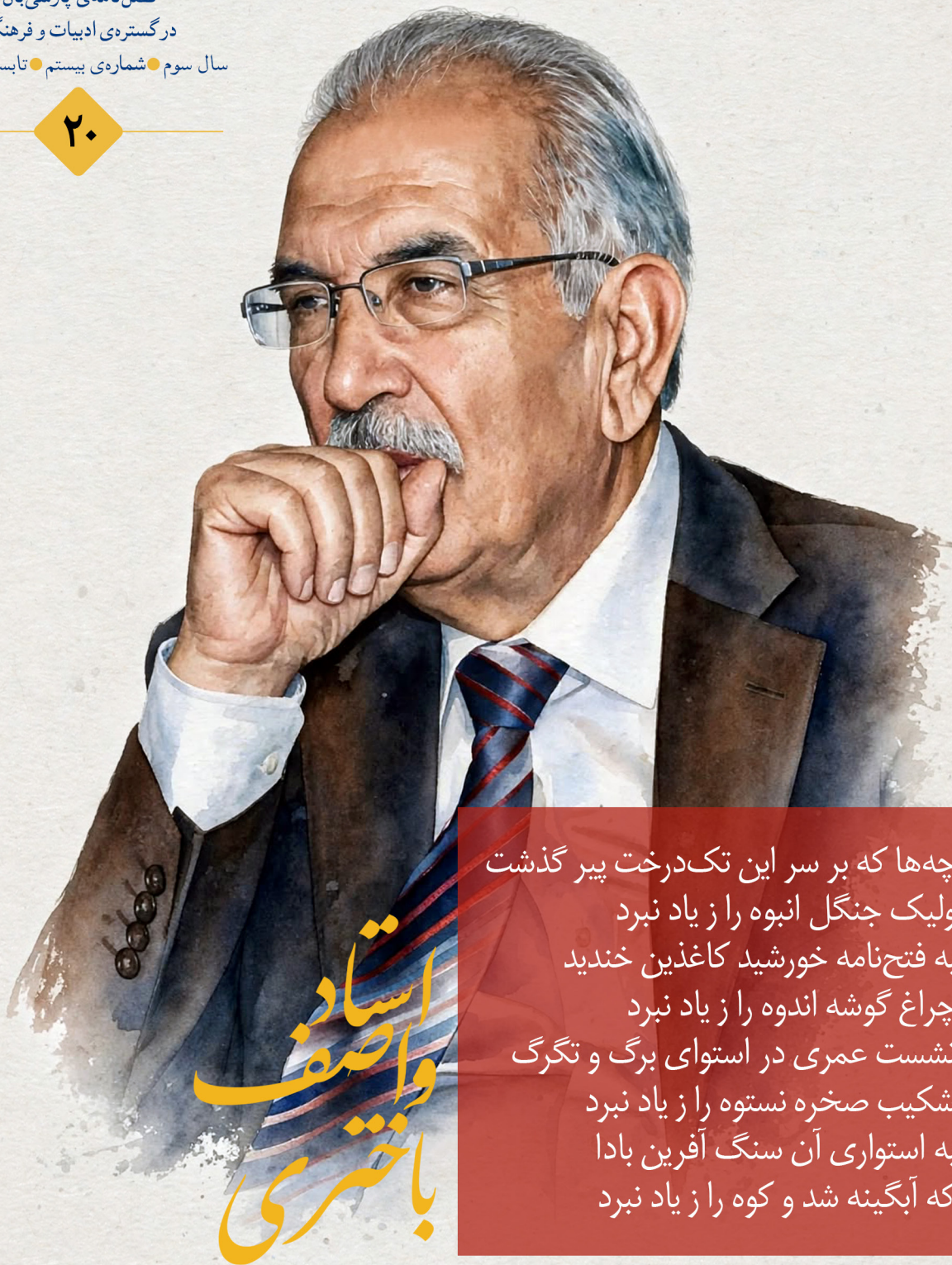




استاد
واصف
باختری

چه‌ها که بر سر این تک‌درخت پیر گذشت
ولیک جنگل انبوه را ز یاد نبرد
به فتح‌نامه خورشید کاغذین خندید
چراغ گوشه اندوه را ز یاد نبرد
نشست عمری در استوای برگ و تگرگ
شکيب صخره نستوه را ز یاد نبرد
به استواری آن سنگ آفرین بادا
که آبگینه شد و کوه را ز یاد نبرد

مقاله‌ها

۱. ویژگی‌های سبکی شعر واصف باختری؛ نادیا صدیقی/ ۶
۲. الگوهای نام‌گذاری کودکان در کوه‌دامن کابل؛ خالد نظامی و عظیم‌الدین نظامی/ ۲۵
۳. حمام تاریخی برناباد؛ قاضی بصیراحمد صدیقی/ ۴۵
۴. در سوگ مطلق و نگاهی به روش پیرایش شاهنامه‌پژوه معاصر دکتر جلال خالقی مطلق؛ نادر احمدی/ ۵۵
۵. هفت‌قرن فراموشی نسخه‌ی خطی خزانه‌المفتمین حسین بن محمد بن حسین سمیقانی فریومدی؛ احمد عطوفتی خوافی/ ۷۰
۶. عنصر عاطفه در شعر حمیرا نکهت دستگیرزاده؛ نیلوفر نیک‌سیر/ ۸۴

نقد ادبی

- اضطراب دیگری و شکست فضای سوم؛ حمیده میرزاد/ ۹۷

داستان

- بَبُو؛ ایشور داس/ ۱۱۰
انسان قرن بیست و یکم؛ نرگس درویشی/ ۱۲۰

گفت‌وگو

- پارسی؛ در جست‌وجوی یک خویشتن فرهنگی، گفت‌وگو با دکتر یامان حکمت تقی آبادی، گفت‌وگو کننده: سید مسعود حسینی/ ۱۳۲

طنزگاه

- حلوای مرچ؛ احسان سلام/ ۱۵۷

آفرینش‌گران پارسی

- کارنامه و آثار دکتر خالده فروغ؛ ۱۶۲

یادیار مهربان

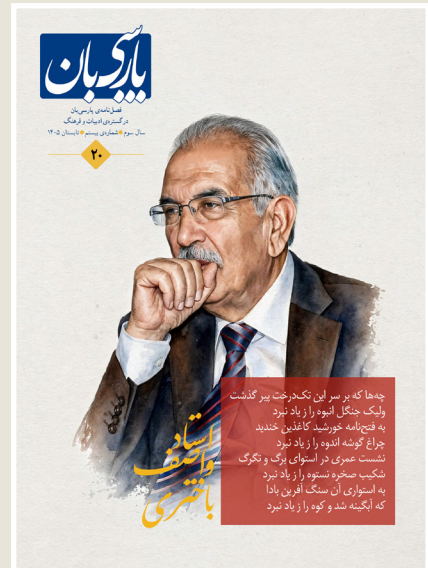
- بزرگ مهر بهادر؛ ۱۶۷

سرایش‌ها

- سروده‌هایی از: عارف بسام/ ۱۷۳

پارسی بان کودکان

۱. پاژن؛ یسنا نورزاده/ ۱۷۸
۲. سنجاب و درس فراموشی؛ منیره نوری/ ۱۸۱



فصل‌نامه‌ی پارسی بان
درگستره‌ی ادبیات و فرهنگ
سال سوم، شماره‌ی بیستم
تابستان ۱۴۰۵ خورشیدی

مدیر مسئول: 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 پارسی بان براساس حرف اول نام خانوادگی

شورای نویسندگان

الف

- دکتر عبدالغفور آرزو
- دکتر نصیر آرین
- دکتر پرویز آرزو
- دکتر بهرام امیر احمدیان
- یحیی حازم اسفندیار
- دکتر حمید احمدی
- دکتر محمد الطاف
- 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 تیشه‌یار

ج

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

چ

- دکتر الکساندر چولوخادزه
- دکتر مهمت چلیک

ح

- مریوان حلبچه‌ای
- دکتر یامان حکمت

- احمد حسینی مروی
- ولی محمد حدید

خ

- دکتر جعفر خالمؤمن اف
- دکتر ناظمه خدايوا

ر

- محمد افسر رهبین
- محمد رنجبر
- عبدالواحد رفیعی

س

- سیدضیاءالحق سخا
- احسان سلام
- دکتر ماندانا سجادی
- مصلح سلجوقی

ش

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

ص

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

ع

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

غ

- زاهده غفوری

ف

- دکتر خالده فروغ

- دکتر رز فضل‌ی

ق

- شیما قاضی زاده
- دکتر گ. ای. قنبرکوا
- دکتر محمدشاهپور قادری

ک

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

ل

- اسماعیل لشکری

م

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

ن

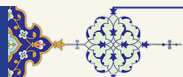
- پرتو نادری
- نیلوفر نیکسیر
- لطیف ناظمی
- اسفندیار نظر
- خاطره نورزایی

هـ

- سیامک هروی
- دکتر سیدجمال‌الدین هروی

ی

- غلام حیدر یگانه
- دکتر نعمت ییلدریم



سانسور زبانی، تقابل قدرت رسمی و کنش مردم

سانسور را می‌توان یکی از شیوه‌های اعمال قدرت بر جریان اطلاعات، اندیشه و بیان دانست. چنان‌که در فرهنگ‌های پارسی آمده، سانسور به معنای تفتیش، نظارت و کنترل محتوای آثار و محصولات فکری، فرهنگی و رسانه‌ای، از جمله کتاب، مطبوعات، فیلم، نمایشنامه و دیگر اشکال بیان است. این فرایند معمولاً با هدف جلوگیری از انتشار، عرضه یا دسترسی به مطالبی صورت می‌گیرد که از دید نهاد یا قدرت ناظر نامطلوب یا مغایر با سیاست‌ها و منافع آن تشخیص داده می‌شود. از این نگاه، سانسور افزون بر آن‌که یک متن یا اثر را از گردش خارج می‌کند، نوعی مداخله در مسیر تولید، انتقال و دریافت معنی نیز تلقی می‌گردد؛ یعنی قدرت می‌کوشد تعیین کند چه چیزی در عرصه‌ی عمومی مجال ظهور و بروز داشته باشد یا نداشته باشد.

کتاب از دیرباز یکی از مهم‌ترین موضوعات این مداخله بوده است. حکومت‌ها و نهادهای قدرت با جلوگیری از چاپ، نشر، توزیع یا ورود برخی آثار، کوشیده‌اند دسترسی جامعه را به اندیشه‌ها و دیدگاه‌های خاص محدود کنند. در گذشته، وابستگی کتاب به نسخه‌های چاپی و مسیرهای فیزیکی، اعمال چنین محدودیت‌هایی را آسان‌تر می‌کرد. کنترل مرزها، بازرسی محموله‌ها و نظارت بر چاپخانه‌ها، کتاب‌فروشی‌ها و

کتابخانه‌ها می‌توانست گردش یک اثر را تا حد زیادی مختل کند. با وجود این، کتاب تنها یک شیء مادی نیست؛ بلکه وسیله‌ای برای ثبت و انتقال دانش، تجربه، حافظه و اندیشه است و به همین دلیل، محدود کردن نسخه‌ی مادی آن الزاماً به معنای از میان رفتن محتوای فکری آن نیست.

این مسأله در عصر دیجیتال آشکارتر شده است. کتاب دیگر ناگزیر به شکل نسخه‌ی چاپی جابه‌جا نمی‌شود بلکه می‌تواند در قالب فایل، تصویر یا نسخه‌ی الکترونیکی در زمانی کوتاه میان مخاطبان مختلف گردش کند. در نتیجه، کنترل فیزیکی یک اثر لزوماً کنترل کامل محتوای آن را در پی ندارد. فناوری، امکان تکثیر و انتقال اطلاعات را گسترش داده و میان «محدودسازی دسترسی» و «حذف اندیشه» فاصله ایجاد کرده است.

اما اهمیت این بحث زمانی بیش‌تر می‌شود که از کتاب به زبان برسیم. کتاب یکی از ابزارهای انتقال اندیشه است و زبان نظامی است که اندیشه در قالب آن نام‌گذاری، بیان و منتقل می‌شود. بنابراین، اگر سانسور کتاب را مداخله در گردش اندیشه بدانیم، محدود کردن زبان نیز می‌تواند مداخله در یکی از بنیادی‌ترین ابزارهای شکل‌گیری و انتقال معنی تلقی شود. تفاوت در این است که در سانسور کتاب، معمولاً یک متن یا اثر مشخص هدف قرار می‌گیرد، درحالی‌که در مداخله‌ی زبانی، خود واژه‌ها و صورت‌های بیان، موضوع محدودیت قرار می‌گیرند.

باید دانست که واژه‌ها نیز مانند کتاب‌ها حامل معنی و حافظه‌ی فرهنگی‌اند. هر واژه در فرایند کاربرد اجتماعی، با تجربه‌های تاریخی، ادبی و روزمره‌ی گویشوران پیوند می‌خورد. از این‌رو، تلاش برای کنارگذاشتن یک واژه از زبان رسمی، تنها تغییر در یک

سند یا تابلو نیست؛ بلکه می‌تواند بر نحوه‌ی بازنمایی زبان و فرهنگ در عرصه‌ی عمومی اثر بگذارد. با این حال، باید میان زبان رسمی و زبان اجتماعی تمایز گذاشت. نهادهای رسمی می‌توانند تعیین کنند که چه واژه‌هایی در مکاتبات اداری، رسانه‌های دولتی یا تابلوهای عمومی به کار روند؛ اما زبان جامعه در حوزه‌ای بسیار گسترده‌تر شکل می‌گیرد.

برای نمونه، تلاش برای حذف یا ممنوع کردن برخی واژه‌های رایج پارسی، مانند «دانشگاه»، «ویژه»، «بانو» و «...»، در کاربرد رسمی، ممکن است در قالب اداری با محدودیت کاربرد روبه‌رو گردد؛ اما واژه‌ای که در گفتار روزمره، ادبیات، شعر، نوشته‌های شخصی یا فضای مجازی همچنان به کار می‌رود، از حیات اجتماعی خود برخوردار است. چنان‌که دیده می‌شود جریان کاربرد این واژه‌ها و دیگر واژه‌های پارسی در فضای غیررسمی همچنان به زندگی خود ادامه می‌دهند و چه بسا که در کنش مردم تلاش می‌شود که این کاربرد برجسته‌تر از قبل باشد.

با این بیان، در این جا پیوند میان سانسور کتاب و زبان روشن می‌شود، هر دو نشان می‌دهند که قدرت رسمی می‌تواند بر مسیرهای رسمی تولید و توزیع معنی اثر بگذارد؛ اما زبان و اندیشه در ساختارهای رسمی خلاصه نمی‌شوند. کتاب می‌تواند از قفسه‌ی رسمی حذف شود، بی‌آن‌که محتوای آن لزوماً از گردش فکری جامعه خارج گردد؛ همان‌گونه که واژه‌ای می‌تواند از یک سند دولتی کنار گذاشته شود، بی‌آن‌که از گفتار مردم ناپدید گردد. بنابراین، هرگونه تلاش برای سانسور اندیشه و زبان در روزگار حاضر بی‌اثر و بیهوده به نظر می‌رسد و مانع جدی در راه رسیدن اندیشه به مخاطبان تلقی نمی‌گردد.

مقاله‌ها

ویژگی‌های سبکی شعر واصف باختری

الگوهای نام‌گذاری کودکان در کوه‌دامن کابل

حمام تاریخی برناباد

در سوگ مطلق و نگاهی به روش پیرایش شاهنامه‌پژوه معاصر دکتر جلال خالقی مطلق

هفت‌قرن فراموشی نسخه خطی خزانه‌المفتین حسین بن محمد بن حسین سمیقانی فریومدی

عنصر عاطفه در شعر حمیرا نکهت دستگیرزاده





ویژگی‌های سبکی شعر واصف باختری

نویسنده: نادیا صدیقی
دانشجوی دکتری ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی
استاد رهنما: دکتر عفت نقابی استاد دانشگاه خوارزمی



چکیده

پژوهش در شعر معاصر افغانستان، به عنوان یکی از حوزه‌های مهم زبان و ادب پارسی، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. واصف باختری از برجسته‌ترین شاعران معاصر افغانستان است که در بلخ زاده شد و تحصیلات ادبی خویش را در کابل به پایان رساند. بررسی شعر او می‌تواند در شناخت جریان‌های شعر معاصر افغانستان و تحولات ادبی این دوره نقش مهمی داشته باشد. این مقاله بارویکردی سبک‌شناسانه، به بررسی ویژگی‌های زبانی، ادبی و فکری شعر واصف باختری پرداخته و می‌کوشد چگونگی سبک شعر او را تبیین کند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که واصف باختری در سرایش گونه‌های مختلف شعر، از کلاسیک تا شعر نو، توانایی چشم‌گیری داشته و آثار او از پیچیدگی‌های زبانی و ادبی قابل

توجهی برخوردار است. کاربرد گسترده صنایع بدیعی لفظی و معنوی، همراه با بهره‌گیری از شگردهای بیانی مانند تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه، از ویژگی‌های برجسته شعر او به شمار می‌رود. همچنین، شعر واصف باختری تلفیقی از عناصر سنتی و نوگرایانه را بازتاب می‌دهد و همین امر، جایگاه او را در میان شاعران معاصر پارسی زبان برجسته ساخته است.

کلید واژه‌ها

سبک، سبک‌شناسی، واصف باختری، غزلیات، لایه آوایی، واژگانی، نحوی.

مقدمه

واژه سبک و سبک‌شناسی از جمله مؤلفه‌های مهم ادبی است که ما را با زبان و چگونگی گزینش ویژگی‌های زبانی یک نویسنده ممتاز و صاحب‌سبک آشنا می‌کند. باید دانست که «واژه سبک عربی است و از ریشه سَبَكَ به معنای ذوب‌کردن و در قالب ریختن است» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۳۳)، و در اصطلاح، به منزله نوعی رفتار زبانی تلقی می‌شود که بنابر موقعیت اجتماعی، سن و جنسیت افراد، به گونه‌های متفاوت تحقق می‌یابد. در تعریف زبان‌شناسان، «سبک عبارت است از شیوه کاربرد زبان در یک بافت معین، به‌وسیله شخصی معین و برای هدفی مشخص» (همان: ۳۴).

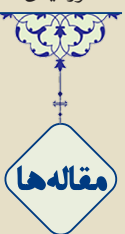
محمدناصر رهیاب، استاد دانشگاه هرات، نیز در کتاب «سبک‌شناسی»، سبک را چنین تعریف

کرده است: «سبک در لغت، گداختن چیزی را پس از ریختن، مانند زر و سیم، و نیز ریخته‌کردن و پالودن فلز ذوب‌شده در قالب، معنی می‌دهد. پس سبیکه، پاره زر و نقره گداخته را گویند و سبک، گداختن و ریختن زر و نقره را. در زبان پارسی دری، سبک را معادل واژه style اروپایی به کار برده‌اند و استایل از واژه استیلوس یونانی گرفته شده است، به معنای ستون؛ و در اصطلاح، به طرز ادایی گفته می‌شد که از نگاه ویژگی‌ها و امتیازهایی که نسبت به هنرهای همگون داشت، مورد پژوهش قرار می‌گرفت. همچنین، روش نویسندگی‌ای را که به‌وسیله ویژگی‌های ممتاز خویش بازشناخته می‌شود، سبک گفته‌اند» (رهیاب، ۱۳۸۱: ۱۱).

بر بنیاد این تعاریف، پژوهش حاضر با هدف شناخت سبک و ویژگی‌های زبانی شعر واصف باختری انجام شده است. فرضیه اصلی تحقیق بر این مبنا استوار است که واصف باختری از شاعران صاحب‌سبک معاصر افغانستان به شمار می‌رود. از این رو، این پژوهش می‌کوشد با بررسی ویژگی‌های سبکی آثار او، چگونگی سبک شعری این شاعر معاصر را تبیین کند. روش این تحقیق بر پایه سبک‌شناسی لایه‌ای استوار است؛ روشی که متن را در چند سطح متفاوت بررسی می‌کند و از این طریق، ویژگی‌های برجسته سبکی و نقش هر یک از عناصر زبانی را در شکل‌گیری سبک آشکار می‌سازد. به باور فتوحی، این شیوه افزون بر آن‌که پیوند میان ساختار صوری متن و محتوای آن را روشن‌تر می‌کند، از آشفتگی تحلیل و تداخل



فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان
در گستره‌ی
ادبیات و فرهنگ
سال سوم
شماره‌ی بیستم
تابستان ۱۴۰۵
خورشیدی



مقاله‌ها

داده‌ها نیز جلوگیری کرده و امکان بررسی دقیق‌تر هر بخش از زبان را فراهم می‌آورد (فتوحی، ۱۳۹۵: ۲۳۷).

در سبک‌شناسی لایه‌ای، متن در سطوح آوایی، واژگانی، نحوی، معناشناختی و کاربردشناختی تحلیل می‌شود؛ اما در این پژوهش، غزلیات منتخب واصف باختری تنها در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی مورد بررسی قرار گرفته است. این تحقیق در پی پاسخ‌گویی به پرسش‌هایی از این دست است: واصف باختری کیست؟ ویژگی‌های غزلیات او چیست؟ در سطح آوایی، کدام مؤلفه‌ها نقش سبکی دارند؟ نگرش واژگانی او چگونه است و چه عناصری موجب تمایز سبک وی شده‌اند؟ همچنین، رفتار نحوی او در غزلیات چه ویژگی‌هایی دارد؟ این پژوهش با بهره‌گیری از روش‌های کیفی و کمی، تحلیل سبکی اشعار واصف باختری را دنبال کرده است.

واصف باختری

واصف باختری شاعر پر آوازه کشور در سال ۱۳۲۱ در بلخ، شهر مزار شریف، زاده شد و در سال ۱۳۴۰ در لیسه باختر همان شهر و لیسه حبیبیه کابل آموزش دید و در سال ۱۳۴۵ مدرک کارشناسی خویش را از دانشکده زبان و ادبیات دانشگاه کابل به دست آورد و بین سال‌های ۱۳۴۱-۱۳۴۶ ویراستار کتاب‌های درسی در ریاست تألیف و ترجمه وزارت تعلیم و تربیه گردید. باختری در سال ۱۳۵۴ گواهی‌نامه کارشناسی ارشدش را از بخش آموزش و پرورش دانشگاه کولمبیا،

نیویارک امریکا، اخذ کرد. وی در مدت زمانی که در اختیار داشت در بخش‌های مختلف فرهنگی و ادبی خادِم جامعه بوده چنان‌که در صفحه سوم شماره ۱۰۵ مؤرخ ۱۵ اسد سال ۱۳۴۰ روزنامه بیدار چنین آمده است: «فرزند فرزانه بلخ‌گزین و سخن‌سالار امروزمین زبان پارسی دری، استاد واصف باختری پسر قاری محمدالله مشهور به مست‌علی به سال ۱۳۲۰ هجری خورشیدی در گذر عزیزآباد شهر مزار شریف مرکز ولایت بلخ زاده شد. وی آموزش‌های نخستین و میانه را در دبیرستان عالی باختر شهر مزار شریف به فرجام رسانید. موجودیت نهان‌مایه سخنوری در او از آن آموزش‌های نخستین مشهود بود و خلوت لحظه‌هایش را حضور سروده‌های سخن‌پردازان بزرگ پارسی تقدس می‌بخشید. از همین رو گاهی که میان هم‌قطاران دبستانی‌اش مسابقه سنتی به اصطلاح شعرجنگی راه افتاد همواره او و یا گروهی که او را در ترکیب داشت از مسابقه پیروز و برنده به در می‌آمد. باری نیز، هنوز دوره نخستین آورین‌ها را در زمینه سرایش از سر می‌گذرانید که سروده‌ای از وی در برآیند مشاعره‌ای در ولایت بلخ حایز جایگاه اول شناخته شد. سروده‌هایش را از همان آغاز، پختگی و پرداختگی اوستادانه بود» (خلیق، ۱۳۴۰: پ ۳).

باید یادآور شد که محمدعمر فرزاد استاد در ادبیات‌شناسی، پژوهش‌گر و نویسنده کشور که برخی از استادان امروزمین سخن، افتخار شاگردی‌اش را دارند کسی است که استاد واصف در آن روزگار، هر شعر تازه‌اش را نخست به

پیشگاه وی می خواند و هردو از مصاحبت های دانشمندان یک دیگر بهره های بردند. استاد و اصف باختری، نه تنها در نظم، بلکه در نبشتن نثر نیز از همان دوره نوجوانی استعداد شگرف داشت و نبشته هایش همه هنرمندانه بودند. او در احوال و آثار شماری از سخنوران هم روزگار خود چون مولوی صالح محمد فطرت، مولوی خال محمد خسته، استاد محمد عمر فرزاد، اسحاق مضطرب، محمد محسن احساس، میر غلام محمد ربیع، گدایشاه مسکین، و دیگران، مقالاتی نوشته و در روزنامه بیدار به نشر رسانیده بود که در هر کدام این نبشته ها می توان شیوه و ویژه نگارشی و زبان خاص وی را به پژوهش گرفت (همان: پ ۵-۶). استاد را چنان طبعی سرشار بود که گاهی در هنگام راه رفتن، نیز شعر می سرود. اگرچه با ابراز دل تنگی از پایین بودن سطح عمومی آگاهی ادبی محیط، سرود پدرودش را که گویای کناره گیری وی از دنیای شعر و شاعری بود انتشار داد (همان: پ ۸)

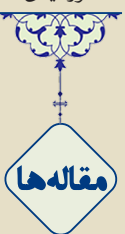
بیش تر شعرهای واصف باختری نمایش گر اوضاع نابه سامان کشور است که با بار معنایی منفی و سنگینی که نوعی مجادله در راه به دست آوردن آزادی است، می باشد؛ چنان که در مقاله ای از خلیق در روزنامه بیدار هم به این موضوع اشاره شده است: «آشنایی و محسور بودن وی با بزرگان عرصه دانش و ادب کشور، گستره جولان بینش و جوشش ادبی روش را پهن و فراخنایی بیش تر می بخشید. همچنان اوضاع نابهنجار سیاسی و اجتماعی کشور در آن سال ها، که روح

احساس وی را به ستیزه جویی یا نابه سامانی ها برمی انگیزد بر شکل گیری اندیشه های دوره جوانی اش تأثیری بارز می گذاشت. آثار این دوره زندگی استاد را سراسر حماسه های اعتراض و سروده های پر خاش جویانه تشکیل می دهند. شعرهای او چون: خشم که در سال ۱۳۴۲ سروده است، زندگی چیست؟ در ۱۳۴۳، مرغ گرفتار در ۱۳۴۳، آهنگ رستاخیز در ۱۳۴۳ که خطاب به شعراست، همه از این سنخ اند؛ اما به زودی عقاب اندیشه های جست و جوگر و بلندپروازش از این تنگنای ناسوتی سوی افق های برین ملکوتی بال و پر گشود و طاهر قدس شعرش زمزمه های آسمانی را برای زمینیان فرو خواندن گرفت (خلیق، ۱۳۴۰).

یکی دیگر از دلایل که شعر وی دارای بار سنگین معنایی و اژه های غمگین و سیاسی و داد خواهی است این است که وی طعم زندان را هم چشیده است چنانکه استاد خلیق در مقاله اش گوید «پس از کودتای هفتم ثور ۱۳۵۷ که زمانه و زمینه برای زیستن در سرزمین ما تنگ شده بود، استاد بزرگوار واصف باختری - این اسطوره مقاومت فرهنگی و این آزادی و آزادگی مجسم نیز از سوی دژخیمان رژیم در زندان سیاسی پلچرخی کابل در بند کشیده شد. و چندی از آن روزگار سیاه و تاریک را در آن شکنجه گاه جسمی و روانی سپری کرد» (خلیق، ۱۳۴۰)

شعر غزل و مقالات واصف باختر

واصف باختری مجموعه شعری دارد که در آن



سه گونه شعر: عروضی، نیمایی و سپید گنجانده شده و اشعار او دارای ابهام و پیچیدگی‌هایی است که خود در مورد اشعار نیمایی و ابهام شعری خود در یک مصاحبه که از طرف پرتونادری انجام شده بود، چنین صحبت کرده است: «پرتونادری: چه دلایل درونی و بیرونی سبب شد که شما به طرف شعر نیمایی روی آورید؟

واصف باختری: راستش شاید چند نمونه شعر نیمایی که در آن سال‌ها - مثلاً میان سال‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۴۱ هجری خورشیدی - از من در مجله‌های ژوندون و پشتون ژغ آن وقت به چاپ رسیده است، جنبه تفننی داشته باشند. چون دیگران گفتند، باید نوجوانی که من بودم یا جوانکی که من بودم، باید من هم می‌گفتم تا از قافله عقب نمانم. من دقیقاً به خاطر ندارم، شاید سال ۱۳۴۱ هجری خورشیدی بود که با مقاله شادروان مهدی اخوان ثالث به نام «نوع وزن در شعر فارسی» که در یکی از مجله‌ها، نمی‌دانم که جهان نو یا پیام نو، به چاپ رسیده بود، آشنا شدم. این مقاله را من خواندم و با دقت هرچه تمام‌تر خواندم. من ملتفت یک قضیه شدم که آن شاعران ما که از پیروی نیما ادعا می‌کنند؛ اما شعر شان در آفاق فکری شعر فریدون توللی یا مهدی حمیدی شیرازی و بعضی چهارپاره‌های نادر نادر پور است. اگر بگویم که همین مقاله شادروان اخوان در شناخت شعر نیمایی تا یک حدی؛ البته آن گونه که شما بهتر می‌دانید مرحوم اخوان در آن جا زیاده‌تر به مسأله وزن پرداخته تا اعماق و بواطن شعر نیمایی یعنی تمام رستاخیز

نیما در آن مقاله انعکاس نیافته؛ اما مقاله بسیار فنی و عالمانه است مختص به وزن‌هایی که نیما در آن وزن‌ها بدعت‌هایی به تعبیر مهدی اخوان ثالث وارد ساخته است.

مثلاً: در افاعیل چه تغییراتی پدید آورده. مثلاً گاهی به جای چهار مفاعیلن، دو مفاعیلن یا شش فاعیلن و گاهی هم یک مفعولن گفته. خواندن مقاله مرا ملتفت پیشنهادهای نیما - دست کم در مورد وزن - ساخت. من فقط یک ادعای کوچک دارم که در آن وقت، یک شعر یا دو شعر از آقای محمود فارانی مطابق پیشنهادهای نیما تا حدود زیادی سروده شده بود؛ اما صد در صد نه. من در این مورد بر اساس کدام بررسی عمیق و همه‌جانبه صحبت نمی‌کنم؛ اما تصور می‌کنم که در سال ۱۳۴۲، یکی از استادان دانشمند و نامدار فاکولته ادبیات همان زمان - استاد علی محمد زهما - برای ما ترجمه درس می‌داد، ترجمه و رموز، دقایق هنجارها و اسلوب‌های ترجمه. او روزی شعری از برشت آورد. به هر شاگرد - دست کم به چند شاگردی که استاد به دلایلی به چشم عنایت به آن‌ها و کارهای شان می‌دید - تقسیم کرد؛ برای ترجمه به عنوان کارخانگی. یکی از شعرهای برشت را برای من داده بود. البته من در ابتدا به نثر ترجمه کردم، توأم با اشتباهاتی که اشتباهات توسط استاد دانشمند پیراسته شد. بعداً به فرمایش استاد من آن را به شعر ترجمه کردم که عنوان شعر پرسش است.

شما ای برده‌گان آزا!

شما ای بدگهر تاریخ‌پردازان افسون‌ساز!

این شعر از نخستین شعرهایی است که من در اسلوب نیمایی سروده‌ام و به‌عنوان یک نمونه در کتاب - «...آفتاب نمی‌میرد» به چاپ رسیده است. من گمان می‌کنم که پیشنهادهای نیما، البته در مورد چگونگی وزن که در کجا قطع می‌شود، مصراع از کجا آغاز می‌شود یا رکن از کجا آغاز می‌شود و این که شعر را به شکل نردبانی می‌نویسند و چگونه باید بنویسند، در همین شعر تا حد بسیار زیادی رعایت شده است که آن را نخستین کار موفق خود دست کم از نظر وزن در عرصه پیشنهادهای نیما می‌دانم (پرتو، ۱۳۷۸). وی همچنان در همین مصاحبه، تقلید خویش را که از جانب ناصر امیری به وی شده بود، رد می‌کند و در مورد ابهام شعری خویش - که نگارنده نیز هنگام خوانش شعرهای وی با آن روبه‌رو می‌شد - چنین می‌گوید:

«پرتو نادری: باختری صاحب، یک مسئله دیگر که همیشه در شعر شما بحث‌برانگیز بوده، مسئله ابهام در شعر شماست. چنان‌که تعدادی از شاعران و روشنفکران، همیشه این انتقاد را در مورد شما داشته‌اند که شعر واصف باختری، حتی برای شاعران و آموزش‌دیدگان عرصه ادبیات هم قابل فهم نیست. پس او چنین شعرهایی را برای چه کسانی سروده و چرا یک شعر این قدر مبهم بوده باشد؟ خود چه می‌گویید که چرا زبان شعر شما این قدر پیچیده و تصاویر این قدر مغلق است؟»

واصف باختری: «از سال ۱۳۷۲ و ۱۳۷۳ به بعد که همین تذکرها یا بعضاً توصیه‌ها و گاهی

هم نقدهای دوستان را من شنیده‌ام، در این مورد به نوعی به بازنگری شعرهای خود پرداخته‌ام. من در دفترهای شعری چاپ‌شده و در یک بخش از شعرهای چاپ‌نشده خود، شعرهایی را دیده‌ام که اصلاً ابهامی در آن‌ها نیست. از سوی دیگر، ملتفت شده‌ام که در بعضی شعرهای من واقعاً گاهی ابهام، یک ابهام البته جایی خیلی غلیظ هم شده است. خوب، ما متعلق به نسلی هستیم که همواره با دستگاه ممیزان و سانسورچیان سروکار داشته‌ایم. در مرحله‌ای از زندگی، بر زبان ما و بر زبان قلم عده زیاد ما عقده افتاده و آن عقده آن قدر سخت افتاده که گاهی گشودنش خیلی دشوار است. من خودم هم ملتفت شده‌ام. در نظر دارم چند پارچه شعر خود را، اگر در آینده به تجدید چاپ شعرهای خود موفق شدم، اصلاً چاپ نکنم».

اما یک نکته را نه به‌عنوان پرخاش و اعتراض، بل، با کمال احترام عرض می‌کنم که این ابهام از طرف یک عده که آن عده با من دشمنی شخصی ندارند، بل، با نوهنجار بودن در ادبیات دشمنی دارند، به نوع بسیار گسترده‌ای تبلیغ شده است. گاهی فکر می‌کنم که یکی از غزل‌های سی سال پیش خود را که غزلی به همان روال سنتی بدون هیچ‌گونه ابهام بوده باشد، اگر در نشریه‌ای چاپ کنم، عده‌ای پیدا می‌شوند و می‌گویند که این را هم ما ندانستیم؛ که این بیدادگرانه است. در مورد چند شعر معین، خود من می‌پذیرم که ابهام چنان سایه گسترده و چنان انبوه شده که واقعاً هیچ‌گونه نمی‌تواند تفاهمی با خواننده و شنونده خود پیدا



کند» (پرتو، ۱۳۷۸).

واصف باختری شاعر شعرهای بلند است، چه به مفهوم کمی آن و چه به مفهوم کیفی آن. شعرهای نیمایی و سپید او بیشترین شعرهای بلندی اند که بخش بیش‌تر شاعری او را تشکیل می‌دهند. دو منظومه نیز سروده است، یک منظومه طنزی است زیر نام «بیان‌نامه و ارثان زمین»، دیگری منظومه‌ای است زیر نام «ماهی گیر و ماهی طلایی» اثر الکساندر پوشکین. هردو منظومه در گونه شعر سپید سروده شده‌اند؛ اما دوم اثر الکساندر پوشکین است که شاعر ترجمه کرده است (آرمان ملی، ۱۳۹۶).

بعد از غزل و رباعی قالب دیگری که واصف از همان جوانی به آن روی آورد، قصیده است؛ اما پس از رسیدن به شعر آزاد عروضی دیگر با قصیده میانه‌ای نداشته است. غزل؛ اما هرازگاهی در کارگاه تخیل و آفرینش شاعرانه او چهره نموده است، حتا می‌شود گفت او پس از آن همه نیمایی و سپید سرایی، بار دیگر به غزل روی آورد و غزل‌های زیبایی سرود.

واصف باختری در غزل‌هایش، بیش‌تر شاعر غزل کوتاه است. از نظر کمی غزل را از پنج تا چهارده بیت پذیرفته‌اند؛ اما غزل‌های واصف حتا از سه بیت آغاز می‌شود، تا چهار، پنج و شش بیت و در نهایت هفت. بخش عمده غزل‌های واصف از پنج تا هفت بیت اند.

یگانه غزل واصف که در پانزده بیت سروده شده است، مرثیه‌ای است برای صوفی عشق‌ری. از میان چهل و اند غزلی که واصف دارد در یک

بررسی شتاب زده که داشتم، دستکم پانزده غزل واصف در پنج بیت سروده شده اند. اگر شمار بیت‌ها را برای غزل معیار قرار دهیم به دشواری می‌توان غزل‌های چهاربیتی را غزل گفت، چه برسد به غزل‌های سه بیتی؛ اما غزل از نظر محتوایی و زبان، معیارهایی دارد که همان چهار، سه و حتا دوبیت هم می‌تواند ویژگی غزل را با خود داشته باشد. در پیوند به چگونگی غزل‌های واصف و سیر غزل‌سرایی او شریف سعیدی کتابی دارد زیر نام «حریق لاله». دوستانی که می‌خواهند در زمینه اطلاعات بیشتری داشته باشند، می‌توانند این کتاب را مرور کنند.

کوتاه‌سرایی واصف در شعر کلاسیک بیش‌تر در غزل‌ها و قطعه‌های او دیده می‌شود. گاهی هم شعرهایی دارد در دو بیت که بیشتر حال و هوای غزل دارند، نه رباعی. چون در وزن و زبان رباعی نیستند. این هم نمونه‌هایی از یک غزل سه بیتی او که اگر به لحاظ زبان و فضای شعری بتوانیم آن را غزل سه بیتی بگوییم.

گرچه صد مهر به لب‌های خموش من و
توست

آن‌چه ره در همه جا برده خروش من و توست
زان که لافد که خریدار متاع هنر است
دور شو دور که در فکر فروش من و توست
وای اگر قافله سالار به بیراهه رود

با چنین «بار امانت» که به دوش من و توست
(سفالینه‌ای چند بر پیشخوان بلورین فردا، ص ۳۷)

(آرمان ملی، ۱۳۹۶)

در غزل‌های مورد بررسی، دیده می‌شود که زبان شعرها به گونه‌ی روشن به‌سوی غزل نو یا غزل مدرن در حرکت است. غزل‌های واصف باختری در کلیت، تغزل محض نیستند. به زبان دیگر، او در غزل‌هایش تنها شاعر تغزلی به‌شمار نمی‌رود. غزل‌های وی از حوزه‌ی تغزل صرف بیرون می‌زنند و بیش‌تر بار اجتماعی و گاهی اجتماعی-سیاسی پیدا می‌کنند. این غزل‌ها تنها حدیث نفس نیستند، بلکه با زندگی پیرامون و رویدادهای جاری سیاسی- اجتماعی در می‌آمیزند و بدین‌گونه، از نگاه محتوا، طیف گسترده‌تری می‌یابند. گاهی نیز در غزل‌های او نوعی یأس شاعرانه دیده می‌شود؛ گویی دیگر امیدی به پیروزی حقیقت باقی نمانده است؛ چنان‌که او در غزل (آرمان ملی، ۱۳۹۶) به این مسأله اشاره می‌کند.

نمی‌دانم چنین عنوانی برای شماری از دوستان تا چه اندازه قابل پذیرش است؛ با این حال، من در «سفالینه‌ای چند بر پیشخوان بلورین فردا» با شعرهایی روبه‌رو شدم که از نظر قالب، همان سه‌گانی‌اند؛ شماری در اوزان عروضی و شماری نیز در گونه‌های نیمایی و سپید.

چیز مشترک در همه این سه‌گانی‌ها این است که واصف به دنبال کاربرد قافیه نبوده و همه را بدون قافیه سروده است. می‌دانیم که در کاربرد قافیه در سه‌گانی‌ها این نکته روشن است که گاهی سه‌گانی‌ها چه در گونه‌ی عروضی، گونه‌ی نیمایی و گونه‌ی سپید بدون قافیه نیز سروده می‌شوند (آرمان ملی، ۱۳۹۶).

اثر دیگر، مجموعه‌ای از مقاله‌هاست از

واصف باختری در باره‌ی مولانا جلال‌الدین محمد بلخی، در این مجموعه دیدگاه‌ها و افکار مولانا جلال‌الدین بحث شده است، در مقاله‌ای هم جلال‌الدین محمد بلخی و سعدی شیرازی، دو شاعر هم‌روزگار را باهم مقایسه کرده است، در مقاله‌ای تحت عنوان «طیفی از منحنی‌های رنگین» پیرامون بینش شاعرانه‌ی مولانا تحقیق کرده است، در مقاله‌ای تحت عنوان سرشت و سرنوشت انسان از چشم‌انداز مولانا جلال‌الدین محمد بلخی بحث مفصلی دارد که در آن در باره‌ی مسأله‌ی اختیاری بودن انسان، جستن زندگی در مرگ و برای مقام انسان از دیدگاه مولانا، با آوردن شاهدهای شعری صحبت شده است.

این مجموعه با تعبیرهای خوب ادبی، با زبان فصیح و بلیغ آماده گردیده است که در لابه‌لای هر مقاله بیت‌هایی از مثنوی و دیوان کبیر به گونه‌ی شاهدهای شعری آورده است، می‌توان گفت که متن مقاله با زبان متعارف امروزی، مگر در سطح بالاتر ادبی نگاشته شده است که در جای جایی رنگ فلسفی به خود گرفته است، جمله‌ها بیش‌تر طولانی است. واصف باختری، شاعر و نویسنده‌ای که تأثیر و نفوذ او در فضای ادبی کشور، محسوس است. تسلط او به فرهنگ و ادبیات قدیم و جدید زبان و ادبیات دری، به او شخصیت ادبی و نکته‌دان بخشیده است. نثرش پخته که بیش‌تر دارای جنبه‌ی فلسفی می‌باشد (سایس، ۱۳۹۳: ۱۹۹).



فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان
در گستره‌ی
ادبیات و فرهنگ
سال سوم
شماره‌ی بیستم
تابستان ۱۴۰۵
خورشیدی



آواها در گفتار و نوشتار، بارزترین تفاوت‌ها را در سطح فیزیکی و مادی زبان نشان می‌دهند. سبک‌شناس از رهگذر شناسایی تفاوت‌ها و دگرگونی‌های آوایی، مسائل مختلفی را جست‌وجو و تبیین می‌کند؛ مثل تأثیرات زیبایی‌شناسیک آواها در سخن ادبی، تعلق سخن به ادوار تاریخی و شناخت تفاوت‌های جنسیتی، سنی و جغرافیایی. بررسی قلمروهای آوایی زبان متن، با عنوان «سبک‌شناسی آوایی» شناخته می‌شود. سبک‌شناسی آوایی، نحوه کاربرد واحدهای آوایی (صدا، آهنگ) در یک موقعیت زبانی و نقش و کارکرد بیانی آواها و اصوات زبان را بررسی می‌کند.

اهمیت تغییرات آوایی به عناصر صوری زبان محدود نمی‌شود؛ بلکه نظام آوایی در تغییرات معنای جمله و آهنگ‌های نحوی کلام نیز دارای اهمیت بسیار است» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۲۴۳).

بنابراین لایه آوایی در سبک همان موسیقی بیرونی و درونی زبان می‌باشد که در این بحث بیش‌تر توجه روی این است که از میان موسیقی زبانی که شامل وزن، قافیه، سجع‌ها و جناس و تکرار اصوات و مصوت‌ها هستند کدام یک نمود بیش‌تر یافته و بسامدی سبکی برای شاعر معاصر ما و اصف باختری داده است. در ده غزل منتخب بسامد بالای اوزان «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» در قدم اول و در درجه‌های بعدی «مفاعلهن فاعلاتن فاعلهن فاعلن» و بعد بقیه اوزان کاربرد دارند.

چو در شکنج قفس یاد آشیانه کنم
مفاعلهن فاعلاتن فاعلهن فاعلن (۲۷)

در دمنه دشتم و در پایه کهسار
مستفعل مستفعل مستفعل فاعلن (۲۸)
ز من ای غزال وحشی تو چرا کناره جوی
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (۳۳)
مفاعلهن فاعلهن فاعلهن فاعلهن

مرغ بی بال و پرم از داستان من می‌رس
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (۳۵)
خاطر عاشق ز رنج روزگار آسوده است
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (۳۸)
ازان چو ابر سیه گریه در گلو دارم
مفاعلهن فاعلاتن فاعلهن فاعلهن (۴۰)

ای وای ازین مشت دادن، زین ابلهان بی
خرد

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن
(۴۲)

خیال زلف تو آشفته ساخت حال مرا
مفاعلهن فاعلاتن فاعلهن فاعلن (۵۱)
یاد دارم ماه بهمن بود سالی کز فسون
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (۶۱)
یک چند درین بادیه بودیم و گذشتیم
مستفعل مستفعل مستفعل مستف (۸۲)

قافیه

به دو کلمه متفاوت که در پایان مصراع‌ها می‌آیند و حروف آخر آن‌ها یکی است، اصطلاحاً قافیه گویند (شمیسا، ۱۳۸۹: ۱۰۱).

در غزلیات و اصف باختری قافیه نمود دارد و
قوافی هم پیش از خود دارای حاجب و هم
دارای ردیف پس از خود هستند و هم‌چنان
بعضی هم دارای قافیه درونی اند که به مثال
می‌پردازیم:

چو در شکنج قفس یاد آشیانه کنم
ز خون دیده و داغ دل آب و دانه کنم
رسد به عرش خدا شعر آسمانی من
شب‌ی که ساز سخن‌های عاشقانه کنم
(باختری، ۱۳۸۸: ۲۷).

در دامنه دشت و در پایه کھسار
با خاطر افسرده و با چشم گهر بار
در سایه این کاج دل آویز نگون سار
از دور بود منظره شهر پدیدار (همان: ۲۸).
ز من ای غزال وحشی تو چرا کنار هجویی
بنشین به دیده من چو گلی کنار جویی
(همان: ۳۳).

ای وای زین مشت ددان، زین ابلهان بی خرد
کاین سوی آن، آن سوی این، با خشم پراند
لگد
(همان: ۴۲).

خیال زلف تو آشفته ساخت حال مرا
فزون نمود پریشانی خیال مرا
ازین چمن ثمرم همچو سرو بی ثمریست
بگو به برق که آتش زند نهال مرا
(همان: ۵۱).

قافیه درونی

ناهید من آن جاست، ثریای من آن جاست

نسرین من و نرگس شله‌ای من آن جاست
(همان: ۲۸).

اهریمانی کینه‌جو، نامردم و ابلیس‌خو
رفته زه روشن آبرو، مانند آبی از سبد
(همان: ۴۲).

ردیف

کلمه یا کلماتی که در آخر مصراع‌ها عیناً
پس از قافیه تکرار شوند، ردیف می‌نامند
شعری که علاوه بر قافیه ردیف نیز داشته باشد
مردف گویند (شمیسا، ۱۰۱). بنابراین قول در
مثال‌های زیر مشاهده می‌شود که اشعار و اصف
باختری با بسامد بالایی مردف اند و قافیه‌ها
به صورت اسمی و فعلی در سخن وی مشهود
است.

مرغ بی بال و پرم از داستانم مپرس
در قفس افتاده ام از آشیان من مپرس
(باختری، ۱۳۸۸: ۳۵).
خاطر عاشق ز رنج روزگار آسوده است
غنچه نشگفته از آسیب خار آسوده است
(همان: ۳۸).

از آن چو ابر سیه گریه در گلو دارم
که روح سرکش و خوی بهانه‌جو دارم
(همان: ۴۰).
یاد دارم ماه بهمن بود سالی کز فسون
بر زمین مهر درخشان نور پاشیدن گرفت
(همان: ۶۱).

یک چند درین بادیه بودیم و گذشتیم
با داس هوس خار درودیم و گذشتیم



فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان
در گستره‌ی
ادبیات و فرهنگ
سال سوم
شماره‌ی بیستم
تابستان ۱۴۰۵
خورشیدی



(همان: ۸۲).

ماه من و مهر من و پروین منی تو
ناهید جهان تاب و نگارین منی تو

(همان: ۲۹).

آن روز که جان رخت کشد از بدن من
با خون من آغوشته شود پیرهن من
هم سبزه سخن گوی بود هم سمن تو
هم سنبل تو، هم گل تو هم چمن تو

(همان: ۲۹).

سجع متوازی

در این نوع سجع وزن و روی یکی اند (شمیسا، ۱۳۸۶: ۳۹). مثل مهر و چهر در مثال زیر و مثال‌هایی از این دست:

مهر تو دل افروز تر از پرتو خورشید
چهر تو طربناکتر از زهره‌ی زیبا

(باختری، ۱۳۸۸: ۲۸)

و هم چنان بیش‌تر قافیه‌ها از نوع این سجع‌اند. و هم چنان واژه‌هایی چون: برزن و گلشن، نوشینه‌لبان و سبزینه‌بتان، فریبنده و درخشنده، سمن و چمن، روشن و رنگین، گریه و خنده، تابان و کوران، هنجار و کردار، دین و چین، شارسان و خاکدان، خوردنی و آبستنی، خناس و کناس، افسانه و بیهوده، در ده غزل منتخب واصف عبارت‌اند از بسامد بالای سجع متوازی که نوعی موسیقی به کلام وی داده است.

سجع متوازن

در این نوع سجع وزن یکی و روی مختلف

اند (شمیسا، ۱۳۸۶: ۳۹). این نوع سجع به توازن سجع متوازی کم‌تر بوده و پس از آن در موسیقایی کردن سخن واصف بسامدی سبکی یافته است. برای بهتر فهمیدن به نمونه‌های زیر می‌پردازیم.

هنوز رسم و ره دلبری نمی‌داند
چرا شکایت از آن طفل نازدانه کنم

(باختری، ۱۳۸۸: ۵۵)

شهر من و عشق من و دنیای من آن جاست
مہتاب شب افروز و دل آرای من آن جاست
ناهید من آنجاست، ثریای من آن جاست
نسرین من و نرگس شهلای من آن جاست

(باختری، ۱۳۸۸: ۲۸)

همچنان واژه‌های همچون: سنبل و سبزه، بهار و خزان، برگ و بار، چمن و ثمر، زبان و کلید، شبنم و رخسار، پیش‌رس و پرتگاه، خس و خار، هم نمودی از سجع متوازن در ابیات واصف باختری‌اند.

سجع مطرف

وزن مختلف و روی یکی است (شمیسا، ۱۳۸۶: ۳۹).

خونابه دل می‌رود از چشم تر من
در جوش و خروش است دل تر من

(باختری، ۱۳۸۸: ۲۸).

و واژه‌های همچون: دامنه و پایه، سنبل و گل، سوسن و نسترن، بدن و پیرهن، تن و کفن، ددان و ابلهان، آیین و دین، داس و خناس و کناس، خیال و حال، آذین و اختران، ناگهان و کیهان، این مثال‌ها نمونه‌های سجع موجود در کلام واصف

بنشین به دیده من چو گلی کنار جویی

(همان: ۳۳).

هم نرگس و هم سوسن و هم نسترن تو

هم خار بیابان تو هم خار کن تو

(همان، ۲۹).

تکرار (ها و ان) جمع

دردا که در این شارسان، در این گجسته

خاکدان

دارا نپوشد پرنیان، دهقان نمی یابد نمد

(همان: ۴۲).

ای پتک ها، ای داس ها، گیرید ازین کناس ها

زین تیره دل خناس ها، داد دل اهل خرد

(همان: ۴۲).

جناس تام

آن است که مجموعه صامت ها و مصوت ها

یکی باشد و معنی آن ها مختلف (شمیسا، ۱۳۸۶:

۴۹) و این نوع جناس هم در موسیقی دادن به

سخن واصف نقش دارد.

ز من ای غزال وحشی تو چرا کناره جویی

بنشین به دیده من چو گلی کنار جویی

(همان: ۳۳).

خیال زلف تو آشفته ساخت حال مرا

فزون نمود پریشانی خیال مرا (همان: ۵۱).

ازین چمن ثمرم همچو سرو بی ثمریست

بگو به برق که آتش زند نهال مرا (همان: ۵۱).

جناس زاید

هم حروفی و هم صدایی

هم صدایی و هم حروفی با بسامد بالایی در

همه ابیات باختری نمود داشته و به عنوان نماد

سبکی تلقی می شود. به طور نمونه در بیت زیر

تکرار مصوت /آ/ و صامت های /ش/، /گ/.

شراب بسه و گلنار اشک و نکه گل

سرشته سازم آهنگ این ترانه کنم

(همان: ۲۷).

و تکار صامت /ن/ و مصوت /آ/ در بیت زیر:

آن روز که جان رخت کشد از بدن من

با خون من آغشته شود پیرهن من

(همان: ۲۹)

تکرار صامت /ش/، و /گ/ و مصوت /ای/ در

بیت زیر:

تو به گریه هایش ای گل مگشای لب به خنده

بود از سرشک شبنم که تراست آبرویی

(همان: ۳۳).

تکرار واژه

تکرار یکی دیگر از مؤلفه های سبک ساز در

موسیقی ساختن آثار است و این هم در آثار

واصف باختری با بسامد والای در تکرار واژگان

دیده می شود به طور نمونه در ابیات زیر:

ماه من و مهر من و پروین منی تو

ناهید جهان تاب و نگارین منی تو

(همان: ۲۹).

ز من ای غزال وحشی تو چرا کناره جویی



فصل نامه ی پارسی بان
در گستره ی
ادبیات و فرهنگ
سال سوم
شماره ی بیستم
تابستان ۱۴۰۵
خورشیدی



جناس زاید هم از نوع مذیل آن در این اشعار
به میزان قابل توجه دیده می‌شود، به طور مثال بین
چشم و چشمه در بیت زیر:

چشم گریان مرا از شعله غم باک نیست
چشمه سار از آفت برق و شرار آسوده است
(همان: ۲۸).

آینه عشق من و آیین منی تو
انگیزه اندیشه رنگین منی تو

(همان: ۲۸).

اهریمنان کینه جو، نا مردم و ابلیس خو
رفته ز روشن آبرو مانند آب از سبد

(همان: ۴۲).

جناس لاحق

جناس لاحق هم که در این بیت دیده می‌شود
با میزان کاربردی اندکی مشهود است. بین خو و
جو.

از آن چو ابر سیه گریه در گلو دارم
که روح سرکش و خوی بهانه جو دارم
(همان: ۴۰).

جناس مرکب

جناس مرکب هم به میزان کمی مشهود است؛
اما نمود سبکی ندارد در مقابل جناس تام وزاید و
در ابیات زیر دیده می‌شود:

شه گل و نادان و غبی، ابجد نویس مکتبی
نی آگه از دخت و پسر، نی با خبر از اب و جد
(همان: ۴۲).

چو مرغ زار در این مرغزار می‌نالم

کنون که سنگ حوادث شکست بال مرا
(همان: ۵۱).

جناس پسوند

و این جناس پسوند هم که نوعی جناس
اشتقاق است در آثار واصف نمود داشته نه به
میزان بالا، به طور نمونه:

شراب بوسه و گلنار اشک و نکهت گل
سرشته سازم و آهنگ این ترانه کنم

(همان: ۲۷).

وان گل گلشن فروز پیش رس پژمرده شد
آذرخش مرگ در جانش فروزیدن گرفت

(همان: ۶۲).

جناس قلب

جناس قلب هم به میزان کمی دیده می‌شود
که از داشتن حضور سبکی دور می‌باشد. به طور
مثال بین عرش و شعر.

رسد به عرش خدا شعر آسمانی من
شبی که ساز سخن‌های عاشقانه کنم

(همان: ۲۷).

ای وای زین مشت دادن، زین ابلهان بی خرد
کاین سوی آن، آن سوی این با خشم پراند لگد
(همان: ۴۲).

لایه واژگانی

بسیاری سبک را هنر واژه‌گزینی می‌دانند و
در کار شناخت سبک‌ها بیش از هرچیز چشم
بر واژگان دوخته‌اند. البته نمود واژگانی سبک
بیش‌تر از دیگر لایه‌های زبانی است. این نگرگاه

واژگان انتزاعی

واژه‌هایی که بر عقاید، کیفیات، معانی و مفاهیم ذهنی دلالت دارند، انتزاعی‌اند (فتوحی، ۱۳۹۵: ۲۵۱). این نوع طیف‌ها از واژگان با در نظر داشت واژه‌های عینی کم‌تر مشهود است و آن هم بسامد زیادی دارد. چون: هوس، اجل، امید، سزا، (باختری، ۱۳۸۸: ۸۲)، مهر، فتنه، ناز، مرگ، جفا، کینه (همان: ۶۲)، خیال، روح، اندیشه، آبرو کردار، هنجار، داد (همان: ۴۲).

آینه عشق من و آیین منی تو

انگیزه اندیشه رنگین منی تو

(همان: ۲۹).

واژگان با بار منفی

چنان‌که قبلاً هم اشاره شد که واصف باختری در عصر خود بنابر جو اجتماعی، سیاسی و شرایط سختی که وجود داشته است برای رهایی از زندان سیاسی زندگی و به‌دست آوردن داد و آزادی بیش‌تر در اشعار خود تکیه بر کاربرد واژگان خاصی از جنس یأس و درد و ناامیدی کرده است که در ده غزل نخست او چنین نمود یافته است:

خون دیده، داغ دل، حدیث سایه، اشک، خاطر افسرده، چشم گهربار، آتش داغ جگر، آهنگ ز خود رفتن، چشم تر، خونابه دل، دل شعله‌ور، کفن، تربت (همان: ۲۸-۲۹)؛ غزال وحشی، شکستن دل، گریه، اشک، اشک بار (همان: ۳۳)؛ مرغ بی بال و پر، در قفس افتاده، بزم کوران، دیده گوهر فشان (همان: ۳۵)؛ رنج روزگار، آسیب خار، چشم گریان، شعله غم،

چندان بی پایه نیست؛ زیرا واژه هم شناس نامه دارتر از دیگر سازه‌های زبان است و هم چونان انسان، زنده و پویاست. بخش عمده‌ای از سرت یک سبک را نوع گزینش واژه‌ها می‌سازد. واژه‌ها، ایستا و منجمد نیستند بلکه جان‌دار و پویایند، تاریخ و زندگی‌نامه دارند، حتی شخصیت و شناس نامه و بار عاطفی و فرهنگی دارند. انبوه هر یک از طیف‌های واژگانی در متن‌های ادبی و کاربردهای زبانی، زمینه تنوع سبک‌ها را پدید می‌آورد و کاربردهای برجسته، معنادار و نقش‌مند یک نوع واژه یا یک طبقه واژگانی در متن اهمیت دارد» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۲۴۹). با این بیان، طیف وسیعی از واژگانی که نمود سبکی در متن در کلام واصف دارند به ترتیب این‌هايند:

واژگان عینی

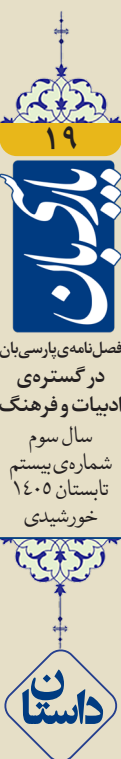
واژه‌هایی که بر اشیای واقعی و محسوس دلالت دارند عینی و حسی‌اند (همان: ۲۵۱). بسامد بالای کاربرد واژگان عینی در اشعار واصف نمود سبکی دارد. همچون: آشیانه، دانه، خون، ماه، خورشید، سایه، طفل، اشک، گل، شراب، سحاب، (باختری، ۱۳۸۸: ۲۷)، دشت، کهسار، چشم، بال، پر، خاک، مرغ، دهقان (همان: ۲۸).

ازین چمن ثمرم همچو سرو بی ثمریست
بگو به برق که آتش زند نهال مرا

(همان: ۵۱).

چون یکی زرین قدح بنهاد بر خوان کبود
بر سپهر نیل گون خورشید تابیدن گرفت

(همان: ۶۱).



آفت برق و شرار (همان: ۳۸)؛ ابر سیه، روح
سرکش، مرغان هرزه‌گو، مردم دورو، داغ‌ها به دل،
گره در گلو (همان: ۴۰)؛ بد گوهر، و ته، عدو،
اهریمن، دد، دیو، ابله، ابلیس، گمره، نادان، غبی،
جور و ستم (همان: ۴۲)؛ خیال آشفته، پریشانی،
بی‌ثمری، آتش، نالیدن، زوال (همان: ۵۱).

یک چند درین بادیه بودیم و گذشتیم
با داس هوس خار درودیم و گذشتیم
تا چشم اجل را دوسه دم خواب رباید
افسانه بی هوده سرودیم و گذشتیم
(همان: ۸۲).

اگر چه هست زبانم کلید گنج سخن
سیاه بختی من سرمه شد مقال مرا
(همان: ۵۱).

واشف از رنج تهی دستی چرا باشی ملول
در گلستان شاخه بی برگ و بار آسوده است
(همان: ۳۸).

لب فرو بستم که دشمن مرده پندارد مرا
زنده در گور سکوت از زبان من می‌رس
(همان: ۳۵).

نه هراس از مهر گان دارم نه امید از بهار
برگ خشکم از بهار از خزان من می‌رس
(همان: ۳۵).

شده چشم اشک بارم گل آفتاب و اصف
نکنم به غیر آن مه نگاهی به هیچ سویی
(همان: ۳۳).

در سایه این کاج دل آویز نگون سار
از دور بود منظره شهر پدیدار
چون پرده لرزنده و چون نقش فریبا
(همان: ۲۸).

ازان چو ابر سیه گریه در گلو دارم
که روح سرکش و خوی بهانه‌جو دارم
فکنده است مرا آسمان ز چشم قبول
به این گناه که چون گوهر آبرو دارم
مرا از آن گل رعنا پسند خاطر نیست
که داغ‌ها به دل از مردم دورو دارم
چو نیست نغمه جان‌پروری درین گلشن
سزد که گوش به مرغان هرزه‌گو دارم
بگیر دست خود ای روزگار از دهنم
که ناله‌های گره بسته در گلو دارم
(همان: ۴۰).

واژه‌های نجومی

یکی دیگر از مؤلفه‌هایی که وی را صاحب
سبک می‌سازد حضور بالایی از واژگان نجومی
در ابیات او است به‌طور نمونه:

شهر من و عشق من و دنیای من آن جاست
مهتاب شب افروز و دل آرای من آن جاست
ناهید من آنجاست، ثریای من آن جاست
نسرین من و نرگس شهلای من آن جاست
(همان: ۲۸).

ای شهر من ای کوکب رخشنده امید
آتش که زردشت و سراپرده جمشید
عشق تو در اندیشه من آتش جاوید
مهر تو دل افروزتر از پرتو خورشید
چهر تو طربناک‌تر از زهره زیبا
(همان: ۲۸).

ماه من و مهر من و پروین منی تو

ناهید جهان تاب و نگارین منی تو

(همان: ۲۹).

شام گاهان چرخ را آذین بستند اختران

مشتی پرتوفشان شد زهره رقصیدن گرفت

از فسون تابش خورشید و دستان سپهر

شد بهار و فتنه پاییز خوابیدن گرفت

(همان: ۶۱).

واژه‌های عربی

واصف باختری بر علاوه کاربرد واژگان پارسی

دری از کاربرد واژگان عربی بی نیاز نبوده است،

به طور مثال این نمونه‌ها که گاهی کاربرد گسترده

در زبان فارسی ندارند، به کار بسته است:

خناس، اب، جد، ابجد.

کاهش در واژگان

کاهش واژگان یکی دیگر از ویژگی‌هایی است

که در اشعار واصف باختری نمود بالای سبکی

دارد. به طور مثال:

کاین، زین، دخت، گمره، کوته، آگهی، شه

گل، شارسان (همان: ۴۲)؛ کز، فسون (همان:

۶۱)؛ کش، وان، ره، زان (همان: ۶۲)؛ برین،

وان (همان: ۸۲)؛ درین (همان: ۴۰)؛ چو، ره

(همان: ۲۷)؛ سیه (همان: ۲۹).

لایه‌های نحوی

نحو منظم، مولود ذهن نظام مند است. ساخت

اندیشه با نحو پیوند آشکارتری دارد تا با واژه.

کیفیت چیدمان کلمه‌ها در جمله، طول جمله‌ها،

نوع جمله‌ها، کیفیات وجه و زمان همگی بیان‌گر

نوع اندیشه‌اند. بنابراین کیفیات روحی و ذهنیات

پنهان گوینده در عناصر نحوی بیش‌تر خودنمایی

می‌کند. باید از رهگذر همین عناصر نحوی

نشان‌دار، ردپای بیش‌تر دل‌سپردگی گوینده به

موضوعات را دنبال کرد (فتوحی، ۱۳۹۵: ۲۶۷).

برای بررسی لایه نحوی اشعار واصف باختری

به چند عبارت که کاربردی بالا و نمود سبکی

دارند و نویسنده را به سوی سبک نزدیک می‌کنند

می‌پردازیم و آن‌ها به ترتیب عبارت اند از:

عبارت توصیفی

آن است که در آن حالت و چگونگی یک اسم

یا ضمیر توسط صفت بیان شود (یمین، ۱۳۸۴:

۱۵۰). این نوع عبارت در اشعار واصف جایگاه

بالای داشته و شاعر را در سبک دادن فعال کرده‌اند

به طور نمونه:

در دامنه دستم و در پایه کهسار

با خاطر افسرده و با چشم گهر بار (همان:

۲۸).

به همین گونه، در سایه این کاج دل‌آویز، پرده

لرزنده، دل شعله‌ور، چشم تر، موج کف‌آلود

و شتابنده دریا، زهره زیبا، کوکب رخشنده

(همان: ۲۸)؛ اندیشه رنگین، آب گهربار، خاک

طرب‌انگیز (همان: ۲۹)؛ غزال وحشی (همان:

۳۳)؛ چشمان کور باغبان (همان: ۳۵)؛ غنچه

نشگفته، چشم گریان مرا (همان: ۳۸)؛ ابر سیه،

گل رعنا (همان: ۴۰)؛ ابلهان بی‌خرد، تیره‌دل

(همان: ۴۲)؛ مرغ زار، جاه بلند (همان: ۵۱)؛



فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان
در گستره‌ی
ادبیات و فرهنگ
سال سوم
شماره‌ی بیستم
تابستان ۱۴۰۵
خورشیدی



زرین قدح، خان کبود (همان: ۶۱)؛ افسانه‌ی بیهوده (همان: ۸۲). دفتر فرسوده هستی؛ از آن جمله اند.

عبارت اختصاصی

یکی دیگر از عبارت‌ها در لایه‌ی نحوی این اشعار پس از عبارت توصیفی حضور یافتن عبارت‌های اختصاصی است و آن، عبارتی است که مضاف مختص به مضاف الیه باشد (یمین، ۱۳۸۴: ۱۵۱)؛ به‌طور مثال:

شکنج قفس (همان: ۲۷)؛ دامنه‌ی دشت، مهتاب شب‌افروز، خوبان سیه‌چشم، لاله‌ی سرخی، لاله‌ی بویا (همان: ۲۹)؛ چشم اشک‌بار (همان: ۳۳)، برگ خشک (همان: ۳۵)؛ خاطر عاشق، رنج روزگار، آسیب‌خار، اندیشه‌ی پیری، آشوب‌گیتی (همان: ۳۸) رنج‌تهی‌دستی (همان: ۳۸)؛ گردن جان، نان جوین (همان: ۴۲)؛ ماه بهمن، سپهر نیل‌گون (همان: ۶۱).

عبارت تشبیهی

در اشعار واصف باختری وجود عبارت‌های تشبیهی سخن را رنگ و بوی تازه داده است و این عبارت‌های دل‌نشین و زیبا این‌ها هستند:

شراب بوسه و گلنار اشک و نکه‌ی گل سرشته سازم و آهنگ این ترانه کنم (همان: ۲۷).

نیز: ره دلبری، حدیث سایه (همان: ۲۷)؛ چشم گهربار، آتش داغ جگر، گل عشق (همان:

۲۸)؛ آینه‌ی عشق من، ناهید جهان‌تاب (همان: ۲۹)؛ سرشک شب‌نم (همان: ۳۳)؛ مرغ بی‌بال و پر، گور سکوت (همان: ۳۵)؛ شعله‌ی غم، آفت برق و شرار، بهار زندگی (همان: ۳۸)؛ روح سرکش، خوی بهانه‌جو، چشم قبول، مرغان هرزه‌گو (همان: ۴۰)؛ مشت‌دندان (همان: ۴۲)؛ خیال زلف، سنگ حوادث (همان: ۵۱)؛ کلید گنج سخن (همان: ۵۱)؛ زمین مهر، فتنه‌ی پاییز (همان: ۶۱)؛ داس هوس (همان: ۸۲)؛ مثنی‌خس و خار، دیباچه‌ی امید (همان: ۸۲).

عبارت استوار

در مقایسه به عبارت‌های نااستوار و بقیه عبارت‌ها در شعر باختری، این نوع عبارت نمود کم‌تری داشته باز هم در زیبا ساختن کلام سهم داشته‌اند و آن‌ها این‌ها هستند:

عرش خدا، آتشکده‌ی زردشت، سرآورده جمشید، پرتو خوشید، خشم‌دادار (همان: ۲۸).

عبارت نا استوار

عبارت نا استوار آن است که عناصر سازنده آن ثابت و معین شده نباشد، بلکه می‌توان به‌جای یکی از اجزای متشکل آن در موارد جداگانه اجزای دیگری به‌کار برد (یمین، ۱۳۸۴: ۱۵۸). این نوع عبارت هم در مقابل با عبارت استوار در ایجاد سبک شاعر سهمیم بوده و با بسامد بالایی دیده می‌شود. و آن‌ها این‌ها هستند:

چشمان کور که می‌توان گفت (چشمان نابینا)

و غیره

گذشتیم (همان: ۶۱).

عبارت فعلی مرکب

و این هم عبارت‌های مرکب در این اثر:

دیده گوهرفشان، شاخه بی بار و برگ (همان: ۳۸)؛ مردم دورو، نغمه جان پرور، ناله‌های گره بسته (همان: ۴۰)؛ اهریمنان کینه‌جو (همان: ۴۲)؛ پریشانی خیال مرا (همان: ۵۱)؛ در این مرغزار (همان: ۵۱)؛ از فسون تابش خورشید و دستان سپهر (همان: ۶۱).

تناسب

در اشعار و اصف باختری آن چه به عنوان عنصر سبکی می‌تواند شناخته شود حضور تناسب‌های مختلف بین ابیات در محور عمودی و افقی است.

تضاد

تضاد هم‌چنان بین ابیات و اشعار وجود داشته و بسامد سبکی شمرده می‌شود. به طور مثال: تو به گریه‌هایش ای گل مگشای لب به خنده بود از سرشک شبنم که تراست آبرویی (همان: ۳۳).

