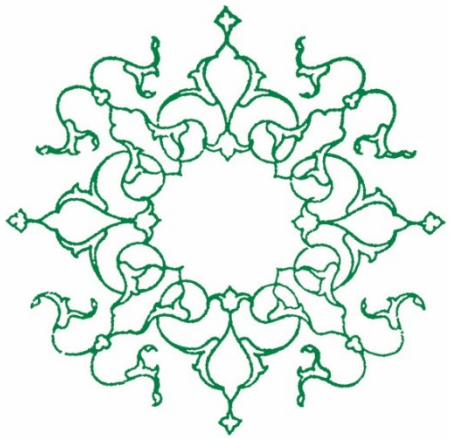
۲۱۶
نشریه علمی نوین
جستارهای ادبی
(ادبیات و علوم انسانی سابق) - دانشگاه فردوسی مشهد
سال پنجاه و پنجم - شمارهٔ نخست - بهار ۱۴۰۱
ISSN: ۲۰۰۸-۷۱۸۷



- **بازشناسی، بررسی و تحلیل اندیشه‌های نقدی رفیق حیلمی** — یدالله پشابادی
- **از یتیم داستانی تا قورچی تاریخی**
  (اثبات هویّت ناشناختهٔ حسین کُرد شبستری بر پایهٔ شواهد تاریخی و ادبی) — میلاد جعفرپور
- **کارآوا به‌منزلهٔ نوع ادبی** — تکتم بهرامی، سعید شفیعیون، محمد جعفری قنواتی
- **بررسی شیوه‌های بازنمایی اندیشه‌های «امانوئل لویناس»**
  در رمان «موصل، بدون پریچهر» از حسین قسّامی — ایوب مرادی
- **نامهٔ منظوم / شعرنامه**
  (ردیابی، نقد و تحلیل نامه‌های منظوم از آغاز شعر فارسی تا پایان قرن نهم) — الهام مستأجران، علی‌اکبر احمدی دارانی
- **بررسی سوانح حیات ابوالقاسم لاهوتی و نقد منابع ایرانی** — باقر صدری‌نیا

سال پنجاه و پنجم - شمارهٔ نخست- بهار ۱۴۰۱

۲۱۶

- **بازشناسی، بررسی و تحلیل اندیشه‌های نقدی رفیق حیلمی** — یدالله پشابادی
- **از یتیم داستانی *تا قورچی تاریخی*** — میلاد جعفرپور
  (اثبات هویّت ناشناختهٔ حسین کُرد شبستری بر پایهٔ شواهد تاریخی و ادبی)
- **کارآوا به‌منزلهٔ نوع ادبی** — تکتم بهرامی، سعید شفیعیون، محمد جعفری قنواتی
- **بررسی شیوه‌های بازنمایی اندیشه‌های «امانوئل لویناس»** — ایوب مرادی
  در رمان «موصل، بدون پریچهر» از حسین قسّامی
- **نامهٔ منظوم / شعرنامه** — الهام مستأجران، علی‌اکبر احمدی دارانی
  (ردیابی، نقد و تحلیل نامه‌های منظوم از آغاز شعر فارسی تا پایان قرن نهم)
- **بررسی سوانح حیات ابوالقاسم لاهوتی و نقد منابع ایرانی** — باقر صدری‌نیا

(نشریهٔ علمی)

جستارهای نوین ادبی

(ادبیّات و علوم انسانی سابق)

صاحب‌امتیاز: دانشگاه فردوسی مشهد
مدیرمسئول: عبدالله رادمرد
سردبیر: محمود فتوحی رودمعجنی
اعضای هیئت تحریریّه:

سعید بزرگ بیگدلی (دانشیار دانشگاه تربیت مدرس تهران)
مهدخت پورخالقی چترودی (استاد دانشگاه فردوسی مشهد)
تقی پورنامداریان (استاد پژوهشگاه علوم انسانی تهران)
محمّد تقوی (دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد)
حسن ذوالفقاری (استاد دانشگاه تربیت مدرس تهران)
عبدالله رادمرد (دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد)
سیّد مهدی زرقانی (استاد دانشگاه فردوسی مشهد)
علی‌اشرف صادقی (استاد دانشگاه تهران)

حبیب‌الله عبّاسی (استاد دانشگاه تربیت معلّم تهران)
محمود فتوحی رودمعجنی (استاد دانشگاه فردوسی مشهد)
ابوالقاسم قوام (دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد)
علی گوزلیوز (استاد دانشگاه استانبول ترکیه)
دانیلا منیگینی (دانشیار دانشگاه ونیز)
علیرضا نیکوبی (دانشیار دانشگاه گیلان)
کلاوس والینگ پدرسن (دانشیار دانشگاه کپنهاگ)
محمّدجعفر یاحقّی (استاد دانشگاه فردوسی مشهد)

بر اساس آئین‌نامهٔ کمیسیون نشریات وزارت علوم تحقیقات و فناوری از سال ۱۳۹۸، کلیهٔ نشریات دارای درجهٔ «علمی-پژوهشی» به نشریهٔ «علمی» تغییر نام یافتد.

ویراستار فارسی: جواد میزبان **ویراستار انگلیسی: عبدالله نوروزی** **کارشناس مجلّه:** فاطمه رضوی
طراح جلد: فرید یاحقّی **حروف‌نگاری و صفحه‌آرایی:** محمّد کریمی طرقبه
نشانی: مشهد، دانشگاه فردوسی مشهد، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دکتر علی شریعتی، کدپستی: ۹۱۷۷۹۴۸۸۸۳، تلفن: ۳۸۸۰۶۷۲۵-۰۵۱
نشانی سامانهٔ الکترونیکی: http://jls.um.ac.ir **نشانی پست الکترونیک:** jll@um.ac.ir

مشاوران علمی این شماره:

عباس بگ‌جانی، محمد بهنام‌فر، محمّد تقوی، نجم‌الدّین جبّاری، زهرا حیاتی، سعید رادفر، فاطمه رضوی، سیّدمهدی زرقانی، قدرت‌الله طاهری، ذوالفقار علامی، محمود فتوحی‌رودمعجنی، سیدعلی قاسم‌زاده، ابوالقاسم قوام، مجتبی مجرّد، محمّد محمّدی، جواد میزبان، محمّد نجاری.

بسم الله الرحمن الرحیم

(نشریهٔ علمی)

جستارهای نوین ادبی

(ادبیّات و علوم انسانی سابق)

این مجلّه بر اساس مجوّز شمارهٔ ۱۰۲/۴۷۸۲ مورّخ ۱۳۷۰/۷/۱۳ ادارهٔ کلّ مطبوعات داخلی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می‌شود.

شمارهٔ نخست - سال پنجاه و پنجم

شمارهٔ مسلسل ۲۱۶ - بهار ۱۴۰۱

(تاریخ انتشار این شماره: بهار ۱۴۰۱)

شمارهٔ شاپای چاپی: ۲۷۸۳-۲۵۲X

این مجلّه در پایگاه‌های زیر نمایه می‌شود:

- پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC)
- پایگاه اطّلاعات علمی جهاد دانشگاهی (SID)
- پایگاه بانک اطّلاعات نشریّات کشور (Magiran)
- DOAJ

راهنمای شرایط مجلّه برای پذیرش و چاپ مقاله

۱- مقاله به ترتیب شامل **چکیده** (۵ تا ۸ سطر، بر اساس معیارهای صحیح چکیده‌نویسی)، **کلیدواژه‌ها** (حدّاکثر ۵ واژه)، **مقدّمه** (سؤال تحقیق، فرضیّه‌ها، اهداف)، **بحث و بررسی** و **نتیجه‌گیری** باشد. مجلّه از پذیرش مقاله‌های بلند (بیش از ۷۰۰۰ کلمه) معذور است.

۲- مشخّصات نویسنده یا نویسندگان (نام و نام‌خانوادگی، مرتبهٔ علمی، نام مؤسّسهٔ متبوع، نشانی، تلفن و دورنگار) در صفحهٔ جداگانه بیاید.

۳- مقاله‌های ارسالی تنها به‌صورت تایپ‌شده با قلم لوتوس ۱۳ در برنامهٔ word مطابق با معیارهای مندرج در این راهنما و منحصراً از طریق صفحهٔ خانگی (وبگاه) پذیرفته می‌شود.

۴- ارسال چکیدهٔ انگلیسی (۵ تا ۸ سطر) در صفحه‌ای جداگانه، شامل عنوان مقاله، نام نویسنده/نویسندگان و مؤسّسه/ مؤسّسات متبوع الزامی است.

۵- منابع مورد استفاده در پایان مقاله و بر اساس ترتیب الفبایی نام‌خانوادگی نویسنده به شرح زیر آورده شود:

- **کتاب:** نام‌خانوادگی، نام (نویسنده). (تاریخ انتشار). نام کتاب (ایتالیک). نام مترجم. محل نشر: نام ناشر.
- **مقاله از مجلّه:** نام‌خانوادگی، نام (نویسنده). (تاریخ انتشار). «عنوان مقاله» (داخل گیومه). نام نشریّه (ایتالیک). دوره / سال. شماره. شمارهٔ صفحات مقاله.
- **مقاله از مجموعه‌ها:** نام‌خانوادگی، نام (نویسنده). (تاریخ انتشار). «عنوان مقاله» (داخل گیومه). نام ویراستار یا گردآورنده. نام مجموعه مقالات (ایتالیک). محلّ نشر: نام ناشر. شمارهٔ صفحات مقاله.
- **سایت‌های اینترنتی:** نام‌خانوادگی، نام (نویسنده). آخرین تاریخ و زمان تجدید نظر در سایت اینترنتی. «عنوان موضوع» (داخل گیومه). نام و نشانی سایت اینترنتی (ایتالیک).

۶- ارجاعات در متن مقاله بین پرانتز (نام مؤلّف، سال انتشار: شمارهٔ صفحهٔ مورد نظر) نوشته شود. در مورد منابع غیرفارسی، همانند منابع فارسی عمل شود. نقل قول‌های مستقیم بیش از ۵ سطر به‌صورت جدا از متن با تورفتگی (نیم سانتی‌متر) از دو طرف درج شود.

۷- معادل لاتین کلمات در پایین صفحه بیاید و توضیحات جانبی به یادداشت‌های پایان مقاله منتقل شود.

۸- مجلّه فقط مقاله‌هایی را می‌پذیرد که در زمینهٔ زبان و ادبیّات فارسی و حاصل پژوهش نویسنده باشد.

۹- مقاله باید بر اساس شیوه‌نامهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی نوشته شود. در صورت لزوم، مجلّه در ویراستاری زبانی مقاله بدون تغییر محتوای آن آزاد است.

۱۰- نویسندگان محترم باید مقاله‌های خود را از طریق سامانهٔ مجلّهٔ جستارهای ادبی به نشانی ذیل ارسال کنند:
Http://jls.um.ac.ir

۱۱- تمام اطّلاعات مربوط به مقاله، پس از دریافت، از طریق صفحهٔ خانگی (وبگاه) به اطّلاع نویسندگان محترم خواهد رسید.

فهرست مندرجات

بازشناسی، بررسی و تحلیل اندیشه‌های نقدی رفیق حیلمی	**یدالله پشابادی**	۱-۲۰
از یتیم داستانی *تا قورچی تاریخی* (اثبات هویّت ناشناختهٔ حسین کُرد شبستری بر پایهٔ شواهد تاریخی و ادبی)	**میلاد جعفرپور**	۲۱-۵۱
کارآوا به‌منزلهٔ نوع ادبی	**تکتم بهرامی، سعید شفیعیون، محمد جعفری قنواتی**	۵۳-۸۱
بررسی شیوه‌های بازنمایی اندیشه‌های «امانوئل لویناس» در رمان «موصل، بدون پریچهر» از حسین قسّامی	**ایوب مرادی**	۸۳-۱۰۴
نامهٔ منظوم / شعرنامه (ردیابی، نقد و تحلیل نامه‌های منظوم از آغاز شعر فارسی تا پایان قرن نهم)	**الهام مستأجران، علی‌اکبر احمدی دارانی**	۱۰۵-۱۴۳
بررسی سوانح حیات ابوالقاسم لاهوتی و نقد منابع ایرانی	**باقر صدری‌نیا**	۱۴۵-۱۶۶

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2022.70753.1088

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۱۶، بهار ۱۴۰۱، صص ۱-۲۰
مقالهٔ پژوهشی

بازشناسی، بررسی و تحلیل اندیشه‌های نقدی رفیق حیلمی

تاریخ دریافت: ۱۱ خرداد ۱۴۰۰ / تاریخ پذیرش: ۱۸ اسفند ۱۴۰۰

یدالله پشابادی[۱]

چکیده

رفیق حیلمی منتقد، ادیب و نویسندهٔ معاصر کرد در حوزهٔ فن نقد دارای یک منظومهٔ اندیشگانی انتقادی است که عمده آرا و نظرات خویش را در کتاب ***شعر و ادبیات کردی*** به ودیعه نهاده است. ساختار کار وی را می‌توان در دو بُعد نقد نظری و نقد عملی تبیین کرد. این جستار با شیوهٔ توصیفی – تحلیلی در پی بازشناخت و تحلیل فن نقد، رویکردها، رهیافت‌ها و شیوه‌های نقد ادبی رفیق حیلمی است. وی در یک رویه، به بازتعریف مفاهیم و گزاره‌های حوزهٔ نقد ادبی دست یازیده و در سطح دیگر شواهد شعری را بر اساس اندیشه‌های انتقادی خویش زیر بوتهٔ نقد برده است. فن نقد نزد حیلمی اغلب فرستنده / شاعرمحور و در برخی موارد پیام‌محور است. واپسین بخش پژوهش به تبیین گوشه‌هایی از سبک‌شناسی نقد او می‌پردازد که گاه با «ادراک بی چگونه» و مبالغه و اطلاق‌گرایی همراه است.

کلیدواژه‌ها: رفیق حیلمی، فنّ نقد، نقد ادبی کردی، سبک‌شناسی نقد رفیق حیلمی، ادبیات نوین کردی.

۱. استادیار زبان و ادبیات کردی و عضو هیأت علمی پژوهشکدهٔ کردستان‌شناسی، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران.
E-mail: y.pashabadi@uok.ac.ir

۱. مقدمه

رفیق حیلمی روشنفکر، نویسنده، شاعر و منتقد ادبی با رویکردی نقادانه و نوگرایانه در ادبیات کردی قرن بیستم ظاهر گشت. وی اندیشه‌ها و دیدگاه‌های انتقادی‌اش را در کتابی تحت عنوان ***شیعر و ئەدەبیاتی کوردی*** به رشتهٔ نگارش درآورده است. حیلمی این اثر را در دو جلد؛ جلد نخستین آن به سال ۱۹۴۱ و جلد دوم آن به سال ۱۹۵۶ در بغداد منتشر کرد. این کتاب در بازتعریف و بازشناخت مفاهیم شعر و ادبیات و ایجاد انگیزه برای شاعران و نویسندگان جوان‌تر ادبیات نوین کردی جایگاه و اثرگذاری خاصّی داشت. حیلمی در این اثر کوشیده است جوانانی را که سودای شعر و ادبیات در سر دارند، از سنت شعری کلاسیک بگسلاند و آن‌ها را به سمت‌وسوی نوگرایی و نوزایی و آفرینش ادبی روزآمد سوق دهد. در این راستا نظریات انتقادی‌اش را آشکارا و با قاطعیتی ستودنی ابراز داشته است. این پژوهش اندیشه‌ها و رویکردهای نقدی رفیق حیلمی را واکاوی می‌کند.

۱-۱. بیان مسأله

این جستار با شیوهٔ تحلیلی و سندکاوی بر آن است که ضمن بازخوانی کتاب رفیق حیلمی، فن نقد، اندیشه‌ها و رویکردهای انتقادی وی را دسته‌بندی کرده و با طرزی نوین به‌گونه‌ای که سیمایی از فن نقد ادبی و جریان متن‌شناسی در ادبیات کردی به دست بدهد، آن را بازنمایی کند و ضمن شناساندن فن نقد در نظر وی به‌عنوان یک منتقد ادبی صاحب‌نظر در حوزهٔ شعر و ادبیات، دیدگاه‌های متفاوت و در برخی موارد تازه‌اش را به عرصهٔ نقد و ادب فارسی معرفی کند.

۱-۲. پیشینه

نقد و مباحث مرتبط به آن در ادبیات کردی پیشتر جسته‌گریخته در اشعار شاعران به‌صورت ذوقی بروز یافته است. در سطح علمی و آکادمیک بارقه‌های نوینی در نوشتارهای شیخ نوری شیخ صالح (۱۹۲۶) در دههٔ سوم قرن بیستم آمده است (بنگرید به: پشابادی، ۲۰۲۱). رفیق حیلمی به‌عنوان یک منتقد ادبی تاکنون در قلمرو زبان و ادبیات فارسی چندان شناخته نشده است. جستارهایی هم جسته – گریخته دربارهٔ شخصیت و شعر و شاعری و دیدگاه‌های انتقادی رفیق حیلمی اگر به رشتهٔ نگارش درآمده است، در قلمرو برون‌آکادمیک صورت گرفته است. دربارهٔ سرگذشت و سیرهٔ رفیق حیلمی بهترین نوشتار کتابی است که دخترش ناهیده رفیق حیلمی (۲۰۰۵) به رشتهٔ تحریر درآورده است. ناهیده در این اثر جزئیات زندگی خانوادگی و شغلی و نیز مبارزات سیاسی و فکری حیلمی را بیان کرده است. شاید یک تحقیق علمی معتبر دیگر کتاب ***تاریخ ادبیات کردی*** مارف خزنه‌دار (۲۰۰۵: ۴۱۹/۶-۴۳۲) باشد که آن هم البته

بیشتر جنبهٔ شعر و شاعری رفیق حیلمی را تحلیل کرده است. محمدعبدالله (۲۰۱۱: ۵۷) در جستاری، حیلمی را در شمار پیشگامان نقد ادبی در ادبیات کردی دانسته است. همچنین منتقد برجستهٔ ادبیات کردی کامل حسن بصیر (۲۰۱۵: ۴۱۶-۴۰۵) در کتاب تاریخ نقد ادبیِ خود بخشی را به نقد اندیشه‌ها و جایگاه نقادی رفیق حیلمی اختصاص داده است. کامل حسن جوانبی از شیوهٔ کار حیلمی را تحلیل کرده است؛ ازجمله دخالت دادن ذوق و جنبهٔ لذات متن، توجه به لایهٔ واژه‌سازی و واژه‌پردازی در سنجش اثر شعری، بازنمودن جوانب منفی شاعران، توجه به میزان حضور واژگان بیگانه در زبان شاعران را می‌توان نام برد. تارنماها، پایگاه‌های اطلاع‌رسانی زیادی دربارهٔ حیلمی مطلب نوشته‌اند؛ از آن میان برخی قابل اشاره هستند؛ مانند:

- http://rijaldb.com/fa/5804/%D8%B1%D9%81%DB%8C%D9%82+%D8%AD%D9%84%D9%85%DB%8C
- https://zheen.org/

با عنایت به اینکه این نویسندهٔ ناقد دارای دیدگاه‌های انتقادی ارجمندی در فن نقد نظری و عملی است، دیدگاه‌های وی در حوزهٔ نقد و نظریهٔ ادبی ناشناخته مانده است. این جستار بر آن است که به این بُعد از موضوع بپردازد.

۱-۳. رفیق حیلمی

رفیق حیلمی (۱۸۹۸-۱۹۶۰) زادهٔ کرکوک، تحصیل‌کرده در سلیمانی و استانبول، توانسته است در گیرودار جنگ جهانی اول در سلیمانی به افسران انگلیسی فارسی و کردی تعلیم دهد (خه‌زنه‌دار، ۲۰۰۵: ۴۱۹/۶). در چند دوره مأموریت‌ها و پست‌های مهمی داشته، اما بیشتر عمرش را به معلمی در روستاها و برخی شهرهای اقلیم کردستان مانند موصل، کرکوک و سلیمانی سپری کرده است (همان: ۴۲۰/۶). حیلمی هیچ‌گاه به مدت مدیدی در جایی ماندگار نشده و هرازگاهی او را از کار و محلی به کار و محل دیگری منتقل کرده‌اند (حیلمی، ۲۰۰۵: ۷۵-۷۸). حیلمی که خود در جریان‌های ملی‌گرایی شرکت داشت، به‌علاوه تا حد زیادی در جناح‌های سیاسی و فعالیت‌های حزبی مشارکت داشت و با گروه‌های سوسیالیستی و کمونیستی عراق در ارتباط بود (http://rijaldb.com).

وی به زبان‌های فارسی و عربی نوشته‌هایی دارد؛ ازجمله کتابی دربارهٔ «کرد در دوره‌های کهن تاریخی» به زبان عربی نوشته است. زبان فرانسه را نیز در حدی که بتواند از آن زبان به کردی ترجمه کند، می‌دانسته است (همانجا). حیلمی در کنار کتاب ارجمند ***شعر و ادبیات کردی***، کتاب دیگری در همین زمینه تحت عنوان پژوهش دربارهٔ ادبیات کردی معاصر از فرانسه به عربی برگردانده و به سال ۱۹۳۶ منتشر کرده است (خه‌زنه‌دار، ۲۰۰۵: ۴۲۴/۶؛ نیز: کُردو، ۱۳۹۴: ۳). به‌علاوه دستی در روزنامه‌نگاری و نویسندگی مقالات روزنامه‌ای نیز داشته است (خه‌زنه‌دار، ۲۰۰۵:

۴۲۴/۶). رفیق حیلمی در بغداد بر اثر بیماری درگذشت (حیلمی، ۲۰۰۵: ۲۳). ذکر این نکته بایسته است که پیش از رفیق حیلمی شیخ نوری شیخ صالح (۱۸۹۶-۱۹۵۸) به‌عنوان یکی از پیشگامان نقد ادبی در ادبیات کردی اقدام به نوشتن نقد و تحلیل ادبیات کرده است (شێخ سالّح، ۱۹۲٦).

۲. نقد نظری رفیق حیلمی

۲-۱. تغییر و تطور ادبیات

در نوشتار انتقادی رفیق حیلمی این مسأله که تغییر و تطور ادبیات تدریجی است، به‌وضوح قابل‌ملاحظه است؛ چنان‌که به وجود حلقهٔ پیوند در سبک شعری دوره‌های مختلف معتقد است؛ به همین خاطر علی کمال باپیرآغا را نقطهٔ پیوند ادبا و شعرای دوران کلاسیک و مدرن دانسته است؛ البته همین نقش را در برههٔ دیگری به شیخ نوری هم که از سردمداران شعر نو و همچنین نقد ادبی بود (أوزون، بی.تا: ۷۰)، نسبت داده است (حیلمی، ۲۰۱۰: ۱۸۴، ۲۳۰). حیلمی در کنکاش از شیوه و روال تغییر و تطور در فرهنگ، هنر و ادبیات معتقد است که رهایی از سنت‌گرایی و نیز متجدد گشتن امری تدریجی و زمان‌بر است و قانون طبیعت نیز چنین حکم می‌کند. گرایش عبدالله گوران به سمت شعر نو را نیز بر همین منوال توصیف کرده و بر این باور است که چون سنت نو به نسبت نو جاافتاده‌تر و استقراریافته‌تر است، عموم مردم به آن عادت کرده‌اند، در نتیجه تحریک یک سنت‌گرا و سوق دادنش به‌سوی مسیری تازه، قدرتی عظیم و تحرک‌آفرین یا به عبارتی یک قدرت شورشگر لازم دارد. از آن‌سو اگر شخص خود پتانسیل تغییر و تطور را در ذات خویش داشته باشد، منتظر شورش عمومی نمی‌ماند و به‌نوبهٔ خود دست از سنت‌گرایی برمی‌دارد (همان: ۱۳۳-۱۳۴). پس از این تجزیه‌وتحلیل رفیق حیلمی رمزی ملا مارف را در شمار این دست شعرا معرفی می‌کند.

۲-۲. بازتعریف شعر و ادبیات

پیشینهٔ کوشش برای تعریف ادبیات قدمتی پیشامیلادی دارد (فتوحی، ۱۳۸۰). حیلمی دربارهٔ شعر و ادبیات، توصیفی آورده است که حاوی چند نکتهٔ ادبی و نقدی است:

> «... شعر و ادبیات نه آن است که با واژگان غلیظ مهجور و یا با تعابیر کنایه‌آمیز بیگانه، در پی پوشاندن اندیشه‌ای ساده و تصویری نازیبا باشید و بی‌فایده توجه را به آن جلب کنید؛ بلکه ادبیات آن است که بتوانی با چند واژهٔ ساده، اما آهنگین و موسیقی‌آمیز و خوش‌نوا، پرده از روی تصویری

دل‌فریب برداری و یا صحنه‌ای زیبا و به‌خیال‌خطورناکرده را به ذهن کسانی بیاوری که بی‌آنکه صاحب قریحه‌ای صیقل‌داده، باشند، به‌آسانی آن را دریابند» (حیلمی، ۲۰۱۰: ۲۱۰-۲۱۱).

شایان اشاره است که دیدگاه حیلمی در این تعریف، ناظر بر «ماهیت ادبیات» (فتوحی، ۱۳۸۰: ۱۸۰) است. بنا بر این گفتار در درجهٔ نخست پرهیز از واژگان مهجور و تعابیر ناآشنا معیاری بنیادی برای شعر و ادبیات در نظر اوست؛ و در سطحی دیگر به بعد موسیقایی و آهنگ و نوای واژگان توجه داشته و این جنبه را چون معیاری دیگر برگرفته است. یک ملاک هم برای سنجش اثر ادبی معرفی کرده است و آن خوش‌نشستن تصویر شعری بر دل و ذهن افراد غیرمتخصص و ناآشنا به دانش تخصصی ادبیات است.

در تحلیل «جشن‌نامه» عبدالله زیور تعریف مختصر و مفیدی از شاعر به دست داده است: «شاعر کسی است که نگاهی مخصوص داشته باشد» (همان: ۱۴۶). سپس این تعریف خود را بیشتر شرح و بسط داده و گفته است که شاعر باید ریزبین باشد و چیزهایی به ما نشان بدهد که ما نمی‌بینیم؛ به علاوه شاعر همچنین باید آنچه را با چشم خود می‌بیند و احساس می‌کند، طوری به تصویر بکشد و روایتش کند که ما هم مثل خود او آن را درک کنیم و از آن لذت ببریم. او شاعر راستین را کسی می‌داند که چنان موضوع را تبیین کند که در پرتو ذهن و اندیشهٔ خود قصدش را به ما برساند و بفهماند؛ «اگر چنین نکند و صرفاً به مقتضیات لغت و قافیه بپردازد و سطحی بسراید، نباید تصور کند که شعر سروده است» (همان: ۱۴۶). وی حتی قوالب و اصطلاحات ادبی را بازتعریف کرده است؛ همانند بازتعریف «رباعی» و «رباعی ترانه» در بحث ترجمهٔ رباعیات خیام توسط شاعری به نام سلام (همان: ۱۷۵).

حیلمی موزون و مقفی بودن شعر را در کنار معناداری جزو ویژگی‌های شعر درست و کامل دانسته است. دیدگاهش در این زمینه بسیار به نظرگاه قدامه بن جعفر نزدیک است که در لفافهٔ تأثیر از منطق ارسطویی شعر را «قولٌ موزون مقفی یدلّ علی معنی» (ابن جعفر، بی.تا: ۶۴) می‌دانست.

گاهی می‌بینیم که هنگام تحلیل و تشریح هنر شاعری عناصر ادبیات را یاد کرده و به جایگاه و نقش هر یک نزد شاعر پرداخته است. این کار را با دقت بیشتری در تحلیل شعر سلام انجام داده است. او سبک، زبان و خیال را در شعر سلام مورد توجه قرار داده و تحلیل کرده است؛ سبک این شاعر را مخصوص به خود دانسته و یکی از ویژگی‌های برجستهٔ سبک او را پرهیز از تقلید دانسته است (حیلمی، ۲۰۱۰: ۱۶۹). در تحلیل و توصیف خیال شعری، بیرون نشدن از دایرهٔ موجودات و محسوسات را به‌مثابهٔ یک شاخص قید کرده و چنین اثری را رئالیست دانسته است. گاهی برای تعیین میزان ادبیت و ارج اشعار از ارقام و اعداد هم بهره برده است؛ چنان‌که دربارهٔ اشعار فایق بیکس گفته است:

«به‌طورکلی از همه نوع شعری سروده است. نود درصد اشعارش والا و ارجمند است» (همان: ۱۶۹).

در بحث از شیخ نوری نکته‌ای فنّی دربارهٔ ذوق و سلیقهٔ شاعری بیان داشته است:

> «از مقداری گلچین شعر کلاسیک بهره برگرفته و از ذوق و سلیقهٔ خود که برخی از آن فطری و برخی ارثی بوده، مایه‌هایی بر آن افزوده است؛ آنگاه به پیرامون خود نظر افکنده و شعر شاعران بزرگ تُرک دوران انقلاب عثمانی را با دقت مطالعه کرده و از مغزی و سبک ادبی نو بهره گرفته و بدون سرگشتگی از آنها پیروی کرده؛ اما این پیروی اصلاً تقلید صرف نبوده است» (همان: ۲۳۰).

