بسم الله الرحمن الرحیم

رایزنی فرهنگی سفارت جمهوری اسلامی ایران در تاجیکستان

دوفصلنامهٔ علمی- ترویجی

پژوهش‌های زبانی و ادبی در آسیای مرکزی

این نشریه با مجوز شمارهٔ ۴۹۹ به تاریخ ۱۹۹۹/۱۰/۰۷م به‌نام رایزنی فرهنگی سفارت جمهوری اسلامی ایران در تاجیکستان به ثبت رسیده است.

این مجله بنابر مجوز کمیسیون نشریات علمی به تاریخ ۱۳۹۵/۱۲/۱۹ و براساس نامهٔ شمارهٔ ۲۵۴۹/۱۸/۳ مورخ ۱۳۹۵/۰۱/۱۶ مدیرکل دفتر سیاست‌گذاری و برنامه‌ریزی امور پژوهشی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری از شمارهٔ ۴۴، بهار و تابستان ۹۴ دارای رتبهٔ علمی- ترویجی است.

سال هفدهم، شمارهٔ چهل‌وهفتم، پاییز و زمستان ۱۳۹۵

راهنمای تدوین مقاله

مقدمه

سرنوشت آسیای مرکزی در زمانی به درازنای تاریخ زندگی اقوام آریایی در آن، با زبان و ادب فارسی پیوند خورده است. در این دورهٔ طولانی صدها ادیب، شاعر، مورخ، فیلسوف و دانشمند از دامان این خاک پرورش یافته و زینت‌بخش تمدن جهان شده‌اند. مسئولان *دوفصلنامهٔ* ***پژوهش‌های زبانی و ادبی در آسیای مرکزی*** با نظرداشت این پیوند ژرف و با استفاده از هیئت تحریریه‌ای متشکل از استادان دانشگاه‌های ایران، افغانستان و پنج کشور آسیای مرکزی قصد دارند میراث هزارودویست‌سالهٔ زبان و ادب فارسی و تأثیر آن در زبان‌ها و فرهنگ‌های ازبکی، قرقیزی، ترکمنی و قزاقی آسیای مرکزی از سدهٔ سوم قمری تاکنون را به مخاطبان علاقه‌مند آن بشناسانند و با این شیوه، پیوندهای مردمان گونه‌گون‌نژاد و چندگون‌زبان این منطقه را با یکدیگر و با دیگر مردمان جهان مستحکم‌تر نمایند؛ از این جهت، این نشریه می‌تواند رسانهٔ معتبر و پیشتاز در ماوراءالنهرپژوهی در ایران و جهان باشد و با رویکرد علمی خود گامی هرچند کوچک در راه بازخوانی میراث مشترک این حوزهٔ تمدنی بردارد.

خط مشی نشریه

هرگونه مقاله‌ای که در زمینهٔ زبان و ادبیات فارسی و ارتباط آن با زبان‌های بومی در آسیای مرکزی نوشته شود و از ارزش علمی لازم برخوردار باشد، برای بررسی و احتمالاً چاپ در مجله پذیرفته خواهد شد. هیئت تحریریه در رد یا قبول و نیز حک و اصلاح مقالات آزاد است.

بررسی مقاله

هیئت تحریریه نخست مقالات دریافت‌شده را بررسی خواهد کرد و چنانچه مناسب تشخیص داده شود و در چارچوب تخصصی موضوع نشریه قرار گیرد، پس از حذف نام نویسنده/گان برای ارزیابی به دو نفر از داوران صاحب‌نظر ارسال خواهد کرد.

روش تهیهٔ مقاله

۱. متن مقاله و فهرست منابع در هر صفحه تعداد ۲۶ سطر و طول هر سطر ۱۲ سانتی‌متر و فاصلهٔ سطرها single تایپ شود.

۲. مقالات از ۲۰ صفحهٔ تایپ‌شده (با رعایت بند ۱) تجاوز نکند. همچنین مقالات باید با استفاده از برنامـــهٔ word 2003/2010 با قلم B Nazanin 14 تنظیم و تایپ شوند.
۳. درج عنوان‌ها و سمت‌های نویسندگان محترم در مراحل مختلف صرفاً به همان صورت ثبت‌نامه اولیه در سامانه لحاظ خواهد شد؛ بنابراین، در ثبت ترتیب اسامی و سمت آن‌ها نهایت دقت را لحاظ فرمایید.

ساختار مقاله

ساختار مقاله باید بر این اساس تنظیم شود: عنوان مقاله، نام نویسنده یا نویسندگان، چکیده (۳۰۰ کلمه)، واژه‌های کلیدی (۳ تا ۷ کلمه)، مقدمه، بحث، نتیجه‌گیری، یادداشت‌ها و فهرست منابع (تعداد کلمات کل مقاله از ۴۰۰۰ تا ۶۵۰۰ کلمه باشد):

۱. عنوان: عنوان مقاله کوتاه، دقیق و دربردارندهٔ بیان روشنی از موضوع مقاله باشد.

۲. نام نویسنده یا نویسندگان: در زیر عنوان مقاله سمت چپ به این ترتیب نوشته شود: نام و نام خانوادگی، مرتبهٔ علمی، نام دانشگاه یا مؤسسهٔ محل اشتغال، نشانی، تلفن و دورنگار. درج نشانی **پست الکترونیک نویسندهٔ مسئول مقاله و دانشگاه یا مؤسسهٔ مربوط در پانویس الزامی است** و نویسندهٔ مسئول موظف است به مکاتباتی که از دفتر نشریه انجام می‌شود، در اسرع وقت پاسخ دهد.

۳. چکیده: شامل معرفی موضوع، ضرورت و اهمیت تحقیق، روش کار و یافته‌های پژوهشی است؛ به تعبیری دیگر، در چکیده باید بیان شود که چه گفته‌ایم، چگونه گفته‌ایم و چه یافته‌ایم و بیش از سیصد کلمه نباشد. ارسال چکیدهٔ انگلیسی و سیریلیک در صفحه‌ای جداگانه، شامل عنوان مقاله، نام نویسنده/ نویسندگان، مؤسسه/ مؤسسات متبوع و رتبهٔ علمی آنان الزامی است.

۴. واژه‌های کلیدی: اساسی‌ترین واژه‌هایی که مقاله حول محور آن‌ها بحث می‌کند و مورد تأکید مقاله است، واژه‌های کلیدی است و معمولاً ۳ تا ۷ واژه دارد.

۵. مقدمه: مقدمه زمینهٔ آماده شدن ذهن مخاطب برای ورود به بحث اصلی است؛ بنابراین، نویسنده در مقدمه موضوع را از کل به جزء بیان می‌کند تا فضای روشنی از متن بحث برای خواننده حاصل شود. همچنین ضروری است بیان هدف‌های پژوهشی در مقدمهٔ مقاله مورد نظر قرار گیرد. عنوان مقدمه با شماره‌گذاری (بدین صورت: ۱. مقدمه) آورده شود و در ادامهٔ مقدمه، عنوان‌های ۱-۱. بیان مسئله، ۱-۲. پیشینهٔ تحقیق، ۱-۳. ضرورت و اهمیت تحقیق، همراه با توضیحات مربوط آورده شود.

۶. بحث: شامل تحلیل، تفسیر، استدلال‌ها و نتایج تحقیق است. عنوان بحث با شمارهٔ ۲ مشخص می‌شود و عنوان‌های فرعی آن به‌صورت ۲-۱، ۲-۲، ۲-۳ و... تنظیم می‌شود.

۷. نتیجه: شامل ذکر فشردهٔ یافته‌هاست که با شمارهٔ ۳ مشخص می‌شود.

۸. پی‌نوشت‌ها: شامل پیوست‌ها، ضمائم، پی‌نوشت‌ها و به‌طور کلی مطالبی است که جزو اصل مقاله نیست؛ اما در تبیین موضوع نوشته ضروری و مناسب به‌نظر می‌رسد. شمارهٔ مربوط به پی‌نوشت‌ها درون متن با عدد توک مشخص می‌شود و به‌صورت مسلسل می‌آید (نمونه: روابط فرهنگی بین ایرانیان و سایر تمدن‌ها[1]...).

۹. فهرست منابع: منابع مورد استفاده در متن، در پایان مقاله و براساس ترتیب الفبایی نام خانوادگی نویسنده/ گان به شرح زیر آورده شود:

کتاب: نام خانوادگی، نام (تاریخ انتشار). ***نام کتاب*** (حروف مورب و سیاه با شمارهٔ قلم ۱۲). نام مترجم. نام مصحح. شمارهٔ جلد. نوبت چاپ. محل نشر: ناشر.

مقالهٔ منتشرشده در نشریه: نام خانوادگی، نام (سال انتشار). «عنوان مقاله». ***نام نشریه*** (حروف مورب و سیاه با شمارهٔ قلم ۱۱). دوره و شمارهٔ نشریه. شمارهٔ صفحهٔ آغاز و پایان مقاله.

مقالهٔ ترجمه‌شده در نشریه: نام خانوادگی، نام (سال انتشار). «عنوان مقاله». نام و نام خانوادگی مترجم. ***نام نشریه*** (حروف مورب و سیاه با شماره قلم ۱۲). دوره و شمارهٔ نشریه. شمارهٔ صفحهٔ آغاز و پایان مقاله.

پایگاه‌های اینترنتی: نام خانوادگی، نام (سال انتشار مقاله). «عنوان مقاله». ***نام نشریهٔ الکترونیکی*** (حروف مورب و سیاه با شماره قلم ۱۲). دوره. تاریخ مراجعه به سایت. نشانی دقیق پایگاه اینترنتی.

یادآوری نکات مهم:

۱. رسم‌الخط مورد قبول نشریه و اصول نگارش مقاله‌ها براساس آخرین شیوه‌نامهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی به نشانی: http://www.persianacademy.ir/fa/das.aspx است.

۲. ارجاعات در متن مقاله، بین پرانتز (نام خانوادگی، سال: شمارهٔ جلد/ شمارهٔ صفحه) نوشته شود: (غزالی، ۱۳۶۱: ۱/ ۵۰). منابع انگلیسی به همان شکل انگلیسی در متن درج شود. ضرورت دارد نویسندگان محترم ارجاعات را به‌شکل دقیق و کامل در متن ذکر کنند. ذکر نشانی منبع در متن به‌ترتیبی که گفته شد، برای تمام موارد نقل‌شده، چه نقل‌قول مستقیم

و چه غیرمستقیم، ضروری است. همچنین مشخصات کامل همهٔ منابع ارجاع‌داده‌شده باید در فهرست منابع آورده شود.

۳. معادل انگلیسی واژه‌ها و اصطلاحات نامأنوس برای بار اول که در متن می‌آید، در پی‌نوشت درج شود.

۴. نقل‌قول‌های مستقیم بیش از چهل واژه به‌صورت جدا از متن با تورفتگی (یک سانتی‌متر) از طرف راست و با قلم شمارهٔ ۱۲ تنظیم شود.

۵. نام کتاب‌ها داخل متن به‌صورت مورب باشد و نام مقالات، شعرها و داستان‌های کوتاه داخل گیومه قرار گیرد.

۶. جدول‌ها، نمودارها و عکس‌ها در انتهای متن بعد از نتیجه‌گیری و قبل از پی‌نوشت‌ها و منابع قرار گیرد و تمام آن‌ها حاوی عنوان و شماره باشد. ارسال جدول‌ها در فرمت word ضروری است.

۷. مقاله صرفاً از طریق ثبت‌نام در سامانه نشریه به آدرس http://www.rudaki.org/ ارسال شود. بدیهی است مقالاتی که به هر شکل دیگر دریافت شوند، از فرایند داوری کنار گذاشته خواهند شد.

۸. چنانچه مقاله‌ای فاقد هر یک از موارد پیش‌گفته باشد، از دستور کار خارج می‌شود.

۹. حق چاپ هرمقاله پس از پذیرش محفوظ است و نویسندگان در ابتدای ارسال مقاله متعهد می‌شوند تا زمان مشخص شدن وضعیت مقاله، آن را به جای دیگر نفرستند. چنانچه این موضوع رعایت نشود، هیئت تحریریه در اتخاذ تصمیم مقتضی مختار است.

۱۰. نشریه در اصلاح مقالاتی که نیاز به ویرایش داشته باشند، آزاد است.

۱۱. آرای مندرج در نشریه مبیّن نظر مسئولان و ناشر نیست.

فهرست مقالات

- **کاربرد عنصر رنگ در *دیوان رودکی* (تحقیقی دربارهٔ بینایی رودکی براساس تنوع رنگ در دیوان او)** ۱
  محمد پاشایی، رسول کاظم‌زاده
- **رمان *مسلمانان دارالراحت* و ویژگی‌های ترجمهٔ فارسی آن** ۲۵
  ابراهیم خدایار
- ***گل و صنوبر* شیدایی و منظومه‌های فارسی** ۴۹
  وحید رویانی، کمال‌الدین ارخی
- **تصحیح رسالهٔ «ده قاعده» اثر میرسیدعلی همدانی** ۶۷
  سیدمحمدباقر کمال‌الدینی
- **تراکمِ ذوق و احساس (نقد و بررسی شعر دل‌آرام خجندی)** ۸۷
  بدرالدین مقصوداف
- **گریه‌ها و خنده‌های شاعرانهٔ بهرام رحمت‌زاد (جستاری در زمینهٔ اشعار شاعر)** ۱۰۹
  مصباح‌الدین نرزیقل
- **شهروند کشور شعر (نقد و بررسی شعر شاه‌بیگیم)** ۱۳۵
  عمرالدین یوسف‌اف
- **چکیدهٔ مقالات به انگلیسی** ۱۵۳
- **چکیدهٔ مقالات به تاجیکی** ۱۶۱

داوران این شماره: نعمت‌الله ایران‌زاده، ابراهیم خدایار، سیدعلی قاسم‌زاده، نصرالله امامی، بدرالدین مقصوداف. مبشر اکبرزاد، مصباح‌الدین نرزیقل، فرنگیس‌شریف‌اوا.

دوفصلنامهٔ پژوهش‌های زبانی و ادبی در آسیای مرکزی
سال ۱۷، شمـارهٔ ۴۷، پاییز و زمستان ۱۳۹۵

کاربرد عنصر رنگ در *دیوان رودکی*
(تحقیقی دربارهٔ بینایی رودکی براساس تنوع رنگ در دیوان او)

محمد پاشایی [۱*]، رسول کاظم‌زاده [۲]

(تاریخ دریافت: ۹۵/۱۰/۳، تاریخ پذیرش: ۹۶/۱/۲۵)

چکیده

شاعران همواره به رنگ‌ها توجه خاصی نشان داده‌اند و در کنار کارکرد هنری عنصر رنگ در خلق تصاویر شاعرانه و تشبیهات هنری، از ویژگی نمادین رنگ‌واژه‌ها نیز در انتقال عواطف و احساسات ویژهٔ خود بهره برده‌اند. موضوع بحث این مقاله، بررسی کاربرد عنصر رنگ در *دیوان رودکی*، به‌مثابهٔ یکی از عناصر زبانی و درون‌متنی شعر، است. از زمان‌های دور، کورِ مادرزاد بودن یا کور شدن رودکی در اواخر عمرش، مسئله‌ای مبهم و تاریک محسوب می‌شود که ذهن پژوهندگان را به خود مشغول داشته است. این مقاله به بررسی بسامد فراوان کاربرد عنصر رنگ در اندک ابیات باقی‌مانده از رودکی و اشاره به چندین مورد از نشانه‌های زبانی و درون‌متنی شعر او، از قبیل تبدیل امور ذهنی به امور حسی با کاربرد هنرمندانهٔ رنگ، توجه خاص او به طبیعت و تصاویر برساخته از آن، کاربرد لغوی و اصطلاحی رنگ و ترکیبات برساخته از آن، ارائهٔ تصویری انتزاعی در قالب محسوسات به کمک رنگ‌واژه‌ها، رابطهٔ غیرمستقیم رنگ و مفهوم ذهنی، استفاده از لغز یا چیستان، رسیدن از سطح توصیفی جزئی به مصداق موردنظر و تجربهٔ دیدار و تصاویر دیداری،

---

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، ایران
* m.pashaei@azaruniv.edu
۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، ایران

اختصاص دارد تا نشان دهد که رودکی در ابتدا، چنین تصاویری را دیده و درک کرده و کور مادرزاد نبوده است.

واژه‌های کلیدی: رودکی، بینایی، کوری، رنگ‌واژه، توصیف.

۱. مقدمه

شاعران از دیرباز توجه خاصی به رنگ‌ها داشته‌اند و در کنار کارکرد هنری آن‌ها در خلق تصاویر شاعرانه و تشبیهات هنری، از ویژگی تأویل‌پذیری آن‌ها نیز در انتقال عواطف ویژهٔ خود، بسیار بهره برده و از طریق آن‌ها احساسات خود را، اعم از خشم و نفرت، خوشحالی، ترس و غیره، نشان داده‌اند. هرچند در ادبیات فارسی، تعداد رنگ‌واژه‌ها در مقایسه با جهان اصلی آن‌ها، بسیار کم است (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۴۹: ۲۶۸)، باوجوداین، شاعران فارسی‌زبان توانسته‌اند با استفادهٔ مستقیم از عناصر رنگ و نیز با کمک اجسامی که نماد یک رنگ هستند، تصاویر شاعرانه و تشبیهات هنری فراوانی را خلق کنند. این مقاله به بررسی بسامد فراوان کاربرد عنصر رنگ در اندک ابیات باقی‌مانده از رودکی و اشاره به چندین مورد از نشانه‌های زبانی و درون‌متنی شعر رودکی اختصاص دارد تا نشان دهد که رودکی در ابتدا، چنین تصاویری را دیده و درک کرده و کور مادرزاد نبوده است.

۱-۱. بیان مسئله

رودکی شاعر قرن چهارم قمری است که او را به‌سبب مقام بلندش در شاعری و به‌علت پیشوایی پارسی‌گویان، به‌حق «استاد شاعران» لقب داده‌اند (صفا، ۱۳۷۷: ۲۱۰). نظامی عروضی سمرقندی (۱۳۸۲: ۴۹) در وصف او، نام «استاد» آورده و نوشته است که از ندمای پادشاه، هیچ‌کس محتشم‌تر و مقبول‌القول‌تر از او نبود.

از دوران کودکی و همچنین پدر و مادر رودکی، نشانی در شعرش نیست. تمام آگاهی ما دربارهٔ سال تولد و دوران کودکی و جوانی وی، برحسب گمان یا با تکیه بر مدارکی خارج از متن شعر اوست (ر.ک: نفیسی، ۱۳۸۲: ۳۰۰). رودکی از اولین کسانی است که خود را در شعر معرفی کرده و تصویری تار از زندگی‌اش به‌دست داده است. اگر اشعار

زیادی از او باقی می‌ماند، این تصویر روشن‌تر و کامل‌تر می‌بود؛ اما گذشت زمان و اتفاقات ناشی از آن، هرچه را که این بزرگ‌مرد در تاروپود شعر جاودان کرده بود، برهم ریخت و محو کرد؛ بنابراین، آنچه از شعر او دربارهٔ زندگی‌اش می‌توان به‌دست آورد، مسائلی کلی است. تذکره‌ها و نوشته‌ها دربارهٔ رودکی، ما را بر سر دوراهی قرار می‌دهند که آیا وی کور بوده، یا بر اثر حادثه‌ای در زندگی، به چنین سرنوشتی دچار شده است. تذکره‌نویسان و بزرگانی چون محمد عوفی، عبدالرحمن جامی، خواندمیر، امیراحمد رازی و افراد زیادی به تقلید از آن‌ها، رودکی را «کور مادرزاد» خوانده‌اند؛ اما سخن محمودبن عمرنجاتی در مورد او، به حقیقت نزدیک‌تر است که در آخر عمر کور شده است و اینکه سمعانی در *الانساب*، نظامی عروضی در *چهار مقاله* و صاحب *تاریخ سیستان* به کوری او اشاره نکرده‌اند، نشان از این حقیقت دارد (دبیری‌نژاد، ۱۳۸۷: ۱۸۴-۱۸۷).

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

بررسی عناصر زبانی و درون‌متنی شعر شاعران، مسبوق به سابقهٔ چندانی نیست؛ اما از آن زمان که محققانی از قبیل فروزانفر در کتاب *سخن و سخنوران* (۱۳۸۰: ۱۸-۲۵)، زرین‌کوب در کتاب *پیر گنجه در جست‌وجوی ناکجاآباد* (۱۳۸۹: ۱۴-۳۶) و دیگران، بدین کار پرداختند و روش کار را به پژوهشگران آموختند، بحث و بررسی با این روش از سوی ادب‌پژوهانی چون شفیعی کدکنی (۱۳۴۹: ۲۰۶-۲۲۱ و ۳۳۰-۳۳۶)، کوروش صفوی و چندین تن دیگر ادامه یافت. ازآنجاکه این بزرگان پهنای کار را سنجیده بودند، کار را آسان نمی‌گرفتند و سعی داشتند با خوانش مکرر متن، از نکته یا سرنخی که آن‌ها را به مقصود می‌رساند، غفلت نکنند. آثاری برای معرفی رودکی چاپ شده است که می‌توان موارد زیر را نام برد: *پیرامون رودکی و رودکی‌شناسان* از میرزا ملااحمداف، «نابینایی رودکی و عنصر رنگ در شعر او» از کامل احمدنژاد، «بینایی و نابینایی رودکی سمرقندی» از بدیع‌الله دبیری‌نژاد و غیره.

نگارندگان این کتاب‌ها و مقالات تلاش کرده‌اند تا از طریق مواد خام موجود در دیوان شعر شاعران، یا مدارک و اسنادی چون تذکره‌ها، مجله‌ها، جُنگ‌ها، نامه‌ها و غیره، شاعران و شعر آن‌ها را هرچه بهتر به‌تصویر بکشند؛ اما هیچ‌کدام از آثار پژوهشی مذکور،

از عناصر زبانی درون‌متنی برای رد یا اثبات مدعا بهره نبرده‌اند. هدف از نگارش مقالهٔ حاضر، تحلیل و بررسی رنگ‌واژه‌ها و توصیف و تبیین‌های شاعرانه در *دیوان رودکی* برای اثبات کوری یا بینایی اوست. بدیهی است بدون دستیابی به مدارک جانبی و استفاده از آن‌ها، تحقیقی بدین مضمون کاستی‌هایی خواهد داشت.[۱]

این مقاله مدعی نیست که عنصر رنگ را برای نخستین بار در شعر رودکی بررسی و دربارهٔ کوری و بینایی رودکی بحث می‌کند. در این مقاله تلاش شده است بدون بهره‌گیری از اسناد و مدارک خارجی و بدون تکیه بر برخی مجعولات و بی‌دقتی‌های تذکره‌ها، با عنایت به رنگ‌واژه‌ها و توصیف و پرداخت تصاویر شاعرانه، گامی برای شناخت رودکی و تحلیل شعر او برداشته شود.

آنچه این مقاله را از پژوهش‌های قبلی متمایز می‌کند، توجه به خود متن شعری است که زاییدهٔ ذهن و زبان شاعر است. در این بحث، شگردهای شاعرانه، توصیف‌ها، تبیین‌ها و کاربرد عامدانهٔ برخی رنگ‌واژه‌ها و بعضی نکات تازه دربارهٔ شعر رودکی، ازجمله لغز و قلمیه که تا به حال در معرفی رودکی توجهی بدان نشده، موردتوجه قرار گرفته است.

۱-۳. ضرورت و اهمیت تحقیق

دربارهٔ کور مادرزاد بودن یا نبودن رودکی و همچنین سفرهایش، نظراتی ابراز شده است که با تکیه بر صور خیال شعری یا تک‌بیت‌های باقی‌مانده در دیوان اوست؛ چنان‌که مخاطب را راضی نمی‌کند. حقیقت این است که باوجود استدلال‌های به‌دست‌آمده از این ابیات یا گفته‌های تذکره‌ها، نمی‌توان سخنی قطعی در این مورد گفت. به این ابیات توجه کنید:

پوپک دیدم به حوالی سرخس　　بانگک بر برده به ابر اندرا
چادرکی دیدم رنگین بر او　　رنگ بسی گونه بر آن چادرا

(نفیسی، ۱۳۸۲: ۴۹۱)

این ابیات را بیشتر به‌عنوان شاهدی برای کور مادرزاد نبودن او، به‌کار می‌گیرند؛ اما این اشعار احتمال دارد که از نوع شعر لحظه‌ها و نگاه‌ها باشد (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۲: ۷۵) و براساس محاکات از شعر شاعران دیگر، شکل گرفته باشد. باز در این باره، می‌توان

تک‌بیت‌هایی را که برای اثبات مدعا به‌کار گرفته می‌شود، مثال زد؛ اما چه اطمینانی به خواننده می‌توان داد که تک‌بیت‌های باقی‌مانده از میان قصاید یا مثنوی‌ها، از زبان خود او باشد. اگر بیتی را درنظر بگیریم که از *کلیله و دمنهٔ* منظوم او باقی مانده است، این احتمال وجود دارد که آن بیت از زبان یکی از شخصیت‌های داستانی باشد. با عنایت به مباحث مذکور، پژوهش دربارهٔ عناصر درون‌متنی شعر رودکی برای تبیین کور مادرزاد بودن یا نبودن او، اهمیت زیادی دارد.

۲. بحث

در این پژوهش، عناصر زبانی و درون‌متنی شعر رودکی، از قبیل توجه خاص او به طبیعت و تصاویر برساخته از آن، کاربرد لغوی و اصطلاحی رنگ و ترکیبات برساخته از آن، ارائهٔ تصویری انتزاعی در قالب محسوسات به کمک رنگ‌واژه‌ها، رابطهٔ غیرمستقیم رنگ و مفهوم ذهنی، استفاده از لغز یا چیستان، رسیدن از سطح توصیفی جزئی به مصداق مدنظر، تجربهٔ دیدار و تصاویر دیداری و نیز بسامد و تنوع بالای کاربرد عنصر رنگ در اندک ابیات باقی‌مانده از وی، برای رسیدن به این نکته که او در ابتدا چنین تصاویری را مشاهده کرده و کور مادرزاد نبوده است، بررسی می‌شود.

۲-۱. توجه خاص رودکی به طبیعت و تصاویر برساخته از آن

در ابیات زیر، توجه خاص رودکی به طبیعت و تصاویر برساخته از آن که با دقت نظر انجام گرفته، درخور تأمل است. رودکی سپسِ آنکه آمدن بهارِ با رنگ‌وبوی را مژده می‌دهد، ابر را به مرد سوگوار که هر دم گریه سرمی‌دهد و رعد را به عاشق نالان، تشبیه می‌کند. اما اینکه خورشید مانند حصاری‌ای پشت ابر پنهان است و گاه‌گاه از پشت ابر روی نشان می‌دهد، حاکی از آن است که او خود چنین تصویری را به‌عینه دیده است:

آمد بهار خرم با رنگ‌وبوی طیب — با صدهزار نزهت و آرایش عجیب
آن ابر بین که گرید چون مرد سوگوار — و آن رعد بین که نالد چون عاشق کئیب
خورشید را ز ابر دمد روی گاه‌گاه — چونان حصاری‌ای که گذر دارد از رقیب
باران مشکبوی ببارید نوبه‌نو — وز برگ برکشید یکی حلهٔ قصیب

(نفیسی، ۱۳۸۲: ۴۹۲)

تشبیه لالهٔ میان کشت به پنجهٔ حناشدهٔ عروس نیز، از همین نوع تصاویر است:

لاله میان کشت بخـندد همی ز دور چون پنجهٔ عروس به حنا شده خضیب

(همان جا)

نابسوده دو دست رنگین کرد ناچشیده به تارک اندر تاخت

(همان، ۴۹۳)

ابیات زیر نیز ازجملهٔ قرائنی است که در بحث بینایی یا کوری رودکی، باید موردتوجه قرار گیرد. شکل خاص نوشتاری حرف «ج» و تشبیه زلف حلقه‌شده به آن، و تشبیه خال یار در میان زلفِ پیچیده به نقطهٔ «جیم»، ازجملهٔ عناصری است که تصویرسازی با آن‌ها، نیازمند تجربهٔ عینی خودِ شاعر است. همچنین، تشبیه دهان تنگ یار به دانهٔ ناری که به دو نیم کرده باشند، از این مقوله است:

زلف تو را جیم که کرد؟ آن‌که او خال تو را نقطهٔ آن جیم کرد

و آن دهن تنگِ تو گویی کسی دانگکی نار به دو نیم کرد

(همان، ۴۹۶)

و نیز در بیت زیر:

که باز شانه کند همچو باد سنبل را به نیش چنگل خون‌ریز تارک عصفور

(همان، ۵۰۲)

تصویری که در آن باز با چنگال خود تارک عصفور را شانه می‌کند، آن‌چنان‌که باد سنبل را به‌حرکت درمی‌آورد، تصویری بسیار زیبا و بکر است که از پیوند زدن دو تصویر و دو صحنه زیبای طبیعی اتفاق می‌افتد و شاعر بدان توجه خاص نشان می‌دهد.

۲-۲. رابطهٔ غیرمستقیم رنگ و مفهوم ذهنی در شعر رودکی

کاربرد لغوی و اصطلاحی رنگ در *دیوان رودکی* مختلف است. گاه در معنای دقیق کلمه، رنگ مشخصی را مطمح‌نظر دارد؛ مثل بیت زیر که موی سر خویش را در صفت سیاهی، به رنگ قطران تشبیه می‌کند:

شد آن زمانه که رویش بسان دیبا بود شد آن زمانه که مویش بسان قطران بود

(همان، ۴۹۹)

و گاه مفهوم دیگری می‌جوید؛ مانند بیت زیر که رودکی هردو معنی را در نظر دارد؛ هم به دورنگی دهر و تغییر و تحول آن و هم بر فترت و سستی اشاره کرده است:

به دور عدل تو در زیر چرخ مینایی چنان گریخت ز دهر دورنگ، رنگ فتور

(همان، ۵۰۲)

شاعر بر فترت و سستی که موضوعی ذهنی است، رنگ بخشیده و آن رنگ را نیز در سایهٔ عدل ممدوح، گریزان دانسته است؛ موضوعی انتزاعی که ساختهٔ ذهن شخص شاعر است و با کنایه‌ای بجا، رنگ باختن را برای تناسب بیشتر در کنار دهر دورنگ به‌کار برده است. ابیات زیادی از این دست وجود دارد که نشان می‌دهد شاعر با به‌کار بردن عنصر رنگ، علاوه‌بر اینکه قصد داشته است در رساندن تصویر برساخته، از رنگ کمک بگیرد، در جهتی دیگر، با استفاده از این ابزار، توانسته است مخاطب را به رابطهٔ غیرمستقیم رنگ و مفهوم ذهنیِ خود توجه دهد. هدف در این نوع اشعار، اشارهٔ مستقیم به رنگ اشیا و آشنا کردن مخاطب با شیء خارجی نیست، بلکه ارائهٔ نمونهٔ مثالی از سوی شاعر است؛ یعنی سعی دارد تصویر انتزاعی را در قالب محسوسات بریزد و به ذهن مخاطب القا کند. مثال‌های زیر از این نوع است:

خرد در بها نقد هستی فرستد گهرهای رنگین چو زاید ز کانم

(همان، ۵۰۵)

زر بر آتش کجا بخواهی پالود جوشد، لیکن ز غم نجوشد چندان

(همان، ۵۰۶)

۲-۳. لغز و چیستان‌سازی رودکی

لغز یا چیستان مورد دیگری است که باید در شعر رودکی برای دریافت و فهم و تحقیق دربارهٔ کور بودن یا نبودن او، بدان توجه کرد. برای ساختن لغز، ابتدا صفات و مشخصاتی از ظاهر موردی که در ذهن داشتند، ارائه و سپس برای فهم مخاطب، به خصوصیات جزئی شیء نیز اشاره می‌کردند. صفاتی که رودکی در اندک ابیات خود در وصف قلم آورده است، نه‌تنها تصویری کلی از یک شیء نیست، بلکه توجه او را به پرهیز از کلی‌گویی، ذکر جزئیات وصف و ارائهٔ تصویری دیداری نشان می‌دهد. شاعران کور دیگر، همان‌گونه که شفیعی کدکنی اشاره کرده است، تصویری کلی از اشیا به‌دست می‌دهند

(شفیعی کدکنی، ۱۳۴۹: ۳۳۵) و چون قدرت تصویرپردازی مبصرات را ندارند، بیشتر به حواس دیگر و انتقال مفاهیمی که با حواس دیگر است، روی می‌آوردند؛ اما رودکی چنان‌که مشاهده می‌شود، به‌صورت دقیق حتی به معماسازی در مورد قلم، دست زده است.

لنگ‌رونده است، گوش‌نی و سخن‌یاب گنگ‌فصیح است، چشم‌نی و جهان‌بین
تیزی شمشیر دارد و روش مار کالبد عاشقان و گونهٔ غمگین
(نفیسی، ۱۳۸۲: ۵۰۹)

اشعاری نیز در بین ابیات باقی‌مانده از رودکی وجود دارد که هرچند به‌صورت مستقیم، در آن به عنصر رنگ اشاره نشده است، با این حال، دقت در تصویر موجود نشان‌دهندهٔ وجود رنگ و شکل‌گیری تصویر با کمک این عنصر است؛ به این بیان که در کنار شکل هندسی، بو، لمس شیء و غیره، می‌توان به‌صورت ضعیف، وجود رنگ را احساس کرد که در کنار دیگر موارد اشاره‌شده، به ذهن تداعی می‌شود.

گل بهاری، بت تتاری نبیذ داری، چرا نیاری؟
(همان، ۵۱۲)

به سرو ماند، گر سرو لاله‌دار بود به مورد ماند، گر مورد روید از نسرین
(همان، ۵۲۷)

آمد این نوبهار توبه‌شکن پرنیان گشت باغ و برزن و کوی
(همان، ۵۳۱)

۲-۴. تجربهٔ دیدار و تصاویر دیداری

ابیاتی که رودکی در آن‌ها به‌صورت واضح، کلمهٔ «دیدم» را به‌کار می‌گیرد، مناسبت ویژه‌ای با موضوع موردبحث دارند و دقت در این نوع اشعار است که ما را به طریقی خواهد رساند:

نظر چگونه بدوزم که بهر دیدن دوست ز خاک من همه نرگس دمد به‌جای گیاه
کسی که آگهی از ذوق عشق جانان یافت ز خویش حیف بود، گر دمی بود آگاه
(همان، ۵۱۰)

گاه استدلال این است که شعری که حاصل دیدن و درک کردن لحظه‌ای است، شاید محاکاتی از شعر سایر شاعران باشد؛ درحالی‌که اشعاری از نوع ابیات زیر، نشانگر

درک و تجربه لحظهٔ شیرین دیدار است. حتی شاعر از این طریق، ضرب‌المثلی را در شعر خویش جای داده است:

به چشمت اندر بالار ننگری تو به روز به شب به چشم کسان اندرون ببینی کاه

(همان جا)

در راه نشابور دهی دیدم بـس خوب انگشتهٔ او را نه عدد بود و نه مره

(همان، ۵۲۸)

تصویر برآمدن خورشید و گردش و حرکت آن به‌سمت مغرب، تصویری دیداری است که خود می‌تواند دلیلی بر این مدعا باشد که رودکی کور مادرزاد نبوده است:

از خراسان به روز طاوس‌وش سوی خاور می‌خرامد شاد و خوش

کآفتاب آید به بخشش زی بره روی گیتی سبز گردد یکسره

مهر دیدم بامدادان چون بتافت از خراسان سوی خاور می‌شتافت

نیم‌روزان بر سر ما برگذشت چو به خاور شد ز ما نادید گـشت

(همان، ۵۳۲)

۲-۵. مجموعهٔ رنگ‌های *دیوان رودکی* و مصادیق به‌کاررفتهٔ آن

مجموعهٔ رنگ‌هایی که در *دیوان رودکی* باقی‌مانده و در خلال شعر او یافت می‌شود، عبارت‌اند از: سفید (سفید، روشن، سپید و سیمین)، زرد (زرد و زرین)، سرخ (سرخ، لاله‌گون، لعل، عنابی، مرجان و بسدین)، سیاه (سیاه، کبود، عنبرین، تیره، مشکین، قطران، قیر و شبه)، آبی (آبی و مینایی)، سبز (سبز و اخضر)، فاخته‌گون و غیره. بسامد کاربرد عنصر رنگ در اندک ابیات باقی‌مانده در *دیوان رودکی*، به نسبت شعرش بالاست و این دقتِ خواننده را جلب می‌کند. بسامد و تنوع رنگ‌واژه‌ها در *دیوان رودکی*، مخاطب را به‌سمتی سوق می‌دهد که به‌راحتی نمی‌پذیرد رودکی کور مادرزاد بوده است.

۲-۵-۱. رنگ سفید، روشن، سپید و سیمین

رنگ سفید، رنگ زیبایی چهره، بناگوش، شراب ناب، صفا، نیکی، صلح، عدالت و حقیقت و در تعارض با رنگ سیاه است. هنرمندان این رنگ را در رساندن مفهوم‌های مثبت و پسندیده و حالات مطلوب و خوشایند به‌کار می‌گیرند. این رنگ با روحانیت و عرفان مرتبط است. رنگ سفید با نام‌های سفید، سپید، روشن، رخشان و تابان و در کنار آن،

در معانی کنایی چون دست موسی، ماهروی، منیر، درفشان و سیمین، به‌کار رفته است که همگی به‌صورت مستقیم و غیرمستقیم، به این رنگ اشاره دارند. می‌توان کاربرد رنگ سپید را در *دیوان رودکی*، مانند رنگ‌های دیگر، به دو نوع تقسیم کرد: نخست اشعاری که به‌صورت مستقیم، به رنگ موردنظر اشاره داشته‌اند و دیگر اشعاری که به هر نحو و قصد، رنگ سفید را مدنظر داشته‌اند. منظور از اشارهٔ مستقیم آن است که شاعر با اشاره به رنگ و بردن نام رنگ، آن شیء را از نظر رنگ، از دیگر اشیا تمایز می‌دهد و با پرداخت به صفت رنگین شیء و افزودن مفهومی تازه به صفات، مصداق‌های همسان آن را در ذهن مخاطب کمتر می‌کند و به این صورت، مصداقی که مخاطب بدان دست می‌یابد، نزدیک به چیزی است که شاعر در ذهن دارد (ر.ک: صفوی، ۱۳۷۹: ۱۲۳).

از این منظر و با دیدی این‌چنین به موضوع، حتی ترکیب‌بندی رنگ‌ها در میان یکدیگر نیز، بسیار جلب‌توجه می‌کند. تابلوی نقاشی‌ای که شاعر جلوی چشم خواننده می‌گذارد، در این صورت، بسیار آشنا به چشم است. در بیت زیر، رعدوبرق سهمگینی که در میان انبوه سیاهی ناگهان روشن می‌شود، درواقع، تداعی‌کنندهٔ صحنه‌ای از جنگ میان دو لشکر است که به‌سختی باهم درگیر جنگ‌اند. از هر سو، علاوه‌بر چکاچک شمشیرها و طبل‌کوبی، برق شمشیرها و روشنی نفت‌اندازها به‌چشم می‌خورد. شاعر با کمک چنین تصویری که قطعاً در ذهن خواننده است، می‌خواهد روشنی و شکوه و عظمت برق جسته از رعدوبرق را پیش چشم نمایان کند:

نفاط برق روشن و تندرش طبل‌زن　　دیدم هزار خیل و ندیدم چنین مهیب

(نفیسی، ۱۳۸۲: ۴۹۲)

برخی از تصویرهای برساختهٔ شاعر، چنان دقتی دارند که گذاشتن نام نقاشی بر آن‌ها، چندان بیراه نیست. یاسمن سپید را در میان رنگ‌های اصلی دیگری که بزیب و دیدنی‌اند، این‌گونه تصویر می‌کند:

گل صدبرگ و مشک و عنبر و سیب　　یاسمین سپید و مورد بزیب

(همان، ۴۹۳)

ای روی تو چو روز دلیل موحدان　　وی موی تو چنان چو شب ملحد از لحد

(همان، ۴۹۵)

رنگ سفید در طبیعت از هرچه جلوه کند، مانند سپیده‌دم، ابر، قطرهٔ باران و در تناسب با آن، درّ و مرجان و برخی گل‌ها و جانوران، گویای پاکی، زیبایی و حیات‌بخشی است. فطرت انسان به پاکی متمایل است و سفید بهترین نماد آن است. رنگ سپید که از نظر روانی، بار مثبتی در شکل‌گیری ذهنیت افراد دارد، در شعر رودکی، نشان از خوشی‌ها و شادی است. دندان، سیم، دُر، مرجان، ستارهٔ سحری و قطرهٔ باران که همگی نشانی از سفیدی دارند، در این‌گونه اشعار، یعنی اشعاری که به روزگار خوشی اشاره دارند، بیشتر کاربرد می‌یابند و آنچه کامل‌کنندهٔ این خوشی‌ها تواند بود، نبیذ روشن است:

مرا بسود و فروریخت هرچه دندان بود — نبود دندان، لا، بل چراغ تابان بود
سپید سیم رده بود، درّ و مرجان بود — ستارهٔ سحری بود و قطره باران بود
نبیذ روشن و دیدار خوب و روی لطیف — اگر گران بد، زی من همیشه ارزان بود

(همان، ۴۹۹)

ترکیبات و کنایات برساخته از رنگ سفید را در میان اشعار رودکی، در «روشن‌گشتن چشم»، «چشمهٔ خورشید تابان»، «ماه دوهفته»، «آفتاب روشن زمانه»، «تیغ برکشیده در پیش آفتاب»، «کف موسی عمران»، «سپیدهٔ صادق» و «سیمین دندان» می‌توان دید (رک: همان، ۵۰۱، ۵۰۶ و ۵۰۷)

همچنین، رودکی روی معشوق را به ماه تمام و تن او را به سیم تشبیه می‌کند و بیشترین کاربرد رنگ سفید را نیز در *دیوان رودکی*، در این‌گونه تشبیهات می‌توان دید:

طلعت تابنده‌تر ز طلعت خورشید — نعمت پاینده‌تر ز جودی و ثهلان

(همان، ۵۰۸)

ای طرفهٔ خوبان من، ای شهرهٔ ری — لب را به سپیدرگ بکن پاک از می

(همان، ۵۱۷)

حاصلِ سخن این است که در شعر رودکی، سفید نشانهٔ شادی و نعمت است؛ رنگی که همواره امیدبخش و آرامش‌بخش است. سفید قصر ممدوح و روشنایی آن را به‌یاد می‌آورد و مهربانی و زیبایی یار را تداعی‌گر است. از جهتی دیگر نیز، رنگی است بهشتی که خوش‌بینی، اطمینان و علاقه به زندگی را ایجاد می‌کند. سفید در شعر رودکی، نماد

روزگار خوشی و فرح است. سفید و سایر رنگ‌های شاد، چنان‌که نوشته‌اند، بازتاب روزگار شاد و زندگی مرفه و بسامان در اشعار رودکی است (دبیری‌نژاد، ۱۳۸۷: ۲۷۴).

۲-۵-۲. زرد و زرین

کاربرد رنگ زرد مانند رنگ سفید، در شعر رودکی زیاد نیست؛ هرچند فقط از اشعار معدودی که از او باقی مانده است، سخن می‌رود. در مورد رنگ زرد نیز می‌توان تقسیم‌بندی‌هایی انجام داد. رنگ زرد در شعر رودکی، در چندین مفهوم متفاوت بروز می‌یابد. این رنگ در مواردی نشان زردی و ضعف و غم و پژمردگی و در مواردی دیگر، نشان طلاگون شدن و زرق‌وبرق است. دیگر کاربرد رنگ زرد، زمانی است که شاعر می‌خواهد دغل‌بازی و دورویی و... را نشان دهد.

نمونه‌هایی که در آن رنگ زرد به ضعف و پژمردگی اشاره دارد، در زیر آورده می‌شود. شاعر در بیت اول، زردگونه شدن را نشان از سستی و پژمردگی دانسته است و در بیت دوم، موی زرد نشان از موی اولیه است که بر بدن جانور می‌روید و بعد از آنکه بچهٔ کبوتر بزرگ‌تر می‌شود، آن موهای ریز و زردرنگ که نشان نابالغ بودن و بچگی است، می‌ریزد و به‌جای آن، پرها و موهای مقاوم‌تری می‌روید:

چون تو را دید زردگونه شده سرد گردد دلش، نـه نابیناست

(نفیسی، ۱۳۸۲: ۴۹۳)

چون بچهٔ کبوتر منقار سخت کرد هموار کرد پر و بیوگند موی زرد

(همان، ۴۹۶)

روی زرد گلستان نیز نشان از پژمردگی و پاییز دارد. سبزی باغ زمانی که به زردی گرایید، دیگر طراوتی در آن نیست و زردی آن زردی غم و ازدست رفتن فرصت میخوارگی و نشاط است. زردی گلستان چون همراه با تیرگی است و رنگ تندی دارد، نه‌تنها انسان را امیدوار نمی‌کند، بلکه باعث دل‌سردی نیز می‌شود:

زفت شود رادمرد و سست‌دلاور گر بچشد زوی و روی زرد گلستان

(همان، ۵۰۶)

هر آنچه رنگی از شادی و طراوت دارد، آنگاه که به زردی گراید و از رنگ طبیعی خارج شود، برای همگان و برای رودکی در شعرش، نشان ناامیدی و رنگ باختن دارد؛ چه رنگ رخسار باشد و چه رنگ دندان و طراوت باغ و بوستان:

خود غم دندان به کـه توانم گفتن؟ زرین گشتم برون سیمین دندان
(همان، ۵۲۶)

زر خواهی و ترنج، اینک این دو رخ من می خواهی و گل و نرگس، از آن دو رخ جوی
(همان، ۵۳۰)

کنایهٔ زردرویی و زردگونه شدن در این‌گونه موارد، کاربرد فراوانی دارد.

رنگ زرد گاه نیز نماد زرق‌وبرق و دارایی است. تحقیقات نشان می‌دهد که رنگ زرد حالت شعف و سرور را بازگو می‌کند و به این مطلب در *قرآن* چنین اشاره شده است: «صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ» (بقره: ۶۹). ترجمه: «زردِ اندک متمایل به پُررنگی که ناظران را به نشاط و مسرت می‌رساند».

نشاط‌بخشی رنگ زرد را اگر نتوان در جایی دیگر دید، قطعاً در جامه‌های زرین، تاج‌وتخت‌های زرین و مسکوکات و جواهرات می‌توان دید. امروزه نیز از رنگ زرد در بیان شکوه و عظمت و نشاط و شادی کمک می‌گیرند. این رنگ مسرت‌بخش است و از بقیهٔ رنگ‌ها، زودتر دیده می‌شود و به‌دلیل نور زیادی که منعکس می‌کند، بیشتر از بقیهٔ رنگ‌ها برای جلب‌توجه استفاده می‌شود:

جامهٔ زرین و فرش‌های نوآیین شهره ریاحین و تخت‌های فراوان
(همان، ۵۰۶)

استفاده از این رنگ در جواهراتی مانند انگشتر، دستبند و گوشوار که از آلات زینت زنان است نیز، بسیار دیده می‌شود. این امر نه‌تنها مایهٔ مسرت، بلکه مایهٔ فخر و مباهات نیز بوده است:

هر آنکه خاتم مدح تو کرد در انگشت سر از دریچهٔ زرین برون کند چو نگین
(همان، ۵۰۹)

مدخلان را رکاب زرآگین پای آزادگان نیابـد سر
(همان، ۵۲۳)

چنان‌که می‌بینیم، رنگ زرد، هم برای نشان دادن پژمردگی و هم رونق و زرق‌وبرق، به‌کار گرفته می‌شود. این می‌تواند هم از جهت کاربرد طیف‌های گوناگون این رنگ باشد و هم به‌دلیل روحیات مختلف انسانی. *قرآن* نیز که رنگ زرد را برای نشان دادن حالت پژمردگی و مرگ به‌کار برده است، با کاربرد آن در آیهٔ ۶۹ سورهٔ بقره، آن را مسرت‌بخش می‌خواند. این تعارض یا اختلاف تعبیر، به‌دلیل گوناگونی رنگ‌های زرد است. زرد گاهی سیر و پُررنگ و گاهی بی‌حال و کم‌رنگ است؛ زمانی طلایی‌رنگ و مواقعی هم، مایل به قهوه‌ای است که هرکدام آثار خاص خود را دارند.

۲-۵-۳. سرخ، لاله‌گون، لعل، عنابی، مرجان و بسدین

رودکی آن‌قدر رنگ سرخ را در مورد شراب و می به‌کار می‌گیرد و از آن شادی را قصد می‌کند که گویی دیگر پدیده‌ها، این رنگ را از آن به‌وام گرفته‌اند. درواقع، اصرار بر این رنگ در مورد می، علتی دارد و به‌نظر می‌رسد به‌سبب هیجان‌بخشی و تحریک‌کنندگی این رنگ است:

هریک بر سر بساک مورد نهاده روش می سرخ و زلف و جعدش ریحان
(همان، ۵۰۶)

رودکی کمتر به رنگ سرخ می به‌صورت مستقیم اشاره داشته است و بیشتر با تشبیه آن به یاقوت سرخ، مرجان، لعل، عقیق سرخ، رنگ عناب و گل سرخ، رنگ آن را سرخ معرفی می‌کند. در ابیات زیر، رنگ سرخ عقیق، مطمح‌نظر بوده است:

زان عقیقین می‌ای که هرکه بدید از عقیق گداخته نشناخت
(همان، ۴۹۳)

چند ازو سرخ چون عقیق یمانی چند ازو لعل چون نگین بدخشان
(همان، ۵۰۶)

بیار و هان بده آن آفتاب کش بخوری ز لب فروشود و از رخان برآید زود
(همان، ۴۹۸)

در این ابیات، رنگ سرخ می، بیشتر تشبیه به یاقوت شده است:

می لعل پیش آر و پیش من آی به یک دست جام و به یک دست چنگ
از آن می مرا ده که از عکس او چو یاقوت گردد به فرسنگ سنگ
(همان، ۵۰۴)

چون بنشیند تمـام و صافی گردد گونهٔ یاقوت سرخ گیرد و مرجان
(همان، ۵۰۶)

زیباترین تشبیه، شاید تشبیه می سرخ به گوهر سرخ است، در دست شاهدی زیبارو و سیم‌اندام که کفی چون کف موسی دارد:

ورش ببویی، گمان بری که گل سرخ بوی بدو داد و مشک و عنبر با بان
(همان جا)

ور به بلور اندرون ببینی گویی گوهر سرخست به کف موسی عمران
(همان جا)

بخش بعدی که تعدادی از اشعار را دربر می‌گیرد، اشاره به طراوت صورت داشتن و زیبایی رخسارهٔ معشوقکان است که یا به‌صورت طبیعی، صورتی گلگون دارند، یا چون لاله‌رخ بودن حسن و زیبایی به‌شمار می‌آمده است، با سرخاب صورت خویش را رنگ و لعابی تازه می‌دادند. این سرخاب در میان سفیدی صورت، بسیار خوش‌رنگ دیده می‌شد. لب لعل نیز از دیگر مواردی است که باید بدان اشاره کرد:

می هست و درم هست و بت لاله‌رخان هست غم نیسـت و گر هـست نصیب دل اعـداست
(همان، ۴۹۴)

زلفت دیدم سر از چمان پیچیده وندر گل سرخ ارغوان پیچیده
(همان، ۵۱۷)

لبت سیب بهشت و من محتاج یافتن را همی‌نیابم ویل
(همان، ۵۲۵)

رنگ آسمان را هنگام قیامت، سرخ دانسته‌اند. ازآنجاکه روح انسانی و ناخودآگاه بشری، سوختن و آتش را به رنگ سرخ دریافته است، آن را رنگ گرما و هیجان و ترس می‌داند. سرخ شدن آسمان و شکافته شدن آن در آستانهٔ قیامت نیز، می‌تواند به‌صورت کنایی، نشان از اوج گرما، هیجان و ترسی داشته باشد که انسان‌ها را فراخواهد گرفت. این رنگ مانند سایر رنگ‌های تیره، دارای حالتی هیجان‌انگیز است و سرخ مایل به سیاه، هیبت و ترسی را به‌همراه دارد. درواقع، حالت روانی‌ای که این رنگ ایجاد می‌کند، همراه با ترس است و در مواردی، جزء رنگ‌های محرک و غم‌انگیز به‌شمار می‌آید. سرخ،

رنگ خاص آتش است و این عقیده که آتش انرژی منفی را ازبین می‌برد، باز بستگی دارد به طیف ساطع‌شده از رنگ:

بنفشه‌های طری خیل‌خیل بر سر کوه چو آتشی که به گوگرد بردوید کبود
بیار و هان بده آن آفتاب کش بخوری ز لب فروشود و از رخان برآید زود
(همان، ۴۹۸)

ترکیبات و کنایات برساخته از رنگ سرخ را در *دیوان رودکی*، چنین می‌یابیم: «سرخ‌رو شدن»، «دیدهٔ خونین بودن»، «زیغال شکفاندن»، «گل‌رخ بودن»، «عقیق سفتن» و «گریهٔ خونین».

