

□ گپ شما کاملاً درست و حسابی است. منتها تنها شعر که مشکل را حل نمی‌کند. من در مصاحبه‌ای که با فریاد عاشورا داشتم، در آخر آن مصاحبه از مقامات جمهوری اسلامی ایران یک تقاضای عاجزانه‌ای کرده‌ام که در ضمن کارهایی که در طی سالهای جهاد و آوارگی و مهاجرت کرده‌اید یک کمک آخری هم بکنید و آن این است که موسیقی ما را از مرگ نجات بدهند. نمی‌خواهم موسیقی ما را انکشاف بدهند، مدرنیزه بسانند، فقط یک خواهش رسمی از مقامات فرهنگی ایران کردم که موسیقی را که به لب پر نگاه رسیده و دارد دفن می‌شود، از مرگ نجات بدهند. با تشکیل یک یا دو گروه کوچک در شهرهای تهران ویا مشهد یا سایر جاها، نگذارند که نفس‌های آخر موسیقی ما تمام بشود. همین اکنون ما در ایران یک ارکستر منظم نداریم. حتی در سطح بسیار بدوی. برای من بسیار غم‌انگیز است وقتی رادیو مشهد از من تقاضا کرد که چند تا سرود بخوانم؛ گفتم که ما ارکستر موسیقی نداریم. آوازش را نداریم. پول و امکاناتش را نداریم. برای من غم‌انگیز بود که در این کشور دو تا آواز خوان حسابی افغانی نداریم. از این جهت من خواهش کردم که یک گروهی از آوازخوانان و نوازندگان حسابی افغانستان تشکیل بدهید به درد شما هم می‌خورد و به درد فردای موسیقی افغانستان هم بخورد. امیدوارم که به این آرزو برسیم و برادران ایرانی ما این توجه را بکنند و در این عرصه بما کمک کنند.

□ این کار زیاد هم مشکل نیست.

□ چرا، باید اینها پروانه‌ی کار داشته باشند، اقامت داشته باشند. همین الان، من سه یا چهار نفری را می‌شناسم که نه اجازه‌ی کار دارند، نه اجازه‌ی اقامت و نه یک نامه که حتی از این مشهد تا سبزوار بروند؛ نه خانه و زندگی و نه یک حقون ماهوار... ما به تنهایی و بدون کمک دولت کی می‌توانیم این کار را بکنیم؟ همان طور که تاکنون دولت برادر دست ما را گرفته است، در همین عرصه هم یکی دو تا استاد موسیقی و یکی دو شعر ساز برای موسیقی - اگرچه به فرموده‌ی آقای مظفری امروز ما شعر خوب زیاد داریم - و یک ساختمان و یک جایی که استاد یاد بدهد و کار کند برای ما هزینه شود خیلی خوب است.

□ در مجموعی آهنگهایی که شما خوانده‌اید از کدام خوشن آمده و از کدام راضی بوده‌اید؟

□ از دو سه تا آهنگ که محصول سه دهه کار آواز خوانی من است که خوشم می‌آید و خوش هستم که آن را خوانده‌ام. اولین آهنگی که خوشم می‌آید آهنگ «سیاموی و جلالی» است که با همان اصلاتی که این آهنگ دارد و دوبیتی‌هایی که مال خود جلالی است، با همان اصلاتی که قدیمی‌ها در بادغیس می‌خواندند؛ من آن را خواندم که دیگر نه من و نه هیچ آوازخوان دیگری نمی‌تواند بخواند. حتی استاد سرآهنگ به من گفت که: «من هم نمی‌توانم این گونه بخوانم» در ضمن همین صحبت البته به من گفت که تو خودت پیش من سه پسه آوازخوان نیستی - من خیلی به ایشان احترام داشتم و همیشه در خدمتش بودم - گفت: «هستی یا نه؟» گفتم: «چرا سه پسه می‌گویی، چرا یک پسه نمی‌گویی؟» در حالی که حرفش را کاملاً حسابی و جدی می‌زد، گفت: «برادر، همان سیاموی و جلالی را که تو خوانده‌ای استاد سرآهنگ که نه، اگر پدرش هم از خاک زنده شود نمی‌تواند بخواند». این حرفی بود که از دهان استاد سرآهنگ صادقتان برآمد. «به همان سبک و زیبایی که تو سیاموی و جلالی را خوانده‌ای استاد سرآهنگ نمی‌تواند بخواند، و من که نتوانم دیگر هیچ کس نمی‌تواند - و گفت که - اگر کسی

ادعا کند، به این شعر می‌خورد که:
گاه باشد که کودک نادان
از قضا بر هدف زند تیری.»

همین آهنگ در همان سالهایی که من در آلمان بودم، در محیط خارج هم خیلی گل کرد و سروصدا انداخت. در آهنگ‌های میهنی و حماسی - که پیشتر عرض کردم که خوانده‌ام - همین سرود وطن را می‌توانم ادعا کنم که اگر بهترین نباشد، جزو بهترین‌هاست. باز یک ادعای تاریخی بکنم و یک خودستایی - یا کمال تأسف و درد و غم و بیچارگی - که اگر پنج تا سرود در افغانستان خوانده شده باشد که جزو بهترین‌ها باشد یکی از آنها همین سرود «وطن» است که من خوانده‌ام.

□ آهنگ سرود وطن را که ساخته؟

□ از میکس تودور راکیس آهنگساز یونانی است. در زمانی که من در آلمان بودم آن را شنیدم. داستان زندگی این آوازخوان یونانی شنیدنی است. در زمان حکومت ژنرالها در یونان او را تبعید کردند به فرانسه و رفت. تا دولت ژنرالها سرنگون شد، از فرانسه آمد. مردم از فرودگاه روی شانه‌ی خود بردند و در انتخابات به ایشان رای دادند و شد وکیل شورا. اما آهنگساز بود، آوازخوان بود و نوازنده، چرا که در استندپوم‌های سپورتی و در میدان فوتبال ارکستر خود را می‌برد و آوازخوانی و هنرنمایی می‌کرد برای مردم خود. دوم این‌که همیشه به خاطر انسان می‌خواند، به خاطر انسان می‌ساخت و به خاطر انسان می‌نوشت که خیلی کتابها سر این نوشته شده است. سروردها خوانده‌اند. بعضی وقت‌ها می‌گویند که موسیقی مرز ندارد؛ الان همین سرود «وطن» را هیچ کس باور نمی‌کند که موسیقی یونانی است. فکر می‌کنند موسیقی افغانی است و در دستگاه، بیروی خود ما خوانده شده. براسی موسیقی این آدم جهانشمول است.

سوم هم یک آهنگی را خوانده‌ام به نام «یادبود» که یکی از خصوصیات آن این است که با خالص آلات موسیقی اروپایی خوانده‌ام. آله‌ی موسیقی هند و افغانستان در آن نیست. سیاموی و جلالی البته خالص با آلات موسیقی افغانستانی است، مانند رباب، دهل و دوتار... سرود «وطن» مختلط است با موسیقی شرقی و غربی ولی آهنگ «یادبود» را خالص با آلات موسیقی اروپایی خواندم، یک امتحانی کردم □ تشکر استاد! اگر حرف ناگفته‌ای هست بفرمایید.

□ حرف ناگفته همین است که اگر هر کدام از ما و شما - نه تنها من و شما بلکه به ملت افغانستان عرض می‌کنم - همین قدر که سرآهنگ‌ها و آهنگ‌ها و موسیقی گپ زدیم و سر مسأله‌ی موسیقی عقیقاً فرو رفتیم - صدقات... عرض می‌کنم - همین قدر غم ملت و غم ملک و وطن خود را بخوریم. من خیلی خوش می‌شوم اگر سر موسیقی یک ضربدر کلان هم بکشند که اصلاً افغانستان موسیقی نداشته باشد، من به آن هم راضی می‌شوم، به شرطی که ملکی داشته باشیم وطن و ملتی داشته باشیم. این آرزوی من است. نمی‌فهم که به چه شکلی به این آرزو و آرمان خواهیم رسید. دعا می‌کنم که به این آرمان برسیم. ببخشید که سر شما به درد آورد.

□ مانده نیابید!

□ خدا حافظ شما.

اشاره:

تقی خاوری شاعر و پژوهنده‌ی ایرانی در سال ۱۳۱۷ در شهر مقدس مشهد متولد شد. ایشان تحصیلات آکادمیک ندارد و به قول خودش فرزند کارگاه‌هاست، اما ذات جست‌وجوگرش از وی شاعری نوپرداز و محقق سخت‌کوش بار آورده. از ایشان تا کنون چندین مجموعه شعر با نامهای «فرزند کارگاه»، «در دایره صبح» و «ماه و ابریشم» به چاپ رسیده‌است و مجموعه شعر «شکله‌ی بی‌صدا» و «تاریخ مردم هزاره و شرق ایران» را نیز برای چاپ آماده کرده‌است. با تشکر از ایشان که مقاله ارزشمندی از این کتاب را در اختیار دزدی قرار دادند، آن را با هم می‌خوانیم.

ریشه در خاک / کاوشی در لهجه هزارگی

□ تقی خاوری

زبان هزارگی از لهجه‌های کهن و دیرینه فارسی دری است. این زبان تاکنون از حیطه‌ی زبان شناسان بدور مانده و اگر مورد ارزیابی قرار گیرد زمینه‌ای جذاب و جالب برای تحلیل و بررسی خواهد بود، و قابلیت‌های آن مؤلفه‌های تازه‌ای به‌همراه خواهد داشت. قابل تأمل است که این زبان تاکنون با زمینه‌ای بکر و دست نخورده باقی مانده و نظام آوایی و گویشی خود را حفظ نموده و آنچه اکنون باعث هویت تاریخی قومی بشمار می‌آید همین زبان است.

چه بسا اقوام و طوایف مختلفی در طول تاریخ با آمیزش در نژادهای دیگر تحلیل رفته‌اند اما زبان هنوز هویت خود را به شکل تاریخی نمودار می‌سازد و زمینه تحلیل و بررسی اقوام قرار می‌گیرد از این روی ما نیز برای شناخت این هویت تاریخی به شناخت زبان این مردم می‌پردازیم. که از شاخه‌ی زبان پهلوی شمالی و به عبارتی جزر زبان‌های کهن ماوراء النهر است هر چند درباره‌ی اینگونه زبان‌ها تحقیقاتی صورت گرفته که در کل شامل زبان هزارگی نمی‌شود. برای نمونه به نوشته‌ی لالازار در این معنی اشاره می‌شود که معتقد است: تا پایان دوره ساسانی فارسی میانه یا پارسی یعنی زبان رسمی و ادبی کشور به میزان بارزی از زبان گفتاری همان زمان (زبان دری) در غرب ایران متمایز گردیده بود. در قرون اولیه پس از استیلای عرب، زبان دری بطور قابل ملاحظه‌ای در شرق ایران یعنی در آن سوی جیحون گسترش یافت و بصورت گویش مشترک گفتاری ایران در آمد. لالازار نشان می‌دهد که فارسی و دری در سطح و با دوگونه سبکی از زبان واحدی هستند؛ اولی زبان ارتباطات رسمی کشور و ادبیات مکتوب بود و دومی در محاورات روزمره به کار می‌رفت. زبان دری متدرجاً جایگزین گویش‌های محلی غیر فارسی (که اکثر آنها تا قرن نهم میلادی / سوم هجری منقرض شده بودند) گردید و چون فاقد سنت مکتوب بود، عناصر گویشی به دور آن راه یافتند در نتیجه زبان دری دو گویش اصلی پیدا کرد و یکی در ناحیه شرق (یعنی خراسان) که عمدتاً عناصر غیر فارسی ایرانی یا (پهلوی اشکانی) را جذب نمود و دیگری در جنوب غرب که از نظر واژگان و دستور با فارسی میانه یا (پهلوی ساسانی) پیوند داشت.

پس از استیلای عرب زبان عربی نیز به عنوان زبان علم و فرهنگ در ایران نفوذ پیدا کرد «در طی دو قرن اول بعد از اسلام، دو زبان که اهمیت نابرابری داشتند وسیله بیان نوشتاری و ادبیات را فراهم نمودند. یکی از این دو زبان، یعنی فارسی میانه (یا پهلوی ساسانی) در حال زوال و



چه بسا اقوام و طوایف مختلفی در طول تاریخ با آمیزش در نژادهای دیگر تحلیل رفته‌اند اما زبان هنوز هویت خود را به شکل تاریخی نمودار می‌سازد و زمینه تحلیل و بررسی اقوام قرار می‌گیرد

انحطاط بود و دیگری یعنی عربی در حال اعتلاء و رونق تا قرن نهم میلادی / سوم هجری / زبان عربی در ایران بصورت زبان فرهنگی اصلی در آمده بود.

در قرن بعد، موقعیت زبانی دگرگون شد «در سراسر ایران همزمان در زبان در دو سطح مختلف مورد استفاده قرار می‌گرفت، یکی از آن دو، یعنی دری را اکثر مردم بکار می‌بردند اما فقط در گفتار، و دیگری عربی زبان دین، حکومت، علوم و ادبیات بود که فقط افراد تحصیل کرده در گفتار و نوشتار از آن استفاده می‌کردند، در طی دو قرن بعد (از قرن نهم تا یازدهم میلادی / سوم تا پنجم هجری) گویش شرقی دری که عمدتاً در خراسان و ماوراءالنهر که در آن جا زبان عربی کمتر رایج بود و سنت سامانیان ریشه عمیقی نداشت بدان تکلم می‌شد و پایه و اساس زبان ادبی در حال تکوین فارسی جدید را تشکیل می‌داد. شعری دربار ساسانیان بودند که این گویش را تا مقام زبان ادبی اعتلاء بخشیدند.

این زبان با رهایی از قید و بند برخی ویژگی‌های گویشی و ادغام عناصر عربی به میزان وسیعی تا اوایل قرن دوازدهم میلادی / هشتم هجری به صورت هنجار ادبی در آمد و این همان زبان ادبی قدیم (کلاسیک) است.

اکنون دیگر مسلم شده است که برخی از صورتهای کهنه‌ای که ممیزه دوره قبل از کلاسیک محسوب می‌شدند، تفاوت‌های مربوط به گویش‌های گفتاری همان عصر را که بعد از همگن و هنجاری شده ادبی محو کرده‌اند منعکس می‌سازند.^۱

و در اینجا ما هم به این نتیجه می‌رسیم که برای شناختن زبان «هزاره‌گی» به آثار مکتوب همان عصر پردازیم تا ممیزه‌ها و مؤلفه‌های زبانی آن عصر نمودار شوند. گفتنی است که زبان «هزاره‌گی» یکی از لهجه‌های فارسی دری و در مقام قیاس، شبیه لهجه بخارایی است.

در این باب صورتهای هر دو زبان ارائه خواهد شد؛ سپس سایر ممیزه‌های زبانی مورد بررسی قرار خواهد گرفت. قابل توضیح است اگر این گویش در نظام ساختاری نشر قرار گیرد به زبان نوشتاری چیزی شبیه نثر «حدود العالم» خواهد شد ولی اکنون به عنوان یک لهجه مورد بررسی قرار می‌گیرد. در اینجا لازم است از استاد گرانقدر جناب «دکتر شفیع کلکنی» قدردانی کنم که در این باب مرا به کتاب بسیار ارزشمند «لهجه بخارایی» اثر دکتر احمدعلی رجایی راهنمایی کردند. در این کتاب نکات بسیار با ارزشی در ارتباط با زبان هزاره‌گی مطالعه کردم. زبانی که از مدت‌های مدید و شاید از دوران کودکی که والدینم با آن به گفتگو می‌نشتند ذهن مرا به خود مشغول ساخته بود و صدای گویش آنها را در جای جای این کتاب شنیدم.

اکنون «مرویم بر سر سخن» در باب چگونگی زبان هزاره‌گی و انطباق آن با لهجه بخارایی. قابل ذکر است که برخی ممیزه‌های زبانی از کتاب لهجه بخارایی تألیف شادروان دکتر احمدعلی رجایی برگرفته شده است که با همخوان بودن با گویش هزاره‌گی ارابه می‌شود.

البسته تفاوت‌هایی بین این دو گویش هست و این نگارنده

معاذله‌هایی برگزیده که گویش آنها یکسان است، گو اینکه در نظام ساختاری ریشه‌های هر دو گویش «پهلوی شمالی» و «پهلوی اشکانی» است و در این نظر جای هیچگونه تردیدی نیست. این تفاوت‌ها نیز ما بین دو اقلیم طبیعی است، مثل لهجه مردم سبزوار و مردم مشهد و یا روستاهای اطراف این شهر؛ اما ریشه آنها در کل خراسانی است. درباره لهجه بخارایی که دکتر رجایی نگاشته است: «وقتی مسلم می‌شود که لهجه دری، زبان اهل مشرق خراسان و ماوراءالنهر بوده است، قبول این اصل هم بر اثر آن لازم می‌شود که لهجه مذکور دنباله لهجه «پهلوی شمالی» یا «پهلوی اشکانی» است لغاتی که بصورت اصل کهن خوش بکار می‌روند و هنوزبوی همان قدمت و استواری و تمامی عهد ساسانیان از آنها به مشام می‌رسد، که فی‌المثل از لحاظ قدمت می‌توان کلمات «خانه» «بگه» «نمازگهر» «بروت» و افعال امر شستن و گرفتن بصورت نزدیک به پهلوی است.

(و اما در هزاره‌گی پگ به جای «تمام» و «همه» استعمال می‌شود: پگ شمس آمدن یعنی، تمام شان آمده‌اند) سپس دکتر رجایی اضافه می‌کند: «مفعول ساختن بعضی کلمات را با آوردن دو حرف اضافه بر اول و آخر آن در نظر گرفت و از نظر استواری - انگشت - درون - برون - جامه شویی - کفبند - کفابند و از جهت تمامی - روی - موی - پای - اشکم - اشتر را می‌توان ذکر کرد»^۲

نکته دیگر، «واو» اشاعی است که در گویش هزاره‌گی زیاد بکار می‌رود و مؤلف شاهد مثال‌هایی از مآخذ و متون مختلف آورده است: فی‌المثل در اسرار التوحید نیز این کلمه غالباً با «واو» یعنی بصورت «دوکان» ضبط شده است: «من جوان بودم و بر سر چهار سوی این شهر دوکانی داشتم و حلوگری کردم و دیگر بار به «دوکان» نشستم و با سر حلوگری رفتم». نقل از اسرار التوحید ص ۷۴

در قصص الانبیاء مرده بصورت «مورده» نوشته شده است. آخر بصورت «آجور». «بنای آن تمام از سنگ و آجور است روی آجورها تمام کاشی کاری شده است.»^۳ در مورد کلمه تو (du ، TU) که در فارسی هین یا اوآید پیشه نوشته می‌شود و در لهجه بخارایی اختصاصی موجود است؛ یعنی تاوی^{۱۳۹} کاملاً اشباعی است و تلفظ آنها بصورت (du ، TU) می‌باشد.

شمس قیس رازی می‌نویسد: «اظهار «واو» دو و تو از زیادت شعر است چی در صحیح لغت دری آن «واوات» ملفوظ نیست» المعجم ص ۲۸۸

نکته قابل توجه دیگر آن است که اگر این واوا را شاعران در قافیه نمی‌آوردند و «روی» قرار نمی‌دادند، اصولاً چگونگی تلفظ آنها معلوم نمی‌شد؛ زیرا در نثر مسجع و سبیلای برای نمایاندن یا تشخیص «واو اشباعی» از غیر اشباعی در دست نیست. علاوه نمی‌توان گفت که هر پنج شاعر که دو تن آنان از استادان سخن‌اند به ضرورت شعری چنین کرده‌اند، اما شواهدی که شمس قیس می‌آورد همه از شعری مشرق ایران است چون «کسای مروزی» و «معزی نیشابوری» و «قاضی منصور

فرغانی» در «شمس طبسی» و «اثیر اخسیکتی».

ظاهراً در لهجه تمام این افراد «واو» ملفوظ و اشباعی بوده است بنابراین، قول او در این مورد قابل تأمل است؛ بخصوص اگر توجه شود که شمس قیس اهل ری بوده است و با آنکه چند سالی در بخارا بوده و طرح کتاب خود را در مرو ریخته است ولی بعثت هجوم منول ناجار شده که بعراق سفر کند و آخر عمر را در درگاه اتابکان فارس، ایمن بگذراند. و از طرفی، این دو کلمه بخصوص عدد «شو» علاوه بر افغانستان و بخارا در مشهد و غالب روستاهای خراسان نیز هم اکنون با اشباع «واو» تلفظ می‌شود. بنابراین، آن صحیح لغت دری که مورد استناد شمس است لغت مردم کدام دیار است و معنای تشخیص این حکم چیست؟ کما اینکه شاعران، این «واوها» را در قافیه آورده‌اند. نمی‌توان گفت که هر پنج شاعر که دو تن آنان استادان سخن‌اند، ضرورت شعری چنین کرده‌اند. به جهات مذکور، نگارنده (دکتر رجایی) بر خلاف شمس قیس عقیده دارد که این الفاظ با اشباع «واو» بوده و تلفظ بسرور زمان بصورت فعلی در آمده است. برای مزید اطلاع عین شواهد نقل می‌شود.^۴

نان سیاه و خورده بی چریو

و آنکه مه به مه بود این هر دو

کسای مروزی

دو چشم تو هستند فغان جادو

دل و دین نگه داشت باید ز هر دو

که شعر مداح خوشگو منم، من

که بوسه معشوق خوش لب تویی، تو

معزی

بر غیزی شمعست و شرایست و من و تو

و آواز خروس سحری خاست ز هر سو

قاضی شمس‌الدین منصور اوزجندی

ملی کی بته این پیر زال جادو نیست

همیشه خسته زخم نهان بدخو نیست

اگر دو عالمش از لطف در کنار نهی

عجب نباشد اگر مستحق هر دو نیست

فخرالدین اسعدگرانی: ویس و رامین

دراز و گرد و آکنده دو بازو

درخت دلریایی گشته هر دو

مشو دیگر به نزد ویس جادو

زن مؤید کجا شاید زن تو^۵

فخرالدین اسعدگرانی

راوندی به جای «افنیدن»، «اختیدن» بکار برده است: «سلطان با نیجه از خیرگاه بیرون آمد و مؤید الکر را بخواند و بفرمود تا چشمش بستند و بر کرسی نشاندند و زخمی چنان زد که گردن بگذارد و سر هنوز بر دوش بود که بچنبید سر بر زمین اختید.»

(پول) بجای پل: «و در میانه ریح بازارهاست و دروازه‌هاست یکی در آهتین و در پول حسان و دو دروازه سوی مسجد ماخ... و دری نزدیک پول بازارک.»

این لغت در پهلوی هم بصورت «پول» (Puhl) است و در ویس و رامین نیز مکرر آمده است از جمله:

دو کردی شوی هر دو از تو پدرود

چه ایشان و چه پولی زان سوی رود

به روزت شیر همراه و بشب غول

نه آبت را گذارد رود را پول

بشد یار و مرا ناگاه، پدرود

چه این پند و چه «پولی» زان سوی رود^۷

هجوری در بیان احوال ابوحفص عمر بن سالم حداد نیشابوری و هر جای دیگر که سخن از دکان است آن را با «واو» بصورت «دوکان» ضبط کرده (روزی باینایی قرآن می‌خواند وی بر دوکان خود نشسته بود.)

بخش مختصات صوتی لهجه بخارایی ابدال در حرکات

شبن تلفظ می‌شود شین (که در گویش هزاره نیز چنین است)

امپراطور = ایمپراطو

کامل = کامیل

خجل = خجیل

نوشت = نویشت

گردش = گردیش

مائل = مایل

هاتل = هاتیل^۸

مختصات صوتی (ابدال در حروف)

ابدال «د» به «ی» مانند یادمجان که تلفظ می‌شود بایمجان

ابدال «ر» به «ل» مانند سیر (بمعنی گردش و تماشا) سیل

ابدال «س» به «ش»

این ابدال در تمام ماضی مطلق - استمراری - نقلی بعید که از مصدر نشستن بصورت شیشتن (با ابدال کسره به «ای» که شرح آن گذشت در می‌آید و انواع ماضی ساخته می‌شود).