در این مورد، نقد حیلمی در رستهٔ رویکرد نقد نویسنده‌مدار به شمار می‌آید.

۲-۳. اوصاف شعر در نگاه حیلمی

حیلمی هر جا قصد تأکید بر قابلیت فطری شعر سرایی در نهاد کسی را دارد، به روان و سلیس بودن شعر و تسلط بر زبان استناد می‌کند (مانند مورد محمدامین زکی‌بگ: حیلمی، ۲۰۱۰: ۴۱). در خصوص روانی و سادگی به‌صورت توأمان در یک اثر هم با جمله‌ای عاطفی چون «به این سلاست توأم با سادگی بنگرید» (همان: ۲۶) دیدگاه مبتنی بر شیفتگی و اعجاب خویش را بیان داشته است.

او سادگی را عیب نمی‌داند و آن را در جوار طبع آزاد و روان از ویژگی‌های شعر نیک جای داده است. دربارهٔ عبدالله زیور اظهار داشته است که وی در هر مضمونی شعر سروده و اکثر اشعارش روان و متین است. سادگی و روانی، دوری از واژه‌پردازی، دوری از تعابیر افراطی و بیگانه، واقعی بودن و بری بودن از مبالغه و خیال واهی را از معیارهای شعر ناب برشمرده است (همان: ۱۴۱، ۲۰۴).

بنیاد جوهر شعر گریز از هنجارهای زبان خودکار است (صفوی، ۱۳۹۰: ۳۸/۲). نمونه‌ای از این هنجارگریزی را در افزودن میزان سوزداری شعر در نقد حیلمی می‌توان دید. از نظر او سوزداری یکی از معیارهای ارزش شعر و یکی از اسباب پذیرش آن در نشریات و مطبوعات است. در پیش‌درآمد ذکر چند نمونه از شعر کمالی با عبارت کوتاه «فقط همین‌قدر بگوییم که واقعاً سوزناک و شاعرانه هستند!» (حیلمی، ۲۰۱۰: ۴۵، ۱۹۵) دیدگاه خود در این خصوص را ابراز نموده است.

یکی از نکات جالب‌توجه در منظومهٔ تفکر و فن نقدی رفیق حیلمی آن است که تحصیل‌کردگی یا به‌اصطلاح باسوادی را معیار سنجش و ارزیابی شعر قرار نداده است. او در تحلیل و بررسی شعر حمدی (ملاحمدون) که شاعری بی‌سواد بود، اظهار داشته است که «آیا در چنین شعری با این زیبایی و درستی، نشانی از تحصیل‌ناکردگی و بی‌سوادی

صاحبش هست؟» (همان: ۱۰۸).

حیلمی عمدتاً در کار نقد و نقادی و یا پرداختن به بررسی شعر و مقام شعری یک شاعر به حجم اشعار اعتنا نکرده است، مگر به‌ندرت؛ مانند موردی که در آن به زیادی شعر اشاره می‌کند و برآیند کلامش چنان می‌نمایاند که با تکیه بر این فراوانی می‌توان شاعر را ارزیابی کرد. ازجمله دربارهٔ شاعری با تخلص «خسته» ضمن گله‌مندی از کمیِ منابع درباره‌اش، معتقد است: «بدان دلیل که تخلص شعری برای خود اختیار کرده است، پیداست که باید اشعار زیادی داشته باشد و اشعار و دیوانش یا از بین رفته و یا در گوشهٔ تاریکی افتاده است» (همان: ۱۱۶). بااین‌حال او با تکیه بر همین میزانِ اندک از اشعارش به بررسی و تحلیل و سنجش آن دست یازیده است. او حتی اینکه کسی شاعری را چون یک شغل برگرفته باشد، معیار قرار نداده است. در نظر وی قوت و استطاعت شاعر و هنر ناب مهم‌تر و وزین‌تر است. همچنین شکستن قید تقلید و سنت‌گرایی در نظر حیلمی یک معیار برجسته و نشانهٔ اصالت و والایی هنر شعر و شاعری است (همان: ۱۳۴، ۲۱۲).

برخی از ادب‌شناسان خصوصیت‌های ادبی درونی متن را به نسبت ویژگی‌های بیرونی ارجح شمرده‌اند. بر این اساس معنا متشکل از ساختاری برتافته از زنجیره‌ای از کلمات و جمله‌ها است (ریما مکاریک، ۱۳۹۳: ۳۷۵). در خصوص دقت در این امر حیلمی به موضوع لفظ و معنا عنایت داشته و یکی از عناصر ادبیت در نظر او آوردن معانی بسیار در الفاظ اندک است؛ در شرح بیتی از «بیخودِ» شاعر به این مطلب پرداخته و آن را صنعتی زیبا در شعر و ادب دانسته است (حیلمی، ۲۰۱۰: ۵۸).

ملاک سنجش ارزش یک شاعر در نظر حیلمی اشعار ناب و اصیل اوست، نه اشعار ترجمه‌شده. در این مورد به‌ویژه به ترجمهٔ شعر نزد فایق بیکس نظر داشته و متذکر گشته است که بر مبنای ترجمه‌هایی که از زبان‌های بیگانه ارائه داده است، دربارهٔ سبک و قوت شاعری‌اش نظر نمی‌دهد؛ بلکه اشعار زبان اصل را معیار قرار می‌دهد. در تحلیل شعر بیکس عظمت معنا و ظرافت معنایی را ستوده است و لنگ بودن شعر، وجود کلمات بیگانه و نابه‌جایی و سهل‌انگاری در ساخت شعر را مانع بلندی و ارجمندی شعر ندانسته است (همان: ۶۶-۶۷).

وجود اندیشهٔ عمیق و خیال دقیق در نظرگاه او معیار مسلم در قوت شاعری است. برعکس وجود کلمات خشک و بی‌ظرافت و تعابیر بی‌جان را نشانهٔ ضعف قوّهٔ شاعری می‌داند که چنین اشعاری به‌ظاهر زیبا و دلنشین است و به گوش خوش می‌نشیند، اما درحقیقت تهی از هرگونه معنای ارجمند است. در اندیشهٔ انتقادی حیلمی خیال برین و ناسفته و روانی سلیقهٔ شاعر جایگاه ویژه‌ای دارد. به همین خاطر فایق بیکس را از این نظر در اوج دانسته است. وی

اجتناب از خیال دور از ذهن و غلو را از ویژگی‌های شعر رئالیستی دانسته و حضور پررنگ این امر در شعر گوران را ستوده است. در یک نگاه کلی شعر «ای ملا» بیکس را نمونهٔ والای بلاغت دانسته است (همان: ۷۰، ۱۲۳، ۲۱۱). همچنین آهنگ و تصاویر ناب را در شمار معاییر شعر خوب و پسندیده آورده است. در موارد پیش‌گفته و امثال آن رویکرد انتقادی حیلمی، رویکردی ادبی – بلاغی است.

قضیهٔ «سهل ممتنع» از دوره‌های دوردست شعر و ادبیات مطرح بوده است. به گفتهٔ شاعری فرانسوی «آسان مشکل»؛ یعنی آسان فهمیده شود، اما ساختن آن آسان، مشکل باشد (نیما یوشیج، ۱۳۶۸: ۳۱). حیلمی این پدیده را در شعر و ادبیات معیاری والا و اصیل به شمار می‌آورد. در بحث از پیره‌میرد گفته است که «سبک روان کردی و شعر سهل ممتنع را رایج کرده است» (حیلمی، ۲۰۱۰: ۷۷)؛ بنابراین سهل ممتنع بودن در شمار معیارهای نقدی حیلمی است. در این خصوص از دیرگاه در ادبیات فارسی هم عنایت‌هایی در کار بوده است؛ چنان‌که امیر عنصرالمعالی، در باب سی و پنجم قابوس‌نامه، فرزند خود را می‌آموزاند که «اگر شاعر باشی جهد کن تا سخن تو سهل ممتنع باشد. بپرهیز از سخن غامض و چیزی که تو دانی و دیگران را به شرح آن حاجت آید مگوی که شعر از بهر مردمان گویند نه از بهر خویش» (عنصرالمعالی، ۱۳۷۸: ۱۸۹)، از کیفیّت ذوق و یا به تعبیر لوین. ل. شوکینگ (Levin L.Schucking) در جامعه‌شناسی ذوق ادبی (۱۳۷۳: ۱۱–۱۲) از «روح زمانه»‌ای حکایت دارد که بر دوره‌های نخست شعر پارسی مسلّط است. در ادبیات کردی و ذوق انتقادی رفیق حیلمی نیز حال همان است.

حیلمی همچنین هنر و فن پیره‌میرد در برگرداندن دیوان مولوی (از هورامی به کردی میانه) بدون کمترین لنگی و انحراف از معیار وزن و در رعایت کامل توازن لفظ و معنا را تحسین کرده است (همان: ۷۸)؛ بنابراین می‌توان نبود لنگی و عدم انحراف از وزن و رعایت توازن لفظ و معنا را به‌عنوان معیاری برای شعر نیک در نظر حیلمی، از این متن استخراج کرد که در حقیقت یکی از معیارها و شاخص‌های ادبیت متن است (صفوی، ۱۳۹۸: ۲۲).

در نظر حیلمی حتی با ملاحظهٔ اندکی «خامی» و «بی‌تجربگی» در آثار برخی از شاعران باز می‌توان آن‌ها را در سطحی والا ارزیابی کرد، به‌گونه‌ای که آن اندک خامی باعث کاستن ارزش شعری‌شان نشود. او در این زمینه شاعر بودن بالفطره را امر مرجح می‌شمارد. شاعریت اکثر شاعران کرد را فطری/خدایی/وهبی دانسته است (حیلمی، ۲۰۱۰: ۱۲۳، ۱۰۵). به علاوه نبود کلمهٔ بیگانه، نبود معنای ناپسند، نبود انحراف از عیار وزن، عدم تنگی قافیه، عدم فشار آوردن به مغز و ذهن را از معیارهای نیکی سبک و سلاست قریحهٔ شاعری می‌داند. نیز صنایع بلاغی را تا حد مناسب مایهٔ آرایش و بالا بردن ارزش شعر دانسته است (همان: ۸۱).

۳. نقد عملی

۳-۱. ادبیت

حیلمی بسیاری از دیدگاه‌ها و اندیشه‌های انتقادی‌اش را در لابه‌لای نقد اشعار ابراز کرده است. شواهد ازاین‌دست بسیار است؛ مانند اینکه پس از ذکر غزلی از «بیخود» چنین مایه‌های ادبیت و عناصر آن را شرح و بسط داده است:

> «با توجه به بیت: «سویدای زلفش چون فجر کاذب ظلمت‌افشان است/بیاض گردنش چون صبح صادق پرتواناز است»؛ در این غزل آنچه که صنعت و فن شعری در آن به کار رفته باشد و زیبا هم باشد، سیاهی زلف محبوب است که با فجر کاذب تاریکی‌افشان شده و سفیدی گردن که آن را به صبح صادقِ پرتوانداز تشبیه کرده است و تعابیر فجر کاذب و صبح صادق را برای وصف سیاهی زلف و سفیدی گردن در یک بیت گردآورده است» (حیلمی، ۲۰۱۰: ۵۸).

براین اساس وی ابتدا سطح و درجهٔ شعر از حیث زیبایی را تعیین کرده و سپس دلایل و نمودهای زیبایی و ارزش آن را در الفاظ و ترکیبات و صور بیانی تبیین کرده است؛ بنابراین می‌توان گفت وی گونه‌ای هنجارگریزی را که از شاخص‌ها و عناصر ادبیت متن است (صفوی، ۱۳۹۰: ۵۰/۱)، در فن نقد خویش در نظر داشته است. اشعار شاعری با تخلص خاکی را نیز «بسیار بلیغ و پرمعنی» وصف کرده است. تحلیل لفظ «داب‌یْ» در شعر خاکی و تفسیر جوانب بلاغی آن نمونه‌ای از ذوق نقادی حیلمی را می‌نمایاند (حیلمی، ۲۰۱۰: ۱۱۰-۱۱۱).

برای شعر «خسته» به وصف متانت و حضور آن در اشعارش اشاره کرده است. همین نظر را دربارهٔ عبدالله زیور دارد و اکثر اشعارش را روان و متین دانسته است. در بحث «دلدار» سوای اشاره به کارکرد صنایعی چون جناس و تشبیه و استعاره در شعر او، قوت و متانت و آهنگین بودن شعر را جزو صفات و حسنات و امتیازات شعر او دانسته است (همان: ۱۱۶، ۱۴۱، ۱۲۵).

توجه به صور خیالی و تصویرپردازی شاعران از معیارهای اصیل و رصین نقد حیلمی است. وی پیره‌میرد را به فیلمبرداری ریزبین تشبیه کرده است که تمام انحا و اقصای زندگی اجتماعی را تصویربرداری کرده است. در جایی سالم را هم یک تصویرگر ریزبین و ماهر وصف کرده است (همان: ۸۳، ۱۵۶).

در حاشیهٔ شعری از سلام که در آن دو بار واژهٔ «ئاو» را در قافیه به کار گرفته، متذکر شده که این امر محل نقد و ایراد است؛ گرچه شاعران این دوره دنبال برداشتن قافیه هستند. نیز در تحلیل و شرح غزلی از «حریق» صرفاً با برجسته کردن عبارت‌هایی که صنعت بدیعی در آن متبلور شده است، به استادی شاعر در صنایع بیانی و بدیعی اشاره کرده و گفته است که تنها کسانی که شاعر و در درک و تشخیص صنایع ادبی دارای مهارت هستند، قادرند آن را درک کنند

(همان: ۱۷۰، ۱۰۳).

دربارهٔ قوت شاعری نزد گوران بر این باور است که «گوران صرفاً به آن صحنه‌هایی که مشاهده کرده، اندیشیده است؛ سپس هرگاه که بخواهد قافیه و آن واژگان دلنشین که برای روایتش مناسب هستند، خود را بر او تحمیل می‌کنند. بدین معنا که آنچه گوران را برانگیخته و شعر والای راستین را بر زبانش جاری ساخته است، قریحه، ذوق ادبی، سلاست بیان و از همه مهم‌تر شیوهٔ زیستن خود با واقعیت سرزمینش و تأثیر این واقعیت بر اندیشه و ذهنش بوده است» (همان: ۲۱۲). در این نظرگاه آهنگ و قافیه را رام شاعر دانسته و ذوق و قریحهٔ ادبی و روانی بیان و درک حیات راستین میهن خود را بر تخیل و قوهٔ شاعری مؤثر دانسته است.

۳-۲. نقد موسیقیایی

موسیقی و نقش و جایگاه آن در نقد عملی حیلمی ارزش خاصّی دارد و در موارد بسیاری گاه به‌اجمال و گاه به‌تفصیل به تحلیل آن پرداخته است. بنا به دیدگاه صفوی (۱۳۹۰: ۳۶/۲) شکل موسیقایی شعر بر پایهٔ قاعده‌افزایی پدید می‌آید. حیلمی هم به این جنبه از ساحت شعر نظر داشته و می‌بینیم که هنگام تحلیل یکی از اشعار علی کمال باپیر، آن را شعری حقیقتاً آهنگین و آبدار توصیف کرده است. همچنین اشعار نوِ گوران را دارای آهنگ و موسیقی خاصی دانسته است؛ در بیان تفاوت موسیقی شعر گوران و شعر کلاسیک آورده است: «فرق موسیقی‌ای که در این اشعار هست، با آهنگ و موسیقی شعر قدیم، همانند فرق میان موسیقی سنتی شرق و موسیقی مدرن غرب است» (حیلمی، ۲۰۱۰: ۱۸۴، ۲۰۶). حیلمی با درکی که از جایگاه موسیقی و تأثیرش در انسان دارد گفته است:

> «کسانی که نوای موسیقی را درک می‌کنند و آشنا به موسیقی شعر هستند، بر این باورند که انسان همان‌گونه که به آب و به هوا نیاز دارد، به موسیقی هم نیازمند است. در اعماق دل انسان تمایلی به اصوات یافت می‌شود که منشأ این تمایل بر او معلوم نیست. صدای رعد، خروش آب، لرزش برگ درختان، هرکدام به‌گونه‌ای در انسان تأثیر به‌جا می‌گذارد؛ برخی او را شوکه می‌کند (داچڵه‌کان) دلش را می‌لرزاند؛ برخی مو را بر بدنش سیخ می‌کند... آنگاه، ادبیات این دو نوع صدا را از هم جدا می‌کند؛ صداهایی که از اشیاء سفت‌وسخت (ته‌قه و ڕه‌قه) و مانند آن تولید می‌شود که نام‌های «قیڕه، گیڕه، زیڕه، زەڕه، بۆڕه و...» بر آن نهاده‌اند، «صداهای ناهنجار/ناهم‌گرا» (الأصوات المتنافره) و صداهایی که از پدیده‌هایی چون نسیم، وزش، لرزش، جیک‌جیک و مانند آن تولید می‌شود، «صداهای هم‌گون/هم‌گرا» (الأصوات المتآلفه) می‌نامد. صداهای هم‌گون شادی‌بخش‌اند و سروری در دل ایجاد می‌کنند؛ بر عکس، صداهای ناهنجار به گوش زشت می‌آیند و آدم را دل‌زده می‌کنند» (همان: ۲۰۸).

آنگاه با آوردن نمونه‌هایی از شعر گوران موضوع را چنین بسط داده است که شکی نیست که در این اشعار ساده، آواز و آهنگ و موسیقی خاصی حس می‌شود که چونان نسیمی خنک و دل‌انگیز بر دل و جان می‌وزد و انسان را به وجد می‌آورد. این امر هم به خاطر آن است که آواز واژگان بر گوشمان، همچون تأثیر ناشی از صدای تار در اثر لمس انگشت یک نوازندهٔ ماهر است. در اینجا حیلمی به حیطهٔ مسألهٔ حس‌آمیزی و آشنایی‌زدایی گام نهاده است و با تأکید بر این مصرع «از لرزش پرتو، آوازه» از گوران تبیین کرده است که پرتو با حس بینایی احساس می‌شود و آواز با حس شنوایی و شاعر آن‌ها را جایگزین کرده است (همان: ۲۰۹). به علاوه در ذیل شعری از سلام زمینهٔ وزن و آهنگ آن را مقام و آواز سنتی «ەەڵپەڕکێ: رقص کردی» معرفی کرده است. در جایی دیگر غالب بودن شعریت و حضور عنصر ترنم در شعر را از معیارهای والا بودن شعر دانسته است (همان: ۱۷۷، ۱۳۹). تمام این مطالب شاهدی است بر ذوق آهنگ‌شناسی و موسیقی‌شناسی حیلمی در مقام یک منتقد ادبی.

۳-۳. قافیه

با عنایت به اینکه رفیق حیلمی خود از نوگرایان است، در جای‌جای نوشتارش با اشاره‌هایی حاکی از کنار گذاشته شدن قافیه مواجه هستیم. به هر طریق در دیدگاه انتقادی او قافیه جایگاهی دارد. از دیدگاه شفیعی کدکنی قافیه گاهی کارکردی ندارد و سطح ارزشی آن پایین است (۱۳۷۵: ۴۹۸). حیلمی دیدگاه گونه‌شناختی خاصّی در مورد قافیه دارد؛ در بحث از نهضت نوگرایی گوران تأکید کرده است که «درحالی‌که بسیاری از شاعران مطیع قافیه می‌گردند، گوران قافیه را مطیع خود کرده است ... قافیه در دستان او چونان موم است». حتی ابراز داشته است که وزن و قافیه و واژه‌پردازی در دیوان «گشت هورامان» به حد اعجاز رسیده است (حیلمی، ۲۰۱۰: ۲۱۲، ۲۱۶). حیلمی در تحلیل ترجمهٔ رباعیات خیام از سلام در بحث قافیه و شرط و شروط آن سخن را به درازا کشانده است. همچنین موزون و مقفی بودن شعر را در کنار معناداری جزو ویژگی‌های شعر درست و کامل دانسته است (همان: ۱۷۵، ۱۰۵).

۳-۴. نقد لغوی

در ارتباط با این موضوع و نیز با عنایت به تحلیل واژگانی، هنگام توضیح شیوهٔ شاعری شیخ نوری به استفادهٔ این شاعر از واژگان فارسی و عربی پرداخته و افزوده است: «با این حال واژگان خالص کردی و تعابیر زیبا و نو را هم در کنار واژه‌های بیگانه نشانده و به‌این‌ترتیب شیوه‌ای دل‌انگیز و آهنگ و موسیقی دلنشینی آفریده است. کوتاه‌سخن اینکه چه در سبک و چه در وزن و قافیه و آهنگ شعر شیوهٔ نوینی ابداع کرده و تا مدتی سردمدار انقلاب شعر کردی بوده است» (حیلمی، ۲۰۱۰: ۲۲۹). در این نقد، اندیشهٔ رفیق حیلمی در پرداختن به واژه و کارکرد و تأثیرات ژرف موسیقی واژگان

متمرکز شده است.

همچنین هنگام نقد زبان شعری سالم و اینکه این شاعر زیاد از لغات و تعبیرات فارسی استفاده کرده است، اظهار می‌دارد که به جرأت می‌توان گفت که سالم این واژه‌های فارسی را نه به این خاطر که معادل کردی نداشته‌اند، به کار گرفته است؛ بلکه با توجه به دیدگاه و رسم آن زمان، گنجاندن این‌چنین واژه‌ها نه‌فقط در کردی، که در زبان ترکی عثمانی هم شمه‌ای از هنر و دانایی و نشانی از ادب فاخر به شمار می‌آمد. چنان‌که گاهی جوانان فرهیخته نیز استفاده از چند واژهٔ انگلیسی و یا زبان دیگری را در نوشتن و سخن گفتن یک امر بایسته و لازمهٔ فرهنگ و فرهیختگی می‌دانند. برای همین در ادامه با تعجب پرسیده است که «چطور ممکن است شاعری مثل سالم معادل کردی این واژگان به ذهنش نرسیده باشد! حال‌آنکه با جایگزین کردن آن نه وزن آسیب می‌بیند و نه معنا؛ بنابراین معلوم می‌شود که سالم آن طرز زبان آمیخته با فارسی را در مقام آشنایی و استادی در زبان بیگانه برگزیده است که در آن زمان چنین کاری رایج بوده است» (همان: ۱۶۲). حیلمی در شرح شعر سلام نیز استفادهٔ به‌جا از واژگان را ستوده است. همچنین در تحلیل شعر کمالی هم نشانی از توجه به تحلیل و نقد لغوی در نقادی حیلمی می‌بینیم (همان: ۱۸۲، ۱۸۸). به‌ویژه آنجا که از استفادهٔ کمالی از واژهٔ «تل‌سز» به معنای «لاسلکی» عربی، ایراد گرفته و دست روی معادل کردی و فارسی آن گذاشته است که می‌توانست جایگزین آن گردد. مطلب دیگری که رفیق حیلمی در این خصوص آورده است، بسط دادن و اشاره به دیدگاه رایج دربارهٔ زبان شعری کردی تا پیش از ظهور گوران است؛ بدین شرح که بر مبنای آن دیدگاه با واژگان ساده و روان کردی شعر والا پدید نمی‌آید، اما گوران با سبک خاصی که در این زمینه ابداع کرد، مهر بطلان بر آن اندیشه زد (همان: ۱۸۹، ۲۰۹).

۳-۵. نقد محتوایی

موضوع دیگری که در شیوهٔ نقادی حیلمی برجستگی خاصی دارد، پرداختن به نقد محتوایی و بُعد پیام و متن است. شایان‌ذکر است که نقش خواننده و پیوند میان متن و بستر آن را فاولر (۱۹۸۶) متذکر گشته است (نورگوا، ۱۳۹۴: ۲۸). این امر در لابه‌لای نقد حیلمی نیز پیداست. برای مثال علی کمال را در سبک و شیوهٔ شعر و شاعری و نیز در اندیشه و فکر پیرو شعرای کلاسیک دانسته است. البته افزوده است که لباس نوینی بر تن عروس اندیشه پوشانده است. وی معتقد است که افق اندیشهٔ شاعران کلاسیک محدود بوده و یکی از دلایل – اغلب – کوتاه بودن اشعار را در همین امر دانسته است (حیلمی، ۲۰۱۰: ۱۸۴، ۱۸۷). بر این اساس در مواردی چون این، شاهد رویکردی پیام‌مدار در نقد حیلمی هستیم.

در نقادی رفیق حیلمی به علاوه گاهی شواهدی از نقد بلاغی – ادبی به چشم می‌خورد. این جنبه را در تحلیل شعر اکثر شاعران مد نظر قرار داده است. در سخن از سالم غزلی را مثال آورده که سراسر سرشار از زیبایی و صنعت ادبی است و آن را نمونهٔ شعر ارجمند کلاسیک دانسته است. در ادامهٔ بحث سالم چند بیتی را مثال آورده و اظهار داشته است که از حیث موضوع و مضمون مطلبی بکر و نو ندارد، اما از حیث سبک و شیوهٔ بیان اثری بدیع و نو است. در تشریح همین ابیات به وجود تشبیهات زیبا و شیرین و بلیغ از منظر ادبی اشاره کرده است (همان: ۱۶۳- ۱۶۵). به کاربرد و جایگاه صنایع ادبی امثال لف‌ونشر و تشبیه در شعر علی کمال نیز پرداخته است. نکته‌ای هم افزوده است مبنی بر اینکه شعرای کلاسیک ابرو را به طاق و شمشیر تشبیه کرده‌اند؛ اما کمالی با اینکه به همان روال عمل کرده و آن را به شمشیر تشبیه کرده است، از خیال خود هم چیزی بر آن افزوده و نوآوری در تشبیه در کارش ملاحظه می‌شود (همان: ۱۸۶، ۱۸۸). در نقد شعری از او به‌تفصیل صنایع بلاغی را شرح داده است. برای نمونه بیت نخست و شرحش را درج می‌کنیم:

در فراق قدّ سروت، چشمانم عین جویباری‌ست از خون سرخ چشمم دشت و صحرا لاله‌زاری‌ست

> «در این بیت قد محبوبه را به درخت سرو تشبیه کرده و با یک آرایه آن را در کنار «جویبار» نشانده است؛ به این شکل که قد یار را در نگاه خود سرو دانسته و چشم که در عربی به آن «عین» می‌گویند، به سرچشمه هم اطلاق می‌شود که در فارسی و کردی «جویبار» است. در اینجا چشم یا عین و جویبار و قد و سرو، همه در این بیت بدین مقصود با هم جمع گشته‌اند و آرایه‌های تشبیه و استعاره را پدید آورده‌اند. «عین جویبار» بی کم‌وکاست همان سرچشمه است. آن یکی در دوری قد محبوبه سرشگ می‌ریزد و به سرچشمه تبدیل گشته، قد محبوبه هم که درخت سرو است، با سرچشمهٔ آب، به هم نیازمندند. به علاوه فقط در «عین جویبار» دو آرایهٔ ادبی هست که اولی تشبیه است و دومی جناس» (همان: ۱۹۲-۱۹۳).

همان‌جا صنعت تعلیل را استخراج کرده و به‌تفصیل شرح داده است. تشبیه «خال» در شعر گوران و شعرای کلاسیک را با دقت و کمی تفصیل آورده است (همان: ۱۹۳، ۲۰۳). (نیز برای شواهد ادبی – بلاغی دیگر بنگرید: همان: ۱۹۴)؛ اما نکتهٔ جالب اینکه حیلمی در این تحلیل و تبیین‌ها هیچ‌گاه وارد جزئیات نشده است؛ مثلاً ارکان تشبیه و استعاره را مشخص نکرده است. در بحث از بیان و بلاغت ملا حمدون پس از استناد به بیتی از او در بیان ظلم نظامیان، گفته است: «تمام کسانی که دوران نظام سلطنتی عثمانی را درک کرده‌اند، داغ نظامیان بر دلشان مانده است؛ اما کدام‌یک توانسته است چنین از آن‌ها انتقام بگیرد و این‌چنین داغی بر پیشانی آن‌ها بنهد؟». در این مورد به شعری

از عارف صائب در مقام مقایسه استشهاد کرده است (همان: ۱۰۹). حیلمی در جایی دیگر توانایی شاعر در آوردن اوصاف ساده و درعین‌حال نغز و پرمعنا را ستوده است: «[احمدمختار] رقیب را به «سگ ولگرد» تشبیه کرده است. با زبانی فصیح، وصفی ساده و کامل از رقیب، از این بهتر کی حاصل آید؟ کدام شاعر توانسته است با زبانی ساده‌تر از این از عهدهٔ این توصیف برآید؟» (همان: ۲۷).

