیز بود. او در این دوره خبرگزاری «آریا پرس» را تأسیس کرد و مدیرمسئول هفته‌نامه «همبستگی» و فصل‌نامه «آمو» نیز بود.

با سقوط طالبان و تشکیل دولت جدید، دکتر مهدی به کشورش بازگشت. او عضو جرگه بزرگ اضطراری و جرگه بزرگ قانون اساسی بود و در جرگه بزرگ دوم، در هیأت رهبری جناح اصلاح طلب قرار گرفت. او در این جرگه بر موضوعاتی مانند نظام غیرمتمرکز، رسمیت زبان‌های محلی، حقوق مذهب تشیع و قانونمند شدن حضور نیروهای خارجی تأکید کرد. وی همچنین در فاصله این دو جرگه

## آثار علمی و تألیفات

دکتر مهدی مالک یکی از غنی‌ترین کتابخانه‌های شخصی افغانستان است (بیش از ۱۲ هزار عنوان کتاب) که بخش عمده آن را پیش از سقوط کابل به مکان امن منتقل کرد. او نامزد درجه دکتری تاریخ از آکادمی علوم تاجیکستان است و تاکنون آثار متعددی در حوزه‌های زبان‌شناسی، تاریخ، ادبیات و سیاست منتشر کرده است:

### تألیفات مهم:

- تبار و زبان مردم هزاره
- بلوچ‌ها، از مازندران تا بلوچستان (رساله دکتری)
- حل مناسبات تباری / گفتمان ملی افغانستان
- دود چراغ (مجموعه مقالات ادبی، تاریخی و زبان‌شناسی)
- پهلوی فربه سیاست (مجموعه مقالات سیاسی)
- دیورند، دیورند، دیورند
- ذکر افغان (دو جلد، ۲۰۲۵)
- تاریخ جعل و جعل تاریخ در افغانستان (۲۰۲۳)
- نگاهی به تاریخ ادبیات فارسی دری
- مسائل پیدایش و گسترش زبان فارسی دری
- همگونی‌ها و ناهمگونی‌های زبان‌های پشتو و فارسی دری
- رخنامه (مجموعه مقالات فیسبوکی)

بزرگ به تدریس زبان‌شناسی و تاریخ ادبیات فارسی دری در دانشگاه کابل پرداخت.

دکتر مهدی از مؤسسان و نخستین رئیس «شورای متحد ملی افغانستان» بود. او مفهوم «همگرایی منطقه‌ای» را برای نخستین بار در مجله این شورا مطرح کرد؛ الگویی شبیه به اتحادیه اروپا برای کشورهای آسیای مرکزی و افغانستان، با تأکید بر اشتراکات تاریخی، فرهنگی، زبانی و دینی و مرزهای باز اما مشخص.

دکتر مهدی از سال ۱۳۸۸ تا ۱۳۹۷ (۲۰۰۹-۲۰۱۸) نماینده مردم بغلان در مجلس نمایندگان بود و بر حقوق اقلیت‌های قومی و مذهبی، آزادی بیان و حقوق بشر تأکید داشت و از سیاست‌های قوم‌گرایانه دولت‌های کرزی و غنی و همچنین رفتارهای خشونت‌آمیز مخالفان انتقاد کرده است.

### افکار و خط مشی سیاسی

دکتر مهدی شخصیتی میانه‌رو، معتقد به تأمین عدالت اجتماعی و طرفدار تغییر نظام سیاسی به یک نظام غیرمتمرکز پارلمانی-فدرال در افغانستان چندقومی و چندزبانه است. به باور او، ملت‌سازی واقعی تنها از مسیر عدالت اجتماعی و به رسمیت شناختن تنوع قومی و زبانی ممکن است. او منتقد تحمیل هویت واحد «افغان» (با بار پشتون‌محور) است و بر حفظ هویت‌های فرهنگی و زبانی اقوام مختلف تأکید دارد. همچنین معتقد است افغانستان باید کشوری بی‌طرف و در صلح با همه همسایگان باشد.