سایه و خورشید (همان: ۲۷)؛ گل و گیاه (همان: ۳۵)؛ دخت و پسر، پرنیان و نمد، دارا و دهقان (همان: ۴۲)؛ بهار و خزان (همان: ۳۵).

شهر من و عشق من و دنیا ی من آن جاست
مهتاب شب افروز و دل آرای من آن جاست
(همان: ۲۸).

ناهید من، نسرين من و نرکس و شهلای من،
مهر تو، اندیشه من، چهر تو (همان: ۲۸)؛ آب
تو، خاک تو (همان: ۲۹)؛ دیده من (همان: ۳۳)
گیاه هرزه، چشمان کور (همان: ۳۳)؛ بزم
کوران، آشیان من (همان: ۳۵).

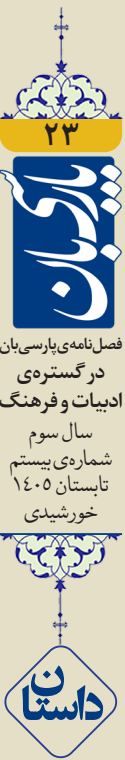
عبارت استعاری

عبارت استعاری هم در مقایسه با عبارت تشبیهی و غیره کم‌تر دیده شده؛ اما حضور آن در زیبا ساختن کلام کمک کرده است.
چشم اجل (همان: ۸۲)؛ دستان سپهر (همان: ۶۱)؛ دل شب‌ها، و هم‌چنان عبارت مفعولی و پیشینه‌ای هم با بسامدی بالا وجود دارد.

عبارت فعلی

یکی دیگر از مؤلفه‌های سبک‌ساز عبارت‌های فعلی اند که هم به گونه ساده و هم مرکب در ساختن سبک در لایه نحوی سهم داشته‌اند. به‌طور مثال:

شکستن دل، ز دیده‌ها فتادم، ندویده‌ام، نکم
به غیر آن مه نگاهی (همان: ۳۳)؛ افتاده‌ام،
من می‌پرس (همان: ۳۵)؛ آسوده است (همان: ۳۸)؛
فگنده است، در گلو دارم (همان: ۴۰)؛
آشفته ساخت، فزون نمود (همان: ۵۱)؛ بودیم و



۴- خلیق، محمد واصف. (۱۳۴۰). برگ‌هایی از زیست‌نامه‌ی واصف باختری. شماره سوم.

<http://www.wasefbakhtari.com/article/57>

۵- آرمان ملی. (۱۳۹۶). واصف باختری و کوتاه‌سرایی.

<http://www.armanemili.com/posts3397/>

۶- نادری، پرتو. (۱۳۷۸). «روبه‌رو با واصف باختری»

<http://www.kabulnath.de/Schan-kar20%Dara/Minare20%Chakari/Partau20%Naderi/Ro20%ba20%Ro20%Ba20%Wasif20%Bachteri.htm>

۷- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۹). آشنایی با عروض و قافیه. چاپ سوم، تهران: تابش. باختری، واصف. (۱۳۸۸). سفالینه‌یی چند بر پیشخوان بلورین فردا. به کوشش ناصر هوتکی. کابل: انتشارات پرنیان.

۸- یمین، محمدحسین. (۱۳۸۴). دستور معاصر زبان پارسی. کابل: میوند.

بررسی شعر واصف باختری نشان می‌دهد که او از چهره‌های برجسته‌ی شعر معاصر افغانستان به شمار می‌رود. واصف باختری که در بلخ زاده شد و در کابل پرورش یافت، افزون بر فعالیت‌های پژوهشی، در عرصه‌ی شعر نیز جایگاه قابل توجهی در ادبیات معاصر فارسی به دست آورده است. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که او در سرایش گونه‌های مختلف شعر کلاسیک و نو، توانایی چشمگیری داشته و در هر دو حوزه، آثاری قابل توجه و اثرگذار پدید آورده است. شعر واصف باختری، با وجود برخورداری از پیچیدگی‌های زبانی و فکری، از روانی و انسجام قابل ملاحظه‌ای برخوردار است و توانسته با مخاطب ارتباط برقرار کند. همچنین، کاربرد گسترده‌ی صنایع بدیعی و شگردهای بیانی، مانند تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه، از ویژگی‌های برجسته‌ی سبک شعری او به شمار می‌رود و بیان‌گر توانایی وی در بهره‌گیری هنرمندانه از ظرفیت‌های زبان و ادب پارسی است.

منابع

- ۱- فتوحی، محمود. (۱۳۹۵). سبک‌شناسی. چاپ سوم، تهران: انتشارات سخن.
- ۲- رهیاب، محمدناصر. (۱۳۸۱). سبک و سبک‌شناسی. چاپ نخست، هرات: دانشگاه.
- ۳- سائیس، نجیب‌الله. (۱۳۹۳). سبک‌شناسی



الگوهای نام‌گذاری کودکان در کوه‌دامن کابل

خالد نظامی

عضو هیأت علمی زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه
نورستان

khalidnazame@gmail.com



عظیم‌الدین نظامی

دانش‌آموخته زبان و ادبیات عربی، دانشگاه هرات

azimudiinnezami@gmail.com



چکیده

نام‌گذاری نوزاد از مهم‌ترین نمودهای فرهنگ و از جلوه‌های هویت فردی و جمعی در هر جامعه به‌شمار می‌رود. در افغانستان و در کوه‌دامن کابل، نام‌ها افزون بر نقش شناسایی، بازتاب‌دهندهٔ باورهای دینی، گرایش‌های فرهنگی، هویت تاریخی، طبیعت‌دوستی، شرایط اجتماعی و آرزوهای خانواده‌ها هستند. نام‌های آرزومندانه مانند «بس‌بی‌بی»، «بمانی» و نمونه‌های مشابه، بازتابی از امیدها، شرایط اجتماعی و تجربه‌های زیستهٔ خانواده‌ها به‌شمار می‌آیند. از این‌رو، بررسی الگوهای نام‌گذاری می‌تواند در شناخت ساختار فرهنگی و دگرگونی‌های اجتماعی باشندگان کوه‌دامن کابل نقش مهمی داشته باشد. اهمیت این پژوهش در آن است که با مطالعهٔ نام‌ها، می‌توان بخشی از نظام ارزشی، جهت‌گیری‌های

فرهنگی و عوامل مؤثر بر انتخاب نام را بازشناسی کرد. این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و بر اساس چشم‌دیدهای نگارنده‌ی این نوشته که خود از باشندگانِ کوه‌دامن است، همراه با بهره‌گیری از منابع کتاب‌خانه‌یی انجام شده است. داده‌ها بر پایه‌ی گردآوری، دسته‌بندی و تحلیل گونه‌های مختلفِ نام‌ها از منظر منشأ و انگیزه‌ی نام‌گذاری بررسی شده‌اند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که نام‌های رایج در میان باشندگانِ کوه‌دامن را می‌توان در چند دسته‌ی عمده بخش‌بندی کرد: نام‌های دینی، نام‌های برگرفته از طبیعت، نام‌های هویتی، تاریخی و ادبی، نام‌های برگرفته از مکان‌ها، نام‌های متأثر از رسانه‌ها و نیز نام‌های آرزومندانه. همچنین روشن شد که عوامل دینی، تعلق فرهنگی، شرایط اجتماعی، نفوذ رسانه‌ها و نگرش خانواده‌ها از مهم‌ترین عوامل اثرگذار بر انتخاب نام‌اند. نتایج پژوهش بیان‌گر آن است که نام‌گذاری در میان باشندگانِ کوه‌دامن، صرفاً یک عمل زبانی نیست، بلکه پدیده‌ای فرهنگی و اجتماعی است که بازتابی از هویت، ارزش‌ها و تحولات جامعه به‌شمار می‌آید.

کلیدواژه‌ها: کابل، کودکان، کوه‌دامن، نام‌گذاری.

۱. مقدمه

نام یکی از کهن‌ترین نمودهای اجتماعی در فرهنگ بشری است؛ نشانه‌ای که می‌خواهد بیان‌گرِ هویت باطنی افراد باشد؛ نخستین بروز عینی است که انسان از بدو تولد تا هنگام مرگ

در سایه‌ی آن منظور می‌گردد؛ گویا بدون آن، انسان موجود نیست و در حقیقت وجود هیچ‌کس از میان افراد بدون نام متصور نیست...؛ واژه‌ای است که در پشت لفظِ ظاهرش ابهام یک زندگی پریپیش را می‌نماید و لغتی است که یک کتابِ پرمفهوم را در آن می‌توان خواند (مدبری، ۱۳۷۴: ۳). نام‌گذاری فرزندی یکی از کهن‌ترین و مهم‌ترین جلوه‌های فرهنگی در جوامع انسانی است که فراتر از تعیین هویت فردی، بازتاب‌دهنده‌ی باورها، ارزش‌ها، آرمان‌ها و ساختارهای اجتماعی هر جامعه به‌شمار می‌رود. نام‌ها در بسیاری از فرهنگ‌ها تنها ابزار شناسایی افراد نیستند، بلکه می‌توانند نشان‌دهنده‌ی تعلق دینی، قومی، زبانی، تاریخی و فرهنگی باشند. از این‌رو، مطالعه‌ی نام‌ها و شیوه‌های نام‌گذاری، راهی برای شناخت بخشی از فرهنگ و تحولات اجتماعی یک جامعه محسوب می‌شود. جامعه‌ی افغانستان به دلیل تنوع زبانی، قومی، مذهبی و فرهنگی، از الگوهای گوناگون نام‌گذاری برخوردار است. در این میان، انتخاب نام در کوه‌دامنِ کابل هم تحت تأثیر عوامل متعددی چون باورهای دینی، سنت‌های خانوادگی، میراث تاریخی و ادبی، محیط طبیعی، شرایط اجتماعی و در سال‌های اخیر، رسانه‌ها و فرهنگ عمومی قرار دارد. از همین‌رو، در کنار نام‌های دینی و سنتی، می‌توان نام‌های برگرفته از طبیعت، نام‌های برگرفته از مکان‌ها، نام‌های برگرفته از شخصیت‌های تاریخی و ادبی، نام‌های هویتی و ملی، نام‌های آرزومندانه و نیز نام‌های متأثر از رسانه‌ها را مشاهده کرد. پژوهش حاضر

با هدف بررسی گونه‌های رایج نام‌گذاری در کوه‌دامن کابل و شناسایی عوامل مؤثر بر انتخاب نام انجام شده است. این پژوهش کوشیده است تا نشان دهد که نام‌ها چگونه می‌توانند بازتابی از نگرش‌ها، ارزش‌ها و دگرگونی‌های فرهنگی و اجتماعی جامعه باشند و چه جایگاهی در بازنمایی هویت فردی و جمعی دارند.

باید گفت که «کوه‌دامن»، نامی غیر رسمی است برای مجموعه‌ای از شهرستان‌های واقع در شمال شهر کابل، که شامل «شکرده»، «گل‌دره»، «فرزه»، «استالف»، «قره‌باغ»، «کلکان» و «میربچه‌کوت» یا شهرستان میربچه‌خان می‌شود (نظامی، ۱۴۰۵: ۸۰).

۱.۱ اهداف پژوهش

هدف این پژوهش، بررسی الگوهای نام‌گذاری کودکان در کوه‌دامن کابل و شناسایی عوامل دینی، فرهنگی، اجتماعی، محیطی و هویتی مؤثر بر آن است.

۲.۱ پرسش‌های پژوهش

این پژوهش، برای پاسخ‌یابی به این پرسش انجام شده که کودکان در کوه‌دامن کابل بر اساس کدام الگوها نام‌گذاری می‌شوند و کدام عوامل دینی، فرهنگی، اجتماعی، محیطی و هویتی بر آن‌ها اثرگذار است.

۳.۱ اهمیت و ارزش پژوهش

بررسی الگوهای نام‌گذاری کودکان در کوه‌دامن کابل، زمینه شناخت بهتر الگوها و عوامل مؤثر بر آن‌ها را فراهم می‌سازد و نشان می‌دهد که چگونه عناصر دینی، تاریخی، ادبی،

هویتی، طبیعی، رسانه‌یی و آرزومندانه در فرایند نام‌گذاری حضور دارند و در شکل‌گیری هویت فرهنگی نقش ایفا می‌کنند. از سوی دیگر، این پژوهش از نظر علمی می‌تواند به گسترش مطالعات نام‌شناسی، جامعه‌شناسی زبان و پژوهش‌های فرهنگی در افغانستان کمک کند و بستری را برای انجام پژوهش‌های بعدی در زمینه تغییرات فرهنگی، دگرگونی سلیقه‌های نام‌گذاری و پیوند میان نام و هویت اجتماعی فراهم آورد. همچنین ثبت و تحلیل نام‌های رایج و محلی می‌تواند در حفظ بخشی از میراث فرهنگی و زبانی جامعه مؤثر باشد.

۴.۱ روش پژوهش

پژوهش حاضر با روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است. در این پژوهش، داده‌ها بر اساس چشم‌دیدهای نگارنده این نوشته که خود از باشندگان کوه‌دامن کابل است و همچنین بررسی منابع مکتوب شامل کتاب‌ها، مقاله‌ها و پژوهش‌های مرتبط با مبانی نظری، گردآوری و پس از آن، نام‌ها بر اساس منشأ، معنا و انگیزه نام‌گذاری، دسته‌بندی و تحلیل شده‌اند. در فرایند تحلیل، گونه‌های مختلف نام‌ها از جمله نام‌های دینی، نام‌های برگرفته از طبیعت، نام‌های هویتی، تاریخی و ادبی، نام‌های برگرفته از مکان‌ها، نام‌های متأثر از رسانه‌ها و نام‌های آرزومندانه مورد بررسی قرار گرفته‌اند تا عوامل فرهنگی و اجتماعی مؤثر بر انتخاب نام شناسایی شود. هدف از به‌کارگیری روش توصیفی-تحلیلی، توصیف الگوهای رایج نام‌گذاری و تبیین

پیوند آن‌ها با زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی در کوه‌دامن کابل بوده است. این پژوهش ماهیت کیفی دارد و کوشیده است که با تکیه بر تحلیل محتوای داده‌ها، تصویری از وضعیت و تنوع نام‌گذاری در شمال شهر کابل ارائه کند. یادآوری این نکته لازمی می‌نماید که در شمال شهر کابل گویندگان زبان‌های فارسی و پشتو در کنار هم زندگی می‌کنند و بنا بر این اصل، اثرپذیری گویندگان این دو زبان از یک‌دیگر را می‌توان از الگوهای نام‌گذاری عنوان کرد و البته تمرکز این مقاله بیشتر بر روی نام‌های گویندگان زبان فارسی است.

۵.۱. پیشینه پژوهش

پژوهش درباره نام‌گذاری و نام‌شناسی در حوزه زبان و فرهنگ، از موضوعاتی است که در سال‌های اخیر مورد توجه پژوهش‌گران قرار گرفته است. در مطالعات زبان‌شناختی و جامعه‌شناختی، نام‌ها به عنوان بخشی از نظام فرهنگی و هویتی جامعه بررسی می‌شوند و نقش آن‌ها در بازتاب باورها، ارزش‌ها و تحولات اجتماعی مورد توجه قرار دارد. در حوزه زبان و ادب فارسی، برخی پژوهش‌ها به بررسی منشأ، معنا و ساختار نام‌ها پرداخته‌اند و نام‌گذاری را از منظر تاریخی، فرهنگی و زبانی مطالعه کرده‌اند. همچنین در برخی تحقیقات، نام‌های اشخاص از دیدگاه جامعه‌شناسی زبان و ارتباط آن با هویت اجتماعی و فرهنگی تحلیل شده است. از میان این نوشته‌ها، می‌توان از آثار زیر یاد کرد: «تحول نام‌گذاری کودکان تهرانی» (۱۳۷۸)، از عباس

عبدی. نویسنده در این کتاب سیر تحول نام‌های کودکان تهرانی را از ۱۳۴۵ تا ۱۳۷۴ خورشیدی بررسی کرده و به نام‌گذاری کودکان از زاویه‌های مختلف پرداخته است (عبدی، ۱۳۷۸). وی نگاشته است که بدون شک اولین نماد فرهنگی که با هر فردی پس از تولدش همراه می‌شود و معمولاً تا پایان عمر نیز همراه اوست، نامی است که پدر (۱) و مادر بر وی می‌نهند و دیگران نیز او را با آن می‌خوانند (عبدی، ۱۳۷۸: ۱). «حقوق کودک» (۱۳۹۲)، نام کتابی است از شیرین عبادی. نویسنده در این کتاب به حقوق کودک از زاویه‌های گوناگون مانند ثبت ولادت، نسب، امور مالی، اقامت‌گاه، تحصیل، آموزش و... پرداخته است و ماده‌های «کنوانسیون جهانی حقوق کودک» را ذکر کرده است (عبادی، ۱۳۹۲). حسین رئیسی کتابی دارد زیر نام «حقوق کودک و نوجوان از تولد تا هجده سالگی». این کتاب در ۲۰۱۴ میلادی نوشته (۲) شده و نویسنده به حقوق بنیادین، حقوق اجتماعی و حقوق فرهنگی کودکان از جمله ثبت تولد پرداخته است (رئسی، ۲۰۱۴). در افغانستان و تاجیکستان نیز پژوهش‌هایی درباره زبان، فرهنگ عامه و هویت فرهنگی انجام شده است. از جمله این پژوهش‌ها می‌توان از «ادبیات کودک در افغانستان» (۱۳۸۹)، از محمد فاضل شریفی و «آداب، آیین‌ها و باورهای مردم افغانستان» (۱۳۹۳)، از داداجان عابدوف نام برد. محمد فاضل شریفی هر چند اشاره مشخص به نام‌گذاری کودکان در افغانستان ندارد؛ اما درباره کیستی کودک مطالب

درخور توجه نوشته است (شریفی، ۱۳۸۹). نویسنده کتاب «آداب، آیین‌ها و باورهای مردم افغانستان»، نوشته‌های جامع و درخور توجه درباره رسوم و باورهای مردم افغانستان دارد که از جمله آن‌ها اشاره کوتاه به شیوه و آداب نام‌گذاری نوزادان در افغانستان هم کرده است (عابدوف، ۱۳۹۳: ۱۷۵-۱۷۷). با این همه، بررسی مستقل و جامع الگوهای نام‌گذاری و دسته‌بندی نام‌ها بر اساس منشأ و انگیزه انتخاب در افغانستان کمتر مورد توجه قرار گرفته است، به‌ویژه موضوعاتی چون نام‌های برگرفته از طبیعت، نام‌های هویتی و تاریخی، نام‌های آرزومندانه و نام‌های متأثر از رسانه‌ها هنوز نیازمند پژوهش‌های منظم‌تر و گسترده‌تر هستند. در این میان، درباره الگوهای نام‌گذاری کودکان در ساحه کوه‌دامن کابل تا هنوز کتابی، مقاله‌ای و یا نوشته‌ای به دید نگارنده این نوشته نرسیده و بنا بر موجودیت همین کاستی، نگارنده مصمم به انجام این پژوهش شد.

یافته‌ها

نام‌گذاری یک عمل و پدیده فرهنگی است؛ چرا که جزئی از راه‌ها و رسومی است که عمل و اندیشه فرد را با دیگران شکل می‌دهد؛ زیرا، نام‌ها حاصل مجموعه‌ای از ارزش‌ها و باورها هستند که راه و روش نسبتاً خاصی را ترویج و تبلیغ می‌کنند (مدبری، ۱۳۷۴: ۳). انتخاب نام نیکو و زیبا برای فرزند از حقوق آن بر پدر و مادر است (نظام اجتماعی اسلام، ۱۴۰۰: ۴۵) و در این باب روایت‌هایی از بزرگان دین وجود دارد.

برای این‌که در چارچوب یک روش منظم به پیش رویم، یافته‌ها را زیر عنوان‌های مقدمات موضوع، دسته‌بندی نام‌های مروج در کوه‌دامن و جایگاه نام‌های با ریشه فارسی در کوه‌دامن بررسی می‌کنیم:

۱. مقدمات موضوع

الف) کیستی کودک: درمورد کیستی «کودک» دیدگاه‌ها یک‌سان نیستند و با مراجعه به منابع مربوط، دیدگاه‌های مختلف را می‌توان یافت. «مطابق مقررات و قواعد فقه اسلامی، کودک کسی است که بالغ و رشید نشده است» (عبادی، ۱۳۹۲: ۱۱)؛ در اصطلاح حقوقی به کسی گفته می‌شود که از نظر سن به نموی جسمی و روحی لازم برای زندگی اجتماعی نرسیده باشد (عبادی، ۱۳۹۲: ۵) و از نظر «کنوانسیون جهانی حقوق کودک» - ماده نخست - منظور از کودک، افراد انسانی زیر سن ۱۸ سال است، مگر این‌که طبق قانون قابل اجرا درمورد کودک، سن بلوغ کمتر تشخیص داده شود (عبادی، ۱۳۹۲: ۱۸۷-۱۸۸). این نکته را نباید از یاد برد که مفهوم بیولوژیکی و اجتماعی کودکی، دو موضوع جدا از هم می‌باشند. دوران بیولوژیکی کودکی و مفهوم آن همزمان و همزاد با آفرینش بشر بوده و قسمتی از دوران رشد جسمانی هر فرد از بشریت است؛ اما مفهوم اجتماعی کودک محصول جامعه رشیدیافته امروزی می‌باشد، به گونه‌ای که برخی از پژوهش‌گران این عرصه دریافته‌اند: «کودکی یک مفهوم جدید است و نباید آن‌را با مفهوم بیولوژیکی این کلمه اشتباه

کرد». از گذشته‌ها و حتّا تا یکی دو قرن اخیر، همین‌که کودک می‌توانست دامنِ مادر را رها کند، دیگر کودک به‌شمار نمی‌آمد. رواج داشتن همین تعبیر در جامعه‌ی ما باعث شده است تا این‌گونه پندارهایی نیز شکل گیرد:

طفلی و دامانِ مادر خوش بهشتی بوده است
تا به پای خود روان گشتیم، سرگردان شدیم

(شریفی، ۱۳۸۹: ۱۴-۱۵)

واژه‌ی کودک در زبان فارسی برای «دختر» و «پسر» هر دو استفاده می‌شود (معین، ۱۳۸۶، ج ۲: ۱۴۱۱) و مترادف واژه‌ی «طفل» به‌شمار می‌آید (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱۰: ۱۵۴۸۳)؛ (انوری، ۱۳۸۲، ج ۲: ۵۹۸۹)؛ (معین، ۱۳۸۶، ج ۲: ۱۴۱۱) و (عمید، ۱۳۸۹: ۷۴۳). یادکرد این نکته هم لازمی می‌نماید که کلمه‌ی «بچه» که در ایران برای «پسر» و «دختر» هر دو استفاده می‌شود، در افغانستان و در ساحه‌ی مورد نظر ما (کوه‌دامن) به گونه‌ی محدودتر تنها برای «پسر» به کار می‌رود (یمین، ۱۳۹۶: ۳۲).

ب) چیستی نام: «نام» کلمه‌ای است با ریشه در زبان فارسی و مترادف مشهور آن، کلمه‌ی «اسم» است (عمید، ۱۳۸۹: ۱۰۰۹)؛ (افغانی‌نویس، ۱۳۶۹: ۵۵۶). اسم کلمه‌ای است که به انسان، حیوان، نبات و یا چیزی اطلاق می‌شود و به سخن کوتاه‌تر، نام اشیا و اشخاص است (یمین، ۱۳۹۳: ۷۴). نام یا اسم در زبان فارسی دری، گونه‌هایی دارد و آن‌چه به یک فرد گفته می‌شود، از گونه‌ی «خاص» آن است (احمدی گیوی و انوری، ۱۳۹۰: ۶۳). اسم خاص برای یک فرد

معین وضع می‌شود و تنها بر همان شخص یا چیز خاص دلالت می‌کند؛ مانند «احمد»، «ناجیه»، «کابل» و... شاید نام چند شخص «محمود» باشد، با آن‌هم «محمود» نام خاص است، چنان‌چه وقتی می‌گوییم: «محمود آمد»، مقصود ما همان محمود معین است و از جانبی، این نام برای هر یک از آن‌ها جدا جدا گذاشته شده است (یمین، ۱۳۹۳: ۷۵). اسم انسان، گونه‌هایی دارد: ۱. اسم «محضه» یا نام اول؛ مثل: «کریم»، «محمود»، «پرویز» و...؛ ۲. اسم «کنیه» که در مرد دارای نشانه‌ی «ابو» یا «ابن» و در زن دارای نشانه‌ی «ام» و «بنت» است؛ مانند «ابوجعفر»، «ابن سینا»، «بنت سلمه» و...؛ ۳. اسم «لقب» که شامل القاب رسمی و خانوادگی می‌شود؛ مانند «شیخ‌الرئیس»، «گل‌آقا»، «بی‌بی گل» و...؛ ۴. تخلص (نام خانوادگی)؛ و ۵. عرف و یا اسمی که مردم بنا بر مناسبتی بر کسی اطلاق می‌کنند (یمین، ۱۳۹۳: ۷۵-۷۶).

نام و نامیدن افراد یک واقعه‌ی فرهنگی است که برای همه اعضای خانواده‌ها بدون استثنا روی می‌دهد. این حقّی است مسلّم برای کودک که در ماده‌ی هفتم پیمان‌نامه‌ی جهانی حقوق کودک به رسمیت شناخته شده است (رئیس، ۲۰۱۴: ۵۰). ماده‌ی هفتم میثاق بین‌المللی حقوق کودک می‌گوید: تولد کودک بلافاصله پس از به دنیا آمدن ثبت می‌شود و از حقوقی مانند داشتن نام، کسب تابعیت و در صورت امکان، شناسایی والدین و قرار گرفتن تحت سرپرستی آن‌ها برخوردار می‌باشد (عبادی، ۱۳۹۲: ۱۸۹).

هویت کودک با نام و تابعیت او شناخته می‌شود. از این راه است که کودک روابط خانوادگی خود را با اعضای خانواده می‌شناسد و بیم محروم شدن و یا نادیده گرفتن سایر حقوق با کسب هویت برای کودک مرتفع می‌شود. هویت خانوادگی کودک نیز در ماده هشتم میثاق بین‌المللی حقوق کودک شناسایی شده است (عبادی، ۱۳۹۲: ۱۸۹-۱۹۰).

ج) اهمیت نام‌گذاری کودک در آموزه‌های اسلامی: نام صرف یک نشانه شناسایی نیست، بلکه دارای ارزش معنوی و فرهنگی است. خداوند متعال در سوره بقره به ودیعه نهادن استعداد نام‌گذاری بر اشیاء در آدمی اشاره می‌کند و آن را به عنوان استعدادی که برتری‌اش را بر فرشتگان، نمایان می‌سازد، معرفی می‌کند (خالد، ۱۳۸۸: ۵). «وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ» (البقرة/۳۱). این که آدم در نخستین لحظه‌های خلقت که می‌خواست بر فرشتگان برتری یابد، «اسماء» را آموخت و بر فرشتگان عرضه کرد، خود نوعی اشاره به همین نیروی خلق و آفرینش در ذات آدمی است که نام‌گذاری اشیاء نوعی هستی‌بدان‌ها می‌بخشد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۸۷). الله متعال (ج) خود را با «اسماء حسنی» یعنی نام‌های نیکو و زیبا معرفی می‌کند و بندگان را به توجه و خواندن او با این نام‌ها فرامی‌خواند، چنان‌که می‌فرماید: «وَلِلَّهِ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَى فَادْعُوهُ بِهَا» (الاعراف/۱۸۰). این آیه مبارک، زمینه فکری و ارزشی توجه به نام‌های زیبا را در فرهنگ اسلامی فراهم کرده

است و یکی از عوامل رواج نام‌های برگرفته از صفات الهی، پیامبران و شخصیت‌های دینی در جوامع اسلامی به‌شمار می‌آید. نام‌گذاری نیکوی فرزند، تنها یک رسم اجتماعی نیست؛ بلکه حقی از حقوق فرزند و مسؤولیت اخلاقی و دینی پدر و مادر به‌شمار می‌آید.

پیامبر اسلام (ص) فرموده است: شما را روز قیامت به نام‌های خودتان و نام‌های پدران‌تان صدا می‌زنند، پس نام نیک برگزینید (اسماعیل بن محمد بن فضل، ۱۴۰۸ هـ، ج ۳: ۱۱۳). در روایتی دیگر آمده است که: محبوب‌ترین اسم‌ها در نزد پروردگار، «عبدالله» و «عبدالرحمان» است (مسلم بن الحجاج القشیری النیسابوری، ۱۴۱۴ هـ، ج ۱۰: ۵۸۵). همچنان منسوب به ابوبکر صدیق (رض) است که «حق فرزند بر پدر آن است که نام نیک برای او انتخاب کند و او را نیکو تربیت کند». بنا بر روایت‌ها، نخستین نوزاد از میان مهاجران به مدینه منوره، عبدالله نامیده شد (عبدالله بن زبیر (رض) و نزدیک به ۳۰۰ تن از یاران پیامبر (ص) این نام (عبدالله) را داشتند.

د) اهمیت نام‌گذاری‌های پسندیده در جامعه: فرزند به‌عنوان یادگار پدر و مادر باقی می‌ماند و نام آن‌ها را زنده نگه می‌دارد؛ بناءً پدر و مادر باید در گزینش نام پسندیده و نامی که شایسته یادگاری از آن‌ها باشد، دقت کنند. از این جاست که انتخاب نام‌های نیک برای فرزندان، امری پسندیده است؛ زیرا، نام نیک حامل معنا، هویت و ارزش‌های مثبت است. نام‌هایی که یادآور صفات پسندیده، شخصیت‌های بزرگ دینی،

فضایل اخلاقی، طبیعت زیبا یا مفاهیم اخلاقی باشند، می‌توانند در شکل‌گیری هویت فردی و اجتماعی کودک نقش داشته باشند. همچنین نام نیک سبب احترام اجتماعی، احساس عزت و پیوند بیشتر فرد با فرهنگ و باورهای دینی و ملی می‌شود. به همین دلیل، در آموزه‌های اسلامی بر گزینش نام‌های نیک تأکید فراوان شده و نام‌گذاری نیک از حقوق اولیه‌ی فرزند بر والدین دانسته شده است.

پدری که نام «پارسا» را بر فرزند خود برمی‌گزیند، چه قصدی از این گزینش دارد؟ مگر جز این است که در واژه «پارسا» همه‌ی آرزوها و آرمان ایمانی و قلبی خود را متجلی می‌بیند؟ ... همین ویژگی مهم نام است که از گذشته‌های بسیار دور تا کنون، به آن تأکید شده است (مدبری، ۱۳۷۴: ۳-۴). برای انتخاب یک نام پسندیده و زیبا، نکته‌های زیر را در نظر باید گرفت: ۱. متناسب با شخصیت خانواده، اجتماع و فرهنگ باشد؛ ۲. معنای درست و خوب داشته باشد؛ ۳. زیبا و خوش‌آهنگ باشد؛ ۴. دارای سابقه‌ی تاریخی یا مذهبی باشد (مدبری، ۱۳۷۴: ۵).

نام‌گذاری‌های پسندیده تنها یک انتخاب فردی یا خانوادگی نیست، بلکه بر فرهنگ و هویت یک جامعه نیز تأثیر می‌گذارد. نام‌ها بخشی از میراث فرهنگی و معنوی هر ملت‌اند و می‌توانند ارزش‌ها، باورها و آرمان‌های جامعه را از نسلی به نسل دیگر منتقل کنند. اهمیت نام‌گذاری‌های پسندیده در جامعه را می‌توان در چند محور بیان

کرد:

۱. حفظ هویت دینی و فرهنگی: نام‌های نیک، به‌ویژه نام‌هایی که ریشه در دین، تاریخ، ادبیات و فرهنگ بومی دارند، سبب تداوم و تقویت هویت فرهنگی جامعه می‌شوند؛
 ۲. انتقال ارزش‌ها به نسل‌های آینده: هنگامی که کودکان به نام شخصیت‌های برجسته دینی، علمی یا اخلاقی نام‌گذاری می‌شوند، این نام‌ها یادآور فضیلت‌ها و الگوهای ارزش‌مند جامعه هستند؛
 ۳. تقویت انسجام اجتماعی: نام‌های آشنا و ریشه‌دار، احساس تعلق افراد را به فرهنگ و جامعه خود افزایش داده و پیوند میان نسل‌ها را استوارتر می‌سازند؛
 ۴. تأثیر بر نگرش و روابط اجتماعی: نام‌های خوش‌معنا معمولاً در ذهن دیگران برداشت مثبتی ایجاد می‌کنند و می‌توانند در شکل‌گیری تعاملات اجتماعی مؤثر باشند؛
 ۵. پاس‌داری از زبان و میراث فرهنگی: رواج نام‌های اصیل و معنادار به حفظ واژگان، مفاهیم و عناصر فرهنگی یک زبان کمک می‌کند و از فراموشی آن‌ها جلوگیری می‌نمایند.
- از این‌رو، نام‌گذاری پسندیده را می‌توان بخشی از مسئولیت فرهنگی خانواده‌ها دانست؛ زیرا، انتخاب هر نام، افزون بر تأثیر بر زندگی فرد، در حفظ یا دگرگونی هویت فرهنگی جامعه نیز نقش دارد. به همین دلیل، در فرهنگ اسلامی و بسیاری از سنت‌های فرهنگی، بر گزینش نام‌های نیک و معنادار تأکید فراوان شده است.

تا پایان زندگی همراه او باقی می ماند.

۲. دسته بندی نام های رایج در کوه دامن

نام گذاری کودک که در کوه دامن و بعضی از جاهای دیگر افغانستان به آن «اُشُک» هم گفته می شود (افغانی نویس، ۱۳۶۹: ۱۵)؛ (یمین، ۱۳۸۸: ۵۳)، در میان مردم این کشور از اهمیت زیادی برخوردار است. مردم افغانستان با نگهداری عنعنه های سنتی خود، می کوشند که فرزندان شان نام های زیبا، فرخ بخش و مناسب داشته باشند (عابدوف، ۱۳۹۳: ۱۷۷) و به همین جهت نام های خیلی زیبا در میان این مردم دیده می شود.

نام های رایج در میان باشندگان کوه دامن و شمال شهر کابل را، می توان به دسته های زیر بخش بندی کرد:

الف) نام های دینی: این دسته از نام ها از نگاه کمیت در جایگاه نخست قرار می گیرند. مردم بنا بر باورهای برخاسته از مسلمان بودن، این گونه نام ها را می پسندند و نخستین توجه شان در نام گذاری فرزندان به ریشه دار بودن نام در متن های دینی و به قول خودشان «کتابی» بودن آن ها است. در میان این نام ها، اسماء الحسنی همراه با پیشوند «عبد»، نام های پیامبران الهی و نام های یاران حضرت محمد (ص) به فراوانی دیده می شود. نام های شامل این دسته بیش تر ریشه در زبان عربی دارند و می توان آن ها را به دسته های زیر بخش بندی کرد:

ه) پیوند نام و هویت: پیوند نام و هویت از آن جانشی می شود که نام، نخستین و پای دارترین نشانه شناسایی انسان است. هر فرد از طریق نام خود در خانواده، جامعه و تاریخ شناخته می شود و بخش مهمی از هویت فردی و اجتماعی او را شکل می دهد. نام تنها یک واژه نیست؛ بلکه حامل معنا، فرهنگ، باورها و ارزش های یک جامعه است. در بسیاری از جوامع، نام ها بیان گر وابستگی های دینی، قومی، زبانی و فرهنگی اند؛ برای مثال، نام هایی چون «محمد»، «فاطمه» یا «یوسف»، افزون بر کارکرد شناسایی، پیوند فرد را با سنت و فرهنگ اسلامی نشان می دهند یا نام هایی برگرفته از طبیعت، تاریخ یا ادبیات، می توانند بازتاب دهنده گرایش ها و ارزش های خانوادگی و فرهنگی باشند. از منظر روان شناختی نیز نام بر خودپنداری و احساس فرد تأثیرگذار است. انسان در طول زندگی بارها نام خود را می شنود و با آن خطاب می شود؛ از این رو، نام خوش آهنگ و با مفهوم می تواند احساس عزت، تعلق و اعتماد به نفس را تقویت کند، در حالی که نام های نامأنوس با بار معنایی ناپسندیده، گاه موجب احساس ناخوش آیند یا دشواری در معاملات اجتماعی می شود. به همین دلیل در فرهنگ اسلامی نیز برای انتخاب نام های نیک تأکید شده است؛ زیرا، نام بخشی از هویت انسانی است و می تواند در معرفی شخصیت و جایگاه فرهنگی و دینی او نقش داشته باشد؛ به بیان دیگر، نام یکی از نخستین لایه های هویت است که فرد از زمان تولد با آن شناخته می شود و



فصل نامه ی پارسی بان
در گستره ی
ادبیات و فرهنگ
سال سوم
شماره ی بیستم
تابستان ۱۴۰۵
خورشیدی



در میان نام‌های «پسرانه»، گروهی از نام‌ها دیده می‌شوند که زیادتر آن کاملاً عربی و با پیشوند «عبد» همراه است؛ مانند «عبدالرحمان»، «عبدالله»، «عبدالرافع»، «عبدالرازق»، «عبدالقادر»، «عبدالخالق»، «عبدالصبور»، «عبدالمبین» و...؛ گروهی دیگر با پسوند «دین» می‌آیند؛ مانند «نظام‌الدین»، «علاءالدین»، «امام‌الدین»، «غیاث‌الدین»، «نصرالدین»، «اسلام‌الدین»، «عظیم‌الدین»، «حُسام‌الدین»، «رحم‌الدین» و...؛ در گروهی دیگر از این نام‌ها، کلمه‌های «محمد» و «احمد» در آغاز یا پایان آن‌ها می‌آیند؛ مانند «محمد صابر»، «محمد اشرف»، «محمد امین»، «محمد عظیم»، «محمد یونس»، «علی احمد»، «منیر احمد»، «شیر (۲) احمد»، «نورمحمد» و...؛ گروهی دیگر با کلمه «خان (۳)» می‌پیوندند؛ مانند «سعادت‌خان»، «اشرف‌خان» و...؛ گروهی دیگر از این نام‌ها با کلمه «الله (ج)» می‌پیوندند؛ مانند «نجیب‌الله»، «سمیع‌الله»، «حمیدالله»، «حبیب‌الله»، «نورالله» و...؛ نام‌های دیگر از این دسته، گاهی با پیشوند «سید» می‌آیند و گاهی با پیشوند «غلام»، گاهی با پیشوند «میر» و گاهی هم با پسوندهای «پادشاه» و «آقا». شماری دیگر از این نام‌ها، نیمه‌عربی و نیمه‌فارسی‌اند؛ مانند «بهرام‌الدین»، «مهتاب‌الدین»، «شاه‌محمد»، «احمدشاه»، «جان‌محمد»، «محمد سرور» و...

در میان نام‌های «دخترانه» هم گونه‌ها دیده

می‌شود. شمار زیادی به‌گونه ساده استفاده می‌شوند؛ مانند «فاطمه»، «زهرا»، «مریم»، «زینب»، «خدیجه»، «عایشه»، «رقیه»، «سمیه»، «یسرا»، «شکیلا»، «وحیده»، «حسنا»، «حمیرا»، «جمیله»، «حمیده»، «سعیده»، «کوثر» و...؛ البته گاهی برای بزرگداشت و برای سنگین شدن معنوی نام در تلفظ، همراه با نام‌های دخترانه، کلمه «بی‌بی» هم اضافه می‌شود؛ مانند «بی‌بی آمنه»، «بی‌بی هاجره»، «تاج بی‌بی»، «بخت بی‌بی» و... و گاهی به این منظور، کلمه «جان» را در پایان نام‌ها می‌آورند؛ مانند «شیرین جان»، «مه‌رو جان»، «ضیاء جان» و... . شمار دیگری از نام‌های شامل در این دسته از نگاه کاربرد رواج کمتری دارند؛ مانند «سدرت‌المنتهی»، «نورالهدی» و «زیب‌النساء».

در پیوند با این گروه از نام‌ها، یادکرد این نکته هم بهتر می‌نماید که شماری از آن‌ها با تغییر معنایی از زبان عربی آمده‌اند که در زبان‌شناسی به آن «برافرازی معنا» می‌گویند؛ مانند کلمه «رعنا» که همچون نام استفاده می‌شود. این کلمه در عربی به مفهوم «سستی و احمقی» و در فارسی به مفهوم «لطیف، خوش‌قامت و زیبا» است (یمین، ۱۳۹۶: ۳۳).

ب) نام‌های برگرفته از طبیعت: انسانی که در دامن طبیعت زاده می‌شود، پرورش می‌یابد و لحظه‌های زندگی خود را در کنار آب، سبزه و کوه می‌گذراند، بی‌هیچ‌گمانی متأثر از قشنگی‌های بی‌پایان طبیعت خواهد شد. از این‌که کوه‌دامن

ساحه‌ای پر از عناصر طبیعی فراوان است، نام‌های برگرفته از عناصر طبیعت، جایگاه بلندی در میان نام‌های موجود در آن‌جا دارند و بیان‌گر توجه مردم به زیبایی‌های‌شان است. شمار زیادی از این نام‌ها «دخترانه» و از جنس نام‌های «گل» هاست؛ مانند «نرگس»، «مرسل»، «سوسن»، «نیلوفر»، «یاسمن (۴)»، «لاله»، «بنفشه»، «نسرین»، «شقایق»، «غنچه»، «ریحانه»، «نسترن»، «شب‌بو»، «مریم»، «لاله» و... در مورد پیوند نام گل‌ها با زنان گفته شده که «نام گل‌ها آن‌قدر زیبا و شاعرانه است که که گویا زنان زیبا، نام خویش را به آن‌ها داده‌اند و یا عاشق رنگ و بوی‌شان شده و به سبب تجانس زیبایی، نام آن‌ها را بر خویشان نهاده‌اند (رنگچی، ۱۳۷۲: چهارده).

نام‌های دیگر برگرفته از طبیعت را می‌توان به این‌گونه‌ها بخش‌بندی کرد: نخست، نام‌هایی که با «آب، دریا و پدیده‌های آبی» پیوند دارند؛ مانند «دریا»، «صدف»، «مروارید»، «شب‌نم»، «ساحل»، «ژاله»، «باران» و... دوم، نام‌های پیونددار با «آسمان، نور و پدیده‌های جوی»؛ مانند «ستاره»، «مهتاب»، «ثریا»، «مینا»، «مه‌ناز»، «خورشید»، «کاینات»، «اختر»، «شفق»، «قمر»، «دنیا»، «گیتا»، «اورانوس»، «زحل»، «زهره»، «ناهید»، «پروین»، «نسیم»، «طوفان» و... سوم، نام‌هایی که از «گیاهان، باغ و سبزی» گرفته شده‌اند؛ مانند «سبزینه»، «سبزه»، «چمن»، «ریحان»، «گلاب»، «شگوفه»، «شمشاد» و نام‌های گل‌ها که پیش‌تر از آن‌ها

یاد شد؛ چهارم، نام‌های پیونددار با «زمین، کوه و طبیعت»؛ مانند «نگینه»، «فیروزه»، «زمرد»، «سیمین»، «زرافشان»، «نیلاب»، «دردانه»، «زرینه» و... پنجم، نام‌های برگرفته از «فصل‌ها و زمان طبیعی»؛ مانند «بهار»، «بهاره»، «پاییز»، «یلدا (۵)»، «برات»، «رمضان»، «سحر»، «سپیده»، «شبان»، «جمعه‌گل/جمعه‌خان»، و... ششم، نام‌های برگرفته از «جانوران»؛ مانند «شیر»، «اسد»، «غزال»، «شاهین»، «طاووس»، «بلبل»، «پروانه» و... و هفتم، نام‌هایی که پیوند با «نام‌های اعضای بدن و چهره انسان» دارند؛ مانند کلمه‌های ساده «مژگان»، «سیما»، «گیسو»، «شها»، و کلمه‌های مرکب «سیاه‌موی»، «گل‌چهره»، «رخ‌سار»، «دل‌آرام»، «ماه‌جبین»، «دل‌جان»، «دل‌محمد» و...

ناگفته نماند که شماری از نام‌ها به گونه ترکیبی با کلمه «گل» هستند؛ مانند «بادام‌گل»، «چنارگل»، «سبزه‌گل»، «چمن‌گل»، «گل‌چهره»، «گل‌غنچه/غنچه‌گل»، «پری‌گل/گل‌پری»، «گلنار»، «گلشن»، «گل‌افشان»، «قمرگل»، «ماه‌گل/مهتاب‌گل»، «عیدگل»، «جمعه‌گل»، «گل‌آقا»، «رساگل»، «زیباگل»، «گل‌احمد»، «گل‌محمد» و...

ج) نام‌های هویتی، تاریخی و ادبی: نام‌هایی‌اند که افراد آن‌ها را با الهام از هویت فرهنگی، پیشینه تاریخی، شخصیت‌های ادبی، روایت‌های اسطوره‌ای و میراث تمدنی انتخاب می‌کنند. این نام‌ها معمولاً فراتر از نقش شناسایی فرد، نوعی بیان تعلق فرهنگی و حافظه

جمعی نیز به‌شمار می‌آیند. گسترش این‌گونه نام‌ها به‌ویژه در دوره‌های جدید، تا اندازه‌ای با افزایش توجه به تاریخ، رسانه‌ها، آموزش و بازخوانی میراث فرهنگی پیوند یافته است. از این‌رو، این نام‌ها را می‌توان بخشی از فرایند بازنمایی هویت دانست؛ زیرا خانواده‌ها از راه انتخاب نام، افزون بر نام‌گذاری فرزند، نوعی پیوند نمادین با گذشته، فرهنگ و احساس تعلق اجتماعی را نیز بیان می‌کنند. این‌گونه نام‌ها هم در شمار چشم‌گیر دیده می‌شوند؛ مانند «آریا»، «آرین»، «پامیر»، «میوند»، «یما»، «فریدون»، «زال»، «تیمور»، «جمشید»، «رابعه»، «رستم»، «سهراب»، «ویس»، «رامین»، «هما»، «بهزاد»، «بیژن»، «منیژه»، «بابر»، «سیاوش»، «تهمینه»، «جاوید»، «آرش»، «خسرو» و...

د) نام‌های برگرفته از مکان‌ها: گروهی دیگر از نام‌های رایج در ساحه کوه‌دامن، پیوند با نام‌واژه‌ها دارند؛ مانند «مدینه»، «صفا»، «مروه»، «عرفات»، «کوثر»، «فردوس»، «بهشته»، «زمزم»، «سدره‌المنتهی/سدرت‌المنتهی» و... این گروه از نام‌ها در مقیاس گسترده به‌کار می‌رود و از این‌که این نام‌ها پیوند با جاها و نشانه‌های اسلامی دارند، می‌توان آن‌ها را برخاسته از باورهای دینی مردم شمرد.

ه) نام‌های مبتنی بر باورهای عامیانه: اعتقاد به سحر الفاظ یعنی قدرت جادویی کلمه با قطع نظر از معنای آن، در همه جوامع بشری قدیم رواج داشته است. جادوگران همه ملت‌ها هنگام عزایم (۶)، الفاظی بر زبان می‌آوردند یا

بر تعویذها می‌نوشتند که غالباً معنا نداشت؛ اما ایشان و معتقدان‌شان می‌پنداشتند که در آن الفاظ قدرت‌های فوق بشری نهفته است (خانلری، ۱۳۴۷: ۱۰۳). بعضی از قبایل «اسکیمو» همین‌که پیر شوند، نام خود را عوض می‌کنند و می‌پندارند که نام تازه، وجود نو و جان تازه‌ای به ایشان می‌بخشد و با این تدبیر از چنگ مرگ می‌گریزند. در ایران معمول بوده است که هرگاه کسی به بیماری ممتد دچار می‌شد یا بدبختی‌های متوالی بر سر او می‌آمد، نامش را تبدیل می‌کردند؛ زیرا که آن شومی و تیره‌بختی را از تأثیر نام او می‌پنداشتند. «شاه سلیمان صفوی» در آغاز سلطنت خود «شاه صفی» نام داشت و پیوسته بیمار و رنجور بود. منجمان گفتند که این رنجوری از تأثیر نام اوست. به این سبب او نام خود را به «سلیمان» تبدیل کرد و برای آن‌که قوای شر و ارواح خبیث باور کنند که او کس دیگری است و دست از سرش بردارند، یک‌بار دیگر با نام جدید نام‌گذاری کرد (خانلری، ۱۳۴۷: ۱۰۳-۱۰۴). بعضی از قبایل وحشی چنان از تأثیر شوم کلمات بیم دارند که غالباً لغات عادی زبان خود را عوض می‌کنند. فی‌المثل کسی که نامش مفهومی عام مانند «آب» یا «درخت» داشته باشد، اگر طعمه نهنک شود، نه تنها تا مدت‌ها نام او را به نوزاد دیگر نمی‌گذارند، بلکه آن کلمه را در معنای عام نیز استعمال نمی‌کنند (خانلری، ۱۳۴۷: ۱۰۴). همین‌گونه پرهیز از نام بردن از «جن» در هنگام شب که می‌ترسند حاضر شود و در بعضی از جاها، به آن از کلمه‌هایی کار گرفته می‌شود که

نشانه‌ای از هراس داشتن است؛ مثلاً در تهران ایران به آن «از ما بهتران» و در بیرجند «اندر آ» گویند و همین گونه استفاده از کلمه «نام‌گم» در افغانستان و «ناگفتنی» در تاجیکستان برای «کژدم» (۷) (خانلری، ۱۳۴۷: ۱۰۵). البته در کوه‌دامن‌زمین، کلمه «نام‌گم» بیش‌تر برای «مار» استفاده می‌شود و گاهی هم از این‌که ذکر نام «مار» باعث می‌شود که از گوینده و شنونده، دیگران غیبت و بدگویی خواهند کرد، به جای آن «ریسمان» گفته می‌شود و این موضوع بر می‌خورد با «ایوفیمیزم» که به قول روان‌شاد محمد حسین یمین، «عبارت است از کاربرد سخن خوب و نیک برای بیان موضوع ناگوار و ناپسند» (یمین، ۱۳۹۶: ۵۴).

این پدیده در افغانستان و بسیاری از جوامع سنتی دیگر دیده می‌شود. در گذشته که مرگ و میر کودکان بسیار زیاد بود، برخی خانواده‌ها پس از چند بار از دست دادن فرزند، برای نوزاد بعدی نام‌هایی بر می‌گزیدند که به باور آنان سبب ماندگاری و حفظ کودک می‌شد. این نام‌ها معمولاً ریشه در باورهای عامیانه، فال نیک، دفع بلا و آرزوی بقا داشتند؛ برای نمونه: «بمانی» به معنای «زنده مانی!» و «ماندگار» یا «مانده» با آرزوی دوام زندگی. «کبل»، از نام‌هایی است که بیش‌تر در بستر باورهای عامیانه و برای دفع چشم‌زخم یا مرگ کودک به کار می‌رفته است. نام‌هایی مانند «بس‌بی‌بی»، «خداداد»، «نظر محمد»، «دولت محمد»، «طالع محمد» و مانند این‌ها نیز گاه با نذر، توسل یا امید به حفظ کودک پیوند داشته‌اند.

از دیدگاه مردم‌شناسی و فرهنگ عامه، این نام‌ها نشان‌دهنده شرایط اجتماعی و روانی خانواده‌ها هستند. پدر و مادری که چند فرزند خود را از دست داده‌اند، در نام‌گذاری فرزند تازه، آرزو، ترس، امید و دعا‌های خود را بازتاب می‌دهند. بنا بر این، این نام‌ها بیش از آن‌که صرفاً ابزار شناسایی باشند، سندی از تجربه‌های زیسته و باورهای فرهنگی جامعه‌اند.

در پژوهش‌های نام‌شناسی (Anthropony-my)، چنین نام‌هایی را می‌توان در گروه نام‌های آرزومندانه یا نام‌های مبتنی بر باورهای عامیانه قرار داد؛ یعنی نام‌هایی که هدف اصلی آن‌ها بیان یک خواست، دعا یا امید برای آینده کودک است، نه صرفاً معرفی او. از جمله نام‌های رایج این دسته در کوه‌دامن، می‌توان از این‌ها نام برد: «بس‌مین»، «بس‌بی‌بی»، «بمانی»، «کبل»، «چغل»، «باشی» و....

و) نام‌های خیلی معمول از زبان پشتو در میان فارسی‌زبانان کوه‌دامن: از این‌که در ساحه کوه‌دامن، فارسی‌زبانان و پشتوزبانان در کنار هم زندگی می‌کنند و از همدیگر تأثیرپذیر اند، شماری از نام‌هایی در میان فارسی‌گویان رایج است که ریشه در زبان پشتو دارد. از میان آن نام‌ها می‌توان از این‌ها نام برد: «زمری»، «توریالی»، «بریالی»، «زلمی»، «ملالی»، «تورپیکی»، «زرغونه»، «رنا»، «گلالی» و...؛ شماری از نام‌های شامل این دسته، فارسی-پشتو یا عربی-پشتویند؛ همچون: «ننگیالی» و «نوریالی». (نام‌های متأثر از سریال‌های ترکی،

سینمای هند و شبکه‌های اجتماعی:

نام‌گذاری تنها تحت تأثیر دین، سنت و خانواده نیست، بلکه رسانه‌ها، صنعت سرگرمی و ارتباطات فرهنگی نیز می‌توانند در شکل‌گیری سلیقه نام‌گذاری نقش داشته باشند. به همین دلیل، نام‌هایی که از فیلم‌ها و سریال‌های هندی، ترکی یا دیگر محصولات رسانه‌یی وارد فرهنگ نام‌گذاری می‌شوند، می‌توانند به‌عنوان نشانه‌ای از دگرگونی‌های فرهنگی و اجتماعی جامعه مورد مطالعه قرار گیرند. نام‌های متأثر از سریال‌های ترکی، سینمای هند و شبکه‌های اجتماعی یکی از پدیده‌های نسبتاً جدید در فرهنگ نام‌گذاری افغانستان و برخی دیگر از کشورهای منطقه است. با گسترش شبکه‌های ماهواره‌ی و برگردان سریال‌های هندی و ترکی به فارسی، بسیاری از خانواده‌ها با نام‌هایی آشنا شدند که پیش‌تر از آن رایج نبودند. همچنین رسانه‌های اجتماعی مانند «اینیستاگرام»، «تیک‌تاک»، «رخ‌نامه/فیس‌بوک»، «یوتیوب» و مانند این‌ها باعث شده‌اند که نام برخی از افراد مشهور، بازی‌گران، ورزش‌کاران و شخصیت‌های طرفدار در میان خانواده‌ها رواج یابد و خانواده‌ها با تغییر نگرش نسبت به نام‌های سنتی، به نام‌هایی که در فضای مجازی دیده می‌شوند، گرایش یابند. از منظر جامعه‌شناختی، این نوع نام‌گذاری نشان‌دهنده تأثیر رسانه بر فرهنگ است. خانواده‌ها گاهی به دلیل علاقه به یک شخصیت داستانی، خوش‌آوایی نام، شهرت بازی‌گر یا محبوبیت سریال، تأثیر عاطفی داستان‌ها و سریال‌ها و یا

گرایش به فرهنگ‌های بیرونی، آن‌ها را برای فرزند خود انتخاب می‌کنند. در این حالت، رسانه از یک ابزار سرگرمی فراتر رفته و بر یکی از مهم‌ترین جنبه‌های هویت فردی، یعنی نام، اثر می‌گذارد. از میان نام‌های این گروه، می‌توان از «فریحه» و «عثمان» نام برد.

یادکرد این نکته لازمی می‌نماید که بیش‌ترین نام‌های شامل این دسته در میان خانواده‌هایی دیده می‌شود که در کنار زندگی در روستا، در محیط شهری هم زندگی کرده‌اند؛ مانند آن خانواده‌هایی که به شهر کابل انتقال کرده‌اند و یا آنانی که به کشورهایمانند ایران و پاکستان رفته‌اند. این نکته هم قابل یادآوری است که نام‌های شامل این دسته، همچون نام‌های دومی استفاده می‌شود.

۳. جایگاه نام‌های با ریشه فارسی در کوه‌دامن

پیش از این یاد کردیم که بیش‌ترین نام‌گذاری‌ها در کوه‌دامن بر اساس باورهای دینی است و به گونه معمول، هرگاه کودکی زاده می‌شود، پدر و مادر به دنبال نامی می‌گردند که به گفته خودشان «کتابی» باشد. کلمه کتبی در این جابه مفهوم ریشه داشتن نام در متن‌های اسلامی و به‌ویژه در قرآن کریم است. بر این اساس، بیش‌ترین نام‌های موجود در این ساحه را نام‌های دینی شکل می‌دهند که اکثر آن‌ها هم ریشه در زبان عربی دارند؛ مگر همیشه چنین نیست، در این ساحه با نام‌های زیادی برمی‌خوریم که ریشه در زبان فارسی دارند و مترادف برای واژه‌های عربی شمرده می‌شوند.

پس گفته می‌توانیم که نام‌های باریشه فارسی در کوه‌دامن در کنار نام‌های باریشه عربی، جایگاه بلندی دارند و یکی از سه جریان اصلی نام‌گذاری (باورهای دینی، گرایش به طبیعت و گرایش به فرهنگ) را شکل داده‌اند. این نام‌ها بیش‌تر با مفاهیمی چون طبیعت، زیبایی، احساسات و ادبیات کهن فارسی پیوند دارند و نه تنها بر اساس جنبه زیبایی‌شناختی مورد نظر اند که به نوعی با هویت فرهنگی و زبانی نیز گره خورده‌اند. در ادامه از شماری از این نام‌ها یاد می‌کنیم:

«برین»، «پیمان»، «پارسا»، «فرزاد»، «رستم»، «سهراب»، «بهار»، «بهشته»، «بهزاد»، «شهلا»، «نگینه»، «پروین»، «فروزان»، «تهمینه»، «نیلاب»، «سیاه‌موی»، «مه‌روجان»، «سیمین»، «گیتا»، «مه‌ناز»، «مژگان»، «جاوید»، «آرزو»، «گلاب»، «دست‌گیر»، «فرشته»، «دریا»، «شه‌ناز»، «ستایش»، «شبان»، «سبزینه»، «گل‌چهره»، «رخ‌سار»، «سبزه»، «مهتاب»، «ستاره»، «شب‌نم»، «روشن»، «نازنین»، «یاسمن»، «فریدون»، «جمشید»، «بهرام»، «فرهاد»، «فرخنده»، «کامران»، «آریا»، «آرمان»، «شاهین»، «شاه‌جهان»، «بیژن»، «افسانه»، «خورشید»، «رامش»، «سوسن»، «شکیبا»، «شکیب»، «فرزانه»، «پروانه»، «دلاور»، «ژاله»، «نیما»، «مژده»، «فرشید»، «فرید»، «فیروز»، «فریده»، «نرگس»، «لاله»، «بنفشه»، «نسرین»، «شقایق»، «غنچه»، «ریحانه»، «نسترن»، «پری‌ماه»، «شب‌بو» و ده‌های دیگر.

نام‌گذاری با واژه‌های دارای ریشه فارسی، افزون بر کارکرد شناسایی، در حفظ و تداوم زبان و فرهنگ نقش مهمی دارد. نام‌ها بخشی از سرمایه زبانی هر جامعه‌اند و رواج نام‌های فارسی می‌تواند به پاس‌داری از هویت فرهنگی و تاریخی این زبان کمک کند. برخی از جنبه‌های اهمیت این نوع نام‌گذاری عبارت‌اند از:

(الف) حفظ هویت فرهنگی و تاریخی: بسیاری از نام‌های فارسی، یادگار تاریخ، اسطوره‌ها، ادبیات و تمدن فارسی‌زبانان‌اند. نام‌هایی چون «رستم»، «سهراب»، «تهمینه»، «فرهاد» و «شیرین»، پیوند نسل امروز را با میراث فرهنگی گذشته حفظ می‌کنند.

(ب) پاس‌داری از زبان فارسی: استفاده از نام‌های فارسی سبب می‌شود که واژگان کهن و اصیل زبان در زندگی روزمره حضور داشته باشند و از فراموشی آن‌ها جلوگیری شود.

(ج) تقویت احساس تعلق فرهنگی: نام‌های فارسی می‌توانند احساس پیوند فرد با تاریخ، ادبیات و فرهنگ سرزمینش را تقویت کرده و به شکل‌گیری هویت فرهنگی کمک کنند.

(د) گسترش زیبایی‌های واژگانی زبان: بسیاری از نام‌های فارسی دارای معانی لطیف و خوش‌آهنگ‌اند و از طبیعت، فضایل انسانی و مفاهیم زیبا الهام گرفته‌اند؛ مانند «بهار»، «پارسا»، «ستوده»، «بهمن»، «هوشنگ»، «دانا»، «خجسته»، «بهزاد»، «دریا»، «بهشته»، «فرشته»، «فرخنده»، «کامران» و...

(ه) حفظ تنوع فرهنگی: وجود نام‌های

فارسی در کنار نام‌های دینی و دیگر نام‌ها، به غنای فرهنگی و زبانی جامعه کمک می‌کنند.

البته در فرهنگ اسلامی، معیار اصلی در نام‌گذاری «نیکو بودن معنا» است، نه صرفاً عربی یا فارسی بودن نام. از این رو، اگر نامی فارسی دارای معنای پسندیده و سازگار با ارزش‌های اخلاقی و دینی باشد، انتخاب آن می‌تواند هم با حفظ هویت فرهنگی و هم با توصیه‌های دین مبارک اسلام هماهنگ باشد. به گونه‌ی مثال، کلمه «پارسا» که یکی از کلمه‌های معمول در ادبیات فارسی است، به معناهای «پاک‌دامن»، «زاهد»، «عارف»، «دانش‌مند» و... آمده و مترادف کلمه «متقی» به‌شمار می‌آید. این کلمه در متن‌های کهن زبان فارسی بسیار به کار رفته و استعمال آن در کنار کلمه «متقی» هم به تنوع فرهنگی و زبانی می‌انجامد و هم باعث گسترش این کلمه همچون نام خواهد شد. نمونه‌هایی از کاربرد این کلمه در شعر ناصر خسرو بلخی:

پادشاه بر کام‌های دل که باشد؟ پارسا
پارسا شو تا شوی بر هر مرادی پادشاه
پارسا شو تا بباشی پادشاه بر آرزو
کارزو هرگز نباشد پادشاه بر پارسا

(ناصر خسرو بلخی، ۱۳۷۳: ۷۳)

همین‌گونه کلمه «ستوده» که به معنای «ستایش شده» است و مترادف کلمه «محمد» شمرده می‌شود. این کلمه هم در متن‌های فارسی بسیار به کار رفته و کاربرد آن همچون نام از نگاه خوش‌آوایی و نیک‌مفهومی‌زیبنده است. نمونه‌ای از کاربرد این کلمه در شاه‌نامه فردوسی:

ستوده‌تر آن کس بود در جهان
که نیکش بود آشکار و نهان

(دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۹: ۱۳۴۷۲)

نمونه دیگر از فردوسی:

ندانی که مردانِ پیمان‌شکن

ستوده نباشد به هر انجمن؟

(فردوسی، ۱۳۷۵، دفتر ۵: ۳۸۵)

نمونه از فرخی سیستانی:

ستوده به نام و ستوده به خوی

ستوده به جام و ستوده به خوان

(دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۹: ۱۳۴۷۲)

نمونه از مسعود سعد سلمان:

نه دیر بود که برخاست آن ستوده‌خصال

برفت و ناقه جمازه را مهار گرفت

(مسعود سعد سلمان، ۱۳۶۴، ج ۱: ۱۰۸)

بحث و مناقشه

یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که نام‌گذاری نوزاد در کوه‌دامن کابل فرایندی صرفاً فردی یا مبتنی بر ذوق شخصی نیست، بلکه کنشی فرهنگی است که از نظام ارزشی، دینی، زبانی و اجتماعی جامعه تأثیر می‌پذیرد. از این رو، پاسخ به پرسش پژوهش بیان‌گر آن است که الگوهای نام‌گذاری در افغانستان در بستر فرهنگ شکل گرفته و هر گروه از نام‌ها بازتاب‌دهنده بخشی از هویت و جهان‌بینی جامعه است. غلبه نام‌های دینی بر سایر گروه‌های نامی را می‌توان نتیجه جایگاه دین در زندگی فردی و اجتماعی باشندگان کوه‌دامن زمین دانست. در جامعه‌ای که

دین یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های هویت فرهنگی و اجتماعی محسوب می‌شود، خانواده‌ها با انتخاب نام پیامبران الهی، یاران پیامبر (ص) و شخصیت‌های برجسته اسلامی، افزون بر ابراز باورهای دینی، در پی انتقال ارزش‌های اعتقادی و اخلاقی به نسل بعدی نیز هستند. از این رو، نام در این فرهنگ تنها وسیله شناسایی فرد نیست، بلکه حامل معنا، هویت و ارزش‌های دینی است. در کنار آن، فراوانی نام‌های با ریشه فارسی نشان می‌دهد که زبان و ادبیات فارسی یکی از مهم‌ترین عناصر هویت فرهنگی در کوه‌دامن به‌شمار می‌رود. این یافته بیان‌کننده آن است که فرهنگ نام‌گذاری تنها بر آموزه‌های دینی استوار نیست، بلکه از میراث تاریخی، ادبی و زبانی نیز تأثیر می‌پذیرد. رواج چنین نام‌هایی را می‌توان نشانه‌ای از تداوم حافظه فرهنگی جامعه و پیوند نسل‌های امروز با پیشینه تمدنی و ادبی این سرزمین دانست.

یافته دیگر پژوهش، حضور چشم‌گیر نام‌های برگرفته از طبیعت است. این امر نشان می‌دهد که طبیعت در فرهنگ افغانستان تنها یک عنصر محیطی نیست، بلکه منبع الهام برای بیان آرزوها، زیبایی‌ها و ارزش‌های مطلوب خانواده‌ها نیز محسوب می‌شود. انتخاب نام‌هایی برگرفته از گل‌ها، درختان، اجرام آسمانی و دیگر پدیده‌های طبیعی، بیان‌کننده نگرش زیبایی‌شناختی جامعه و پیوند عاطفی انسان با محیط پیرامون است.

همچنین، وجود نام‌های مبتنی بر باورهای عامیانه نشان می‌دهد که فرهنگ عامه، با وجود گسترش آموزش و تحول اجتماعی، هنوز در

برخی لایه‌های جامعه بر رفتارهای فرهنگی اثرگذار است. انتخاب این دسته از نام‌ها را می‌توان بازتاب باور به تأثیر نمادین نام در سرنوشت، سلامت یا آینده کودک دانست؛ موضوعی که نشان می‌دهد سنت‌های مردمی همچنان بخشی از فرهنگ نام‌گذاری را تشکیل می‌دهند.

یافته‌های این پژوهش با دیدگاه شماری از پژوهش‌گران حوزه باورها و رسم‌های مردم افغانستان هم‌سوئی دارد که نام‌های رایج در افغانستان را زیبا، متنوع، معنادار و متأثر از عوامل دینی، فرهنگی و تاریخی دانسته‌اند. از میان این پژوهش‌گران می‌توان از «داداجان عابدوف» پژوهش‌گر اهل تاجیکستان نام برد که در کتاب خود «آداب، آیین‌ها و باورهای مردم افغانستان» (۱۳۹۳) متذکر شده که نام‌گذاری در میان مردم افغانستان از اهمیت زیادی برخوردار است و مردم این کشور با نگهداری عنعنه‌های سنتی خود، می‌کوشند که فرزندان‌شان نام‌های زیبا، فرخ‌بخش و مناسب داشته باشند.

همچنین، این نتایج با مطالعات انجام‌شده در حوزه نام‌شناسی در جوامع اسلامی نیز همسو است؛ زیرا بیش‌تر این پژوهش‌ها نشان داده‌اند که دین مهم‌ترین عامل در انتخاب نام افراد است. باین‌حال، پژوهش حاضر نشان می‌دهد که محدود کردن فرهنگ نام‌گذاری افغانستان به عامل دینی، تصویری کامل از این پدیده ارائه نمی‌کند؛ زیرا، زبان، ادبیات، طبیعت، تاریخ و باورهای عامیانه نیز در کنار دین، در شکل‌گیری این نظام فرهنگی نقش مؤثر دارند. از این رو،

فرهنگ نام‌گذاری در کوه‌دامن کابل و در تمام افغانستان باید به‌عنوان نظامی چندعاملی تحلیل شود، نه پدیده‌ای تک‌عاملی.

بر این اساس، می‌توان گفت که نام‌های اشخاص در افغانستان فراتر از یک نشانه‌ هویتی، اسناد فرهنگی جامعه محسوب می‌شوند؛ اسنادی که ارزش‌های دینی، میراث زبانی، ذوق ادبی، حافظه تاریخی و باورهای اجتماعی را در خود بازتاب می‌دهند. بنابراین، مطالعه نام‌گذاری کودکان می‌تواند یکی از راه‌های شناخت تحولات فرهنگی و هویتی جامعه افغانستان باشد.

نتیجه‌گیری

نام‌گذاری در افغانستان و در کوه‌دامن کابل فرایندی فراتر از انتخاب یک واژه برای شناسایی افراد است و به‌عنوان پدیده‌ای فرهنگی و اجتماعی، بازتاب‌دهنده باورها، ارزش‌ها، نگرش‌ها و هویت جامعه به‌شمار می‌رود. بررسی نام‌های رایج نشان داد که الگوهای نام‌گذاری در کوه‌دامن کابل از تنوع قابل توجهی برخوردار است و عوامل گوناگونی در شکل‌گیری آن نقش دارد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که نام‌ها را می‌توان در چند دسته عمده؛ مانند نام‌های دینی، نام‌های برگرفته از طبیعت، نام‌های برگرفته از مکان‌ها، نام‌های هویتی، تاریخی و ادبی، نام‌های متأثر از رسانه‌ها و نیز نام‌های آرزومندانه طبقه‌بندی کرد. هر یک از این دسته‌ها بیان‌گر بخشی از ذهنیت و نظام ارزشی خانواده‌ها و جامعه است. برای نمونه، نام‌های دینی نشان‌دهنده پابندی

به باورهای مذهبی، نام‌های هویتی و تاریخی، بازتاب‌دهنده احساس تعلق فرهنگی و تاریخی، و نام‌های آرزومندانه بیان‌گر امیدها و خواسته‌های خانواده‌ها هستند. همچنین نتایج نشان داد که در سال‌های اخیر، رسانه‌ها و تغییرات اجتماعی در کنار سنت‌های موجود، بر روند نام‌گذاری تأثیر گذاشته‌اند و سبب گسترش برخی نام‌های نو شده‌اند. در مجموع، نام‌گذاری در کوه‌دامن را می‌توان بازتابی از تعامل میان سنت و تحول دانست؛ پدیده‌ای که در آن گذشته فرهنگی و شرایط اجتماعی امروز، همزمان در انتخاب نام حضور دارند.