ماضی مطلق: شیشتم

ماضی استمراری: می‌شیشتم

ماضی بعید: شیشته بودم

در لهجه مردم افغانستان نیز شیشتن با دو «شین» بکار می‌رود چنانکه در ضرب‌المثلی آمده است، «نامه کردم نامدی - شیشته بودم کامدی...»

(O به U) ابدال ضمه به واو اشباعی: کجا در بخارایی تلفظ

می‌شود «کوجا»

خرد تلفظ می‌شود خورد - (کوچک)

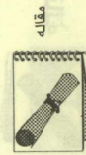
کن از فعل امر کردن در بخارایی «کون» تلفظ می‌شود (در هزاره‌گی نون تخفیف یافته) «کو» تلفظ می‌شود: «جورکو» بمعنی درست‌کن که واو «جور» با ضمه تلفظ می‌شود.

خروستد در بخارایی تلفظ می‌شود «خورستند»

گل در بخارایی تلفظ می‌شود «گول»

خدا در بخارایی تلفظ می‌شود «خودا»

«واوی» که از اشباع ضمه یا ابدال آن حاصل می‌شود گاه در کتابت می‌آید و گاهی کلمه را بصورت فارسی می‌نویسند و در تلفظ اختلاف را ظاهر می‌کنند. تصور می‌رود که اشباع این قبیل ضمه‌ها لاقط در مشرق ایران عمومیت داشته، چه شواهدی در متون فارسی وجود دارد که این نظر را تأیید می‌کند از جمله در تاریخ سیستان هنگام بر شمردن شهدا، کسرلا می‌نویسد: «و محمدبن عبدالله جعفر بن ابی‌طالب و عبدالله بن مسلم بن ابی‌طالب و بیش از این از خوردان و بزرگان که بنام ایشان قصه دراز می‌شود» این کلمه نیز در خراسان به همین صورت تلفظ



می‌شود که صورت مصغر آن هم بکار می‌رود. در تهران نیز خورد کردن به پول خورده می‌گویند.

ابدال فتحه به ا

نظیر این ابدال در افغانستان و پاکستان نیز انجام می‌گیرد، چون سعدی که در افغانستان و پاکستان سادی تلفظ می‌کنند.^{۱۸}

«گی» بعد از اسم مقول مصدر نظر: فی المثل از مصدر آوردن و رفتن و جمع غایب ماضی نقلی آنها می‌شود آورده‌گی - رفته‌گی.

ابدال کسره به یاء مجهول

غالب کسره‌ها در لهجه بخارایی و (هزاره‌گی) نزدیک به یا یعنی در وضعی بین کسره و «یا» تلفظ می‌شود؛ خواه در اول و یا وسط کلمه باشد و یا در آخر آن.

الف در اول کلمه مانند: ابراهیم که تلفظ می‌شود «ایبراهیم»

انسان که تلفظ می‌شود «اینسان»

اسحاق که تلفظ می‌شود «ایسحاق»^{۱۹}

یاء مبدل از کسره:

از عطار در ذکر ابوالقاسم نهاندی: در نیشابور وفات کرد و بر سری حیره (سرحیره) در خاک کردند. چون ابوالقاسم را وفات نزدیک رسید در آن شهر به مدینه بود، یکی از نیشابور بر سری پالین او بود (یعنی بر سر پالین او بود) (تذکره‌الاولیاء عطار، ص ۲۵۱ - ۲۵۰)

از محمود اصفی در قحط سال ۹۱۹ سمرقند:

بر خلق گوستی خرو خنزیر شد حلال

یا رب سبب چه بود که نان شد چنین حرام

نقل از بدایع الوقایع

(در ضمن، گفتنی است که «شان» در مصراع دوم یعنی غذا و خوراکی است. در «هزاره‌گی» بجای اینکه بگویند وقت نهار است می‌گویند: وقت نان است)

از تو خلاصی ای غم ندیدم

با من چه داری؟ دیدم؟ ندیدم

چون مشفق را داهی تو سوزد

جز داغ دیگر محرم ندیدم

مشفق

ایضاً «خان خانانه از (نیرنگی اقبال) یعنی (نیرنگ اقبال) بی‌زوال در ششدر و جیوت افتاده نه روی رفتن و نه روی ماندن»

(از نوزک جهانگیری ص ۳۸۱)

«چون سال بیست و هشتم اندر آمد عثمان معاویه را و او عبادۀ بن الصامت را پیرم دربار فرستاد تا آن همه جزیره‌ها بگرفتند باز فتح پارس بود بر دستی هشام بن عامر»

(از تاریخ سیستان، ص ۷۹، ملک‌الشعراء بهار)

عسی تا فراه آمد و خراج جابت کرد و باوق آمد و عامۀ مردمان را بسیار

در آنجا بگشت و به شهر اندر آمد بدری کرگوی یعنی (بدر کرکوی) فرود آمد اندر شوال سنۀ ثمان و ثمانین و مائه - ایضاً پس خلف‌بن‌اللیث او را به پای قلعه آورده و آواز و نگهبان به (سری قلعه) یعنی به (سرقلعه) برآمد و نگاه کرد^{۱۱}

(نقل از تاریخ سیستان ص ۲۲۹)

ملک الشعراء بهار در پانویشت تاریخ سیستان صفحه ۷۹ به قلم آورده است که در این یاء (دستی) بقیة‌الباقیه بی‌ست از نسخه‌ی اصلی مؤلف که در بعضی جایها از تصرف ناسخ مصون مانده. یاء مزبور یکی از املاءهای قدیم است که از عهد ساسانیان باقی مانده.

این بود نکاتی چند از کتاب لهجه بخارایی تألیف دکتر محمدعلی رجایی که با گویش «هزاره‌گی» قابل انطباق و همخوان می‌باشد. اکنون به تمیزهای دیگر زبان هزاره اشاره می‌شود.

یاء مجهول و «واو» مجهول:

در این مورد ملک‌الشعراء بهار نگاشته است: «چند صوت از اصوات اوستایی است که در خط امروزی ما نیست، ولی خود آن صداهای فارسی دری بوده و بعضی از آنها هنوز هم هست. اما خط ما برای آنها شکل یا صوت معینی ندارد مثل «واو مجهول» و «یاء مجهول». «بشار مرغزی» گوید:

شادی فرخت و خرمنی آنکس که رز فروخت

شادی خرید و خرمنی آنکس که رز خرید

این «یاه» و «واوهای» مجهول باقیمانده حروف مصوته اوستایی است.^{۱۲}

البته این دو گونه، هنوز در زبان «هزاره‌گی» استعمال می‌شود و همچنین «یای» که در این گویش تبدیل به «یاء مجهول» می‌شود می‌رود که «میزد» و می‌خواهد «میخواهد» و می‌دانم «میدانم» تلفظ می‌شود.

در مورد یاء مجهول دکتر عنایت‌اله رضا با اشاره به بیتی از فردوسی^{۱۳} آورده است:

همی تاخت لشکر چو از کوه سیل

به آمل گذشت از ره اردبیل

چنانکه از نوشته فردوسی بر نی‌آید، اردبیل با «یاء» مجهول تلفظ می‌شده‌است. در لهجه آذری نیز، تلفظ اردبیل با «یاء» مجهول بوده است. برداردن آذربایجانی ما نیز این نام را درست یا، مجهول تلفظ می‌کنند که در شعر فردوسی نیز مراد اردبیل است.^{۱۴}

و از این نوع در زبان هزاره‌گی فراوان بکار می‌رود. اصلاً «یاء مجهول» و «واو مجهول» یکی از اصول اولیه این زبان است. اینگونه در اکثر کلمات استعمال می‌شود. مثلاً کلماتی مانند گوشت که با واو مجهول بکار برده می‌شود و «گشت» تلفظ می‌شود. و همچنین است کلمات «زیر» و «دیر» و «سیر». ملک‌الشعراء بهار در این باره اظهار داشته: در عهد نردوسی

نیز حروف با صدا و بیصدایی بوده است که بطریق خاصی تلفظ می‌شده و امروز بواسطه عدم مواظبت و نگهبانی، آن اصوات و مخرج‌ها از میان رفته است. مانند تلفظ «یا» و «های» مجهول از قبیل: شیر، دلیر، دیر، شمشیر، زیر، سیر. از این روی با هم قافیه نمی‌شده است و امروز یکسان گفته می‌شود و اوهای مجهول: چون «واو» روز و افروز. و «هم امروز در خراسان و افغانستان روز را «رژ» و دیر را «در» و خورس را «خُرس» و فروخت و سوخت را «فُخت و سُخت» تلفظ می‌کنند.^{۱۵}

افعال

در گویش هزاره‌گی، بعضی جملات با دو فعل صرف می‌شود مانند: نوشته کرد، خنده کرد، خواب کرد، گریه کرد، جنگ کرد و غیره...

این نوع را، بهار از نثر پهلوی و دری می‌داند. وی معتقد است: در دوره‌های قبل، افعال قیاسی ساختگی مانند جنگیدن، ترسیدن، فهمیدن، بلعیدن، و چرخیدن نمی‌ساخته‌اند... زیرا چنانکه معلومست این افعال از افعال سمعی متداول در نثر پهلوی و دری نبوده است و در ادوار بعد بواسطه شعر یا در ضمن نثر فنی این افعال (قیاسی) بقیاس افعال قدیم، که از اسامی ساخته می‌شده، مانند «تندیدن» «یازیدن» «خندیدن» «شتاپیدن» و «سگالیدن» بوجود آمده است.

و در دوره اول و دوم بجای افعال ساختگی مذکور (یعنی افعال قیاسی): حرب کردن، بیم داشتن، فهم کردن، خواب کردن یا خفتن، بلع کردن، رقص کردن، گردیدن یا گشتن، مستعمل بوده است.^{۱۶} جالب توجه است که هنوز این گونه فعل‌ها در زبان هزاره‌گی استعمال می‌شود، از قبیل: خواب کردن، ترس خوردن، جنگ کردن و امثال اینها در این گویش فراوان است.

دیگر، نون‌های مصدری است که در این گویش تبدیل به «واو» ضمه می‌شود مانند: «خواندو» یعنی خواندند، «حیرو» حیوان، «گشتو» گشتن، «بیرو» بیرون (ویران)

بیرو ابدال بیرون است که نمونه آن در نثرهای دوره اول، فراوان بکار برده شده. از جمله در تاریخ بلعنی با اشاره به اسکندر می‌گوید: «خون ریختن بود و حرب بود و بیرونی هر چه توانست بیرون کرد و آنچه توانست بکشت.^{۱۷}

اینجا الف و نون حیران و بیرون نیز تبدیل به ضمه شده است. و نکته دیگر اینکه واژه‌هایی همچون آفتاب، و یا گیزاب کلمه ما قبل الف مبدل به کسره و الف تبدیل به ضمه می‌شود مانند: گیزو، آفتو^{۱۸}

ضمیر مقایب

در هزاره‌گی این نوع ضمیر با «از» اضافی ذکر می‌شود، مانند: «انگشتری از من - پیرهنی از تو» که در حدود العالم نیز اینگونه را با «از» اضافی آورده است: «تاحت مغرب از او شهرها خزان و آذر بادگان پیوسته است.

خامچر، نیمه از او چینیان دارند و نیمه از تو تبتیان و اندرو درختی

بود که از او تازیانه کنند.^{۱۹}

در باب ضمیر مقایب، ملک‌الشعراء آورده است: «حدرد العالم این «از» اضافی را با ضمیر مقایب ذکر کرده است چنانکه گوید... دیگر دریای خزرست ناحیت مشرق از او بیابانی است که به غور و خوارزم پیوسته است.» بعد گوید، مردم هرات و نواحی افغانستان عین این ترکیب را در گفتگو معمول دارند و گویند: «دستی از من و سری از تو» و این «از» در هزاره کاربرد زیادی دارد که قبلاً نمونه آن ذکر شد.

ضمیر متصل یا پیوسته در هزاره‌گی

در باب اول شخص: خانه مه = خانه‌ام، چیمای مه = چشمهایم، دستای مه = دستهایم، پایای مه = پایهایم.

دوم شخص: خانه تو = خانه‌ات، چیمای تو = چشمهایت، قاشای تو = آبروهایت.

سوم شخص: خانه شی = خانه‌اش، دستای شی = دستهایش، پایای شی = پایهایش. این پسوند «شی» بجای «اش» که در فارس امروز متداول است بکار برده می‌شود.

حروف اضافه: در گویش هزاره‌گی حروف اضافه «د» بجای «در» و «به» در این زبان استعمال می‌شود. مانند: «د خانه‌شی» در خانه‌اش، «دکان = به دکان یا در دکان، «د اونچی» در اونجا، «د اینچی» در اینجا، «د سرشی زد = به سرش زد، «دیمه شی» در میان‌اش، «د ایسون = در اینسو، «د اوسون = در آنسو. «سون» در هزاره‌گی بمعنای «سوی» بکار برده می‌شود. در تاریخ سیستان در باب کلمه «سون» آورده است: «هم به فراه یکوه حرون بر شمال آن یکی سوراخ است چنانکه تیر آنجا بر نرسد و از زیرسون کسی آنجا نتواند آمد» و در پانویشت (۳) در این کتاب مکرر بجای (سوی) سون نوشته شده است.^{۲۰}

در زبان هزاره‌گی افعال «کو» بجای «کن» بکار می‌رود. بطور مثال سیل کو = تماشا کن، بال کو = بلند کن. کلمه «بال» در این زبان بمعنای بلند شدن است، مثلاً: «بال شو» بمعنای بلند شو از فعل «بالیدن» مشتق شده است و همچنین «بالا» بال شد، بمعنی بلند شد استعمال می‌شود و باز در بعضی افعال که متعدی بکار می‌رود واو معدوله تبدیل به ضمه می‌شود مانند «کشیش کو» = کوشش کن. در زین الاخبار گردیزی نیز کشیش را بجای کوشش بکار برده است: «یکی از تبعان سوی مشرق رفت و بسیار کشیش کرد تا بولایتی رسید که نبات آن زر بود و خاک او مشک بود و گیاه او بخورها»^{۲۱}

فعل آمدن = آمدو باصدای O واو ضمه در ماضی ساده آمده = آمد صرف می‌شود و در ماضی نقلی آمده = آمده و مستقبل «میه» و با حرف نون نفی می‌شود مانند: یگو تیه = یعنی کسی نیاد. و این یگو یا صدای ضمه همان یگان است با تبدیل الف و نون به صدای O ضمه و یاء یا صدای کسره. «خبر دهند که مرد از سفر باز آمد و زن را دیدار کرده و کودکان را یگان یگان بوسیده و رفته است.^{۲۲}

فعل پرسیدن در زبان هزارگی متعدی به کار می‌رود مانند «پورسان کدو». که به شکل مخفف «پورسیدو» هم استعمال می‌شود. (البته پورسیدو در این زبان معنای دیگری هم دارد و آن معنی عبادت و ملاقات است. مثال: «آلئ د پورسیدون خداداد کر بلایی رفتی»^{۲۴})

فعل خواندن: همانگونه که قبلاً توضیح داده شد، الف و نون در گویش هزارگی تبدیل به ضمه می‌شود و خواندن در این گویش خواندو مضارع آن با «یای» مجهول تلفظ می‌شود مانند: می‌خوانه = می‌خواند و ماضی آن بصورت معمول و متداول فارسی بکار می‌رود مثلاً: «نماز پیشین خوانده شد». یعنی نماز عصر خوانده شد. و در تاریخ بیهقی نیز اینگونه ذکر شده. مثال: «خواججه بزرگ احمدحسن هر روزی برای خویش بدر عبدالعلی بار دادی و تا نماز پیشین برآندی»^{۲۵}

فعل کردن با تخفیف «ر» = کذن مثال: خوکد = خواب کرد، خنده کد = خنده کرد، در ضمن «خو» بر وزن او با صدای فتحه تلفظ می‌شود. و فعل گفتن نیز، نون مصدر تبدیل به ضمه و «گوفتو» تلفظ می‌شود. گفته شد = گفته شد، فعل رفتن = رفتو «واو» با صدای ضمه و مضارع آن اول شخص = موره با «واو ضمه» مستقبل بیته = می‌آید و ماضی رفت = رفت تلفظ می‌شود، برویم = بوری با «واو» ضمه فعل شدن = شُود و «واو» بعد از دل با صدای ضمه و مضارع موشد.

موشته و ماضی شود با صدای «واو اشباعی» shood و ماضی بعید شوند و شوید = شید؛ مثال: «خو شید» = بخوابید و این نمونه در ترجمه قرن دوم هجری آمده است: «می‌وعده کرده شید»^{۲۶}

در حالت استمراری: علامت استمراری در هزارگی در «رهی‌هی» می‌باشد مثال: «گوفته رهی هی»، یعنی در حال رفتن است، «کده رهی هی» = در حال انجام دادن است، «خوره رهی هی» = در حال خوردن است. فعل خستگی = مانده‌گی در این لهجه، «منده‌گی» تلفظ می‌شود، «منده شُودوم» = خسته شدم، «مندم شُود» = خسته شد و در خراسان هم این فعل منده تلفظ می‌شود، مندمُوم = یعنی خسته‌ام.

نشستن = می‌نشوم، می‌نشینم، می‌نشی = می‌نشینی، می‌نشینه = می‌نشیند، جمع = می‌شِن، ماضی: می‌شِشتم، می‌شِشت، می‌شِشتم، جمع = می‌شِشتم که «دال» در این فعل تخفیف یافته، این ماضی بترتیب در فارسی متداول بدینگونه است: نشست، نشستم، نشسته، نشستند.

خوردن = موخوم، می‌خورم، بوخر = بخور، موخره = می‌خورد. ماضی این فعل مانند فارسی متداول است.

گذاشتن: هِشتم، هِشتم = گذاشتم، بلو، یعنی بگذار که از فعل بهل مشتق شده در مورد سوم شخص با تخفیف ه^{۲۷}

دیو - دیوم = دهم. معمولاً این فعل بجای زدن بکار می‌رود، گاهی مثلاً رنگ برزم اصطلاحاً بعنوان اول شخص. و دوم شخص بکار می‌رود. ^{۲۸} بعضی افعال، متعدی استعمال می‌شود که قبلاً ذکر شد، مانند: خوکدن = خوابیدن، جنگ کذن = جنگیدن، یعنی با ترکیب در فعل = خواب کردن.

مصدر در معنی فعل ماضی: این نمونه در اسرارالتوحید نیز آورده شده، فی‌المثل: «رسیدن» برابر رسیدند^{۲۹} استعمال شده و در زبان هزارگی نیز این نوع بکار برده می‌شود؛ مانند: می‌شِشتم = نشستم، پال شود = بلند شدند، گرفتن = گرفتند.

«کی» «برابر» «که» در این گویش بکار می‌رود. این نمونه در نثرهای قدیم نژادان است، فی‌المثل در حدود العالم ذکر کرده است: «و اندر غزنین حدود این شهرکه‌ای یاد کردیم جای ترکان خلیج (پانوش ت ۱ و ۲ خلیج

نیز اندر حدود بلخ و تخارستان و پست و گوزگانان بسیاریند و اما غزنین ر آن ناحیتها کی بدو پیوسته است همه را بزرایستان باز خوانند»^{۳۰}

علامت تصغیر: در این گویش علاوه بر «ک» تصغیر «گاف»، نیز به آن افزوده میشود که ویژه کوچکتراهست؛ مانند: «ریزه» که «ریزگ» می‌شود و «خورد» و «خوردوگ»، و علامت «ک» تصغیر برای مردان و زنان بکار می‌رود؛ مانند: مردگ، خاتونک، و کلمه «خورد» بجای «کوچک» در این گویش استعمال می‌شود. این مورد در زین الاخبار نیز آمده است: «فرخزاد چون بیادشاهی نشست پس خورد بود»^{۳۱}

قید: در این گویش مانند فارسی معمول بکار می‌رود؛ مانند: «علی زود آمد، حسین خوب سبق می‌خواند» یعنی علی زود آمد، حسین خوب درس می‌خواند و سایر نیده‌ها نیز بدین گونه است.

ایجاز: در لهجه هزاره به منظور ایجاز تا حد ممکن از مصادر مرکب صفت فاعلی می‌سازند. بجای آنکه بگویند «گردش کتان برویم» از مصدر بسیط «گشتن» استفاده می‌شود؛ فی‌المثل می‌گویند «گشته گشته بوری».

صفات: صفات تفصیلی در هزارگی با فارسی متداول چندان تفاوتی ندارد. «کلوتر» = بزرگتر، خوب‌تر، اما بین دو حالت در این گویش وجه دیگری نیز هست که با «ک» تصغیر بیان می‌شود؛ مانند «خوب‌ترک».

نوع دیگر صفت تفصیلی که در فارسی اکنون بکار می‌رود در هزارگی با اضافه شدن فعل «کده» = کرده، بیان می‌شود مثلاً: «فی سبوا از او کده کلان تره» یعنی: این سبب از آن یکی بزرگتر است. «سبوی» بمعنای سبب است و سین با کسره تلفظ می‌شود یا با صدای ضمه «واو» با صدای «و» SEV.

صفت نسبی: صفت نسبی با پسوند «گی» ساخته می‌شود درکلمات مختوم با «های» غیر ملفوظ مانند: خانه‌گی، تازه‌گی، کهنه‌گی و غیره... **ضمایر اشاره:** با فارسی اکنون کمی اختلاف دارد، بجای «آن شخص» گفته میشود «او آدم»، «او آدمه گوتم» بمعنی «به آن شخص» گفتم. «او آدمه بوگی» = آن شخص را بگو، و در برابر «اینه‌هاش» و «اوناهاش» که در محاوره ایرانیها متداول است، گفته می‌شود «ایه، او به» او با صدای ضمه است. و باز یکی از ضمایر اشاره در گویش هزارگی: «او گونا» است که برابر «آنها» استعمال می‌شود. شاید این ضمیر جمع با پسوند «گان» ساخته شده که معنی مشخص نمودن عدد را می‌رساند که در اصل «اوگان‌ها» بوده است اما امروز «اوگونا» استعمال می‌شود. در شرح مثنوی نیز «گون» که بمعنی گونه است.

هر دوگون زنبور خوردند از محل
لیک شد زان نیش و زین دیگر عسل

هر دوگون زنبور، زنبور معمولی یا زنبور سرخ و زنبور عسل.
هر دوگون آهوگیا خوردند و آب

زین یکی سرگین شد و زان مشکه ناب
هر دوگون آهو یعنی غزال و آهو مشک (آهو ختا، آهو ختن، آهو تثار)^{۳۲}

بعضی اصطلاحات در گویش هزارگی
«گذاره کردن» بمعنی امورات گذراندن می‌آید. اما در زین الاخبار گردیزی

این معنا را «گذشتن» یا «رد شدن» ذکر کرده: «عبدالله بخراسان آمد... با شانزده هزار سوار و نخستین کسی که از رود گذاره شد او بود...»^{۳۳} «بلبلک» بمعنی شفاف است. آب نزدیک به جوش را هم می‌گویند. نظیر این اصطلاح در زبان خراسانی هم بکار می‌رود: «وَل وُل» که همان شفافیت و درخشیدن را معنا میدهد.

جگ = تیز، سریع. چُل (جول) لباس ژنده. در تاریخ سیستان ص ۶۳ جل به معنی لفافه و پوشش بکار برده شده است.

خل پل = شک و تردید. تی لو بلو = بالا و پایین - «تی‌لو بلو موری قدمو نظرو، زیارت می‌روی مونه خبرگو»، بالا و پایین می‌روی به ما نگاه کن، به زیارت می‌روی ما را خبر کن^{۳۴}. مو مردم = ما مردم یعنی ماها. فرخی گوید:

از مجلس ما مردم دو روی بیرون کن
پیش آر گل سرخ و فرونگ گل دروی

و این اصطلاح «مو مردم» در زبان هزاره کاربردش زیاد است بویژه در زبان هزاره پاکستان.