۱۴۱

فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان  
در گستره‌ی  
ادبیات و فرهنگ  
سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی

# ذکر افغان

دراسناد بازمانده از دست‌بر‌زمان

جلد اول

دکتر محیی‌الدین مهدی



## تاریخ «ممالک مقبوضه‌ی افغانستان»

دکتر محیی‌الدین مهدی

هزاره جات



## جمل تاریخ و تاریخ جمل در افغانستان

دکتر محیی‌الدین مهدی

### ترجمه‌ها و کارهای دیگر:

- دستور زبان باختری و اسناد زبان باختری (ترجمه از پروفیسور سیمز-ویلیامز)
- افغانستان از تأسیس تا امروز (ترجمه پروفیسور نظیف شهرانی)
- گویش هزاره‌گی در پارسی افغانستان (۲۰۲۵)
- امام اعظم؛ زندگی، آثار و افکار
- و چندین اثر دیگر در حوزه تاریخ، زبان‌شناسی و ادبیات

در حوزه ادبیات کودک:

- لک لک و روباه
- تار رفاقت
- پل دوستی
- دیو هفت دژ
- به سوی بهشت
- مادر داغ دار
- بابوشکه

مردم هزار گپ داره

او همچنین مدیر مسؤول و مؤسس چندین نشریه

مانند «شهر»، «همبستگی»، «آمو» و «شورای متحد» بوده است.

دکتر محیی‌الدین مهدی همچنان به عنوان یکی از چهره‌های فکری تأثیرگذار افغانستان، در عرصه پژوهش‌های تاریخی و ارائه راهکارهای سیاسی برای خروج از بحران، فعال است. رویکرد او ترکیبی از پژوهش علمی و تعهد به عدالت قومی و دموکراسی مدنی است.

هرچند داکتر مهدی هیچ‌گاه ادعا نکرده که او شاعر نیز هست؛ اما بعضاً در مطبوعات و رسانه‌ها، سروده‌هایی از او دیده می‌شود. همچنان، بخش‌هایی از کتاب «دود چراغ» به اشعار او اختصاص یافته است. رباعی زیر را از صفحه‌ی رخنانه‌ی او منتقل می‌کنیم:

در ورد زبان سخن به نام تو رود  
بر هر رگ جان نفس به کام تو رود  
گرجان تن ست و یاد تو نیست به لب  
عمر عبثی ست که بی زمان تو رود

\*\*\*



فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان  
در گستره‌ی  
ادبیات و فرهنگ  
سال سوم  
شماره‌ی نوزدهم  
بهار ۱۴۰۵  
خورشیدی

# سربان یاد پارمه



اودینا محمد صوفی





«یاد یار مهربان» ویژه سرایش‌های پارسی‌سرایان  
سرلیک‌نویس می‌باشد که به کوشش اسماعیل لشکری به  
دستور خط پارسی بازنویسی شده‌است. این بخش می‌کوشد  
پلی فرهنگی و یک‌سان‌نویسی میان پارسی‌زبانان برپا کند.



## آدینه محمد صوفی

آدینه محمد صوفی، شاعر و سخن‌ور جوان تاجیک، در ۱۴ دسامبر سال ۱۹۹۸ در دیارِ مست‌چاه، آن کرانه‌ی روشنِ فرهنگِ پارسی، چشم به جهان گشود. او دانش‌آموخته‌ی دانشکده «هنرهای تجسمی و تکنالوژی» دانشگاه دولتی خجند به نام آکادمیک باباجان غفوروف است.

وی از پرورش‌یافتگانِ محفل ادبی «زرافشان» بوده، نامش در محافل شعر و ادبِ تاجیکستان با شورِ سخن و لطافتِ قلم پیوند خورده است. از دست‌آوردهای ادبی او می‌توان به برنده‌شدن در مسابقه «لایق‌خوانی» (۲۰۱۶)، «هنرمند - گچ‌کار» (۲۰۱۹ تا ۲۰۲۱) و جشنواره جمهوری خواهی «فروغ صبح دانایی کتاب است» در بخش نظم و نثر (۲۰۲۳) اشاره کرد.