نکتهٔ دیگر اینکه حیلمی ابعاد مختلف متن ادبی را در نقد و بررسی نقادانه مد نظر داشته است؛ هم اندیشهٔ پخته و سنجیده را در شمار معیارهای ارزیابی شعر آورده است و هم انتظام و درستی و زیبایی وزن و قافیه را. بُعد ادبی و میزان استفاده از صنایع ادبی را نیز در نظر گرفته است. نکات و ظرافت‌کاری‌های کوچک هم از دید این ناقد پنهان نمانده است؛ چنان‌که در تحلیل شعر دلدار دست روی تکرار یک واژه در صدر بیت اول و عجز بیت پنجم نهاده است. او سبک شعری سلام را «مخصوص به خود» وصف کرده است و مضمون اکثر اشعارش را میهنی دانسته است (همان: ۱۲۵، ۱۶۸).

با عنایت به گزاره‌های پیش‌گفته می‌توان چنین استنتاج کرد که مسیر نقد و نقادی رفیق حیلمی در حیطهٔ نقد عملی به سمت‌وسوی آنچه که امروزه تحلیل سبک‌شناختی لایه‌ای بر آن اطلاق شده است، می‌گراید. در حقیقت شیوهٔ کار او به‌گونه‌ای بوده است که در عمل سطوح گونه‌گون اثر ادبی را نقد و بررسی کرده است.

۴. رویکردهای حیلمی در نقد و نقادی

۴-۱. نقد فرستنده/ شاعرمحور

حیلمی لزوم در نظر گرفتن شرایط و قیدوبندهای بایسته در سنجش شعر را مد نظر داشته است. دربارهٔ حاجی قادر، چون بحث ملی‌گرایی و روشنگری او بسیار برجسته و مطرح است (مصطفی رسول، ۲۰۱۰: ۸۳)، وی اظهار داشته است که در سنجش و ارزیابی اشعارش باید این نکته را لحاظ کرد؛ و گرنه اگر قرار باشد تنها اشعاری را ملاک قرار داد که شاعر به تمام و کمال آن را پرداخته باشد و خود را در تنگنای وزن و قافیه گذاشته باشد، چه‌بسا حاجی قادر شعری آن‌چنانی نداشته باشد. همچنین متذکر شده است که باید بین شعری که برای به منصهٔ ظهور نشاندن هنر و فن سروده شده باشد، با شعری که گویای احساسی درونی و روان و واضح است، فرق قائل شد. «به‌اختصار نزد آنان که در شعر دنبال روح/معنی می‌گردند و خواستار آن هستند، و نه ماده/لفظ، حاجی قادر صرفاً یک میهن‌پرست شاعر است». وی معتقد است که حاجی قادر اگر میهن‌پرست هم نبود، در شمار شاعران جای می‌گرفت، چراکه همان دست اشعاری که در آن، احساسات خویش را بروز داده است، برای اثبات شاعریت او کفایت می‌کند (حیلمی، ۲۰۱۰: ۸۸).

علاءالدین سجادی هم در مقام یک ادیب، متن‌شناس و مؤرخ ادبیات کردی به این مطلب هم توجه کرده و بر آن صحّه نهاده است (سه‌جادی، ۱۳۹٦: ٥٦).

۴-۲. نقد پیام‌محور

رفیق حیلمی در موارد بسیاری به‌عنوان یک منتقد پیام/متن‌محور وارد حوزهٔ نقد و نقادی شده است. سویهٔ اندیشگانی و رویکرد نقادی حیلمی در این‌گونه ارزیابی اثر ادبی حول محور درونمایه و پیام می‌گردد. این امر باعث پرداختن هرچه بیشتر وی به متن مورد نظر شده و او را به سمت‌وسوی تمجید و ستایش اثر ادبی سوق داده است. چنان‌که به هنگام تحلیل و تشریح اشعار کسانی چون فایق بیکس و پیره‌میرد و احمدمختار جاف (بنگرید: همان: ۱۶۹) این‌گونه عمل کرده است.

۴-۳. نقد موضوع‌محور

رفیق حیلمی در مقام یک منتقد روشنفکر نوگرا خود را وارد عرصهٔ نقد ادبی کرده است. در موارد بسیاری موضوع‌های روز و مسائل اجتماعی را در لابه‌لای مباحث نقد ادبی مطرح کرده است؛ به‌ویژه آنگاه‌که دربارهٔ جریان ملی‌گرایی نوخاسته در عراق آن‌روز و مشکلات ناشی از جنگ و استعمار (حیلمی، ۲۰۱۰: ۱۵۰) داد سخن سر می‌دهد.

۵. سبک‌شناسی فن نقد حیلمی

کتاب ***شعر و ادبیات کردی*** خلاصهٔ اندیشه‌های انتقادی رفیق حیلمی است که در لابه‌لای تحلیل اشعار شاعران ارائه کرده است. از روی این اثر انتقادی می‌توان شمه‌ای از خصایص سبکی و زبانی و گوشه‌هایی از فن نقادی رفیق حیلمی را استخراج کرد. ازجملهٔ این موارد «ادراک بی چگونه» است که این اصطلاح را شفیعی کدکنی (۱۳۸۳) بازشناخته و توسعه داده که عنوانی شاعرانه، زیبا و درعین‌حال بامسمایی است. طرز کار حیلمی هم در برخی از موارد یکی از مصادیق همین «ادراک بی‌چگونه» است؛ مانند اینکه بیخود را «شاعری فحل» می‌داند (حیلمی، ۲۰۱۰: ۵۷). آنچه در اینجا اهمیت دارد، غیرمتعین بودن مصادیق و معاییر «شاعر فحل» است؛ چراکه هیچ ویژگی، معیار، شاخص و ملاکی برای فحل بودن ارائه نکرده است. از دیگر مصداق‌های ادراک بی‌چگونه اطلاق صفت «شیرین» بر اثر مورد نقد است؛ مانند «**توصیف شیرین**» در شعر فایق زیور، «زبان شیرین کردی»، «پند شیرین و پرحکمت» (همان: ١٤٦، ١٥٧، ١٦٥، ٩٣). نیز مانند «خاص بودن» در عبارت «اشعار نو گوران **دارای آهنگ و موسیقی خاصی** است» (همان: ٢٠٦).

حیلمی در بررسی‌های نقادانه‌اش دو بُعد گسترهٔ ادبی کلاسیک یعنی لفظ و معنی را نیز مد نظر داشته است. این موضوع از دیرباز مطمح نظر شاعران و ادیبان بوده است؛ چنان که رودکی سمرقندی، که خود را در شعر و شاعری، در مقام حسّان و جریر و ابوتمام می‌داند، از **خوبی لفظ** و **آسانی معنای** سرودهٔ خود دم می‌زند:

اینک مدحی چنانکه طاقت من بود لفظ همه خوب و هم به معنی آسان

(رودکی، ۱۳۷۶: ۱۰۳)

این سویه از فن نقادی ادبیات مد نظر حیلمی نیز بوده است؛ چنان که در تحلیل شعر بیکس قدرت اندیشه و خیالش را ستوده و متذکر گشته است که بیکس به لفظ اهمیت نداده است (حیلمی، ۲۰۱۰: ۶۷).

گاهی در سبک حیلمی با عنصر مبالغه رویاروی می‌شویم؛ از قیدها و تأکیدها و عبارات و اوصافی غلیظ و پرملات مانند «آنقدر زیاد»، «در حد نگنجد»، «تا دلت بخواهد» و عباراتی از این قبیل؛ مثلاً دربارهٔ پیره‌میرد گفته است که «شعر میهنی‌اش آنقدر زیاد و آتشین است که در حد نگنجد» (همان: ۷۷؛ نیز: ۱۵۷)؛ در ادامه دم از نبود کلمات و تعابیر مناسب که قادر به تبیین پایهٔ خدمات این شاعر باشد، زده است.

در برخی موارد حیلمی سمت‌وسوی اطلاق‌گرایی را در پیش گرفته است؛ چنان که در سخن از ملاحمدون با اندکی مطلق‌گرایی اظهار کرده است که «اصلاً نمی‌توان باور کرد که یک شاعر امّی (بی‌سواد) در میان ملتی دیگر توانسته باشد، سختی و نابسامانی مردم را این‌چنین تصویر کند» (همان: ۱۰۸).

سوای به کار بردن عبارات و تعابیر شاعرانه و ادیبانه، سبک نقادی حیلمی گاهی وارد حیطهٔ نثر فنی و ادبی شده است. به گفتهٔ بهار (۱۳۴۹: ۲۳۰/۲) کاتبان و ادیبان برای رونق دادن به نوشتهٔ خود مایه‌هایی از شعر را در نثر خود داخل می‌کردند. در نثر حیلمی نیز این مایه‌ها مشهود است؛ مانند «(امین فیضی بگ) عەسکەرێکی عالیم و ئەدیبێکی عەسکەر بوو: یک نظامی عالم و ادیبی نظامی بود» (حیلمی، ۲۰۱۰: ۳۱). این خصیصه در فن نقد حیلمی از ویژگی‌های برجسته و بارز است؛ شواهد این مورد بسیار است؛ ازجمله استفاده از تعبیر «اسب‌سواری در سربالایی شیبدار» (همان: ۱۴۰)؛ استمداد از قوهٔ مخیّله و شاعری‌اش – حیلمی شاعر هم بوده است – که در چنین مواقعی نثرش فنی و شعرآمیز می‌شود و به‌روشنی گونهٔ ادبی دیگری را تجربه می‌کند و با صور خیالی چون استعاره و تشبیه و کنایه درهم می‌آمیزد. در این موارد صفات با دلالت عاطفی و احساسی در نوشتارش نوسان بیشتری به خود می‌گیرد؛ مانند وصف شعر سالم که فرازوفرودهای آن را به تاخت‌وتاز و خستگی و هجوم گروه سواران میدان نبرد تشبیه کرده و با یک تمثیل عینی موضوع را تشریح کرده است. در اینجا عناصر ادبیت و شاعرانگی زیادی هست که از یک سوی

عواطف و احساسات نویسنده را می‌نمایاند و از دیگر سو زیبایی، رسایی و قوت بیان نقدی وی را نشان می‌دهد.

حیلمی از آفرینش ادبی به «عطسه کردن» تعبیر کرده است. این تعبیر متأثر از داستان آفرینش انسان و نخستین واکنش آدم پس از آفرینش است. او دربارهٔ گوران این تعبیر را به کار گرفته است: «...هر پرتوی از این شعلهٔ پُرتابش مغزش را به عطسه کردن افکنده است؛ بنابراین اشعار والای گوران آن رشته‌های دُرّ و مروارید گران‌قیمت است که در اثر آن عطسه از اعماق ژرف دل و ذهنش به بیروت تراویده است» (همان: ۲۱۲).

لحن گرم و صمیمانه از دیگر ویژگی‌های سبک نویسندگی به شمار می‌رود و در جای‌جای نوشتارش مشهود است؛ مانند عبارت «این است عشق راستین!»؛ یا مانند: «[پیره‌میرد] چقدر با تصویری دلچسب از این پنج روز عمرِ گل سخن می‌گوید ...»؛ و عبارت «بسیار خوب، گیریم پذیرفتیم که...» (همان: ۸۰، ۸۵، ۹۴).

استفاده از اوصاف و عبارت‌های عاطفی شدید از دیگر ویژگی‌های نثر حیلمی است. گذشته از ویژگی‌های پیش‌گفته، لحن رفیق حیلمی در نوشته‌اش گاهی به سمت عامیانه و محاوره‌ای متمایل می‌گردد؛ مانند عبارت «**ببینید چقدر زیباست!**». همچنین به کار گرفتن عباراتی نظیر «تا دلت بخواهد»، «گوش کنید ببینید...» (همان: ۱۸، ۲۳، ۷۳) و امثال آن نمودی دیگر از لحن عامیانه و محاوره‌ای او است. نیز مانند: «خوا هه‌ڵناگرێ کاک رمزی در این شعر به تمام و کمال طبع بلند شاعری خویش را نمایانده است» (همان: ۱۴۰)؛ عبارت «خوا هه‌ڵناگرێ» لفظاً یعنی «خدا را خوش نمی‌آید»، اما با هم‌نشینی (combination) و مجاورت با واژگان در این جمله دلالتِ «از حق نباید گذشت» به خود گرفته است. همچنین نوعی لحن گزارش‌گون، در فن نویسندگی حیلمی دیده می‌شود؛ همانند «... به‌ویژه جایگاه والای میهن‌گرایی این شاعر را بار دیگر **برای خوانندگان محترم** ترسیم کنیم!» (همان: ۱۵۰).

فکاهه، بذله‌گویی و شوخ‌طبعی در فن نقدی حیلمی مشهود است؛ مانند عبارت «یک کرد شعرباز» (هوادار شعر). وی به علاوه از هنر تجسمی و بصری نیز بهره برده و اهرام مصر را در تصویر بصری-تجسمی خود وارد کرده است (همان: ۱۱۲، ۲۰۱).

مونولوگ و خودگفتگویی در فن نقد حیلمی یک خصیصهٔ سبک‌شناختی دیگر است که در جریان سیال نوشتنش نقش دارد و گویی مخاطب در برابرش نشسته است و با او گفتگو می‌کند؛ همانند وقتی‌که بحثش به سخن از سرمستی بیکس و درگیری دل او با مضمون میهنی می‌رسد، می‌گوید: «گوێتان لێ بێ بزانن ئەڵێ چی: گوش کنید ببینید چه می‌گوید» (همان: ۷۳). با این لحن گفتمانی چنان می‌نُماید که در جمعی نشسته است و برای آنها حرف می‌زند.

حیلمی حتی با خود نیز این منطق گفتگویی را به جریان انداخته است؛ بدین شکل که در تفسیر اشعار و رویدادها

گویا با خویشتن خویش در گفتگو است و از خود می‌پرسد؛ مانند بحث بازخوانی داستان مم و زین و یا مرور اندیشه‌های حاجی قادر (همان: ۸۰، ۹۱) که وارد یک گفتگوی غیرمستقیم با دل دردمند خویش می‌گردد، به‌گونه‌ای که گویی ما در بستر یک اثر روایی و دستخوش جریان سیال ذهن هستیم. پیداست که چنین پدیده‌ای مشابه مونولوگ در ادبیات منثور مدرن است.

۶. نتایج

رفیق حیلمی منتقد، ادیب و شاعر معاصر کرد مؤلف کتاب شعر و ادبیات کردی، دارای اندیشه‌ها، دیدگاه‌ها و رویکردهایی در فن نقد است. در این اثر وی عصارهٔ اندیشهٔ انتقادی و منظومهٔ فکری خویش را به رشتهٔ تحریر درآورده است. حیلمی به‌عنوان یک منتقد نوگرای کرد هم در بعد نظری به نقد و نقادی پرداخته است و هم در بعد عملی. در بعد نظری وی مفاهیم و اصطلاحاتی چون، شعر، شاعر، ادبیات و مانند آن را بازتعریف کرده و مبانی و معیارهایی برای هر یک معرفی کرده است. در بعد عملی نیز اندیشه و دیدگاه‌های خویش را بر شواهد شعری تطبیق داده و بر مبنای آن به تحلیل و نقد و ارزیابی اشعار پرداخته است.

نقد حیلمی در برخی موارد فرستنده/شاعر محور است و در مواردی نیز متن/پیام محور و گاهی نیز موضوع‌محور است. همچنین نقد حیلمی گاهی سمت‌وسوی نقد لایه‌ای در بافت واژگانی–زبانی، بلاغی–ادبی و موسیقایی به خود گرفته است.

حیلمی دارای اسلوب نوشتاری خاصّی نیز است که در مواردی آمیخته به کلی‌گویی، ادراک بی‌چگونه و مبالغه و اطلاق‌گرایی است. زبان نوشتاری وی، به‌ویژه چون خود شاعر نیز بوده است، گاهی تحت تأثیر عواطف، ادیبانه و شاعرانه و در مواردی نیز فنّی است.

کتابنامه

ابن جعفر، ق. (بی.تا). نقد الشعر، تحقیق و تعلیق محمد عبدالمنعم الخفاجی. بیروت: دارالکتب العلمیة.

أوزون، م. (بی.تا). بدایة الأدب الکردی. ترجمۀ دلاور زنگی. [بی مشخصات نشر].

بەسیر، ک.ح. (۲۰۱۵). مێژووی ڕەخنەسازی. چاپی یەکەم. هەولێر: غەزەڵنووس.

بهار، م. (۱۳۴۹). سبک‌شناسی. ج.۲. چاپ سوم. تهران: امیرکبیر.

پشابادی، ی. (۲۰۲۱). «النظرية الأدبية الحديثة في النقدين الكردي و العربي في ضوء آراء شيخ نوري شيخ صالح و نازك الملائكة». مجلة الآداب. العدد ۱۳۶ (آذار). صص ۱۹-۴۸.

حیلمی، ڕ. (۲۰۱۰). شیعر و ئەدەبیاتی کوردی. ۲ بەرگ. چاپی دووهەم. هەولێر: ئاراس.

حیلمی، ن. (۲۰۰۵). بەسەرهاتی ڕەفیق حیلمی، پێداچوونەوەی کەژاڵ ئەحمەد. سلێمانی: وەزارەتی ڕۆشنبیری.

خەزنەدار، م. (۲۰۰۵). مێژووی ئەدەبی کوردی. بەرگی ٦. چاپی یەکەم. هەولێر: ئاراس.

رودکی، ا. (۱۳۷۶). دیوان رودکی. براساس نسخۀ سعید نفیسي و ي.براگینسکي. تهران: نگاه.

ریما م. (۱۳۹۳). دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر. ترجمۀ مهران مهاجر، محمد نبوی. چاپ پنجم. تهران: آگه.

سەجادی، ع. (۱۳۹۶). نرخشناسی. چاپ اول. سنندج: انتشارات کردستان.

شفیعی کدکنی، م. (۱۳۷۵). صور خیال در شعر فارسی. چاپ ششم. تهران: آگاه.

ـــــــــــــ. (۱۳۸۳). «ادراک بی چگونه هنر». مجلۀ بخارا. ش ۳۸. صص ۱۸۹-۱۹۶.

شێخ سالّح، ش. (۱۹۲٦). «ادبیات کردی». ژیان. سال ۱. ژ ۴۶. ١٦ کانوونی یەکەم.

صفوی، ک. (۱۳۹۰). از زبان‌شناسی به ادبیات. ۲ جلد. تهران: سوره مهر.

ـــــــــــ (۱۳۹۸). آشنایی با نظریه‌های نقد ادبی. چاپ اول. تهران: علمی.

عنصرالمعالی، ک. (۱۳۷۸). قابوس‌نامه. مصحح غلامحسین یوسفی. تهران: علمی و فرهنگی.

فتوحی، م. (۱۳۸۰). «تعریف ادبیات». مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی. شمار. ۳۲. بهار ۸۰. صص ۱۷۱-۱۹۶.

کردو، ق. (۱۳۹۴). تاریخ ادبیات کردی. چاپ اول. قم: عموعلی.

ل.شوکینگ، ل. (۱۳۷۳). جامعه‌شناسی ذوق ادبی. ترجمۀ فریدون بدره‌ای. چاپ نخست. تهران: توس.

محەمەدعەبدوڵڵا، س. (۲۰۱۱). «ئەکتیڤیەتی چەمکی ڕەخنەی ئەدەبی لە ڕۆژنامە و گۆڤارە کوردییەکانی کوردستانی عێراق- کرمانجی ناوەڕاست ۱۹۲۵-۱۹۷۰». گۆڤاری زانکۆی سلێمانی. ژ.۳۱. ئازار. بەشی B. لل٤٣-٨٤.

مصطفی رسول، ع. (۲۰۱۰). الواقعية فی الأدب الکردی. ط.۲. أربیل: آراس.

نورگوا، ن. (۱۳۹۴). فرهنگ سبک‌شناسی. ترجمۀ احمد رضایی و مسعود فرهمند. چاپ اول. تهران: مروارید.

یوشیج، نیما (علی اسفندیاری نوری). (۱۳۶۸). درباره شعر و شاعری. گردآوردهٔ سیروس طاهباز. تهران: دفترهای زمانه.

http://rijaldb.com(99/08/14 & 12/07/1400)

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2022.73830.1208

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۱۶، بهار ۱۴۰۱، صص ۲۱-۵۱
مقالهٔ پژوهشی

از یتیم داستانی تا قورچی تاریخی

(اثبات هویّت ناشناختهٔ حسین کُرد شبستری بر پایهٔ شواهد تاریخی و ادبی)

تاریخ دریافت: ۰۳ آذر ۱۴۰۰/ تاریخ پذیرش: ۱۸ خرداد ۱۴۰۱

میلاد جعفرپور[۱]

چکیده

حسین کُرد شبستری از محبوب‌ترین پهلوانان متأخّر در ادب حماسی فارسی است و بنا بر شواهد اخیر، گزارشی که برای مدّت‌ها از احوال و نبردهای او در ایران تحت عنوان داستان حسین کُرد شبستری مشهور شده، خود بخش چهارم از حماسهٔ دیگری با عنوان یتیم‌نامه بوده که هنوز به شکل جامع منتشر نشده است. عمق بی‌توجّهی به وجوه مختلف یتیم‌نامه تا جایی است که هنوز هویّت تاریخی حسین کُرد به‌عنوان پهلوان محوری روایت، ناشناخته مانده و مایهٔ اظهارنظرهای ناصوابی هم شده است. پژوهش حاضر به روش استقرایی و با تکیه بر شواهد نویافتهٔ منابع تاریخی و ادبی، به ارزیابی داده‌های داستانی پرداخته است. مطابق با برآیندهای طرح‌شده و تأیید قراین تاریخی و ادبی، حسین کُرد شبستری در واقع همان حسین‌بیگ تبریزی، قورچی خاصّهٔ شاه‌عبّاس بوده که در روایت داستانی به‌عنوان یتیم معرّفی شده است.

کلیدواژه‌ها: صفویّه، یتیم، قورچی، حسین کُرد شبستری، حسین‌بیگ تبریزی، ارزیابی منابع.

۱. استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری، خراسان رضوی، ایران. E-mail: m.jafarpour@hsu.ac.ir

۱. مقدّمه

یتیم‌نامه، آخرین حماسهٔ دینی منثور فارسی است که در عهد صفوی تألیف شده و در چهار بخش کلّیِ: داستان بهزاد گوباز نوبری (در دورهٔ شاه‌اسماعیل)، داستان مسیح دکمه‌بند تبریزی (در دورهٔ شاه‌طهماسب)، داستان میرباقر آجرپز اصفهانی و داستان حسین کُرد شبستری (هر دو در دورهٔ شاه‌عبّاس)، احوال پهلوانانی را گزارش کرده که وجود تاریخی دارند و با وجود نمود نسبی عیارانه، تحت عنوان یتیم به خدمت حکومت صفوی درآمده و به مقابله با تهدید بدخواهان اهل تسنّن در قلمرو عثمانی، شبه‌قارّه و خوانین افغان و ماوراءالنّهر برآمده‌اند. هر یک از چهار بخش یتیم‌نامه، پس از دوره‌ای آشوب، شبروی و نبردهای عموماً تن‌به‌تن، با پیروزی دلاوران ایرانی و گرفتن باج و خراج از دشمنان، به پایان می‌رسد.

به دلیل عدم شناخت جامع از دست‌نویس‌های و نیز انتشار مُفرط بخش چهارم یتیم‌نامه، این روایت برای مدّتی حدود دو قرن در ایران، به نادرستی تحت عنوان داستان حسین کُرد شبستری معرّفی شده است. درحالی‌که عنوان اخیر، خود یکی از چهار بخش یتیم‌نامه محسوب شده و هیچ دلالتی بر پیکرهٔ متنی آن ندارد. از دیگر پیامدهای فقر پژوهش دربارهٔ یتیم‌نامه، ناشناختگی هویّت تاریخی پهلوانان محوری این روایت بوده است. در این پژوهش سعی شده تا با استفاده از دست‌نویس‌های ناشناختهٔ یتیم‌نامه و نیز ارزیابی و انطباق قراین نویافته در منابع تاریخی و ادبی سدهٔ یازدهم هـ، از میان چهار یتیم محوری روایت، بنا بر فرضیّه‌ای، هویّت تاریخی حسین کُرد شبستری اثبات شود.

۱-۱. بیان مسأله

گزارش‌های متعدّد منابع تاریخی عصر صفوی، بر این نکته اتّفاق نظر دارند که شاه‌عبّاس اوّل، در ابتدای سلطنت خود با چالش آشوب‌های داخلی گروه غوغاییان روبه‌رو بود و به همین دلیل، نمی‌توانست فارغ از این دغدغه، به مقابله با ازبکان یا عثمانیان روی بیاورد. پس برای دفع زحمت گروه‌های اوباش گردآمده در شهرهای آن دورهٔ ایران و نیز بهره‌برداری لازم از توان نظامی و شجاعت ایشان، تمرکز ویژه‌ای بر سامان دادن آنان در گروه‌های نظامی داشت. بر اساس تجربه‌های مشابه سلاطین سَلَف در بهره‌گیری از عیّاران (جمعیّت اخلاقی جوانمردان)، شاه‌عبّاس نیز گروه پراکندهٔ مذکور را که سازمان واحدی نداشته، پیرو مرام‌نامه‌ای نبوده و فاقد پشتوانهٔ اجتماعی مطلوبی بودند، پس از آموزش‌های لازم، تحت عنوان تفنگچی، قورچی، داروغه یا کشیکچی به خدمت می‌گرفت:

> «اکثر اجامره و اجلاف هر ولایت را که مردم جَلد کارآمدنی بود و همیشه در آن ولایت، بی‌دولتی نموده و عجزه و مساکین از بی‌عدالتی ایشان متضرّر می‌گشتند و در سِلک تفنگچیان أشرف درآوردند که هم رعایا و هم عجزه، بعدالیوم از شرّ ایشان ایمن باشند و هم در رکاب نصرت‌انتساب به خدمات قیام نموده و در معارک کارزار مکافات عمل یابند و مجموع این طبقه را داخل دفتر غلامان نموده و

الحق، وجود ایشان جهت فتح قِلاع و بِلاد ضروری بود و فواید کلّی بخشید» (اسکندربیگ، ۱۳۸۹: ۱۱۰۶/۲).

انتشار این خبر در أقصی نقاط ایران، سرازیر شدن خیل بی‌تجربه یا کارآزموده‌ای را به همراه داشت که در مواضع مختلف نُسخ یتیم‌نامه تفصیل بخشی از این احوال با گرد آمدن «هزاروصدوبیست‌وپنج یتیم» بر سر شاه‌عبّاس، نقل شده است [← ی: گ ۱۹۴ آ؛ ح: گ ۱۶۴ آ؛ ح: گ ۶۹ ب؛ دا: گ ۲۳ ب]. در یتیم‌نامه گروه‌های مختلفی از پهلوانان بی‌سروسامان در أقصی نقاط ایران، برای کسب عواید مادّی و به‌منظور دفاع از شاهان صفوی در برابر تهدید یتیمان بدخواه سنّی و نیز ترویج تشیّع و نمایاندن اقتدار صفویان به‌صورت سازمان‌یافته‌ای تربیت می‌شوند.

امّا مسألهٔ اصلی آن است که در تاریخ صفویان، مُستندات صریح متعدّدی از اطلاق عنوان «یتیم» بر یک واحد نظامی یا اداری مستقل به دست نمی‌آید و به نظر می‌رسد «یتیم» با توجّه به مشخّصات و وظایفی که در دربار صفوی یتیم‌نامه بر عهده دارد، عنوانی معادل با کارکردی داستانی بوده که بنا به ذوق راوی یا مصلحتی دیگر طرح شده و بر قورچیان صفوی اطلاق شده است. پس لازم است برای تبیین این عنوان سازمانی در داستان که مشابه عیاران بوده و به‌منظور نشان دادن جایگاه رسمی و واقعی یتیمان در دورهٔ صفویّه و برانداختن نقابی که داستان‌پرداز بر چهرهٔ آنان زده، با توجّه به برخی قراین، منابع تاریخی و ادبی بررسی شده و در مقایسه با داده‌های داستانی ارزیابی شوند.

۱-۲. طرح فرضیّه

بنا بر همسانی تامّ شواهد متعدّدی که در متون تاریخی و مراجع ادبی با داده‌های داستانی یتیم‌نامه وجود دارد، حسین کُرد شبستری یکی از بهادران طوایف کُرد ساکن در نواحی تبریز بوده است و ابتدا در خدمت پیربداق‌خان تبریزی به‌سر می‌برده و بعدها به دلیل خدمات شایسته، شجاعت بسیار، حُسن رفتار و راست‌کرداری، مفتخر به دریافت عنوان «بیگ» شده و با نام حسین‌بیگ تبریزی در منصب قورچی خاصّهٔ شمشیر و تیروکمان به دربار شاه‌عبّاس راه یافته و مرتبهٔ بلندی می‌یابد.