سرخ‌رو شدن در معنی آبرو یافتن و به‌کام رسیدن به‌کار گرفته شده است. سرخ‌رویی را در مقابل سیه‌رویی که در معنی خجل ماندن است، به‌کار می‌گیرند. رودکی در بیت زیر، سرخ‌رویی را در معنی کنایی آن به‌کار می‌برد:

کسی را که باشد به دل مهر حیدر شود سرخ‌رو در دو گیتی به آور
(همان، ۵۰۰)

«دیده از خون آگندن» در مفهوم گریهٔ خونین است. این اعتقاد قدما که سرچشمهٔ گریه دل است نیز، در این بیت انعکاس یافته است:

خانه از روی تو تهی کردم دیده از خون دل بیاگندم
(همان، ۵۰۵)

زیغال در معنی قدح و پیالهٔ شراب به‌کار رفته است. با توجه به قرینهٔ لاله شکفتن و اینکه رنگ لاله سرخ است، می‌توان استنباط کرد که قصد رودکی از بیان زیغال شکفاندن، این بوده است که شراب سرخ‌رنگ را که درون قدح است، بر دست گیر و بنوش:

شکفت لاله تو زیغال بشکفان که همی به دور لاله به کف برنهاده به، زیغال
(همان، ۵۰۴)

گلگون و گل‌رخ بودن، از ترکیباتی است که شاعران برای توصیف روی زیبای معشوق به‌کار می‌گرفته‌اند. رودکی نیز در این بیت، معشوق را گل‌رخ معرفی کرده است:

تا خوی ابر گل‌رخ تو کرده شبنمی شبنم شدست سوخته چون اشک ماتمی
(همان، ۵۱۲)

عقیق سفتن کنایه از گریهٔ خونین است که در غم یار ریخته می‌شود. درواقع، اشک را به عقیقی مانند می‌کند که سرخ است و از آن، گریهٔ خونین را در غم عشق یار اراده می‌کند:

چشمم ز غمت بهر عقیقی که بسفت بر چهر هزار گل ز رازم بشکفت
(همان، ۵۱۴)

در عشق، چو رودکی شدم سیر از جان از گریهٔ خونین مژه‌ام شد مرجان
(همان، ۵۱۶)

عقیق و لعل از سنگ‌های گران‌قیمت بوده‌اند که استفاده تزئینی و دارویی داشته‌اند. هم‌رنگ دانستن لب و رخ معشوق با عقیق و لعل و همسان دانستن آن‌ها در شفابخشی، موتیفی است که در اشعار شاعران بازتاب داشته است. رودکی گاه یار را به عقیق مانند می‌کند.

بزرگان جهان چون بند گردن تو چون یاقوت سرخ اندر میانه
(همان، ۵۲۹)

به یکی جان نتوان کرد سؤال کز لب لعل تو یک بوس به چند؟
(همان، ۴۹۸)

رویت دریای حسن و لعلت مرجان زلفت عنبر، صدف دهن، دُر دندان
(همان، ۵۱۶)

۲-۵-۴. سیاه، کبود، عنبرین، تیره، مشکین، قطران، قیر و شبه

رنگ سیاه نشان‌دهندهٔ غم و دلتنگی است و بیشتر برای نشان دادن عزا و سوگ به‌کار می‌رود:

من موی خویش را نه از آن می‌کنم سیاه تا باز نوجوان شوم و نو کنم سیاه
چون جامه‌ها به وقت مصیبت سیه کنند من موی از مصیبت پیری کنم سیاه
(همان، ۵۱۰)

رنگ سیاه کاربرد شاعرانهٔ دیگری یافته و آن در ترکیب رنگ‌های سفید (رخسار یار)، سرخ (گونه و لب یار) و سیاه (زلف عنبرافشان یار) است؛ تصویری که در ابتدای غالب تشبیب‌های شعری مشاهده می‌شود.

گرفت خواهم زلفین عنبرین تو را به بوسه نقش کنم برگ یاسمین تو را
(همان، ۴۹۱)

همی چه دانی ای ماهروی مشکین‌موی که حال بنده از این پیش بر چه سامان بود؟
(همان، ۴۹۹)

جعدی سیاه دارد کز کشی پنهان شود بدو در سرخاره
(همان، ۵۲۸)

خال و سیاه‌رنگ بودن آن و تداعی‌گری آن در کنار چاه زنخ، به‌مثابهٔ نشان کفر، در شعر رودکی نیز بدین‌سان جلوه یافته است:

و آن زنخدان به سیب ماند راست اگر از مشک خال دارد سیب
(همان، ۴۹۳)

سفیدی و سیاهی چهره‌ها، تعبیراتی کنایی‌اند از اهل جهنم و بهشتیان. غیر از آن، سیاه نشانِ ظلمت، گناه، شیطان و تاریکی و تداعی‌گر دشمنی‌هاست. در شعر رودکی، برای نشان دادن حالات بیرونی قلب‌ها و افکار سیاه و تاریک، چهره‌ها به‌صورت سیاه تصویر می‌شود. سیاهی نماد جهالت، نادانی و گمراهی است که این موضوع در آیه‌های گوناگون قرآنی نیز، به‌خوبی مشاهده می‌شود:

ای روی تو چو روز دلیل موحدان وی موی تو چنان چو شب ملحد از لحد
(همان، ۴۹۵)

چرخ بزرگوار یکی لشکری بکرد لشکرش ابر تیره و باد صبا نقیب
(همان، ۴۹۲)

روان‌شناسان رنگ سیاه را بی‌رنگی مطلق می‌دانند که تمام رغبت‌ها را ازبین می‌برد؛ ازاین‌رو، در *قرآن* چهرهٔ دوزخیان با رنگ سیاه نشان داده شده است. در دیگر تعابیر قرآنی که رنگ‌ها و جایگاهِ به‌کار بردن هر رنگی، دقیقاً با توجه به خواص و آثار آن رنگ‌ها، هریک در جای خود به‌کار گرفته می‌شود، از رنگ سیاه برای نشان دادن چهرهٔ غضبناکِ انسان‌های پست، استفاده شده است (نحل، ۵۸)؛ به‌گونه‌ای که کسی به آن‌ها توجه ندارد. تیره و سیاه بودن در شعر رودکی، زمانی نیز نشان پستی است:

جان گرامی بـه پدر بازداد کالبد تیره به مادر سپرد
(نفیسی، ۱۳۸۲: ۴۹۶)

فر بدو یافت ملک تیره‌وتاری عدن بدو گشت تیر گیتی ویران

(همان، ۵۰۷)

از ویژگی‌های دیگر رنگ سیاه، وقار، هیبت و عظمتِ آن است. برای آنکه از عظمت و شکوه چیزی نام برده شود و از ترسناکی و هولناکی آن سخن رود، آن را با رنگ سیاه توصیف می‌کنند و به‌نظر می‌رسد این امر الهام‌گرفته از پدیده‌های طبیعی باشد:

ابری پدید نی و کسوفی نی بگرفت ماه و گشت جهان تاری

(همان، ۵۱۱)

ماغ در آبگیر گشته روان راست چون کشتی‌ای است قیراندود

(همان، ۵۲۲)

۲-۵-۵. سبز و اخضر

سبز رنگی است که ده بار در *قرآن* مطرح شده و در چند آیه، به بساط بهشتیان و لباس‌های ابریشمی و حریرهای سبزرنگ آنان اشاره شده است. همچنین، رنگ گیاهان سبز هم چند بار در *قرآن* تکرار شده است. سبز انتقال‌دهندهٔ شادی و باعث انبساط خاطر و بهجت است (ر.ک: حج: ۶۳). این رنگ نماد رویش، حیات و زندگی است. رنگ سبز در نظر روان‌شناسان، آرامش‌بخش‌ترین رنگ‌ها و نشانهٔ حیات، رویش و جاودانگی است.

در شعر رودکی، سبز رنگ آرامش و سرور است و بنابراین، خداوند آسمان را آبی و زمین را سرسبز آفریده است. در شعر رودکی نیز، زمین آنگاه که طراوتی دارد و از شادی نشان دارد، سرسبز توصیف می‌شود:

و گشته زین پرند سبز شاخ بید بنساله چنان چون اشک مهجوران نشسته ژاله بر لاله

(نفیسی، ۱۳۸۲: ۵۱۰)

از مهر او ندارم بی‌خنده کام و لب تا سرو سبز بـاشد و بار آورد پده

(همان، ۵۲۸)

اغلب این فضای روح‌بخش در میان فصل بهار توصیف می‌شود؛ آنگاه که آفتاب جهان‌تاب روی سوی بره (برج حمل) می‌کند، همه‌جا سرسبز می‌شود و هنگام باده‌خواری است. از اشارات *قرآن کریم* روشن می‌شود که رنگ سبز از رنگ‌های

شادی‌آور و از نشانه‌های پرورگار است. خداوند انسان را خلق کرد و این طبیعت سرسبز، زیبا و مسرت‌بخش را برای او آفرید. نهایتِ پیوستگی و ارتباط و نظم در کل این مجموعه هست و بین تک‌تک اجزای این مجموعه، هماهنگی وجود دارد.

رودکی نیز مانند دیگر شاعران، رنگ سبز را نشان شادی و فصل باده‌خواری می‌داند و بره و سبزی ایهام تناسبی زیبا می‌سازد.

آهو ز تنگ کوه بیامد به دشت و راغ بر سبزه باده خوش بود اکنون، اگر خوری

(همان، ۵۳۰)

کآفتاب آید به بخشش زی بره روی گیتی سبز گردد یکسره

(همان، ۵۳۲)

در مضمونی دیگر، آنگاه که فصل بهار رو به زردی می‌گذارد، باز کاربرد می‌یابد:

تاک رز بینی شده دینارگون پرنیان سبز او زنگارگون

(همان، ۵۳۸)

۲-۵-۶. فاخته‌گون

شاعران گاه اسم رنگ خاصی را بیان نمی‌کنند، بلکه با الهام از رنگ اشیا و موجودات واقع‌شده در طبیعت، از رنگی نام می‌برند که برگرفته از رنگ‌های موجود در طبیعت است. این رنگ‌ها با نامِ خود آن شیء کاربرد دارند؛ مانند رنگ آتشین، زنگارگون، عنابی و امثال آن. رنگ فاخته‌گون که در میان ابیات برجای‌مانده از رودکی پدیدار است، از این مقوله است؛ یعنی رنگی که از ترکیب رنگ‌های متفاوت و از نوع رنگ‌آمیزی بدن فاخته است. معلوم می‌شود که هرسه بیت، بازسرایشی از یک ایده و الهام شاعرانه است:

فاخته‌گون شد هوا ز گردش خورشید جامهٔ خانه بتبک فاخته‌گون آب

(همان، ۵۲۰)

فاخته‌گون شد هوا ز گردش خورشید جامهٔ جامه به نیک فاخته‌گون است

(همان، ۵۲۱)

فاخته‌گون شد هوا ز گردش خورشید جامهٔ خانه بتیک فاخته‌گون شد

(همان، ۵۲۲)

۳. نتیجه‌گیری

بسامد کاربرد عنصر رنگ در اندک ابیات باقی‌مانده در *دیوان رودکی*، نسبت به شعرش زیاد است و این موضوع دقتِ خواننده را جلب می‌کند. از تحلیل و بررسی کاربرد این عنصر، نتایج زیر به‌دست می‌آید:

الف. رودکی علاوه‌بر توصیف محسوسات و شکل هندسی اشیا که سبک غالب شاعران دورهٔ خراسانی است، به رنگ اشیا و تأثیر روانی آن‌ها نظر داشته است.

ب. با توجه به این نکته و وصف‌های ظریف و دقیق رودکی از رنگ اشیا، کاربردهای او از رنگ، تصادفی نیست و به قصد خاصی انجام گرفته است.

پ. رودکی ترکیباتی هرچند اندک، اما گویا و زیبا، از رنگ‌ها ساخته است؛ مثلاً در مورد رنگ سفید، ترکیباتی چون «روشن گشتن چشم»، «چشمهٔ خورشید تابان»، «ماه دوهفته»، «آفتاب روشن زمانه»، «تیغ برکشیده در پیش آفتاب»، «کف موسی عمران»، «سپیدهٔ صادق» و «سیمین دندان» را می‌توان دید.

ت. تبدیل امور ذهنی به امر حسی و استفاده از رنگ برای تبدیل مفهوم به مصداق، از دیگر هنرهای رودکی در کاربرد رنگ‌هاست. هرچند شاعرانی که کور مادرزاد هستند، نوع تصاویر شعری‌شان، تصاویری کلی است و گاهی تشخیص ندادن دقیق مبصرات سبب می‌شود بسیاری از اشیای غیرمبصر را با موازین مبصرات بسنجند، مشاهده می‌شود که رودکی به عنصر رنگ توجه دارد، تشبیهاتش محسوس است و امور ذهنی و انتزاعی نیز در اشعار او، به جامهٔ امور حسی و مادی درمی‌آیند.

ث. توجه خاص رودکی به طبیعت و تصاویر برساخته از آن نیز، از نکات قابل‌توجه است. ابر در شعر او سوگوار است و گریه سرمی‌دهد و رعد به عاشق نالان تشبیه شده است. اینکه خورشید مانند حصاری‌ای پشت ابر پنهان است و گاه‌گاه از پشت ابر روی نشان می‌دهد، حاکی از این است که رودکی خود چنین تصویری را با چشم دیده است. تشبیه لالهٔ میان کشت به پنجهٔ حناشدهٔ عروس نیز، از همین نوع تصاویر است. شکل خاص نوشتاری حرف «ج» و تشبیه زلف حلقه‌شده به آن و تشبیه خال یار در میان زلف پیچیده به نقطه «جیم»، ازجملهٔ عناصری است که تصویرسازی با آن‌ها، نیازمند تجربهٔ عینی خودِ شاعر است. همچنین، تشبیه دهان تنگ یار به دانهٔناری که به دو نیم کرده باشند، از این مقوله است.

ج. رودکی با به‌کار بردن عنصر رنگ، علاوه‌بر اینکه قصد داشته است در رساندن تصویر برساخته، از رنگ کمک گیرد، در جهتی دیگر، با استفاده از این ابزار توانسته است توجه مخاطب را به رابطهٔ غیرمستقیم رنگ و مفهوم ذهنی خود جلب کند. هدف در این نوع اشعار، اشارهٔ مستقیم به رنگ اشیا و آشنا کردن مخاطب با شیء خارجی نیست، بلکه ارائهٔ نمونهٔ مثالی از سوی شاعر است؛ یعنی سعی دارد تصویری انتزاعی را در قالب محسوسات بریزد و به ذهن مخاطب القا کند.

چ. برای طرح لغز و چیستان باید به مشخصات دقیق و ظاهری اشیا اشاره کرد. صفاتی که رودکی در اندک ابیات خود، در وصف قلم آورده است، نه‌تنها تصویری کلی از یک شیء نیست، بلکه توجه رودکی را نیز نشان می‌دهد. او چنان‌که دیده می‌شود، به‌صورت دقیق، حتی به معماسازی در مورد قلم دست زده است.

حاصل سخن این است که چنین مواردی در *دیوان رودکی*، نشانگر نوعی لمسِ طبیعت و دنیای مادی از نزدیک است. تصاویر دیداری نیز که ازجملهٔ نشانه‌های زبانی و درون‌متنی اشعار باقی‌مانده از او هستند، باز بیانگر این نکته‌اند که بایست به سخن کسانی همچون محمودبن عمرنجاتی بها داد و رودکی را کور مادرزاد ندانست. همچنین، از کنار این نکته نباید به‌راحتی عبور کرد که کسانی چون سمعانی در *الانساب*، نظامی عروضی در *چهار مقاله* و صاحب *تاریخ سیستان* به کوری او اشاره نکرده‌اند.

پی‌نوشت

۱. برای اطلاع از نام‌ونشان شاعر ر.ک: ذیل عنوان نام شاعر در *سخن و سخنوران* نوشتهٔ بدیع‌الزمان فروزانفر و نیز *تاریخ ادبیات ایران* نوشتهٔ ذبیح‌الله صفا؛ برای اطلاع از سبک شعری شاعر ر.ک: *سبک‌شناسی شعر* نوشتهٔ سیروس شمیسا؛ و برای اطلاع از صور خیال شعر شاعر ر.ک: *صور خیال در شعر فارسی* نوشتهٔ محمدرضا شفیعی کدکنی.

منابع

- *قرآن کریم*
- دبیری‌نژاد، بدیع‌الله (۱۳۸۷). «بینایی و نابینایی رودکی سمرقندی». *مجموعهٔ مقالات همایش بزرگداشت هزاروصدمین سالگرد وفات استاد رودکی*. به‌کوشش سعید بیگدلی. تهران: مؤسسهٔ تحقیقات و توسعهٔ علوم انسانی. صص۵۸-۲۳۳.

- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۹). *پیر گنجه در جست‌وجوی ناکجاآباد: دربارهٔ زندگی، آثار و اندیشهٔ نظامی*. چ۸. تهران: سخن.
- سعدی، مصلح‌بن عبدالله (۱۳۸۲). *کلیات سعدی*. از روی نسخهٔ محمدعلی فروغی. تهران: بهزاد.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۴۹). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۲). *سبک‌شناسی شعر*. چ۹. تهران: فردوس.
- صفا، ذبیح‌اللّه (۱۳۷۷). *تاریخ ادبیات ایران*. تهران: ققنوس.
- صفوی، کوروش (۱۳۷۹). «نسبت مدلول به مصداق در ترجمهٔ ادبی». *مجموعهٔ مقالات نخستین همایش ادبی ایران*. به‌کوشش خزاعی‌فر. صص۱۳۶-۱۲۲.
- طباطبایی، سیدمحمدحسین (۱۳۸۴). *تفسیرالمیزان*. قم: دارالکتب الاسلامیه.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۸۰). *سخن و سخنوران*. تهران: خوارزمی.
- فولادی، محمد (۱۳۸۷). «بررسی اندیشهٔ اغتنام وقت و روحیهٔ شادباشی در شعر رودکی». *مجموعهٔ مقالات همایش بزرگداشت هزاروصدمین سالگرد وفات استاد رودکی*. به‌کوشش سعید بیگدلی. تهران: مؤسسهٔ تحقیقات و توسعهٔ علوم انسانی. صص۷۸-۲۶۳.
- قرائتی، محسن (۱۳۷۴). *تفسیر نور*. قم: در راه حق.
- کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۶). *سوزن عیسی*. تبریز: آیدین.
- مکارم شیرازی، ناصر (۱۳۶۳). *تفسیر نمونه*. ۲۷ج. تهران: دارالکتب الاسلامیه.
- نظامی عروضی، احمدبن عمر (۱۳۸۲). *چهار مقاله*. به‌تصحیح رضا انزابی‌نژاد و سعید قره‌بیگلو. تهران: جامی.
- نفیسی، سعید (۱۳۸۲). *محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی*. تهران: امیرکبیر.

دوفصلنامهٔ پژوهش‌های زبانی و ادبی در آسیای مرکزی
سال ۱۷، شمـارهٔ ۴۷، پاییز و زمستان ۱۳۹۵

رمان *مسلمانان دارالراحت* و ویژگی‌های ترجمهٔ فارسی آن

ابراهیم خدایار [۱*]

(تاریخ دریافت: ۹۵/۵/۲۰، تاریخ پذیرش: ۹۵/۱۰/۵)

چکیده

در اواخر نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم میلادی، در میان مسلمانانِ تحت سلطهٔ امپراتوری روسیه، جنبشی اجتماعی و فرهنگی درحال شکل‌گیری بود که به تأسی از شیوهٔ ابداعی بنیان‌گذار آن، اسماعیل‌بیک گسپرینسکی (۱۸۵۱-۱۹۱۴م)، برای آموزش نوین در مکاتب ابتدایی مسلمانان، موسوم به «اصول صوتیه» یا «اصول جدید»، به «جدیدیه» مشهور شد. این جنبش پس از شکست سنگین ارتش روسیهٔ تزاری از ارتش ژاپن و وقوع انقلاب اول روسیه در سال ۱۹۰۵م، به‌منظور ایجاد ارتباط گسترده با تودهٔ مردم، برای تبلیغ افکار خود، هم‌زمان با روی آوردن به چاپ و انتشار روزنامه و مجله و ساده کردن زبان آن‌ها، به خلق آثار ادبی فاخر در حوزهٔ شعر و ادبیات داستانی جدید نیز دست زد و از این طریق، به نوسازی ادبیات خود، هم از نظر صورت و هم از نظر محتوا، اقدام کرد. در این مقاله، ویژگی‌های رمان *مسلمانان دارالراحت*، ترجمهٔ رمان تاتاری *دارالراحت مسلمانلری* (۱۹۰۶م)، مهم‌ترین و معروف‌ترین اثر ادبی آرمان‌شهری اسماعیل‌بیک گسپرینسکی (۱۸۵۱-۱۹۱۴م) که عبدالرئوف فطرت بخارایی (۱۸۸۶-۱۹۳۸م)، از سران جنبش جدیدیه و بنیان‌گذار نثر نوین فارسی تاجیکی در بخارا، آن را در ۱۹۱۵م به فارسی ترجمه کرده است، بررسی شد.

---

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، ایران
* Hesam_kh1@modares.ac.ir

نتایج تحقیق نشان داد که مترجم ضمن وفاداری به متن تاتاری رمان از نظر محتوا، تمام تلاش خود را برای بنیان‌گذاری زبان نوآیین فارسیِ برگرفته از زبان قابل‌فهم گفتاری عموم مردم بخارا در اوایل قرن بیستم، به‌کار برده و با افزایش یا کاهش حجم ترجمه، تغییر ساختار نحوی متن اصلی، تغییر شکل گفت‌وگوها و نقل‌قول‌ها، از نمایشِ گونهٔ ادبی زبانِ گفتاریِ بخارایان و درنتیجه، شکل‌دهی به زبانی نوآیین، سربلند بیرون آمده است.

واژه‌های کلیدی: جنبش جدیدیه، آسیای مرکزی، اسماعیل‌بیک گسپرینسکی، فطرت بخارایی، فارسی تاجیکی، رمان *مسلمانان دارالراحت*.

۱. مقدمه

۱-۱. بیان مسئله

عموماً انقلاب‌های ادبی را زاییدهٔ انقلاب‌های سیاسی به‌شمار می‌آورند. جنبش فکری و فرهنگی‌ای که در اواخر سدهٔ نوزدهم میلادی در میان تاتارهای مسلمانان کریمه و قازان، در درون امپراتوری روسیه و به رهبری اسماعیل‌بیک گسپرینسکی (۱۸۵۱-۱۹۱۴م) شروع شد و از طریق روزنامهٔ *ترجمان* (۱۸۸۳م)، به درون آسیای مرکزی خزید، خود موجب شعله کشیدن انقلابی سیاسی شد. این انقلاب سیاسی درنهایت، به‌دلیل نداشتن رهبری آگاه و تکیه بر کمونیسمِ درحال پیشرفت، به دامان انقلابی خزید که سرانجام فرزندان خود را در سال‌های استقرار دوران استالین، به کام مرگ کشاند. میراث ادبی این جنبش در این مناطق، به بازسازی ادبی زبان‌های بومی موجود در این مناطق انجامید که زبان فارسی نیز یکی از آن‌ها بود. این میراث باعث شد زبانی نوآیین با ادبیاتی نوین در منطقه شکل بگیرد که نقش تنی چند از رهبران این جنبش، ازجمله اسماعیل‌بیک گسپرینسکی در میان تاتارهای کریمه و قازان در امپراتوری روسیه، و فطرت بخارایی (۱۸۸۶-۱۹۳۸م) در میان فارسی‌زبانان بخارا در آسیای مرکزی، کاملاً بارز است. پژوهشگران تاتار اسماعیل‌بیک را در ردیف نخستین رمان‌نویس‌های ادبیات نوین تاتاری می‌دانند و ادبیات‌شناسان آسیای مرکزی نقش فطرت بخارایی را در بنیادگذاری ادبیات نوآیین فارسی که بعدتر به دست صدرالدین عینی (۱۸۷۸-۱۹۵۴م) به اوج خود رسید، بی‌بدیل می‌شمارند. مسئلهٔ اصلی این مقاله، بررسی ویژگی‌های ترجمهٔ رمان *مسلمانان دارالراحت* از تاتاری به فارسی است. نگارنده در این مقاله با

بررسی ترجمهٔ فارسی این رمان و مقایسهٔ آن با متن تاتاری، ضمن تبیین اهمّ ویژگی‌های ترجمهٔ فارسی فطرت بخارایی، نقش مترجم را در شکل‌گیری، تکوین و تثبیت ادبیات نوآیین فارسی در آسیای مرکزی، واکاوی کرده است.

۱-۲. پیشینهٔ تحقیق

اسماعیل‌بیک گسپرینسکی و به‌ویژه رمان وی، *مسلمانان دارالراحت*، تقریباً در ایران ناشناخته بود. ابراهیم خدایار در سال ۱۳۹۳ با چاپ مقالهٔ «گسپرینسکی و رمان آرمان‌شهری وی (*مسلمانان دارالراحت*)» در فصلنامهٔ *نقد ادبی* (س۷، ش۲۷، صص۹۹-۱۲۶)، ضمن معرفی وی و آثارش به فارسی‌زبانان، برای نخستین بار با به دست دادن الگویی جدید، رمان *مسلمانان دارالراحت* را از منظر آرمان‌شهرنویسی نقد و بررسی کرد. این جستار دومین مقاله دربارهٔ این رمان، در ایران و به زبان فارسی به‌شمار می‌رود؛ بنابراین، یافته‌های آن از منظر پژوهش‌های زبانی در حوزهٔ فارسی‌زبانان، برای عموم علاقه‌مندان به این نوع مطالعات، دارای تازگی خاصِ خود است.

۲. بحث

۱-۲. نگاهی کوتاه به زندگی نویسنده و مترجم رمان

اسماعیل گسپرینسکی، روشنفکر، متخصصِ تعلیم و تربیت، نویسنده، ناشر و روزنامه‌نگار تاتار، در ۸ مارس ۱۸۵۱م، مطابق با ۵ جمادی‌الاول ۱۲۶۷ق، در دهکدهٔ آوْجیکوی[۱] از توابع باغچه‌سرای[۲] در شبه‌جزیرهٔ کریمه[۳]، در یک خانوادهٔ مسلمان به‌دنیا آمد و در ۱۱ سپتامبر ۱۹۱۴م، در خانهٔ خود درگذشت. وی در نزدیک گورجای، یکی از خانات پیشین کریمه، منگلی گرای‌خان[۴]، در باغچه‌سرای دفن شده است (Bowman[5], 2001).[۶] عمدهٔ فعالیت‌های وی را می‌توان در سه حوزهٔ روزنامه‌نگاری، تعلیم و تربیت، و ادبیات تقسیم کرد. روزنامهٔ *ترجمان*[۷] که او بنیان‌گذار و مدیرش بود، در طول ۳۵ سال فعالیت خود، به معتبرترین و اثرگذارترین نشریهٔ مسلمانان ترک‌زبان روسیه تبدیل شد و حتی در خارج از مرزهای روسیه (Gankevich[8], 2000: 29, 138) و به گفتهٔ بهبودی (۱۹۱۴: ۱۱۸۶)، در ترکیه، مصر، تونس، هند و... نیز، خوانندگان بسیار پیدا کرد. چاپ این روزنامه تا سال ۱۹۱۸م ادامه یافت (Gankevich, 2000: 34). ادوارد لاتزرینی[۹] (۱۹۹۲)

ترجمان را به‌دلیل رویکردهای نوگرایانهٔ آن در بین مسلمانان امپراتوری روسیه، «شیپور مدرنیسم»[۱۰] نامیده است.

عبدالرئوف فطرت بخارایی (۱۸۸۶-۱۹۳۸م) یکی از سران جریان روشنفکری و مکتب تجدد در نیمهٔ نخست قرن بیستم، در ماوراءالنهر است. وی علاوه‌بر شرکت فعال در حرکت‌های تجددخواهی و انقلابی ماوراءالنهر در طول سال‌های ۱۹۰۵-۱۹۲۰م، از سران انقلاب ۱۹۲۰م بخارا بود و پس از انقلاب نیز، در تأسیس و ادارهٔ این جمهوری (۱۹۲۰-۱۹۲۴م) وظایف مهمی برعهده داشت. از آثار و تحقیقات علمی فطرت به زبان فارسی، به کتاب‌ها و رساله‌های زیر می‌توان اشاره کرد: ۱. *مناظره* (رمان، استانبول، ۱۳۲۸ق/ ۱۹۱۱م)، ۲. *صیحه* (مجموعهٔ شعر، استانبول، ۱۳۲۹ق/ ۱۹۱۱م)، ۳. *بیانات سیاح هندی* (رمان، استانبول، ۱۳۲۰ق/ ۱۹۱۲م)، ۴. *مولود شریف یا خود مرآت خیرالبشر* (مثنوی مذهبی، تاشکند، ۱۳۲۳ق/ ۱۹۱۴م)، ۵. *رهبر نجات* (نوشتهٔ علمی، لنین‌گراد، ۱۳۳۴ق/ ۱۹۱۵م)، ۶. *مسلمانان دارالرحت* (ترجمهٔ فارسی رمان تاتاری، پتروگراد، ۱۳۳۳ق/ ۱۹۱۵م)، ۷. *عائله یا خود وظایف خانه‌داری* (نوشتهٔ علمی، باکو، ۱۳۳۵ق/ ۱۹۱۶م)، ۷. *قاعده‌های زبان تاجیکی (صرف و نحو)* (تاشکند- استالین‌آباد، ۱۹۳۰)، ۹. *شورش واسع* (نمایش‌نامه، سمرقند، ۱۳۴۶ق/ ۱۹۲۷م)، ۱۰. *رسالهٔ زندگی امیرعالم‌خان* (دوشنبه، ۱۹۲۸م)، ۱۱. *قیامت* (ترجمهٔ تاجیکی قصهٔ ازبکی، دوشنبه، ۱۹۳۴م). فطرت علاوه‌بر تألیف کتاب‌های یادشده، ده‌ها مقالهٔ علمی و برخی از اشعار فارسی خود را در روزنامه‌ها و مجلات فارسی و ازبکی ماوراءالنهر، ازجمله *سمرقند*، *آینه*، *حریت*، *رهبر دانش*، *قوقولوش* و *صدای ترکستان*، به‌چاپ رسانده است. مقاله‌های او دربارهٔ خواجه احمد یسوی، سیف اسفرنگی، حافظ اوبهی، *شاهنامهٔ* فردوسی، اشعار فارسی نوایی و پیشنهادش دربارهٔ خط لاتینی تاجیکی که دولت تاجیکستان همین پیشنهاد را برای الفبای جدید تاجیکستان (۱۹۲۹م) پذیرفت، در شمار این تحقیقات است (دربارهٔ فطرت در ایران ر.ک: انوشه، ۱۳۸۰: ۱/ ۷۰۴؛ موسوی گرمارودی، ۱۳۸۴: ۱۹۹-۲۰۲؛ وفایی، ۱۳۸۵: ۳۲۷-۳۳۱؛ خدایار، ۱۳۸۴: ۳۰-۳۵، ۱۳۸۸: ۷۸-۷۹؛ در آثار محققان تاجیکستان ر.ک: صدرضیاء، ۱۳۸۰: ۱۶۵-۱۸۲، ۲۴۸؛ Айни, 1987: 101-103؛ عینی، ۱۹۲۶: ۴۵۵، ۵۳۱-۵۴۵؛ شکوری بخارایی، ۱۳۸۲: ۹۱-۱۲۶).

۲-۲. دربارهٔ رمان *مسلمانان دارالراحت* و ترجمهٔ فارسی آن

۲-۲-۱. دربارهٔ رمان و ترجمهٔ آن به فارسی

اصل کتاب اسماعیل‌بیک گسپرینسکی که در سال ۱۳۲۴ق/ ۱۲۸۵ش/ ۱۹۰۶م، درست در سال پیروزی انقلاب مشروطه در ایران، به نام *دارالراحت مسلمانلری*[11] (*مسلمانان دارالراحت*) و به‌صورت کتابچه‌ای مجزا در چاپخانهٔ روزنامهٔ *ترجمان* در کریمه، با چاپ حروفی به‌چاپ رسیده است[12]، دارای یک مقدمهٔ کوتاه دوبندیِ یازده‌سطری است که امضای «ادارهٔ ترجمان» در پایان آن به‌چشم می‌خورد (ص۲). متن *دارالراحت* در صفحات ۲-۹۵ آمده است. در صفحهٔ هفده این اثر، نقشهٔ راه‌های زیرزمینی دسترسی به یکی از کاخ‌های اندلس دیده می‌شود. از اطلاعات جلد، ترجمهٔ کتاب (ص۱)، توضیحات مترجم در مقدمهٔ کتاب ذیل عنوان «افادهٔ مخصوصه» (ص۲) و توضیحات پژوهشگران معاصر ازبکستان دربارهٔ مترجم این اثر از تاتاری به فارسی، نکات مهمی مستفاد می‌شود: الف. این مقدمهٔ کوتاه از منظر تحلیل دیدگاه مترجم کتاب دربارهٔ نظریهٔ ترجمه و درنتیجه، مرتبه و جایگاه متن ترجمه‌شده در قیاس با مرتبهٔ متن اصلی در نظام مبدأ هم، قابل‌توجه است. اینکه مترجم از ترجمهٔ خویش چه تصویری در ذهن داشته و آن را چگونه به مخاطب منتقل کرده، از همین مقوله است. فطرت اذعان می‌کند متن را یک بار در زمان تحصیل در بخارا (پیش از ۱۹۰۹م) «خوانده و خیلی فایده برده»، بلافاصله اضافه می‌کند «باوجود بی‌اقتداری قبول و شروع نمودم» (ص۲). مترجم با ذکر این عبارت و به‌احتمال از سرِ تواضع، اعلام می‌کند خود را شایستهٔ ترجمهٔ این اثر نمی‌داند؛ اما به‌دلیل درخواست همفکرانِ خود، این امر خطیر را پذیرفته است. همان‌گونه که می‌دانیم، فطرت به‌دلیل تسلط به زبان ازبکی، زبان تاتاری را نیز که شاخه‌ای از زبان ترکی است، می‌دانسته و در سال‌های تحصیل در استانبول (۱۹۰۹-۱۹۱۴م؟)، به ترکی استانبولی نیز تسلط کامل پیدا کرده است؛ با این حال، هرگز ادعای تسلط کامل به این زبان را برای خود روا ندانسته است. مقایسهٔ متن فارسی با متن تاتاری (۱۹۰۶م) و ازبکی (ترجمه‌شده به سال ۲۰۰۶م)، سلامت و روانی ترجمهٔ فطرت را به فارسی بخارایی نشان می‌دهد. مترجم در این کتاب، هرچند خود را مقید به ترجمهٔ دقیق و لفظ‌به‌لفظ نکرده، تلاش کرده است تا اثر خود را با استفاده از دستگاه واژگانی و نحویِ زبانی ساده و نوآیینی[13] که خود با دو کتاب پیشین‌اش، یعنی *مناظره* (۱۹۰۹م) و *بیانات سیاح هندی*

(۱۹۱۲م) بنیان گذاشته بود، آن‌گونه ارائه دهد که برای همهٔ مخاطبان فارسی‌زبان بخارا، به‌راحتی قابل‌فهم باشد. هم ازاین‌روست که در همین مقدمهٔ کوتاه، امید آن دارد که «این کتاب مطالعه‌کنندگان خود را اندکی مشغول و خیلی بهره‌مند گرداند» (همان جا).

نکتهٔ دیگری که فهم زبان تاتاریِ متن اصلی را برای ازبک‌زبانان آسان می‌کرده، زبان ویژه‌ای بوده است که صاحب اثر به‌عمد آن را برای رمان خود انتخاب کرده بوده است. گسپرینسکی با هدف اتحاد مسلمانان ترک‌زبان امپراتوری روسیه، هم از نظر واژگان و هم از نظر ساختار نحوی، زبانی ساده و میانه را انتخاب کرده بود تا همهٔ مسلمانان ترک‌زبان امپراتوری بتوانند از مطالب روزنامهٔ *ترجمان* به‌راحتی بهره‌مند شوند؛ به همین دلیل، در همان نخستین شمارهٔ روزنامه، از «پدید آوردن» زبان واحد ادبی ترکی برای انتشارات سخن رانده است (Fisher, 1978؛ رئیس‌نیا، ۱۳۸۷: ۹).[۱۴] وی با انتشار این روزنامه با شعار «اتحاد در زبان، فکر و عمل»، تاحدی توانست به هدف خود نزدیک شود؛ زیرا تقریباً ترک‌زبانان امپراتوری روسیه با کمترین مشکل، با زبان این روزنامه ارتباط برقرار می‌کردند. موسی جارالله بیگی‌اف (۱۸۷۵-۱۹۴۹م) شاخص‌ترین مروج اصلاح دینی در قازان، در کتابچهٔ خود، *ملاحظه* (۱۹۱۴م) که گویا هم‌زمان با درگذشت اسماعیل‌بیک تألیف کرده، دربارهٔ نقش وی در بنیادگذاری زبان جدید تاتاری نوشته است:

> استاد اسماعیل افندی به ما الفبای [جدید] را یاد داد. نمونه‌های ادبی چون *نامه‌های فرنگستان* و *ملاعباس فرانسوی* را نوشت و جانی نو در کالبدمان دمید و از هر جهت سرمشقمان شد. نویسندگان، ادبا و خادمان معاصر، همگی شاگردان این استاد محترم‌اند. استاد اسماعیل‌بیگ محترم مجدد قرن نوزدهم مسلمانان روسیه بود [...] زبانمان را ساده کرد و اساسی نو برای ادبیاتمان نهاد و ملیتمان را حفظ کرد [...] (رئیس‌نیا، ۱۳۸۷: ۱۰۴).

ب. آغاز و انجام ترجمهٔ اثر در زمان امیر سیدمحمد عالم‌خان (حک: ۱۳۲۸-۱۳۳۹ق/ ۱۹۱۰-۱۹۲۰م)، آخرین امیر بخاراست (باسورث، ۱۳۸۱: ۵۴۹): «ازآنجاکه آغاز و انجام این کتاب در عصر دولت پادشاه جوان‌بخت و تاجدار مهربان. امیر سیدمحمد عالم‌خان، (ادام ملکه و سلطانه) می‌باشد، لازمهٔ چاکری است که خامه‌رانِ دعای دولت و اقبال والا گردیم [...]» (ص۲). مترجم در پایان مقدمهٔ خود، تاریخ اتمام آن را ۲۳ ربیع‌الاول ۱۳۳۳ق [مطابق با ۸ فوریهٔ ۱۹۱۵م] قید کرده است (همان جا).

پ. بنابر جمله‌ای که بر روی جلد کتاب نوشته شده، مترجم اثر را با اجازهٔ مؤلف، یعنی اسماعیل‌بیک، به فارسی ترجمه کرده است: «از زبان تورکی [تاتاری] به فارسی[۱۵] با رخصت مؤلفش ترجمه شد» (ص۱).

ت. کتاب با سرمایه و به سفارش «کتابخانهٔ معرفت» در پتروگراد[۱۶] روسیه و در سال ۱۹۱۵م (ص۱)، به‌چاپ رسیده است: «امروز از طرف غیورانهٔ "کتابخانهٔ معرفت" که در مملکت ما اولین واسطهٔ نشر معارف است، به ترجمه‌اش مأمور شدم و باوجود بی‌اقتداری، قبول و شروع نمودم» (ص۲).

ث. با مقایسهٔ نکات یادشده در بندهای شمارهٔ ۳ و ۴ همین یادداشت، این مسئله پیش می‌آید که چگونه مترجم کتاب که در مقدمهٔ اثر ترجمهٔ آن را با اجازهٔ مؤلفش می‌داند، تاریخ ترجمهٔ آن را به زمان پس از مرگ مؤلف پیوند داده است. همان‌گونه که می‌دانیم، اسماعیل‌بیک گسپرینسکی در ۲۰ شوال ۱۳۳۲ق، مطابق با ۱۱ سپتامبر ۱۹۱۴م، فوت کرده بود. در مقدمهٔ اثر که تاریخ ۱۹۱۵م/ ۱۳۳۳ق را دارد، مترجم از مؤلف با لفظ احترام‌آمیز «بابای محترم ما، اسماعیل‌بیک (رحمت‌الله علیه)» یاد می‌کند: «لیکن بابای محترم ما، اسماعیل‌بیک (رحمت‌الله علیه)، این قسم سیاحت‌نامهٔ ملاعباس را مهم و نافع‌تر دیده، در سنهٔ ۱۳۲۴، با اجازت صاحبش به‌شکل کتابی ترتیب داده، خوانندگان ترجمان را مجاناً هدیه داده است» (ص۲)؛ بنابراین، تردیدی در این نکته که اثر پس از مرگ مؤلف منتشر شده باشد، باقی نمی‌ماند؛ اما به‌نظر نمی‌رسد اجازهٔ مؤلف به مترجم، مربوط به دورهٔ حضور این دو در استانبول ترکیه باشد.

حمیدالله بالته‌بایف[۱۷]، مؤلف کتاب *فطرت و جدیدیه*[۱۸]، با اذعان به اینکه هیچ مدرکی مبنی بر دیدار این دو در استانبول و نیز مسافرت اسماعیل‌بیک در اثنای این سال‌ها به استانبول در اختیار ندارد، حدس می‌زند مترجمْ کتاب را در ۱۹۱۱م در استانبول، ترجمه و در ۱۹۱۵م، پس از بازگشت از استانبول به بخارا، در پتروگراد چاپ کرده است (Болтабоев, 2007: 27, 31). با توجه به اینکه هیچ اشاره‌ای به مکان ترجمه در کتاب فطرت وجود ندارد و دیگر اینکه جملهٔ روی جلد کتاب به «اجازهٔ مترجم از مؤلف» دلالت می‌کند، بعید نیست اثر در سال‌های حضور فطرت در استانبول، ترجمه و پس از بازگشت به بخارا و افزودن مقدمهٔ کوتاه بدان و احتمالاً بازبینی جدید در سال ۱۹۱۵م، چاپ شده باشد.[۱۹]

ترجمهٔ فطرت دارای دو بخش است: ۱. مقدمه (ص۲)، ۲. متن (صص۳-۸۷). مقدمهٔ فطرت ترکیبی از تألیف و ترجمهٔ مقدمهٔ اصل کتاب است؛ بدین‌گونه که مترجم با افزودن توضیحاتی به اصل تاتاری کتاب (چاپ‌شده در سال ۱۳۲۴ق/ ۱۹۰۶م)، نام سفارش‌دهندهٔ ترجمه و نیز آشنایی خود را با اصل کتاب در سال‌های تحصیل در بخارا، به مخاطب گوشزد می‌کند. نکته‌ای که فطرت به این مقدمه افزوده و گویی قصد داشته است تأثیر آن را در خوانندگان افزایش دهد، جدا کردن هویت ناشر کتاب از راوی رمان است. توضیح سطرهای آغازین کتاب این‌گونه به مخاطب القا می‌کند که راوی و نویسندهٔ کتاب شخصی است به نام ملاعباس تاشکندی که به مناسب سیاحتی که به فرانسه کرده، به «ملاعباس فرانسوی» مشهور شده و با کمک اسماعیل‌بیک گسپرینسکی، مشهودات خود را در روزنامهٔ *ترجمان* چاپ کرده است (ص۲). ملاعباس قسمت دوم سیاحت‌نامهٔ خود را که این بار محل وقوعش اسپانیاست:

> مانند اول به ادارهٔ ترجمان فرستاده است؛ لیکن بابای محترم ما، اسماعیل‌بیک (رحمت‌الله علیه)، این قسم سیاحت‌نامهٔ ملاعباس را مهم و نافع گردیده، در سنهٔ ۱۳۲۴، با اجازت صاحبش به شکل کتابی ترتیب داده، خوانندگان *ترجمان* را مجاناً هدیه کرده است. ازآنجاکه احوال یک جماعهٔ مسلمان ناشنیده را خبر می‌دهد، بابای محترم ما این کتاب را *مسلمانان دارالراحت* نام نهاده است (ص۲).

در مقدمهٔ تاتاری کتاب، چنین توضیحاتی وجود ندارد. در آنجا فقط خواننده توضیحاتی را از «ادارهٔ ترجمان» می‌بیند و درمی‌یابد که ملاعباس تاشکندی که پس از سیاحت فرانسه به «فرانسوی» مشهور شده، پیش‌تر مشهودات سیاحت فرانسهٔ خود را در مجلهٔ *ترجمان* با نام «مکتوبات فرنگستان»[۲۰] چاپ کرده است. بخش دوم این نامه‌ها به سیاحت اندلس و معرفی احوال گروهی از مسلمانان ناشناس اختصاص داشته است. ازآنجاکه این بخش سفرنامه اهمیت زیادی داشته و از زندگی سعادتمندانهٔ گروهی از مسلمانان سخن رانده است، این بار با مساعدت نویسنده و با نوشتن مقدمه و افزودن برخی مطالب به آن، به‌شکل رساله‌ای جداگانه چاپ و به‌عنوان هدیه‌ای کوچک، به خوانندگان مجله تقدیم شده است (ص۲).

اسماعیل‌بیک، آن‌گونه که پیش‌تر در زندگی‌نامهٔ وی گفته شد، این اثر را طی سال‌های ۱۸۸۷-۱۸۸۹م، با امضای مستعار ملاعباس تاشکندی، در نشریهٔ خود،

ترجمان، در شماره‌های مسلسل چاپ کرده و بعدتر آن را در ۱۹۰۶م/ ۱۳۲۴ق، به‌صورت مستقل در سیمفروپل[۲۱] به‌چاپ رسانده بود. ترجمهٔ فطرت نیز از روی همین چاپ صورت گرفته است (Болтабоев, 2007: 120)؛ بنابراین، سردبیر نشریهٔ *ترجمان*، اسماعیل‌بیک، با ملاعباس فرانسوی، یک نفر بیشتر نیستند.

ج. چرا رمان از تاتاری به فارسی ترجمه شد؟ ایوان- زوهر[۲۲] در مقاله‌ای که در ۱۹۷۶م نوشته، سه وضعیت فرهنگی را «موجب رونق ترجمه در عرصهٔ فرهنگ» معرفی کرده است:

۱. در جایی که ادبیات در مرحلهٔ نخستین تکوین است.

۲. در جایی که ادبیات را «حاشیه‌ای» یا «ضعیف» یا هردوی آن تلقی می‌کنند.

۳. در جایی که نقطهٔ عطف، یا بحران، یا خلأ ادبی وجود داشته باشد (باسنت[۲۳]، ۱۹۳۹/ ۱۳۹۰ش: ۷۰). وی در همین مقاله، ترجمه را در کشورهایی که فرهنگ آن‌ها دورهٔ گذار را طی می‌کند، یا در آستانهٔ تحولی انقلابی قرار دارد، با شتاب بیشتری معرفی می‌کند (همان، به نقل از انوشیروانی، ۱۳۹۰: ۶۷).

دوره‌ای که فطرت بخارایی تصمیم گرفت کتاب *مسلمانان دارالراحت* را از تاتاری به فارسی ترجمه کند، هرچند زبان تاتاری و فارسی نسبت به‌هم، شرایط غالب و مغلوب نداشتند و زبان تاتاری نسبت به زبان کشوری که مردمانِ صاحبِ این زبان را استعمار کرده بودند- یعنی روسیه- حالت مغلوب را داشت، جامعهٔ فارسی‌زبانان بخارا، هم به‌لحاظ قرار داشتن در آستانهٔ تحولی بزرگ و هم به‌لحاظ شکل‌گیری ادبیاتی نوین و به‌تبعِ آن زبانی نوآیین، تجربه‌ای شبیه به شرایط کشورهای مغلوب را ازسر می‌گذراند؛ بنابراین، بدیهی بود که از ادبیات هر زبانی که ممکن بود دریچه‌ای نو را از دنیای جدید به روی آنان بگشاید، بی‌درنگ استقبال کند؛ به همین دلیل، فطرت و همفکرانش تصمیم گرفتند این رمان را به فارسی برگردانند.

به‌رغم آشنایی نسبی مردم تاجیک‌زبان بخارا با زبان ازبکی و عموماً ترکی در این دوره، زبان آموزش در مکاتب و مدارس بخارا و تمام مناطق آسیای مرکزی، زبان عموم مردم بخارا و بیشتر مضافات آن و نیز زبان دولتی بخارا تا وقوع انقلاب کمونیستی ۱۹۲۰م، فارسی بوده است. جریان ترکی‌گرایی در بخارا، با بازگشت دانشجویان

تحصیل‌کرده، در استانبول شدت گرفته بود. صدرالدین عینی در خاطرات خود در این زمینه نوشته است:

> بعد از ریوالیوتسیهٔ [انقلاب] فورال [فوریهٔ ۱۹۱۷م] در سر حرکت اصلاحات‌طلبی، مثل فطرت و عثمانخوجه، جدیدانی گذشتند که آن‌ها در ترکیه خوانده آمده، تشویقات پان‌ترکیستی می‌کردند. آن‌ها نه‌تنها در بین خود، بلکه به مردم شهر بخارا که بیشترین آن‌ها زبان ازبکی را نمی‌دانستند، با زبان ترکی عثمانی گپ می‌زدند (Айний[24], 1958: 1/ 71-72).

بنابراین، فطرت به سفارش رهبران جدیدان بخارا، با هدف آشنایی و لذت بیشتر عامهٔ مردم از آثار رهبر معنوی نوگرای مسلمانان روسیه، به ترجمهٔ فارسی اثر *مسلمانان دارالراحت* اقدام کرد. بی‌شک محتوای جذاب و آموزندهٔ این رمان که پیش‌تر به زبان تاتاری در اختیار مردم قرار گرفته بود، اینک با زبان مادری، در طیفی گسترده‌تر می‌توانست تأثیر بیشتری بر آن‌ها بگذارد. هرچند فطرت در دورهٔ دوم زندگی خود (۱۹۱۷-۱۹۲۳م)، به‌کلی از فارسی روی برگرداند و در برانداختن زبان فارسی در مقام زبان دولتی بخارا و جایگزین کردن زبان ترکی ازبکی، از هیچ کوششی فروگذار نکرد. بنابر گفتهٔ نعیم کریم‌اف[۲۵]، در زمان تصدی وی بر وزارت معارف جمهوری خلقی بخارا (۱۹۲۱م) و بنابر پیشنهاد وی، زبان ازبکی به‌جای زبان فارسی، زبان رسمی دولتی بخارا شد (Каримов, 2005: 263).

۲-۲-۲. ویژگی‌های ترجمهٔ فارسی رمان

لهجهٔ بخارایی یکی از لهجه‌های زبان فارسی است که در دههٔ دوم قرن بیستم، هم‌زمان با شروع فعالیت روشنفکران بخارا- جدیدان - در آثار سران فکری این جنبش به‌کار گرفته شد و پس از تشکیل جمهوری‌های مستقل شورایی در آسیای مرکزی به نام «زبان تاجیکی»، به زبان رسمی و دولتی جمهوری تاجیکستان ارتقا یافت؛ بنابراین، این دو واژه- فارسی و تاجیکی- با اندکی تفاوت، برای بیان «یک مصداق» به‌کار می‌روند. تمام آثار چاپ‌شدهٔ تاجیکان تا سال ۱۹۲۴م، در این منطقه به زبان «فارسی» بود. صدرالدین عینی در دو اثر خود، *تاریخ انقلاب بخارا* (۱۹۲۱م) (Айний, 1987: 102) و *نمونهٔ ادبیات تاجیک* (۱۹۲۵م) (عینی، ۱۹۲۶: ۵۳۱-۵۴۵)، زبان *مناظره* (۱۳۲۸ق/

۱۹۱۱م)، *بیانات سیاح هندی* (۱۳۳۰ق/ ۱۹۱۲م) و چهار اثر دیگر فطرت را فارسی نامیده است. وی نقش فطرت بخارایی (۱۸۸۶-۱۹۳۸م) را که از سران جنبش جدیدان در بخارا بود، در تکوین این زبان نوآیین، منحصربه‌فرد دانسته است (همان جا).[۲۶] زبان این اثر نیز دقیقاً ادامهٔ روندی است که وی در سایر آثار فارسی خود پیش گرفته بود؛ بنابراین، نگارنده در اینجا قصد ندارد به این ویژگی‌ها اشاره کند. از بررسی تطبیقی ترجمهٔ فارسی با تاتاری رمان، نتایج زیر به‌دست آمد:

۲-۲-۲-۱. از نظر حجم

ترجمهٔ فطرت از نظر حجم، به‌تقریب حدود ده درصد از اصل رمان اسماعیل‌بیک کمتر است؛ یعنی مترجم در برخی موارد، یا متن تاتاری را به‌صورت خلاصه ترجمه کرده، یا به‌طور کلی، از ترجمهٔ بخش‌هایی از آن چشم‌پوشی کرده است. اگر رمان اسماعیل‌بیک ۹۵ صفحهٔ حدوداً ۲۷ سطری در قطع وزیری باشد، ترجمهٔ فطرت ۸۷ صفحهٔ حدوداً ۲۸ سطری است. با این حال، وی در مواردی نیز با الهام از متن اصلی، جمله‌هایی به اصل متن افزوده است. فطرت در برخی موارد، با افزودن یا کاستن واژه‌هایی به متن، حال‌وهوای آن را به میل خود تغییر داده است. به‌نظر می‌رسد مترجم برخی از این موارد را برای همذات‌پنداری بیشتر خوانندگان در بخارا (مذهبی و ملی)، صورت داده باشد.

۲-۲-۲-۱-۱. ترجمهٔ خلاصه

فطرت در برخی موارد با گذاشتن علامت سه نقطه یا بدون آن، برخی از مباحث اصل کتاب را ترجمه نکرده است:

تاتاری: جملهٔ دوستلرمه وداع زیارتی ایدوب و آشنایی نازکانه‌م مادموأذل مارغاریته‌یه وداع‌نامه یازوب، یوله حاضرلندم. ایرته‌سی کون یوله چیقنده مارغاریته‌یه بر قطعه وداع‌نامه یازوب، مشهور و دانا رجالِ اسلام یتشدرنگ ایله شهرت بولمش اندلس یورکی، پاریژدن چیقوب، تیمور یول ایله (پرینهٔ) داغلرینه دوغری یول‌لاندم. داغلرنگ شرقی فرانسه، غربی اسپانیا، الکالسریدر. تاریخ اسلامیه‌ده بونجه شهرتلی و ناملی اندلس قطعه‌سی حاضره‌ده اسپانیا دیدیکمزدر (ص۲-۳).

ترجمهٔ فطرت: امروز با دوستانی که در پاریس داشتم، وداع نموده، به عزم زیارت بلدهٔ اندلس که در زمان قدیم جولانگاه بزرگان علمای اسلام بود، آمادگی دیدم. فردا به نام دوست دلنوازم، مارغریت خانم، یک وداع‌نامه نوشته، سوار آتشِ ارابه شدم. از پاریس برآمده، به‌سوی کوهستان پیرنه راهی گشتم. کوهستان پیرنه سرحد مملکت فرانسه و اسپانیاست.

ترجمهٔ فارسی نگارنده: با تمام دوستانم خداحافظی کردم و با نوشتن نامهٔ وداع برای دوست دلبندم، مارگاریت خانم، مقدمات سفر را آماده کردم. روز بعد هنگام سفر، نامهٔ خداحافظی [دیگری] برای مارگاریت نوشته، از پاریس به‌سمت اندلس، سرزمینی که با مردان مشهور و دانای خود شهرتی عالم‌گیر دارد، سوار بر قطار به‌سمت کوهستان پیرنه حرکت کردم. فرانسه در شرق این کوهستان و اسپانیا در غرب آن قرار دارد. امروزه، به این سرزمین مشهور و نامدار در تاریخ اسلام، اسپانیا گفته می‌شود.