نخستین دفتر شعرش، «هفت‌رنگ خیال»، در سال ۲۰۱۸ منتشر شد و پس از آن «طوفانِ وصال» (۲۰۲۱) و «کوچه‌باغ عشق» (۲۰۲۴) در دوشنبه به زیور چاپ آراسته گردید؛ آثاری که عطرِ تغزلِ خراسانی و آهنگِ واژگانِ کهنِ پارسی را در خود دارند.

آدینه محمد صوفی در هم‌آیش‌ها و شب‌های شعرِ گوناگون حضور یافته و در شب شعر «بنیاد مولانا» در لندن، نماینده شعرِ معاصرِ تاجیکستان بوده است. سروده‌های او در نشریات داخلی و خارجی و نیز در مجموعه «مروری به شعر معاصر تاجیکستان» اثر محمد اسماعیل لشکری در کابل به نشر رسیده‌اند. شعر او از سوی شاعر مردمی تاجیکستان، کامول نصرالله، ستوده شده و وی دارنده جایزه کمیته امور

جوانان و ورزش جمهوری تاجیکستان در بخش ادبیات است.

دل به گردِ کعبه گشت و عقل، اما نه  
کافرَم یا که مسلمانم... نمی دانم.  
گفته بودی: «از من و از عشق کی دانی؟»  
من همین را خوب می دانم... نمی دانم.  
من دوامِ زندگانی ام را گذشتم تا  
با خودم یا با کسی مانم... نمی دانم.  
خاطراتم را فقط اشکِ تو می شوید،  
من حدیثِ تلخِ بارانم... نمی دانم.  
سردیِ قسمت مرا در روزِ میلاد است،  
زاده فصلِ زمستانم... نمی دانم.  
ناشیانه از خودم هر روز می پرسم:  
آدمم یا این که انسانم... نمی دانم.

خنده کن، در حجمِ لبخندِ تو می آید بهار،  
گلبدن، با لحنِ دلبندهِ تو می آید بهار.  
سرد شد از رفتنت دنیا، عزیزم باز گرد،  
عشق بخشا، همچو پیوندِ تو می آید بهار.  
بوسه می خواهم ز لب هایت، برایم «نه» مگو،  
چون که از کنجِ لبِ قندِ تو می آید بهار.  
مهرِ من، رخسارت خورشیدِ صبحِ نو بهار،  
بهرِ من متاب، در بندِ تو می آید بهار.  
غرق شد در بحرِ چشمانِ تو صوفی باز هم،  
خنده کن، تنها ز لبخندِ تو می آید بهار.

خواستم باشم کنارِ تو، ولی قسمت نشد،  
همدمِ تو، غمگسارِ تو، ولی قسمت نشد.  
با امیدِ دیدنت بنشسته بودم سالها،  
بی قراری در قرارِ تو، ولی قسمت نشد.  
گفته بودم می روم از دهه تا گیرم ز سر  
زندگی را در دیارِ تو، ولی قسمت نشد.  
شعرهایم را به عنوانِ تو گفتم تا شوم،  
شاعری در روزگارِ تو، ولی قسمت نشد.  
مثلِ سهرابی به راهِ نوشدارو زیستم،  
تا ابد چشم انتظارِ تو، ولی قسمت نشد.  
آدمم، باران گرفت و «دوست می دارم تو را»  
تا نویسم بر مزارِ تو، ولی قسمت نشد.