پیش کردن = پیش کدو، یا ماقبل پ با صدای 0 ضمه خوانده می‌شود و در لهجه «ش» نوشته می‌شود. مثال از تاریخ بیهقی: «... نشابوریان مرز و باغ می‌شدند و مردان را ریش می‌گرفتند و بیرون می‌کشیدند و سرشان می‌بریدند چنانکه بدیدند که پنج شش زن در باغ‌های پایان بیست و اند مرد از طوسیان را پیش کرده بودند و سیلی می‌زدند دیگر روز فرمود تا دارها بزنند و بسیاری از طوسیان را آنجا کشیدند و سرهای کشته‌گان گرد کردند و به پایان دارها بنهادند»

جملات نحو: البته نمونه‌هایی از جملات نحو در زبان هزارگی قبلاً ارائه شده ولی برای مثال به چند نمونه نیز اشاره می‌شود.
«میده» بمعنی شکسته، «کاسه زه میده» نکنی.
آرمان: «آرمان د ذیل مه مند» یعنی حسرت بدلم ماند - منوچهری دامغانی گوید:

نه امید آن کایج بهتر شوی تو
نه ارمان آن کم تو دل نگسالتی

عید روزه - «یک ماه ذ عیدی روزه منده» - عید روزه در گویش هزاره به عید فطر گویند. مثال از تاریخ بیهقی: «پس از عید روزه، دوازده روزنامه رسید از جانب علی قریب و اعیان شکر»^{۳۵}

قد - خن، خو: این هر سه کلمه ربط است و دارای یک معنی؛ مثال: «غلامحسین قد عبدالله ذ باغ رفت»

ادلی - بیان تشبیهی است: «بچه ملا حسن ادلی بچه غلام نبی است» (از سیری در هزاره‌جات ص ۵۲)

انگه: «انگه تو کی موره پورته مونی» - «انگه» مخفف آنگاه است. «پورته» بمعنی گذاشتن. انداختن از ماده فعل پرتاب ساخته شده «مونی» می‌کنی یعنی آنوقت که تو مرا می‌گذاری یا مرا بر جا می‌گذاری. در

حدود العالم آمده: «انگه ازین بطیحه هم چندان رودی بگشاید»^{۳۶}

ایشنخته = شناخته. این کلمه بصورت جمع در ترجمه قرآن، قرن دوم هجری آورده شده شناختگان^{۳۷} و در هزارگی در مورد اول شخص «می‌نشخوم» به کار برده می‌شود؛ یعنی می‌شناسم.

کده = گردال. «مینه کده نفتی» = توی گردال نفتی. در مورد کده در حدود العالم آورده است: «و اما رود طبیعی آنست که آبهای بود بزرگ کی از گداز برف و چشمه‌هایی کی از روی زمین بگشاید و بود برود و

خویشن را راه کند و رود کده وی جانی فراخ شود»^{۳۸}
بکرته = بکباره و غفلتاً هم معنا می‌دهد - «بکرته اماده»، یعنی ناگهانی سر رسید - دفعتاً سر رسید.

یکدم = به این زودی - «یکدم جور نموشه» به این زودی درست نمی‌شود.

ککرگ = سخت، سفت، خشکید - مثال: «ئی نان‌ها ککرگ شد» = نان‌ها خشکید - سفت شد.

کته = بزرگ، درشت، بیشتر در مورد اعضا بدن و بعضی اشیاء استعمال می‌شود. مثال: «چیمای شی کته‌به»، چشمانش درشت است - «کته سیو» SEV = سبب درشت.

رذی = نابود - «میوه‌ها ردی شود»، میوه‌ها نابود شد، باصطلاح خراب شد. در گویش هزارگی، میوه با یای مجهول گفته می‌شود و «مویه» تلفظ می‌شود.

پلو = بگداز - «نان‌ها زه پلو» - این پلو از ماده فعل «بهل» ساخته شده است - بهل = بگداز.

پاس = گذشته - دیر. در محاوره، اغلب برای زمان گذشته استعمال میشود؛ مثلاً (احمد را پسین دیدم) و با گویشی هزارگی = احمد زه پاس دیدم.

پیشین = عصر، شامگاه - «نماز پیشینه خواندوم»، پیشین در این گویش، پیشین با کسره تلفظ می‌شود.

ناوقت = دیر - «پال شو بوری ناوقت شد» = بلند شو برویم دیر شد. البته دیر هم با یای مجهول و کسره صرف می‌شود: «در شود» یعنی دیر شد.

لهجه هزاره‌ها جمعاً دارای ۳۴ حرف؛ یعنی علاوه بر ۳۲ حرف تحریری، دو حرف دیگر نیز در این زبان بکار می‌رود که در زبان اردو، آن دو حرف را به شکل «ت» و «د» می‌نویسند. این شکل نوشتاری به تبعیت از زبان اردو است.

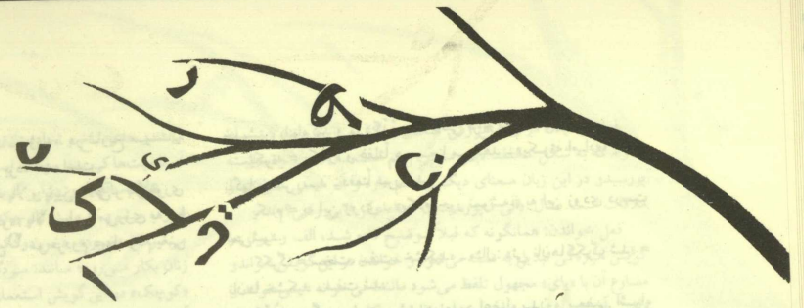
اهمیت این دو حرف مذکور بیشتر بلحاظ آوایی است که در فارسی اکنون این دو حرف بکار نمی‌رود، ولی در زبان‌های انگلیسی و اردو بالاخص استعمال می‌شود.

تلفظ آن به گونه‌ای است که هنگام تلفظ زبان به سقف دهان می‌چسبد و صدای «ت» و «د» بوجود می‌آید. توضیح اینکه این مورد شامل «ت» و «د» می‌شود، ملک‌الشعراء بهار در این باره نگاشته است، که نوعی حرف «تا»، خاص اواخر کلمات است. گاهی در اوّل لغات با کاف یا «با» ترکیب می‌شده است و صدای خاصی داشته که گویا همان «تای» هندی است که در سنسکریت بوده و امروز هم هندیان آنرا شبیه به طاء عربی تلفظ می‌کنند.^{۳۹}

و بیگمان اشاره همین «ت» است که هندیان آنرا بکار می‌برند و در گویش هزارگی نیز که می‌گویند «تک» بمعنی تکاندن و حرف «د» و «دق» که از «فتار ماندن» و با از «فتار ماندن» است^{۴۰} این حروف در گویش هزارگی، گاه در وسط و یا آخر کلمه نیز می‌آید؛ مانند «جت»

زبان «هزاره‌گی» یکی از لهجه‌های فارسی دری و در مقام قیاس، شبیه لهجه بخارایی است.





معنی کولی. البته این نوع، استثنا است. چون بیشتر در اول کلمه بکار می‌رود.

در گویش هزاره‌گی، ترکیباتی نیز وجود دارند که به شیوه فارسی اصیل دری بدون پیوند با کلمات عربی ترکیب شده‌اند و ترکیباتی از این دست در این گویش فراوان است. برای مثال نمونه‌ای چند ارایه می‌شود: نظیر: بدخوی = بد اخلاق و «یکرته» که در اصل «کرته» بوده است. بمعنی غفلت، که امروز در فارسی بکار می‌رود. و اما در زبان خراسانی هنوز «یکباره‌گی» بجای غفلت عربی به کار می‌رود. و باز «بدزخم» در گویش هزاره‌ای بجای مزمن و ناسور که هر دوی آنها عربی است استعمال می‌شود و همچنین اصطلاح قشنگ «جگر جنگی» که بمعنای جنگ لفظی است. و خلاصه نظیر این نوع ترکیبات در این زبان بسیار است و همچنین برخی کلمات «پهلوی» در زبان هزاره بکار می‌رود و چند تایی از این دست که دارای مأخذ است یعنی در کتاب سبک شناسی ملک الشعراء هم نمونه‌اش آورده شد، ارایه میشود:

هزاره‌ای پهلوی	فارسی	هزاره‌ای پهلوی	فارسی
تَشَه	تیشه		
اَشْکَم	شکم		
اَشْتَر	شتر		
اَسْپَنج	سپنج		
کَابُول	کابل		
نَرْگِیس	نرگس		
	کی - چی		که - چه

دیگر کاربرد صفت است در این گویش که گاهی صفت ما قبل موصوف واقع می‌شود. این نوع در زبان گیلکی فراوان است و همچنین در زبان پهلوی نیز که نمونه‌ای آورده می‌شود.

نَرگِیس بوی، ایزون چون بوی گشتی خیری
سرخ بوی، ایزون چون بوی دوستان ۲۹

مصدر در معنی فعل ماضی - در این مورد قبلاً هم اشاره شد اما باز هم به ذکر نمونه دیگری از آن می‌پردازیم. دکتر احمدعلی رجایی در این باب نگاشته است: «این طرز استعمال در کتابت هم دیده شده است از جمله در رساله ایضاح سالکین و بعد از آن حضرت ایشان در خاتقاه میرکان در جوار وی حوالی شان آمده بر قرار شدن و جمیع خلفا و امیر و علماء و اعیان و فقرا و سالکین در خدمت حاضر بودن» که در اصل برقرار شدند و در خدمت حاضر بودند. اما حرف «دال» در اینجا حذف شده است و مصدر در فعل ماضی بوجود آمده از این نمونه در گویش هزاره‌گی فراوان است یعنی تخفیف «دال» مانند: «خوردن» بجای

خوردند، «گفتن» بجای گفتند و «بیابین» بجای بیابید و بدین صورت: ماضی مطلق دیدند تلفظ دیدن - ماضی استمراری می‌دیدند تلفظ می‌شود می‌دیدن و همچنین ماضی نقلی دیده‌اند = دیدن و ماضی بعید دیده بودند = دیده بودن.

صرف افعال در زبان هزاره‌ای

مضارع اخباری از مصدر گفتن

هزاره‌ای	فارسی
اول شخص	موگویم
دوم شخص	موگی
سوم شخص	موگه
جمع	موگن

ماضی نقلی

هزاره‌ای	فارسی
اول شخص	دیدهام
دوم شخص	دیدیدی
سوم شخص	دیدید
جمع	دیدیدن

مضارع التزامی

هزاره‌ای	فارسی
اول شخص	بوخورم
دوم شخص	بوخوری
سوم شخص	بوخوره
جمع	بوخورن

مضارع التزامی با کمک فعل «توانستن»

هزاره‌ای	فارسی
اول شخص	خورده میتوم
دوم شخص	خورده میتنی
سوم شخص	خورده میتنه
جمع	خورده میتنن

زمان حال در جریان (استمراری) با کمک فعل «دارد»

هزاره‌ای	فارسی
اول شخص	دروم موخورم
دوم شخص	دروم موخوری
سوم شخص	دروم موخوره
جمع	دروم موخورن

ماضی مطلق

هزاره‌ای	فارسی
اول شخص	خوردم
دوم شخص	خوردی
سوم شخص	خورد
جمع	خوردن

ماضی استمراری

هزاره‌ای	فارسی
اول شخص	موخوردوم
دوم شخص	موخوردی
سوم شخص	موخورد
جمع	موخوردن

ماضی بعید از مصدر گفتن

هزاره‌ای	فارسی
اول شخص	گوفته بودم
دوم شخص	گوفته بودی
سوم شخص	گوفته بود
جمع	گوفته بودند

مضارع شرطی

هزاره‌ای	فارسی
اول شخص	اگر بخوام
دوم شخص	اگر بخوایی
سوم شخص	اگر بخواید
جمع	اگر بخواین



مضارع اخباری از مصدر رفتن

هزاره‌ای	فارسی
اول شخص	موروم
دوم شخص	موری
سوم شخص	موره
جمع	مورن

مضارع التزامی از آمدن

هزاره‌ای	فارسی
اول شخص	بیایم
دوم شخص	بیایی
سوم شخص	بیاید
جمع	بیایند

زمان ماضی در جریان

هزاره‌ای	فارسی
اول شخص	خوانده رهی
دوم شخص	خوانده رهی
سوم شخص	خوانده رهی
جمع	خوانده رهی

از مصدر رفتن با نون «تقی»

هزاره‌ای	فارسی
اول شخص	رفته
دوم شخص	رفته
سوم شخص	رفته
جمع	رفته

بیان وجه شرطی

هزاره‌ای	فارسی
اول شخص	اگر می‌خواهید
دوم شخص	اگر می‌خواهی
سوم شخص	اگر می‌خواهد
جمع	اگر می‌خواهند

میزه‌های زبانی که در این بخش در باب گویش هزاره‌ای از نظام ساختاری این زبان ارایه شد، تمام از کلمه‌ها و ترکیبات فارسی اصیل و کهن زبان فارسی حکایت داشت و همچنین مقوله آوایی در این زبان مانند «واو» و «یا» مجهول و حرف «تاء» اوستایی که گویا همان «تای» هندی است که در سنسکریت بوده و امروز هم هندیان آن را تلفظ می‌کنند.

و صدایی دیگر مانند «تی» پی که در این گویش با فتحه تلفظ می‌شود و تبدیل به صدای ای AY می‌گردد و دیگر واو معدوله، چه امروز هم هزاره‌ها به خواهر بهمان صورت قدیم «خوار» می‌گویند و کلمه «خوار» را بهمان شکل گذشته آوایی «خوار» ادا می‌کنند، مثلاً «فلاش خوار» به معنی «فلاش» می‌گویند.

بفرموده بهار این «یاها» و «واو» مجهول باقیمانده حروف مصوته اوستایی است و بعد اضافه می‌کند: «خورشید پفتح خاء «واو» معدوله و قسمت شید را تقریباً شاد و شید و خدای را که ما بیرون شما اداء می‌نمایم در زبان پهلوی «خودای» واو معدوله بزبان می‌آورده‌اند. «کما اینکه در گویش هزاره نیز خورشید را «خورشید» و خدا را «خودای» ادا می‌کنند، خلاصه این معادله‌ها که با ذکر مآخذ و منابع در این بخش آورده شد، رسانای این است که گویش هزاره یک زبان پهلوی شمالی و یا بروایی پهلوی اشکانی است، با آوردن فعل‌های مکثور در یک جمله همچون «عذاب کرده می‌شوند» یا «وعده کرده می‌شوند» که ترجمه‌ای از قرآن کریم در قرن دوم هجری قمری است که هر چه تحقیق در این

زبان عمیق‌تر صورت گیرد فضای دورآنها دورتری برابر ما می‌گشاید و اینهمه حکایت از زبانی است که یادگار از روزگاری کهن و باستانی است. و شگفت اینکه چگونه این زبان تاکنون سلامت مانده و توسط مردمی بکار برده می‌شود که مورد عنایت تاریخ قرار نگرفته است.

ملک‌الشعراء بهار به زبان نارس زاولی اشاره می‌کند و محمدافضل وطن‌داد نیز زبان هزاره را فارسی زاولی می‌داند، و اگر بتوان به این روایت استناد کرد که «هیاطله» یا «فتلی‌ها» در میانشان قبیله «زاولی» شهرت بیشتر داشت در حوالی کابل و غزنی استقرار یافته بودند و آن علاقه «ناحیه» بنام ایشان «زایل» و در زابلستان نامیده شد. که همین زاولی‌های هزاره از بقایای اقوام یفتلی می‌باشند و با این حساب هزاره‌ها کاملاً به یفتلی‌ها پیوند خواهند خورد^{۲۳} و آیا منشاء زبان هزاره به این ترتیب، میراث لهجه ترکان شمالی چین نمی‌باشد؟

دکتر عنایت‌الله رضا نگاشته است: «چینیان ایران را POSA ، BOSA نامیدند که درگون شده نام پارسه است سبب اینگونه تلفظ آن است که چینیان حرف «آ» را که در نام پارسه نیز آمده است مشابه حرف (O) تلفظ می‌کنند تلفظ حرف «آ» به صورت کشیده هنوز نیز در لهجه مردم افغانستان و مردم خراسان، تاجیکستان و پارس آسیای میانه مشهور است.^{۲۴} تصور می‌رود این لهجه‌ها یادگار همان ترکانی است که قبل از میلاد قرن سوم از چین شمالی «ختن» یا «ختا» به شرق ایران سرازیر شدند. آن زمان تقریباً نیمه‌های قرن سوم قبل از میلاد بود که چین بخاطر مصون ماندن از هجوم این اقوام دیواری بر گرد خویش کشید که همین دیوار معروف چین است، و بار دیگر در زمان ساسانیان نیز هیاطله که از ترکان همین نواحی است به ایران سرازیر شدند و بعدها تمام اقوام زرد پوست را ترکان نامیدند؛ چنانچه گردیزی در همین زین الاخبار آورده است که «ترکان غریجان چینیانند». یعنی ترکان، چینیان کوه‌نشین هستند، کما اینکه ناحیه تخارستان اکثر ترک نشین بوده است و اصلاً بعثت وجود همین ترکان، جغرافی دانان عرب به آن لقب تخارستان دادند. عبارتی به مردم هزاره، تخاری هم اطلاق می‌شود که زبان و لهجه آنان به ترکان باستان می‌رسد.

دوره دوم

باختصار به این دوره اشاره می‌شود چون پرداختن به آن متضمن بحث مفصل‌تری است پس با اشاره‌ای کوتاه به دوره دوم زبان هزاره از

این مقوله می‌گیریم.

دوره دوم زبان هزاره بر اثر حمله ویرانگر مغول آغاز می‌شود، هر چند ساختار زبان از صرف و نحو لطمه‌ای نمی‌بیند، باصطلاح بدنه زبان سالم اما در داخل زبان اصطلاحات و کلمات مغولی جایگزین می‌گردد. عبارتی، انبوه واژگان در داخل زبان می‌ریزند با اصطلاحات و ترکیب‌ها و پیشوندها و پسوندهای گوناگون. و این زبان که از نجیب‌ترین گویش‌های دری است مورد هجوم و پورش کلمات و اصطلاحات مغولی قرار می‌گیرد و با ده درصد کلمات مغولی ترکی یعنی حدود هفت درصد ترکی و سه درصد مغولی، شکل تازه‌ای بخرد می‌گیرد بی آن که اصول آن بهم ریزد.

عبارتی، صرف و نحو زبان فرم گذشته خود را حفظ می‌کند بااضافه عناصر دیگر زبانی که بدان افزوده و در حیطه گویش بکار برده می‌شود. بعنوان مثال: به پسوند «تو» TOO که یک پسوند مفعولی است اشاره می‌شود که چه نقشی در این زبان بوجود می‌آورد.

این پسوند «تو» در گویش هزاره‌ای بسیار استعمال می‌شود که معنی مالکیت و داشتن را می‌رساند و مشابه پسوندهای «راو» و «زار» و «مند» فارسی است.

مانند: بچه‌تو = صاحب بچه، ارکه‌تو = نازدانه، خانه‌تو = خانه‌دار، جرگه‌تو = شجاع، چینه‌تو = نیرومند، برکت‌تو = بابرکت، اشکمتو = زن حامله، سایه‌تو = دارای سایه و نیز کسیکه اجنه در روحش حلول کرده باشد، جنگ‌تو = با مهارت، چنگل‌تو = تیز چنگ و بسیار زرنگ، شمه‌تو = نیرومند، (به احتمال شیمه از شم که بمعنای حسن دریافتی است برگرفته شده) سام‌تو = سهمگین و ترسناک همچنین نام عده‌ای از شخصیت‌های مغولی نیز دارای این پسوند برده است. مانند جاباغانو = برگزیده‌ای از جانب خداوند و نام یکی از سرداران مغول، گیخانو = نام یکی از ایلخانان مغول، اوکلک‌تو = نام یازدهمین نفر از خانان مغولستان.^{۲۵}

مونگکو = نام یکی از سرداران مغول. «مونگ» بمعنی خال که مرکباً خالدار می‌شود جلال‌الدین منکبرنی به آن خاطر به منکبرنی شهرت یافت که در کنار بینی او خال بود و منکبرنی بمعنی خال بینی، اورتو = صاحب اصل و نسب خانوادگی. اور = در مغولی بمعنی خانواده و تبارست در هزاره‌گی گفته می‌شود «اورفان» یعنی بی فلان، آلبتو = صاحب شجاعت، کشیک‌تو = سربازی که رطیفه نگهبانی به دوشش باشد. کشیک در ترکی نگهبانی را گویند...

اولجایتو = صاحب غنیمت و نام سلطان محمد خدابنده، اولجه در



مغولی غنیمت را گویند و در گویش هزاره‌ای نیز بمعنی غنیمت است. برخته تو = نی زار، برخته در لهجه هزاره «نی» را گویند. جغتو = بمعنی صاحب تاج و پیشوندهایی مانند «سو» که در ترکی آب را گویند و در زبان «قلعه‌سو» نام قلعه‌ای بود در اطراف غزنی که مسعود سعدسلطان شاعر نام دارد در آن زندانی بود و «قلعه نای» از توابع قره باغ نیز مجلس این شاعر بوده و «قلعه نای» همین «نی قلعه» فعلی است، و دیگر واژگانی همچون لیک، لیق، لوق، لاق، لی و لو همه در ترکی پسوند نسبت و یا پسوند مکان می‌باشند. لیق تقریباً معادل پسوند دار و زار فارسی است مانند خرمالیق = خرم‌آزار، لوق لیج = دره‌ای در شمال چهارده غوریند...

«قول» واژه مغولی بمعنی دره‌ای پرآب

«داغ» در ترکی بمعنی کوه است که در گویش هزاره نیز همان است مانند: سرخ داغ که کوه سرخ است ۲۷

و خلاصه انواع ترکیبات و اصطلاحات و کلمات مغولی و ترکی و پیشوندها و پسوندها به متن اصلی این زبان افزوده شد، هر چند ورود مؤلفه‌های یک زبان در زبانی دیگر به غنای زبان مذکور می‌افزاید اما اصالت زبان نیز کمرنگ می‌شود، گو اینکه تأثیر زبان‌ها در یکدیگر غیر قابل انکار است.

اینکه چگونه اینهمه کلمات مغولی و ترکی داخل زبان هزاره شده و آیا این کلمات ترکی از قبل در این زبان استفاده می‌شد؟ جای بحث و بررسی است، گما اینکه در اصل این مردم از ترکان باستان بوده و بهیچاری از طوایف بخاری بشمار می‌آمدند.

و محتمل است که این کلمات ترکی از زمان‌های بسیار دور در این گویش بکار گرفته می‌شده و بعداً با هجوم مغول، کلمات مغولی نیز بدان افزوده شده است، و برای این منظور نیاز به تحقیق و بررسی بیشتری است و حتی متدافله‌ای می‌طلب که متأسفانه مجالی در این نوشتار نیست.