تاتاری: شیخ جلال تعریفنه کوره، دارالراحتده، جمله قریه‌لر بر بری و شهر ایله قوهٔ عجیبهٔ الکتریغیه ایله حرکت ایدن تیمور یوللر و تلغراف مثلی تلفن ایله باغلی ایمشلر (ص۴۱).[۲۷]

ترجمهٔ فطرت: در میان همهٔ این دیه‌ها، ارابه‌های الکتریکی و تلگراف موجود است (ص۳۷).

ترجمهٔ فارسی نگارنده: آن‌گونه که شیخ جلال می‌گفت، تمام روستاهای دارالراحت با یکدیگر و با پایتخت، از طریق قطار برقی و تلفن، مثل تلگراف، باهم ارتباط دارند.

تاتاری: ۴۸ سنهٔ هجریده ولیدبن عبدالملک خلیفه زماننده آفریقه قطعه‌سننگ جهت شمالیسی تا آتلانتیک دنگزینه وارلجه فتح‌اولنوب، اهالیسی شرف اسلام ایله مشرف اولمش ایدی. عرب سردارلرندن موسی‌بن نصیر توپراقننگ چیتنه یتشدیگندن، بوغازی کیچوپ، دین اسلامی اندلسده دخی انتشار فکرینی ایدیپدر ایدی. شو اثناده، یعنی اسپانیاده، بولغان اهل نصارا حکومتلری بر بری ایله دشمن و اهالی آره‌سندن تورلی فساد و بوزقرش موجود اولدیقندن، اسلاملرنگ کلوب، الکایی ضبط ایتسلرینی عرض ایدتلر چوق ایدی. بوحالده موسی‌بن نصیر سفر ایتسیه خلیفه‌دن رخصت استیوب، اندلس یورتی لطافتی ایله شامه، آب و هوای ایله یمنه، برکت و میوه‌سی ایله مصره، معدنیاتی ایله هندوستانه بگزه دیگنی یازمش ایدی. اسپانیای آلدق سونگ، فرانسز و نمسه

یورتلرینی فتح ایدوب، اورپایی آیلانوب، استانبوله کلمک سردارموسی‌بن نصیرننگ افکار ایدی. بوندن بویله کرک تدارکات تکمیل اولنوب، ۹۲ سنهٔ هجریه‌ننگ یازی باشنده، مغرب والیسی موسی‌بن نصیر، طارق‌بن زیاد آدلو آدمی سردار تعیین ایدوب، اندلس فتحنه مباشرت ایتدی (صص۵-۶).

ترجمهٔ فطرت: در زمان خلیفه، ولیدبن عبدالملک اموی که مصادف سال چهل‌وهشتم هجری است، لشکر اسلام آفریقا را تا به ساحل آتلانتیک فتح کرده، اهالی آنجا را مسلمان نمودند. موسی‌بن نُصیر، نام یکی از سرداران عرب که والی مغرب‌زمین بود، بعد از آنکه قطعهٔ آفریقا را تماماً فتح کرد، به خیال استیلای اندلس افتاد؛ می‌خواست که از بوغاز سبته گذشته، ساحت اندلس را هم به نور اسلام منور سازد و از آنجا گذشته، تمام اوروپا را گرفته آمده، استانبول را محاصره نماید. حتی به حضور خلیفه نیز عریضه نوشته، برای فتح این قطعهٔ معموره رخصت خواسته بود. در این وقت‌ها، حکومت نصرانیهٔ اندلس جز فتنه و فساد و غیر از خونریزی و یغما، کار دیگری نداشتند؛ بعض افراد و اعیان مملکت که از دست جفای حکمداران خود به تنگی آمده بودند، استیلای لشکر اسلام را خیلی آرزو می‌نمودند [...] موسی‌بن نصیر در اوایل تابستان سنهٔ ۹۲ هجری، طارق‌بن زیاد را سردار یک فرقهٔ عسکر نموده، به‌جانب اندلس روانه گردانید (صص۶-۷).

ترجمهٔ فارسی نگارنده: در سال ۴۸ هجری، در زمان خلافت ولیدبن عبدالملک، شمال قارهٔ آفریقا تا ساحل اقیانوس آتلانتیک فتح شد و مردم آن دیار به دین اسلام مشرف شدند. موسی‌بن نصیر، از سرداران عرب، پس از رسیدن به منتهی‌الیه مرز قارهٔ آفریقا، فکر عبور از تنگه و انتشار دین اسلام را نیز در اندلس درسر داشت. در این سال‌ها، حاکمان مسیحی اندلس با یکدیگر دشمن بودند و به‌دلیل شیوع انواع فساد و ویرانی در بین مردم، کسان زیادی از مردم آرزو می‌کردند مسلمانان، سرزمین آن‌ها را نیز فتح کنند. در این شرایط، موسی‌بن نصیر برای حمله به اندلس از خلیفه اجازت خواسته و طی گزارشی سرزمین اندلس را از نظر لطافت با شام، از نظر آب و هوا با یمن، از نگاه برکت و میوه‌ها با مصر، از نظر داشتن معادن با هندوستان برابر دانسته بود. سردار موسی‌بن نصیر قصد داشت پس از فتح اسپانیا، فرانسه و آلمان را تسخیر کرده، با دور زدن قارهٔ اروپا به استانبول برسد. وی پس از آن، همهٔ مقدمات لشکرکشی را تدارک

و در اوایل تابستان ۹۲ هجری، فردی به نام طارق‌بن زیاد را به فرماندهی آن منسوب و برای فتح اندلس روانه کرد.

تاتاری: فرانسه‌ننگ بر چتیندن بر چیتنه چیقدم، نه عجائب الکا! ظن ایدرسنگ که بر الوغ باغچه در (ص۳).[۲۸]

ترجمهٔ فارسی نگارنده: تمام فرانسه را زیرپا نهادم. چه سرزمین شگفت‌انگیزی! گمان می‌کنی که باغی بزرگ است.

تاتاری: مثلاً سبیلیا شهریننگ تسلیمی، توله‌دو [تولیدو] شهرنده تسلم اولان نصاراننگ راحت و سلامت حال اولدوقلوندن عبرت آلنوب، واقع اولمشدور (ص۶).[۲۹]

ترجمهٔ فارسی: مثلاً تسلیم شدن شهر اشبیله، نتیجهٔ مشاهدهٔ آرامش و آسایش زندگی مسیحیان شهر تولیدو بود که پیش‌تر با رضایت خود، تسلیم مسلمانان شده بودند.

۲-۲-۲-۱-۲. افزودن مطلب به ترجمه

فطرت در مواردی مطالب موردعلاقهٔ خود را با توجه به فضای متن، به ترجمهٔ خود افزوده است:

تاتاری: الحمرایه برنجی زیارتمده، اوزدروجی آلوب بارمش ایدم. سراینگ بکجی مأموری ایله گورینوب، سراینه رخصت آلدم. جوردکجه حیران، گوردکجه فرح و شاد اولیور ایدم. آنجق سراینگ وجودی فرح بردیکی حالنده، لسان معنویسی «گچمش زمان- گلمز زمان» دیو بال و شکره، آغو و آجی قاریشدریور ایدی.

ترجمهٔ فطرت: بار اول یکی را به رهبری گرفته، به دیدن قصر «الحمراء» رفتم. از دربان رخصت گرفته، درآمدم. تا قدم به زیارتش پیش نهادم، حیران‌تر و تا دیده به تماشایش بسیارتر می‌گشادم، فرحناک‌تر گردیدم: چه عجب تماشایی دارد! آثار اسلامی اندلسی که آدمی را در یک دقیقه هم غرور می‌دهد و هم حزن، هم تبسم می‌کنانند، هم می‌گریانند. آدم به ملاحظهٔ اینکه همین بناهای عالی که هنوز استادان فرنگ را حیران می‌کند، اثر مسلمان است، بی‌اختیار از شادی و غرور تبسم می‌نماید. در همان دقیقه، جهل و بدبختی اهل اسلام را به‌خاطر آورد؛ از گریهٔ المناکی هم خودداری نمی‌تواند.

ترجمهٔ فارسی نگارنده: نخستین دیدارم از الحمراء، با کمک یکی از راهنمایان انجام شد. با مسئول نگهبانان کاخ ملاقات کرده، برای دیدار آن اجازه گرفتم. از گام زدن در این سرا، شگفت‌زده و از دیدار آن، شادمان بودم. در همان حال که دیدار از کاخ وجودم را سرشار از شوق کرده بود، «زمان گذشته، نیاید به‌بر»[۳۰] را به حسرت زمزمه کرده، «شرینی را با تلخی درآمیختم».

۲-۲-۲-۱-۳. افزایش یا کاهش واژه برای همذات‌پنداری

اسماعیل‌بیک در جواب ملاعباس به مأمور گمرک اسپانیا که وی را «عرب مغربی» گمان کرده بود، خود را «تاتارزادهٔ اهل تاشکند» معرفی می‌کند. فطرت در ترجمهٔ فارسی برای همذات‌پنداری ملیِ مردم بخارا و تاشکند، کلمهٔ «تاتارزاده (تاتار اوغلیم)» را حذف و راوی را تاشکندی معرفی کرده است:

تاتاری:

- سِز مغربی عربمیسز، دیدی.
- خیر افندم، تاشکندلی تاتار اوغلی‌یم، دیدم.

ترجمهٔ فطرت:

- مگر شما از عرب‌های مغربی هستید؟

من– نه بلکه از اهل تاشکندم.

فطرت در ترجمهٔ جمله‌های زیر، گویی برای همذات‌پنداری مذهبی، واژه‌های «همسر و دوست خوب» را به «خادم دین و ملت» ترجمه کرده و در نمونهٔ دیگر، «آبدست گرفتم و نماز کردم» را به جمله افزوده است:

تاتاری: بو ایکی مکتبدن ماهره معلمه‌لر و ماهره یورت صاحبه‌لری و تربیت، لطافت و عرفان ایله، سعادت‌بخش اولان زوجه‌لر، رفیقه‌لر، یتشیورلر ایمش (ص۷۱).

ترجمهٔ فطرت: از این دو مکتب [مکتب عالی و تربیت معلم] خیلی دختران با علم و با تربیت برآمده، مشغول خدمت دین و ملت هستند (ص۶۵).

ترجمهٔ فارسی نگارنده: از این دو مکتب، معلمان و کدبانوهای زبردست، مؤدب، لطیف و دانا، و همسران و دوستان سعادت‌بخشی تربیت می‌شدند.

تاتاری: صباح ایرته تورب [...] (ص۴۴).

ترجمهٔ فارسی نگارنده: فردا صبح از خواب بیدار شده [...].

ترجمهٔ فطرت: علی‌الصباح بیدار شده، آبدست گرفتم و نماز کردم [...] (ص۳۹).

۲-۲-۲-۱-۴. از نظر تغییر ساختار نحوی

فطرت ظاهراً برای اثرگذاری بیشتر، جمله‌هایی با فعل غایب را به جمله‌های خطابی تبدیل کرده است:

تاتاری: خدای تعالی فرانسزلره نه بیوک سعادت، احسان بیورمش (ص۳).

ترجمهٔ فطرت: الهی، چه سعادتی است که به این ملت غیور احسان نموده‌ای!

ترجمه فارسی نگارنده: خدای تعالی چه سعادت بزرگی به فرانسوی‌ها احسان فرموده است!

۲-۲-۲-۱-۵. تغییر شکل گفت‌وگوها

تغییر مشهود دیگری که در ترجمهٔ فارسی فطرت دیده می‌شود و ما تقریباً از آغاز تا پایان ترجمه، آن را می‌بینیم، تغییر در تنظیم بخش گفت‌وگوهاست. وی در سراسر این گفت‌وگوها که بین قهرمان داستان، ملاعباس تاشکندی، و شخصیت‌های دیگر رمان درمی‌گیرد، به‌جای خط‌فاصله‌ایی که در اصل رمان به‌جای شخصیت‌های گفت‌گوکننده آمده است، با استفاده از متن داستان، قبل از خط‌فاصله، از کلمات متناسب نیز برای روشن‌تر کردن دو طرف گفت‌وگو بهره می‌برد. مترجم گویی قصد دارد با این کار، گفت‌وگوی‌های متن را به گفت‌وگوی‌های نمایشی نزدیک کند:

تاتاری:

- سِز مغربی عربمیسز، دیدی.
- خیر افتدم، تاشکندلی تاتار اوغلی‌یم، دیدم.
- دیمک دیار ترکستاندن [...] قایده واره‌سز؟
- اسپانیایه، افندم (ص۳).

ترجمهٔ فطرت:

- مگر شما از عرب‌های مغربی هستید؟

من- نه بلکه از اهل تاشکندم.

باجگیر- ها [...] از قطعهٔ تورکستان [...] خیال کجا دارید؟

من- اسپانیا (ص۴).

فطرت در پاراگراف‌بندی رمان، علاوه‌بر نزدیک کردن آن به متن نمایش‌نامه، در یک مورد، شیوهٔ سخن گفتن راوی را بریده‌بریده نوشته و به‌لکنت افتادن وی را همانند نمایش‌نامه، نشان داده است. این درحالی است که در متن اصلی تاتاری (ص۵۰)، کلمات به‌شکل طبیعی نوشته شده‌اند:

- من: جواب می‌دهم؛ در پاریس درس خواندم، تماشا کردم و ب ب به یکی از د د دختران فرانسوی م م محبت ماندم [...] لیکن کار مخالف ادب از من صادر نشده است (ص۴۴).

۲-۲-۲-۱-۶. نقل‌قول‌ها

هرچند فطرت تقریباً در تمام ترجمه، به‌ویژه در نقل‌قول‌ها، سعی کرده است براساس ذات زبان فارسی و با در کنار هم قرار دادن ارکان جمله، نخست فعل جملهٔ «قال» و بعد «مقول قول» را بیاورد، گاهی تحت تأثیر متن تاتاری که خود متأثر از نحو روسی قرار گرفته است، نخست «مقول قول» و بعد فعل آن را آورده است؛ البته این موارد در کل کتاب در حد استثناست. نثر روان و زندهٔ کتاب به‌قدری جذاب است که خواننده اگر از ترجمه بودن آن آگاهی قبلی نداشته باشد، ذره‌ای در اصلی بودن متن شک نمی‌کند:

- حاضرده دارالراحتده خسته‌لک یوق درجه آزدر [...] بیلورم حیران اولیورسنگ، «بو نَسِل شیلر» دیو، تعجب ایدییورسنگ (ص۳۷): «امسال‌ها در دارالراحت بیماری کم است، بلکه نیست. می‌دانم که از سخنان من حیران می‌شوی، "این طریق کارها چگونه می‌شده باشد" گفته، تعجب می‌کنی» (ص۳۲).

- بارک‌الله! «اوغلوم ملاعباس، سنمیسنگ»، دیو خطاب ایتدی. - «اوت بابا، بن، عباسم» دیو، دقت ایتگنده، گوردم که [...] (ص۱۵): - «بارک‌الله ملاعباس! این تویی که اینجا رسیده‌ای؟» - «آری بابا، من ملاعباس هستم» گفته، به رویش درست‌تر نگاه کردم [...] (ص۱۴).

۳. نتیجه‌گیری

رمان *دارالراحت مسلمانلری* و ترجمهٔ آن، *مسلمانان دارالراحت*، نقشی مهم در تکوین و تثبیت زبان نوآیین فارسی تاجیکی در بخارا دارد؛ به‌گونه‌ای که اگر بخواهیم سرچشمه‌های رمان‌نویسی را در ادبیات فارسی تاجیکی در آسیای مرکزی بکاویم، بدون تردید به فطرت بخارایی و دو اثر فارسی وی، *مناظره* (۱۳۲۸ق) و *بیانات سیاح هندی* (۱۳۳۰ق)، و ترجمهٔ رمان *دارالراحت مسلمانلری* به نام *مسلمانان دارالراحت* (۱۹۱۵م) می‌رسیم. ترجمهٔ فطرت از رمان گسپرینسکی، ترجمهٔ واژه‌به‌واژه نیست، بلکه وی در این ترجمه، ضمن حفظ محتوای کتاب، تلاش کرده است نثر کتاب خود را تا اعلی درجه، به زبان نوآیینی که خود در دو کتاب پیشینش، یعنی *مناظره* (۱۹۰۹م) و *بیانات سیاح هندی* (۱۹۱۲م)، بنیان گذاشته بود، نزدیک کند. مقایسهٔ متن فارسی با متن تاتاری (۱۹۰۶م) و ازبکی (ترجمه‌شده به سال ۲۰۰۶م)، سلامت و روانی ترجمهٔ فطرت را به فارسی بخارایی نشان می‌دهد. مترجم در این کتاب، هرچند خود را مقید به ترجمهٔ دقیق و لفظ‌به‌لفظ نکرده، تلاش کرده است تا زبان اثر خود را با استفاده از دستگاه واژگانی و نحویِ ساده و عامه‌فهم مردم بخارا، آن‌گونه ارائه دهد که برای همهٔ مخاطبان فارسی‌زبان بخارا، به‌راحتی قابل‌فهم باشد. ترجمهٔ فطرت از نظر حجم، به‌تقریب حدود ده درصد از اصل رمان اسماعیل‌بیک کمتر است؛ یعنی مترجم در برخی موارد، یا متن تاتاری را به‌صورت خلاصه ترجمه کرده، یا به‌طور کلی، از ترجمهٔ بخش‌هایی از آن چشم‌پوشی نموده است. اگر رمان اسماعیل‌بیک ۹۵ صفحهٔ حدوداً ۲۷ سطری در قطع وزیری باشد، ترجمهٔ فطرت ۸۷ صفحهٔ حدوداً ۲۸ سطری است. با این حال، وی در مواردی نیز با الهام از متن اصلی، جمله‌هایی به اصل متن افزوده است. فطرت در برخی موارد، با افزودن یا کاستن واژه‌هایی به متن، حال‌وهوای آن را به میل خود تغییر داده است. به‌نظر می‌رسد مترجم برخی از این موارد را برای هم‌ذات‌پنداری بیشتر خوانندگان در بخارا (مذهبی و ملی) صورت داده باشد.

۴. پیشنهاد

با توجه به اینکه فطرت در دورهٔ سوم زندگی خود، با تألیف کتاب *قاعده‌های زبان تاجیکی (صرف و نحو)* (تاشکند- استالین‌آباد: نشریات دولتی تاجیکستان، ۱۹۳۰) نقشی مهم در تثبیت زبان نوآیین تاجیکی ایفا کرد و این نخستین دستور زبان تاجیکی است که برمبنای دستور زبان فارسی، نوشتهٔ یوگِنی ادواردویچ برتلس[۳۱] (دسامبر ۱۸۹۰- اکتبر ۱۹۵۷م)، خاورشناس بزرگ روس، فراهم شده است، اجرای پژوهشی مستقل دربارهٔ مقایسهٔ ویژگی‌های زبانی این کتاب با ترجمهٔ فارسی *مسلمانان دارالراحت* (ترجمهٔ ۱۹۱۵م) پیشنهاد می‌شود.

پی‌نوشت

1. Avci/ Avcıköy/ Авджыкой

۲. Bakhchisaray، شهری در کریمه که در سدهٔ پانزدهم میلادی، پایتخت خان‌نشین کریمه بود.

۳. Crimea، شبه‌جزیره‌ای است واقع در جنوب اوکراین (Ukraine) فعلی، و محل زندگی اصلی قوم مسلمانی به‌شمار می‌رود که از آمیخته شدن اقوام گوناگونی به‌وجود آمده و به «تاتارهای کریمه» مشهورند. کریمه در طول تاریخ، بارها میان دولت‌های مختلف دست‌به‌دست شده و ازجمله تحت حاکمیت اردوی زرین مغول‌ها، امپراتوری عثمانی، امپراتوری روسیه و جمهوری اوکراین قرار داشته است. این منطقه از سال ۲۰۱۴م، در قالب یک جمهوری خودمختار، به فدراسیون روسیه ملحق شد. این درحالی است که سازمان ملل با رد این الحاق طی یک رأی‌گیری در مجمع عمومی، این جمهوری خودمختار را هنوز جزئی از اوکراین می‌داند (برای آگاهی از تاریخ خانات کریمه ر.ک: باسورث، ۱۳۸۱: ۴۸۸-۴۹۲).

4. Mengli Giray Xan
5. Inci Bowman

۶. دربارهٔ تحصیلات، فعالیت‌های علمی و اجتماعی و سفرهای گسپرینسکی به کشورهای اسلامی و اروپایی، به‌ویژه فرانسه و اسپانیا، ر.ک: باومن، ۲۰۰۱؛ Gankevich, 2000: 22؛ رئیس‌نیا، ۱۳۸۷: ۶-۷.

7. Terciman/Tajoman
8. V. Gankevich
9. Edward J. Lazzerini
10. A Clarion of Modernism
11. Dârü'r-Rahat Musulmanları [Muslims of Peaceful Abode]

۱۲. نسخه‌های زیادی از این کتاب در مخزن نسخه‌های چاپی و سنگی در مؤسسهٔ ابوریحان بیرونی تاشکند (ازبکستان) نگهداری می‌شود. نسخهٔ مورداستفادهٔ ما با شمارهٔ ۱۹۰۸، در مؤسسهٔ یادشده نگهداری می‌شود.

۱۳. ابرهیم خدایار و حیات عامری در مقالهٔ «بررسی تطبیقی لهجهٔ بخارایی اوایل قرن بیستم (زبان تاجیکی) با فارسی معاصر» (۱۳۹۰: ۱۰۷-۱۲۸)، این ویژگی‌ها را بررسی کرده‌اند.

۱۴. هرجا که نیاز بود، برای مقایسهٔ دقیق‌تر به ترجمهٔ ازبکی قاسم‌اف و عبدالرشیداف (۲۰۰۶: ۲۰۴-۲۸۹) مراجعه شد.

۱۵. زبانی که امروزه، زبان ملی جمهوری تاجیکستان است و تاجیکان ازبکستان نیز بدان تکلم می‌کنند، تا قبل از مرزبندی آسیای مرکزی و تشکیل پنج جمهوری کمونیستی در این منطقه در ۱۹۲۴م، موسوم به «فارسی» بود؛ از این تاریخ به بعد، به «تاجیکی» تغییر نام داد (ر.ک: شکوری بخارایی، ۱۹۹۶: ۱۶۱-۱۶۳).

16. Петроградъ
17. ҳамидулла болтабоев
18. фитрат Ва жадичуик

۱۹. عبدالحی محمدامین‌اف، در مقدمهٔ خود بر چاپ تاجیکی *مسلمانان دارالرحت*، مکان ترجمهٔ اثر را با استناد به همین مقدمه، بخارا دانسته است (Ғаспиранский, 2002: 23).

۲۰. فرنگستان مکتوبلری

21. Simferobel
22. Itmar Ivan-zohar
23. Susan Bassent
24. Садриддин Айнӣ
25. Наим Каримов

۲۶. نگارنده با همکاری خانم دکتر عامری، طی سال‌های ۱۳۸۹-۱۳۹۰، طرحی با نام «لهجهٔ فارسی بخارایی در آثار فارسی عبدالرئوف فطرت بخارایی با تکیه بر دو رمان *مناظره* و *بیانات سیاح هندی*»، به‌انجام رسانده است. از این طرح، مقالهٔ «بررسی تطبیقی لهجهٔ بخارایی اوایل قرن بیستم (زبان تاجیکی) با فارسی معاصر» در *فصلنامهٔ زبان و ادب پارسی* (۱۳۹۰، ش۴۷، صص۱۰۷-۱۲۸) به‌چاپ رسیده است.

۲۷. ترجمهٔ ازبکی: برچه دوستلرم بِلن خیرلشدم و آشنای نازکانم بولمش مادموأزل مارگاریته‌گه وداع خطی یازیپ، یولگه حاضرلندم. ایرتسه‌کون یولگه چقر وقتده مارگاریته‌گه ینه بِر پرچه وداع‌نامه یازیپ، مشهور و رجال اسلام یتشِترگنلگی بِلن شهرت قازانگن اندلز یورتیگه پاریژدن چقب، تیمور یُول بلن پیره‌نی داغلری تامان یول آلدم. تاغلرینگ شرقی قسمی فرانسه بولسه، غربی قسمی اسپانیا مملکتیدر. اسلام تاریخیده شو قدر شهرت قازانگن اندلزیه حاضرگه وقتده اسپانیه دیب اَتلَده (ص۲۰۴).

۲۸. فطرت این بخش را ترجمه نکرده است، بلکه با الهام از توصیفات نویسنده در متن، این بخش را به ترجمهٔ خود اضافه کرده است. چنین کلماتی در اصل تاتاری دیده نمی‌شود: «فرانسه خیلی قطعهٔ بهشت‌نمونی است. باغ و بستان‌ها، خیابان‌ها و میدان‌هایش از کمال لطافت و عظمت، تماشابینان را انگشت تحیر می‌گزاند» (ص۲). این عبارت، به‌ویژه ترکیب «بهشت‌نمون»، تنها برداشت مترجم از توصیفاتی است که نویسنده از فرانسه در نوشتهٔ خود آورده است.

۲۹. فطرت این بخش را ترجمه نکرده است.

۳۰. ترجمهٔ لفظ‌به‌لفظ: «زمان از دست رفته است؛ زمان برنمی‌گردد».

31. Evgeny Edvardovich Berthels

منابع

- «اسماعیل‌بیک غصپرینسکی» (۱۹۱۴). *صدای ترکستان*. ش۴۲. ص۳.
- انوشه، حسن [به‌سرپرستیِ] (۱۳۸۰). *دانشنامهٔ ادب فارسی* (ج۱: ادب فارسی در آسیای میانه). ویراست دوم. تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- انوشیروانی، علی‌رضا (۱۳۹۰). «پارسیان آن‌قدرها هم شاعر نیستند». *ادبیات تطبیقی*. د۲. ش۱ (پیاپی۳). صص۶۶-۷۰.
- باسنت، سوزان (۱۹۹۳/ ۱۳۹۰ش). «از ادبیات تطبیقی تا ترجمه‌پژوهی». ترجمهٔ صالح حسینی. *ادبیات تطبیقی*. د۲. ش۱ (پیاپی۳). صص۷۱-۹۹.
- باسورث، ادموند کلیفورد (۱۳۸۱). *سلسله‌های اسلامی جدید: راهنمای گاهشماری و تبارشناسی*. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: مرکز بازشناسی اسلام و ایران.
- بهبودی، محمودخواجه (۱۹۱۴). «شرح‌حالِ اسماعیل‌بیک». *آیینه*. ش۵۰. صص۱۱۸۶-۱۱۸۸.
- خدایار، ابراهیم (۱۳۸۴). *غریبه‌های آشنا*. تهران: تمدن ایرانی.
- ـــــــــــ (۱۳۸۶). «تأثیر ادبی انقلاب مشروطهٔ ایران در ماوراءالنهر: بازخوانی تأثیر انقلاب مشروطهٔ ایران بر جریان‌های ادبی و تجددخواهی ماوراءالنهر در دو دههٔ نخست قرن بیستم». *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد*. س۴۰. ش۲ (پیاپی۱۵۷). صص۱-۲۰.
- ـــــــــــ (۱۳۸۸).«نقد ساختاری مناظرهٔ فطرت بخارایی». *نقد ادبی*. س۲. ش۵. صص۷۳-۱۰.
- ـــــــــــ (۱۳۹۳). «گسپرینسکی و رمان آرمان‌شهری وی (*دارالراحت مسلمانلری*)». *نقد ادبی*. س۷. ش۲۶. صص۹۹-۱۲۶.

- خدایار، ابراهیم و حیات عامری (۱۳۹۰). «بررسی تطبیقی لهجهٔ بخارایی اوایل قرن بیستم (زبان تاجیکی) با فارسی معاصر». *فصلنامهٔ زبان و ادب پارسی*. ش۴۷. صص۱۰۷-۱۲۸.
- رئیس‌نیا، رحیم (۱۳۸۷). *جنبش جدیدیه در تاتارستان*. تهران: مرکز چاپ و انتشارات وزارت امور خارجه.
- شکوری بخارایی، محمدجان (۱۹۹۶). *خراسان است اینجا*. دوشنبه: دفتر نشر فرهنگ نیاکان.
- ـــــــــــــــــــ (۱۳۸۲). *جستارها: دربارهٔ زبان، ادب و فرهنگ تاجیکستان*. تهران: اساطیر.
- صدرضیاء، محمدشریف‌جان مخدوم (۱۳۸۰). *تذکار اشعار*. به‌کوشش محمدجان شکوری بخارایی. تهران: سروش.
- عینی، صدرالدین (۱۹۲۶). *نمونهٔ ادبیات تاجیک*. مسکو: نشریات مرکزی خلق جماهیر شوروی سوسیالیستی.
- فطرت، عبدالرئوف (۱۳۲۷ق). *مناظره*. استانبول: حکمت.
- ـــــــــــــــ (۱۳۳۰ق). *بیانات سیاح هندی*. استانبول: حکمت.
- گسپرینسکی، اسماعیل‌بیک (۱۹۰۶). *دارالراحت مسلمانلری*. سیمفروپُل: مطبعهٔ ترجمان (تاتاری).
- ـــــــــــــــــــ (۱۹۱۵/ ۱۳۳۳ق). *مسلمانان دارالراحت*. ترجمهٔ فطرت بخارایی. پتروگراد: کتابخانهٔ معرفت بخارا.
- موسوی گرمارودی، سیدعلی (۱۳۸۴). *از ساقه تا صدر*. تهران: قدیانی.
- وفایی، عباسعلی [به‌سرپرستیِ] (۱۳۸۵). *دانشنامهٔ زبان و ادبیات فارسی ازبکستان (قرن بیستم تاکنون)*. تهران: الهدی.
- Bowman, I. (2001). "Ismail Bey Gaspirali (1851-1914)". at: http://www.iccrimea.org/gaspirali/gasptimeline.html. (Accessed 15 January 2013).
- Fisher, A. W. (1978). *The Crimean Tatars*. Stanford: Hoover Institution Press.
- _____ (1998). "A Model Leader for Asia, Ismail Gaspirali". *The Tatars of Crima: Return to the Homeland.* ed. Edward A. Allworth. pp. 29-47. Copyright 1998. Duke University Press. [Online version: http://www.iccrimea.org/gaspirali/fisher.html].
- Gankevich, V. (2000). *Na sluzhbe pravde i prosveshcheniu* (In the Service of Truth and Enlightment). Simferopol: Dolia.

- International Committee for Crimea, Washington, D.C. (16 April 2001). Celebrating the life of Ismail Bey Gaspirali (1850-1914). [Online version: http://www.iccrimea.org/gaspirali/index.html].
- Ismail Gasprinski (2013). In *Encyclopædia Britannica*. Retrieved from http://www.britannica.com/EBchecked/topic/226645/Ismail-Gasprinski
- Khalid, A. (1998). *The Politics of Muslim Cultural Reform: jadidism in Central Asia*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Lazzerini, Edward J. (1992). "Ismail Bey Gasprinskii's Perevodchik/Tercüman: A Clarion of Modernism". *Central Asian Monuments*. ed. H.B. Paksoy. Istanbul: Isis Press. pp. 143-156. [Online version:
http://www.iccrimea.org/gaspirali/clarion.htm].
- Rorlich, A. A. (1986). *The Volga Tatars: a Profile in National Resilience*. Stanford: Hoover Institution Press.
- Айнӣ, С. (1958). *Куллиёти Садриддин Айнӣ (ҷилди 1: Мухтасари тарҷумаи ҳоли худам).* Сталинобод: Нашриёти давлатии Тоҷикистон.
- _____ (1987*). Таърихи Инқлоби Бухоро*. Тарҷумаи Раним Ҳошим. Душанбе: Адиб.
- Болтабоев, Ҳамидулла (2007). *Фитрат ва Жадидчилик: илмий-тадқиқий мақолалар*. Тошкент: Алишер Навоий номидаги Ўзбекистон Милий кутубхонаси нашриёти.
- Ғаспиранский, Исмоилбек (2002). *Мусулмонон Доруолрроҳат*. Мутарҷим: Абдурраъуфи фитрати Бухоройӣ (Матни илмии интиқоди). бо саъйю эҳтимом, сарсухан, таҳия, танзим, тавзеҳот, шарҳи луғот, ва феҳристҳои Абдулҳий Муҳаммадаминов. Душанбе: Диловар-ДДМТ.
- Гаспиранский, Исмоилбек (2006). *Ҳаёт ва мамот масаласи*. Таржимон, Тӯпловчи, Нашрга Тайёрловчилар: Бегали Қосимов ва Звйнобидин Абдурашилов. Тошкент: Маънавият.
- Каримов, Наим (2005). "Фитрат". *Ўзбекистон Миллй Энциклопедияси*. 9-жилд. Тошкент: Ўзбекистон милий энциклопедияси, Давлат илмий нашриёти. cc. 262-264.

دوفصلنامهٔ پژوهش‌های زبانی و ادبی در آسیای مرکزی
سال ۱۷، شمـارهٔ ۴۷، پاییز و زمستان ۱۳۹۵

گل و صنوبر شیدایی و منظومه‌های فارسی

وحید رویانی[۱]*، کمال‌الدین ارخی

(تاریخ دریافت: ۹۵/۹/۱۰، تاریخ پذیرش: ۹۶/۱/۱۷)

چکیده

قوم ترکمن یکی از اقوام قدیمی است که بخشی از آن‌ها در کرانهٔ شرقی دریای خزر و کشور ترکمنستان امروزی و برخی دیگر، در شمال ایران ساکن شده‌اند. در طول تاریخ چندین سدهٔ ادبیات این قوم، تأثیر و تأثر متقابلی بین ادبیات فارسی و ادبیات ترکمن وجود داشته است. در این میان، شعرا و نویسندگان ترکمن همواره در طول تاریخ، به ادبیات فارسی، به‌عنوان زبان رسمی ایرانیان، توجه نشان داده‌اند و شاعران ترکمن برجسته‌ای را می‌توان نشان داد که با زبان و ادبیات فارسی آشنا بوده و تحت تأثیر شاعران و نویسندگان ادبیات فارسی قرار داشته‌اند. یکی از این شعرا شیدایی، شاعر قرن هجدهم ترکمن، است که از ادبیات کلاسیک فارسی، بسیار اثر پذیرفته است؛ ازجمله منظومه‌ای به نام *گل و صنوبر* از او برجای مانده که تحت تأثیر منظومه‌های غنایی ادب فارسی سروده شده است. این داستان نه‌تنها به‌لحاظ اسم و برخی شخصیت‌ها با داستان *گل به صنوبر چه کرد؟* که یکی از داستان‌های عامیانه در ادبیات فارسی است، مشابهت دارد، بلکه مقایسهٔ آن با سایر منظومه‌های کلاسیک ادبیات فارسی نشان می‌دهد که این اثر به‌لحاظ مضمون، آرایه‌های ادبی و لغات و ترکیبات، با منظومه‌های ادب فارسی دارای اشتراکاتی است و شیدایی در

---

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گلستان، ایران

* vahidrooyani@yahoo.com

۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، ایران

سرودن این منظومه، از منظومه‌های ادب فارسی اثر پذیرفته است. برخی مضامین مشترک عبارت‌اند از: سفر عاشق برای رسیدن به معشوق، شیوهٔ عاشق شدن، سفر با کشتی، موانع رسیدن به معشوق، نقش پریان در داستان، بعد مسافت بین عاشق و معشوق، نقش سیمرغ و گاو دریایی. از آرایه‌های ادبی مشترک نیز می‌توان به تشبیه و استعاره و غیره، و از لغات و ترکیبات فارسی مشترک به خونخواره، همای سعادت و غیره اشاره کرد.

واژه‌های کلیدی: *گل و صنوبر*، شیدایی، ادبیات ترکمن، ادبیات فارسی، اثرپذیری.

۱. مقدمه و پیشینهٔ تحقیق

ایران کشوری است با قومیت‌های گوناگون که قرن‌ها در سایهٔ اشتراکات ملی، در کنار یکدیگر زیسته‌اند. قوم ترکمن یکی از این اقوام است که در کرانهٔ شرقی دریای خزر ساکن شده‌اند و فرهنگ، آداب‌ورسوم، اسطوره و باورهای خاص خود را دارند. ترکمن‌ها از گذشته‌های دور، در تحولات سیاسی و اجتماعی ایران نقش داشتند.

> برخی از شهرهای ترکمنستان کنونی، در دورهٔ اسلامی، مرکزیت علمی و فرهنگی داشته و زادگاه بسیاری از شاعران و نویسندگان و دانشمندان پارس‌زبان بوده است. گذشته از رونق شعر و ادب پارسی در این نواحی، برخی از شهرها نظیر مرو، از همان آغاز عصر اسلامی، از کانون‌های علمی و فرهنگی درجهٔ اول ایران به‌شمار می‌رفتند (سارلی، ۱۳۹۰: ۱۷).

به همین دلیل، در طول تاریخ، تأثیر و تأثر متقابلی بین ادبیات فارسی و ادبیات ترکمن وجود داشته است. در این میان، ادبیات فارسی، به‌عنوان زبان رسمی ایرانیان، در طول تاریخ همیشه موردتوجه بوده و کتاب‌های فارسی در کشورهای همسایه نیز، تدریس می‌شده است. شاعران غیر فارسی‌زبان زیادی را می‌توان سراغ گرفت که به زبان فارسی شعر سروده و از آن اثر پذیرفته‌اند. شاعران ترکمن نیز از این قاعده مستثنا نیستند و در میان آن‌ها، شاعران برجستهٔ فراوانی را می‌توان نشان داد که با زبان و ادبیات فارسی آشنا بوده و تحت تأثیر شاعران و نویسندگان ادبیات فارسی قرار داشته‌اند. ارتباط و هم‌جواری ترکمن‌ها با کشورهای فارسی‌زبانی چون ایران، افغانستان و تاجیکستان، باعث پدید آمدن آثار فراوانی به زبان فارسی شده است. بی‌شک، بررسی این کتاب‌ها می‌تواند در گسترش روابط فرهنگی میان ایران و ترکمستان، مؤثر باشد.

مقالاتی از این‌گونه، برگزاری همایش‌های ادبی دربارهٔ چنین موضوعاتی و تأکید بر اشتراکات ادبی شفاهی و مکتوب، می‌تواند فصلی جدید را در روابط ایران و ترکمنستان بگشاید. برای مثال، می‌توان به مختومقلی فراغی، شاعر شهیر ترکمن، اشاره کرد که در اشعار خود، از برخی کتاب‌ها و دواوین شاعران بزرگ ادبیات فارسی، همچون *قصص-الانبیاء*، *بوستان* سعدی، *شاهنامهٔ* فردوسی، *دیوان خاقانی* و... که از آن‌ها اثر پذیرفته، نام برده است:

دِفترلار ایچنده بیر کِتاب گوردیم — *قصص‌الانبیاء* آدلی یارانلار
اوقیب ایدیم اول سعدی نینگ *بوستانی* — گورنه عجب خاقانی نینگ *دیوانی*
ایستار من *شاهنامه ساقی‌نامه* نی — مالک عُمر بِرلان سلیمان بولسام

(مختومقلی، ۱۳۷۲: ۳۶)

او همچنین در شعری با عنوان «سان بولسام» آرزو می‌کند که در ردیف شاعران بزرگ ادبیات فارسی، همچون حافظ، مولانا، جامی و غیره، به‌شمار آید (همان، ۲۶۹). یکی دیگر از این شعرا، شیدایی، شاعر قرن هجدهم ترکمن، است که از ادبیات کلاسیک فارسی، بسیار اثر پذیرفته است؛ ازجمله منظومه‌ای به نام *گل و صنوبر* از او برجای مانده که تحت تأثیر منظومه‌های غنایی ادب فارسی سروده شده است؛ اما تاکنون در مورد آن غفلت شده و فقط آ. ن. ساموئیلویچ در کتابی که در سال ۱۹۲۷م، به زبان روسی دربارهٔ بررسی زندگانی و شعر او نوشته، به این مطلب پرداخته است (شیدایی، ۱۳۷۰: مقدمه ۲). تاکنون اغلبِ مطالعات تطبیقی، به بررسی و تطبیق اشعار مختومقلی فراغی با شاعران عارف ادب پارسی، محدود بوده است؛ برای مثال، گنبد دوردی اعظمی‌راد در کتاب *مقدمه‌ای بر شعر مختومقلی براساس ادبیات تطبیقی* (۱۳۷۷)، به مقایسهٔ اشعار مختومقلی و شاعرانی چون عطار، مولانا، حافظ و غیره، پرداخته است، یا طواق‌گلدی گلشاهی در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «تطبیق ریشه‌های دینی و اخلاقی مختومقلی فراغی و *گلستان* و *بوستان* سعدی» (۱۳۷۶)، به بررسی تطبیقی اشعار مختومقلی و سعدی پرداخته است؛ اما تاکنون در زبان فارسی، کسی به اشعار شیدایی نپرداخته است.

۲. معرفی شیدایی

شیدایی یکی از شاعران بزرگ ترکمن است که در قرن هجدهم (۱۷۳۰-۱۸۰۰م) می‌زیست و اشعار فراوانی با مضامین غنایی سروده است. باوجود اینکه شیدایی با روزگار ما فاصله زیادی ندارد، در مورد زندگی او اطلاعات زیادی در دست نیست. نوریاقدی زیارتی، از شاعران صاحب‌نام ترکمن، دربارهٔ او می‌گوید:

> شیدایی از کسانی است که در شکل‌گیری زبان ادبی ترکمن، نقش بسزایی داشته است. وی به‌لحاظ تأثیر و رونقی که به زبان ادبی ترکمن بخشید، پس از دولت‌محمد آزادی، توانست خود را در این عرصه مطرح سازد. شیدایی هم‌دورهٔ مختومقلی بود. وی ضمن تلاش در حفظ و اشاعهٔ زبان ادبی ترکمن، در برابر افراط و تفریط عربی‌گری و عربی‌سازی زبان ترکمنی، مقاومت کرده است؛ زیرا در قرن هفدهم و هجدهم میلادی، برخی نویسندگان ترک عرب‌گرا تلاش می‌کردند زبان ترکی مملو از لغات و ترکیبات شود و ازاین‌رو، واژه‌های عربی به‌وسیلهٔ آنان، در متون ترکی بیشتر رواج می‌یافت. شیدایی در قرن ۱۸ میلادی و در حدود سال‌های ۱۷۳۰-۱۸۰۰م می‌زیسته و وی بیشتر عمر خود را در مانگشلاق گذرانده و در خیوه و بخارا نیز تحصیل کرده است. همچنین، براساس نظر ساموئیلویچ، شیدایی در قرن ۱۸ میلادی زیسته و از ترکمن‌های سایر یا سالور و از طایفهٔ کیچی‌آقا و از تیرهٔ ارسلان بوده است (زیارتی، ۱۳۹۱).

به گفتهٔ این محقق:

> حدود هشتاد اثر لیرکی و کتاب *گل و صنوبر*، آثاری هستند که از شیدایی، به ما به‌ارث رسیده است؛ اما بیوگرافی و دست‌نوشته‌های وی نیز چون سایر شاعران کلاسیک ترکمن، در اختیار ما قرار نگرفته است. اشعار به‌جامانده از شیدایی، در قالب غزل و مسمط‌های مربع و مخمس و پیرامون موضوع‌هایی نظیر قضاوت تعلیمی، عشقی و وصفی سروده شده و در آسیای میانه و بین ملل ترک، به‌صورت گسترده چاپ و منتشر شده است. ساموئیلویچ، کریمسکی، اوستروف و بلیاف ازجمله سیاحان و محققانی هستند که دربارهٔ شیدایی تحقیق داشته‌اند و بر این اساس، اطلاعات مربوط به زندگی و اشعار وی غالباً از طریق نوشته‌ها و آثار دانشمندان و سیاحان قرن ۱۹ در اختیار ما قرار گرفته است. *گل و صنوبر* یا داستان «صنوبرجان» شیدایی، از شهرت ویژه‌ای برخوردار است. این اثر باوجود اینکه

داستان عشقی است، تفاوت‌های زیادی با داستان‌های عاشقانه، چون «لیلی و مجنون»، «زهره و طاهر» و «شاه و صنم غریب»، دارد. کتاب *گل و صنوبر* به‌صورت چاپ سنگی، از سال ۱۹۰۳م به بعد، بارها در تاشکند، سمرقند، بخارا و قازان چاپ شده است. نسخه‌های خطی *گل و صنوبر* در آکادمی علوم ترکمنستان، روسیه (پترزبورگ)، ازبکستان و تاجیکستان نگهداری می‌شود و به اعتقاد مرحوم استاد عاشرپور، نسخه‌های مذکور با یکدیگر تفاوت‌هایی دارند (همان).

آنچه به‌طور قطع و یقین دربارهٔ شیدایی می‌توان گفت، این است که او با ادبیات فارسی آشنا بوده و اثرپذیری او از زبان و ادبیات فارسی، در آثارش به اشکال مختلف نمایان است. در این پژوهش، داستان گل و صنوبر را از جهات گوناگون بررسی می‌کنیم. «این داستان با عناوینی چون "صنوبرجان"، "شاهزاده صنوبر" و... مشهور بوده و اوایل قرن بیستم، یعنی از سال ۱۹۰۳م به بعد، بارها در ازبکستان به‌چاپ رسیده است» (قاضی، ۱۳۷۱: مقدمهٔ داستان).

۳. خلاصهٔ داستان *گل و صنوبر*

خورشیدشاه، پادشاه چین، پسری زیبا و عاقل داشت به نام صنوبر. پادشاه در هفت‌سالگی او را به مکتب فرستاد. پس از پایان تحصیلات، پدر از او خواست که سپاهیگری را نیز بیاموزد. روزی صنوبر و سپاهیان، خسته‌وکوفته به‌خواب می‌روند. او در خواب دلباختهٔ پری‌زاده‌ای می‌شود. صنوبر نام و نشان او را می‌پرسد. دختر در پاسخ می‌گوید نامش گل است و اصلش از شهر شبستان و تا رسیدن به او، سیصدهزار سال فاصله است. پس از پایان سؤال و جواب، پری‌زاد به صنوبر گلی می‌دهد تا بو کند. صنوبر با بو کردن گل، از خواب بیدار می‌شود. با فهمیدن خواب بودن واقعه، شروع به گریه می‌کند. پسر وزیر، زیور، با دیدن حال و روز او، دلیلش را جویا می‌شود. صنوبر خوابش را برای او تعریف می‌کند. صنوبر از پدرش اجازه می‌گیرد تا برای رسیدن به معشوق، سفر کند. او به همراهی زیور، پسر وزیر، و پانصد تن از سپاهیانش، عازم سفر می‌شود. بعد از طی چند شبانه‌روز، به دریایی بزرگ می‌رسند. سوار کشتی می‌شوند و راه می‌افتند. کشتی شش ماه در گرداب دریا سرگردان می‌ماند. سرانجام، بادی مخالف می‌وزد و کشتی تکه‌پاره می‌شود. همهٔ یاران صنوبر در دریا غرق می‌شوند و فقط صنوبر و زیور،

سوار بر تخته‌پاره‌ای به ساحل می‌رسند؛ اما زیور از شدت زخم‌ها می‌میرد. صنوبر او را دفن می‌کند و به راهش ادامه می‌دهد. او در ادامهٔ داستان، با خطرات گوناگونی مثل گاو دریایی، جنگل زنگی‌ها، و دیوهای وحشتناک روبه‌رو می‌شود. با پشتِ‌سر گذاشتن این خطرات، به کوهی می‌رسد که سیمرغ در بالای آن اقامت گزیده است. صنوبر قصهٔ عشق خود را به پری‌زاد، برای سیمرغ تعریف می‌کند. سیمرغ او را به شهر شبستان می‌برد. صنوبر در شهر شبستان، به وصال گل می‌رسد.

۴. خلاصهٔ داستان *گل به صنوبر چه کرد؟*

داستان *گل به صنوبر چه کرد؟* یکی از داستان‌های عامیانهٔ ادب فارسی است که روایت-های گوناگونی دارد و این روایت را انجوی شیرازی در سال ۱۳۵۵، در خوی شنیده و ضبط کرده است.

در شهری کوچک چوپانی به نام محمد اوغلان زندگی می‌کرد که عاشق دختر حاکم شهر شده بود و از مادرش خواست که او را برایش خواستگاری کند. حاکم برای او دو شرط تعیین کرد: یکی خبر آوردن از داستان گل و صنوبر و دیگری، آوردن هفت شتر با بار جواهرات. محمد اوغلان برای یافتن راز داستان به‌راه می‌افتد، از شهرهای گوناگون می‌گذرد و با افراد مختلف و حوادث عجیب‌وغریب روبه‌رو می‌شود تا بالاخره در شهری می‌تواند قالیچهٔ حضرت سلیمان را به‌چنگ آورد و از طریق آن به خانهٔ گل و صنوبر راه می‌یابد. در آنجا محمد اوغلان از گل می‌خواهد که داستان خودش را برای او تعریف کند. گل به او می‌گوید: «افراد زیادی برای فهمیدن این راز به اینجا آمده‌اند؛ اما من پس از تعریف داستان، سر آن‌ها را از تن جدا کرده‌ام. اگر تو نیز می‌خواهی، برایت تعریف کنم». محمد اوغلان می‌پذیرد و گل به او می‌گوید امشب مهمان او باشد تا فردا برایش تعریف کند. شب، هنگام شام، محمد اوغلان می‌بیند که گل ابتدا خودش غذا می‌خورد، سپس به سگش می‌دهد و ته‌مانده را به کلاغ می‌دهد. کلاغ از خوردن امتناع می‌کند و گل با زدن به جمجمهٔ مردی که در آنجاست، کلاغ را وادار به خورن می‌کند. روز بعد، گل داستان خود را تعریف می‌کند و می‌گوید: «من و دخترعمویم، صنوبر، از بچگی یکدیگر را دوست داشتیم. بالاخره باهم ازدواج کردیم و چندسالی باهم خوش بودیم، تا اینکه یک شب فهمیدم او نیمه‌شب از خانه بیرون می‌رود. او را تعقیب کردم و دیدم که

با سردستهٔ دزدان رابطه دارد. من با حیله آن‌ها را کشتم، سر رئیسشان را بریدم و به خانه آوردم؛ اما زنم مرا از طریق جادو، ابتدا به‌صورت سگ و سپس خر درآورد، تا اینکه پس از مدت‌ها آوارگی توانستم جادو را ازبین ببرم و خودش را به‌صورت کلاغ دربیاورم و پیش خودم نگهدارم. گل پس از بیان داستان، می‌خواهد سر محمد اوغلان را ببرد که او با کمک قالیچه فرار می‌کند و نزد پیرزن پولداری می‌رود که در راه دیده بود و با تعریف کردن داستان، هفت شتر جواهرات از او می‌گیرد، سپس به شهرش برمی‌گردد و با دختر حاکم ازدواج می‌کند.

۵. مقایسهٔ دو داستان

هرچند نام این دو داستان و شخصیت‌ها به‌هم شبیه‌اند و قهرمانانِ دو داستان شاهزاده هستند، وجوه اختلاف آن‌ها از وجوه تشابه بیشتر است. در داستان *گل و صنوبر* شیدایی، صنوبر نام قهرمانِ مرد است و گل نام زن؛ اما در داستان *گل به صنوبر چه کرد؟* برعکس است. در داستان شیدایی، گل و صنوبر شخصیت‌های اصلی داستان هستند و داستان حول محور کارها و اعمال آن‌ها می‌چرخد؛ اما در داستان *گل به صنوبر چه کرد؟* شخصیت اصلی محمد اوغلان است و داستان *گل و صنوبر*، داستانی فرعی در دل این داستان است که دائماً همچون رازی بیان شده است و همه به‌دنبال کشف این راز هستند. در داستان *گل و صنوبر* همهٔ حوادث و اتفاقات پیش از وصال دو شاهزاده می‌افتد و هدف رسیدن به وصال است؛ اما در داستان *گل به صنوبر چه کرد؟* حوادث مربوط به دورهٔ پس از وصال است و حاصلِ خیانت معشوق به عاشق. منظومهٔ *گل و صنوبر* شیدایی وجوه تشابه زیادی با سایر منظومه‌های ادبیات فارسی دارد در ادامه به آن‌ها می‌پردازیم.

۶. مشابهت *گل و صنوبر* با منظومه‌های فارسی

به‌نظر می‌رسد شیدایی در هنگام سرودن این داستان، از منظومه‌های ادبیات فارسی، به‌ویژه منظومه‌های حماسی، اثر پذیرفته است که در اینجا به نمونه‌هایی از مشابهت‌ها و اثرپذیری‌های او در زمینهٔ مضامین، آرایه‌ها و... اشاره می‌کنیم.

۶-۱. مضامین

در منظومهٔ *گل و صنوبر*، مضامین زیادی وجود دارد که شبیه مضامین منظومه‌های ادبی زبان فارسی است که در این بخش، به ترتیب به آن‌ها اشاره می‌کنیم.