۱-۳. پرسش تحقیق

آیا حسین کُرد شبستری، شخصیّت تاریخی بوده و در دورهٔ شاه‌عبّاس می‌زیسته است؟

کدام قراین تاریخی و ادبی بر همسانی هویّت حسین کُرد شبستری با حسین‌بیگ تبریزی دلالت دارند؟

۱-۴. ضرورت تحقیق

فقدان رویکرد تاریخی در بررسی‌های متن‌شناسی و تصحیح متون یکی از حوزه‌های فراموش‌شده و البتّه پرمشقّت در پژوهش‌های ادبی است. ازآنجایی‌که یتیم‌نامه بیان داستانی مخیّلی از پیوند درون‌مایه‌های تاریخی و دینی عصر صفوی است و چون از معدود روایاتی محسوب می‌شود که اطّلاع دقیقی از عناصر داستانی زمان و مکان آن در دست است، بی‌شک اغلب شخصیّت‌های محوری این حماسه نیز تاریخی بوده‌اند و برای اثبات برخی ابهامات آن بایستی به تحلیل تاریخی روی آورد.

۱-۵. پیشینهٔ تحقیق

در رابطه با روایت یتیم‌نامه یا داستان حسین کُرد شبستری، تحقیقات متمرکز یا اشارات پراکنده‌ای در مراجع (دانشنامه‌ها، دایرةالمعارف‌ها، فرهنگ‌ها)، کتب تألیفی و ادبی، مقالات و رساله‌های دانشگاهی مشاهده می‌شود که ارتباطی با موضوع پژوهش حاضر ندارند.

در زمینهٔ هویت تاریخی حسین کُرد در عهد غوریان و سلجوقیان، حدس‌هایی در یک مقاله و ارجاع مختصری ارائه شده است، ولی در طول تاریخ تحقیقات ادبی، جز گفتار حاضر، هیچ‌گاه بحث مستقل و مشروحی به‌منظور شناسایی هویّت تاریخی حسین کُرد در «عهد صفویّه» مطرح نشده است.

به گمان نگارنده توجیه منطقی و علمی ندارد که برای بازشناسی هویّت شخصیّت محوری حسین کُرد شبستری در حماسهٔ دینی و تاریخیِ یتیم‌نامه که ارتباط مستقیم و مشهودی هم با حکومت صفویّان دارد، برخی پژوهشگران بدون ارزیابی دقیق منابع تاریخی مرتبط با این دوره و بررسی قراین موجود، سر به سده‌های پنجم و ششم ه کشیده و به‌صورت تصادفی، یا با توجیهات ساختگی و ناصواب، به دنبال هم‌نامی برای حسین کُرد در دورهٔ غوریان یا سلجوقیان (← جمالزاده، ۱۳۲۶: ۱/۶-۷؛ مفرد کهلان، ۱۳۸۹: ۳۴-۵۰؛ حسین‌نامه، ۱۳۹۳: ۱۷) باشند، و فقط به‌صرف مشاهدهٔ یک تشابه اسمی که علاوه بر دورهٔ غوریان یا سلجوقیان، ممکن است مصادیق متعدّد دیگری هم در ادوار تاریخی داشته باشد، بحث این‌همانی اسامی مذکور را با حسین کُرد شبستری طرح کنند. اگر این‌گونه است، هر شخص دیگری هم که نامش در تاریخ: رستم، حمزه، شیرویه، ابومسلم، مختار، مسیب، زمجی و حبشی بوده و سلاح و اسبی هم داشته باشد، باید وی را در شمار پهلوانان هم‌نامشان در ادب حماسی قلمداد کنیم.

جمالزاده در هزاربیشه نوشته است: «مطالب ذیل از کتاب تاریخ طبرستان و رویان و مازندران، تألیف سیّد ظهیرالدّین مرعشی (← مرعشی، ۱۳۶۳: ۲۳۳-۲۳۴) در ضمن جنگ سلطان ارغش با قراچه ساقی در حدود سال

(۵۲۱ق) در حوالی همدان، نقل شده است:

«حسین کُرد پسرکی شبیه چهرهٔ رُستم بود، به مقابل قراچه افتاد و قراچه را با نیزه برگرفت و از اسب بینداخت، چنان‌که لشکر مشاهده کردند و اسب قراچه را بکشید و ببرد، امّا قراچه را نشناخت. اُمرای سنجر چون چنان دیدند، قراچه را از دست حسین کُرد بازستاندند و نزد سلطان بردند و با هم نزاع می‌کردند که: قراچه را من گرفته‌ام. سلطان فرمود که از قراچه بپرسند که، تو را که گرفته است؟ قراچه گفت: آن که مرا گرفت، نام به خدمتکاری شاه مازندران باز دارد و اسب مرا آن کس دارد. چون سلطان معلوم کرد که آن کس نوکر شاه غازی، رُستم بود، خود سوار شد و به رسم پرسش زخم اصفهبد و هم به عذرخواهی گرفتن قراچه نزد اصفهبد رفت و روی او را بوسید و گفت: أحسنت ای شیربچّه. اصفهبد اسب قراچه را فرمود تا پیشکش سلطان کردند و حسین کُرد را ده‌هزار دینار صله کرد». پس می‌توان احتمال داد که حسین کُرد شبستری مشهور، همین حسین کُرد بود که قراچه را اسیر کرده است» (جمالزاده، ۱۳۲۶: ۱/۶-۷).

نگارنده نمی‌تواند ادّعای مرعشی را در شباهت چهرهٔ رستم با حسین کُرد بپذیرد، مگر ممکن است که مرعشی یا هر مورّخ دیگری چهرهٔ رستم سیستانی را دیده باشد! اگر هم منظور مرعشی از چهره، توسّعاً بر جثّه و تنومندی حسین و رستم دلالت دارد که مسألهٔ تازه‌ای نیست و نخستین مشخّصهٔ توصیف هر مورّخ و ادیبی از یک پهلوان، برز و بالای او و تشبیه مبالغه‌آمیز وی به رستمِ نادیده است (برای نمونه ← آصف، ۲۵۳۷: ۱۰۶).

امّا همین اشارهٔ مرعشی، ویرایش‌کنندگان حسین‌نامه را به دو اظهارنظر شگفت انداخته که بدون اثبات و استدلال، بیشتر به حدسی غیرعلمی می‌نمایاند:

(۱): «بر این اساس، شاید نقّالی که تاریخ طبرستان و رویان را خوانده بود، او را از عهد سنجر به دورهٔ صفویّه کشانده و در قصّه‌ای مربوط به عهد صفوی جای داده است» (حسین‌نامه، ۱۳۹۳: ۱۷).

در عدم پذیرش این حدس باید گفت که:

اوّلاً، داستان‌پرداز یتیم‌نامه به گواه سطح نازل روایتش، بهرهٔ چندانی از دانش ادبی و تاریخی نداشته و با وجودی که از برخی معاریف شعرا نام برده، ابداً به هیچ تاریخی ارجاع نداده است، چه رسد به آن‌که تاریخ مرعشی را که ارتباطی با صفویان نداشته، خوانده باشد. پس چنین داستان‌پردازی اگر هم در عصر صفویه با قحط‌الرّجال پهلوانی مواجه شده باشد، همچون دیگران، قهرمانی را از میراث کلان داستانی و حماسی پیش از خود برگزیده و بازآفرینی می‌کند، نه آن‌که فقط بر پایهٔ یک اشاره که پس از چند صد سال، نخست بار جمالزاده بدان دست یافته، به خلق یک پهلوان مبادرت کند و قریب به دو هزار صفحه مطلب در رابطه با وی

و آن هم منتسب به شاهان صفوی بپردازد.

ثانیاً، اگر مرعشی در حدود سال (۵۲۱ق) و در جنگ سلطان ارغش با قراچه ساقی از جنگاوری شبیه چهرهٔ رُستم، به نام «حسین کُرد» یاد می‌کند، رضاقلی‌خان هدایت هم در گزارش خود از رویدادهای سال (۳۴۹ق)، یعنی ۱۶۲ سال پیش از تجربهٔ مرعشی، از امیری به نام «حسنوَیه» یاد کرده که پدرش «حسین کُرد» نام داشته است (← هدایت، ۱۳۷۳: ۸۵). حسنوَیه در فاصلهٔ سال‌های (۳۴۹-۳۶۹ق) به‌عنوان دست‌نشاندهٔ دیلمیان و به مدّت بیست سال، بر کردستان و همدان حکمرانی نموده و در عین امارت و سکونت در دژی، موسوم به سرماج، راهزنی و باج‌گیری هم می‌کرده است (← اذکایی، ۱۳۶۷: ۱۲۲-۱۲۹؛ ابن‌خلدون، ۱۳۶۶: ۶۵۶/۳-۶۵۵) که البتّه این شیوه غریب نبوده و به قراین بسیار، برای قرن‌ها از اعمال شایع طوایف کُرد ساکن در این حدود کوهستانی بوده و گریبان‌گیر ادیبانی چون مؤلّف نفثةالمصدور نیز شده است (← زیدری نسوی، ۱۳۸۹: ۶۵-۶۶). هر چند هر دو شخصیّت مذکور «کُرد» بوده و به فاصلهٔ حدود دو قرن از هم، در عرصهٔ سیاست و جنگ نیز حضور دارند، امّا آیا بدون هیچ توجیه و استدلالی در رابطه با هویّت شخصیّت‌هایی که فقط هم‌نام «حسین کُرد» داستانی هستند، مجبوریم این موارد متمایز را معتبر دانسته و در کنار یکدیگر قرار دهیم و در رابطه با یتیم‌نامه به دو و یا سه[1] «حسین کُرد» قائل شویم؟

ثالثاً، هنگامی‌که عصر پر جنگ و جدال داستان‌پرداز یتیم‌نامه در دورهٔ صفوی، به گواه تواریخ همین عهد، مشحون از وجود چندین پهلوان درباری یا قزلباش است، راوی یتیم‌نامه چرا باید فرد گمنامی را ولو با نام حسین کُرد از سدهٔ ششم هـ در سدهٔ یازدهم هـ احیا کند.

رابعاً، بیشتر شخصیّت‌های یتیم‌نامه در عهد صفوی وجود تاریخی دارند که شوربختانه محقّقان هیچ توجّهی به شواهد مرتبط با آن نداشته‌اند، وقتی میرباقر آجرپز اصفهانی، قهرمان بخش دوم یتیم‌نامه، شخصیّت تاریخی عهد صفوی بوده و مورّخان از وی یاد کرده‌اند (← حسینی مرعشی تبریزی، ۱۳۷۰: ۱۱۰)، چرا حسین کُرد شبستری که اساس خلق یتیم‌نامه هم واقع شده، باید یک سوار گمنام دورهٔ سلجوقی، غوری یا دیلمی باشد. خالق یتیم‌نامه بر پایهٔ کدام گزارش و کارنامه، چنین حجمی از احوال را در ارتباط با تاریخ صفویّه به او نسبت

---

۱. مؤلّف رستم‌التواریخ نیز در فصلی، ذیل عنوان «داستان ذکر اسامی پهلوانان و زبردستان و گُردان شبرو عیار مکّار طرّار خونخوار ... آن زمان از هر قوم و قبیله» از شخصی با نام «حسینعلی‌بیگ کُرد جانبگلو» نام برده که اطّلاعی از جزئیات احوال وی در دست نیست (آصف، ۱۰۴: ۲۵۳۷).

داده و آیا چنین داستان‌پردازی بدون اتکّا به گزارش تاریخی فربهی، استعداد ذهنی خلق چنین محتوایی را داشته است؟

(۲): «شاید هم مردم ایران نام این قهرمان عهد سنجری را که یحتمل مازندرانی بوده، زنده نگه داشته و بر فرزندان خود می‌گذاشته‌اند و بدین ترتیب، این نام در عهد صفوی تکرار شده و به یکی از پهلوانان آن عصر تعلّق گرفته است» (همان: ۱۷).

این مورد هم از آن‌گونه حدس‌های شگفت و غیر محقّقانه است! نام یک شخصیّت تاریخی، دینی و حتّی اساطیری تنها به پشتوانهٔ ضبط مکتوب یا نقل سینه‌به‌سینه می‌تواند در جایگاه یک الگو و قهرمانی آرمانی در اذهان افراد یک جامعهٔ زبانی رسوب کند و مثل نام: سام، رستم، فرامرز و شهریار و ... توجیهی برای گزینش نام فرزندان نسل‌های بعدی یک جامعهٔ متمدّن شود. مگر حسین کُرد مورد نظر مرعشی فراتر از رستم، ابومسلم و حمزه یا کوراغلو و ددەقورقود تاریخی و داستانی است؟ پس او چطور بدون این اعتبار لازم، توانسته در خاطر مردم پهلوان‌دوست ایران، مشروعیّت لازم را کسب کند، درحالی‌که حتّی اثری از این مشروعیّت هم در ترانه‌ها، حکایات، داستان‌ها، کتب تذکره و عموم تواریخ مشاهده نشود و شش سده بعد، شاید یک داستان‌پرداز میانه‌حال از وی تنها بر اساس توصیف چند سطری یک متن تاریخی، در یتیم‌نامه اسطوره‌ای محبوب بیافریند! حسین کُرد بی‌شک هویّت تاریخی داشته، امّا سابقهٔ این هویّت از نظر نگارنده و به‌یقین تمام هیچ ارتباطی با عهد غوریان و سلجوقیان ندارد. چنین احتمالی بی‌رویگی و بی‌استعدادی تمام راوی یتیم‌نامه است که حتّی داستان‌پرداز توانمندی چون ابوطاهر طرسوسی هم از آن تخلّف نکرده و شخصیّت پادشاه عصرش غیاث‌الدّین محمّد غوری ملقّب به «حبشی» را در حماسهٔ قران حبشی، به‌صورت داستانی گزارش کرده است (← طرسوسی، ۱۳۹۵: ۱/۷۱-۹۳).

مهران افشاری در اظهارنظر دیگری که توجیه تاریخی و مستندی ندارد، باور دارد که چون: «در شاهنامه و دیگر متون ادب فارسی، صفت «کُرد» به معنای پهلوان و دلاور، به دنبال نام برخی پهلوانان بارها به کار رفته و ازآنجاکه نقّالان با شاهنامه و زبان آن آشنا بوده‌اند، شاید واژهٔ «کُرد» را به‌عنوان صفتی به نام حسین شبستری افزوده باشند و چون مردم در دوره‌های پسین واژهٔ کُرد را کمتر می‌شناختند و نیز در کتابت قدیم کُرد را کُرد هم می‌نوشته‌اند، بعدها صفت کُرد برای حسین به‌صورت کُرد به کار می‌رفته است» (حسین‌نامه، ۱۳۹۳: ۱۶).

از نظر نگارنده، با توجّه به شواهد صفت «کُرد»، این کلمه بیشتر کاربرد عام دارد تا ساخت اسم خاص و صرف نظر از نام دو پهلوان‌بانو و یک شخصیّت: «کُردآفرید، گُردیه و گُردوی» فردوسی و حتّی دیگر شاعران، صفت «کُرد»

را به‌حسب نیاز و به دنبال نام اغلب پهلوانان معتبر یا گمنام آورده‌اند، همان‌طور که صفت «گُرد» در بخش‌های منظوم و منثور یتیم‌نامه هم برای اغلب پهلوان و حتّی خود «حسین کُرد» یا «مرزبان» به کار رفته و قابل‌تشخیص است: (نظم) «یکّه‌تاز عرصهٔ میدان **حسین گُردمرد**» [دا: گ ۱۲۵ ب]. (نثر) «شب دویم، اقبال سیاه همدانی و **مرزبان گُردمرد** را گرفت» [مج: گ ۱۳۷ ب]. (نظم) «چه **گُردی** که در چاه بیژن نمود» [ی: گ ۶۱ ب]. (نظم) «فرامرز و برزو و **مهراب گُرد**» [ی: گ ۲۶۲ آ]. «منم مرشد هزاروصدوبیست **یتیم گُرد دلاور**، پیادهٔ دهنهٔ جلو مرشد کامل، شاه‌عبّاس، میرباقر آجرپز» [ح: گ ۱۶۴ آ]. «شاه قادر و **ده‌ده اصلان گُرد** و مرزبان و ابراهیم‌بیگ و بعضی دیگر را فرمود که شب در گردش باشند» [ی: گ ۲۱۲ آ]. امّا با این مصادیق کاربرد عام کلمه، نمی‌توان تردیدی در تغییر این صفت در ترکیب «حسین کُرد» روا داشت.

چگونه ممکن است نقّالان شاهنامه با صفت «گُرد» آشنا بوده باشند و ضمن نقل شاهنامه، کلمهٔ گُرد را هم در جمع مردم به زبان بیاورند و به‌حسب علاقهٔ وافر، مردم یا نقّالان این صفت را در نام حسین شبستری هم بگنجانند، امّا همان مردمی که پای نقل شاهنامه نشسته‌اند و قرن‌هاست بدان اُنس دارند و معانی اغلب کلماتش را به‌خوبی درک می‌کنند، مدّتی دیگر نتوانند معنای صفت شایع و سهل‌الوصولی مثل «گُرد» را هضم کنند و ناچار شوند آن را فقط در مورد حسین شبستری به‌صورت «کُرد» تغییر دهند، نه دیگر مصادیق مشابه این کاربرد! چرا در شاهنامهٔ فردوسی بین «کُرد» و «گُرد» تمایز و تفاوت معنایی آشکاری وجود دارد و صفت «کُرد» علاوه بر نسبت قومی، اغلب به معنای چوپان و چادرنشین نیز مصطلح است و حتّی بدون الزام در تحریر سرکش «گ» هم، مخاطب مشکلی در تشخیص تمایز موارد کاربرد «کُرد» و «گُرد» ندارد (← عبادی جمیل و بیات، ۱۳۹۹: ۱۹۱-۲۰۹)؟ اگر آقای افشاری باور دارد که نسبت گُرد در نام حسین، به دلیل شیوهٔ کتابت قدیم و حذف سرکش از «گ» به‌صورت «کُرد» باقی مانده، بهتر بود روشنگری کنند که چرا چنین ایرادی در ضبط بسیاری از دیگر موارد مشابه آثار سخنوران، مصداقی ندارد و حتّی مصحّح غیر ایرانی متن تاریخ طبرستان هم به‌خوبی معنا و ضبط صحیح «حسین کُرد» دورهٔ سلجوقی را دریافته و بدون سرکش ضبط نموده است؟

به کدام توجیه، داستان‌پرداز یتیم‌نامه وقتی برای اوّلین مرتبه از حسین شبستری نام می‌برد، هنوز گزارشی از پهلوانی‌های وی ارائه نکرده و حسین، چوپانی بیش نیست، می‌بایست صفت «گُرد» بدو بدهد؟ این شاهد صادق است؛ زیرا در نمونهٔ دیگری، جمشید کرمانی پس از کشتن شیری که از بند شاه‌عبّاس رمیده، به دستور شاه مفتخر به دریافت لقب شیرافکن می‌شود: «شاه فرمود که: هر که سر مرا دوست دارد، جمشید را شیرافکن گوید» [ی: گ ۱۹۸

ب]. پس طبیعی است که اگر «گُرد» صفتی برای نام حسین بوده باشد، طبیعتاً می‌بایست به مناسبت معقولی و بعد از گزارش چند کردار بهادرانه، به وی اعطا شود، نه از همان ابتدای داستان و در اوّلین پاگشایی!

جز این وجه، راوی در دست‌نویس‌های یتیم‌نامه بارها حسین را با نسبت «کُرد» و منتسب به «کُردستان» معرّفی کرده است. با وجود چنین قراینی، آیا فقط با توجیه بی‌اساس مذکور می‌توان ادّعا کرد که او «کُرد» نه، بلکه «گُرد» بوده است؟ چرا در یتیم‌نامه نام پهلوان دیگری مثل یوزباشی کُردبچّه به‌صورت گُردبچّه ضبط نشده است، درحالی‌که او جوان پهلوانی بوده و بچّه هم نیست و کردبچّه صفت قومی یا نسبت شهری اوست، و در عهد معاصر نیز نام خانوادگی «کُردبچّه» بسیار معمول و آشناست؟ چرا ذکر صفتی نظیر گُرد همراه نام پهلوان، جز حسین برای دیگر پهلوانان یتیم‌نامه مصداقی ندارد و در عوض راوی همه‌جا، نسبت شغلی یا شهری را در کنار نام یتیمان آورده است؟

جواد مفرد کهلان در پژوهشی ذیل عنوان «تبارشناسی حسین کُرد شبستری» (۱۳۸۹) با توجّه به تاریخ پادشاهان غور، یادآور شده که تبار حسین کُرد شبستری برگرفته از خاندان «آل شَنْسَب» بوده و نام حسین کُرد تغییریافتهٔ نام «امیر معزالدین حسین کرت» است. حال به دلایلی که نویسندهٔ مقاله در خلال گزارش کلّی تاریخ غوریان بدان استدلال کرده، توجّه کنیم:

(۱): «اگر شنسب را علی‌القاعده تلخیصی از نام «خشن‌اسب» به معنای دارندهٔ «اسب سیاه» بگیریم... نام اسب حسین کُرد، «قره‌قیطاس» به معنای «اسب سیاه نیرومند»، خود گواه صادق این معنی است. در این صورت، نام «شبستر» به معنی «دارندهٔ استر سیاه»، قرین این نام می‌گردد»! (۲): «به‌هرحال، هر دو عنوان کُرد و شبستر متعلّق به حسین کُرد شبستری، در محیط ایرانیان آذری شهر شبستر بیگانه‌اند و باید متعلّق به ناحیهٔ دوردستی باشند. لذا نام حسین کُرد را در محیط افغانستان و شهر هرات می‌توان در نام امیر معزّالدّین حسین کرت پیدا نمود»! (۳): «در مجموع با مدّ نظر قرار دادن اسطورهٔ حسین کُرد ازجمله در مقام سردار فاتح هندوستان و خراج‌گزار کردن آنجا، معلوم می‌شود نام و نشان امیرحسین کرت... با نام و نشان حسین کُرد شبستری امتزاج پیدا کرده است»! (۴): «پادشاهان معاصر حسین کُرد شاه‌عبّاس و جهان‌شاه و هم‌آوردانش اخترخان و ببرازخان هستند که مسلّم به نظر می‌رسد در اساس به ترتیب همان: عبّاس بن شیث و خلف ثانوی‌اش جهان‌سوز هستند که با شاه‌عبّاس و جهان‌شاه گورکانی جایگزین شده‌اند»! (۵): «جالب است که شاه‌عبّاس نیز زادهٔ هرات و پرورش‌یافتهٔ آنجا بوده است» (مفرد کهلان، ۱۳۸۹: ۳۴-۳۵).

در این گزارش، مفرد کهلان نخست صرفاً با توجیهات مشروط و محتمل واژگانی، کلمات «شنسب»، «شبستر»،

«قرهقیطاس» و «حسین کرت» را با تصحیف، تغییر و خلق معانی نسبتاً فرضی و ساختگی، مصادره به مطلوب کرده و به‌نوعی با حسین کُرد ارتباط داده است و در ادامه، بدون ارائهٔ هیچ سندی و به تصوّر شخصی که چون کُردها در محیط امروز ناحیهٔ شبستر آذربایجان حضور ندارند، پس حسین کُرد هم نمی‌تواند نسبتی با شبستر داشته باشد و از طرفی، چون حسین کُرد احتمالاً صورت دیگری از نام امیر غوریان، حسین کرت بوده که فاتح هند نیز هست! بنابراین حسین کُرد شبستری همان حسین کرت غوری است و بار دیگر، با توجیهات ساختگی تغییر و تبدیل حروف در اسامی، نام «شاه‌عبّاس» و پادشاه دیگری به اسم «جهان‌شاه» را که اصلاً در روایت حسین کُرد وجود ندارد، صورت تغییریافته دو نام «عبّاس بن شیث» و فرزند دومش «جهان‌سوز» می‌داند.

نگارنده بنابر حوصلهٔ مقاله، نیازی به تشریح دلایل بُطلان این ادّعا نمی‌بیند که بی‌شک بر دیدهٔ مخاطبان سنجیدنی است. از طرفی، چون همین جُستار بدون ذکر شرط، احتمال و تصحیف در واژگان، با تکیه بر شواهد تاریخی و ادبی متعدّد، به اثبات تبار کُردی، نسبت شبستری، انتساب به دورهٔ صفوی و هویّت تاریخی حسین کُرد در دربار شاه‌عبّاس نائل شده، برآیندهای آن را می‌توان به‌منزلهٔ تشریح نادرستی هر دو مورد فوق به شمار آورد.

۲. تشریح فرضیّهٔ هویّت

در این بخش، به‌منظور اثبات هویّت تاریخی حسین کُرد و تبیین فرضیّهٔ حضور قورچیان تاریخی با عنوان داستانی «یتیم» در یتیم‌نامه، ابتدا به تبیین اصطلاح «یتیم» پرداخته شده است. روشنگری در مورد اصطلاح «یتیم» منجر به هم‌سانی ویژگی‌های این عنوان داستانی با منصب «قورچی‌گری / سلاح‌داری» در تاریخ صفویّه شده و به دنبال بررسی شواهد کاربرد «قورچی» در متون تاریخی، برای نخستین بار، قراین اثبات هویّت تاریخی حسین کُرد ارائه شده است. مجموع این یافته‌ها، بر صحّت دلالت هر چه بیشتر عنوان «یتیم‌نامه» بر روایت و ارتباط مستقیم آن با قورچیان صفویّه دلالت داشته و مؤیّد فرضیهٔ حضور حسین‌بیگ تبریزی به‌عنوان حسین کُرد شبستری در یتیم‌نامه است.

۲-۱. یتیم در تاریخ

لغت «یتیم» به‌طور کلّی، بر فردی اطلاق می‌شود که پدر یا مادر خود را از دست داده، یا آن‌که از وجود هر دو محروم شده و تنها و بی‌سرپرست باشد (← دهخدا، ۱۳۷۷: ۲۳۷۳۴/۱۵؛ انوری، ۱۳۸۲: ۸۵۱۴/۸). جز این، «یتیم» در برداشتی ادبی و باسابقه، به معنای «بی‌مانند و کم‌نظیر» یا «کارگر طویله و مسئول نگهداری از چهارپایان» هم به کار می‌رفته است (← دهخدا، ۱۳۷۷: ۲۳۷۳۵/۱۵؛ انوری، ۱۳۸۲: ۸۵۱۴/۸).

امّا «یتیم» در وجه منفی اجتماعی، بر شخصی اطلاق می‌شد که از توانایی بدنی یا رزمی نسبتاً برجسته‌ای برخوردار بود و قدرت و فرمان شاه را به‌حساب نمی‌آورد و علاوه بر آشوب و فتنه‌انگیزی در شهرها، بیشتر به دزدی و راهزنی می‌پرداخت و چون تعلّق یا نسبت خانوادگی مطلوب و معلومی هم نداشت و پیوسته تحت تعقیب مردم یا حاکمان بود؛ اغلب به‌صورت فردی یا گروهی در حال رفت‌وآمد از شهری به شهر دیگر بودند و در محلّ ثابتی، اجتماع نداشتند (← دهخدا، ۱۳۷۷: ۲۳۷۳۵/۱۵؛ انوری، ۱۳۸۲: ۸۵۱۵/۸-۸۵۱۴).

یتیمان برخلاف نهضت عیاران در سده‌های پیشین، به دلیل قتل و غارت، چون در میان مردم ایران از اعتبار و پایگاه اجتماعی خوبی هم برخوردار نبودند، هیچ‌گاه نتوانستند رسماً با همراهی عموم مردم، علیه حکومت وقت خود اقدامی کنند و به دلیل عملکرد منفی و برخلاف عیاران، در متون تاریخی از آنان بیشتر با عنوان اوباش ولگرد و فرصت‌طلبی یاد می‌شود که در هنگامه‌ها به دنبال کسب غنیمت بودند و اگر مجالش را هم می‌یافتند، سرسپردهٔ بی‌اختیار اجرای فرامین سلاطین یا حکّام طغیانگر بودند. امّا نباید فراموش کرد که مدّتی پیش از رواج اصطلاح «یتیم» در این برههٔ زمانی، اصطلاحات دیگری مثل «جَمری / اجامره»، «رِند / رُنود» یا «لوطی / الواط» هم به‌طور مشخّص در همین وجه منفی اجتماعی فراوان به کار برده می‌شده‌اند و حتّی «جمری» در دورهٔ صفویّه متداول‌تر هم بوده است (← رازنهان و عابدینی مغانکی، ۱۳۹۵: ۶۱-۷۴). هر چند کردار و شگردهای یتیمان تا حدودی مشابه عیاران است، امّا آنان پیرو مرام و اصول اخلاقی عیاران نبوده و داعیهٔ ظلم‌ستیزی ندارند، لذا طرف نسبت با نهضت عیاران نیستند.