پی‌نوشتها:

- ۱ - مجله زبان‌شناسی، سال چهارم، شماره اول و دوم سال ۱۳۶۶ مرکز نشر دانشگاهی، ص ۹۴ - ۹۳
- ۲ - کتاب لهجه بخاری مؤلف دکتر احمدعلی رجایی - چاپخانه دانشگاه مشهد - ۲۹ - ۲۷
- ۳ - این دو کلمه «مورده» و «آجوره» در هزاره‌گی نیز چنین است.
- ۴ - همان جا - ص ۶۳
- ۵ - همان جا - ص ۶۳ - ۶۴
- ۶ - ترجمه مسالک الممالک نسخه خطی مجلس شورای اسلامی ملی بشماره ۱۳۰۷.
- ۷ - ویس و رامین باهتمام محمدجعفر محبوب ۱۳/۴۲ - ۴۲/۴۹/۵۵/۶۷/۳۸/۴۹
- ۸ - کتاب لهجه بخاری مؤلف احمدعلی رجایی - چاپخانه دانشگاه مشهد - ص ۵۱
- ۹ - همان جا، ص ۴۵ - ۴۲ - ۴۱
- ۱۰ - همان جا ص ۴۱
- ۱۱ - همان جا، ص ۵۵ - ۵۴
- ۱۲ - سبک‌شناسی تصنیف شادروان ملک‌الشعراء بهار - انتشارات امیرکبیر ۱۳۵۷ (۲۵۳۷) جلد اول ص ۱۹۱ - ۱۹۲ - ۱۹۳ رز در این بیت بمعنی روز است (نگارنده)
- ۱۳ - ایران و ترکان در روزگار ساسانیان تألیف عنایت‌الله رضا چاپ ۱۳۷۴ - انتشارات علمی فرهنگی - زیر، دیر، سیر، در زبان هزاره‌ای زر، دلیر، سر تلفظ می‌شود (ص ۷۲)
- ۱۴ - سبک‌شناسی - محمدتقی بهار ملک‌الشعراء جلد ۱ - کتاب‌های پرستو چاپ (۲۵۳۷) مؤسسه امیرکبیر ص ۱۹۴
- ۱۵ - همان جا ص ۳۱۶

۱۶ - تاریخ بلغمی به تصحیح ملک‌الشعراء بهار به کوشش محمدپروین گنابادی ج دوم - ابوبلی محمدبن جریر طبری ص ۲۷۵

۱۷ - پژوهشی در تاریخ هزاره‌ها حسینی یزدانی

۱۸ - حدود‌العالم صص ۱۲ - ۶۱

۱۹ - تاریخ سیستان به تصحیح ملک‌الشعراء بهار - انتشارات پدیده خاور - آبان ۱۳۶۶ - ص ۱۴

۲۰ - زین الاخبار گردیزی ص ۵۶

۲۱ - سبک‌شناسی ج ۱ - ص ۲۵۲

۲۲ - همان، ص ۲۷۴

۲۳ - مجله زبان‌شناسی سال چهارم - شماره اول و دوم ۱۳۶۶ - مرکز نشر دانشگاهی ص ۶۳

۲۴ - شبی گیسو فرو شسته به دامن... (منوچهری)

۲۵ - درمورد دوم شخص در وجه امری بکار می‌رود مثلاً رنگ دیو

۲۶ - اسرارالوحدیه تصحیح و تعلیقات فهرست لغات و تعبیرات نسخه بدله - دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی ص ۹۷۵

۲۷ - حدود‌العالم صص ۱۰۴ - ۱۰۵

۲۸ - زین الاخبار گردیزی ص ۴

۲۹ - شرح مثنوی مولوی - دفتر اول - رینولد پنکلسون - ترجمه و تعلیق حسن لاهوتی - شرکت انتشارات علمی فرهنگی چاپ اول ۱۳۷۴ ص ۶۰

۳۰ - زین الاخبار گردیزی ص ۳۳۸

۳۱ - سیری در هزاره‌جات ص ۴۱۴

۳۲ - تاریخ بیهقی - تصنیف ابوالفضل محمدبن حسین بیهقی دبیر - تصحیح دکتر علی‌اکبر فیاض چاپ دوم شهریور ۱۳۵۶ - انتشارات دانشگاه فردوسی ص ۱۴

۳۳ - حدود‌العالم من المغرب الی مشرق ص ۳۸ کوشش دکتر منوچهر ستوده

۳۴ - مجله زبان‌شناسی سال چهارم شماره اول و دوم ۱۳۶۶ ص ۶۱

۳۵ - حدود‌العالم من المشرق الی المغرب بکوشش دکتر منوچهر ستوده ناشر کتابخانه طهوری چاپ ۱۳۶۱ ص ۲۸

۳۶ - فرهنگ عامیانه - طوایف هزاره - ج. یزدانی - چاپخانه آزادی - زمستان ۱۳۷۱ ص ۱۵

۳۷ - سبک‌شناسی ج ۱ - محمدتقی ملک‌الشعراء بهار - کتابهای پرستو ۲۵۲۵ - ص ۱۹۱

۳۸ - فرهنگ عامیانه - طوایف هزاره - صص ۶۷ - ۵۳

۳۹ - نقل از رساله (ریزک و خسرو کوانال) به زبان پهلوی - همان جا ص ۱۱۶

۴۰ - کتاب لهجه بخاری - احمدعلی رجایی ص ۱۳۱ پانویشت

۴۱ - همان جا ص ۱۹۴

۴۲ - مجله زبان‌شناسی شماره اول - دوم ص ۶۳ مرکز نشر دانشگاهی ۱۳۶۶

۴۳ - پژوهشی در تاریخ هزاره - حسینی یزدانی - ص ۱۹

۴۴ - ایران و ترکان در روزگار ساسانیان - تألیف عنایت‌الله رضا تهران ۱۳۷۴ - شرکت انتشارات علمی فرهنگی ص ۱۶۴

۴۵ - لغت‌نامه دهخدا ذیل کلمه «اوک تو» نقل از پژوهشی در تاریخ هزاره - حسینی یزدانی ص ۱۶۰

بنیاد آندیشه

تأسیس ۱۳۸۱

۴۶ - نظام اجتماعی مغول نقل از همان جا ص ۱۶۰

۴۷ - پژوهشی در تاریخ هزاره - حسینی یزدانی برگرفته از بین صفحه‌های ۱۶۲ - ۱۶۱ - ۱۶۰

نوگرایی

۹

موانع

□ محمد شریف سعیدی

یکی از مشکلات شعر معاصر افغانستان، ره نیافتن به فضای جدید است. یعنی شعر معاصر ما در یک فضای محدود، یکسان و بسته زندگی می‌کند هرچند که این فضا در مقایسه به چند دهه پیش، به نوبه خود، تر و تازه است. می‌دانیم که نو همیشه نو نمی‌ماند، مخصوصاً اگر در نو بودن نیز مشکل داشته باشد. چرا که گذشت زمان، تکرار برخورد و عبور نکردن از یک نقطه، خود به خود، پدیده‌ی جاندار و زنده را کمرخت و کم‌روح و کم‌خاصیت می‌کند.

دلیل این سرسختی شعر افغانستان در برابر نو شدن چه می‌تواند باشد؟ عقب ماندگی فکری؟ نامأنوس بودن شعر نو؟ یا...؟ این موضوع نیازمند بررسی و تحقیقی متقصدانه است که به هوش واگذار می‌شود. اما این قلم را حرف‌هایی است که گفته می‌آید.

توصیه‌های ایمنی

یکی از چیزهایی که راه رشد و خلایق هنرمند را می‌گیرد، تقلید و توصیه پذیری مطلق از دیگران است. آنهایی که توصیه می‌کنند، ممکن است خود شخصیت‌هایی برانده، توانا و در کار خود ممتاز باشند اما الزاماً توصیه‌های آنها شخصیت‌آور و هویت ساز نیست. به زعم این قلم یکی از دلایلی که شعر مقاومت در برابر نوآوری سرسختی نشان داد، توصیه پذیری مطلق یکی دو پیشکسوت شعر مقاومت از یک یا چند چهره شاخص شعر ایران بود. این بزرگواران هم چنان که در شعرهای خود «محو جمال دوست ز کم فرصتی شدند» در تئوری نیز محو شدند و خیال کردند تو شدن یعنی ویران کردن پلهای پشت سر و قطع رابطه کردن با سلف و در یک کلام نو شدن یعنی نابودی بنای کهن ادبیات. این سروران، با چنین برداشتی رشد کردند و بالطبع به خاطر پیشگام بودن، مورد توجه دیگران هم قرار گرفتند و در چنین موقعیتی تئوریهای ایشان بر آنهایی که شوق وادی ادبیات داشتند و ذوق و قریحه شعری، تأثیر گذاشت یعنی در واقع همان یک نظریه‌ی فردی تبدیل به نظریه جمعی شد و در عمل همه شدند شاعران مثنوی‌ساز و غزل‌ساز یک مو از خط کلاسیک عبور نکردند و بدتر این که در همان قابلهای کهن نیز نوآوری به‌وجود نیامد جز تک و توکی که با اقبال هم مواجه شدند و می‌شوند. به زعم این قلم تنها درخت پسته‌ی پیر دامغان سایه ندارد بلکه گردوها و



چرا در شعر معاصر ما واژه‌هایی مثل هتل، بیمارستان، دانشکده، دوچرخه، مغازه، مین، صندلی و... هزاران واژه و پدیده نو که ما هر روز آنها را حس می‌کنیم و می‌بینیم، وجود ندارد؟ آیا اگر حافظ و بیدل در زمانه ما بودند، از آوردن واژه‌های همچون آنتن و تلویزیون و ماهواره برائت می‌جستند؟

بادام‌ها و درختان دیگری نیز زیر این آسمان آبی رنگ هستند که سایه دارند و...

کمبود درک جدید

درک نو یکی از مسایل بسیار مهم است که نه تنها در باب شعر و هنر بلکه حتی در مسایل فقهی نیز چاره‌گر معضلات است. اگر درک جدید فقه نمی‌بود، باید در همه مسایل تخته می‌شد و آن وقت نه موسیقی جواز داشت، نه فیلم نه مجسمه‌سازی، و نه عکاسی و نه حتی کشتی و فوتبال و... این که می‌گویند عصر زمان و مکان در احکام تأثیرگذار است، حرف اندکی نیست. در باب هنر هم نمی‌توان زمان و مکان را نادیده گرفت. کسی که در زمان بیل کلنتون زندگی می‌کند نمی‌تواند لباس ناصرالدین شاه را بپوشد.

در شعر، آنچه باعث ارج و بهای آن می‌شود همین حضور درک تازه است؛ درک تازه‌ای که شاعر آن را دریافته و با مخاطب در میان نهاده است. همه‌ی مردم، زیبایی معشوق را ند و بالایی یار را و راه رفتن دلدار را دیده بودند و درک کرده بودند اما هیچ‌کدام نمی‌توانستند بگویند:

سرد چمن من چرا میل چمن نمی‌کند
مهم گل نمی‌شود باد سمن نمی‌کند

چرا؟ چون درک تازه که عبارت باشد از ایجاد ارتباط حسی و تازه بین پدیده‌ها را نداشتند ولی این درک - دلداری که قدم می‌زند را در هیبت سرو روان دیدند - در ذهن حافظ شکل گرفت و او حرف تازه گفت و درک تازه آورد. کارکرد شعر در همین درک جدید اشیاء است. یعنی شاعر می‌آید و شناسنامه‌ای جدید به اشیاء می‌دهد.

علاوه بر آنچه گفته آمد، شاعر باید نیاز زمانه را درک کند و چیزی به ارمغان بیاورد که دیگران نیاورده‌اند و گر نه با هدیه نمودن اجناس دیگران، همه حاتم طایی اند.

آنچه حضرت نیما یوشیج به ارمغان آورد، درک تازه بود که زیر مجموعه‌ای فراوان دارد و یکی از آنها، شکستن افاعیل عروضی است. در زمان نیما نیز بزرگواری بودند که شعر نیمایی می‌گفتند اما درک تازه نیما را در نیافته بودند؛ مثلاً شاعر بزرگواری چون شهیار که یکی از نله‌های غزل کلاسیک است شعر نیمایی نیز سروده است از این گونه:

ایشن یک سلام ناشناس، البته می‌بخشی...
انشن ناز شست تو

نشان دادی که جرم و جسم چیزی جز انرژی نیست
اتم تا می‌شکافد جزو جمع عالم بالاست
به جمع مو شکاف جمع عرفان و تصوف نیز
جهان ما حباب روی چنین آب را ماند

من ناخوانده دفتر هم که طفل مکتب عشقم
جهان جسم، موجی از جهان روح می‌بینم
اصالت نیست در ماده^۱

این نوع شعر، نمی‌تواند نشان‌دهنده ارمغان نیما باشد چرا که شاعر در نوآوری در سطح مانده، هر چند خود در حیطه غزل صاحب‌نام است. در شعر امروز افغانستان نیز این سطحی نگری هست. مثلاً شاعری خواسته نوآوری کند، از حس آمیزی و تشخیص و... بهره گرفته تا زبان و فضای شعرش را تازه کند و فرموده نیز که شعر نو حرف مفت است یعنی این که سروده‌های شاعر، شعرهای گران‌سنگ ادب پارسی است و سروده:

بانگ سرخ انار می‌آمد

بوی سبز خیار می‌آمد

همشین جوانه‌های بودیم

مهدم هندوانه‌ها بودیم

همه‌ی عشقه‌ها غزل پرداز

همه‌ی لاله‌ها دوبیتی ساز

آن درگ حرف مفت می‌پرداخت

به گامه که شعر نو می‌ساخت^۲

ممکن است شعر بالا حالا از نظر شاعر مورد قبول نباشد، اما حرف این است که کاظمی هم چنان که به صورت طنز آمیز از شعر نو گریخته است، تا دقتی اکنون نیز به آن باور هست و شعر کلاسیک را پناهگاه خویش ساخته است.

ناگفته نماند که ارزش کارهای چند ساله‌ی او بر هیچ‌کس پوشیده نیست به آن شعرها هم اگر عشق و ارادی است، به خاطر نو بودن نسبی و دلایل دیگری است.

فقدان ابزارهای زنده

دیدگاه تازه، وسایل و ابزار تازه می‌خواهد. نمی‌توان دیدگاه جدید را با ابزار کاملاً کهنه بیان کرد. در شعر معاصر ما چه‌نان‌که دید تازه کمتر است، عناصر و ابزار تازه نیز کمتر وجود دارد. این بیتها را بخوانید:

دیو سببی چراغ را کشت

پرونده دست باغ را کشت

او زایر رنج قوم خود بود

دُر دانه گنج قوم خود بود

تا خنگی سره سوار می‌شد

هنگامه کارزار می‌شد

پر هیمنه می‌نست برزین
آن مالک شرزه روز صفین
ای قوم به سوک در نسته
چون تیغ به راه سر نسته^۳

در این شعر ما با دو نوع ویژگی کلاسیک مواجه هستیم، یکی ترکیبات، نوع کاربرد نقل‌ها و صفت‌ها است، بعضی حذف‌ها و اختصارها را در واقع ابزار قدیمی از قبیل: دیو سببی، بگذاشته‌سر، خنگ سره، درنسته و...

دوم، نوع زاویه دید توصیفی که سید نادر به کار گرفته. او مردی را که با توپ و تانک و راکت و حداقل کلاشینکوف جنگ می‌کرد، به گونه‌ای توصیف می‌کند که با تیر و کمان و کلاهخود و زره و... به میدان می‌رود. این توصیفات هر چند کنایه و استعاره و مجاز و هزار چیز دیگر باشد، در مقابل یک گلرله از پا در می‌آید. حرف در این است که چون دیدگاه تازه و معاصر در شعر ماکتیب است، وسایل و ابزار زنده نیز مکتیب است. چرا در شعر معاصر ما واژه‌هایی مثل هتل، بیمارستان، دانشکده، دوچرخه، مغازه، مین، صندلی و... هزاران واژه و پدیده نو که ما هر روز آنها را حس می‌کنیم و می‌بینیم، وجود ندارد؟ آیا اگر حافظ و بیدل در زمانه ما بودند، از آوردن واژه‌های همچون آنتن و تلویزیون و ماهواره برائت می‌جستند؟ نه خیر. شاید استفاده کردن از واژه‌هایی مثل دانشکده، آپارتمان، ویلا برای آنها سخت باشد ولی برای یک شاعر معاصر ما دشواری ندارد:

شاعری وارد دانشکده شد

دم در

قوی خود را به نگهبانی داد^۴

درست است که شعر سیدنادر احمدی فخم است، محکم است و سر جای خود ارجمن است اما وقتی این شعر را با شعر ملک‌الشعراء بهار مقایسه می‌کنیم، می‌بینیم که دید ملک الشعراء و واژه‌هایی که او بهره می‌گیرد، پیشتر است. ببینید:

ققان ز جغد جنگ و مرغوا ی او

که تا اید بریده باد نای او

شراب از خون مرد رنجبر

و از استخوان کارگر غذای او

به گوش‌ها خروش تندر او فتد

ز بانگ توپ و غرش و هرای او

رونده تانک هم چو کوه آتشین

هزار گوش کر کند صدای او

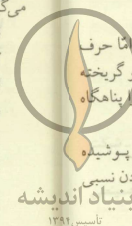
چو پر بگسرد عقاب آهنین

شکار اوست شهر و روستای او

به ژاپن اندرون یکی دو بمب از آن

فتاد و گشت بازگون بنای او^۵

می‌بینید که در این شعر، شاعر به احساس خود احترام گذاشته در



کنار زبان کلاسیک، تجربیات شخصی یا داشته‌های ذهنی خود را آورده نه تصویرهای قدیمی و غیر حسی. البته می‌توان از شعر کلاسیک بهره‌ها گرفت و تأثیرها پذیرفت منتهی حرف بر این است که این بهره نباید سطحی و لو دهنده و عربان باشد، آنچنان که می‌آیند به استقبال شاعران بزرگ شعر می‌گویند. من فکر می‌کنم منطقی‌ترین بهره از شعر کلاسیک، بهره‌ای این‌گونه است:

پرتاق نه تیختر جاه و جلال را

چینی سلام کرد به یک مو سفال را

(بیدل)

به سراغ من اگر می‌آید

نرم و آهسته بیاید مباد که ترک بردارد

چینی نازک تنهای من^۶

(شهراب سپهری)

نپرداختن به جزئیات:

شاید فروبردن یک سوزن در بدن کسی، به مراتب بالاتر از توصیف فرو بردن خنجر در سینه‌ی کسی باشد؛ شاید دیدن گل بالاتر از توصیف یک جنگل باشد؛ شاید... یکی از مشکلاتی که در شعر امروز ما هست و نیست، همین نمایاندن جزئیات است. بیشتر شاعران دوست دارند حرف‌های کلی بزنند: غم‌های کلی، دردهای کلی و توصیف‌های کلی. مثلاً می‌خواهند از جنگ بگویند، به گل پدیده جنگ اکتفا می‌کنند. می‌خواهند از آوارگی بگویند، به گل پدیده آوارگی نکیه می‌کنند. نمی‌آیند مثلاً به جای آوارگی، از مردی حرف بگویند که یک ماه تمام در یک کارخانه کار می‌کند بعد صاحب کارخانه پولش را نمی‌دهد که هیچ می‌دهد او را دست پلیس تا بار بزند و...

برای جزئیات، می‌توان زیر مجموعه‌هایی فرض کرد، مثلاً جزئیات اشیاء در شعر؛ جزئیات مکان در شعر؛ و جزئیات زمان در شعر.

الف) جزئیات زمان: هر چند که خیلی‌ها نقش زمان را در شعر چندان قبول ندارند و مثلاً می‌گویند ارزش شعر در بی‌زمانی آن است یا بهتر بگویم زمان شعر در بی‌زمانی است مثل

تاب بنفشه می‌دهد طره مشک‌سای تو

پرده غنچه می‌درد خنده خوش‌نمای تو

اما در مسیر نوآوری، ما به یک سری تحولات زمانی در شعر مواجه می‌شویم که به نوعی قابل قبول است. مثلاً ما در شعر کلاسیک بیشتر با راحدهای بزرگ‌تر زمان مواجه هستیم، واحدهایی مثل سال، ماه، روز و شب.

سالها دل طلب جام جم از ما می‌کرد

آنچه خود داشت، زیبانه نمآ می‌کرد

اما در شعر امروز، واحدهای کوچک‌تر زمان و اسامی رزها و ساعت‌ها نیز مورد توجه است. به عنوان نمونه، در شعر ذیل شاعر کوشیده وارد روزهای هفته شود که این تلاش، نوعی نوآوری است:

در شعر، آنچه باعث ارج و بهای آن می‌شود،

همین حضور درک تازه است؛ درک تازه‌ای که شاعر آن را دریافته

و با مخاطب در میان نهاده است.



چون هفته‌های پیش
 شنبه ورق زد دفتر دلتنگی‌ام را
 تا جان ببخشد لحظه‌های سنگی‌ام را
 یکشنبه از عمق سیاهی ناله سر داد
 آمده، خبر از گنگی روز دگر داد
 ظهر دوشنبه مثل بشی بی سرانجام
 در روبه‌رویم قد کشید آرام آرام
 روز سه‌شنبه تلخی شب بود و تکرار
 بر شانه‌هایم لحظه‌های درد، آوار
 با چهارشنبه از گذار، شب گذشتم
 از چار راه و هم‌گون تب گذشتم
 در پنج‌شنبه، ساعت دیواری آسود
 سیگار غم با شعله‌ای آندوه شد دود
 جمعه تھی از خاطرات روشن تو
 من ماندم و این روزی من ماندن تو

□

چون هفته‌های پیش گد شد هفته‌ی من
 درد و دریغ از روزهای رفته‌ی من!
 ای عشق! آه ای فرصت پرواز! برگرد
 ای روز خوب با تو بودن! باز برگرد...

(ب) مکان: مکان به دو صورت می‌تواند در شعر ظهور کند، یکی به صورت توصیفی که تقریباً به کلی گویی نزدیک است مثل:

امشب از درد و داغ می‌میرم
 کشور را سراغ می‌گیرم^۸

این نوع توصیفات، می‌تواند مکان مورد نظر شاعر را بیان کند و ما نمی‌گوییم عیب دارد بلکه بستگی به قدرت توصیف شاعر دارد.

قسم دومی هم هست که مکان با اسم خاص و ویژگیهای منحصر به فردش در شعر حضور پیدا کند یعنی شاعر نسبت به مثال اول جزئی تر حرف بزند، آنچنان که مسعود سعد سلمان درباره‌ی زندان نای سروده یا آنچنان که شاعر معاصر می‌سراید:

بهاران
 خوشا پله‌هایی که در حافظیه قدم می‌زنند
 بدا ما که سنگیم^۹

در این جا شاعر از مکانی با اسمی خاص حرفه می‌زند و توصیف او هم مربوط به پله‌های حافظیه می‌شود. این نوع مکان‌نمایی ممکن است دشواری‌ای سر راه شاعر و خواننده ایجاد کند، به این دلیل که خواننده ممکن است مکانی را که در شعر مطرح است، ندیده باشد و تصویر برای او مبهم باشد. اما اگر شاعر در آوردن اسم دقت کند و آن را همراه با

توصیفی عمومی تر کنار هم بگذارد، ابهام تا حد زیادی رفع خواهد شد چنان که در شعر فوق، «پله‌ها» به خاطر عمومیت داشتن، تصویر پله‌های حافظیه را - تصویر خیالی یا ایماژ - به ذهن خواننده به ترسیم می‌کشد. در شعر امروز ما، متأسفانه از مکان‌های خاص خبری نیست و نه تنها توصیفات مکان‌های خاص حضور ندارد که حتی اسامی صرف آنان نیز حضور ندارد. تا هنوز چند بار به واژه هرات و کابل و غزنی و دهمزنگ و افشار و پل چرخنی در شعر ما برمی‌خوریم؟ چه می‌گویم، نقطه نقطه خاک ما که مدفن سرهای هم‌وطنان ما است، تا چه حد در شعر ما حضور دارد؟ ما در شعر ایران نه تنها با اسامی‌ای چون خرمشهر، آبادان، دزفول و... مواجهیم که حتی اسامی عملیات‌ها و اسامی فرماندهان و شهدان در شعرها حضور دارند. پس در شعر معاصر ما نیاز است که از نظر حیثیت مکانی راه‌های تازه‌تری رفته شود و جسارت‌هایی بوجود بیاید.