رفته ای از من ولی رویِ تو از یادم نرفت،  
خنده چشمانِ جادویِ تو از یادم نرفت.  
سرنوشتم را به گیسویِ تو می بستم، ولی  
پشتِ سر تا بیدنِ مویِ تو از یادم نرفت.  
شعرهایم را صدایت روحِ نو بخشیده بود،  
شیوه خاصّ غزل گویِ تو از یادم نرفت.  
می هراسم هر کجا لب گشایم بعد از این،  
صحبتِ آزادِ پهلویِ تو از یادم نرفت.  
سالها در انتظارت عمرِ خود را باختم،  
رفته ای از من ولی رویِ تو از یادم نرفت.

شاخه بی برگ و عریانم... نمی دانم،  
تا به فصلِ تازه می مانم... نمی دانم.  
سبز شد دنیا، ولیکن تازه فهمیدم  
دانه ای در خاکِ پنهانم... نمی دانم.

# سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران

سروده‌هایی از جاوید نبی زاده



# هازار سروده

## جاوید نبی زاده



روشن فردای آن شب‌ها... نه این است  
چون یقیناً معنی ویرانه این است  
گرد خاکی و هراسی و حصری  
ای زمینی‌ها! برایم خانه این است  
تکیه کردم تا زمین خوردم، چرا که  
مانده از یاران همین و شانه این است  
صفحه‌های عمر ما با خون ورق شد  
آه من! تا بود و باد، افسانه این است  
در اتاقم آشنایان زیادی‌ست  
هر طرف جز آینه، بیگانه این است  
گریه کردم، خنده‌ی دیوانگان را  
خنده کردم، گریه‌ی دیوانه این است

آن که بر دار است، منصور است، دزدی کرده گویا  
شهر هم مثل جهان چشمان بینایی ندارد  
شب فراوان است و عمری می‌توان از شب بگویم  
چون که از تاری به تاریکی‌ست... فردایی ندارد  
\*\*\*

باشد که باران سبزه را روشن نگهدارد  
باشد حصری باغ را ایمن نگهدارد  
از خاک اگر سهمم همین گلدان رو میز است  
این را خدا از دست اهریمن نگهدارد  
شهرم عروس جمله‌ی دنیا و... مردی نیست\*  
تا دست‌ها را دور از این دامن نگهدارد  
وقتی بهاری نیست پس حتماً هوایی نیست  
که آدمی را لحظه‌ی رفتن نگهدارد  
این بار خواهیم رفت، باشد شاعری دیگر  
این ریشه را با عشق از مردن نگهدارد

مثل یک آدم که دیوانه‌ست، پروایی ندارد  
عشق بدنام است هرگز هیچ جا جایی ندارد  
دیده‌ای پستوی خانه جای امنی نیست دیگر  
شاملو! شعر تو هم امروز کارایی ندارد  
شیخ سعدی هم نمی‌دانست، عشق و عشق‌ورزی  
آسمانی است و جز این هیچ معنایی ندارد  
گفته‌ای: «با یک پیاله چای...» اما ای عقیف، این  
عاشق بیچاره دیگر پول یک چایی ندارد

یادت می‌آید از من و... لبخند  
روی لبانت شکل می‌گیرد  
یادت می‌آید از من و... گریه  
پر می‌کشد در باد می‌میرد

یادت می‌آید از من و بوسه  
یادت می‌آید از من و آغوش  
یک بار مثلِ جنگجویی تیز  
یک بار می‌بینی مرا بی‌هوش

یادت می‌آید از کسی دیگر  
یک جای دیگر مبحثی دیگر  
ابر بهاری می‌شوی در خویش  
از اشک جاری می‌شوی در خویش  
از او کبوترخانه‌ای داری  
از غصه آب و دانه‌ای داری  
از او به غیر از آه چیزی نیست  
سرتاسر این راه چیزی نیست

افتاده‌ام دنبال سیگارم  
چون خسته و وامانده از کارم  
سیگار بعد از کار می‌چسبد  
سیگار با سیگار می‌چسبد

باری مرا باری کسی دیگر  
یک جای دیگر مبحثی دیگر

در شک و یقین آن و این گم شده است  
او گم شده است، با یقین گم شده است  
او هامِ بزرگ بودن از طینتِ اوست  
انسان،  
طفلی که در زمین گم شده است

یک باره یادِ خانه می‌افتی  
یاد منِ دیوانه می‌افتی  
یادت می‌آید روی تخت تو  
افتاده رختم روی رخت تو  
یادت می‌آید از اتاقی که...  
انگشترت را روی تاقی که...  
بعداً لباست را و باغی که...  
آن میوه‌های داغ‌داغی که...  
آه از تنِ زیبای تو دختر!  
زیباست سر تا پای تو دختر!