پیش‌نهاد

با توجه به نتایج این پژوهش، پیش‌نهاد می‌شود که مطالعات گسترده‌تری درباره نام‌گذاری در کوه‌دامن کابل انجام شود، تا تفاوت‌های موجود در میان این ساحه با ساحات دیگر و زبان‌ها و گروه‌های فرهنگی دیگر، بهتر شناسایی گردد. همچنین بررسی تطبیقی نام‌های رایج در دوره‌های زمانی مختلف می‌تواند به شناخت روندهای فرهنگی و اجتماعی در جامعه کمک کند. پیش‌نهاد می‌شود که پژوهش‌گران در پژوهش‌های آینده، تأثیر عواملی چون رسانه‌ها، شبکه‌های اجتماعی، مهاجرت، سطح آموزش و تحولات فرهنگی را بر انتخاب نام‌ها به‌صورت مستقل بررسی کنند. همچنین گردآوری و مستندسازی نام‌های محلی، سنتی و در حال فراموشی، می‌تواند در حفظ میراث فرهنگی و

زبانی کشور نقش مهمی داشته باشد. از سوی دیگر، انجام پژوهش‌های میدانی و استفاده از داده‌های ثبت احوال، مصاحبه و پرسش‌نامه می‌تواند تصویری دقیق‌تر از انگیزه‌ها و الگوهای نام‌گذاری در جامعه امروز کوه‌دامن و سایر نقاط افغانستان ارائه کند.

منابع

- القرآن الکریم.

- احمدی گیوی، حسن و انوری، حسن. (۱۳۹۰). دستور زبان فارسی ۱. چاپ اول، تهران: انتشارات فاطمی.

- اسماعیل بن محمد بن فضل. (۱۴۰۸هـ). الترغیب و الترهیب. به‌کوشش ابوعبیده مشهور بن حسن آل سلمان، ریاض: مکتبةالمعارف.

- افغانی نویس، عبدالله. (۱۳۶۹). لغات عامیانه فارسی افغانستان. چاپ دوم، (بی‌جا): مؤسسه تحقیقات و انتشارات بلخ.

- انوری، حسن. (۱۳۸۲). فرهنگ بزرگ سخن. چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن.

- بهار، محمد تقی. (۱۳۴۹). سبک‌شناسی. چاپ سوم، تهران: سازمان کتاب‌های پرستو وابسته به مؤسسه انتشارات امیر کبیر.

- خالد، عمرو. (۱۳۸۸). زندگی در پرتو اسماء الهی. ترجمه ژیلاد مرادپور، چاپ اول، تهران: انتشارات حافظ ابرو.

- خانلری، پرویز ناتل. (۱۳۴۷). زبان‌شناسی و زبان فارسی. چاپ سوم، (بی‌جا): انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). لغت‌نامه دهخدا. چاپ دوم از دوره جدید، تهران: مؤسسه انتشارات و

چاپ دانشگاه تهران.

- رنگچی، غلام‌حسین. (۱۳۷۲). گل و گیاه در ادبیات منظوم فارسی. چاپ اول، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی (پژوهشگاه).

- رئیسی، حسن. (۲۰۱۴). حقوق کودک و نوجوان از تولد تا هجده سالگی. آموزش کده الکترونیکی توانا برای جامعه مدنی ایران.

- شریفی، محمد فاضل. (۱۳۸۹). ادبیات کودک در افغانستان. چاپ دوم، کابل: انتشارات سعید.

- شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۹۱). صور خیال در شعر فارسی. چاپ نهم، تهران: آگه.

- عابدوف، دادا جان. (۱۳۹۳). آداب، آیین‌ها و باورهای مردم افغانستان. برگردان بهرام امیر احمدیان، چاپ اول، کابل: انستیتوت مطالعات استراتژیک افغانستان.

- عبادی، شیرین. (۱۳۹۲). حقوق کودک. چاپ نهم، تهران: انتشارات روشن‌گران و مسائل زنان.

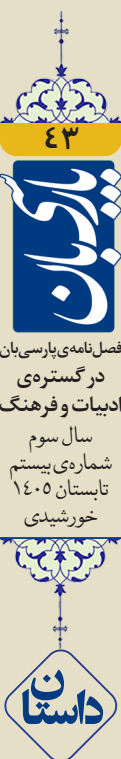
- عبدی، عباس. (۱۳۷۸). تحول نام‌گذاری کودکان تهرانی. چاپ اول، تهران: نشر حنانه.

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

- فردوسی. (۱۳۷۵). شاه‌نامه. با مقدمه احسان یار شاطر، به تصحیح جلال خالقی مطلق، کالیفرنیا و نیویورک: انتشارات مزدا با همکاری بنیاد میراث ایران. - مدبری، محمود. (۱۳۷۴). فرهنگ نام‌ها. چاپ سوم، (بی‌جا): نشر پانوس.

- مسعود سعد سلمان. (۱۳۶۴). دیوان اشعار مسعود سعد. به تصحیح و اهتمام مهدی نوریان، چاپ اول، اصفهان: انتشارات کمال.

- مسلم بن الحجاج القشیری النیسابوری. (۱۴۱۴هـ). صحیح مسلم. ریاض: دار طوق النجاة.



پاورقی‌ها:

۱. این کلمه از «آبی‌تر» (Abitar) از زبان پهلوی آمده و تلفظ آن به گونه «پدر» درست‌تر می‌نماید. شماری از واژه‌نامه‌ها، مانند دهخدا _ جلد چهارم، صفحه ۵۴۳۳ _ هم همین‌گونه ضبط کرده‌اند.
۲. به نقل از صفحه ۲۸۰ کتاب «سبک‌شناسی» از ملک‌الشعراء محمد تقی بهار، جلد اول، این کلمه ریشه در زبان آرامی دارد.
۳. به نقل از صفحه ۸۹ کتاب «واژه‌شناسی در زبان پارسی دری» از محمد حسین یمین، این کلمه ریشه در زبان مغولی دارد.
۴. به نقل از صفحه ۲۴۷ کتاب «فرهنگ تلفظ لغات با بیان معانی آن» از محمد حسین یمین، گونه تلفظی دیگر آن «یاسمین» است و در میان باشندگان کوه‌دامن هم این‌گونه (یاسمین) تلفظ می‌شود.
۵. به نقل از صفحه ۲۸۰ کتاب «سبک‌شناسی» از ملک‌الشعراء محمد تقی بهار، جلد اول، این کلمه ریشه در زبان آرامی دارد.
۶. افسون‌ها و دعاهایی که بر بیماران بخوانند برای شفا یافتن آن‌ها (عمید، ۱۳۸۹: ۷۵۸).
۷. این کلمه در افغانستان به گونه «کژدم» تلفظ می‌شود و اصل آن «کژدم» است؛ مانند: ناصر خسرو بلخی: «آزرد کرد کژدم غربت جگر مرا/ گویی زبون نیافت ز گیتی مگر مرا» دیوان، صفحه ۵۶؛ نظامی گنجه‌یی: «کژدم از راه آن که بدگهر است/ ماندنش عیب و کشتنش هنر است» کلیات، صفحه ۶۲۷؛ مولانا: «کژدم از گندم ندانست آن نفس/ می‌پرد تمیز از مست هوس» مثنوی معنوی، دفتر دوم، صفحه ۲۹۱؛ منوچهری قبادیانی: «زان که زلفش کژدم‌ست و هر که را کژدم گزید/ مرهم آن زخم را کژدم نهد کژدم‌فسای» دیوان، صفحه ۱۲۲.

- معین، محمد. (۱۳۸۶). فرهنگ فارسی معین. دوره دوجلدی، چاپ چهارم، تهران: انتشارات آدنا.
- منوچهری قبادیانی. (۱۳۳۸). دیوان استاد منوچهری دامغانی. به کوشش محمد دبیر سیاقی، چاپ دوم، تهران: زوآر.
- مولانا جلال‌الدین محمد بلخی. (۱۳۹۸). مثنوی معنوی. به تصحیح رینولد ا. نیکلسون، چاپ پنجم، تهران: انتشارات هرمس.
- ناصر خسرو بلخی. (۱۳۷۳). دیوان ناصر خسرو. با مقدمه سیدحسن تقی‌زاده، چاپ اول، (بی‌جا): مؤسسه انتشارات نگاه و نور علم.
- نظام اجتماعی اسلام. (۱۴۰۰). تألیف دیپارتمنت ثقافت اسلامی دانشگاه هرات، چاپ نهم، هرات: انتشارات قدس.
- نظامی، خالد. (۱۴۰۵). «بررسی زبان‌شناسانه نام‌واژه «فرزه»». فصل‌نامه پارسی‌بان؛ در گستره ادبیات و فرهنگ، سال سوم، شماره نهم، ۸۰-۸۷.
- نظامی گنجه‌یی. (۱۳۳۵). کلیات دیوان حکیم نظامی گنجه‌ای. از روی نسخه تصحیح‌شده وحید دست‌گردی، تهران: مؤسسه مطبوعاتی امیر کبیر.
- یمین، محمد حسین. (۱۳۶۲). فرهنگ تلفظ لغات با بیان معانی آن. (بی‌جا).
- _____ . (۱۳۸۸). درآمدی بر لهجه‌شناسی در زبان پارسی دری. چاپ دوم، کابل: انتشارات سعید.
- _____ . (۱۳۹۳). دستور معاصر زبان پارسی دری. چاپ چهاردهم، کابل: انتشارات میوند.
- _____ . (۱۳۹۶). واژه‌شناسی در زبان پارسی دری. کابل: انتشارات سعید.



حمام تاریخی برناباد



قاضی بصیر احمد صدیقی

پژوهشگر حوزه تاریخ و مطالعات فرهنگی
basirs1983@gmail.com

۱- چکیده

حمام‌های تاریخی از جمله بناهای عمومی و خدماتی مهم در بافت‌های تاریخی به شمار می‌روند که افزون بر کارکرد بهداشتی، بازتاب‌دهنده دانش معماری، شیوه‌های سنتی تأمین آب و گرمایش و مناسبات اجتماعی جوامع گذشته‌اند. حمام طاهری برناباد، یکی از بناهای عام‌المنفعه و منسوب به خواجه محمدطاهر برنابادی است که بر اساس منابع تاریخی در سال ۹۷۳ هجری قمری ساخته شده است. هدف این پژوهش، معرفی و مستندسازی ویژگی‌های تاریخی و معماری این بنا و بررسی وضعیت موجود و ضرورت حفاظت و مرمت آن است. پژوهش با رویکرد توصیفی-تحلیلی و با بهره‌گیری از مطالعات کتابخانه‌ای و بررسی‌های میدانی از طریق مشاهده مستقیم بنا، بررسی عناصر معماری، گفت‌وگو با افراد آگاه محلی و ثبت وضعیت موجود انجام شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که بخش قابل توجهی از بنا همچنان پابرجاست؛ اما قسمت‌هایی از آن، به‌ویژه سقف برخی

فضاها و آتشخانه، دچار آسیب و فروریختگی شده‌اند که نیاز به حفاظت و مرمت دارند. این بنا نه تنها نمونه‌ای ارزشمند از معماری حمام‌های سنتی هرات، بلکه بخشی از میراث اجتماعی و فرهنگی برناباد محسوب می‌شود.

واژگان کلیدی: حمام تاریخی برناباد، هرات، معماری سنتی، میراث فرهنگی، مرمت و حفاظت.

۲- روش تحقیق

این پژوهش با رویکرد تاریخی-توصیفی و تحلیلی انجام شده است. هدف اصلی تحقیق، بررسی پیشینه تاریخی، ویژگی‌های معماری، ساختار فضایی، شیوه تأمین آب و سیستم گرمایش حمام تاریخی برناباد (حمام طاهری) و شناخت ارزش‌های فرهنگی و معماری این بنا می‌باشد.

داده‌های مورد نیاز پژوهش به دو شیوه کتابخانه‌ای و میدانی گردآوری شده است. در بخش مطالعات کتابخانه‌ای، از منابع تاریخی، کتاب‌ها، مقالات علمی، اسناد موجود و نوشته‌های مرتبط با تاریخ هرات، معماری سنتی و حمام‌های تاریخی استفاده شده است. همچنین برای شناخت پیشینه بنا و ارتباط آن با خاندان خواجه محمد طاهر برنابادی، اطلاعات تاریخی موجود مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است.

در بخش مطالعات میدانی، با حضور در محل بنا، وضعیت موجود حمام مورد مشاهده

و بررسی قرار گرفته و اطلاعات مربوط به پلان معماری، عناصر فضایی شامل سربینه، پیش‌حمام، گرمخانه، محل شستشو، گلخن، مسیر ورود و خروج آب و مصالح ساختمانی ثبت گردیده است. همچنان از طریق مصاحبه با افراد آگاه محلی و باشندگان روستا، اطلاعات شفاهی درباره تاریخ استفاده از حمام، شیوه بهره‌برداری، نظام زمانی استفاده زنان و مردان، منابع تأمین سوخت و نقش اجتماعی حمام در زندگی مردم گردآوری شده است.

داده‌های به‌دست‌آمده پس از دسته‌بندی و تحلیل، با رویکرد مقایسه‌ای با نمونه‌های مشابه حمام‌های تاریخی منطقه مورد ارزیابی قرار گرفته تا جایگاه این بنا در میان میراث معماری سنتی هرات روشن گردد. نتایج این پژوهش می‌تواند زمینه‌ای برای شناخت بهتر ارزش‌های تاریخی و معماری حمام برناباد و ضرورت حفاظت و مرمت آن فراهم سازد.

۳- معرفی حمام برناباد

حمام تاریخی برناباد از جمله بناهای تاریخی و معماری سنتی هرات است که به نام حمام طاهری نیز مشهور است. برناباد در ۵۵ کیلومتری غرب هرات واقع شده و از لحاظ اداری مربوط به شهرستان غوریان می‌باشد. این حمام از جمله هفت بنای عام‌المنفعه بزرگی است که خواجه محمد طاهر برنابادی (۹۱۵-۹۹۰ ه ق) در زمان حیات خویش اعمار نموده و وقف امور خیریه کرده است. بر اساس شهادت تذکره میرزا

محمدرضا برنابادی و روایت‌های محلی، این حمام در زمان آبادانی خود مجموعه‌ای بزرگ‌تر از وضعیت کنونی را تشکیل می‌داده است. راجع به تاریخ بنا و بانی این آبدۀ تاریخی در تذکرۀ میرزا محمدرضا برنابادی معلومات موثق و معتبر وجود دارد؛ چنان‌که در این اثر که در سال ۱۲۱۲ هجری قمری نوشته شده است، آمده: «... و دیگر حمام وسیع طاهریست که آب جاری در آن چون روح در بدن ساری و هواش از کثرت لطافت و وفور نظافت بی‌استعمال آلت، تطهیر و سفاکاریست. و این فرد مقطع قطعه تاریخ سال ساختمان و مشعر بر ماده تاریخ اوست» (سال نهصد و هفتاد و سه قمری)

تاریخ چو جستم از خرد گفت حمام بنا خواجه طاهر

و با آن‌که از ابتدا [ی] سال تاریخ بنای او تا حال قریب به مدت سه صد سال است هنوز آثار استحکام و متانت آن بنا از ابنیه نو ظاهرتر است. فواره آب جاری داشته نهایت در ایام برهم خوردگی یک خانه آن را به جهت خشت پخته آن ابنای زمان خراب نموده. حال خانه بزرگ جامه‌کن سر حمام و فواره‌های آن متروک و ویران و خانه بزرگ گرمخانه آن را سر حمام نموده، خلوتخانه‌های آن را گرم خانه نموده» (برنابادی، نسخه مسکو: ص ۹). در تحقیقات میدانی که صورت گرفت، حمام طاهری برناباد در وضعیت فعلی حدود ۷۰ درصد سالم باقی مانده است. با وجود حفظ بخش‌های مهم بنا، قسمت آتشخانه که نقش اساسی در سیستم گرمایش حمام

داشته، آسیب دیده و سقف آن فرو ریخته است. این بخش نیازمند توجه فوری برای جلوگیری از تخریب بیش‌تر است.

از ویژگی‌های قابل توجه دیگر این بنا، نبود کتیبه تاریخی در ساختمان است. بنابراین، شناخت تاریخ و هویت آن بیش‌تر بر پایه روایت‌های نسخه‌های خطی قدیمی و کتاب‌های تاریخی مرتبط به برناباد و معلومات شفاهی محلی، ویژگی‌های معماری و اطلاعات منتقل شده از نسل‌های گذشته صورت می‌گیرد.

در کتاب میرزایان برناباد اثر مایل هروی که در سال ۱۳۴۸ شمسی تحریر یافته است، راجع به این حمام روایت‌های جالبی وجود دارد. چنان‌که آمده: «این حمام را نیز بهاستحکام خاص ساخته که در کنار همان نهر در نفس قریۀ برناباد قرار دارد. در مدت تقریباً چارصد سال که از عمر آن می‌گذرد، هنوز خراب نشده و مردم آنجا، از آن استفادت برند و از خواجه طاهر یاد کنند در بنای تاریخ حمام گویند:

تاریخ چو جستم از خرد گفت:

حمام بناء (۱) خواجه طاهر (۹۷۳ هـ.ق) (۲)
ازین حمام داستانها گویند و البته این داستانها غالباً تعلق می‌گیرد به ظرافتهاییکه در روحیه مردم آنجا انعکاس یافته است. حمام برناباد خیلی تاریک و آبش گِلا لود است. هنگام صبح یک تعداد مردم در آنجا روند بهخصوص در زمستانها. روزی مردی سحر به حمام میرفته و در صحن حمام گرمابه، مردم را زیر پا کردی، بدین معنی هر جا پا می‌گذارد، می‌گویند هوش کن

میرزا عبدالغفور را زیر پا کردی، چشمت را باز کن میرزا عبدالصمد زیر پا شد، این مرد ظریف میگوید: بابا یک میرزا را به روغن چراغ بدهید تا پیش پای خود را ببینم.

روزی که حاجی اسمعیل سیاه (شاعر و نقاد چیره‌دست هرات) میخواست به حمام برناباد برود در خانه یکی از حضرات آنجا گفت: «برایم یک جوهره موزه، یک عصا، یک غربال و یک چراغ بدهید». گفتند: حاجی چه می‌گویی؟ گفت: می‌خواهم به حمام بروم. چراغ، برای آن است که پیش پا را ببینم، عصا، برای آنکه نلغزم و موزه، از آن است که پاهای من پر گل نشود و غربال، برای آن خواهم که آبهای حمام را غربال کنم که خیلی گِلا لود است» (مایل هروی، ۱۳۴۸: صص ۲ و ۳).

در مجموع، حمام طاهری برناباد نمونه‌ای ارزشمند از معماری خدماتی و اجتماعی دوره‌های گذشته هرات است که در آن کارکرد عملی، هنر معماری، دانش سنتی آب‌رسانی و فرهنگ اجتماعی مردم در یک مجموعه واحد گرد آمده است.

بخش موجود حمام نشان‌دهنده شیوه معماری حمام‌های سنتی خراسان است که با توجه به شرایط اقلیمی منطقه و نیازهای اجتماعی مردم طراحی شده است. فضای موجود حمام بعد از دالان ورودی از چهار بخش اصلی تشکیل شده است که عبارت‌اند از رختکن، پیش حمام، محل شستشو و بخارخانه.

حمام برناباد در سمت شمال کوچه عمومی

برناباد واقع شده است. این کوچه که موازی با جوی برناباد، از سمت بازار به طرف شرق روستا امتداد دارد، از جمله معابر اصلی برناباد می‌باشد. قرارگرفتن حمام در مرکز روستا باعث شده که اهالی تمام محال روستا به سهولت به آن دسترسی داشته باشند و علاوه بر آن موقعیت حمام در سمت شمال کوچه، جهت کنترل گرما و جلوگیری از ورود بادهای سرد زمستانی می‌باشد؛ زیرا در روستای برناباد در فصل زمستان بادهای سردی می‌وزد که به نام سیاه‌باد یاد می‌شود. همچنان واقع‌شدن حمام در جوار جوی برناباد در واقع دسترسی حمام را به آب مورد ضرورت آسان ساخته است. درب ورودی و راهروهای حمام از نخستین بخش‌هایی هستند که مراجعه‌کنندگان با آن روبه‌رو می‌شوند. این قسمت‌ها تنها مسیر ورود و خروج نیستند، بلکه به‌عنوان بخشی از نظام معماری حمام، وظیفه حفظ حرارت، تأمین امنیت، کنترل جریان هوا و حفظ حریم خصوصی را بر عهده دارند. سطوح جانبی حمام برناباد تقریباً داخل زمین قرار گرفته است. یعنی سطح حمام از سطح کوچه چند پله پایین‌تر است، به دلایل ذیل: ۱- به خاطر محافظت از درجه حرارت، چون خاک عایق سرما و گرما است. ۲- از آب جوی برناباد بدون استعمال وسایل تخریکی به راحتی استفاده می‌شود. ۳- مقاومت بنا در مقابل زلزله‌ها.

درب ورودی این حمام سنتی ساده، مستحکم و نسبتاً کوتاه ساخته شده است کوتاه‌بودن ارتفاع در، علاوه بر افزایش استحکام بنا، موجب می‌شود

افراد هنگام ورود اندکی سر فرود آورند که این امر از دیدگاه فرهنگی نشانه احترام به فضای عمومی نیز تلقی می‌شود. همچنین، کوچک بودن درگاه از خروج گرمای داخل حمام و ورود هوای سرد جلوگیری می‌کند.

پس از عبور از در ورودی، به سمت راست به جانب شرق می‌پیچیم و وارد راهرویی می‌شویم. این راهرو که در برخی منابع «هشتی» یا «دالان ورودی» نیز نامیده می‌شود، نقش بسیار مهمی در عملکرد حمام دارد. در این حمام این راهرو هشتی نیست بلکه شکل هندسی مستطیل را دارا می‌باشد. سقف این دالان ورودی به شکل ضربی پوشش یافته است و طاق آخر دالان مذکور پوشش رومی یافته است. موازی با همین ورودی در قسمت شمال آن اتاقی وجود دارد که در منابع به نام خلوتخانه یاد می‌شود. و این خلوتخانه برای نشستن و انتظار کشیدن زنان بوده تا این که مردان حمام را ترک کنند و حمام به اصطلاح زنانه شود. موجودیت این پیچ‌ها و یا غلام‌گردش‌ها برای این است که دید مستقیم از بیرون به داخل حمام امکان‌پذیر نباشد. عرض راهرو و یا دالان ورودی این حمام به اندازه‌ای است که عبور افراد به آسانی امکان‌پذیر باشد؛ اما فضای زیادی برای تبادل هوا ایجاد نکند. کف راهرو اندکی شیب دارد تا آب‌های ناشی از شست‌وشو یا نظافت به سمت مجاری خروجی هدایت شود. ورودی این حمام حد اقل دو پله پایین‌تر از سطح کوچه است؛ زیرا بخش‌های اصلی حمام پایین‌تر از سطح زمین ساخته شده است. آنچه از نحوه ساخت

این راهروها نتیجه به‌دست می‌آید این است که این راهروهای حمام تنها مسیر ارتباطی نیستند، بلکه وظایف متعددی بر عهده دارند، از جمله: جلوگیری از ورود مستقیم هوای سرد به فضای گرم حمام، حفظ حریم خصوصی و جلوگیری از دید مستقیم به سرینه و گرمخانه، کاهش اتلاف انرژی و حفظ گرمای داخلی، ایجاد انتقال تدریجی میان فضای بیرون و محیط گرم و مرطوب حمام و هدایت مراجعه‌کنندگان به بخش‌های مختلف بنا. در این حمام مسیر دسترسی‌های است که هر فضا و هر قسمت دارای یک راهرو است که قسمت بعدی را با هم وصل می‌سازد. و همچنان این راهروها فضاهای قسمت‌های حمام را از هم جدا می‌کند تا دما و رطوبت هر فضا نسبت به فضای مجاور تنظیم شود. بعد از راهروی این حمام اتاقی وجود دارد که انتظارخانه و راهرو را با هم وصل می‌کند از دیگر کاربردهای این خانه توقف کوتاه استحمام‌کنندگان بعد از استحمام بوده است.

الف: بخش سرینه (رختکن)

نخستین فضای داخلی حمام، بخش رختکن بوده است. این قسمت محل آماده‌شدن افراد پیش از ورود به فضای گرم حمام و همچنین محل استراحت پس از پایان شست‌وشو به شمار می‌رفته است. در معماری حمام‌های سنتی، سرینه معمولاً فضایی نسبتاً بزرگ‌تر و دارای ارتباط مستقیم با فضای بیرونی بوده است. این بخش محل تعویض لباس، استراحت و گفت‌وگو بوده و معمولاً بزرگ‌ترین و زیباترین فضای حمام

محسوب می‌شود. سرینه حمام طاهری برناباد در حقیقت بزرگ‌ترین فضای ساختمانی این بنا می‌باشد. این قسمت دارای ویژگی‌های معماری آتی می‌باشد: دارای پلان هشت‌ضلعی است. سقف آن به صورت گنبدی ساخته شده است تا هم استحکام بنا افزایش یابد و هم بخار به‌خوبی در فضا جریان پیدا کند. بر اساس شهادت تذکره میرزا محمدرضا برنابادی در گذشته در مرکز سرینه و یا رختکن این حمام حوضی کوچک قرار داشته که علاوه بر زیبایی، به تعدیل دما و رطوبت فضا کمک می‌کرده است و در وسط این حوضچه فواره‌آبی موجود بوده است (تذکره میرزا محمدرضا برنابادی، نسخه مسکو، ص ۹). اکنون از این حوضچه و فواره‌آبی اثری موجود نیست. این رختکن که شکل هشت‌ضلعی دارد، در چهار ضلع بزرگ آن سکوه‌های مرتفع (شاه‌نشین یا سکوه‌های نشستن) به‌نظر می‌رسد که افراد روی آن لباس خود را تعویض کرده یا پس از استحمام استراحت می‌کردند. کف سرینه با خشت فرش شده است. کاربردهای این بخش شامل مواردی ذیل می‌شود: تعویض لباس پیش از ورود به گرمخانه، استراحت پس از استحمام، جلوگیری از ورود هوای سرد به بخش‌های گرم حمام، محل ملاقات، گفت‌وگو و گاهی برگزاری مراسم اجتماعی مانند حمام عروس، حمام داماد و آیین‌های سنتی بوده است. این بخش از حمام برناباد دارای طاقچه‌ها برای قراردادن وسایل و کفش و لباس مراجعه‌کنندگان بوده است. رختکن نقش یک فضای واسطه را میان هوای بیرون و گرمخانه ایفا می‌کرده؛ زیرا اگر شخص مستقیماً از هوای سرد وارد گرمخانه می‌شده، اختلاف شدید دما شاید موجب اذیت

وی می‌شده است. بنابراین رختکن باعث می‌شود بدن به‌تدریج با گرمای حمام سازگار گردد. این قسمت از حمام در گذشته دارای اهمیت فرهنگی بوده، چون مکانی برای دیدارهای اجتماعی، تبادل اخبار، گفت‌وگوهای محلی و حتی پذیرایی از مهمانان به‌شمار می‌رفته است. از این رو، بسیاری از پژوهشگران آن را یکی از مهم‌ترین فضاهای اجتماعی حمام‌های سنتی می‌دانند. در کتاب هرات در سده‌ی شانزده تا هژده اثر دوکتور ناتالیا نیکولی تومانیوچ آمده است؛ حمام برناباد تنها برای شستشو استفاده نمی‌شد. در اینجا مردان جمع می‌شدند ساز و موسیقی می‌شنیدند، مباحث دلچسپ آموزشی صورت می‌گرفت. حمام در حقیقت نقش یک کلوب را بازی می‌کرد. برای زنان حمام بعد از خانه‌های اقارب نزدیک، یگانه جایی بود که می‌توانستند از خانه برآیند و به آنجا بروند. (تومانیوچ، ۱۴۰۲: ص ۲۶۱). در حال حاضر در طی همین چند دهه اخیر قسمتی از سقف رختکن فرو ریخته و بعد از فروریزی دیواری متشکل از دو طاق در زیر سقف مذکور اعمار گریده و بالای دیوار سقف رختکن مجدداً پوشش یافته است. هر زمانی که این حمام مرمت گردد باید پایه مذکور از وسط فضای رختکن واپس برداشته شده و سقف مانند پوشش اولی اعمار گردد.

در گذشته در قسمت رختکن جای معینی بوده برای مسؤول حمام و یا همان حمامی. این شخص وظیفه امور حمام را به عهده داشته وقتی مشتریان به این قسمت می‌رسند تابلو نصب بوده جهت تذکر و هوشدار که مردم از آوردن اشیای گران‌قیمت به حمام خود‌داری کنند و یا هم به حمامی تحویل دهند. قطعه شعری که از سوی

لالا حمامی نصب شده جلب توجه می‌کند:

هرکه دارد امانت موجود

بسپارد به بنده وقت ورود

نسپارد و گر شود مفقود

بنده مسؤول آن نخواهم بود (ضرغام، ۱۳۹۱):

(ص ۰۲)

پس از رختکن، ورودی کوچکی وجود دارد به نام میان در، این معبر رختکن را به فضای پیش حمام وصل می‌کند. این قسمت از حمام برناباد در حقیقت جایی بوده که مشتریان برای مشت و مالش از آن استفاده می‌کرده‌اند و این قسمت که نقش واسطه میان محیط رختکن و فضای گرم‌تر داخلی را ایفا می‌کند، باعث تنظیم تدریجی دما و جلوگیری از ورود مستقیم هوای سرد به بخش گرم حمام می‌شود. این ساحه از حمام دارای دو طاق و یک تخت بوده که مراجعه‌کنندگان در آن تحت ماساژ و مشت و مالش قرار می‌گرفتند.

ب: عروس خانه

یکی از بخش‌های قابل توجه حمام برناباد، فضایی موسوم به عروس خانه است. این قسمت برای استحمام و آماده‌سازی عروس‌ها در مراسم ازدواج اختصاص داشته و بیانگر نقش فرهنگی و آیینی حمام در جامعه سنتی برناباد است. وجود چنین فضایی نشان می‌دهد که حمام تنها یک مکان خدماتی نبوده، بلکه با مناسبت‌های مهم زندگی اجتماعی مردم نیز پیوند داشته است. در گذشته‌ها عروس خانه بخشی از حمام سنتی بود که برای انجام آیین‌های مربوط به حمام عروس اختصاص می‌یافت. در فرهنگ قدیم، رفتن عروس به حمام پیش از مراسم ازدواج تنها یک شست‌وشوی ساده نبود، بلکه یک آیین اجتماعی

و فرهنگی به شمار می‌رفت که با حضور زنان خانواده، دوستان و نزدیکان عروس همراه بود. عروس خانه در حمام برناباد در بخش آرام‌تر و خصوصی‌تر حمام قرار دارد و در ارتباط با گرمخانه ساخته شده است. این فضا نسبت به بخش‌های عمومی حمام، تزیینات بیش‌تری داشته و برای ایجاد محیطی دلنشین‌تر طراحی شده است. در حال حاضر در ورودی و قسمتی از عروس خانه در حمام برناباد موجود است. آثار آهک‌بری در طاق‌های آن به مشاهده می‌رسد و بر اساس گفتار بزرگسالان برناباد در گذشته این قسمت از حمام دارای کاشی‌کاری‌های بسیار مقبول بوده است. قسمت اخیر عروس خانه در حال حاضر سقف آن فرو ریخته است. از لحاظ معماری فضای عروس خانه در این حمام شکل هشت ضلعی را دارد و همچنان دارای طاق‌ها و سکوها برای نشستن می‌باشد. بر اساس تحقیقات میدانی و مشاهداتی که از وضعیت فعلی به دست آمد، بخش عروس خانه دارای این ویژگی‌ها می‌باشد: فضای امن و آرام، طاق‌ها و سکوهایی نشستن برای عروس و همراهان، طاقچه‌ها و محل قراردادن وسایل آرایشی و شخصی، نورپردازی مناسب از طریق نورگیر سقفی و موجودیت تزیینات خشتی، آهک‌بری و کاشی‌کاری برای زیبایی بیش‌تر. از جمله اموری که در این مکان اجرا می‌شد می‌توان از موارد آتی نام گرفت: آماده‌سازی عروس برای مراسم ازدواج، شست‌وشو، حناگذاری و آرایش سنتی عروس، گردهمایی زنان خانواده و برگزاری آیین‌های محلی، اجرای برنامه‌هایی مانند آوازخوانی سنتی و شعرخوانی و شادی‌های محلی.

ج: بخارخانه (گرمخانه)

بعد از عبور از قسمت پیش حمام از طریق راهرو کوتاه وارد گرمخانه می‌شویم. بخارخانه گرم‌ترین بخش حمام است و برای ایجاد محیط گرم و مرطوب مورد استفاده قرار می‌گرفته است. این بخش ارتباط مستقیم با سیستم گرمایش حمام داشته و از طریق حرارت تولیدشده در آتشخانه گرم می‌شود. دو اتاق روبه‌روی حمام قرار گرفته که هر دو مکانی است برای شستشوی بدن و در حال حاضر سالم‌ترین قسمت حمام برناباد می‌باشد. در قسمت طاق غربی گرمخانه فضایی وجود دارد که بر اساس قول حمامی، این مکان ویژه برای انجام امور بهداشت فردی، شامل تطهیر و اموری مربوط به وضو تعبیه شده است. این بخش از اجزای کارکردی حمام به شمار می‌رفته و نشان‌دهنده توجه سازندگان به رعایت اصول بهداشت و پاکیزگی در معماری حمام‌های سنتی است. در قسمت طاق شمالی گرمخانه روزن کوچکی قرار دارد که به این وسیله هوای داغ آتشدان را به داخل گرمخانه هدایت می‌کرده و به این شکل فضای گرمخانه به حالت مطلوب می‌رسیده. مراجعین در حمام با ظرف‌های دست‌داشته از خزینه آب برمی‌داشتند که این کار از نگاه بهداشتی خالی از اشکال نبوده است.

در سمت شرق گرمخانه مخزن آب و یا خزینه قرار دارد که آب گرم از آتشدان به گرمخانه انتقال می‌گردد و اصطلاح محلی این مخزن به نام «پرخو» یاد می‌شود. در دور تا دور گرمخانه تخت‌هایی اعمار گردیده که برای نشستن استحمام‌کنندگان به کار می‌رفته است.

مصالح و شیوه ساخت: حمام طاهری برناباد با استفاده از خشت پخته و مصالح

سنتی مانند ساروج ساخته شده است. استفاده از ساروج، که از ترکیب آهک و مواد مقاوم‌کننده سنتی ساخته می‌شد، باعث استحکام بخشی بخش‌های مختلف بنا، به خصوص قسمت‌های مرتبط با آب و رطوبت، گردیده است.

در بخش‌هایی از بنا، نمونه‌های زیبایی از آهک‌بری‌های هنرمندانه مشاهده می‌شود که نشان‌دهنده توجه سازندگان به جنبه‌های زیبایی‌شناختی در کنار کارکرد معماری است.

تأسیسات آبی و گرمایشی: در داخل حمام دو حوضچه وجود دارد که برای رسوب‌گیری آب جوی برناباد استفاده می‌شده است. این سیستم نشان‌دهنده توجه معماران سنتی به تصفیه ابتدایی آب و آماده‌سازی آن برای استفاده در حمام بوده است.

همچنین در بنا دو دیگ مسی بزرگ وجود دارد. هرکدام از این دیگ‌ها حدود پنجاه لیتر آب جای دارد و این دیگ‌ها برای گرم کردن آب مورد استفاده قرار می‌گرفته است. آب پس از گرم شدن در این دیگ‌ها، برای استفاده در بخش‌های مختلف حمام انتقال می‌یافته است.

سیستم آبرسانی: نظر به این که حمام بیش‌تر از یک متر از سطح جوی برناباد پایین‌تر واقع شده است، سیستم آبرسانی آن طوری بوده که در ابتدا آب توسط یک مجرای به یک حوضچه راه یافته و سپس گل و مواد زاید آب ته‌نشین شده و به حوضچه دوم راه یافته و مانند حوضچه اول آب در آن جا نیز رسوب‌گیری می‌گردیده است و سپس آب پاک به دو دیگ مسی آمده و در آن جا آب گرم شده و سپس به ذخیره آب حمام انتقال می‌یافته است. این ذخیره آب که در محل استحمام حمام موقعیت دارد توسط مشتریان از آب آن استفاده

می‌شده و سپس آب مستعمل از طریق مجرای زیری به خندق که در بیرون حمام قرار داشته سرازیر می‌شده است. گرم کردن حمام به وسیلهٔ اشتعال خار و خاشاک و مواد محلی صورت گرفته و برای گرم کردن کف حمام از «گره‌رو زیری» کار گرفته می‌شده است.

وجود چنین سیستم منظم آبرسانی و گرمایشی در حمامی که چند قرن پیش ساخته شده، نشان‌دهندهٔ سطح بالای دانش معماری، مدیریت منابع آب و مهارت مهندسان و استادکاران سنتی منطقهٔ هرات است. حمام طاهری برناباد نمونه‌ای از سازگاری معماری سنتی با محیط طبیعی و نیازهای اجتماعی جامعه به شمار می‌رود.

۴- ارزش تاریخی، وضعیت کنونی و ضرورت مرمت حمام برناباد

حمام طاهری برناباد یکی از هفت بنای تاریخی منسوب به خواجه محمد طاهر برنابادی، فرزند خواجه جلال‌الدین ارشد و نواسهٔ خواجه سراج‌الدین علی بزرگ خاندان میرزایان برناباد و بنیان‌گذار برناباد نوین، به شمار می‌رود. این مجموعه بناها بیانگر جایگاه علمی، اجتماعی، فرهنگی و نیکوکاری این شخصیت تاریخی در آبادانی برناباد است.

موقعیت جغرافیایی حمام در مرکز روستای تاریخی برناباد، یکی از عوامل مهم در اهمیت آن به شمار می‌رود. قرار گرفتن حمام در قلب بافت مسکونی و تاریخی روستا نشان می‌دهد که این بنا از آغاز تأسیس، به‌عنوان یک مرکز عمومی و اجتماعی برای مردم طراحی شده و ارتباط نزدیکی با زندگی روزمرهٔ ساکنان داشته است. ارزش حمام طاهری تنها به قدمت معماری

آن محدود نمی‌شود؛ بلکه این بنا بازتاب‌دهندهٔ بخشی از تاریخ اجتماعی، فرهنگ عمومی، شیوهٔ زندگی، دانش سنتی آبرسانی و نظام معماری هرات است. همچنین وقف آن برای استفادهٔ عمومی، نشان‌دهندهٔ اندیشه‌های خیرخواهانه و توجه به رفاه اجتماعی در دوره‌های گذشته می‌باشد.

با وجود ارزش‌های تاریخی و معماری، وضعیت کنونی حمام طاهری نگران‌کننده است. بخش‌هایی از بنا در اثر گذشت زمان، نبود مراقبت و عدم انجام مرمت‌های اساسی آسیب دیده است. قسمت‌هایی از سقف حمام فرو ریخته و خطر گسترش آسیب‌ها، بخش‌های باقی‌ماندهٔ بنا را تهدید می‌کند. علاوه بر آن، بخشی از محوطهٔ اصلی حمام مورد تصرف قرار گرفته که این مسأله می‌تواند به کاهش اصالت تاریخی و آسیب بیش‌تر به حریم بنا منجر شود.

۵- پیشنهادات

اگر برای حفاظت و مرمت این اثر تاریخی اقدامات فوری و عملی صورت نگیرد، احتمال آن وجود دارد که در سال‌های آینده بخش‌های بیش‌تری از بنا تخریب شده و این یادگار ارزشمند تاریخی برای همیشه از میان برود. بر این اساس، ضروری است که حمام طاهری برناباد در فهرست آثار نیازمند حفاظت قرار گرفته و اقدامات زیر برای آن انجام شود:

- ثبت و مستندسازی دقیق معماری بنا؛
- تهیهٔ نقشه و پلان معماری حمام؛
- جلوگیری از تخریب و تصرف حریم تاریخی آن؛
- مرمت بخش‌های آسیب‌دیده، به‌خصوص

سقف و آتشخانه؛

● حفظ مصالح اصیل بنا و استفاده از شیوه‌های

مرمت سنتی؛

● آگاهی‌دهی به مردم محل درباره‌ی ارزش

تاریخی این اثر؛

● نوشتن تاریخچه‌ی مختصر حمام بالای تابلو و

نصب در حمام برای آگاهی‌عموم از بنا.

این حمام افزون بر ارزش معماری و تاریخی، می‌تواند به‌عنوان یکی از جاذبه‌های مهم گردشگری فرهنگی در منطقه مطرح شود. قدمت نزدیک به پانصد سال، شیوه‌ی معماری سنتی، سامانه‌ی قدیمی تأمین و گرم‌کردن آب، حوض‌های ته‌نشینی، دیگ‌های مسی و بخش‌هایی همچون سربینه، پیش‌حمام، گرمخانه و عروس‌خانه، این بنا را به نمونه‌ای ارزشمند از حمام‌های تاریخی هرات تبدیل کرده است. قرارگرفتن حمام در بافت تاریخی برناباد و در نزدیکی هریرود نیز بر اهمیت گردشگری آن می‌افزاید و می‌تواند در کنار دیگر بناهای تاریخی روستا، بخشی از یک مسیر گردشگری فرهنگی و تاریخی را تشکیل دهد.

مرمت و حفاظت از این بنا می‌تواند زمینه‌ای برای معرفی تاریخ، معماری، آداب اجتماعی و شیوه‌ی زندگی مردم برناباد در گذشته فراهم سازد. حمام‌های تاریخی تنها محل استحمام نبوده‌اند، بلکه در گذشته از مهم‌ترین فضاهای اجتماعی و فرهنگی جامعه به شمار می‌رفتند و بخشی از خاطرات و زندگی روزمره‌ی مردم را در خود جای داده‌اند. از این رو، احیای حمام طاهری و معرفی آن به گردشگران می‌تواند افزون بر حفظ یک میراث ارزشمند، به رونق گردشگری فرهنگی، ایجاد فرصت‌های اقتصادی برای مردم محل و شناساندن پیشینه‌ی تاریخی برناباد و خاندان‌های

تاریخی آن کمک کند.

حفاظت از حمام طاهری برناباد تنها حفظ

یک ساختمان قدیمی نیست، بلکه پاسداری از

بخشی از هویت تاریخی و فرهنگی مردم برناباد

و هرات است.

منابع

- برنابادی، محمد رضا. (۱۹۸۴م). تذکره محمد

رضا برنابادی. نسخه‌ی مسکو، چاپ عکسی از روی

نسخه ترجمه به روسی، پیش‌گفتار و حواشی به سعی

و اهتمام ن.ن. تومانیوچ، مسکو: اداره‌ی انتشارات

دانش - شعبه‌ی ادبیات خاور.

- تومانیوچ. (۱۴۰۲). هرات در سده‌ی شانزده تا

هژده. چاپ اول، هرات: احراری.

- ضرغام، جاوید. (۱۳۹۱). حمام برناباد. روزنامه

اتفاق اسلام، ص ۲، پنج‌شنبه: ۱۱ جوزا.

- مایل هروی، غلام‌رضا، (۱۳۴۸)، میرزایان

برناباد. نمبر نشرات ۹۱ (۱۲۵۵۰). کابل: انجمن

تاریخ افغانستان.

منابع میدانی: مصاحبه‌ها و مشاهدات میدانی

پژوهشگر از حمام تاریخی طاهری برناباد، اسد

۱۴۰۵.

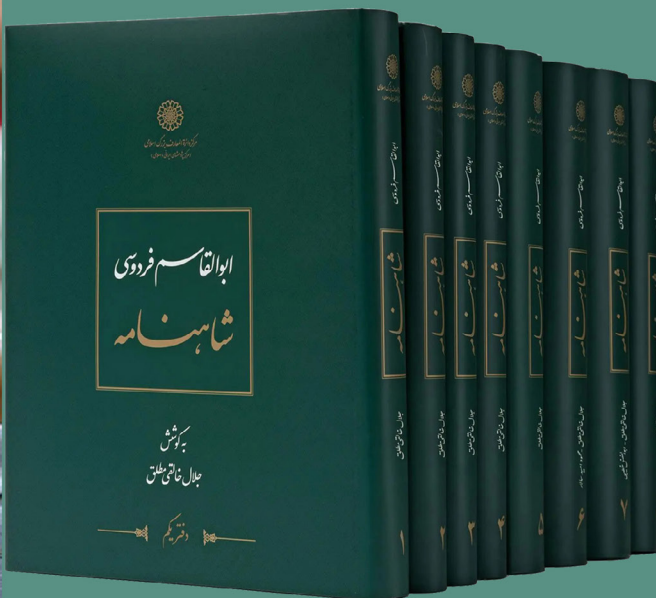
پاورقی‌ها:

۱. در چاپ اول میرزایان برناباد، «بنای»؛ اما در

تذکره محمد رضا برنابادی «بناء» آمده است.

۲. همان اثر، این ارقام ذکر نگردیده؛ اما در تذکره

موجود هست. نسخه‌ی مسکو، ص ۹.



درسوگ مطلق

و نگاهی به روش پیرایش شاهنامه پژوه معاصر دکتر جلال خالقی مطلق

نادر احمدی

نویسنده و پژوهشگر

روز شنبه نهم اسفندماه هزار و چهار صد و چهار خورشیدی دکتر جلال خالقی مطلق شاهنامه پژوه معاصر در آلمان در گذشت. او بیستم شهریورماه هزار و سه صد و شانزده خورشیدی در شهر تهران چشم به جهان گشود. سواد ابتدایی و متوسطه را در تهران به دست آورد. این دوران دوران آشنایی و گرایش او به شاهنامه نیز بود. وقتی پسر دایی او شاهنامه را باز می کرد و داستان نبرد رستم و اشکبوس را می خواند جلال خالقی مطلق به مینیاتور صحنه نبرد رستم و اشکبوس خیره شده و از نظاره آن آورد بزرگ شگفت زده می شد.

خالقی مطلق برای تحصیلات تکمیلی به آلمان رفت و در دانشگاه کلن آلمان در رشته های مردم شناسی، مطالعات آلمان و خاورشناسی به تحصیل پرداخت. سال هزار و سه صد و چهل و نه خورشیدی از این دانشگاه مدرک دکترای خود را اخذ و سال بعد مدرس همین دانشگاه شد. او تا پایان عمر خود در کشور آلمان زندگی کرد؛ اما بارها و بارها به ایران سفر کرد و در همایش ها و اجتماعات

علمی و پژوهشی در ایران حضور یافت. او ارتباط وثیقی با سرزمین مادری خویش داشت.

دکتر جلال خالقی مطلق در دوران تحقیق روی پایان‌نامه دکترای خود به دو نکته بنیادین دست یافت. یکی این‌که چاپ‌های گوناگون آن زمان شاهنامه را مرور کرد، به برخی از دست‌نویس‌های موجود آن زمان دست یافت و آن‌ها را نیز بررسی کرد. دیگر این‌که به سبب تحصیل در رشته مردم‌شناسی با ادبیات و اسطوره‌های حماسی ملل دیگر نیز آشنا شد و این آشنایی او را به مقایسه متون حماسی فرهنگ‌های مختلف کشاند. در نتیجه این پردازش به نوعی ورزیدگی در شناخت متون دست‌یافت و همین ورزیدگی او را به بررسی دقیق‌تر شاهنامه که از کودکی به آن علاقه داشت سوق داد. خالقی مطلق هنگام مرور شاهنامه به شیوه‌ای تازه در بررسی نقاط قوت و ضعف این متن حماسی فارسی دست یافت. در واقع نوعی بصیرت علمی نسبت به ساختار و روایت شاهنامه پیدا کرد. با اتکا به همین بصیرت تصمیم گرفت نسخه‌ها و دست‌نویس‌های شاهنامه را با رویکرد علمی انتقادی بررسی کند و به خوانشی تازه از این متن دست یابد. خود او این شیوه را شیوه علمی انتقادی نام نهاده است. شیوه‌ای که پیش از او کمتر پژوهنده‌ای شاهنامه را با آن روش تصحیح یا به تعبیر او پیرایش کرده بود. تا پیش از کار دکتر جلال خالقی مطلق روش تصحیح متون به ویژه شاهنامه بر شیوه عام اقدم و اصلح استوار بود. مصححان در پی دست‌نویس‌های کهن‌تر بودند و نسخه‌ای را اصلح می‌دانستند که

از همه قدیم‌تر باشد. آنان با تکیه بر همین معیار می‌کوشیدند به متنی منقح و نزدیک به اصل دست یابند؛ اما خالقی مطلق با آشنایی با روش‌های علمی و انتقادی تصحیح متن در غرب رویکردی تازه در پیش گرفت. او نخست دست‌نویس‌ها و نسخه‌های متعدد شاهنامه را بررسی کرد و سرانجام گروهی از نسخه‌های معتبر را به عنوان دست‌نویس‌های اساس برای پیرایش و تصحیح انتقادی شاهنامه برگزید.

خالقی مطلق این نسخه‌ها را که «دست‌نویس‌های اساس تصحیح این دفتر» نامیده در آغاز هر دفتر معرفی کرده است. حتی نسخه‌های اساس را نیز به دو بخش دست‌نویس‌های اصلی و غیراصلی تقسیم کرده است. برای نمونه در دفتر نخست شاهنامه که از گفتار در ستایش خرد آغاز و به پادشاهی کیتباد ختم می‌گردد، شانزده دست‌نویس را فهرست کرده است که دوازده مورد آن در شمار نسخه‌های اصلی و بقیه در شمار نسخه‌های غیراصلی قرار دارد. این فهرست از جلدی به جلدی دیگر تغییر می‌کند. به حدی که در جلد هفتم نسخه‌های اصلی به شش مورد، غیر اصلی به نه مورد، مآخذ دیگر هفت مورد و سی و یک مورد نیز تحت عنوان «دست‌نویس‌های دیگر» بررسی شده است.

هر یک از این فهرست‌ها نشان می‌دهد که حجم کار چه اندازه انبوه، گسترده و دشوار بوده است. بیهوده نیست اگر گفته شود او عمری را رنج برد تا پیراستی ستره و پاکیزه از شاهنامه برای ما به یادگار بگذارد.

دکتر خالقی مطلق در مقدمه کوتاهی که بر یادداشت‌های شاهنامه فردوسی نوشته روش بررسی انتقادی و پژوهشی خود را به صورت ضمنی توضیح داده است: «برای گواه واژه‌ها و اصطلاحات و هر نکته‌ای که نیاز به توضیح بیش‌تری داشته است، نخست از خود شاهنامه کمک گرفته‌ام و کوشیده‌ام با بازگشت دادن به متن خود شاهنامه، به بسیاری از موارد همسان اشاره کنم تا در عین حال که گواهی بر تأیید برداشت خود به دست می‌دهم، خوانندگان را در چارچوب بزرگ‌تری با شیوه سخن و اندیشه سراینده شاهنامه نیز آشنا سازم و نیز زمینه و کمکی برای پژوهش‌های دیگر فراهم آورم. گذشته از این، برای گواه واژه‌ها و اصطلاحات و نکات دیگر، در صورت لزوم از متون دیگر و بویژه از آثار نظم و نثر عصر شاعر و یا نزدیک به زمان او نیز بهره گرفته‌ام» (خالقی مطلق، ۱۳۹۶: پیشگفتار، ده). در این توضیح مختصر به هر دو روش طولی و عرضی در تصحیح شاهنامه به صورت گذرا پرداخته شده است. دو روشی که کلید تصحیح شاهنامه خالقی مطلق به شمار می‌رود. تصحیحی انتقادی با روشی کاملاً علمی.

بنابراین یکی از شیوه‌هایی که خالقی مطلق در تصحیح شاهنامه و ستره کردن متن به کار گرفته است بررسی طولی و عرضی متن است. بدین معنی که متن را با دیدگاه انتقادی از هر دو جهت مورد مذاقه قرار داده است. در بررسی طولی مصحح بیت، بند یا روایتی از متن را در همه نسخه‌ها و دست‌نویس‌های موجود دنبال می‌کند

تا از منظر نسخه‌شناسی سیر تحول ضبط‌ها را از نسخه‌های کهن تا متأخر بسنجد و صورت معتبرتر را به دست آورد. این یک بخش از پیرایش متن است؛ اما گام بعدی بررسی عرضی است. در بررسی عرضی مصحح متن را از نظر سبک و زبان خود اثر، ساختار جمله، ترکیب‌ها و کاربرد واژگان، همچنین سنجش آن با متن‌های مشابه و سبک عصر نویسنده ارزیابی می‌کند تا صورت سازگار و معتبرتر را بازشناسد و به نسخه‌ای پیراسته نزدیک شود.

خالقی مطلق نخست نسخه‌های موجود شاهنامه را به نسخه‌های کهن، میانه و متأخر دسته‌بندی کرد. سپس با بررسی طولی این نسخه‌ها دریافت که بسیاری از بیت‌هایی که تنها در نسخه‌های میانه یا متأخر آمده‌اند با شیوه ضبط نسخه‌های کهن ناسازگارند. این ناسازگاری نتیجه دست‌کاری کاتبان و نسخه‌نویسان است که به اقتضای زمانه خویش چیزهایی را به شاهنامه افزوده‌اند و چیزهایی را نیز انداخته‌اند.

لازم است نمونه‌ای از شیوه کار خالقی مطلق در بخش بررسی طولی نشان داده شود. در داستان کین سیاوخش هنگامی که رستم چندی در توران زمین پادشاهی می‌کند بیت‌های زیادی هست که توسط خالقی مطلق از متن اصلی به پاورقی منتقل شده است. داستان این گونه شروع می‌شود:

چو خورشید سر برزد از کوهسار
بگسترده یاقوت بر پشت قار
خروش آمد و ناله گره‌نای

تهمتن برانگیخت لشکر ز جای

نهادند سر سوی افراسیاب

همه رخ ز کین سیاوش پُر آب

چو بشنید کامد از ایران سپاه

تهمتن به پیش اندرون کینه‌خواه،

بیاورد لشکر به دریای چین

برو تنگ شد پهن روی زمین (خالقی مطلق،

۱۳۹۶، دفتر دوم: ۴۰۵-۴۰۶).

در این بند خالقی مطلق برای بیت اول

گزینش خود را در متن آورده است که دیدیم؛ اما

نسخه‌بدل‌ها را در پاورقی آورده است. مصرع اول

بیت نخست در نسخه‌بدل‌ها به جای «سر برزد»،

«بر زد سر» آمده که روشن است گزینش خالقی

مطلق به زبان فردوسی نزدیک‌تر است. یا در

مصرع دوم همان بیت گزینش او «بر پشت قار»

هست که کنایه از شب و طلوع روز است؛ اما در

نسخه‌بدل‌ها «بر جویبار» و «در دشت و غار» آمده

روشن است که گزینش خالقی مطلق درست‌تر

است. در بیت دوم مصرع اول گزینش خالقی

مطلق «گره‌نای» و در نسخه‌بدل «کوس‌ونای»

آمده است که باز هم گزینش خالقی مطلق

درست‌تر می‌نماید. در بیت سوم مصرع دوم

گزینش خالقی «کین» نسخه بدل «خون» و

مورد دوم گزینش خالقی «پُر آب» و نسخه‌بدل‌ها

یک: «همه رخ پر از خون و دیده پر آب» دو:

«همه دل ز کین سیاوش به تاب» آمده است. در

بیت چهارم نسخه خالقی مطلق «از» نسخه‌بدل

«ز» مورد دیگر «ایران» نسخه‌بدل «دگر ره» که

همه نسخه‌بدل‌ها سست به نظر می‌رسد. در

مصرع دوم بیت چهارم گزینش خالقی مطلق

«کینه‌خواه» و نسخه‌بدل «خود و نامداران بیامد

به راه» است که پیداست نادرست است. بعد از

بیت چهارم جلال خالقی مطلق سی و هفت بیت

دیگر را در بخش الحاقی و در پاورقی منتقل کرده

است. گویا بیت‌های برده شده به بخش الحاقی بر

اساس توالی نسخه‌ها و بررسی نسخه‌های موجود

با زمان و زبان فردوسی همخوانی ندارند. این

نمونه نشان می‌دهد که خالقی مطلق در بررسی

طولی هم به قدمت و اعتبار دست‌نویس‌ها توجه

داشته و هم سازگاری زبانی و سبکی ضبط‌ها را با

سیاق فردوسی سنجیده است.

در بخش بررسی عرضی متن شاهنامه

دکتر خالقی مطلق پس از اشراف به نسخه‌ها و

دست‌نویس‌های متعدد اعم از کهن، میانه و

متأخر شاهنامه را از نظر سبک و بیان خود اثر،

ساختار بندی جمله، اسلوب ترکیب‌سازی و نحوه

کاربرد واژگان توسط فردوسی نیز بررسی کرد.

علاوه بر آن به دیگر متون عصر نویسنده یا نزدیک

به عصر نویسنده نیز مراجعه کرده و به فهم درست

سبک در آن روزگار، شکل روایت و کاربرد

واژگان اشراف حاصل کرده است تا نسخه‌ای

متقن و مبتنی بر روش علمی و انتقادی را عرضه

نماید. این کار میسر نبود جز از راه آشنایی او با

سبک‌شناسی تاریخی و تطبیق سبک شاهنامه

با متون هم‌عرض آن. در واقع بررسی عرضی

نسخه‌محور نیست بلکه متن‌محور است. چه

متن خود شاهنامه و چه متون هم‌عرض آن.

برای فهم کامل این مسأله لازم است چند

بیت از شاهنامه بررسی شود. در داستان رستم و سهراب هنگامی که سهراب با هژیر صحبت می‌کند تا نشانی از رستم بیابد؛ اما چون هژیر هویت تهمتن را پنهان می‌کند سهراب ناامید از یافتن جهان‌پهلوان خشمگین می‌شود. فردوسی با این بیت‌ها صحنه را توصیف می‌کند:

به سهراب گفت: این چه آشفتن ست

همه با من از رستم گفتن ست

همی پیلتن را بخواهی شکست

تو او را تن‌آسان نیاری بدست

چو بشنید گفتارهای درشت

از روی برگاشت و بنمود پشت

پوشید خفتان و بر سر نهاد

یکی ترگ رومی به کردار باد

ز تندى به جوش آمدش خون به رگ

نشست از بر باره تیزتگ (خالقی مطلق،

۱۳۹۶، دفتر دوم: ۱۶۶-۱۶۷)

در این نمونه‌ها تنها به دو مورد اشاره می‌شود که تصحیح عرضی و به صورت ضمنی تصحیح طولی انجام شده است. هژیر به سهراب می‌گوید همی پیلتن را بخواهی شکست تو او را تن‌آسان نیاری بدست. مصراع اول این بیت محل چالش تصحیح عرضی و طولی است. محور سخن پیشوند «همی» است. برخی آن را نشانه استمرار و برخی پرسشی گرفته‌اند. در نشانه پرسشی گاهی لحن اعتراض هم ملحوظ است. نکته مهم از نظر خالقی مطلق این است که برخی همی در این مصراع را پرسشی گرفته‌اند؛ اما در این بیت لازم نیست آن را پرسشی بگیریم چون

زبان فارسی قابلیت لحن پرسشی دادن به جمله را در ذات خود دارد: «خانلری با ذکر گواه‌های بسیاری از ترجمه تفسیر طبری و شاهنامه معتقد است که همی در آغاز این بیت نشانه پرسش است. به گمان نگارنده اگر مصراع یکم را پرسش بگیریم (که محتمل است، ولی حتمی نیست)، مانند موارد بسیار دیگر در زبان نوشتاری و گفتاری فارسی، لحن ادا به شیوه پرسش، جمله را به جمله پرسشی تبدیل می‌کند و دیگر گرفتن همی به معنی «آیا» ضرورتی ندارد» (خالقی مطلق: ۱۳۹۶، یادداشت‌ها، بخش یکم، ۵۳۰-۳۱). حق با خالقی مطلق است چون کل مصراع را با لحن پرسشی ادا کردن استحکام مصراع و سخن‌گوینده را قوت بیش‌تری می‌بخشد. پرسش با لحن ایجاد می‌شود و پیشوند همی در نقش طبیعی خود که همانا استمرار است و ذات زبان آن دوره اقتضا می‌کند باقی بماند. نکته آخر این که در شاهنامه اگر «همی» در اول مصراع بیاید معمولاً نقش استمرار دارد مگر این که گواهی یا قرینه‌ای به غیر آن دلالت کند.

پر چالش‌ترین بیت در این بخش بیت سوم است:

چو بشنید گفتارهای درشت

از روی برگاشت و بنمود پشت

در این بیت واژه گفتار در نسخه‌های متعدد با نویسه‌های متعددی ضبط شده است. مثلاً در نسخه لندن «این گفت‌های» و در نسخه‌های قاهره، واتیکان و چندین دست‌نویس دیگر «ازو گفت‌های» ضبط شده است. در باره واژه

«درشت» در نسخه‌ی لنین‌گرا، و نسخه‌ی مؤسسه‌ی خاورشناسی فرهنگستان علوم شوروی، لنین‌گرا ۲، «نهفت» آمده است. در دست‌نویس‌های بسیاری کل بیت به این شکل‌ها ضبط شده است: نهان کرد ازوروی و بنمود پشت یا:

نهان کرد ازوروی و چیزی نگفت
سر پر دلان زود بنمود پشت

و الی آخر. فشرده‌ی کلام در باره‌ی این بیت این است که تصحیح خالقی مطلق که بر رویکرد انتقادی و علمی تازه‌تری استوار است ارجحیت دارد. این ارجحیت از رهگذر تصحیح عرضی به دست آمده است که متن با توجه به سبک دوره‌ی فردوسی از یک‌سو و سبک شاهنامه از سوی دیگر تحلیل و گزینش شده است و به این مرحله از تزکیه رسیده است. همچنین این اشاره لازم است که بررسی طولی نیز در این جا به صورت ضمنی عمل می‌کند چه این که ضبط‌های متأخر به نوعی میل به سهل‌نویسی و ملایم کردن زبان و روایت شاهنامه را داشته‌اند؛ اما نسخه‌های کهن‌تر اصالت‌محور هستند و کنش فشرده‌ی فردوسی را پاس داشته‌اند.

به‌رغم بررسی عرضی و طولی، خالقی مطلق در مصراع دوم این بیت بعد از واژه‌ی برگاشت «واو» را حفظ کرده است. به نظر می‌رسد که با حذف واو و گذاشتن نشان مکثی کوتاه پس از «برگاشت» متن به سبک شاهنامه نزدیک‌تر خواهد شد:

چوبشنید گفتارهای درشت

ازوروی برگاشت، بنمود پشت
این که چرا چنین اجتهاد یا انتخابی در باره‌ی این بیت توسط خالقی مطلق صورت نگرفته روشن نیست. مگر این که نخواستہ خود را به اجتهاد نفسی پابند کند یا نسخه‌ای نیافته که واو در آن نبوده است؛ اما ترجیح من دست‌نویسی با حذف واو در بیت یاد شده است.

ناگفته نباید گذاشت که جلال خالقی مطلق پس از چاپ تصحیح خودش به دست‌نویس تازه و معتبری از شاهنامه دست یافت که در کتابخانه‌ی دانشگاه آمریکایی بیروت کشف شد. او با توجه به این نسخه‌ی تازه کشف‌شده، شاهنامه‌ی پیرایش خود را بازنگری کرد و تصحیحات اندکی نیز در آن انجام داد. حاصل آن بازنگری توسط انتشارات سخن منتشر شده است. نگارنده به نسخه‌ی تازه‌پیرایش شده دسترسی ندارد. بر من روشن نیست که این بیت در آن نسخه اصلاح شده است یا خیر؟

همین جا لازم است اشاره شود که خالقی مطلق گاهی در انتخاب‌های خود میان نسخه‌ها و دست‌نویس‌ها دچار سلیقه‌ی شخصی نیز شده است. سلیقه‌ی شخصی در انتخاب واژه‌ای خاص و به منظوری خاص. مثلاً در این بیت ببینید:

چنان بُد که در پارس یک روز تخت
نهادند زیرِ گل افشان درخت

بفرمود لهراسپ تا مهتران

برفتند چندی ز لشکر سران (همان، دفتر پنجم:

ص ۶، بیت ۴۱-۴۲).

در این دوره طبق سیر منطقی داستان‌های

شاهنامه پایتخت ایران بلخ بود. لهراسب هم در بلخ بر تخت نشست. حتی فرزند او، گشتاسپ نیز در بلخ به پادشاهی رسید و از بلخ بر ایران فرمانروایی می‌کرد. دربارهٔ مصراع نخست نسخهٔ انتخابی خالقی مطلق آمده است: «چنان بُد که در پارس یک روز تخت نهادند زیر گل افشان درخت» انتخاب واژهٔ پارس برای مصراع نخست این بیت نادرست بلکه غلط به نظر می‌رسد چه این‌که لهراسب در بلخ بود. نسخه‌بدل‌ها مثلاً نسخهٔ لندن مؤرخ ۶۷۵ ه.ش. و نسخهٔ قاهره ۷۹۶ ه.ش. به جای «پارس» «باغ» نوشته است که به لحاظ منطق داستان و هم به لحاظ معنی و ربط مصراع‌ها با یک‌دیگر اصح به نظر می‌رسد:

چنان بُد که در باغ یک روز تخت
نهادند زیر گل افشان درخت

یعنی شاه روزی در باغ شاهی زیر درختی پر از گل جایگاهی ساخته و مجلسی آراستند. در این مجلس گشتاسپ خواهان پادشاهی از پدر می‌شود. این روایت بیش‌تر منطقی به نظر می‌رسد تا این‌که از بلخ به پارس سفر کنند و زیر درخت گل افشان بنشینند و موضوع انتقال شاهنشاهی از سوی گشتاسپ در سفر مطرح شود. از این‌رو، تصحیح خالقی مطلق گاه دچار سلیقهٔ شخصی نیز شده است؛ مگر این‌که پارس را از ریشهٔ پارت بگیریم که پارت‌ها در دامنه‌های پامیر از جمله بلخ تا هری رود ساکن بودند.

بد نیست این نکته را نیز بیفزایم که خالقی مطلق در ضبط برخی واژگان نیز ناچار به گزینش

سلیقه‌ای شده است. او نام‌واژهٔ فرود، فرزند سیاوخش که به امر پیران در انتهای زاولستان و مرزهای شرقی ایران می‌زیست را به زبر نخست و پیش دوم (فُرود) کرده است. در حالی که مردم شارزیده، منطقه‌ای در فرمانداری جاغوری از توابع ولایت غزنین ایران شرقی (افغانستان)، آن را فُرود می‌خوانند. چه این‌که در نزدیکی این روستا، در منتهالیه زاولستان، کوهی وجود دارد که مردم آن معتقدند همان کوهی است که فرود با سپاه ایران به سپه‌سالاری توس نبرد کرد و برخی از سرداران سپاه را که عازم توران بودند، کشت و خود نیز کشته شد. مردم به آن کوه شارکوه و به فرزند سیاوخش فُرود می‌گویند. گویا تا رسیدن به ضبط نهایی نام‌ها و نام‌جای‌های شاهنامه راه بس درازی در پیش است. زیرا جغرافیای ایران شرقی (افغانستان کنونی) که بستر بسیاری از رویدادهای شاهنامه هست هنوز معرفی و بازشناسی نشده است.

در ادامهٔ بررسی طولی شاهنامه به‌عنوان الگویی در تصحیح متن به این نکته نیز باید اشاره کرد که خالقی مطلق به واژگان، ترکیب‌ها، اصطلاحات و نوع کاربرد آن‌ها در شاهنامه توجه داشته است. این‌که چه واژه یا ترکیبی در شاهنامه به کار رفته یا نرفته و اگر به کار رفته چگونه و در چه بافتی به کار رفته است هر یک در روند تصحیح شاهنامه به او یاری رسانده است. خالقی مطلق در مقاله‌ای با عنوان نگاهی به هزار بیت دقیقی و سنجشی با سخن فردوسی (۲) بحثی مفصل در این‌باره دارد و دست‌کم چهار مؤلفه را برمی‌شمارد که در

ذیل آن‌ها کاربرد یا کارنبرد، تفاوت کاربرد، موارد جایگزین و دلایل آن‌ها را توضیح می‌دهد.

هرچند این مقاله بیش‌تر بر مقایسه‌ی سبک فردوسی و دقیقی و بررسی واژگان، ترکیب‌ها و اصطلاحات خاص در سخن آن دو تمرکز دارد؛ اما در نهایت نوعی سبک‌شناسی فردوسی و دقیقی از دل آن بیرون می‌آید که در بزنگاه‌های تنقیح و پیرایش متن شاهنامه دست خالقی مطلق را به‌درستی می‌گیرد. او می‌نویسد: «در سخن دقیقی به شماری از واژه‌های ساده و مرکب برمی‌خوریم که فردوسی آن‌ها را یا اصلاً به کار نبرده و یا با کمی تغییر و یا ترکیب دیگری به کار برده است» (خالقی مطلق، ۱۳۹۷: ۳۶۹). در این مقاله به شصت‌وهفت مورد از چنین واژگان و ترکیب‌هایی پرداخته شده است که یا توسط دقیقی به کار رفته و فردوسی از آن‌ها پرهیز کرده یا فردوسی آن‌ها را با ساختن فردوسی‌وار به کار برده است. از جمله ترکیب پژوهیده‌راز به معنی جاسوس و کارآگاه در شاهنامه‌ی دقیقی که فردوسی به‌جای آن واژه کارآگاه را به کار برده است یا فرسوده‌رزم در سخن دقیقی که فردوسی به‌جای آن رزم‌آزموده، رزم‌آزمای و رزم‌دیده را به کار برده است.

با توجه به این رویکرد دقیق و توجه خالقی مطلق به چنین جزئیاتی، می‌توان دریافت که پیرایش او از شاهنامه بر مبنایی علمی، انتقادی و سبک‌شناختی استوار است و بررسی طولی در کنار بررسی عرضی، ابزارهای اصلی او در تشخیص بیت‌های اصیل و حذف بیت‌های

الحاقی بوده است.

علاوه بر مسایل واژگانی، ترکیب‌ها، ساخت جمله، سپس مصراع‌ها و بیت‌ها و در کل فرم مورد نظر او در بررسی طولی و عرضی، شکل روایت و نحوه‌ی داستان‌پردازی فردوسی نیز در راستای بررسی طولی و عرضی مد نظر خالقی مطلق بوده است. مضمون داستان، نحوه‌ی روایت آن از سوی فردوسی، شیوه‌ی بیان و پیشبرد داستان، جهش‌های داستانی، مکث‌های داستانی و تعلیق‌سازی در بیان داستان‌ها همه مسایلی است که در شاهنامه به سبکی خاص بدل شده است. کاری که خالقی مطلق کرده است به این بخش از موضوع نیز رویکردی انتقادی و دانش‌محور داشته است. به همین علت در جای‌جای شاهنامه به بیت‌ها و حتی بخش‌هایی از داستان بر می‌خوریم که در پیرایش خالقی مطلق کنار گذاشته شده‌اند. به عنوان نمونه لازم است بخش‌های پایانی داستان رستم و سهراب مورد بررسی قرار بگیرد تا گزارش کوتاهی از آنچه خالقی مطلق در تصحیح خود انجام داده است به دست داده شود. حجم داستان از لحظه‌ی رفتن کیکاوس و خداحافظی با رستم تا بردن پیکر سهراب به زاولستان و دفن و خاکسپاری او توسط خانواده‌ی زال در تصحیح و پیرایش خالقی مطلق کلاً بیست و دو بیت است؛ اما در چاپ نسخه‌ی ژول مول صد و سیزده بیت. اگر فردی که تنها از روی کنجکاوی و پیگیری سرنوشت سهراب و موضوع عزاداری خانواده‌ی زال در سوگ سهراب داستان را تعقیب کند ممکن است از نسخه‌ی ژول مول بیش‌تر لذت برد چه این‌که در

این نسخه بخش آگاهی یافتن مادر از کشته شدن سهراب و سوگواری او به صورت مفصل آورده شده است. اغلب بیت‌های این بخش احساسی، سست و به دور از لحن و بلاغت فردوسی است؛ اما برای مخاطب عام شاید خوشایند باشد. تازه در همان بیست و دو بیت مشترک نیز تغییراتی در برخی بیت‌ها دیده می‌شود که از دید من تصحیح خالقی مطلق بسیار آراسته‌تر، پخته‌تر و از لحاظ شعری قوی‌تر است. برای نمونه چند بیت در این جا نقل می‌شود تا نقطه قوت کار دکتر خالقی مطلق بیش‌تر برجسته شود.