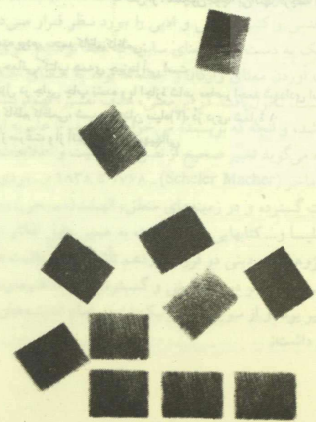
ج: انشیاء و اتفاق‌ها و... همان‌طور که ذکرش رفت، آوردن جزئیات، گاهی به مراتب مؤثرتر از کلیات است و مخصوصاً کلیاتی که در شعر مطرح می‌شود، به دلیل ذهنی بودن و حسی نبودن، تأثیر زیادی به مخاطب نمی‌گذارد؛ حال آن که جزئیات به‌خاطر تجربی و حسی بودن، می‌تواند جذاب‌تر باشد. به این غزل نگاه کنید:

شب می‌وزد به باغچه، سارا! چه می‌شود
 آینده چیست؟ حدس بزن، ها! چه می‌شود
 سارا درخت کوچک همسایه سوخته است
 مرگو همیشه می‌وزد اینجا چه می‌شود
 سارا حیاط کوچک ما - نقشه‌ی جهان -
 بعد از گذشت یک سده آیا چه می‌شود
 سارا مرا کنار همین حوض دفن کن
 دفترچه‌های شعر من اما چه می‌شود
 سارا نماز صبح شب فئوده‌های تلخ
 سجاده و نیایش و خرما چه می‌شود؟
 می‌دانمت که از پس این گریه‌های تلخ
 آندوه چشم‌های تو دریاچه می‌شود
 بس می‌کنم، بخند، ببین، جای می‌خوری
 شب روشن است بیهوده ما را چه می‌شود
 حتماً بدوز دکمه‌ی پیراهن مرا
 بگذار بگذاریم که فردا چه می‌شود.^{۱۰}

می‌بینید که آنچه به این شعر زیبایی بخشیده، علاوه بر لحن رؤیایی و قشنگ و صمیمی، همان جزئیات حسی زنده است. شاعر در مطلع شعر، نمی‌آید از کمان و ابرو و ماه روی حرف بزند. می‌آید طرف صحبتش را با اسم وارد شعر می‌کند و بعد یک سری جزئیات ظاهراً نه چندان بزرگ را با او در جریان می‌گذارد.



بنیاد اندیشه
 تأسیس ۱۳۹۱



درخت کوچک همسایه، حیاط خانه، نقشه‌ی جهان، همین حوض، دفترچه‌های شعر، سجاده، نیایش، خرما، چای خوردن، و بالاخره درختن دکمه‌ی پیراهن و همین اتفاقات ساده است که شعر را زنده و پویا ساخته است. در این شعر، شاعر در زمان خود زندگی می‌کند و همه چیز برای او معنی می‌دهد، حتی دوختن یک دکمه پیراهن. اما در شعر معاصر ما این نوع جریان‌ات حضوری چشمگیر ندارد.

نبود انتراع و حضور کلیشه‌ای

شاعر کارش ایجاد ارتباط بین پدیده‌هاست؛ رابطه‌هایی که توسط آن، مافی الضمیر او بیان می‌شود. این روابط تا زمانی باعث شگفتی، حیرت و لذت از شعر می‌شود که زنده، پویا و تازه باشد و به کلیشه‌های دایمی تبدیل نیاید. یعنی شاعر به جای پیرمردی، در فکر انتراع و ایجاد روابط جدید باشد. این که می‌گویند شاعر باید هنجارشکن و هنجارافکن باشد، معایش همین است که از کلیشه عبور کند و به انتراع برسد. شعر امروز ما هنوز از قید کلیشه‌های قدیمی آنچنان که باید، نرسه است. نه این که در اوزان نمایی و شکل‌های سپید و... نیست بلکه منظور این است که در همان قالب کلاسیک جان تازه نگرفته است. به عنوان نمونه شما این غزل را بخوانید:

گفتند گل مروید این حکم پادشاه است
 چشم و چراغ بودن روشن‌ترین گناه است
 حد شکوفه تکثیر، حکم بنفشه زنجیر
 سهم سپیده تبعید، جای ستاره چاه است
 آواز پای کوکب در کوچه‌ها نیچند
 در دست شلاق همواره رویه‌راه است
 مغز علم به‌دوشان تقدیم مار بادا
 وقتی که کله‌ها را خالی شدن کلاه است
 صابون ماه و خورشید صد بار بر تنش خورد
 اما چه می‌توان کرد؟ شب همچنان سیاه است
 ناچار گل مروید، از چنگ و ننی مگویند
 وقتی به شهر کوران یک چشمه پادشاه است^{۱۱}

۱ - این غزل از انتراع خالی است و در آن روابط فعل و فاعل، نهاد و گزاره و کنار هم آمدن واژه‌ها طبق معمول است یعنی اگر تناسب‌های ادبی در این غزل وجود دارد، همان تناسب‌های ندیمی است. شاعر کوشیده تا با استفاده کردن مرعاضات التظیر گونه‌هایی مانند شکوفه، بنفشه، سپیده و ستاره و از طرفی هم‌وزنی واژه‌هایی مانند تکثیر، تبعید، زنجیر، حد، حکم، و ترکیب اینها به صورت هم‌وزن مثل حد شکوفه، حکم بنفشه، سهم سپیده، جای ستاره و... همین طوری بازیهایی که مثلاً شکوفه و بنفشه و سپیده و ستاره علاوه بر معانی ظاهری که دارند، می‌توانند اسامی زن‌ها باشند که شاعر کوشیده حکم شدید طالبان علیه آنها را بیان کند.

۲ - در این غزل، شاعر یک سری روابط موسیقایی ایجاد کرده؛ مثل تناسب آوایی شسته و شلاق؛ کوکب و کوچه؛ شهر، یک چشمه، پادشاه. ۳ - غزل درون‌مایه‌ی اجتماعی و اعتراض دارد و از این رو ارزش و شانس نفوذ زیاد دارد مخصوصاً این که کاملاً از طرفی حرفهای مردم را می‌گوید و از طرفی با ضرب‌المثل و زبان مردمی، آنها را وارد شعر خود می‌کند از همین جهت، از این غزل اگر هیچ چیز در ذهن مردم نماند، حداقل «در شهر کوران یک چشمه پادشاه است» در ذهن‌ها می‌ماند، مخصوصاً که این ضرب‌المثل مصداق بارزی هم دارد.

۴ - فعل مروید در وجه امری در مصرع: «ناچار گل مروید از چنگ و ننی مگویند» تکلف آمیز است چرا که ایشان مروید را به جای مرویانید یا در واقع به جای نکارید به کار گرفته است.

۵ - زبان، شل و کم‌انرژی است و فعل‌های داعی و التماس‌گونه مثل «باد» بسیار سطح غزل را پایین آورد، و در کل آن اعتراض که در محتوا است، در شکل نیست.

۶ - در نهایت شاعر به خاطر گریز از نو شدن تمام، به وجه‌های کلاسیک برگشته، حال آن که می‌توانست از شعر کلاسیک به گونه‌ای دیگر بهره بگیرد، آن گونه که سیمین بهبهانی در غزلش بهره گرفته که خواهیم گفت. ابتدا غزل سیمین را بخوانید:

خفتی ز سرعت و از آتش در آگینه‌سرا بشکن
 بانگ بنفش یکی تندتر در خواب آبی ما بشکن
 خوابی به نرمی ابریشم در کوچه‌پایه‌ی آرامش
 ای سبل ضریب سیلی شو، بر چهره این خنکا بشکن
 مرداب فخته ذهنم را پوشانده، جلبک غفلت‌ها
 ای سنگپاره آگاهی در قلب دایره‌ها بشکن
 ای دل چه کوچک و سنگینی با این تپیدن خاموش
 طبل نلاطم دریا شو، آرام عرش خدا بشکن
 تندیس بیخ شده‌ای ای جان بس کن تبلور و جاری شو
 چون رود بر سر هر شیبی آزاد و شاد و رها بشکن
 آواز گرم تحرک را اوجی بساز و به تحریری
 دُر جی ز گوهر غلطان را در کوچه‌باغ صدا بشکن
 ای سینه قوس حقاقت را طاق بلند حقیقت کن
 این جاست جای نماز ای دل، محراب رنگ و ریا بشکن

□
 من با دو آینه رویارو تکرار بی‌پنده خوشیم
 آغاز فتنه به پایان بر، بشکن مرا و مرا بشکن^{۱۲}
 - این غزل با آن غزل یک جنبه‌ی مشترک دارد که عبارت است از بهره‌گیری از شعر و ادب و صنایع کلاسیک در شعر امروز. اما این





بهره‌گیری تفاوتی عمده هم دارد، چرا که در غزل اولی به صورت صریح، عریان و روشن روابط کلاسیک هویدا است.

حد شکوفه تکثیر حکم بنفشه زنجیر

سهم سبیده تجمید جای ستاره چاه است

و در غزل دومی روابط کلاسیکی در کنار نوآوری، اتزان و تصرف است.

آواز گرم تحریر را او جوی بساز و به تحریری

دُر جی ز گوهر غلطان را در کوچه باغ صدا بشکن

آواز، آوج، تحریر و صدا با هم ارتباط دارند و تقریباً مراعات النظیر است اما شاعر در این روابط تصرف کرده و صدا را به صورت ترکیب جدید «کوچه باغ صدا» آورده است و از طرف دیگر تحریر و درج و گوهر را که واژه‌های چندان نو نیستند، به صورت خارق العاده‌ای به تصویر تبدیل کرده که عبارت باشد از شکستادن درج گوهر غلطان در کوچه باغ صدا. کمی روده درازی می‌شود، به این بیت نگاه کنید:

خفّی ز سرعت و از آتش در آگینه سرا بشکن

بانگ بنفش یکی تندر در خواب آبی ما بشکن

می‌بینید که در این بیت واژه‌های کهنی چون آگینه و بانگ، و ساختار قدیم «یکی تندر» حضور دارد و در عین حال غزل از نوترین هاست. چرا؟ چون شاعر در پی فضا و تکنیک تازه هم هست. او بر این «بانگ» که با حس شنوایی ما درک می‌شود صفت «بنفش» را آورده است که مربوط به حس بینایی است و با چنین حس آمیزی‌ای به شعرش پویایی و زندگی می‌بخشد. ایضاً در ترکیب‌های مثل خواب آبی و... شاعر حضوری تازه دارد.

۲ - نکته‌ی دیگر این که شاعر از عنصر رنگ آگاهانه استفاده کرده است. او می‌توانست بگوید بانگ کبود یکی تندر، بانگ سبید یکی تندر، بانگ سیاه یکی تندر و یا... اما او بنفش می‌گوید تا tendy و خشونت و تیزی تندر را با خواب آبی متضاد کند.

۳ - در این بیت روی موسیقی شعر توجه ظریفانه‌ای شده است، موسیقی واژه‌هایی همچون خواب، آب (ری) آب (گینه) بانگ (و) از همین نوع ظرافت است: ای سیل ضربت سیلی شو، طبل طلاطم دریا شو...

۴ - غزل از نظر وزن، تازگی دارد و پیش از شاعر این غزل، به چنین وزنی التفاتی به میان نیامده.

۵ - شاعر علاوه بر حس آمیزی در همان بیت اول با ترکیب‌های بانگ بنفش و خواب آبی زمینه را برای ترکیب‌های قدرتمندی همچون: سنگواره آگاهی، طبل تلاطم دریا، کوهپایه‌ی آرامش، قوس حقارت، طاق حقیقت و... آماده می‌کند.

۶ - در این شعر، فصاحت زبان قدیم با فضای تازه و نرآوری قابل قبول در هم آمیخته و شعر را پذیرفتنی کرده است و گرنه ترکیب‌ها و تعبیرهایی مثل جعب بنفش، غار کبود و... را دیگران هم گفته بودند و پذیرفته نشد. به دلیل آن کاری پُدام - پس نوگرایی به معنای شکستن پل‌های ادب پارسی نیست بلکه به معنای نو کردن روش پل‌سازی است. تکرار می‌کنم که در همین بیت مورد بحث، واژه‌های کهن و ساختارهای قدیم - یکی تندر - در کنار بانگ بنفش (که همان جعب بنفش است) و خواب آبی نهشته است و تلفیقی شگفت ایجاد شده است.

تذکر:

جریان شعر مهاجرت، هم اکنون جنبه‌های مختلفی پیدا کرده است. در این مقاله، بیشتر به نسل اول شعر مقاومت پرداخته شد که طبق

معمول سعادتملکوک تابش را استثنا می‌گیریم و شاعرانی که جرگه‌های شعری داشتند را منظور گرفتیم. نسل جوان شعر مقاومت را باید جداگانه بررسی کنیم چرا که در میان آنها به چهره‌هایی شاخص و متحصر به فرد بر می‌خوریم. بماند برای بعد.

والسلام.

۷۶/۶/۲۴ - قم

پی‌نوشت‌ها

۱ - پیام به انشتن، کلیات دیوان شهریار، انتشارات نگاه - انتشارات راین

۲ - مثنوی روستا، پیاده آمده بودم، محمد کاظم کاظمی

۳ - مثنوی سیاوش، تیر و باغ گل سرخ، جلد دوم

۴ - از سری طرح‌های حسن حسینی زیر عنوان نوشادری روی طرح ژنریکه کیهان

فرهنگی، سال پنجم، شماره ششم

۵ - قصیده جغد جنگ ملک‌الشعراء بهار

۶ - سهراب سهری، حیم سبز

۷ - شعر «چون هفته‌های پیش»، یل‌الله گودزی، روزنامه ایران، صفحه‌ی آینه هنر، دوشنبه ۱۰ شهریور ۱۳۴۶، جزئیات با واحدهای کوچکتر زمان در شعرهای معاصر جهان نیز مورد توجه است، چنانچه فردرکو گارسیا لورکا در شعر ذیل از ساعت پنج عصر حرف می‌زند:

در ساعت پنج عصر / در ساعت پنج عصر بود / پسری پارچه سفیدی را آورد / در ساعت پنج عصر / سیدی آهک از پیش آماده / در ساعت پنج عصر / باقی همه مرگ بود و تنها مرگ / در ساعت پنج عصر / باد یا خود برد تکه‌های پنبه را هر سوی / در ساعت پنج عصر / و زنگار برز نیکل و برز بلور افشاند / در ساعت پنج عصر / اینک سبزی یوز و کیونو / در ساعت پنج عصر / رانی با شاخی مصیبت‌بار / در ساعت پنج عصر / ناقوس‌های دود و زوئیک / در ساعت پنج عصر / اکرنای سوگ و توحه را آغاز کردند / در ساعت پنج عصر / در کنار کوچه دسته‌های خاموشی / در ساعت پنج عصر / و گاو نو تنها دل بر پای مانده / در ساعت پنج عصر / چون برف خوی کرد و عرق بر تن نشست / در ساعت پنج عصر / چون «بد» فرور پوشید یکسر سطح میدان را / در ساعت پنج عصر / مرگ در زخم‌های گرم بیقه کرد / در ساعت پنج عصر / بی‌هیچ پیش و کم در ساعت پنج عصر / تابوت چرخداری است در حکم بسترش / در ساعت پنج عصر / نی‌ها و استخوان‌ها در کوشش می‌نوازند / در ساعت پنج عصر / تازه گاو نو بر شوش نمره بر می‌داشت / در ساعت پنج عصر / که اتاق از احتضار مرگ چون رنگین کمانی بود / در ساعت پنج عصر / بوق زبوق در کشاله‌ی سبز ران / در ساعت پنج عصر / زخم‌ها می‌سوخت در خورشید / در ساعت پنج عصر / و در هم و خرد کرد انبوهی مردم درها و دریاچه را / در ساعت پنج عصر / در ساعت پنج عصر / آی چه موحش پنج عصری بود! / ساعت پنج بود بر تمامی ساعت‌ها / ساعت پنج بود در تاریکی شامگاه /

به نقل از: همچون کوچه بی‌افتا ترجمه احمد شاملو

۸ - پیاده آمده بودم، محمد کاظم کاظمی

۹ - صادق رحمانی، کتاب همه‌ی چیزها آبی است

۱۰ - این غزل در جایی چاپ شده و با اجازه‌ی شاعر معاصر احمد شهدادی استفاده شد.

۱۱ - محمد کاظم کاظمی، شب همچنان سیاه، ۲، نثر در، شماره ۱

۱۲ - خطی ز سرعت و از آتش، سیمین بهبهانی

هرمنوتیک

□ سیدحیدر علوی‌نژاد

هرمنوتیک در آغاز روشی بود برای تفسیر متون مقدس، اما به تدریج گسترش یافت و به «روش تفسیر متون» تبدیل شد، بخصوص در حوزه‌ی علوم انسانی.

«هرمنوتیک دارای تاریخی طولانی است و ریشه در مسایلی دارد که با تفسیر انجیلی ارتباط داشته‌اند.»

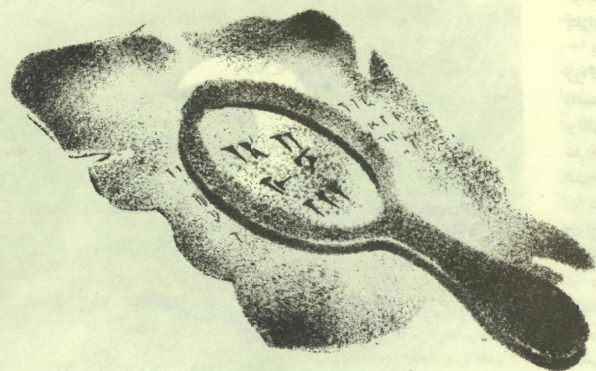
پیش از پیدایش صنعت چاپ، زمانی که کتب مقدس را به طریق دست‌نویس تهیه می‌کردند، اشتباهات عده‌ای در نسخه‌ها روی می‌داد. هرمنوتیک در آن وقت با مسأله‌ی به دست آوردن نسخه‌ی «اصل» ارتباط پیدا می‌کرد. در اوایل قرن نوزدهم، محققان علاقمند به این شدند که چطور هر متنی را تفسیر کنند، و این کار را نه فقط با تعمق در خود متن، بلکه نیز با مراجعه به تجارب مصنف به انجام برسانند.^۱

گسترش دامنه‌ی هرمنوتیک از اصول تفسیر متون مقدس به روش تفسیر همه‌ی متون، توسط شلایر مایر، دانشمند آلمانی انجام شد، یکی از مورخان آگاه تاریخ هرمنوتیک (که خود کشیشی و در عین حال دارای درجه دکتراست) در این باره می‌نویسد:

«این حرکت جدید به دست شلایر مایر آغاز شد، کسی که به حق مؤسس هرمنوتیک جدید (New Hermeneutic) است، که تفسیر متون مقدس و کتب فلسفی و ادبی را مورد نظر قرار می‌دهد. دانش هرمنوتیک به دست او از معنای سابق، که فقط توضیح لغوی متن برای به دست آوردن معنای واژگان و جمله‌ها بود، به معنای جدید آن که «فهم» است، تحول یافت. در این معنی، هدف تفسیر، فهم نویسنده و قصد او می‌باشد، و آنچه که نویسنده می‌خواهد بگوید، با علم به این که آنچه نویسنده می‌گوید تعبیر صحیح از نفس، شخصیت و اطلاعات اوست.»^۲

«شلایر مایر (Scheler Macher) ۱۷۶۸ تا ۱۸۳۸ م - مردی بود دارای اطلاعات گسترده و در زمینه‌های منطق، الهیات (مسیحی) روانشناسی، تاریخ کلیسا و... کتابهایی نوشته است به همین دلیل افکار او در شکل ذهنی پژوهش‌های دینی در قرون نوزدهم تأثیری مهم داشت.»^۳

نقش شلایر مایر در دگرگونی و گسترش دامنه هرمنوتیک بسیار چشمگیر بود، و از سویی هرمنوتیک نیز در تمام اندیشه‌های او جایگاه ویژه‌ای داشت:



«حتی می‌توان گفت که هرمنوتیک مایه اصلی و پایانی اندیشه او را تشکیل می‌دهد. شلایر مایر نخست با این تصور که تأویل^۴ منحصرأ به کتب مقدس و قه‌اللغه اختصاص دارد، (و با این که توجه داشت که این روش در وهله‌ی اول در این معارف به کار رفته است) از در مخالفت درآمد و به طریق اولی به طرد نظریه‌هایی پرداخت که این دو نوع روش تأویل را از جهت ماهیت متفاوت می‌شمارند و هر بار روش خاصی را تشکیل می‌دهند. او به عکس معتقد بود که هر چه بتواند موضوع تفسیر قرار گیرد در حیطه تأویل (هرمنوتیک) است.»^۵

البته خوانندگان محترم توجه دارند که کتب مقدس عهد عتیق و عهد جدید، و بخصوص عهد جدید - انجیل‌ها - بی‌تردید سالها بعد از زمان وحی نوشته شده و نسخه‌های متعدد آنها با هم تفاوت است. از لحن این کتابها به دست می‌آید که به دست شاگردان حضرت عیسی (ع) و حواریون نوشته شده‌اند، به همین دلیل گفته‌هایی انسانی‌اند، و نو با درون مایه‌هایی آسمانی... بنابراین نمی‌توانیم آنچه را در مورد متون مقدس مسیحی گفتنی است در مورد قرآن قابل تطبیق بدانیم. اصولاً بسیاری از انگیزه‌های تاریخی اولیه هرمنوتیک در مورد تفسیر قرآن معنی ندارد،^۶ مثل نسخه شناسی و جدا کردن وحی از گفتار نویسندگان متأخر که در انجیلها عملی است... در زمینه شناخت روایات شاید بشود از این اصول استفاده‌ی بهتری کرد. به هر حال این توجه لازم است.

برگردیم به نظریات شلایر مایر:

«شلایر مایر بحث درباره‌ی هرمنوتیک را در کنفرانسهایی که برای دانشجویان خویش، که بعد از مرگ او منتشر شدند، آغاز کرد. این نوشته‌ها مرحله‌ای جدید در این دانش به حساب می‌آید. او نظریه‌اش را در مقدمه‌ی گفتار اول، چنین خلاصه کرده است:

«دانش عمومی تفسیر، هنر فهمیدن (Understanding) است.»

دانش عمومی هرمنوتیک درباره‌ی انواع منتهای قانونی، دینی و ادبی



یکسان عمل می‌کند. بلی، بین این منتهای متنوع تفاوتیایی هست؛ هر یک از این انواع ابزارها و قواعد خاص خود را دارد که برای حل مسایل آن به کار گرفته می‌شود، ولی زیر پرده این تفاوتها وحدت اساسی وجود دارد.

این دانش، روش عمومی تفسیر بر اساس زبان بنا نهاده شده است. هر متنی به زبانی نوشته شده است، و مفسر از قواعد خاص آن زبان برای شناخت معنای جمله استفاده می‌کند. در کنار آن قواعد زبانی، تئوری هست که تمام آن قواعد و ترکیبهای زبانی را شامل می‌شود، برای شکل گیری این معنا، متن مورد نظر از هر نوعی که باشد فرقی ندارد.

و هنگامی که تمام مقدماتی که تفهیم و تفاهم و زبان بر آن استوار است جمع شد، دانش عمومی تفسیر شکل می‌گیرد که می‌تواند زیربنای تمام تفسیرهای خاص (برای انواع متن) باشد.^۷

«بدین‌سان دانش هرمنوتیک در نظر شلایر مایخ، در آغاز پژوهش او درباره هرمنوتیک بر زبان تکیه داشت، که محور اساسی بود، اما عامل روانی آن - چنان‌که در نوشته‌های آخر او مورد توجه قرار گرفته - اهمیت چندانی نداشت»^۸

ژولین فروند درباره دو مرحله متمایز هرمنوتیک از نظر شلایر مایخ می‌گوید:

«وی در ایجاد روش تأویل (هرمنوتیک) دو مرحله متمایز قائل می‌شود: یکی تفسیر دستوری که معنی عینی (Objectif) الفاظ مربوط می‌شود، و دیگر تفسیر فنی، که آن را تفسیر روانی و ذهنی (Subjectif) نیز می‌نامند و موضوع آن درک خصوصیت معنی‌داری است که هر کس به کلماتی که به کارشان می‌برد، تا به فعال خود می‌بخشد... به عقیده شلایر مایخ هرمنوتیک روش مشترکی است میان همه علوم که باید زبان یا نحوه بیانی را تفسیر کنند (و این جاست که با علم معانی و بیان

همسنگ می‌شود) و یا با مشکلات تفسیر اموری که غریب می‌نمایند مواجه می‌شوند (و این جاست که با دیالکتیک ارتباط پیدا می‌کند) بنابراین میان همه علوم انسانی روش مشترکی به شمار می‌رود».