\*\*\*

دنیا تو بزرگی، من زالمو، دنیا!  
تو منقاری بزرگ، من مو، دنیا!  
آری تو سیاهچاله‌ی مدرسه‌ای  
ای ترس برای بچه ترسو، دنیا!

# انسان پارسه بان کودک

پاژن

خرس قهوه‌ای و باغچه‌ی گل





بخش هشتم



آن روز از صبح همه‌چیز آرام بود. مادر کنار تنور نان می‌پخت، مادرکلان پشم‌های شسته‌شده را زیر آفتاب هم‌وار می‌کرد؛ کل با چند سنگ کوچک برای خودش خانه می‌ساخت؛ اما پاژن آرام و قرار نداشت.

چشمش به انبار قدیمی پشت خانه افتاد؛ جایی که مادرکلان همیشه می‌گفت: بی‌اجازه داخلش نروید، بعضی چیزها برای بازی نیست. همین جمله کنجاوی پاژن را بیش‌تر کرد. آرام به کل گفت:

بیا فقط یک نگاه کنیم.

کل دودل بود؛ اما همراه پاژن رفت داخل انبار، نور از سوراخ دیوارهای سنگی می‌تابید. صندوق‌های قدیمی در گوشه‌ای گذاشته بودند. پاژن یکی را باز کرد. داخل آن یک خنجر زنگ‌زده و یک کیسه‌ی چرمی بود.



کیسه را باز کرد. چند سکه‌ی قدیمی داخلش بود.

کل با هیجان گفت:

شاید گنج باشد!

آن‌ها سرگرم سکه‌ها شدند و فراموش کردند همه‌چیز را سر جایش بگذارند.

عصر همان روز، مادرکلان با نگرانی خانه را جست‌وجو می‌کرد.

مادر پرسید:

چه چیزی گم شده؟

مادرکلان آهی کشید:

کیسه‌ی سکه‌های یادگار پدر بزرگ، همان‌هایی که هر سال نوروز روی سفره‌ی

نوروزی می‌گذاشتم، نیست.

لبخند از چهره‌ی پاژن پرید. آن سکه‌ها یادگار نسل‌های قدیمی خانواده بودند.

مادر هم شروع به جست‌وجو کرد؛ اما اثری پیدا نشد. پاژن و کل ساکت ماندند.

شب، مادرکلان کنار چراغ نفتی نشسته بود و به نقطه‌ای خیره شده بود؛ خیلی غم‌گین و دل‌شکسته بود.

پاژن از کاری که کرده بود، احساس بدی کرد؛ اما چیزی نگفت. روز بعد، در روستا جنب‌وجوشی شکل گرفت. خبر رسید که جشن نوروز باستانی و آیین‌های کهن در پیش است؛ جشنی که مردم برای یادکرد سنت‌های آریایی و نمایش وسایل قدیمی و خانوادگی آماده می‌شدند.

مادرکلان با حسرت گفت:

می‌خواستم همان سکه‌های قدیمی را هم در سفره‌ی نوروز بگذارم. پاژن احساس کرد دلش فرو ریخت.

آن روز هنگام بازی، کل ناگهان گفت:

پاژن! یادم آمد! کیسه را روی دیوار انبار گذاشته بودیم! هر دو با عجله دویدند.

اما کیسه آن‌جا نبود.