۶-۱-۱. سفر عاشق برای رسیدن به معشوق

نخستین مضمونی که در منظومهٔ *گل و صنوبر* جلب توجه می‌کند و مشابه مضامین ادب فارسی است، سفر عاشق است برای رسیدن به معشوق. در این داستان، صنوبر برای رسیدن به گل، از چین به شهر شبستان سفر می‌کند. این‌گونه سفر کردن عاشق در منظومهٔ *سام‌نامه* نیز دیده می‌شود. سام برای رسیدن به پری‌دخت، از زابل به چین سفر می‌کند:

روان گشت و راه ختا برگرفت　　چه باشد ختا راه دیگر گرفت

(۱۳۹۲: ۱۶)

یا در *گرشاسپ‌نامه*، گرشاسپ برای رسیدن به یار، از زابل به روم سفر می‌کند:

به جان بویهٔ یار دلبر گرفت　　شتابان ره رومیه برگرفت

(اسدی توسی، ۱۳۹۳: ۲۰۴)

۶-۱-۲. شیوهٔ عاشق شدن

مورد دوم، شیوهٔ عاشق شدن صنوبر است که بدون برخورد مستقیم با معشوق، یعنی گل، عاشق او می‌شود و در ادبیات فارسی سابقه دارد. صنوبرْ گل را در خواب می‌بیند و از نام و نشان او می‌پرسد و عاشقش می‌شود. در *سام‌نامه* نیز سام، عکسی از پری‌دخت می‌بیند و عاشق او و راهی چین می‌شود:

چو سام اندران نقش حیران بماند　　بر آن صورت از دیده گوهر فشاند

مر آن پیکر ماه نو را بدید　　پری‌زاد در طاق چون بنگرید

بدانست کز سام بردند دل　　هم از عشق پایش فروشد به گل

(۱۳۹۲: ۱۱)

یا در *بانوگشسپ‌نامه* نیز، فرامرز با دیدن تصویری از دختر فرطوس، شاه پریان، عاشق او می‌شود:

بپرسید بانو که این چهر کیست — که در پرنیان نقش روی پریست
چنین داد پاسخ که این نقش هست — که این صورت از دخترش نقش بست
به نام است آن شاه فرطوس طوش — جهان‌سوز دختر به فرّ و به هوش
فرامرز از آن صورت از دست شد — ز جام می عاشقی مست شد

(۱۳۹۳: ۵۸)

۶-۱-۳. سفر با کشتی

مورد سوم، سفر با کشتی و گذشتن از دریاست. این مسئله نیز یکی از مضامینی است که در منظومه‌های ادبیات فارسی، زیاد به‌چشم می‌خورد. همچنان‌که در *گل و صنوبر* می‌بینیم، صنوبر و یارانش به دریایی بی‌حدومرز برمی‌خورند. آن‌ها برای گذشتن از این دریا، سوار بر کشتی می‌شوند و کشتی آن‌ها شش ماه در دریا سرگردان می‌ماند:

جانیما قصد اتمیش دریای آفت — موندان قوتولماق لیق یوقدور سلامت
بو گون منگا گلدی وهم قیامت — بو گون منگا آخر زمان بولو بدور

(شیدایی، ۱۳۷۰: ۱۷)

سام نیز در *سام‌نامه*، با کشتی به‌سوی معشوق سفر می‌کند. در راه کشتی‌اش دچار حادثه و او گرفتار دریا و حوادث آن می‌شود:

یکی زورق افکند بر روی آب — درآمد به زورق یل کامیاب
سوی بیشهٔ زنگیان کرد روی — که قلواد یل را کند جست‌وجوی
دم صبح تا شام زورق براند — ز طومار آرام حرفی نخواند

(۱۳۹۲: ۲۳)

۶-۱-۴. موانع رسیدن به معشوق

مورد چهارم، موانع پیش‌روی عاشق در راه رسیدن به معشوق، یا خطرات گوناگونی است که پهلوان در این راه، با آن‌ها روبه‌رو می‌شود. یکی از این خطرات، برخورد با زنگیان است که موارد مشابه در حماسه‌های ایرانی دارد: «بناگاه زنگی لار صنوبر گوریپ توتیب باغلاب اولاغنینگ اونگینه آلیپ گیتدی لار» (شیدایی، ۱۳۷۰: ۳۴).

برای مثال، برخورد گرشاسپ با زنگی‌ها در *گرشاسپ‌نامه*، با عنوان «وصف بیابان و رزم گرشاسپ با زنگی» آمده است:

بیابـان ز صـد میـل ره یکسـره گـــذر زیـــر آن دژ بـــد انـــدر دره
در آن دژ یکـی زنگـی پُرسـتیز کـه غـول از نهیـبش گرفتـی گریـز

(اسدی توسی، ۱۳۹۳: ۲۱۵)

سام هم در راه چین، با زنگیان مبارزه می‌کند:

چـــو قلـــواد آمـــد بـــه دریاکنـــار بجســـتند آن زنگیـــان کـــارزار
بـــه نزدیـــک ســـالار خـــود تاختنـــد ز بـــالای اســـبش درانداختنـــد

(*سام‌نامه*، ۱۳۹۲: ۱۹)

یا در *همای‌نامه* آمده است:

برِ آتـش او زنگـی‌ای دیـد مسـت یکـی طـاس ده مـن درو مـی بـه دسـت
نشسته دوچنـدان کـه کـوهی ز قـار ازو دیـــو پنهـــان شـــده در دهـــار [...]
چـو شـهزاده را دیـد برجسـت زود چـــو دودی و تیغـــی چـــو آتـــش ربـــود

(۱۳۸۳: ۱۴)

۶-۱-۵. نقش پریان در داستان

مورد دیگر، نقش پریان در داستان یا داشتن معشوقی از میان پریان است. در داستان *گل و صنوبر*، پری‌زاد (گل، دختر فرخ‌شاه) شاه پریان است. در *سام‌نامه* نیز، پری‌زاد (عالم‌افروز) از پریان است:

بدانست کان حور مهوش پریست کـــه از مهـــر او را بـــه جـــان مشتریســـت

(*سام‌نامه*، ۱۳۹۲: ۱۰)

در *بهمن‌نامه* هم دختر اسلم که شاه پریان است، عاشق بهمن می‌شود.

۶-۱-۶. بعد مسافت

مورد آخر، فاصلهٔ زیاد تا رسیدن به معشوق، یا بعد مسافت بین سرزمین عاشق و معشوق است. صنوبر با گل سیصدهزار سال فاصله دارد. در *بانوگشسپ‌نامه* نیز، فرامرز و دختر فرطوش فاصلهٔ زیادی ازهم دارند:

فرامـــرز از آن صـــورت از دســـت شـــد ز جـــام مـــی عاشـــقی مســـت شـــد
بپرســـید جـــایش بگفـــتش پـــری کـــه شـــش مـــاه بـــالا ســـه ســـال انـــدری
سه‌ساله رهست تـا بـه جـای اندرسـت وز آن جـای شـش مـاه تـا آن پریسـت
(۱۳۹۳: ۶۴)

۶-۱-۷. نقش سیمرغ

سیمرغ در ادب فارسی جایگاهی ویژه دارد؛ «پرنده‌ای افسانه‌ای است که زال، پسر سام، را در کوه البرز پرورش داد و در جنگ رستم و اسفندیار، به یاری رستم آمد. در منظومهٔ *منطق‌الطیر* عطار، سیمرغ رمز خداست و مقر او در کوه قاف است» (شمیسا، ۱۳۷۷: ۶۷۷). سیمرغ در داستان *گل و صنوبر* نقشی مهم دارد و به‌نوعی یاریگر عاشق برای وصال معشوق است. صنوبر در این داستان، به کوهی می‌رسد که جایگاه سیمرغ است. سیمرغ با شنیدن قصهٔ او، دلش به‌رحم می‌آید؛ ازاین‌رو، به او دستور می‌دهد که چند آهو شکار کند تا توشهٔ راهشان باشد. صنوبر گوشت‌ها را در یک طرف، و مقداری آب را در طرف دیگر سیمرغ می‌گذارد و راهی شبستان می‌شوند. بعد از چهل روز، به شهر شبستان می‌رسند: «یدی گیجه گوندیز یول یوریپ بر داغ گوروندی. داغینگ اوستینا بارسا بر غار اکان. اول غارغا گیریب یاتدی؛ اما هر گون دوش وقتی سیمرغ اول غرینگ ایچنا قونوب بیر فصل استراحت قیلیپ گیداردر [...]» (شیدایی، ۱۳۷۰: ۴۰). ترجمه: بعد از هفت شبانه‌روز به کوهی می‌رسند و در قلهٔ کوه، غاری را مشاهده می‌کنند. آن‌ها در غار می‌خوابند و استراحت می‌کنند. سیمرغ هر روز اول صبح، برای استراحت به غار می‌آمد و بعد از مدتی می‌رفت.

چنین نقشی برای سیمرغ، بیش از همهٔ متون ادبیات فارسی، در داستان زال نمود دارد که سیمرغ در حوادث گوناگون، یاریگر و پشتیبان زال است.

۶-۱-۸. گاو دریایی

گاو دریایی که گوهری شب‌چراغ در دهان دارد، یکی از موجودات اساطیری است که در داستان‌های ادب فارسی، به‌ویژه داستان‌های عامیانه، بسیار از آن نام برده شده است. «و گویند گاو مانند جانوری در دریا می‌باشد. به هنگام شب به‌جهت چریدن از آب بیرون

می‌آید و این گوهر را از دهن برآورده بر زمین می‌نهد و به‌روشنی آن می‌چرد و باز به دهان گرفته و به دریا می‌رود» (شمیسا، ۱۳۷۷: ۶۹۳).

سر فروبرد و گـاو را برداشـت گـاو بـین تـا چگونـه گـوهر داشـت

(همان، ۶۹۴)

مولوی نیز در داستانی به این گاو و گوهرش اشاره کرده است:

گاو آبی گوهر از بحر آورد بنهد اندر مرج و گردش می‌چرد

در شعاع نور گوهر، گاو آب می‌چرد از سنبل و سوسن شتاب

می‌چرد در نور گوهر آن بقر ناگهان گردد ز گوهر دورتر

(۱۳۸۵: ۱۰۳۷)

در داستان *گل و صنوبر* نیز، از این حیوان نام برده شده است و زمانی که صنوبر برای رسیدن به گل راهی شبستان می‌شود، در این راه با گاو دریایی برخورد می‌کند و از آن می‌ترسد:

گوردوم بیر اوکوز آغزینده بیر گـوهر غلطـان کـیم هیبتـدن تیتـراب آقـر دریـای عمـان

اوت اوتلاماغـه گلـدی اول وحشـی حیـوان کیم قویدی یر اوزره چیقاریب بـر در غلطـان

اول لحظه قرانگقی گیجا نی ایلادی تابان

(شیدایی، ۱۳۷۰: ۲۲)

۶-۲. آرایه‌های ادبی مشترک با ادبیات فارسی

آرایه‌های ادبی انواع گوناگون دارد که شامل تشبیه، استعاره، مجاز و... می‌شود. بعضی از شاعران، از تصاویر پویا و بدیع استفاده می‌کنند که تعداد آن‌ها انگشت‌شمار است. این‌گونه تصاویر بستگی به محیط زندگی شاعر و فضای سیاسی و اجتماعی او دارد؛ اما اکثر شاعران از تصاویر تکراری و کلیشه‌ای استفاده می‌کنند. برای نمونه تصاویری که از:

محیط زندگی سپاهی برخاسته، از نظر زمینه محدود است؛ اما این تصاویر چندان با شعر غنایی فارسی پیوند یافته‌اند که به‌هیچ‌گونه، از ادب ما قابل‌تفکیک نیستند. گویندگان ادوار بعد، بااینکه از منشأ طبیعی این‌گونه تصاویر به‌دور بوده‌اند، در آن‌ها تغییرات و تصرفات زیادی ایجاد کرده‌اند و این‌گونه تصاویر، خودبه‌خود، به‌گونهٔ

میراث شعری قدما از نسلی به نسل دیگر منتقل شده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۳۱۰).

شیدایی در داستان عاشقانهٔ *گل و صنوبر*، از آرایه‌های ادبی و صور خیال گوناگون استفاده کرده و گویا از میراث شعری ادب فارسی بهره برده است؛ زیرا اغلب تشبیهات و استعارات این داستان او، چه تصاویر سپاهی و چه عاشقانه، متأثر از ادبیات فارسی است که در اینجا به نمونه‌هایی از آن‌ها اشاره می‌کنیم:

۶-۲-۱. تشبیه

غمزه به پیکان:

گوزمینگ روشنی باشیمنگ تاجی غمزه سی پیکانم قایدان بولار سن
(شیدایی، ۱۳۷۰: ۷)

اول سرو خرامانیم اول شوخ کرپیک لاری قصدیمگه بیر خنجر قاتل دور
(همان، ۲۵)

قامت به طوبی:

گوزلرینگ نرگس دور قامتینگ طوبی نازلی دلبر هم جهان محبوبی
(همان، ۸)

شمس قمر یوزلی قامتی شمشاد خنجر چکیب بو قربانه گل ایندی
(همان، ۹)

الف دک قامتی گل یوزلی دلبر آنینگ عشقنده من بولدم اثرلیک
(همان، ۱۱)

چشم به نرگس:

گوزلرینگ نرگس دور قامتینگ طوبی نازلی دلبر هم جهان محبوبی
(همان، ۸)

دهان به پسته و غنچه:

آیلانین یاریم نینگ قره گوزیندن پسته دهانیندن شیرین سوزیندن
(همان، ۲۴)

اوچ یوز ئیل عهد قیلیب بردی نشانا بیر غنچه دهن لی شهد شکرلیک
(همان، ۱۲)

صورت زرد به زعفران:

خنجـر چکیـب بغـریم قانـا دولـدورما قیزیـل یـوزیم زعفرانـدک سـولدورما

(همان، ۸)

اجل به اژدها:

آجـل بیـر اژدر دور آخـری یوتـار غنیمـت دور بـو دورانـلار بیـل اینـدی

(همان، ۱۸)

ابرو به هلال:

قاشـلاری هلالـدور گـوزلاری مسـتان کـورگن آدام بولـور حسـنینگه حیـران

(همان، ۴۲)

۶-۲-۲. استعاره

درّ نایاب و قند و شکر:

گلشن عمریمـده گلبـرگ خـزانیم سـن درّ نایابی شکر قندیم نگاریم سن ایدینگ

(همان، ۱۴)

لعل استعاره از لب:

عقلـیم نـی لال ادیـپ آغـزی خیـالی شکردن شیرین دور لعلی نینگ بـالی

(همان، ۴۵)

۶-۳. لغات و ترکیبات فارسی

هرچند منظومهٔ *گل و صنوبر* شیدایی به زبان فارسی سروده شده است، سرشار از لغات، عبارات و ترکیبات فارسی است که شاعر از آن‌ها در جای‌جای متن، برای زیباتر شدن اثر خود استفاده کرده است و ما در اینجا به چند نمونه از این ترکیبات اشاره می‌کنیم:

خونخواره:

اول خسته سیاه زولفی شمشادگه سلامیم نـی مستانه قره گـوزلی خونخـواره سـلامیم نـی

(همان، ۲۴)

درّ یگانه:

بیـر گـل پـری دلبـر قیلـدی مسـتانا اول شـیرین سـخن لیـق درّی یگانـه

(همان، ۱۲)

همای سعادت:

طوطی یالی سوزدن شکرلار ساچیب بیر همای باقشینگا گونی زرلیک
(همان، ۱۲)

فتنهٔ دوران:

نظریمدن گیتمز گوزلاری ظالیم شوناغ بیر فتنهٔ دوران گوروندی
(همان، ۴۲)

چشم جادوگر:

ناگهان دن دیدیم مست مستانا چشم جادوگریم یادیما دوشدی
(همان، ۴۸)

۷. اشاره به داستان‌های عاشقانهٔ فارسی

با توجه به اینکه منظومهٔ *گل و صنوبر* شیدایی اثری غنایی و عاشقانه است، شاعر به فراخور موضوع، در بخش‌های گوناگون این اثر، به داستان‌های عاشقانهٔ فارسی اشاره کرده است که این امر نیز، از عمق آشنایی و اثرپذیری شیدایی از ادبیات فارسی حکایت دارد. در اینجا به چند مورد از این داستان‌ها اشاره می‌کنیم:

سیف‌الملوک و بدیع‌الجمال:

مثنوی سیف‌الملوک و بدیع‌الجمال اثری از میرصوبدارخان، از دودمان تالپوران سند است. اثر مذکور در قرن سیزدهم، از روی نسخهٔ منثور یکی از داستان‌های کتاب *هزارویک شب* طسوجی، در بحر خفیف مسدس مخبون محذوف سروده شده است. این داستان را می‌توان در گروه قصه‌های پریان که یکی از انواع قصه‌های عامیانه است، قرار داد (محمدی، ۱۳۹۲: ۳). شیدایی نیز این داستان را خوانده و در بیت زیر، به آن اشاره کرده است:

سیف‌الملک یوردی نیچه ئیل یغلاب بدیع نینگ یادینده بغرینی داغلاب
(شیدایی، ۱۳۷۰: ۱۰)

وامق و عذرا:

این داستان از یونانی به سریانی و بعدها در زمان انوشیروان، به فارسی میانه برگردانده شد. عنصری در قرن پنجم قمری، آن را در بحر متقارب و در قالب مثنوی، به‌نظم درآورد؛ اما اثر او سال‌ها مفقود بود، تا اینکه محمد شفیع، پژوهشگر پاکستانی، ابیاتی از

آن را در لابه‌لای نسخ خطی پیدا کرد. در سده‌های اخیر، دیگر شعرا، ازجمله قتیلی بخارایی، جوشقانی، صلحی خراسانی، نامی اصفهانی و غیره، منظومه‌هایی با همین عنوان سروده‌اند. شیدایی نیز با این داستان آشنا بوده و از آن نام برده است:

عزرائیـل همـدمی دریـا ده مـاهی عالمنی یاندیردی وامق آنینـگ آهـی
(همان، ۸)

وامق عذرا بیلن شیرین و فرهاد بـو فـانی دنیـادان اوتـدی لار ناشـاد
(همان، ۵۱)

شیرین و فرهاد:

شیرین اوچون جفا کوب چکدی فرهـاد بـو دنیـادن گچـدی اول زار ناشـاد
(همان، ۱۰)

لیلی و مجنون:

مجنون عاشق بولیب گـزاردی حیـران لیلی نینگ عشقنده یغـلادی چنـدان
(همان جا)

لیلـی بـیلن مجنـون عاشـق جـولان بـو فـانی دنیـادن اوتـدی لار گریـان
(همان، ۴۱)

۸. نتیجه‌گیری

ادبیات فارسی، به‌مثابهٔ زبان رسمی ایرانیان، در طول تاریخ، همیشه موردتوجه اقوام غیر فارسی‌زبانِ ساکن ایران و کشورهای همسایه بوده است. شاعران غیر فارسی‌زبان زیادی را می‌توان سراغ گرفت که به زبان فارسی شعر سروده و از آن اثر پذیرفته‌اند. شاعران ترکمن نیز از این قاعده مستثنا نیستند و در میان آن‌ها، شاعران برجستهٔ فراوانی را می‌توان یافت که با زبان و ادبیات فارسی آشنا بوده و تحت تأثیر شاعران و نویسندگان ادبیات فارسی، قرار داشته‌اند. شیدایی یکی از شاعران بزرگ ترکمن است که در قرن هجدهم (۱۷۳۰-۱۸۰۰م) می‌زیسته و اشعار فراوانی با مضامین غنایی سروده است. او ازجملهٔ کسانی است که در شکل‌گیری زبان ادبی ترکمن، نقش بسزایی داشته و ضمن تلاش در حفظ و اشاعهٔ زبان ادبیِ ترکمن، از زبان و ادبیات فارسی در آثار خود، به اشکال گوناگون اثر پذیرفته است. از شیدایی هشتاد اثر غنایی و منظومهٔ *گل و صنوبر*

برجای مانده است. این منظومه نه‌تنها به‌لحاظ اسم و برخی شخصیت‌ها، با داستان *گل به صنوبر چه کرد؟* که یکی از داستان‌های عامیانه در ادبیات فارسی است، مشابهت دارد، بلکه مقایسهٔ آن با سایر منظومه‌های کلاسیک ادبیات فارسی، نشان می‌دهد که این اثر به‌لحاظ مضمون، آرایه‌های ادبی، و لغات و ترکیبات، با منظومه‌های ادب فارسی اشتراک دارد و شیدایی در سرودن این اثر، از این منظومه‌ها متأثر شده است. برخی مضامین مشترک در این منظومه‌ها عبارت‌اند از: سفر عاشق برای رسیدن به معشوق، شیوهٔ عاشق شدن، سفر با کشتی، موانع رسیدن به معشوق، نقش پریان در داستان، بعد مسافت بین عاشق و معشوق، نقش سیمرغ و گاو دریایی. از آرایه‌های ادبی مشترک نیز می‌توان به تشبیه و استعاره و غیره، و از لغات و ترکیبات فارسی مشترک به خونخواره، همای سعادت و غیره اشاره کرد. دربارهٔ وجوه اختلاف این دو منظومه نیز باید گفت در داستان *گل و صنوبر* شیدایی، صنوبر نام قهرمانِ مرد است و گل نام زن؛ اما در داستان *گل به صنوبر چه کرد؟* برعکس است. در داستان شیدایی، گل و صنوبر شخصیت‌های اصلی داستان هستند و داستان حول محور کارها و اعمال آن‌ها می‌چرخد؛ اما در داستان *گل به صنوبر چه کرد؟* شخصیت اصلی محمد اوغلان است و داستان *گل و صنوبر*، داستانی فرعی در دل این داستان است. در داستان *گل و صنوبر*، همهٔ حوادث پیش از وصال دو شاهزاده اتفاق می‌افتد و هدف رسیدن به وصال است؛ اما در داستان *گل به صنوبر چه کرد؟* حوادث مربوط به دورهٔ پس از وصال است و حاصلِ خیانت معشوق به عاشق.

منابع

- اسدی توسی، علی‌بن احمد (۱۳۹۳). *گرشاسپ‌نامه*. تصحیح حبیب یغمایی. چ۳. تهران: دنیای کتاب.
- اعظمی‌راد، گنبد دوردی (۱۳۷۷). *مقدمه‌ای بر شعر مختومقلی براساس ادبیات تطبیقی*. مشهد: گلنشر.
- انجوی شیرازی، سیدابوالقاسم (۱۳۸۴). *گل به صنوبر چه کرد؟* چ۴. تهران: امیرکبیر.
- *بانوگشسپ‌نامه* (۱۳۹۳). مؤلف ناشناخته. تصحیح روح انگیز کراچی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- زیارتی، نوریاقدی (۱۳۹۱). «بررسی آثار ادبی شاعر کلاسیک ترکمن شیدایی». http://www.*turkmenstudents*.com

- سارلی، ارازمحمد (۱۳۹۰). *تاریخ ترکمنستان*. ج۱. تهران: انتشارات وزارت امور خارجه.
- *سام‌نامه* (۱۳۹۲). مؤلف ناشناخته. تصحیح وحید رویانی. تهران: میراث مکتوب.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۲). *صور خیال در شعر فارسی*. چ۵. تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۷). *فرهنگ اشارات ادبیات فارسی*. ج۲. تهران: فردوس.
- شیدایی (۱۳۷۰). *گل و صنوبر*. به‌کوشش مراد دوردی قاضی. گنبد: قابوس.
- ـــــــ (۱۳۷۱). *دیوان اشعار*. گنبد: قابوس.
- فراغی، مختومقلی (۱۳۷۲). *دیوان اشعار*. گنبد: سنایی.
- گلشاهی، طواق‌گلدی (۱۳۷۶). «تطبیق ریشه‌های دینی و اخلاقی مختومقلی فراغی و *گلستان* و *بوستان* سعدی». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه آزاد تهران واحد مرکز.
- محمدی، آزاده (۱۳۹۲). «بررسی عناصر روایی *مثنوی سیف‌الملوک و بدیع‌الجمال*». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه سیستان و بلوچستان.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۵). *مثنوی معنوی*. به‌تصحیح رینولد نیکلسون. چ۳. تهران: هرمس.
- *همای‌نامه* (۱۳۸۳). مؤلف ناشناخته. به‌کوشش محمد روشن. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

دوفصلنامهٔ پژوهش‌های زبانی و ادبی در آسیای مرکزی
سال ۱۷، شمـارهٔ ۴۶، بهار و تابستان ۱۳۹۵

تصحیح رسالهٔ «ده قاعده» اثر میرسیدعلی همدانی

سیدمحمدباقر کمال‌الدینی [۱ *]

(تاریخ دریافت: ۹۵/۴/۲۰، تاریخ پذیرش: ۹۶/۲/۱)

چکیده

رسالهٔ «ده قاعده»، رساله‌ای است مختصر به زبان فارسی از میرسیدعلی همدانی، عالم و عارف قرن هشتم قمری، دربارهٔ راه‌های رسیدن به خدا و تشریح مراحل و قواعد دهگانهٔ آن از نظر متصوفه، یعنی توبه، زهد، توکل، قناعت، عزلت، ذکر، توجه، صبر، مراقبه و رضا که برخی از محققان آن را ترجمهٔ *اصول‌العشرة* نجم‌الدین کبری دانسته‌اند. تنها تصحیح موجود از این رساله، مربوط به شش دههٔ قبل است که مارین موله، ایران‌شناس فقید فرانسوی، آن را انجام داده است. مقالهٔ حاضر تصحیح جدیدی از رسالهٔ «ده قاعده» است که از روی نسخهٔ خطی موجود در کتابخانهٔ وزیری یزد، انجام شده است. در تصحیح اخیر، برخی از ابهامات تصحیح قبلی برطرف و توضیحات تکمیلی در پاورقی آمده است.

واژه‌های کلیدی: تصحیح، رسالهٔ «ده قاعده»، عرفان، میرسیدعلی همدانی.

---

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، ایران

* kamaladdini@yahoo.com

۱. مقدمه

میرسیدعلی همدانی از اکابر عرفای ایرانی است که در مشرق‌زمین شهرت زیادی دارد (استخری، ۱۳۸۰: ۲۹۲). اعطای القابی چون «علی ثانی»، «امیرکبیر» و «شاه همدان» به وی (ریاض، ۱۳۵۳: ۳۳)، حاکی از بزرگی شأن اوست. با این حال، شخصیت میرسیدعلی همدانی آن‌گونه که شایستهٔ مقام اوست، در جوامع فکری مسلمانان موردتوجه قرار نگرفته است. آثار و رساله‌های علمی نسبتاً فراوان همدانی، غالباً به‌صورت نسخه‌های خطی و به دور از دسترس پژوهشگران قرار دارد؛ این درحالی است که برای مثال، در زمینه‌های فلسفی، هانری کوربن معتقد است: «همدانی آغازگر راه نویی است و یک فیلسوف می‌تواند چشمداشت زیادی از آثار همدانی داشته باشد، اگر نوشته‌های او به‌چاپ برسد» (۱۳۷۳: ۴۲۷).

مقالهٔ حاضر تلاش می‌کند به بازخوانی و معرفی یکی از آثار ارزشمند وی، موسوم به رسالهٔ «ده قاعده»، بپردازد و با توجه به وجود نسخه‌های متعدد، ضرورت تصحیح مجدد تألیفات و نشر افکار والای وی را یادآور شود.

۲. دربارهٔ میرسیدعلی همدانی

سیدعلی‌بن شهاب‌الدین حسن همدانی معروف به «شاه همدان» و ملقب به «امیرکبیر»، در دوازدهم رجب سال ۷۱۴ق، هم‌زمان با دوران سلطنت محمد خدابنده اولجایتو (۷۰۳-۷۱۶ق)، در شهر همدان زاده شد. نسبش را چنین برشمرده‌اند: علی‌بن شهاب‌الدین‌بن محمدبن علی‌بن یوسف‌بن محب‌بن مشرف‌بن محمدبن جعفربن عبیدالله‌بن محمدبن علی‌بن حسن‌بن جعفربن عبیدالله حسین‌بن امام زین‌العابدین (ع). مادرش نیز علویه بوده است (اذکایی، ۱۳۶۸: ۱۳).

خاندان سیدعلی از سادات حسینی بودند. پدرش از بزرگان شهر همدان بود و براساس برخی روایات، وی حاکم همدان بوده است؛ مسئله‌ای که به نظر برخی از پژوهشگران، صحیح نیست و احتمال می‌رود پدر سیدعلی، نه حاکم همدان، بلکه رئیس این شهر بوده که مقامی موروثی در خاندان علویان همدان بوده است (همان، ۱۳۷۰: ۱۴). به هر ترتیب، آنچه مسلم است، اینکه پدر و خاندان سیدعلی، از بزرگان و ثروتمندان شهر بودند.

سیدعلی همدانی اهل تصوف و عرفان بود. او را از عرفای متشرع دانسته‌اند که بنابر تعبیر قدما، جمع میان علوم ظاهری و باطنی بود و بااینکه بر طریقت تصوف بود، در آثار خود، بر لزوم رعایت و پایبندی به شرع تأکید داشت. تعلیم و پرورشِ او را در کودکی، دایی‌اش، سیدعلاءالدین، برعهده داشت که خودِ میرسیدعلی او را از اولیاءالله دانسته است. در بسیاری از منابع، این علاءالدین را همان علاءالدوله سمنانی، از عرفای مشهور، دانسته‌اند که از نظر برخی از پژوهشگران صحیح نیست و نسبتی بین سیدعلاءالدوله سمنانی با میرسیدعلی همدانی وجود نداشته است (همان، ۱۵). مهم‌ترین استاد سیدعلی، شیخ محمود مزدقانی، شاگرد علاءالدوله سمنانی و از مشایخ طریقهٔ کبرویه بود.

۳. تشیع میرسیدعلی

دربارهٔ تشیع سیدعلی همدانی، نزد نویسندگان اختلاف‌نظرهایی وجود دارد. برخی از آثار سید، رنگ‌وبوی آثار اهل سنت را دارد؛ ازجمله کتاب *ذخیرةالملوک* که سیاست‌نامه‌ای تألیف‌شده برای شاهان ماوراءالنهر است و در نظریهٔ سیاسی، بر سیاق نظر اهل سنت نگاشته شده است؛ هرچند در همین کتاب نیز، برخی شواهدی از تشیع نویسندهٔ آن یافته‌اند (همان، ۲۰). در برخی رسائل دیگر او، ازجمله رسالهٔ «اعتقادیه» و رساله‌ای دربارهٔ علمای دین نیز، شواهدی بر سنی بودنش وجود دارد. برای نمونه، در این رسائل، او بهترین صحابه را خلفای راشدین می‌داند، احکام را به روش فقه شافعی ذکر می‌کند، قرآن را غیر مخلوق می‌داند و شورش بر حاکم ظالم را جایز نمی‌داند. از سوی دیگر، برخی از آثار او، احتمال تشیع وی را به‌ذهن می‌آورد؛ ازجملهٔ این آثار *المودة فی القربی و اهل العباء* است که مجموعه‌ای از احادیث در فضیلت اهل‌بیت (ع) است. با توجه به همین آثار، برخی از شرح‌حال‌نگاران به‌صراحت، وی را در زمرهٔ شیعیان به‌حساب آورده‌اند؛ برای نمونه، آقابزرگ طهرانی در *الذریعه*، به نقل از قاضی نورالله شوشتری که زندگی‌نامهٔ میرسیدعلی را به‌نگارش درآورده، کتاب *المودة فی القربی* را دلیلی بر تشیع او دانسته است. از دیگر آثار منسوب به میرسیدعلی که احتمال تشیع وی را مطرح می‌کنند، می‌توان به رساله‌های «انسان‌الکامل» و «اسرار وحی» اشاره کرد. اشاره به دشمنی برخی از علما با میرسیدعلی در زندگی‌نامه‌ها، وجود برخی شواهد دیگر در آثار

او، و نیز تأثیری که در گرایش شاگردانش به تشیع داشته، از دیگر شواهدی است که برخی از نویسندگان را بر آن داشته است تا تردید در تشیع وی را جایز ندانند (همان، ۲۵).

به گفتهٔ شهید مرتضی مطهری (۱۳۶۲: ۳۹۳)، یکی از کسانی که در کشمیر به اسلام خدمت کرده، میرسیدعلی همدانی بوده است. این مرد بزرگ که از مفاخر اسلامی است، هزاران شاگرد در کشمیر تربیت کرد که هرکدام برای خود استاد شدند. مقام سیدعلی هنوز در کشمیر محترم است.

سیدعلی همدانی به پیروان خود توصیه می‌کرد که پیش از روی آوردن به عرفان، در احکام فقهی، مقلد یکی از مراجع باشند. او در منطقهٔ جامو و کشمیر، خدمات ارزنده و ماندگاری انجام داد. مدرسهٔ «القرآن»، مدرسه‌ای وسیع و مهم بود که به درخواست سید در کشمیر ساخته شد. از تمامی نواحی کشمیر، طالبان علم و معرفت در این مدرسه گرد آمدند و بزرگ‌ترین شاگردان سید و معاریف زمان، در همین مدرسه پرورش یافتند. از دیگر اقدامات آن عالم جلیل‌القدر، تأسیس کتابخانه در این منطقه و تأمین منابع فراوانی به زبان‌های عربی و فارسی برای آن بود. در سرینگر، مرکز کشمیر، مدرسه‌ای به نام ایشان بنا شد که تا به امروز پابرجاست.

سیدعلی همدانی در ششم ذی‌الحجهٔ سال ۷۸۶ق، درحالی‌که از کشمیر خارج شده و راهی ترکستان بود، در پاخلی بدورد حیات گفت. مریدانش پیکرش را به ختلان (کولاب) که مسجد و مدرسه‌ای در آنجا احداث کرده بود، منتقل کردند و در جوار پدرش، به‌خاک سپردند (اذکایی، ۱۳۷۰: ۷۳).

مقبرهٔ وی در شهر کولاب تاجیکستان قرار دارد. بنای مقبره درون باغی در مجموعه‌ای فرهنگی است که تعدادی از فرزندان و نوادگانش نیز در آنجا دفن شده‌اند و زیارتگاه تعداد زیادی از مردم تاجیکستان است. این مجموعه شامل کتابخانه‌ای با کتاب‌های خطی قدیمی از آثار میرسیدعلی است.

۴. معرفی آثار

آثار مکتوب برجای‌مانده از میرسیدعلی را تا ۱۱۰ مورد ذکر کرده‌اند که دربارهٔ موضوعات گوناگون عرفانی، اعتقادی و ادبی نگاشته شده است. بیشتر آثار وی به زبان فارسی است

و چند رساله نیز به زبان عربی دارد. جز *ذخیرةالملوک*، بیشتر آثار سیدعلی همدانی، رساله‌های کوتاه است. در زیر فهرستی از برخی آثار او ارائه می‌شود.

الف. آثار فارسی

- *ذخیرةالملوک* مفصل‌ترین و مشهورترین اثر میرسیدعلی و سیاست‌نامه‌ای است که بیشتر مطالب آن، ترجمهٔ *احیاء علوم‌الدین* غزالی است.
- *مرآةالتائبین* در موضوع توبه
- *سیرالطالبین* در موضوع آداب سلوک عرفانی
- رسالهٔ «اعتقادیه» در موضوع معرفت خدا
- *مشارب‌الاذواق*: شرح قصیدهٔ میمیهٔ ابن‌فارض
- رسالهٔ «ده قاعده» دربارهٔ راه‌های رسیدن به خدا
- رسالهٔ «منامیه» دربارهٔ کیفیت خیال و مراتب خواب و رؤیا
- رسالهٔ «حل مشکل» در موضوع عرفان
- *واردات امیریه* شامل مناجات و کلمات قصار
- رسالهٔ «درویشیه» دربارهٔ ضرورت سرسپردن به پیر در طریقت عرفانی
- رسالهٔ «فتوتیه» در شرح فتوت
- رسالهٔ «ذکریه» در تفسیر اذکار
- رسالهٔ «عقل» در معنا و فضیلت و مراتب عقل
- رسالهٔ «فقریه» دربارهٔ اولیا و احوال آنان
- *اسرار وحی*: مکالمات پیامبر با خدا در شب معراج
- *چهل حدیث*
- رسالهٔ «چهل مقام صوفیه»
- رسالهٔ «حقیقت ایمان» شامل مطالب عرفانی و خداشناسی
- رسالهٔ «موچلکه» در توضیح حدیثِ «ما من حرف من القرآن الا و له ستون الف فهم»
- رسالهٔ «حق‌الیقین» در تفسیر آیهٔ «لله ملک السماوات و الارض»
- رسالهٔ «نوریه» در آداب عرفانی

- رسالهٔ «تلقینیه» دربارهٔ تزکیهٔ نفس
- رسالهٔ «همدانیه» در توضیح مسائل عرفانی
- رسالهٔ «بهرامشاهیه»: نصیحت بهرام بدخشانی
- رسالهٔ «عقبات» دربارهٔ حقیقت ایمان
- *وجودیه* دربارهٔ وجود مطلق
- *چهل اسرار* یا *غزلیات* شامل مجموعه‌ای از غزلیات سید
- *منهاج‌العارفین*: پندنامه

ب. آثار عربی

- *اسرارالنقطة* دربارهٔ اسرار حروف
- رسالهٔ «علمای دین» دربارهٔ اقسام علما که اصحاب حدیث، فقها و صوفیه‌اند.
- رسالهٔ «صفةالفقراء» در شرح فقر
- *اربعین امیریه*: چهل حدیث
- ذکریة العربیة دربارهٔ فضیلت ذکر
- رسالهٔ «انسان‌الکامل» شامل مباحثی دربارهٔ وحدت وجود
- *اورادیه* در بیان فضیلت و لزوم اوراد و اذکار
- *المودة فی القربی* شامل احادیث پیامبر درباره فضیلت اهل‌بیت
- *حل‌الفصوص* در شرح *فصوص‌الحکم* (ریاض، ۱۹۸۵)

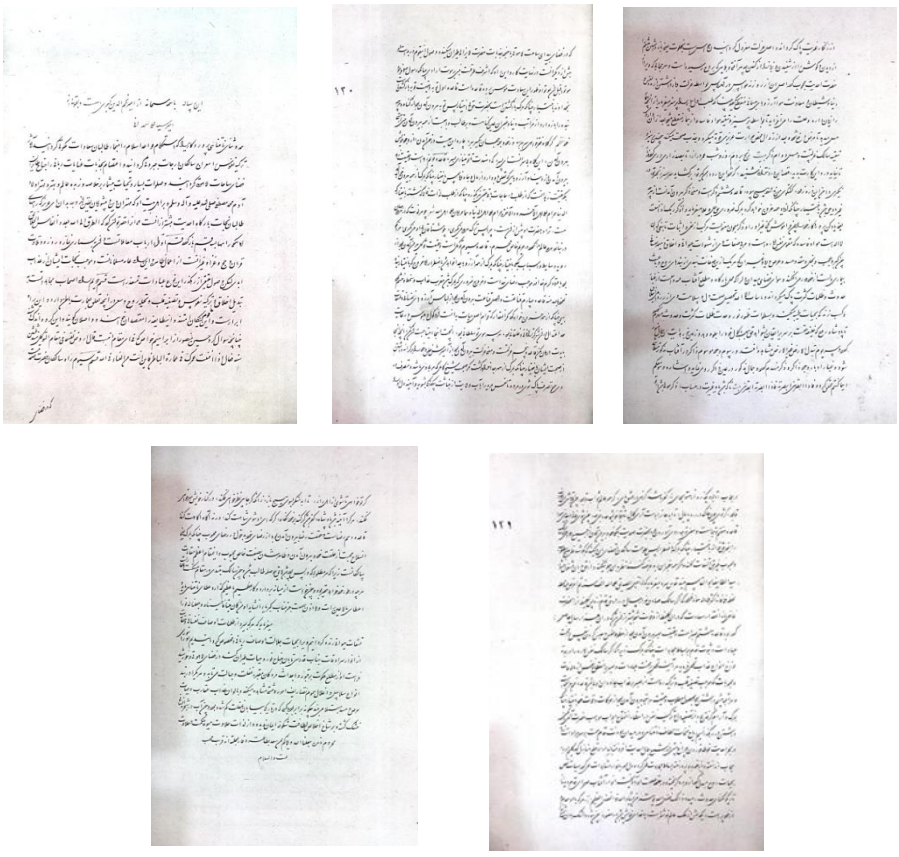
۵. معرفی رسالهٔ «ده قاعده»

رسالهٔ «ده قاعده»، رساله‌ای است مختصر در پنج صفحه، از مجموعهٔ آثار فارسی میرسیدعلی که به تشریح راه‌های وصول طالبان حق به درگاه احدیت، و مراحل و قواعد دهگانهٔ توبه، زهد، توکل، قناعت، عزلت، ذکر، توجه، صبر، مراقبه و رضا می‌پردازد. از نظر مشابهت محتوا، بعضی صاحب‌نظران این رساله را ترجمهٔ فارسی کتاب *اصول‌العشرة* احمدبن عمربن محمد خیوَقی خوارزمی، ملقب به «نجم‌الدین کبری»، از صوفیان ایرانی سدهٔ ششم و هفتم قمری و بنیان‌گذار روش صوفی‌گری کبرویه دانسته‌اند؛ اما در متن

رساله، به ترجمه بودن آن اشاره نشده است و ظاهراً مؤلف قسمت‌هایی از *اصول‌العشرة* و احیاناً تمام مطالب آن را با تصرف یا عیناً، در این رساله ترجمه کرده است (انواری، ۱۳۶۵: ۳۱۶).

۶. ویژگی‌های نسخهٔ وزیری

نسخهٔ موردنظر که تصحیح مجدد رسالهٔ «ده قاعده» براساس آن صورت گرفته، نسخه‌ای است موجود در کتابخانهٔ وزیری یزد، وابسته به آستان قدس رضوی که به‌عنوان پنجمین رسالهٔ مجموعه‌ای به شمارهٔ ۳۲۱/۵ و شمارهٔ عمومی ۱۳۵۰۹، درج شده است. این نسخه شامل ۵ برگ از ۱۷۸ برگ مجموعه، به خط نستعلیق متعلق به سدهٔ دهم قمری و دربردارندهٔ عناوین و علائم شنگرف است؛ دارای کاغذ سمرقندی رنگی است و هر صفحه از آن، مشتمل بر بیست سطر است. نسخهٔ مذکور دارای جلد مقوایی مشکیِ ۱۷×۲۷ با درون سبز و اهداییِ آقای رئوف است که نام کاتب آن ذکر نشده است.



۷. ویژگی‌های تصحیح چاپی

تنها تصحیح موجود از رسالهٔ «ده قاعده» را مارین موله، ایران‌شناس فقید فرانسوی، در سال ۱۹۵۸م انجام داده و این تصحیح در سال ۱۳۳۷، در مجلهٔ *فرهنگ ایران‌زمین* (ص۳۸-۶۶) چاپ شده است. ظاهراً تصحیح از روی سه نسخهٔ خطی که مصحح بدان دسترسی داشته، صورت گرفته است. در ادامه، تصحیح جدیدی از رسالهٔ «ده قاعده» با استفاده از نسخهٔ خطی موجود در کتابخانهٔ وزیری یزد، ارائه می شود.

۸. متن نسخهٔ وزیری

رسالهٔ «ده قاعده»

این رساله از امیر نجم‌الدین کبری است و به قولی از امیر سیدعلی همدانی

باسمه سبحانه[۱]

حمد و ثنای نامتناهی پروردگاری را که استحکام[۲] قواعد اسلام را منجاء طالبان سعادات ملکوتی گردانید، آثار[۳] تزکیهٔ نفوس را معراج سالکان درجات جبروتی گردانید[۴] و اعتصام به جذبات عنایت ربانی را جناح طایران فضای ساحات لاهوتی گردانید و صلوات بسیار و تحیات[۵] بی‌شمار بر خلاصه و زبدهٔ عالم[۶] و بهتر و مهتر[۷] اولاد آدم، محمد مصطفی، صلی الله علیه و آله و سلم[۸] و بر اهل بیت او که مهتران دین و پیشوایان یقین‌اند[۹] و[۱۰] بعد بدان ای عزیز که راه‌های طالبان نجات[۱۱] بارگاه احدیت بیشتر از آن است که آن را حقیر[۱۲] توان کرد که الطرق الی اللّه تعالی بعدد انفاس الخلائق. اما همگی راه‌ها به سه قسم بازگردد[۱۳]: قسم اول، ارباب[۱۴] معاملات است و[۱۵] آن به بسیاری نماز و روزه و تلاوت قرآن و حج[۱۶] و غزا و غیر آن است از اعمال ظاهره و این راهِ عامهٔ مسلمانان است و موجب نجات ایشان[۱۷] از عذاب ابدی؛ لیکن[۱۸] وصول حقیقی از رهگذر[۱۹] این نوع عبادات، متعذر است. قسم دویم[۲۰]، راه اصحاب مجاهدات است به تبدیل اخلاق و تزکیهٔ نفوس[۲۱] و تصفیهٔ قلب[۲۲] و تحلیهٔ[۲۳] روح و سعی در آنچه تعلق به عمارت باطن دارد و این راهِ ابرار است و این قوم نیکان امت‌اند و این طایفه را مقتصدان خوانند و واصلان کویند و[۲۴] این گروه اندک باشند. چنانچه سؤال کرد حسین منصور از ابراهیم خواص که فی ای مقام انبست ثال اروض نفسی فی مقام التوکیل مند ثلثین سنه فقال اذا افنلت عمرک فی عمارهٔ الباطن فاین انت من الفناء فی الله.[۲۵] قسم سیوم، راه سالکان[۲۶] حضرت صمدیت

است که در فضای بیدای ساحت لاهوتی با جنحهٔ جذبات عنایات حضرت لایزالی طیران می‌کنند و وصول این قوم در بدایت امر، بیش از دیگران است در نهایت کار، و این راه که اشرف طرق است مبنی[۲۷] بر موت ارادی؛ چنان‌که رسول صل[۲۸] فرمود: موتوا قبل ان تموتوا[۲۹] و ظهور[۳۰] این سعادت مؤسس بر ده قاعده است: قاعدهٔ اول، توبه و حقیقت توبه[۳۱] بازگشتن است[۳۲] به خداوند[۳۳] به‌اختیار؛ چنان‌که مرگ[۳۴] بازگشتن است به حضرت حق بی‌اختیار. پس توبه بیرون آمدن بود از گناه و هرچه بنده را[۳۵] بازدارد از مراتب دنیا و عقبی[۳۶]، آن عین گناه است و بر طالب واجب است از همه بیرون آمدن؛ حتی از هستی خود.[۳۷] نظم[۳۸]:

گر کلاه فقر خواهی سر ببر وز[۳۹] خود و جمله جهان یکسر ببر[۴۰]
چارهٔ این چیست در خون آمدن از[۴۱] وجود خویش بیرون آمدن
این کلاه بی‌سرانست ای پسر کی دهندت تا تو می‌نازی به سر

قاعدهٔ دویم[۴۲]، زهد است و حقیقت زهد بیرون آمدن از دنیا[۴۳] و[۴۴] آرزوهایی که تعلق به او[۴۵] دارد[۴۶] از مال و جاه و ناموس به‌اختیار؛ چنان‌که به مرگ از همه بیرون خواهد آمد[۴۷]، بلکه حقیقت زهد آن است که از طلب در حاجات[۴۸] باقی عقبی نیز[۴۹] بگذرد؛ چنان‌که از طلب لذات فانی[۵۰] گذشته به‌اختیار[۵۱] که الدنیا حرام علی اهل الآخرة والآخرة حرام علی اهل الدنیا[۵۲] هما حرامان علی اهل الله[۵۳] [۵۴]شعر[۵۵]:

چو هر لذت که در هردو جهان هست[۵۶] تو را در حضرت او پیش[۵۷] از آن هست[۵۸]
چرا پس ترک هردو می‌نگیری چو مشتاقان[۵۹] پی او[۶۰] می‌نگیری
هر آن‌کو درنبازد[۶۱] هردو عالم نگردد در حریم خاص محرم

قاعده سیوم[۶۲]، توکل است و حقیقت توکل بیرون آمدن بود از رویه[۶۳] وسایط و اسباب به‌کلی به‌اختیار؛ چنان‌که به مرگ، از همهٔ آرزوها[۶۴] جدا خواهد شد[۶۵] به‌اضطرار؛ اما خروج[۶۶] که به‌اختیار بنده بود، به اعتماد کرم خداوند، موجب رضای خداست[۶۷] و خروج ضروری که به مرگ[۶۸] باشد، مقرب عذاب و سخط و خشم[۶۹] بود، نعوذ باللّه منه[۷۰]

قاعدهٔ چهارم، قناعت است و اصل قناعت برون[۷۱] آمدن بود از لباس آرزوهای نفسانی و تمتعات بهیمی[۷۲]؛ چنان‌که از همه خروج خواهد کرد[۷۳]، مگر آن مقدار که قوام اصل حیات بدان است از مأکول و ملبوس و رعایت حد اعتدال در آن.[۷۴] شعر[۷۵]:

گر تو را نانی و خلقانی بود هر سر موی تو سلطانی بود
آنچت اینجا احتیاجست آن مکن[۷۶] آنچه[۷۷] آنجا بایدت درمان مکن[۷۸]

قاعدهٔ پنجم، عزلت است و معنی عزلت بیرون آمدن بود از آمیزش خلق و خود را بر کرانه داشتن از صحبت ایشان به‌اختیار؛ چنان‌که به مرگ از هـمه جدا خواهد گشت[۷۹]، مگر صحبت شیخ کامل که مربی وی باشد[۸۰] و متصرف در وی.[۸۱] همچو[۸۲] تصرف پاک شوی در مرده تا نفس مرید را به آب ولایت از خبائث[۸۳] بیگانگی بشوید[۸۴] و آینهٔ دل او[۸۵] را از زنگار غیریت پاک گرداند و اصل عزلت معزول گردانیدن[۸۶] حواس است به خلوت؛ یعنی بازداشتن چشم را از دیدن و گوش را از شنیدن و زبان را از گفتن؛ چه[۸۷] هر آفتی و بلایی که به روح رسیده است و هر حجابی که وی را از حضرت احدیت[۸۸] محجوب کرده[۸۹]، اصل آن[۹۰] از روزنهٔ حواس درآمده[۹۱]؛ پس به‌واسطهٔ عزلت و بازداشتن[۹۲] از[۹۳] مدد نفس و[۹۴] دنیا و شیطان و معاونت هوا، آرزوهای جسمانی منقطع می‌گردد.[۹۵]

چنان‌که[۹۶] طبیب، اول بیمار را پرهیز می‌فرماید از آنچه بیمار را[۹۷] زیان دارد[۹۸] و در علت وی[۹۹] می‌افزاید تا به‌واسطهٔ[۱۰۰] پرهیز و[۱۰۱] تنقیه، مواد[۱۰۲] فاسده از بیمار منقطع می‌شود. بعد از آن[۱۰۳]، داروی مسهل می‌دهد تا مرض[۱۰۴] دفع شود[۱۰۵] و بعد از زوال محض[۱۰۶]، حـرارت غریزی قوت می‌گیرد و جذب صحت می‌کند. همچنین[۱۰۷]، پرهیز و تنقیه سالک[۱۰۸] عزلت است و مسهل دوام ذکر[۱۰۹] بیت[۱۱۰]:

رنج بردم[۱۱۱] روز و شب عمـر[۱۱۲] دراز تا به صد زاری دری گردید بـاز[۱۱۳]
[۱۱۴]تا نیاید درد ایـن کـارت بدیـد[۱۱۵] قصـهٔ ایـن درد نتـوانی شـنید
گـر شـود ایـن درد دامـن‌گیـر تـو برگشـاید سـربه‌سـر زنجیـر تـو
درنگیـری دامـن ایـن ذره زود[۱۱۶] گفت‌وگوی من نـدارد هـیچ سـود

قاعدهٔ ششم، ذکر است و معنی ذکر بیرون آمدن است[۱۱۷] از[۱۱۸] هرچه غیر یاد حق شد[۱۱۹] به‌اختیار؛ چنان‌که از یاد همه خروج خواهد کرد به مرگ ضروری[۱۲۰]. [۱۲۱]حق جلّ و علا می‌فرماید[۱۲۲]: «و اذکر ربک اذا نسیت»؛ یعنی یاد کن پروردگار خود را چون فراموش کنی غیر او را. و ذکر معجون معنوی است مرکب از نفی و اثبات تا به نفی که آن لا اله است، مواد فـاسده که مقوی نفس اماره است و مربی صفات وی[۱۲۳]، از شهوات حیوانی و اخلاق ذمیمهٔ نفسانی، چون کبر[۱۲۴] و عجب و بخل و حقد و حسد و[۱۲۵] حرص و ریا و غیر آن که هریک از این صفات بندی از بندهای روح و باعث بیماری دل

است[۱۲۶]، از خود دور می‌افکند و هوای فضای میدان دل را که محل بارگاه[۱۲۷] و مطلع آفتاب فردانیت است، از غبار حدوث و ظلمات کثرت پاک می‌گرداند و به اثبات الا اللّه، تحصیل صحت دل و سلامت وی[۱۲۸] از رذایل[۱۲۹] اخلاق و کسب زندگی به حیات طیبه می‌کند و به سطوات ظهور نور وحدت، ظلمات کثرت حدوث منهدم[۱۳۰] می‌گردد تا پادشاه روح که خلیقهٔ حق است بر سریر ایقان، به شواهد حق جمال با[۱۳۱] کمال خود را جلوه دهد و زمین[۱۳۲] به نور هدایت آن جمال[۱۳۳] منور گردد[۱۳۴] و سرّ یوم تبدل الارض غیر الارض مشاهده افتد و رسوم وجود موسوم[۱۳۵] ذاکر در آفتاب[۱۳۶] مذکور، متلاشی شود[۱۳۷] و غبار ادبار[۱۳۸] وجود ذاکر و ذکر منهدم[۱۳۹] گردد[۱۴۰] و جمال مذکور در عین ذاکر روی نماید و اشارهٔ[۱۴۱] و هو معکم اینما کنتم محقق گردد؛ فاذا ابصرتنی ابصرته واذا[۱۴۲] ابصرته ابصرتنی[۱۴۳] بیت[۱۴۴]:

تا که باشد یاد غیرت[۱۴۵] در حساب ذکر مولی باشد از تو در حجاب
تا بود یک ذره از هستی به‌جای کفر باشد گر نهی در عشق پای
گر همه عالم ثواب تو بود چون[۱۴۶] تو باشی آن عذاب تو بود
گر شوی چون خاک در ره پایمال تا ابد جان را به‌دست آری کمال
تا تو با خویشی عدو[۱۴۷] بینی همه چون شوی فانی احد بینی همه

قاعدهٔ هفتم، توجه است و معنی توجه روی آوردن بود به حضرت صمدیت به همگی خود و بیرون آمدن[۱۴۸] از جمیع دواعی که سالک را به غیر حق خواند به‌اختیار، چنان‌که[۱۴۹] به مرگ به‌اضطرار. پس علو همت سالکان[۱۵۰] اقتضای آن می‌کند[۱۵۱] که به گوشهٔ نظر[۱۵۲] به هیچ مطلوب و محبوب غیر حق التفات نکند و اگر[۱۵۳] همهٔ پیغمبران بر او[۱۵۴] عرضه کنند، نظر بدان[۱۵۵] جمله نیفکند و از حق بدان مشغول نشود.