بدینسان نقش شلایر مایخ در هرمنوتیک جدید نقش آغازگر است، زیرا گرچه این دانش قبل از او نیز وجود داشت، اما او توانست این دانش را تعمیم بدهد. البته بعد از او هرمنوتیک به موضوعی جدی تبدیل شد، و نظریه پردازان بسیاری در زمینه فلسفه، ادبی و علوم اجتماعی ابراز نظر کردند و در زمینه تفسیر متون مقدسی نیز نظریات جدیدی مطرح شد.

بعد از شلایر مایخ «اوگست بوکه (۱۸۶۷ - ۱۷۸۵) و یوهان گوستاو دروین (۱۸۸۹ - ۱۸۰۸) آمدند و نظریاتی درباره تأویل (هرمنوتیک) ارائه کردند»^۹

در شاخه تفسیر متون مقدس کارل بارت و بولتمان راه او را ادامه دادند.^{۱۱}

در شاخه تفسیر فلسفی هیدگر (Heidegger) و دیلتای و سپس گادامر راه او را ادامه دادند».

در زمینه علوم انسانی می‌توان گفت «ویلهلم دیلتای (۱۹۱۱ - ۱۸۳۳) نخستین کسی است که در علوم انسانی معرفت شناسی مستقلی به وجود آورد».

دیلتای روشهای عرضه شده را «زیر عنوان تأویل (هرمنوتیک) گرد می‌آورد. او پیش از اسلاف خود در این زمینه، یعنی شلایر مایخ و بوکه به بازسازی نوام با ابداع این روش اهمیت می‌دهد... وظیفه تأویل (هرمنوتیک) از نظر او تفسیر گفتارها و نوشتارها و حرکات و سکنتا و خلاصه هر فعل و هر اثر منتهی با حفظ جنبه فردی و شخصی آنها، در مجمعی که این امور جزء آن هستند، یعنی جنبه بدیع تر تجربه در مفاهیم لازم برای وصف و تحلیل آنهاست».

دیلتای «دو نمونه از این روشها را ارائه می‌داد. در روش نخست، توجه اصلی به رابطه‌ای معطوف می‌شود که بین آفریننده یک عمل، مثلاً یک کتاب یا یک تصویر از یک سو - و مفسر - از سوی دیگر وجود دارد کار مفسر (و تأویل کننده) در این‌جا عبارت از «ادراک» است و این کار را با قرار دادن خود در جای آفریننده عمل، انجام می‌دهد».

در روش دوم، خصوصیات افراد نادیده گرفته می‌شود، نه جایی مکتب تحقیق تفسیری (هرمنوتیک) عمل آدمی را در رابطه با کل وسیعتری که بدان عمل ثبت و معنی می‌دهد به ادراک در می‌آورد... به همین منوال تحلیل کننده می‌تواند یک چنین جهان بینی را از رویان آفریننده تظاهرات فردی آن بنا کند. این رابطه‌ای مدور بین کل و اجزاء آن «دور» نامیده می‌شود.^{۱۲}

هرمنوتیکی» نامیده می‌شود.^{۱۳}

دور هرمنوتیکی

گرچه دور هرمنوتیک نیز مثل بقیه بحثهای آن مطلبی بدون مناقشه و اختلاف نیست، اما بدینست یکی از آن نظریه‌ها را کمی با تفصیل نقل کنیم:

دور هرمنوتیک، از نظر شلایر مایخ

«فهم زبان - زبان مؤلف - خود هنر است، برای این که مفسر باید سخنان مؤلف را در پرتو قواعد جهانی زبان، که مفسر نیز در آن دائره زندگی

می‌کند، بفهمد و قواعد زبانی نقشی جز بازدارندگی ندارند، زیرا وظیفه قواعد آن است که مفسر را از تفسیر غلط باز دارند. حتی اگر تفسیر بر اساس قواعد زبانی هم استوار شود، باز هم شخصیت مفسر اهمیت عظیم خود را دارد. زیرا کسی که واژگان و تمبیرها را تفهیم، توان فهم جمله‌ای را که او را در فهم اجزاء یا تمام فصل، بلکه مؤلف به عنوان «یک کل» کمک می‌کند ندارد. و از سویی همین فهم کلی مفسر فهم او را از جمله‌ها شکل و جهت می‌دهد. این همان چیزی است که «دائره تفسیری» یا «دور هرمنوتیک» نامیده می‌شود.

فرق مفهوم دانش هرمنوتیک در این‌جا با دانش هرمنوتیک کهن در این است که هرمنوتیک کهن مجموعه‌ای است از قواعدی که بر متون تطبیق می‌شوند، چه متن دینی باشد و چه غیر دینی. اما هرمنوتیک در نظر شلایر مایخ فهم متن است، بدین معنا که مفسر در محیط خودش زندگی می‌کند، در زمان و محیطی که با زبان و محیط مؤلف فرق دارد، بنابراین باید سخن و متن نوشته مؤلف را به گونه‌ای بفهمد که مطابق با عصر و محیط زندگی مؤلف باشد.

این دانش، روش عمومی تفسیر

بر اساس زبان بنا نهاده شده است.

هر متنی به زبانی نوشته شده است.

و مفسر از قواعد خاص آن زبان

برای شناخت معنای جمله

استفاده می‌کند.

این دیدگاه اولیه شلایر مایخ بود؛ اما او نظرش را در این باره، در کتابهای آخرش تغییر داد. درباره فهم و کیفیت متن آن مطالبی جدید عنوان کرد. او در آغاز تکیه‌اش بر زبان بود، به عنوان متن، اما در آخر تکیه‌اش بر فهم روانی مؤلف تمرکز یافته بود؛ یعنی مفسر خودش را به جای مؤلف قرار می‌دهد، تا ترس، اله، آرزوها و شادمانیهای او را حس می‌کند. (خود را شریک احساسهای او کند). تا بفهمد او چه می‌گوید و چه چیزی را می‌خواهد به خواننده عرضه کند. بدینسان بود که از اهمیت متن که در آغاز اساس فهم تلقی می‌شد، کاسته شد. و هرمنوتیک، بدین گونه چیزی بالاتر از شناخت زبان قرار گرفت و به کشف فکر و خرد مؤلف اختصاص یافت. بلی، از زبان بی‌نیاز نیستیم، ولیکن زبان نمی‌تواند مثل فکر باشد و یا از آن تعبیر کند.

شلایر مایخ این فهم روان‌شناسانه از متن را بر پیشفرضی استوار ساخت که طبیعت انسانی در تمام زمانها یکی است. انسان عصر جدید نیز در اعماق وجود خود خود مشابه انسانهای زمانهای گذشته است، هر چند که محیطها و شرایط دگرگون شوند. اگر این تشابه طبیعی انسانها نمی‌بود، برای انسان امروز ممکن نبود که نوشته‌های انسانها در زمانهای گذشته را بفهمد. زیرا راه اتصال وجود نداشت. بنابراین طبیعت انسان واحد است، با تمام نیروها و استعدادها، انسان در تمام زمانها موجودی واحد است؛ و این همان چیزی است که «تفسیر - هرمنوتیک - متنی» به فهم، را آنگونه که شلایر مایخ می‌گوید، ممکن می‌سازد.^{۱۴}

خلاصه‌ای از اصول هرمنوتیک

در پایان، خلاصه‌ای از اصول هرمنوتیک را - که ناظر به هرمنوتیک سنتی - در مقابل هرمنوتیک انتقادی است، آن گونه که یکی از پژوهشگران نوشته است - در این قسمت آوریم:

«تفسیر (یا تأویل) متن به منظور فهم آن بر سه نگرش انتقادی زیر استوار است:

- ۱ - درست فهمیده شدن هر متن، تنها با تفسیر آن ممکن است.
- ۲ - از هر متنی تفسیرهای متعدد می‌توان داد
- ۳ - باید معنای درست را تشخیص داد و آن را انتخاب و توجیه کرد و تفسیرهای نامناسب و معانی نادرست را کنار گذاشت.
- ۴ «دانشمندان هرمنوتیک با بررسیهای دقیق خود درباره تفسیر و فهم متون، به پنج مسأله اصلی که مقدمات و مقومات تفسیر (یا تأویل) و فهم را تشکیل می‌دهند، توجیه کرده‌اند. این پنج مسأله عبارت است از:

۱ - پیش فهم یا پیش دانسته‌های مفسر (دور هرمنوتیکی)

۲ - علائق و انتظارات هدایت کننده مفسر

۳ - پرسشهای وی از تاریخ

۴ - تشخیص مرکز معانی متن و تفسیر متن به عنوان یک «واحد»

۵ - ترجمه متن (تفسیر متن) در افق تاریخی مفسر.^{۱۵}

پی‌نوشت‌ها:

- ۱ - فرهنگ جامعه شناسی، ترجمه بویان / ۱۷۶
- ۲ - دکتر اقس فهم عزیز: علم التفسیر، القاهرة، دارالترقیة، المسیحیة ص / ۱۱۵ و: ژولین فروند، آراء و نظریه‌ها و علوم انسانی، ترجمه دکتر علی محمد کاران تهران نشر دانشگاهی، چاپ اول / ۴۵
- ۳ - علم التفسیر / ۹۷، درباره دیدگاهی شلایر مایخ در زمینه علم کلام مسیحی که: کالین براون: فلسفه و ایمان مسیحی، ترجمه میکائیلان. شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران چاپ اول / ۱۰۵
- ۴ - دکتر علی محمد کاران، و بابک احمدی هرمنوتیک را به «تأویل ترجمه کرده‌اند، و اکثر مترجمان و نویسندگان دیگر به تفسیر، در نقل قولها به دلیل حفظ اسامیت عین ترجمه‌های آنان را آورده‌اند، لازم است برای دوری از اشتباه این تفاوت تعبیر مورد توجه خوانندگان قاضل و ارجمده باشد.
- ۵ - آراء و نظریه‌ها در علوم انسانی / ۳۵ به بعد
- ۶ - دکتر لکنه‌اس نیز بر همین نظر است؛ این استاد امریکایی که توفیق تشریف به اسلام یافته‌است، در یکی از جلسات درس خود این مطلب را مورد تأکید قرار داده که هرمنوتیک طبق نیازهای مفسران آنجیل پی‌ریزی شده و در تفسیر قرآن به آن نیازی نیست.
- ۷ - همان / ۹۸ - ۹۹
- ۸ - همان جا
- ۹ - آراء و نظریه‌ها در علوم انسانی / ۳۵ تا ۴۸، با تلخیص بسیار.
- ۱۰ - آراء و نظریه‌ها در علوم انسانی / ۵۰ تا ۵۸
- ۱۱ - علم التفسیر (هرمنوتیک) / ۹۹
- ۱۲ - فرهنگ جامعه شناسی / ۱۷۶ و ۱۸۷ با اندکی تلخیص. درباره دور هرمنوتیکی بیشتر خواهیم گفت. اما درباره نظریات دیلتای و دیگر نظریه پردازان هرمنوتیک در علوم انسانی مارک: آراء و نظریه‌ها در علوم انسانی، بخشی «تأویل»
- ۱۳ - علم التفسیر / ۹۸ و ۹۹
- ۱۴ - برای تفصیل این اصول، رک: مجتهد شبستری، محمد: هرمنوتیک، کتاب و سنت، و نیز: مجله نقد و نظر شماره ۳ مقاله هرمنوتیک، از آقای شبستری.





پیوند

شعر

و دین

از روزگاران دور و دراز که کلمه در زندگی انسان، به عنوان یک حادثه‌ی مهم اتفاق افتاده است، شعر هم در سرنوشت آدمی نقش پیدا کرده است و از همان روزها، هر انسان‌ی کوشیده است مطابق ذوق و فهم خود، چگونگی ارتباط سرنوشت خود و سرشت شعر را، شرح کند و بسی‌شک، نخستین تعریف‌های شعر از همان زمانها، آغاز شده و تاکنون ادامه یافته است.

به هر اندازه که نقش کلمه و زبان در زندگی آدمیان فزونی یافته، شعر هم با برداشت‌های گوناگون و تأویلهای متفاوتی روبه‌رو شده است. هر چشمی آن را بگونه‌ای مشاهده کرده است و هر کس از ظن خود یار او شده است و این امر به نوبت خود باعث شده است که شعر تعریف‌های گوناگون و گسترده‌ای پیدا کند؛ به گسترده‌ی گوناگونی جوامع و افراد بشر. هدف ما در این نوشتار، چگونگی پیوند شعر و دین است و یافتن پاسخ برای این پرسش که «شعر در ماهیت خود، چه ارتباطی با دین دارد و شعر دینی کدام است؟»

با یک پیش عمیق و مشاهده دقیق، می‌توان چنین ادعا کرد که شعر در ماهیت خود دارای یک سرشت قدسی و روحانی است و بدون یک دیگرگویی عمیق روحی، نمی‌توان به آفرینش یک شعر ناب دست پیدا کرده حتی آن کس که می‌گوید: «شعر رستاخیز کلمات است.» او هم در حقیقت، شعر را بازتاب یک لحظه‌ی روحانی و معنوی می‌داند، بدون آن که خود به این امر آگاهی و اعتراف داشته باشد؛ چه آن که واژه‌های بی‌جان، هرگز قدرت ایجاد یک رستاخیز را ندارند و این رستاخیز روحی

و معنوی شاعر است که در واژه‌ها رستاخیز ایجاد می‌کند، به واژه‌ها خون می‌بخشد و آنها را به رقص و چرخش در می‌آورد. بنا بر این شعر در بهترین شکل خود، همواره رنگ دینی خواهد داشت. با چنین پنداری است که ما می‌گوییم؛ تقسیم‌بندی شعر به شعر دینی و غیر دینی، چندان کار صوابی نیست و شعر به معنی واقعی کلمه، همان شعر دینی است و ذات شعر، دارای یک خاستگاه قدسی و لایزال است. پس هر آنچه که می‌تواند در خارج از مصادیق شعر غیردینی شمرده شود، انحرافی است که در این هنر قدسی رخ داده است، که هیچ‌گاه نباید آن را با جوهره اصلی شعر اشتباه گرفت. جوهره راستین این هنر، ملکوتی است.

دانشمندان و حکیمان بزرگ نیز، همواره شاعری را پیشمای مقدس و شاعران را پیام‌آوران جهان غیب دانسته‌اند، یعنی کاری شبیه کار پیامبران و قدیسان. به گفتار این بزرگان توجه کنید:

حکیم بزرگ یونان، سقراط: «شاعران، پدران دانش و خردمندی و راهنمایان مايند.»

افلاطون: «شاعر چیزی است سبک، بالدار و مقدس و تا زمانی که الهام نیافته است، دست به ابداع و کشف نمی‌تواند زد.»

پیامبر بزرگ خراسان زمین، جوادانه زرتشت: «شاعران، شعور نور و روشنائی‌اند.»

بدور: «شعر نه از راه شکوه‌های سوگوارانه موفق می‌گردد و نه با پندار اندرز و نتیجه‌گیریهای سودمند... بلکه تلاش شعر آن است که وجود انسان را به سرزمین علوی بالا ببرد تا بر فراز قله‌های روح، انسان با خدا دیدار کند.»

فروید: «شاعران در شناسایی روح، استادان ما مردمان معمولی هستند زیرا آنان از سرچشمه‌های سیراب می‌شوند که ما هنوز آنها را در دسترس علم قرار نداده‌ایم.»

همه این فرزگانان، سرشت شعر را یک سرشت عرفانی و ملکوتی دانسته‌اند و شاعران را، موجوداتی که با جهان روشنائی و عالم بالا سروسری دارند، پنداشته‌اند. در فرهنگ اسلامی نیز شعر همواره از نوعی تقدس برخوردار بوده است و شاعران از آن به عنوان یک وسیله‌ی ارتباط با خداوند صیقل‌بخشیدن به روح و روان خویش، بهره‌جسته‌اند، امام صادق (ع) فرموده: «ما قال خینا قابل بیت شعر حتی یؤید بروح القدوس»^۱ البته روشن است که قصد امام از این سخن که «حتی سرایش یک بیت شعر، بدون تأیید حضرت روح‌القدس، امکان پذیر نیست.» شعری با جوهره حقیقی آن، یعنی شعر دینی و ملکوتی است نه هر نفسانیانی که از شعر تنها نام آن را همراه داشته باشد.

لسان‌الغیب شیرازی، توفیق‌اش را یکسره در سایه‌ی انس با کلام قدسی می‌داند. او بارها با تعبیرهای گوناگون اعتراف می‌کند که «شعر سروده‌های او به دل‌های خوانندگان و شنوندگان چنگ می‌آید و شوری در جانها پدید می‌آورد، به خاطر معاشرت و همنشینی دراز مدت با کلام آسمانی وحی است «هر چه کردم همه از دولت قرآن کردم.» مست شوییده بلخ، سخن شورانگیز و کلام غوغایی‌اش را چیزی غیر از «فنون شعر» می‌داند.

شعر چه باشد بر من تا که از آن لاف زتم هست مرا فن دگر غیر فنون شعر

شعر چنان آبر سیه، من پس آن برده چو مه ابر سیه را تو بخوان ماه منور به سما

نظامی، شاعران را مرغان عرش و شاعری را سایه‌ای پیغمبری و در راستای کار پیامبران می‌داند

بلبل عرش‌اند سخن پروران

باز چه مانند به آن دیگران
ز آتش فکرت چو پریشان شوند
با ملک از جمله‌ی خویشان شوند
پردۀ رازی که سخن پروری است
سایه‌ای از پردۀ پیغمبری است
پیش و پس بستم صف کبریا
پس شعرا آمد و پیش انبیا
مولانا بیدل دهلوی می‌فرماید:
طبع موزون نه کسی و عملی است
از عطیات فیض لم یزلی است

روشن است که غرض جناب میرزا از طبع موزون، همان ذوق شاعرانه و قدرت پیش عرشی و آسمانی شاعر است، زیرا قاعده سنخیت و تناسب، ثابت می‌کند که عطیات فیض لم یزلی با ید از جنس ملکوتی و الهی باشد. در تأیید این بیت بیدل، بیتی از حافظ را می‌آورم که می‌فرماید:

در پس آینه طوطی صفتم داشته‌اند
آنچه استاد ازل گفت بگو می‌گویم

یعنی آنچه من می‌گویم، بازتابی از استاد ازل است نه حرف خودم. از سخنانی که نقل شد، بروشنی پیداست که آنان همه بر این عقیده استوارند که شعر، در کاملترین صورت خود، همیشه صبغه‌ی دینی و قدسی خواهد داشت و اگر شعری از منابع لایزال الهی بهره‌ور نباشد، ناقص است و چیزی کم دارد. آن شعری کاملتر است که اتصال بیشتری به سرچشمه‌های ملکوت داشته باشد و البته این سخن به این معنی هم نیست که هر شاعری به معنی واقعی کلمه، یک پیامبر است که بطور مستقیم از سرچشمه‌های وحی سیراب می‌شود. نه بلکه به این مفهوم است که شاعر با فزونی روح و صفای باطن، می‌تواند زمینه‌ی ادراکات روحی و معنوی را در وجود خویش فراهم سازد تا از عالم بالا درجه‌های اشراق و شهود بر او گشوده شود و به سخنانش، گرمی و حلاوت بخشد و سروده‌هایش را با ساز نظرت دمساز کند و از آن‌جا که قانون تزکیه و روش صفا بخشیدن باطن، تنها در اختیار دین است، شاعری که خود را در آغوش دین سپارد و روان خویش را در چشمه‌سار زلال و همیشه جوشان دین شستشو دهد، هرگز توان تزکیه روحی و عروج معنوی را پیدا نخواهد کرد. تنها پیروی عاشقانه از دستورهای دینی است که او را تا افقهای سرسبز عرش، پرواز خواهد داد و از خاک‌نشین و زمین‌گیری نجات بخشیده و در هفت آسمان به گردش در خواهد آورد.

البته نیازی به شرح ندارد که این سخن، به این مفهوم نخواهد بود که صرف داشتن رنگ دینی و مذهبی، هراثری را به برترین شعر، تبدیل خواهد کرد. تنها اثباتش یک شعر از اصطلاحات دینی و عرفانی، نمی‌تواند آن را به عنوان یک هنر قدسی جلوه‌گر سازد، بلکه این آیینی شعر از یک روح شوییده و کمال یافته است که او را تا سرحد یک اثر قدسی و الهی بالا می‌برد. چه آن که تنها کسی می‌تواند لحظاتی ما را در باغ ملکوت به گشت و گذار ببرد، که خود مدتها مقیم آن بوده باشد و زبان فرشتگان و پرندگان آن‌جا را دانسته باشد. به عنوان مثال می‌توان به جلال‌الدین رومی اشاره کرد که بخش اعظم اشعار خود را، بعد از مجالس آیینی ذکر مناجات می‌سرود و ضرابهنگ عبادات و مناجاتهای جمعی مختلف در اشعار صوفیانه‌اش، بویژه دیوان شمس تبریزی، به چشم می‌خورد.^۲ به آهنگ تند و رقصان این غزل توجه کنید:

ای دشمن عقل من ای داروی بیهوشی

من خایه، تو در من چون باده همی جوشی

اول تو و آخر تو بیرون تو و در سر تو
هم شاهی و هم سلطان هم حاجب و چاروشی
خوشخوی و بدخوی دلسوزی و دلجویی
هم یوسف مه رویی هم مانع رویی
بس تازه و بس سبزی بس شاهد و بس نغزی
چون عقل درین مغزی چون حلقه درین گوشتی
هم دوری و هم خویشی هم پیشی و هم بیشی
هم یار بلدانیشی هم نیشی و هم نوشی

این غزل از سینه‌ای می‌تواند بجوشد، که پرده پندار را دریده باشد؛ سینه‌ای که در هوای لاهوتی نفس کشیده باشد و گرمای مستی‌بخش ملکوت را چشیده باشد. هر ذهنی قادر نخواهد بود که چنین روحی در واژه‌ها بندد و آنها را این گونه مریخ مریخ به چرخش در آورد. با توجه به مطالب گذشته می‌توان چنین نتیجه گرفت که:

۱- شعر در ماهیت خود یک هنر قدسی و دارای جوهره دینی است.
۲- شعر دینی هم عبارت است از بازتاب شگرتین تجربیات معنوی و روحی‌ای که یک انسان به آن دست یافته‌است.

بنابراین، اثری که نتواند جان آدمی را با آفاق تازه آشنا کند، شعر نیست. اگر شعری نتواند انسان را یک گام به سوی حقیقت پیش براند، نهادن نام شعر بر آن شایسته نیست. اگر اثر چنان چراغی پرفروغ در آسمان حیات معنوی انسان، پرتوآشانی نباشد، شعر شمرده نخواهد شد. اثری شعر خواهد بود که به خواننده یک نوع هویشیاری عارفانه ببخشد و به او شناخت و پیداری معنوی اهدا کند و به سوی عرش پروازش دهد. با چنین رویکردی است که می‌توان دریافت چرا شاعران گذشته‌ی فارسی، توانسته‌اند جاودانه‌ترین آثار شعری جهان را پدید آورند با جرأت می‌توان گفت بخشی از تمذیلات روحی و اخلاقی جامعه بشری، مرهون شعر کلاسیک فارسی بوده است و اگر شعر حکیمانه دری وجود نمی‌داشت، بشر از نظر رشد معنوی و تعالی اخلاقی، بسیار پسمانده‌تر از وضعیت کنونی خود قرارداشت.