لحظه ورود پیکر سهراب به زاولستان تا پاگذاردن تهمتن به ایوان کاخ خاندان سام در نسخه خالقی مطلق:

پس آن‌گه سَوی زاولستان کشید
چو آگاهی این به دستان رسید
همه سیستان پیشباز آمدند
به درد و به رنج دراز آمدند
چو تابوت را دید دستان سام
فرود آمد از اسپ زرین لگام
تهمتن پیاده همی رفت پیش
دریده برو جامه، دل کرده ریش
گشادند گردان سراسر کمر
همه پیش تابوت پُر خاک سر

(خالقی مطلق، ۱۳۹۶: ۱۹۶-۱۹۷)

سیر داستان در نسخه خالقی مطلق عبارت است از رسیدن تابوت سهراب به زاولستان، آگاهی یافتن خانواده از جمله دستان که در رأس هرم خانواده قرار دارد، پیشباز رفتن اهالی سیستان

سوگمند و متالم، لحظه رسیدن دستان به پیش تابوت و نحوه فرود آمدن او از اسپ، موقعیت رستم در کاروان و وضعیت صوری و روحی او که خود تصویری بلند و سینمایی از وضعیت کل لشکر است در میان استقبال سیستانی‌ها. این تصویر تمام ایجازهای داستانی، تشریفات رسمی و سوگ عظیم خانواده سام و اهالی سیستان را به موجزترین شکل به تصویر کشیده است. این تصویر سینمایی از آن‌جا که کنش محور بوده و فارغ از هر گونه ابراز احساسات خارج از خرق عادت است موفق عمل کرده و نشان می‌دهد که دارای مؤلفه‌های درست داستان‌پردازی فردوسی است. داستان با حد اکثر بلاغت و پختگی بیان شده است. ایجاز تصویر و شدت ابراز عواطف و تشریفات و استقبال در آن به حد کمال است.

همین صحنه در نسخه ژول مول چنین است:

پس آن‌گه سَوی زابلستان کشید
چو آگاهی از وی به دستان رسید
همه سیستان پیش باز آمدند
به رنج و به درد و گداز آمدند
سپه پیش تابوت می‌رانند
بزرگان به سر خاک بفشانند
بریده سمند سرافراز دُم
دریده همه کوس و رویینه خُم
چو تابوت را دید دستان سام
فرود آمد از اسپ زرین لگام
تهمتن پیاده همی رفت پیش
دریده همه جامه، دل کرده ریش



فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان
در گستره‌ی
ادبیات و فرهنگ
سال سوم
شماره‌ی بیستم
تابستان ۱۴۰۵
خوشبیدی



گشادند گردان سراسر کمر
همه پیش تابوت بر خاک سر
گرفتند تابوت از اُشتر به زیر
دریغا چنان نامدار دلیر
تَهْمَن به زاری به پیش پدر
ز تابوت زردوز بر کرد سر
بدو گفت بنگر که سام سوار
درین تنگ تابوت خفته‌ست زار
ببارید دستان ز دو دیده خون
بنالید در داور رهنمون
تَهْمَن همی گفت کای نامدار
تورفتی و من مانده‌ام خوار و زار
همی گفت زال اینت کار شگفت
که سهراب گرز گران بر گرفت
نشانی شد اندر میان مِهان
نزاید چُنو مادری در جهان
همی گفت و مژگان پر از آب کرد
زبان پُر ز گفتار سهراب کرد
چو آمد تَهْمَن به ایوان خویش
خروشید و بنهاد تابوت پیش

(اتابکی، ۱۳۷۸: ۳۷۹).

در بیت‌های نقل شده سستی بیت‌های الحاقی به روشنی دیده می‌شود. این سستی از چند جنبه قابل بررسی است. مهمترین آن از منظر اسلوب داستان‌پردازی فردوسی است. خالقی مطلق معتقد است فردوسی در پرورش داستان و شخصیت‌پردازی از حشو و زواید یا به قول خود او شرح بیش از حد جزئیات و تکرار رویداد و صحنه‌ها پرهیز می‌کند چون پرداختن بیش از

حد به جزئیات: «باعث کاستن از سرعت جریان وقایع» (خالقی مطلق، ۱۳۹۷: ۳۴۷) می‌شود و مخاطب را دچار ملال می‌کند. در واقع اشراف فردوسی به داستان‌سرایی و توانایی او در حفظ آهنگ و هیجان روایت یکی از عوامل توفیق شاهنامه شده است. همین اصل نیز در پیرایش خالقی مطلق نقش بنیادین دارد.

در نسخه ژول مول داستان دچار کندی، فقدان تعلیق، فشار بیش از اندازه بر عواطف مخاطب و در نتیجه سستی در بنیان داستان‌پردازی شده است. حال آن‌که در پیرایش خالقی مطلق، سرعت پیشبرد روایت، هیجان لازم و میزان سنجیده استفاده از عواطف بسیار طبیعی و فردوسی‌وار جلوه می‌کند. به گواه این پیرایش شیوه داستان‌پردازی شاهنامه بسیار منطقی، منحصر به فرد و کنش‌محور است. همان گونه که پیشتر شرح داده شد بررسی عرضی یعنی تحلیل سبک و روایت و بررسی طولی یعنی توجه به این‌که نسخه‌های کهن به کنش‌محوری و نسخه‌های متأخر به شرح احساسات و حشو و زواید گرایش دارند، کنار هم قرار گرفته تا پیرایش خالقی مطلق روایتی نزدیک‌تر به سبک فردوسی ارائه کند.

خالقی مطلق به نحوه داستان‌سرایی فردوسی و توانایی او در رعایت عناصر و مؤلفه‌های داستان توجه عمیقی دارد. او در مقاله‌ای که به فن داستان‌سرایی فردوسی پرداخته است سه رکن اساسی را برای این توانایی حکیم توس بر می‌شمارد. نخست فن گفت‌وگو. دوم

صحنه‌پردازی و سوم پیش درآمدهای هر داستان. در بارهٔ عنصر گفت‌وگو خالقی مطلق معتقد است که گفت‌وگوهای میان دو شخصیت اعم از اصلی یا فرعی در شاهنامه: «موضعی معین، عقیده‌ای خاص و بینشی مشخص دارد که آن را کوتاه، ولی دقیق و منطقی و بدون حشو و زوائد و صنایع لفظی بیان می‌کند» (خالقی مطلق، ۱۳۹۷: ۱۲۱). رعایت این ویژگی‌ها در گفت‌وگو فرایند انتقال پیام را سریع‌تر و خط داستانی را شتاب مناسبی می‌بخشد. علاوه بر آن رعایت منطق گفت‌وگو از یک سو باعث واقع‌گرایی بیشتر داستان می‌شود و از سوی دیگر به شخصیت‌شناسی داستان و برون‌ریزی اسرار درون آنان کمک می‌کند.

نکتهٔ دوم از منظر خالقی مطلق قدرت فردوسی در آفرینش لحظه‌های نمایشی شورانگیز است. او برای نشان دادن این توانایی به صحنهٔ بریدن سر سیاوش توسط گُروی زره اشاره می‌کند که فردوسی آن را بسیار مختصر و به اندازه برگزار کرده است. سپس می‌افزاید که اگر این موضوع به دست دیگر داستان‌سرایان می‌افتاد: «به جای چهار بیت ده‌ها بیت به توصیف تشت زرین و چهرهٔ زشت گروی و رخسار زیبای سیاوش و گرفتن خورشید و ماه و وزش بادهای سهم‌انگیز اختصاص می‌دادند» (همان: ۱۲۸). نمونهٔ روشن این تفاوت، در رسیدن تابوت سهراب به زاولستان از نظر گذشت که نسخهٔ ژول مول دچار چه حشو و زوائدی شده است.

نکتهٔ نهایی از نظر خالقی مطلق پیش‌درآمدهایی است که فردوسی در آغاز

داستان‌های شاهنامه آورده است. او معتقد است که این پیش‌درآمدها، خطبه‌ها، بر مبنای فلسفه و خردمندی خاصی در آغاز هر داستان قرار گرفته و حکیم توس از آوردن هر یک هدفی داشته است زیرا: «خطبه‌های شاهنامه و ارتباطی که میان آن‌ها و اصل داستان ایجاد شده است نیز نشان می‌دهد که شاعر دست‌کم در داستان‌های کامل و مستقل خود پیش از آن‌که به نظم داستان بپردازد از کلیات تا جزئیات داستان را با یک برنامه‌ریزی دقیق و منطقی و هنرمندانه از پیش تعیین کرده است» (همان: ۱۳۳). این پیش‌درآمدها در حکم مکثی کوتاه میان دو داستان‌اند تا مخاطب بتواند از داستان قبلی فاصله بگیرد و با پیش‌زمینهٔ مناسب وارد داستان بعدی گردد. بر همین اساس خالقی مطلق علاوه بر بررسی طولی و عرضی، به فن داستان‌سرایی فردوسی نیز در پیرایش خود از شاهنامه نظر داشته و توانسته با استفاده از این الگو متنی منقح و پیراسته‌ای از شاهنامه به دست دهد.

همان گونه که اشاره شد روایت و پردازش داستان‌ها توسط حکیم توس آگاهانه و با برنامه بوده است. با این‌که فردوسی برای به نظم کشیدن اسطوره‌های کهن ایران زمین منبع مکتوب داشته است؛ اما از آن‌جا که روند کار او روندی ادبی و آفرینش اثری ماندگار بوده است در روایت، بازنمایی، پرورش شخصیت‌ها، منطق گفت‌وگوها و نمایشی کردن وقایع داستان و رویدادها دو نکته را همواره در نظر داشته است یکی امانت‌داری در جوهرهٔ روایت و دیگری واقع‌نمایی داستان

تا حد ممکن. چنان که قدم‌علی سرامی در شکل‌شناسی داستان رستم و شغاد و بررسی آن از منظر خردگرایی حکیم توس می‌نویسد: «با آنکه سخت به امانتداری فردوسی در گزارش داستانهای کهن به نظم دری اعتقاد داریم، این را به ضرس قاطع می‌گوییم که فردوسی به عزم واقع‌نما کردن داستانها تا آنجا که تصرف در جزئیات وقایع را لازم می‌دیده، در جهت کمال پرداخت آنها از این کار دریغ نمی‌ورزیده است. هر جا که روایات با منطق واقعیت خوانایی نداشته است به چاره‌گری ایستاده و به راههای گوناگون تا سرحد امکان متن داستانها را به واقعیت نزدیک کرده است» (سرامی، ۱۳۸۸: ۳۳). با چنین منطقی که هم‌سو با خردگرایی حکیم توس هست بررسی طولی و عرضی شاهنامه جهت تشخیص سنجه‌ها و ناسنجه‌های آن و انجام پیرایش علمی انتقادی سهولت بیشتری می‌یابد. یقیناً خالق مطلق در پیرایش خود از شاهنامه از این شیوه و سهولت فراوان بهره برده است.

نکته مهم دیگری که خالق مطلق در مسیر پیرایش شاهنامه به آن توجه کرده، قوه تخیل فردوسی است. او دریافته است که فردوسی در سرودن شاهنامه با تکیه بر نیروی قاهره تخیل خویش فشرده‌ترین و همزمان رساترین تصویرها را خلق کرده است. تصویرهایی عمل‌گرا و کنش‌محور نه احساسی و زائد. این ویژگی خود به معیاری برای شناخت ابیات اصیل از ابیات الحاقی بدل شده است. در سراسر شاهنامه صحنه‌ها و موقعیت‌های رزمی و بزمی

فراوانی توصیف شده است. این توصیف‌ها و صحنه‌پردازی‌ها چه به لحاظ زبان و سبک و چه به لحاظ داستان‌پردازی و ایجاز به گونه‌ای توصیف شده که تنها از تخیل قوی و پربار شاعری همانند فردوسی ساخته است. مثلاً در کار دقیقی چنین توصیف‌هایی دیده نمی‌شود. اگر هم دیده شود بسیار اندک است. فردوسی همانند بسیاری از شاعران ما از دو عنصر شعری یعنی استعاره و تشبیه در جاهای مختلف و به اقتضای کار خود بهره برده است؛ اما هر یک را در جای خود و در صورت لزوم به خدمت شعر خود در آورده است. به همین دلیل است که: «شاهنامه از نظر تنوع حوزه تصویر در میان دفاتر شعر فارسی، یکی از شاهکارهای خیال شاعرانه سرایندگان زبان پارسی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۴۴۸). در شاهنامه این عناصر با مؤلفه دیگر شعری یعنی اغراق شاعرانه در آمیخته است. از نظر دکتر کدکنی «اغراق‌های شاهنامه از آن‌جا که بر مدار نوعی اسناد مجازی است، دارای تنوع بسیاری است» (همان: ۴۴۹). تنوعی که هیچ گونه مایه‌ای از تکرار را در خویش نمی‌پروراند. کدکنی برای اثبات این نظریه این بیت را مثال می‌زند:

شود کوه آهن چو دریای آب

اگر بشنود نام افراسیاب

(خالقی مطلق، ۱۳۹۶: دفتر چهارم، ۱۹۴)

و آن را نه از نوع تشبیه ساده بلکه از دسته اسناد مجازی می‌شمارد که فراتر از یک تشبیه ساده است و تنها از پس تخیل شاعران بزرگی همانند فردوسی بر می‌آید. نتیجه چنین تشبیه یا اسناد

مجازی عنصر سومی را می‌آفریند که در حوزه بلاغت به آن صنعت تشخیص می‌گویند. مثلاً این مورد:

به‌تنهایی گور بریان کنی
هوارا به شمشیر گریان کنی

(خالقی مطلق، ۱۳۹۶: دفتر دوم، ۱۲۳).

گور بریان کردن کنایه از خوردن آن حیوان به‌تنهایی است که از صفات رستم است. هوارا به شمشیر گریان کردن یا گریاندن یکی از زیباترین توصیف‌ها در شاهنامه است. این بیت در بیان توانایی رزم رستم است. او آن‌چنان می‌رزمَد و می‌کشد که از چرخیدن شمشیر او در هوا و پاشیدن خون کشتگان از دم شمشیر او گویی هوا گریان می‌کند. این نوع اغراق از نوع اغراق اسنادی است که شخصیت‌بخشی تازه‌ای در حوزه تخیل شکل گرفته است. کدکنی معتقد است که تشبیه‌های به‌کاربرده شده در شاهنامه از نوع همان شخصیت‌بخشی است که از تشبیه معمولی فراتر رفته و همان گونه که اشاره شد در حوزه اغراق شاعرانه و اسناد مجازی جای می‌گیرد و به شعر وزن و ارزش هنری بیش‌تری می‌بخشد: «در حماسه اغراق شاعرانه جای همه انواع تصویر را می‌گیرد زیرا تشبیه و استعاره حادثه را محدود و کوچک می‌نمایند» (کدکنی، ۱۳۶۶: ص ۴۴۷). او معتقد است که اسناد مجازی زمینه تخیل را تا بی‌نهایت گسترش می‌دهد و فردوسی استاد استفاده از چنین مهارتی است. مثالی که کدکنی می‌آورد متأسفانه در شاهنامه پیرایش خالقی مطلق نیامده است. بیت این است:

به مرگ سیاوش سیه پوشد آب
کند زار نفرین بر افراسیاب

(کدکنی، همان).

در این بیت با این که در شاهنامه خالقی نیامده است؛ اما تناسبات، آشکار و نهان، به شکل شگفتی کنار هم نشسته‌اند. مثلاً رابطه مرگ و سوگ، سوگ و سیه‌پوش شدن، رابطه آب با گریستن، گریستن با سوگ و مرگ، سوگ و خشم، خشم و نفرین، نفرین بر افراسیاب که عامل مرگ سیاوش است. قرار گرفتن همه این تناسب‌ها در یک بیت نشانه تخیل قوی است که هرچند در نسخه خالقی مطلق نیست؛ اما نشان از قوه تخیل است که حکیم توس در آن سرآمد است.

دکتر خالقی مطلق این نوع شخصیت‌بخشی در شاهنامه را کشف کرده و البته ایشان در همان عوالم صنعت تشبیه به آن پرداخته و حتی میان تشبیهات دقیقی و فردوسی از منظر انتقادی مقاله‌ای نوشته و جنبه‌های مثبت کار فردوسی را برشمرده است. او در بیان علت کم‌مایگی شعر دقیقی از منظر هنری می‌نویسد: «یک علت دیگر خشکی شعر دقیقی کلاً و به‌ویژه نسبت به شعر فردوسی، قلت تشبیه و توصیف در شعر اوست» (خالقی مطلق، ۱۳۹۷: ص ۳۵۱-۲).

یقیناً منظور خالقی مطلق از تشبیه همان تشبیهی از نوع اسناد مجازی است که کدکنی آن را مؤلفه بنیادین اغراق و شعر حماسی از جمله در شعر فردوسی می‌داند. خالقی مطلق ضمن بررسی موارد کاربرد تشبیه در شعر دقیقی و فردوسی و شاعران آن دوره و مقایسه آن‌ها با یک دیگر



۶۷



فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان
در گستره‌ی
ادبیات و فرهنگ

سال سوم
شماره‌ی بیستم
تابستان ۱۴۰۵
خورشیدی



داستان

موارد قوت تشبیه در شعر دقیقی را بیان نموده و ضعف‌های آن را نیز بر می‌شمارد که در مقایسه با شعر فردوسی بسیار ناچیز است. هدف این بود که این دقت هم یکی دیگر از ابزارهای کار ایشان در شناخت خصوصیات شعر فردوسی و پیرایش کار شاهنامه است.

پایان سخن این‌که خالقی مطلق بخش عمده‌ای از عمر علمی خویش را صرف پژوهش و پیرایش شاهنامه کرد. او که از دوران کودکی با برخی از جذابیت‌های شاهنامه آشنا شده بود در دوران تحصیل با آن انس بیش‌تری گرفت و بیش‌تر در آن غور و تأمل کرد. در پی آن به نقایص و کاستی‌هایی در نسخه‌ها و دست‌نویس‌های موجود شاهنامه و نارسایی روش مصححان پیشین پی برد. آشنایی او با اسطوره‌های ملل دیگر و مطالعات تطبیقی در حوزه اسطوره‌شناسی زمینه‌ای را فراهم آورد تا شاهنامه را با رویکردی نو و مبتنی بر روش علمی انتقادی پژوهش نماید. خالقی مطلق با بهره‌گیری از مؤلفه‌هایی چون بررسی طولی و عرضی، تطابق نسخه‌ها، قوه تخیل فردوسی، شناخت شیوه‌های داستان‌سرایی او، دقت در الگوهای زبانی شاهنامه از قبیل واژگان رایج عصر فردوسی، ترکیب‌ها و نحوه کاربرد آن‌ها، روشی دانش‌بنیاد و انتقادی را در تصحیح متن به کار بست. حاصل این رویکرد، پس از نزدیک به سه دهه کار پیوسته، پدید آمدن متنی نسبتاً پیراسته از شاهنامه است که می‌توان آن را گامی بسیار بلند در حوزه شاهنامه‌پژوهشی معاصر دانست. نسخه‌ای که به احتمال بسیار

قوی نزدیک‌تر به روایت فردوسی است و الگویی برای پژوهش‌های آینده به شمار می‌آید.

پنج‌شنبه بیست و هفتم فروردین ماه هزار و چهار صد و پنج هجری شمسی برابر با شانزدهم آوریل دو هزار و بیست و شش میلادی
مبلورن

منابع:

- خالقی مطلق، جلال. (۱۳۹۶). یادداشت‌های شاهنامه فردوسی (بخش یکم). چاپ چهارم. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی. پیشگفتار، ص: ده؛
- خالقی مطلق، جلال. (۱۳۹۶). شاهنامه فردوسی، دفتر دوم. چاپ ششم. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی. صص: ۴۰۵-۴۰۶؛
- خالقی مطلق، جلال. (۱۳۹۶). شاهنامه فردوسی، دفتر دوم. چاپ ششم. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی. صص: ۱۶۷-۱۶۶؛
- خالقی مطلق، جلال. (۱۳۹۶). یادداشت‌های شاهنامه فردوسی. (بخش یکم) چاپ چهارم. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی. صص: ۵۳۰-۵۳۱؛
- خالقی مطلق، جلال. (۱۳۹۶). شاهنامه فردوسی، دفتر پنجم، چاپ ششم. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی. ص ۶؛
- خالقی مطلق، جلال. (۱۳۹۷). سخن‌های دیرینه، سی گفتار در باره فردوسی و شاهنامه.

چاپ اول. تهران: انتشارات دکتر محمود افشار با همکاری انتشارات سخن. ص: ۳۶۹؛

خالقی مطلق، جلال. (۱۳۹۶). شاهنامه فردوسی، دفتر دوم. چاپ ششم. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی. صص: ۱۹۶-۱۹۷؛

اتابکی، پرویز. (۱۳۷۸). شاهنامه فردوسی، بر اساس شاهنامه ژول مول. چاپ دوم. تهران: شرکت انشارات علمی و فرهنگی. ص: ۳۷۹؛

خالقی مطلق، جلال. (۱۳۹۷). سخن‌های دیرینه، سی گفتار در باره فردوسی و شاهنامه. چاپ اول. تهران: انتشارات دکتر محمود افشار با همکاری انتشارات سخن. ص: ۳۴۷؛

خالقی مطلق، جلال. (۱۳۹۷). سخن‌های دیرینه، سی گفتار در باره فردوسی و شاهنامه. چاپ اول. تهران: انتشارات دکتر محمود افشار با همکاری انتشارات سخن. ص: ۱۲۱؛

خالقی مطلق، جلال. (۱۳۹۷). سخن‌های دیرینه، سی گفتار در باره فردوسی و شاهنامه. چاپ اول. تهران: انتشارات دکتر محمود افشار با همکاری انتشارات سخن. ص: ۱۲۸؛

خالقی مطلق، جلال. (۱۳۹۷). سخن‌های دیرینه، سی گفتار در باره فردوسی و شاهنامه. چاپ اول. تهران: انتشارات دکتر محمود افشار با همکاری انتشارات سخن. ص: ۱۳۳؛

سرّامی، قدمعلی. (۱۳۸۸). از رنج گل تا رنج خار، شکل‌شناسی داستان‌های شاهنامه. چاپ نخست. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی. ص: ۳۳؛

شفیعی کدکنی. (۱۳۶۶). صور خیال در شعر فارسی. تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریه بلاغت در اسلام و ایران. چاپ سوم. تهران آگاه. ص: ۴۴۸؛

شفیعی کدکنی، دکتر محمدرضا. (۱۳۶۶). صور خیال در شعر فارسی. تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریه بلاغت در اسلام و ایران. چاپ سوم. تهران آگاه. ص: ۴۴۹؛

خالقی مطلق، جلال. (۱۳۹۶). شاهنامه فردوسی. دفتر چهارم. چاپ ششم. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی. ص: ۱۹۴؛

خالقی مطلق، جلال. (۱۳۹۶). شاهنامه فردوسی. دفتر دوم. چاپ ششم. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی. ص: ۱۲۳؛

شفیعی کدکنی، دکتر محمدرضا. (۱۳۶۶). صور خیال در شعر فارسی. تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریه بلاغت در اسلام و ایران. چاپ سوم. تهران آگاه. ص: ۴۴۷؛

همان؛

خالقی مطلق، جلال. (۱۳۹۷). سخن‌های دیرینه، سی گفتار در باره فردوسی و شاهنامه. چاپ اول. تهران: انتشارات دکتر محمود افشار با همکاری انتشارات سخن. ص: ۳۵۱-۳۵۲؛

همان. ص: ۳۶۹؛

واخترت لابن بكول الباقى بعد فرض الام بين الجيد والاخت والبولود منسب والاخت جميع
 حصه الولود وان ولدت ذكرا راني اخذ المملك الباقى بعد فرض الام فاجى ناحذ
 الاخت منه قد والصف بسبق لثاني ولوات ان ولدت ذكرا فالى الثس والباقى له واد
 ولدت اثني فالى ملبها وبني ناسويه وان اسقطت مينا فلجى المالى لى امرة اشقت
 صدامم تحته فاشقها وهي جلى امرة وزوجها اخذ المنة اربع الال اخرى وزوجها
 اخذ الارب صورته لاخت لاب واخرى لام وابنا عم احدها خاتم والذى هو اخاتم زوج
 لاب والاخر زوج لاخت لام فلانت من الاب الصف والاخت من الام الملك والباقى
 بين ابى العم بالسويه زوجان اخذا في الملة واخران اخذا لمنة صورته ابوان ومبنا في
 في كاخ ابن ابن اخر رجل وابنه ورقا بنت ممت نصين صورته امرة ماتت عن
 زوج هو ابن عم وبنت معه رجل وزوجها ورثوا المال الا ناصور بنتا ابنتي في بيع
 ابن اخ واد ابن ابن اخوان لادوام وروى احدها عن ممت لمنة اربع ماله والاخر
 ربه صورته ابنا عم احدها زوج وعمل جميع على ربيع فقال وعسى نقال كيد ونا برى
 ات واخاك وعمان اصبغ المريق لمة وابن عمه واخوفا المريس لمة وادوامه المريس
 وامه وخاه هما المريس يتناصل لمنة اخن لام وملة اعلم ولولنا لى ربي ابوان وقال
 وخالان فاصبح ابن اخ المريس لابنه وابن اخته لمة ولد اخوان لكران اب وابوان اخوان
 لام ولولنا لى ربي جديناك واخاك وزوجتان ويتناقل لمنة اصبغ زوجها المريس
 واخاه من قبل الام اخنا المريس من قبل الاب وزوجها اصبغ احدها ام المريس والاخرى
 اختم من الام وملة اصبغ اخنا المريس من الام ولدت له ام المريس فلما حصل زوجها ثلاث
 اخوان لام واخنا لام ورم تركا ربيعة وعشرين دينارا لى اربع وعشرين امرة فاعدت
 كل واحدة سنن دينارا صورة ثلاث زوجات واربع جدات وسبعت عتق بنتا ولقتا

اثر فقهی قرن هشتم هجری خواهیم پرداخت،
منصرف از این که مباحث فقهی از اهمیت و
موضوعیت گذشته برخوردار نیست. سمیقانی
این اثر را در ۲۷ محرم ۷۴۰ قمری به پایان
رسانیده است.

واژگان کلیدی: نسخه خطی، خزانه المفتین،
فقه حنفی، فتاوی، سمیقانی، فریومدی

مقدمه

چندی قبل مطلبی کوتاه از محقق ارجمند
حسن انصاری در باره «هشت نکته در باره
فقه حنفی و زبان فارسی» خواندم که طی آن به
چیرگی زبان فارسی بر نوشته های فقیهان ترک
اشاره کرده بود، در ادامه به این مطلب که عیناً
نقل می شود: «از دیگر منابع فقه حنفی خراسان
که کلمات فارسی در آن زیاد است این کتاب
است خزانه المفتین تألیف حسین بن محمد
بن الحسین السمنقانی (سمنگان دشت تایباد
خراسان) (درگذشته ۷۴۶ ق). او از منابع فقهی
حنفی متعددی استفاده کرده؛ بیش تر آن ها منابع
فتوایی تألیف شده در خراسان سده های آغازین
است. صرف نظر در اشتباه محقق در انتساب
سمنقان به شهر تایباد، بهانه ای شد تا به دنبال
نسخه خطی این اثر باشم. فقه حنفی در قرون
پنجم و ششم آن چنان فربه و حجیم شده است
که بی شماری از آثار فقهی به جا مانده است، در
این میان مجموعه های فتوایی مبسوطی که اغلب
با نام های جواهر الفتاوی کرمانی، فتاوی شمس
الائم حلوانی، خزانه الفتاوی، فتاوی سراجیه،

الفتاوی الولوالجیه، فتاوی یوسف الخاصی،
یتیمه الدهر من فتاوی اهل العصر از علاءالدین
ترجمانی و الفتاوی الکبیر و الفتاوی الصغیر و
ده ها اثر دیگر...، تألیف شده اند.

از سمنگانی تا سمیقانی فریومدی

سمنگان نام مکان هایی چند در خراسان است
از سمنگان معروف بلخ در شاهنامه فردوسی که
به دنبال رخس بدان جا رفته تا سمنگان در تربت
جام؛ احتمالاً همان مکان مد نظر آقای انصاری
که بدان اشاره کرده است. بی تردید سمیغان مد
نظر که الآن روستایی است از توابع سبزوار و در
نزدیکی نیشابور، هیچ ارتباطی به سمنگان بلخ
ندارد. منابع تاریخی از قرن چهارم تا هشتم از
این مکان به نام سمنقان، سمنگان، سملغان به
شرح پیش رو یاد کرده اند: جایی که روزگاری قلب
خراسان بوده و در جوار بیهق، جوین، فریومد،
خوشان، اسفراین و نیشابور قرار داشته که هر
کدام زادگاه مشاهیر بی شمار و ارزشمندی در
تاریخ خراسان بوده اند.

در تاریخ بیهقی اثر معروف ابوالفضل بیهقی
در قرن چهارم از این مکان یاد شده و می نویسد
«صواب آن است که به تن خویش حرکت کنیم
هم از گرگان با غلامان سرایی و لشکر گزیده تر به
راه سمنگان که میان اسفراین و استوا بیرون شود».
که اشاره به استوا نام کهن ناحیه ای در خراسان،
در سرزمین اصلی پارتیان که مرکز آن باقوچان یا
خوشان کنونی منطبق است.
جمال الدین قفطی، مؤرخ مشهور قرن هفتم



در تاریخ الحکما با اشاره به سفر ابن سینا در مسیر رفتن به دیدار سلطان قابوس از این مکان یاد کرده است، و از زبان وی می‌گوید «دیگر باره ضرورت داعی شد، تا از آن‌جا به «نسا» و از آن‌جا به «ایبورد» و از آن‌جا به «طوس» و از آن‌جا به «شقان» و از آن‌جا به «سمنقان» و از آن‌جا به «جاجرم»، سرحد «خراسان» و از آن‌جا به «جرجان» رفتیم؛ و قصد «امیر قابوس» داشتیم. یاقوت حموی در معجم البلدان سمنقان را دیده و در هنگام فرار از دست مغول از آن‌جا گذر کرده، وی در توصیف موقعیت آن، سمنقان را بلادی وسیع نزدیک جاجرم از اعمال نیشابور معرفی می‌کند که بین اسفراین و گرگان بوده است. متعاقباً، صفی‌الدین عبدالمؤمن بن عبدالحق بغدادی (متوفای ۷۳۹ ق) در کتابش، مراصد الإطلاع علی أسماء الأمکنه و البقاع و هو مختصر معجم البلدان لیاقوت، سمنقان را این‌گونه معرفی می‌کند: «بفتح‌تین، و نون ساکنه، ثم قاف، و آخره نون: بلد بقرب جاجرم، من أعمال نيسابور: کورة بين جبلين، بها عدة قرى، يتصل أولها بحدود أسفراین، و آخرها بحدود جرجان و جاجرم فی غریبها، و قصبته سملقان؛ و المحدثون یکتبونها بالنون.

نورالدین عبدالله بن لطف‌الله حافظ ابرو خوافی مؤرخ مشهور عصر تیموری در باره سفر بایسنغر در زبدة التواریخ می‌نویسد: «در این وقت بر مقتضای «اعطی القوس باریها» مال و معاملات ممالکی که پیش‌تر به تحت تصرف حکام جاوونی قربان که فرزندان امیر ارغونشاه

بودند، اعنی طوس و مشهد و ایبورد و سملغان و جرمغانو خوشان و نساء و بارز و آنچه پادشاه طغایمور و بعد از او امیر ولی حاکم بود، از این مکان به نام سملقان یاد کرده است.

کمال‌الدین ابوالقاسم عمر بن احمد بن هبة الله بن عبدالعزيز بن ابی جرادة معروف به ابن عدیم عقیلی حلبی، از تاریخ‌نگاران و محدثان قرن ششم و هفتم هجری است وی در اثر مشهورش به نام بغیة الطلب فی تاریخ الحلب که کتاب جامع و دقیقی در جغرافیا و تاریخ حلب است و اطلاعات مهمی نیز در باره شام، مصر و عراق دارد؛ از فردی فقیه نام برده به نام سمنقانی «روی إنشادا بحلب عن الفقیه علی بن عبدالله السمنقانی، روی عنه جعفر بن الحسن ابن أحمد بن علی أبو الفضل النیسابوری.

حمدالله مستوفی هم عصر سمنقانی در باب فریومد چنین می‌نویسد: جوین ولایتی است که پیش از این در داخل تومان بیهق بوده است و اکنون مفرد است و قصبه فریومد آن‌جا است. در کتاب تاریخ بیهق نوشته علی بن زید بیهقی مشهور به ابن فندق که در قرن ششم هجری قمری نوشته شده است، فریومد را به ولایت بیهق منسوب داشته‌اند. بیهقی در ادامه دهستان‌های اطراف بیهق (سبزوار) را چنین معرفی می‌کند: اعلی الرستاق، ربع قصبه سبزوار، ربع طبس، ربع زمیج، ربع خواشرویان، ربع خسروگرد، ربع باشتین، ربع دیوره، ربع گاه، ربع مزینان، ربع فریومد، ربع پاکوه».

در فهارس نسخ خطی از کلماتی چون

سمعانی، سمقانی، سمقانی، سمیقانی و سملقان نام برده شده است که در این میان سماعانی انتسابی نادرست است. بنا بر شهادت دوست نیشابوری گرامی و مطلع علیرضا حشمتی در حال حاضر روستای سامغان از روستاهای بخش هلالی جوین جایی نزدیک به فریومد فعلی است.

ترجیح نگارنده برای انتساب محل زندگی دست‌نویس کهنه‌ای است انجامه قدیمی‌ترین مسوده خطی است که به احتمال زیاد دست خط سمقانی است و به شماره b۲۶۶۸ در کتابخانه دولتی بایزید در ترکیه نگهداری می‌شود «فرغت من هذه المسودة المباركة يوم الخميس السابع من المحرم الحرام سنة اربعين و سبعمائة يد المؤلف الفقير الى الله تعالى الحسين بن محمد بن الحسين الحنفی السمیقانی محدث الفریومدی منشأ و مولداً غفر الله ذنوبه و ستر عیوبه و غفر له و لوالديه و الاستاذة و لجميع المؤمنین و المؤمنات و المسلمین...» و کتب مؤلف الکتاب الحسین بن محمد الحنفی فی فریومد صانها الله عن الحدثن.

دیگر نسخه قدیمی و هم‌عصر وی که تقریباً بیست و پنج سال بعد از وفات وی نگاشته شده است توسط فردی که به صدرالکاتب شهرت داشته، این‌گونه در انجامه آن درج شده است که «تم هذا الكتاب الشريف على يد العبد الضعيف الراجي برحمة ربه اللطيف عمر بن مسعود بن محمد المدعو به صدرالكاتب...» فی وقت الصلوه من يوم الثلاثاء الثالث و العشرون من شهر محرم سنه احدى و سبعين و سبعمایه.

«وی نسخه‌ای از مسوده به خط مؤلف را در اختیار داشته است که می‌نویسد «فرغت من هذه المسودة المباركة فی يوم الخميس السابع من المحرم سنة اربعين و سبعمائة يد المؤلف الفقير الى الله تعالى الحسين بن محمد بن الحسين الحنفی السمنقانی... الفریومدی منشأ و مولداً».

به روایت این نسخه که در نزدیک‌ترین زمان به حیات وی در ۷۷۱ قمری بوده است سمنقانی این اثر را در فریومد نوشته است، وی را متولد فریومد معرفی می‌کند.

نکته جالب حکایت اغراق‌آمیزی است که وی قبل از اتمام نسخه در چند خط درج کرده که نشان از علاقه وی به ابوحنیفه و پیام‌پایانی آن درباره پیروان مذهبش آمده است. وی در آخر نسخه می‌گوید: «أَنَّ الإمام أبا حنيفة لَمَّا حَجَّ حَجَّةَ الْوُدَاعِ أُعْطِيَ لِسَدَنَةِ الْكَعْبَةِ مَالًا عَظِيمًا حَتَّى أَخْلَوْا لَهُ الْبَيْتَ، فَدَخَلَ وَ شَرَعَ لِلصَّلَاةِ، وَ افْتَتَحَ الْقِرَاءَةَ كَمَا هُوَ دَابُّهُ عَلَى رِجْلِهِ الْيَمْنَى حَتَّى قَرَأَ نِصْفَ الْقُرْآنِ، ثُمَّ رَكَعَ، وَ قَامَ فِي الثَّانِيَةِ عَلَى رِجْلِهِ الْيَسْرَى حَتَّى خَتَمَ الْقُرْآنَ ثُمَّ قَالَ: إِلَهِي عَرَفْتُكَ حَقَّ الْمَعْرِفَةِ لَكِنْ مَا قَمْتُ بِكَمَالِ الطَّاعَةِ، فَهَبْ نَقْصَانَ الْخِدْمَةِ بِكَمَالِ الْمَعْرِفَةِ، فَتَوَدَّى مِنْ زَاوِيَةِ الْبَيْتِ: عَرَفْتُ فَأَحْسَنْتَ الْمَعْرِفَةَ، وَ خَدَمْتُ فَأَخْلَصْتَ الْخِدْمَةَ، غَفَرْنَا لَكَ وَ لِمَنْ أَتَّبَعَكَ، وَ لِمَنْ كَانَ عَلَى مَذْهَبِكَ إِلَى قِيَامِ السَّاعَةِ». امام ابوحنیفه که به آخرین حج مشرف شد، مال بسیار به نگهبانان کعبه داد، چندان که بیت الله را بر او قروق کردند و او داخل بیت شد و شروع کرد نماز خواندن. طبق عادتی که داشت، بر یک

پای راست ایستاد و نماز را شروع کرد، تا آن جا که نصف قرآن را خواند سپس رکوع رفت و رکعت دوم که خواست بجای بیاورد، بر پای چپ ایستاد نیمه دوم قرآن کرد. آن گاه چنین گفت: خدایا تو را به شایستگی شناختم و از تو شناخت بسزا حاصل کردم، لکن طاعت کامل بجای نیاوردم این نقص طاعت را با آن کمال معرفت جبران کن و ببخشای، ناگهان از گوشه بیت ندایی رسید که: «شناختی و نیکو شناختی و معرفت کامل پیدا کردی، و طاعت و خلوص فرمانبری را بجای آوردی. تو و پیروان تو را و همه کسانی را که تا روز قیامت پیرو مذهب تو باشند، آمرزیدیم!

سمنقانی حیات و روزگار

با جستجوی منابع قرن هشتم و متعاقب آن، متأسفانه هیچ اطلاعی درباره حیات و زندگانی او یافت نشد با توجه به سال تألیف نسخه در ۷۴۰ قمری که احتمالاً در میان سالی می‌بایست باشد، روزگار وی در میانه کشمکش‌های سربداران و آل کرت طی شده است. زرکلی تاریخ وفات وی را ۷۴۶ ذکر کرده است یعنی شش سال بعد از تاریخ کتابت خزانه به استناد به مسوده قدیمی موجود، می‌توان حدس زد با توجه به سال تألیف کتاب و بر فرضی که هفتاد سال عمر کرده باشد، احتمالاً تولد وی در سال ۶۷۰ تا ۶۷۵ قمری به بعد بوده است. با توجه به اشراف وی به علوم اسلامی متداول احتمالاً در دارالحديث و مدرسه و کتابخانه‌ای که در اختیار حکیم ناموس بوده و وی در دربار ایلخانی از منشیان صاحب نفوذ بوده

است از منابع این مجموعه استفاده برده است. بی‌گمان از هم‌عصران وی یکی شاعر مشهور ابن یمین فریومدی است که شش سال بعد از تألیف این نسخه در فریومد وفات یافته، قطعاً دیدار داشته است و نقطه اشتراک این دو استاد و مرادشان حکیم ناموس فریومدی بوده است. آنچه به قطع یقین درباره وی می‌توان گفت به استناد به مقدمه خزانه است که در ابتدا قصد تألیف کتاب الشافی فی شرح الوافی که شرحی بر الوافی ابوالبرکات نسفی داشته و در این بین مردد بوده که به دستور استادش محمد بن علی الناموسی خزانه المفتین را نگاشته است.

حکیم‌الدین محمد بن علی الناموس الخواری الفریومدی

سمنقانی در مقدمه خزانه از وی با اوصاف: «وهو المولی الأعظم، أستاذ علماء العالم، مربی طوائف الأمم، سلطان أفاضل بني آدم، ناقد أحادیث سیدنا -صلی الله علیه وسلم-، صاحب المنقول والمعقول، ناشر الفروع والأصول، کشف المشکلات، فتاح أبواب المعضلات، المشرّف بتشریف {دَحَلَهُ كَانَ آمِنًا}، المباهی به المله والدین، (الباقی به) الحق والمله والدین، محمد بن علی الناموسی» یاد می‌کند با جستجوی بیش‌تر مشخص می‌شود وی عالمی فرزانه در قرن هشتم بوده است. ابن یمین فریومدی در وصف وی می‌گوید:

حبذا دارالحديثی کز معالی و شرف
زییدار دارد به مهر و مه شرف

بسکه در شاهوار از بحر طبع مصطفی جمع شد در وی ز گوهر پر بر آمد چون صدف چون امام جمله اصحابش حدیثی پی فکند شد ز لطف طبع گوهر بار اوکان لطف افضل عالم حکیم الدین که از مرآت ماه صیقل رأیش زداید در زمان زنگ کلف آنکه باشد تا قیامت زو سلف را اشتها و آنکه نبود جز بذات او مباهات خلف اینچنین خیری جمیل و اینچنین اجری جزیل آمد از اقبال دستور جهان او را بکف صاحب اعظم علاء ملک و دین کز حادثات رأی ملک آرایش آرد عالمی را در کنف آن کریمی کز حیای ابر نیسان کفش کان بدل بر سنگ دارد بحر پوشد رخ بکف از شکوه شاهباز همتش سیمرغ چرخ همچو بوتیمار باشد دائما اندر اسف کلک دربارش چو بر بندد میان در ضبط ملک جان اعدا افکند چون مال غارت در تلف چون ز رأی اوست نظم ملک و دین تا حشر باد سروران ملک و دین بر پای پیشش صف به صف ذال و لام و باز هجرت وز رجب بود آنکه داشت خاطر ابن یمین بر نظم این گوهر شغف یوسف اهل جامی در کتاب مشهورش فراید غیاثی نامه‌ای به مولانا شمس الدین جلال الدین اسفزاری می نویسد و از وی در خواست نسخه‌ای به جهت استکتاب از رساله ناموسی می کند.

استفاده فقهای ادوار بعدی از این کتاب تاکنون به صورت کامل چاپ و منتشر نشده است؛ اما با جستجویی در بستر نت قسمت‌هایی از این کتاب به شرح پیش رو تحقیق و نشر یافته است:

الف) کتاب خزانه المفتین، نویسنده الحسین بن محمد بن الحسین السمنقانی الحنفی (متوفی ۷۴۶ هجری قمری) پایان‌نامه دکتری، دانشگاه ملک خالد، عربستان سعودی مطالعه و بررسی: دکتر فهد بن عبدالله بن عبدالله القحطانی، سال تحصیلی: ۱۴۴۱ق. از ابتدا تا قسمت عبادات.

ب) کتاب الصیام من مخطوطه خزانه المفتین الحسین بن محمد بن حسین السمنقانی الحنفی، محمد هادی طلال القیسی حاتم عبدالله شویش العیساوی، استادانگاه فلوجه عراق،، عمان: إبصار ناشرون، ۱۴۴۴ قمری.

ج) فصل المسح علی الخفین من مخطوط خزانه المفتین للامام الحسین بن محمد بن حسین السمنقانی الحنفی دراسة و تحقیق، دکتر سعدي جاسم حمود سرحان، استاد در دانشگاه فلوجه. مجله دانشگاه ملی عراق ۱۴۴۳.

د) کتاب خزانه المفتین لإمام حسین بن محمد بن حسین السمنقانی الحنفی ت: ۷۴۶ ه، من بداية الكتاب إلى نهاية فصل الوضوء دکتر انور فرحان الحلوسی مجلة علمی كلية العلوم الإسلامية - الجامعة العراقية. ۱۴۴۱ قمری.

خزانه المفتین

خزانه المفتین فی الفروع از آن دست آثار مبسوط است که بارها در کتب فقهی حنفی قرن

پیشینه تحقیق

آن طور که گفته شد به رغم شهرت این اثر و



هشت به بعد نامش به کرات مشهود است و کم‌تر فقیه صاحب نامی است که به آن استناد نکرده باشد، از جمله فقیه مشهور ابن عابدین دمشقی در حاشیه رد المحتار که خود این اثر ترکیبی از در المختار حصفکی است و شرحی بر تنویر الابصار شمس‌الدین تمرتاشی است - این اثر ابن عابدین امروزه در فقه حنفی از جایگاهی بی‌نظیر برخوردار است - وی بارها از این اثر سمیقانی در کتاب خویش نام برده است. البته جای شگفتی است که جواهر الفتاوی ابوالمفاخر عبدالرشید کرمانی حنفی که در قرن ششم به همین سیاق تدوین شده است از این اقبال برخوردار نبوده است و حتا از منابع خزانه المفتین هم نبوده است. به گزارش خود سمقانی وی در این اثر از منابع گوناگون فقهی که در اختیار داشته استفاده کرده است. وی نام برخی از کتب فقهی را نوشته و به برخی دیگر فقط اشاراتی کلی کرده و منابعش را ذکر نکرده و به عبارت فتاوی اهل عراق و اهل سمرقند اکتفا کرده است. منابع ۱۷ گانه‌ای که وی عمداً نام برده است و مورد استفاده وی بوده عبارتند از:

۱- الهدایة، این اثر فقهی مشهور از علامه مرغینانی متوفای ۵۹۳ قمری است که خود شرحی است بر بدایة المبتدی دیگر اثرش.

۲- النهایة فی شرح الهدایة اثری از حسن بن حسام‌الدین سغناقی متوفای ۷۱۴ قمری هم‌عصر سمقانی.

۳- فتاوی امام فخرالدین معروف به فتاوی قاضی خان از حسن بن منصور بن محمود

فخرالدین اوزجندی متوفای ۵۹۲ قمری.

۴- خلاصه یا خلاصة النهایة فی فواید الهدایة که شرح هدایة مرغینانی است از قاضی علاءالدین موزی متوفی ۶۰۶ قمری.

۵- فتاوی امام ظهیرالدین تألیف شیخ محمد بن احمد بن عمر ظهیرالدین بخاری متوفای ۶۱۹ قمری.

۶- شرح الطحاوی احمد بن محمد طحاوی (۲۳۹-۳۲۱ق)، محدث، فقیه حنفی و نویسنده توانای مصری و دارای دو اثر مشهور است: اولی شرح معانی الآثار در حدیث و دیگر کتابی است به نام «العقیده الطحاویة» که بسیاری بر آن شرح از جمله ابوبکر جصاص رازی و محمد بن احمد سرخسی صاحب اصول سرخسی از مشهورترین فقهای حنفی نوشته‌اند. سمقانی اشاره نکرده از کدام شرح استفاده کرده! به نظر می‌رسد منظور وی الأسبیجایی، للإمام أبي الحسن علي بن محمد بن إسماعيل، الأسبیجایی، (المتوفی سنة ۵۳۵ هـ) باشد.

۷- فتاوی کبری اثر ابومحمد، عمر بن عبدالعزیز بن عمر بن مازة، برهان الاثمه، حسام‌الدین، معروف به صدرالشهید، از حنفیان برجسته، متوفای ۵۳۶ قمری.

۸- النوازل یا النوازل فی الفروع از نصر بن محمد معروف به ابوليث سمرقندی فقیه حنفی متوفای ۳۹۳.

۹- الاختیار فی شرح المختار اثر عبدالله بن محمود بن مودود بن محمود مجدالدین ابی‌الفضل الموصلی. او در روز جمعه، آخرین

روز شوال، سال ۵۹۹ هجری قمری، در موصل متولد شد. اواز ابن طبرزد حدیث روایت می‌کرد. اوفقیهی آگاه به مذهب حنفی بود.

۱۰- شرح مجمع البحرين اثر ابن ساعاتی، ابوالعباس مظفرالدین احمد بن علی بن تغلب ۶۹۴ق فقیه، اصولی و ادیب حنفی می‌باشد.

۱۱- الملتقط یا الملتقط فی الفتاوی اثر ناصرالدین ابی القاسم یوسف حسینی سمرقندی متوفای ۵۵۶ قمری.

۱۲- الوقعات یا اجناس أحمد بن محمد بن عمر أبي العباس الناطفي متوفای ۴۴۶ قمری.

۱۳- فصول العمادی یا فصول الاحکام لاصول الاحکام اثر جمال‌الدین بن عمادالدین حنفی.

۱۴- الفصول الاستروشنی محمد بن محمود بن حسین مجدالدین متوفای ۶۳۲ قمری.

۱۵- فتاوی الحمیدی اثر امیر حمیدی رومی

۱۶- شرح جامع الصغیر اثر احمد بن محمد عتابی بخاری متوفای ۵۸۶ قمری. و یا عمر بن عبد العزیز بن مازة البخاری

۱۷- فواید المتفرقه که مجموعه‌ای از کتاب‌های فواید فقهی اشاره دارد.

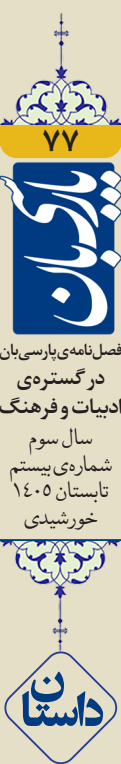
مقدمه خزانه المفتین

نحمد الله حمد الشاکرین، ونؤمن به ایمان الموقنین، ونقر بوحدانیته إقرار الصادقین، ونصلی علی نبیه وحبیبه سید المرسلین، وعلی جمیع إخوانه من النبیین، وعلی آله الطیبین، وصحبه الطاهرین. وبعد، فإن العلوم کثیرة، والأعمار قصيرة، فالأولی صرف الهمة إلی الأهم، والإقبال

علی ما له النفع الأعظم، وهو علم الأحکام، المبین للحلال والحرام، الذي أنزل لبیانه الآیات، وبین سیدنا علیه أفضل الصلوات والتحيات؛ إذ هو قائد السعادة، ورائد السیادة، ووسيلة الزلفی، وفيه شرف الآخرة والأولی. وقد صنف فيه العلماء رضوان الله وسلامه علیهم.

سلام متى یکتب علی الطرس عطر کتابته الأقلام والطرس والیدا

واستوضحوا منه ما أظلم من معانيه، واستكشفوا ما أبهم من مبانيه، ثم هجس في خاطري أن ألخص من كتبهم نسخة فیها المسائل التي یكثر وقوعها، وتمس الحاجة إليها، وتدور علیها واقعات الأمة، وتقتصر علیها رغبات الفقهاء والأئمة، وهي المختار للفتوی، والمسائل التي تعم بها البلوی، وكنت أتوانی في هذا الأمر إلی أن ترادفت الخواطر، وتوالت الخطاب، وتوفرت الدواعي، وازدحمت الطلاب، ظناً منهم -وبعض الظن إثم- أن عندي صُباةً من أقداحه أو وفور سهم من قداحه، فطففت أشاور نفسي مقدماً رجلاً، ومؤخراً أخرى، متردداً في الاشتغال به، أو بالإقبال علی ما هو أهم وأحرى، وهو "الكتاب الشافي في شرح الوافي" إذ شرعت فيه والشروع ملزم، وكتبت أكثره وهو غیر مُبرم، وها أنا أكاد أتکئ عنه اتكاء الفراغ، أشار إليّ من إشارته حکم، وطاعته غنم، بصرف العنان إلی هذا الجمع وکتابته، وهو المولى الأعظم، أستاذ علماء العالم، مربّي طوائف الأمم، سلطان أفاضل بني آدم، ناقد أحاديث سیدنا -صلی الله علیه وسلم-، صاحب المنقول والمعقول، ناشر الفروع والأصول، کشف



المشكلات، فتّاح أبواب المعضلات، المشرف بتشريف {دَخَلَهُ كَانَ آمِنًا}، المباهي به الملة والدين، (الباقى به) الحق والملة والدين، محمد بن علي الناموسي، الذي استنارت بطلوع أنوار إقباله نجوم أرباب الفضائل في أفضاله، وارتفعت بارتفاع قدره أقدار أهل العلم في عصره، قد أصبح العلم والفضل في عصره متسع الأنوار، والتفسير والحديث متسع الآثار، وأمسى الجهل في دهره منحوس الطوالع، معكوس المطالع، منكوس المنار، مطموس الآثار، لا زال قدره مرفوعاً، وعلم فضله وعلمه مرفوعاً.

ما إن مدحتُ محمداً بمقالتي لكن مدحتُ مقالتي بمحمدٍ

فقلت كما قال الشافعي -رحمه الله-:

كيف الوصول إلى سعاد ودونها. قلل الجبال ودونها حتوف
والرجل حافية وما لي مركب والكف صفر
والطريق مخوف

ووجهت ركابي شطر مطالبهم، وتوجهت تلقاء مدين ماربهم، وشرعت مع قريحتي القريحة، وفكرتي الجريحة؛ لتلاطم أمواج الأحوال، وتراكم أنتاج الأشغال، وجمعت فيه ما هي مروية عن أصحابنا المتقدمين، وما هي مختارة عند المشايخ المتأخرين، رضوان الله عليهم أجمعين، ما صات بلبل وناح، وشم ورد وفاح. وأوردت في هذا الكتاب ما هو المعول عليه في هذا الباب، وطويت ذكر الاختلافات واكتفيت عن ذكر جميع ما أوردت فيه من الكتب بالعلامات، فمن الهداية: (هـ)، ومن النهاية في شرح الهداية: (نه)، ومن

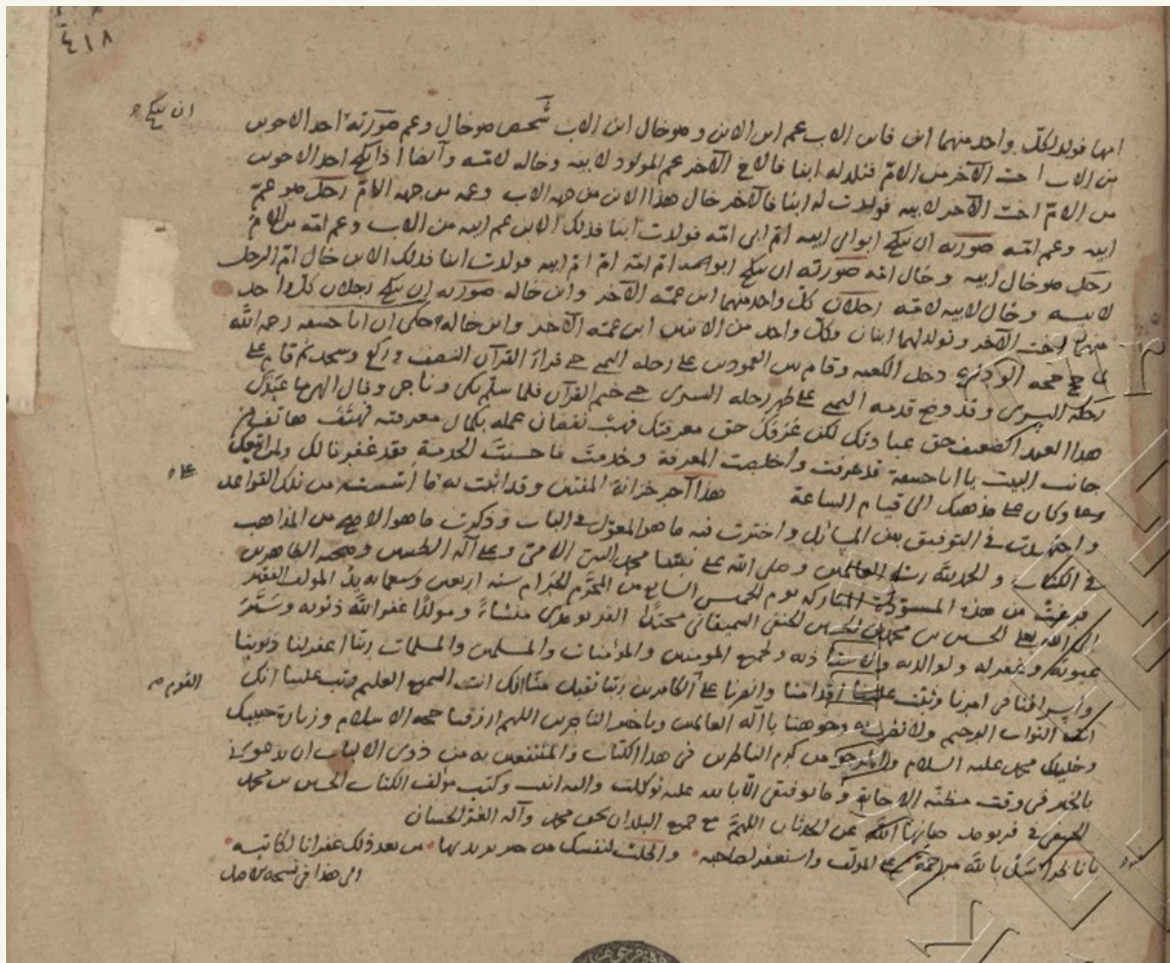
الفتاوى للإمام فخر الدين: (ف)، ومن الخلاصة: (خ)، ومن الفتاوى للإمام ظهير الدين (ظ)، ومن الشرح للطحاوي.

(طح)، ومن الفتاوى الكبرى: (ك)، ومن النوازل: (ن)، ومن الفتاوى لأهل سمرقند: (س)، ومن الفتاوى لأهل عراق: (ع)، ومن الاختيار في شرح المختار: (اخ)، ومن شرح مجمع البحرين: (شم)، ومن الملتقط: (م)، ومن الوقعات: (و)، ومن الفصول العمادي: (فص)، ومن الفصول للأشتر وشني: (فس)، ومن الفتاوى الحميدي: (حم)، ومن شرح الجامع الصغير للصدر الشهيد: (ص)، ومن الفوائد المتفرقة: (ق).

كل ذلك بعباراتهم المستعذبة، وإشاراتهم المستملحة، إلا قليلاً، ولا يعرف قدر ذلك إلا من تسنم قلال شواهد هذه الصناعة بحق، وجرى في ميدانها أشواطاً على عرق، هذا مع اعترافي بقلّة البضاعة، وقصور الباع في هذه الصناعة، وعلمي بأن من صنف قد استُهدف، ومن ألف فقد استُغذف، ولكنّ المأمور معذور، والعذر عند الكرام مقبول، وسميته بخزانة المفتين.

نتيجته: نگارنده به دنبال نگارش این تحقیق به بیش از ۳۰ نسخه خطی دست یافته که بیش تر آن‌ها در ترکیه محفوظ می‌باشند و بخشی از این نسخ اکنون در کتابخانه‌های ایران، ترکیه، پاکستان، فلسطین و... می‌باشد؛ از آن‌جا که این اثر، جایگاه ویژه‌ای در قرن هشتم به بعد برای فقهای حنفی داشته و عمدتاً به این کتاب ارجاع داده شده است و با توجه به مبسوط بودن این کتاب متأسفانه نسخه‌هایی از این اثر که در جزو

کتابت شده یا جلد اول و یا نیمه دوم آن موجود نیست و از پیوستگی برخوردار نیستند.



انجامه نسخه قدیمی احتمالاً مسوده به خط مؤلف کتاب، موجود در کتابخانه بایزید ترکیه به شماره

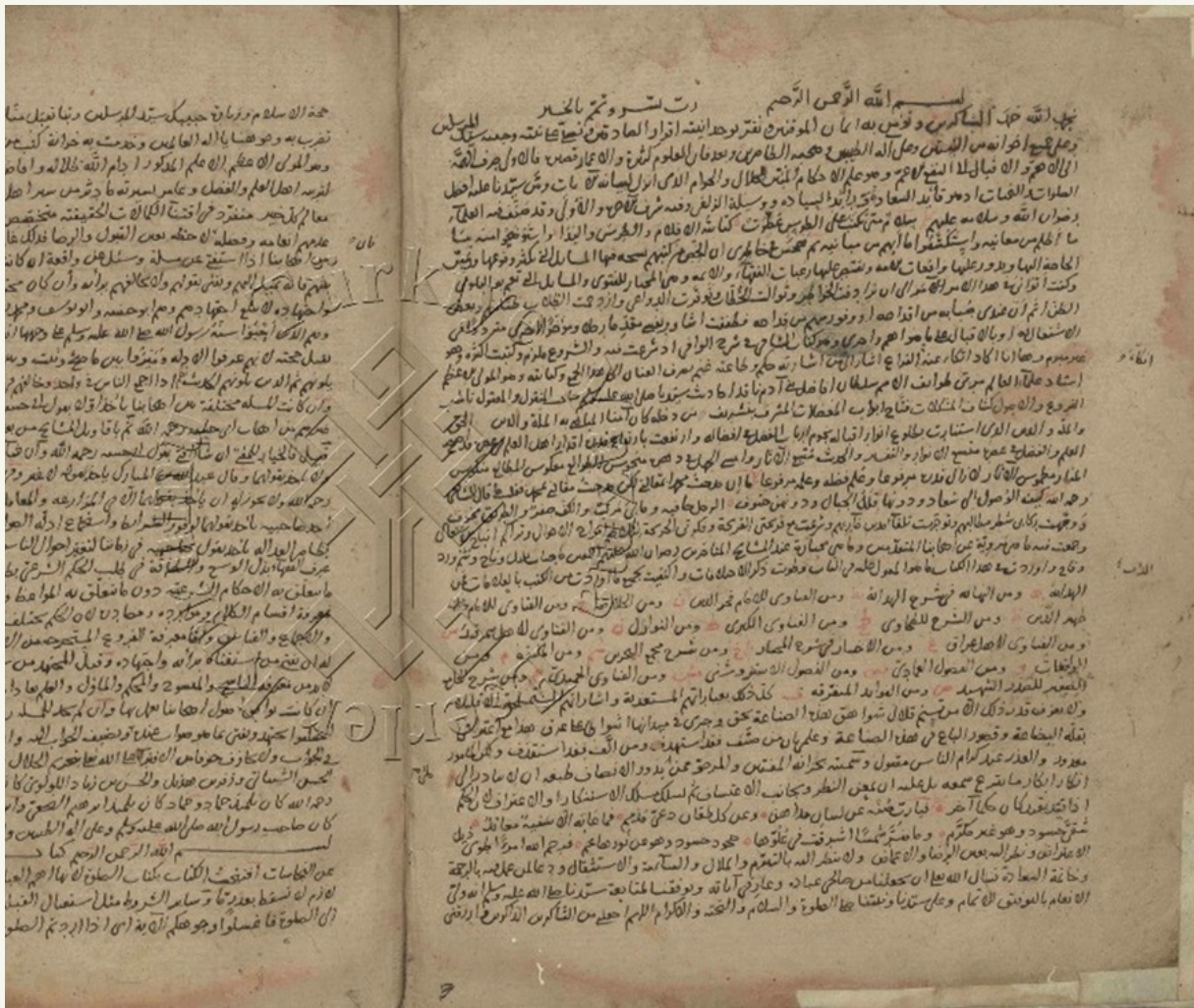
b2668

فرغت من هذه المسودة المباكة يوم الخميس السابع من المحرم الحرام سنة اربعين و سبعمائة يد المؤلف الفقير الى الله تعالى الحسين بن محمد بن الحسين الحنفى السميقاتى محتدا الفريومدى منشأ و مولداً غفر الله ذنوبه و ستر عيوبه و غفر له و لوالديه و الاستاذة و لجميع المؤمنين و المؤمنات و المسلمين... و كتب مؤلف الكتاب الحسين بن محمد الحنفى فى فريومد صانها الله عن الحدثان.



فصل نامه‌ی پارسی‌بان
در گستره‌ی
ادبیات و فرهنگ
سال سوم
شماره‌ی بیستم
تابستان ۱۴۰۵
خورشیدی





صفحه اول نسخه قدیمی احتمالاً مسوده به خط مؤلف کتاب موجود در کتابخانه بایزید ترکیه به

شماره b2668

نحمد الله حمد الشاکرین، ونؤمن به ایمان الموقنین، ونقر بوحدانیتہ إقرار الصادقین، ونصلی علی نبیّه وحبیّه سیّد المرسلین، وعلی جمیع إخوانه من النبیین، وعلی آلہ الطیبین، وصحبہ الطاهرین. وبعد، فإنّ العلوم کثیرة، والأعمار قصیرة، فالأولی صرف الهمة إلی الأهمّ، والإقبال علی ما له النفع الأعمّ، وهو علم الأحکام، المبین للحلال والحرام، الذی أنزل لبیانه الآیات، وبین سیدنا علیه أفضل الصلوات والتحیات؛ إذ هو قائد السعادة، ورائد السیادة، ووسيلة الزلفی، وفيه شرف الآخرة والأولی. وقد صنّف فیہ العلماء رضوان الله وسلامه علیهم.

80

دانشگاه

فصل نامه ی پارسی بان
در گستره ی
ادبیات و فرهنگ
سال سوم
شماره ی بیستم
تابستان ۱۴۰۵
خورشیدی

داستان



صفحه پایانی و انجامة نسخه قدیمی عصر مؤلف به تاریخ ۷۷۱ قمری کاتب صدر الکاتب

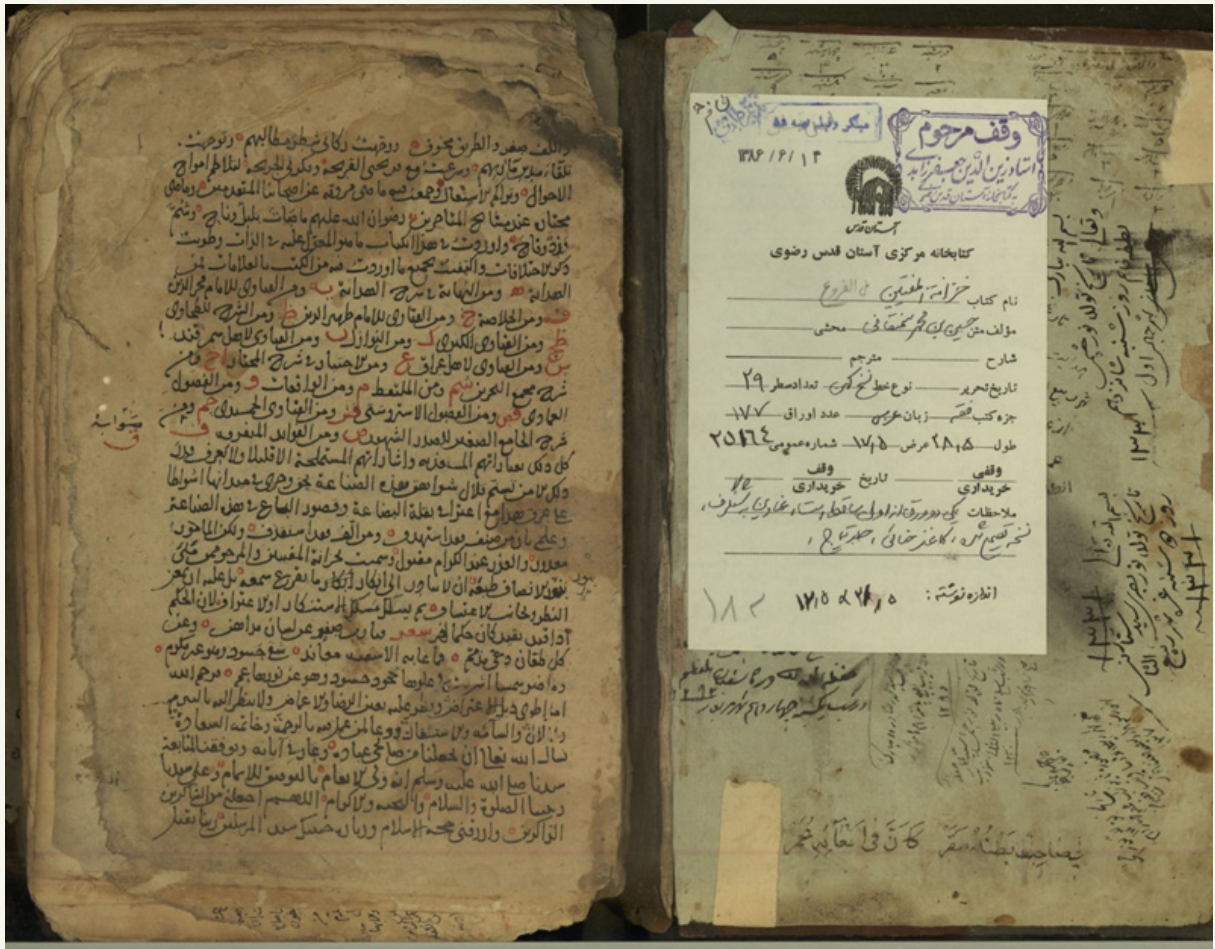
کتابخانه فاتح ترکیه به شماره ۲۲۵۱

تم هذ الکتاب الشریف علی یدی العبد الضعیف الراجی برحمة ربه اللطیف عمر بن مسعود بن محمد المدعو به صدر الکاتب... فی وقت الصلوة من یوم الثلاثا الثالث و العشرون من شهر محرم سنه احدی و سبعین و سبعمایه.