سیدالطایفه، ابوالقاسم جنید[۱۵۶] قدس[۱۵۷] سره، می‌فرماید که لو اقبل الصدیق[۱۵۸] علی اللّه[۱۵۹] الف[۱۶۰] سنة ثم اعرض عنه لحظة لحظة[۱۶۱] فما فاته اکثر مما ماله[۱۶۲]، همانا فرمود که اگر سالک[۱۶۳] صادق هزار[۱۶۴] سال در راه حق قدم زند، پس یک لحظه از آن حضرت غافل ماند[۱۶۵]، آن مقدار سعادت که در آن یک لحظه از وی فوت شود، بیشتر از آن باشد[۱۶۶] که در آن هزار[۱۶۷] سال حاصل کرده بود.[۱۶۸]

قاعدهٔ هشتم، صبر است و حقیقت صبر بیرون آمدن بود از حظوظ نفس[۱۶۹] و حبس کردن نفس در محنت عبادات[۱۷۰] و ثبوت قدم بر بساط مجاهدات[۱۷۱]، چنان‌که[۱۷۲] به مرگ[۱۷۳]؛ زیراکه اگر سالک نفس[۱۷۴] اماره را[۱۷۵] در توبهٔ دوزخ انواع[۱۷۶] عذاب تحمل فرماید[۱۷۷]، [۱۷۸]هرآینه تحمل[۱۷۹] محنت عبادات و صبر بر انقطاع نفس از مألوفات و محبوبات که موجب تصفیهٔ قلب و تزکیهٔ روح است،[۱۸۰] از صبر بر عذاب جاودان[۱۸۱] او باشد. قاعدهٔ نهم، مراقبه است و مراقبه چشم داشتن بود به حصول مطلوب، و حقیقت مراقبه بیرون آمدن بود از حرکات و قوت خود به‌اختیار؛ چنان‌که به مرگ[۱۸۲] و آرام گرفتن بود از[۱۸۳] تصفیهٔ دل و تزکیهٔ نفس در انتظار انفتاح ابواب مواهب حضرت الهی و مکنی[۱۸۴] داشتن در[۱۸۵] رهگذر نسیم ریاح نفحات الطاف نامتناهی[۱۸۶] و در میدان مودت، قدم همت بر سر مرادات زده، در بحر احدیت غوطه خوردن[۱۸۷]، چراغ[۱۸۸] هستی از[۱۸۹] شمع جمال[۱۹۰] احدیت افروخته[۱۹۱]، [۱۹۲]به امداد او قطع منازل کرده[۱۹۳]، کلیم اوبار حجاب انداخته و از خود بدو پرداخته، بساط مجاهدات طی کرده و دل مرده[۱۹۴] به انوار مشاهدات حی کرده،[۱۹۵] حیات نص[۱۹۶] به حیات[۱۹۷] روح مبدل کرده[۱۹۸]، از او بدو گریخته[۱۹۹]، [۲۰۰]در حلقهٔ عصمت او آویخته،[۲۰۱] انوار آفتاب صحرای قدم دیده، از تاریکی سکنای[۲۰۲] حدوث رمیده[۲۰۳]، ذلک فضل اللّه یوتیه من یشاء و اللّه ذو الفضل العظیم. بیت[۲۰۴]:

هرکه با او همدم و از خود پُرست — یک دمش از ملک عالم خوش‌ترست[۲۰۵]
با خدای خویش باشی[۲۰۶] در حضور — چون شود دلتنگ با آن شمع نور
گر تو خواهی تا شوی از اهل راز — تا ابد منگر به‌سوی هیچ باز
زانکه گر جایی نظر خواهی فکند[۲۰۷] — در کنار خویش سر خواهی فکند[۲۰۸]
هرکه را آینه باشد پادشاه — کفر باشد گر کند بر خود[۲۰۹] نگاه
گر گدای[۲۱۰] او شوی شاهت کند — ورنه[۲۱۱] آگاه آگاهت کند

قاعدهٔ دهم، رضاست و حقیقت رضا بیرون آمدن بود از رضای خود به دخول در رضای محبوب[۲۱۲]؛ چنان‌که[۲۱۳] به مرگ،[۲۱۴] یعنی انسلاخ محبت[۲۱۵] از حلقت[۲۱۶] خود و بیرون آمدن[۲۱۷] و ظاهر شدن[۲۱۸] به صفت خاص[۲۱۹] محبوب و این مقام، اعظم مقامات سالکان است؛ زیراکه هر مطلوبی[۲۲۰] که در[۲۲۱] پسِ پرده باشد[۲۲۲]، لایق حوصلهٔ طالب باشد و چون[۲۲۳] سالک مبتدی در مقام مسکنت و حقارت است[۲۲۴]، هرچه در طور خود

خواهد، حقیر بود و چون خواست[۲۲۵] از میانه[۲۲۶] بردارد و کار عظیم با عظیم گذارد و عطای نامتناهی باید[۲۲۷] و اعطاء ما لا عین رأت و لا اذن سمعت جز جناب[۲۲۸] کبریا را نشاید، او مـن کان[۲۲۹] میتا فاحیناه و جعلنا له نورا[۲۳۰] می‌فرماید که هرکه بمیرد از ظلمات اوصاف نفسانی و حقارت تمتعات حیوانی، زنده گردانیم وی را به حیات جلالت اوصاف ربانی و مخصوص گردانیم او را به نوری از انوار سرادقات جناب قدوسی تابان[۲۳۱] جناح نور و حیات طیران کند[۲۳۲] در فضای لاهوتی[۲۳۳] و خورشید فراست او از مطلع مـلکوت بـر قبور و اجداث مردگان مقبرهٔ غفلت و جهالت می‌تابد و هریک را در بند انواع سلاسل و اغلال هموم تصاریف[۲۳۴] امور، وحشتی[۲۳۵] مشاهده می‌کند و به الوان عذاب عقارب و حیات حرص و حسد مبتلا می‌بینند، چگونه برابر بود با کسی که در تاریکی بیابان غفلت گم شده[۲۳۶] بود و چون آب در شجرهٔ[۲۳۷] انسانی خشک گشته و بر شاخ[۲۳۸] اخلاص، لطافت شکوفهٔ ایمان ندیده و از لذات[۲۳۹] حلاوت میوهٔ حکمت و حلاوت[۲۴۰] محروم مانده، جعلنا الله و ایاکم ممن سعد بطاعته و فاز بـه مـحبته انـه قریب مجیب.[۲۴۱] تمت والسلام.

۹. نتیجه‌گیری

تصحیح آثار بزرگان دینی و فرهنگی جهان اسلام، همواره موردتوجه مستشرقان و صاحب‌نظران بوده است؛ به‌طوری که تعداد قابل‌توجهی از آثار مکتوب، برای اولین بار، به دست دوستداران فرهنگ و ادب ایران و اسلام که خود فارسی‌زبان نبوده‌اند، شناسایی، تصحیح و معرفی شده است. ازجملهٔ این اقدامات، تصحیح رسالهٔ «ده قاعده» تألیف میرسیدعلی همدانی است که مارین مولر، مستشرق جوان اما فقید فرانسوی، سال‌ها پیش آن را به‌انجام رساند. در این مقاله، ضمن معرفی شخصیت و آثار میرسیدعلی همدانی، تصحیح جدیدی از رسالهٔ «ده قاعده» با استفاده از نسخهٔ خطی موجود در کتابخانهٔ وزیری یزد، ارائه شده است.

بررسی محتوای رسالهٔ «ده قاعده»، نشانگر مقام علمی مؤلف، محتوای ارزشمند اثر و سبک نگارش ساده، مرسل و قابل‌فهم آن برای نسل امروز است. با تصحیح و معرفی هریک از آثار میرسیدعلی همدانی، دریچه‌ای روشن به روی طالبان معرفت گشوده می شود. فراوانی و تنوع تألیفات و رسالات این دانشمند بزرگ اسلامی و نام‌آشنا بودنش

برای گسترهٔ وسیعی از کشورهای مسلمان، ضرورت تشکیل بنیاد تصحیح، تنظیم و نشر آثار وی را گوشزد می‌کند تا غبار انزوا از افکار فیض‌بخشش زدوده شود.

پی‌نوشت

۱. بسم الله الرحمن الرحیم
آنچه در متن آمده است، از روی نسخهٔ وزیری و آنچه در نسخه بدل آمده است، از نسخهٔ چاپی اثر گرفته شده است که برای رعایت اختصار، بعد از این، نام نسخه تکرار نمی‌شود.
۲. احکام استحکام
۳. اثمار
۴. ساخت
۵. درود
۶. علام
۷. مهتر و بهتر
۸. «صلی الله علیه و آله و سلم» ندارد.
۹. اهل یقین
۱۰. اما
۱۱. طالبان حق به جناب
۱۲. حصر و بیان
۱۳. به سه بازمی‌گردد.
۱۴. راه ارباب
۱۵. که
۱۶. زکات
۱۷. ایشان است.
۱۸. ولیکن
۱۹. راهگذر
۲۰. دوم
۲۱. نفس
۲۲. دل
۲۳. تجلیه
۲۴. «کویند و» ندارد.
۲۵. عبارت «چنانچه [...] فی الله» ندارد.
۲۶. سائران
۲۷. مبنی است.
۲۸. صلی اللّه علیه و سلم
۲۹. گر بمیری ز خود بقایانی / ور کشی زحمتی عطایانی
هرکه میرد دگر نخواهد مرد/ ور نمردی بمیر تا مانی
۳۰. آثار
۳۱. است
۳۲. بود
۳۳. حضرت خداوند
۳۴. به مرگ
۳۵. از راه حق
۳۶. که
۳۷. تا بدو هست شود.
۳۸. مثنوی
۳۹. از
۴۰. این بیت با بیت بعدی جابه‌جا آمده است.
۴۱. وز
۴۲. دوم
۴۳. بود
۴۴. از
۴۵. بدو
۴۶. چون از
۴۷. به‌اضطرار

۴۸. درجات
۴۹. «نیز» ندارد.
۵۰. دنیا
۵۱. است
۵۲. این عبارت را ندارد.
۵۳. تعالی
۵۴. رسول صلی اللّه علیه و سلم می‌فرماید که دنیا حرام است بر اهل آخرت و آخرت حرام است بـر اهـل دنـیا، و دنیا و آخرت، هردو حرام است بر اهل اللّه تعالی.
۵۵. مثنوی
۵۶. است
۵۷. بیش
۵۸. است
۵۹. مشتقان
۶۰. آن
۶۱. نیازد
۶۲. سیم
۶۳. رویت
۶۴. تعلقات و اسباب
۶۵. خروج خواهد کرد.
۶۶. خروجی
۶۷. به اعتماد کرم خـداوند اسـت که موجب رضای خداوند است.
۶۸. بعد از مرگ
۶۹. خشم و سخط
۷۰. مثنوی
توکل کن گذر از هرچه خواهی/ که غیر از حق بود جمله مناهی
وسائط را رها کن جمله حق بین/ تو هر چیزی که می‌بینی ز حق بین
۷۱. بیرون
۷۲. به‌اختیار
۷۳. به مرگ از همهٔ آروزها جدا خواهد شد، به‌اضطرار.
۷۴. واجب است.
۷۵. مثنوی
۷۶. بکن
۷۷. وانچه
۷۸. بکن
۷۹. به‌اضطرار همچنان انزوا و انقطاع اختیاری، مألوف وی گردد.
۸۰. یود
۸۱. بود
۸۲. همچون
۸۳. جنایت
۸۴. پاک یشوید.
۸۵. وی
۸۶. کردن
۸۷. زیراکه
۸۸. صمدیت
۸۹. محبوب گردانیده است.
۹۰. آن‌همه
۹۱. است
۹۲. حواس
۹۳. و
۹۴. از
۹۵. می‌شود
۹۶. همچنان
۹۷. در معالجهٔ بیمار، اول پرهیزگاری می‌فرماید بیمار را.
۹۸. می‌دارد
۹۹. علت را
۱۰۰. آن

۱۰۱. به
۱۰۲. مدد مواد
۱۰۳. پس
۱۰۴. اصل مرض
۱۰۵. می‌شود
۱۰۶. مرض
۱۰۷. به معالجه طبیب قلوب که مرشد کامل است.
۱۰۸. سالکان
۱۰۹. است
۱۱۰. مثنوی
۱۱۱. زخم خوردم.
۱۱۲. عمری
۱۱۳. درِ من کرد باز
۱۱۴. تو بدین زودی بدان در چـون رسی/وز نخستین پایه بر سر چون رسی
۱۱۵. پدید
۱۱۶. ور نگیرد دامنت این درد زود
۱۱۷. بود
۱۱۸. یاد
۱۱۹. است
۱۲۰. به‌اضطرار
۱۲۱. و
۱۲۲. که
۱۲۳. است
۱۲۴. حقد
۱۲۵. عجب
۱۲۶. بـیماری از بیماری‌های دل
۱۲۷. کبریا
۱۲۸. او
۱۲۹. زوایل
۱۳۰. منهزم
۱۳۱. بر
۱۳۲. زمین بدن
۱۳۳. کمال
۱۳۴. شود
۱۳۵. موهوم
۱۳۶. شعلهٔ آفتاب وجود
۱۳۷. گردد
۱۳۸. اوبار
۱۳۹. منهزم
۱۴۰. شود
۱۴۱. اشارت
۱۴۲. فاذا
۱۴۳. ابصرتنا
۱۴۴. مثنوی
۱۴۵. غیری
۱۴۶. تا
۱۴۷. عدد
۱۴۸. بود
۱۴۹. از همه بیرون خواهد آمد.
۱۵۰. سالک
۱۵۱. کند
۱۵۲. چشم
۱۵۳. مقامات
۱۵۴. بر وی
۱۵۵. بر آن
۱۵۶. بغدادی
۱۵۷. قدس الله
۱۵۸. صدیق
۱۵۹. تعالی
۱۶۰. الف الف
۱۶۱. لحظه
۱۶۲. ناله

۱۶۳. سالکی
۱۶۴. هزار هزار
۱۶۵. بـر آن غـافل بماند.
۱۶۶. بود
۱۶۷. هزار هزار
۱۶۸. باشد
۱۶۹. نفسانی
۱۷۰. عبادت
۱۷۱. تزکیه به‌اختیار
۱۷۲. بیرون خواهد آمد.
۱۷۳. به‌اضطرار
۱۷۴. چشم نفس
۱۷۵. در توبه مـجاهده تزکیه حاصل نکند به ضرورت بعد از مرگ.
۱۷۶. الوان
۱۷۷. باید کرد.
۱۷۸. پس
۱۷۹. بر
۱۸۰. اولی است.
۱۸۱. جاودانی
۱۸۲. بیرون خواهد آمد به‌اضطرار.
۱۸۳. بعد از
۱۸۴. مکنی
۱۸۵. بر
۱۸۶. سالک
۱۸۷. خورده
۱۸۸. پروانه
۱۸۹. خود بر
۱۹۰. جلال
۱۹۱. زده
۱۹۲. هرآینه
۱۹۳. منازل قطع کرده و
۱۹۴. را
۱۹۵. و
۱۹۶. سیئات نفس
۱۹۷. حسنات
۱۹۸. گشته
۱۹۹. درگریخته
۲۰۰. لاجرم
۲۰۱. و
۲۰۲. و تنگنایی
۲۰۳. فـی مـقصد صدق عند ملیک مقتدر بیارامد.
۲۰۴. مثنوی
۲۰۵. هرکه با همدم خود همبرست/ یک دم ملک دو عالم خوش‌ترست
۲۰۶. دایم
۲۰۷. فگند
۲۰۸. فگند
۲۰۹. خود را
۲۱۰. گدایی
۲۱۱. ورنه‌ای
۲۱۲. حق به‌اختیار
۲۱۳. از هـمه بیرون خواهد آمد.
۲۱۴. به‌اضطرار
۲۱۵. محب
۲۱۶. صفت خواست
۲۱۷. «و بیرون آمدن» ندارد.
۲۱۸. او
۲۱۹. خواست
۲۲۰. مطلوب
۲۲۱. از
۲۲۲. طلب حاصل شـود.
۲۲۳. «چون» ندارد.

۲۲۴. پس
۲۲۵. خود
۲۲۶. میان
۲۲۷. آید
۲۲۸. حضرت
۲۲۹. کاه
۲۳۰. یمشی به فی الناس کمن مثله فی الظلمات لیس بخارج منها.
۲۳۱. بدان
۲۳۲. می‌کند
۲۳۳. فضای صحرای لاهوتی
۲۳۴. تصاریق
۲۳۵. حسی
۲۳۶. گشته
۲۳۷. درخت شجره
۲۳۸. سر شاخ
۲۳۹. لذت
۲۴۰. ولایت
۲۴۱. این عبارت را اضافه دارد: «و هذا عنایت طیران السایرین و نهایت درجات کمال العارفین و بها تختم الرسالة القدسیة فی معرفة طریق النجاة من المألوفات الحسنه والحمد لله وحده تمت بتوفیق الاحد الصمد والسلام علی من اتبع الهدی».

منابع

- اذکایی، پرویز (۱۳۶۸). «سرگذشت‌نامهٔ میرسیدعلی همدانی». *فرهنگ ایران‌زمین*. ش۲۸.
- ـــــــــــ (۱۳۷۰). «مروج اسلام در ایران صغیر». *احوال و آثار میرسیدعلی همدانی به انضمام رسالهٔ «همدانیه»*. دانشگاه بوعلی سینا با همکاری انتشارات مسلم همدان. صص۱۴-۲۴.
- استخری، احسان‌اللّه (۱۳۸۰). *اصول تصوف*. تهران: معرفت.
- انواری، سیدمحمود (۱۳۶۵). «میرسیدعلی همدانی و تحلیل آثار او». *پژوهش‌های فلسفی*. ش۱۲۳. صص۳۱۶-۳۲۷.
- ریاض، محمد (۱۳۵۳). «تصحیح متن مکتوبات میرسیدعلی همدانی». *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران*. س۲۰. ش۱. صص۳۳-۴۵.
- ـــــــــــ (۱۳۵۴). «سیری در ادبیات فارسی هند و پاکستان». *هنر و مردم*. دورهٔ ۱۳-۱۴. ش۱۵۷. صص۶۶-۷۲.
- ـــــــــــ (۱۹۸۵). *احوال و آثار میرسیدعلی همدانی با شش رسالهٔ او*. چ۲. اسلام‌آباد: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.
- کوربن، هانری (۱۳۷۳). *تاریخ فلسفهٔ اسلام*. ترجمهٔ سیدجواد طباطبایی. تهران: کویر.
- مطهری، مرتضی (۱۳۶۲). *خدمات متقابل اسلام و ایران*. چ۱۲. تهران: صدرا.

- موله، مارین (۱۳۳۷). «رسالهٔ "ده قاعده"». *فرهنگ ایران‌زمین*. ش۶. صص۳۸-۶۶.
- ـــــــــــ (۱۳۶۳). *ایران باستان*. ترجمهٔ ژاله آموزگار. تهران: توس.
- همدانی، سیدحسین‌شاه (۱۹۹۵). *شاه همدان، میرسیدعلی همدانی*. ترجمهٔ محمد ریاض‌خان. اسلام‌آباد: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.
- همدانی، علی‌بن شهاب‌الدین (۱۳۵۸). *ذخیرةالملوک*. تصحیح محمود انواری. تبریز: مؤسسهٔ تاریخ و فرهنگ ایران.
- ـــــــــــــــــــ (۱۳۵۸). رسالهٔ «ده قاعده». نسخهٔ خطی کتابخانهٔ وزیری یزد. ش۱۳۵۰۹.

دوفصلنامهٔ پژوهش‌های زبانی و ادبی در آسیای مرکزی
سال ۱۷، شمـارهٔ ۴۷، پاییز و زمستان ۱۳۹۵

تراکمِ ذوق و احساس (نقد و بررسی شعر دل‌آرام خجندی)

بدرالدین مقصوداف [۱*]

(تاریخ دریافت: ۹۵/۱۰/۱۵، تاریخ پذیرش: ۹۵/۱۲/۲۷)

چکیده

در مقالهٔ حاضر اشعار سنتی و نوپردازی‌های دل‌آرام، شاعرهٔ جوان تاجیک، تجزیه، تحلیل و بررسی شده است. در تاجیکستان، دو شاعرهٔ خوش‌قریحهٔ نوقلمِ غناگو با اسم «دل‌آرام» فعالیت دارند؛ یکی از خجند و دیگری از ختلان. بر شعر دل‌آرام ثانی برای بار اول، نظر انتقادی اجمالی صورت می‌گیرد؛ اما هدف اصلی، تحقیق و نقد اشعار دل‌آرامِ اول است. تا به امروز، بر اشعار این شاعره، برمبنای روش علمی، تحقیقی انجام نشده است. برای اولین بار، دربارهٔ سروده‌های این شاعرهٔ تاجیک، با کارگیری از روش‌های ساختارشناسی، روانکاوی و هرمنوتیک ادبی، در این مقاله تحقیق شده است. اظهار می‌شود که نسل نوی شعرای تاجیک، بدون نظارت سانسور دولتی، آزادانه به خلاقیت ادبی، شغل ورزیدن دارند. نمونهٔ بارز این ادعا، سروده‌های دل‌آرام است. او از راه سرودن شعر متین سنتی، آگاهانه به ایجاد شعر نو رسیده است. دربارهٔ نتیجهٔ تحقیق موضوع، می‌توان چنین اشاره کرد که دل‌آرام در شاعری، به‌ویژه در گفتن شعر نو، شاعری تصویرگر، رمانتیک و درون‌گراست. بیرون را مطابق بر دنیای درون خود، به‌تصویر می‌گیرد؛ اما دید و لحن زنانه دارد؛ بنابراین، در شعر نوی دل‌آرام، برتری تصویر بر قضاوت را می‌بینیم. در نظام بافت اشعارش، کلمه و ترکیب‌های برگرفته از اشعار شعرای نوپرداز ایران بسیار است. در شعر او، واژه‌های «برگ»، «ساعت»، «صبح»، «فصل» و به‌ویژه «صدا»، بسامد زیاد دارند. اکثر اشعارش راجع به

---

۱. دکترای علوم فیلولوژی، پروفسور دانشگاه ملی تاجیکستان، تاجیکستان
*maksudov-56@mail.ru

موضوعات روز هستند و اجتماعی، تعلیمی و تصویر حالات‌اند. موضوع عشق زن به مرد، مستقیماً مطرح نیست؛ اما ناکامی و شکست در آن احساس می‌شود. نظر شاعره دربارهٔ شعر امروز ایران و برداشت‌هایش از آن، آشکار است؛ اما می‌توان گفت عمومیت‌هایی که در میان تصویرهای دل‌آرام و نوگرایان ایران هست، ثمرهٔ روابط بینامتنی نیست. این شاعره در کارکردهای زبانی، نقش دید و هنر خودی نیز دارد. تصویرهایش گاهی چندصدایی‌اند. در اندیشه‌اش، تأثیر جهان‌بینی مذهبی و فلسفهٔ فاتالیسم[1] غلبه دارد. استعارهٔ بنیادی شعرهایش «تنها ماندن» است. گذشت بی‌بازگشت وقت نیز از موتیف‌های اساسی شعر اوست.

واژه‌های کلیدی: دل‌آرام، شعر سنتی، شعر نو، غزل، تصویر، شعر زنانه، درون‌گرایی.

۱. مقدمه

معلوم است که شعر نتیجهٔ روایتِ خاصِ تخیلِ شاعر از حوادث دنیای بیرون و درون است. گذشته از این، واقعیت‌های زندگی در آفریدن شعر، همیشه اثرگذار بوده است؛ بنابراین، شعر صرف‌نظر از اوضاع سیاسی و اجتماعی هر دورانی، حتماً ظهور می‌کند و به حیات خود ادامه می‌دهد؛ یعنی، این روند هرگز قطع‌شدنی نیست. اکنون ما در دوره‌ای به‌سر می‌بریم که مفکورهٔ هیچ حزب یا اتحادیهٔ اجتماعی بر آن حاکم نیست و این چیز در قانون اساسی دولت ما ثبت شده است (کانستیتوتسیهٔ جمهوری تاجیکستان، ۲۰۱۶: مادهٔ ۸)؛ اما ارزش‌های معنوی عمومی شهری، امثال عدل و انصاف، وطن‌دوستی، همنوع‌پرستی، اخلاق حمیده، سعی بر کمالات معنوی و غیره، همیشه بوده است و امروز هم جای دارد.

در طی بیش از هفتاد سال حاکمیت شوروی در شعر، حتی در شعر غنایی، ایدهٔ انترناسیونالیسم پرولتاریا، به‌اصطلاح دوستی خلق‌ها، وصف کار و زحمت و مانند این‌ها، در پلهٔ اول قرار داشت. حزب کمونیست که یگانه حزب حاکم بر حیات مردم بود، نزد شاعران وظیفه‌های ایجادی می‌گذاشت و از ایشان طلب می‌کرد که از چارچوب نشان‌دادهٔ آن بیرون نروند. در این زمینه، یک روش ایجادی وجود داشت و آن روش رئالیسم سوسیالیستی بود. هر ایجادکاری که در اجرای چنین وظیفه‌ها و اهداف تعیین-کردهٔ حزب موفق می‌شد، مکافات و جایزه می‌گرفت، زندگی خوب را صاحب می‌شد و بر ضمِ این، اعتبارش بلند می‌گردید. کسانی که از راه و روش تعیین‌شده منحرف می‌شدند،

به‌نرمی بگوییم آثارشان چاپ نمی‌شد؛ زیرا سانسور دولتی وجود داشت که بر فعالیت ایجادکاران، به‌شدت نظارت می‌کرد؛ اما اگر از چنین آثار کم اندر کم آن‌ها، تصادفاً چیزی هم به‌چاپ می‌رسید، به نقد سخت منتقدان ادبی گرفتار می‌شد و از دست شاعر، به‌جز تسلیم شدن کاری برنمی‌آمد.

امروز در کار خلاقیت ادبی، وضع کاملاً به‌گونهٔ دیگری است. شخص ایجادکار در کار خود آزاد است. در هر موضوع که دلش خواست و به هر روشی که اراده کرد، شعر می‌نویسد. سانسور رسمی دیگر وجود ندارد. برای تجسم هر نوع ایده، ایجادکار را تعقیب نمی‌کنند؛ فقط ترغیب جنگ و زورآوری، اخلاق رذیله و افراط‌طلبی منع است. در کار خلاقیت ادبی، ازجمله آفریدن شعر، اکنون سانسورْ دلِ خود ایجادکار است. مؤلف نزد وجدان خود باید مسئولیت داشته باشد.

امروز، چاپ و نشر شعرها و حتی مجموعهٔ اشعار، سهل شده است. اگر مبلغ معینی را به نشریه‌ای بدهی، یا سرپرستی برای چاپ و نشر کتاب‌ها پیدا کنی، به‌راحتی می‌توانی کتاب شعرهایت را به‌طبع برسانی؛ اما چنین امکاناتی، به میدان آمدن اشعار ضعیف، خام و ذوق‌کُش را هم می‌تواند باعث شود. متأسفانه، مؤلفانِ چنین اشعاری، محصول قلم خود را پست نمی‌دانند و فقط یک مقصد دارند و آن خودنمایی و شهرت‌طلبی است. در این باره، اخیراً در مطبوعات دوری و صداوسیمای تاجیکستان، سخن‌های بسیار گفته می‌شود (لقمان، ۲۰۱۶: ۱۲؛ شورای نظم و نقد ادبی اتفاق نویسندگان تاجیکستان، ۲۰۱۶: ۶ و ۷).

۱-۱. سؤال‌های تحقیق

سؤال‌های اساسی که در این مقاله مطرح می‌شود، از این قرارند: شاعر جوان متخلص به «دل‌آرام» کیست؟ آیا دل‌آرام دیگری هم وجود دارد؟ اشعار آن‌ها از کدام جنس‌اند؟ آیا می‌توان از روی اشعار دل‌آرام خجندی دریافت که چگونه به ایجاد شعر نو رسیده است؟ موضوع و محتوای شعرش را چه چیزهایی تشکیل می‌دهند؟ در شعر چگونه سبکی دارد و شاخصه‌های سبکی‌اش کدام‌اند؟ جهان‌بینی موصوف چگونه است؟ مسئله‌های ذکرشده را می‌توان با استفاده از روش‌های ساختارشناسی، روانکاوی و هرمنوتیک ادبی، تااندازه‌ای حل کرد.

۲. بحث و بررسی

در میان شاعران جوان، استعدادهای نظررس، قابل و امیدوارکننده، کم نیستند. یکی از آن‌ها را به اسم دل‌آرام، سال گذشته، آزمون تلویزیون سراسری کشور، «بهارستان»، کشف کرد. اصل او از ناحیهٔ همدان است که هم شعر سنتی می‌نویسد و هم شعر نو، و در ایجاد هردو نوع، پیش‌صف است. او خیلی جوان و محصل سال چهارم دانشگاه دولتی طب ابوعلی سینای تاجیکستان است.

۲-۱. بحثی دربارهٔ شعر «میهن» از دل‌آرام

چند شعر کوتاه دل‌آرام قبل از برگزاری آزمون ذکرشده، در روزنامهٔ *ادبیات و صنعت* (ختلانی، ۲۰۱۵: ۸) چاپ شده بود و من فقط یک نمونهٔ آن را با نام «میهن»، ذیلاً می‌آورم:

آیا میهن،
کنم تا کوچهٔ تار تو را روشن،
دلم همچون چراغ کوچه می‌سوزد.

موضوع این شعر اجتماعی است و می‌توان آن را نظیر شعر اصیل به‌شمار آورد؛ زیرا در آن، نگاه کاملاً شاعرانه، احساس‌برانگیز و عاطفی شاعر در مورد وطن بیان شده است. در این شعر کوچک، ناآگاهانه، اما بسیار بجا، از صنعت‌های ندا، توصیف، مبالغه، تشبیه، تضاد، تشخیص و غیره، کارگیری شده که درنتیجه، بلاغت شعر را فراهم کرده است. گذشته از این، در زبان این شعر، گریز از زبان معیار و روزمره که مهم‌ترین جوهر شعر اصیل است، دیده می‌شود. فقط شاعر ژرف‌بین و حساس می‌تواند بگوید که «دلم همچون چراغ کوچه می‌سوزد». اگر به‌طور طبیعی نظر کنیم، در میان «دل» و «چراغ کوچه» هیچ رابطه‌ای نمی‌بینیم؛ اما استعداد شاعره در آن است که میان آن‌ها و ذهن خود، علاقه و تناسبی برقرار کرده است؛ آن‌ها را به‌هم آشنا کرده و تشبیهی عیان، زنده و گویا ساخته است که نتیجه‌اش سخنی خیال‌انگیز است. نه همه توان آن را دارند که چنین کاری بکنند؛ بنابراین، به این‌گونه مؤلف هرگز ایراد نمی‌گیرند، بلکه به‌حیث شاعر خوش‌طبع، اعترافش می‌کنند.

چنین زبانی که دل‌آرام دارد، زبان خاص خودش است و عاریتی نیست. کلمه‌هایش ساده و معمولی‌اند؛ اما آن‌ها را چنان هنرمندانه کنار هم چیده است که شعر کوتاه، اما

قوی و تمام‌شده، بیرون آمده است. از جهت قالب، شعرش اگرچه سنتی نیست، به آن خیلی نزدیک است. مصراع اول افاعیل، رکن «مفاعیلن (V - - -)» را دارد. بعداً، در مصراع‌های دوم و سوم، همین رکن شش مرتبه تکرار شده است. از نگاه قافیه، مصراع‌های یکم و دوم به‌هم جورند و مصراع سوم از قافیه آزاد است. مهم آن است که در این شعر، دید تازه، معنی تازه و اقدام تازه دیده می‌شود. تصویر تعجب‌زاست و مایهٔ اصلی شعر اصیل هم در حیرت‌زا بودن آن است؛ اما تصویر خشک و مجرد نیست. در این شعر، تصویر و طرز ادا را در حرکت می‌بینیم. شاعره رسالت شاعری‌اش را نیک انجام داده است. او خود برای خوانندهٔ شعرش، نمونهٔ خوب وطنداری است. او مشاهده‌گر عادی حال وطن نیست، بلکه وطندار اصیل است و بر ضمِ این، خواننده را تکان می‌دهد و از پسِ خود می‌برد. ذکر افاده‌های شاعر از قبیل «کوچهٔ تار»، «وطن» و «سوزش دل» قهرمان غنایی، باعث معنی‌های گوناگون به‌بر کردنِ شعر شده‌اند. «کوچهٔ تار» می‌تواند معنیِ عقب‌ماندگی از نگاه مادی و اقتصادی را به ذهن خواننده القا کند و می‌تواند به کاستی‌های معنوی اجتماع نیز اشاره داشته باشد. مهم آن است که دلسوزی قهرمان غنایی از افسرده‌دلی نیست. در او عزم قوی، روشنگری و سازندگی آشکارا نمایان است. در راه این مقصد نجیب، شاعره به همه‌گونه کارنمایی آماده است؛ مثل دانکو[۲] می‌خواهد دلش را از قفسهٔ سینه دربیاورد و با نور آن، راه را برای دیگران فروزان کند. در شعر، مضمون و آهنگ نیک‌بینانه و خدمت کردن بهر شکوفایی وطن، موج می‌زند. دل‌آرام شاعره، یعنی از جنس لطیف، است؛ اما مردانه شعر می‌گوید. دیگر شعرهایش نیز خواندنی و سزاوار بررسی مخصوص‌اند. به او فقط می‌توان احسنت گفت.

۲-۲. دل‌آرام خجندی

این‌گونه شاعران اصیلِ جوان و آینده‌دار در کشور ما، تاجیکستان عزیز، درحال پدیداری و جلوه‌نمایی هستند. ما به آن‌ها امیدهای کلان داریم. یکی از آن‌ها که همنام دل‌آرامی است که درباره‌اش سخن کردیم و در افق شعر تاجیک عرضِ هستی کرده است، دل‌آرام خجندی است. باید بگویم که دربارهٔ شخصیت، تحصیل، سایر سوانح زندگی و فعالیت وی، هیچ اطلاعی ندارم. همین‌قدر به تخمین معلومم شد (آن هم از مضمون سروده‌هایش) که از موضع اطراف خجند است و هم‌اکنون در این شهر زندگی دارد.

بدیهی است که تا این مدت، شعرهای دل‌آرام روی چاپ را دیده‌اند؛ اما این کوتاهی از من گذشته باشد که اشعار او را پیش‌تر دچار نشده‌ام و از طلوعش در آسمان ادب کشور، بی‌خبر مانده‌ام. پرس‌وجوها معلومم کرد که در چنین بی‌خبری‌ای، نگارندهٔ این سطور تنها نیست. چندی از سخن‌شناسان و منقدان هوشیار و جوینده هم در تشخیص شخصیت، احوال و اشعار او لال مانده‌اند؛ حتی کاوش‌های من در برخی شعبه‌های کتابخانهٔ ملی تاجیکستان که مربوط به این حوزه است، نتیجهٔ دلخواه ندادند و نتوانستم از او شعری یا درباره‌اش اطلاعی به‌دست آورم.

مقصودم از مطالبی که گفته شد، این است که چندی پیش، دوست عزیز بنده، مبشر اکبرزاد، یک دسته از شعرهای دل‌آرام خجندی را به من داد و تقاضا کرد تا دربارهٔ آن‌ها چیزی بنویسم. ازآنجاکه معرفِ هر ایجادکار، به‌ویژه شاعر، اشعار اوست، خواستم از طریق شعرهای دل‌آرام، او را بشناسم و به دیگران معرفی کنم. تا کجا به این کار موفق می‌شوم، نمی‌دانم؛ به هر صورت، کوششی می‌کنم.

اول، به شعرهای دل‌آرام نگاهی کلی انداختم و دیدم که همهٔ آن‌ها از جنس غنایی‌اند. کلاً بین چهارده تا پانزده شعر به دست من رسیده است که از نظر حجم، گوناگون‌اند. سه تای آن‌ها کاملاً قالب سنتی دارند؛ یعنی در وزن عروضی سروده شده‌اند و باقی شعرها تجددگرایانه‌اند؛ یعنی اصطلاحاً شعر نو.

۲-۳. مروری بر اشعار سنتی دل‌آرام خجندی

در آغاز می‌خواهیم شعرهای سنتی دل‌آرام را مرور کنیم. نخستین شعر عروضی او که به چشمم خورد، شعر زیر است:

زمان از دست ساعت‌های ما دلگیر خواهد شد — ننفس از ظرف هسنتی تا کجا تبخیر خواهد شد؟
وداع لحظه را از ساعت دیوار بشنیدم — کنون امروز در فکر گذشتن «دیر» خواهد شد
کجا بازیچه‌های روزگار کودکیّ من — ز دنیا تا بپرسم اینکه روزی پیر خواهد شد؟
هنوزم گریه‌ها اندر خیال ابر می‌پیچند — به پای عمر روزی قطره‌ها زنجیر خواهد شد
بیا این حرف‌های روی سنگ راه را خوانیم — اگر این رمز بشناسی، زمین تفسیر خواهد شد
بگو چندِ دگر را آسمان از یاد خواهد برد — فراموشی شمارِ ساعت تقدیر خواهد شد
بیا دروازهٔ چوبی فردا هست بی‌زنجیر — که آنجا خواب‌های کودکی تعبیر خواهد شد

شعر ذکرشده از نگاه ژانری، شکل غزل را دارد. حجمش هفت بیت است؛ یعنی معیارِ عنعنویی (عرفی) شعر. طوری‌که غزل را لازم است، مطلع و مقطع دارد. در بحر «هزج مثمن سالم» سروده شده است و از جهت وزن، هیچ کاستی‌ای ندارد. موضوع آن بیان حسرت و اندوه از گذرانی عمر انسان است و وزن انتخاب‌شده کاملاً مطابق با این مضمون و مناسب برای افادت آن است. ساختارش با غزل مسلسل جور درمی‌آید. غزل اندیشه‌های فلسفی مؤلف را دربارهٔ دنیا و کار دنیا بر دوش دارد و دید شاعر دربارهٔ زندگی، در سطح خوب هنری بروز کرده است. ازبس‌که مؤلفِ شعر در دنیای پرتحول، پرحوادث و شتاب‌زده زندگی دارد، مثل هر انسان این زمانه، به همهٔ کارهایش نمی‌تواند رسیدگی کند. این حالت، یعنی اندوه حسرت‌بار از گذشت وقت، در دو بیت اول، شاعرانه ترسیم شده است. شاعره دیده است که ایام کودکی زود سپری و از نگاه سن، بزرگ شده است؛ اما به‌یاد دارد که همین دیروز، طفلی بی‌پروا بود و بازی می‌کرد؛ بنابراین از «بازیچه‌های روزگار کودکی» سخن به‌میان می‌آورد و با تحیر، اما با تجاهل عارف، از دنیا پرسیدنی است که با گرفتن آن بازیچه‌ها، آیا او هم زمانی «پیر خواهد شد؟» از این بیت می‌توان باز معنی دیگری برداشت که آیا بازیچه‌ها هم روزی پیر خواهند شد.

معنی بیت چهارم بسیار خیال‌انگیز است و مثل سایر ابیات این غزل، در سطح بلند هنری ادا شده است. این بیت خواننده را به این اندیشه فرومی‌برد که اشک‌ها از گریه‌ها پیدا شده، بخار گشته و به ابر پیچیده‌اند؛ تو در زمانهٔ زودگذر، پیر می‌شوی و آن‌ها در پای عمرت ریخته و زنجیر خواهند شد؛ یعنی عمر آدمی گذران است. همین معنی را بیدل دهلوی به‌طرزی دیگر، چنین بیان کرده بود:

اشک یک لحظه به مژگان بار است　　فرصت عمر همین مقدار است

(۱۳۸۸: ۵۲۸)

دل‌آرام در طرز ادای خود، منظرهٔ دیگری را در شکل خیلی منسجم، ترسیم کرده و به آن پرواز رمانتیکی بخشیده است. ترکیب‌های استعاری «خیال ابر» و «به پای عمر زنجیر شدن قطره‌ها»، در شعر معاصر تاجیک، تازه و حاصل دید خاص شاعره‌اند.

از بیت پنجم، سرکردهٔ مضمون غزل به‌جانب نیک‌بینی و عملکرد گردش می‌کند. همین بیت و بیت‌های ششم و هفتم با نداهای تکراری «بیا» و «بگو» آغاز می‌شوند. شاعره خواننده را به سعی و تلاش و عمل دعوت می‌کند و نه‌تنها خودش را هم در این

کار سهیم می‌کند، بلکه به‌عنوان نمونه نشان می‌دهد. او حرکت دارد، در صف پیش است و مخاطب خودش را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد. می‌گوید: «بیا حرف‌های روی سنگ راه را خوانیم». این شیء استعاری را که وی نشان می‌دهد، می‌توان به هر معنی‌ای تعبیر کرد. شاید کسی بگوید که آن معنی تاریخ گذشته را داشته می‌تواند. بلی، شاید این درست باشد؛ اما گفتن ممکن است که آن معنی آموزش، یعنی تلاش برای کسب همه‌گونه علم و هنر، و جدل کردن در راه شناخت و معرفت و کار کردن، را می‌تواند داشته باشد؛ زیرا معنی اخیر با بافت عمومی شعر مطابقت دارد. شاعره همین معنی‌ها را در مقطع غزل جمع‌بست می‌کند، «دروازهٔ فردا» را باز نشان می‌دهد و ابراز می‌دارد که آنجا (در آینده) «خواب‌های کودکی تعبیر خواهد شد»؛ یعنی آرزوها عملی می‌شود.

نتیجهٔ برگرفته از محتوای این شعر- که آن را بازهم مفصل‌تر می‌توان تحلیل کرد- این است که دل‌آرام خجندی نیز مثل دل‌آرام ختلانی، وظیفهٔ اجتماعی خود را در برابر جامعه، در سطح احسن اجرا کرده است. در شعر صنعت تشخیص یا صحیح‌تر بگوییم، جاندارانگاری و استعاره، در پلهٔ اول قرار دارد. شاعره پدیده‌های طبیعت را زنده و انسان‌گونه نشان می‌دهد. بعضی استعاره‌های جالبی که از زبانش جاری شده‌اند، چندلایه شدن معنی‌ها را به‌دنبال داشته‌اند. طوری‌که می‌بینیم، این غزل دارای مضمون عاشقانه که خاص این شکل ژانری باشد، نیست. با توجه به تعریف انواع شعر غنایی در کتاب *انواع شعر فارسی*، این غزل را می‌توان شعر تعلیمی (رستگار فسایی، ۱۳۷۳: ۸۶) دانست؛ اما به معیارهای غزل، پُره جوابگوست؛ زیرا مضامین فلسفی- تعلیمی و اجتماعی آن، مملو از عاطفهٔ والای انسانی است.

از مطالعهٔ غزل مذکور، دربارهٔ شخصیت سرایندهٔ آن تصوری حاصل کردن می‌توان و آن این است که دل‌آرام شاعره‌ای پُرمطالعه، دارای دانش و جهان‌بینی وسیع معاصر، استعداد و فراست بلند، و همچون ایجادکار، در برابر جامعه مسئولیت‌شناس است.

شعر دیگر دل‌آرام نیز کاملاً عروضی است:

چه خطّ سایه‌رنگی در جبینم — نوای خسته، باران حزینم
ز فرداها چه می‌پرسی سراغم؟ — گره اندر نفس‌های زمینم
چه می‌گویی تو بازار زمان را؟ — پشیز بی‌بها پیش نگینم
نه لبخندی و گرمایی، نه عشقی — همین دردست گویا در کمینم

به این بالی و پروازی که دارم — کجا بالا؟ هنوزم در زمینم
سراغ آسمان انتها کو؟ — هنوزم ذرهٔ خاک قدیمم
غروب لالهٔ صبر من این است — چه می‌پرسی چرا حالا چنینم؟

این شعر هم غزلی هفت‌بیتی در بحر «هزج مسدس محذوف» و دربارهٔ حال خود شاعره است. آن را کِی سروده است، برای ما معلوم نیست. در این شعر، او به خود فرورفته است. ایجادکار نیز نمی‌تواند در یک حالت روحی، استوار بماند؛ به‌ویژه ایجادگر زن و آن هم غناگو که دنیایش نسبتاً رنگین‌تر و پُرنشیب‌و فرازتر است؛ زیرا در قبول واقعیت‌های زندگی و طبیعت، حساس‌تر و در باطن خود، سیارتر است؛ بنابراین، شعر مذکور نمونهٔ خوب شعر زنانه است که در آن خیالات شاعره اطراف واژه‌های «زمین»، «زمان»، «کمین» و «خاک قدیم» که بازهم افاده‌گر زمین است، می‌چرخند. توصیف‌های استعاری «خط سایه‌رنگ» و «باران حزین» که در مطلع شعر آورده شده‌اند و شاعره خود را به آن‌ها نسبت می‌دهد، سراخبار روحیهٔ خسته و غم‌آلود او هستند. رفته‌رفته در مقطع، لالهٔ صبرِ خود را در غروب دیده است؛ اما در این غزل، افتاده‌روحی مطلق وجود ندارد و سخن دربارهٔ فردا، پرواز و آسمان‌ها هم درمیان است. تضادهای روزگار و نامرادی‌های شخصی که شاعره گرفتار آن است، سبب شده است که او در بیان احساسات بترکد و بدین ترتیب، انسانی زمینی، خاکسار و پُرتکاپو معلوم می‌شود؛ اما تصویر و بیان وی، رسا، متین و استوار است.

دل‌آرام باز یک غزل هفت‌بیتی در بحر «هزج مثمن سالم» و در روحیهٔ غزل قبلی با مطلع «دلا تا کی در این زندان فریب این‌وآن بینی/ بهای شادمانی را نصیب ناکسان بینی» (مصراع اول از سنایی است) دارد. این غزل را پُره تحلیل نمی‌کنیم؛ فقط می‌گوییم که برداشت جالبی است از یک شعر سنایی، اما حامل مضامین مذمت دنیا و نااستواری آن از نگاه شاعرانهٔ یک زن اندیشمند.

۲-۴. دل‌آرام و شعر نیمایی

الآن می‌گذریم به تحلیل شعر دیگر دل‌آرام با نام «یک صبح»:

آن باغ
در پای آن درخت

زنجیری باز شده،
وزنی رها شده.
امشب،
خوابی فنا شده
نقشی صدا شده.
این فصل
رنگی هوا شده،
برگی کجا شده؟
یک فرد
دستی به خون شده،
از خود برون شده.
ای کاش
رمزی فنا شده،
راهی خطا شده.
یک صبح،
این سایه‌های ما،
ناآشنا شده.

در شعر مذکور، عنصرهای شعر آزاد و دورشَوی از شعر سنتی، آشکارا دیده می‌شود. صاحب‌نظران سخن‌شناس این‌گونه شعر را «نیم‌سنتی» یا «شعر نیمایی» نامیده‌اند (بشیری، ۱۳۹۰: ۲۷). آمدن یک یا دو کلمه مثل سرخط در بندهای شعر، و از نگاه نحوی، یک جمله را تشکیل دادن هر بند، زبان ادبی امروزی و نقش‌های نو داشتن آن، همچنین گاهی نابرابر آمدن مقدار مصراع‌ها در بندها، ازجمله ویژگی‌های این نوع شعر است؛ اما همهٔ مصراع‌ها وزن عروضی دارند. برای مثال، سرخط‌ها همه «فعلان» و همهٔ مصراع‌های شعر «مفعو» و «فاعلن» است و با بحر «مضارع مربع اخرب محذوف» جور درمی‌آیند (فقط در مصراع دوم، شاید اشتباه فنی رفته و به‌جای «وا»، «باز» چاپ شده باشد). در اکثر مصراع‌ها، حضور قافیه نیز مشاهده می‌شود، اما نه با شیوهٔ شعر سنتی.

از نگاه موضوع، شعر کاملاً تصویری است. شاعره در تصویرسازی قدرت‌نمایی کرده است. این شاخصهٔ شعری، در شاعران نوپرداز ایران بیشتر دیده می‌شود و در شعر

تاجیک، پس از چهاریک آخر عصر گذشته، تدریجاً راه یافته است. ذکر این نکته هم لازم است که نه همه در این روش موفق شده‌اند؛ اما دل‌آرام در این کار، طبع بلند و خیالات باریک شاعرانه ظاهر کرده است. در تصور شاعره باغی پدیدار است که در آن، پایهٔ درختی از زنجیر رها شده و چون زنجیر وزنین (سنگین) است، درخت از این گرانی آزاد شده است. اینجا تصویرسازی را می‌بینیم. معنی کردن ابهاماتِ آن کمی تأمل می‌خواهد و مادامی‌که باغ درنظر است، درخت میوه‌دار است و تا میوه در درخت نپزد، آن آزاد بوده نمی‌تواند و وقتی ثمرش را از تنش برداشتند، رهایی می‌یابد. در بند دوم می‌گوید خواب کسی ازبین رفته است و پیوسته به نیایش یا تضرع مشغول است، یا صدا درمی‌دهد. در ادامه، مراد شاعره تصویر فصل دی است که باغْ رنگ هوا را گرفته است؛ یعنی شاخ‌های درختان، عریان و تیره و هم‌رنگ هوای دی شده‌اند. بعداً، در تصور شاعره، شخصی دست به جنایت زده است و امید دارد که این پندارش خطا باشد. در بند اخیر، اظهار می‌دارد که در یک صبح، سایه‌هایمان نامشخص شده است. درواقع، هنگام صبح سایه وجود ندارد و همه یکسان‌اند؛ یعنی طبیعت و آدم‌ها نو شده‌اند.

در این شعر، هر بند تابلو و نقشی است منسجم، زیبا، خیال‌انگیز، متحرک و شکوفان. چیز مسلم این است که در همهٔ بندها، استعارهٔ شعر از خود برون‌شَوی آفاق تصویر است. این را در آخر هر مصراع، با حالت‌های گوناگونِ فعل «شده»، قوی‌تر نشان می‌دهد. شاید دربارهٔ معنی این شعر، روایت دیگری هم گفته شود. برداشت از این‌گونه شعرها، البته می‌تواند گوناگون باشد؛ به‌حدی که خود مؤلف شعر هم به آن راضی نباشد. اما شعر اصیل، به تعبیری «بعد ایجاد آن، از انحصار مؤلف بیرون می‌شود» (Барт, 1994: 389). مصداق واقعیت چنین نظریه‌ای را بی‌شبهه، در اشعار دل‌آرام نیز می‌بینیم.

۲-۵. دل‌آرام و شعر سپید

شعرهای دیگری که از دل‌آرام زیرِدست دارم، همه شعر سپیدند. معلوم می‌شود طبع شاعری او به شعر نو و آن هم شعر سپید که در کشور ما پرچم‌دار آن «دارا نجات» است، میل تمام دارد. نخستین شعر دل‌آرام در این نسق که چشمم افتاد، شعری است با نام «از روستای برگ‌ها»:

من از روستای برگ‌ها،

از آنجا که سفیدار
درخت کوچه‌های غمگینان است.
من از روستای مادران غمگین
و کودکان صبور.
من از برگ‌های مرموز،
با اناری هم‌خون،
سیب را هم ترکیب.
من از تیره‌ماه‌های آگاه،
و برگ‌هایی که می‌دانند
تفسیر حقیر روزگار ما را.
من از فضای بادپرک‌های خرم،
بادپرک‌هایی که عوض شد
به طیاره‌های سفر
و لاله‌زارانش به جاده‌های جدایی.
من از روستای برگ‌ها [...]

این شعر غنایی ویژگی‌های عمدهٔ شعر سپید را در خود دارد؛ ازجمله اینکه فاقد وزن عروضی و قافیه است و مصراع‌ها زینه‌دار (پله‌دار) و دراز و کوتاه‌اند. در شعر نقش‌های عنعنویی جایگاه ندارند و حرکت شاعره به‌سمت تصویرهای تازه است؛ بنابراین سبکش به‌هیچ‌وجه سنتی نیست. در زبانش گریزی هست از زبان منطقی که این گریز کلیشه‌ای نیست. جای تشبیهات را اساساً افاده‌های شاعرانه و ترکیب‌های استعاری گرفته‌اند. تصویرها مرموزند. توجه به خیال‌بندی بیشتر است. از شیوهٔ انسان‌انگاری بیشتر کارگیری شده است؛ برای مثال «روستای برگ‌ها»، «تیره‌ماه آگاه»، «برگ‌های دانا»، «بادپرک‌های خرم»، همه زنده‌اند و صفت‌های انسانی دارند. احساسات درونی و فردی شاعره در شعر، به‌شکل ملموس ترسیم شده است؛ اما در آن کلاً ابهام جای دارد و درک مضمون شعر به خوانندهٔ عادی، دفعتاً دست نمی‌دهد و او را به تأمل می‌کشاند.

۲-۶. بررسی مؤلفه‌های شعر زنانه در اشعار دل‌آرام

شعر مذکور نمونهٔ خوب شعر زنانه هم هست. این‌گونه شعرها در خلال اشعار زنان نوسرای ایرانی، از قبیل فروغ فرخزاد، سیمین بهبهانی و چندی دیگر، برتری دارند. به تخمین نزدیک به یقین، شعر دل‌آرام در پیروی از شاعره‌های مذکور ایجاد شده است و ازآنجاکه خودش زن است و مشترکات احساسی با آن‌ها دارد، در شعرش، احساسات عمیق تجسم یافته است. عاطفهٔ زنانه و مادرانه بر شاعره غلبه دارد. در شعر فوق، کاربرد نقش‌های «مادران غمگین» و «کودکان صبور»، دلیلی بر این موضوع است. کلمه‌ای که در این شعر بر آن تکیه شده، «من» است. شاعره معنای «من در دیه، میان مردم عادی زحمتکش بزرگ شده‌ام» را با عبارت «من از روستای برگ‌ها» بازگو می‌کند. شاید «روستای برگ‌ها» معنای غریب دیگری هم داشته باشد.

بادپرک‌های زمان کودکی که از برگ کاغذ بود، به طیاره‌ها بدل شده است و قهرمان غنایی را به سفرهای دور از روستا برده است. در این غزل‌واره، غم جدایی از زادگاه خیلی خیال‌انگیز به‌تصویر آمده است. ساختارش دوری است؛ زیرا مصراع اول در آخر شعر تکرار شده و تأکید معنا کرده است.

مثال دیگر تجسم احساس زنانه در شعر دل‌آرام، شعر سپید کوتاهی است که در زیر می‌آید:

همیشه دست‌های فراموشی باز است
برای کودکانی که
هنوز نیامده‌اند.