تمام اطراف را گشتند؛ پشت انبار، کنار چشمه، میان بوته‌ها حتا مسیر دامنه‌ی کوه. هیچ چیز پیدا نشد.

خورشید رو به غروب بود که کل فریاد زد:

این‌جاست!

کیسه زیر چند شاخه‌ی خشک افتاده بود. احتمالاً باد آن را جابه‌جا کرده بود؛

اما وقتی پاژن کیسه را باز کرد، رنگش پرید؛ چند سکه کم بود.

آن‌ها تا تاریکی هوا جست‌وجو کردند تا چند سکه را میان علف‌ها و کنار سنگ‌ها پیدا کردند؛ اما دو سکه هنوز گم بود.

کل خسته شد و گفت:

شاید دیگر پیدایشان نکنیم؛

اما پاژن به یاد چهره‌ی غم‌گین مادرکلان افتاد. گفت:

نه، باید تلاش کنیم.

او این بار آرام‌تر فکر کرد، نه با عجله. مسیر را در ذهنش بازخوانی کرد.

ناگهان رد چند پر سیاه روی زمین دید و گفت:

کلاغ‌ها...!

هر دو رد را دنبال کردند تا به درخت کهنه‌ای رسیدند.





پاژن آرام بالا رفت؛ در لانه‌ی کلاغ دو سکه‌ی گم‌شده برق می‌زد.  
 شب، پاژن کیسه را نزد مادرکلان برد و همه‌چیز را تعریف کرد؛ از رفتن به انبار تا  
 گم‌شدن سکه‌ها و پیدا کردن آن‌ها.  
 سپس مادرکلان گفت:  
 این سکه‌ها فقط یادگار نیستند، امانت‌اند؛ اما راستگویی از هر امانتی باارزش‌تر  
 است.

پدر پاژن گفت:

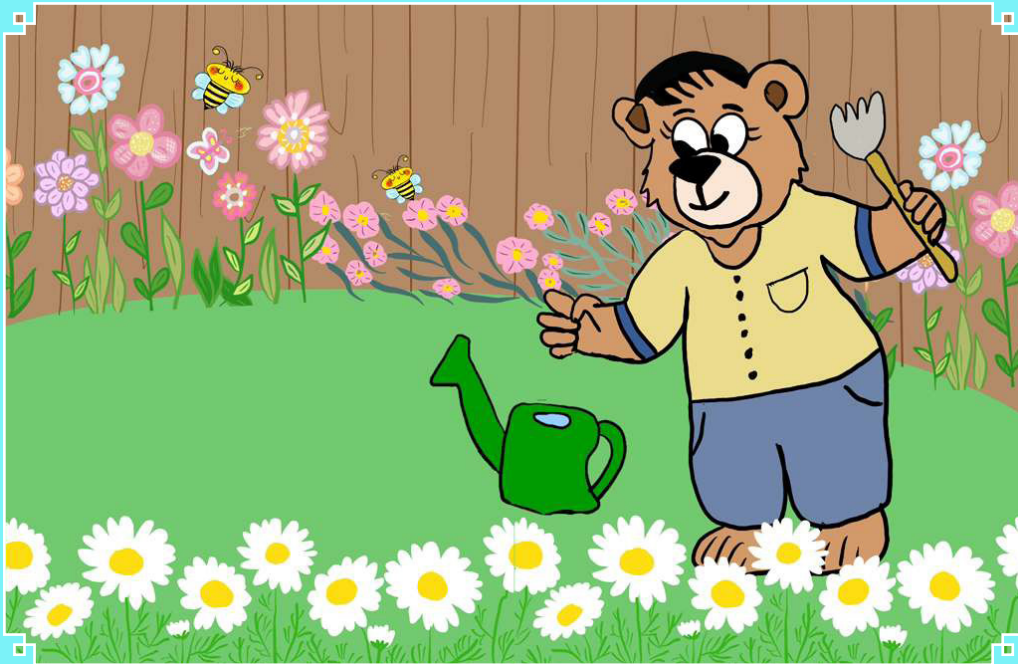
امروز اشتباه کردی؛ اما یاد گرفتی مسؤولیتش را بپذیری.  
 کل به برادرش نگاه کرد و لبخند زد.  
 پاژن هم برای نخستین‌بار حس کرد، بزرگ‌شدن یعنی همین؛ مراقبت از امانت‌ها  
 و دل‌ها!