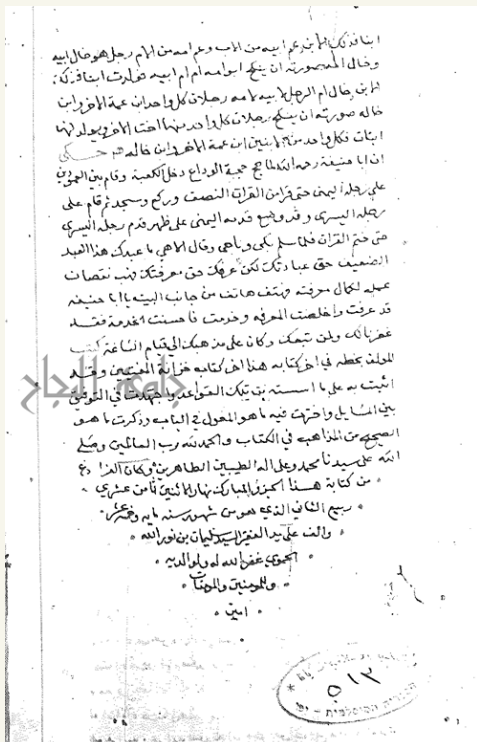


فصل نامه ی پارسی بان
در گستره ی
ادبیات و فرهنگ
سال سوم
شماره ی بیستم
تابستان ۱۴۰۵
خورشیدی





نسخه آستان قدس رضوی به شماره ۲۵۱۶۴ فاقد انجامه و نام کاتب تاباب شراکت احتمالاً در اواخر قرن ۸ قمری نگاشته شده



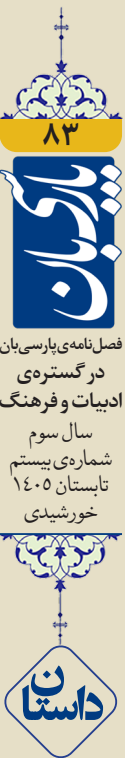
صفحه پایانی نسخه خطی متأخر دانشگاه النجاشی
نابلس به شماره ۵۱۲ تاریخ کتابت روز دوشنبه ۲۸ ربیع
الثانی ۱۱۲۵ کاتب سید سلیمان بن نورالله الحموی



نسخه شماره ۱۱۰۶ کتابخانه عاطف افندی ترکیه تاریخ کتابت روز سه شنبه ربیع الآخر سال ۹۴۰ قمری کاتب العبد الفقیر یونس بن شیخ عمر الحجاجی السفطی - محلی در مصر -

منابع:

- ۱- تاریخ الحکما - جمال الدین قفطی - بهین دخت دارایی - نشر دانشگاه تهران - ۱۳۹۸
- ۲- معجم البلدان، مؤلف: شهاب الدین ابو عبد الله یاقوت بن عبد الله الرومی الحماوی (متوفی ۶۲۶ ق)، ناشر: دار صادر، بیروت، چاپ: دوم، ۱۹۹۵ م.
- ۳- المراصد لمعلوم عن اسماء الاماکن و المناطق؛ نویسنده: عبد المؤمن بن عبد الحق، ابن شمائل القاطیعی البغدادی، الحنبلی، صفی الدین (متوفی ۷۳۹ ق)؛ ناشر: دار الجیل، بیروت؛ چاپ: اول، ۱۴۱۲ ق؛ تعداد جلد: ۳
- ۴- زبده التواریخ - حافظ ابروی خوافی - سید کمال حاج سید جوادی - نشر وزارت ارشاد - ۱۳۷۲
- ۵- بغیة الطلب فی تاریخ حلب تألیف عمر بن احمد بن هیبت الله بن ابی جراحه العقیلی، کمال الدین ابن العادم (متوفی ۶۶۰ ق)، تصحیح دکتر سهیل زکار، نشر دارالفکر، ۱۲ جلد.
- ۶- نزاهة القلوب - حمد الله مستوفی - نسخه برگردان - علی صفری - میراث مکتوب - ۱۳۹۹
- ۷- تاریخ بیهق - علی بن زید بیهقی - سلمان ساکت - میراث مکتوب - ۱۴۰۲
- ۸- دیوان ابن یمین فریومدی - حسینعلی باستانی راد - نشر سنایی - تهران
- ۹- فراید غیای - یوسف اهل جامی - تصحیح مویدد سندجی - بنیاد فرهنگ ایران



فصل نامه ی پارسی بان
در گستره ی
ادبیات و فرهنگ
سال سوم
شماره ی بیستم
تابستان ۱۴۰۵
خورشیدی



عنصر عاطفه در شعر حمیرا نکهت دستگیرزاده

نیلوفر نیک سیر
استاد دانشگاه



۱- مقدمه

شعر برآیند نگاه عمیق انسان شاعر به محیط و پیرامونش است. شاعر با تعمق در اشیای طبیعت و درونی ساختن آن‌ها می‌تواند تصویری فراتر از آن‌چه در طبیعت است بیرون دهد. تصویری که برابر اصل نیست و چیزهایی دارد که می‌تواند ذهن مخاطب را به تأمل وا دارد و احساساتش را برانگیزد. درون آدمی، سرشار از نغمه‌ها و روایت‌هایی است که بیان آن به صورت عادی امکان‌پذیر نبوده و ناچار آدمی به دامن ادبیات پناه می‌برد تا بتواند رنج و شادی‌اش را به کمک آن بیان کند؛ به همین دلیل تاریخ ادبیات، سرشار از مجادله‌هایی است اندر باب تقلیدی بودن و یا نبودن شعر، برتری لفظ بر معنی و یا برعکس، و از این قبیل مفاهیم که اگر شعر در این حد درخور تعریف و توصیف نبود، این همه بحث را بر نمی‌تابید!

در حقیقت آدمی در بستر زمان، در پهلوی تکاپوگری‌های دیگری که همواره داشته، جهان اندیشه‌اش را سرشار از عاطفه‌های سرکش یافته و از بیان این عواطف نیرومند راه‌گریزی نیز نیافته است و ناچار

این احساسات را با زیور شعر آراسته و بیان کرده است. این احساس‌های پر بار از همان روزگاران نخستین با انسان همراه و همگام بوده و از او جدا ناشدنی است؛ گویی آدمی از همان نخست هنرمند بوده و شاعر و نخستین انسان‌ها، همه شاعران بودند و هرآنچه که می‌آفریدند، در پرتو احساس‌های نیرومند شاعرانه می‌آفریدند، چنان که انسان‌هایی که از طبیعت می‌ترسیدند و نسبت به آن در خود احترامی و تحسینی احساس می‌کردند و در پی برآوردن نیازهای زندگی بودند، مذهب را که شعرشان بود، پدید آوردند (رهیاب؛ ۱۴۰۲: ۳۹).

تعامل نگاه انسان با طبیعت و تولید شعر، عناصری را می‌طلبد تا بتواند مانند پلی عمل کند و بین درون آدمی و محیط اطرافش پیوندی را برقرار سازد. یکی از این عناصر عاطفه است که در بیان شعر و رنگ بخشیدن به آن سهم بسزایی دارد.

دکتر پورنامداریان قایل به این نظر است که عاطفه حالت اندوه و اعجابی است که حوادث عینی و انتزاعی در ذهن ایجاد می‌کند و ذهن می‌کوشد که این حالت و تأثیر ناشی از این رویدادها را چنان که برای خودش تجربه شده است به دیگران هم منتقل کند. پس عاطفه صرفاً حالاتی از قبیل غم و اندوه و گریه و زاری ... نیست؛ بلکه شامل همه‌ی حالات منفی و مثبت انسان‌ها می‌شود. ضمناً علاوه بر عوامل درونی و نفسانی عوامل بیرونی هم می‌تواند موجب

برانگیختن عواطف شاعر شود (شریفی، مشفق و کهجوق حجاجی، ۱۳۹۸: ۱۴).

از منظر صورخیال در شعر اگر نگاه کنیم، این تخیلات شاعرانه است که موجب پدیدآوری عاطفه در شعر می‌شود. شاعر عناصر طبیعت را با دیدی خاص می‌نگرد که حاصلش می‌شود آگاهی و درکی که توأم با شاعرانگی است: «خیال‌ها، یعنی تجربه‌های حسی، واسطه‌های انتقال تجربه‌های عاطفی است؛ زیرا غم و شادی و هرگونه عاطفه‌ای در انسان مشترک است، همه کس شاد می‌شود و همه کس غمگین. حیرت و شوق یا نفرت و ملال چیزی نیست که در شاعران به صورت انحصاری وجود داشته باشد. آن‌ها از چیزهایی سخن می‌گویند که دیگران نیز در آن زمینه با آن‌ها مشترکند؛ اما بیداری آن‌ها در برابر رویدادها، یعنی تجربه‌های ذهنی ایشان، همواره با نوعی تشخیص و برجستگی همراه است که ما عواطف خود را در تجربه‌های شعری ایشان بهتر می‌بینیم (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۹ و ۱۸).

در روان‌شناسی عاطفه را هیجان می‌گویند که هیجان یک واکنش یا بازتاب فیزیولوژیکی است که مستقیماً با رفتار هدف‌دار فرد ارتباط دارد، همچنین یک حالت عاطفی کوتاه مدت و زود گذر است که به محیط و شرایط بیرونی بستگی دارد. در روان‌شناسی، هیجان‌ها معمولاً به احساس‌ها و واکنش‌های عاطفی اشاره دارند (همان: ۱۶).

در حقیقت به وسیله‌ی عاطفه است که در

انسان و از طریق او در شعر، جنبش و جوششی ایجاد می‌شود که می‌تواند تأثیرگذار و دگرگون‌کننده باشد. شعر حمیرا نکه‌ت دستگیرزاده، سرشار عواطف انسانی است و احساس دوست داشتن در این بین از همه درخشان‌تر است، از آن‌جا که سراینده‌ی این اشعار زن است، می‌توان نقش عاطفه را در نگاهش بیش‌تر دید. به باور قویم، نکه‌ت توانسته دریافت‌های عاطفی خود را با کاربرد آرایش‌های زیبا و تصاویر دلکش و لطیف و با زبان پرلطف بازتاب دهد (قویم؛ ۱۴۰۰: ۲۰).

از این منظر می‌توان بر تقسیم‌بندی شفيعی کدکنی (من‌های فردی، اجتماعی و انسانی) انواع عاطفه را که به سه نوع عواطف فردی، اجتماعی و انسانی (بشری) تقسیم‌بندی شده‌اند در شعر حمیرا نکه‌ت تکیه کرد.

کلید واژه‌ها: شعر، عاطفه، نکه‌ت، عواطف فردی، اجتماعی و انسانی

۲- پیشینه‌ی تحقیق

در باب شعر حمیرا نکه‌ت دستگیرزاده، پژوهش‌های متنوعی صورت گرفته؛ اما مشخصاً در مورد عنصر عاطفه در شعر وی پژوهشی جداگانه صورت نگرفته است و یا این‌که نگارنده در جستجوهایش به آن بر نخورده است.

اندر باب بررسی پهلوه‌ای شعر نکه‌ت می‌توان به مقاله‌ای از استاد محمدناصر رهیاب اشاره کرد تحت عنوان «نقد فمینیستی شعر حمیرا نکه‌ت»

در این مقاله سعی بر این است تا خصوصیات و عواطف زنانه در شعر نکه‌ت بر شمرده شود؛ از او به عنوان نماینده‌ای از زنان رنج‌کشیده‌ی افغانستانی که زبانی است برای بازگویی رنج هم‌جنسانش، یاد شده است. مقاله‌ی نام‌برده شیوه‌ای توصیفی تحلیلی دارد، قابل یادآوری است که این مقاله در سال ۱۳۹۵ در سایت آسمایی منتشر شده است.

در زمینه‌ی شعر حمیرا نکه‌ت دستگیرزاده، کتابی به قلم داکتر محمدشعیب مجددی نگاشته شده تحت عنوان «راز آفرینش، داکتر حمیرا نکه‌ت دستگیرزاده، راوی عشق و آزاد اندیشی» و بار نخست در بهار ۱۴۰۱ منتشر شده است. این کتاب مروری دارد بر زندگی نکه‌ت و سپس به تحلیل شعرش از نگاه محتوایی پرداخته است. «استعاره‌های مفهومی درباره‌ی زنان در شعر سه شاعر زن افغانستانی مطالعه‌ی موردی: محجوبه هروی، حمیرا نکه‌ت دستگیرزاده، باران سجادی» اثری است از افسانه حبیب‌زاده (واحدیار)؛ در این مقاله تأکید بیش‌تر بر بررسی نوع نگاه این شاعران است، نوع نگاه سنتی محجوبه هروی و چگونگی موضوع زنانگی در شعرش و حمیرا نکه‌ت از موضع یک زن سنتی آغاز می‌کند اما هرچه جلوتر می‌رود، دیدگاه‌هایش مدرن‌تر می‌شود. این مقاله در مجله‌ی ادبی نقد و نظریه‌ی ادبی، سال (دوره) نهم، شماره‌ی اول، بهار و تابستان ۱۴۰۳، شماره‌ی پیاپی ۱۸ منتشر شده است.

پایان‌نامه‌ی «بررسی سبک‌شناسی لایه‌ی شعر حمیرا نکهت» اثر اسپنتا رهیاب، سال دفاع: ۱۴۰۴ نیز از جمله آثاری است که در زمینه‌ی شعر نکهت کار شده‌اند.

۳- بحث و بررسی پیرامون عاطفه در شعر حمیرا نکهت دستگیرزاده

۱-۳. عواطف فردی

معمولاً من شاعرانه، صورت جمعی دارد و احساسی که از بطن آن بر می‌آید، می‌تواند همه‌ی انسان‌ها را در بر گیرد؛ یعنی این‌که رنج شاعر، رنج همگان است و او روایت‌گر رنج جمعی است.

در حقیقت شاعران و روایت‌گران، حافظه‌ی جمعی را به نمایش می‌گذارند و گریه‌ی تلخی را که نیاکان ما در روزگارانی تجربه کرده‌اند، بر ورق می‌ریزند؛ هرچند این حس درونی شده باشد می‌تواند از من شخصی شاعر به من جمعی بدل شود؛ اما در اغلب اوقات، عواطف شاعر می‌تواند خشم، تحقیر، اندوه و ناامیدی خودش را نیز بازتاب دهد.

با مطالعه‌ی دیوان حمیرا نکهت دستگیرزاده و نمونه‌ی شعرهایش، باید دید که این عاطفه که ممکن در ابتدا رنگی شخصی داشته باشد آیا توانسته به لایه‌های عمیق‌تر برسد و این‌که شاعر چقدر توانسته از پدیده‌های حسی، برداشتی درونی داشته باشد.

۱-۱-۳. امید

فضای شعر نکهت، رگه‌های فراوانی از ناامیدی دارد، هرچه از مجموعه‌های اول او به سمت مجموعه‌های اخیرش می‌رویم، این ناامیدی بیش‌تر می‌شود.

هرچقدر فضای زندگی شاعر رو به دگرگونی گذاشته، رنگ ناامیدی هم بر شعرش بیش‌تر پاشیده شده. در شعرهای آوان جوانی‌اش فضای روشن‌تری را می‌یابیم و طبیعی می‌نماید؛ شاعر در سرزمینش است و بیماری و غربت را هنوز تجربه نکرده؛ اما با همه‌ی این اوصاف در همه اشعارش بارقه‌های امید را می‌توان دید. او امید را تنها راه گریز از حسرت‌ها و رنج‌هایش دانسته است. او از حس بالندگی و شگفتن امید در خودش می‌سراید، وقتی صدای پای یار را می‌شنود، گویا امید در او جوانه می‌زند و برایش انگیزه‌بخش است و او را از خاموشی به سمت صدا دعوت می‌کند.

من ندانم چه زمان

با دیاران صدا روییدم

می‌کنم حس اما

که کسی شهر خاموش مرا

به شکار آمده است

می‌گریزم از خویش

می‌رهم از خود وای!

چه کسی گفت که یار آمده است؟

می‌روم مست به دیدار زمین

که بهار آمده است (نکهت، ۱۴۰۰: ۸۱).



او با باور به امید، به همه نوید می‌بخشد و بانوی سحر را که همانا خودش است خطاب قرار می‌دهد و مژده‌ی آمدن بهار را می‌دهد؛ در حقیقت او به فردایی که سرشار روشنی است، باورمند و امیدوار است، به آزادی و فریادی که بالاخره شنیده خواهد شد.

بانوی سحر ترانه‌ات پایا باد
سر سبز شو ای نخل بلند فریاد
در حنجره‌ات چلچله سر داده صدا
دیدی که بهار در صدایت گل داد
(همان: ۷۵۴).

شاعر به روزی امیدوار است که از میان اندوهان جهان، گیاهی سر برکشد که بتواند به جای همه‌ی علف‌ها نفس بکشد؛ گیاهی سرسخت و روپین‌تن، به جای همه علف‌هایی که خشک شدند و هیچگاه نتوانستند هوای تازه را به سینه کشند.

او خودش را روایت می‌کند، از بیماری‌ای می‌گوید که سال‌های اخیر عمرش را با آن دست و پنجه نرم می‌کرده و باعث شده بوده بیش‌تر در گذشته زندگی کند؛ اما هنوز به زنده ماندن و از غربت بریدن امید دارد.

عمریست که در گذشته زندگی می‌کنم
روزی از انبوه نگاه

واژه‌ای می‌روید روپین

گیاهی می‌شود با پهن‌ترین برگ

و جای همه‌ی علف‌ها نفس می‌کشد
(همان: ۷۶۶).

وقتی از حادثه می‌گوید و از جاده‌های خونین وطنش که نشانی از سیاهی جنگ دارد، هنوز امیدوار است و نگاه خود را به نگاه رهروان این جاده‌ی مرگ پیوند می‌زند و چشم به چراغی دارد تا تن سیاهی و زخم را روشن سازد.

تن خونین جاده مثل پرچم
نشان از لشکر و از جنگ دارد
اگرچه دیرگاهی ست
که شهر مردگان است و جنازه است
هنوز اما نگاه رهروان کوچه‌هایش
چراغانی امید دوباره است

که می‌داند که شب دیری نپاید
که می‌داند که شب پر از ستاره است
و شب آستن خورشید فردا
و فردا زندگی را گاهواره است (همان: ۷۷۶).
در بحبوحه‌ی کرونا با تنی نزار و آسیب‌پذیر، جهان را با نگاه امیدوارانه می‌نگرد و به خود انگیزه می‌بخشد که جهان پس از کرونا یقیناً زیباست.

بی‌گمان
آن سوی کرونا زیباست
بی‌گمان کرونا
مقیاس زشتی‌هاست
منتظرم باش

دست را صمیمانه فشار خواهم داد
کنار شانه‌ات خواهم ایستاد
به قصه‌های رهگذران گوش خواهم سپرد
(همان: ۷۹۹).

۳-۱-۲. اندوه و رنج

غم و اندوه از واقعی‌ترین تجربه‌های شاعران‌اند، دیوان‌های شعر فارسی با اندوه رقم خورده‌اند و تا جایی‌که شاعران کلاسیک طعنه می‌زنند بر آدمی که بی‌درد است و دردمندی را نشان خردمندی می‌دانند؛ شاعرانی همچون شهید بلخی، رودکی سمرقندی و...؛ این صداها از ورای قرن‌های دور به ما نیز رسیده است و میراثی شاعرانه است؛ به ویژه شاعری که در سرزمین دردمندی چون افغانستان زیسته که هرگز نتوانسته شادمانه بسراید.

در شعر حمیرا نکه‌ت می‌توان به وفور بار معنایی اندوه را یافت، یکی این‌که زیست دردمندان‌ای داشت و سال‌های اخیر عمرش را بین بیمارستان و خانه گذراند و دوم این‌که اهل کشوری سرشار از اندوه بود. با مطالعه‌ی شعرش به کوهی از اندوه بر می‌خوریم که نمی‌توان راحت از کنارش گذشت.

نیامدی و به چشمان من بهار شکست
درون سینه‌ی من شور انتظار شکست
نیامدی و حلول ترانه در شب من
غریب ماند و غریبانه در دیار شکست
(همان: ۲۱۹).

او سوگوارانه از کوچ ماه می‌سراید که باغ‌های روشن را ترک می‌کند و آغوش‌ها تهی از عشق می‌شوند و این اندوه در جانش می‌نشیند:
بنگر چگونه ماه

از باغ‌های روشن ما کوچ می‌کند

شب در وسعت بیزاری و سکوت

بی‌باک می‌لمد

می‌ترسد از صدای شکفتن دل گوون

بنگر چگونه ما

از هم دگر جدا (همان: ۷۹۳).

او شعرش را شعر نمی‌داند، بل آن را درد

می‌داند. وقتی با دردهای سرزمینش هم‌آوا

می‌شود، شعرش به رنج‌نامه مبدل می‌شود:

این شعر نیست درد است

تونمی دانستی

موی تو معنی عزت

موی تو عین شرف عین وقار است

و یا:

هر روز با طلوع

بر دست می‌زنند

در سرزمین درد

یک مرد انتحار

یک باغ بی‌سرود

دردا یکی سوار

خورشید را به خانه نیاورد

در سرزمین درد

در سرزمین درد

من خاک می‌شوم (همان: ۷۸۱).

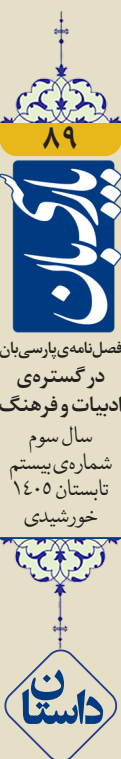
او اندوه شکستن سرزمین را همواره با خود

حمل می‌کند، از اندوه تن سوخته‌ی فرخنده

می‌گوید و از لاشه‌های چهارراهی زنبق که دود

شدند و گم. جنگ سرزمین شاعر را پیر و فرتوت

ساخته است و او این اندوه را می‌سراید:



فریاد فرخنده به مسجد شاه دو شمشیره می‌رود
تا بگویندش

هرکه از دم شمشیر خورد نوشتش باد
شهر روی لاشه‌های چهارراهی زنبق

خون می‌شود

آه دست‌های مرد پیر از آشپزخانه‌ی کانتیننتل
پرید!

اینک شهر با پیکرهای شکست‌خورده
از گورستان‌هایش سنگر می‌سازد
(همان: ۷۸۲).

او وقتی از همه خسته است، شکایتی سر
می‌دهد و انگار حس می‌کند که دنیا به آخر رسیده
، چون تاب‌آوری این همه درد در حد امکان او
نیست و آرزو می‌کند که از آسمان به جای باران
سنگ ببارد، او اندوهش را به مردمان خموشی
گره می‌زند که راهی جز ماندن و تحمل ندارند و
مجبورند با دردهای‌شان خوب بگیرند:

آسمان!

سنگ در چینه نداری؟

فروبار

فروبار

باران سنگ بر خموشان

ارسل علیهم طیراً ابابیل ...

کمتر از پرنده نه‌ای آخر

درد

چیزی

مضاعف است

طبیعی نیست که باشد

تو اما

با درد خو گرفته‌ای (همان: ۲۳۱).

۳-۱-۳. تحقیر

تحقیر از جمله عواطف فردی است که می‌توان
آن را عاطفه‌ای منفی در نظر گرفت. هر انسانی
گاه در اثر خشم و عصبانیتی که از حوادث و
رخدادهای اطراف بر وی می‌رسد؛ زبان به تحقیر
می‌گشاید. شاعر نیز در شعرش این حس تحقیر
به دیگران را بازتاب می‌دهد (شریفی، مشفق،
کهجوق حجاجی، ۱۳۹۸: ۱۶).

نکته در اغلب شعرهایش زبان به اعتراضی
می‌گشاید که توام با تحقیر است، تحقیری
که برخاسته از جامعه‌ای است که تجربه‌های
زیسته‌ی شاعر با آن گره خورده؛ جامعه‌ای که زن
را تحقیر می‌کند و شاعر به عنوان فردی متعهد که
اوضاع او را متأثر می‌سازد، خشمش را با حس
حقارت بیرون می‌ریزد.

رنگ روزتان سیاه

آه!

این همه برای کی

سقوط می‌کنید؟

خط خون و انفجار

خط مرگ و انتحار

چرا؟

قصد جان‌حور می‌کنید؟

ذهن پاک و روشن مرا چرا؟

از خیال یک تقدس بزرگ

دور دور می کنید؟
ای تمام روزتان سیاه
آه!

عشق‌های نیم‌سوزتان سیاه
آه! (نکته، ۱۴۰۰: ۲۵۳).

او گاهی سرزمین خودش را نمی‌تواند
بشناسد، سرزمینی که حالا درگیر پروژه‌ها شده و
آلوده با دروغ است. سرزمین مرده‌های متحرک،
سرزمینی که ارزش و قدر انسان در گرو پول است،
سرزمین زنده‌های کفن‌پوش صلحی که پوشالی
و دروغین است و سزاوار تحقیر، شهر بی‌قانون،
شهر دزدان بزرگ.

مرا بر خاک مگذار

این شهر مرده‌گان متحرک دارد

من خاک خودم را باز نمی‌شناسم

مرا به باد بسپار

تا بوزم بر آنچه نزیسته‌ام

یک یک برگه صلح

با آن پول هنگفت بلاعوضش

برتابوت‌هایمان بگذار

چه زیباست اینجا

که مرده‌ای دیر مانده

زنده‌ها را کفن پوش کرده است

چه شهر قشنگی

که قانون ندارد

و دزدان بزرگ

دزدان کوچک را به دزدی نمی‌پذیرند

(همان: ۷۸۱).

زمانه‌ی شاعر، زمانه‌ای است که دروغ بر همه
چیز پیروز است و اندیشه‌های ساده‌ی کوچک
جایی ندارند و روسیاهان، رو سپیدند و در دادگاه
زمانه، فریب و نیرنگ برنده است.

بی‌حضور اندک نشانی از حقیقت

خود را در هزار پرده می‌نمایانی

به شهادت می‌گیری اندیشه را

و به دادگاه می‌کشانی همه‌ی باورهای ساده را

تا خود را

بر بوم سپید ناپیدا

چنان که خود می‌پنداری

رسم کنی (همان: ۷۹۰).

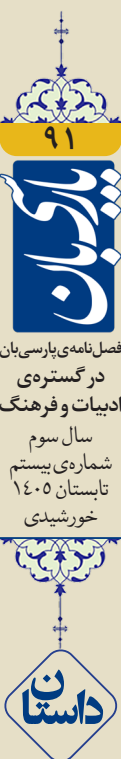
۳-۱-۴- یأس

یأس از جمله‌ی عواطف انسانی است که با
آن همواره درگیریم و اگر بخشی از زندگی‌مان
سرشار شادی است، حصه‌ی بزرگ دیگر آن
سرشار از یأس و خلأ درونی است. این یأس
فراگیر را در شعر نکته هم می‌توان دید، بخش
بزرگ آن برمی‌گردد به دوری شاعر از وطنش و
متأثر شدن از اوضاع آن و همچنین بیماری‌ای که
در سال‌های اخیر گریبان‌گیر او شده بود؛ یأسی
تمام وجودش را فراگرفته که جز صبر، راهی برای
ادامه‌دادن ندارد، او از چشمانی دوخته بر در و
همیشه منتظر و مایوسیتی فراگیر می‌گوید.

صبر می‌کنم

صبر با سرطان

صبر با سقوط



صبر در سنگ‌شدن‌های خودم

صبر می‌کنم مادر

چنان که بی‌بی ام می‌گفت

صبر هم از جبر است

(همان: ۷۷۵).

و یا:

اگر روزی پرت‌تری مرا می‌کشی

چشمانم یادت نرود

که همیشه به در بود

و سایه‌ی بلندی از گذشته‌ای کوتاه

که همیشه به دنبال می‌آمد

و مرا در خود محو می‌کرد

(همان: ۷۶۴).

و هم این:

بیهوده است باد

در فصل یاس‌ها

سرما به دست‌هاش

آفت به شانه‌هاش

این شهر را به آرزو

پیموده است باد

(همان: ۷۶۳).

و این:

از افغانستان یاس را با خود آورده‌ام

در هالند بهار را دریافته‌ام

بهار در افغانستان کاذب

شهر نوستالژی مرا

بی دریغ آراسته است

(همان: ۷۶۱).

و هم این سروده:

روزها بیماری خون دارند

و شب‌ها سرطان بی تفاوتی

دست ستاره

به سِرْم سرد شبانگاهی وصل است

و

چشم ماه رو به تاریکی باز

(همان: ۷۶۱).

۳-۱-۵- عشق و دوست‌داشتن

عشق از مفاهیم پربار و پربسامد در شعر حمیرا

نکته است. از نخستین مجموعه‌های شعری تا

آخرین آن‌ها، عشق تنها مفهومی است که در نزد

شاعر از همه چیز والاتر بوده و باعث ادامه‌دادن

به زندگی‌اش شده است. عشق از دیدگاه او گاه

در مفهومی خاص و گاه با عاطفه و دوست‌داشتنی

اجتماعی گره می‌خورد، گاه نیز با رگه‌های معنوی

و عرفان همراه است:

در دلم شور تازه می‌جوشد

شوری کز عشق می‌شود آغاز

در زمین کو برای من جایی؟

سوی افلاک می‌کنم پرواز

(همان: ۴۹).

معراج خلوصی به سپیدار دو دستم

پیدایی عشقی و ز تو روشنم امشب

(همان: ۵۶).

ای هست من ای بود من ای عشق ای مولای من

ای از غم پنهان تو سودای من غوغای من
(همان: ۵۷).

جای بزرگی در شعر حمیرا نکهت برای
دوست داشتنِ خاک و سرزمین اختصاص یافته
است و او همواره از این مفهوم با شوری تمام
می‌سراید:

وطن به دست‌های من نگاه کن
که سنگ می‌شود ستاره‌ات
و کوه

صدای ماه را
به چشمه ره نمی‌دهد
بگوی چگونه برده‌ای
زبام خاطر سحر
ترانه‌ی طلوع اشتیاق را
نشسته‌ای برابرم
و یا دروغ تازه‌ای ست بودند؟
(همان: ۲۲۲).

۳-۱-۶- نفرت و بیزاری

شاعر این شعرها از هرآن‌چه که وطنش را
آزرده است، نفرت دارد؛ از سیاست دروغین و
پوشالی، از واژه‌هایی که ناتوان‌اند و بوی افیون
گرفته‌اند. او می‌داند که شهر قشنگش قانون ندارد
و این قشنگی را بی‌قانونی زشت ساخته است:

چه شهر قشنگی ست
که قانون ندارد
و دزدان بزرگ

دزدان کوچک را به دزدی نمی‌پذیرند

(همان: ۷۹).

او از پروژه‌های کلان و بدون سودی که
سرزمینش را به کام کشیده، با بیزاری یاد می‌کند؛
پول‌های هنگفتی که هیچ‌گاه به دست صاحبان
حقیقی خود نرسیدند و خرج تابوت‌ها شدند.

مرا به باد بسپار
تا بوزم بر آن‌چه نزیسته‌ام
یک یک برگه‌ی صلح
با آن پول هنگفت بلاعوضش
بر تابوت‌های مان بگذار
یا پروژه‌ای

از آن‌هایی که الزام اجرایی ندارند
(همان: ۷۸۰).

شاید بد نباشد
ببندی دریچه‌هایی را که بوی تعفن می‌دهند
(همان: ۷۹۲).

در کدامین نفرین زمین جای داریم
که سنگ‌هایش حرف شده‌اند
و دره‌هایش هجای دردناک هراس
(همان: ۵۷۵).

۴-۲- عواطف اجتماعی

شعر حمیرا نکهت شعری است که در پهلوی
روایت‌های ظریف و توصیف‌های عاشقانه
که بیش‌تر درونی شده‌اند، به اجتماع نیز پیوند
محکمی دارد، تجربه‌های زیسته و جامعه‌ای که



فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان
در گستره‌ی
ادبیات و فرهنگ
سال سوم
شماره‌ی بیستم
تابستان ۱۴۰۵
خورشیدی



شاعر در آن زندگی کرده و غربتی که بر او تحمیل شده را این شعرها روایت می‌کنند.

او متأثر از حوادث جامعه‌اش است، از محرومیت‌ها و نارسایی‌هایی که روح بیمار و زخم‌خورده‌اش را حتی در کشوری دیگر و در غربت نیز نیش می‌زند. خشم و رنج او را در این شعرها می‌توان دید که چگونه از کشوری می‌سراید که هیچ‌گاه روی خوش را ندیده:

وقتی خیال آزادی شهید چندمش را
بر دوش خورشید نهاد
نه! زمین دهان وا نکرد
و آسمان به زمین نیفتاد
امریکا همچنان مهربان است
و گُردها هنوز نفت ندارند
(همان: ۷۸۰).

مرا مرده انگار
من هراتی‌ام
عمری انگار جادو واژه‌ی ما بود
و سرپوشی که بر نداشته‌های مان گذاشته‌ایم
راستی زنده‌ها کجایند؟
امروز جلسه‌ی شورای بی‌خبران است
نطاق «طلوع» متهم را به جایگاه خواند
اما متهم نطاق را محکوم کرد
عجب دادگاهی!

قاضی شرع دستگاه مقتدری دارد
هرچند می‌پذیرد

«که ساز شرع از این افسانه بی‌قانون نخواهد

شد»

(همان: ۷۸۱).

او با آن‌که به خشوتی که در سرزمینش در جریان است، باور دارد، به زن‌کشی، دخترکشی و خشونت‌های خانوادگی؛ اما همچنان عاشق شهرش است و از آن می‌سراید:

من عاشق این شهر می‌شوم
شهر هیجان
شهر خشونت‌های خانوادگی
ملک تجاوز بر دختر نوباوه
شهر قهرمان‌های پانی پت
(همان: ۷۸۲).

شهری که فرخنده را همچون تلخ‌ترین حادثه در سینه‌اش حفظ کرده است، شهری که مردمانش فرخنده را زنده زنده سوختاندند و جنازه‌اش را به دریای خشک کابل سپردند، این خاطرات درد آلود شاعر را متأثر ساخته و نمی‌تواند از آن‌ها نگوید.

شهری ست مثل من
من شکسته‌تن شهرم
تورا تا ناکجای درد بر دوش می‌کشم
کیست بر آستانه‌ی در
نامت را می‌خواند؟
از آن سوی ساحل

فریاد «فرخنده» به مسجد «شاه دو شمشیره»

می‌رود

تا بگویندش

هرکه از دم شمشیر خورد نوشش باد (همان:

کلام عادی را به کلامی تأثیرمند تبدیل کند. شعر حمیرا نکهت سرشار از عاطفه است و صمیمیت سیالی در آن جاری است که حاصل نگاه ظریف و جزیی نگر اوست. عواطف فردی، اجتماعی و انسانی را می‌توان در شعر نکهت دید. وی از تمام واقعات پیرامونش، حتی بیماری‌اش تأثیر پذیرفته، آن را روایت کرده و عاطفه‌اش را با درد و شادی پیوند زده است.

سرچشمه‌ها

- ۱) رهیاب، محمدناصر. (۱۴۰۲). کاوش‌ها و پژوهش‌ها (مجموعه مقالات). هرات: انجمن ادبی هرات.
- ۲) شریفی، سیدحسن؛ مشفق، آرش؛ کهجوق حجاجی، عزیز. (۱۳۹۸). «بررسی عنصر عاطفه در شعر احمد شاملو». شماره ۴۷، سال هفدهم، فصل‌نامه بهارستان سخن.
- ۳) قویم، عبدالقیوم. (۱۴۰۰). مروری بر ادبیات معاصر دری. ویراست جدید، کابل: محمدرضا، شفیع کدکنی. (۱۳۷۵).
- ۴) صورخیال در شعر فارسی. تهران: انتشارات آگاه
- ۵) نکهت دستگیرزاده، حمیرا. (۱۴۰۰). دیوان اشعار، هرات: انتشارات آن.

۴-۳- عواطف انسانی

او گاهی که از عواطف فردی و اجتماعی‌اش گریز می‌زند، با نگاهی وسیع‌تر به انسان می‌نگرد و به دغدغه‌ها و رنج‌های انسانی، که بزرگ‌اند و مشترک.

از پیام‌آورانی می‌گوید که در وادی امید، هر آن پیامی را که به باد می‌سپارند، نازا است و بیهوده. از سرگشتگی انسان امروز می‌سراید، از من نمی‌گوید و مخاطبش ما است.

امشب پیام‌آورانی

در وادی امید

سرگشته‌اند

و پیام‌های نازا

در هوا در گذر

نسیم می‌وزد

شاخه‌ای می‌لرزد

تن شاخه آبستن بهار است (همان: ۵۳۴).

با این همه امید چه‌سان پیر می‌شویم
این ما که عشق را گل تصویر می‌شویم
(همان: ۵۵۱).

نتیجه

شعر، نتیجه‌ی نگاه عاطفی شاعر به اشیای پیرامونش است، در حقیقت می‌توان گفت که عاطفه یکی از عناصر مهم شعر است و می‌تواند

سد ادبیے نق

خشدوم

اضطرابِ دیگری و شکستِ فضای سوم





اضطرابِ دیگری و شکستِ فضای سوم

خوانشی از داستانِ عطر گل سنجد بر اساس نظریهٔ هومی.ک. بابا



حمیده میرزاد

شاعر و منتقد ادبی

چکیده

داستانِ کوتاهِ عطر گل سنجد اثر ایشور داس، در نگاه نخست روایتی از عشقی ناتمام و سرکوب‌شده به نظر می‌رسد؛ اما در لایه‌های ژرف‌تر خود، تجربه‌ای از هراس، سکوت و تعلیق هویت را بازنمایی می‌کند. مسألهٔ اصلی داستان شکست جامعه در تولید فضایی برای گفت‌وگو میان هویت‌های متفاوت است. راوی داستان، پیش از آن‌که با طردی آشکار روبه‌رو شود، هراس از طرد را درونی کرده و از همین رو، امکان هرگونه ارتباط را از خود سلب می‌کند. این خودسانسوری، نه انتخابی فردی، بلکه نتیجهٔ درونی‌شدن مناسبات قدرت در جامعه است که پذیرش دیگری را به افشای هویت او مشروط می‌سازد، که آن را می‌توان در پرتو نظریه‌ی هومی بابا بازخوانی کرد. مقاله با تکیه بر مفاهیم: فضای سوم (Unhomeliness)، نامأنوسی (Mimicry)، تقلید (Hybridity) و هویت (Third Space) نشان می‌دهد که عطر گل سنجد، تبعیض را نه در سطح کنش‌های آشکار اجتماعی، بلکه در ساحت روانی و

حافظه فردی بازنمایی می‌کند؛ جایی که سکوت، جای گفت‌وگو را می‌گیرد، و عشق نیز نمی‌تواند به «فضای سوم»ی برای آفرینش هویتی مشترک تبدیل شود. از این منظر، تراژدی داستان، شکست یک رابطه عاشقانه نیست، بلکه شکست امکان به‌رسمیت شناختن دیگری در جامعه‌ای است که مدرنیته را در سطح نشانه‌های فرهنگی پذیرفته؛ اما هنوز از منطق طرد فاصله نگرفته است.

کلیدواژه‌ها: هومی بابا، فضای سوم، هویت ترکیبی، دیگری، عطر گل سنجد، هویت خودسانسوری، ادبیات داستانی، ایشورداس

مقدمه

پیش از آن‌که نظریه‌ای بتواند بحرانی را صورت‌بندی کند؛ نخست این ادبیات است که دست‌به‌روایت آن می‌زند. همین روایت‌گری امکان هر پژوهشی را در زمینه‌های مختلف، در حال و آینده ممکن می‌سازد. حتی اگر این روایت‌گری تنها سرنخ و انگیزه‌ای بیش نباشد. یکی از عوامل ماندگار بسیاری از آثار، آشکارسازی مناسبات پیچیده انسانی، و سازوکارهای پنهان قدرت در زندگی روزمره است. آنچه بعدها در زبان نظریه با مفاهیمی چون «دیگری»، «هویت»، «بازشناسی» یا «قدرت نمادین» توصیف شده است، بی‌تردید به نحوی از انحاء سال‌ها پیش‌در روایت‌های ادبی حضور داشته است. از همین رو، خوانش نظری یک اثر ادبی تلاشی است برای آشکار ساختن ظرفیت‌هایی که متن در

اختیار خواننده قرار می‌دهد.

داستان «عطر گل سنجد» از مجموعه سبایه‌های کوچه تنگی دیوان اثر ایشورداس، از همین دست آثار است. روایت، در ظاهر، داستان دلدادگی ناگهانی دو جوان است که هرگز فرصت تحقق نمی‌یابد؛ اما در ژرف‌ساخت خود، از بحرانی سخن می‌گوید که هنوز بخش بزرگی از جوامع چندقومیتی و چنددینی با آن روبه‌رو هستند: ناتوانی در پذیرش «دیگری». این بحران در داستان از طریق سکوت، تردید و خودسانسوری بازنمایی شده است. قدرت داستان در آن است که تبعیض را به صورت مستقیم نمایش نمی‌دهد. هیچ شخصیت شروری وجود ندارد، هیچ دادگاهی تشکیل نمی‌شود و هیچ حکم صریحی علیه راوی صادر نمی‌گردد. شخصیت اصلی از همان آغاز خود را در موقعیت طردشدگی تصور می‌کند، و همین تصور، سرنوشت او را رقم می‌زند. او شماره تلفنی را که دختر با جسارت در اختیارش گذاشته است، هرگز نمی‌گیرد؛ زیرا یقین دارد که آشکار شدن هویت واقعی‌اش، عشق را نابود خواهد کرد.

راوی در یکی از مهم‌ترین فرازهای داستان می‌گوید:

«هراس داشتم که برایش تلفون کنم؛ چرا که واقعیت زنده‌گی من چیز دیگری بود و اگر آن را می‌دانست، شاید تلخ می‌شد. شاید از من می‌رمید و مرا دشنام می‌داد و توهین و تحقیر می‌کرد».

در این چند جمله، هیچ رویداد بیرونی

رخ نمی‌دهد. فقط راوی عقب‌نشینی می‌کند. قدرت، پیش از آن‌که به کنش اجتماعی تبدیل شود، در ذهن او جای گرفته‌است. این همان نقطه‌ای است که داستان از یک روایت عاشقانه فراتر می‌رود، و به تأملی دربارهٔ مناسبات قدرت، هویت و دیگری تبدیل می‌شود. این مقاله بر آن است که نشان دهد عطر گل سنجد را می‌توان در پرتو اندیشهٔ هومی. کی. بابانظریه پرداز برجستهٔ مطالعات پسااستعماری، بازخوانی کرد. بابا، هویت را امری ثابت و از پیش تعیین‌شده نمی‌داند، بلکه آن را نتیجهٔ فرایندهای پیچیدهٔ مذاکره، تفاوت و بازشناسی می‌داند. مفاهیمی چون «فضای سوم»، «هویت ترکیبی»، «تقلید» و «نامأنوسی» ابزارهایی نظری فراهم می‌آورند که به کمک آن‌ها می‌توان نشان داد چگونه راوی داستان، پیش از آن‌که از سوی دیگری طرد شود، هراس از طرد را درونی کرده و امکان گفت‌وگو را از میان برداشته است.

فرض اصلی این مقاله آن است که تراژدی «عطر گل سنجد» نه در شکست عشق، بلکه در شکست امکان شکل‌گیری «فضای سوم» نهفته است؛ فضایی که در آن تفاوت‌های قومی، دینی یا فرهنگی می‌توانستند به جای آن‌که به مرزهای جدایی تبدیل شوند، زمینهٔ شکل‌گیری هویتی تازه و مشترک را فراهم آورند. در غیاب چنین فضایی، عشق نیز نمی‌تواند از مرزهای پیش‌داوری عبور کند و سکوت، جای گفت‌وگو را می‌گیرد. از این منظر، داستان ایشور داس تصویری از جامعه‌ای است که نشانه‌های مدرنیته را پذیرفته، سینما

می‌رود، شعر می‌خواند و با هنر مأنوس است؛ اما هنوز در لحظهٔ رویارویی با تفاوت، از منطق دیرینهٔ هراس و طرد فاصله نگرفته است. همین دوگانگی، «عطر گل سنجد» را به متنی تبدیل می‌کند که ظرفیت خوانشی بر طبق نظریات هومی. کی. بابا را به شکلی طبیعی و درونی در خود نهفته دارد؛ خوانشی که می‌تواند نشان دهد چگونه بزرگ‌ترین شکست انسان، ناتوانی در بیان حقیقت خویش است.

ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

هدف این پژوهش بررسی و خوانشی از داستان عطر گل سنجد، ایشور داس، در پرتو نظریات هومی. کی. بابا است.

پیشینه پژوهش و چارچوب نظری

تاکنون پژوهش مستقلی در بارهٔ داستان عطر گل سنجد، صورت نگرفته است.

چارچوب نظری مقاله

بر پایهٔ این مفاهیم، مقاله حاضر بر این فرض استوار است که «عطر گل سنجد» نه داستان تبعیض آشکار، بلکه داستان درونی شدن تبعیض است. راوی، پیش از آن‌که از سوی جامعه طرد شود، نگاه جامعه را در ذهن خود بازسازی می‌کند و همان نگاه، او را به سکوت وامی‌دارد. از این منظر، مسألهٔ اصلی داستان، نه شکست عشق و نه حتی اختلاف قومی یا دینی، بلکه شکست جامعه در تولید «فضای سوم» است؛ فضایی که

فضای سوم؛ امکان آفرینش هویتی تازه

مهم‌ترین مفهوم در اندیشه بابا، فضای سوم (Third Space) است. فضای سوم، قلمرو سنت و مدرنیته نیست؛ حذف تفاوت‌هاست و یا تثبیت آن‌ها هم نیست. این فضا، عرصه‌ای میانجی است که در آن افراد می‌توانند بدون چشم‌پوشی از پیشینه فرهنگی یا دینی خود، وارد رابطه‌ای تازه شوند و معنایی نواز هویت بیافرینند. در فضای سوم، تفاوت شرط گفت‌وگو است و هویت نیز محصول همین گفت‌وگو است. از این منظر، هرگاه جامعه‌ای نتواند چنین فضایی را ایجاد کند، افراد ناچار خواهند شد یکی از دو راه را برگزینند: یا حقیقت خود را پنهان کنند، یا خطر طرد شدن را بپذیرند. از همین‌رو، فضای سوم معیاری برای سنجش میزان مدارا و ظرفیت گفت‌وگوی یک جامعه نیز هست.

هویت ترکیبی؛ فراتر از برچسب‌های اجتماعی دومین مفهوم بنیادین در اندیشه بابا، هویت ترکیبی (Hybridity) است. بابا با این مفهوم، تصور رایج از هویت‌های خالص را به چالش می‌کشد. انسان معاصر هم‌زمان در چندین جهان زندگی می‌کند؛ زبان‌های مختلف را تجربه می‌کند، سنت‌های گوناگون را درونی می‌سازد، و نقش‌های اجتماعی متفاوتی بر عهده می‌گیرد. از این‌رو، تقلیل او به یک برچسب قومی، دینی یا نژادی، نوعی خشونت نمادین تلقی می‌شود. هویت ترکیبی به معنای پذیرش این واقعیت

می‌توانست تفاوت را به گفت‌وگو تبدیل کند؛ اما هرگز شکل نمی‌گیرد. از این‌رو، تراژدی نهایی داستان، از لحظه‌ای آغاز می‌شود که راوی، به جای سخن گفتن، سکوت را برمی‌گزیند؛ زیرا باور دارد حقیقت هویتش، پیشاپیش او را از حق دوست داشته شدن محروم کرده است.

هویت، دیگری و فضای سوم در اندیشه هومی. کی. بابا

مطالعات پسااستعماری در دهه‌های پایانی قرن بیستم، کوشیدند نشان دهند که سلطه تنها از راه قدرت سیاسی یا نظامی اعمال نمی‌شود، بلکه در زبان، فرهنگ، حافظه و شیوه بازنمایی هویت نیز حضور دارد. در میان نظریه‌پردازان این‌حوزه، هومی. کی. بابا، جایگاهی ویژه‌ای دارد؛ زیرا توجه خود را از تقابل‌های ساده‌سلطه‌گر/سلطه‌پذیر به وضعیت‌های پیچیده‌تر هویتی معطوف می‌کند. در اندیشه او، هویت نه جوهری ثابت، بلکه فرایندی پیوسته از مذاکره، بازتعریف و زیستن در مرزهای تفاوت است. برخلاف برداشت‌های ذات‌گرایانه که انسان را دارای هویتی یگانه و تغییرناپذیر می‌دانند، بابا معتقد است هر هویت در مواجهه با دیگری شکل می‌گیرد. از این‌رو، هیچ فرهنگی کاملاً خالص نیست و هیچ هویتی بیرون از رابطه با دیگران معنا پیدا نمی‌کند. آن‌چه اهمیت دارد فضای میان این مرزهاست؛ فضایی که در آن امکان گفت‌وگو، ترجمه فرهنگی و آفرینش شکل‌های تازه زیستن فراهم می‌شود.

است که هر فرد مجموعه‌ای از تعلق‌های گوناگون را با خود حمل می‌کند. هیچ انسانی فقط «عضو یک قوم» یا «پیرو یک دین» نیست؛ همان‌گونه که هیچ تجربه‌ی انسانی را نمی‌توان به یکی از این ابعاد فروکاست.

این مفهوم، در خوانش داستان «عطر گل سنجد» اهمیت ویژه‌ای دارد؛ زیرا شخصیت اصلی داستان، پیش از هرچیز، انسانی عاشق، دانشجو، دوست، شاعر و مهاجر است؛ اما او یقین دارد که جامعه‌ی همه‌ی این ابعاد را نادیده خواهد گرفت، و تنها یک ویژگی از هویت او را خواهد دید؛ همان ویژگی‌ای که به باور او، برای حذف و طردش کافی است.

تقلید؛ مدرنیته‌ای که به سنت باز می‌گردد

سومین مفهوم مهم در نظریه‌ی بابا، تقلید (Mimicry) است. به‌زعم بابا، بسیاری از جوامع یا سوزدها، نشانه‌های ظاهری فرهنگ مسلط را بازتولید می‌کنند؛ اما این بازتولید هرگز کامل نیست. او این وضعیت را با عبارت مشهور «تقریباً همان، اما نه کاملاً» توصیف می‌کند. در واقع، تقلید، در نگاه بابا، صرفاً نسخه‌برداری از ظواهر نیست؛ بلکه وضعیتی دوگانه و متناقض است که در آن جامعه یا فرد، ظاهری نو می‌پذیرد؛ اما منطق کهن را همچنان حفظ می‌کند. درخوانش حاضر، این مفهوم نه متوجه شخصیت‌های داستان، بلکه متوجه خود جامعه است. جامعه‌ی روایت‌شده در «عطر گل سنجد»

جامعه‌ای است که سینما دارد، دانشگاه دارد، شعر می‌خواند، موسیقی گوش می‌دهد و در ظاهر نشانه‌های مدرنیته را پذیرفته است؛ اما راوی اطمینان دارد که همین جامعه، در لحظه‌ی مواجهه با تفاوت دینی یا قومی، دوباره به مرزبندی‌های دیرینه بازخواهد گشت. بنابراین، مدرنیته در این داستان، مدرنیته‌ای کامل و رهایی‌بخش نیست، بلکه مدرنیته‌ای تقلیدی است که پوسته‌ی نو را بر منطق کهن نشانده است.

نامأنوسی؛ بیگانگی در خانه‌ی خویش

در کنار سه مفهوم یادشده، مفهوم نامأنوسی (Unhomeliness) نیز برای فهم این داستان اهمیت بنیادین دارد. بابا با این مفهوم، تجربه‌ای را توصیف می‌کند که در آن انسان، حتی در خانه و جامعه‌ی خود نیز احساس امنیت و تعلق نمی‌کند. او بی‌آن‌که وطنش را ترک کرده باشد، در خانه‌ی خویش نیز غریب است. این وضعیت، صرفاً نتیجه‌ی مهاجرت جغرافیایی نیست، بلکه پیامد شکافی است که میان هویت فرد و نگاه جامعه پدید می‌آید. فرد درمی‌یابد که حضور او همواره مشروط است؛ تا زمانی پذیرفته می‌شود که بخشی از حقیقت خود را پنهان نگاه دارد.

در داستان «عطر گل سنجد»، راوی پیش از آن‌که مهاجر شود، این نامأنوسی را تجربه کرده است. مهاجرت به آلمان، آغاز این بیگانگی نیست؛ ادامه‌ی آن است. از همین رو، هنگامی که سال‌ها بعد در اداره‌ی پناهندگان دوباره بوی گل سنجد را حس می‌کند، در حقیقت گذشته

و اکنون، وطن و تبعید، عشق و هراس، همگی در یک لحظه برهم منطبق می‌شوند. این صحنه، تنها بازگشت یک خاطره نیست؛ بازگشت هویتی است که هرگز فرصت زیستن نیافته است.

اضطرابِ دیگری؛ وقتی قدرت پیش از حضورِ جامعه عمل می‌کند

«عطر گل سنجد» با حادثه‌ای بزرگ آغاز نمی‌شود. روایت از خاطره‌ای ساده و روزمره شروع می‌شود؛ دعوت دوستی به سینما. نویسنده آگاهانه فضایی عادی می‌آفریند؛ فضایی که در آن دوستی، دانشگاه، سینما و شور جوانی، تصویری از جامعه‌ای نسبتاً مدرن و آرام ارائه می‌کنند. این آغاز آرام، تنها مقدمه‌ای برای آشکار شدن بحرانی است که در لایه‌های پنهان همین زندگی روزمره جریان دارد.

نخستین صحنه مهم داستان، دیدار راوی با دختر جوان در برابر سینماست. نویسنده این ملاقات را نه با گفت‌وگو، بلکه با «نگاه» آغاز می‌کند. پیش از آن‌که واژه‌ای میان دو شخصیت رد و بدل شود، نگاه، زبان مشترک آنان می‌شود. راوی می‌گوید:

«کاش یک بار نگاه کند... گویی حسم به او انتقال یافته باشد... نگاهش به سوی من مکث کرد و ثابت ماند» (سایه‌های کوچه تنگی دیوان ص ۲).

این نگاه، نخستین لحظه شکل‌گیری فضایی است که هومی بابا آن را امکان گفت‌وگو میان دو سوژه می‌داند. هنوز هیچ مرزی میان آن دو

وجود ندارد. نه قومیت مطرح است، نه مذهب و نه تفاوت‌های اجتماعی. دو انسان، پیش از هرگونه برچسب، یکدیگر را می‌بینند. دختر، برخلاف بسیاری از شخصیت‌های زن در روایت‌های سنتی، کنشگر است. او منتظر انتخاب شدن نمی‌ماند، بلکه خود به سوی راوی می‌آید، او را «احمد» می‌نامد و با جسارتی کم‌نظیر، آغازگر رابطه می‌شود. او می‌گوید: «چه فرق می‌کند؟ من از کسی که خوشم بیاید و دوستش داشته باشم، احمد صدایش می‌کنم» (سایه‌های کوچه تنگی دیوان ص ۳).

از همان آغاز، مرزهای تثبیت‌شده هویت را به چالش می‌کشد. نام در این جا نشانه رابطه است. دختر، انسان را پیش از هویت اجتماعی‌اش می‌بیند. در منطق هومی بابا، این لحظه، لحظه گشوده شدن امکان «فضای سوم» است؛ فضایی که در آن هویت در ارتباط میان دو انسان ساخته می‌شود؛ اما درست در همین نقطه، داستان مسیر دیگری را انتخاب می‌کند.

سکوت؛ نخستین شکستِ فضای

سوم

در تمام صحنه سینما، دختر پیوسته به سوی ارتباط حرکت می‌کند و راوی پیوسته به سوی سکوت. دختر جای خود را عوض می‌کند. کنار راوی می‌نشیند. شانه‌اش را بر شانه او می‌گذارد. شماره تلفنش را در جیب او می‌گذارد. در پایان نیز نخستین خداحافظی را او بر زبان می‌آورد. در مقابل، راوی تقریباً هیچ کنشی انجام نمی‌دهد.

عطر گل سنجد؛ هویت، حافظه و امر نادیدنی

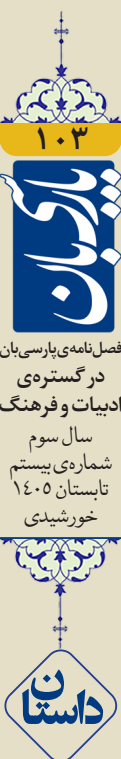
عنوان داستان، مهم‌ترین رمزِ روایی آن است. نویسنده از «گل سنجد» سخن نمی‌گوید؛ بلکه از «عطر گل سنجد» سخن می‌گوید. گل، دیده می‌شود. عطر، دیده نمی‌شود. گل، حضور مادی دارد؛ عطر، حضوری نامرئی اما فراگیر است. در سراسر داستان نیز هویت راوی چنین وضعیتی دارد. هویت او در نگاه دیگران پنهان است. می‌توان آن را آشکار نکرد؛ اما نمی‌توان از آن گریخت. همان‌گونه که عطر، بی‌آن‌که دیده شود، همه فضا را در بر می‌گیرد، هویت نیز بی‌آن‌که آشکار شود، سراسر زندگی راوی را شکل می‌دهد. این استعاره در پایان داستان معنای عمیق‌تری پیدا می‌کند. سال‌ها گذشته است، کشور تغییر کرده است، جنگ رخ داده است، مهاجرت رخ داده است، نسلی از دست رفته است؛ اما تنها با احساس بوی گل سنجد، همه گذشته دوباره زنده می‌شود. در این جا عطر، حافظه است. حافظه‌ای که زمان را از میان برمی‌دارد و گذشته را در اکنون حاضر می‌کند. بابا در بحث «نامانوسی» توضیح می‌دهد که گذشته در لحظه‌های پیش‌بینی‌ناپذیر، به اکنون باز می‌گردد و احساس تعلق انسان را دگرگون می‌کند.

صحنه اداره پناهندگان، دقیقاً بر همین منطق استوار است. راوی پیش از آن‌که دختر را ببیند، عطر او را احساس می‌کند. یعنی حافظه، پیش از واقعیت، باز می‌گردد. این یکی از شاعرانه‌ترین و در عین حال پیچیده‌ترین شگردهای روایی

این تقابل، یکی از ظریف‌ترین دستاوردهای داستان است. اگر دختر نماینده امکان گفت‌وگو باشد، راوی نماینده هراس از گفت‌وگو است. در این جا سکوت، خصلتی شخصیتی یا کم‌رویی عاشقانه نیست، بلکه محصول تجربه‌ای تاریخی است.

هوممی بابا بارها تأکید می‌کند که قدرت، تنها از بیرون عمل نمی‌کند؛ بلکه در ذهن سوژه نیز جای می‌گیرد و شیوه سخن گفتن، اندیشیدن و حتی سکوت کردن او را شکل می‌دهد. در «عطر گل سنجد» نیز دقیقاً همین اتفاق رخ می‌دهد. راوی هنوز طرد نشده است. هیچ‌کس او را تحقیر نکرده است. هیچ مانعی بر سر راه این رابطه قرار نگرفته است؛ اما او از همان آغاز، خود را در موقعیت انسانی می‌بیند که حقیقت وجودش، دیر یا زود، به شکست رابطه خواهد انجامید. در نتیجه، سکوت را انتخاب می‌کند.

از این منظر، سکوت راوی را می‌توان نشانه‌ای از «استعمار ذهن» یا «درونی‌شدن گفتمان مسلط» دانست. جامعه هنوز سخنی نگفته است؛ اما صدای آن از پیش در ذهن راوی حضور دارد. او با نگاه جامعه به خود می‌نگرد، خود را از چشم دیگری ارزیابی می‌کند و پیش از آن‌که دیگری او را رد کند، خودش امکان پذیرفته شدن را انکار می‌کند. در نتیجه، سکوت به جای آن‌که عملی فردی باشد، به جلوه‌ای از حضور قدرت تبدیل می‌شود؛ حضوری که در ذهن سوژه تثبیت شده و رفتار او را هدایت می‌کند.



فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان
در گستره‌ی
ادبیات و فرهنگ
سال سوم
شماره‌ی بیستم
تابستان ۱۴۰۵
خورشیدی

شکست فضای سوم؛ جامعه‌ای که اجازه گفت‌وگو نمی‌دهد

تا این‌جا، داستان سکوت راوی را روایت کرده‌است؛ سکوتی که از هراس برمی‌خیزد، نه از بی‌اعتنایی؛ اما اگر روایت در همین نقطه پایان می‌یافت، «عطر گل سنجد» تنها داستانی درباره عشقی ناکام بود. آن‌چه این اثر را به متنی تأمل‌برانگیز تبدیل می‌کند، امتداد روایت در بستر زمان است. نویسنده با عبور از سال‌های جنگ، مهاجرت و تبعید، نشان می‌دهد که سکوت یک لحظه گذرا نیست؛ بلکه زخمی است که در حافظه انسان باقی می‌ماند و تمام زندگی او را شکل می‌دهد.

در این میان، داستان پرسشی بنیادین را پیش روی خواننده می‌گذارد: چه چیزی مانع شکل‌گیری رابطه‌ای شد که هر دو سوی آن، آشکارا به یکدیگر گرایش داشتند؟ پاسخ در رفتار دختر نیست. او از نخستین دیدار تا واپسین دیدار، همواره به سوی ارتباط حرکت می‌کند. حتی در پایان داستان، پس از سال‌ها و در سرزمینی دیگر، نخستین کسی است که راوی را باز می‌شناسد و با همان جمله آشنای سال‌های جوانی به استقبال او می‌آید. پاسخ در رفتار راوی نیز، اگر آن را صرفاً به کم‌رویی یا تردید عاشقانه فروبکاهیم، کامل نخواهد بود. پاسخ، در ساختار جامعه نهفته است. جامعه‌ای که در آن، راوی یقین دارد آشکار شدن حقیقت هویتش، برای نابودی رابطه کافی خواهد بود.

خودسانسوری؛ خشونت که قربانی، مجری آن می‌شود

شاید مهم‌ترین جمله داستان، همان جمله‌ای باشد که سرنوشت راوی را رقم می‌زند. «هراس داشتم که برایش تلیفون کنم...» (سایه‌های کوچه تنگی دیوان ص ۵).

تمام تراژدی داستان در همین «هراس» نهفته است. راوی نمی‌گوید که دختر او را تحقیر کرد. نمی‌گوید خانواده دختر مخالفت کردند. حتی نمی‌گوید جامعه چنین رابطه‌ای را ممنوع کرده است. او فقط از «شاید» سخن می‌گوید. شاید از من می‌رمید. شاید دشنام می‌داد. شاید تحقیر می‌کرد. این تکرار «شاید»ها، نشان می‌دهد که آن‌چه زندگی او را ویران می‌کند، تصور واقعیت است. قدرت، پیش از آن‌که به تجربه‌ای بیرونی تبدیل شود، به باوری درونی بدل شده است. در نتیجه، راوی خود، مجری همان خشونت می‌شود که از آن می‌ترسد. او خود را از امکان عشق محروم می‌کند. در این جاست که «عطر گل سنجد» از بسیاری از روایت‌های تبعیض متمایز می‌شود. خشونت در این داستان، پیش از آن‌که میان دو انسان رخ دهد، در درون یک انسان رخ داده است. سوژه، خود را حذف می‌کند؛ زیرا جهان را چنان می‌بیند که گویی حذف او از پیش قطعی است. همین ویژگی است که داستان را به یکی از دقیق‌ترین روایت‌های ادبی از اضطراب دیگری بدل می‌کند.

از این منظر، شکست داستان، شکست دو انسان نیست؛ شکست جامعه در تولید آن چیزی است که هومی بابا «فضای سوم» می نامد. فضای سوم، جایی است که تفاوت، مانع رابطه نیست، بلکه آغاز گفت‌وگو است. در چنین فضایی، انسان ناچار نیست میان عشق و هویت، یکی را انتخاب کند. او می‌تواند با حفظ تفاوت‌های خود، در ساختن هویتی مشترک سهیم شود؛ اما در «عطر گل سنجد» چنین امکانی هرگز تحقق نمی‌یابد. راوی حتی فرصت آزمودن این امکان را نیز به خود نمی‌دهد. او پیش از آن که جامعه داوری کند، داوری جامعه را در ذهن خود قطعی فرض می‌کند.

در نتیجه، فضای سوم پیش از آن که شکل بگیرد، فرو می‌پاشد. به همین دلیل، تراژدی داستان از لحظه‌ای آغاز نمی‌شود که دوشخصیت از هم جدا می‌شوند؛ بلکه از همان لحظه‌ای آغاز می‌شود که راوی تصمیم می‌گیرد شماره تلفن را نگیرد. در حقیقت، سکوت او، امتناع از گفت‌وگو است.

مدرنیته تقلیدی؛ «تقریباً همان، اما نه کاملاً»

یکی از ظریف‌ترین لایه‌های داستان، تصویری است که از جامعه شهری افغانستان ارائه می‌دهد. شخصیت‌ها دانشجو هستند، به سینما می‌روند، درباره فیلم گفت‌وگو می‌کنند، شعر می‌خوانند و با ادبیات و هنر مأنوس‌اند. در نگاه نخست، این جهان با جامعه‌ای سنتی و بسته فاصله دارد؛ اما

نویسنده، نشان می‌دهد این مدرنیته بیش از آن که دگرگونی در بنیان‌های فکری باشد، تغییری در شیوه زندگی است.

در لحظه‌ای که مسأله تفاوت دینی یا قومی مطرح می‌شود، راوی یقین دارد همه این نشانه‌های مدرن کنار خواهند رفت و همان مرزهای کهن دوباره خود را نشان خواهند داد. در این جا، مفهوم «تقلید» در اندیشه بابا معنایی تازه پیدا می‌کند. بابا از جوامعی سخن می‌گوید که مدرنیته را بازتولید می‌کنند؛ اما تنها در سطح ظواهر. آنچه باقی می‌ماند، ساختارهای دیرپای قدرت است؛ ساختارهایی که در لحظه بحران، دوباره خود را آشکار می‌کنند.

«عطر گل سنجد» نمونه‌ای روشن از همین وضعیت است. جامعه، سینما را پذیرفته است؛ اما هنوز دیگری را نپذیرفته است. دانشگاه را پذیرفته است؛ اما برابری را نه. عشق را می‌شناسد؛ اما تفاوت را نه. به همین دلیل، راوی باور دارد که عشق، توان عبور از مرزهای هویتی را ندارد. شاید همین نکته، عمیق‌ترین نقد اجتماعی داستان باشد. البته، نویسنده داستان، هرگز علیه جامعه بیانیه صادر نمی‌کند. او شخصیتی شرور نمی‌آفریند و هیچ صحنه‌ای از خشونت آشکار نمی‌نویسد. تنها موقعیتی خلق می‌کند که در آن، خواننده در می‌یابد چگونه مدرنیته، اگر به پذیرش دیگری نینجامد، تنها به مجموعه‌ای از نشانه‌های ظاهری فروکاسته می‌شود.

پایان داستان؛ بازشناسی دیگری و فروپاشی هراس

اگر آغاز داستان با نگاه آغاز می‌شود، پایان آن با بازشناسی پایان می‌یابد. صحنه اداره پناهندگان، از نظر ساختار روایی، قرینه صحنه سینماست. در هر دو صحنه، دختر نخستین کسی است که رابطه را آغاز می‌کند. در هر دو صحنه، او راوی را «احمد» می‌نامد و در هر دو صحنه، جمله‌ای را بر زبان می‌آورد که اکنون معنایی تازه یافته است: «چه فرق می‌کند؟ من از کسی که خوشم بیاید و دوستش بدارم احمد می‌گویم» (سایه‌های کوچه تنگی دیوان ص ۳).

اما این بار، تفاوتی اساسی وجود دارد. در سینما، راوی از آینده می‌ترسد. در اداره پناهندگان، آینده به گذشته تبدیل شده است. همسر راوی، حقیقت را آشکار می‌کند: «ما هندوان افغانستان هستیم».

اکنون همان لحظه‌ای فرار سیده است که راوی سال‌ها از آن گریخته بود؛ اما برخلاف انتظار او، هیچ طردی رخ نمی‌دهد. هیچ تحقیر و توهینی در کار نیست. هیچ تغییری در رفتار زن دیده نمی‌شود. برعکس، او با همان آرامش و همان لبخند، جمله نخستین دیدار را تکرار می‌کند. در این لحظه، تمام ترس‌های راوی فرومی‌ریزند.

داستان، بی آن‌که سخنانی کند، حقیقتی تلخ را آشکار می‌سازد: شاید بزرگ‌ترین زندان انسان، دیوارهایی باشد که سال‌ها پیش در ذهن خود ساخته است. البته این بدان معنا نیست که هراس راوی بی پایه بوده است. نویسنده هرگز انکار

نمی‌کند که در جامعه افغانستان با مرزبندی‌های قومی و دینی زیسته است؛ اما داستان نشان می‌دهد که قدرت اجتماعی، زمانی به کامل‌ترین شکل عمل می‌کند که دیگر نیازی به حضور مستقیم نداشته باشد؛ هنگامی که قربانی، خود نگهبان مرزهای قدرت شود.

از این منظر، پایان داستان افشای عمیق‌ترین شکل آن است؛ تبعیضی که آن‌چنان درونی شده است که انسان، پیش از آن‌که دیگری سخنی بگوید، خود را از حق سخن گفتن محروم می‌کند. بدین ترتیب، «عطر گل سنجد» داستان روایت عمری است که زیر سایه هراسی زیسته که هرگز مجال آزموده شدن نیافته است. تراژدی نهایی، در آن است که راوی هرگز فرصت نداد حقیقت، جایگزین تصور شود.

نتیجه‌گیری

خوانش «عطر گل سنجد» بر اساس نظریه هومی بابا نشان می‌دهد که این داستان را نمی‌توان صرفاً روایتی از عشقی ناکام یا حتی تبعیضی قومی و دینی دانست. آن‌چه روایت نویسنده را از بسیاری از داستان‌های اجتماعی متمایز می‌کند، شیوه بازنمایی قدرت است. در این داستان، قدرت در قالب هراس، سکوت و خودسانسوری عمل می‌کند. راوی پیش از آن‌که با طردی واقعی روبه‌رو شود، خود را در موقعیت طردشده قرار می‌دهد و همین تصور، مسیر زندگی او را تغییر می‌دهد.

از این منظر، مفهوم «دیگری» در اندیشه هومی

بابا تنها به فردی متفاوت از نظر قومی یا دینی اشاره ندارد؛ بلکه به وضعیتی اشاره می‌کند که در آن، انسان همواره احساس می‌کند پذیرش او مشروط است. راوی داستان نیز دقیقاً چنین وضعیتی را تجربه می‌کند. او در همان شهر، همان دانشگاه و همان فضای فرهنگی زندگی می‌کند؛ اما یقین دارد که آشکار شدن هویتش، همه این تعلق‌ها را بی‌اعتبار خواهد کرد. این یقین، نه برآمده از تجربه‌ای مستقیم، بلکه حاصل حافظه تاریخی و مناسبات اجتماعی‌ای است که تفاوت را همواره با سوءظن نگریسته‌اند.

تحلیل داستان نشان داد که مهم‌ترین مفهوم بابا برای فهم این روایت، «فضای سوم» است. عشق میان راوی و دختر، می‌توانست به فضایی بدل شود که در آن، هویت‌های متفاوت نه در تقابل، بلکه در گفت‌وگو تعریف شوند. دختر از همان آغاز، چنین امکانی را پیشنهاد می‌کند. او نام راوی را به انتخاب خود تغییر می‌دهد، بی‌آن‌که در پی دانستن پیشینه قومی یا دینی او باشد. در منطق او، رابطه مقدم بر برچسب‌های هویتی است؛ اما راوی، به دلیل هراس درونی‌شده، هرگز وارد این گفت‌وگو نمی‌شود. در نتیجه، فضای سوم نه به سبب مخالفت آشکار جامعه، بلکه به سبب غیبت گفت‌وگو شکل نمی‌گیرد.