در متن این شعر کوتاه که لمعه‌ای از برخورد شاعره با واقعیت زندگی است، تصویر و خیال شاعرانه باز است برای پرواز عاطفهٔ انسانی.

تصویر حیات کودکان یتیم و بی‌پرستار، یکی دیگر از موضوع‌های شعر دل‌آرام است. نمونهٔ آن شعر «زیر چتر مهربانی» است که احساسات زنانه و مادرانه در آن جوش می‌زند:

روزگار سرد و بارانی
کودکی‌های محزون
کودکانی در دست

بادپرک‌های بی‌نبض.
کودکانی که روان‌اند
با آرابچه[۳]های بی‌شوق
در کوچه‌های وقت.
کودکانی در جیب
عکس فرسودهٔ مادر.
کودکانی که می‌دانند
فردا هم از مادر نامه‌ای نخواهد رسید.
روزگار سرد و بارانی
کودکی‌های محزون
کودکانی
چرخ ماشین‌های خانم‌های ثروتمند می‌شویند؛
خانمانی که قلبشان
چون سنگ گردنبندشان سخت است [...]
می‌شود، اما
یتیمی، دختری را خاطرات شاد بخشیدن.
یا جوان بالغ تنها را
نامه‌های عشق بنوشتن
می‌شود
آن کودکان سخت تنها را
زیر باران چتر گردیدن.

این شعر از نوع اجتماعی و تعلیمی است که در موضوع روز گفته شده است. در آن عاطفهٔ پاک انسانی و دلسوزی بر طفلان محزون یتیمی را که در چارسوی زندگی تنها مانده‌اند و مادر غمخوار ندارند، به‌تصویر کشیده است. شاعره در نیمهٔ اخیرِ شعر، خانم‌های ثروتمند بی‌پروا را به محافظ این کودکان شدن (چتر گردیدن)، دعوت کرده است.

از ویژگی‌های برجستهٔ شعر مذکور این است که به‌نظر می‌آید کلی‌گویی ندارد. تصویرها خیلی مشخص، موجز و عیان‌اند؛ بنابراین، ذهن خواننده پشت وزن و قافیه

نمی‌رود، بلکه در دور صور خیال شاعره می‌چرخد. تکرار شدن لفظ «کودکان»، آن هم محزون، و نشان دادن تضاد صحنه‌های حیات آن‌ها در برابر خانم‌های ثروتمند مشغول با خود، دراماتیسم شعر را نیرومند و خاطرمان کرده است. شاعره خانم‌های سرمایه‌دار دل‌سخت را به دلداری خوانده است. فکر می‌کنم او در این کار عاطفه، رحمت و شفقت خود را با عاطفهٔ خواننده گره زده توانسته است.

یکی از مشخصات دیگر اشعار غنایی دل‌آرام، این است که موضوع عشق زن به مرد مستقیماً مطرح نیست. لابه‌های برهنهٔ عاشقانه نیز جای ندارد؛ حتی مؤلف از زیبایی‌های ظاهری و باطنی زنانهٔ خود هم هیچ حرفی نمی‌زند. همهٔ این‌ها زیر پرده پنهان مانده‌اند؛ اما از خلال این‌گونه اشعارش، ناکامی، شکست در عشق و جدا ماندن از یار محسوس است. شعر «فرار» نمونهٔ بارز این‌گونه حالت است:

کسی آمد
که نبض من
در صدای پایش می‌زد.
کسی آمد
که آواز ابدیت
در حنجرهٔ گلویش می‌سوخت.
نگاه کرد
به ارتباط شکستهٔ
من با من.
تنها شدم
تا زندگی را در خواب مرگ تصویر کنم [...]
ای مرگ،
فردا پشت بال‌های تو خواهد ماند
و کبوتر از روی دست‌های تو بی‌نشان.
کسی آمد
که سایهٔ دستش چتر آرامش بود
و سراغهٔ راه فردا آورد
با قطاره‌های فراموشی.

این «کسی» که می‌تواند باشد؟ این موضوع مجهول و ناشناخته و مبهم است. آیا آن یار رفته باشد که زمانی از بر قهرمان شعر رفته است؟ به یک روایت نزدیک به بافت شعر، می‌تواند نقش ملک‌الموت باشد که «آواز ابدیت» با اوست و او آورده است «سراغهٔ راه فردا را با قطاره‌های فراموشی». از اشعار دل‌آرام چنین معلوم می‌شود که یار دلخواه او، طرحی تصوری و وهمی بیش نیست؛ وی را صدا می‌کند و صدایش هم، صدایی خیالی بیش نیست. این نکته در شعر «ای طرح شبرنگ» نیک تجسم یافته است:

تو آمدی
بیرون از خواب‌های من
از قریهٔ بی‌چراغ اندوه،
از فصل شبانهٔ تنهایی
از باغ‌های تاریک
چه روشن آمده‌ای!
و در مجاورت ما
زمان دیگر نمی‌تپد [...]
طرح تو مثل پرده‌های خواب و بیداری
مثل عکس کسی در آب می‌لرزید.
باز من
در سرزمین خستهٔ خود
به‌سوی پنجره رفتم.
هنوز باران
حروف قانون کاغذی ما را نشسته بود.
و حقیقت‌ها سرخوش از باده‌های دروغ.
در اشتیاق تو ماندم،
ای طرح شبرنگ سراپا صدا.

طوری‌که دیده می‌شود، یارْ طرحی شبرنگ و تصوری در رؤیای شاعره است و برای خواننده مجهول. این یار از «قریهٔ بی‌چراغ اندوه» و «باغ‌های تاریک» آمده است. او با صدایی قهرمان شعر را به‌سویش می‌خواند که آن صدا هم خیالی است.

۲-۷. یأس و ناامیدی در شعر دل‌آرام

در همین شعر و در شعر «فرار»، همچنین در شعرهای باقی‌ماندهٔ «موسم حزین»، «در سایهٔ شب‌های مهاجر»، «حجم بارانی» و «در ساحل اندوه»، کاملاً فضای حزینِ یأس، نومیدی، خستگی و تنهایی جریان دارد؛ حتی عنوان شعرها هم همین حقیقت را بازگو می‌کند. پرسشی که در اینجا پیدا می‌شود، این است که چرا این‌طور است. دو پاسخ می‌توان به این سؤال داد: یکی اینکه حالت روحی و روانی مؤلف در این‌گونه اشعار، گاهِ سرودن شعر، همان‌طوری بوده است که در این اشعار مجسم شده است. دیگر اینکه آنچه در این زمینه در شعر نوی دل‌آرام می‌بینیم، از ویژگی‌های شعر نوگرایان است. چنان‌که آقای محمدرضا روزبه، از محققان شعر نوی ایران، در کتابش، *سیر تحول غزل فارسی*، می‌نویسد: «یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های غزل نو، غلبهٔ یأس، ناامیدی و پوچی در احساسات شاعران می‌باشد» (۱۳۷۹: ۱۳۹). درواقع، این مشخصه در اشعار شعرای نوگرای ایران، از قبیل فروغ فرخزاد، سیمین بهبهانی و دیگران، بیشتر به‌نظر می‌رسد. در بعضی شعرهای غزل‌وارهٔ دل‌آرام نیز که از آن‌ها نام بردیم، همین شاخصه مشاهده می‌شود. ذیلاً از همین‌گونه تراوش‌های طبع دل‌آرام، پاره‌پاره نمونه می‌آوریم:

«موسم حزین»
صدای باغ حزین
و انتساب وهم را احساس می‌کنم [...]
«حجم بارانی»
من ایستاده‌ام
در امتداد غمگین زندگی،
در حجم بارانی لحظه‌ها،
می‌بینم
کسی در هوای آبی بیمارستان،
هندسهٔ روشن مرگ را می‌بیند [...]
«در ساحل اندوه»
چقدر وسعت غمگینی است
در دل کوچک من [...]
«در سایهٔ شب‌های مهاجر»

در کدام صبح
شبنم از بام برگ،
زندگی از بام همیشه خواهد افتاد.
در کدام صبح دیگر من
مثل یک برگ از این شاخهٔ عمر
مثل یک قطره از انگشت زمان خواهم ریخت.

چنین یأسی در بیشتر اشعارِ نو دل‌آرام، حاکم است. فکر می‌کنم این شاخصه از اشعار نوسرایان ایران، به شعر دل‌آرام انتقال یافته است.

۲ـ۸. اثرپذیری دل‌آرام از شاعران نوپرداز ایرانی

از اشعار این شاعره، آشکارا معلوم است که در شعر نوی ایران مطالعهٔ جدی دارد؛ حتی یک سلسله واژه و ترکیب، مثل «باغ‌های مرموز»، «سایه‌زاران»، «فاصلهٔ نزدیک»، «آواز ابدیت»، «ارتباط شکسته»، «خواب مرگ»، «پشیز»، «بام برگ»، «مجاورت»، «پنجره»، «انتساب وهم»، «امتداد زندگی»، «هندسهٔ مرگ»، «زمان فقید»، «ارتفاع غم»، «ساعت ابری»، «انتقال نور»، «قوانین زیست»، «رگ‌های منجمد»، «اشتیاق سحر عبور» و غیره، برگرفته از شعر شاعران نوپرداز ایرانی است. گذشته از این، نقش‌های زمین و آسمان، باد، برگ، صبح، آفتاب، صدا، چتر، باغ و غیره، در اشعار شعرای معاصر ایران، بسیار ترسیم شده است. به شاعره می‌توان توصیه پیشنهاد کرد که در اشعارش از زبان ادبی مستعمل تاجیکی یا فارسی آسیای مرکزی استفاده کند؛ زیرا استفادهٔ کلمات نامأنوس و دور از ذهن خواننده، باعث اضطراب سبک می‌شود. در شعر دل‌آرام که موردنظر ماست، واژه‌های «برگ»، «ساعت»، «صبح»، «فصل» و به‌ویژه «صدا»، بسامد زیاد دارند؛ اما این ویژگی‌های در شعر شاعران معاصر ایرانی نیز زیاد است. پس سبک سخن دل‌آرام تکیه به سبک دیگران دارد. ازبس‌که در سلک شاعران جوان است، جست‌وجوهای ایجادی او دوام دارد. مطمئنم که در آینده، در خلاقیت شعری، استقلال فردی پیدا می‌کند و سبک خود را صاحب می‌شود.

از اشعار نوگرایانهٔ حاضر دل‌آرام، چنین به‌نظر می‌رسد که او حرف خودی هم دارد و استعارهٔ بنیادی شعرش یا معنی محوری شعرهایش، «تنها ماندن» است. در اکثر

تصویرها و کل افاده‌های رنگینش، قصد به‌رو زدن همین معنی را دارد. بیم او از تنهایی است. گذشت بی‌بازگشت وقت نیز، از موتیف‌های به‌تکرار شعر اوست.

از نگاه آنکه کدام مفکوره در آفریده‌هایش تأثیر برتر دارد، تخمین زدن ممکن است که بیشتر مفکورهٔ مذهبی و فلسفهٔ فاتالیستی نزدش غلبه دارد. اما اشعارش از نگاه تصویرهای شاعرانه، خواندنی و به مخاطب اثرگذار است؛ فقط به شرطی که به آن‌ها غور کرده شود.

۲-۹. بحث بین کهنه و نو در شعر تاجیک

امروز، در رسانه‌های خبری تاجیکستان و محافل ادبی، دربارهٔ شعر نو، به‌ویژه نوع سپید آن، بحث‌ها ادامه دارد. بعضی عروضیان تاجیک و شعرای کهن‌گرا که بر روی قوانین شعر سنتی تعصب دارند و در آفرینش شعر، تخلف بر نشان‌دادهای شمس قیس رازی را ناممکن می‌دانند، شعر نو، به‌ویژه سپیدسرایی، را هیچ‌وپوچ و بیهوده‌گویی می‌حسابند (طاهراف و صالح‌اف، ۲۰۱۶: ۶). برخی دیگر، به‌شمولِ خودِ سپیدسرایان، آن را شعر اصیل می‌شناسند (نجات، ۲۰۱۶: ۱۰). اما این را هم ناگزیر باید اعتراف کرد که نه همهٔ نوسرایان تاجیک در کار خود موفق‌اند. هستند شاعران نوظهور که کلمات و ترکیبات بی‌ارزش و فاقد بدیعیت را کنار هم می‌گذارند و شعر سفید عنوانش می‌کنند؛ اما هستند گروه معدود شاعران که شعر سپیدشان درواقع، شعر سره است. نگارندهٔ این سطور، دل‌آرام را ازجملهٔ چنین شاعران بااستعداد می‌حسابد که در کار خود، تاحدی موفق است. درواقع، چنین معلوم می‌شود که دل‌آرام نه از روی هواوهوس، بلکه آگاهانه به نوسرایی پرداخته است؛ زیرا او، طوری‌که در قسمت اول این مقاله دیدیم، از راه شعر سنتی به آن رسیده است. او در وجود خود دریافته است که در سرودن شعر نو، نیرو و ذوقی موافق دارد.

ازبس‌که درک و هضم شعر نو زمینهٔ ادبی و تأمل می‌خواهد، باید خوانندگان خاص خود را داشته باشد. الآن، عامهٔ گستردهٔ تاجیک به قبول شعر نو، به‌طور کامل آماده نیستند و با آن کمتر انس و الفت دارند؛ باوجوداین، طرفدارانی هم دارد و به فکرم، پس از گذشت اندک زمانی، صف آن‌ها روبه‌افزایش می‌آورد و شاهد آن خواهیم بود که این‌گونه شعر در کشور ما نیز، البته جایگاه پیدا می‌کند. اهمیت شعر نو پیش از همه، در

آن است که ذوق بدیعی و زیباشناسی خوانندگان را تربیت و عالم باطنی‌شان را رنگین‌تر می‌کند و در معرفت ادبی، آن‌ها را بالا می‌کشد.

۳. نتیجه‌گیری

اشعار غنایی دل‌آرام که پیش‌تر بررسی کردیم، نوعی کشش هنری دارند. آن‌ها احساسات رقیق باطنی، معنویات او و بالاخره بعضی نشانه‌های جزئیات زندگی و خصالش را برملا می‌کنند. از سپیدسرایان معروف ایران، احمد شاملو، دربارهٔ اشعار خودش بر عبث چنین نگفته است: «آثار من، خود سرگذشت من است. من درحقیقت به این معتقدم که شعر برداشت‌هایی از زندگی نیست، بلکه یکسره خودِ زندگی است» (شاملو، ۱۳۸۵: ۸۳).

با این نقل‌قول، ما هنر دل‌آرام را با سنگ ترازوی احمد شاملو وزن‌کردنی نیستیم. فقط مرادمان بیان این است که می‌شود در اشعار دل‌آرام هم، لوحه‌های گوناگون حیات را دید و از طریق اشعارش، به حالات روحی و رموز زندگی‌اش تا جایی پی برد. ما برداشت‌های خود را دربارهٔ این موضوع، پیش‌تر عرض کردیم.

گفتنی دیگر این است که دل‌آرام گرچه هنر خوب تصویرگری دارد، شاعری رمانتیک و درون‌گراست. بیرون را مطابق با دنیای درون خود یا به عبارت دیگر، با چشم دلش می‌بیند و به‌تصویر می‌کشد؛ بنابراین، در شعرهای سپیدگونهٔ او، برتری تصویر را بر قضاوت می‌بینیم. عمومیت‌هایی که بین تصویرهای اشعار دل‌آرام و نوسرایان ایران هست، نتیجهٔ روابط بینامتنی است. می‌توان گفت دل‌آرام در کارکردهای زبانی، جاجا نقش دید و هنر خود را گذاشته است. برای مثال، در بعضی شعرهایش که در این مقاله نشان دادیم، تصویرها چندصدایی‌اند؛ یعنی متنِ باز دارند و این هنر اوست.

متأسفانه تاریخ سروده شدن شعرهای دل‌آرام برای ما معلوم نیست. اگر تاریخ آن‌ها موجود می‌بود، فرصت خوبی را در اختیار ما می‌گذاشت تا روند سیر شعرش را تا به امروز، به‌مشاهده گیریم.

البته، اشعار دل‌آرام پژوهشی خاص را می‌طلبد و با نگاهی گذرا که نگارندهٔ این مقاله به آن‌ها افکنده است، مسئله حل نخواهد شد. باید اشعار این شاعره و شاعران دیگری مثل او، با ژرف‌نگری، در بافت شعر نو فارسی ایران و افغانستان جداً تحقیق شود؛ در آن

صورت، مشخصات دیگر اشعار دل‌آرام آشکار خواهد شد و توضیح بیشتر خواهد یافت و به این ترتیب، دریچه‌ای به دنیای شعر نوی تاجیکستان، گشاده خواهد شد.

پی‌نوشت

1. fatalism

۲. قهرمان یکی از داستان‌های ماکسیم گورکی

۳. گاری

منابع

- بشیری، علی‌اصغر (۱۳۹۰). *غزل نو*. تهران: نسل آفتاب.
- بیدل دهلوی، عبدالقادربن عبدالخالق (۱۳۸۸). *کلیات بیدل دهلوی*. به‌تصحیح اکبر بهداروند و پرویز عباسی ذاکانی. ج۱. تهران: الهام.
- ختلانی، دل‌آرام (۲۰۱۵). «چکیده‌ها». *ادبیات و صنعت*. ص۸.
- رستگار فسایی، منصور (۱۳۷۳). *انواع شعر فارسی*. شیراز: نوید.
- روزبه، محمدرضا (۱۳۷۹). *سیر تحول غزل فارسی*. تهران: روزنه.
- شاملو، احمد (۱۳۸۵). *مجموعهٔ اشعار*. دفتر یکم. چ۷. تهران: بی‌نا(؟)
- شورای نظم و نقد ادبی اتفاق نویسندگان تاجیکستان (۲۰۱۶). «مثل عثمانش... مپر بر آسمان!». *ادبیات و صنعت*. صص۶ و ۷.
- طاهراف، و. و م. صالح‌اف (۲۰۱۶). «شیر بی‌دُم و سر و اشکم که دید؟» *ادبیات و صنعت*. ص۶.
- کانستیتوتسیه (قانون اساسی) جمهوری تاجیکستان (۲۰۱۶). دوشنبه: شرق آزاد.
- لقمان، طالب (۲۰۱۶). «ز حرف بی‌تأمل خودداری می‌باید». *ادبیات و صنعت*. ص۱۲.
- نجات، دارا (۲۰۱۶). «با دفتری از شعر نو...». *ادبیات و صنعت*. ص۱۰.
- Барт, Ролан (1994). Смерть автора// Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Перевод с франц.Г.К.Косикова - М: Прогресс. С. 392-844.

دوفصلنامهٔ پژوهش‌های زبانی و ادبی در آسیای مرکزی
سال ۱۷، شمـارهٔ ۴۷، پاییز و زمستان ۱۳۹۵

گریه‌ها و خنده‌های شاعرانهٔ بهرام رحمت‌زاد
(جستاری در زمینهٔ اشعار شاعر)

مصباح‌الدین نرزیقل[۱]*

(تاریخ دریافت: ۹۵/۷/۱۰، تاریخ پذیرش: ۹۶/۲/۱۵)

چکیده

در محیط ادبی تاجیکستان، امروزه، عده‌ای از شاعران جوان به عرصهٔ شعر و شاعری قدم نهاده‌اند که شعرِ پس از دوران استقلال کشور ما را نمایندگی می‌کنند. بهرام رحمت‌زاد در شمار تعداد قابل‌توجه شاعران جوان امیدبخش قرار دارد که نمایندهٔ حوزهٔ ادبی ولایت سغد است و از تجربه‌های شاگردانه‌اش چنین برمی‌آید که درنتیجهٔ آموزش و زحمت همیشگی، آیندهٔ درخشانی منتظر اوست. به دایرهٔ بررسی و تحقیق کشیدن شعر شاعران جوانِ کوشا، مانند بهرام رحمت‌زاد، به شکل‌گیری راه ایجادی و تکمیل جهان شاعری آن‌ها مساعدت خواهد کرد. رحمت‌زاد و هم‌نسلان او، ازجملهٔ شاعران تازه‌نفسی محسوب می‌شوند که زندگی و تحصیلات خویش را در دورهٔ جدید و تاریخ نوین جمهوری تاجیکستان آغاز کرده‌اند. نگاه این شاعران با شاعران جوانی که در عهد شوروی وارد میدان ادبیات می‌شدند، کاملاً فرق می‌کند. در کشور ما، برای فعالیت شاعران جوان در قیاس با شاعران جوان عهد سابق، هیچ محدودیتی از نظر فکری وجود ندارد؛ بنابراین، تقاضاها هم در برابر شاعران جوان دگرگونه است و هنر ماندگار، معیار اساسی در کار شاعری آن‌ها محسوب می‌شود.

---

۱. دکترای علوم فیلولوژی، پروفسور دانشگاه ملی تاجیکستان، تاجیکستان
* hasti70@mail.ru

شاعر جوان هم‌عصر ما باید سخنی بگوید و به خواننده پیشنهاد کند که اصطلاحاً شعر باشد و با فضای شعر تاجیکی (فارسی)، در قلمروی شعر پارسی (فارسی، دری، تاجیکی) و جهان، هم‌آوازی پیدا کرده تواند. در این مختصر، مؤلف بر آن است تا شعر شاعر جوان، بهرام رحمت‌زاد، را با هدف نمایاندن نشیب‌وفرازهای موجود در قدم‌های نخستینِ ایجادی و کشف دنیای شاعری او، بررسی کند. غرض اصلی، معرفی و نقد اشعار شاعر جوان، با مقصد ارزیابی شعر او بوده و این امر با فراگیری مسئله‌های مربوط به صحت اوزان و قالب، صنعت و هنر، سنت و نوآوری، و موضوع و محتوا صورت گرفته است که از این جهت، اقدام نخستین به حساب می‌آید. در این مقاله، ضمن بررسی مسئله‌های اساسی موردنظر، فضای شاعری و بازیافت‌های شاعر جوان به‌صورت یک‌لخت موردمطالعه و نقد قرار گرفته و نتیجهٔ آن در پانزده بخش، خلاصه شده است.

واژه‌های کلیدی: بهرام رحمت‌زاد، شعر، قالب، محتوا، سنت، نوآوری.

۱. مقدمه

۱-۱. بیان مسئله

شعر شاعران جوان و تازه‌نفس، مانند بهرام رحمت‌زاد را که تازه به جادهٔ شاعری قدم نهاده‌اند، می‌توان از نگاه‌های گوناگون، مطالعه، ارزیابی و بررسی کرد؛ اما راقم سطور در مطالعه و بررسی شعر شاعران جوان، شیوهٔ مخصوصی را برگزیده است که برگرفته از نتیجهٔ آرای منتقد شناخته، عبدالحسین زرین‌کوب، و بعضی روش‌های جدید نقد و بررسی اشعار است. به عقیدهٔ زرین‌کوب «منتقد باید نقاب وزن و قالب، نقاب صنعت و سنت را از چهرهٔ شعر بردارد تا در ورای آن، دنیای شاعر را کشف کند [...]» (۱۳۷۹: ۱۸۹).

از اینجاست که ما نیز قبل از همه، از همین طریق به مطالعهٔ اشعار بهرام رحمت‌زاد می‌پردازیم؛ به‌علاوه، دربارهٔ نکات دیگر که درخور ذکر هستند، توقف خواهیم کرد. شایان ذکر است که چند سال پیش، با همین روش مجموعهٔ شعرهای خاور عبدالحی را هم موردبررسی و مطالعه قرار داده بودیم (نرزیقول، ۲۰۰۶: ۱۸۸-۱۹۶).

ضمناً، امکان نقد و بررسی شعرهای بهرام رحمت‌زاد، با توجه به رویکردهای جدید شناخت شعر ماندگار و هنر شاعری، وجود دارد؛ اما در این زمان، ما بر آن نیستیم که به

این کار دست بزنیم. غرض اصلی ما در این جستار، معرفی و نقد اشعار شاعر جوان با مقصد ارزیابی شعر و هنر شاعری اوست که حکم مقدمات کار را دارد.

۱-۲. پیشینهٔ تحقیق

تاکنون یگانه داوری جدی را دربارهٔ بهرام رحمت‌زاد و شعر وی، پُر جهانگیر (تخلصِ نظام قاسم، شاعر توانای تاجیک) انجام داده و دربارهٔ شعرهای مجموعهٔ *موسیقی عطر*، نقد فراگیر و موشکافانه نوشته است (پُر جهانگیر، ۲۰۱۶: ۶-۱۴) که در این باره، بعداً توقف می‌شود.

به نخستین مجموعهٔ اشعار بهرام رحمت‌زاد، یعنی *مکالمهٔ خورشید*، نورمحمد نیازی، رئیس اتحادیهٔ ادیبان جوان ولایت سغد، سرسخنی با عنوان «در شعر آفتابی نهان باشد»، نوشته است. در این سرسخن، اندیشه اساساً با معرفی شاعر جوان و تمجید از شعر وی گره می‌خورد؛ ازجمله ذکر شده است که «ادیب جوان کوشش می‌کند در موضوع‌های گوناگونِ همیشگی سخن تازه گوید، تعبیرهای شاعرانه آفریند تا در هر شعر، آفتابی نهان باشد» (رحمت‌زاد، ۲۰۱۰: سرسخن ۶). به نظر ما، منظور مؤلف قول مذکور از ترکیب «موضوع‌های گوناگون همیشگی»، موضوع‌های جاودانه‌ای هستند که در قلمروی شعر و شاعری، معلوم و مشهورند.

در این زمینه، دو نوشتهٔ مختصر دیگر هم در دست داریم که از معرفی کوتاه شاعر جوان در پشت مقاوهٔ مجموعهٔ دوم اشعارش، یعنی *موسیقی عطر*، و پیشگفتار مختصر شاعر عبدالجبار سروش با عنوان «دعای سحر»، در آغاز همین دفتر شعر عبارت است.

در معرفی‌نامهٔ پشت مقاوهٔ مجموعهٔ اشعار مذکور دربارهٔ بهرام رحمت‌زاد، معلومات کوتاهی ارائه شده است که شامل زندگی‌نامهٔ مختصر شاعر جوان، تحصیلات و خبر نشر دو مجموعهٔ شعری از اوست. این‌چنین، در همین نوشته ذکر شده است که بهرام «عاید به فلسفهٔ شعر معاصر تاجیک، ویژگی‌های شعر بعضی از نمایندگان سبک هندی، تاریخ و عنعنه‌های "ساقی‌نامه‌سرایی"، کارهای تحقیقاتی نیز دارد» (رحمت‌زاد، ۲۰۱۲: پشت مقاوهٔ آخر). نگارنده از کار تحقیقاتی بهرام رحمت‌زاد دربارهٔ عنعنه‌های ساقی‌نامه‌سرایی که در این نقل‌قول ذکر شده است، آگاهی دارد. تحقیق مذکور با عنوان «ظهوری ترشیزی و ادامهٔ عنعنه‌های ساقی‌نامه‌سرایی در عصرهای ۱۷-۱۸»، موضوع رسالهٔ نامزدی اوست.

بهرام در کار تحقیق، شاگردِ نوکار است و امیدواریم جادهٔ مشکل‌پسند تحقیق را در آینده هم رها نکند؛ چون بر این باوریم که اگر کار شاعری با تحقیق پیوندد، درنتیجهٔ زحمت مدوام، ثمرهٔ نیک به‌بار خواهد آورد. در قلمروی شعر فارسی تاجیکی، شاعرانی که کار شاعری و تحقیق را به‌هم پیوند زده‌اند، کم نیستند و اکثر آن‌ها موفق هستند؛ مانند امیرخسرو دهلوی و بیدل دهلوی از کلاسیکان، محمدرضا شفیعی کدکنی و رستم وهاب از معاصران، و ده‌ها شاعرِ محقق و محققِ شاعر دیگر.

پیشگفتار عبدالجبار سروش به‌مثابهٔ فاتحه و دعای شاعری و به شیوهٔ خاصی نوشته شده است که از تمجید دو بیت بهرام رحمت‌زاد عبارت است؛ به این ترتیب:

من اکنون می‌روم از اضطراب و ترس به سوی دادَر رنجور تا خورشید

و:

این‌قدر زیباست چشم تو گوییا دریاست چشم تو

از این نگاشته برمی‌آید که عبدالجبار سروش به بهرام حق استادی هم داشته است.

تقریض پُر جهانگیر به مجموعهٔ *موسیقی عطر* بهرام رحمت‌زاد با عنوان «عطر و موسیقی یک مجموعهٔ شعر»، در روزنامهٔ *ادبیات و صنعت* چاپ شده است. در این تقریض، مسئله‌هایی مطرح و اندیشه‌هایی ارائه شده است که به اعتبار گرفتن آن‌ها برای کل نوقلمان و شاعران جوان، ضرور و حتمی است. مؤلف با تأکید بر این موضوع که در مجموعهٔ موردنظرش، عموماً، فضای شعر، روحیهٔ شعر، احساس شدید، لغات جالب، سطر و بیت‌های مقبول دیده می‌شود و شاعر، هم در شعر جدید و هم سنتی، بازیافت‌ها دارد، آن را سزاوار نقد حسابیده و در ادامه، دربارهٔ بعضی شعرها، نظر انتقادی خویش را ارائه کرده است که به‌کلی قابل‌قبول هستند. اندیشه‌های انتقادی پُر جهانگیر دربارهٔ مشکل وزن، خرابی بیان، استفادهٔ فراوان از شکل‌های نادرست فعل و کاربرد ناچسبان و مقلدانه از بیان و افاده‌های ایرانی که در تاجیکی (همچنین در اصل فارسی) به‌هیچ‌وجه قابل‌قبول نیستند، به‌صورت نظام‌مند، طبقه‌بندی‌شده و مدلل ارائه شده‌اند که توجه به آن‌همه را ما نیز جانبداری می‌کنیم. علاوه‌براین، تأکید می‌کنیم که توجه به اندیشه و نظرهای انتقادی در تقریض مذکور، فقط به بهرام رحمت‌زاد برنمی‌گردد، بلکه به آن‌همه نگاه انتقادی، باید کل نوقلمان و شاعران جوان با کمال دقت و به دیدهٔ تحقیق بنگرند.

درمجموع، در تقریض مذکور، منظرهٔ عمومی نخستین قدم‌های شاعری بهرام رحمت‌زاد، به‌خوبی نقد و نشیب‌وفراز شعر او، به‌صورت گویا، نمایانده شده است.

همان‌طور که گفته شد، تاکنون فقط پُر جهانگیر، شاعر توانایِ معاصر، شعر بهرام رحمت‌زاد را از نگاه نقد ادبی بررسی کرده است که اندیشه‌های مستور در تقریض او، هنوز هم دارای اهمیت زیادی است. شاعر جوان می‌باید اندیشه‌های پُر جهانگیر را همیشه به‌صفت دستورالعمل ایجادی، در ذهن خود جای دهد. به‌نظر می‌رسد تا امروز که ما به بررسی و نقد اشعار بهرام رحمت‌زاد بعد از چهار سال تقریض مذکور اقدام کرده و در این بررسی، شعرهای سروده‌شده پس از آن تاریخ و اشعار دوباره بازنگری‌شده را- در اساس دفتر مسودهٔ موجود در دستمان- هم فراگرفته‌ایم، بسیاری از اندیشه‌ها و راهنمایی‌های پُر جهانگیر که حتماً می‌بایست شاعر جوان آن‌ها را درنظر می‌گرفت، به‌اعتبار گرفته نشده، یا به آن‌ها کمتر توجه شده است. البته، این جهتِ کار به تجربه هم بستگی دارد؛ بنابراین، امیدواریم دقت به نظریات ارائه‌شده و آموزش چنین اندیشه‌هایی، در آینده تکمیل شود.

کوشش راقم سطور، در این مختصر، در شناخت چهرهٔ شاعری بهرام رحمت‌زاد، با توجه به قالب نظری پیشنهادشده از سوی عبدالحسین زرین‌کوب و بعضی روش‌های جدید نقد و بررسی اشعار که توضیحش در بخش بیان مسئله آمد، با فراگیری مسئله‌های مربوط به صحت اوزان و قالب، صنعت و هنر، سنت و نوآوری، و موضوع و محتوا صورت خواهد گرفت که از این جهت، اقدام نخستین به‌حساب می‌آید. مطالعه و بررسی در این مختصر، علاوه‌بر دو مجموعهٔ شعر شاعر جوان، برمبنای سلسله شعرهایی هم انجام شده است که مسئولان طرح به‌صورت دفتر علی‌حده به این‌جانب پیشنهاد داده‌اند. ازآنجاکه ما با کل اندیشه‌های مستور در تقریض پُر جهانگیر کاملاً موافق هستیم، توجهمان بیشتر به اشعاری نگرانیده می‌شود که به‌شکل مسوده در دست داریم. بنابراین، ضمن بررسی مسئله‌های اساسی موردنظر که طبق معیارهای معمول در ادبیات‌شناسی و نقد ادبی معاصر انجام می‌شود، فضای شاعری و بازیافت‌های شاعر جوان را به‌صورت یک‌لخت- از نخستین سروده‌های شعرگونه تا آخرین شعرها- موردمطالعه و نقد قرار خواهیم داد.

۱-۳. ضرورت و اهمیت تحقیق

ضرورت تحقیق در مورد شعر شاعران جوان را از نگاه‌های گوناگون می‌توان توضیح داد. چنین ضرورتی قبل از همه، در معرفی شاعران جوان حوزهٔ ادبی سغد است که پس از استقلالیت دولتی جمهوری تاجیکستان، به جادهٔ شعر و شاعری قدم نهاده‌اند. بهرام رحمت‌زاد نیز ازجملهٔ شاعران تازه‌نفسی است که زندگی و تحصیلاتش را در دورهٔ جدید و تاریخ نوین جمهوری تاجیکستان، آغاز کرده است. نگاه این شاعران با شاعران جوانی که در عهد شوروی به میدان ادبیات وارد می‌شدند، کاملاً فرق می‌کند. برای فعالیت شاعران جوان در کشور ما، در قیاس با شاعران جوان عهد سابق، بدون شبهه، هیچ محدودیت مفکوروی وجود ندارد. بنابراین، تقاضاها هم در مورد شاعران جوان دگرگونه است و هنر ماندگار، معیار اساسی در کار شاعری آن‌ها محسوب می‌شود. شاعر جوان هم‌عصر ما باید سخنی را بگوید و به خواننده پیشنهاد کند که درواقع، به‌معنی اصطلاحی کلمه، شعر باشد و با فضای شعر تاجیکی (فارسی) در قلمروی شعر پارسی (فارسی، دری و تاجیکی) و جهان، هم‌آوازی پیدا کرده تواند. این است رسالت شاعری شاعرِ جوانِ هم‌روزگارِ ما در قلمروی صنعت و هنر جاودانی و ماندگار!

اهمیت تحقیق در این مورد، از شناخت چهرهٔ شاعری بهرام رحمت‌زاد، تعیین مختصات شاعرانگی کلام او، کارگاه ایجادی، نقد اشعار و دورنمای کار شاعریِ شاعر جوان و امیدبخش مشخص می‌شود. نقد شعر این شاعر، به تکمیلِ «ادوات شعر» (واژه‌های صحیح، الفاظ عذب، عبارات بلیغ، معانی لطیف که در قالب اوزان مقبول ریخته و در سلک ابیات مطبوع کشیده شده باشند) و «مقدمات شاعری» (سیستم دانش‌ها و جهان‌بینی که بدون معرفت درست آن‌ها، گفتن شعر نیک ناممکن است)- که از اصطلاحات به‌کاررفته از سوی سخن‌شناسان عصر میانه است- مساعدت خواهد کرد.

۲. بحث و بررسی

قبل از ورود به مباحث اصلی که در ادامه پیگیری می‌شود، ضرور دانسته شد تا شاعر جوان، بهرام رحمت‌زاد، به خواننده معرفی شود.

بهرام رحمت‌زاد (رحمتاو بهرام احمدجاناویچ) سوم آوریل ۱۹۸۷م، در ناحیهٔ باباجان غفورافِ ولایت سغد، در خانواده‌ای شاعر به‌دنیا آمده است. پدرش، احمدجان رحمت‌زاد،

شاعر شناخته و برندهٔ جایزهٔ دولتی به نام «ابوعبدالله رودکی» است که به معرفی نیاز ندارد. ایشان در این زمان، مسئولیت کاتبیِ اتفاقِ نویسندگان را در ولایت سغد، برعهده دارند.

بهرام تحصیلات ابتدایی، اساسی و میانهٔ پُره را در زادگاهش کسب کرده و معلومات عالی را پس از ختم فکولتهٔ زبان‌های شرق در دانشگاه دولتی خجند به نام «آکادمیک باباجان غفوراف»، در سال ۲۰۱۰م به‌دست آورده است. پس از ختم دانشگاه، تحصیلش را در اسپیرنتوره (زینهٔ تحصیلی دکتری زبان و ادبیات فارسی تاجیکی) ادامه داده است. بهرام فعالیت کاری خود را از سال ۲۰۱۱م، به‌حیث کاتب مسئول مجلهٔ ادبی، علمی و عاموی *پیام سغد* آغاز کرده و به‌صفت استاد ادبیات، در دانشگاه آکادمیک باباجان غفوراف ادامه داده است. از سال ۲۰۱۴م تاکنون، کارمند مؤسسهٔ دولتی «مرکز علمی کمال خجندی» است. بهرام در طول فعالیت علمی خویش در این مرکز، *دیوان خیالی بخارایی* (خیالی بخارایی، ۲۰۱۵) و *مقدمهٔ کمال‌شناسی* (۲۰۱۵) را برای چاپ آماده کرده است که هردو زیور طبع به‌بر کرده‌اند.

بهرام رحمت‌زاد، به‌صفت شاعر، تاکنون دو مجموعهٔ اشعار (دفتر شعر) به‌چاپ رسانده است. مجموعهٔ نخستینش با عنوان *مکالمهٔ خورشید*[1] در سال ۲۰۰۸م و دفتر دوم اشعارش با نام *موسیقی عطر*[2] در سال ۲۰۱۲م، به‌طبع رسیده‌اند. مجموعهٔ نخستینِ شاعر جوان، با تحریر و تصحیح جدید، در سال ۲۰۱۰م بازنشر شده است.

۲-۱. نقاب وزن

مطالعهٔ عروضی شعرهای بهرام رحمت‌زاد، هم نمایانگر حسن عروضی شعرهای او و هم بعضی نارسایی‌ها و مشکلات است که در مورد قضیهٔ دوم، بعضی از این نارسایی‌ها مربوط به مقدمات شاعری و بعضی دیگر، مربوط به کم‌دقتی است. معلوم می‌شود که به طبع شاعر جوان، بیشتر اوزانی موافق افتاده‌اند که به شاخه‌ای از شاخه‌های بحرهای هزج، رمل، رجز، متقارب و مضارع تعلق دارند. در این میان، ذهن شاعر را بیشتر اوزانی به خود جلب کرده است که اغلب شاخه‌هایی از بحر رمل و مضارع و بعد از این دو، از فروعات هزج هستند.

ازجملهٔ شگردهای هنری که در شعر بهرام رحمت‌زاد در استفاده از اوزان به‌مشاهده می‌رسد، به طبع شاعر جوان موافق آمدن اشعار ذوبحرین و اوزان دوری است. اشعارِ در قالب‌های مذکور سروده‌شده، ازجملهٔ خوش‌آهنگ‌ترین اوزان شعری محسوب می‌شوند و جنبهٔ موسیقایی آن‌ها بلندتر است. اگر به ترتیب مطالعهٔ شعرها در مجموعهٔ *موسیقی عطر*، به این مسئله توجه شود، نخستین شعری که به‌چشم می‌خورد، غزلی است با مطلع زیر:

صبح را تماشا کن در بهار آیینه ای نگار آیینه، ای نگار آیینه

(رحمت‌زاد، ۲۰۱۲: ۸)

بیت مذکور و کل شعر را می‌توان در دو وزن خواند: ۱. فاعلن مفاعیلن فاعلن مفاعیلن (هزج مثمن اشتر)، ۲. فاعلات مفعولن فاعلات مفعولن (رمل مثمن مکفوف مشعث).

گذشته از این، ویژگی‌های وزن دوری، مِثلِ به پاره‌های مساوی جدا شدن مصراع‌ها، از دو رکن مختلف عبارت بودن پاره‌ها که عیناً تکرار شده‌اند، و حکم آخر مصراع را داشتنِ پارهٔ اول، در شعر موردنظر مشاهده می‌شود. برای مثال، در آخر پارهٔ نخستینِ مصراع اولِ بیت دوم- ویزای ورودم نیست تا به کشور چشمت- هم صامت «ت» خارج از وزن است؛ اما این موضوع به روانی شعر خللی وارد نمی‌کند و در دایرهٔ امکانات وزن دوری است.

این شعر ازجملهٔ تجربه‌های خوبِ شاعرِ جوان و مقطعش هم، بیتی جالب و دارای حسن است:

آن‌قدر شدم بی‌کس، آن‌قدر شدم بی‌حس مُرده مانده است عکسم در مزار آیینه

وزن‌های مذکور، در شعرهای دیگر هم مشاهده می‌شود؛ ازجمله در غزلی که با مطلع زیر آغاز می‌شود:

توبه می‌کنم روزی من ز عشقبازی‌ها در نماز بی‌وقتی، وقت بی‌نمازی‌ها

(همان، ۱۲)

ضمناً، جانشین «من» در مصرع اول که به مقصد پُره کردن وزن آورده شده است، ازجملهٔ حشوهای مربوط به شکل شعر محسوب می‌شود.

صورت دیگر کاربست وزن دوری را در قالب «فاعلات مفعولن فاعلات مفعولن» در این بیت دچار می‌شویم که مقطع غزلی است:

بس که شام من ماند با سماع بی‌باران از چه می‌کنم انشا هرزه‌های بی‌باران؟
(همان، ۵۳)

از دایرهٔ امکانات اوزان دوری به‌خوبی استفاده کردنِ بهرام رحمت‌زاد، در غزل دیگری که با بیت زیرین شروع می‌شود، به‌خوبی قابل‌مشاهده است:

مرگ اندوه است، می‌بارد قطره‌قطره آسمان امشب از لب بام تو می‌شارد قطره‌قطره آسمان امشب
(۲۰۱۶: مسوده)

این غزل در بهر رمل هشت‌رکنی سروده شده است؛ اما بعد از هردو رکن، یک هجای[۳] دراز[۴] آمده که به شعر حسن ساختاری و جنبهٔ موسیقایی بیشتر بخشیده است؛ به این شکل در هردو مصراع: فاعلاتن فاعلاتن فع/ فاعلاتن فاعلاتن فع.

نمونهٔ دیگر وزن مذکور در غزلی که با بیت زیر آغاز می‌شود، قابل‌مشاهده است. این وزن از یکی از شاخه‌های اوزان بحر مضارع ساخته شده است که صورت اصلی آن، از اوزان مشهور بحر مذکور به‌حساب نمی‌آید:

دلم به هر ضربان بد، دلم به هر ضربان خوب همیشه یاد تو را دارد، همیشه چهرهٔ تو مرغوب
(همان)

صورت تقطیعی این بیت، به‌صورت «مفاعیلن فعلاتن فع/ مفاعیلن فعلاتن فع» است.

نشانه‌های وزن دوری و استفادهٔ خوب از امکانات این نوع وزن، در غزلی دیگر که با بیت زیر آغاز می‌شود، برملا نمودار است:

از گلِ واژه‌هات می‌سازم روی بتخانه‌های تنهایی می‌تراشم قلم‌قلم اما، تو به تصویر من نمی‌آیی
(همان)

شکل تقطیعی این بیت، به‌صورت «فاعلاتن مفاعیلن فَعلن/ فاعلاتن مفاعیلن فَعلن» است.

چنان‌که به‌نظر می‌رسد، مصراع‌های بیت مذکور و کل غزل به دو پارهٔ برابر تقسیم می‌شوند که رکن‌ها گوناگون‌اند و در پارهٔ دوم، عیناً تکرار می‌شوند؛ چون شاعر اختیار دارد که در این صورت، در آخر پاره‌ها هجاهای بیشتری بیاورد. در این مورد، بعد از

هردو پاره، دو هجای دراز آمده است که از نگاه ساختارشناسی و زیبایی‌شناسی اوزان، جایز است.

این قالب وزنی در تجربهٔ شاعری شاعران تاجیک- تا جایی که ما آگاهی داریم- نادر می‌نماید و قبلاً شعری را با چنین ساختار، در اشعار شاعران تاجیک وانخورده‌ایم. اگر چنین اختیاری، از یک جانب، از دایرهٔ امکانات اوزان دوری حق حضور پیدا کرده، از طرف دیگر، درنتیجهٔ آشنایی شاعر جوان با شعر معاصر ایران، به‌دست آمده است؛ مثلاً شعر مذکور در قالب و وزن بیت زیر از مریم عمارلو، سروده شده است:

تو مرا اتفاق افتادی، توی یک روز سرد پاییزی
ساده من را به‌چنگ آوردی، می‌شناسم تو را به چنگیزی

تجربه‌های بهرام رحمت‌زاد از نگاه کاربرد صورت‌های ممکن اوزان در شعر نیمایی هم، قابل‌توجه‌اند؛ اما هنوز راه شاعر جوان در این شیوه به درجهٔ ضروری، هموار نیست. برای مثال، بخش اول شعر «بیماری» را از نگاه کاربرد وزن و شکل‌شناسی، مطالعه و بررسی می‌کنیم:

زندگی بیمارست [...]
دست پیشانی[۵] خورشید زدم تب می‌کرد،
عرق سرد ز شبنم می‌ریخت،
برگ چون دست عصب‌باخته‌ای می‌لرزید،
به خدا[۶] زندگی هم بیمارست.
به شفاخانه شدم
دکتر از بی‌حَبِیَش می‌نالید.
کسل از بی‌روزی، یا که از بی‌شبی‌اش می‌نالید.
کودکی سخت شگفت آمده و می‌پرسید:
که دکتر اَیبالیت[۷] کو؟
که پدر می‌میرد.
مادرش روی و سرش می‌مالید [...] (۲۰۱۲: ۹).

پارچهٔ مذکور از نگاه شکل‌شناسی ظاهری، در قالب شعر نیمایی سروده شده است و از فضای عمومی شعر معلوم می‌شود که شاعر برای افادهٔ مطلب در دایرهٔ امکانات وزنی، به‌جز رمل (که رکن اصلی آن «فاعلاتن» است)، زحاف‌های مخبون (فعلاتن) و اسلم

(فَعلن)، از صورت‌های ممکن اوزان قابل‌استفادهٔ بحر مذکور، از شش وزن سود جسته است که عبارت‌اند از: ۱. فاعلاتن فعلن، ۲. فاعلاتن فعلاتن فعلن، ۳. فعلاتن فعلاتن فعلن، ۴. فعلاتن فعلاتن فعلن، ۵. فعلاتن فاعلن، ۶. فاعلاتن فعلاتن فعلن.

اگر پارهٔ مذکور را با اصلاح مصراع‌های هشتم، دهم و یازدهم که در آن‌ها اِشکال وزنی وجود دارد، با توجه به قالب‌های مذکورِ اوزان، مطالعه کنیم، تصویرها به‌صورت گویا، جلوه می‌کند و گوناگونی موسیقایی به حد توانِ شاعرِ جوان، تأمین می‌شود؛ اما طلبات وزن انتخاب‌کردهٔ شاعر تقاضا می‌کند که مصراع هشتم- کسل از بی‌روزی، یا که از بی‌شبی‌اش می‌نالید- به دو مصراع، جدا کرده شود؛ به این صورت:

کسل از بی‌روزی،
یا که از بی‌شبی‌اش می‌نالید.

در مصراع‌های دهم و یازدهم پیوندک «که» حشو است و مصراع یازدهم حداقل باید به‌صورت «پدرم می‌میرد» اصلاح شود تا درستی وزن حاصل شود؛ یعنی شعر نیمایی از نگاه شکستن مصراع، یا خود اوزان، قانونِ به خود خاصی را داراست که شاعر جوان باید به آن دقت کند.

زیبایی عروضی شعر بهرام رحمت‌زاد را در شعرهای نیمایی او هم نمایانیدن ممکن است. مثلاً شعر «شکوه« را از مجموعهٔ *موسیقی عطر*، با کمی تغییر در شکستن مصراع سوم به دو پاره (تا دروغ محض باور شد، زندگی سر شد)، از همین نظر مطالعه می‌کنیم:

عشق آخر شد،
عشق تا در چشم تو افتاد، کافر شد،
تا دروغ محض باور شد،
زندگی سر شد [...]
یک نفس از عمر بی‌تقویم
تیزپایی کرده و بگریخت.
لحظه‌ها هم نامسلمان‌اند [...]
آخرین تقدیر تنهایی است [...]
بعد رفتن با تمام شهر،
بعد رفتن از تمام دهر.
انزوا گر در شریعت نیست،

گور تنهایی عذاب سخت کافر شد،
عشق آخر شد (همان، ۲۲-۲۳).

این پارهٔ بند اول شعر است و به همین صورت، سه بند دیگر هم در ادامه آمده است که مصراع «عشق آخر شد» در پایان همهٔ بندها، مثل حلقهٔ پیوند، تکرار می‌شود. کل شعر در سه قالب وزنی بحر رمل، به‌هم آمده‌اند؛ به این ترتیب:

فاعلاتن فع
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع
فاعلاتن فاعلاتن فع

زیبایی عروضی این شعر در تکرار منظم یک هجای دراز در رکن آخر هر مصراع است که همان هجا بار تأکید معنایی را هم بر دوش دارد. تقاضای این شعر از نگاه آهنگ و موسیقی کناری، این است که هجاهای مکرر در آخر مصراع‌ها باید شدتناک تلفظ شوند.

در همین شعر برداشت خوبی از معنی مأخوذ از واژگان «عشق»، «حسن» و «شرم» به‌نظر می‌رسد که نشان از دید دگرگونهٔ شاعر جوان در برابر محیط و اجتماع دارد:

بس که مود عصر ما این است،
کورتهٔ[۸] از زانو بالاتر.
می‌خورم افسوس از زن‌ها
شرم شد کافر.
حسن تا از دست خانم‌ها
غوطه زد در غازه‌های کذب،
در دروغ عطر
حسن شد بی‌ستر.
عشق تا در باغ‌های شهر
بر خرک‌ها کوچ بست از دل.
عشق تا از چشم دور افتاد،
عشق تا رو-روی دفتر شد،
عشق کافر شد [...] (همان، ۲۳).

تجربهٔ شعر«شکوه» در مورد هجای آخر در شعر«پَرانچَک» هم، مشاهده می‌شود.

همین‌طور مطالعهٔ عروضی شعرهای بهرام رحمت‌زاد می‌نمایاند که شاعر جوان به عروض و ریزه‌کاری‌های مربوط به آن، توجه دارد؛ اما هنوز هم نارسایی‌های وزنی در اشعار او به‌چشم می‌خورد. مثلاً به بیت زیر توجه کنیم:

ایـا فرشـته‌تـرینِ ملـک، چـرا امـروز نماز خلوت شب‌های خود نمـی‌خـوانی؟!

(همان، ۱۱)

غزلی که این بیت از آن است، در وزن «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن» سروده شده است. لغزش وزنی که در مصراع اول جای دارد، در نظر اول، اگر ظاهراً توجه بشود، نمودار نیست؛ اما در اصل، بندک اضافی (ـِ) در عبارت «فرشته‌ترینِ ملک»، فقط به‌قصد درست شدن وزن آورده شده است و در شعر هیچ نقش دیگری ندارد. عبارت مزبور در اصل باید بدون بندک اضافی می‌آمد که در این صورت، از نگاه عبارت‌سازی، در آن ایرادی وارد نمی‌شد. از نگاه منطق بیان نیز در عبارت موردنظر، ایراد جای دارد؛ واژه‌های «فرشته» و «ملک» مرادف‌اند و ترکیب این دو به‌صورت «فرشته‌ترین ملک» چندان زیبا و قابل‌قبول نیست.

همچنین، در غزلی که در وزن «فعولن فعولن فعولن فعولن» سروده شده است، در مصراع‌های «بریدند پول را به ضم، خدایا!/ کند بحرانی تلاطم، خدایا!»، غلط وزنی موجود است و مانند این‌ها.

درخصوص مشکلات عروضی شعرهای رحمت‌زاد، در تقریض پُر جهانگیر هم اشاره‌هایی جای داشتند؛ بنابراین، ما در اینجا مثال‌های بیشتر نیاوردیم. فقط بار دیگر، توجه به آن‌همه ریزه‌کاری‌های وزنی و منطقی کلام را به شاعر جوان تأکید می‌کنیم. چنین مشکلات، چنان‌که به بعضی از آن‌ها در خلال مباحث فوق اشاره شد، هم در شعر نیمایی و هم قالب‌های سنتی جای دارند. به نظر ما، آگاهی شاعر جوان به عروض و مشکلات مربوط به آن، هنوز قانع‌کننده نیست. اگر شاعران جوان برای کاملاً فراگرفتن عروض و مسئله‌های علاقه‌مند به اوزان، از راه تحقیق بکوشند، در این صورت، در اشعار آن‌ها ناجوری‌های مربوط به وزن شعر، برطرف یا کمتر خواهد شد.

۲-۲. نقاب قالب

در مجموعه‌های شعری که از شاعر جوان، بهرام رحمت‌زاد، در دست داریم و هم در سلسلهٔ شعرهای او که مسئولانِ طرح به‌صورت دفتر علی‌حده، پیشنهاد داده‌اند و ما در این بررسی از آن به‌عنوان «دفتر مسوده» یاد کرده‌ایم، شعرها بدون دسته‌بندی خاصی آمده‌اند. این موضوع، البته از بی‌تجربگی شاعر جوان گواهی می‌دهد؛ وگرنه توجه به نظم و ترتیب در مجموعه‌های اشعار، امری الزامی و مهم محسوب می‌شود. فقط در مجموعهٔ اول اشعار شاعر جوان که به نام *مکالمهٔ خورشید* به‌چاپ رسیده است، غزلیات و دوبیتی-ها در دو فصل جداگانه آورده شده‌اند.