## خرس قهوه‌ای و باغچه‌ی گل

در روزگاران قدیم در جنگلی کوچک خرسی بود که عاشق گل بود و باغچه‌ی بزرگی از گل‌های رنگارنگ داشت. او هر روز با بوی خوش گل‌ها بیدار می‌شد و شب بعد از این که مطمئن می‌شد که همه‌ی گل‌ها سالم هستند می‌خوابید. بیش‌تر وقتِ خرس به نگهداری از گل‌هایش می‌گذشت و کم‌تر وقت می‌کرد برای خود دوستی پیدا کند و با آن بازی کند. حیوانات دیگر که خیلی دوست داشتند با او دوست نزدیک شوند و هر روز گل‌هایش را از نزدیک ببینند، روزی دور هم جمع شدند و با خود گفتند وقت آن رسیده که به خانه‌ی خرس قهوه‌ای برویم و از او خواهش کنیم گل‌هایش را ببینیم و در باغچه‌ی خانه‌اش با او بازی کنیم. همه‌ی حیوانات موافقت کردند و تصمیم گرفتند خرگوش گوش‌دراز را بفرستند تا این پیام را به خرس قهوه‌ای برساند؛ ولی همین که نزدیک خانه‌ی او شدند خرس قهوه‌ای با صدایی خشمگین فریاد زد: «نزدیک نیا! دور شو از این‌جا!»

خرگوش گوش‌دراز خیلی ترسید و گفت: «خرس قهوه‌ای من کاری با تو ندارم فقط خواستم به تو بگویم که همه‌ی حیوانات جنگل می‌خواهند با تو در باغچه‌ی خانه‌ات بازی کنند و گل‌های باغچه را ببینند. آیا دوست داری ما گل‌های زیبای تو را ببینیم؟» با شنیدن این حرف خرس قهوه‌ای چنان خشمگین و عصبانی شد که با صدای بلند فریاد زد: «گل‌های من را ببینید؟ گل‌های من؟؟ نnnnnnnnnنه! از این‌جا دور شو. زووووود باش.»

خرگوش گوش‌دراز خیلی غمگین شد. او پیش حیوانات دیگر برگشت و خبر بد را به آن‌ها رساند. حیوانات به فکر فرو رفتند و دیدند چاره‌ای نیست؛ ولی در بین آن‌ها سنجاب شجاع راه دیگری پیشنهاد داد. او گفت: «دوستان شاید اگر ما در نزدیکی‌های باغچه‌ی خرس قهوه‌ای بازی کنیم او هم دلش بخواهد با ما بازی کند. و وقتی خواست



بازی کند آهسته آهسته به او می‌فهمانیم که ما گل‌هایش را خراب نمی‌کنیم بلکه فقط می‌خواهیم آن‌ها را هر روز ببینیم!»

همه قبول کردند و روز بعد نزدیک باغچه‌ی خرس قهوه‌ای رفتند. خرس قهوه‌ای با دیدن حیوانات جنگل نزدیک باغچه‌اش عصبانی و ناراحت شد و زیر لب زمزمه کرد: «حیوانات مزاحم. هیچ‌کس حق ندارد به باغچه‌ی من نزدیک شود حالا یک پلاستیک بزرگ روی گل‌هایم می‌اندازم تا هیچ‌کس آن‌ها را نبیند!».

او روی تمام گل‌ها پلاستیک کشید و حیوانات متعجب شدند و این حرکت او همه‌شان را ناراحت کرد و تصمیم گرفتند دیگر هرگز نزدیک خانه‌ی خرس قهوه‌ای نروند. بعد از این که حیوانات رفتند خرس قهوه‌ای خنده‌ای کرد و گفت: «وقت آن رسیده که گل‌ها را از زیر پلاستیک بیرون بیاورم.»