۲-۲. یتیم در داستان

نظر به شواهدی که از سدهٔ نهم هـ به بعد، به‌تدریج مصادیق آن در میراث مکتوب بسامد نسبی پیدا کرده و تا اواسط دورهٔ قاجاریّه با همان مفهوم به حیات خود ادامه داده است، درمی‌یابیم که «یتیم» علاوه بر حفظ معانی پیشین خود، بیشتر تحت تأثیر آشفتگی اوضاع سیاسی و اجتماعی ایران و پیدایی صفویان، کارکرد معنایی موقّت دیگری هم پیدا می‌کند (← طرطوسی، ۱۳۸۰: ۱۹/۳؛ اسکندربیگ، ۱۳۸۹: ۴۵۵/۲؛ میرخواند، ۱۲۷۰: ۳۳۱/۱؛ قطغان، ۱۳۸۵: ۳۰).

در این برآیند، «یتیم» پس از پایان سدهٔ نهم هـ، از بُعد معنایی منفی شایع در جامعه، فاصله گرفته و در دورهٔ صفویّه، کارکرد مثبت فرمایشی و ویژه‌ای پیدا می‌کند و تحت الهامات و اشراقات عرفانی - مذهبی مُرشد کامل (پادشاه صفوی) و پشتیبانی تبیین فقهی علمای دربار (← صفا، ۱۳۷۱: ۱۴۳/۵، ۱۴۶؛ متولّی امامی، ۱۳۹۰: ۱۰۲-۱۰۶؛ مجیر شیبانی، ۱۳۴۶: ۸۰-۸۳)، ابتدا به نهضتی اخلاقی مبدّل شده و به‌ظاهر با جمعیّت اخلاقی عیاران هم‌سو می‌شود و

مدّتی نمی‌گذرد که با توسّع اختیارات، «یتیمان» سر برداشته و به‌عنوان سازمان نظامی پنهان و کوچکی، تحت امر پادشاه صفوی، مأمور سرکوب رُقبای دینی و سیاسی صفویان در داخل یا خارج از قلمرو ایران می‌شوند و به همین اعتبار، باید اقرار کرد که اصطلاح «یتیم» از نظر کارکرد در روایت یتیم‌نامه، بیشتر بر حضور مؤثّر تاریخی قزلباشان و قورچیان در دربار صفوی دلالت دارد تا حضور جمعیّت اخلاقی عیاران [ی: گ ۵۵ ب؛ م ۱: گ ۹ آ؛ دا: گ ۷ آ]؛ و سایه انداختن کردارهای جوانمردانه و ترفندهای عیاری بر این قزلباشان و قورچیان، بیشتر لفّافه‌ای است برای جلب نظر مخاطبان و اشاعهٔ بیشتر محبوبیّت صفویان میان عموم مردم ایران و این وضعیّت، همه از مخاطب‌شناسی و حذاقت داستان‌پرداز زیرک یتیم‌نامه حکایت دارد و الحق که در این راه، توفیق کم‌نظیری هم داشته است.

در روایت یتیم‌نامه، نقش شخصیّت‌های گروه یتیمان به‌طور کامل، مجزّا از واحد نظامی قزلباشان تعریف شده است. به تقلید از برخی تحریرهای متأخّر روایاتی مثل حمزه‌نامه و اسکندرنامه، در یتیم‌نامه نیز با دو گروه دست راست و چپ از یتیمان مواجهیم. میرباقر آجرپز اصفهانی گروه دست راست، موسوم به «عراقی» (همان اصفهانی) را سرپرستی می‌کند و به دلیل سیادت و سبقت حضور نزد شاه‌عبّاس، در تکیه‌ای موسوم به یتیم‌خانه، داوطلبان مستعدّ و سرکش پراکنده در نواحی مختلف ایران را به اطاعت خود درآورده و تعلیم می‌دهد. گروه دست چپ که به جهت حضور گستردهٔ یتیمان شمال غرب به «تُرک یا تبریزی» شهرت دارد، به ریاست مسیح دکمه‌بند تبریزی و با کمی تأخیر شکل می‌گیرد، زیرا مسیح در شهرهای ماوراءالنّهر گرفتار بوده و مدّتی پس از تاج‌گذاری شاه‌عبّاس به ایران باز می‌گردد. این هر دو گروه، پیوسته در دربار شاه‌عبّاس حاضر بوده و اطاعت بی‌چون‌وچرایی از مُرشد خود دارند [مج: گ ۱۴۹ ب؛ مج: گ ۲۱۸ ب - ۲۱۹ آ؛ ح: گ ۲۵ ب؛ ح: گ ۳۷ ب؛ ی: گ ۱۹۴ ب – ۱۹۵ ب]. امّا گروه دیگری از یتیمان هم در این فضای داستانی حضور دارند که علاوه بر زورمندی و چالاکی بیشتر، به دلیل برخی ویژگی‌های رفتاری منحصربه‌فرد، هویّتی مستقلّ از دو گروه عراقی و تُرک دارند. شخصیّت برجستهٔ این گروه اخیر که در عین سرسپردگی، همچون رُستم زال، از استقلال فکر و عمل نیز بهره‌مند است و گاهی روابط مطلوبی هم با شاه خود ندارد، حسین کُرد شبستری است که در ابتدای روایت، در خدمت پیربداق‌خان تبریزی و مسیح به سر می‌برد و بعد از مدّتی، به دلیل لیاقت و زورمندی، به دربار شاه‌عبّاس می‌پیوندد، و یوزباشی کُردبچّه، اصلان، شیرافکن کرمانی و ملّا حاجی‌محمّد شیرازی و ... هم بیشتر در این گروه جای می‌گیرند. اعضای هر سه گروه یتیمان، پیادگان ریزنقش عیاری هم مثل مباجی، ملّا حاجی‌محمّد یا حسین پاچه‌باریک با خود همراه دارند و در عین همکاری و هم‌دلی، پیوسته با یکدیگر بر سر کسب افتخارات و پذیرفتن مأموریت‌ها رقابت دارند [مج: گ ۱۷۸ ب؛ ح: گ ۸۹ آ؛ دا: گ ۱۲۷ آ] و یکی از

مصادیق چالش‌برانگیز این هم‌چشمی در همان ابتدای پاگشایی حسین کُرد و شرط ورود او به حلقهٔ یتیمان با گرفتن ابلق (پَر کلاه یتیمی) از ایشان طرح شده است که به دعوی باج‌گیری حسین از اکبرشاه و سفر دور و دراز او به هند می‌انجامد [مج: گ ۵ ب - ۶ ب].

اغلب یتیمان همچون عیاران در فنون رزمی، داعیه‌دار عصر خود هستند و هر یک از آنان در متن داستان، اغلب با برنامی معرّفی می‌شوند که بیان‌کنندهٔ تخصّص رزمی و نسب شهری آن‌ها به‌صورت توأمان است، مثل مُحبّ تیغ‌باز خراسانی؛ و جز حسین کُرد شبستری، همهٔ یتیمان تحت هر شرایطی، از فرمان مُرشد کامل یا سر یتیمان بیرون نمی‌روند. اختیار گزینش، آموزش، تعیین مرتبه و مواجب، و تأیید صلاحیّت یتیم و حتّی عدم پذیرش او، به عهدهٔ سر یتیمان، یعنی میرباقر آجرپز یا مسیح دکمه‌بند است [ح: گ ۳۱ آ؛ ح: گ ۳۷ ب]. یتیمان از لحاظ ظاهری، معمولاً قد و قامت متمایز و زورمندی دارند و لباس ویژه‌ای هم که طرح ایرانی، ترکمانی، ازبکی، فرنگی، هندی و رومی دارد، به تن می‌کنند [مج: گ ۷۹ آ؛ ی: گ ۶ آ - ب؛ م ۳: گ۳۳ ب؛ ی: گ ۸۶ آ؛ ی: گ ۲۵۲ آ؛ دا: گ ۳۰ ب؛ دا: گ ۵۲ ب؛ دا: گ ۵۶ آ؛ دا: گ ۱۰۹ ب] و بر روی سربند یا کلاه خود پَری موسوم به «ابلق» نصب می‌کنند که کثرت شمار این پرها از مرتبهٔ بالای یتیم حکایت دارد. چنان‌که از شواهد متعدّد کاملاً مشهود است، یتیمان بی‌سروپای داستانی تعصّب شاه صفوی را می‌کشند و ارتباط بسیار نزدیک و خودمانی با او دارند، در دربار و حرم شاه اجازهٔ حضور دارند و پیوسته در اطراف قصر و خزانهٔ پادشاه کشیک می‌کشند و مُرشد کامل هم تعلّق خاطر و اعتماد تامّ و تمامی بدانان دارد و در اغلب امور مملکتی، با ایشان مشورت کرده، دشمنان و طاغیان را به درخواست آنان عفو می‌کند و در مجلس بزم یتیمان حاضر می‌شود و در مراعات حال اینان بخشش، چشم‌پوشی و نوازش بسیاری دارد، تا جایی که برای استفاده از توان یتیمان مستعد، اگر ناچار شود، خون‌بهای کسانی را هم که به دست یتیمان کشته شده‌اند، می‌پردازد [← ح: گ ۳۰ ب].

بااین‌همه، در تاریخ صفویّه از منصب نظامی رسمی‌ای تحت عنوان یتیم یاد نشده و به نظر می‌رسد که یتیم در معنای عیار، معادلی داستانی و ادبی برای واحد نظامی دیگری است. با این فرضیّه، پس از مقایسهٔ داده‌های موجود در متن داستانی با شواهد تاریخی در منابع متعدّد، میان گروه قورچیان و یتیمان داستانی، نه‌تنها شباهت‌های فراوانی مشاهده شد، بلکه تشریح بیشتر برخی از همین موارد، منجر به شناسایی هویّت یکی از پهلوانان محوری روایت یتیم‌نامه نیز شد.

۲-۳. قورچی عهد صفوی

قورچی، ترکیبی نظامی و با ریشهٔ ترکی – مغولی است، مرکّب از دو پارهٔ «قور» مخفّف «قوران» به معنی «سلاح» و پسوند صفت‌ساز «چی»؛ و در معانی سرباز مسلّح، رئیس جبّه‌خانه، اهتمام‌کنندهٔ امور دربار پادشاه به کار می‌رفته است. بنا به احتمالی، تلفّظ صحیح آن ابتدا، بایتی‌کرچی باشد که به معنی «تیرانداز» است (← دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۷۸۰۳/۱۲؛ انوری، ۱۳۸۲: ۵۶۰۳/۶؛ اوزبکی البخاری، ۱۳۹۲: ۲۰۵).

قشون ایران در عهد صفوی، از چهار گروه سازمان پذیرفته بود: ۱. تفنگچیان و توپچیان؛ ۲. غلامان یا قوللر؛ ۳. قزلباش‌ها؛ ۴. قورچی‌ها که معتبرترین سپاهیان شاه و نگهبانان مخصوص قصر و چادرهای سلطنتی بودند و قزلباشانی محسوب می‌شدند که تحت اختیار هیچ خان یا طایفه‌ای عمل نمی‌کردند و مستقیم از شاه حقوق دریافت می‌کردند و به چند دسته تقسیم می‌شدند که شماری از آنان حضور ثابتی در دربار داشتند و برخی دیگر، موسوم به یاساق یا چریک، به هنگام ضرور و برای انجام مأموریّت‌های خاص به‌صورت انفرادی یا همراه با لشکری به نواحی مختلف اعزام می‌شدند و رهبری این گروه اخیر، در دست رؤسای سنّتی موسوم به «بیگ‌ها» بود (← رحیم‌لو، ۱۳۹۳: ۳۲۰/۱۱-۳۱۹، ۴۹۳). هر چند قورچیان از آغاز در حکومت صفوی حضور داشتند، امّا واحد مستقلّ از ارتشِ قورچیان در عهد شاه‌طهماسب تشکیل شد که قدرت چندانی هم نداشت، آنان ملازمان خاصّه‌ای بودند تحت سرپرستی رئیسی با عنوان «قورچی‌باشی» که از میان ایشان انتخاب می‌شد و حقّ نصب، برکناری و گردآوری قورچی‌ها را داشت. اعضای گروه قورچیان از میان ورزیدگان بااستعداد و تنومند طوایف مختلفی اختیار می‌شد که شاه در مرحلهٔ قدرت‌یابی بیشتر تحت‌الحمایهٔ آنان بود. امّا قورچیان از دورهٔ شاه‌عبّاس و با توجّه ویژهٔ وی به سامان دادن جماعت پهلوان‌نمای اوباش و ولگرد و حضور فعّال آنان در دولت، اختیار و نفوذ زیادی پیدا کردند و به چهار دستهٔ: قورچی‌باشی، قورچیان ملازم، قورچیان یراق یا تجهیز و قورچیان اعزام یا سرباز عادی (با توجّه به شواهد یتیم‌نامه، احتمالاً یتیمان همین گروه اخیر بوده‌اند) تقسیم می‌شدند. یتیمان و اوباش ولگرد تحت نظر خاصّ شاه‌عبّاس علاوه بر قرار گرفتن در منصب مهم قورچی تفنگچی (در یتیم‌نامه موسوم به جزایرچی) یا سلاح‌دار ویژه، حتّی به‌عنوان غلامان خاصّه و شریفه یا حاجب، لله و وزیر نایب‌السّطنه نیز به کار گمارده شدند و به‌طور مستقیم در امور پادشاهی دخالت داشتند: «عرض کرد: صد نوچه در گذرها بگردد، هزار جزایرچی هم بگردد. نوچه‌ها با جزایرچی‌ها مشخّص شد، رفتند» [مج: گ ۴ ب]. قورچیان علاوه بر حضور در دربار، در نواحی مختلف کشور نیز استقرار داشتند و معمولاً نسب شهری که در آن خدمت می‌کردند نیز در بخشی از نام اعضای گروه لحاظ می‌شد (←رحیم‌لو، ۱۳۹۳:

۴۹۳/۱۱-۴۹۲). شاه‌عبّاس نیز با وجود اِشرافی که به دسته‌بندی‌ها و اختلافات درون‌سازمانی یتیمان قورچی داشت، برای تحقّق پاره‌ای اهداف اجتماعی، نظامی و سیاسی، یتیمان قورچی را به نبرد با یکدیگر تشویق می‌کرد و از زد و خورد آنان حظّ می‌برد (← منجّم، ۱۳۶۶: ۱۳۱؛ عدلی، ۱۳۹۲: ۵۳۲/۲۱-۵۳۵؛ میرجعفری، ۱۳۸۹: ۵۲۱/۱۴-۵۱۹). واحد نظامی قورچیان بعد از شاه‌عبّاس رو به ضعف نهاد، ولی تا پایان دورهٔ صفوی دوام داشت، تا این‌که نادرشاه، که خود روزگاری قورچی‌باشی بود، این مقام را به‌طور کامل مُنحل کرد (←رحیم‌لو، ۱۳۹۳: ۳۱۸/۱۱، ۴۹۳-۴۹۵).

پس از تشریح فرضیّهٔ همسانی اصطلاح یتیم با قورچی، برای اثبات بیشتر این مدّعا و بنا بر شواهد و قراین متعدّدی که تا کنون به دست آمده، گزارشی از هویّت تاریخی برخی پهلوانان یتیم‌نامه که در حقیقت قورچی یاساق یا اعزام دربار صفوی بوده‌اند، به دست داده شده است، تا هم نمونه‌ای تمام عیار برای تأیید فرضیهٔ مذکور قلمداد شود و هم از طرفی، با تمرکز بیشتر بر جزئیّات همین گزارش‌های نویافته، بتوان به دنبال شناسایی هویّت داستان‌پرداز یتیم‌نامه بود.

۳. اثبات فرضیّهٔ هویّت

به گواه مجموع دست‌نویس‌ها، یتیم‌نامه در چهار بخش تبویب شده است و با وجودی که گزارش کارنمایی‌های پهلوان حسین کُرد شبستری در مؤخّرهٔ روایت واقع شده، امّا راوی برخلاف سه پارهٔ پیشین، تمرکز زیادی بر حسین کُرد داشته و بنا به دلایل نامعلوم و غیر معمولی که احتمالاً معطوف به تعلّق خاطر و اطّلاع بیشتر از زندگانی این پهلوان است، بیشترین حجم روایت را به توصیف کارنامهٔ حسین کُرد اختصاص داده که هنوز هم در دست‌نویس‌ها به فرجام کاملاً مشخّصی نرسیده و احتمال وجود بخش‌های الحاقی ناشناختهٔ دیگری نیز در آن هست.

شگفت‌تر آن‌که مخاطبان هم از سدهٔ یازدهم ه، باز بنا به دلیل نامشخّصی، علاقهٔ وافری از خود نسبت به داستان حسین کُرد شبستری نشان داده‌اند، گویی نسل‌های سَلَف نزدیک یا معاصر به عهد صفوی، شناخت جزئی‌تری از هویّت حسین کُرد داشتند و بر اساس همان شناخت، بیشتر مشتاق خوانش یتیم‌نامه بودند و پیرو همین رویکرد، مجالس موسوم «یتیم‌خوانی» هم ترتیب می‌دادند: «این هم یک جلدی از **یتیم‌خوانی** بود که به خدمت خوانندهٔ کتاب انشاء نمودیم» [م ۱ / گ ۲۲۲ آ]. هر چه هست، مخاطبان امروزی یتیم‌نامه، بی‌بهره از آن پیش‌زمینهٔ ذهنی و تاریخی هستند. باری، پارهٔ مذکور به‌قدری گرمی بازار پیدا کرد که دست‌نویس‌های دیگر بخش‌های یتیم‌نامه، حتّی به چاپ سنگی و سربی نیز نرسیدند. مجموع این تمایز آشکار در حالی روی داده که جز از نظر حجم، هیچ تفاوت محسوسی میان داستان حسین کُرد با داستان میرباقر، مسیح و بهزاد گو باز مشاهده نمی‌شود.

خوشبختانه، به جهت تفصیل مطالب مربوط به بخش واپسین یتیم‌نامه در دست‌نویس‌ها، مخاطب بهتر می‌تواند بر مشخّصات جسمی و رفتاری حسین کُرد احاطه داشته باشد و بر جزئیّات زندگی شخصی، سفرها، رزم‌ابزار و ویژه، مَرکب، دوستان و افتخارات او تمرکز کند. برآیند مذکور سبب شد تا پس از شناخت بیشتر حسین کُرد شبستری، مطالعهٔ منابع تاریخی و ادبی ثانوی، داده‌های قابل‌ملاحظه‌تری ارائه دهند که در مجموع، منجر به شناسایی هویّت تاریخی حسین کُرد شبستری شد. امّا پیش از بررسی شواهد به دست‌آمده، لازم دانسته شد تا مروری کلّی بر هویّت حسین کُرد شبستری در قالب یتیم داستانی داشته باشیم، تا بعد، بهتر بتوانیم مستندات نویافته را ارزیابی کرده و مطابقت دهیم.

۳-۱. شخصیّت داستانی

«تبریز و نواحی آن» در منطقهٔ آذربایجان، نخستین موقعیّت داستانی است که راوی چند بار از آن برای پاگشایی حسین کُرد به فضای داستانی، بهره برده است. بدین‌صورت که حسین برای اوّلین بار در نواحی تبریز فقط با مسیح دیدار کرده و از نام، قومیّت، پدر و محلّ سکونتش سخن می‌گوید. در مرتبهٔ دوم، مسیح پس از مشاهدهٔ پهلوانی حسین و ناتوانی خود در بازار تبریز، ابتدا با پرداخت خون‌بهای کشته‌شدگان بازار، رسماً او را نخست به غلامی می‌پذیرد. در سومین موقعیّت، مسیح پس از قبول شکست از ببراس‌خان و خانه‌نشین شدن، با مشاهدهٔ زورمندی حسین که یک‌تنه توانست ببراس‌خان و دیگر ازبکان را از پای درآورد، و نظر به این‌که حسین هنوز آداب یتیمی و تیغ‌زنی را به‌درستی نمی‌داند و می‌تواند با قبول شاگردی وی و در رقابت با میرباقر، جایگاه خود را نزد شاه‌عبّاس بالا ببرد، از روی ناچاری، حسین را به یتیمی قبول می‌کند:

> «مسیح برخاست با آتش ختایی روانهٔ تبریز شدند... بشنو از مسیح دکمه‌بند، کنار چشمه چمن مُغان رسید، از آتش غذا خواست. آتش از سفرهٔ چرمی مرغِ بریان‌کرده با قدری نان درآورد، به مسیح داد. مسیح در بین غذا خوردن چشمش به چوپانی افتاد. صدا زد، آمد، جوانی دید یال از بال در رفته. جویا شد، گفت: چوپانِ کدخدای شبسترم... مسیح گفت: مردم جان‌پوسیده می‌شوند؟ فحش به مسیح داد. مسیح با شش‌پر آمد بزند، دست مسیح را گرفت، فشار داد. مسیح دید مشتش باز می‌شود، گفت: مگر ما را شناختی که التماس می‌کنی؟ گفت: مگر کیستی؟ گفت: مسیحم. چوپان رهایش کرد، تعظیم کرد، گفت که: بد کردم. مسیح پرسید: کیستی؟ گفت: ولی‌حسین پسر قَرَه‌حسن‌خان، جلودار شبستر، ملازم رئیس مسیح. این برّه‌ها را جهت خانهٔ مسیح آوردم. مسیح دید خانه‌زاد خودش می‌باشد. اگر او را بکشد، باعث بدنامی او می‌شود. مسیح فرستاد که: این، آدم من است، خون مقتول‌ها را می‌دهم. حسین را هم جلو انداخت، روانهٔ خانه شد، در سکوی طویله،

منزلش داد» [م ۳: گ ۵۹ آ]. «حسین گفت: من در شبستر دیدنی کرده، باز می‌آیم. مسیح وداع کرد، رفت و حسین روانهٔ شبستر شد. بشنو از حسین، وارد شبستر شد، پدر و مادر و خواهر را دیدن کرد» [م ۳: گ ۶۲ آ].

با وجودی که در روایت «تبریز و آذربایجان» به‌عنوان محلّ پاگشایی حسین کُرد معرّفی شده است و راوی یا احتمالاً کاتب، بارها عبارت‌هایی به ترکی از زبان حسین نقل کرده است، امّا تبار «کُردی» حسین، همواره و مؤکّداً کنار نام او ذکر می‌شود و جز این تکرارهای عامدانه، راوی که گویا دغدغهٔ شخصی اوست، بارها نیز در مواضع مختلف روایت به «کُرد» بودن حسین شبستری و برخی از اُمرای قزلباش تصریح دارد [← دا: گ ۱۲ ب؛ دا: گ ۸ آ؛ دا: گ ۱۰۱ آ؛ ی: گ ۵۰۶ ب؛ ی: گ ۴۷۲ آ].

مطابق متن دست‌نویس‌ها، توصیف نسبت شهری، قومی و شغل پهلوان، احوال خانوادهٔ او و احیاناً منصب رسمی و غیر رسمی پدرش، برای دو یتیم محوری دیگر، یعنی مسیح دکمه‌بند و میرباقر آجرپز نیز مختصر و گذرا ارائه شده، ولی اصلاً به قدر حسین کُرد و خصوصاً نسبت قومی او صراحت ندارد و هر چند مسیح و میرباقر زودتر از حسین کُرد در فضای داستانی حاضر می‌شوند، امّا هر دو خانه‌زاد محسوب شده و نسبت مشخّصی با دربار ندارند. امّا پدر حسین کُرد موسوم به «قَرَه‌حسن»، در داستان به‌عنوان «خان» و «جلودار شبستر» معرّفی شده و صاحب حشم و گلّه است و حسین نیز به‌عنوان گلّه‌دار، زیردست پدر بوده و تدارک آذوقهٔ یتیمان تبریز و حاکم همتای پدرش در آن سامان، یعنی پیربُداق‌خان را بر عهده دارد. شغل چوپانی و موقعیّت جغرافیایی مذکور در داستان، با پیشهٔ اصلی طوایف کُرد ساکن در مناطق کوهستانی غرب ایران و نیز نقش تعیین‌کنندهٔ آنان در به قدرت‌رساندن صفویّه و تثبیت جایگاه ایشان، ارتباط بدیهی و آشکار دارد (← صفا، ۱۳۷۱: ۱۹/۵-۲۱؛ ۹۲-۹۶). ضمن آن‌که با توجّه به همین قراین، حدس زده می‌شود که حسین کُرد و خاندانش از ایلات در حال کوچ کُرد در نواحی آذربایجان باشند که با زبان ترکی هم آشنایی دارند. باری، حسین کُرد شبستری در آغاز روایت، علی‌رغم خدمات درخشانی که در قبال پیربداق‌خان و مسیح دارد، مورد بی‌مهری پیربداق و سپس مسیح واقع شده و برای کسب نام و اعتبار، خود راهی اصفهان می‌شود.

جز این موارد، در دست‌نویس‌های یتیم‌نامه از برادر (اصلان)، برادرخوانده (احمدبیگ خوئی) و فرزندخوانده / پسر حسین کُرد (شریف شیربچّه) نیز یاد شده، امّا راوی برخلاف دیگر یتیمان و پیوندهای چندبارهٔ ایشان، گویا به سبب تعصّب، جانبداری و خودداری حیا، سخنی از زن رسمی یا گزارش بزم و معاشقهٔ حسین کُرد با او به میان نیاورده است!

هر چند حسین کُرد شبستری پس از سه یتیم دیگر وارد فضای داستانی شده است، امّا عملکردی بسیار درخشان‌تر، توانایی شگفت‌تر، پاک‌باختگی و صفای باطن بیشتری دارد و اغلب یتیمان هم بدین امر، اقرار صریح دارند و او را به‌طور مستقیم یا برخی مثل میرباقر در لفّافه، پهلوان‌تر از خویش حساب می‌کنند. جز حسین کُرد، هیچ یتیمی پروای اعتراض یا پرخاش به شاه‌عبّاس، مسیح یا میرباقر را ندارد و این مشخّصه، از قُرب جایگاه او در دربار مُرشد کامل حکایت دارد و چنان‌که از شواهد متعدّد روایت پیداست، اعتبار حسین کُرد نزد شاه‌عبّاس بیش از دیگر یتیمان است و در اغلب مأموریّت‌های حسّاس، شاه‌عبّاس به درخواست زبانی یا از سر قهر و ناز، حسین کُرد را به انجام مهمّی می‌گمارد [← دا: گ ۷ ب]. در مورد مشابه دیگر، زمانی که شاه‌عبّاس برخلاف امانی که حسین به هرمز قرنی داده، به قتل او فرمان می‌دهد، با ورود ناگهانی جلال یزدی (برادرزن شاه) از هند، حسین کُرد واجب‌القتلی وی را به دلیل خیانت‌هایش گرو می‌کشد و شاه را تهدید به کشتن جلال می‌کند، سرانجام حسین به التماس شاه! و در عوض عفو هرمز، جلال را می‌بخشد [ح: گ ۵۸ ب - ۵۹ آ]. یا در مورد دیگری، حسین صریحاً از یتیمان پیشکسوتی مثل مسیح و میرباقر می‌خواهد که به فرمان او عمل کنند و خود را بر دیگران ترجیح می‌دهد: «حسین در مُغار آمد خداوردی را ندید، احوال پرسید؟ گفتند: رفت به قضای حاجت، دیگر نمی‌دانیم. حسین پریشان شد. آتش دهنهٔ بارگاه، از آمدن خداوردی مطّلع شد، خبر داد. حسین پرخاش کرد به مسیح که: دگر من نباشم، کی علاج حریف می‌کند، چرا چنین می‌کنید؟ مسیح فحش به حسین داد» [مج: گ ۱۰۴ آ].

پس نتیجه می‌گیریم، هر چند در ظاهر میرباقر و مسیح سر یتیمان و پیشکسوت هستند، امّا در واقع، حسین کُرد استقلال عمل و حدود اختیار بسیار بیشتری نسبت به آنان دارد و هویّت و اعتبار همهٔ یتیمان در سایهٔ عملکرد حسین کُرد تعریف می‌شود و اگر حسین از کسی حمایت کند، دیگران جرأت مخالفت با او را ندارند.

جز حمایت برجستهٔ شاه‌عبّاس، حسین کُرد به قرینهٔ شواهد متنی فراوان و با به دوش کشیدن برنام «غازی اسلام»، از تأییدات و امدادهای الهی نیز بهره‌مند است و بارها زمانی که در مهالک افتاده و در شُرُف مرگ قرار دارد، به‌گونه‌ای ناباورانه و به دنبال ملاقات با ائمّهٔ تشیّع در عالم خواب، نجات می‌یابد. گاه حسین کُرد، به‌عنوان پهلوان محوری، در مواجهه با طلسم‌ها و پهلوانان، موقعیّت ناگوار عجز را هم تجربه می‌کند که با زورمندی بسیار، قادر به غلبه بر آن نیست و زمینهٔ برون‌رفت از این شرایط، معمولاً به پس از نقل گزاره‌های قالبی توسّل و توکّل، مثل: «رو به دریای نجف / أرض مشهد کرد» یا «نعرهٔ یا علی، ولی اللّه» موکول می‌شود. هر چند توصیف اخیر برای معدود یتیمان برجستهٔ دیگری نیز طرح شده، امّا در ارتباط با حسین، وجه محسوس‌تر و چشمگیری دارد [مج: گ ۱۰۶ ب - ۱۰۷ آ؛ مج: گ ۱۴۸ آ].