مجموعهٔ *موسیقی عطر* با شعر سپید بی‌وزن یا شعر شاملویی شروع شده است و در ادامه، نوع‌های گوناگون شعری، مثل غزل، شعر نیمایی، چهارپاره و رباعی، به‌صورت مخلوط آورده شده‌اند. دفتر مسوده اساساً عبارت از غزل و شامل نمونه‌های اندکی از شعر نیمایی و سایر قوالب است. اگر مسوده را شامل آخرین سروده‌ها به‌حساب آوریم که به‌صفت نمونهٔ شعرهای خوب برای ارزیابی پیشنهاد شده است، معلوم می‌شود که شاعر جوان در میان سایر قالب‌های شعری که با توجه به ساختار، در مورد آن‌ها طبع‌آزمایی کرده است، حسن توجهش بیشتر به غزل است و بعد از آن، قالبِ غالب در مجموعه‌های موردنظر، شعر نیمایی است.

به هر صورت، هنوز بحث دربارهٔ نقاب قالب در اشعار بهرام رحمت‌زاد، تا زمانِ به دست خواننده رسیدن مجموعهٔ کامل‌تری از اشعار او، به‌صورت باز باقی می‌ماند؛ بنابراین، هنوز زمان نتیجه‌گیری فرانرسیده است.

ضمناً، شایان ذکر است که عده‌ای از شاعران جوان تاجیک به شعر سپید بی‌وزن یا شعر شاملویی که از نیمهٔ دوم عصر بیست در حوزهٔ ادبی تاجیکستان رایج شده است، عنایت بیشتر دارند و تجربه‌های شاعرانهٔ ایشان نیز قابل‌توجه است. صرف‌نظر از آنکه دربارهٔ اصالت شعر سپید و موقع آن در حوزهٔ ادبی تاجیکستان، تاکنون گوناگون‌اندیشه‌ها مطرح شده است، این نوع شعر هم در کشور ما، موقع استوار خود را پیدا کرده است. در میان شاعران مشهور تاجیک که به این نوع شعر بیشتر میل کرده و بدون شبهه، موفق هم شده‌اند، به افتخار نام دارا نجات را می‌توان یادآور شد. از آخرین اندیشه‌های این شاعر توانا که در هفته‌نامهٔ *ادبیات و صنعت* به‌چاپ رسیده بود (نجات، ۲۰۱۶: ۷)، معلوم

می‌شود که وی به گفتن شعر سپید آگاهانه اقدام کرده است و از اینجاست که دستاوردهایش قابل‌ستایش و ارج‌گذاری هستند. ازهمین‌رو، به شعر شاملویی میل کردن شاعران جوانی مانند بهرام روحمت‌زاد، حادثهٔ معمول ادبی است.

۲-۳. صنعت و هنر

هنوز از نخستین شعرهای بهرام رحمت‌زاد، دید شاعرانهٔ او به محیط، برملا نمودار می‌شود و از سروده‌های آخرینِ وی به‌مشاهده می‌رسد که با گذشت چند سال و کسب تجربه، آهسته‌آهسته و زینه‌به‌زینه، قالب هنری کلام شاعر جوان در راه کمال‌یابی قرار دارد. شاعر جوان اگرچه به تناسب کلام در دایرهٔ قالب معینِ سخن و تنظیم زنجیره‌ای اندیشه در پیکرهٔ نظام‌مند شعر شاملویی توجه دارد، هنوز از نگاه کاربست عنصرهای شکل‌ساز، کلام او کاملاً استوار نشده است. همین وضع در سایر سروده‌های بهرام رحمت‌زاد هم صدق دارد. چنان‌که بعدتر، در مبحث کارگاه ایجادی ذکر خواهد شد، شاعر جوان به تجدیدنظر در اشعار پیشینِ خود، قادر است؛ ازاین‌رو، با این راه، علاوه‌بر جست‌وجو و آموزش همیشگی، می‌تواند بدون شبهه، به تکمیل ساختار بیرونی کلام و موسیقی کناری سروده‌هایش مساعدت کند. از این نگاه، برای شاعر جوان، موفقیتِ ایجادی می‌خواهیم.

بهرام رحمت‌زاد به کاربرد ترکیب‌های شاعرانه در قالب‌های معمول، مثل «یک خانه اندوه»، «یک وطن گریه»، «یک سبد سیب دروغ»، «هفت شهر خواهش»، «کشور چشم»، «بازار عدم»، «یک نفس تنهایی را آغوش کردن»، توجه دارد و کوشش کرده است تا از طریق خلق عبارات و ترکیبات شاعرانه، مثل «بت‌پرستی دینداران»، «انقلاب مملکت دل»، «سپیدبوسه»، «تغزل شب»، «تلخ نوشیدن قهوهٔ حیات»، «مرده ماندن عکس در مزار آیینه»، «گریاندن مرگ از همواره خندان زیستن»، «با نوک مژه خواندن غزل‌های جبین»، «فرار دوباره به مرز غزل»، «فرار به کنج بغل»، «کُند شدن قلم ذهن»، «پروندهٔ جنایی یک بی‌جنایت»، جنبهٔ هنری کلامش را تقویت بخشد. افاده‌های شاعرانه‌ای مثل «صیت امکانیت»، «ویروس‌خانه‌های عقل پوسیده»، «آنتی‌ویروس عشق»، «فایل‌های خاطره»، «شکستن کد سامانهٔ انتظار»، «فشارهای پارلمان خون»، «ویزای ورود به کشور چشم»، «پرسوناژ واحد روایت»، «انتخاب وکیل عشق»، «ویروس

تخریب دنیای خراباتی»، «فیلم حجتیِ عمر»، «عقربک‌های ساعت هستی» و غیره، شعر شاعر جوان را با زندگی و محیط هماهنگ کرده است. بحث دربارهٔ گوناگون‌رنگی شعر شاعر جوان در کاربست صناعت شعری و ریزه‌کاری‌های هنر شاعری به‌صورت جزئی، هنوز زود است.

۲-۴. سنت و نوآوری

بهرام رحمت‌زاد به پیروی از سنت رایج در قلمروی شعر فارسی (تاجیکی، دری) شعر می‌سراید. بحث دربارهٔ نوآوری در شعر او، هنوز بروقت است. ابتکارگونه‌هایی که در شعر او به‌چشم می‌خورند، از ابتکارات رایج در قلمروی ساختار و زبان شعر هستند؛ اما شایان ذکر است که شاعر جوان، چنان‌که در مورد وزن اشعار او چند نمونهٔ زیبا ذکر شد، به زیبایی‌های مربوط به ساختار شعر اهمیت می‌دهد؛ به‌ویژه آگاهی او از امکانات وزن دوری و پیشنهاد چند نمونهٔ زیبای کاربست هنری امکانات اوزان دوری در قالب غزل، شایستهٔ تمجید و ارج‌گذاری است.

۲-۵. موضوع و محتوا

شعر بهرام رحمت‌زاد از نگاه موضوع و محتوا، شامل آهنگ‌ها و مضمون‌هایی است که در قلمروی شعر و شاعری مرسوم‌اند؛ ازجمله عشق، تمنای شخصیت غنایی، انتظاری، یادآوری، تأمل در ماهیت زندگی و پدیده‌های مربوط به آن، بازگویی درد فردی و اجتماعی، مادر، میهن، مادر- وطن، کودکی، تأمل در روحانیات و مانند این‌ها.

به‌نظر می‌رسد یکی از موضوع‌هایی که همیشه به ذهن شاعر جوان خطور می‌کند، موضوع مادر است. تعداد زیادی از شعرهای بهرام رحمت‌زاد به مادر بخشیده شده‌اند که در آن‌ها تأثیر مادرنامه‌های شاعران بزرگی چون لایق شیرعلی، چنان‌که در تقریض پُر جهانگیر هم تأکید شده است، به‌مشاهده می‌رسد. به موضوع مذکور توجه زیاد داشتن شاعر جوان، از آنجا هم به‌نظر می‌رسد که وی هر مورد مناسب که پیدا کرده، سیمای مادر را پیش نظر آورده و در ستایش بزرگی مادر، لحظه‌ای درنگ نکرده است. البته، این‌همه بی‌سبب نیست؛ زیرا بهرام رحمت‌زاد مادر مهربان خویش را سال‌هاست ازدست

داده و اگرچه مادر به جاودانه‌ها پیوسته است، همیشه در زندگی فرزند حضور دارد و این امری و حالتی طبیعی است.

در شعرهای به مادر بخشیدهٔ بهرام رحمت‌زاد، علاوه‌بر تصویرهای عمومی و معمولی که در اکثر مادرنامه‌های موجود به گونه‌هایی به‌چشم می‌خورند، تصاویر مشخص و گویا هم جای دارند؛ مثلاً نمونهٔ زیرین که حاصل دید شاعرانهٔ خود گوینده است:

مـــادرم تیـــره‌مـــاه را مانَـــد شـــاخهٔ مژگـــانش بـــود پربـــار
چون درختی که در زمستان خفت در بهـــاران نشـــد ولـــی بیـــدار

(۲۰۱۶: مسوده)

شعریت این پاره، قبل از همه، از تشبیه مادر به دو فصل سال- تیره‌ماه[۹] و زمستان که مفهوم پایان زندگی و در مقطع معینی از زندگی، معنای پیوستن به جاودانگی را هم داراست- و استفاده از تعبیر «بار برداشتن مژگان» به‌معنای همیشه پربار بودن شاخهٔ مژگان که از جهان امید و آرزوها- انتظار پیشامد خوب و صاحب شدن پیراهنی جدید- درک می‌دهد، عبارت است و پیام اصلی آن را حسرت فرزند تکمیل می‌کند.

در خلال شعرهای به مادر بخشیدهٔ بهرام رحمت‌زاد، مرثیه‌گونه‌ها هم جای دارند؛ ازجمله غزلی که با بیت زیرین آغاز می‌شود، به نظر این‌جانب، در شمار مرثیه‌های خوب و اثرگذاری است که در سال‌های اخیر مطالعه کرده‌ام:

ماده را کجا رفتـی، بـی‌خودانـه مـی‌گـریم گر دگر نمـی‌آیـی، جاودانـه مـی‌گـریم

(۲۰۱۲: ۳۸)

اما دربارهٔ همین بیت و دیگر شعرهایی که از نگاه موضوع همگون‌اند، دقت و تفحص می‌باید؛ برای مثال، در مصراع دوم بیت مذکور به‌جای پیوندک «گر»، پیوندک «چون» موافق‌تر است و غیره. در مورد کلمه‌های قافیه که تأکید روی پسوند «انه» و «ه» هوز صورت گرفته است نیز، جای بحث است؛ در این صورت، تأیید ریشهٔ قافیه و حرف آخر ریشگی کلمهٔ قافیه به‌صورت مستقل و گویا واضح نیست، به تصدیق یک نوع قافیهٔ سماعی نیاز پیش می‌آید.

بهرام رحمت‌زاد علاوه‌بر آنکه در زمینهٔ موضوع‌های معمول و جاافتاده در شعر، همچون موضوعات مذکور، طبع‌آزمایی کرده، در تبدیل کردن شعر به زندگی و در شعر وارد کردن فضای زود تغییریابندهٔ جامعه‌ای که در آن به‌سر می‌برد، کوشیده است و

اشاره به وضع اجتماعی زمان، در لابه‌لای اشعار او برملا نمودار است. نمونهٔ گویای شعرِ زندگی در ایجادیات بهرام، شعر «خواهش» است که آن را به‌نوعی مرام‌نامهٔ ایجادی شاعر جوان حسابیدن هم، ممکن است. قطعه‌ای از شعر مذکور را از آغاز آن نقل می‌کنیم:

می‌خواهم نو شوم
نو نو در شعر،
اما واژهٔ «نو» هم نو نیست.
باید قالبی ساخت،
از یک واژه؛
یعنی«تو».
می‌خواهم نو کنم
عرفان را
در زمان بی‌خدایی.
«الهی‌نامه» نویسم
علیه بت‌پرستی دینداران [...]
می‌خواهم درک را نو کنم
و عشق را.
و تو را در هواپیما پرواز دهم
تا آسمان دهم و یازدهم.
تو را در مابیل و کامپیوتر بینم،
تو را از گوگل کابَم،
از اینترنت
و صیت امکانیت را یابم
و ویروس‌خانه‌های عقل پوسیده را
آنتی‌ویروس عشق زنم،
تا فایل‌های خاطره‌ات آسیب نیابد.
بیرون روم
از دایرهٔ خط،
تا بی‌سوادی،
یعنی، تا دانشگاه.

و دیپلم سرخم را همچون گلی
در شیشه به نمایش گذارم،
از بیکاری [...] (همان، ۵).

به‌نظر می‌رسد که بهرام رحمت‌زاد در سرودن اشعار در قالب‌های جدید، با زندگی هم‌قدم است و بیشتر در همین قوالب است که به آفرینش شعر زندگی دست زده است تا قالب‌های سنتی. اما به قالب‌های کهن شعر فارسی هم، جامهٔ نو پوشانیده می‌تواند؛ همچون نمونه‌های زیر:

بهین فرار بود گر به یار دلخواهی ز دهر فتنه به کنج بغل فرار کنم

و:

دیروزگی‌های نشاط عمر من بگذشت بازآمدی و ویزای تمدید حاصل شد
(۲۰۱۶: مسوده)

نگاه شاعر جوان به واقعه‌های جهانی هم قابل‌توجه است و برداشت‌هایش از رخدادهای تخریب‌آمیز، شاعرانه و پردرد جلوه‌گر می‌شود؛ ازجمله در نمونه‌های زیر:

خسته‌ام از گروه تروریست کو خودش را همیشه ترکاند
شاهنامه نخوانده است یقین جنگ مردانه را نمی‌داند
(۲۰۱۲: ۵۳)

بگذار بهای دلم ارزان باشد نه نرخ پنیر، نرخ یک نان باشد
خواهم که به بازار جهانی، نه نفت یک از همه قیمت عمر انسان باشد
(همان، ۵۸)

۲-۶. کارگاه ایجادی

از مقایسهٔ شعرهایی که از یک مجموعه به مجموعهٔ دیگر کوچیده‌اند، یا تعداد قابل‌توجه شعرها که به‌صورتی منظم‌تر و منطقی‌تر در مسودهٔ موردنظر ما آورده شده‌اند، معلوم می‌شود که بهرام رحمت‌زاد به کار شعر و شاعری به‌طور جدی، پرداختن می‌تواند. وی کارگاه ایجادی مخصوص به شاعری خویشتن را در دایرهٔ ظرفیت و قدرت طبع شاعری خود، بنا کرده است. دوباره کار کردن روی ساختار شعر، انتخاب و کاربست واژه‌ها، توجه به مضمون و منطق کلام و سایر شگردهای زیربنای هنری، شاهد این مدعا هستند که

درمجموع، به تشکل قدرت و توانایی، خلاقیت و جهان هنری شاعر جوان، مساعدت کرده می‌توانند.

برای نمونه، در این مورد، کارکرد دوباره و شاید چندین کرّتِ بخش اول شعر «پاییز» را ازنظر می‌گذرانیم. مجموعهٔ *موسیقی عطر* با همین شعر آغاز می‌شود که در قالب شعر سپید سروده شده است. بخش اول شعر در مجموعهٔ مذکور چنین است:

و دورتر از من
پاییز می‌گریست.
غروب [...]
و برگ نیست.
درخت سکوت
عریان بود.
و دورتر از من
کمپیری[۱۰]
اندرمان غن و چین[۱۱] ناس و سیگار سودانشده،
که کثافت مرگ‌آور را
به ابیرگان[۱۲] تقسیم می‌کرد (همان، ۴).

کارکرد نهایی شعر در دفتری که آن را «مسوده» نامیده‌ایم، به‌شکل زیر پیشنهاد شده است:

و دورتر از من
پاییز است [...]
می‌گرید.
غروب
و برگ نیست که لرزد
از تاریکی دلم.
و دورتر از من
کمپیری
اندرمان غن و چین ناس و سیگار سودانشده
که کثافت مرگ‌آور را

به فرزندانش می‌فروشد.

از مقایسهٔ پاره‌های مذکور برمی‌آید که شاعر جوان در این شعر، هم دربارهٔ قالب، هم مضمون و هم منطق بیان، دوباره اندیشیده است. تغییرات در جابه‌جایی ساختار، مصراع، کلمه‌ها، حذف پاره، آوردن مصراع جدید و تعیین فضا و وقت معین، قابل‌مشاهده است؛ اما در این میان، مصراع جدید «از تاریکی دلم»، به نظر ما، از نگاه معنا و حق حضور در این قطعه شعر، کامل نیست؛ شاید به این دلیل که پیوند آن افتاده است؛ درصورت عکس زیادتی می‌نماید.

به فرزندان فروختن کثافت مرگ‌آور، یعنی ناس و سیگار که به پایان عمر آدمی اشاره دارد، با منظرهٔ پاییز (پاییز طبیعی و پاییز زندگی) فضای مشخص شعری را فراهم آورده‌اند و پیام اصلی هم، اشاره به همین پدیدهٔ اجتماعی و تناسب آن با فصل پاییز است.

چنین کارکرد دوباره و تسلط ذهنی روی سروده‌های قبلی را در شعرهای دیگر، مثل غزل‌هایی که با مصراع‌های «بس که شام من ماند با سماع بی‌باران»، «این‌قدر زیباست چشم تو»، «دل من خسته و رنجور، ای شب» و «می‌نویسم غزل روحانی» آغاز می‌شوند، همچنین شعر «گل سرخ» که در قالب جدید گفته شده است و غیره، مشاهده کردن ممکن است.

۳. نتیجه‌گیری

الف. خوشبختانه، در جمهوری تاجیکستان، جوانانی که میل به شعر و شاعری دارند، کم نیستند؛ مانند طالب لقمان، شهریار عالمی، بزرگمهر حکیم، بزرگمهر تاج‌الدین، شاه‌بیگیم، مهرالدین صبوری، شهادت، بابک سغدی (عبدالملک عبدالجبار)، مفتونه، فردوس اعظم، دل‌آرام خجندی، ثریا، دل‌آرام فرخاری (چاری‌اُوا)، فرزانه زرافشانی و چندی دیگر. تجربه‌های آغازین و اشعار تعداد قابل‌توجه جوان‌شاعران مذکور، از آیندهٔ درخشان ایشان گواهی می‌دهد. بهرام رحمت‌زاد نیز در همین ردیف قرار دارد و او را ازجملهٔ کوشاترین‌ها یافتیم.

ب. بهرام رحمت‌زاد ازجملهٔ شاعران جوان امیدبخشی است که نمایندهٔ حوزهٔ ادبی ولایت سغد جمهوری تاجیکستان است. در این حوزهٔ ادبی، شاعران جوان دیگری هم هستند که به آیندهٔ نیک آن‌ها امید داریم.

پ. بهرام رحمت‌زاد در خانواده‌ای شاعر متولد شده و در محیط شعر و شاعری، به‌کمال رسیده است. از این جهت، طبیعی است در کار شاعری او، محیط خانوادگی و اشعار قبله‌گاهش (پدر شاعر) نقش معین دارد؛ حداقل با جهان شاعری در فضای خانواده آشنا شده است. اما شاعر جوان مقلد پدر نیست. دید ویژهٔ شاعری او در لابه‌لای سروده‌هایش برملا نمودار می‌شود. به‌نظر می‌رسد که پدر شاعر جوان، او را وادار کرده است تا نشیب‌وفراز ایجاد را مستقلانه طی کند. دلیل ما در این مورد، نشانه‌هایی از کارگاه شاعری و استقلال شخص شاعر جوان است که در کار شاعری، نشانه‌هایی مهم هستند.

ت. شعر بهرام رحمت‌زاد از نگاه شاعران منقد دور نمانده است. به مجموعهٔ دوم شاعر جوان، پُر جهانگیر نقدی نوشته است که در آن، هم تمجید و هم تنقید، به‌هم آمده‌اند.

ث. از اشعار بهرام رحمت‌زاد، قبل از همه، چنین احساس می‌شود که شاعر جوان به «درد شاعری» آشناست. او را بیشتر همین درد و غم‌آشنایی و غم‌شریکی وارد جهان شعر و شاعری کرده است. در شعر او، هم درد فردی که ناشی از تجربه‌های حیاتی شخص شاعر است و هم درد همگانی که از زندگی و محیط اجتماعی سرچشمه می‌گیرد، به‌هم آمده‌اند.

ج. مطالعهٔ عروضی شعرهای بهرام رحمت‌زاد، نماینگرِ هم حسن عروضی شعرها و هم بعضی نارسایی‌ها و مشکلات است. به طبعِ شاعر جوان، بیشتر اوزانی موافق افتاده‌اند که به شاخه‌ای از شاخه‌های بحرهای هزج، رمل، رجز، متقارب و مضارع تعلق دارند. از نگاه بسامد اوزان، ذهن شاعر بیشتر میل به وزن‌هایی دارد که شاخه‌هایی از بحرهای رمل، مضارع و هزج هستند.

چ. اشعار ذوبحرین و اوزان دوری هم، به طبعِ شاعر جوان موافق آمده‌اند؛ چنان‌که کاربست قالب وزنی «فاعلاتن مفاعیلن فعلن» از جانب شاعر جوان، در ساختارشناسی شعر تاجیکی ازجملهٔ تجربه‌های نادر محسوب می‌شود.

ح. اگرچه تجربه‌های بهرام رحمت‌زاد از نگاه کاربرد صورت‌های ممکن اوزان در شعر نیمایی نیز قابل‌توجه‌اند، هنوز راه شاعر جوان در این شیوه به درجهٔ ضروری هموار نشده است. برای مشاهدهٔ زیبایی عروضی شعر شاعر در قالب شعر نیمایی، توجه به بررسی شعر «شکوه« کفایت می‌کند.

خ. شعرهای بهرام رحمت‌زاد در قالب شعر سپید بی‌وزن یا شعر شاملویی، غزل، شعر نیمایی، چهارپاره و رباعی سروده شده‌اند. در میان سایر قالب‌های شعری که شاعر جوان با توجه به ساختار شعری، در مورد آن‌ها طبع‌آزمایی کرده است، از نگاه بسامد، غزل در جای اول قرار دارد. بعد از غزل، قالبِ غالب شعر نیمایی است.

د. بهرام رحمت‌زاد به محیط با دید شاعرانه می‌نگرد؛ ازهمین‌رو، تجربه‌های شاعرانه‌اش از آیندهٔ نیک او گواهی می‌دهند. کلام وی اگرچه از لحاظ قالب هنری کلام، در راه کمال‌یابی قرار دارد، از نگاه کاربست عنصرهای شکل‌ساز، کاملاً استوار نشده است.

ذ. شعر بهرام رحمت‌زاد از نگاه کاربرد ترکیب‌های شاعرانه در قالب‌های معمول و جاافتاده در پهنای شعر و شاعری، کوشش در خلق عبارات و ترکیبات شاعرانه، و با زندگی و محیط هماهنگ شدن شعر، شایستهٔ دقت است و عامل‌های مذکور، سبب تحکیم جنبه‌های هنری کلام شاعر شده‌اند.

ر. بهرام رحمت‌زاد به پیروی از سنت رایج در قلمروی شعر فارسی (تاجیکی، دری)، شعر می‌گوید و به ابتکارات رایج در قلمروی ساختار و زبان شعر، آگاه است؛ اما بحث دربارهٔ نوآوری در شعر او، هنوز بروقت است.

ز. بهرام رحمت‌زاد به موضوع و مضمون‌هایی نظر دارد که در قلمروی شعر و شاعری معمول‌اند؛ ازجمله عشق، تمنای شخصیت غنایی، انتظاری، یادآوری، تأمل در ماهیت زندگی و پدیده‌های مربوط به آن، بازگویی درد فردی و اجتماعی، مادر، میهن، مادر-وطن، کودکی، تأمل در روحانیات و مانند این‌ها. در این میان، ازجملهٔ موضوع‌هایی که بسامد بالا دارد، موضوع مادر است.

ژ. کوشش در شعر کردن زندگی، در شعر وارد کردن فضای زودتغییریابندهٔ جامعه و اشاره به وضع اجتماعی زمان، در لابه‌لای اشعار بهرام رحمت‌زاد برملا نمودار است. نمونهٔ گویای شعر زندگی در ایجادیات شاعر جوان، شعر «خواهش» است.

س. بهرام رحمت‌زاد کارگاه ایجادی مخصوص به شاعری خویشتن را در دایرهٔ ظرفیت و قدرت طبع شاعری خود، بنا کرده است. از دقت به کارگاه ایجادی شاعر جوان، برمی‌آید که او به کار شعر و شاعری به‌طور جدی، علاقه نشان می‌دهد و روی شعرهای پیشین دوباره کار می‌کند؛ به همین دلیل است که شعرهایش از یک مجموعه به مجموعهٔ دیگر، به‌صورتی منظم‌تر و منطقی‌تر تحریر شده‌اند.

درنهایت، توصیه ما به بهرام رحمت‌زاد، مطالعهٔ بازهم بیشتر و فراگیرتر در کل دانش‌ها، توجه بازهم جدی‌تر به لغات و مفاهیم و اصطلاحات دخیل در کار شاعری، توجه به بار معنایی واژه‌ها و انس بیشتر و بیشتر با شعر شاعران کلاسیک و سخنوران استاد شعر معاصر پارسی (تاجیکی، فارسی، دری) در کل حوزه‌های ادبی جهان و شعر جهانی است. برای او موفقیتِ ایجادی می‌خواهیم.

پی‌نوشت

۱. این مجموعه شامل اشعاری است که در قالب‌های شعری چهارپاره، شعر نیمایی، غزل و دوبیتی سروده شده‌اند.
۲. در این دفترِ اشعار، بیشتر شعرهایی جای دارند که در قالب شعر سپید سروده شده‌اند.
۳. هجا: واج
۴. دراز: بلند؛ هجای دراز: واج بلند
۵. پیشانی: جبین
۶. به خدا (ترکیب قَسَمیه): از برای خدا، از بهر خدا
۷. دکتر اَیبالیت (Duktur Aybolit): طبیبی که در فیلم‌های تصویری کودکانه نقش دارد.
۸. کورته: پیراهن
۹. تیره‌ماه: فصل پاییز
۱۰. کمپیر: پیرزن، زن سالخورده
۱۱. اندرمان غن و چین: مشغول جمع کردن کالاهای به‌سودا نرسیده
۱۲. ابیرگان (ابیره+ گان): فرزندِ فرزند

منابع

- پُر جهانگیر (۲۰۱۲). «عطر و موسیقی یک مجموعهٔ شعر». *ادبیات و صنعت*. دوشنبه: بی‌نا(؟)
- رحمت‌زاد، بهرام (۲۰۱۰). *مکالمهٔ خورشید*. خجند: بی‌نا(؟)

- ـــــــــــــــ (۲۰۱۲). *موسیقی عطر*. خجند: انیس.
- ـــــــــــــــ (۲۰۱۶). *دفتر مسودهٔ اشعار*. خجند: ۲۵ صفحه، چاپ کامپیوتری.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۹). *شعر بی‌دوروغ، شعر بی‌نقاب*. تهران. بی‌نا(؟)
- نجات، دارا (۲۰۱۶). «کاروان با راه خود روان است». *ادبیات و صنعت*. دوشنبه. بی‌نا(؟)
- نرزیقل، مصباح‌الدین (۲۰۰۶). «نامهٔ سبز خاک بر خورشید...». *جایگاه سخن*. دوشنبه: ادیب.

دوفصلنامهٔ پژوهش‌های زبانی و ادبی در آسیای مرکزی
سال ۱۷، شمـارهٔ ۴۷، پاییز و زمستان ۱۳۹۵

شهروند کشور شعر (نقد و بررسی شعر شاه‌بیگیم)

عمرالدین یوسف‌اف [۱*]

(تاریخ دریافت: ۹۵/۱۰/۳۰، تاریخ پذیرش: ۹۶/۲/۱۷)

چکیده

هم‌زمان با استقلال تاجیکستان، شعر تاجیک وارد مرحلهٔ نویی شده است و بدین ترتیب، نسل جدیدی وارد میدان ادبیات شده‌اند که شیوهٔ گفتار، سبک بیان، طرز تصویر، وسعت معنی‌آفرینی و برداشت‌های شاعرانهٔ آن‌ها، با نسل کمی بزرگسال‌تر از خودشان، تفاوت‌های چشمگیر دارد. هم‌اکنون که در اوایل سدهٔ ۲۱ میلادی به‌سر می‌بریم، نه‌تنها وضع شعر جهان، بلکه شعر پارسی تاجیکی نیز دیگر شده است. یکی از شاعرانی که از این وضعیت نو و متفاوت اثر پذیرفته، شاه‌بیگیم است. شعرهای شاه‌بیگیم صمیمی سروده شده‌اند و صاحب احساس اجتماعی‌اند. شاه‌بیگیم که در نوشته‌هایش، غالباً از سبک نگارش استاد شیرعلی لایق، بازار صابر و فرزانه تقلید می‌کند، موضوع اشعارش را عموماً به توصیف وطن، عشق، دوست داشتن محبوب، محبت به یار، خوشی‌های روزگار جوانی، و درد هجران اختصاص داده است. اشعار او بیشتر در قالب غزل، دوبیتی و سپید سروده شده‌اند. طبعِ شاه‌بیگیم مادرزاد، سخنش روان و سبکِ بیانش ساده است و احساس، درک و بینش شاعرانه دارد. در نوشته‌های او، بازیافت‌های زیبای شاعرانه دیده می‌شوند. در کنار بازیافت‌ها، در شعر هر شاعری که به‌تازگی وارد صحنهٔ ادبیات می‌شود، عادتاً نقص و کمبودهای لفظی، معنایی و وزنی نیز دیده می‌شود که نوشته‌های شاه‌بیگیم نیز از این امر مستثنا نیستند.

واژه‌های کلیدی: تاجیکستان، شعر معاصر، شاه‌بیگیم، بازیافت‌های شاعرانه، نقصان‌های شعری.

---

۱. دکترای علوم فیلولوژی، دانش‌آموختهٔ فیلولوژی فرهنگستان علوم تاجیکستان، تاجیکستان
* nushin74@mail.ru

۱. مقدمه

امروز، در زمان استقلال تاجیکستان، نسل نویی وارد میدان ادبیات شده که شیوهٔ گفتار، سبک بیان، طرز تصویر، وسعت معنی‌آفرینی و برداشت‌های شاعرانهٔ آن‌ها، با نسل کمی بزرگسال‌تر از خود، تفاوت‌های چشمگیر دارد. طالب لقمان، بابک سغدی، فردوس اعظم، رستم عجمی، ثریای حکیم، رضی‌الدین عطایی، شهادت، بزرگمهر حکیم و شاه‌بیگیم را به این گروه می‌توان شامل کرد.

شاه‌بیگیم (شاه‌بیگیم ملک‌شاآوا، فرزند خیرالله) در تاریخ ۱۶ مارس ۱۹۹۱م، در شهر دوشنبه زاده شد. او فارغ‌التحصیل دانشکدهٔ سخن‌شناسی دانشگاه ملی تاجیکستان (۲۰۱۴م) است. در سال ۲۰۱۳-۲۰۱۴م، در المپیاد جمهوریوی دانشجویان شرکت کرد و صاحب جای اول و سزاوار مدال طلا شد. وی یکی از اعضای فعال محفل ادبی «چراغ ابدی» در دانشکدهٔ سخن‌شناسی دانشگاه ملی تاجیکستان بود و استادان، نوشته‌هایش را خوب و امیدبخش ارزیابی کرده‌اند. وی همچنین، از شرکت‌کنندگان مشورت‌های جمهوریوی ادیبان جوان است که از جانب اتحادیهٔ نویسندگان تاجیکستان، برای پیدا کردن استعدادهای نو در هر دو سال، تأسیس شده است. ازجمله، شاعر و محقق، رستم وهاب که به نخستین دفتر شعر شاه‌بیگیم سرسخن نوشته است، در مورد شعر او، چنین اندیشه دارد: «خصوصاً، شاه‌بیگیم با چند قطعه شعر نوآورانهٔ خود، آن‌وقت موردتوجه شرکت‌کنندگان این مشورت‌ها قرار گرفته بود و این نمونه‌ها بعداً در مجلهٔ *صدای شرق*، به‌طبع رسید» (شاه‌بیگیم، ۲۰۱۵: ۴).

در حال حاضر، او دانشجوی کارشناسی ارشد دانشکدهٔ نظریه و ادبیات نوین فارسی تاجیکی دانشگاه ملی تاجیکستان است. اشعارش در مجلهٔ *صدای شرق* و هفته‌نامهٔ ادبی *ادبیات و صنعت*، به‌مراتب منتشر شده‌اند.

۲. بحث و بررسی

جوهر هر شعر را پیش از همه، صور خیال و معنی‌آفرینی تشکیل می‌دهد. این دو عنصر، شعر شاعر را به‌اجبار وادار می‌کند که «از نردبان آبشار بالا برویم و پله‌های امواج را زیر پا» (قیصر امین‌پور) گذاریم.

بدون تردید، شعر حاصل جست‌وجوهای ایجادی است. فطرت، ذکاوت و استعداد مادرزادی با زحمات پیوسته و پیگیرانهٔ شاعر، امتزاج می‌یابد و برای تکوین و تکمیل هنر اصیل شاعری، زمینهٔ مناسب فراهم می‌کند. به گفتهٔ نظامی عروضی سمرقندی در *چهار مقاله*، شاعر باید «سلیم‌الفطرت، عظیم‌الفکرت، صحیح‌الطبع، جیدالرویه و دقیق‌النظر» (۱۳۸۷: ۴۸) باشد. او سپس تأکید می‌کند:

> شاعر [...] در عنفوان شباب و در روزگار جوانی، بیست‌هزار بیت از اشعار متقدمان یاد گیرد و ده‌هزار کلمه از آثار متأخران پیش چشم کند و پیوسته دواوین استادان همی‌خواند و یاد می‌گیرد که درآمد و بیرون‌شد ایشان از مضایق و دقایق سخن، بر چه وجه بوده است، تا تورق و انواع شعر در طبع او مرتسم شود و عیب و هنر شعر بر صحیفهٔ خرد او منقش گردد، تا سخنش روی در ترقی دارد و طبعش به‌جانب علو، میل کند (همان، ۴۹).

هرچند این اندیشه از جانب نظامی عروضی سمرقندی، در سدهٔ دوازدهم گفته شده است، امروز نیز به‌مثابهٔ «دستور شاعری»، برای آنانی که حیات خویش را به شعر می‌بخشند، اهمیت ویژه دارد.

تر و آبدار و سهل و لطیف گفتن شعر یکی از شرط‌های دیگر هنر شاعری بوده است و مهم‌تر از همه، به قول عنصرالمعالی کیکاوس‌بن اسکندر «شعر بهر مردمان گویند، نه از بهر خویش» (۲۰۱۴: ۱۶۷).

اما هم‌اکنون، در اوایل سدهٔ ۲۱ میلادی، نه‌تنها وضع شعر جهان، بلکه شعر پارسی تاجیکی نیز دیگر شده است. شعر بیشتر حالت نوشتاری پیدا کرده است و خوانندهٔ کم دارد. انسانیتْ امروز به کشف پدیده‌های نوی علمی، بیشتر توجه پیدا کرده است، تا از طریق استحصال تجهیزات زمانوی، کار آدمان را آسان کند. شعر در این اواخر، درمجموع، به ذوق زیبایی‌شناختی گروهی محدود و شاعر به قول شاه‌بیگیم، «شهروند کشور شعر» شده است.

شعرهای شاه‌بیگیم صمیمی سروده شده‌اند و صاحب احساس اجتماعی‌اند. در آن‌ها احساس گرم، افکار عمیق، دید تازه، وسعت تصویر و گاهی قدرت بیان، جمع‌بست‌های زیبای بدیعی و وزن و آهنگ، حسبِ حال جوانی دیده می‌شوند. رودخانهٔ شعر شاه‌بیگیم از قلهٔ خیال ورزاب‌دره سرچشمه می‌گیرد و به مهد شعر تاجیکی، دوشنبه‌شهر، می‌ریزد.

او خود را زادهٔ کشور خورشیدی، از بذر آفتاب، از دودهٔ زال زر و از نسل رستم و سیاوش می‌داند و با افتخار می‌گوید:

«آفتابی»

ما مردمان مملکت آفتابیم.
چون زال زر به موی زر و چشم آبی‌ایم.
در صفحهٔ زمان،
خوب و بد جهان
بسیار دیده‌ایم.
از بذر آفتاب،
از نسل رستمیم.

این موضوع، تداوم موضوع «خودجویی، خودرسی، خودآگاهی و خودشناسی ملی» (عبارات عبدالنبی ستارزاده) است و در اشعار استادان شعر معاصر تاجیک، مثل مؤمن قناعت، لایق شیرعلی و بازار صابر، نقش برجسته دارد.

ادبیات‌شناس نامی، عبدالنبی ستارزاده، در این باره چنین می‌نویسد:

> به شرافت آن‌ها (مؤمن قناعت، لایق و بازار صابر- و. یو.)، اسم‌هایی چون زردشت، اوستا، دیوشتیچ، بخارا، سمرقند، بلخ، سغد، زرافشان، زبان پارسی دری، رودکی، فردوسی، سینا، مولوی، شاهنامه، رستم، سهراب، رخش، تهمینه، واسع، عینی، تورسون‌زاده، باباجان غفوراف و غیره، به رمز و تصویرهای شاعرانه تبدل یافتند و در دل و دیده و گوش هر تاجیک وطن‌پرست و ملت‌دوست، جای گرفتند (۲۰۰۴: ۷۰).

شعرهای شاه‌بیگیم در توصیف وطن و مادر نیز، در ادامهٔ همین سنت‌های استوار ادبیات معاصر تاجیک است. شاعران زیادی در توصیف شهر دوشنبه شعر ایجاد کرده‌اند؛ اما معروف‌ترین آن‌ها، شعر استاد باقی رحیم‌زاده است:

«دل‌آرایی دوشنبه»

عجب شهر دل‌آرایی دوشنبه — خیالم زیب دنیایی دوشنبه
شدم سرسبز در آغوش مهرت — چو دل در سینه‌ام جایی دوشنبه

شاعره از زاویه‌ای دیگر و از دریچه‌ای نو، به این مسئله نگاه کرده و مقام و جایگاه پایتخت تاجیکان، شهر دوشنبه، را به ترکیبات روشنی چون «مطلع دولت»، «مصدر ملت» و «تخت و اورنگ و تاج و نگین» تشبیه کرده است. باید گفت که در نظر نخست،

این شعر خطابه است؛ اما مختصات این‌گونه اشعار قبل از همه، به بیدار کردن احساس گرم وطن‌دوستی و بیداری ملی نگرانیده شده است:

«دوشنبه»

دوشنبه روز اول شد به تاریخ نوین مـا دوشنبه حرف اول در کتاب سرزمین ما
دوشنبه مطلع دولت، دوشنبه مصدر ملـت دوشنبه تخت ما، اورنگ ما، تاج و نگـین مـا

دربارهٔ شخصیت و فعالیت سردفتر ادبیات معاصر تاجیک، استاد صدرالدین عینی، شاعران زیادی، به‌ویژه لایق شیرعلی، بازار صابر، گل‌نظر، گل‌رخسار و فرزانه، شعر گفته‌اند.

لایق شیرعلی شخصیت ادبی، تاریخی، سیاسی و ایجادیِ استاد عینی را چنین تصویر کرده است:

ز لوح گورها، از مرمر سرد مزارستان
ز خاک مُردگانِ زنده‌تر از زنده در گوران
ز نقش هر کتیبه، نقش ناخن در تن زندان
ز ساحل‌های بی‌دریا، ز دریاهای بی‌جریان
تو ما را کافتی، استاد!
تو ما را یافتی، استاد!
ز اعماق فراموش‌خانه‌های تیرهٔ تاریخ
ز خاکی که شده آماجگاه تیر بدخواهان
چو ابیات پریشانی که ماند از رودکی میراث
تو ما را جمع آوردی ز هر مجموعه و دیوان
تو ما را زنده گرداندی
به ما، ما را شناساندی
ز مسندها و منظرها
ز چنگ راه کشورها
ز اوراق بیاض و حرف ناخوانای دفترها
ز سرهایی که روی دارها هم بوده سرافراز
ز هر داری که بشکسته ز بار فطرت سرها
تو جستی نام تاجیکان

مراد و کام تاجیکان [...] (۲۰۱۱: ۲۶-۲۸).

به اندیشهٔ عبدالنبی ستارزاده

> [...] بیشترْ مقام پیدا نمودن معنی‌های شاعرانهٔ ملی و تاریخی در شعر امروزهٔ تاجیک، گواهی بر آن می‌دهد که در نظم گرژدنی ما، در دو ده‌سالهٔ آخر، یک نوع نو شعر- شعر تاریخ و سبک تازهٔ نگارش- سبک ملی و تاریخی تشکل یافته است (۲۰۰۴: ۱۰۰).

بازار صابر نیز از این شعر استاد لایق شیرعلی، پیروی (خودش به این موضوع، اعتراف کرده است) و چهرهٔ ادبی و سیمای تاریخی استاد عینی را با وقوع‌گرایی صرف، چنین تصویر کرده است:

عمر عینی از برای خلق صرف خامه شد — خلق ما را دفتر عینی شهادت‌نامه شد
سرزمین ما خود از آثار او سَر می‌شود — این زمین با او به دنیایی برابر می‌شود
تا به عینی گرچه دریای سخن شاداب بود — تا به او در زندگی پیراههٔ نایاب بود
مثل آن روزی که آن را می‌توان در یاد داشت — در لب وخش و زرافشان مردمی بی‌آب بود
این حقیقت می‌کند چشم مرا هربار تر — کس نبود در پنج‌رود از رودکی گمنام‌تر
در فرنگ از عهد سامان گر اثر می‌کافتند — در بخارا توده‌ای دزدانه زر می‌کافتند
تا به عینی شاعران تنها به تنها خوانده‌اند — او سرود انقلاب خلق را با خلق خواند
تا به او از شاعران دیوان و دفتر مانده است — او به ما دیوان و دفتر، هم وطن، هم خلق ماند
تاجیکان را از زمین چون دانه‌ها دریافت او — چون کتاب کهنه از ویرانه‌ها دریافت او
تاجیکستان گر نه هریک تاجیکی آثار اوست — خاطر بیدار مردم خاطر بیدار اوست
گرچه طبع رودکی شعر ذکی ایجاد کرد — آفرین بر طبع عینی، رودکی ایجاد کرد
گر به دنیا رفت سینا چون طبیب علتی — کرد او را همت عینی طبیب ملتی

(۱۹۸۷: ۱۳ و ۱۴)

شاه‌بیگیم که در نوشته‌هایش، از سبک نگارش استاد لایق، بازار صابر و فرزانه تقلید می‌کند، با تجدیدنظر و رجوع تاریخی، دوشنبهٔ نوبنیاد را به مهد دانش و خرد و کانون علم و فرهنگ تاجیکان، یعنی بخارا، تشبیه (تلمیح) کرده است که دارای یک نوع بینش هنری و دید زیباشناسی است:

«دوشنبه»

در اینجا قامت عینـی ملـت سـاز بـالا شـد — در اینجا چشم‌های رودکی از شـوق بینـا شـد
در اینجا آل سامان بازهم حامی سـینا شـد — بخارا، مهد دانش، در دوشنبه تـازه احیـا شـد

شاعره با دید تازه، «من» خود را در میان انبوه آدمان، از فرجام تقویم زمان می‌پوید و دمِ بودن با یار را ساعت سعادت روزگار خویش می‌شمرد که از طبع سلیم و قریحهٔ بلند شاعری داشتن او گواهی می‌دهد. چنان‌که می‌گوید:

«ساعت سعادت»

زندگی دل من به‌تمامی دیگر است
مثل من هیچ‌کس این‌گونه بودن نتواند
من تماماً دیگرم
نه به‌مثل دیگران
و دلیل همه این ساعت دیوار من است
که ز پایان به قفا می‌پوید
و همان ساعت با تو بود را
ز ره آمده‌اش می‌جوید
و دلیل همه تقویم من است
که ز تقویم زمان فرق کند:
صفحه‌ها را به قفا می‌سپرد
و همان روزک با تو بود را
صفحهٔ اول و هم آخر خود می‌شمرد.

اکثر شعرهای شاهبیگیم به عشق، دوست داشتن محبوب، محبت به یار، خوشی‌های روزگار جوانی و این‌چنین درد هجران و فراق، اختصاص یافته‌اند. شاعره احساس و حسب‌حال عاشقان و دلبران مشتاق را در قالب غزل، دوبیتی و شعر سپید سروده است. او در شعر «من و تو»، صنعت جمع و تفریق را به‌کار برده و حالت مشخص، روحیهٔ عاشقانه، منظرهٔ وصل و هجران، فضای پُرتکاپو و احساس گرم و سرد خود را چنین بیان داشته است:

«من و تو»

من و تو مثل دو تار رباب‌یم

همه آهنگ ما آهنگ عشق است
من و تو مثل دو باب کتابیم
همه مضمون ما فرهنگ عشق است
ولی افسوس،
اگر چندی که دو تار ربابیم،
جدا ازهم به دو تاریم، دو تار [...]
اگر چندی که دو باب کتابیم،
جدا ازهم به دو جلدیم، ناچار [...]

قهرمان لیریکی شاعره، بیشتر درد جدایی می‌کشد. نگاه مأیوس ره‌پا و تنهای دلبر، جویای دیدار یار است. هرچند نام یار دلبند خود را در «تسبیح لب‌ها»، مثل زنجیر، به‌تکرار ذکر می‌کند، آن یار نامهربان، به دلبر اعتنا و اعتباری نمی‌دهد:

«زنجیر نام»

از ایـــن ره‌پـــایی بیهـــوده‌پـــایی صـــدای نـــام تـــو آخـــر رهـــا شـــد
به گوش هفـت‌میلیـارد آدم دهـر صـدای خسـته‌ام آهسـته جـا شـد
ولی بر گوش تـو حرفـی نگنجیـد ز آهنـــگ نـــدای یـــار، ای یـــار!
منی کـه کـرده‌ام تسـبیح لـب‌هـا فقـط زنجیـر نامـت را بـه‌تکـرار

عشق در اندیشهٔ شاه‌بیگیم به «جدول‌ضرب و حساب» مانند است و به هیچ‌چیز شباهت ندارد. مهم‌تر از همه اینکه عشق در اشعار او، دارای «ملت و مذهب» نیست؛ اما پاسخش به عاشق و معشوق یکسان است؛ یا وصل، یا هجران:

عشق گویا جدول‌ضرب است
جدول تقسیم و ضرب است
ملت و مذهب ندارد
نسخه‌ای دیگر ندارد
عشق گویا
جدول‌ضرب و حساب است
بر سؤال دوبه‌دو
در همه‌جا یک جواب است.

در عشقی که شاعره تبلیغ می‌کند، بیشتر حالت ناامیدی احساس می‌شود. این حالت روحیهٔ مأیوس‌کننده را افاده می‌کند و چنین می‌نماید که قهرمان لیریکی شاعره در جست‌وجوی یار موافق است. شاعره در جهانِ یادها زندگی می‌کند و در «نوار خاطر دل او»، ترکیبات و مصطلحات «یادهای صد گریه»، «یادبود غم»، «یادگار عشق»، «مزار یادها»، «رشتهٔ یاد»، «لوح یاد»، «زنجیر یاد»، «حسرت یاد»، «شیشهٔ یاد»، «برگ یاد»، «دنیای یاد»، «جنگل یاد»، «یادنامهٔ دل»، «یادهای رفته»، «یادهای غمگین»، «رمز یادبود»، «یادهای پریشان»، «بابونهٔ یاد»، «سبز یاد»، «یادهای جاری» و... مشاهده می‌شوند. برای مثال:

«من می‌روم که تو را یابم»
من می‌روم که تو را یابم
سوی قفا،
از صفحه‌های دریدهٔ تقویم.
من می‌روم که تو را یابم
از ضرب دوبه‌دو،
از چار و دوی تقسیم.
من می‌روم که تو را یابم
از یادهای گم و پریشانم.
من می‌روم که تو را یابم
از لحظهٔ قدیم.

به همین دلیل است که زندگی گذشتهٔ خود را می‌خواهد فراموش کند و صفحهٔ حیات خود را «از سرِ خط و با حروف خط نو» آغاز کند:

زندگی را می‌دهم آغاز باز — از سرِ خط با حروف خط نو
آن‌همه سه‌نقطه‌ها را خط زدم — همره سه‌نقطه‌ها از من برو

شاه‌بیگیم در سرودن غزل هم طبع خود را آزموده است. هرچند این نوع شعر در مجموعهٔ شاعره، کم به‌نظر می‌رسد، گفتار او محکم و استوار است و سخنش را با ترکیب‌های تازه و لحن نو بیان می‌کند:

بیا سرلوحهٔ غم‌های باران — ورق‌های دلم را بازگردان
بیا ای موجب ابر نگاهم! — مرا از آفت غم ساز پنهان

بیـــا برنامـــهٔ خـــود را دگـــر کـــن بیا و نقطه امان بر نـام هجـران
بیـــا و خنـــده را ارزانـــی‌ام ده طلـوع آفتـاب وصـل و آرمـان
مـرا بـا بازگشـتت شـاد گـردان به موج تازهٔ یـک زنـگ تلفـان
بیـــا از امتحـــان غـــم گذشـــتم در آخر از فن تو سهل و آسـان
بیـــا برنامـــهٔ غـــم خـــتم گردیـــد سـرود انتظـاری یافـت پایـان

۲-۱. بازیافت‌های شاعرانهٔ شاه‌بیگیم

طبع شاه‌بیگیم مادرزاد، سخنش روان و سبکِ بیانش ساده است. وی احساس، درک و بینش شاعرانه دارد. در نوشته‌های او، بازیافت‌های زیبای شاعرانه دیده می‌شوند. پاره‌های زیر که جنبهٔ تصویری و هنری شعر، حالت سازی دارند، گواه این گفته‌هایند. در درون چشم‌ها «دل زدن» (یعنی تپیدن)، «آه کشیدن»، «نشستن» و «راه رفتن»، سراپا بیان شاعرانه است:

«درون چشم‌ها»

درون چشـــم‌هایـــت مـــی‌زنـــم دل درون چشـــم‌هایـــت مـــی‌کشـــم آه
درون چشـــم‌هایـــت مـــی‌نشـــینم درون چشـــم‌هایـــت مـــی‌روم راه

و:

که خود را می‌زند بر دوش تنهایی

و:

من تو را ای سـاعت مکـر و فریـب حالیـــا بـــر روی دیـــوارت زنـــم
بشـکنی، گـردی دوپـاره مثـل دل عقربـــه‌هـــای دلـــت را بـــرکنم

یا:

آفتاب از خانه‌اش کوچیده است

و:

دل مـن سـرد شـده اسـت از مهـرت آسـمانم بـه زمـین چسـبیده اسـت
یـخ ببســته اســت دلــم از ســردی و از آن عشق تـو هـم لغزیـده اسـت

و:

لقمهٔ نان در دهانشـان گشـت زهـر حسـرت فرزنـدها پاسـیره شـد

۲-۲. واژه‌سازی

کلیـــدش را بـــده بـــر مـــن، مبـــادا دلت را بشکند ایـن دل‌شکسـته!

۲-۳. نقصان‌های شعری

در کنار بازیافت‌ها در شعر هر شاعری که به‌نو وارد صحنهٔ ادبیات می‌شود، عادتاً نقص و کمبودهای لفظی، معنایی و وزنی دیده می‌شود. نوشته‌های شاه‌بیگیم نیز از این امر مستثنا نیستند.

شاعره در شعر «آفتابی»، در مصرع «زر خلاص نیست»، در پاورقی شرح داده است که ترکیب «زر خلاص» به‌معنای «طلای خالص» آید؛ اما این‌طور نیست. هیچ‌گاه واژهٔ «خلاص» معنای «خالص»، یعنی «زر تمام‌عیار»، را نمی‌دهد. این‌گونه کاربرد واژه از جانب شاعره، اشتباه فاحش است. باید قرینه و گونهٔ دیگری را به‌کار برد تا معنی دلخواه به‌دست آید.

در شعرهای شاعرهٔ جوان، گاهی ترکیب‌ها نادرست افاده یافته‌اند؛ ازجمله «گلوی ذوق»، «بازی به‌جاشو» (این بازی کودکان «رست شوکان» نام دارد- و. یو.)، «فریاد نگاه»، «دشت‌های زندگی»، «بیابان زمستان»، «سود شهر آرزو».

به این نمونه‌ها توجه کنید:

گلوی ذوق:

با تو بودن در گلوی ذوق من
صوت شعر ناتمامی می‌شود

فریاد نگاه:

من خون جراحت دل شب
فریاد بلند یک نگاهم

دشت‌های زندگی:

در میان دشت‌های زندگی
گاه پیدا، گاه ناپیداستم

بیابان زمستان:

شعر تنهایم به روی یک صحیفه
صفحه‌ها باقی سفیدند

چون بیابان زمستان

دشت‌های بی‌حدودند و کران ناپدیدند.

ترکیب «بیابان زمستان» که ساختهٔ مؤلف است، از لحاظ معنایی، اشتباه دارد؛ زیرا «بیابان» جایی است که از ریگ و شن متشکل است. در بیابان اساساً گرما حکم‌فرمایی می‌کند و در فصل زمستان، در بیابان برف نمی‌بارد.