از سوی دیگر، مفهوم «هویت ترکیبی» نیز در سراسر داستان حضوری تعیین‌کننده دارد. راوی، انسانی چندلایه است؛ دانشجو، دوست، عاشق، شاعر، مهاجر، پدر و عضو جامعه‌ای چندفرهنگی. با این همه، او خود را ناگزیر می‌بیند که همه این ابعاد را در برابر تنها یک ویژگی هویتی قربانی کند.

همین فروکاستن انسان به یک برچسب، همان خشونت نمادینی است که بابا نسبت به آن هشدار می‌دهد. داستان، با ظرافتی چشمگیر، نشان می‌دهد که بحران از آن‌جا آغاز می‌شود که انسان خود نیز این فروکاست را باور می‌کند.

همچنین، خوانش داستان در پرتو مفهوم «تقلید» آشکار ساخت که نویسنده نقدی عمیق بر مدرنیته سطحی جامعه ارائه می‌دهد. فضای روایت، فضایی شهری و فرهنگی است؛ شخصیت‌ها به دانشگاه می‌روند، سینما می‌بینند، شعر می‌خوانند و با هنر انس دارند؛ اما این نشانه‌های مدرن، هنوز به پذیرش تفاوت نینجامیده‌اند. جامعه، صورت مدرنیته را پذیرفته است؛ اما منطق سنتی مرزبندی هویتی همچنان در ژرف ساخت آن باقی مانده است. بدین ترتیب، داستان تصویری از جامعه‌ای ارائه می‌دهد که «تقریباً مدرن» است؛ اما هنوز «کاملاً مدرن» نشده است؛ همان وضعیتی که بابا از آن با تعبیر «تقریباً همان، اما نه کاملاً» یاد می‌کند.

یکی از مهم‌ترین دستاوردهای ادبی داستان، بهره‌گیری از نماد «عطر گل سنجد» است. گل سنجد در فرهنگ فارسی یادآور بهار، عشق و خاطره است؛ اما نویسنده آگاهانه از خود گل سخن نمی‌گوید، بلکه از عطر آن سخن می‌گوید. عطر، حضوری نامرئی اما ماندگار دارد؛ همانند هویت و همانند حافظه. راوی می‌تواند سال‌ها از گذشته خود فاصله بگیرد، مهاجرت کند، خانواده تشکیل دهد و زندگی تازه‌ای آغاز کند؛ اما با استشمام همان رایحه، همه گذشته با تمام جزئیاتش باز می‌گردد. عطر، در این داستان، نه

فقط استعاره‌ی عشق، بلکه استعاره‌ی هویتی است که هرگز از انسان جدا نمی‌شود.

پایان داستان نیز تمام ساختار معنایی روایت را دگرگون می‌کند. هنگامی که همسر راوی هویت او را آشکار می‌کند، خواننده نیز همچون راوی در انتظار واکنشی منفی است؛ اما دختر، بی‌هیچ تردیدی، همان جمله‌ی سال‌های دور را تکرار می‌کند: «چه فرق می‌کند؟ من از کسی که خوشم بیاید احمد می‌گویم». این جمله، نه فقط حلقه‌ی آغاز و پایان داستان را به هم پیوند می‌دهد، بلکه همه‌ی پیش‌فرض‌های راوی را نیز به پرسش می‌کشد. نویسنده، بدون آن‌که وجود تبعیض را انکار کند، نشان می‌دهد که گاه بزرگ‌ترین مانع گفت‌وگو، نه داورِ دیگری، بلکه داورِی‌ای است که فرد پیشاپیش در ذهن خود تثبیت کرده است.

از این رو، می‌توان گفت کشف اصلی این مقاله آن است که «عطر گل سنجد» بیش از آن‌که روایت شکست عشق باشد، روایت درونی‌شدن هراس از دیگری است. تراژدی داستان از لحظه‌ای آغاز نمی‌شود که جامعه مانع عشق می‌شود، بلکه از لحظه‌ای آغاز می‌شود که راوی، جامعه را در ذهن خود بازسازی می‌کند و صدای آن را پیش از هر مواجهه‌ای می‌شنود. او نه به دلیل تجربه‌ی طرد، بلکه به دلیل انتظار طرد، از گفت‌وگو چشم می‌پوشد.

در این معنا، «عطر گل سنجد» داستان ناتوانی جامعه در تولید «فضای سوم» است؛ فضایی که در آن هویت‌های متفاوت بتوانند بدون هراس از حذف، با یکدیگر سخن بگویند. شکست نهایی، شکست دو انسان نیست؛ شکست جامعه‌ای است که هنوز تفاوت را تهدید می‌بیند، نه امکان.

تا زمانی که چنین فضایی شکل نگیرد، مدرنیته تنها در سطح ظواهر باقی خواهد ماند و انسان‌ها همچنان پیش از آن‌که دیگری آنان را انکار کند، خود را انکار خواهند کرد.

از این منظر، داستان ایشور داس را می‌توان یکی از دقیق‌ترین روایت‌های ادبی درباره‌ی «حق آشکار بودن» دانست؛ حق آن‌که انسان بتواند حقیقت وجود خویش را بی‌هراس بیان کند و بداند که تفاوت، پایان گفت‌وگو نیست، بلکه آغاز آن است.

منابع

سایه‌های کوچه تنگی دیوان اثر ایشور داس
منابع اصلی هومی. ک. بابا

1. Bhabha, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.

مفاهیم:

- Third Space (فضای سوم)

- Hybridity (هیبریدیت)

- Mimicry (تقلید)

- Ambivalence (دوگانگی)

- Colonial Anxiety (اضطراب استعمار)

- Stereotype (کلیشه)

2. Bhabha, Homi K. (1985). "Signs Taken for Wonders." *Critical Inquiry*, 12(1), 144-165.

3. Bhabha, Homi K. (1984). "Of Mimicry and Man." *October*, 28, 125-133.

Robert J. C. Young (2003).

Postcolonialism: A Very Short Introduction.

ستان دار

بیو

انسانِ قرن بیست و یکم





پرو

ایشور داس

نویسنده



قله‌ی کوه آسه‌مایی انتظار بوسه‌ی خورشید داشت. پس از لختی خورشید، ابرهای دودزده، شوکت شفاف آسمان را خرامان خرامان پوشانید. اسپ، سیاه‌مشکی بود، بر استخوان کلفت پشتش خطِ سفیدی افتاده بود؛ با گردنی خمیده، گردونه‌ی گادی را به جلو می‌کشید. گادی‌وان، مردی بود که چند پادشاهی را دیده بود. اغلب غمگین می‌نمود؛ گویی اندوه جوانی بر اکناف دلش سایه‌ی نحس خود را گسترانیده بود، که همیشه ساکت بود. وقتی هم چیزی می‌گفت، دوسه کلمه بیش‌تر از بین لب‌های کبودش خارج نمی‌شد. او را همه می‌شناختند. خورد و بزرگ کابل، اسمش را بلد بودند. همگان، رخساره و هیكلِ کاکا مراد را در ذهن خود داشتند. او در چرتی زمان آشفته‌حال فرو رفته بود، صدای مردی که عقب او در گادی نشست، شنید: «بخیر در مسال آسه‌مایی!» گادی به حرکت شد و تق‌تق کنان راه افتاد.

مرد، با شتاب از گادی پیاده شد، به‌سوی نیایشگاه آسه‌مایی روانه گردید. گادی‌وان با صدای گرفته‌ای گفت: «لالا! پیسه مه از یادت رفت». لالا مهر، هوش‌پرک بود. برگشته چند رویه کف دست گادی‌وان نهاد. در صحن نیایشگاه، چاهی بود کم‌عمق؛ همین که داخل شد، دست و روی خود را شست. قدری میوه‌ی تازه که با خود آورده بود؛ آن را هم آب کشید، سپس داخل نیایشگاه رفت، مقابل چراغ گلی عاجزانه ایستاد و به نیایش پرداخت. به فرشته‌ی امید، التماس نمود که پاسدار شرف و عزتش باشد. با شمله‌ی دستار کریمی‌رنگش، اشک‌هایش را سترد. با شصت دست راستش در میانه‌ی پیشانی فراخش، تلک کشیده و بیرون آمد. بی‌آن‌که در صحن مندر «رام‌رام» فردی را جواب دهد، به‌سوی جایگاه تهاکور پنجشیر گام برداشت، مقابل گیتای مقدس زانو زد و سجده کرد. بار دگر از ته دلش خواستار نگه‌داری عزت و آبروی خانواده‌اش گردید. سر بالا نمی‌کرد پیوسته به زمین چشم دوخته بود. هرچند تلاش می‌کرد تا کسی پریشانی او را درک نکند؛ ولی کمتر، تاب‌وتوان می‌آرود.

مشر (پندت - ملا) دونی‌چند، که مؤظف امور مذهبی نیایشگاه بود، آشفته‌گی را از چهره‌ی او خواند. در گوشه‌ای مهربانانه از او پرسید: «پهایی (جناب، آقا یا برادر کلان) مهر و خیریتی خواس؟ پریشان معلوم می‌شی. مثل روزهای

دگه خنده به لب نداری. به رام‌رام دیگران هم جواب نمی‌تی!» او، با صدای پخچ و گرفته‌ای گفت: «بلی، مشرجی! خیر و خیریت اس. فقط دعا کنین که ایشور یکتا مرا روی سیاه نگردانه و در هیچ میدان نشرمانه». مکث کوتاهی کرد. باز گفت: «امروز یک ذره وارخطا استم». مشر دونی‌چند، از نزاکت و حرمت زیاد، بیش‌تر اصرار نورزیده دست از کنجکاو کشید.

وقتی از نیایشگاه آسه‌مایی بیرون آمد؛ هیچ گادی‌ای دستگیرش نکرد. سپس تندتند گام برداشت که با دوستش کاکه شکور، مشورتی انجام دهد. دکان کاکه، به نزدیک درخت توت خشکیده‌ای قرار داشت که در میانه‌ی گذر درخت شنگ و هندوگذر، قامت برافراشته بود. وضع آن درخت بی‌زبان هم لایق دیدن نبود؛ به‌سوی آسمان خاکستری، سر گذاشته بود. کاکه شکور، شکسته‌بند بود. پیش روی دکانش، شاطری، مقدار شفتال با کاه، جلوی اسب کمند سردار نصرالله خان که در چاردهی می‌زیست، ریخته بود، و خود با تکه‌ی درشتی، اندام او را نوازش می‌کرد. اسب ناآرام و بی‌قرار بود؛ دمش را چپ‌وراست بر تنش می‌کوفت، زمین را با سُم پای راستش می‌خارید. این‌که چرا سرپایش را بی‌قراری احاطه کرده بود، فهمیده نمی‌شد. گویی مادیانی شیر گادی‌وان که سواره‌ای را این‌سو و آن‌سو می‌برد، شیفته‌اش کرده بود، یا انگیزه‌ی دیگری داشت که شاطر هم درک نکرده

بود. او فکر می‌کرد که دیرماندنِ سردار صاحب نزد کاکه شکور، سبب آشفته‌حالی اسپ گردیده و بی‌تابی دارد.

کاکه، از سردار نصرالله خان پرسید: «سردار صایب! دستت چه قسم شکست که نزد مه آمدی؟»

سردار به آرامی گفت: «کاکه جان! آهسته حرف بزن. لطفاً، مرا سردار نگو؛ خدای ناخواسته اگر افراد حکومت خبر شوند، مرا بی‌عزت خواهند کرد. نمی‌بینی که هر کنج‌وکنار را افراد سَقوی و اِرسی می‌کنند. چرت‌م خراب بود، هنگام پایین‌شدن از سر اسپ، به زمین افتادم و دستم شکست.»

کاکه، شجاعانه گفت: «دَه قصه‌شان نیستم. آدم یک روز به دنیا می‌آید و یک روز از دنیا می‌ره. مه از راه شکسته‌بندی دَه خدمت مردم استم. دَه قصه گپای پاچایی هم نیستم. امیر را از او روز می‌شناسم که دَه حسین‌کوتِ ما، خانه خسر خیلش می‌آمد. همو غایتا هم به یک‌دگه سلام نمی‌کدیم.»

سردار نصرالله خان، باز هم کاکه را به آهسته گپ‌زدن فراخوانده ادامه داد: «می‌دانم که مسیر خودت با او جداست. نشنیدی که شاه‌غاسی صاحب را از مُلک خارجه خواست که کابل بیا، کسی با تو غرض نداره. ولی همی

که پایش به کابل رسید، او را به دَم توپ بسته کرد. حتی توته‌هایش یافت نشد». کاکه، سرش را به علامت تأیید شُور داده گفت: «راست می‌گی سردار صایب! مردی و نامردی یک‌قدم از هم فرق داره». کاکه، دستِ سردار را به‌گونه‌ای که می‌دانست با چوب‌های نازکِ تراش‌خورده و مرهمی از زردچوبه، و سایر داروها بست و پارچه‌ی ململ را بر روی آن محکم پیچانید. سردار نصرالله خان، پولی که لازم می‌دید، پیش روی کاکه گذاشت. خداحافظی کرده از دکانش بیرون آمد.

آقای مهر، زیر همان درختِ توتِ خشکیده، منتظر نشسته بود. وقتی چشم کاکه به او افتاد، گامی بیرون دکان نهاده صدا زد: «لالا! خیریت خواس، چرا بیرونِ دَر نشسته‌ای؟ داخل بیا!» او آمد و داخل دکان نشست. کاکه شکور، علت سودایی بودن و پریشانی او را جویا گردید: «خیریت خواس؟ دو هفته پیش خُو مشکل سَقوره بریت حل کردم. قیوم پنجشیری آشنای مَه اس. مگر از او شکایتی داری؟»

لالا مهر، جواب داد: «خیر ببینی کاکه! نه‌تنها مَه، که تمام مردم این گذر به خودت احترام و با تو انس دارن. مشکل جای دگه اس، کاکه جان!» کاکه خود را جمع‌وجور کرده گفت: «ما و شما برادر استیم. بگو چی گپ اس؟» لالا گفت: «خودت بهتر می‌فامی که بابَه پاچا دَه خانه ما او می‌آورد. نه‌تنها در خانه ما، بلکه دَه خانه بسیاری

از هندوهای هندوگذر، او می کشید. ببُو دختر مَه را همیشه دختر جان صدا می کنه. دخترم هم او را کاکا سَقاو می گه. دو روز شده که دکان عطاری نرفتم تا کسی بوی نبره. حتی پریشانی خوده با برادر، کاکا و مامایم یاد نکدیم تا از کاه کوه نسازن. اول رفتم آسه مایی به درگاه خدا گریه کدیم و یکه راست پیش خودت آمدم!»

این بار کاکه شکور، کمی جدی تر پرسید: «شف شف نگو، شفتالو بگو که چی گپ اس؟» لاله، جرعه ای آب نوشید و گفت: «کاکا سَقاو، دیروز احوال راهی کرده که امروز می آیه و دخترم را نزد پادشاه به ارگ شاهی می بره. زیاد می ترسم. خدا خیر کنه. ایشور یکتا نکنه اگه کدام گپ شوه، ای روی سیاه گی را کجا خاد بُردم؟» کاکه، فکری شد. با دودست، سر و ریش خود را لمس کرده گفت: «تا جایی که مَه کاکا سَقاو و بچیش را می شناسم، نامرد و نمک حرام نیستن. دلم گواهی بد نمی ته. تو کَلته به خدا کو. ده هر حال، تَره تنها نمی مانم!» لالا، از حرف های کاکه شکور، نیرو گرفت. اندکی روشنایی به رخسارش برگشت و به سوی خانه اش روانه گردید.

دامادش که خانه داماد بود، دروازه ای خانه را به روی خسرش گشود. پس از رام رام گفتن، پرسیدش: «ماما جان چه تصمیم گرفتین؟ ایشور یکتا نکنه که حادثه ای رخ بته. اگر چیزی شوه، همه ی ما روی سیاه و سرافکنده پیش دوست و

دشمن خاد شدیم»؛ اما، جوابی دریافت نکرد. مادر ببُو، که روزه داشت، دست به آسمان بلند می کرد و از ایشور یکتا خیر می خواست. او رو به شوهرش کرده گفت: «یگانه دختر مَه ره بی عزت نسازن. اگر او ره مسلمان ساختن، به مردم چه خاد گفتی؟» لالا مهر و، کمی برآشفته گردید و بر دامادش بانگ برآورد: «تو تشویش داری که جواب مردم ره چه خاد دادیم. مادر ببُو پریشان است که مبادا دختر ما ره مسلمان سازن. تو از بدگفتن مردم هراس داری و مادرش از مسلمان ساختن. مگر مَه در مندر آسه مایی از ته دل استدعا کدیم که دختر ما بخیر بره و بخیر بیایه. باقی ره به ایشور جی سپردیم».

ببُو، لباس سیاه پوشیده بود، شال بادامی رنگی از شانه تا کمرگاه، بدن او را پوشانیده و برقع آبی رنگ را در کنارش گذاشته بود. رفتن به ارگ شاهی را برایش چالشی می پنداشت. گاه شادی و زمانی دلهره بر وی چیره می شد؛ اما دوست داشت این چالش را به گردن بگیرد. ارگ را خیلی مجلل تصور می کرد و پادشاه را مردی قدبلند، تاجی زرین بر سر، مزین با حمایل از طلا و سنگ های قیمتی بر سینه! از جا برخاست و رو به شوهرش کرده افزود: «مَه دختر عفیف ای خانه استم. اگه ده ارگ، کمی آسیب به مَه رسید، جسد مَه به ای خانه خاد آمد و شما هرگز روی سیاه نخواهید شد».

مادرش آرام نمی گرفت؛ بی قرار و دست و پاچه بود. در حالی که چشم هایش نم زده بود، با

گوشه‌ی چادر خاکی رنگش، دیدگانش را خشک می‌کرد پُوری‌گکی را برای دخترش سپرده دستورداد: «هوش کنی گوشت نخوری، بگویی که امروز سه‌شنبه است ما هندوها گوشت نمی‌خوریم. نشه که گوشت گاو باشه. تنها سبزی بخوری. بگیر، ای زهر است کوبیده‌ای تخم گل مرگ‌زن‌ها. اگه کسی به تو دست انداخت، ای ره بخوری!» بَبُو بدون کدام عکس‌العمل پُوری را گرفت و در جیب یخنش محفوظ کرد. در این لحظه دروازه‌ی خانه به صدا درآمد. شوهرِ بَبُو در را باز کرد. کاکا سقاو با دو نفر مسلح بود. فقط کاکا داخل آمد و احوال‌پرسی کرد. به بَبُو گفت: «بیا دخترجان که ارگ بریم. می‌خوایم به بچیم که حالا پاچاست تره نشان بتم».

لالا مهر، خطاب به کاکا سقاو گفت: «اول خدا، بعد خودت نگهبان دختر ما باش. فکر ت باشه که بی‌عزت نشوم». کاکا سقاو تبسمی کرده پاسخ داد: «بَبُو دختر مَه هم اس. بیخی بیغم باش».

در یک گادی، کاکا سقاو پیش روی و پشت سرش بَبُو نشست که با برقع آبی‌رنگی، سرپایش پنهان شده بود. به گادی دوم سه نفر مرد مسلح جا یافتند و به‌سوی ارگ شاهی روانه شدند.

گادی‌ها به ارگ رسیدند. کاکا سقاو، پیش و بَبُو کنارش آرام‌آرام به‌سوی دربار گام برمی‌داشتند. کاکا به داباشی ارگ، چیزی گفت

و او در لحظه‌ی کوتاه - بانویی را به‌نزد کاکا سقاو فرستاد. کاکا به وی گفت: «ندیمه! ای دخترم مهمان ماس امروز. نزد بی‌بی سنگری بپریش. مَه با بچیم اونجه می‌آییم».

ندیمه، باقدی بلند و اندام گوشتی خوش‌سیما، شبیه افسر بانوی نظامی بود. بالای پوشاک درازش واسکتی پوشیده بود، کمر بند چرمی که چارنگشت برداشت به کمر بسته، قمه‌ای در قات کمر بند داشت. بَبُو را راست به مهمان‌خانه‌ی بی‌بی سنگری؛ همسر اولی امیر رهنمایی کرد. بی‌بی سنگری، بَبُو را استقبال کرده گفت: «خسر مَه از تو زیاد توصیف کده. دَه کلکان هم با هندوها پلوان شریک استیم. برقع را پس کو، دَه مهمان‌خانه مَه از مردها صرف امیر صایب و خسریم، دگه مردینه آمده نمی‌تانه».

هنوز صحبت بی‌بی سنگری راه باز نکرده بود که خاله‌اش؛ قدسیه، که تازه از لهوگر، به دیدار بی‌بی آمده بود، تسبیح به‌دست، داخل مهمان‌خانه گردید. پرسان و جویان کرد که این خانم جوان کیست؟ وقتی که هندو بودن بَبُو را دریافت، بی‌صبرانه گفت: «کاشکی تو مسلمان می‌بودی، تره بری برادرزاده‌یم خواستگاری می‌کدم. ولا راست می‌گن که ماهی ره هر وخت از او بگیری تازه اس. اگه می‌خایی که به جنت بری، مسلمان شو؛ کلمه بخوان؛ جنت نصیبت می‌شه!» بَبُو به پند مادرش اندیشید، وسواسی

برایش دست داد. آهسته پُوری زهر را لمس کرد. بی‌بی سنگری نزاکت را پی‌برد به ندیمه امر کرد: «خاله را به اتاق دیگر بَر.»

لحظه‌ی بعد، بی‌نظیر، همسر دوم امیر کلکانی، همراه با یاورش لاله‌رخ وارد مهمان‌خانه گردید. خانم بی‌نظیر، چاق و قد نسبتاً کوتاهی داشت. لاله‌رخ که از خُردکابل بود، والدین خانم بی‌نظیر، او را به دستیاری و مواظبت خاص دخترشان، همراه ساخته بودند. لاله‌رخ برخلاف ندیمه، موزه‌ی بلند چرمی به پا می‌داشت. دستمال دراز سیاه‌وسفید را باهم آمیخته همچون لُنگی به‌سر، قطارهای کارتوس از شانهِ راست به کمر بسته بود و به‌سمت چپ کمر نازکش تفنگچه‌ی موشکش نمایان بود. پهلوی ندیمه دو سه قدم دُور از بانوان امیر، که با بَبُو حرف می‌زدند، همچون شاخ شمشاد، ایستاد.

لختی بعد، صدای سرفه‌ی مردانه بیرون دَر مهمان‌خانه طنین افکند. ندیمه دَر را باز کرد. کاکا سقاو و دو مرد مسلح که پیراهن‌وتنبان به تن داشتند، قطارهای مرمی را چپ‌وراست برسینه‌ی خود بسته و تفنگچه به کمر داشتند، داخل مهمان‌خانه گردیدند. بانوان به‌پا برخاسته، چادرهای سرشان را مرتب کردند. کاکا سقاو رو به بَبُو کرده گفت: «بیا دخترجان! پیش بیا. ای بچیم اس و او دگیش معاونش اس.»

بَبُو، تصوراتش را از پادشاه، نادرست یافت؛

نه تاج زرین برسر داشت و نه قدش بلند بود. از حمایل طلا و مزین به سنگ‌های قیمتی، اثری نبود. مؤدبانۀ با دست‌های به‌هم چسپیده رام‌رام کرده بعد سلام گفت. امیر حبیب‌الله با چهره‌ی متبسم که دندان‌هایش هویدا شدند، از او پرسید: «نام خودت بُوبُوست؟» او ترسیده پاسخ دادش: «نی، نام مَه بَبلی اس؛ بابۀ جان مَره بَبُو صدا می‌کنه، کاکا جان هم مرا بَبُو می‌گه». همه خنده‌ی نازک و ظریفی سَردادند، که باعث قوت دل بَبُو گردید و بی‌درنگ امیر را پرسید: «پاچا صایب! مَه شماره پاچا برادریم گفته می‌تانم؟»

امیر حبیب‌الله از این پرسش معصومانه‌ی بَبُو خرسند گردیده، خنده‌ای ریخت و گفتش: «مَه خُو پاچا نیستم. مَه امیر استم؛ خادم دین رسول‌الله. بایم که خودت ره دختر میگه، پس تو خواهر مَه شدی». بَبُو زیاد خوش شد. وقتی چهره‌ی خندان بی‌بی سنگری و خانم بی‌نظیر را دید، بیش‌تر شادمان گردید. امیر به‌سوی سیدحسین خان معاونش نگریسته پرسید: «اوغایتا کی بود او زن؟ بی‌بی رکو؟» سیدحسین خان مؤدبانۀ در پاسخش گفت: «بی‌بی رادوجان امیر صاحب!»

امیر حبیب‌الله، با متانت به بَبُو اطمینان داده گفت: «رادوجان را نه امیر شهید دختر خوانده بود و نه امان لاتی خواهر! مگم مَه تره خواهر خواندیم، خوش باش!». بعد به بی‌بی سنگری توصیه کرد: «همراه خواهرم اختلاط کنین. فکر تان باشه که وخت رفتش میوه تازه که از

کوه‌دامن آمده، پریش بتین و آرام به خانه‌اش برسانین». آهسته با پدر و معاونش از مهمان‌خانه بیرون شد.

بَبُو، پس از ساعتی، با همسران امیر حبیب‌الله بامان خدایی کرد. ندیمه و لاله‌رخ با سه فرد مسلح همراه با تحایف، وی را تا خانه‌ی‌شان همراهی می‌کردند. وقتی گادی‌ها از پیش روی دکان کاکه شکور تق‌تق‌کنان می‌گذشتند، اسپ سردار نصرالله خان چاردهی‌وال به چشم نمی‌رسید. مگر همان پاره‌ی زمین، نشان سُم پای او را به رخسارش داشت. کاکه همچون صخره‌ای بر دروازه‌ی دکانش نشسته بود. بَبُو را زود در گادی اول شناخت. قلب کاکه، برایش گواهی بخشید که بَبُو مثل آب زمزم پاک و همچو گنگا، ستره و پاکیزه است. کاکه شکور، دست دعای شکرانه به درگاه آسمان بلند کرد.

در خانه‌ی بَبُو، از قبل عده‌ای از خویشانوندان نزدیک‌شان حضور یافته بودند. مادرش او را با شتاب به اتاق دیگری بُرد. لباسش را بویید. سروصورتش را دقیقاً واریسی کرده، سپس او را سخت در بغل فشرد. بَبُو پُوری زهر را واپس به مادر داده گفت: «به مَه آسیبی نرسیده مادر. امیر صایب مرا خواهر خواند!». بعد به خانواده‌اش از ارگ شاهی حکایت کرد.

دیری نگذشت که بَبُو در بین خانواده‌های هندو و سیکه کابل به نام (بَبُو سَقاوی) معروف گشت. بعضی از روی تفنن، پدر او را هم لالا

مهر و سَقاوی می‌گفتند.

روزی از روزها، در نقاطِ مزدحم شهر، مؤظفین کوت‌والی مثل دگر بارها، دول نواختند. مردم از دکان‌های‌شان بیرون ریختند. کسانی که در سماوارها مصروف صرف جای بودند، با شتاب بیرون آمدند تا از اعلان زود باخبر شوند. چند سپاهی تفنگ به دست پیرامون فردی که سرلُج بالای مرکب نشسته بود، چهره و لباس‌های او را سیاه کرده بودند، ایستاده بودند. یک نفر سپاهی به آواز بسیار بلند اعلام کرد: «او مردم باخبر باشین ای نفر لالا دمودُور اس. در وختِ تلاشی از دکانش دو میل تفنگچه‌ی موش‌کُش با یک خریطه‌ی پُر از مرمی یافت شد. برایش دوسال قید برآمده. اگه کسی چنین کنه، حالش از ای بدتر خاد شد». این نمایش را در چندین قسمتِ شهر کابل تکرار کرده بودند.

فردای آن روز، مثل روزهای دیگر، لالا مهر و برای نیایش به نیایشگاه آسه‌مایی رسید. به مندر ماته رانی (نیایشگاه فرشته‌ی امید) رفت؛ سپس به حضور گیتای مقدس سجده کرد. به تهاکور جی سَر تعظیم فرود آورد. حلوا؛ نذر نیایشگاه به دست گرفته، به صحن نیایشگاه رسید و با دیگر هم‌باوران، احوال‌پرسی نمود. در این هنگام، لالا خیال‌چند و لالا ارجنداس به او نزدیک شدند. پس از احوال‌پرسی مفصل، قصه‌ی لالا دمودُور، برادرشان را برای او سَر کردند و از وی تقاضا

کردند تا ببُو، سفارشِ رهایی او را به امیر حبیب الله بدارد. لالا مهر و از حادثه‌ای که رخ داده بود، متأثر گردیده گفت: «گپ تفنگچه داشتن دروغ اس. مه می‌دانم که بیادرتان پیش او جاجی‌ها کار می‌کنه. ما و شما هندوها مردم عاجز استیم. مگر نمی‌دانم که رفتنِ ببُو کمکی می‌کنه یا نه؟ حتماً دخترم را می‌فهمانم که به ارگ رفته و موضوع را به امیر صایب عرض کنه».

دو روز بعد، ببُو سقاوی، به ارگ رفت. با جرئت بیش‌تر؛ طوری که برایش بی‌بی سنگری توصیه کرده بود خود را به پاس‌داران ارگ معرفی کرد. این بار لاله‌رخ او را به مهمان‌خانه‌ی خانم بی‌نظیر بُرد. بی‌بی سنگری با خانم بی‌نظیر چای صرف می‌نمود.

بی‌بی سنگری زود دست به کار شد، همگام با ببُو، به حضور امیر حبیب‌الله خادم دین رسول‌الله رسیدند و ببُو از رویدادِ لالا دموڈور، برایش قصه نمود و التماس کرد تا وی را مورد تفقد و مهربانی خود بداند. امیر، از رویدادی که رخ داده بود، شگفتی زده شد. به‌سوی سید حسین خان دیده گفت: «والی کابل ره طلب کنیم یا قوماندان ره؟» سید حسین خان گفت: «بهتر اس که خلیلی صاحب را بگوییم او فوراً امر شما را صادر کنه». خلیل‌الله خلیلی، منشی دربار - در حالی که برخلاف دیگر همکاران امیر، دریشی دوسینه‌ای خاکی رنگ به تن داشت و موهایش را به عقب شانه کرده بود، با عجله به حضور رسیده

گفت: «امر کنید جناب امیر صاحب! بفرمایید در خدمت هستم».

امیر به‌سوی او دیده هدایت داد: «خلیلی، ای خواهر ماس. اگر کارش زود اجرا نشه، بایم چوب‌دستش را در ک...» سیدحسین خان نگذاشت که جمله‌ی امیر فرجام ناگوار یابد، زود داخلِ گپ او رخنه کرده به خلیلی گفت: «به کوتوالی امر کنید که لالا دموڈور را هرچه زودتر رها کند. دو میل تفنگچه‌ی به‌دست آمده از وی نیست. او در آن دکان، فقط کار می‌کند. تفنگچه‌ها از مالِکِ دکان است که از مردم جاجی و خاطرخواه امان لاتی است. بنویسید که زود رها شود!»

خلیلی که دست به سینه گذارده بود، گفت: «فهمیدم جناب امیر صاحب. فوراً امر جناب شما را به قوماندانی ولایت کابل وسیله می‌گردم. مطمئن باشید!» تعظیم کرد و به‌سوی دفترش شتافت. امیر حبیب‌الله به ببُو گفت: «مه هندوها ره دوست دارم. ده کلکان پلوان شریکم استن. می‌فهمی ببُو! بابه منگل سنگه که دوست امان لاتی است؛ در طُوپیش مه از کابل باجه‌خانه را به قره‌باغ راهی کدم که زنگش گر نباشه. حق داره آخر وطندار مه اس».

ببُو، زیاد خرسند گردید و بار بار اظهار حرمت و سپاس می‌کرد، با بی‌بی سنگری بیرون آمد. شهبانو سنگری، که الفت و محبت امیر را در حق ببُو دید، هنگام وداع گفتش: «دو هفته بعد حتمن بیا، تا از محفل ساز و سرود لذت ببری».

دو هفته بعد، ببُو به مهمان‌خانه‌ی بی‌بی سنگری رسید و از پس درنگی کوتاه، با دیگر بانوان مهمان به اتاق دیگری که بسیار وسیع بود، رفتند. ندیمه و لاله‌رخ، سعی داشتند یک قدم دُورتر از همسران امیر باشند. اتاق دو بخش جداگانه داشت. یک‌سو امیر حبیب‌الله با همکاران و ماموران عالی‌رتبه‌ای دربار و در بخش دیگر، همسران او با بانوان مهمان، راحت جایافته بودند. بی‌نظیرخانم، با اشاره‌ی دست، لاله‌رخ را هدایت داد تا ببُو را در صدر سالون جا دهد. هر دو بانویاور، در جریان شنیدن موسیقی نیز، گوش و چشم باز به‌سوی همسران امیر داشتند. دسته‌ی موسیقی استاد قاسم، با نوازنده‌های مجرب، در وسط طوری نشسته بودند که پشت‌شان به‌سوی بانوان قرار داشت. قندیل‌های قشنگ از سقف سالون آویزان بودند. دیوارها تا قدِ آدم با پوششی از چوب چارمغز منقش، زیبایی ویژه داشتند. بخش بانوان، هر سو با پرده‌های ابریشمی سبزرنگ که بر روی آن‌ها، گل‌های پتونی بنفش، یاسمنی و سپید نقش بسته بودند، مزین گردیده بود که هیچ فردی را فرصت چشم‌چرانی به داخل نمی‌دادند.

آن‌سوی دیگر، امیر حبیب‌الله کلکانی بر تشکی- نیمه‌لمیده بود. سیدحسن خان معاونش و حمیدالله برادرش، صاحب‌زاده شیرخان وزیر دربار، به‌گونه‌ای بیضوی در عقب امیر نشسته بودند. آقای خلیلی و دیگر اهالی دربار بر

چوکی‌ها جا یافته و در آرامش کامل به موسیقی گوش فراداده بودند. استاد قاسم خواست که حضار محفل را بیش‌تر شادمان بسازد؛ لذا از غزل‌سرایی به موسیقی محلی پنجه‌بُرد و از ته‌دل آواز سوزناکی برآورد:

شیرین جان هم دم من دلبر من
الهی سیاه‌پوشی از بر من

سر دریای کابل چوره ماهی
مرا کشته غم روز جدایی

هر آن کس که جدایی را بنا کرد
بسوزد مثل ماهی در کرای
شیرین جان هم دم من دلبر من
الهی سیاه‌پوشی از بر من

از نوازنده‌ها، امام بخش، سارنگ می‌نواخت و چاچه محمود با اجرای بهترین طبله‌نوازی، کیفیت آوازخوانی استاد قاسم را دوچندان کرده بودند. امیر حبیب‌الله زیاد به‌وجد آمده بود و با خوش‌حالی صدا زد: «خوبش ولا!» نگاهی به سیدحسین خان و دیگر همکاران نزدیک هم افکند؛ دریافت که مانند بارش باران، شادمانی از سروصورت شان می‌بارد. وقتی استاد قاسم، شادمانی امیر حبیب‌الله کلکانی و اهل دربار را دید، نخست آلاپ کرد و با اشاره‌ی چشم به امام بخش و چاچه محمود فهماند که آهنگ تغییر

می‌کند، آگاهانه یا ناخودآگاه سر داد:

چون او مردی در جهان آید همی؟
در زمین و در زمان آید همی؟

بار دگر زنگه‌ای رفت و صدا کشید:

هر کجا، از هر کسی، می‌پرسمش
پای نامت در میان آید همی

در این هنگام امیر حبیب‌الله از حالتی لمیده
برزانوها چندوق نشست. چشمانش راه کشیدند.
خنده از رویش کوچید. موجی از حیرت و
اضطراب به حضار پیچید. امیر بی‌درنگ بانگ
برآورد: «قاسم جو بچیم!»

این بانگ، همچون آذرخشی - در سالون
سکوت افگند. امام بخش، سارنگ را مثل
نواسه‌ی دوساله‌ی خود بر روی سینه‌اش خواباند!
استاد گامو خان، جد استاد هاشم و جد استاد
سرآهنگ که تانپوره کار می‌کرد، چارزانو نشسته
- تانپوره را بر زانوهایش خواب داد. چاچه
محمود دست از دایره‌های ابلقِ طبله دور کرد!
پیشانی سیدحسین خان سرکه برات آورده بود!
نارضایتی از چهره‌ی بی‌بی‌سنگی هویدا بود،
لرزشِ نسیم‌وارِ پرده‌های ابریشمی دم گرفته بود.
بَبُو، همچو آهویی غرق در اضطراب نشسته،
چشمانش راه کشیده و گوش‌هایش راست
شده بودند؛ انگار غرشِ پلنگی را شنیده باشد!

نه صدای نفسی و نه ترنگ چوری‌ای به گوش
می‌رسید؛ تنها دُک‌دُک قلب بَبُو شنیده می‌شد!
بی‌نظیر خانم با تکان‌دادن سر، گویی به فرجام
تلخ می‌اندیشید. ندیمه، از جایش برخاسته بود
کمر بندش را به هر دو دست به گونه‌ی محکم
گرفته بود، که تو گویی منتظر امری بود تا به قمه
دست برد! لاله‌رخ، مثل پلنگی ماده، شانه‌هایش
را کشیده بود. با تیزهوشی ماحول را عقاب‌گونه
وارسی می‌کرد.

چهره‌ی امیر حبیب‌الله خادم دین رسول‌الله،
از خشم سرخ می‌نمود! دوباره به سیدحسین خان
نگاهی انداخته به استاد قاسم خطاب کرد: «ایتو
خونیس که در میگی و دیوال میگی تو بشنو؟!»
کرش از چهره‌ی استاد قاسم می‌بارید.
نتوانست زود واژه‌ای بیابد و بهانه‌ای بتراشد...
امیر تندخویانه بر وی غرید: «پای ته چینی
تُشکت دراز کو. اگه مقصدت از امان لاتی
باشه، والا که بچکیش!» لنگی‌اش را منظم کرده
برخواست و از مجلس بیرون رفت.

بَبُو سخت ترسیده بود!

پایان

۲۳/۰۶/۲۰۲۶

*- چون او مردی در جهان آید همی؟/ شعر
از جناب هارون بهیار صاحب



انسانِ قرن بیست و یکم

نرگس درویشی

نویسنده



ناگهان از حرکت ایستاد. هر دو دستش را از جیبِ کاپشن بیرون کشید و نگاهش را بر آن‌ها دوخت. آری به دستانش می‌نگریست؛ انگشتانی باریک به مثال قلم داشت. هر ده انگشتش یکی پس از دیگری، در خود می‌لرزیدند.

دستانش از فرط سردی خشک و بی‌آب به‌نظر آمدند چنان‌که گویی به پیری رسیده باشند. نوری از آن‌سوی جاده مجال می‌داد تا بر تاریکی غلبه کند. چندی به دستان ضعیفش نگاه کرد و سپس به سرعت آن‌ها را چون برگی خشک در هم فشرد و به پناه جیب‌هایش سپرد و گفت:

«چه باید کرد؟»

این حرکت ناخواسته او را رنجاند، آهی از دل کشید، سری به تأسف تکان داد و زنج و بینیش را زیر شالی که محکم بر گردنش پیچانده بود، پنهان ساخت. از آن چهره چیزی پیدا نبود جز دو چشمی که به سیاهی می‌گرایید.

هوا سرد بود و بادی سردتر، از روی یخ‌ها به هر سو می‌وزید و با هر وزش چون سوزنی تیز بر پوست نازکش می‌نشست. تکه‌های یخ سطح زمین را فرش کرده بودند و راه‌رفتن را به مشقت می‌انداختند.

در آن محل در دام تاریکی گرفتار شده بود. در رگ‌های خسته و سرد تنش، ترس پرپر می‌زد و گویی همه‌ی درها به رویش بسته شده بودند. برف بود و یخ بود و سرمایی که نفس را بند می‌آورد. قدم‌هایش با هر نوری که از دور یا نزدیک به چشم می‌خورد شتاب می‌گرفت تو گویی در دل تاریکی کسی در پی‌اش باشد. هرگز این چنین تاریکی را دوست نداشت. شب هنوز فرا نرسیده بود. تاریکی، عصرگاهان شهر را بلعیده بود. سپهر خشم‌گین بود و نزدیک می‌نمود که برفی سنگین از راه برسد.

چند روزی می‌شد که آسمان از بارش دست کشیده بود و برف‌های کهنه‌ی زیر پا، پیاده‌روها را به آینه‌هایی یخ‌زده و لغزنده بدل کرده بودند.

تنها و غمگین بود. خشمش او را سخت می‌رنجاند. زانوانش گویی سرسره‌ای بودند که او را به سمت هدفی نامشخص می‌کشاندند؛ انگار

دل آن‌ها هم برای قدم‌زدن تنگ شده بود. قدم‌زدن در این هوا هیچ‌گاه چنین حس و حالی نداشت. آن روز به ره‌گذاری بر نخورد. با خود می‌گفت: «چه عجب! این بار شانس یار من نبود. یک جاده دیگر هم می‌روم، چه باید کرد؟»

درختان کوتاه و بلند، چون چوب‌های خشک در آغوش برف‌ها ریشه دوانده بودند. شاخه‌ها بی‌برگ و سفید. پنداری برخی اشک می‌ریختند؛ اشک‌هایی که مانند آبشارهای کوچک و بزرگ، بی‌حرکت، یخ بسته بودند. حتی باد با تمام سرعتش قادر نبود اشک‌ها را از رخسار درختان پاک کند.

صدایی از دوردست‌ها به گوشش رسید. صدای آژیر موتوری بود. نمی‌دانست از آمبولانس است یا از آن موجودات نامتعارف! تپش قلبش تندتر می‌شد. کلاشه را پایین‌تر کشید و تا می‌توانست پوستش را مخفی نگه می‌داشت. زیر لب این‌گونه زمزمه می‌کرد:

«لعنتی در زمستان تیره‌تر می‌شود. لعنتی، در روزهای برفی عین به سیاهی می‌خورد».

این حرکات از حس‌هایی منشأ می‌گرفت که آکنده با ترس بودند. گویی از خود نیز می‌ترسید. به این فکر می‌کرد که چرا به این روز افتاده بود! نه جایی در خانه‌ی خودش داشت و نه در خانه‌ی بیگانه. چند سالی می‌شد که خانه را ترک گفته بود، البته او هنوز طفلی بی‌زبان بود. تنها می‌دانست که باید دست مادر را محکم چسپیده و سخنی به زبان نیاورد؛ اما اکنون به جوانی رسیده بود. به

حقیقتی که فرسنگ‌ها از آن کوچه‌هایی که روزی در آن بازی می‌کرد فاصله داشت. ترک گذشته تنها چیزی بود که تا به امروز او را متعجب ساخته بود و گاه نیز اشک‌های مادر در فراق خانواده‌اش، او را با اندوهی گذرا آشنا می‌کرد. با این حال، هرگز به درک اصلی ماجرا نرسیده بود مگر همین چند روز اخیر هنگامی که مکتب‌ها، دانشگاه‌ها، و زندگی اجتماعی برای گروهی محدود گشت. آن گروه مهاجرانی بودند که در این دیار غربت زندگی می‌کردند. او برای نخستین بار در اوج جوانی طعم مهاجرت را چشید؛ طعمی که تلخ و زهرآگین بود. با خود می‌گفت:

«یعنی آن‌ها در این سال‌ها چگونه با این طعم زندگی کرده بودند؟»

در این چند روز که در خانه‌ی خودش زندانی شده بود، فکرهای عجیب و غریب چون خوره مغزش را متلاشی می‌کردند. مگر نه این‌که بیگانگی در دیار دیگری خودشهامت می‌خواهد؟ با روان خویش در گفت‌وگو بود:

شما ای روان من،
انگار در تضادی سیاه نفس می‌کشید!
گاه می‌گریید و گاه می‌خندید،

گاه بی‌خیال همه‌چیز
و گاه چون دیگ آش قل‌قل می‌زنید.

شما ای روان من،
چرا این‌گونه در شگفتید؟

مگر تاریخ جز تکرار اندوه چیز دیگری بوده است؟

مگر عمر کرم‌های شب‌تاب همیشه کوتاه

نبوده؟

مگر جنگ پایانی داشته؟

شما ای روان من،

این همه چشم‌انتظاری برای چیست؟

مگر نمی‌دانید هنوز گرسنگی است،

هنوز تشنگی است؟

ستاره‌ها هنوز از جنس آتش‌اند و ابرها از جنس خاکستر.

باران از چشم آدم‌ها می‌بارد،

فقط قطره‌هایش سنگین‌تر شده‌اند.

جنگ هنوز بر سر قدرت و دیگی خالی است،

و تکه‌سنگ‌ها چون آب نبات،

میان دست‌های کودکان دست به دست می‌شوند.

شما ای روان من،

چه خیالی در سر دارید؟

مگر نمی‌دانید سیرها سیرتر شده‌اند و گرسنه‌ها گرسنه‌تر.

گوشت‌ها می‌سوزند،

و کودکان در خون جان می‌دهند.

شما ای روان من،

چشم‌بگشایید به حقیقتی اندوه‌گین.

کرم‌های شب‌تاب جای‌شان را به موجوداتی

داده‌اند که از جنس آتش‌اند.

باور کنید، هیچ پناه‌گاهی نمانده است.

شما ای روان من،

مگر نمی دانید آدمی زاد همان است که بود؟
هنوز خشم،
هنوز حرص،
هنوز نفرت!

و جنگ همیشه راهی برای بازگشت پیدا می کند.

خانه ها زیبا و مجلل بودند، خانه هایی که انسان های قرن بیست و یکم در آن می زیستند، لباسی سپید با دامن یخی بر تن داشتند که چراغ های رنگارنگ از گوشه و کنار آن ها می درخشید. پنجره های شیشه ای درست به روی خیابان باز می شدند و باغچه ای پر از برف، و تک درختی زیبا را در معرض تماشا قرار می دادند. لختی محو زیبایی ها می شد، مثلاً آن لامپ های چیده شده روی بته های سرو که لایه ای از برف آن ها را پوشانده بود و با این حال هنوز می درخشیدند.

این خانه ها متعلق به دیاری بودند که در تمدن حرف اول را می زدند؛ مردمانی شسته و رفته داشت، خیابان هایی مجلل و دکان هایی پر زرق و برق؛ اما در ذهن او چیزهای دیگری در ستیز بودند؛ آیا تمدن در سیم های لامپ ها در جریان است یا در رگ های آدمیان؟ آیا این دیار که سال ها است در آرامش خو گرفته است، تمدن را در خیابان های خود به جلوه نشانده یا در لایه های مغز شهروندانش؟ مگر نه این که حرف اول زدن در تمدن یک ادعا بوده و بس.

مادامی که به سربالایی ها می رسید، بادی

تندخو او را از حرکت باز می داشت و چون پارچه ای بی جان دور خود می پیچید. با این حال، می کوشید مچ پاها و خطوط چهره اش به تمامی آشکار نشوند. زیر لب می گفت:

«دیگر وقت رفتن است!»

آن روز باد غباری از یخ را نیز با خود می آورد گویی طوفانی غیرمنتظره در راه بود. درست وسط خیابان، خیزشی از برف ها و دانه های یخ را غریب گونه می رقصاند. چندی اطرافش را نگریست؛ هیچ انسانی نبود. بی آن که به چیزی بیندیشد، کلاه را از سر برداشت و شال گردنش را زیر زنجش نشاندد. اجازه داد باد تندخو، براده هایی از یخ را لابه لای موهایش بپاشد. پوست صورتش یخ بست و گوش هایش به سرخی گرایید. تا آن روز این گونه از یخ زدن لذت نبرده بود. چیزی پوستش را لمس می کرد؛ این نوازش خشم گین را دوست می داشت. چشمانش را بست و به آسمانی دید که ابرهایش نامعلوم بودند؛ آه، آیا این آزادی بود؟

آزادی! دیگر واژه ای غریبی نبود، نامی آشنا داشت؛ اما معنایش هنوز در میان مردم گم بود. سال ها مردم برای آزادی جنگیدند؛ اما بی خبر از آن که آزادی خود یعنی انسانی زیستن؛ یعنی این که انسان بتواند از ویژگی های ذاتی ای که خداوند در سرشت او نهاده، بهره ببرد؛ بی آن که وحشتی در دل داشته باشد. آزادی یعنی برای خویشتن زیستن؛ آن گونه که وقتی به آینه می نگری، به جای شرم ساری و تردید، تنها زیبایی خلقت پروردگار را ببینی. آزادی یعنی آزادانه قدم زدن بر زمینی که

شاید روی ورق از آن دیگری باشد؛ اما تو نیز حق نفس کشیدن و زیستن بر آن را داری.

جوان بود و سخت در دامن ناباوری‌ها افتاده بود. چیزی در درونش زمزمه می‌کرد که آن آزادی را نه از دیاری که از آن آمده است خواهد یافت، و نه در سرزمینی که اکنون در آن قدم می‌زند. و مرزها خطوطی اند که با دست نحیف انسان کشیده می‌شوند.

تنها یک خط، برای سرزمین‌های پهناور تصمیم می‌گیرد. همان خط، انسان را به موجودی غریب بدل می‌سازد.

آرزوها شکل می‌گیرند؛

آرزوهای دور و دست نیافتنی.

محلی که در آن زندگی می‌کرد، اغلب هم‌پار سکوت بود. در این محل، همه برای او بیگانه بودند؛ جز سنجاب‌ها، خرگوش‌ها و گاهی هم آهوانی که راه جنگل را گم کرده و در میان خانه‌ها سرگردان بودند.

نیم‌ساعتی می‌شد که هنوز قدم می‌زد و باز با خود گفت:

«بیا، دو خیابان دیگر هم می‌روم».

هرچه خون در رگ‌هایش بیش‌تر جریان می‌یافت، اندیشه‌ها ذهنش را عمیق‌تر در خود غرق می‌کردند. بیش از همه، پشیمان بود از این که نیم‌ساعت پیش دستانش را آن‌گونه نگریسته بود. آن نگاه‌ها گویی از چشمی غیر از چشم او برخاسته بودند. جرأت نداشت دوباره به آن‌ها بنگرد، انگار دست‌ها از آن او نبودند. با خشمی

در درون زمزمه می‌کرد:

«یعنی آن‌ها با یک نگاه مرا بیگانه خوانده و از

من پرسش‌ها خواهند کرد؟»

واژه‌ای چون تبعیض در ذهنش می‌چرخید. آن روزهایی که هنوز در بازی‌های کودکان سرگردان بود، هیچ شناختی با این واژه نداشت. بعدها آن را در میان سخن‌های آدمیان شناخت و معنایش را در نگاه‌ها، سخنان و فاصله‌هایی که میان انسان‌ها ساخته می‌شد، تعریف کرد؛ اما این بار، تحقیر انسانی تنها یک رفتار ساده نبود؛ باری بود که گروهی از انسان‌ها بر دوش می‌کشیدند و برخی ابهام‌ها می‌آوردند. تبعیض، ریشه‌ای عمیق دارد. گاه خود به کلیتی هولناک بدل می‌شود و آدمیان از آن شاخه می‌گیرند، و گاه از کل‌های دهشتناک سرچشمه می‌گیرد؛ چون نفرت و حس برتری‌جویی و تبعیض‌نژادی. تبعیضی که از نژاد برمی‌خیزد، دلی چرکین و نگاه بیمار دارد. تنها با یک نگاه، بی‌هیچ سخنی، میان انسان‌ها فاصله می‌اندازد؛ فاصله‌هایی که گاهی از مرزها نیز بلندتر می‌شوند.

حس‌ها می‌آمدند و می‌رفتند؛ خبرهای روزانه چون خوره، مغزش را می‌جویدند و متلاشی می‌کردند.

اکنون ترس با او هم‌قدم شده بود. در هیاهوی رقص یخ‌ریزه‌ها، گویی کسی او را دنبال می‌کرد. به پشت سر می‌نگریست موجودی نبود. و باز به راهش ادامه می‌داد. چراغ‌های کنار خیابان یکی پس از دیگری جان می‌گرفتند. حالا بیش از هرچیز از ظاهرش رنج می‌برد و می‌بایست چون

لاک‌پشتی، زیر پوستش بخزد.

با خود می‌گفت:

«اگر به من نزدیک شدند، به آن‌ها می‌گویم
من آن کسی نیستم که شما دنبالش هستید، بیایید
بینید. فقط یک دانشجوی ساده و بی‌ضررم.
لعنت به من، حرف‌زدن هم بلد نیستم.»

چیزی در اندرونش زمزمه می‌کرد:

«- تو مجبور به حرف‌زدن نیستی. کافی است
پوست تنت نقش خود را بازی کند.»

«- دهنّت را ببند، ساکت باش. ای کاش
دیروز آن کار را کرده بودم.»

نزدیک به یک‌ساعت بود که هنوز با ساز باد
می‌رقصید. خبری از انسان نبود؛ گویی در این
محل همگان مرده بودند؛ اما نشانه‌هایی از زندگی
هنوز باقی بود. برخی برف‌های مقابل خانه‌ها
را پاک کرده بودند و گرمای خانه‌ها از بیرون به
چشم می‌خورد. با خود گفت:

«یعنی آن‌ها خوش‌بخت‌ترند چون شباهتی به
من ندارند؟!»

هرازگاهی افکاری غریب به او هجوم
می‌آوردند؛ اسیر اتفاقات کتابی می‌شد که روز
پیش خوانده بود. در این خیابان به‌ظاهر زیبا
دنبال مغازه‌ها می‌گشت. گذر زمان او را به فکر
می‌انداخت چند روزی است که به کافه نرفته
است. تا کافه، نیم‌ساعتی پای پیاده فاصله داشت؛
اما جبری نامرئی مانع رفتش می‌شد. با آمدن
طاعون، همه ناگفته‌ها با بی‌شرمی صدا بلند کرده
بودند؛ ناگفته‌هایی که روزی به زبان آوردن آن
ناممکن می‌نمود. با این افکار قلبش می‌گرفت،

سست می‌شد. اکنون خود را از چشم دیگران
می‌دید و غمی فراگیر سراپایش را در بر می‌گرفت.

خیلی جوان بود و گاهی نمی‌توانست خشمش
را مهار کند. در ناباوری عمیقی به سر می‌برد. تا
آن روز، هرگز این چنین از خودش نفرت نداشت.
دلش می‌خواست وسط یکی از آن خیابان‌ها جامه
پاره کند، کلاهش را بردارد و از گلو فریاد بزند؛

«کمکم کن، کمکم کن...!»

وضعیت هوا با کمک هوش آهنین قرن
بیست‌ویکم پیش‌بینی شده بود؛ چند روز آینده
بارش سنگین برف این شهر را دگرگون می‌کرد.
این یعنی قدم‌زدن تقریباً ناممکن می‌شد. باز با
خود زمزمه می‌کرد:

«یک جاده دیگر هم می‌روم...!»

گاهی از خیابانی می‌گذشت که شاید سه بار
بیش‌تر از آن عبور کرده بود. صدای آژیر از مرکز
شهر، گوش‌هایش را پر می‌کرد و رنجی غریب
را در این مکان سرد می‌پراکند. رنج و یخ‌گویی
به هم گره خورده بودند.

پس از اندیشیدن بسیار به این یقین رسیده بود
که این ترس نیست که همواره او را می‌آزارد. بسا
که حقیقتی تلخ است که در جامه‌ای خوفناک
ظاهر می‌شود. حقیقتی که باورش برای امثال او
دشوار بود و پریشان‌خاطرش کرده بود.

با صدایی بلند و لب‌هایی که چون چوب
خشک شده بودند، زمزمه می‌کرد:

«مگر ممکن است؟! چنان‌که در تاریخ‌ها
آورده‌اند، این بیماری مدت‌ها پیش از این‌جا
رخت بر بسته؛ چگونه امکان دارد که دامن انسان

معاصر را فرا گرفته باشد؟! عجب است، هر روز یکی را خفت می‌کنند و می‌برند. حالا کاری به خفت کردن‌شان ندارم؛ مسأله این است که آن موجودات با وجود این بیماری، چگونه هنوز این قدر قدرت دارند؟ چرا چشمان‌شان هنوز رنگ‌ها را تشخیص می‌دهد؟ بگذریم...! به این‌ها هم کاری ندارم. مسأله این است که چگونه نسل معاصر به ره‌گذران حمله می‌کنند، آن‌هم بر اساس رنگ پوست و موی...؛ باید خفه شوم، می‌دانم!..»

کنار جاده‌ای رسید که پاهایش چون سرسره‌ها می‌لغزید. دمی احتیاط پیش گرفت و ناگهان چشمش به ره‌گذری کوچولو افتاد. برق نگاهش از زیر سایه‌ی کلاه درخشید. لحظه‌ای فراموشی به سراغش آمد؛ روی پنجه‌های پایش نشست و به این موجود کوچک سلامی داد. خارپشتی بود چاق و چله، با پوزه‌ای سپید چون برف و پاهایی باریک شبیه سیخ کبریت. نخست درنگی کرد گویی تعارف دارد که «اول شما برو» و او با نشستن کنارش، گفت:

«خواهش می‌کنم، اول شما برو کوچولوی نازنین!..»

خارپشت گام‌هایش را تیز کرد و در پشت خانه‌ای چوبی از نظر ناپدید گشت. با دیدن این مخلوق پنداری بار دیگر به آزادی رسیده بود؛ نه رنگی در ذهنش مانده بود، نه صورتی، نه هویتی، نه مذهبی، نه رنجی...!

هوا به تیرگی می‌گرایید و سنجاب‌ها نیز به پناه‌گاه‌های خود خزیده بودند؛ اما او هرچه خشم

هوا بیش‌تر می‌شد، آرامش و حس امنیت بیش‌تری می‌گرفت. موترها کم‌تر می‌گذشتند، نور کم‌رنگ می‌شد و بارش برف شدت می‌گرفت. این یعنی طاعون راهش را گم می‌کرد؛ زیر یخ‌ها، چشمانش از پشت آن افسار سیاه، کور می‌شد و دیگر کجا بود رنگ پوست را تشخیص دهد.

با وجود این، او راهش را ادامه می‌داد و افکارش به پرتگاه سقوط می‌لغزیدند. حقیقتی تلخ ناخواسته وادارش می‌کرد به ناممکن‌ها سر بزنند. آه بکشد و دنبال چاره‌ای بگردد. گاهی غرق داستان‌هایی که خوانده بود می‌شد:

«چه خوب می‌شد اگر در همین خیابان بغلی، مغازه خانواده تواج می‌بود. (۱) به خدا سوگند می‌رفتم و یکی از مشتری‌هایش می‌شدم. بخشکه این شانس! اگر آن مغازه واقعی می‌بود، نجات از این مخمصه چه قدر ساده‌تر بود.»

به خیال این که شاید خداوند آرزوی آنی‌اش را برآورده کند به خیابان بغلی پیچید. درست سر جاده زیر چراغی که برف آرام‌آرام چون شکوفه بر آن می‌نشست، ایستاد. خیره شد به خیابان، محو این زیبایی در جست‌وجوی مغازه‌ای که هرگز وجود نداشت.

اطرافش را نگریست، به دیروز و پریروز فکر کرد. سپس به خود آمد؛ همه چیز همان‌گونه بود که در شهر آخرالزمانی کتاب توصیف شده بود. تاریکی همه جا را بلعیده بود؛ اما این بار، تاریکی نه فقط از عرش و زمین، که از سوی انسان‌های قرن بیست‌ویکم نیز بر تن این سرزمین سایه انداخته بود.

او به دنبال سعادت می گشت. آنی که به نظر می رسید دیگر وجود نخواهد داشت. راستش را بخواهید، خود و بیگانه در هم ریخته بودند. به چه کسی می شد اعتماد کرد؟ به جانورانی که تن انسانی را می دریدند اگر شبیه خودشان نبود؟ به مردمانی که حالا در خانه های گرم شان خوابیده بودند؟

با این حال گروهی از بازماندگان بشریت هنوز جان در تن داشتند و در مرکز شهر فریادها سر می دادند و مبارزه ها بر پا می داشتند.

کلافه تر از همیشه با خود زمزمه می کرد: «چه باید کرد! شاید بهتر باشد بروم میان شان و بجنگم...؛ فریاد بزنم که ای بی ناموسان، من که راه درست را می روم، دیگر از من چه می خواهید؟ درست دو هفته می شود که در خانه زندانی ام، چرا؟ چون از نژاد دیگری هستم! درحالی که هم صنفی هایم به خاطر پوست سفیدشان آزادانه زندگی معمولی خود را ادامه می دهند...!»

اما آیا با نعره کشیدن در خیابان ها ذهنیت های متعفن را می توان تغییر داد؟ او خود نیز پاسخی به این پرسش نداشت.

اما باز صدای درونش او را به خاموشی می خواند:

«دهنت را ببند، تو حرف زدن بلد نیستی...!»
 برف شان هایش را پوشانده بود و او بی امان در سکوت زمستان گام برمی داشت.

از شما چه پنهان، چند روزی می شد کلماتی را مدام با خود تکرار می کرد؛ آنانی که از روی خشم کنار هم چیده می شدند و گاه نیز از روی ناامیدی.

بی صدا می آمدند و در ذهنش می نشستند:

«ذات انسان، و آن چه در درونش می جوشد، مرا به خشم می آورد.

آه انسان، آنی که همیشه دیر می فهمد، زیبایی را.

وقتی که دیگر از دست رفته

و آن گاه که به تاریکی رسید،

تازه می فهمد نور را...».

می کوشید به آن ها وزن دهد، شدت خشمش را افزون تر کند، قافیه ببندد؛ چون شعری. خلاصه بگم، به دیوانگی می زد. در آن حین در دریای ناامیدی بازیچه ی موج های طوفانی می شد و همین که کنار درختانی که شکل روح به خود گرفته بودند، قدم می زد، درد دلش را خالی می کرد:

«چند وقتی است به این می اندیشم که پایانی به این زندگی بدهم. تنها آرزویم این است که برای چیزی یا کسی زندگی کنم. درد آن که هرگز درک نشوی، زخمی است خاموش. همه از شکنجه های جسمانی سخن می گویند؛ اما شاید هیچ عذابی بدتر از شکنجه های ذهنی نباشد. چه غمگین است که انسان شهامت آزادانه زیستن را نداشته باشد».

کاپشنش را سپیدی برف پوشاند. نگاهی به اطراف انداخت. باد انگار پر کشیده و رفته بود. برف آرام و بی صدا، کوچه های یخ زده را می پوشاند. درختانی که تنه ی آن ها با چراغ های کریسمس آراسته شده بود، زیبایی باشکوهی داشتند. اکنون صدای قدم هایش واضح تر شنیده می شد؛ قرچ قرچ. از این صدا لذت می برد. هیچ

آثیری در کار نبود؛ شاید طاعون گرفتار خشم خدا شده بود.

دستانش را از جیب بیرون آورد و روبه آسمان گشود. دانه‌های بَرّاق برف گویی از بهشت می‌آمدند و کف دستش را لمس می‌کردند. پشت دستانش را نگاهی انداخت، مژگانش زیر لایه‌ای از سفیدی گم شده بود. رنگ پوستش را با سفیدی برف افتاده روی زمین مقایسه کرد. از شما چه پنهان، این مقایسه را اصلاً نمی‌پسندید؛ اما این روزها ناخواسته گرفتار این امر شده بود که رنجی عمیق داشت. در گذشته، چیزی در درونش او را می‌رنجانده که نکند بیگانگان او را با رنگی تیره محکوم کنند؛ اما این فقط یک حس بود و بس؛ اما اکنون او مهاجری بود که رنگ پوستش سفید چون برف نبود. درحالی‌که به دست نحیفش می‌نگریست، روبه آسمان گفت:

«چه می‌شد اگر من چون این برف سفید بودم؟»

بد برداشت نکنید رفیقان، تا آن شب هرگز چنین آرزویی نکرده بود شاید در گذشته حسی گذرا بوده؛ اما نه با اشک.

او جوانی بود که گویی از بقیه تفاوت داشت؛ سخت گرفتار افکاری می‌شد که شاید خیلی‌ها از آن گذر می‌کردند. به‌طور مثال با آمدن طاعونی که شهر را بلعیده بود؛ بودند مهاجرانی که در خانه گل می‌گفتند و گل می‌شنیدند؛ راضی بودند از این‌که مردم مهربان شهر برای آن‌ها آذوقه می‌آوردند تا آنان با طاعون روبه‌رو نشوند و در خانه‌های خود زندانی بمانند؛ اما او قادر نبود این

حقیقت را بپذیرد. گاه آرزو می‌کرد با یکی از آن نژادپرستان که تفنگ بر شانه و ماسک بر چهره می‌تاختند، روبه‌رو شود و خشم درونش را نثار او کند؛ اما این، فقط یک آرزو بود و فایده‌ای در پی نداشت؛ چرا که او تنها نبود که خودش را برتر از دیگران می‌شمرد.

اکنون با سپیدی برف، هم خانه‌ها و هم انسان‌های درون آن خانه‌ها بر او برتری یافته بودند. این برتری انگار علنی شده و تمام سرزمین را تسخیر کرده بود. او جز جهانی بی‌عدالت چیزی نمی‌دید.

گویی دستی گل‌پیش را می‌فشرد. شال گردنش را شل کرد. برف سر و صورتش را پوشانده بود. راه‌های فرعی را در پیش گرفت. با این حال بی‌وقفه گرفتار پندارهایی می‌شد که راه رفتن را برایش دشوار می‌ساختند. خانه‌های چوبی را یکی‌یکی از هم تمیز می‌داد:

«این جا همه خوش‌بخت‌اند!»

صدایش گرفته بود گویی درد و اندوهی فراوان در گل‌پیش لانه کرده، و به این باور رسیده بود که انسان‌های این سرزمین با داشتن پوستی سفید و هویتی دروغین برترنما، خوش‌اقبال بودند. تنها چند قدم با خوش‌بختان فاصله داشت. خانه‌ها را بی‌نقص می‌دید. چگونه به این روز رسیده بود؟ این بی‌نقصی از کجا به باوری بدل شده بود؟ اما می‌دانست در همین شهر، خانه‌هایی هستند با مستأجران بیگانه که پوستی به سفیدی برف ندارند و از سرزمین‌های دور برای آزاد زیستن مهاجرت کرده‌اند. آنان را خوش‌بخت نمی‌دید. می‌دانست

که این روزها چراغ‌های خانه‌های شان خاموش اند و خود پشت دیوارهای بسته پنهان. سری تکان داد و شانه‌هایش را به هم نزدیک‌تر کرد و با صدایی که بیش‌تر به ناله می‌مانست زمزمه کرد:

«چه باید کرد؟»

شب به پختگی رسیده بود. برف چون سیلاب می‌بارید. هوا گویی نرم‌تر شده و خیابان‌ها زیر نور چراغ لم داده بودند.

می‌دانست مادرش نگران است. آخر آن روزها طاعون نژادپرستی، دامن هر کجای شهر را که می‌خواست می‌گرفت و اهالی بیگانه را در دم فرو می‌بلعید. او اما پاهایش رها نمی‌شدند، نگاهش چنان بود که پنداری این آخرین دیدار با طبیعت است. باز در قفس سوگ اسیر گشت. صدایی آمد. ایستاد و زیر لب گفت:

«شاید صدای ناقوس آن خانه باشد...؛ حالا که باد نیست!»

سرش را به سرعت دزدید. از نگاه کردن به خانه‌ها دل زده شد. احساس کرد با آن فضا بیگانه‌ی بیگانه است. هیچ سلاحی برای دفاع از خود نداشت. سخت در اندیشه فرو رفت. با خود استدلال می‌کرد؛ آیا همه‌ی آن درس‌ها، کتاب‌ها، شعارها و سخن‌ها پوچ بودند؟ سال‌ها در مکتب و دانشگاه برتری براساس لیاقت بود و تلاش‌های بی‌وقفه. آیا تمامی آن تلاش‌ها پوچ بودند؟

اکنون که دست در جیب قدم روی برف‌های خشک می‌گذاشت، ناامیدتر از همیشه بود. ناگهان دردی زانوانش را لختی متوقف کرد و در جا ایستاد. چشمانش ترسی را به‌نمایش

می‌گذاشتند که تا آن شب به سراغش نیامده بود. ترسی جان‌کاه که از ناباوری و یأس برمی‌خاست. چیزی به او می‌گفت:

«اکنون رقابت براساس هویت و رنگ است!»

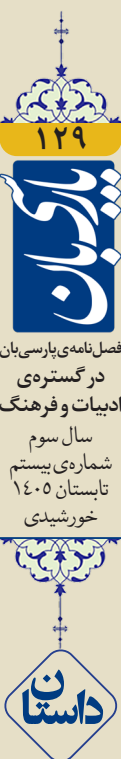
با خود می‌اندیشید چگونه ممکن است در این کارزار به پیروزی رسید و طعم خوش‌بختی را چشید؟ آیا در چنین میدان نابرابری، تلاش به‌تنهایی کافی بود؟ به نظر او این اندیشه بیش از آن‌که دشوار باشد، ناممکن می‌نمود. اگر معجزه‌ای رخ می‌داد و رنگش همین دم سپید سپید چون برف می‌شد، آیا در آن سرزمین طعم واقعی آزادی را حس می‌کرد؟

وقت رفتن بود. راه خانه را برگزید؛ دست‌ها در جیب، کلاه تا بناگوش کشیده و شال محکم دور بینی پیچیده. گام‌هایش به کندی می‌گرایید. هنوز در زندان بود. قلبش می‌تپید؛ ضرب‌آهنگی که حالا دیگر به آن خو گرفته بود. گویی از مغازه‌ی خانواده‌ی تواج برمی‌گشت خانم تواج با مهربانی راهی را پیش پایش گذاشته بود. به‌نظر می‌رسید شیشه‌ای از اکسیر میان انگشتانش در جیب پنهان باشد.

هرچه به خانه نزدیک‌تر می‌شد، صدای مادر در گوشش طنین می‌انداخت:

«چرا باید بترسیم! آن موجودات خدا نترس به مردمانی چون من و تو چی کار دارند؟ ما که گناهی نکرده‌ایم. ما که غیرقانونی در این شهر زندگی نمی‌کنیم که باید بترسیم!».

«مادر، رنج را با این سخنان سرکوب می‌کرد. گذرا بود.»



نمی‌دانست این طاعون ریشه دارد و به این سادگی نیست. تاریخ که نخوانده مادر مظلوم من. خیال می‌کند همه مثل خودش مهربان‌اند. این طاعون بوی تبعیض می‌دهد. و اکنون در رگ‌های قدرتمندان دویده. کاری به قانونی و غیرقانونی ندارد. تبعیض تبعیض است».

دم در خانه چون شبی ایستاد. کرکره‌ها فرو کشیده بودند و نوری زردرنگ، کم‌جان و خفه از پس آن‌ها سالن را روشن می‌کرد. بی‌حوصله بود. خشم و سرمای نشسته در انگشتانش، همچون میخی بر جمجمه‌اش می‌کوبیدند. نیرویی ناپیدا او را به‌سوی انبار کشاند. از در کوچک وارد شد و آن را پشت سرش، بی‌صدا بست.