امّا کارنامهٔ دلاوری‌های حسین کُرد در هند، حجم قابل توجّهی از گزارش بخش سوم یتیم‌نامه را به خود اختصاص داده است. سفر حسین کُرد از حیدرآباد به شاه‌جهان‌آباد، در جهت حمایت از عبداللّه قطب‌شاه و دفع تسلّط اکبرشاه از سر او، عاملی تعیین‌کننده در برقراری پیوند میان دو پایگاه تشیّع، ایران و حیدرآباد، محسوب می‌شود و اعتبار متمایزکننده‌ای برای حسین کُرد به دنبال دارد، به‌گونه‌ای که حسین با وجودی که دیگر یتیمان نیز در هند به او کمک می‌کنند، پس از بازگشت از این سفر چندساله و پیشکش غنایم بسیار به شاه‌عبّاس، در میان اقرانش، یگانه شده و شاه‌عبّاس به شکرانهٔ کسب چنین اعتباری در هند «مالیات سه سال کلّ ایران را بخشید، بندیان را آزاد کرد» و دستور داد که در جوار کاخش، خانه‌ای از برای حسین کُرد بر پا کنند [← مج: گ ۱۲۳ آ].

به‌طور کلّی، در میان متون حماسی، حسین کُرد پس از رُستم و ابومسلم، سومین پهلوان مردمی و محبوب ایرانی محسوب می‌شود که صرف نظر از تهم و توانایی و رسم‌های پهلوانی برجسته و یا جدال گسترده با دشمنان ملّی و مذهبی، پیوسته نمایانگر فضایل اخلاقی و رفتار جوانمردانه، البتّه در سطحی نازل‌تر از اقران سَلَف خود است، ولی همچون دو پهلوان مذکور دیگر، متّصف به رزم‌ابزاری ویژه (شمشیر عبداللّه‌قطب‌شاه)، مرکبی یگانه (قَرَه‌قیطاس) و دارویی درمان‌گر (روغن زهرکش) است، درحالی‌که دیگر یتیمان یکسره بی‌بهره از این اوصاف‌اند و به نظر می‌رسد که داستان‌پرداز بر پایهٔ میل شخصی و پسند خویش حسین کُرد را منطبق با رستم یا ابومسلم توصیف کرده است.

در آغاز کار، مسیح دکمه‌بند تبریزی قصد ندارد پهلوانی حسین را که مایهٔ بی‌اعتباری اوست، نزد حریفش، پیربُداق تبریزی که دل خوشی هم از مسیح ندارد، آشکار کند و حتّی ناچار می‌شود برای ممانعت از ورود حسین به اصفهان و اطّلاع شاه‌عبّاس از توانایی او، حسین کُرد را تعلیم‌ناداده، در تبریز پنهان کرده و به نوچگی و خانه‌زادی خود بپذیرد، امّا حسین پس از بی‌مهری پیربداق‌خان تبریزی در غیاب مسیح، با تلنگر ختایی‌خانم از نیّت مسیح آگاه شده و پنهانی به اصفهان می‌رود. از این پس، استعداد بالقوّهٔ حسین کُرد تحت آموزش‌های نظامی و اخلاقی باباحسن بیدآبادی در اصفهان پرورش یافته و به ثمر می‌رسد [← مج: گ ۷ ب]، و اگر مجموع رفتارهای یتیمان را در قبال حسین، به‌طور مثل در حسادت بی‌پایان جلال یزدی در نظر بگیریم، گویی نوعی رقابت مخفی یا جنگ سرد میان حسین کُرد و یتیمان برقرار است و حسین کُرد این مسأله را به خوبی در نظر دارد و در عین رفتار متواضعانه نسبت به یتیمان و مراعات حال ایشان، از حق‌گزاری غافل نشده و خود را شاگرد باباحسن بیدآبادی معرّفی می‌کند [← ی: گ ۴۶۰ ب؛ ح: گ ۶۸ ب، ح: گ ۸۲ ب، دا: گ ۲۵ ب].

حسین کُرد شراب نمی‌نوشد. بسیار بخشنده و اهل کرم است. در صورت پشیمانی یاران و دشمنان، حتی

به‌صورت چندباره، از خطای آنان چشم‌پوشی می‌کند (مثل: جلال یزدی). در نبردهای شبانه یا تن‌به‌تن، هیچ‌گاه به فریب و نیرنگ متوسّل نمی‌شود. در موارد متعدّدی، با وساطت و پایمردی نزد شاه‌عبّاس سعی می‌کند، پهلوانان خطاکار را از مرگ یا مجازات برهاند. اهل خوش‌باشی است، امّا حدود را نگاه داشته و تن به حرام نمی‌دهد. در هر تنگنایی، برای گشایش و رهایش دیگر یتیمان می‌کوشد.

حال باید دید که منابع تاریخی تا چه اندازه با هویّت داستانی حسین کُرد منطبق بوده و روشنگر هویّت تاریخی وی هستند و آیا قراین و شواهد متعدّدی که از منابع تاریخی و ادبی ثانوی به دست آمده، می‌تواند نقاب یتیمی را از چهرهٔ این قورچی تاریخی پرآوازهٔ شاه‌عبّاس بردارند، یا خیر؟

۳-۲. شخصیّت تاریخی

نظر به مشخّصات همسان یتیمان داستانی صفوی با قورچیان تاریخی صفویّه و فرضیّهٔ جایگزنی گروه یتیمان به جای قورچیان در یتیم‌نامه، پس از مطالعهٔ منابع تاریخی دورهٔ صفویّه، قراین مرتبط با شخصیّت برجسته و محوری حسین کُرد شبستری جمع‌آوری و در چهار بخش: حسین‌بیگ یوزباشی استاجلو (م ۹۸۵ق) (در این‌باره ← افشوته‌ای نظنزی، ۱۳۷۵: ۶۱؛ نیز همو: ۲۰، ۲۱، ۲۳، ۳۸-۳۹، ۴۰)، حسین‌بیگ پسر شاهوردی خلیفهٔ شاملو (م ۹۸۸ق) (در این‌باره ← افشوته‌ای نظنزی، ۱۳۷۵: ۱۲۹؛ اسکندربیگ، ۱۳۸۹: ۴۳۸/۱-۴۳۹؛ نیز ← منشی قمی، ۹۰۶/۲-۹۰۴؛ افشوته‌ای نظنزی، ۱۳۷۵: ۳۳۲-۳۳۵)، حسین‌بیگ ولد سوندوک‌بیگ افشار قورچی‌باشی (م ۹۹۳ق) (در این‌باره ← افشوته‌ای نطنزی، ۱۳۷۵: ۵۴، ۱۳۶-۱۳۸، ۱۵۰-۱۵۲؛ منشی قمی، ۱۳۸۳: ۷۲۳/۲، ۷۳۲، ۷۵۲)، حسین‌بیگ تبریزی قورچی شمشیر، قابل ارزیابی است. از میان گزینه‌های احتمالی معرّفی‌شده، سه مورد اوّل از طوایف تُرک بوده و به دلیل تاریخی، یا اصلاً دورهٔ شاه‌عبّاس را درک نکرده‌اند، یا به دلیل سرکشی و نافرمانی، به فرمان شاه صفوی کشته شده و اصلاً اعتباری در دستگاه مُرشد کامل ندارند و مطلقاً سفر برجسته و دوران‌سازی هم به هند نداشته‌اند.

امّا با توجّه به مُستندات متعدّد و قابل ملاحظه‌ای، حسین‌بیگ تبریزی با قُرب منزلت بی‌سابقه و اعتبار و عملکرد درخشان، تنها شخصیّتی است که مطابقت تمامی با حسین کُرد شبستری دارد. حسین‌بیگ تبریزی از طایفهٔ کُردهای رَشوَند (احتمالاً زیرمجموعهٔ طایفهٔ افشار) بوده که در نواحی الموت غربی تا مراغه و کردستان سکونت داشته‌اند و از این میان، حسین‌بیگ تبریزی از طایفهٔ رشوند به خدمت پیربداق‌خان تبریزی (م ۱۰۲۵ق) درآمده، امّا مدّتی بعد به دلیل رشادت‌های برجسته به دربار شاه‌عبّاس راه می‌یابد. حسین‌بیگ تبریزی برادری به نام تقی‌سلطان، مقایسه شود با

اصلان، یعنی شیر، که در یتیم‌نامه برای یاری حسین به هند آمده و کشته می‌شود [← مج: گ ۲۷ آ]، و دو پسر یا نواده‌ای به نام محمّدشریف‌خان، مقایسه شود با شریف‌شیربچّه پسر حسین کُرد در یتیم‌نامه [← دا: گ ۳۷ ب]، و حسین‌قلی بیگ دارد. تقی‌سلطان، برادر حسین‌بیگ تبریزی، به واسطهٔ دلاوری و شجاعت‌های بسیار، حاکم ناحیه‌ای در آذربایجان شده، امّا محمّدشریف از سر جوانی و به دلیل همراهی با جمعی یاغی و جدا شدن از لشکر شاه‌عبّاس، نافرمانی غیر مستقیم داشته و کشته می‌شود و به همین واسطه، حسین‌بیگ هم که بی‌تقصیر بوده، برای مدّتی کمتر از یک سال به حبس افتاده، ولی شاه‌عبّاس به دلیل ارادت بسیار بدو، دوباره حسین‌بیگ را آزاد کرده و این‌بار حکومت کوه‌گیلویه را به وی می‌سپارد. حسین‌بیگ جز این، نبرد در نواحی مرزی هرات با ازبکان را نیز در کارنامه دارد و فرزند دیگرش، حسین‌قلی‌بیگ نیز برای مدّتی عهده‌دار منصب داروغگی قُم بوده است (← وحید قزوینی، ۱۳۸۳: ۲۱؛ قریشی کرین، ۱۳۸۹: ۱۸۲/۱).

مهم‌ترین قرینهٔ برجستهٔ حسین‌بیگ تبریزی که دیگر هیچ‌گونه تردیدی در مطابقتش با حسین کُرد شبستری باقی نمی‌گذارد، نبرد او در نواحی سند و مأموریّت سه‌سالهٔ او به‌عنوان سردار پیروز این نبردها، با هشتاد نفر از همراهان قورچی، به دربار قطب‌شاهیان گُلْکُنْدَهٔ هند بوده که بنابر درخواست آنان و برای دفع زحمت اکبر و جهانگیر گورکانی صورت پذیرفته است؛ هم‌چنان‌که جمیع یتیمان شاه‌عبّاس نیز پس از ورود حسین کُرد به هند برای کمک، به او ملحق می‌شوند. سفر حسین‌بیگ تبریزی درست به مانند سفر حسین کُرد در یتیم‌نامه از راه بندر هرمز و به‌صورت دریایی و با کشتی صورت گرفته و حضور او در هند به مدّت یک سال و چهار ماه طول می‌کشد و حسین‌بیگ به هنگام بازگشت از آن سامان و به رسم تحفه، از دربار قطب‌شاهی دکن چندین رأس اسب ممتاز (مقایسه شود با تحفه دادن عبداللّه قطب‌شاه قَرَه‌قیطاس را به حسین کُرد) و خنجر و شمشیر یگانه‌ای (مقایسه شود با شمشیر عبداللّه قطب‌شاه در یتیم‌نامه که به حسین کُرد اعطا می‌شود) پیشکش شاه‌عبّاس می‌کند (مقایسه شود با هفت وصله‌ای که عبداللّه قطب‌شاه به حسین کُرد تحفه می‌دهد) [← مج: گ ۱۴ ب]. نکتهٔ درخور توجّهی که باید بیشتر بدان نظر داشت، آن است که در یتیم‌نامه، عبداللّه قطب‌شاه غلامی هندو به نام «هیار» را به‌عنوان عیار و راه‌بلد با حسین همراه می‌کند تا در شاه‌جهان‌آباد گِره از کار حسین بگشاید و هیار هم پس از پایان حضور حسین در هند، خود و سپس پسرش، مباجی، همراه حسین به ایران می‌آیند. وضعیّت مذکور دقیقاً برای حسین‌بیگ تبریزی نیز اتّفاق افتاده و شاه گُلْکُنْدَه نیز یکی از معتبران درگاه خود را به نام «شیخ محمّد بن خاتون» با حسین‌بیگ همراه می‌کند تا او را به ایران رسانده و دوستی و پیوند میان شاه‌عبّاس و سلطان قطب‌شاهی را مؤکّد کند.

موضوع اصلی این پژوهش، طرح فرضیّهٔ همسانی حسین کُرد شبستری در روایت یتیم‌نامه با حسین‌بیگ تبریزی در تاریخ صفویان است و در پی، سعی شده تا اثبات این مسأله با تکیه بر منابع تاریخی و ادبی و ارائهٔ قراین متعدّد نویافته‌ای محقّق شود که تا کنون هیچ گونه توجّهی بدان‌ها نشده است.

۳-۲-۱. منابع تاریخی

طبق قدیمی‌ترین سند نویافتهٔ خرید و فروش زمین که در سال (۱۰۵۹ق) و در دورهٔ شاه‌عبّاس دوم (۱۰۵۲-۱۰۷۷ق) تحریر شده، در ظَهر آن به نسبت قومی حسین‌بیگ قورچی و دیگر هم‌قومان او اشاره شده که وی از طایفهٔ کُردهای رَشوَند است. طایفهٔ رَشوَند، از نظر قومی، کُرد اصیل بوده و حدود نواحی خاستگاه این طایفه کُرد از کردستان ایران تا سلیمانیّهٔ عراق را در بر می‌گیرد. این طایفه از دورهٔ صفویّه گاهی به‌صورت مدافع، گاه به‌صورت مهاجم و گاهی هم به‌صورت حاکم در تاریخ ایران نقش‌آفرینی کرده است (← بخشی، ۱۳۹۹: ۱۵۹، ۱۶۰-۱۶۱).

> «رَشوَند، رَشمَه‌وند، رَشه‌بند و ریشوند، صورت‌های مختلفی از یک واژه است که در مناطق کُردنشین، «رَشه‌وند» تلفّظ می‌شود. رَشوَندها، کُرد هستند و شاخه‌ای از ایل بزرگ کُرد بَبهٔ سلیمانیّه به شمار می‌آیند. در میان کُردها، قبیلهٔ رَشوَند مختلط هستند و علاوه بر زبان مادری کُردی به تُرکی نیز تسلّط دارند» (رشوند، ۱۳۷۶: شانزده - نوزده).

«ایل رَشوَند به‌عنوان یکی از پنج تیرهٔ طایفهٔ احمدوند (هه‌مه‌وند = نسل دوّم ایل بَبهٔ سلیمانیّه)، یکی از طوایف مستقلّ و پرجمعیّت کُرد محسوب می‌شود که ابتدا در کُردستان و نواحی مرزی غرب ایران سُکنی داشتند که این مناطق پس از نبردهای شاه‌اسماعیل و شاه‌عبّاس با عثمانی‌ها، جزو متصرّفات ایران درآمد» (همان: بیست، بیست‌ودو)، امّا در دورهٔ پادشاهی شاه‌عبّاس اوّل و در راستای سیاست‌های نظامی و امنیتی عصر صفوی و به‌منظور جلوگیری از شورش کُردها در غرب ایران و هم‌چنین استفاده از قدرت این طایفه در مقابله با ازبکان (← همان: بیست‌وپنج)، رشوندها ابتدا همراه با سایر طوایف کُرد به خراسان مهاجرت کردند و سپس برای کمک به تشکیلات نظامی صفویّه و دست‌یابی به موقعیّت سیاسی به قزوین بازگشتند و از قزوین و کرج تا زنجان، آذربایجان، شیروان، مغان، مراغه و اردبیل پراکنده شده و سُکنی گزیدند. ایل رَشوَند به جهت تاریخی، از زمان شاه‌عبّاس اوّل (۹۹۶-۱۰۳۸ق) مطرح شدند و نقش برجسته‌ای پیدا کردند و دو منصب مهمّ قورچی‌گری و یوزباشی را برای مدّت‌ها از آن خود کردند (← بخشی، ۱۳۹۹: ۱۶۱-۱۶۰؛ رشوند، ۱۳۷۶: بیست‌وپنج، سی).

سند دیگری که گزارش فوق را تأیید می‌کند، اشارهٔ صاحب تاریخ کاشان است که حسین کُرد شبستری مشهور را

از اتباع پیربداق‌خان تبریزی در دوران سلطنت شاه‌عبّاس اوّل می‌داند. امّا از آن جایی که اصلاً شخصیّتی با نام حسین کُرد شبستری در تاریخ صفویان وجود رسمی و دیوانی ندارد، تنها گزینه‌ای که بر اساس سند مذکور و نیز قراین تاریخی متعدّد پسین بر هویّت تاریخی حسین کُرد شبستری مورد نظر ضرّابی دلالت دارد، کسی نیست جز، حسین‌بیگ تبریزی که در آغاز با هویّت چوپانی از طایفهٔ کُردهای رشوند به خدمت پیربداق‌خان تبریزی درآمده، مقایسه شود با ابتدای کار حسین کُرد در تبریز با مسیح و پیربُداق‌خان و کشتن ازبکان [← مج: گ ۱ ب - ۴ آ]، و بعدها به دلیل خدمات شایسته، دلاوری کم‌نظیر، و نیز راست‌کرداری و صفای باطن، تحت منصب قورچی خاصّهٔ شمشیر یا تیروکمان، به لقبی «بیگ» مفتخر شده و به دربار شاه‌عبّاس راه پیدا کرده و ملازم وی می‌شود و از طرفی، چون در تبریز نشو و نما و فرصت ظهور یافته، نسبت شهری تبریزی هم در نام او مشتهر می‌شود (← ضرّابی، ۱۳۷۸: ۳۵۳-۳۵۴؛ رحیم‌لو، ۱۳۹۳: ۱۱/ ۳۰۵-۳۰۶)

حسین‌بیگ قورچی ازآنجایی‌که کُرد بوده و نزد شاه‌عبّاس از اعتبار و جایگاه ممتازی برخوردار است، پس از درخواست یکی از قورچی‌های کُرد شورشی، به نام دولتیارخان کُرد زنگنه در سال (۹۹۹ق)، میانجی شده و از شاه عفو وی را درخواست می‌کند و شاه‌عبّاس نیز به شرط اطاعت دوبارهٔ دولتیارخان، بدین امر رضا می‌دهد. آیا از میان همهٔ قورچیان و دیگر درباریان، التجای یک شورشی کُرد به حسین‌بیگ تبریزی، دلیل دیگری بر کُرد بودن حسین‌بیگ نیست؟ (← اسکندربیگ، ۱۳۸۹: ۴۳۸/۱؛ افشوته‌ای نطنزی، ۱۳۷۵: ۳۳۲).

امّا بر اثر تحریک برخی تنگ‌نظران و درباریان رقیب، محمّدشریف‌خان، فرزند یا نوادهٔ حسین‌بیگ تبریزی که شاه‌عبّاس پیش‌تر «تربیت فرموده، به رتبهٔ ایالت و خانی رسیده، حکومت قزوین و حراست پایتخت همایون به او رجوع شده» بود (← اسکندربیگ، ۱۳۸۹: ۳۹۹/۲)، در سال (۹۹۹ق) با برخی متمرّدین همراه شده و از لشکر شاه‌عبّاس جدا می‌شود، امّا حاکم گیلان به دلیل ترس از بازخواست شاه‌عبّاس، ایشان را به گماشتگان شاه درمی‌سپارد (افشوته‌ای نطنزی، ۱۳۷۵: ۳۹۳-۳۹۵؛ ← اسکندربیگ، ۱۳۸۹: ۴۳۹/۲-۴۴۰؛ حسینی استرآبادی، ۱۳۶۶: ۱۴۹؛ الحسینی المدنی، ۱۳۷۸: ۳۶۷/۲).

پس از سال (۱۰۰۱ق)، شاه‌عبّاس به کوه‌کیلویه رفته و حسین‌بیگ تبریزی را که سال گذشته، احتمالاً به سبب سرکشی فرزند یا نواده‌اش محمّدشریف‌خان برای مدّتی کمتر از یک سال به حبس انداخته بود، عفو کرده و امارت کوه‌کیلویه را به وی بازمی‌گذارد (← افشوته‌ای نطنزی، ۱۳۷۵: ۴۵۱، ۴۵۸).

در سال (۱۰۱۵ق)، حاکم فراه و هرات، لشکری به عزم تصرّف قندهار ترتیب داده و متوجّه آن صوب می‌شوند و

قزلباشان نیز به دلیل کمی لشکر، جنگ قلعه پیش می‌گیرند و به جانب شاه‌عبّاس خبر می‌فرستند. شاه‌عبّاس حسین‌بیگ تبریزی را به مقابله و دفع مهاجمان گسل می‌دارد و حسین‌بیگ نیز پس از پیروزی در لاهور به خدمت پادشاه هند جهانگیر می‌رسد (← جهانگیر گورکانی، ۱۳۵۹: ۵۰-۵۱).

ناحیهٔ کیج مکران از توابع سند محسوب می‌شود که در (۱۰۰۳ق) به تصرّف مغولان گورکانی درآمده بود. در (۱۰۱۸ق) اندکی پس از مرگ اکبرشاه، شاه‌عبّاس اوّل سردارانش را احتمالاً با همراهی قورچی خاصّه‌اش، حسین‌بیگ تبریزی برای فتح این ناحیه رهبری کرد. رؤسای محلّی پس از قدرت‌نمایی صفویان تسلیم گردیدند. ناحیه‌ای که به دست رعایای صفوی افتاد، شامل بندر گوادر نیز بود. قابل ذکر است که شاه‌عبّاس اوّل اندکی پس از این پیروزی، حسین‌بیگ قیچاچی را به‌عنوان سفیر با نامه‌ای به گُلْکُنْدَه (که در سال ۱۰۲۳ق بدان‌جا وارد شد) پیش محمّد قطب‌شاه جهت گزارش فتح کیج مکران و اعلام این‌که این امر موجب سهولت تردّد سُفرا بین ایران گُلْکُنْدَه است، فرستاد (← ریاض الإسلام، ۱۳۷۳: ۲۶۶-۲۶۷).

> «وقایع متنوّعه که در این سال به وقوع پیوست، فرستادن ایلچیان است به جانب هند و دکن. چون سلاطین عظام دکن از قدیم‌الأیّام ارادت و اخلاص تمام بدین دودمان ولایت‌نشان دارند،... محمّدقلی قطب‌شاه (۹۸۸-۱۰۲۰ق)، والی گُلْکُنْدَه و ملک‌عنبر سپهدار سلسلهٔ نظام‌شاهیه هر یک ایلچیان سخندان با تحف اخلاص و تحف و هدایا و بیلاکات لایقه به درگاه جهان‌پناه فرستاده، از تعدّی لشکر جغتای که حسب‌الفرمان فرمانروای هندوستان متعرّض مملکت ایشان می‌شده‌اند، استغاثه نموده بودند. چون میانهٔ حضرات پادشاهانه دودمان قدس‌نشان صفویّه و سلسلهٔ علیه تیموری همواره طریقهٔ محبّت و وداد و شیوهٔ مودّت و اتّحاد مرعی و مسلوک بوده... نخست نامهٔ محبّت‌طراز به آن حضرت قلمی فرموده، سفارش سلاطین دکن فرمودند و آن حضرت رضاجوی خاطر أشرف گشته، ترک مخاصمت ایشان نمود. بنابر آن در این سال، حضرت أعلی حسین‌بیگ قیچاچی تبریزی را به رسالت محمّد قطب‌شاه (۱۰۲۰-۱۰۳۵ق) و درویش‌بیگ مرعشی را به ایلچیگری نظام‌شاه و ملک‌عنبرشاه قلی‌بیگ ازبک را به سفارت عادل‌شاه تعیین فرموده» (اسکندربیگ، ۱۳۸۹: ۸۶۶/۲؛ ← وحید قزوینی، ۱۳۸۳: ۱۳۷؛ صاعدی شیرازی، ۱۹۶۱: ۸۱؛ خان‌زمان‌خان، ۱۳۷۷: ۴-۳۳؛ فلسفی، ۱۳۶۴: ۱۴۲۲/۳).
>
> «در یازدهم سنهٔ (۱۰۲۶ق)، حسین‌بیگ تبریزی که دارای ایران او را نزد حاکم گُلْکُنْدَه به طریق رسالت فرستاده بود، چون به واسطهٔ نزاع فرنگیان با قزلباشان راه هرمز مسدود بود، با ایلچی حاکم گُلْکُنْدَه ملازمت نمودند و دو رأس اسپ و چند تقوز پارچهٔ دکن و گجرات پیشکش او گشت» (← جهانگیر گورکانی، ۱۳۵۹: ۲۱۲؛ ریاض الإسلام، ۱۳۷۳: ۱۵۰؛ نیز اسکندربیگ، ۱۳۸۹: ۴۹۱/۲).

در سال (۱۰۲۲ق) که مصادف با سفر حسین‌بیگ تبریزی به هند و دکن است، کابلی‌بیگم نوادهٔ ظهیرالدّین بابُر که پیش از این در عقد شاهرخ‌میرزا نوادهٔ شاه‌سلیمان از نسل امیر تیمور بود، پس از فوت شاهرخ‌میرزای مذکور در هند، به عقد و سلطان‌علی‌میرزای شاه‌عبّاس درآمده و به ایران آمده است، آیا حسین‌بیگ تبریزی حین انجام مأموریت خود در هند، در برقراری این وصلت نقشی داشته است؟

«سنه أثنی و عشرین و الف هـ ... دیگری از سوانح آن‌که در این سال، میانهٔ عفّت‌قباب، کابلی‌بیگ، صبیّهٔ محمّدحکیم میرزا بن محمّد همایون پادشاه بن ظهرالدّین محمّد بابُر و شاهزادهٔ عالی‌تبار سلطان‌علی‌میرزای مکحول ولد شاه جنّت‌مکان فردوس‌آشیان عقد مناکحه و ازدواج انعقاد یافت» (اسکندربیگ، ۱۳۸۹: ۸۶۷/۲).

چراکه در یتیم‌نامه، نیز حسین کُرد شبستری در مأموریّتی به همان نواحی، کابل‌قزی نامی را در خرابات توبه داده است، امّا از سرنوشت وی در روایت اطّلاعی به دست نیامد:

«در جلد کتاب دیگر، مذکور می‌شود که حسین کُرد رفت به کابل کافرقزی را گرفت، آن کافرقزی نبود، آن کابل‌قزی بود که حسین کُرد رفت، گرفت و این کافرقزی، بزرگ است و آن کابل‌قزی، کوچک است که حسین کُرد او را توبه داد. خلاصهٔ کلام، کابل‌قزی و کافرقزی دو تا بودند، کابل‌قزی را حسین کُرد توبه داد و کافرقزی را مسیح، این طور می‌باشد».

در تاریخ سلطان محمّد قطب‌شاه، گزارش نسبتاً مفصّل و جزئی‌تری از سفر حسین‌بیگ قیچاجی‌باشی از راه بندر هرمز و سفر دریایی او همراه هشتاد نفر دیگر از دوستان نبردهٔ قورچی همراهش ارائه شده که برای مدّتی حدود دو سال با نهایت احترام و تشریفات خاصّ در گُلْکُنْدَه سکونت داشته و سپس، همراه فرستادهٔ سلطان قطب‌شاهی و با پیشکش‌هایی در خراج، از راه برهان‌پور به ایران باز می‌گردند (تاریخ سلطان محمّد قطب‌شاه، ۲۰۱۵: ۳۶۱-۳۶۴).

۳-۲-۲. منابع ادبی

صرف نظر از کارنامهٔ احوال حسین‌بیگ تبریزی در منابع تاریخی که یکسره منحصر به مناصب و خدمات او در دربار صفوی بوده و فشرده‌ای از آن ارائه شده است، تذکره‌های ادبی هم جزئیّات بیشتر و نسبتاً دقیق‌تری از وی به دست داده‌اند که علاوه بر مطابقت کامل با داده‌های تاریخی، به خوش‌قریحگی و طبع‌آزمایی حسین‌بیگ تبریزی در شعر با تخلّص «خروشی» و ملازمت طولانی او در اصفهان نزد شاه‌عبّاس نیز دلالت دارند:

«حسین‌بیگ، متخلّص به خروشی، شاعر ایرانی سدهٔ یازدهم هـ، وی و برادرش تقی‌سلطان در خدمت شاه‌عبّاس یکم صفوی به سر می‌بردند و در دستگاه او مقام و منصب داشتند. برادرش

تقی‌سلطان، همان محمّد تقی‌بیگ تبریزی است که به نوشتهٔ اسکندربیگ ترکمان، مین‌باشی تفنگ‌داران آذربایجان در زمان شاه‌عبّاس بود. حسین‌بیگ صاحب مقام و منصب قیچاجی‌باشی بود، و به واسطهٔ راستی و درستی نزد شاه‌عبّاس قُرب تمام داشت. شاه‌عبّاس وی را در سال بیست‌وهفتم پادشاهی خود (۱۰۲۲ق) به سفارت گُلْکُنْدَه در دکن (جنوب هند) به پرسش تعزیهٔ مرحوم محمّدقلی قطب‌شاه (که در ۱۰۲۰ق درگذشت) و تهنیت جلوس سلطان محمّد، برادرزاده و داماد او که بعد از فوت عمّ بر سریر دولت قطب‌شاهی تمکّن یافته بود، فرستاد» (برزگر کشتلی، ۱۳۸۰: ۱۰۶۲؛ ← دهخدا، ۱۳۷۷: ۹۷۴۰/۷؛ آقابزرگ تهرانی، ۱۴۰۳: ۲۹۲/۹؛ همو، ۱۳۷۳: ۲۳۷/۳؛ لکهنوی، ۱۳۵۵: ۲۲۱؛ خیّام‌پور، ۱۳۶۸: ۳۰۷/۱؛ ایمان، ۱۳۸۶: ۲۵۹؛ نصرآبادی، ۱۳۷۸: ۱/ ۱۰۵-۱۰۴؛ گلچین‌معانی، ۱۳۶۹: ۳۷۱/۱-۳۷۲؛ دولت‌آبادی، ۱۳۷۷: ۱/ ۳۳۶-۳۳۷). اوحدی بلیانی گوید: «وی را در عراق و به ملازمت آن شهریار بسیار دیده‌ام» (اوحدی بلیانی، ۱۳۸۹: ۱۳۶۵/۲-۱۳۶۴).