بعضاً در نوشته‌های شاعره، ابیاتی دیده می‌شوند که بار معنایی ندارند. برای مثال:

نقش پای اسب قسمت در افق یادگاری عاقبت پی می‌کنم

یا ترکیب «ره‌پایی بیهوده‌پایی» که هیچ بار معنایی به‌دنبال خود نمی‌کشد:

«زنجیر نام»

از ایـــن ره‌پـــایی بیهـــوده‌پـــایی صـدای نـام تـو آخـر رهـا شـد

ترکیب «جویبار خاطر» هم در آثار متقدمان و متأخران دیده نشد و به گمان غالب، ساختهٔ مؤلف است:

بـــا روش جویبـــار خـــاطرم مـی‌بـرم بابونـهٔ یـادت بـه شـوق

در بعضی از ابیات، به ناهمواری منطقی و سکته وامی‌خوریم؛ مثلاً در بیت زیر، واژگان «افزون» و «بسیار» که یک معنی دارند، در یک مصرع آمده‌اند. شاعره برای پُر کردن وزن، این کار را انجام داده که ناخوشایند است:

یـــاد تـــو در خـــاطر دل از حـد افـزون گشـت بسـیار

برخی از شاعران جوان و حتی شناختهٔ تاجیک، به خط سیریلیک بیشتر عادت کرده‌اند. مثلاً واژگانی که با حرف «عین» آغاز می‌شوند، در الفبای کنونی تاجیکی، بیشتر به «الف» شباهت دارند و سبک تلفظ می‌شوند. چنان کاربست واژه‌ها، اساساً با سکتهٔ وزنی روبه‌رو می‌شود. در ترکیب «نوعنوان»، هرسه هجا بلند (دراز) است؛ اما طبق تلفظ امروزهٔ تاجیکی، هجای اول این ترکیب، کوتاه واقع می‌شود که در این صورت، وزن اشتباه است:

مطلع نوعنوانی نسخهٔ دل و جانی

در نوشته‌های این شاعرهٔ جوان، شعار و خطابه نیز وجود دارد. این شعارها حالت یک لحظه را افاده می‌کنند و از هنر شاعری عاری‌اند:

«زندگی مینای زیباست»

آتش و سوز محبت زندگی درد است و حسرت
شاهدی دارم؟ ندارم پیش که سازم شکایت؟

شاعره در مصرعی می‌گوید: «از پس آیینه رستم» که من معنی آن را نفهمیدم:

پشت زندان هوس‌ها قالب غم را شکستم
شیشهٔ یاد تو افتاد از پس آیینه رستم

از نقص‌های دیگر شعر معاصر تاجیک، عمومی‌گویی، عریان‌گویی و مجرد بیانی (بیان چکیده) مطالب است. این‌گونه اشعار که در اکثر نوشته‌های شاعران جوان دیده می‌شوند، نقص‌هایی دارند: نخست اینکه از مجرای زمان مؤلف دورند؛ یعنی نبض زمانه را افاده نمی‌کنند. دوم اینکه حالت، فضا و زمان نامعین و روحیهٔ عمومی دارند؛ به این معنا که نمی‌توان تشخیص داد مؤلفشان کیست و زمان تألیفشان کدام قرن است. همین‌گونه خطابه‌های بی‌حالت، بی‌فضا و بی‌زمان، در مجموعهٔ شاهبیگیم نیز وجود دارند. برای مثال، دو نمونه می‌آوریم:

«قاب چشم»

کوچه‌ها تنگ و خموش و تار و بیم آسمان غم‌خانهٔ چشم من است
قصه خالی از نوازش‌های توست لحظه‌ها سرشار از خشم من است
ساعت دستم دگر خوابیده است وقت آخر داد استعفای خود
بی‌خبر ماندیم از وقت و فضا در میان لحظه‌های بی‌وجود

مثال دیگر:

«دستورهای قالبی»

از کتاب سرنوشتم بی‌دریغ می‌روم برنامه را خط می‌زنم
کاغذ و دستورهای قالبی از فراز تار دنیا می‌کنم
می‌روم از چار فصل زندگی می‌کنم برنامهٔ آن را دگر
از پس هر فصل، فصل تازه‌ای می‌رسد بی‌انتها چون چاره‌گر

رستم وهاب در سرسخن خود از «زودرنجی» جوانان، ازجمله شاهبیگیم که شعرشان از جانب منتقدان نقد می‌شود، چنین یاد می‌کند:

جلسهٔ نخستین محفل «چراغ ابدی» به‌یاد می‌رسد که در آن دانشجوی سال اولی که خود را ملکشاآوا شاهبیگیم معرفی کرد، سخن را با شکایت آغاز نمود که بعضی

از داوران و ناقدان با خونسردی و بی‌پروایی نسبت به مهر و علاقهٔ جوانان به ادبیات، به شعر سخنانی می‌گویند که آن‌ها را دل‌شکسته می‌کنند و از شعر و ادبیات دور می‌شوند. معلوم شد که او خود نیز با چنین حالتی روبه‌رو شده است و چند سال دیگر، دست به شعر نبرده است (شاه‌بیگیم، ۲۰۱۵: ۴).

برعکس، به اندیشهٔ این‌جانب، هدف اساسی نقد ادبی، نه تعریف و ستایش شاعر، بلکه بررسی نارسایی‌های شعر است، تا اینکه مؤلف در آینده، اشتباهات خود را اصلاح کند.

۲-۴. پیروی از بزرگان

هیچ شاعری در ابتدای هنر شاعری، از تقلید عاری نیست. شاه‌بیگیم هم در نوشتن شعر، از استادانی چون لایق شیرعلی، بازار صابر، گل‌رخسار، فرزانه و فروغ فرخزاد پیروی کرده است. شیوهٔ بیان و وزن اشعارش، بیشتر به سبک و سیاق لایق شیرعلی و بازار صابر شباهت دارد. به‌دلیل طولانی نشدن سخن، فقط به ذکر یک مثال از اشعار این استادان اکتفا می‌کنیم.

به شعر استاد لایق علاقهٔ شدید داشتنِ شاعره، دقت ادبیات‌شناس توانای تاجیک، استاد عبدالنبی ستارزاده، را جلب کرده است. وی در مقالهٔ «شعر تاجیکی بی لایق و بازار» می‌نویسد:

در یکی از شماره‌های ماه نوامبر سال ۲۰۰۹ هفته‌نامهٔ دانشگاه ملی تاجیکستان، *به قله‌های دانش*، چشمم به نوشتهٔ دانشجوی سال اول رشتهٔ زبان و ادبیات تاجیکی، شاه‌بیگیم ملک‌آوا، افتاد که «لایق کجایی؟» عنوان داشت. مؤلف در آن، ازجمله نوشته است: «امروزها دلم شعر نوی او را می‌خواهد؛ ولی کجاست آن لایق که دل را تسکین بخشد» (ص۱۵۵).

البته، این گفته‌ها گواه آن‌اند که شعر استاد لایق بر ایجادیات شاعرهٔ جوان، تأثیر مستقیم داشته است.

لایق شیرعلی در یکی از شعرهای مشهور خود می‌نویسد:

می‌زند باران به شیشه تاره‌تاره، رشته‌رشته
شعرهایم نیمه‌کاره سرگذشتم نانوشته

(۲۰۱۱: ۳)

پارهٔ زیر از شاعره، از لحاظ معنا و وزن شعر، با شعر فوق مطابقت دارد و شاعره از آن متابعت کرده است:

زندگی خوب است و زیبا بی‌تو اما ناتمام است
شعرهایم پوچ و ساده شعرهایم بی‌تو خام است

شاه‌بیگیم به شخصیت ادبی و اشعار بازار صابر احترام ویژه داشته و یکی از شعرهایش را به او اهدا کرده است:

مثل چل میلیان خلق تاجیک روی زمین
پرچم‌فرازی نکردی
با درفش کاویانی
مثل ما بازی نکردی
بس که با تیغ زبان از دشمنان
قصد تاجیک را گرفتی
دست تاجیک را گرفتی

این محبت صمیمانه نسبت به شخصیت ادبی بازار صابر، در نگاشته‌های شاعرهٔ جوان، البته بی‌تأثیر نمانده است.

تکرار کلمات که به آهنگین و مطنطن (با شهامت) شدن شعرش مساعدت می‌کند، در شیوهٔ نگارش بازار صابر، جایگاه خاص دارد. بعداً از این سبک بیان، نظام قاسم و صیاد غفار پیروی کرده‌اند و خود را از شاگردان بازار صابر می‌شمارند. مثلاً به این ابیات توجه کنید که از شعر «شیربها» اخذ شده است:

در زلف تو از روز ازل موسم باد است در چشم تو از روز ازل موسم آب است

و:

غیر تو در این شهر کسی شیربدن نیست غیر تو در این شهر همه شیرفروش‌اند

یا:

آن حلقهٔ گوشت که مرا حلقه نموده چون حلقهٔ صفر است و ولی صفر طلایی است

و:

بابای تو را جلد کتابم حق نان است مامای تو را شعر سفیدم حق شیر است

(صابر، ۱۹۸۷: ۴۹-۵۰)

شاه‌بیگیم از شیوهٔ نگارش بازار صابر الهام گرفته و از آن پیروی کرده است:

عـالم همـه‌جـا نمونـهٔ تنهـایی اسـت عـالم همـه‌جـا نمونـهٔ زیبـایی اسـت

یا:

بـین مـا در زنـدگی ربطـی نبـود بین ما در زنـدگی ربطـی نمانـد

و:

مـی‌بـرد یـاد تـو را از یـاد مـن عقربـک بـی‌ایسـت عمـری مـی‌رود

مـی‌بـرد یـاد مـرا از یـاد تـو عقربـک بـی‌ایسـت عمـری مـی‌دود

شاعرهٔ جوان از شعر گل‌رخسار هم الهام گرفته و شعری با نام «خیر باد» ایجاد کرده که نوعی خطابه است:

«خیر باد»

می‌روم از عالم افسانه‌هایت

می‌روم از یادهایت

می‌روم از عالم فریادهایت

می‌روم تا سمت خاموش

می‌روم تا کوی امید

می‌روم رو سوی خورشید

بعضی ترکیب‌ها و اصطلاحاتی که در اشعار فرزانگان کاربست شده‌اند، در ایجادیات شاه‌بیگیم نیز مورداستفاده قرار گرفته‌اند. این نکته شهادت می‌دهد که شاه‌بیگیم به اشعار فرزانه‌بانو نیز توجه ویژه دارد.

فرزانه:

در این قرنی که بی‌مجنـون و لیلاسـت همـه آفـاق مجنـون‌خانـهٔ ماسـت

(۲۰۱۴: ۱۰۱)

شاه‌بیگیم:

در این عصری که مجنون هـم مجـازی اسـت حضـورت در دلـم چـون آفتـاب اسـت

دلا از نـــو قـــدیمی شـــو، قـــدیمی مجنـــونِ نـــوین انـــدر نقـــاب اســـت

فرزانه:

روز میلاد محبت روز میلاد خداست می‌روم من، زیر پا هم نردبان کبریاسـت

(همان، ۱۱۳)

شاه‌بیگیم:

روز مولود محبت بزم شادی بزم غم شد
بی‌تو دیدم خویشتن را عمر کوته باز کم شد

فرزانه:

گفتم که نقطه می‌نهم اینک ز بعد عشق نه عشق من سه‌نقطه شد و بردوام شد
(همان، ۱۵۳)

شاه‌بیگیم:

زندگی را می‌دهم آغاز باز از سرِ خط با حروف خط نو
آن‌همه سه‌نقطه‌ها را خط زدم همره سه‌نقطه‌ها از من برو

امید داریم شاه‌بیگیم که با «پیغام‌برگ» وارد ادبیات شد، با «آتش‌برگ» و «زرین‌برگ»های دیگر، درخت توانای شعر معاصر تاجیک را سبزتر کند. شاعره در این مجموعه به مردم پیغام داد که او «شهروند کشور شعر» است و به اندیشهٔ این‌جانب، مرام‌نامهٔ شاعری خود را تأیید کرد:

«شهروند کشور شعر»
مردم!
ای مردم جهان!
از او دیگر شناسنامه نپرسید
او شهروند کشور شعر است.

۳. نتیجه‌گیری

شاه‌بیگیم از شاعران نسل جدید تاجیکستان است که که شیوهٔ گفتار، سبک بیان، طرز تصویر، وسعت معنی‌آفرینی و برداشت‌های شاعرانهٔ آن‌ها، با نسل کمی بزرگسال‌تر از خودشان، متفاوت است. بررسی اشعار شاه‌بیگم نشان از صمیمت و احساست اجتماعی نهفته در آن‌ها دارد. وی در اشعارش، غالباً از سبک نگارش استاد شیرعلی لایق، بازار صابر و فرزانه تقلید می‌کند و موضوع اشعارش نیز عموماً به توصیف وطن، عشق، دوست داشتن محبوب، محبت به یار، خوشی‌های روزگار جوانی، و درد هجران اختصاص دارد. اشعار او بیشتر در قالب غزل، دوبیتی و سپید سروده شده‌اند. از دیگر ویژگی‌های مهم

شعر شاه‌بیگیم، بازیافت‌های زیبای شاعرانه است. البته، در کنار این بازیافت‌ها نقص و کمبودهای لفظی، معنایی و وزنی نیز دیده می شوند.

منابع

- رحیم‌زاده، باقی (۱۹۸۳). *شعرها و داستان‌ها*. دوشنبه: معارف.
- ستارزاده، عبدالنبی (۲۰۰۴). *کهنه و نو*. دوشنبه: ادیب.
- ــــــــــــــــ (بی‌تا؟). *از رودکی تا لایق*. بی‌جا(؟). بی‌نا(؟)
- شاه‌بیگیم (۲۰۱۵). *پیغام‌برگ*. دوشنبه: بلاغت.
- شیرعلی، لایق (۲۰۱۱). *دیوان زمان*. دوشنبه: ادیب.
- صابر، بازار (۱۹۸۷). *با چمیدن، با چشیدن*. دوشنبه: ادیب.
- عنصرالمعالی، کیکاوس‌بن اسکندر (۲۰۱۴). *قابوس‌نامه*. دوشنبه: ادبیات بچگانه.
- فرزانه (۲۰۱۴). *پنج‌صد غزل دل‌انگیز*. خجند: خراسان.
- نظامی عروضی، احمدبن عمر (۱۳۸۷). *چهار مقاله*. به‌سعی و اهتمام و تصحیح محمد قزوینی. به‌اهتمام محمد معین. تهران: صدای معاصر.

Citizen of Poetry Country
Analysis and Criticism of Shah Beygom Poetry

Ommaroddin Yusefof
Ph.D of Philology, Graduate of Tajikistan Academy of Sciences, Tajukestan

Contemporary to the independence of Tajikistan, Tajik poetry has been arrived to a new stage and thus a new generation has been appearing in literary field which their way of speech, expressive style, the imagery, the extent of conceptualization, and their poetic realization are significantly different from their senior counterpart. Now in the early of 21th century, not only the situation of the poetry in the world, but the Persian-Tajik poetry has been changed. One of the poets who has been inspired by this new and different situation is Shahbeygom. Shahbeygom's poems are intimate and have social sensation. In his written works, he often imitates the style of Shirali Layegh, Bazar Saber, and Farzane. The subject of his poems has commonly been allocated to the description of the homeland, love, adoring the beloved, the joy of the youth period, and the pain of separation. His poems are composed more in the form of Ghazal, Do-bayti, and free verse. The nature of his works is congenital, his language is expressive, his expressive style is plain, and he has poetic feeling, realization, and insight. The elegant poetic realizations are distinguishable in his works. Alongside of the realizations, there are verbal, semantic, and metric deficiencies in every poet who just started his literary carrier and this applies to Shahbeygom's works.

Keywords: Tajikistan, contemporary poetry, Shahbeygom, poetic realization, deficiency of poems.

Poetic Laughs and Cries of Bahram Rahmatzad: A Research on His Poems

Mesbahoddin Narzighul
Dr. of Philology Science, Professor, Tajik National University, Tajikistan

Today, in the literary field of Tajikistan, some young poets have been emerged who represent the poetry of our country in the age of postindependence.Bahram Rahmatzad is one of the many significant young poets, which is the representative of the literary field of Sogdia state and his apprenticeship experiences shows, by training and diligence, there would be a brilliant future for him. Surveying and studying the poems of young studious poets, like Rahmatzaf ,causes the development and constitution of their poetic life.Rahmatzad and poets of his generation are the fresh poets who have started their lives and education in the new era and in the modern age of Tajikistan republican.The view of these poets is completely different from the view of young poets who emerged in the age of the Soviet Union.In our country, there is no limitation in terms of thoughts for young poets compared with their counterpart in the previous period; thus these young poets are faced with new demands, and ineffaceable art is considered as an essential criterion in their carrier.Our young coeval poets should articulate and suggest a discourse which be named poetry and could be in unison with Tajik poetic mood in the realm of Persian poetry (Persian, Dari, Tajik) and the world.In this digest we are going to review the poetry of the young poet, Bahram Rahmatzad, with the purpose of representing the vicissitude of his first steps in his carrier.The main purpose is to introduce, review, and evaluate his poetry. To do that we should learn about accuracy of poetry metre and form, rhetorical figures, tradition and modernity, subject and content in his poems.In this article in addition to the main issues, we have studied the poetic mood and his realization as a whole and the results have been summarized in fifteen sections.

Keywords: Bahram Rahmatzad, poetry, form, content, tradition, innovation.

The plenitude of Talent and Sensation: A Review of Delaram Khojandi's Poems

Badroddin Maghsudof
Dr. of Philology Science, Professor, Tajik National University, Tajikistan

In this article the classical poems and innovation of Delaram, the young Tajik poet, have been analyzed. There are two poets in Tajikistan, whose name is Delaram; One of them is from Khujand and the other from Khatlon.This is the first time that the poems of secondary Delaram has been briefly reviewed; However the main purpose of the article is to review the poems of Delaram Khujandi. Up to now there has not been any research on the poems of Delaram Khujandi based on scientific methods.For the first time, by using structuralism, psychoanalysis, and hermeneutics methods, her poems have been reviewed. It has been claimed that without the governmental censorship, the new generation of Tajik Poets are freely developing creative literary works. The Delaram's poetry is one of the prominent examples of those. By composing the firm classical poems, she has consciously achieved to the modern poetry. The results suggest that in poetry, especially modern poetry, Delaram is an imagery, romantic, introvert poet. She portrays the external according to her internal; but she has feminine insight and tone; so in her poetry, we could distinguish the domination of imagination over the judgment. In the structure of the context of her poems there are many words and expression which has been inspired by the poetry of the modern Persian poets. The words 'leaf', 'clock', 'morning', 'season', and especially 'voice' have high frequency in her poems. Most of her poems are about current issues and are social, pedagogical, and imagery. The love between the man and woman is not the direct subject of her poems; but failure and break could be distinguished. Her opinion about the contemporary poetry of Iran is evident; however the commonality which has been observed in images of Delaram's poetry and Iranian Modern poets is not the result of intertextuality. In linguistic function the poet has own artistic insight. Sometimes her imagery is polyphony. The influence of religious worldview and Fatalism philosophy is dominant in her thought. The fundamental metaphor in her poems is 'being lonely'. Elapsed time and its irreversible nature is also one of the essential motifs of her poetry.

Keywords: Delaram, classical poetry, modern poetry, sonnet, image, feminine poetry, introversion.

The Emendation of "The Ten Rules", a Treatise by Mir Sayyid Ali Hamedani

Sayyed Mohammad Bagher Kamalaldini
Associate Professor of Persian Langauge and Literature, Payame Noor University, Iran

'*The Ten Rules*' written by Mir Sayyid Ali Hamedani, a mystic of 8 Hijry century--which some researchers believe it is a translation of Najmoddin Kobra's "Ten Rules"--is a brief treatise about the ways of reaching god and description of ten rules of these ways (*i.e.* penitence, piety, trust, contentment, seclusion, zekr, assiduity, patience, meditation, and satisfaction) from the point of view of mystics. The only existing amendment of the treatise has been done six decades ago by Marijan Molè, the French scholar of Iran. This article is a new amendment of 'Ten Rules' based on the existing manuscript in Vaziri Library in Yazd. In the present amendment some ambiguities of the last amendment have been clarified and supplementary comments have been provided in footnotes.

Keywords: Amendment, 'Ten Rules' treatise, mysticism, Mir Sayyid Ali Hamedani.

The Flower and the Poplar of Sheydai and Persian Poems

Vahid Ruyani
Associate Professor of Persian Language and Literature, Golestan Universitym, Iran
Kamal-oddin Arekhi
Ph.D Student of Persian Language and Literature Sistan and Baluchistan University, Iran

The Turkmen people are one of the ancient ethnic groups who some of them has been resided in east coast of the Caspian Sea, which today has been known as Turkmenistan, and some of them has been resided in the north of Iran. Throughout the several centuries of literary history of these people, there was an ongoing interaction between the Persian and the Turkmen literature. The Turkmen poets and authors have been interested in Persian, as the official language of Iran, and Persian literature and there are Turkmen poets who have been familiar with Persian language and literature and have been inspired by poets and authors of Persian literature. One of these poets was Sheydai, the 18th century Turkmen poets, who had been inspired by Persian classical literature, which one of his remaining books, "The Flower and the Poplar", inspired by Persian Lyrical literary. The story of "The Flower and the Poplar" not only is similar to the "What did the flower to the poplar" based on its name and its characters, but a comparison between this book and other Persian classical literary works shows us that there are similarities between them in terms of the rhetorical figures and words and expression, and in the composition of the book, Sheydai has been inspired by the Persian literary. Some of the common themes of them are: Lover's journey to join his beloved, the manner of falling in love, the voyage, the obstacles that prevent lover to join his beloved, the function of fairies in the story, the distance between the lover and beloved, the function of the Simorgh and sea cow. Similes and metaphors, and bloodthirsty and Huma of felicity are some of the common rhetorical figures and expressions in the book and the Persian literary.

Keywords: *The Flower and the Poplar*, Sheydai, Turkmen Literary, Persian Literary, Effectiveness.

The Muslims of the Adobe of Felicity (The Muslims of Darorrähat) Novel and the Features of It's Translation in Persian

Ebrahim Khodayar
Associate Professor of Persian Language and Literature, Trabiat Modares University, Iran

In the late 19th century, among the Muslims who was under the Russian Empire domination, a social and cultural movement came to emerge which has been known as 'Modern Methods' or 'Modernity'. Following its founder, Ismail Gasprinski (1851-1914), the movement deployed new methods in education in primary schools. After Russian Army was defeated by Japan and the first Russian revolution in 1905, to develop their connection with the public and to spread their tenets, while they were publishing newspaper and magazines to simplify language, simultaneously the movement proceeded to create a rich literature in poetry and narrative literature to modernize their literature both in form and content. In this article we studied the translation of the Tatar novel "The Muslims of Darolrahat", the most important and most famous utopian literary work of Ismail Gasprinski, which has been translated in Persian in 1915 by Abdolrauf Fitrat Bukharai (1886-1938), one of the leaders of Modernity movement and one of the founders of Tajik Persian modern prose in Bukhara. The results indicated that by being faithful to the content of the novel, the translator has done his best to establish a new Persian language inspired by the intelligible colloquial language of the people of the Bukhara in early 20 century. By alteration in the volume of translation, structure of the original text, and formation of dialogues and passages he has been successful to represent the literary genre of the colloquial language of the people of Bukhara and form a new language.

Keywords: Modernity Movement, Central Asia, Ismailbeyk Gasprinski, Fitart Bukharai, Tajik Persian, The Muslims of Darolrahat Novel.

The Function of Colors in "The Divan of Rudaki": A Research on Rudaki's Eyesight and Diversity of Colors in His Poems

Mohammad Pashai
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University, Iran
Rasul Kazemzade
Ph.D Candidate of Persian Language and Literature in Azarbaijan Shahid Madani University, Iran

The poets are always interested in colors and beside the artistic function of colors in creation of poetic images and artistic similes, they use the symbolic features of color terms to communicate their characteristic emotions. The subject of this article is the analysis of function of color elements as one of the linguistic and intratextual elements of poetry in The Divan of Rudaki. There is an ongoing debate about whether Rudaki was a congenital blind or he became blind later in his life. This article is allocated to analysis the high frequency usage of color elements in the few remaining verses of Rudaki's poems. It also points out the several linguistic signs in his poems which show that Rudaki was not a congenital blind; The linguistic signs such as alteration of subjective affairs to objective affairs by artistic application of colors, his special consideration of the nature and it's built-in images, the lexical and idiomatic use of colors and it's built-in compounds, presentation of an abstract image by color terms in the form of tangibles, indirect relation between color and mental concept, the use of enigma, and approaching to the intended referent and the visual experience of images by a partial description.

Keywords: Rudaki, eyesight, blindness, color term, describe.

Шањрванди кишвари шеър
Наќд ва баррасии шеъри Шоњбегим

Умриддин Юсуфов
Номзади илмҳои филологӣ, донишомӯхтаи филологияи Фарҳагистони улуми Тоҷикистон, Тоҷикистон

Њамзамон бо истиќлоли Тољикистон, шеъри тољик вориди марњалаи навин шудааст ва бад-ин тартиб насли љадиде вориди майдони адабиёт шудаанд, ки шеваи гуфтор, сабки баён, тарзи тасвир, вусъати маъниофаринї ва бардоштњои шоиронаи онњо бо насли каме бузургсолтар аз худашон тафовутњои чашмгир дорад. Њамакнун, ки дар авоили садаи 21 мелодї ба сар мебарем, натанњо вазъи шеъри љањон, балки шеъри порсӣ тољикӣ низ дигар шудааст. Яке аз шоироне, ки аз ин вазъияти нав ва мутафовит асар пазируфта, Шоњбегим аст. Шеърњои Шоњбегим самимї суруда шудаанд ва соњиби эњсоси илътимоиянд. Шоњбегим, ки дар навиштањояш ѓолибан аз сабки нигориши устод Лоиќ Шералї, Бозор Собир ва Фарзона таќлид мекунад, мавзўи ашъорашро умуман ба тавсифи ватан, ишќ, дўст доштани мањбуб, муњаббат ба ёр, хушињои рўзгори љавонї, ва дарди њиљрон ихтисос додааст. Ашъори ў бештар дар ѓолаби ѓазал, дубайтї ва сафед суруда шудаанд. Табъи Шоњбегим модарзод, суханаш равон ва сабки баёнаш сода асту эњсос, дарку бениши шоирона дорад. Дар навиштањои ў бозёфтњои зебои шоирона дида мешаванд. Дар канори бозёфтњо, дар шеъри њар шоире, ки ба тозагї вориди сањнаи адабиёт мешавад, одатан наќсу камбудњои лафзї, маъноӣ ва вазнӣ низ дида мешавад, ки навиштањои Шоњбегим низ аз ин амр мустасно нестанд.

Вожањои калидї: Тољикистон, шеъри муосир, Шоњбегим, бозёфтњои шоирона, нуќсонњои шеърӣ.

масъалањои марбут ба сиҳњати авзон ва ќолаб, санъат ва њунар, суннат ва навоварї, ва мавзўъ ва мўњтаво сурат гирифтааст, ки аз ин љињат, иќдоми нахустин ба њисоб меояд. Дар ин маќола, зимни баррасӣ масъалањои асосӣ мавриди назар, фазои шоирї ва бозёфтњои шоири љавон ба сурати яклухт мавриди мутолиа ва наќд ќарор гирифта ва натиљаи он дар понздањ бахш, хулоса шудааст.

Вожањои калидї: Бањроми Рањматзод, шеър, ќолаб, муњтаво, суннат, навоварӣ.

Гиряњо ва хандањои шоиронаи Бањроми Рањматзод љустори дар заминаи ашъори шоир

Мисбоњиддини Нарзиќул
Мисбоҳиддини Нарзиқул Доктори илмҳои филологӣ, профессори Донишгоҳи миллии Тоҷикистон, Тоҷикистон

Дар муњити адабии Тољикистон, имрўза, иддае аз шоирони љавон ба арсаи шеър ва шоири ќадам нињодаанд, ки шеъри пас аз даврони истиќлоли кишвари моро намояндагї мекунанд. Бањроми Рањматзод дар шумори теъдоди ќобили таваљљуҳи шоирони љавони умедбахш ќарор дорад, ки намояндаи њавзаи адабии вилояти Суѓд аст ва аз таљрибањои шогирдонааш чунин бармеояд, ки дар натиљаи омўзиш ва зањмати њамешагї, ояндаи дурахшоне мунтазири ўст. Ба доираи баррасї ва тањќиќ кашидани шеъри шоирони љавони кўшо, монанди Бањроми Рањматзод ба шаклгирии роњи эљодї ва такмили љањони шоирии онњо мусоидат хоњад кард. Рањматзод ва њамнаслони ў аз љумлаи шоирони тозанафас мањсуб мешаванд, ки зиндагї ва тањсилоти хешро дар давраи љадид ва таърихи навини Ҷумњурии Тољикистон оѓоз кардаанд. Нигоњи ин шоирон бо шоирони љавоне, ки дар ањди Шўравї вориди майдони адабиёт мешуданд, комилан фарќ мекунад. Дар кишвари мо барои фаъолияти шоирони љавон дар ќиёс бо шоирони љавони ањди собиќ њељ мањдудияте аз назари фикрӣ вуљуд надорад. Бинобарин, таќозоњо њам дар баробари шоирони љавон дигаргуна аст ва њунари мондагор, меъёри асосӣ дар кори шоирии онњо мањсуб мешавад. Шоири љавони њамасри мо бояд сухане бигўяд ва ба хонанда пешнињод кунад, ки истилоњан шеър бошад ва бо фазои шеъри тољикӣ (форсӣ), дар ќаламрави шеъри порсӣ (форсї, дарї, тољикӣ) ва љањон, њамовозӣ пайдо карда тавонад. Дар ин мухтасар муаллиф бар он аст то шеъри шоири љавон Бањроми Рањматзодро бо њадафи намоёндани нишебу фарозњои мављуд дар ќадамњои нахустини эљодї ва кашфи дунёи шоирии ў баррасӣ кунад. Ѓарази аслї муаррифї ва наќди ашъори шоири љавон бо маќсади арзёбии шеъри ў буда ва ин амр бо фарогирии

гуфт умумиятњое, ки дар миёни тасвирњои Дилором ва навгароёни Эрон њаст, самараи равобити байномтанӣ нест. Ин шоира дар коркардњои забонӣ, наќши дид ва њунари худӣ низ дорад. Тасвирњояш гоње чандсадоиянд. Дар андешааш, таъсири љањонбинии мазњабї ва фалсафаи фотолисм ѓалаба дорад. Истиораи бунёди шеърњояш «танњо мондан» аст. Гузашти бебозгашти ваќт низ аз мутифњои асосии шеъри ўст.

Вожањои калидї: Дилором, шеъри суннатї, шеъри нав, ѓазал, тасвир, шеъри занона, дарунгарої.

Тарокуми завќу эњсос
Наќд ва баррасии шеъри Дилороми Хуљандӣ

Бадриддин Маќсудов
Бадриддин Маќсудов Доктори илмҳои филологӣ, профессори Донишгоҳи миллии Тоҷикистон**,** Тоҷикистон

Дар маќолаи њозир ашъори суннатї ва навпардозињои Дилором, шоираи љавони тољик, таљзия, тањлил ва баррасӣ шудааст. Дар Тољикистон, ду шоираи хушќариҥаи навќалами ѓиноѓў бо исми Дилором фаъолият доранд: яке аз Хуљанд ва дигаре аз Хатлон. Бар шеъри Дилороми соњї барои бори аввал, назари интиќоди иљмолӣ сурат мегирад. Аммо њадафи аслї тањќиќ ва наќди ашъори Дилороми аввал аст. То ба имрўз бар ашъори ин шоира бар мабнои равиши илмї, тањќиќе анљом нашудааст. Барои аввалин бор дар бораи сурудањои ин шоираи тољик, бо коргирӣ аз равишњои сохторшиносї, равонкові ва њермунитики адабї дар ин маќола тањќиќ шудааст. Изњор мешавад, ки насли нави шуарои тољик, бидуни назорати сонсури давлатї, озодона ба халлоќияти адабї, шуѓл варзидан доранд. Намунаи боризи ин иддио сурудањои Дилором аст. Ў аз роњи сурудани шеъри матини суннатї огоњона ба эљоди шеъри нав расидааст. Дар бораи натиљаи тањќиќи мавзўъ метавон чунин ишора кард, ки Дилором дар шоирї, бавижа дар гуфтани шеъри нав, шоири тасвиргар, романтик ва дарунгарост. Берунро мутобиќ бар дунёи даруни худ ба тасвир мегирад. Аммо дид ва лањни занона дорад. Бинобарин, дар шеъри нави Дилором бартарии тасвир бар ќазоватро мебинем. Дар низоми бофти ашъораш калима ва таркибњои баргирифта аз ашъори шуарои навпардози Эрон бисёр аст. Дар шеъри ў вожањои «барг», «соат», «субњ», «фасл» ва ба вижа «садо», басомади зиёд доранд. Аксари ашъораш роњеъ ба мавзўоти рўз њастанд ва иљтимої, таълимї ва тасвири њолотанд. Мавзўи ишќи зан ба мард мустаќиман матрањ нест. Аммо нокомї ва шикаст дар он эњсос мешавад. Назари шоира дар бораи шеъри имрўзи Эрон ва бардоштњояш аз он ошкор аст. Аммо метавон

Тасњењи рисолаи «Дањ ќоида» асари Мир Сайїид Алии Њамадонӣ

Сайид муҳаммад боқир Камолуддинӣ
Донишёри забон ва адабиёти форсии Донишгоҳи Паёминури Эрон, Зрон

Рисолаи «Дањ ќоида», рисолаест мухтасар ба забони форсӣ аз Мир Сайїид Алии Њамадонї, олим ва орифи ќарни њаштуми ќамарї, дар бораи роњњои расидан ба Худо ва ташрењи мароњил ва ќавоиди дањгонаи он аз назари мутасаввифа, яъне тавба, зуњд, таваккул, ќаноат, узлат, зикр, таваљљуњ, сабр, муроќиба ва ризо, ки бархе аз муњаќќиќон онро тарљумаи “Усул-ул-ашара”-и Наљмуддини Кубро донистаанд. Танњо тасњењи мављуд аз ин рисола марбут ба шаш дањаи ќабл аст, ки Морин Мула, эроншиноси фаќиди фаронсавї онро анљом додааст. Маќолаи њозир тасњењи љадиде аз рисолаи «Дањ ќоида» аст, ки аз рўи нусхаи хаттии мављуд дар Китобхонаи Вазирии Язд анљом шудааст. Дар тасњењи ахир бархе аз ибњомоти тасњењи ќаблӣ бартараф ва тавзењоти такмилӣ дар поваракӣ омадааст.

Вожањои калидї: тасњењ, рисолаи «Дањ ќоида», ирфон, Мир Сайїид Алии Њамадонӣ.

Гул ва санавбари шайдої ва манзумањои форсӣ

Вањиди Рўёнӣ
Донишёри забон ва адабиёти форсии Донишгоҳи Гулистон, Эрон
Камолиддин Арехӣ
Донишҷӯи доктории забон ва адабиёти форсии Донишгоҳи Систон ва Балуҷистон, Эрон

Ќавми туркман яке аз аќвоми ќадимист, ки бахше аз онњо дар каронаи шарќии дарёи Хазар ва кишвари Туркманистони имрўзї ва бархе дигар дар шимоли Эрон сокин шудаанд. Дар тўли таърих чандин садаи адабиёти ин ќавм, таъсир ва таассури мутаќобили байни адабиёти форсї ва адабиёти туркман вуљуд доштааст. Дар ин миён, шуаро ва нависандагони туркман њамвора дар тўли таърих ба адабиёти форсї, ба унвони забони расмии эрониён, таваљљуњ нишон додаанд ва шоирони туркмани барљастаеро метавон нишон дод, ки бо забон ва адабиёти форсӣ ошно буда ва тањти таъсири шоирон ва нависандагони адабиёти форсӣ ќарор доштаанд. Яке аз ин шуаро Шайдої, шоири ќарни њаљдањуми туркаман аст, ки аз адабиёти классики форсї бисёр асар пазируфтааст. Аз љумла, манзумае ба номи “Гулу санавбар” аз ў барљой монда, ки тањти таъсири манзумањои ѓинои адаби форсӣ суруда шудааст. Ин достон натанњо ба линњози исм ва бархе шахсиятњо бо достони “Гул ба санавбар чї кард?”, ки яке аз достонњои омиёна дар адабиёти форсист, мушобањат дорад, балки муќоисаи он бо соири манзумањои классики адабиёти форсӣ нишон медињад, ки ин асар ба линњози мазмун, ороянњои адабї ва луѓоту таркибот бо манзумањои адаби форсӣ дорои иштирокотест ва Шайдої дар сурудани ин манзума аз манзумањои адаби форсӣ асар пазируфтааст. Бархе мазомини муштарак иборатанд аз: сафари ошиќ барои расидан ба маъшуќ, шеваи ошиќ шудан, сафар бо киштї, мавонеи расидан ба маъшуќ, наќши париён дар достон, баъди масофат байни ошиќ ва маъшуќ, наќши симурѓ ва гови дарёї. Аз ороянњои адабии муштарак низ метавон ба ташбењ ва истиора ва ѓайра, ва аз луѓоту таркиботи форсии муштарак ба “хунхора”, “њумои саодат” ва ѓайра ишора кард.

Вожањои калидї: “Гулу санавбар”, Шайдої, адабиёти туркман, адабиёти форсї, асарпазирӣ.

Романи мусулмонони дор-ур-роњат ва вижагиҳои тарҷумаи форсии он

Иброњими Худоёр
Донишёри забон ва адабиёти форсї, Донишгоњи Тарбияти мударрис, зрон

Дар авохири нимаи дувуми садаи нуздањуми мелодї, дар миёни мусулмонони тањти султаи импературии Русия љунбиши иљтимої ва фарњангӣ дар њоли шаклгирӣ буд, ки ба таассї аз шеваи ибдоии бунёнгузори он Исмоилбек Гаспаринский (1851-1914м), барои омӯзиши навин дар макотиби ибтидоии мусулмонони мавсум ба «Усули савтия» ё «Усули љадид», ба «Ҷадидия» машњур шуд. Ин љунбиш пас аз шикасти сангини артиши русияи таззорӣ аз артиши Япония ва вуќӯи Инќилоби аввали Русия дар соли 1905м, ба манзури эљоди иртиботи густарда бо тӯдаи мардум, барои таблиѓи афкори худ, њамзамон бо рӯй овардан ба чоп ва интишори рӯзнома ва маљалла ва сода кардани забони онњо, ба халќи осори адабии фохир дар њавзаи шеър ва адабиёти достонии љадид низ даст зад ва аз ин тариќ, ба навсозии адабиёти худ, њам аз назари сурат ва њам аз назари муњтаво иќдом кард. Дар ин маќола, вижагиҳои “Мусулмонони Дор-ур-роњат”, тарљумаи романи тотории “Дор-ур-роњат мусулмонлари” (1906м), муњимтарин ва маъруфтарин асари адабии ормоншањри Исмоил Гаспаринский (1851-1914м), ки Абдуррауфи Фитрати Бухорої (1886-1938м), аз сарони љунбиши љадидия ва бунёнгузори насри навини форсии тоҷикӣ дар Бухоро онро дар 1915м ба форсӣ тарҷума карда аст, баррасӣ шуд. Натоиљи тањќиќ нишон дод, ки мутарљим зимни вафодорӣ ба матни тотории роман аз назари муњтаво тамоми талоши худро барои бунёнгузори забони навойини форсӣ баргирифта аз забони ќобили фањми гуфтории умумии мардуми Бухоро дар авоили ќарни бистум ба кор бурда ва бо афзоиш ё коҳиши ҳаҷми тарҷума, тағйири сохтори наҳвии матни аслӣ, тағйири шакли гуфтугӯҳо ва нақли қавлҳо, аз намоиши гунаи адабии забони гуфтории бухороиён ва дар натиља шаклдиҳӣ ба забони навойин сарбаланд берун омадааст.

Вожаҳои калидӣ: љунбиши љадидия, Осиёи Марказї, Исмоилбек Гаспаринский, Фитрати Бухорої, форсии тољикї, романи “Мусулмонони дор-ур-роњат”.

Корбурди унсури ранг дар девони Рӯдакї
Таньќиќе дар бораи биноии Рӯдакї бар асоси танаввуи ранг дар девони ӯ

Муњаммади Пошой
Устодёри гурӯњи забон ва адабиёти форсии Донишгоњи Шањид Мадании Озарбойљон, Зрон
Расули Козимзода
Донишҷӯи доктории забон ва адабиёти форсии Донишгоҳи Шаҳид Мадании Озарбойҷон, Зрон

Шоирон њамвора ба рангњо таваљљуњи хоссе нишон додаанд ва дар канори коркарди њунари унсури ранг дар халќи тасовири шоирона ва ташбењоти њунарї, аз вижагии намодини рангвожањо низ дар интиќоли авотиф ва эњсосоти вижаи худ бањра бурдаанд. Мавзӯи бањси ин маќола баррасии корбурди унсури ранг дар девони Рӯдакї ба масобаи яке аз аносури забонӣ ва дарунматнии шеър аст. Аз замонњои дур кӯри модарзод будан ё кӯр шудани Рӯдакї дар авохири умраш, масъалае мубњам ва торик мањсуб мешавад, ки зењни пажӯњандагонро ба худ машѓул доштааст. Ин маќола ба баррасии басомади фаровони корбурди унсури ранг дар андак абёти боќимонда аз Рӯдакї ва ишора ба чандин маврид аз нишонањои забонӣ ва дарунматнии шеъри ӯ, аз ќабили табдили умури зењнӣ ба умурӣ њиссӣ бо корбурди њунармандонаи ранг, таваљљуњи хосси ӯ ба табиат ва тасовири барсохта аз он, корбурди луѓавї ва истилоњии ранг ва таркиботи барсохта аз он, ироаи тасвири интизоӣ дар ќолаби мањсусот ба кумаки рангвожањо, робитаи ѓайримустаќими ранг ва мафњуми зењнї, истифода аз луѓаз ё чистон, расидан аз сатњи тавсифи љузӣ ба мисдоќи мавриди назар ва таљрибаи дидор ва тасовири дидорӣ, ихтисос дорад, то нишон дињад, ки Рӯдакї дар ибтидо чунин тасовиреро дида ва дарк карда ва кӯри модарзод набудааст.

Вожањои калидї: Рӯдакї, биної, кӯрї, рангвожа, тавсиф.

Феҳрист

- **Корбурди унсури ранг дар девони Рӯдакї Таньќиќе дар бораи биноии Рӯдакї бар асоси танаввуи ранг дар девониӯ**
  Муњаммади Пошой, Расули Козимзода 1

- **Романи мусулмонони дор-ур-роњат ва вижагиҳои тарҷумаи форсиион**
  Ибрањими Худоёр 25

- **Гул ва санавбари шайдої ва манзумањои форсӣ**
  Вањиди Рӯёнӣ, Камолиддин Арехӣ 49

- **Тасњењи рисолаи «Дањ ќоида» асари Мир Саййид Алии Њамадонӣ**
  Сайид муҳаммад боқир Камолуддинӣ 67

- **Тарокуми завќу эњсос Наќд ва баррасии шеъри Дилороми Хуљандӣ**
  Бадриддин Маќсудов 87

- **Гиряњо ва хандањои шоиронаи Бањроми Рањматзод љустори дар заминаи ашъори шоир**
  Мисбоњиддини Нарзиќул 109

- **Шањрванди кишвари шеър Наќд ва баррасии шеъри Шоњбегим**
  Умриддин Юсуфов 135

- **Чакидаи тоҷикӣ 153**

- **Чакидаи англисӣ 161**

7. Мақола сирфан аз тариқи сабти ном дар сомонаи нашрия ба нишонии http://www.rudaki.org/ ирсол шавад. Чунончи мақолаҳое, ки ба ҳар шакли дигар дарёфт шаванд, аз фароянди доварӣ канор гузошта хоҳанд шуд.
8. Чунончи маќолае фоќиди њар як аз мавориди боло бошад, аз дастури кор хориљ мешавад.
9. Ҳаќќи чопи њар маќола, пас аз пазириш маљфуз аст ва нависандагон дар ибтидои ирсоли маќола мутаањњид мешаванд, то мушаххас шудани вазъияти маќола онро ба љойи дигар нафиристанд. Чунончи ин мавзўъ риоят нашавад, њайати таљририя дар иттихози тасмими ниҳої мухтор аст.
10. Нашрия дар ислоњи маќолоте, ки ниёз ба вироиш дошта бошанд, озод аст.
11. Орои мундариљ дар нашрия мубаййини назари масъулон ва ношир нест.

- **Мақолаи тарҷумашуда дар нашрия**: насаб ва номи нависанда (соли нашр). «Унвони маќола», насаб ва номи мутарҷим. ***Номи нашрия*** (ҳарфҳои каҷ ва сиёҳ бо шумораи қалами 11). Давра ва шумораи нашрия. Шумораи сафаҳот.
- **Пойгоҳҳои интернетӣ:** насаб ва номи нависанда (соли интишори мақола). «Унвони маќола». ***Номи нашрияи электрониқӣ*** (ҳарфҳои каҷ ва сиёҳ бо шумораи қалами 11). Давра. Таърихи муроҷиат ба сомона. Нишонии дақиқи пойгоҳи интернетӣ.

Ёдовариҳои нукоти муҳим:

1. Расмулхатти мавриди ќабули нашрия ва усули нигориши маќолаҳо бар асоси охирин шеваномаи Фарҳангистони забон ва адаби форсӣ ба нишонии: http://www.persianacademy.ir/fa/das.aspx аст.
2. Ирҷоот дар матни мақола, байни қавс (насаб, сол: шумораи ҷилд/ шумораи саҳифа) навишта шавад. Манобеи лотин ба ҳамон шакли лотин дар матн дарҷ шавад. Зарурат дорад нависандагон ирҷоотро ба шакли дақиқ ва мутобиқи ончи дар сатрҳои пешин гуфта шуд, зикр кунанд. Дарҷи нишонии манбаъ дар матн барои тамоми мавридҳои нақлшуда, чи нақли қавли мустақим ва чи ғайримустақим, зарурӣ аст. Ҳамчунин мушаххасоти комили ҳамаи манобеи ирҷоъдодашуда бояд дар феҳристи манбеъ оварда шавад.
3. Муодили лотини вожаҳо ва истилоҳоти номаънус барои бори аввал, ки дар матн меояд, дар пайнавишт дарҷ шавад.
4. Нақли қавлҳои мустақим беш аз чил вожа ба сурати ҷудо аз матн бо сархатти (1 сантиметр) аз тарафи рост ва бо қалами шумораи 12 танзим шавад.
5. Номи китобҳои дохили мант ба сурати **сиёҳ ва каҷ** (қалами шумораи 12) ва номи мақолот, шеърҳо ва достонҳои кӯтоҳ дохили нохунак қарор гирад.
6. Ҷадвалҳо, намудорҳо ва аксҳо дар интиҳои матн баъд аз натиҷагирӣ ва қабл аз ёддоштҳо ва манобеъ қарор гирад ва тамоми онҳо ҳовии унвон ва шумора бошад. Ирсоли ҷадвалҳо дар формати word зарурӣ аст.

4. **Вожањои калидї**: асоситарин вожањое, ки маќола дар атрофи онњо бањс мекунад ва мавриди таъкиди маќола аст, вожањои калидї аст ва маъмулан 3 то 7 вожа дорад.
5. **Муќаддима**: муќаддима, заминаи омода шудани зењни мухотаб барои вуруд ба бањси аслї аст. Бинобар ин нависанда дар муќаддима мавзўъро аз кул ба љузъ баён мекунад, то фазои равшане аз матни бањс барои хонанда њосил шавад. Њамчунин зарурист баёни њадафњои пажўњишӣ дар муќаддимаи маќолаи мадди назар ќарор гирад. Унвони муќаддима бо шуморагузорӣ (бад-ин сурат: 1-муќаддима) оварда шавад ва дар идомаи муќаддима унвонњои 1-1- баёни масъала, 1-2- пешинаи тањќиќ 1-3- зарурат ва ањаммияти тањќиќ, њамроњ бо тавзењоти марбут оварда шавад.
6. **Бањс**: шомили тањлил, тафсир, истидлолњо ва натоиљи тањќиќ аст. Бањс бо шумораи 2 мушаххас шуда ва унвонњои фаръии бањс ба сурати 2-1, 2-2, 2-3 ... танзим шавад.
7. **Натиља**: шомили зикри фишурдаи ёфтањост, ки бо шумораи 3 мушаххас мешавад.
8. **Ёддоштњо**: шомили пайвастњо, замимаҳо, пайнавиштњо ва ба таври куллї матолибест, ки љузъу асли маќола нест, аммо дар табйини мавзўъи навишта зарурї ва муносиб ба назар мерасад. Шумораи марбут ба пайнавиштҳои даруни матн бо адади поварақӣ мушаххас мешавад ва ба сурати мусалсал меояд, (намуна: равобити фарҳангӣ байни эрониён ва соири тамаддунҳо...).
9. **Фењристи манобеъ**: манобеъи мавриди истифода дар матн, дар поёни маќола ва бар асоси тартиби алифбоӣ насаби нависанда (нависандагон) ба шарҳи зер оварда шавад:

- **Китоб**: насаб, номи нависанда (соли нашр), **номи китоб** (ҳуруфи каҷ ва сиёҳ бо шумораи қаламї 11). Номи мутарљим, мусањњењ, ҷилд, навбати чоп, мањалли нашр, ношир.
- **Маќолаи мунташиршуда дар нашрия**: насаб ва номи нависанда (соли нашр). «Унвони маќола». ***Номи нашрия*** (ҳуруфи каҷ ва сиёҳ бо шумораи қалами 11). Давра ва шумораи нашрия. Шумораи сафањот.

Равиши тањияи маќола:

1. Матни маќола ва фењристи манобеъ дар њар сафња теъдоди 26 сатр ва тўли њар сатр 12 сантиметр ва фосилаи сатрњо single чоп шавад.
2. Маќолот аз 20 сафњаи чопшуда (бо риояти банди 1) таљовуз накунад. Њамчунин маќолот бояд бо истифода аз барномаи Word 2003/2010 бо ќалами B Nazanin 13 танзим ва чоп шаванд.
3. Дарљи унвонњо ва масъулияти нависандагони муњтарам дар мароњили мухталиф сирфан ба њамон сурати сабти номи аввалия дар сомона дар назар гирифта хоњад шуд. Бинобар ин дар сабти тартиби асомї ва масъулияти онњо диққат шавад.

Сохтори маќола:

Сохтори маќола бояд бар ин асос танзим шавад: унвони маќола, номи нависанда ё нависандагон, чакида (300), вожањои калидӣ (3 то 7 калима), муќаддима, бањс, натиљагирї, ёддоштњо ва фењристи манобеъ (теъдоди калимоти кулли маќола аз 4000 то 6500 калима бошад):

1. **Унвон**: унвони маќолаи кӯтоҳ, даќиќ ва дарбардорандаи баёни равшане аз мавзӯъи маќола бошад.
2. **Номи нависанда ё нависандагон:** дар зери унвони маќола самти чап ба ин тартиб навишта шавад: ному насаб, мартабаи илмӣ, номи донишгоҳ ё муассисаи маҳалли иштиғол, нишонӣ, телефон ва дурнигор. Дарҷи нишонии роённомаи нависандаи масъули маќола ва донишгоҳ ва муасссисаи марбут дар понавишт илзомї аст ва нависандаи масъул муваззаф аст ба мукотиботе, ки аз дафтари нашрия анҷом шавад дар асраи вақт посух диҳад.
3. **Чакида**: шомили муаррифии мавзўъ, зарурат ва ањаммияти тањќиќ, равиши кор ва ёфтањои пажўњишӣ аст ё ба таъбири дигар дар чакида бояд баён шавад, ки чї гуфтаем, чӣ гуна гуфтаем ва чї ёфтаем ва беш аз 300 калима набошад. Ирсоли чакидаи англисӣ ва кириликӣ дар саҳифаи ҷудогона, шомили унвони маќола, номи нависанда/нависандагон, муассиса/муассисоти матбуъ ва рутбаи илмии онон илзомї аст.

Роњнамои тадвини маќола

Муќаддима: сарнавишти Осиёи Марказї дар замоне ба дарознои таърихи зиндагии аќвоми ориёї дар он бо забону адаби форсї пайванд хўрдааст. Дар ин давраи тўлонӣ садњо адиб, шоир, муаррих, файласуф ва донишманд аз домони ин хок парвариш ёфта ва зинатбахши тамаддуни љањон шудаанд. **Масъулони дуфаслномаи пажўњишҳои забонӣ ва адабӣ дар Осиёи Марказӣ** бо назардошти ин пайванди жарф ва бо истифода аз њайати таљририяи муташаккил аз устодони донишгоњњои Эрон, Афѓонистон ва панљ кишвари Осиёи Марказї ќасд доранд мероси њазору дусадсолаи забон ва адаби форсї ва таъсири он бар забонњо ва фарњангњои ўзбакї, ќирѓизї, туркманї ва ќазоќии Осиёи Марказї аз садаи сеюми ќамарї то кунунро ба мухотабони алоќаманди он шиносонда, бо ин шева пайвандњои мардумони гуногуннажод ва чандгунзабони ин минтаќаро бо якдигар ва бо дигар мардумони љањон мустањкамтар намоянд. Аз ин љињат ин нашрия метавонад расонаи муътабар ва пештоз дар Моваруннањрпажўњӣ дар Эрон ва љањон бошад ва бо рўйкарди илмии худ гоме њарчанд кўчак дар роњи бозхони мероси муштараки ин њавзаи тамаддунӣ бардорад.

Хатти машйи нашрия:

Њар гуна маќолае, ки дар заминаи забон ва адабиёти форсї ва иртиботи он бо забонњои бумӣ дар Осиёи Марказї навишта шавад ва аз арзиши илмии лозим бархурдор бошад, барои баррасї ва эњтимолан чоп дар маљалла пазируфта хоњад шуд. Њайати таљририя дар рад ё ќабул ва низ њак ва ислоњи маќолот озод аст.

Баррасии маќолот:

Ҳайати таљририя нахуст маќолоти дарёфтшударо баррасӣ хоњад кард ва дар сурате, ки муносиб ташхис дод ва дар чорчўби тахассусии мавзўъи нашрия ќарор гирифт, пас аз њазфи номи нависандагон барои арзёбӣ ба ду нафар аз довароне, ки соњибназар бошанд, ирсол хоњад кард.

Бисмиллоҳир Раҳмонир Раҳим

Ройзании фарҳангии Сафорати Ҷумҳурии Исломии Эрон дар Тоҷикистон

Дуфаслномаи илмї- тарвиљии пажўҳишҳои забонї ва адабї дар Осиёи Марказї

Ин нашрия бо муҷаввизи шумораи 499 аз 07.10.1999 ба номи Ройзании фарҳангии Сафорати Ҷумҳурии Исломии Эрон ба сабт расидааст.

Ин маљалла бинобар муљаввизи комиссияи нашриёти илмӣ ба таърихи 19/12/1395 ва бар асоси номаи шумораи 3/18/2549 таърихи 16/01/1395 мудири кулли дафтари сиёсатгузорї ва барномарезии умури пажўњишии вазорати улум, тањќиќот ва фановарї аз шумораи 44, бањор ва тобистони 94 дорои рутбаи илмӣ- тарвиљї аст.

Соли ҳабдаҳум, шумораи чиҳилуҳафтум, пойиз ва зимистони 1395