سکوت، با کلیک روشن شدن چراغ شکست. خاطره‌ها از میان اشیای اطراف، مقابل چشمانش رژه می‌رفتند. باشتاب از میان بایسکل‌ها گذشت، به دنبال چیزی می‌گشت. آن قدر مصمم بود که لحظه‌ای اجازه نداد تردید، در دلش چنگ اندازد و او را از تصمیمش منحرف گرداند. آن صدا، همواره همراهش بود.

آری، آن چه را می‌خواست یافت؛ تنابی و صندلی‌ای که از جنس چوب بود. انبار پر از وسایل بود؛ نتیجه‌ی چند سال زحمت پدرش.

دلش به حالش سوخت؛ اما چاره‌ای نداشت. تصمیمش را گرفته بود. پس از تدارک اسباب، چراغ را خاموش کرد و کورمال کورمال به جایگاه خود برگشت. از تاریکی می‌ترسید؛ هیبتی سرد گلویش را می‌فشرد؛ قلبش طوفانی و متلاطم بود. بی‌ملاحظه کار را یک‌سره کرد و در همان

نخستین حرکت، آن صدا برایش آشکار شد؛ صدای افتادن صندلی.

اکنون برف آرام‌آرام پشت سقف چوبی انبار را نوازش می‌کرد. هیچ صدایی به گوش نمی‌رسید. آدم‌برفی که در حیاط خانه و در زیر بارش برف تنها با خودش خلوت کرده بود، دیگر بی‌چهره می‌شد. از دودکش بخاری همسایه، دودی کم‌جان اوج می‌گرفت. اما او، ردِ قدم‌هایش را برف کم‌کم پنهان می‌کرد؛ تا انسانی در قرن بیست و یکم، در دل سردی و سیاهی و در تنگنای تبعیض و تنهایی به فراموشی سپرده شود. این خانه، گویی هرگز خوش‌بخت نبود.

پایان

یادداشت:

۱) اشاره به کتاب مغازه‌ی خودکشی اثر ژان تولی نویسنده‌ی فرانسوی است. داستان بر سر خانواده‌ای تمرکز دارد که دکانی دارند و وسایل خودکشی می‌فروشند.

گفت و گو



گفت و گو با دکتر یامان حکمت

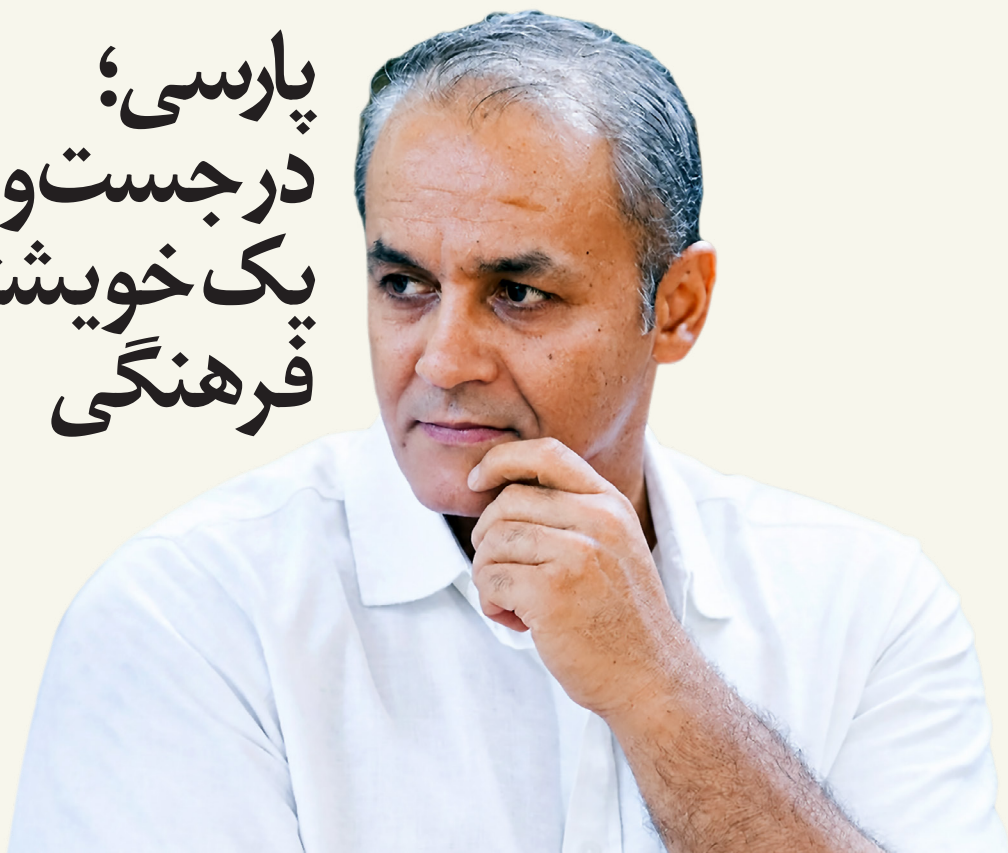


گفت‌وگو کننده:

سید مسعود حسینی، انشجوی مقطع دکتری ادبیات
فارسی دانشگاه علامه طباطبائی



پارسی؛ در جست‌وجوی یک خویشتن فرهنگی



گفت‌وگو با دکتر یامان حکمت تقی‌آبادی،
استاد دانشگاه و پژوهشگر

به نام خدا

استاد گرامی جناب دکتر یامان حکمت تقی آبادی!

پیش از هر چیز از شما سپاس گزارم که فرصت این گفت‌وگو را در اختیار ما قرار دادید. هدف این گفت‌وگو بررسی و شناخت بهتر جایگاه زبان و ادبیات فارسی در افغانستان است؛ به‌ویژه از منظر فرهنگی، تاریخی، آموزشی و اجتماعی مهم است که جایگاه این زبان بیش‌تر بررسی شود. با توجه به تجربه و آشنایی دکتر یامان حکمت تقی آبادی استاد دانشگاه و شخصیت فرهیخته‌ی کشور ایران با فضای فرهنگی و آموزشی افغانستان و نیز ارتباط ایشان با ادبیات فارسی و شخصیت‌های ادبی دو کشور، تلاش صورت گرفته تا از تجربه‌ها و دیدگاه‌های ایشان برای شناخت دقیق‌تر این موضوع بهره بگیریم.

در این گفت‌وگو، پرسش‌هایی درباره‌ی وضعیت زبان و ادبیات فارسی در افغانستان، جایگاه آن در میان مردم و نظام آموزشی، وضعیت شاعران و نویسندگان، ارتباط میان حوزه‌های ادبی ایران و افغانستان، نقش شخصیت‌های ادبی و فرهنگی، و همچنین کاستی‌ها و خلأهای موجود در معرفی و پژوهش درباره‌ی زبان و ادبیات فارسی در افغانستان مطرح شده است.

نیز به این نکته پرداخته شده که از نگاه یک استاد و پژوهشگر آشنا با فضاهای فرهنگی ایران، افغانستان و تاجیکستان، چه ظرفیت‌ها، چالش‌ها و موضوعات کم‌تر دیده‌شده‌ای در این زمینه وجود دارد و چه مسائلی نیازمند پژوهش و توجه بیش‌تر است.

این گفت‌وگو برای دریافت اطلاعات تاریخی یا ادبی نیست؛ بلکه می‌خواهیم از لابه‌لای آن، تصویری جامع‌تر و واقع‌بینانه‌تر از جایگاه زبان و ادبیات فارسی در حوزه‌ی مشترک فارسی‌زبانان به‌دست آوریم.

محور نخست: زبان فارسی و ادبیات

افغانستان

پارسی‌بان: با توجه به تجربه‌ی حضور و تدریس شما در افغانستان، فضای فرهنگی و ادبی این کشور را چگونه ارزیابی می‌کنید؟ مهم‌ترین تفاوت‌ها و شباهت‌هایی که میان محیط فرهنگی و ادبی ایران و افغانستان مشاهده کرده‌اید، چه بوده است؟

دکتر یامان حکمت: وقتی من به کابل جان رفتم تصویری که در ذهن داشتم بیش‌تر تحت

تأثیر اخبار جنگ، فقر و بی‌ثباتی بود. همان تصویر آشنا در رسانه‌ها اما آن‌چه در عمل دیدم، جامعه‌ای بود که به هر شکل در دل بحران، زنده بود. دانشگاه‌ها با همه‌ی مشکلاتی که داشتند، با همه‌ی محدودیت‌های‌شان، کانون گفت‌وگو بودند. محافل ادبی و فرهنگی و رسانه‌ها هم همین‌طور. در عین حال من حدود شش ماه در هیچ محفلی شرکت نکردم، فقط در دانشگاه آزاد ایران که در آن‌جا معاون دانشگاه بودم، سرگرم کارهای خودم بودم؛ اما فضای فرهنگی و ادبی را

از طریق فیس‌بوک دنبال می‌کردم. در ابتدا چون شناخت چندانی نداشتم فکر می‌کردم فضا پویا و همدلانه است؛ اما از اولین جلسه‌ای که برای نقد و بررسی کتاب آقای دکتر یسنا به انجمن قلم دعوت شدم، متوجه یک شکاف عظیم و فضای رقابتی در بین برخی افراد شدم. خبر این در چنین محافلی چنین چیزهایی طبیعی است، اصولاً در فضاهای ادبی و فرهنگی همیشه چنددستگی و روابط گروهی دیده می‌شود. در همه‌ی جهان این‌گونه است، منتها تجربه‌ی من در کابل می‌گفت که این گروه‌گروه شدن‌ها و رقابت‌ها به جای این‌که منجر به ایجاد گفتمان‌های موازی یا حتی گفتمان‌های رقیب بشود، یعنی باعث ایجاد تکاپو و تولید متن و فکر بشود، به فضای دشمنی و حسادت تبدیل شده بود. در نتیجه اتفاقی که افتاده بود این بود: «تخریب دیگری به قیمت تخریب خود». این البته تابعی از فضای کلی سیاسی و اجتماعی بود. در سطح کلان‌تر هم ما در گفتمان‌های سیاسی و حکومتی، فضای پویای رقابتی نمی‌دیدیم. همه سعی داشتند طرف مقابل خود را خنثی و حتی از دایره اخراج کنند، حتی اگر شده به قیمت نابودی خودشان. این‌که گاه در جایی صدایی مستقل یا اثری مستقل چاپ می‌شد، ربط چندانی به فضای حاکم بر این محافل نداشت. این وضعیت در حوزه‌ی نقد ادبی که تخصص من بود بدتر هم بود. به همین دلیل بود که من مدام تلاش داشتم از گفتمان یا گفتمان‌های نقد ادبی در افغانستان صحبت کنم. دومین سخنرانی من

در انجمن قلم افغانستان، که در نقد کتاب استاد محمد اسحاق فایز بود، موضوعش همین ایجاد گفتمان نقد ادبی بود. بعدها هم این ایده را در کتاب «مواجهه با متن» پیش گرفتم. چندین مقاله نوشتم. اصلاً زیر عنوان کتاب مواجهه با متن این بود «مقالاتی در ضرورت ایجاد گفتمان نقد ادبی در افغانستان». عنایت دارید به حرف‌های من؟

پارسی‌بان: بلی بفرمایید:

دکتر یامان حکمت: می‌خواهم بگویم فضا متشتت و پراکنده بود. اصطکاک مسائل اخلاقی بود تا تلاقی دیدگاه‌های فلسفی. هر روز می‌دیدید یک انجمن یا نهاد ایجاد می‌شود و بعد بلافاصله گم می‌شود. کار پایدار و دوامدار که منجر به قناعت مخاطب بشود بسیار کم بود. ببینید البته این تجربه‌ی من بخصوص از کابل دهه‌ی ۹۰ خورشیدی است، دوستان می‌گفتند در دهه‌ی ۸۰ خورشیدی فضا بهتر بوده است؛ اما من شک داشتم. به هرروی مواجهه‌ی من با فضاهای فرهنگی و ادبی این‌گونه بود، تا این‌که به دانشگاه کابل دعوت شدم، و حقیقتاً آن‌جا را بهتر یافتم.

نکته‌ی بعد شناخت از ادبیات معاصر ایران در افغانستان بود. من در هرات یک سخنرانی داشتم درباره‌ی تعهد در شعر، آن‌جا از منظر جامعه‌شناسی ادبی و فرمالیسم درباره‌ی تعهد در شعر صحبت کردم، و چون من براهنی‌پژوه بودم، مثال‌های فراوانی هم از براهنی آوردم،

بعد دیدم که چقدر میزان آشنایی از شعر ایران بالاست؛ حتی مثلاً از شعر چپ قبل از سال ۵۷ در ایران. در کابل هم این تجربه را داشتم، بسیاری از شعرها، داستان‌ها و کتاب‌های نقد از ایران در افغانستان خوانده شده بود. این برای من خوشایند بود؛ اما در عین حال افسوس می‌خوردم که چرا در ایران این شناخت درباره‌ی ادبیات و هنر افغانستان وجود ندارد. در این باره خاطرات فراوانی دارم. یکی از علاقه‌مندی‌های خودم پس از آن بر این قرار گرفت که بتوانم در حد توانم ادبیات افغانستان را در ایران معرفی کنم، از آن سال تا الآن خیلی کارها شده است از دریچه‌ی افراد مختلف؛ اما هنوز هم خیلی کار دارد. من اسم این کار را گذاشته‌ام «گفتمان ترمیم تصاویر»، سعی داشته و دارم حداقل در فضاهای دانشگاهی و دپارتمان‌های ادبی، تصویرهای دوطرف را از یک‌دیگر بهبود ببخشم، و یکی از راه‌ها برای چنین کاری، ایجاد ارتباط بین استادان و دپارتمان‌ها است.

یک نکته‌ی دیگر در میان این وضعیت که جالب بود این بود که می‌دیدم باوجود همین تشته‌ها و پراکندگی‌ها در بین افراد و نهادها در کابل، همه درباره‌ی یک چیز گویا یک توافق پنهانی دارند، و آن این بود که فارسی برای بسیاری فقط زبان کتاب و دانشگاه نبود؛ بخشی از خاطره‌ی جمعی و تجربه‌ی روزمره‌ی نویسندگان و حتی توده‌ی مردم بود. ما این وابستگی به زبان فارسی را در ایران به این وسعت نداریم. نکته‌ی بعدی زنده‌بودن

رابطه‌ی مردم عادی با شعر بود؛ رابطه‌ای که در ایران بیش‌تر به قشر خاصی محدود شده، ذهن شفاهی شعر در افغانستان هنوز زنده‌تر است؛ این سنت شفاهی، نشانه‌ی تفاوتی بنیادین است. ضمن این‌که در افغانستان، ادبیات هنوز کارکرد اجتماعی و هویتی دارد، در حالی‌که در ایران این کارکرد تا حدی به نفع رسانه‌های جدید و فرهنگ مکتوب/دیجیتال کم‌رنگ شده؛ اما ببینید برای من جذاب‌ترین چیز تفاوت‌های عمیق گویشی در زبان فارسی بود که این‌ها را به شیوه‌های مختلف ثبت می‌کردم. تفاوت‌ها در تلفظ، آهنگ گفتار، برخی واژه‌ها، کاربرد افعال، اصطلاحات روزمره و زبان رسمی. من با وجود این‌که در مشهد در کوچه‌ای بزرگ شده بودم که ۹۰ درصد همسایه‌های مان هراتی بودند؛ اما در کابل نکاتی را یاد می‌گرفتم که برایم شگفت‌انگیز بود، بخصوص در لهجه‌ی کابل که از نظر من بهترین و زیباترین لهجه‌ی افغانستان است. مثلاً سَی کردن / تماشَه کردن برای من آشنا بود؛ اما نان خوردن به معنای غذا خوردن تازه بود. وقتی اولین بار آشپز ما در دانشگاه گفت: «یامان صیب نان آماده است، بیایید که بخیر بخوریم». برایم جالب بود. ضمن این‌که می‌دیدم این فقط تفاوت واژگانی نیست؛ «نان» گویا نماد خوراک و برکت است؛ اما نکته‌ای که از نظر جامعه‌شناسی زبان به نظر من مهم است این است که در افغانستان هر شهر و ولایتی گویش و لهجه‌ی خاص خود را حفظ کرده، یعنی در هرات همه هراتی گپ می‌زنند در بدخشان،

بدخشانی، در پنجشیر پنجشیری و...؛ یعنی گویش و لهجه‌ی مثلاً کابل معیار نشده که سایر لهجه‌ها و گویش‌ها را کمرنگ کند؛ اما در ایران این اتفاق افتاده که گویش و لهجه‌ی تهرانی دارد سایر لهجه‌ها و گویش‌ها را کمرنگ و بی‌اثر می‌کند. بخصوص در شرق ایران یعنی سمت خراسان الآن در مشهد و نیشابور و سبزوار و تربت جام، در عمده‌ی مکان‌ها افراد تهرانی‌گپ می‌زنند. نسل جدید مشهدی‌ها اصلاً گویش مشهد را یاد ندارند، در حالی که گویش مشهدی از گویش‌های اصیل خراسان بزرگ است. می‌خواهم بگویم این یک مزیت جامعه‌شناختی و زبان‌شناختی در افغانستان است.

به هر حال این تفاوت‌ها نشان از دگرگونی سرنوشت‌ها هم دارند. فارسی در افغانستان با پشتو، ازبکی، ترکمنی، اردو، انگلیسی و زبان‌های منطقه در تماس بوده؛ فارسی ایران بیش‌تر با عربی، ترکی، فرانسوی و انگلیسی در تماس بوده. در ایران، سیاست‌های سرهنویسی و عربی‌زدایی در دوره‌هایی بر واژگان تأثیر گذاشته؛ اما در افغانستان این را نمی‌بینیم.

پارسی‌بان: زبان فارسی در افغانستان چه جایگاه تاریخی، فرهنگی و هویتی دارد؟ به نظر شما مهم‌ترین ویژگی‌های فارسی افغانستان، یا آن‌چه برخی بدان دری می‌گویند، در مقایسه با فارسی رایج در ایران چیست؟

دکتر حکمت: در قدم اول بگویم که من حواسم به دو نوع افراط در این زمینه هست که عمدتاً در

این سال‌ها گرفتار آن‌ها بوده‌ایم؛ یکی افراط در بزرگ کردن تفاوت‌های فارسی ایران و افغانستان است که انگار با دو جهان زبانی بی‌ارتباط روبه‌رو هستیم؛ و دوم این که تفاوت‌های روشن این دو حوزه را نادیده بگیریم و فارسی افغانستان را نسخه‌ای از فارسی ایران بدانیم یا بالعکس. این دو افراط همیشه هست. خب این در حالی است که ما با یک زبان تاریخی و ادبی مشترک روبه‌رو هستیم که صورت‌های اجتماعی و منطقه‌ای متفاوت دارد. درست؟

پارسی‌بان: دقیقاً! آیا این تفاوت یا تفاوت‌ها سطوحی خاصی دارد؟

دکتر حکمت: حالا ببینید که توجه بر این تفاوت‌ها مهم است، که می‌توان آن‌ها را در چند سطح بررسی کرد. سطح اول در سطح تفاوت‌های آوایی و تلفظی. که در آن به وضوح می‌بینیم که برخی واج‌ها، نحوه‌ی ادای واژه‌ها، آهنگ گفتار و ویژگی‌های تلفظی در فارسی افغانستان با فارسی رایج در ایران متفاوت است. سطح دوم، سطح واژگان است. هر دو زبان در طول تاریخ با زبان‌ها و فرهنگ‌های پیرامونی خود در تماس بوده‌اند و در حوزه‌های مختلف واژگان و تعبیرهای خاص خود را حفظ یا تولید کرده‌اند. به این موضوع اضافه کنید که این دو کشور تحت تأثیر تحولات اجتماعی، علمی، رسانه‌ای و تماس با زبان‌های دیگر، به‌ویژه در حوزه‌ی واژگان جدید مسیر خاص خود را طی کرده‌اند. سطح سوم را باید سطح تفاوت در کاربردهای

اجتماعی و سبکی زبان دانست. سطح چهارم هم (که به نظر من بسیار مهم است) سطح تجربه‌ی تاریخی متفاوت است. در این تحلیلی که عرض کردم، زبان از نظر من فقط مجموعه‌ای از قواعد نیست؛ زبان یک موجود زنده است که در جامعه زندگی می‌کند. فارسی افغانستان در بستر تاریخ سیاسی و اجتماعی خاص افغانستان، با جنگ‌ها، مهاجرت‌ها، تحولات آموزشی، تحولات شهری، ارتباطات منطقه‌ای و تجربه‌های فرهنگی خاص این جامعه رشد کرده. فارسی ایران هم در بستر تاریخی متفاوت صورت دیگری پیدا کرده. بنابراین بخش مهمی از این تفاوت، در زیست اجتماعی زبان است.

نکته‌ی مهم دیگر (که من نمی‌دانم چه اسمی برایش بگذارم) این است که ما در ایران گاهی فارسی افغانستان را از دریچه‌ی فارسی ایران می‌بینیم؛ یعنی ناخودآگاه، فارسی ایران را معیار می‌گیریم و بعد درباره‌ی فارسی افغانستان بر اساس میزان شباهت یا تفاوت آن داوری می‌کنیم. این رویکرد، هرچند ممکن است از نظر ظاهری بی‌ضرر باشد؛ اما از نظر مطالعات فرهنگی آسیب‌های خاص خود را دارد. به هر حال هر زبان و گونه‌ی زبانی باید در زیست جهان خودش فهمیده شود. من در سال‌های حضور و تدریس در افغانستان، به تدریج بیش‌تر متوجه شدم که برای فهم فارسی افغانستان باید از مقایسه دست برداشت و به مطالعه‌ی درون‌فرهنگی رسید. یعنی باید دست برداریم از این‌که هی پرسیم این واژه یا این تعبیر در مقایسه با ایران چه

تفاوتی دارد؟ به جای آن پرسش‌های مهم‌تری را باید طرح کنیم. مثلاً این زبان در جامعه‌ی افغانستان چه کارکردی دارد؟ چه خاطراتی را منتقل می‌کند؟ چه نوع روابط اجتماعی را شکل می‌دهد؟ چه ادبیاتی را نمایندگی می‌کند؟ و مردم از طریق آن چگونه جهان اجتماعی خود را معنا می‌کنند؟ و بالعکس. من این را بسیار مهم و معرفت‌شناختی می‌دانم.

نکته‌ی آسیب‌زای بعدی افراط در کلاسیک دیدن فارسی افغانستان است. من این رمانتیک کردن و شیفتگی را در بسیاری از اهل ادب و فحول فرهنگی در ایران دیده‌ام که وقتی درباره‌ی فارسی افغانستان صحبت می‌کنند، بلافاصله به بلخ و مولانا و سنایی و غزنی و هرات و جامی می‌رسند. این بسیار مهم است؛ اما کافی نیست. اگر فارسی افغانستان را فقط با گذشته تعریف کنیم، در واقع فارسی زنده‌ی امروز آن را نادیده گرفته‌ایم. فارسی افغانستان امروز در شعر و داستان و مطبوعات و دانشگاه و رسانه و گفت‌وگوی روزمره و فضای مجازی و تجربه‌ی مهاجرت حضور دارد. نویسندگان و شاعران معاصر افغانستان نیز فقط وارثان منفعل سنت ادبی نیستند؛ آن‌ها این زبان را با تجربه‌ی تاریخی نسل خودشان بازآفرینی می‌کنند. به همین دلیل من همیشه تأکید کرده‌ام و گفته‌ام که این میراث کلاسیک در کنار ادبیات معاصر باید در یک پیوستار دیده شوند. شما ببینید من در این ۱۵ سال یک‌بار جز همین‌جا در جای دیگری در این‌باره صحبت نکرده‌ام؛ ولی حالا دارم به

صراحت دیدگاهم را بازگو می‌کنم. به هر حال فرهنگ زنده فرهنگی نیست که بدون تغییر باقی بماند؛ فرهنگ افغانستان بسیار تغییر کرده است و بسیاری از عناصر گذشته را در شرایط جدید دوباره معنا کرده است. بله بخش مهمی از جامعه هنوز سنتی و نیمه‌سنتی به معنای دقیق آن هستند؛ اما این همه‌ی چیزی نیست که می‌توان درباره‌ی آن حرف زد. در همین زمینه من معتقدم باید از نگاه موزه‌ای «موزیمی» به فرهنگ و زبان در افغانستان پرهیز کرد. در ۳۰ سال اخیر کم نبوده مستندسازان و محققانی که آمده‌اند به مردم و زبان و فرهنگ ما به مثابه یک موزه‌ی قدیمی نگاه کرده‌اند و بعد فیلم مستند خود و تحقیق مردم‌شناسی و زبان‌شناسی خود را کرده و رفته‌اند. بعد هم پشت‌سرشان را نگاه نکرده‌اند. یا در همه‌ی جهان، حتی در ایران هر جا از زبان و ادبیات در افغانستان حرف زده می‌شد بلافاصله زبان و ادبیات رنج از همه‌ی مفاهیم و موضوعات دیگر برجسته‌تر می‌شود. زیبایی‌شناسی رنج برای لذت بردن دیگری. این نگاه بسیار کانالیزه و تقلیل‌گراست و من همیشه با آن مخالف بوده‌ام. ادبیات افغانستان علاوه بر رنج، درباره‌ی عشق، زندگی روزمره، هویت، شهر، طبیعت، تاریخ، اخلاق، معنویت، طنز، سیاست، مهاجرت، خانواده، جنسیت، امید و آینده نیز سخن می‌گوید.

حالا نکته‌ای که می‌خواهم بر آن تأکید کنم این‌جاست که سهم افغانستان امروز در تاریخ فرهنگ فارسی بسیار بزرگ است؛ اما شناخت

امروزین از ادبیات و فرهنگ معاصر افغانستان بخصوص در ایران متناسب با این سهم تاریخی نیست. همان‌طور که گفتم ما ممکن است درباره‌ی بلخ احساسی شویم و بسیار سخن بگوییم؛ اما درباره‌ی نویسنده‌ی معاصر بلخی هیچی ندانیم. بلخ و پیشینه‌ی آن را می‌دانیم؛ اما واصف باختری و عقیف باختری را نمی‌شناسیم. هرات را به‌عنوان یکی از مراکز بزرگ فرهنگ و هنر فارسی می‌شناسیم درباره‌ی آن شعار می‌دهیم؛ اما درباره‌ی جریان‌های ادبی معاصر هرات اطلاعاتی نداریم. خب این یعنی نگاه موزیمی. و من این را اصلاً مفید نمی‌دانم. چون معنی‌اش این است که ما گذشته را می‌شناسیم؛ اما تداوم آن گذشته در زمان حال را نمی‌شناسیم یا نمی‌خواهیم بشناسیم.

خلاصه‌ی بحثم این است که وقتی از منظر زبان‌شناسی ببینیم، فارسی افغانستان صورت تاریخی و اجتماعی خاص خود را دارد و نباید تفاوت‌های واقعی آن با فارسی ایران را انکار کرد. از نظر تاریخی و ادبی، این زبان در یکی از مهم‌ترین حوزه‌های شکل‌گیری و گسترش فرهنگ فارسی رشد کرده است. از نظر اجتماعی، فارسی برای بخش مهمی از جامعه‌ی افغانستان زبان ارتباط، آموزش، ادبیات و تعامل فرهنگی بوده است. و از نظر هویتی، برای بسیاری از گویشوران‌ش حامل نوعی پیوند با یک تاریخ و فرهنگ گسترده‌تر است. پس ما با یک حوزه‌ی زبانی - فرهنگی - تاریخی مشترک و در عین حال چندمرکزی روبه‌رو هستیم.

من این دریافت تجربی را همیشه در گفت‌وگوها و تحلیل‌هایم مدنظر دارم، و آن این است که باید بپذیریم که درست است ایران و افغانستان زبان مشترک دارند؛ اما هرگز و هرگز تاریخ معاصر یکسانی ندارند. این گزاره بسیاری از نگاه‌های رمانتیک به زبان را کنار می‌زند و اجازه می‌دهد که ما با تفاوت‌ها و اشتراکات مان با هم مرابط باشیم. زبان مشترک، هرگز به تجربه‌ی تاریخی مشترک منجر نمی‌شود. همین زبان واحد در محیط‌های تاریخی، اجتماعی و جغرافیایی متفاوت، صورت‌های متفاوت پیدا می‌کند.

پارسی‌بان: افغانستان امروزی بخش مهمی از حوزه‌ی تاریخی خراسان و یکی از کانون‌های بزرگ شکل‌گیری و شکوفایی زبان و ادب فارسی بوده است. به نظر شما این میراث تاریخی چه اندازه در ادبیات و فرهنگ معاصر افغانستان تداوم یافته است؟

دکتر حکمت: این سؤال خیلی سخت است، من کوتاه جواب می‌دهم، چون در این باره ذهنم چندان روشن نیست. ضمن این‌که درباره‌ی تداوم این میراث در ادبیات معاصر ما شاهد انقطاع و در عین حال پیوستگی هستیم، بسیاری از شاعران معاصر افغانستان، به‌ویژه در هرات و بلخ، تحت تأثیر سبک خراسانی شعر می‌سرایند؛ اما در کنار آن شیوه‌های دیگر سرودن هم زنده است، عفیف باختری در کنار واصف باختری شعر می‌نویسد. در نثر معاصر هم ما نثر زریاب را در کنار نثر

خسرومانی و حمیرا قادری و سیامک هروی و کاوه جبران داریم. محل برخورد چندین نوع نثر داستانی.

اما بینید از دید من مسأله بنیادی‌تر از این چیزهاست، ما با یک سرگردانی مفهومی درباره‌ی خراسان در افغانستان مواجه هستیم. خراسان زمانی یک حوزه‌ی جغرافیایی بوده، بعد تبدیل شده به یک حوزه‌ی تمدنی، بعد به خاطره‌ی فرهنگی تغییر یافته و حالا انگار یک نشانه‌ی هویتی است. از منظر نشانه‌شناختی فرهنگی ما با یک فرایند این‌چنینی روبه‌رو هستیم. از نظر جغرافیایی الآن بخش‌های مهمی از خراسان در ترکمنستان است، که شما می‌دانید آن‌ها به شدت به دنبال نامرئی کردن مظاهر تمدنی و خاطره‌های فرهنگی آن هستند، به ازبکستان اشاره‌ای نمی‌کنم چون شما بهتر از من می‌دانید که آن‌جا ماجرا از چه قرار است. در ایران هم خراسان بزرگ بیش‌تر به یک خاطره‌ی فرهنگی بدل شده؛ اما در افغانستان ما با یک نشانه‌ی هویتی در پیوند با خراسان روبه‌رو هستیم، که بخش مهمی از آن با تأسف شمایل نوستالژیک به خود گرفته، یعنی ارتباط «خراسان فرهنگی» و «خراسان سیاسی» روشن نیست. بنابراین من با احتیاط از آن سخن می‌گویم، چون در سال‌های اخیر این نشانه‌ی هویتی، از جانب سیاست‌مدارانی بدون پشتوانه‌ی علمی نمایندگی شده است که شایستگی نمایندگی آن را نداشته‌اند. من حتی با خیلی از عزیزان که خراسان‌خواه هستند در ایران و افغانستان،



در سال‌های متمادی صحبت کرده‌ام، با تأسف بسیاری از این عزیزان که در سطح رسانه‌ها نمود هم داشته و دارند، چیزی از مفهوم تاریخی، فرهنگی و حتی نمادین خراسان نمی‌دانستند، حتی جغرافیای خراسان برای عزیزان گنگ و مبهم است. هنوز هم من فکر می‌کنم این مسأله جریان دارد؛ چراکه ما در افغانستان با تاریخ چندان میانه‌ی خوبی نداریم. افراد کمی را می‌توان پیدا کرد که افق دیدشان به وسعت تاریخ این حوزه‌ی فرهنگی باشد. ضمن این‌که روش‌شناسی تحقیقات تاریخی نیز در حوزه‌ی خراسان و جغرافیای تاریخی در افغانستان متأسفانه چندان وضعیت مطلوبی ندارد. ما و شما کتاب‌های بسیار خوبی با اطلاعات بسیار خوبی را از استادان عزیزی سراغ داریم که چون روش‌شناسی مناسب ندارند، تبدیل شده‌اند به کتاب‌هایی قطور با کلی مطلب خوب؛ اما خسته‌کن و حوصله‌سربر، در نتیجه کنار گذاشته شده‌اند. از بحث دور نشوم بلکه قطعاً افغانستان امروزی را به هیچ‌وجه نمی‌توان از خراسان جدا کرد. بخش مهمی از افغانستان در دوره‌های مختلف اصل خراسان بوده است، حتی گاهی تا کابل و سند مرزهای آن رفته است و در شکل‌گیری، تحول و گسترش زبان و ادبیات فارسی نقش داشته است؛ اما نکته‌ی قابل توجه این است که این میراث را نباید فقط در بناها، نام شهرها یا فهرست شاعران جست‌وجو کرد. چیزی که من اسمش را می‌گذارم «خراسانیت» و جهان فرهنگی آن، باید دید چقدر در ذهن،

زبان، ادبیات و شیوه‌ی روایت مردم امروز ما باقی مانده است؟ خراسان همیشه خانه‌ی دبیران و اندیشمندان و فرهنگیان و روشنفکران و مؤرخان بوده است. آیا در پیوند امروزی خودمان با خراسان این «خراسانیت» را مدنظر داریم؟ به جای آن‌که آن را یک امر سیاسی بدون پشتوانه بسازیم، تا چه حد برای صورت‌بندی گفتمانی و هویتی آن کوشش شده است؟ می‌بینید قضیه چطور تغییر می‌کند، با تغییر سؤال می‌توانیم از پافشاری عاطفی و روانی بیش از حد بر مالکیت میراث توجه خود را به مسؤولیت میراث معطوف کنیم، مفهوم خراسان می‌تواند دوباره معنای سازنده‌ای پیدا کند به شرطی که تصویری رمانتیک از خراسان در ذهن مخاطب ایجاد نکنیم. من از این «رمانتیک‌سازی گذشته» همیشه پرهیز کرده‌ام؛ چه زمانی که در کابل بودم سر کلاس‌ها از این کار پرهیز می‌کردم، چه حالا که اکثراً دوره‌ها و کلاس‌ها آنلاین هستند سعی دارم وارد این بازی رمانتیک‌سازی نشوم. باید نگاه‌مان واقعی باشد، با دید تخیلی و عاطفی راه به جایی نمی‌بریم. باید ببینیم تجربه‌ی واقعی افغانستان معاصر از خراسان تاریخی چه تجربه‌ای است. جنگ‌های طولانی، مهاجرت، جابه‌جایی جمعیت‌ها، تغییرات آموزشی و اجتماعی و محدودیت‌ها در دوره‌های مختلف، بر تصویر این میراث تاریخی اثر داشته‌اند. ببینید وقتی موضوع بیش از حد رمانتیک می‌شود می‌بینیم که همین خراسان کهن، به مثابه یک

مفهوم تاریخی-فرهنگی، هنوز صاحب هیچ نهاد پژوهشی مشترک ایرانی-افغانستانی-تاجیکستانی نیست که بتواند آن را از سطح نوستالژی به سطح دانش سامان یافته ارتقا دهد. حتی اگر تداوم این میراث خراسانی را در علاقه‌ی عمومی مردم به شعر کلاسیک؛ یا در فرضیه‌ی حضور شعر در زندگی روزمره‌ی مردم افغانستان؛ در فرهنگ شفاهی آنان در پیوند میان مدرسه، مسجد، خانقاه؛ یا در تداوم تذکره‌نویسی و یادکرد از بزرگان بدانیم، باز هم می‌بینیم که این‌گونه نیست، این تداوم زنجیره‌ای و منسجم نیست. بنابراین باید بگوییم میراث خراسانی به نظر من در افغانستان نه کاملاً منقطع شده که عده‌ای چنین اعتقاد دارند و نه کاملاً برخلاف نگاه عده‌ای دیگر بدون تغییر باقی مانده. بله تداوم پیدا کرده؛ اما تداومی انتخابی، دگرگون شده و از تجربه‌ی تاریخی جدید افغانستان تأثیر پذیرفته. بخشی از آن در زبان باقی مانده، بخشی در ادبیات، بخشی در حافظه‌ی شهرها و مکان‌ها، بخشی در شخصیت‌های ادبی و هنری، بخشی در روایت‌های خانوادگی و اجتماعی و بخشی نیز در بازآفرینی‌های ادبی نسل جدید. به همین دلیل، من برای توصیف رابطه‌ی افغانستان امروز با خراسان تاریخی، بیش‌تر از مفهوم تداوم در دل دگرگونی استفاده می‌کنم. خراسان تاریخی دیگر یک واحد سیاسی موجود نیست؛ اما میراث فرهنگی آن نیز با از میان رفتن واحد سیاسی‌اش از بین نرفته است.

بنابراین از نظر من باید این «خراسانیت»

را در سه سطح تداوم ادبی و زبانی، تداوم فرهنگی و تنوع آن و تداوم تاریخی دنبال کرد. این دسته‌بندی برای این است که ما بیش از حد نخبه‌گرا نباشیم، و میراث خراسان را در کوچک‌ترین سطوح در سطح روابط اجتماعی و خانوادگی باشندگان این دیار نیز بجویم. یعنی وقتی می‌گوییم میراث خراسانی فقط به دنبال فلان شاعر، فلان کتاب، فلان مدرسه، فلان نسخه‌ی خطی و فلان اثر هنری نباشیم، همه‌ی این‌ها مهم‌اند؛ اما فرهنگ فقط در آثار نخبگان زندگی نمی‌کند. فرهنگ در روابط مردم، در قصه‌ها، ضرب‌المثل‌ها، نام‌گذاری‌ها، آیین‌ها، موسیقی، شیوه‌ی روایت کردن گذشته، رابطه‌ی مردم با شهرها و حتی در تصور آن‌ها از خودشان نیز ادامه پیدا می‌کند. در این میراث با این دقت روش‌شناختی که من گفتم، زبان‌ها دیگر هم بخشی از روابط دگرگون‌شونده خواهند بود که نباید نادیده گرفته شوند. پشتو، ازبکی، ترکمنی، بلوچی، پشه‌ای، نورستانی و دیگر زبان‌ها نیز بخشی از همین میراث فرهنگی هستند. این‌گونه می‌بینیم که میراث سرمایه‌ای برای آینده است نه فقط موضوعی برای گذشته و رمانتیک‌سازی آن.

پارسی‌بان: از دیدگاه یک استاد دانشگاه ایران، مهم‌ترین ویژگی‌ها و ظرفیت‌های ادبیات معاصر افغانستان چیست؟ شاعران و نویسندگان افغانستان چه سهمی در تحول و گسترش ادبیات فارسی داشته‌اند و ادبیات معاصر افغانستان تا چه اندازه در ایران شناخته شده است؟



یامان حکمت: مهم‌ترین ویژگی ادبیات معاصر افغانستان توجه به مسائل انسان معاصر افغانستانی است. یعنی اگر کسی بخواهد افغانستان را بشناسد بهتر است رمان و داستان‌های افغانستان را بخواند. من به چند انسان‌شناس و مردم‌شناس ایرانی، فرانسوی و آمریکایی که با من در این باره صحبت می‌کردند گفتم داستان و رمان افغانستان را بخوانید، انسان‌ها آن‌جا منعکس شده‌اند. اگر می‌خواهید غیرموزیمی و غیر کلیشه‌ای مردم این جغرافیا را بشناسید، ادبیات آن‌ها را بخوانید. ولی با تأسف کسی نمی‌خواند. پس از نظر من مهم‌ترین ویژگی ادبیات افغانستان، بازتاب جامعه و روان انسان افغانستانی در آن است. مهم‌ترین رمان‌های ما تاریخی و رئالیستی هستند، حتی نمادین‌ترین یا حتی سوررئال‌ترین رمان‌های افغانستان هم باز بازتابی از همان جامعه هستند، از این نظر مهم است که ادبیات افغانستان را بخوانیم. حتی رمان‌های کاوه جبران که در فضای ویران‌شهری نوشته شده‌اند، هم باز بازتاب‌دهنده‌ی انسان در همین جغرافیا و همین مناسبت هستند که در بالا آن‌ها را شرح دادم. کارهای تقی اخلاقی، محمدحسین محمدی و خالدنویسا هم همین‌طور. از همین دریچه می‌خواهم به یک ظرفیت مهم در ادبیات افغانستان اشاره کنم؛ آن‌هم گستردگی بینش اساطیری در آن است. ما در افغانستان بسیار تحت تأثیر اساطیر هستیم؛ اما تا به حال این بینش اساطیری چه در داستان و چه رمان و شعر چندان واکاوی نشده است.

زندگی در بستر و در آغوش اساطیر بینشی به ما داده است که لابه‌لای سطور ما نهفته است. این بینش ما را بومی همین جغرافیا می‌کند و در عین حال می‌گذارد با جهان از همین دریچه گفت‌وگو کنیم؛ اما متأسفانه دریچه‌های گفت‌وگو بسته هستند. ادبیات خالده فروغ، لیمه افشید، مجیب مهرداد، وحید بکتاش، سیامک هروی، کاوه جبران، خسرومانی و... این قابلیت را دارند؛ اما دیده نمی‌شوند، نمونه‌ی خوب آن آثار حمیرا قادری هستند، شاید در داخل کشور خیلی‌ها مخالف حمیرا قادری باشند؛ اما در مقیاس کلان وقتی نگاه کنیم او نویسنده‌ای خبره و پخته‌کار و حرفه‌ای است که نوشته‌هایش با همان ویژگی‌ها و ظرفیتی که گفتم توانسته تا حدودی خود را در سطحی بالاتر معرفی کند. از بحث دور نشوم پس بینش اساطیری یک ظرفیت مهم است. یک ظرفیت دیگر در دست داشتن گویشی کهن‌تر از زبان فارسی است که در مواجهه با فارسی روز، ظرفیت‌هایی را برجسته می‌کند که برای مخاطب فارسی‌زبان امروز می‌تواند بسیار خوشایند باشد.

اما اگر بخواهم پاسخ را تحلیلی‌تر کنم، باید بگویم که ادبیات معاصر افغانستان را نباید ادبیاتی حاشیه‌ای، یا پیوست ادبیات ایران یا بازمانده‌ای از سنت ادبی خراسان بدانیم. ادبیات معاصر افغانستان یک حوزه‌ی زنده، خلاق و واجد تجربه‌ی تاریخی و زیباشناختی خاص خود در جهان فارسی است. به گمان من، یکی از مهم‌ترین خطاها در مواجهه با ادبیات

افغانستان این است که آن را یا از منظر گذشته می‌بینیم یا از منظر رنج. یعنی یا با یادآوری بلخ و هرات و غزنی و سنایی و مولانا و جامی، ادبیات افغانستان را در گذشته جست‌وجو می‌کنیم، یا هنگامی که به ادبیات معاصر می‌رسیم، عمدتاً آن را از دریچه‌ی جنگ، مهاجرت، فقر، خشونت و آوارگی می‌خوانیم. هر دو نگاه، بخشی از واقعیت را می‌بینند؛ اما هیچ‌کدام تمام واقعیت نیستند. پیش‌تر هم گفتم که ادبیات افغانستان ادبیات رنج هست بله؛ اما فقط ادبیات رنج که نیست. هرکدام از نویسندگان ما وقتی تجربه‌ی خود را از جنگ یا مسائل رنج‌آور دیگر می‌نویسند هیچانات خود را بازتاب می‌دهند؛ یعنی درباره‌ی ترس، فقدان، حافظه، هویت، خانه، تعلق، تنهایی، امید، رابطه‌ی انسان با دیگری و معنای زیستن در شرایط ناامن هم می‌نویسند. هرکدام از رمان‌ها را که شما بگویید من می‌توانم فهرستی از این هیچانات روانی را در آن برای‌تان نشان‌گذاری کنم. از «گلنار و آینه استاد زریاب» گرفته تا «پدر دوباره گریست استاد فخری»، تا حتی «مردا ره قول اس اکرم عثمان» و «اقلیما دختر دریای کابل حمیرا قادری» و «چار دختر زرتشت منیژه باختری». اتفاقاً از این منظر، ادبیات معاصر افغانستان برای روان‌شناس، جامعه‌شناس، انسان‌شناس و پژوهش‌گر فرهنگ اهمیت دارد؛ چون بخش مهمی از تجربه‌ی اجتماعی افغانستان را می‌توان در روایت‌های ادبی آن مشاهده کرد. نمی‌خواهم ادبیات را به سند اجتماعی تقلیل بدهم، بلکه می‌خواهم به

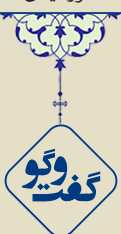
صورت‌بندی هنری و روایی تجربه‌ی انسانی اشاره کنم.

اما درباره‌ی شناخته شدن ادبیات افغانستان در ایران باید بگویم که متأسفانه وضعیت خوبی نداریم. در تاجیکستان هم همین‌طور است. و بزرگ‌ترین حسرت من این است که چرا این جغرافیای زبانی این قدر از نوشتارهای هم دور هستند. خب این به ضرر ماست. اگر فارسی را یک نظام فرهنگی زنده بدانیم، رشد و تحول آن در جغرافیاهای مختلف اتفاق می‌افتد، و این به ظرفیت‌های آن اضافه می‌کند. فارسی افغانستان در تماس با زبان‌ها و فرهنگ‌های مختلف، تجربه‌های تازه‌ای به زبان فارسی می‌دهد. واژگان، تعبیرها، نام‌ها، متل‌ها، ادبیات عامیانه، تجربه‌ها و شیوه‌های روایت در افغانستان، بخشی از تنوع درونی جهان فارسی را تشکیل می‌دهند. مسأله برای من ایجاد ارتباطات برای تغییردادن ظرفیت‌های بیان است. ایران خب الآن مهم‌ترین مراکز تولید و توزیع متون فارسی است؛ اما این موقعیت نباید به این تصور منجر شود که ادبیات فارسی در ایران «مرکز» و ادبیات فارسی افغانستان «حاشیه» است. این دورا باید از هم جدا کنیم. ممکن است یک حوزه‌ی ادبی از نظر امکانات نشر و توزیع غنی نباشد؛ اما از نظر تاریخ، تخیل، زبان و آفرینش ادبی، مولد و اثرگذار باشد. بلخ، هرات، کابل، نیشابور، دوشنبه، اصفهان، سمرقند، بخارا و بسیاری از نقاط دیگر، در دوره‌های مختلف تاریخی، در شکل‌گیری و گردش فرهنگ فارسی نقش



فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان
در گستره‌ی
ادبیات و فرهنگ

سال سوم
شماره‌ی بیستم
تابستان ۱۴۰۵
خورشیدی





داشته‌اند؛ الآن این مأموریت و رسالت تاریخی بر دوش تهران است. و من فکر می‌کنم مردم و نهادهای مستقل فرهنگی و برخی دانشگاه‌ها در این زمینه خوب عمل کرده‌اند.

پارسی‌بان: در چه زمینه‌ای؟

یامان حکمت: در زمینه‌ی شناخت درست ادبیات و فرهنگ افغانستان؛ اما حکومت و دولت نه، خیلی بد عمل کرده و می‌کند. توقعی هم نمی‌رود از آن‌ها، چراکه بیش‌تر آن‌ها افرادی نالایق و غیرفرهنگی هستند که نخبه‌های کشور را کنار گذاشته‌اند. بگذریم؛ اما در این زمینه عواملی هم هست که مانع شناخت بهتر می‌شوند. یکی همان‌طور که به‌طور ضمنی اشاره کردم مرکزگرایی ادبیات در ایران است. دوم شناخت مبتنی بر کلیشه‌های رسانه‌ای که بسیاری افغانستان را از طریق مهاجرت، اخبار جنگ، بحران‌های سیاسی یا روایت‌های امنیتی

می‌شناسند، نه از طریق دانشگاه، ادبیات، هنر و تاریخ فرهنگی آن. نکته‌ی سوم در ضعف نظام توزیع و نشر کتاب است که خب اصلاً در شرایط فعلی نمی‌شود درباره‌ی آن حرف زد. چهارم غلبه‌ی لهجه‌ی تهرانی بر جغرافیای فارسی است که آسیب‌های خودش را هم دارد، من پیش‌تر به آن اشاره کردم. من به عنوان راه‌هایی برای برون رفت از این وضعیت بسیار تلاش داشته‌ام که بتوانم ادبیات افغانستان را وارد برنامه‌های دانشگاهی دپارتمان‌های ادبیات فارسی کنم. حتی یک‌سال هم در دانشگاه فردوسی درس ادبیات در کشورهای دیگر را تدریس کردم، که در واقع صددرصد به ادبیات افغانستان اختصاص داشت، تجربه‌ی بسیار خوبی بود؛ اما ادامه نیافت. الآن هم تلاشم این است که حتی ادبیات فارسی در کشورهای دیگر به عنوان یک سرفصل درسی به دانشگاه‌ها اضافه شود؛ اما شرایط فعلی ایران می‌داند مانع از هرکار جدی می‌شود. من واقعاً ایده‌ام این است که بخش مهمی از زبان و ادبیات فارسی باید به شکل فرامرزی تدریس شود؛ نه فقط با تمرکز بر یک کشور؛ اما دست ما خالی و خرما بر نخیل. نه وزارت علوم در ایران چنین دیدگاهی دارد نه وزارت تحصیلات افغانستان. این دو وزارت دو دنیای دور از هم هستند. در عین حال همه‌ی ما و شما تلاش داریم کارهایی شود. اسمش را نمی‌دانم چه می‌گذارید؟ عشق؟ دلسوزی؟ کار حرفه‌ای؟ تخصص و مهارت؟ هرچه هست، تلاشی است مداوم و خستگی‌ناپذیر. این

بالا ترین شکل مقاومت فرهنگی است.

اما اگر بخواهم درون گفتمانی نگاه کنم باید بگویم نکته‌ی غم‌انگیز این جاست که در جامعه‌ای که بخشی از تاریخ معاصر آن با گسست و خشونت همراه بوده، ادبیات هم گسسته و گروه گروه می‌شود. ما الآن در افغانستان شرایط مجموع شدن را نداریم، حداقل به نظر من ده سال است که شرایط مجموع شدن و گفتمانی عمل کردن را نداریم. و چون این شرایط فراهم نیست می‌بینیم که افغانستان و ادبیات و بخش مهمی از فرهنگش گرفتار «فیس‌بوک» شده است. و از فیس‌بوک چیزی جور و مجموع نمی‌شود. فیس‌بوک برای نمایش است. بازی نمایش، کار را به رقابت‌های فردی و گروهی می‌رساند. هرچقدر نمایشگرتر، قدرتمندتر. راز اصلی در این نهفته است: در سفر از کتابخانه و دانشگاه و کنج خلوت و تحقیق به صحنه‌ی نمایش فیس‌بوک و ملاء عام ما بازی را به نمایش باخته‌ایم. در فیس‌بوک ادبیات و فرهنگ جور نمی‌شود. این بدبینی البته محصول تجربه‌های من است و در سطح آسیب‌شناسی مطرح می‌شود وگرنه من منکر شبکه‌های اجتماعی در دنیای مدرن نیستم. منکر فضای ارتباطی آن نیستم، این که بخشی از جامعه توسط فیس‌بوک از انفعال خارج شدند درست است؛ اما محصول نهایی چیزی نیست که به شناخت ادبیات و فرهنگ ما در مقابل سایر کشورها کمک کند. ولی خب در حال ایجاد یک فرهنگ جدید است که شاید بتوان آن را

زیست جهان فیس‌بوکی افغانستان نامید.

پارسی‌بان: پیش‌تر در لابه‌لای سخنان‌تان از بزرگان ادب و عرفان پارسی سخن گفتید، شخصیت‌هایی مانند مولانا، سنایی، عطار، سعدی، حافظ، جامی، کمال‌الدین بهزاد و بسیاری دیگر در گستره‌ی فرهنگی ایران و افغانستان جایگاه برجسته‌ای دارند. به نظر شما این میراث مشترک امروز تا چه اندازه به‌درستی معرفی، مطالعه و بازخوانی می‌شود؟

یامان حکمت: من برای این که به دام پاسخ تکراری «این بزرگان متعلق به کشور ما یا شما هستند یا متعلق به همه‌ی ما» گیر نمانم، می‌خواهم چنان که قبلاً اشاره‌ی کوچکی کردم تأکید کنم که ما باید از این علاقه‌ی شدید به «مالکیت میراث» به «مسئولیت میراث» حرکت کنیم. من اگرچه سال‌هاست بر روی جغرافیای ادبیات فارسی کار می‌کنم و آن را از دریچه‌ی هویت بررسی می‌کنم؛ اما بیش‌تر به دنبال این هستم که چه جامعه، فرهنگ و تاریخی این شخصیت‌های ما را در فلان جغرافیای ما پدید آورده؟ و امروز چه ملت‌ها و جوامعی خود را وارث آن می‌دانند؟ میراث معنوی و فرهنگی را که نمی‌توانیم مال خود کنیم؛ من این میل را نمی‌فهمم، این نزاع‌ها را درک نمی‌کنم، بیماری مالکیت میراث فرهنگی در کشورهای ما در حالی شکل حاد به خود گرفته که همان مدعیان مالکیت اصلاً به فکر حفظ و توسعه‌ی آن میراث نیستند. یعنی مسئولیتی در قبال آن

میراث ندارند. این تأسف‌آور است. میراث را باید بشناسیم، حفظ کنیم، بازخوانی کنیم و به نسل بعد منتقل کنیم. اگر مولانا، سنایی، عطار، سعدی، حافظ، جامی و بهزاد بخشی از میراث فرهنگی مشترک ما هستند، مسؤولیت ما نیز مشترک است. مسؤولیت ما چیست؟ پژوهش دقیق، تصحیح متون، انتشار معتبر، آموزش، ترجمه، نقد، دیجیتال‌سازی، حفظ نسخه‌ها و معرفی آن‌ها به نسل‌های جدید. این نگاه، رقابت بر سر «چه کسی صاحب این شخصیت است؟» را به همکاری بر سر «چگونه این میراث را بهتر بشناسیم؟» تبدیل کند، و این تغییر، به نظرم برای آینده‌ی روابط فرهنگی ایران، افغانستان و تاجیکستان بسیار راه‌گشا است؛ چرا که میراث مشترک باید به آینده وصل شود، نه به گذشته. شخصیت‌هایی مانند مولانا، جامی، بهزاد، نشانه‌های فرهنگی مشترک هستند که هر کدام از ما آن‌ها را در نظام معنایی خودمان بازخوانی و بومی‌سازی می‌کنیم. مولانا در قونیه، بلخ، و تهران سه بار متفاوت خوانده می‌شود. من پارسال در یازدهمین همایش بین‌المللی شمس و مولانا در شهر خوی، درباره‌ی بلخ و مولانا سخنرانی داشتم برای بسیاری از شرکت‌کنندگان شنیدن و دیدن درباره‌ی بلخ و فرهنگ تصوف و عرفان در آن حتی در جهان معاصر جالب بود. چند سخنران هم از ترکیه آن‌جا آمده بودند، می‌دانید این‌گونه زاویه‌ی دیدها با هم به اشتراک گذاشته می‌شود و مسؤولیت میراث جدی گرفته می‌شود.

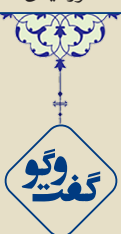
اما بازخوانی که شما در سؤال‌تان مطرح می‌کنید، نکته‌ی دیگری است، از دید من بازخوانی یعنی این متون را دوباره در گفت‌وگو با دانش‌های دیگر بخوانیم. یعنی با روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، و مفاهیمی چون قدرت، هویت، مهاجرت، جنگ، عشق، تنهایی، دیگری، زبان و مسأله‌ی زندگی آن‌ها را دوباره بخوانیم که ببینیم برای جهان معاصر و انسان معاصر چه چیز دارند. من با این موافقم که از مصرف آن‌ها با شناخت و بازخوانی آن‌ها توجه کنیم.

پارسی‌بان: استاد گرامی، شما در تدوین و ویرایش علمی مجموعه‌ی دو جلدی «زر ناب فارسی: بررسی و تحلیل آثار محمداعظم رهنورد زریاب» نقش اساسی داشته‌اید. از خلال بررسی و گردآوری این پژوهش‌ها و آشنایی نزدیک‌تر با آثار رهنورد زریاب، به نظر شما مهم‌ترین ویژگی و جایگاه او در ادبیات معاصر فارسی افغانستان چیست؟ و آیا در جریان این کار، نکته یا جنبه‌ای از شخصیت ادبی و فکری ایشان برای شما برجسته شد که تصور می‌کنید هنوز آن‌گونه که شایسته است در افغانستان و ایران شناخته نشده است؟

یامان حکمت: ببینید من استاد زریاب را دوست داشتم، هنوز هم دوست دارم و تا ابد هم دوست خواهم داشت. افتخار دوستی او را داشتم. بنابراین هیچ‌گاه از این‌که درباره‌ی او بنویسم یا سخن بگویم دست نخواهم کشید. تا وقتی زنده باشم آثار او را تحلیل می‌کنم و در

دانشگاه‌ها و کلاس‌های غیردانشگاهی آثارش را تدریس خواهم کرد. چرا؟ چون من در چند مرحله با استاد آشنا شدم. اول از دریچه‌ی آثارش. قبل از این‌که با ایشان ارتباط دوستانه پیدا کنم. آثار ایشان را خوانده بودم و تصویری از ایشان داشتم. پس از آن در مرحله‌ی بعد با ایشان ارتباط ایجاد شد یک سطح دیگری از شناخت پیدا آمد؛ اما پس از این‌که این ارتباط به دوستی عمیق و همنشینی تبدیل شد دیدم که پیرمرد با نوشتن زنده است. و نوشتن همه چیز او بود. و کسی که نوشتن همه چیز اوست قطعاً از صف مردگان بیرون جهیده است. هربار که من سفری به ایران می‌رفتم اگر کتابی لازم داشت به من می‌گفت یا به منوچهر فرادیس که برایش تهیه کنیم. این میزان به‌روز بودن و حساسیت درباره‌ی مسائل اجتماعی و حتی اقتصاد توسعه، نشان‌دهنده‌ی زنده بودن فکر ایشان بود. خب من در سه مرحله با ایشان آشنا شدم و دیدم که هنوز لایه‌های بیش‌تری برای آشنا شدن هست، بنابراین کارهای ایشان را دوباره خواندم. این دوباره خوانی باعث شد که برای لایه‌گشایی آثارشان دانشجویان را تشویق کنم که این بار از دریچه‌هایی تازه به سراغ آثار زریاب بروند. حاصل آن هم چند پایان‌نامه‌ی خوب در دانشگاه کابل بود، که پیرمرد از آن‌ها بسیار خرسند بود؛ اما زمانه فرصت نداد که محصول آن‌ها را که همین کتاب است ببیند. خب زندگی است دیگر. وقتی آثار ایشان را این‌گونه خواندیم برای خود من چند چیز تازگی داشت که تا به آن

روز در فضای ادبی افغانستان هم ندیدم که به آن پرداخته شود، یکی اندیشه‌ی انتقادی زریاب بود، دیگری مدرن بودن افکارش، که این را می‌توان در نگاهش به زن و خانواده و جهان حتی در رقابت خیر و شر و تصویر شهر و انسان در آثارش مشاهده کرد؛ اما مهم‌ترین چیزی که من به آن رسیده‌ام و در کتاب دوجلدی «زریاب فارسی» متأسفانه مقاله‌ای درباره‌ی آن نداریم، مسأله‌ی توجه زریاب به انسان است. تقریباً تمام آثار او درباره‌ی انسان و وضعیت او در این جهان است. یا بهتر بگویم انسان در موقعیت تاریخی افغانستان کنونی. انسانی که میان گذشته و اکنون، میان خانه و مهاجرت، میان طنز و تراژدی و میان زبان رسمی و زبان زندگی گرفتار است. گلنار و آینه را شما ببینید که چگونه زندگی روزمره، روابط انسانی، عادت‌ها، ترس‌ها، مناسبات اجتماعی، تناقض‌های شخصیت‌ها، تلاش و مرارت انسان را به نمایش می‌گذارد. آن‌هم در چنین الگوی روایی. این یعنی او بخشی از تاریخ اجتماعی افغانستان را از مسیر زندگی روزمره روایت می‌کند؛ چیزی که در شناخت یک جامعه گاه از روایت‌های رسمی نیز مهم‌تر است. بنابراین من اگر دوباره آثار او را بررسی کنم، درباره‌ی رشد و تحول و تغییر انسان در آثارش خواهم نوشت. از این دریچه من استاد را از مهم‌ترین چهره‌های نثر معاصر فارسی می‌دانم آن‌هم به دلیل نوع نگاه او به زبان، شهر، اسطوره‌ها و انسان. یا همین مسأله‌ی زبان، از دید من او نویسنده‌ی زبان است. شما آثارش



را ببینید، به شدت به نثر فارسی افغانستان وفادار است؛ اما این وفاداری به معنای استفاده‌ی مصنوعی از واژگان بومی نیست. زبان در آثار او از زندگی واقعی برمی‌خیزد. شگفتی‌انگیز است. یا طنز را در آثارش را ببینید. طنز در آثار او برای خندانیدن نیست؛ با اندوه پیوند دارد، روشی است برای مقاومت در برابر ابتذال، خشونت و تناقض‌های اجتماعی. من البته استاد زریاب را «نویسنده‌ی افغانستان» می‌دانم چون آثارش به‌طور عمیق با تاریخ و فرهنگ افغانستان پیوند دارند؛ اما در عین حال او را یکی از نمونه‌های درخشانی می‌بینم که نشان می‌دهد ادبیات فارسی یک فضای چندمرکزی است. وقتی کارهای استاد زریاب را بخوانیم به روشنی درمی‌یابیم که افغانستان در تولید ادبیات فارسی معاصر، صرفاً مصرف‌کننده یا دریافت‌کننده نیست؛ تولیدکننده‌ی معنی، فرم، تجربه و زیبایی‌شناسی هم هست. از این منظر، شناخت زریاب برای زبان و ادبیات فارسی ایران، شناخت بخشی از اصالت ادبیات فارسی معاصر است که به اندازه‌ی اهمیت ادبی‌اش خواننده و مطالعه نشده است.

محور دوم: شناخت متقابل و ارتباط فرهنگی

پارسی‌بان: جناب دکتر حکمت! به نظر شما آیا در میان عموم مردم ایران درباره‌ی زبان و ادب فارسی در افغانستان و جایگاه تاریخی و معاصر آن، نوعی خلأ یا کمبود اطلاعات وجود دارد؟

اگر پاسخ مثبت است، مهم‌ترین عوامل این فاصله‌ی اطلاعاتی چیست و چه راهکارهایی برای کاهش آن پیشنهاد می‌کنید؟

یامان حکمت: بله متأسفانه خلأ اطلاعاتی جدی و ساختاری است، و تا زمانی که شرایط حکمرانی در دو کشور همین باشد، هیچ چیزی تغییر نخواهد کرد، بلکه بدتر هم خواهم شد. تصویر مردم یک کشور و فرهنگ عمومی آن، تابعی است از تصویر حکمرانی در آن کشور. من هرچیزی بگویم بی‌فایده است تا زمانی که حاکمان دو کشور این‌گونه هستند.

با این حال، نکاتی عرض خواهم کرد. به نظر من باید میان اطلاعات درباره‌ی افغانستان و شناخت افغانستان تفاوت بگذاریم. من در سال‌هایی که در افغانستان حضور داشتم و تدریس کردم، و همچنین در سال‌های بعد که ارتباط علمی و فرهنگی‌ام با جامعه‌ی افغانستان ادامه پیدا کرد، بارها با این فاصله مواجه شده‌ام. آنچه در فضای فرهنگی و دانشگاهی افغانستان می‌دیدم، با تصویری که گاهی در ایران از این جامعه وجود داشت، بسیار تفاوت داشت. افغانستان فقط جامعه‌ای گرفتار بحران نیست؛ جامعه‌ای است با سنت‌های عمیق ادبی، نظام‌های متنوع فرهنگی، تجربه‌ی تاریخی گسترده، تجربه‌های متفاوت شهری و روستایی، نسل‌های تحصیل‌کرده و صورت‌های گوناگون زیست فرهنگی. این سخن البته به معنای انکار بحران‌های واقعی افغانستان نیست. مسأله برعکس است، چراکه باید برای

شناخت درست بحران، جامعه‌ای را که دچار بحران شده، درست شناخت؛ اما در کل دانشگاه‌های ایران، مراکز پژوهشی ایران، یک افغانستان‌شناس نداریم. در افغانستان هم همین‌طور. درحالی‌که ببینید در غرب چقدر ایران‌شناس و افغانستان‌شناس و مراکز این‌چنینی داریم. تفاوت ما با آن‌ها همین است دیگر. ما خودمان را نمی‌شناسیم؛ اما آن‌ها از زیر و بالای ما باخبرند.

اما درباره‌ی آن کمبود اطلاعات عموم مردم که شما گفتید من عواملی به ذهنم می‌رسد، که قبلاً هم به آن کمابیش اشاره شد. ببیند الآن شناخت رسانه‌ای بر شناخت تاریخی و فرهنگی در همه‌ی ابعاد غلبه دارد. طبیعی است که الآن تصویر طالبانی از افغانستان، جنگ، سقوط حکومت، حمله، مهاجرت، محدودیت‌های زنان و جنایت‌های دینی و مذهبی قابلیت خبری بیش‌تری دارند تا مثلاً یک تحول در شعر معاصر افغانستان یا یک پژوهش دانشگاهی درباره‌ی زبان فارسی در هرات. بدیهی است که مخاطب ایرانی درباره‌ی حوادث سیاسی در افغانستان اطلاعات بسیار بیش‌تری دارد تا درباره‌ی رهنورد زریاب، واصف باختری، قهار عاصی، سپوژمی زریاب یا نسل‌های جدید نویسندگان و شاعران افغانستان. من حتی از منظر روان‌شناسی اجتماعی می‌توانم این را توضیح بدهم که ذهن انسان در شناخت گروه‌ها به طور معمول از میان‌برهای شناختی و الگوهای ازپیش‌ساخته استفاده می‌کند. وقتی یک جامعه مدام از خلال

مجموعه‌ی محدودی از نشانه‌ها بازنمایی شود، همان نشانه‌ها به تدریج به طرح‌واره‌ای درباره‌ی آن جامعه تبدیل می‌شوند. مثل تصویری که از ایران در جهان وجود دارد. بنابراین افغانستان بازنمایی‌شده در ذهن بخشی از جامعه‌ی ایران هم از افغانستان واقعی پررنگ‌تر است. من سال‌هاست تلاشم این است که مخاطبانم را دعوت به سفری بکنم که بتوانند تصویر درست‌تری از افغانستان ببینند، آن سفر هم سفر از افغانستان داخل اخبار، به افغانستان فرهنگی است؛ از افغانستان بحران‌زده به افغانستان به‌عنوان جامعه‌ی پویاست؛ اما نمی‌دانم چقدر موفق بوده‌ام؛ اما حرف اصلی‌ام همان است که گفتم تا وقتی نوع حکمرانی این باشد و حاکمان ما چنین باشند، هیچ راهی به هیچ‌جا نمی‌رسد. فقط فرصت‌ها از دست می‌رود و تاریخ و ادب مشترک تبدیل به کینه‌ی عمیق می‌شود.

پارسی‌بان: به نظر شما تصویری که در ایران از افغانستان و جامعه‌ی افغانستان وجود دارد، تا چه اندازه با واقعیت‌های فرهنگی، اجتماعی و ادبی این کشور مطابقت دارد؟ ادبیات، رسانه‌ها و مطالعات دانشگاهی ایران چه نقشی در شکل‌گیری این تصویر داشته‌اند و آیا لازم است این تصویر بازنگری یا اصلاح شود؟

یامان حکمت: پیش از این نیز، تا اندازه‌ای به این پرسش پاسخ دادم؛ اما باز هم از دریچه‌ای دیگر آن را پاسخ می‌دهم، من تحقیقی دارم تحت عنوان «سینما در افغانستان و افغانستان در



سینما» که کتابی دوجلدی آماده‌ی چاپ است؛ اما برایش ناشر و اسپانسر پیدا نمی‌کنم. در این کتاب من بیش از ۶۰ فیلم درباره‌ی افغانستان را بررسی کرده‌ام، برای بازنمایی چهره‌ی افغانستان در سینمای جهان. از کره‌ی جنوبی و هند گرفته تا ایران و روسیه و اروپا و آمریکا. تصویر غالب افغانستان در سینمای جهان این است که به نقل از کتاب خود می‌آورم: «ما در بازنمایی افغانستان در جهان با یک فرایند فروکاست نمادین روبه‌رو هستیم: جامعه‌ای با تاریخ ادبی و فرهنگی هزارساله، در رسانه و گفتمان روزمره‌ی سینمای جهان به دو کلیشه‌ی مشخص تقلیل یافته؛ یا تصویر «کارگر پناهنده‌ی نیازمند ترحم» یا تصویر «منبع ناامنی و تهدید». هر دوی این تصویرها، از منظر روان‌شناسی اجتماعی، کارکردی مشترک دارند. آن‌ها فرد افغانستانی را از عاملیت فرهنگی و فکری تهی می‌کنند و او را در جایگاه «دیگری» نیازمند یا خطرناک می‌نشانند، نه در جایگاه شریک برابر در یک میراث فرهنگی مشترک. سینمای ایران نیز، با استثنای اندک، در بازتولید همین تصویر سهمیم بوده است». خب این یک پاراگراف تحلیلی از آن کتاب است. اما تصویر عمومی ایرانیان هم از جامعه‌ی افغانستان چنین است. و این جا وظیفه‌ی ما تأسف خوردن نیست بلکه دیدن این واقعیت و واکاوی آن است. مطالعات دانشگاهی در حوزه‌ی جامعه‌شناسی مهاجرت در این زمینه کارهایی کرده‌اند؛ اما در مجموع شرایط این‌گونه است. این تصویر البته به طور

کامل نادرست نیست اما گزینشی، ناقص و نامتوازن است.

من باز هم به پرسش قبلی شما باز می‌گردم که ما چقدر افغانستان را می‌شناسیم و چقدر فقط آن تصویری را می‌شناسیم که از افغانستان برای ما ساخته شده است؟ به گمان من، فاصله میان این دو، یکی از مهم‌ترین فاصله‌های شناختی میان دو جامعه‌ی ایران و افغانستان است.