چون در برخی منابع تاریخی و ادبی، حسین‌بیگ تبریزی جز از عنوان حسین‌خان و قورچی شمشیر خاصّه، با لقب «قیچاج‌باشی / قیچاچ‌باشی» هم یاد شده، لازم است توضیحی در مورد این عنوان ارائه شود. هر چند که چرایی اتّصاف این لقب به حسین‌بیگ دقیقاً مشخّص نیست، چون وی قورچی شمشیر خاصّه بوده، امّا چون همین لقب تاریخی بعدها توسّط راوی در متن روایت یتیم‌نامه به «قُچّاق» در معنای «پهلوان و دلاور زورمند» مبدّل شده و حسین بارها خود را به‌عنوان خاک قدم قُچّاقان ایران معرّفی کرده است [← ح: گ ۶۸ ب، ح: گ ۸۰ آ، ح: گ ۸۲ ب، ح: گ ۸۲ ب، ی: گ ۴۶۰ ب، ی: گ ۵۰۶ ب، مج: گ ۲۱۷ ب، مج: گ ۱۹۸ ب]، و از طرفی، قورچیان شاه‌عبّاس در منابع تاریخی و نیز یتیمان صفوی در یتیم‌نامه، به مانند عیاران، پَری موسوم به ابلق بر کلاه دارند که کثرت و تعداد پرها حکایت از مرتبه و جایگاه ایشان داشته و حتّی یک بخش از داستان حسین کُرد مربوط به رقابت وی با دیگر یتیمان بر سر ابلق یتیمی است، تشریح آن شاهد دیگری در تأیید ادّعای مطابقت حسین‌بیگ تبریزی با حسین کُرد شبستری می‌تواند بود.

«املای اصطلاح قیچاجی غیر معمول و ناصحیح به نظر می‌رسد، زیراکه لغت مربوط به ابزار بریدن قماش و منسوجات در ترکی «قیچی» است. دو قیچاجی‌خانه در دستگاه بیوتات موجود بود: اوّلی که قیچاجی‌خانهٔ خاصّه نام دارد، به تهیّهٔ ملبوس شاه و اهل حرم و خلعت‌های گران‌بهای اُمرا که تن‌پوش شاه بود و بعد به اُمرا داده می‌شد و دومی، قیچاجی‌خانهٔ اُمرایی بود که خلعت‌های کم‌بهاتری تهیّه می‌کرد و سه گونه محصول داشت که عبارت بود از: بالاپوش، قبا، تاج و نیم‌تاج. انواع مختلف سرپوش‌ها یا کلاه‌های زمان صفوی، یا شاید همان تاجی است که بر سر مهمان‌دار بوده و قسمت

فوقانی آن پُر است از پَر کُلنگ. این کلاه وقف دوازده امام شده است که در مواقع رسمی، قزلباش‌ها و خوانین بر سر می‌گذاشتند و مأموران رسمی غیر ترکمان حق بر سر گذاشتن آن را نداشتند. پر کلنگ گویا امتیاز بیشتری را می‌رساند. اساس و پایهٔ به کار رفتن این پَر به زمان مغول مربوط می‌شود که شاهزادگان کلاه‌هایی مزیّن به پر بر سر می‌گذاشتند و نجبا پرهای بلندی در پشت کلاه (اطاقه / اتاغه) نصب می‌کردند. در زمان مغول پر جغد بر کلاه، علامت تشخیص «بازداران شاهی» بود» (مینورسکی، ۱۳۳۴: ۱۲۶-۱۲۷).

۴. نتیجه‌گیری

داستان‌پرداز یتیم‌نامه مفهوم «عیاری» را اساساً ذیل عنوان «یتیم» معرّفی کرده است، اما چون بیشتر قهرمانان محوری، نمایانگر رسم‌های پهلوانی و وظایفی هستند که قورچیان صفوی در تاریخ رسمی بر عهده دارند، لذا از آداب عیاری و زیرکی و کاردانی عیاران چندان بهره‌ای نبرده‌اند و درست به همین خاطر است که پیوسته یتیمان محوری روایت مثل: حسین کرد، میرباقر، مسیح و خرّم چینی را پیادگان عیاری نظیر: هیار، مباجی، حسین پاچه‌باریک، فرخ، آتش و بُداغ همراهی می‌کنند و بیشتر همین گروه زیردست و پیادهٔ یتیمان هستند که شگردهای عیاری را در سطحی نازل‌تر انجام می‌دهند. حسین کُرد شبستری بنابر داده‌های داستانی دست‌نویس‌های ناشناخته و مطابق با شواهد تاریخی و ادبی، در واقع پهلوانی کُردنژاد به نام حسین‌بیگ، از طایفهٔ رشوند ساکن در نواحی تبریز بوده است که ابتدا با همان نام حسین کُرد شبستری به خدمت پیربداق‌خان تبریزی درآمده و بعدها به‌واسطهٔ شجاعت‌ها، خدمات شایسته و راست‌کرداری به لقب «بیگ» مفتخر شده و با نسبت شهری «تبریزی» در منصب قورچی خاصّه به دربار شاه‌عبّاس راه پیدا کرده و از نزدیکان و افراد مورد اعتماد مُرشد کامل محسوب می‌شده و برادرش، تقی‌سلطان نیز به جهت دلاوری بسیار، به حکومت یکی از نواحی آذربایجان گماشته می‌شود. حسین‌بیگ تبریزی پس از حضور در دربار شاه‌عبّاس، از جانب مُرشد کامل و همراه با هشتاد تن از دیگر قورچیان بهادر از مسیر دریا، مأمور سفر هند شده و مورد احترام بسیار حاکم قطب‌شاهی گُلْکُنْدَه قرار می‌گیرد و دو سال در آن نواحی اقامت دارد. مأموریّت هند از جهت سیاسی، موفقیّت‌ها و عواید قابل‌ملاحظه‌ای برای شاه‌عبّاس به دنبال داشته و در بلندی مرتبهٔ حسین‌بیگ و برجستگی موقعیّت او در درگاه صفوی بسیار تأثیرگذار بوده است. بنابر شرح‌حال تذکره‌نویسان، حسین‌بیگ تبریزی در اواخر عمر از مناصب حکومتی دست کشیده و در هیأتی درویشانه به شعر و ادب روی می‌آورد؛ با این حال همواره ملازم درگاه شاه‌عبّاس نیز بوده است.

کتابنامه

آصف، محمّدهاشم. (۲۵۳۷). رستم‌التّواریخ. تصحیح محمّد شیری. چ ۳. تهران: کتاب‌های جیبی و امیرکبیر.

آقابزرگ تهرانی، محمدمحسن. (۱۴۰۳). الذریعة إلی تصانیف الشیعة. ج ۹. بیروت: دار الأضواء.

ـــــــــــــــــــــ . (۱۳۷۳). مصنّفات شیعه. به کوشش محمد آصف فکرت. ج ۳. مشهد: آستان قدس رضوی، بنیاد پژوهشهای اسلامی.

ابن‌خلدون، عبدالرّحمن بن محمّد. (۱۳۶۶). العِبَر (تاریخ ابن‌خلدون). ج ۳. چ ۱. تهران: مؤسّسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

اذکایی، پرویز. (۱۳۶۷). فرمانروایان گمنام. ج ۱. چ ۱. تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.

اسکندربیگ ترکمان. (۱۳۸۹). تاریخ عالم‌آرای عبّاسی. به کوشش ایرج افشار. ۳ ج. چ ۴. تهران: امیرکبیر.

افشوته‌ای نطنزی، محمود بن هدایت‌اللّه. (۱۳۷۵). نقاوةالآثار فی ذکر الأخیار در تاریخ صفویّه. تصحیح احسان اشراقی. چ ۲. تهران: علمی‌وفرهنگی.

انوری، حسن [سرپرست]. (۱۳۸۲). فرهنگ بزرگ سخن. ج ۸. چ ۲. تهران: سخن.

ایمان، رحم‌علیخان. (۱۳۸۶). منتخب اللطایف. تصحیح مهدی علیزاده و حسین علیزاده. ۱ ج. چ ۱. تهران: طهوری.

اوحدی بلیانی، تقی‌الدّین. (۱۳۸۹). عرفات‌العاشقین و عرصات‌العارفین. تصحیح ذبیح‌اللّه صاحب‌کاری و آمنه فخر احمد. ج ۲. ۳ و ۴. چ ۱. تهران: میراث مکتوب و کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

اوزبکی البخاری، شیخ سلیمان افندی. (۱۳۹۲). فرهنگ جغتایی - فارسی. ترجمهٔ حسن عبداللّهی جهانی. چ ۱. تبریز: دنیزچین.

بخشی، مریم و باقرعلی عادل‌فر، نصراللّه پورمحمّدی املشی، حسین آبادیان. (۱۳۹۹). «بررسی علل کوچ طایفهٔ رَشوَند به قزوین و پیامدهای آن در عصر صفویّه». پژوهشنامهٔ تاریخ‌های محلّی ایران دانشگاه پیام نور. س ۹. ش ۱ / پیاپی ۱۷. صص ۱۷۶-۱۵۳.

برزگر کشتلی، حسین. (۱۳۸۰). «خروشی تبریزی». دانشنامهٔ ادب فارسی (ادب فارسی در شبه‌قارّه، هند و پاکستان و بنگلادش). ج ۴ / بخش ۲. چ ۱. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. ص ۱۰۶۲.

تاریخ سلطان محمّد قطب‌شاه. (۲۰۱۵). تصحیح زرّینه پروین. حیدرآباد: دلی کتاب گهر.

جمالزاده، محمّدعلی. (۱۳۲۶). هزاربیشه (یک‌هزار مطلب سودمند خواندنی). ج ۱. چ ۱. تهران: علمی و زوّار.

جهانگیر گورکانی، نورالدّین محمّد. (۱۳۵۹). جهانگیرنامه (توزک جهانگیری). به کوشش محمّد هاشم. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

حسین‌نامه. (۱۳۹۳). به کوشش ایرج افشار و مهران افشاری. چ ۵. تهران: چشمه.

حسینی استرآبادی، حسن بن مرتضی. (۱۳۶۶). تاریخ سلطانی: از شیخ صفی تا شاه صفی. تصحیح احسان اشراقی. تهران: علمی.

الحسینی المدنی، ضامن بن شدقم. (۱۳۷۸). تحفة الأزهار و زلال الأنهار في نسب ابناء الأئمة الأطهار علیهم صلوات الملک الغفار. ج ۲. تهران: کتابخانهٔ تخصّصی تاریخ اسلام و ایران.

حسینی مرعشی تبریزی، اسمعیل. (۱۳۷۰). عالم‌آرای شاه‌طهماسب. تصحیح ایرج افشار. چ ۱. تهران: دنیای کتاب.

خان‌زمان‌خان، غلامحسین. (۱۳۷۷). تاریخ آصفجاهیان (گلزار آصفیّه). به کوشش محمّدمهدی توسلی. اسلام‌آباد: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.

خیّام‌پور، عبدالرّسول. (۱۳۶۸). فرهنگ سخنوران. ج ۱. چ ۱. تهران: طلّایه.

دست‌نویس تاریخ صفویّه، نشانهٔ اختصاری [م ۳]. دست‌نویس به شمارهٔ (۲۴۶۰۳-۵). محفوظ در کتابخانهٔ ملّی ایران. تاریخ کتابت: سدهٔ چهاردهم هـ؟

دست‌نویس حسین‌نامه / داستان حسین کُرد. نشانهٔ اختصاری [ح]. به شمارهٔ (MS. D - 421). محفوظ در کتابخانهٔ سن‌پترزبورگ روسیه. تاریخ کتابت: ۱۲۵۵ ق - ۱۲۶۰ ق. محلّ کتابت: کاشان.

دست‌نویس داستان حسین کُرد. نشانهٔ اختصاری [مج]. به شمارهٔ (۱۲۵۷). محفوظ در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی. تاریخ کتابت: سدهٔ سیزدهم هـ؟

دست‌نویس داستان عبدالمؤمن‌خان. نشانهٔ اختصاری [دا]. به شمارهٔ (۵۶۵۱). محفوظ در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران. تاریخ کتابت: ۱۳۲۱ ق. محلّ کتابت: مشهد.

دست‌نویس یتیم‌نامهٔ شاه‌عبّاس جنّت‌مکان. نشانهٔ اختصاری [ی]. به شمارهٔ (MS. XAN 44). محفوظ در کتابخانهٔ سن‌پترزبورگ روسیّه. تاریخ کتابت: ۱۲۳۴ق.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). لغت‌نامه. زیر نظر محمّد معین و سیّد جعفر شهیدی. ج ۷، ۱۲، ۱۵. چ ۲. تهران: دانشگاه تهران.

دولت‌آبادی، عزیز. (۱۳۷۷). سخنوران آذربایجان (از قطران تا شهریار). ج ۱. چ ۱. تبریز: ستوده.

رازنهان، محمّدحسن و مریم عابدینی مغانکی. (۱۳۹۵). «اجامره و اوباش و حکومت شاه‌عبّاس اوّل صفوی: همگرایی و واگرایی‌ها». دوفصلنامهٔ تحقیقات تاریخ اجتماعی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. س ۶. ش ۱. صص ۵۹-۷۷.

رحیم‌لو، یوسف. (۱۳۹۳). تاریخ جامع ایران. زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی و صادق سجّادی. ج ۱۰ و ۱۱ (دنبالهٔ ایلخانان تا ظهور صفویان / دنبالهٔ صفویان، افشاریان و زندیان). چ ۱. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی. صص ۶۸۵-۸۴۶.

.۱-۵۵۱

رشوند، محمد علی بن محمد زمان. (۱۳۷۶). مُجَمل رَشوَند. تصحیح منوچهر ستوده و عنایت‌اللّه مجیدی. ۱ ج. تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.

ریاض الإسلام. (۱۳۷۳). تاریخ روابط ایران و هند (در دوره صفویّه و افشاریّه). ترجمهٔ محمدباقر آرام، عباسقلی غفاری‌فرد. چ ۱. تهران: امیرکبیر.

زیدری نسوی، محمّد خرندزی. (۱۳۸۹). نفثةالمصدور. تصحیح امیرحسن یزدگردی. چ ۳. تهران: توس.

صاعدی شیرازی، میرزا نظام‌الدّین احمد بن عبداللّه. (۱۹۶۱م). حدیقةالسّلاطین قطب‌شاهی. تصحیح: سیّد علی‌اصغر بلگرامی. حیدرآباد - دکن: سلسله مطبوعات اداره ادبیّات اردو.

صفا، ذبیح‌اللّه. (۱۳۷۱). تاریخ ادبیّات در ایران. ج ۵. چ ۷. تهران: فردوس.

ضرّابی، عبدالرّحیم بن محمّدابراهیم. (۱۳۷۸). تاریخ کاشان. تصحیح ایرج افشار. تهران: امیرکبیر.

طرسوسی، ابوطاهر. (۱۳۹۵). حماسهٔ قران حبشی. تصحیح میلاد جعفرپور. ۲ ج. چ ۱. تهران: علمی‌وفرهنگی.

طرطوسی، ابوطاهر محمّد بن حسن. (۱۳۸۰). ابومسلم‌نامه. تصحیح حسین اسماعیلی. ج ۳. تهران: معین، قطره، انجمن ایرانشناسی فرانسه.

عبادی جمیل، سعید و حسین بیات. (۱۳۹۹). «درک نادرست معنای کُرد در شاهنامه». فصلنامهٔ کاوش‌نامهٔ دانشگاه یزد. س ۲۱. ش ۴۶. صص ۱۹۱-۲۰۹.

عدلی، محمّدرضا. (۱۳۹۲). «حیدری و نعمتی». دایرةالمعارف بزرگ اسلامی. زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی. ج ۲۱. چ ۱. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی. صص ۵۳۲-۵۳۵.

فلسفی، نصراللّه. (۱۳۶۴). زندگانی شاه‌عبّاس اوّل. ۵ ج در ۳ مجلّد. تهران: علمی.

قریشی کرین، حسن. (۱۳۸۹). قم از ابتدای دوره قاجار تا مشروطه. ۱ ج. قم: نشر زائر.

قطغان، محمّدیار بن عرب. (۱۳۸۵). مسخّر البلاد (تاریخ شیبانیان). تصحیح نادره جلالی. چ ۱. تهران: میراث مکتوب.

گلچین‌معانی، احمد. (۱۳۶۹). کاروان هند. ج ۱. چ ۱. مشهد: آستان قدس رضوی.

لکهنوی، آفتاب‌رای. (۱۳۵۵). تذکرهٔ ریاض‌العارفین، حسام‌الدّین راشدی. ۱ ج. اسلام‌آباد: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.

متولّی امامی، سیّد محمّدحسین. (۱۳۹۰). «عصر صفوی و هم‌سویی معرفتی فقه و عرفان». مجلّهٔ پگاه حوزه. ش ۳۱۶. صص ۱۰۲-۱۰۶.

مجیر شیبانی، نظام‌الدّین. (۱۳۴۶). تشکیل شاهنشاهی صفویّه. تهران: دانشگاه تهران.

مرعشی، ظهیرالدّین. (۱۳۶۳). تاریخ طبرستان و رویان و مازندران. تصحیح برنهارد دارن. تهران: گستره.

مفرد کهلان، جواد. (۱۳۸۹). «تبارشناسی افسانهٔ حسین کرد». دوهفته‌نامهٔ رودکی. س ۵. ش ۶۱-۶۲. صص ۳۴-۳۵.

منجّم یزدی، ملّا جلال‌الدّین محمّد. (۱۳۶۶). تاریخ عبّاسی / روزنامهٔ ملّا جلال. به کوشش سیف‌اللّه وحیدنیا. تهران: وحید.

منشی قمی، قاضی میر احمد (۱۳۸۳). خلاصة‌التواریخ. تصحیح احسان اشراقی. ج ۱. چ ۲. تهران: دانشگاه تهران.

میرجعفری، حسین. (۱۳۸۹). «حیدری و نعمتی». دانشنامهٔ جهان اسلام. زیر نظر غلامعلی حدّاد عادل. ج ۱۴. چ ۱. تهران: بنیاد دایرةالمعارف اسلامی. صص: ۵۱۹-۵۲۱.

میرخواند، محمّد بن خاوندشاه. (۱۲۷۰). روضة‌الصّفا. ج ۱. بی‌جا: بی‌نا.

مینورسکی، ولادیمیر. (۱۳۳۴). سازمان اداری حکومت صفوی (تحقیقات، حواشی و تعلیقات استاد مینورسکی بر تذکرةالملوک). ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا با حواشی محمّد دبیرسیاقی. تهران: زوّار.

نصرآبادی، محمّدطاهر. (۱۳۷۸). تذکرهٔ نصرآبادی (تذکرةالشّعرا). ج ۱. تصحیح محسن ناجی نصرآبادی. چ ۱. تهران: اساطیر.

وحید قزوینی، میرزا محمّدطاهر. (۱۳۸۳). تاریخ جهان‌آرای. تصحیح سیّد سعید میر محمّد صادق. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2022.76522.1296

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۱۶، بهار ۱۴۰۱، صص ۵۳-۸۱
مقالهٔ پژوهشی

کارآوا به‌منزلهٔ نوع ادبی

تاریخ دریافت: ۱۲ اردیبهشت ۱۴۰۱/ تاریخ پذیرش: ۰۶ تیر ۱۴۰۱

تکتم بهرامی[۱]
سعید شفیعیون[۲]، محمد جعفری قنواتی[۳]

چکیده

در ادب فارسی، به‌رغم پژوهش‌های بسیار، همچنان با متونی مواجهیم که نمی‌توان آن‌ها را در چارچوب انواع ادبی شناخته‌شده جای داد. این بلاتکلیفی بیش از آن که از خصلت انواع ادبی حکایت کند، که کمتر می‌توان اثری یافت که از خلوص یک نوع به‌تمامی بهره‌مند باشد، از غفلت پژوهشگران قوت می‌گیرد. کارآوا که می‌توان آن را کهن‌ترین نوع ادبی دانست، ازجملهٔ این انواع مغفول در ادبیات ماست؛ نوعی که از پیدایش گفتار نیز پیشی می‌گیرد و در دامن اولین تلاش بشر برای کسب روزی، کار، زاده و پرورده شده است. نخستین جلوه‌های این نوع را در اصوات بی‌معنایی که در هنگام کار و به فریاد خوانده می‌شده‌اند می‌توان سراغ گرفت و اگر فریاد کار را شکل و نام ابتدایی این نوع بدانیم، دقیق‌تر سخن گفته‌ایم. در این جستار قصد کرده‌ایم که برای نخستین‌بار به معرفی جامع‌ومانعی از این نوع بپردازیم و سپس با تحلیل ساختار ادبی و معنایی این نوع کهن، راه را بر پژوهش‌های بعدی هموار نماییم.

کلیدواژه‌ها: کارآوا، نوع ادبی، شعر کار، ترانه کار، کار.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، ادبیات غنایی، دانشگاه اصفهان، ایران. E-mail: toktambahrami@yahoo.com
۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان، ایران. (نویسندهٔ مسئول) E-mail: saeid.shafieioun@gmail.com
۳. دانشیار مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، ایران. E-mail: jaafari198@yahoo.com

۱. مقدمه

ازآنجاکه دانش انواع ادبی در شناخت و نقد و تحلیل متون از اهمیت بسیاری برخوردار است، بررسی دقیق و موشکافانه آن، خواه در متون رسمی و خواه شفاهی، می‌تواند ما را با آثار نظام‌مندی مواجه سازد که هر یک به شکل حلقه‌های یک زنجیر در ساماندهی انواع کنونی نقش و اهمیت بسزا دارند. مفقود شدن یکی از این حلقه‌ها در درک ما از سیر و تحول متون خلل وارد می‌کند؛ زیرا همان‌طور که هنری جیمز[(۱)] می‌گوید: «نوع‌ها عین حیات ادبیاتند و حقیقت و قدرت ادبیات نتیجه شناسایی کامل آن‌هاست» (ولک، ۱۳۸۵: ۲۹۲). در ادبیات فارسی یکی به دلیل کثرت آثار کتبی و شفاهی و دیگر تساهل ادبا و پیشینیان در طبقه‌بندی متون بر اساس دانشی هماهنگ و واحد، حدودوثغور مرزهای ادبی به‌وضوح مشخص نیست و یا دامنه یک نوع به‌اندازه‌ای گسترده است که ممکن است آثار متباینی را در خود جای دهد و این مسأله در باب ادب شفاهی، به دلیل بی‌ارج دانستن آن، دوچندان است. این در حالی است که متن‌پژوهی موشکافانه و در پی آن کشف و تبیین ساختار و مختصات آنان، نه‌تنها می‌تواند از سردرگمی محققان در طبقه‌بندی انواع بکاهد، بلکه طریق ارتباط میان مخاطب و متن را به جهت نقش تأویلی نوع[۱]، هموار می‌سازد و همچنین به شناخت ریشه‌ها و سیر تغییر و تحول انواع دیگر نیز یاری می‌رساند؛ زیرا انواع ادبی در طول زمان پیوسته در حال تغییر، جرح و تعدیل‌اند و چه‌بسا انواع شناخته‌شده از نوعی مغفول ریشه گرفته باشد که شناخت آن به وسعت نظر ناقدان و نوع‌شناسان یاری می‌رساند. کارآوا یکی از این انواع ادبی است که می‌توان آن را سر حلقه زنجیر انواع ادبی در ادب و فرهنگ ملل مختلف دانست؛ این نوع ادبی بخشی از ادبیات شفاهی را شامل می‌شود که با قدمتی بسیار سینه‌به‌سینه به بقای خویش ادامه داده است و امروزه به دلیل رشد تکنولوژی و از میان رفتن بستر کاربرد، به‌ندرت می‌توان در میان کارورزان از آن نشان گرفت.

پیشینه پژوهش

در ارتباط با ترانه‌های کار یا کارآوا با دو دسته از منابع روبه‌رو هستیم؛ دسته اول آثاریست که نویسنده آن در حین پرداخت مضمون مورد نظر خود- که اغلب در باب فرهنگ و ادب عامه است- اشاراتی ضمنی به کارآوا کرده و یا شاهد و مثالی در این باب آورده است. این دسته، منابع قدیم و جدید بسیاری را شامل می‌شود همچون الاغانی، مروج الذهب، رساله قشیریه تا برخی سفرنامه‌های مستشرقین چون سفرنامه پولاک، سفرنامه شاردن و... و برخی در موضوع فرهنگ منطقه‌ای خاص همچون تات‌ها و تالشان، آفاق جزیره قشم، کله فریاد، کجور، فرهنگ مردم سروستان و

بسیاری دیگر.

دسته دوم آثاری است که اختصاصاً به قصد تحلیل و بررسی کارآوا و یا جمع‌آوری شواهدی در این زمینه، ذیل عنوان و فصلی جداگانه تألیف شده است. این آثار می‌تواند اثری تحقیقی درباره بررسی ویژگی‌های این اشعار باشد و یا صرفاً جمع‌آوری میدانی و غیرمیدانی شواهدی در انواع و اقسام کارآوا. قدیمی‌ترین پژوهشی که در تقسیم‌بندی ترانه‌های محلی عنوانی جداگانه برای اشعار کار در نظر گرفته، مقاله خانم اریکا فریدل است. وی با بررسی ترانه‌های بویراحمدی، آن را به سه دسته ترانه‌های رقص، ترانه‌های کار و ترانه‌های دیگر (که کاری را همراهی نمی‌کنند) تقسیم می‌کند. صادق همایونی نیز در جمع‌آوری کارآوا از مناطق مختلف آثار سودمندی دارد. پس از او مرتضی فرهادی در مقاله کارآوا به‌تفصیل به تعریف کار و انواع آن پرداخته و درنهایت کارآوا را اشعاری دانسته که همزمان با کار مولد خوانده می‌شده است. کتابی با عنوان کار در شعر فارسی از پناهی‌سمنانی به چاپ رسیده است که نویسنده در آن سعی داشته در حد امکان هر شعری را با لوازم و اصطلاحات کار جمع‌آوری کند. آنچه در این کتاب از نظر ما به کارآوا نزدیک است فصل دوازدهم آن است با عنوان «کار در شعر فولکلوریک». نویسنده این کتاب از اصطلاح شعر کار استفاده می‌کند و چنانکه خواهیم آورد، با مفهوم کارآوای مورد نظر ما متفاوت است. همچنین «ترانه و ترانه‌سرایی در ایران» عنوان اثری دیگر است از همین نویسنده که در فصل نهم با عنوان «بازتاب‌های کار در ترانه‌های عامیانه» شواهدی از برخی کارآواهای کشاورزی و دامداری را به دست داده است. حسن ذوالفقاری در زبان و ادبیات عامه ایران ضمن پرداختن به تعریف و تقسیمات ادب عامیانه، به اسامی و انواع اشعار عامیانه پرداخته و ذیل انواع شعر عامه، به شعر کار اشاره کرده است. وی شعر کار را در پنج گروه دامداری، کشاورزی، پیشه‌وری، صیادی و دوره‌گردی دسته‌بندی و بررسی نموده و شواهدی بر این دسته‌ها ذکر کرده است. از منابع دیگر می‌توان به مقاله «موسیقی کار دریایی بوشهر» اثر سعید شنبه‌زاده اشاره کرد که چنان که از نامش پیداست گذری و نظری بر اشعار دریانوردی بوشهر دارد. از دیگر منابع مهم ما در بررسی شواهد و نمونه‌های کارآوا، فرهنگ موسیقی کار در ایران اثر هوشنگ جاوید است که مجموعه سی‌وپنج مقاله ارزشمند است در باب کارآوای مناطق مختلف کشور. موسیقی و ترانه‌های بختیاری اثری است از کاظم پوره که در آن به کارآوای مردمان بختیاری زیر عناوین موسیقی برزگری و دامداری اشاره می‌شود. آثار این دسته بسیارند و اقوام و مناطق مختلف کشور در جمع‌آوری آثار فرهنگ و ادب خود فصلی و عنوانی به اشعار کار قوم خود اختصاص داده‌اند که در این پژوهش در حد توان از آن‌ها بهره برده‌ایم.