ولی وقتی پلاستیک را جمع کرد همه‌ی گل‌ها پژمرده و از بین رفته بودند. باغچه‌ی خرس قهوه‌ای دیگر زیبا نبود و همه‌ی گل‌ها خراب شده بودند. قلب خرس قهوه‌ای شکست و با ناراحتی به گل‌های پژمرده نگاه می‌کرد. دو سه روز گذشت و گل‌های خرس قهوه‌ای همچنان پژمرده بودند و او نمی‌دانست چه باید بکند. دلش خیلی گرفت و از خانه بیرون رفت و در زیر درختی شروع به گریه کردن کرد. حیوانات وقتی او را چنان غمگین دیدند از او دلیل ناراحتی‌اش را پرسیدند. او گفت: «گل‌های زیبای من همه پژمرده شده‌اند. دیگر باغچه‌ام زیبا نیست و هرگز حال گل‌هایم خوب نمی‌شود.»

حیوانات که فهمیدند او چه کاری کرده دور هم جمع شدند تا راهی پیدا کنند. آن‌ها



به خرس قهوه‌ای گفتند: «اگر به ما اجازه بدهی وارد باغچه‌ات شویم همه با هم کمک می‌کنیم و گل‌ها را خوب آبیاری می‌کنیم تا دوباره شاداب شوند.»

خرس قهوه‌ای که فهمیده بود کارش اشتباه بوده از همه تشکر کرد و قبول کرد با کمک همه‌ی حیوانات گل‌ها را خوب آبیاری کند. آن روز همه خیلی خسته شده بودند چون آب زیادی لازم بود تا گل‌ها دوباره سر حال شوند. بعد از تمام شدن کار حیوانات به خرس قهوه‌ای گفتند: «دیگر غصه نخور. فردا دوباره گل‌های رنگارنگ باغچه‌ات را خواهی دید». خرس قهوه‌ای تشکر کرد و زود رفت بخوابد تا صبح زود به سراغ گل‌ها برود. شب گذشت و صبح رسید و خرس قهوه‌ای با شتاب به سوی باغچه‌اش دوید و دید همه‌ی گل‌هایش مثل قبل شاداب و خوشبو شده بودند. از خوشحالی در هوا پرید و دوید سوی محلی که حیوانات جنگل جمع می‌شدند. او از خوشحالی فریاد زد: «دوستان عزیزم! از شما سپاسگزارم که گل‌هایم را دوباره شاداب کردید و می‌دانم چه قدر رفتار من با شما بد بود. حالا قول می‌دهم هر کس که دوست داشته باشد باغچه را ببیند این اجازه را به او بدهم. لطفاً از این به بعد من را هم دوست خود بدانید.»

بله بچه‌های خوب! همان‌طور که خرس قهوه‌ای به اشتباهش پی برد، ما هم از این داستان باید سخاوتمندی را بیاموزیم و مثل خرس قهوه‌ای به دیگران اجازه بدهیم از داشته‌های مان استفاده کنند.



## PARSIBAAN QUARTERLY

In the realm of literature and culture  
Third Year, NO: 19, February / May 2026

Editor-in-Chief: Sayed Masoud Hossaini  
Executive Editor: Saeed Haqiqi  
Managing Editor & Graphist: Esmatullah Ahrary  
Deputy Editor: Nooria Noorzadeh  
Senior Advisor: Rooholamin Amini  
Literary Editor: Parviz Arezu  
Children's literary director: Munira Noori

info@parsibaan.com  
www.parsibaan.com

f parsibaan @ persi.baan X parsibaan ↗ parsibaan1 ▶ parsibaan



آرامگاه رودکی؛ پدر سخن پارسی  
و راوی روشنایی

پارسباان  
بشکوه