پارسی‌بان: به نظر شما چه اندازه ادبیات معاصر افغانستان در ایران و ادبیات معاصر ایران در افغانستان در دسترس و شناخته‌شده است؟ چه اقداماتی در زمینه‌ی نشر، توزیع و معرفی آثار می‌تواند به شناخت متقابل ادبی دو جامعه کمک کند؟

یامان حکمت: من در سؤال‌های قبلی به‌طور ضمنی به این سؤال پاسخ دادم. اما شما ببینید قدرت خرید پایین، اولویت‌های معیشتی، اقتصاد نشر، نبود حامی، شکست پروژه‌های فردی، ایدئولوژیک بودن مسؤولیت در نهادهای فرهنگی، و در نهایت مشکلات امنیتی و ناامنی روانی، منجر به فقر کتاب‌خوانی و مطالعه می‌شود. این وضعیت فعلاً در هر دو کشور حاکم است. کسی کتاب نمی‌خواند. اولویت خرید کتاب ادبی و علمی از سبد خانوارها حذف شده است. تیراژ کتاب‌ها در ایران به شدت پایین است. فکر می‌کنید همین کتاب «زر ناب فارسی» چه تعداد در ایران چاپ شده است؟ خیلی کم. فکر می‌کنید چه تعداد آن فروش رفته است؟ خیلی

خیلی کم. در حالی که تصور این بود که چنین کتابی حتماً مورد توجه فرهنگیان و دانشگاهیان و دانشجویان دو کشور قرار بگیرد. اما دانشجویی که می‌خواهد این کتاب را بخرد حداقل باید یک میلیون پانصد هزار تومان هزینه کند، خب چنین پولی ندارد، پس اولویت او تغییر می‌کند. در افغانستان هم همین‌طور است. شما ببینید این بهترین شیوهی تسلط بر مردم است که حاکمان کشورهای ما و شما آن را پیاده می‌کنند. همه‌ی ما درگیر بقا هستیم. مطالبه‌ی فرهنگی در هیچ‌کدام از اولویت‌های ما نیست. بنابراین من اگر بگویم چاپ و نشر کتاب‌های مشترک آیا منجر به شناخت متقابل ادبی می‌شود، بله می‌شود؛ اما متأسفانه نیاز به سرمایه‌گذاری مناسب دارد، که چنین سرمایه‌گذاری‌هایی از سوی هیچ‌کدام از حکومت‌ها انجام نخواهد شد، مگر این‌که کتابی در راستای ایدئولوژی‌های خودشان باشد، که آن دیگر محل بحث ما نیست. هیچ حامی دیگری هم برای چنین سرمایه‌گذاری‌هایی وجود ندارد، وگرنه من ده‌ها تحقیق آماده‌ی چاپ در افغانستان و ایران الآن می‌شناسم که می‌توانند به شناخت ما از یک‌دیگر یاری برسانند؛ اما فعلاً در گوشه‌ای رها شده‌اند. چرا نباید بخشی از این سرمایه‌ی انسانی و اقتصادی به بازتولید و گردش فرهنگ و ادبیات افغانستان اختصاص پیدا کند؟ همان افرادی هم که دست‌شان به دهان‌شان می‌رسد و سرمایه‌های هنگفت مالی دارند حالا که به ایران مهاجر شده‌اند، اصلاً غم ادبیات و فرهنگ ندارند. من از فعالان اقتصادی

و چهره‌های صاحب‌نفوذ افغانستان در داخل و خارج می‌خواهم که در این زمینه نقش مهمی ایفا کنند، الآن این رسالت تاریخی را دارند. حمایت از انتشار یک اثر پژوهشی درباره‌ی فرهنگ افغانستان، اگر درست طراحی شود، فقط کمک مالی نیست؛ نوعی سرمایه‌گذاری بر سرمایه‌ی فرهنگی جامعه است. نمی‌شود که تمام بار مسئولیت را بر دوش نویسنده و پژوهشگر گذاشت. نویسنده باید اثر تولید کند؛ پژوهشگر باید پژوهش کند؛ ناشر باید منتشر کند؛ اما حامی اقتصادی، نهاد فرهنگی، دانشگاه، رسانه و جامعه‌ی مدنی نیز هر کدام باید سهم خود را در گردش اثر بر عهده بگیرند. اگر قرار است رابطه‌ی فرهنگی ایران و افغانستان در آینده جدی‌تر شود، باید برای کتاب و ادبیات، نه فقط به عنوان میراث گذشته، بلکه به عنوان زیرساخت شناخت متقابل در آینده سرمایه‌گذاری کنیم.

پارسی‌بان: دانشگاه‌ها، رسانه‌ها، ناشران و به‌ویژه فضای مجازی چه نقشی می‌توانند در شناساندن زبان و ادبیات افغانستان به جامعه‌ی ایران و در مقابل، معرفی بهتر ادبیات ایران به جامعه‌ی افغانستان داشته باشند؟ آیا ظرفیت‌های موجود به اندازه‌ی کافی مورد استفاده قرار گرفته است؟
یامان حکمت: از نظر من در ایران دانشگاه‌ها فعلاً وضعیت بهتری نسبت به سایر بخش‌ها دارند، چون تعداد دانشجویان افغانستانی در دانشگاه‌های ایران زیاد است، شاهد این هستیم که دانشگاه‌ها و استادان با مسائل افغانستان

آشنایی دارند. اما به نظر من باید ادبیات افغانستان را از وضعیت یک موضوع فرعی خارج کند و آن را در سرفصل‌ها، پایان‌نامه‌ها، گروه‌های پژوهشی و پروژه‌های مشترک قرار دهند. این کار هم فقط با برگزاری یک همایش سالانه ممکن نیست، باید به یک راهبرد دانشگاهی بدل شود. دانشگاه زمانی نقش واقعی خود را ایفا می‌کند که ادبیات و فرهنگ افغانستان از حالت موضوعات مناسبتی خارج شود و وارد چرخه‌ی عادی تولید علم شود: پایان‌نامه، رساله‌ی دکتری، طرح پژوهشی، درس دانشگاهی، مجله‌ی تخصصی، گروه پژوهشی، آرشیو، پایگاه داده و پروژه‌های مشترک. یک نکته را هم به طور جدی تأکید کنم که این رابطه نباید یک‌طرفه باشد. دانشگاه‌های افغانستان هم باید ادبیات معاصر ایران، تحولات زبان فارسی در ایران، نقد ادبی معاصر و جریان‌های فکری و فرهنگی ایران را به شکل علمی مطالعه کنند. چیزی که در حال حاضر اصلاً امکان آن وجود ندارد. متأسفانه استادان دانشگاه‌ها در افغانستان دروازه‌های خود را به طور کامل بسته‌اند. هرچقدر هم طالبان خطرناک باشند اما نباید استادان تا این حد درها را ببندند. اتفاقاً برای باز نگاه داشتن دریچه‌ی علم و رابطه‌ی علمی باید جنگید. من چیزهایی در این زمینه می‌دانم که از گفتن آن‌ها خودداری می‌کنم که مبدا برخی دوستان ناراحت شوند. اما می‌دانم که کم شدن رابطه‌ی علمی بین دانشگاه‌های ایران و افغانستان فقط ایجاد محدودیت از سوی طالبان

نیست، برخی استادان هم از این شرایط راضی هستند، بخصوص در دپارتمان‌های ادبیات. بگذریم، می‌خواستم تأکید کنم که نباید فقط ایران، افغانستان را مطالعه کند، ایران و افغانستان باید یک‌دیگر را مطالعه کنند. باید پژوهش‌های مشترکی طراحی شود که موضوع آن‌ها در مرز میان دو جامعه قرار داشته باشد. تاریخ ادبیات فارسی، مهاجرت و ادبیات، ادبیات شهری، ادبیات جنگ، ادبیات زنان، تحول‌واژگان فارسی، گویش‌ها و گونه‌های زبانی، ادبیات کودک، نشر، ترجمه، فضای دیجیتال و ده‌ها موضوع دیگر در این زمینه وجود دارد؛ اما متأسفانه فعلاً دانشگاه‌ها در دو کشور، و بخصوص افغانستان از چنین طرح‌هایی استقبال نمی‌کنند.



محور سوم: سه حوزه‌ی فارسی‌زبان و آینده‌ی روابط فرهنگی

پارسی‌بان: اگر ایران، افغانستان و تاجیکستان را سه حوزه‌ی مهم زبان و فرهنگ فارسی در نظر بگیریم که بدون شک چنین هم هست، چه عناصر مشترک ادبی، زبانی و فرهنگی می‌تواند زمینه‌ساز ارتباط و گفت‌وگوی بیش‌تر میان این سه جامعه باشد؟

یامان حکمت: به نظر من ما پنج عنصر داریم که هم می‌توانند ما را در یک رابطه‌ی مشترک خوب قرار بدهند و هم اگر درست درک نشوند ما را دچار کینه‌ی ابدی کنند. آن پنج عنصر این‌ها هستند: زبان مشترک، ادبیات مشترک، تاریخ مشترک، اسطوره‌های مشترک و آیین و

اگر روایت‌مان از این پنج عنصر به هم نزدیک شود، ما می‌توانیم قدرتی فرهنگی تولید کنیم که بسیاری از مشکلات هویتی، اجتماعی و حتی روانی ما را تا حدودی رفع کند؛ اما اگر مثل چند دهه‌ی اخیر باشیم، می‌بینید که دشمنی‌ها و عقده‌مندی‌ها جای دوستی‌ها را می‌گیرند. شکل اول روایت‌مندی سه کشور در صورتی شکل می‌گیرد که در هر سه کشور در رده‌های مختلف حکمرانی، افراد شایسته، لایق و نخبه بر سرکار باشند، من درباره‌ی افغانستان و ایران مطمئن هستم که چنین چیزی نیست، درباره‌ی تاجیکستان اطلاعی ندارم؛ اما آن‌طور که از شواهد پیداست شرایط آن‌ها از ما بهتر است. گفتمان غالب در حکومت‌های ایران و افغانستان اصولاً بر غیریت‌سازی و طرد استوار است، بنابراین وحدت‌گریز است، مگر این‌که نعل به نعل بر اساس تطبیق ایدئولوژیک خودشان باشد. درحالی‌که شما می‌دانید اصولاً تاریخ فرهنگی این منطقه بر بیش‌تر بر آن پنج عنصری استوار بوده که ذکر کردم، یعنی اگر افتخار و ثبات و تولید معنای مشترک هست، حول این پنج عنصر است. اگر گفت‌وگو و صلح و مدارایی شکل گرفته حول همین عناصر است، و این‌ها امتیازات ویژه‌ای است که در اختیار حاکمان این کشورها هست؛ اما علاقه‌مندی برای استفاده از این ظرفیت در بین این حاکمان دیده نمی‌شود. و گرنه شما ببینید که بر اساس اسطوره‌های مشترک ما از اوستا گرفته تا شاهنامه

و متون معاصرتر، ما چه میزان متن هویتی در حوزه‌های مختلف می‌توانیم تولید کنیم. برای مثال در صنعت سینما شما ببینید که با اتکا به داستان‌های شاهنامه چه سریال‌هایی می‌شود ساخت که قابلیت ارائه در سطح جهانی را داشته باشد. داستان‌هایی که حتماً مخاطب جهانی هم دارد. این ظرفیت بهترین دریچه برای تقویت فرهنگ و توسعه‌ی قدرت فرهنگی است؛ اما متأسفانه حاکمان ما درگیر مسائلی هستند که می‌شود گفت ضد امر فرهنگی است.

اصلاً شما این ادبیات فارسی را ببینید که چه ظرفیت عظیمی است در اختیار همین حاکمان، شاهنامه، مثنوی، غزلیات حافظ، آثار سعدی، سنایی، عطار، جامی و صدها متن دیگر، در طول قرن‌ها میان شهرها و حوزه‌های مختلف این جهان فرهنگی حرکت کرده‌اند. این‌ها را باید بیاوریم وسط میدان فرهنگ. من چون به‌طور تخصصی روان‌شناس هم هستم به شما عرض می‌کنم شاهنامه فقط یک متن حماسی درباره‌ی گذشته نیست؛ می‌تواند در هر دوره محل گفت‌وگو درباره‌ی هویت، عدالت، قدرت، اخلاق، وطن، سوگ، فقدان، مقاومت و نسبت انسان با سرنوشت باشد. یا حتی از زاویه‌ی دیگری هم بخواهیم ببینیم در تحقیقاتی که خود من درباره‌ی جغرافیای فرهنگی در شاهنامه انجام داده‌ام، یکی از نکات مهم همین است که مکان در ادبیات فقط «کجا بودن» نیست؛ بلکه حامل هویت، تعلق، فقدان، قدرت و احساس هم هست. این جغرافیای فرهنگی می‌دانید چه

ظرفیت عظیمی برای کارهای مشترک دارد؟ اما درد می‌دانید کجاست؟ آن‌جاست که حاکمان کشورهای ما در برخورد با این مظاهر تمدنی و جغرافیای فرهنگی، به جای آینده‌نگری، فقط نگاه گذشته‌گرا و رمانتیک دارند. بسیاری از استادان ما هم همین‌گونه هستند، مثلاً سفر می‌کنند به خجند و بخارا و فرغانه و سمرقند و پنجکنت و هرات و بلخ و غزنی، و بعد عکس می‌گذارند و به گذشته افتخار می‌کنند و در رثای فرهنگ کهن فارسی شعر می‌خوانند و بعد هم که سفرشان تمام شد می‌روند سرزندگی و همه چیز فراموش می‌شود. من مخالف این دست کارها نیستم؛ اما می‌گویم در کنار این‌ها توجه به آینده‌ی همین فرهنگ هم مهم است. استادان دانشگاهی که مدام به این شهرهای تاریخی سفر می‌کنند، چرا تلاش نمی‌کنند که در دانشگاه‌های‌شان درسی مرتبط با ادبیات فارسی در ماوراءالنهر و افغانستان اضافه شود؟ چرا همین جغرافیای فرهنگی و ادبی در هیچ‌جای سرفصل‌های درسی‌شان در رشته‌های مختلف وجود ندارد؟ اگر این کار را بکنند ما با آینده‌گرایی هم مواجه هستیم در کنار گذشته‌گرایی، اما این امر بسیار کمرنگ است فعلاً. اگر «ادبیات مشترک» به دانشگاه‌ها و نهادهای علمی و فرهنگی ما راه بیابد، مطمئن باشید ما به زیست‌جهان فرهنگی مشترک نزدیک می‌شویم. بالاتر از این شما الآن سطح روابط دانشگاهی ما را ببینید، تقریباً هیچ است. درحالی‌که چه میزان ارتباطات علمی می‌توانست شکل بگیرد و شبکه‌ای از روابط

دانشگاهی ایجاد شود، در همه‌ی زمینه‌ها از ادبیات گرفته تا زراعت و مهندسی و پزشکی. اما ایدئولوژی متأسفانه این فرصت‌ها را می‌سوزاند. من یک‌بار داشتم فکر می‌کردم ما چرا یک کتابخانه‌ی دیجیتال مشترک بین سه کشور نداریم؟ چندجا هم رفتم و پیشنهاد دادم؛ اما همان چندجا من را آدمی خوش‌خیال تصور می‌کردند.

پارسی‌بان: با وجود تفاوت‌های موجود اجتماعی و سیاسی میان ایران، افغانستان و تاجیکستان، چه‌گونه می‌توان ضمن احترام به تفاوت‌های زبانی و فرهنگی هر یک، بر میراث مشترک فارسی تأکید کرد و از آن برای نزدیک‌تر شدن این جوامع بهره گرفت؟

یامان حکمت: ببینید من پیش از این چندبار تأکید کردم که از نظر من اشتراک فرهنگی به معنای یکسان‌سازی فرهنگی نیست. برای مثال همین زبان فارسی، نمی‌توانیم آن را به یک جغرافیای سیاسی معاصر محدود کنیم. این زبان در طول تاریخ، در جهان گسترده‌ای از شهرها، روستاها و مراکز فرهنگی از بلخ و هرات و غزنین و کابل تا نیشابور و مرو و سمرقند و بخارا و در دوره‌های بعد در مراکز دیگری چون مشهد، تهران و دوشنبه، زندگی فرهنگی متفاوتی داشته است. اگر بخواهیم این هویت مشترک فارسی را بر هویت‌های ملی، محلی و تاریخی ایران، افغانستان و تاجیکستان تحمیل کنیم، احتمالاً نتیجه‌ی معکوس می‌دهد؛ اما اگر گفته شود

شما ایرانی، افغانستانی یا تاجیکستانی هستید اما در عین حال بخشی از یک میراث فرهنگی گسترده تر هم هستید، من فکر می‌کنم ما با الگوی سالم‌تری از هویت چندلایه مواجه خواهیم بود. این‌طوری رابطه‌ی فرهنگی هم به خوبی شکل می‌گیرد، چون هر سه طرف هم راوی هستند، هم شنونده و هم تولیدکننده‌ی دانش. بنابراین ما نباید از تفاوت بترسیم. تفاوت‌ها منبع آگاهی و فهم ما هستند.

پارسی‌بان: روابط علمی و دانشگاهی میان استادان، پژوهشگران و دانشجویان سه کشور را چگونه ارزیابی می‌کنید؟ چه موانعی در مسیر این ارتباط وجود دارد و چه اقداماتی می‌تواند به تبادل بیش‌تر دانشجو، استاد، پژوهشگر و آثار علمی منجر شود؟

یامان حکمت: سطح ارتباطی دانشگاه‌های ما در حال حاضر در حد هیچ است. شما برخی دانشگاه‌ها مثل دانشگاه علامه طباطبایی را ببینید که به دلیل دوراندیشی و نگاه فرهنگ‌محور برخی از مسئولانش به ارتباط با مثلاً استادان و دانشجویان افغانستان توجه دارد. در کل نظام دانشگاهی ما به طور سیستماتیک ما رابطه‌ای نظام‌مند بین دانشگاه‌های سه کشور نمی‌بینیم. به‌جز این‌که در ایران دانشجویان افغانستانی زیادی هستند که همین باعث شده استادان دانشگاه‌های بزرگ ایران با مسائل افغانستان در حوزه‌های مختلف آشنا شوند. همین هم غنیمت است؛ اما اسم این روابط علمی و دانشگاهی

نیست. درها همه بسته است. در افغانستان درهای دانشگاه کابل بسته است. اگر در چنین شرایطی نبودیم می‌شد صدها طرح پروژه‌ی علمی مشترک تعریف کرد. از ایجاد پایگاه مقالات مشترک گرفته تا راه‌اندازی مجلات علمی مشترک، انجام پروژه‌های پژوهشی سه‌جانبه، برگزاری دوره‌های آموزشی مشترک، تبادل استاد و... صدتا طرح دیگر.

پارسی‌بان: و در پایان، اگر بخواهیم در ده یا بیست سال آینده پیوند فرهنگی میان ایران، افغانستان و تاجیکستان قوی‌تر از امروز باشد، از نظر شما چه اقداماتی باید از همین امروز آغاز شود؟ و اگر بخواهید تنها یک اقدام مشخص و عملی را به‌عنوان اولویت پیشنهاد کنید، آن اقدام چیست؟

یامان حکمت: اگر قرار باشد فقط یک اقدام بکنم ایجاد یک نهاد به نام «رایزنی علمی و فرهنگی مشترک سه‌جانبه» است که وظایف گسترده‌ای برعهده داشته باشد، از ساخت و تجهیز دانشگاه در سه کشور گرفته تا تسهیل روابط میان فضاها‌ی علمی و فرهنگی سه کشور...

زرگانه طنز

حلوای مرچ





احسان سلام

استاد دانشگاه

حلوای مرچ

گلوله پژوهشگر

نشسته بود که وزیر بیهوش آروغی زد و از جایش بلند شد.

این حادثه تاریخی به گوش خبرنگاران رسید. همه به سوی شفاخانه و داکتر موظف هجوم آوردند و از وی پرسیدند:

- جناب پروفیسور، لطفاً این معما را توضیح بدهید که، در دو سال گذشته این مرمی در داخل کله وزیر چه می کرد؟

داکتر با خون سردی پاسخ داد:

- هیچ، این مرمی پژوهشگر، دو سال تمام سرگردان به دنبال مغز وزیر صاحب می گشت.

زور دانشگاه

سال ها گذشته بود که «چنارگل» پول قرض «سوزن پور» را نپرداخته بود. هر باری که سوزن پور برای گرفتن قرضش به خانه چنارگل می رفت، با یک بوجی نیرنگ می فرستادش دنبال تخم خر.

قاتلی برای کشتن وزیری کمر بسته بود و می خواست در محضر مردم مغز وزیر را بپاشاند. بعد از تلاش بسیار، روزی در مقابل دفتر وزیر، تفنگچه اش را بر شقیقه او گذاشت و فیر کرد. پاسبانان، قاتل وزیر را بازداشت کردند و می خواستند که وزیر را به شفاخانه ببرند، اما او عطسه یی زد، با کله سوراخ شده از جا برخاست و لبخند زنان به دفترش بازگشت. گویی خاری در کله اش نخلیده باشد. همکاران دور و بر وزیر، در چاه حیرت و افتادند و زبان زیر دندان گذاشتند! دو سال از این رویداد گذشت. روزی از روزها وزیر در پشت میز کارش بیهوش شد. او را با شتاب به شفاخانه بردند. بعد از اجرای معاینات پیچیده و انجام عمل جراحی مرمی را از سرش بیرون کشیدند و با مراسم خاصی به موزیم ملی اهدا کردند. هنوز جراح مرمی پال، دست هایش را

روزی رسید که جوال صبر سوزن‌پور سوراخ شد. ناگزیر مانند شورای امنیت فیصله‌یی صادر کرد که پولش را باید پس بگیرد. بعد از صدور قطعنامه، دوان دوان به محل کار دولتی چنارگل رفت؛ بدون اجازه سکرترش داخل دفتر حریف شد و فریاد زد:

- چنارگل خان، امروز راه گریز نداری، قرضم را می‌دهی یا نه؟

چنارگل که انتظار ورود چنین مهمان چشم‌دریده را - آن‌هم در دفترش - نداشت، با چین پیشانی گفت:

- هم بدون اجازه می‌آیی و هم قرضت را می‌خواهی. زود باش خارج شو، وگرنه به زور شرطه اسلامی می‌اندازمت به زباله‌دانی‌های شاروالی.

با شنیدن این اخطار، خشم سوزن‌پور از سوراخ‌های گوشش فوران کرد و گفت:

- برای گرفتن قرضم از کی اجازه بگیرم؟ حرف آخرت را بگو، پولم را می‌دهی یا نه؟

چنارگل با لحن تمسخرآمیز صدا زد:

- من قرضدار کسی نیستم. چهارطرفت محکمه.

سوزن‌پور وقتی نام محکمه را شنید، عزمش

برای گرفتن پول محکم‌تر شد و داد زد:

- اگر پوست پشک را از رویت برنداری، چنان روز بد را سرت بیاورم که راه تشناب را گم کنی! چنارگل با دوکیلو پوزخند برفرق مهمانش کوبید و فریاد زد:

- با شاش موش خانه فیل ویران نمی‌شود!

- فیل محترم، پولم را نمی‌دهی؟

- ندادم و نمی‌دهم و نخواهم داد!

- سوزن‌پور دید که نمی‌تواند از خر نر شیر بدوشد، گلویش را صاف کرد، چشمانش را بست، گوش‌هایش را با دستانش محکم گرفت و فریاد زد:

- حالا بشنو فیل گرانبایه؛ های شهروندان،

دبیرخانه، بیمارستان، نگارستان، فراخوایان!

- ای خاک برسرت همراه فراخوانت، خاموش باش، داد زن؟!

- های ستاد ارتش، ارتش ملی، داروخانه،

پرورشگاه، زایشگاه، همایش، هواپیماها!!!

- وای وای، عجب آدم بی‌حیا و کله‌شخی هستی!

- های دادستان کل، دادسرا، دادگاه، زایشگاه،

دانشکده، دانشگاه ا ه ه ه ه!

- ای داد و بیداد، سوزن‌پور جان کثیف شیرین!

به مترسک خوب می‌خواند، اما درجهٔ تحصیلت پایین است. سه ماه پیش، سی تا ماستر برای «مترسک» شدن ثبت نام کرده‌اند. برو سه سال بعد بیا!

زور تعجب

غرق نوشیدن چای و جویدن جُلّبی بودم که تلفون زنگ زد. هنوز بلی نگفته، که خسبرهٔ کلانِ ماما رجب از آن سوی خط فریاد زد:

– هله زود بیا که رجب چیزی شده!

سواره و پیاده خودم را به خانه‌اش رساندم. ماما رجب «شش پلاق» افتاده بود و دهنش مثل قیف تیل اندازی بازمانده بود. همسایه‌گان به اتاقش ریخته بودند و صدها صاحب‌نظر، اوضاع دهن ماما را تحلیل و ارزیابی می‌کردند. تلاش کردیم رجب خان چیزی برای مان بگوید، اما زبانش هم حرکت نمی‌کرد و گویا به حالت تعلیق درآمده بود.

داکتر طب را سر بالینش آوردیم، دهن خودش بازماند و گفت:

– ما تجربهٔ بستن دهن مریض را نداریم، بیریدش چین یا کوریای شمالی!
جن گیر و تعویذ نویس را با آب چلم

به لحاظ خدا بیشتر از این چیغ زن، زبانت را بگز، آدم خطرناکی هستی، خانهٔ فیل را خراب کردی، ما را توهین و بی‌عزت نکن، از مقام نینداز، روی خدا را ببین!

بگیر! بگیر پول قرضت را؛ و این هم شش هزار افغانی سکوت پولی!

ماستر مترسک

دانشگاه را تمام کرد. آن قدر دنبال شغل دوید، که هم خودش چمלק شد و هم دیپلومش. فکر بکری به سرش زد و رفت پیش زمینداری. بعد از سلام و کلام، عاجزانه گفت:

– حاجی صاحب، دهقان کار نداری؟
حاجی نسوارش را تف کرد و گفت:

– شکر دهقان زیاد دارم. همه شان دوازده پاس! جوان بیکار صددل را یک دل کرد و گفت:

– حاجی صاحب، برای کشتزارت «مترسک» کار نداری؟

حاجی زمیندار با علاقه مندی ازش پرسید؟
– تحصیل کرده‌ای؟

– از دانشگاه فارغ شده‌ام. لیسانس هستم!
حاجی خندید و گفت:

– نام خدا جوان خوش اخلاق هستی؛ قواره‌ات

حاضر کردیم، هر دو عذر آوردند و گفتند:

- جن های ما مسلمان هستند و در دهان مردم دخالت نمی کنند.

یکی از آن میان - بدون آگاهی ما - رفت و یک «شکسته بند» را آورد تا نخست دهن مریض را بشکند و بعد دوباره پیوندش بزند. اما تا شکسته بند دست به کار شود، چکش اش را انداختم بیرون و گفتم:

- تو شکسته بند هستی نه دهن بند، برو دنبال کارت!

در هنگامی که ما با شکسته بند دعوا داشتیم، دروازه اتاق باز شد و برادر کلان ماما رجب با لب و لنج کشال و سیمای برآشفته وارد اتاق شد.

پیش از آن که ما به او چیزی بگوییم و یا او از ما چیزی بپرسد، ترقس تلویزیون را روشن کرد و سر برادرش چیغ زد:

- چرا طرف مردم سیل می کنی، خبرهایته بین! ماما رجب با دستگاه اداره از یک خط به خط دیگر می پرید و چیزهایی می پالید.

در این گیرودار هنوز شکسته بند چکش اش را از بیرون نیاورده بود که صدای ترقس دندان های ماما رجب در فضا پیچید و در یک پلک زدن فک بالایش افتاد پایین و دهنش برگشت به حالت اصلی. زبانش رفت درون و فریاد زد:

- گل میرزا، زود شو یک گیلان آو بتی که حلقم کف کف شده!

همه گی فریاد زدیم؛ بسته شدن دهن ماما رجب را تبریک گفتیم. فقط شکسته بند جگرخون بود که از مزد دهن شکنی محروم شده بود!

حاضران متعجب، بی درنگ از گل میرزا پرسیدند؟

- خیر بینی گل بیادر که دهن برادرت را از شکستن نجات دادی! حالا بگو که این بسته شدن دهن کاکا رجب با تلویزیون چه رابطه یی داشت! گل میرزا سرهمه گی گلنگ کرد و گفت:
- برگ کدو پهن پهن، خاک به سر آدم نافهم! چه ضرورت بود که نصف شهر را خبر کردید. برنامه خبری را تعویض می کردید ترقس دهنش بسته می شد.

همه گی سراسیمه پرسیدند:

- چرا دهن ماما رجب باز مانده بود و با کدام دلیل دوباره بسته شد؟ این دهن یک مسلمان است با گاراژ موتر؟

گل میرزا با نثار یک پوزخند به حاضران، گفت:

- گوش ها و چشم های تان کرخت شده. برادرم وقتی خبرهای خاورمیانه و بلند رفتن قیمت تیل را دیده و شنیده، دهنش از «تعجب» باز مانده. حالا خبر چرب تر و قوی تری از آن را باید می شنید که دهنش از «تعجب» بسته می شد. من آمدم یک خبر از افغانستان برایش گذاشتم، در سه ثانیه ترقس دهنش بسته شد.

ران پارے آفرینش کے

کارنامہ و آثار دکتر خالدہ فروغ





کارنامه دکتر خالده فروغ

دکتر خالده فروغ، شاعر، نویسنده، استاد زبان و ادبیات فارسی و از چهره‌های شناخته‌شده‌ی ادبیات معاصر افغانستان، در سال ۱۳۵۱ خورشیدی در کابل زاده شد. او تحصیلات متوسطه‌ی خود را در لیسه‌ی مریم کابل به پایان رساند و پس از آن وارد دانشکده‌ی زبان و ادبیات دانشگاه کابل شد و در رشته‌ی زبان و ادبیات فارسی دری به تحصیل پرداخت. علاقه‌ی او به ادبیات و شعر از سال‌های تحصیل در لیسه‌ی مریم شکل گرفت و به تدریج شعر به یکی از محورهای اصلی زندگی فکری و حرفه‌ای او تبدیل شد. در ادامه، تحصیلات دانشگاهی خود را تا مقطع دکتری در حوزه‌ی زبان و ادبیات فارسی دنبال کرد و در سال ۱۳۹۵ خورشیدی از دانشگاه دولتی تاجیکستان در شهر دوشنبه دکتری گرفت. موضوع رساله‌ی دکتری او «غزل معاصر افغانستان» عنوان شده است و بر اساس اطلاعات موجود، این رساله در تاجیکستان به زبان روسی نیز ترجمه شده است.

دکتر فروغ فعالیت حرفه‌ای خود را در عرصه‌ی فرهنگ و رسانه با همکاری در اداره‌ی هنر و ادبیات رادیو افغانستان آغاز کرد. او از سال ۱۳۷۲ تا ۱۳۷۵ خورشیدی مسؤولیت برنامه‌های ادبی رادیو افغانستان را بر عهده داشت. این دوره، آغاز حضور جدی او در فضای فرهنگی و رسانه‌ای کشور بود و زمینه‌ی ارتباط او را با شاعران و نویسندگان معاصر فراهم کرد. با تحولات سیاسی افغانستان

و سقوط کابل در سال ۱۳۷۵، فروغ ناگزیر به پاکستان مهاجرت کرد. در دوران مهاجرت نیز فعالیت‌های ادبی و فرهنگی خود را ادامه داد و مدتی سردبیری مجله‌ی ادبی «صدف» را در پیشاور بر عهده گرفت. این مجله در شمار نشریاتی قرار داشت که بخشی از جریان ادبی مهاجران افغانستان را نمایندگی می‌کرد و زمینه‌ای برای انتشار آثار شاعران و نویسندگان مهاجر فراهم می‌ساخت.

پس از سقوط نخستین حکومت طالبان، خالده فروغ در سال ۱۳۸۰ خورشیدی به افغانستان بازگشت و فعالیت‌های علمی و فرهنگی خود را در داخل کشور از سر گرفت. او به تدریس در دانشکده‌ی زبان و ادبیات دانشگاه کابل پرداخت و در کنار فعالیت دانشگاهی، حضور خود را در رسانه‌ها نیز ادامه داد. اجرای برنامه‌ی فرهنگی و ادبی «کاخ بلند دُر دری» در تلویزیون طلوع از جمله فعالیت‌های شناخته‌شده‌ی رسانه‌ای او بود. بدین ترتیب، کارنامه‌ی فروغ تنها به شعر و تألیف محدود نماند، بلکه آموزش دانشگاهی و فعالیت رسانه‌ای نیز بخش مهمی از زندگی حرفه‌ای او را تشکیل داد. او همچنین عضویت انجمن قلم افغانستان را نیز داشت.

شعر، اصلی‌ترین بخش کارنامه‌ی ادبی دکتر خالده فروغ را تشکیل می‌دهد. نخستین مجموعه‌ی شعری او با عنوان «قیام میترا» در سال ۱۳۷۳ در کابل منتشر شد. پس از آن،

مجموعه‌های «پنجره‌ای بر فصل صاعقه» در سال ۱۳۷۸، «سرنوشت دست‌های نسل فانوس» و «عبور از قرن قابیل» در سال ۱۳۷۹، «در خیابان‌های خواب و خاطره» در سال ۱۳۸۰، «و همیشه پنج عصر» در سال ۱۳۸۶، «کوچه‌های خالی دنیا» و «رمان پایان‌ناپذیری ست گورستان» در سال ۱۳۸۸، «فردای من اتفاق می‌افتد در دیروز» و «قیام میترا و چند رویای دیگر» در سال ۱۳۹۱ و «مریم مقدس بودند یک جونمی ارزد» در سال ۱۳۹۶ منتشر شدند. «گفتم که یابم جلد جلد خویش» نیز گزیده‌ای از اشعار او به زبان سریلیک است که در تاجیکستان منتشر شده است. همچنین «ماه گریزان از شب» در سال ۱۴۰۳ به دو زبان فارسی و نورژی در نورژ انتشار یافته است. این توالی آثار، استمرار فعالیت شعری فروغ را در بیش از سه دهه نشان می‌دهد.

در کنار شعر، فروغ در عرصه‌ی داستان‌نویسی نیز تجربه‌هایی داشته است. رمان «زنی که زندگی پس‌انداز می‌کرد» در سال ۱۳۹۳ از سوی نشر زریاب در کابل منتشر شد. این اثر در شمار رمان‌های اجتماعی - روان‌شناختی با رویکردی زن‌محور معرفی شده و به مسائل درونی، عواطف و آرزوهای به‌تعویق‌افتاده‌ی زنان می‌پردازد. رمان دوم او، «راه ناکجا»، در سال ۱۳۹۹ از سوی انتشارات سعید در کابل منتشر شد و بر اساس اطلاعات موجود، در آن از اسطوره‌گرایی بهره گرفته شده و در حوزه‌ی

رمان فلسفی - اجتماعی قرار می‌گیرد.

فروغ در حوزه‌ی پژوهش ادبی نیز آثاری دارد. کتاب «گام بی‌توقف: شعر معاصر پارسی دری» از آثار پژوهشی اوست که در سال ۱۳۹۰ از سوی انتشارات برگ منتشر شده است. همچنین «شهد تلخ» در سال ۱۳۹۸ انتشار یافته و مجموعه‌ای از اشعار مخفی بدخشی را دربر می‌گیرد که فروغ آن را گردآوری کرده است. این آثار نشان می‌دهد که فعالیت او در حوزه‌ی ادبیات تنها به آفرینش ادبی محدود نمانده و پژوهش و گردآوری میراث شعری نیز بخشی از کارنامه‌ی او را تشکیل داده است.

از نظر ویژگی‌های شعری، آثار خالده فروغ آمیزه‌ای از تجربه‌های شعر کلاسیک و شعر نیمایی است. او هم در قالب‌ها و سنت‌های شعر کلاسیک فارسی، به‌ویژه غزل، تجربه کرده و هم از جریان شعر نو و تجربه‌های نیمایی بهره گرفته است. استفاده از اسطوره‌ها و شخصیت‌های تاریخی، به‌کارگیری وزن‌های کمتر رایج در غزل و توجه به مسائل اجتماعی از ویژگی‌هایی است که در معرفی شعر او مورد توجه قرار گرفته است. همچنین تأثیرپذیری از شاعران و استادان شعر معاصر، به‌ویژه واصف باختری، در بررسی کارنامه‌ی ادبی او مطرح شده است. محمدکاظم کاظمی و محبوبه ابراهیمی نیز از جمله منتقدانی هستند که درباره‌ی ویژگی‌های شعر فروغ دیدگاه‌هایی ارائه کرده‌اند.

یکی از مباحث مطرح در مورد شعر فروغ،

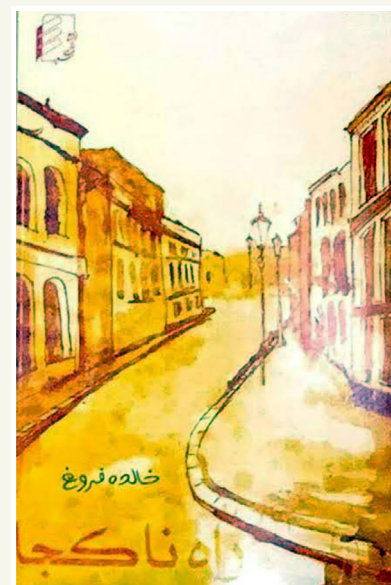
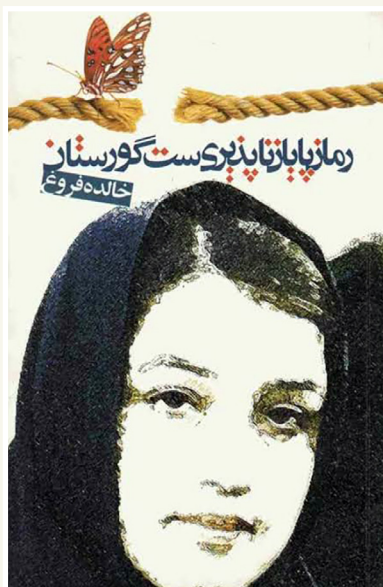
نسبت میان جنسیت و تجربه‌ی شاعرانه است. برخی منتقدان در شعر او نوعی نگاه مردانه را تشخیص داده‌اند؛ با این حال، خود فروغ دوگانه‌سازی شعر به «زنانه» و «مردانه» را نمی‌پذیرد و بر این باور است که جنسیت شاعر نباید ملاک تعیین احساسات و عواطف شاعرانه قرار گیرد. در آثار او، در کنار تجربه‌های فردی و عاطفی، بخش‌هایی از واقعیت‌های اجتماعی و زندگی مردم افغانستان نیز بازتاب یافته است. شعر او از این منظر، علاوه بر وجه ادبی، با تجربه‌های تاریخی و اجتماعی جامعه‌ی افغانستان نیز پیوند دارد.

کارنامه‌ی خالده فروغ را می‌توان در پیوند میان شعر، داستان، پژوهش ادبی، تدریس دانشگاهی و فعالیت رسانه‌ای بررسی کرد. استمرار انتشار آثار شعری، تجربه در داستان‌نویسی، پرداختن به پژوهش ادبی، حضور در دانشگاه و مشارکت در فعالیت‌های فرهنگی و رسانه‌ای، مجموعه‌ای چندوجهی از فعالیت‌های او را شکل داده است. آثار او افزون بر انتشار در افغانستان، به زبان‌های انگلیسی، فرانسوی و نروژی نیز ترجمه یا منتشر شده‌اند. در زندگی شخصی نیز با وحید وارسته، شاعر افغانستان، ازدواج کرده و یک دختر به نام نیروانا دارد.

زندگی ادبی خالده فروغ با تحولات سیاسی و اجتماعی چند دهه‌ی اخیر افغانستان نیز هم‌زمان بوده است؛ از فعالیت‌های فرهنگی در کابل و مهاجرت به پاکستان در دوره‌ی نخست

می‌توان در شمار شاعرانی دانست که تجربه‌ی شخصی، فعالیت فرهنگی و تحولات اجتماعی افغانستان در شکل‌گیری کارنامه‌ی ادبی آنان درهم تنیده است. دکتر فروغ از اعضای شورای نویسندگان پارسی‌بان است و با این مجله همکاری دارد.

حاکمیت طالبان تا بازگشت به افغانستان و ادامه‌ی فعالیت‌های دانشگاهی و رسانه‌ای و سپس مهاجرت دوباره پس از تحولات سال ۱۴۰۰. با وجود این دگرگونی‌ها، شعر و فعالیت فرهنگی در کارنامه‌ی او استمرار داشته و بخش مهمی از حضور او در عرصه‌ی عمومی را شکل داده است. از این منظر، دکتر خالده فروغ را



سربان یادگار مهر

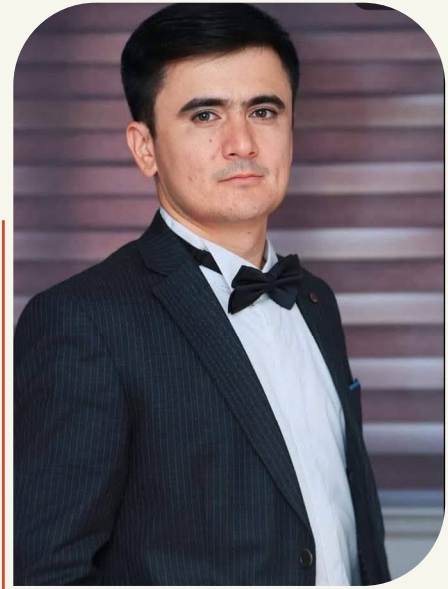


بزرگ مهر بهادر





«یادیار مهربان» ویژه سرایش‌های پارسی‌سرایان
سرلیک‌نویس می‌باشد که به کوشش اسماعیل لشکری با
دستور خط پارسی بازنویسی شده‌است. این بخش می‌کوشد
پلی فرهنگی و یک‌سان‌نویسی میان پارسی‌زبانان برپا کند.



بزرگ‌مهر بهادر

بزرگ‌مهر بهادر، شاعر و روزنامه‌نگار تاجیک، در ۹ ژوئن ۱۹۹۲ در روستای غزن‌ترک ناحیه‌ی دیوشتیچ زاده شد. فعالیت ادبی و روزنامه‌نگاری خود را در ماهنامه «استقبال» آغاز کرد و از سال ۲۰۱۵ تاکنون در روزنامه‌ی «جمهوریت» کار می‌کند. او از سال ۲۰۱۷ عضو اتحادیه‌ی نویسندگان تاجیکستان است. بهادر در سال ۲۰۱۰ وارد دانشگاه دولتی به نام ساتم الغزاده شد. تاکنون سه دفتر شعر از او منتشر شده است: «هم‌بال ترنه‌ها» (۲۰۱۶)، «بهار آوردن آسان نیست» (۲۰۱۹)، انتشارات استقبال) و «ساغر صدا» (۲۰۲۰، انتشارات ادیب).

در شعر بزرگ‌مهر بهادر، تصویرپردازی‌های تازه و آفرینش معناهای نو جایگاهی برجسته دارد. او با بهره‌گیری از تصویرهای بدیع و ظرفیت‌های گوناگون زبان، به شعر خود تشخیص و گیرایی می‌بخشد. درون‌مایه‌های عاشقانه در سروده‌های او پررنگ‌اند؛ اما شاعر با شگردهای هنری و زبانی متنوع می‌کوشد از تجربه‌های آشنا، معنایی تازه و تأمل‌برانگیز بیافریند. زبان شعری او نیز به تدریج به بیان امروزی و شخصی‌تری نزدیک شده است.

این خاک سراپرده شاهان بزرگ است
 پرورده‌ی شهنامه و گردان بزرگ است
 فردوسی شاعر تن تنها به گه رزم
 سرکرده و سرلشکر ایران بزرگ است
 چون تاج سر مرد بود بانوی ایران
 این حوزه‌ی تاریخی مردان بزرگ است
 گهواره‌ام الوانج خرد با پر سیم‌رغ،
 گهواره‌ام آورده‌ی طفلان بزرگ است
 همسایه‌ی خورشید شدیم، از ازل این کوه
 در سلسله‌ی صبر سرابان بزرگ است.
 در هر قدمی خون شهیدان شده لاله
 چون لاله شدن در وطن امکان بزرگ است
 فرهنگ من از پارسی پاک شناسند،
 پیغام دلم شعر نیاگان بزرگ است
 کانون سخن گشته مرا تربت خیام،
 از ملت حافظ بودن عنوان بزرگ است
 دیوان و وزارت همه از پای افتادند،
 دولت همه بنهفته‌ی دیوان بزرگ (۱) است.
 صدپارگی ام نقشه‌ی دیرین عدو بود،
 این مرزکشی‌ها غم دستان بزرگ است
 ایوان مداین چه کسی ساخته تا حال؟
 ای آن که ترا شهر بیابان بزرگ است
 دریا نشود هر که در اندیشه‌ی جوی است،
 اندیشه بزرگ است، که انسان بزرگ است
 از بلخ و هراتم، بدر آیم ز نیشاپور،
 از سغد رهم تا به سیستان بزرگ است
 از توس و یا مرو رسم تا به بخارا،
 تا هند مرا روضه‌ی رضوان بزرگ است

گرچه ز بخارا به بدخشان همه سنگ است،
 در سینه‌ی ما نقب زرافشان (۲) بزرگ است
 ای دیده فقط خط کژ و سرخ خریطه،
 هر یک رگ ما خط خراسان بزرگ است
 همخونی ما می شود از پارسی اثبات،
 هر واژه‌ی ما حجت پیمان بزرگ است
 پیوند مرا هیچ کسی نشکند آسان،
 هر رشته‌ی آن بسته به ایمان بزرگ است
 در کوه دماوند نشستیم به نیایش:
 آزادگی ام هدیه‌ی یزدان بزرگ است

.....

۱. اشاره به دیوان کبیر مولانا
۲. زرافشان-دریای بزرگی در پنجکند تاجیکستان،
 که در ترکیب نامش طلا دارد.

خون سفید دردها

اشک! ای خون سفید دردها،
 الوداع ای بی صدای چشم‌ها
 انتهای مرز صبر مردها،
 ابتدای رشک و قهر و خشم‌ها
 اشک! ای هم‌وزن آواز خدا،
 از دل آگاه گاه‌ها پر کشی
 اشک! ای افشاگر راز خدا،
 این قدر لاقید و رند و سرکشی؟
 اشک! ای موج به ساحل سر زده،
 شوری تو باشد از شوری بخت
 پشت دیوار الم‌ها در زده،
 می چکی از شکوه‌ی کوری بخت

اشک! ای مشت پشیمانی دل
بر سر و روحا پس از بیچارگی
ای سلام بی کلام پا به گل
بعد رنج و کلفت آوارگی

اشک! ای رنگی، که نقاشی ندید،
اشک! ای شعری، که شاعر هم نگفت
اختراع کس نیاورده پدید،
ناته‌یی، (۱) که در رگ غم‌ها نهفت

ای الفبای به کودک خوش‌بیان،
ای زبان اولین زادروز
ریخته چون آب رحمت رایگان
بر الاب (۲) غصه‌های سینه‌سوز

بهترین تفسیر درد مادران،
الوداع بی صدای مردها
همچو خون خویش ریزم بی‌امان
اشک ای خون سفید دردها!

.....
۱. ناتهِ-نوته، نوتا، نوت

۲. الاب-آتش

پیر بی ادب

تیرماه، ای مرد پیر بی ادب
این درختان را چه عریان کرده‌ای؟
برگ‌های زرد را مثل یتیم
زیر پای خلق نالان کرده‌ای
در هوایت بوی مرگ و ماتم است،

خاطر ما را پریشان کرده‌ای
زیر فرمان کرده باد تند را
تُرنه را از ما گریزان کرده‌ای
غنچه‌های بی خبر بشکفته را
مثل کودک زار و حیران کرده‌ای
تا برم از یاد عشق نوبهار،
با زمستان عهد و پیمان کرده‌ای
لانه‌های بی پناه شاخه را
همچو دشمن تیرباران کرده‌ای
آفتاب از خواب می‌خیزد چه دیر،
ساعت خورشید ویران کرده‌ای؟
.....
ترنه: قطار کلنگ‌های آسمان

سرشار

می‌توان از یک صدا سرشار شد،
در حریم یک نوا اظهار شد
می‌توان خمیازه گل‌ها شنید،
از نفس‌های گلی هوشیار شد

نیست دیدن چشم بگشادن هنوز،
ای بسا خرما، که بر ما خار شد

خلوت دیدار ما بود آن درخت،
بهر قتل عاشقی دی دار شد
می‌توان از کلبه‌ای هستی شناخت،
بی تفکر می‌توان دیوار شد



۱۶۹

فصل‌نامه‌ی پارسی‌بان
در گستره‌ی
ادبیات و فرهنگ
سال سوم
شماره‌ی بیستم
تابستان ۱۴۰۵
خورشیدی

بی‌نوی، که رونق بازار نیست،
می‌شود دل‌بسته‌ی تکرار شد

می‌شود بی‌هیچ برهان دل سپرد،
می‌شود آواره انکار شد

صور اسرافیل بیدارت نکرد،
می‌توان با بوسه‌ای بیدار شد

مرد

مرد باید قلّه باشد -

رو به خورشید،

ابر در کف،

برف بر دوش،

چشمه در دل،

ریشه در خاک تحمل

همچو شه‌تیر زمین ایستاده باشد!

مرد باید قلّه باشد!

شعر چشمان ترا از بر کنیم

صحبت نواز محبت سر کنیم،

از محبت مس‌ها را زر کنیم.

شعر من یک سو گذاریم و دمی

شعر چشمان ترا از بر کنیم

رفته مهمانی کنار گرم تو،

دو کف دست ترا ساغر کنیم

شهد و شیرینی محفل چون تویی،

واژه-واژه حرف تو شکر کنیم

رقص در رقص آوریم و کف زنیم،

دست‌های خویش بال و پر کنیم
گشته برق و گشته شمع بزم را،
چهره‌ات مه، چشم من اختر کنیم
یک‌کمی می‌داده مستش کرده، پس
کینه‌ی پارینه پشت در کنیم
می‌بری دل را، تو هم دل را بده،
تا دل دیوانه را دلبر کنیم
وقت جان‌کندن، نه با یک قطره آب،
کاش لب را با لب تو تر کنیم
ما و تو بر عشق باور کرده‌ایم،
بعد از این دم بر خدا باور کنیم

شکار آفتاب

از شکار آفتاب آمد دلم

از کنار ماهتاب آمد دلم

در قدم‌هایش ستاره می‌شکست

پرتو افشان چون شهاب آمد دلم

پاکی صد چشمه و دریا گرفت

در دل آینه‌ای مأوا گرفت

با کمالی، که نمی‌گنجد به خون

از دل شفاف آب آمد دلم

سرعت نورش بود، از بس می‌شتافت،

با نفس کوه معمّا می‌شکافت

راز زیبای خدا را می‌شناخت

خود سؤال بی‌جواب آمد دلم

گه زمین جنبید، او از پا نرفت

گه فلک لرزید، او از جا نرفت

لیک از بوی گلی افتاد مست،
این قدر پرپیچ و تاب آمد دلم!

من نمی دانم، که این دل از که بود،
یا چرا در سینه ام آمد فرود؟
هر چه بادا باد، می گویم درود!
بی صدا، بی انتخاب آمد دلم...

از شکار آفتاب آمد دلم
از کنار ماهتاب آمد دلم
در قدم هایش ستاره می شکست
پرتوافشان چون شهاب آمد دلم

ساعت مادر من خورشید است

ساعت خانه‌ی ما خوابیدست،

مادرم بی تقویم،

مادرم بی ساعت

سرکشای گیره تاب و تبش می داند

از ره رفتن و باز آمدنی خورشید

گذر روز و شبش می داند.

از حساب همه‌ی سود و زیان؛

از رقم‌های پریشانی عمر

روز میلاد مرا می داند.

ذاتاً او فلسفه زندگی زودگذر می داند،

که برای دیگران زیستن است

بی ساعت، بی تقویم....

روز او اسپید است،

به دلش عقربک امید است،

ساعت مادر من خورشید است.



ساختار و روش



سروده‌هایی از عارف بسام



عارف بسام

هاراز سروده

عارف بسام، شاعر و نویسنده‌ی اهل بلخ، در پنجم حمل ۱۳۶۴ خورشیدی در شهر مزارشریف زاده شد. از آثار منتشرشده‌ی او می‌توان به مجموعه‌های شعری «نامه‌ای به رئیس‌جمهور» (۱۳۹۰)، «اندیشه‌ی تلخ امپراتور» (۱۳۹۲)، «چراغ‌های گنگ» (۱۳۹۶)، «سایه‌های بی‌سرنوشت» (۱۳۹۹) و «به کبوتران جهان» و نیز رمان «تنهاتر از تنهایی» (۲۰۲۵) اشاره کرد. «هیچ چیز سر جایش نیست» (سفرنامه) و «معشوقه‌های برفی» (مجموعه‌ی رباعی و دوبیتی) از آثار آماده‌ی چاپ اوست. افزون بر این، اشعار وی در مجموعه‌های گروهی و برخی نشریه‌ها منتشر شده است و در جشنواره‌های ادبی و فرهنگی داخل و خارج از افغانستان نیز حضور داشته و جوایزی دریافت کرده است. بسام در سال ۲۰۲۱ میلادی، هم‌زمان با بازگشت طالبان به قدرت، سرزمینش را ترک و به فرانسه مهاجرت کرد. وی اکنون در پاریس زندگی می‌کند و عضو «خانه‌ی شعر در پاریس» و «انجمن آتیله‌ی هنرمندان در تبعید» است.



هاراز
سروده

به شانه‌ات نرسیدم، غبار را چه کنم؟
به گریه کرده‌ام عادت، بهار را چه کنم؟

این شهر، گورِ روشنِ فریادهای ماست
از قتلِ بی‌صدایِ چراغانِ بگو رفیق

کسی به گوشِ دلمِ رمزِ صبرِ یاد نداد
هجومِ ثانیه‌های قطار را چه کنم؟

در مشّتِ ماهِ نو ز جرقه‌ست، گرچه سرد
از آتشی که مانده در آن جانِ بگو رفیق

دلمِ پر از پر پروازهای نافرجام
بدون سمتِ تو این انتظار را چه کنم؟

یک عمر، سهمِ ما قفس و میله و سکوت
از آن پرنده‌ای که شکست آن بگو رفیق

ستاره مُرد و شب از چشمِ من جدا نشد آه...
بدون روشنیِ تو، مدار را چه کنم؟

دیوارها اگرچه بلندند تا فلک
از صبحِ سرخِ پشتِ بیابانِ بگو رفیق

بگو چگونه بسازم دوباره خویش از نو
اگر تو خطِ بزنی روزگار را چه کنم؟

من سال‌هاست خسته و خاموش مانده‌ام
از انفجارِ بغضِ هزارانِ بگو رفیق

اگر تو آینه‌بازی و روبگردانی
من این تمامِ دلِ بی‌قرار را چه کنم؟

وقتی که شب شکست و سحر سرزد از افق
از نامِ ما در آن دلِ میدانِ بگو رفیق

غزل به نامِ تو آرام می‌شود؛ اما
تو نبضِ واژه‌نباشی، شعار را چه کنم؟

از عشقِ به‌جز این یخنِ چاک چه مانده؟
در سفره‌ی وحشت‌زده جز خاک چه مانده

هنوز پنجره‌ای روبه تو نفس دارد
من این اتاقِ پر از انفجار را چه کنم؟

هر ترس به من گفت نرو، رفتم و دیدم
از ترس، به‌جز عادتِ بی‌باک چه مانده؟

فرانسه را بکنم ترک، تا مزار آیم
بگو اگر تو نباشی، «مزار» را چه کنم؟

دل خواست شبی تاک شود، مست بیفتد
از مستیِ انگور در این تاک چه مانده؟

خیراست؟ نه! ز زخمِ خیابانِ بگو رفیق
از خشمِ مانده در دلِ طوفانِ بگو رفیق

شب، بالش تو حافظِ اسرار تو بوده‌ست
از گریه به‌جز لکه‌ی نمناک چه مانده؟

آینه به تو گفت: خودت باش، تو رفتی
از جرأت دیدارِ خودت، باک چه مانده؟

نان را به عرقِ دادم و دل را به تو؛ اما
از سهم من عاشقِ دل‌پاک چه مانده؟

بوسیدمت آن‌گونه که انگار جهان گفت
از بوسه دگر در نفسِ خاک چه مانده؟

در هر شهری که پا می‌گذارم
زبانِ زیبایم را
همچون گلی در گلدانِ صدا می‌کارم
بر میزِ شعر

روی صحنه‌ی تئاتر

در راهروِ کلیسا
در سکوتِ کتابخانه

و حتی در همه‌ی خیابان

هر واژه

چون کبوترِ سپیدی‌ست

که از پنجره‌ی دلم پر می‌کشد

و بر بامِ خانه‌های بی‌خاطره می‌نشیند

من فارسی را

در چمدانم نیاورده‌ام

او خودش آمده

از لابه‌لایِ ملافه‌های مادرم

از لحنِ لالاییِ شبانه

از عطرِ سپیده‌دمِ بلخ
از خاکِ کوچه‌ای که اسمم را
با گچِ روی دیوار نوشته بود

شعر را
چون آینه‌ای رو به خورشید می‌گیرم
تا تمام آنانی که سایه شده‌اند
دوباره روشنی را به یاد آورند

ما

فرزندانِ تبعید نیستیم

نسلِ زنده‌ی امیدیم

که ریشه‌های مان را

در دلِ خاک جا گذاشته‌ایم

اما برگ‌های مان را

رو به آفتاب هر زبان تازه‌ای می‌چرخانیم

من فارسی را

نه فقط با واژه‌ها

بلکه با نگاه

با اشک

با دست‌هایی که هنوز

درخششِ زمردِ پنجشیر را دارند

باز آفرینی می‌کنم

در بازارهای شلوغِ غرب

میان صفِ نان‌های بی‌روح

زیر چراغ‌های سردِ ایستگاه‌های مترو

زبانم را

مثل یک گلِ خشک شده در کتاب

آهسته می‌گشایم

و می‌گذارم عطرش
در هوا پخش شود

خانه‌ی من
در هیچ خاکی تبعید نمی‌شود

گاهی
در کلاس‌های شبانه
وقتی از «سلام» و «دوستت دارم» می‌گویم
دانشجویی با چشمان حیرت‌زده
می‌پرسد:

چطور زبانی می‌تواند این قدر شبیه دعا باشد؟

چرا که هنر
زخم را نمی‌پوشاند
بلکه آن را
به دریا بدل می‌کند
و ما
مهاجرانِ واژه و صدا
با جیب‌هایی پر از اندوه گرم
دوباره شهر به شهر
سفر می‌کنیم
تا تکه‌های گم‌شده‌ی یک‌دیگر را
در شعر
در ترانه
در قصه
دوباره پیدا کنیم.

شعر مولانا را
چون پرنده‌ای زخمی
در دست می‌گیرم
و به کودکی در پارک می‌گویم
این آواز را گوش کن
از دور آمده؛ اما از دلِ تو عبور خواهد کرد

و چه شگفت است
که آن سوی دنیا
یک نوازنده‌ی دوره‌گرد
در کافه‌ای در بارسلونا
تار را با لحن هرات می‌نوازد
و پیرمردی آلمانی
زیر لب
رباعی خیام را تکرار می‌کند
بی‌آن که بداند
چگونه دارد با وطن من گریه می‌کند

این جاست که می‌فهمم
زبانِ من
در هیچ مرزی محصور نیست

ان پارسے بان کودک

پاژن

سنجاب و درس فراموشی





بفش نهم

سردی هوا و بادهای تند در کوه‌پایه‌های پامیر بیشتر شده بود و خورشید دیگر توان نداشت از آن همه مسافت، گرمی بفرستد. از خورشید فقط تابشی کم‌جان بر تپه‌های بلند می‌رسید؛ همین پاژن و کل را دل‌خوش‌تر کرده بود. آن‌ها دوان دوان از دامنه‌ی کوه به طرف خانه‌ی‌شان پایین می‌آمدند.

پاژن، مانند همیشه، جلوتر می‌دوید و گاهی برمی‌گشت تا کل را دست بیندازد. ناگهان صدایی به گوشش رسید:

- جیک ... جیک ...

پاژن در جا ایستاد. صدا را در ذهنش تکرار کرد و کنج‌کاوتر شد. با کل به‌سوی صدا، آهسته‌آهسته قدم برداشت.

پشت بوته‌ای خشک، پرنده‌ی کوچکی روی برف افتاده بود. یک بال‌اش زخمی شده بود و نمی‌توانست پرواز کند.



پاژن آرام کنارش نشست و گفت:
- پرنده‌ها چگونه در هوا آسیب می‌بینند؟ چی شده تو را؟
کل گفت:

- پرنده را محکم بگیر که فرار نکند. او را ببریم به خانه.
پاژن از این پیش‌نهاد کل خوشش نیامد؛ اما خودش هم نمی‌دانست چرا؟ دلش نمی‌خواست
پرنده را به خانه ببرد و دیگر نگذارد پرواز کند؛ اما نمی‌توانست او را همان‌جا هم رها کند.
پاژن تا حالا چنین حالتی را در خودش ندیده بود. او همیشه همه‌چیز را به بازی می‌گرفت؛
اما حالا فکر می‌کرد؛ راهی پیدا کند تا به پرنده کمک کند؛ ولی نمی‌دانست چگونه.
با خودش گفت:

- اگر من این‌جا رهایت کنم، کی کمکت می‌کنه؟
کل دوباره پیشنهاد داد:

- اگر پرنده را به خانه نمی‌بری، همین‌جا رهایش کن. تا دیر نشده خودمان را به خانه
برسانیم.

پاژن به اطراف نگاه کرد. هیچ پرنده‌ای آن‌جا نبود تا به این پرنده کمک کند. با خودش فکر
کرد: شاید هیچ‌کس نزدیک این پرنده نباشد و ما باید به او کمک کنیم.

آن‌ها پرنده را به کنار صخره‌ای بردند تا از باد سرد صبح‌گاهی در امان باشد. کل اندکی
از نان تازه‌ای را که صبح بی‌بی‌اش به او داده بود، برای پرنده آورد و جلو آن گذاشت تا
بخورد.

در همان لحظه، صدای بال‌زدن پرنده‌ای به گوش پاژن رسید. عقابی از بالای سرشان
گذشت و ناگهان به سمت پرنده‌ی کوچک شیرجه زد.
پاژن خودش را جلو انداخت و پرنده را با دستانش پنهان کرد.
عقاب چند لحظه بالای سرشان چرخید و بعد دور شد.



کل نمی‌دانست عقاب چه می‌خواهد و خیلی ترسیده بود. از پاژن پرسید:
- عقاب چی می‌خواست؟ تو چرا پرنده را زیر دست‌هایت پنهان کردی؟ شاید می‌خواست
برایش کمک کند.

پاژن گفت:

- عقاب به پرنده‌های کوچک کمک نمی‌کند، بلکه آن‌ها را شکار می‌کند. من نمی‌خواهم این
پرنده‌ی کوچک و زخمی بیش‌تر رنج بکشد.
کل از این حس و رفتار پاژن شگفت‌زده شد و آرام منتظر ماند تا پاژن برای پرنده تصمیمی
بگیرد. او تا آن روز پاژن را این‌گونه بااحساس، شبیه آدم‌های بزرگ، ندیده بود.
لحظه‌ای بعد، صدای مادر بزرگ از دور آمد:

- پالااژژژن!

پاژن با تمام قوت پاسخ داد:

- ما این جاییم!

مادر بزرگ رسید. پاژن پرنده را نشان داد و همه‌چیز را برایش تعریف کرد.

مادر بزرگ پرنده را با احتیاط گرفت و گفت:

- این را امشب می‌بریم به خانه. صبح، وقتی حالش بهتر شد، رهایش می‌کنیم تا برود به
لانه‌اش.

آن شب، وقتی پرنده را در جای امنی گذاشتند، پاژن مدت زیادی به آن نگاه کرد.

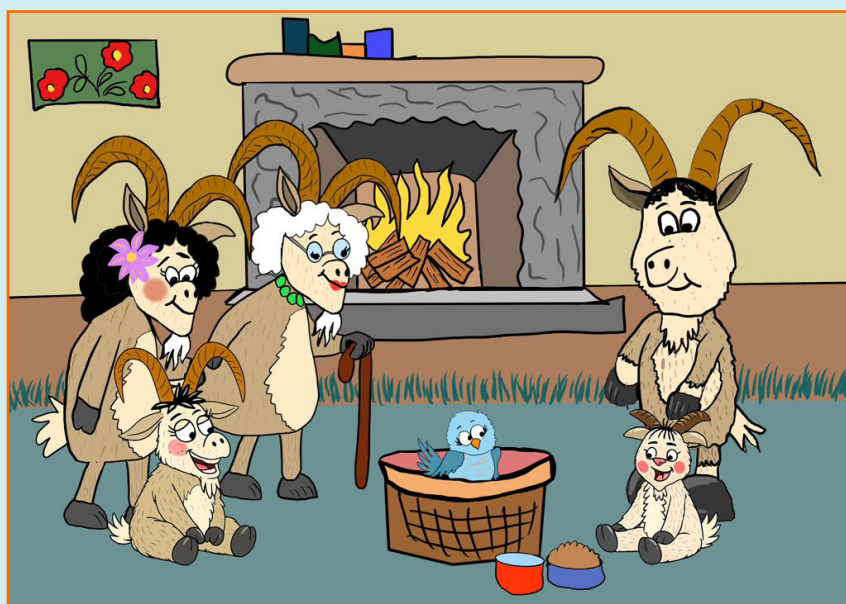
کل که کنارش نشسته بود، گفت:

- فردا این پرنده را رها می‌کنی؟

پاژن گفت:

- بلی! این باید به لانه‌اش برگردد. زندگی با ما برایش سخت خواهد بود.

پاژن نمی‌دانست فردا چه خواهد شد؛ اما چشمش تا صبح دنبال پرنده بود.





سنجاب و درس فراموشی

یکی بود یکی نبود غیر از خدای مهربان هیچ کس بهتر نبود. در روزگاران قدیم و در یک جنگل انبوه از درخت‌های سرو بلند سنجابی زندگی می‌کرد که کمی مغرور بود. حیوانات جنگل او را دوست داشتند و او نیز با همه بازی می‌کرد. همه فکر می‌کردند سنجاب خوب و مهربان است و قلبی بزرگ دارد. تا این که روزی از روزها خرس پاندا اسباب‌کشی می‌کرد و از همه‌ی حیوانات جنگل خواهش کرد او را همراهی و کمک کنند تا وسایلش را به خانه‌ی جدیدش ببرد. همه‌ی حیوانات حاضر شدند به جز سنجاب. حیوانات دور هم جمع شدند؛ ولی دیدند سنجاب هنوز نیامده. با یک‌دیگر گفتند: «حتماً او مریض است و توانایی کمک کردن به ما را ندارد. هیچ مشکلی نیست امیدواریم زود زود حالش خوب شود و به جمع ما بپیوندند». روز بعد سنجاب به همه دروغ گفت که: «روز اسباب‌کشی وسایل خرس پاندا من مریض بودم. من را ببخشید». وقتی حیوانات این حرف را شنیدند با لبخند گفتند: «کار خوبی کردی سنجاب‌جان که نیامدی چون ممکن بود حالت بدتر شود». چندین روز از اسباب‌کشی گذشت و به‌طور ناگهانی پدر و مادر خرگوش باهوش مریض شدند و او باید با یکی از دوستان به داروخانه‌ی جنگل که خیلی دور بود می‌رفت. او راه داروخانه را بلد نبود و به حیوانات گفت: «من باید از سنجاب کمک بگیرم. او چند مرتبه به داروخانه رفته و حتماً من را همراهی می‌کند تا داروهای پدر و مادرم را بگیرم». وقتی از سنجاب خواست با او بیاید باز سنجاب بهانه‌ای درست کرد و دوباره از کمک کردن شانه خالی کرد. این روز هم گذشت تا این که حیوانات جنگل به این نتیجه رسیدند که این سنجاب خیلی مغرور و دروغ‌گو است و همه‌ی حرف‌هایش بهانه و دروغ بوده تا به زحمت نیفتد. آن‌ها به یک‌دیگر گفتند: «بهتر است از لاک‌پشت دانا کمک بخواهیم. او حتماً راه درست را برای این مشکل به ما نشان خواهد داد». وقتی لاک‌پشت دانا حرف‌های حیوانات

دیگر را شنید فکری کرد و گفت: «باید کاری کنیم که سنجاب نیازمند کمک حیوانات شود». همه گفتند: «بله! درست است اما چطور؟». لاک پشت دانا گفت: «سنجاب عادت دارد از درخت گردو بچیند و زیر خاک پنهان کند. ما باید ببینیم گردوها را کجا پنهان می‌کند، بعد آن‌ها را از آن‌جا برداریم و در جای دیگری پنهان کنیم. وقتی او گردوها را پیدا نکند گرسنه می‌ماند و مجبور می‌شود پیش شما بیاید تا چاره‌ای بیندیشید. آن‌گاه شما باید به او کمک کنید تا گردوها را پیدا کند و یاد بگیرد کمک کردن اخلاق نیکویی است».

حیوانات چنین کردند وقتی سنجاب گردوها را پنهان می‌کرد تا برای روز بعد آن‌ها را بخورد، حیوانات گردوها را جابه‌جا می‌کردند. روز بعد سنجاب هرچه گشت گردوها را پیدا نکرد تا این‌که گرسنه و خسته و غمگین زیر سایه‌ی درختی نشست و با خود گفت: «باید از حیوانات جنگل کمک بخواهم و الا از گرسنگی بی‌هوش می‌شوم». وقتی حیوانات دیگر را صدا کرد لاک پشت دانا از او پرسید چی شده سنجاب کوچولو؟».



او گفت: «من برای امروز غذا زیر زمین ذخیره کرده بودم؛ ولی حالا نمی‌توانم پیدا کنم. لطفاً به من کمک کنید تا آن‌ها را پیدا کنم». لاک پشت دانا گفت: «بسیار خوب ما دوست‌های تو هستیم و نباید در هنگامی که نیازمند کمک هستی تنهات بگذاریم. حالا همه به تو کمک می‌کنیم». چیزی نگذشت که همه‌ی گردوها در سبدي جمع شد و سنجاب از خوش‌حالی فریاد می‌زد.



لاک پشت دانا گفت: «می بینی سنجاب کوچولو که کمک کردن چه حس خوبی دارد؟ در حالی که تو همه‌ی دوستانت را در روز بد تنها گذاشتی باز هم آن‌ها تو را کمک کردند چون می‌دانند ممکن است فردا آن‌ها نیازمند کمک شوند. ما باید همیشه پشت هم باشیم و در لحظات نیاز دست در دست هم داده دوستی خود را ثابت کنیم. حالا که سبد گردویت پر شده نظرت در مورد رفتارهای بد و دروغ گفتن‌هایت چیست؟!». سنجاب با خجالت به چشمان حیوانات نگاه کرد و گفت: «من از شما معذرت می‌خواهم. حق با لاک پشت دانا است. من امروز درس مهمی آموختم. کار من خیلی اشتباه بود و امروز به شما قول می‌دهم که دیگر هرگز تکرار نشود. از شما سپاس گزارم که این درس مهم را که تا آخر عمر، به درد زندگی من خواهد خورد، به من یاد دادید». بله بچه‌های خوب دروغ گفتن و کمک نکردن به کسانی که نیازمند کمک هستند کار بسیار اشتباهی است. ما در هر حالتی باید کوشش کنیم به هم‌نوع خود رسیدگی کنیم چون ممکن است ما نیز روزی نیازمند کمک شویم و دیگران هم همان رفتار بد ما را تکرار کنند و آن وقت است که شاید زمانی برای جبران نباشد و تنها بمانیم. پس راستگو باشیم و به همه کمک کنیم.



PARSIBAAN QUARTERLY

In the realm of literature and culture
Third Year, NO: 20, June / August 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

 [parsibaan](#)  [parsi.baan](#)  [parsi_baan](#)  [parsibaan1](#)  [parsibaan](#)



جشن تیگران نماد پاسداری
از سرزمین در برابر اهریمن

سراشت
شکوه