شاعران عارف فارسی با فتح قله‌های بزرگ معنوی، چشم‌انداز بسیار وسیع و پهناوری را در برابر دیدگان جانهای گشوده معنویت گشوده‌اند که هر تشنه‌جانی خواهد توانست با تماشا از دریچه‌ی این اشاره، در شناسایی عالم باطن و جهان روح خویش، گامی را به قدر همت خود بردارد و با جهانی بسیار فراختر و قشنگ‌تر از جهان جسمانی، ارتباط برقرار کند و با چنین نگاهی است که می‌توان از این راز هم پرده برداشت که چرا شعر یک قرن اخیر فارسی، با همه غوغاها و ادعاها، نتوانسته راهی به دمی بگشاید؛ زیرا همه و آوریها و دیگرگونه‌هایی که در این قرن در شعر فارسی صورت پذیرفته است، جنبه‌ی ظاهری و صوری داشته است و از یک سلسله فرم‌گرایها و بازهای تکنیکی و زبانی، فراتر نرفته است که در خوشبینانه‌ترین تعبیر می‌توان آنها را به قول حضرت مولانا «فنون شعرا» نامید، شعر کجا و این صنعت بازیها کجا؟

پی‌نوشت‌ها:

۱- پنج رساله، افلاطون، ص ۹۴

۲- طلا در مس، رضا پراهنی، ص ۱۰۵

۳- زرتشت و تراثهای شادمانی، سیدعلی صالحی، ص ۲۰

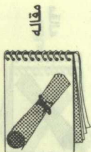
۴- بنیاد شعرتو در فرانسه، حسن هنرمندی، ص ۵۳۴

۵- همان، ص ۹۴۶

۶- وسایل الشیعه، ج ۱۰، ص ۴۶۷

۷- دیوان شمس

۸- هنر و معنویت اسلامی، دکتر سیدحسن نصر





طرح ناتمام

□ سیدحسین فاطمی (موسوی)

اگر یک تقسیم‌بندی کلی از شعر افغانستان ارائه دهیم، می‌توان گفت که این شعر به چهار دوره تقسیم می‌شود: شعر دوره مشترک، شعر دوره استقلال، شعر دوره اشغال و شعر دوره پس از اشغال. از شعر دوره اشغال، به صورت «شعر استقامت» و «شعر مهاجرت» نام می‌بریم و از شعر دوره پس از اشغال، به صورت «شعر اعتراض». تردیدی نیست که شعر دوره مشترک، زمان شکوفایی زبان و شعر فارسی است. در همین دوره است که قدرت زبان فارسی به عنوان زبانی زنده و پویا از طریق شعر در دنیا معرفی می‌گردد. رودکی، منوچهری، انوری، ناصرخسرو و مولانا، اسطوره‌های شعر این دوره هستند. چون این دوره مربوط به تمام فارسی‌زبانهای دنیا است، بحث کردن درباره آن تحصیل حاصل به نظر می‌آید.

شعر دوره استقلال - یعنی زمانی که افغانستان به عنوان کشوری مستقل از پیکر خراسان بزرگ جدا می‌شود و زبان ریشه‌دار فارسی از رسمیت کلی می‌افتد و به زبانی نیمه رسمی تنزل پیدا می‌کند - هر چند از لحاظ زبان و تکنیکهای دیگر شعری تحول پیدا نمی‌کند اما از لحاظ مضمون و محتوا چشمگیر است. شاعران این دوره کمتر در بند گل و بلبل و ساق و ساقی هستند. بیشترین مضمونهای شعری این دوره را مضامین اجتماعی، تضادها، تضادها و حق حاکمیت در سرنوشت خویشتن تشکیل می‌دهد.

بی رنج و محنت نگذرد یک دم ز ایام جوان

زهر جفای زندگی شهد است در کام جوان

در تنگنای امتحان مغلوب ظلمت کی شود

انوار صبح معرفت پیداست از شام جوان

آن کس که از خود نگذرد، نام جوان بر روی من

شرم است هر بی‌درد را بر خود نهد نام جوان^۱

علامه شهید، سیداسماعیل بلخی، استاد خلیلی و طالب قندهاری، از میدانداران این دوره هستند.

دوره اشغال، یعنی دوره‌ای که طمعان روسی، با تمام تجهیزات، این کشور را تحت اشغال خود قرار می‌دهند و مردمی که حُب الوطن‌های بندشان بود، یکباره تارومار می‌شوند. برخی زیر رگبار گلوله جان می‌دهند و برخی نیمه جان از کشورهای خارجی سر در می‌آورند. در این دوره، کشوری در دنیا وجود ندارد که افغانی‌ای در کوچه پس‌کوچه‌های آن سرگردان نباشد. از لحاظ تاریخی، افغانستان در هیچ دوره‌ای با چنین فاجعه‌ای روبه‌رو نشده بود و مردمش تحت هیچ شرایطی در چنین غربت جاودانه‌ای گرفتار نیامده بودند.

شعر این دوره، در چنین مهدی به وجود آمد و شاعران این دوره^{۱۳۹۰} چنین گهواره‌های بزرگ شدند.

در این دوره، دو شاخه مجزا از هم، دست به فعالیت‌های شعری زدند: شاخه شعر شاعران داخل کشور (شعر استقامت) و شاخه شعر شاعران خارج از کشور، (شعر مهاجرت).

شعر داخل کشور به دلیل فقدان امکانات شعری، وجود اختناق و عدم انگیزه برای شعر گفتن، دچار مشکلاتی گردید. عدم امکانات شعری باعث شد که شاعران به تکنیکهای جدید شعری دست پیدا نکنند و در همان حال و هوای شعر قدیم دست و پا بزنند. وجود اختناق و فشار باعث شد که شاعران دست به خود سانسوری زده، به تصویرهایی بسیار پیچیده و بیدل‌وار روی بیاورند. عدم انگیزه هم سبب شد که شاعران با استعداد نتوانند راهشان را ادامه دهند.

درست است که قتل و غارت و چپاول، می‌توانند انگیزه‌های قوی برای شاعر شدن باشند؛ اما به قول رضا پراهنی، شاعر باید شعرش را بازگو کند. باید کسانی باشند که شعرش را بشنوند، تشویق کنند و شاعر هم از این طریق باری بر دوش احساس کند. اگر چنین زمینه‌ای نباشد، ممکن است شاعر پس از مدتی دست از تلاش بکشد و یا به تصویرهایی دم دستی و بسیار ساده روی بیاورد و تا حد شعار ساز و سرودگوی تنزل کند.

با این وجود، تعدادی از شاعران توانستند این مشکلات را هموار کنند و درخشش ویژه‌ای داشته باشند. شهیدقهار عاصی، خالده فروغ، لطیف پدرام و عبدالسمیع حامد را می‌توان از جمله این شاعران نام برد. مرگ عاصی، فاجعه‌ای برای شعر ملی کشور بود. اگر ایشان زنده می‌ماند، شاید شعر استقامت هویت خود را پایدارتر می‌کرد:

به کدام دل از این جا به مسافرت برآیم؟

که در این جزیره خون رگ و ریشه کرده پایم

دل تابناک و گرمی که شکفته از دھانم

سخنی است از گداز و غزلی است از عزایم^۲

□ آن شب کلاغ، بال سیاهش را

در مهگزار باد رها می‌کرد

پیغام چند قرن سکون را

در انحنای قطب صدا می‌کرد^۳

□ زندگی غمتامه دور و دراز یادهاست

آرزو عنوان سرخ دفتر فرهادهاست

دشت، برگزینی از کتاب درد مجنونهای سبز

کوه، سنگی از حصار غصه‌ی فرهادهاست^۴

شعر شاعران خارج از کشور، یا شعر مهاجرت، شایستگی آن را دارد که مورد نقد و کنکاش عمیق قرار بگیرد. چون شاعران، هم فرصت کافی برای شعر گفتن دارند، هم از امکانات وسیع شعری برخوردارند و هم کسی برای بازرسی بالای سرشان ایستاده نیست. البته دستیابی به تمام شاعران مهاجر و یا تعیین دقیق این شاعران، کاری است مشکل. ما از شاعرانی که در آمریکا، اروپا، و با کشورهای عربی مشغول شعر گفتن هستند، اطلاع دقیقی نداریم. فقط استاد خلیلی را می‌دانیم که پس از هجرت، پاکستان را مرکز فعالیت‌های شعری خودش قرار داد. اما به جهت بی‌ماندن ایشان^{۱۳۹۰} از کشور، قضاوت کردن درباره شعر ایشان مشکل است:

تیر می‌بارد ز گردون بر تن بیجان من

تا شود سوراخ هر شب سینه‌ی سوزان من

آسمان از رشک می‌سوزد چو می‌بیند سحر

اختران اشک را بر گوشه‌ی دامن من^۵

در حال حاضر، می‌توان این گونه تضادهاست که آن دسته از شاعرانی که ایران را مرکز فعالیت‌های شعری‌شان قرار داده‌اند، در تحول شعر افغانستان نقش مؤثری دارند. عواملی مانند زبان مشترک فارسی، حمایت و تقدیر ایرانیان از شعر مهاجرت، دستیابی شاعران به تکنیکهای جدید شعری، تحول شعر خود ایران و وجود شاعران توانای ایرانی چون نیما، اخوان، شاملو و سهراب سپهری، در این تحول سهم بسزایی دارند.

تحول عمیق این شاخه شعر از دوره‌های گوناگون افغانستان را می‌توان تحت چند دیدگاه مورد بررسی قرار داد:

۱ - از دیدگاه قالب یا فرم

۲ - از دیدگاه محتوا و مضمون

۳ - از دیدگاه زبان و تصویر پردازی

از لحاظ قالب، مثنوی، غزل، رباعی، دوبیتی و گاهی هم قطعه، توجه شاعران را به خود جلب می‌کنند. زیرا هم این قالبها ریشه در جان شاعر دارند و هم -بر خلاف پیشگویی‌های گذشته- قالب نیمایی و شعر سپید نمی‌توانند پاسخگوی مردم در این برهه از زمان باشند. شعر این دوره، محرکی قوی برای رفتن مردم به سمت جبهه‌هاست، شاعران این دوره، تمام همت‌شان را روی قافیه‌سازی می‌گذارند. قافیه را به عنوان بیمی پیشنهاد می‌کنند که ناگهان منفجر می‌شود و ذهن مستمع را متلاشی می‌کند. ولو خود شعر لطیفی نداشته باشد:

سمند صاعقه زین کن، سواره باید رفت

به عرش شعله، سحر چون ستاره باید رفت

شهید زنده تاریخ عشق می‌گوید

به دار سرخ اناالله دوباره باید رفت^۶

پس با شعر نیمایی، که در آن گاه به گاه سر و کله قافیه ظاهر می‌شود، نمی‌توان ذهن مخاطب را متوشش کرد. با شعر سپید که اصلاً نمی‌شود. چون تا مخاطب فرم ذهنی را با فرم خارجی هماهنگ کند و روابط و اشاره‌ها و سبیلها را دریابد، دشمن کلی پیشروی کرده است. شاعران مهاجر هم بی‌تأثیر از این فوت‌وفن‌ها نبودند. به علاوه این که گفتیم، هنوز رسوب این قالبها در ذهن شاعر مهاجر وجود دارد. البته این گفته به آن معنا نیست که شاعران مهاجر به شعر نیمایی، شعر سپید و انواع دیگر شعرها توجه نکرده‌اند. البته به این وادی‌ها هم گام گذاشته شده است ولی هنوز آن قدرت تسخیری را پیدا نکرده‌اند.

اولین قالبی که خیلی شاعران این دوره را تحت تأثیر قرار داد و مسحور خود نمود، قالب مثنوی بود، چون مثنوی هم انعطاف‌پذیر است و هم پیشینه حماسه‌سازی در آن وجود دارد. فقط مشکلی که پیش می‌آمد، این بود که بعضی واژه‌های مورد نیاز، در وزن مثنوی حماسی گزیده جا نمی‌گرفت. علاوه بر این که شاعران مهاجر نمی‌خواستند حماسه ساز صرف باشند. وزنی را می‌خواستند که هم سوز و گداز داشته باشد و هم بتوان با آن رشادهای خویش را به رخ دشمن کشید. به عبارت دیگر، وزنی را جست‌وجو می‌کردند که هم در آن خون عشق جریان داشته باشد (غزل) و هم خون حماسه (حماسه در وزن مثنوی)؛ نه وزن «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن» صرف و نه وزن «مفعول مفعول مفعول فعل» صرف. چیزی حد وسط این دو. در این زمینه هم شاعران ایرانی ما پیشگام بودند. اگر هم علی معلم دامغانی را واضح چنین وزن‌هایی در مثنوی ندانیم، رواج دهنده آنها به طور مسلم اوست:

روزی که در جام شفق مل کرد خورشید

بر خشک چوب نیزه‌ها گل کرد خورشید^۷

□ ای چار فصل روبه‌رو با هم بگیرید

آیین‌های تو به تو با هم بگیرید^۸

علی معلم مدتی طولانی روی شاعران مثنوی ساز ما حکومت مطلقه داشت و از این طریق حق بزرگی بر گردن این شاعران دارد. فکر نمی‌کنم نویسندگان ادبیات فردای افغانستان، از این حق بزرگ





چشم‌پوشی کنند و به سادگی از کنار آن بگذرند. ولی در دیگر قالب‌ها شاید کسی مدعی حق و حقوق نباشد.

البته این مطلب که شاعری صاحب سبک می‌شود و شاعر و یا شاعرانی پیرو سبک آن شاعر، جای بحث فراوان دارد. آیا استفاده کردن شاعری از وزن شاعر پیشین، به منزله پیروی کردن از آن شاعر است و مقلد بودن او را نشان می‌دهد؟ آیا باید طاهره قرة‌العین را پیرو سبک مولانادانیم؟ آنهم به این لحاظ که وزن اکثر غزل‌های مولانا دَوَری است و شعر قرة‌العین هم به همان وزن سروده شده است:

گر به تو آتدم نظر چهره به چهره رو به رو

شرح دهم غم تو را نکته به نکته مو به مو

از پی دیدن رُخت همچو صبا فتاده‌ام

خانه به خانه در به در کوچه به کوچه کو به کو^۹

اگر با مسأله این گونه برخورد کنیم، در شعر کلاسیک، هیچ شاعری مستقل نیست، مگر عده‌ای بسیار محدود، که این البته ظلمی در حق خیلی‌هاست؛ چون وزن در شعر چیزی نیست جز ابزارکاری بسیار ساده که در هر زبانی وجود دارد، از جمله در زبان فارسی و یا این افعالی که می‌سازیم، تقریباً چیزی بدون وزن هم کمتر پیدا می‌شود. این گونه مسایل، شایستگی آن را دارد که بیشتر مورد بررسی قرار بگیرد.

حال این پرسش پیش می‌آید که «پس چگونه شاعر صاحب سبک و شاعر شیفته‌ی آن سبک را از هم تشخیص بدهیم؟» پاسخ این سؤال زیاد هم مشکل نیست و آن این که، یک شاعر در برهه‌ای خاص از زمان برای بهتر گفتن شعر خودش، از امکانات، عناصر و ابزار خاصی استفاده می‌کند که مجموعه‌ی اینها به علاوه وزن به کار رفته شده، سبک آن شاعر را نشان می‌دهد. حال اگر شاعر دیگر تمام آن ویژگی‌ها را در شعر خودش منعکس کند، خطر این وجود دارد که در تاریخ ادبیات بتوانیم که وفلان کس در شعر خودش، به فلان کس نظر داشته است.»

از مقایسه‌ی این دو شعر نباید حکم کرد که این شاعر پیرو سبک آن شاعر است:

روزی که در جام شفق مل کرد خورشید

بر خشک چوب نیزه‌ها گل خورشید^{۱۰}

□ ای چار فصل رو به رو با هم بگیرید

آینه‌های تو به تو با هم بگیرید^{۱۱}

چون حال و هوای شعرها متفاوت است و به جز اشتراک وزنی «مستعلن مستعلن مستعلن فاع»، هر یک ویژگی‌های خودش را دارد. اما وقتی این دو شعر را با هم مقایسه می‌کنیم، مقداری قضاوت‌مان فرق می‌کند:

باغ سودای صد رنگ عاشق

داغ عاشق قریب شقایق^{۱۲}

علی معلم

آب بودیم، ما آب عاشق

راهی دشت‌های شقایق

شهرمان قلعه‌ی بی‌ستاره

غول حلقی نگهبان باره

قلعه در بست ایستاده موهوم

چون خدایان افسانه روم



کوچه‌ی گم شدن در سیاهی

گوچه‌ها کوچه‌های تباهی

بیج این کوچه بن بست دارد

کوچه افسرد، و مست دارد^{۱۳}

سید ابوطالب مظفری

در این جا هر دو شعر تقریباً رنگ و بوی همدیگر را دارد و چنانچه از آن پیش‌بینی می‌شود، حتی واژه‌هایی مانند «بن بست» و «مست» را در هر دو شعر تقریباً از یک جنس هستند. اما در هر دو شعر تفاوت‌هایی وجود دارد. در شعر اول، کوچه‌ها کوچه‌های تباهی هستند، یعنی کوچه‌هایی که در آنجا می‌توان به راحتی گم شد. در شعر دوم، کوچه‌ها کوچه‌های افسرد و مست هستند، یعنی کوچه‌هایی که در آنجا می‌توان به راحتی به خواب رفت.

وقتی از علی معلم تمجید می‌کنیم و به دیگر شاعران تذکر داده می‌شود، به این خاطر است که ایشان رواج دهنده بعضی واژه‌هایی هست که بسیار مورد توجه قرار گرفت. واژه‌های از قبیل: ایل، بل، واجه، قبیل، هرزله، هله، هلا هلا، شب پا، رسم پدر و...

از لحاظ محتوا و مضمون، باید گفت متأسفانه شعر مهاجرت، گوناگونی چندانی ندارد و به قول معروف، همه در فضایی مشترک نفس می‌کشند. این مشکل در شعر اولویه مهاجرت، زیاد به چشم می‌خورد؛ اما آهسته آهسته از شدت این همگونی کاسته می‌شود. علت این مشکل، شاید تجربه نداشتن خود شاعر از مضمون شعرش باشد و لذا تجربه کسانی که کشف جدیدی کرده‌اند، پیاپی تکرار می‌شود.

زبان شعر مهاجرت بسیار شیک، روشن و مردمی است. کلمات و واژه‌های مهجور در شعر مهاجرت جایی ندارد، مگر این که شاعر عمداً قصد باستانگرایی داشته باشد. سکنه‌ی وزنی در شعر مهاجرت کمتر دیده می‌شود و البته اصرار در این کار گاهی باعث ناهماهنگی فرم با محتوا می‌گردد. به ندرت با کلمات شکسته‌ای از قبیل «و» و «نک» برخورد می‌کنیم. همین طور با مصرع‌هایی که کارشان زمینه‌سازی برای مصرع دوم است:

سفر ملول شد من از سفر خستم

خجولی هرچه رفیقان و همراهان هستم^{۱۴}

تصویرپردازی در شعر مهاجرت بسیار غنی و گرانسنگ است. در واقع در این بعد است که شعر مهاجرت، تشخیص ویژه‌ای پیدا می‌کند. در شعر مهاجرت، تصویرها چنان زنده، جاندار و عینی هستند که غیر ممکن است اعجاب خواننده را بر نیکنیزند:

قدرت پنجه‌ی موج دریا

پش ما طفل بی‌دست و پا بود

شهرت کوچه‌ی تکه‌شاهها

نصفی از نام قانوس ما بود

بی‌ریاتر از آواز جنگل

دست ما لایه‌لای دعا بود^{۱۵}

□ همین صخره، آری همین صخره سخت

نهاده است بازو به بازوی طوفان^{۱۶}

□ زندگی جهنمی است ناگزیر و زندگان

رقص می‌کنند سر به زیر در تنورها^{۱۷}

□ امشب آماج خروش موج‌های سهمگینم

می‌خورشد خون رخس تازه مرگان در جبینم^{۱۸}

□ دیشب ربود از آخورش رخس غروزم را

باید بگردم کوه‌ها را با تفنگ امشب^{۱۹}

آنچه در شعر مهاجرت بسیار امیدوارکننده است، شعر پس از اشغال و ویژگی‌های آن است. در شعر مهاجرت، دوره‌ای که فاجعه تازه آغاز می‌شود؛ دوره‌ی بر باد رفتن امیدها و آرزوهای شاعر؛ عبور از اغماض‌ها و چشم‌پوشی‌ها. شانه‌های زخمی امیر، اگر دیروز همه را به ولوله می‌انداخت، امروز اما در غبار فراموشی، نظاره‌گر وحشتی بی‌نتهاست. دیروز تنها یک پرچم برافراشته می‌شد و مردم در سایه‌ی آن متحد بودند و یکپارچه. امروز از هر کرانه‌ی کشور پرچم‌های بالا می‌روند، با نیشهای کشیده برای پاره کردن همدیگر. شهرهایی که دیروز آباد بودند و تحت اشغال بود نشان شاعر را بی‌تاب می‌کرد و بی‌خواب، امروز با مدرن‌ترین جنگ‌افزارها و با قنات‌ها هر چه تمامتر، به ویرانه تبدیل می‌شوند. اگر دیروز آوارگانی داشتیم، آنها بیرون از مرزها به آوارگی به سر می‌بردند؛ امروز اما ملتی در درون کشور خودشان آواره می‌شوند. جا برای زیستن ندارند و از این طرف به آن طرف هجوم می‌آورند. گوسفندان رمیده از قصاب، هراسان بی‌شیان. هیچکس نیست که دلش به حال این ملت بسوزد و هیچ پناهگاهی نیست که این ملت رمیده به آن‌جا پناه ببرند. شعارهای دیروز، نمود خودشان را نشان می‌دهند. همه پوک، توخالی، کثیف ر

تصویرپردازی در شعر مهاجرت بسیار غنی و گرانسنگ است. در واقع در این بعد است که شعر مهاجرت، تشخیص ویژه‌ای پیدا می‌کند.

ناجوانمردانه. و در چنین شرایطی شاعر می‌سراید:

بگذار تا به چشمه خون شستشو کنم

بگذار رو به کوه کمی های‌وهو کنم

این کوه، شانه‌های مرا چون برادر است

بگذار با برادر خود گفت‌وگو کنم!

امشب هجوم دوزخی باد دیدنی است

این گیر و دار و گردن و پولاد دیدنی است

از چارسو وزیده و در چارسو دوان

اینک منم چو باد یی آواره در جهان^{۲۰}

واقعیت این است که شعر، با اعتراض هم‌زاد است. شعر به ناحق در پای گردن‌کنش ریخته نمی‌شود. شعر مدحی - به جز مدح جاودانه‌ها - هر چند قوی باشد، مربوط به دوره خاصی می‌شود و در همان دوره محصور می‌ماند. اگر هم مورد استفاده قرار بگیرد، باز در واقع استفاده نامشروع از شعر شده است. گاهی این نوع شعرها، در دوره‌های بعد، شاعر را هم بدنام می‌کند:

کاشکی چشم بد اندر نرسیدی به امیر

آه ترسم که رسید و شده مه زیر غبار

رفت و ما را هم بیچاره و درمانده بماند

من ندانم که چه درمان کنم این را و چه چار

آه دردا که کنون قرمطیان شاد شوند

ایمنی یابند از سنگ پراکنده و دار

مرغ و مای چو زنان بر تو همی گریه کنند^{۲۱}

همه با ما شده اندر غم و اندوه تو یار

می‌دانیم که محمود، چه کسانی را به نام قرمطی آسوده نمی‌گذاشت. جالب این جاست که همین‌ها ادعا دارند که اگر قرآن در زمان او نازل می‌شد، دوست آیه به او اختصاص پیدا می‌کرد:

به وقت شاه جهان گر پیغمبری بودی

دوستان آیت بودی به شان شاه اندر^{۲۲}

اما شعر اعتراض، این طور نیست. اگر خوب گفته شود، به درازای عمر بشریت، عمر بیدار می‌کند؛ زبیا و دلنشین می‌شود؛ آدم دلش می‌خواهد این شعرها را با خودش زمزمه کند. ناگفته نماند که شعر مهاجرت، در گذشته هم رگه‌هایی از اعتراض داشت اما به صورتی ملایم و اندرزمنده‌انه:

عمری است روی شانه‌ی مردم نشسته‌ای

پیوسته با شکست فغانم نشسته‌ای

دستت به خون عاطفه فری آن در باز هم

در جست‌وجوی کینه‌ی چندم نشسته‌ای؟^{۲۳}

□



ای جماعت! نه اگر بگر، کمی عار کنید
کی شما روزه گرفتید که افطار کنید؟

الغرض بیشتر از مایه مهمان دیدیم
رَمه آن قدر ندیدیم که چوپان دیدیم

مشکل است که شاعر اعتراض‌گر را مشخص نمود. چون هر یک از این شاعران، به نحوی رو به مسیر نهاده است. اما اگر به طور مشخص، انگشت روی نمونه‌هایی بگذاریم که شاعر را لبریز از درد و افسوس ببینیم و نوعی ریتم، فضا، انتخاب واژه‌ها، حتی ردیف و قافیه در پرورش شعر سهم باشند و شاعر را صادق‌ترین فردی ببینیم که ترانسته است جلو فریادش را بگیرد، از مثنوی گذشته و این شعرها نمی‌توان به سادگی گذشت:

شب فرق زوزه هاست، رَمه بی‌شبان بله
یک گله در تهاجم چندین دهان بله
در شهر، دسته دسته دهانهای بی‌وضو
لله زنده ای بی یک استخوان بله
در شعله‌ی قساوت شهر افتاده‌اند
مرغان بال بسته‌ای از آسمان بله

مرم! چه کنم؟ آینگی نسبت من بود
تا چار بر آن صورت موجود نوشتم
گل چیدم اگر مثنوی عطر سرودم
گل خوردم اگر، بیت گل آلود نوشتم

بگو آسمانی که تنها نشسته است، از کیست؟
و آن سایه‌هایی که از غم شکسته است، از کیست؟
صدایی که رنگش ز طوفان وحشت پریده است
نگاهی که از زخم نامرد خسته است از کیست؟
پُر است از صدای تیر گوش جنگل، اهالی!
درختی که در مرگ باران گریسته است، از کیست؟

اینان تمام بودندشان، از وجود ماست
در یوزگان، ضیافتشان هم ز جود ماست
نامرد مردمند، نمکدان شکسته‌اند
پشت جمل نشسته و پیمان گسته‌اند
اینان نه شیعه‌اند، نه سنی، حرامی‌اند
کوفی نیند، جیش یزیدند، شامی‌اند

حیف از بهار و پنجره، انسانه این نبود
محصول مزرعه‌مان این چنین نبود
راه بهار بچ شد و رنگی نیافرید
چشم غزال پیشه پلنگی نیافرید

این مقاله را با ذکر دو تذکر به پایان می‌برم:

۱ - مسلماً، شعر مهاجرت گنجایش‌های بیشتری از این را دارد. باید آن را کتاب به کتاب و مجموعه به مجموعه بررسی کرد؛ اما به دلیل مجال کم و امکانات اندک، به این مقدار بسنده می‌کنم. امید این که قلم به دستان و اندیشمندان ما، در این راستا، گام‌های بلندی بردارند.

۲ - در این سطور، ممکن است از بعضی شاعران شاهد مثال بیشتری آورده شده باشد، از بعضی کمتر و از بعضی شاید هیچ ذکر به میان نیامده باشد که به اعتقاد نگارنده، هیچکدام اینها دلیل بر قوت و ضعف شعر نیست و به قول معروف، اثبات شی نفی ما عدا نمی‌کند. تنها خواسته‌ی من این بود که در مطبوعات ما از این‌گونه بحث‌ها اگر بشود، بد نیست. و لذا به قول دوست عزیز شاعرم:

به بوستان ادب لحظه غبار زدم
غریب چند به غمنامه‌ی بهار زدم

والسلام
۱۳۷۵/۱۲/۲۸

پی‌نوشت‌ها:

- ۱ - بلخی، سید اسماعیل، «چوان»، دیوان بلخی، ج ۸، ۱۳۶۸، ارگان نشرارتی سیدجمال‌الدین حسینی
- ۲ - عاصی، عبدالقهار، «جزیره خون»، از جزیره خون (مجل چاپ ندارد)
- ۳ - پدرام، لطیف، «نه آفتاب نه ماه»، شعرهای انزلی، ۱۳۶۶، مونو تاپ، مطبعه دولتی
- ۴ - حامد، عبدالسمیع، «سروش انزلی»، شیشه‌های شیشه، ۱۳۷۱، مطبعه دولتی بلخ
- ۵ - خلیلی، خلیل‌الله، «دکاروان اشک»، مجموعه اشعار خلیل‌الله خلیلی، به کوشش مهدی مدائنی تهران، ۱۳۷۲، موسسه مطالعاتی و تحقیقاتی فرهنگی (پژوهشگاه)
- ۶ - مردانی، نصرالله، «سمند صاعقه»، ۱۳۷۴، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی
- ۷ - مدانی، علی، مثنوی‌های علی معلم، تکثیر از حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی مشهد
- ۸ - مظفری، سیدابوطالب، سوگنامه‌ی بلخ، ۱۳۷۲، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی
- ۹ - از صبا تا نیما، یحیی آریانیور، چاپ اول، ۱۳۵۰، انتشارات فرانکلین، ج ۱
- ۱۰ - معلم، علی، مثنوی‌های علی معلم، تکثیر از حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی مشهد
- ۱۱ - مظفری، سیدابوطالب، سوگنامه‌ی بلخ، ۱۳۷۲، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی
- ۱۲ - معلم، علی، مثنوی‌های علی معلم، تکثیر از حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی مشهد
- ۱۳ - مظفری، سیدابوطالب، سوگنامه‌ی بلخ، ۱۳۷۲، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی
- ۱۴ - رگ: سوگنامه بلخ
- ۱۵ - حسین‌زاده، حسن، «کوچه کهکشانیها»، شعر مقاومت افغانستان، ۱۳۷۱، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی
- ۱۶ - احمدی، سید نادر، «صخره»، صبح در زنجیر، ۱۳۷۱، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی
- ۱۷ - سعیدی، محمد شریه، وقتی کبوتر نیست، ۱۳۷۴، مؤسسه آفرینه
- ۱۸ - تابش، قنبرعلی، «صبح عزم»، از حنجره‌های شرقی، ۱۳۷۴، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی
- ۱۹ - رگ: سوگنامه بلخ
- ۲۰ - قسمتی از مثنوی ظاهراً چاپ نشده آقای مظفری که ایشان لطف کرده در اختیار این جانب قرار داد.
- ۲۱ - چشمه روشن، غلامحسین یوسفی، چاپ سوم، ۱۳۷۰، انتشارات علمی
- ۲۲ - پرنیان هفت رنگ، نصرالله امامی، ۱۳۷۲، چاپ نیل
- ۲۳ - حسن حسین‌زاده (رگ: شعر مقاومت افغانستان)
- ۲۴ - کاظمی، محمدکاظم، (رگ: شعر مقاومت افغانستان)
- ۲۵ - قدسی، سیدفضل‌الله، مجله نگاه حوزه، سال دوم، مهر و آبان ۱۳۷۵
- ۲۶ - کاظمی، محمدکاظم، بنیاد وحدت، سال سوم، شماره مسلسل ۸۵
- ۲۷ - مهدوی، سیدمیرحسین، شعر مقاومت افغانستان، دفتر دوم
- ۲۸ - یعقوبی (شاهد)، علی، «شق القمر»، سومین مجمع شعر انقلاب اسلامی افغانستان



پیشاد آذین‌پیشینه
تأسیس ۱۳۹۱

چند دقیقه با حاج محمد اسماعیل سیاه

□ عبدالغفور آرزو

مولانا حاج محمد اسماعیل سیاه متخلص به «گوزوگ» از درخشان‌ترین چهره‌های ادبی قرن چهاردهم هجری است. شخصیتی که بحق خلف‌الصدق مولانا عبد زاکانی است و بعد از فخرالدین علی صفی، سکاندار سفینه‌ی طغر در امواج متلاطم تاریخ سیاسی فرهنگی این حوزه تمدنی است.

این فرهیخته رند درد آشنا فرزند آخوندزاده ملا عبدالاحد است که در ۱۲۷۸ هجری قمری در قریه‌ی توتک ولسوالی کروخ ولایت هرات چشم به جهان می‌کشاید و ۸۶ سال در زمین خدا دست افشان و پای‌کوبان بر همه‌ی مظاهر زر و زور زویر می‌تازد و می‌ستیزد و در بیستم ذی‌القعده ۱۳۶۴ ه. ق دل دردمندش از تپش می‌ماند، و جان را به جانان می‌سپارد. آرامگاهش در جوار مرقد حضرت شیخ الاسلام در ولسوالی کروخ است.

تخلص این دیده‌ور دردآشنا «گوزوگ» است. بدون شک هر شنونده‌ی ولو اهل دل نباشد، با شنیدن این تخلص متوجه می‌شود که با چه شخصیت طراز و بذله‌گویی طرف است. او با تحقیر ظاهری، با تحقیر نفس، می‌خواهد نفس باطنش را رسا نماید و با سرکوب غرور و تکبر ابلیسی، باعزای سرکش نفس را به زنجیر کشد. اما اگر از این توجیه قابل استدلال بگذریم، آنچه که با حقایق تاریخی می‌تواند سازگار باشد و مدلل گردد، همانا استبداد مدهش شرقی است. حاکمیت ضحاکان ستمبار، علت اصلی هزالی و طعنازی سخنور آزاده است؛ و ارسته‌ای که بنابر رسالت اجابنی و سماحت و جدانی نمی‌تواند در برابر مصائب جامعه، عقیم و ساکت و ناظر باشد. سلطه‌ی ستم و سیاهی هم نمی‌گذارد تا فریاد روئنگر بیداری مشتعل گردد:

بیان راست نتوانم که ترسم
دهانم را کنند تا گوش چیرم

لذا بیان راست را رندانه در زورق هزل و طنز می‌پیچد و سپید اندرون راست منش، با بیان کوی، کوی‌های زمان را می‌نمایاند.

نه هزل و مسخره بوده‌ست آنچه را گفتم

اگر قبول نمای بیان من پند است

و این دقیقاً دارویی است که همدردش مولانا عبید تجویز می‌نماید:

رو مسخرگی پیش کن و مطربی آموز

تا داد خود از مهر و کهر بستانی

حاجی اسماعیل دقیقاً این پند عبید راه لقمان آسا می‌شوند و با مسخرگی و مطربی پرده‌های حریم‌های بی‌برده را بالا می‌زنند و رندانه دادستانی می‌کند و به بهترین زبانی و شیوه‌ای مفاسد اجتماعی زمانه‌ی خویش را به تصویر می‌کشد. هر چند عرصه تاخت و تازش هزل است، اما هزل این رند با اجماع «هزل نیست تعلیم است»؛ البته کلک سخن آشنایی را می‌طلبد تا هزل را فرو نهد و چدر را بردارد و زنگار این فلز نجیبه را بزداید، تا تجلی آن فضای سیاهی را بشکافد. آخر رسالت پلیدی (Seatological Reductionism) در چنین آثاری برخاسته از خنده‌ی گریستن است. جامعه را چنان پخلوچه (قلقلک) می‌نماید تا گرده‌رد گردد و از فشار قافاه، لذت اشکی بر گونه‌اش جاری گردد، به امید این که زلال زیبای سرشک، زشتی غبار تعاف را بشکند. بحق هزلی که چنین رسالتی دارد، نمک زندگی است: الهزل فی الکلام کالمحلی فی الطعام.

بخاطر روشن شدن چگونگی ترم شاعر و ستیزش با زر و زور و تزویر، بیت‌هایی را به تماشا می‌گذارم:

به کریلای معنی نکرد این زیاده

از آنچه کرده به مایان علاقه دارد امروز

نه تنها ما و زاهد در گدایی مشربی داریم
حکومت هم گدایی را نایا بوده‌ست دانستم

میخ را بر دیگران کردند و من گوزوگ شدم
تا کجا بنگر که برما عازان زور آمده
گفتم این از رسم قانون نیست گفتا کوتوال
تو نمی‌دانی، به متن اندیکاتور آمده

قلمی که بر رعیت مظلوم می‌رود

از دست جور محصل و تکلیف کاردار

حقا که بود و باش و محل معاش نیست

جز دفع ظلم ظالم و یا عدل یا فرار



نزدی، شماره دو / ۴۷



در عهد او گره نگشاید ز کار کس
بی رشوه هیچ جا نبود یک گره گشا

□

از ظلم دزد بر فقرا اسب و خر نماند
و ز جور کاردار به کس سیم و زر نماند
گفتم به رشوه خو، هنر آموز، گفت چور
بهرتر از این هنر که تو دیدی هنر نماند

□

وین بی نماز گفته که اینک منم چُتید
و آن کوه فسق دعوی منصور می کند

□

عجب دارم به هر جا نانجیبی شب همی خسید
سحر از جای خود علوی بود یا میر برخیزد

□

با زاهد زمانه سلام مرا بگوی
کای جامع ریا به عبث آبرو مریز

□

اهل دعا چنان به زمین رخ نهاده است
کاندر قفاش دانه ی دمبل شده است باز

□

زاهد به بدر مخلص بیچاره مردمی
جیب جوال دارد و سر پنجه ی چوبک

□

میان خاتقه شیخ جای تزویر است
مرو به حلقه ی زاهد که سر به سر فند است

□

زهاد دهر از پی تسخیر مردمان
از پشت سامری سر گوساله ساختند

چند دهه ی زندگی شاعر، از زاویه چگونگی گذر زمان، دردناک ترین واقعیات خونین را در بغل دارد.

روانشاد حاج اسماعیل سیاه در عهد امیر دوست محمدخان دیده به جهان می گشاید و در زمان محمدظاهر شاه چشم از جهان می پوشد. یعنی شاهد صعود و سقوط چندین نظام سلطنتی است و در این پروسه ی بفرنج زندگی اش، دو جنگ افغان و انگلیس و جنگ اول و دوم جهانی قرار دارد. موصوف زمانداری «مستبد با کفایت» یعنی امیر عبدالرحمان خان را تجربه می کند و کله منار سازی و تبعید قائلین ملی را لمس می نماید.

آری روانشاد در چنین زمانه ای زندگی می کند، زمانه ای که سلطان را می بلعد، و در زمام داری دهمین شاه، عاشقانه از این خاکدان بر می کشد، درحالی که آوارش به مثابه سندر استبداد و وحشتناک، نفاق وطن سوز و فقر و جنان کش ایمان برانداز است.

مزل و طنز حاجی نتیجه ی چنین واقعیات تلخی است یعنی آگاهانه مسخرگی را پیشه می کند تا گفته های ناگفته و نتوان سرود را بسنجد. بحث دیوان شاعر، مثنوی سیاسی «سگ و شغال» و «مطایبات» وی آیین دار چنین رسالتی است. به خاطر ایفای این رسالت سنگین، رندی ولولی وشی را برمی گزیند، تا در حصار حاکمان قدرت راهی پیدا نماید و با خنده خنده اشک های مظلومان را تبدیل به فریاد نماید:

نکنه ها گفتم و صد گونه فضولی کردم
تا شدم همنفس حاکم اعلا گوزرگ

و با چنین شیوه ای می تواند «ملای ارگ» و «بلبل شاه» ولی می داند: عزّت اگر به پهلوی حاکم نشستن است
اندر یوروپ به سفره حاکم نشسته سگ

به همین خاطر - همای صغیر وجدانش - به وجد می آید و با قلمش قله ستم را نشانه می گیرد.

حاجی از زاویه ی فکری مخالف با مرام مشروطه خواهان است و مثنوی «سگ و شغال» اعلامیه ی فکری اش بر علیه مشروطیت و نظام متحد امانی است، و با تمام نیرو نظام امانی و مشروطه خواهان را تکفیر و تنقیص می نماید و حرکات دراماتیک امان الله خان را معلوم تفکر مشروطه می داند؛ باوری که با حقیقت تاریخ کاملاً در تضاد است. لذا از حرکت امیر حبیب الله کلکانی دفاع می کند و در قضای او را «تازه کن دین پیغمبر» و «روشن کردن چراغ سنت» می نامد. اما او در عین حال که از لحاظ فکری با مشروطیت مخالف است، از بُعد ادبی از شاعران مشروطه خواه است و مقتدی چنین صفتی است.

بلی! روانشاد در عصری زندگی می کند که مکتب ابوالمعانی میرزا عبدالقادر بیدل بر ذوق ادبی جامعه مسلط است و شعر مشروطه در حال خیزش؛ یعنی ریالیسم بدیعی بیدل یا ریالیسم اجتماعی شعر مشروطه در مقطع گره خوردن است. آثار شاعر آیین دار چنین پروسه ای است، چنان که در غزلی شرش را متأثر از نثر سعدی و شعرش را متأثر از شعر بیدل می داند:

نگفتی آخر فکیت گوزرگ، من المقاعد، الی المعاسن
سمعت نرک فقص سعدی، قرأت نظمک، کنظم بیدل
اما سنت ادبی در زمانه اش رزمزمی تجدید دارد و حاجی نیز در میان دو حلقه ی کلاسیک و تجدید ادبی در نوسان است:

شب پرستار قدیمم، روز همیزم جدید
تا مذبذب در میان این و آنستم هنوز
و سرانجام بر تزلزلش فایق می گردد و زمره اش مزمزه اقتضای ادبی زمانه است:

با عتیقان مقدماتم، یا جلد بد مقتدی
گوزرگم هر جا نشستم، هر چه گفتم باد باد

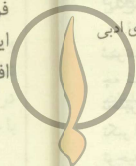
□

تو را جدید خیالان عتیقه می گویند

عجب که نیست به جز ریشته از عتیقه اثر

آثار شاعر هر چند به تناسب پسا از شاعران توانا قطور و حجیم نباشد

نیست، اما مهدی سیاه اش شگفت و گلین نخیلش سرشار از شکوفایی است. چنان که هنرمندانه واژگان گویشی را چون ستره، فیض، قُرت، گُریه، سُبُه، چپو، قیزه، مشالقه، شُکسک، چخ چخ، چک چک، تنو، گالس، فرفریون، پارسل، پسکارت، پتروس، سیخا، بالون، موتر، موزیم، تلفن و غیره و غیره، تلفیق می دهد و مستانه شیر و شکر فارسی - عربی و فارسی - پشتو را عرضه می نماید. بحثی که در این زمینه رکوردی شکست ناپذیر دارد. نگارنده این سطور، در کتاب «سیاه سپیداندرون» به ظرافت های متلون و متنوع این کاتب بلخ ادبی پرداخته و رگزیده ای از آثار او را فراهم آورده است، که امید است در همین سال جاری از چاپ برآید و از عنایت خوانندگان فرهیخته خوشه بچیند.



بنیاد آندیشه آب و میراب

تأسیس ۱۳۹۱

ای نفس! همه همت تو صرف پلو^۴ شد
خست چو چنین بود، به آخر همتو^۵ شد
ای بی خبران آب مخلواید ز میراب^۶
زیرا چو شکر در دهن انداخته او^۷ شد
زاهد ز چه رو غره^۸ به ریشی، نشنیدی
هر می کز اندازه برون گشت تنو^۹ شد
آن لب که نه از بهر دعا بود محزک
یک چند بخندید به آخر لکتو^{۱۰} شد
هر جا فگنی پرتوی از بهر هدایت

سه شعر از حاج محمد اسماعیل سیاه

جبل رحمت

آن قریه و آن کوچه و آن خانه چپو^{۱۱} شد
از توبه ی خود توبه نمودند مریدان
ز آن روز که نذرت همگی اشتر و گو شد
خفته است کسی کوره تقلید گرفته است
بیدار که هست کز این کار بخو^{۱۲} شد
اریاب خرد پیشرو خلق به ریش اند
گوزک به غلط از ره دنبال جلو شد

لا شک فی ارادتنا

مین بعد ما و یار من و گوشه ی خمول^{۱۳}
بلغ سلامنا به کُروخ آیها الرسول^{۱۴}
از روی عجز خدمت مولای ما بگو
کای کامل الفروع و یا جامع الاصول^{۱۵}
قم طرف وجهه و تقبل بديه قل^{۱۶}
کامروز چون تو نیست به عالم ذوالعقول
هذه العریضة لمن الانقلاب ریح^{۱۷}
در خدمت تو آمده اما ز راه چول
گستاخ وار خدمت پیر بزرگوار
عرض غلام حلقه به گوش ار شود قبول
لا شک فی ارادتنا یا غیاثنا^{۱۸}
ور باشدت شکی به میان در فگن بجول^{۱۹}

عمری که بی رضای خداوند بگذرد

فی لیلها اللّیقرّ فی یومها الیبول

خواهی که در دو کون به راحت به سر بری
فلّزم کلام ربک فاخرج من الطیول^{۲۰}
دست جفا بدار و ز آزار یا پکش
تا جاءک الغمام لقد جاءک السیول^{۲۱}
تو آن نه ای که نیست چو تو در همه جهان
اکال کالجرا، واقوی من النمول^{۲۲}
هر چند جدّ و جهد نمودم که به شوی
مخدومنا بحالک الجهد لا حصول^{۲۳}
الان فی دیارک وُدّ و قار و حلم

عنقا و کیمیاست و یا نام همچو غول
کوته شود به صدق یقین رشته ی فساد
عمر شریف اگر نکشد این قدر به طول
گوزک به آستان تو بی قدر تر بود
کالبکر فی المویزک و کالشیخ فی السیول^{۲۴}

پی نوشت ها:

- ۱ - لوی دادن: در گویش مردم هرات به معنای غلت دادن است. لوبگار یعنی جای لوی دادن.
- ۲ - کوتی: خانه بزرگ ویلایی
- ۳ - جبل رحمت: کوهی که بر فراز آن غار حرا واقع است.
- ۴ - پلو: یا پلاو، برنج صاف کرده.
- ۵ - همتو: خراب، همانگونه یعنی نتیجه ی خست که جز ستم و زذالت نیست.
- ۶ - میراب: امیراب: کسی بر تقسیم عادلانه آب نظارت می کند.
- ۷ - او: آب
- ۸ - غره: مغرور
- ۹ - تنو: طناب
- ۱۰ - لکتو: اوپزان
- ۱۱ - چپو: چپاول
- ۱۲ - بخو: به خواب
- ۱۳ - خمول: گمنام شدن، گمنامی
- ۱۴ - ای قاصد سلام مرا به کُروخ برسان.
- ۱۵ - ای که در فروعات کاملی و در اصول جامع.
- ۱۶ - به مقابل رخسارش بایست، و دستهایش را ببوس و بگو.
- ۱۷ - این عریضه ی منست که از انقلاب باد، برعکس خدمت شما آمده است.
- ۱۸ - ای فریادرس! در ارادت من شکی نیست.
- ۱۹ - بجول: استخوان بنگاه یا و ساق.
- ۲۰ - به کلام پروردگار ملزم باش، و از حالت های فیو دالی بیرون شو.
- ۲۱ - تا ابرها بتو برسند، سیلاب نیز به تو خواهد رسید یعنی ابر نشانه ی سیل است و خصلت سیل ویرانگری است.
- ۲۲ - پُروخو تر از ملخ و قوی تر از مورچه.
- ۲۳ - ای خدمتگذار ما، به حال تو سعی و کوشش نمی ندارد.
- ۲۴ - مانند دوشیزه در روستای میمیزک، و مانند شیخ در روستای سبول.