نقد منابع

اکثر این پژوهش‌ها با مقدمه‌ای کوتاه، جمع‌آوری انواع کارآواهاست که به نوع خود ارزشمند است؛ اما در جهت تشریح مبانی نظری این نوع از اشعار، گامی به جلو نمی‌گذارد و با بررسی تمامی این منابع نمی‌توان به تعریفی جامع‌ومانع از این نوع ادبی دست یافت. به‌عنوان‌مثال پناهی‌سمنانی که مفصل‌ترین اثر را در این زمینه به نام شعر کار در ادب پارسی نگاشته است، مقصود خود را از شعر کار «جلوه‌های رنگارنگ کار در شعر فارسی» (پناهی، ۱۳۶۹: ۹) برشمرده است؛ که این بسیار درازدامن و با مقصود ما بسیار متفاوت است. فرهادی در مقاله خود با عنوان «ترانه‌های کار، کارآوای ازیادرفته کارورزان و استادکاران» در تعریف کارآوا به همراهی آن با کار مولد اشاره می‌کند و تناسب این اشعار را با کار مورد نظر، به جهت فکری و محتوایی، از وجوه متمایز کننده این نوع شعر می‌داند. هر چند فرهادی در تعریف خود از این دسته اشعار راهی صواب‌تر از پیشینیان خود پیموده اما نتوانسته به تعریفی کامل و مانع از آن دست پیدا کند و اصولاً این شعر را نوعی مستقل از ادبیات عامیانه برشمارد. صادق همایونی هر چند در جمع‌آوری ترانه‌های کار استان فارس آثار ارزنده‌ای بجا گذاشته است، بیشتر به نقش زنان در شکل‌گیری این نواها اشاره می‌کند و نوعی تقسیم‌بندی زنانه مردانه برای این اشعار در نظر گرفته است. ذوالفقاری در «زبان و ادبیات عامیانه ایران» کارآوا را ذیل «اشعار کار» آورده است و در تقسیم‌بندی خود ترانه‌های دوره‌گردی را نیز به آن افزوده است. چنانکه خواهد آمد این ترانه‌ها که جارآوا نام گرفته‌اند با کارآوا متفاوت است.

در اغلب این منابع، این دسته از اشعار را «شعر کار» نامیده‌اند. نگارنده عنوان «کارآوا» را نخستین‌بار در کتاب پناهی سمنانی، شعر کار در ادب پارسی، دید. وی مضمون اشعار پیش از اسلام همچون درخت آسوریک و یا اشعار اوستا را دارای «بافت کارآوایی» می‌داند که با تعریف ما متفاوت است (نک: پناهی سمنانی، ۱۳۶۹: ۳۷). مرتضی فرهادی در مقاله خود با همین عنوان، با ظرافت بیشتری به این دسته از اشعار پرداخته است. صادق همایونی نیز عنوان «کارنوا» را برای نامیدن این اشعار انتخاب کرده است. دانشنامه فرهنگ مردم ایران این دسته از اشعار را ذیل مدخل «ترانه‌های کار» تعریف کرده است. از نام‌های دیگر کارآوا که در میان کارورزان مصطلح است می‌توان به «کاربُنگ[۲]، کاربانگ، کاردنگ، مزد و کار» اشاره کرد. علاوه بر آشفتگی در انتخاب نامی مناسب بر این اشعار، هیچ اثری پیش‌ازاین به کارآوا به‌منزله نوع ادبی مستقل نپرداخته است و در صدد تحلیل و برشمردن ویژگی‌های نوع‌شناسانه آن برنیامده است.

پرسش‌های تحقیق

در این جستار می‌خواهیم به این پاسخ برسیم که کارآوا چیست و چه تفاوتی با شعر کار دارد؟ آیا می‌توان ارتباطی میان کارآوا با شهرآشوب و اشعار صنفی یافت؟ آیا کارآوا می‌تواند نوعی مستقل از انواع ادبی به شمار رود و در این صورت وجوه تمایز آن با انواع مشابه چیست؟ ویژگی‌های اصلی و فرعی که کارآوا را به‌نوعی مجزا بدل کرده است چیست؟ پیش متن‌های این نوع از اشعار چه بوده‌اند؟ آیا این نوع ادبی همچنان به حیات خود ادامه می‌دهد و در غیر این صورت در کدام‌یک از انواع و آثار می‌توان از مابقی آن نشان گرفت؟

روش تحقیق

منابع کتابخانه‌ای قابل‌توجهی در جمع‌آوری ادبیات شفاهی و ازجمله کارآوای نواحی مختلف کشورمان، با گویش و لهجه‌های متعدد در دست داریم که سنگ بنای این پژوهش را گذاشته‌اند؛ بنابراین جامعه آماری ما در بررسی مختصات این نوع ادبی –به‌جز بخش وزن اشعار[۳]– محدود به منطقه خاص، گویش و لهجه خاصی نمی‌شود؛ ما انواع کارآوا را در چهار حوزه کشاورزی، دامداری، دریانوردی و ماهیگیری و پیشه‌وری در نواحی متعدد ایران بررسی کرده‌ایم و تلاش کردیم اساس این پژوهش بر نمونه‌های متعدد در شاخه‌های مختلف حوزه‌های کاری بدون گزینش و سهل‌انگاری باشد.[۴]

۲. بحث و بررسی

پیش از پرداختن به تعریف کارآوا برای شناخت بهتر ماهیت این نوع ادبی، تعریفی از کار ارائه می‌دهیم تا تفاوت کار مولد را که اغلب با کارآوا همراه می‌شده است از غیر آن دریابیم.

الف) تعریف کار

از «به کار بردن کوشش و صرف فعالیت»(گلد، ۱۳۷۶: ۶۱۲) تا «منقاد ساختن طبیعت»(بیرو، ۱۳۶۶: ۴۵۱)، از «فعالیت بدنی یا فکری» (فرهنگ، ۱۳۷۱: ۲۴۲۲) تا «فعالیتی که هدفی غیر از لذت بردن دارد» (دائره‌المعارف آمریکانا، مدخل کار)، همه عباراتی است در تعریف کار که می‌تواند در تعریفی کلی در کنار یکدیگر جای گیرد. اغلب تعریف‌ها تلویحاً به این مسأله اشاره کرده‌اند که کار، شامل دو دسته تولیدی و ارائه خدمت می‌شود. آدام اسمیت پیرو همین ویژگی، کار را به دو دسته مولد و غیر مولد تقسیم کرده است. به اعتقاد او «نوعی کار بر ارزش آنچه تولید می‌کند می‌افزاید. نوعی دیگر چنین تأثیری ندارد. نوع اول را می‌توان به خاطر این که تولید ارزش می‌کند، کار مولد

نامید و نوع دوم را غیر مولد» (کاتوزیان، ۱۳۵۸: ۱۵۳) البته با گذشت زمان دایره کار مولد در منظر اقتصاددانان گسترده‌تر شد و هر نوع کاری که حداقل به‌طور غیر مستقیم در تولید ثروت مؤثر باشد جزو این دسته قرار گرفت (نک: پورهمایون، ۱۳۴۴: ۱۱۲). ازآنجاکه می‌توان گفت کارآوا قدمتی به درازای عمر بشریت دارد و کار در گذشته محدود به کارهای مولد و بدنی می‌شده است، اغلب کارآواهایی که از آن‌ها نشان داریم همراه با کاری مولد – به تعریفی که آدام اسمیت ارائه داده است– خوانده می‌شده‌اند و ارائه خدمت که با رشد تمدن گسترش یافت به‌جز در موارد محدود، با کارآوا همراه نشده است؛ چراکه حیات و سپس غنای کارآوا با رشد تمدن و ماشینیزه شدن رابطه‌ای عکس دارد[۵] و فناوری، این نوع ادبی را رفته‌رفته از میدان کار حذف کرده است.

ب) نقش کار در شکل‌گیری شعر و موسیقی

کار زادگاه هنر است و هر هنری در ابتدا نه برای تفنن که مکمل عمل بوده است؛ بنابراین گواهی محققان موسیقی بر این که ابزار کار شکل ابتدایی آلات موسیقی بوده است، دور از انتظار نیست. کارل بوخر، محقق آلمانی، اول بار این نظریه را مطرح کرد که کار موجد شعر و موسیقی است. انسان‌های ابتدایی در هنگام کار کلماتی بر زبان می‌آوردند و ترانه‌های ابتدایی بر این اساس پیدا شد، «همچنان که وزن کار موجب موزونیت حرکات بدن و اصوات انسان و پیدایش ترانه شد، اصوات ابزارهای کار هم انسان را به ساختن ابزارهای موسیقی کشانید. حتی برخی از ابزارهای موسیقی مستقیماً از ابزارهای کار پدید آمد. از این جمله است بسیاری از سازهای زهی باستانی که به الهام کمان ساخته شدند و یکی از ساده‌ترین آن‌ها چنگ است» (آریان پور، ۱۳۵۴: ۳۱، نقل از K.Buecher: Arbeit und Rhythmus, ۱۸۹۹) ازآنجاکه کار در جوامع ابتدایی انجام فعالیتی به تکرار و اغلب با ریتمی منظم و هماهنگ بوده، به صدا درآوردن ابزار کار برای استمرار این هماهنگی در کارهای گروهی امری معمول بوده است. کارورزان به‌وسیله ابزاری که بسته به نوع کار در دسترس داشتند، ضرب می‌گرفتند تا ریتم کار را که گاه ناهماهنگی در آن کار را مختل می‌کرد، تا انتهای کار حفظ کنند. استفاده از ابزار کار برای ایجاد ریتم تا همین اواخر نیز در برخی مناطق به چشم می‌خورد؛ به‌عنوان‌مثال در روستای پشت شه‌وار میناب زنانی که برای آوردن آب از سرچشمه‌ها یا آب‌انبارها روان می‌شدند در راه یا بر سر چشمه به جَهله‌زنی[۶] می‌پرداختند. زنان، جهله‌زنی را برای هماهنگی در انجام کار، ایجاد فضایی مفرح و رفع خستگی انجام می‌داده‌اند که امروزه آثار آن را در موسیقی‌های صحنه‌ای مردان می‌توان دید (نک: جاوید، ۱۳۹۵: ۲۳۳). حتی در مشاغلی مانند وجین جالیز که کار، دست کارورزان را بسته بود، گاه برای نگه‌داشتن ریتم کار، صداهایی از دهان تولید می‌کردند که در گیلان به مُچه ناقارای یا پیشکو معروف است. این‌گونه در هنگام وجین نظم

کار را مدیریت می‌کرده‌اند (نک: جاوید، ۱۳۹۵: ۳۰)؛ همچنین در کار قالی‌بافی گاه به کَرکید[۷] آویزه‌های فلزی آویزان می‌کردند تا در هنگام به حرکت درآوردن آن صدایی ریتمیک و هماهنگ حاصل شود و آوازهایی را که بر زبان قالیبافان مترنم می‌شد همراهی کند. این آویزها و حلقه‌های فلزی را امروزه در ساز دف می‌بینیم (نک: همایونی، ۱۳۷۹: ۱۵۰). پس «کارهای موزون انسان ابتدایی دو جنبه متفاوت داشت: جنبه حرکتی و جنبه صوتی. جنبه حرکتی موجد رقص شد و جنبه صوتی موسیقی را به بار آورد. فریاد کار به آواز انجامید و صدای برخورد ابزارها با اشیاء زاینده ابزارهای موسیقی گردید» (آریان پور، ۱۳۵۴: ۵۲).

امروزه با برخی از اصطلاحات مرتبط با کار در نام و عناوین مقام‌ها و تکنیک‌های موسیقیایی مواجه می‌شویم که تأثر موسیقی را از کار و آهنگ کار نشان می‌دهد. مقام‌هایی چون: نقره سری، تریکه سری، جلوداری، بورسری و... (نک: جلال محمدی، ۱۳۹۶: ۴۳۰-۴۳۱.) که در ارتباط با کار چوپانی در منطقه مازندران پدید آمده و یا مقام‌هایی چون: اشترقطار، اشترمرد، اشترخزو و... در کار ساربانی در استان کرمان اشاره کرد (نک: توحیدی، ۱۳۹۶: ۸۹). مقام شرفشاهی و غوربتی که گویا از نوای چارواداران برآمده است (برای تفصیل بیشتر نک: وحدتی، ۱۳۹۶: صص۴۱-۵۲) و آواز هدی (حدی) در سه‌گاه، گوشه چوپانی در دشتی و تکنیک‌هایی چون خشخاشی و ناخن زدن در نوازش تنبک ازجمله آن‌هاست.[۸]

آوازها و نواهایی که همراه با کار ادا می‌شد رفته‌رفته شکلی مستقل یافت و اولین ترانه‌ها و اشعار را در ملل مختلف به وجود آورد؛ چنان‌که آریان‌پور به‌درستی اشاره می‌کند: «موسیقی ابتدایی شامل دو عنصر بود: صورت و ماده. صورت یا شکل آن موسیقی محض شد و ماده یا محتوای آن ترانه؛ به‌عبارت‌دیگر با ادامه دادن تجزیه جامعه و تقسیم‌کار، محتوا از صورت اصلی انتزاع یافت و شعر مستقل پیدا شد.»(آریان‌پور، ۱۳۵۴: ۵۳).

ج) کارآوا چیست؟

کارآوا **اصوات**، **کلمات** و یا **جملاتی** است **منظوم** و **غیرمنظوم** که **به قصد همراهی با کار** سروده شده‌اند و قبل، حین و پس از انجام کار مولد، به‌گونه‌ای **ریتمیک و هماهنگ با کار** و **به آواز** خوانده می‌شده است. همراهی این اشعار با آواز، ریتم و حرکات کار به حدی است که گاه نمی‌توان جدای از آنان به خاطرش آورد.[۹] این اشعار هنگام انجام کار گروهی و به‌ندرت فردی خوانده می‌شده است و شیوه اجرای آن **اغلب به شکل جمله و جواب میان سرخوان و همخوان‌ها**ست. این نوع شعر اغلب- و نه لزوماً- به لحاظ فکری و زبانی با کار مورد نظر، ابزار و لوازم آن هماهنگ بوده[۱۰] و دغدغه‌های کارگران را در خود نمایان می‌ساخته است؛ بنابراین به‌گونه‌ای مکمل کار و عمل

بوده است. کارآوا لزوماً شعری ترتیب یافته با قوافی و ابیاتی مشخص نیست، بلکه گاه اصواتی بی‌معنا، گفتگوهای روزمره و یا امرونهی‌هایی است که بدون این که بتوان نام شعر و حتی نظم بر آن‌ها نهاد به شکل مقطع و ریتمیک خوانده می‌شده است و وزنی تکیه‌ای هجایی به خود می‌گرفته‌اند. در برخی از مشاغل کارآوا جهت تأثیر بیشتر همراه با ساز به آواز خوانده می‌شده[۱۱]؛ کارآوا به لحاظ زبانی و ادبی از هرگونه پیچیدگی و تصنع خالی است، قالبی مشخص ندارد و از نظر موسیقی درونی نیز دارای تنوع است.[۱۲]

کارآوا علاوه بر اهمیتی که از جهت نوع‌شناسی داراست، به دلیل شمول بر ارزش‌ها، باورها، سنت‌ها، مَثَل‌ها و اصطلاحات قدیمی و محلی و همچنین همراهی با آواز، ریتم و ملودی از منظر جامعه‌شناسی، زبان‌شناسی و علم موسیقی[۱۳] نیز ارزشی چشمگیر دارد و فرهنگ شفاهی تمام و کمال مردمان قدیم را در خود بازتاب می‌دهد.

تفاوت کارآوا و شعر کار

شعر کار در تعریف محققان پیشین به تمام اشعاری اطلاق می‌شود که درباره کار، ابزار، لوازم و امور مرتبط با آن و همچنین صاحبان حرف سروده شده باشد و یا این که نامی از آن‌ها برده باشد. در این تعریف درازدامن، هر نوع کلام آهنگینی که رنگی از کار، مختصات و لوازم آن داشته باشد، شعر کار نام دارد. با این تعریف دامنه این اشعار تا میزان زیادی گسترش می‌یابد و نه به‌منزله نوع که به‌عنوان وجهی ادبی در هر یک از انواع ادبی قابل‌بررسی است.[۱۴] به‌عنوان‌مثال برخی محققان مناظره درخت آسوریک را به دلیل اشاره به پیشه‌های گوناگون، قدیمی‌ترین شعر کار می‌دانند.[۱۵]

اما کارآوا آوای کار است و بدیهی است آنچه از شعر انتظار می‌رود از آوا مورد انتظار نیست. آوا صداست، خواه این صدا بی‌معنا باشد، خواه معنادار، خواه یک کلمه باشد و خواه بیشتر و خواه منظوم باشد و خواه غیرمنظوم. هر چند اغلب کارآواها را می‌توان شعر و یا دستکم نظم دانست اما در میان کارآواهای کهن‌تر اسامی صوتی به چشم می‌خورد که کارورزان به تقلید از صدای حیوانات[۱۶]، پرندگان، ابزار و ادوات کار[۱۷] و... به تکرار می‌خوانده‌اند و نمی‌توان نام شعر بر آن نهاد. این نمونه کهن از کارآواها تا این اواخر همچنان در برخی مشاغل رایج بوده است که گاه به‌تنهایی و گاه در میان مصاریع معنادار و به شکل ترجیع به کار می‌رفته است.[۱۸] همچنین بر برخی از کارآواهای معنی‌دار، مانند نوعی از کارآوای قالیبافی، نمی‌توان عنوان شعر نهاد، بلکه تنها جملات غیرمنظومی است در نقشه‌خوانی[۱۹]؛ بنابراین به‌زعم ما کارآوا، کارنوا و یا فریاد کار می‌تواند بهترین عنوان برای این نوع مستقل باشد. عنوان‌های مترادف ترانه، نغمه

و سرود نیز، به دلیل برخی ویژگی‌ها تا حدودی به ماهیت کارآوا نزدیک است[۲۰] و ما در این جستار گاهی از این اصطلاحات استفاده کرده‌ایم؛ هرچند عنوان دقیقی برای این نوع ادبی نیستند.

ه. اقسام کارآوا

۱) کارآوا و شبه‌کارآوا

در بررسی اقسام کارآوا دریافتیم که با سه دسته از اشعار مواجهیم. در **دسته اول** نخستین عامل نوع‌ساز، قصد ابتدایی سرایندگان آن بوده است. این دسته کارآوا برای همراهی با کار سروده و خوانده شده است و هماهنگی حرکات کارورز را با وزن و ریتم کار حفظ می‌نماید: «چون افراد به‌صورت گروهی می‌زیستند و کار می‌کردند، لازم بود که حرکاتشان منظم و هماهنگ باشد، جمعی که در زورقی پارو می‌زدند یا در پی شکاری می‌دویدند، اگر به طرزی منظم و هماهنگ عمل نمی‌کردند، مسلماً توفیقی نمی‌یافتند، پس هماهنگی از ذات حیات ابتدایی برخاست» (آریان پور، ۱۳۵۴: ۱۵-۱۴)؛ بنابراین لزوم هماهنگی در کار، اصواتی هماهنگ، ریتمیک و منظم را پدید آورد که رفته‌رفته در طول زمان به شکل کلمات معنادار برای انتقال مفهوم و پس‌ازآن به شکل اشعار دارای آهنگ و موسیقی نضج یافت. وزن این اشعار غالباً وزنی تکیه‌ای هجایی است و از ریتم کار تبعیت می‌کند. گویندگان این اشعار ناشناخته‌اند.

به نمونه‌ای از این دسته اشاره می‌کنیم:

شیردوشی (بختیاری): «پِری پِری کِردُم گام اُوِید/ جون وِ دس و پام اوید/ گام ز گایَل دیر اوید/ خَرد و چَرد و سیر اوید/ ما گا شَه سیسدونی/ خدا اونو نسدونی/ رَهدُم گامِ بیارُم/ دُری وَست وُر کنارُم/ رهدم گام بدوشم/ دری وس مِن گوی دوشم...»[۲۱] (پوره، ۱۳۸۱: ۲۹-۳۰)

بنایی (بیرجند): های علی/ جانم علی/ علی علی/ حیدرعلی/...جانم علی/ نامم علی/ بیکار آیم/ بِرِز برز/ باز هم بِرِز/ گِل ندارم/ حیدر علی... (وجدانی، ۱۳۸۰: ۲۹)

بِجار/شالیکاری (گیلان): من بجارکاره نوکونم ماره نوکونم ماره/اوهوی مار اوهوی مار/ من خانه کاره نوکونم ماره نوکونم ماره/ اوهوی مار اوهوی مار/ عزیز بوکونا می کارا دختر بوکونا می کارا/ تِرِه گوشوار فاگیرم ایمسال بهارا/ عزیز بوکونا می کارا دختر بوکونا می کارا/ تره مخمل فاگیرم ایمسال بهارا...»[۲۲] (پناهی، ۱۳۸۳: ۳۷۱-۳۷۰).

دسته دوم ترانه‌ها و دوبیتی‌هایی است مشحون از اسامی کار و ابزار و لوازم آن؛ از شاعران ناشناس و به‌ندرت

شناخته شده و یا منسوب به آنان که در هنگام کار خوانده می‌شده‌است. کارورزان در هنگام خواندن این دسته اشعار، خود در میان مصرع‌ها کلماتی می‌افزودند که مکث و فاصله میان آن‌ها را پر کنند و پیوستگی کار در پی آن حفظ شود. در این دسته از کارآواها، کارورزان با توسل به اصطلاحات و مضامین مرتبط با کار، به بیان عشق و فراق و رنج حاصل از روزگار و ستم زمانه می‌پرداختند. هر چند برخی از این اشعار ممکن است وزنی عروضی داشته باشند–که در بسیاری موارد این‌گونه نیست و با موازین عروضی سازگاری نمی‌یابد– اما نحوه خوانش این اشعار متناسب با ریتم کار با وزنی تکیه‌ای هجایی صورت می‌گیرد و وزن عروضی آن از اعتباری برخوردار نیست.[۲۳] مثلاً در نِیمه‌ها، به‌ویژه نیمه میداف (کارآوای پاروزنی)، که از اشعار فایز – و بیشتر منسوب به او– به کرات استفاده شده، دوبیتی فایز چنان در متن و فضای کارآوا حل می‌شود که به سختی می‌توان قالب، فرم و وزن اصل شعر را تشخیص داد. در جنوب کشور دوبیتی‌های شروه خوانی که اغلب هنگام درو و خرمن کوبی خوانده می‌شدند از این دسته‌اند (نک: علی باباچاهی، ۱۳۶۸: ۵۸). همچنین می‌توان به برخی اشعار چاووش‌خوانی یا صلوات خوانی در هنگام اوشار جهاز، کار در مزرعه و یا ساختمان و... اشاره کرد (نک: شریفیان، ۱۳۸۳: ۷۰) که با روند کار بسیار هماهنگ بوده است. در ابرکوه یزد هنگام برگرداندن خاک با بیل یا اسپار (نوعی بیل با دسته بلند) که کار طاقت‌فرسایی به شمار می‌رفته‌است، یک نفر با خواندن مصرعی دیگران را به ذکر بلند صلوات فرامی‌خوانده‌است و این به‌گونه‌ای زمانبندی می‌شده که جواب دادن دیگران و صلوات فرستادن یا «علی مرتضی» گفتن آن‌ها در هنگام برگرداندن بیل بوده است و به این شکل روند خستگی را کند می‌کردند (ر.ک: برنامه رادیویی کار و نوا، ۱۳۹۹/۹/۲۱.) این اشعار هر چند در ابتدا کار را همراهی می‌کرده‌اند اما رفته رفته در وجوه دیگر فرهنگ شفاهی و زندگی مردم رواج یافت چنانکه برخی ترانه‌های مختص به قالی بافی را در هنگام لالایی و یا اجتماعات و مهمانی‌ها به آواز می‌خواندند و یا در مراسم سوگ و سرور از برخی کارآواها بهره می‌برده‌اند. با این حال این دسته از اشعار را به سبب همراهی با کار، مضامین مرتبط با کار و بیان روند و مراحل کار و همچنین ریتمی که خوانندگان به قصد همراهی با کار از آن به دست داده‌اند، کارآوا می‌شماریم. نمونه‌هایی از این دسته است:

برداشت (سیستان): «و پشت ناصرآباد وادیمی/ که سابک بالاشه ور خوشه چینی/ الهی نانکا زهر و بلاشه/ که دس سور سابک گشته خونی»[۲۴] (افشار، ۱۳۹۶: ۲۵)

خرمن کوبی (کاشمر): «من و تو گندم یک خوشه بودیم/ من و تو آب یک رودخونه بودیم/ من و تو بسته بودیم عهد و پیمون/ کدوم ناکس تو را کرده پشیمون»(کریمی فروتقه، ۱۳۹۶: ۲۰۱)

برداشت محصول (فریدن): یکی برزیگرم کارم درویه/ یکی دانه بکارم صد برویه/ از این لطف خدا مو شاکرستم/ که یک گندم دادم صد داد به دستم. (پناهی، ۱۳۶۹: ۲۷۱)

دسته سوم اشعاری است که نه عنوان شعر کار بر آنان سزاوار است و نه کارآوا؛ زیرا نه مظاهر کار را در خود جای داده‌اند و نه به قصد همراهی با کار سروده شده‌اند، بلکه شعر معمولاً از شاعری شناخته شده و گاه گمنام است که با حفظ شکل اولیه خود، تنها برای تفریح و رفع خستگی در هنگام کار بر دهان کارورزان مترنم می‌شده است و صرف این همراهی نمی‌تواند این دسته را با شعر کار خویشی دهد؛ به‌عنوان‌مثال در بادرود اصفهان، هنگام چله‌کشی قالی این شعر پروین اعتصامی را به آواز می‌خواندند: هر که با پاکدلان صبح و مسایی دارد/دلش از پرتو اسرار صفایی دارد/ زهد با نیت پاک است نه با جامه پاک/ ای بس آلوده که پاکیزه‌ردایی دارد...(جاوید، ۱۳۹۰: مجموعه صوتی کارآواها، لوح دوازدهم، شماره نهم)

همچنین با تعریفی که از کارآوا ارائه داده‌ایم تکلیف برخی دیگر از اشعار و آواها که پیش از این کارآوا به حساب می‌آمد مشخص می‌شود؛ «جارآوا» از این دسته است که برخی ازجمله همایون‌سپهر آن را گونه‌ای کارآوا بر می‌شمرند. علاوه بر این که بر این نامگذاری دارای حشو می‌توان خرده گرفت، این دسته از اشعار را نمی‌توان کارآوا دانست زیرا کاری خدماتی را همراهی می‌کند و هدف تبلیغاتی دارد.[۲۵]

۲) نامگذاری کارآوا بر اساس پیشه‌ها

با بررسی‌هایی که در اقسام مشاغل سنتی صورت گرفت، دریافتیم که می‌توان مشاغل و به تبع آن کارآوا را در چهار حوزه کلی طبقه‌بندی کرد که هر کدام از آن‌ها دارای تقسیمات جزئی‌تری نیز هست: ۱- کارآوای کشاورزی؛ ۲- کارآوای دامداری؛ ۳- کارآوای دریانوردی؛ ۴- کارآوای پیشه‌وری.

مهم‌ترین و پربسامدترین این مشاغل، کشاورزی و دامداری است. اشعار حوزه کشاورزی و دامداری بیش از سایر مشاغل دارای شاخ و برگ است. به‌عنوان‌مثال اشعار کشاورزی را می‌توان در سه مرحله کاشت، داشت و برداشت محصول جای داد: ترانه‌های بذرپاشی، آبیاری، هوآلالا، خوشه چینی، خرمن‌کوبی، توزین محصول و... و یا ترانه‌های دامداری به ترانه‌های چوپانی، هوی‌مار[۲۶]، شیردوشی، مشک‌زنی و... قابل تقسیم است. نیمه‌های دریانوردی[۲۷] نیز انواع متعددی دارد: از قبیل نیمه شستن لنج، نیمه گرگور، میداف، نیمه راگی کردن لنج، نیمه غوص، نیمه گلافی، نیمه ماهیگیری، نیمه شراع، نیمه لنگر، نیمه بالا کشیدن تور ماهیگیری، نیمه تورریختن و... کارآوای

پیشه‌وری عبارتند از بافندگی (قالی بافی، حصیربافی و...)، مشکه زنی، نمدمالی، نخ‌ریسی، بنایی، مسگری، نان‌پزی و ....

و. کارکرد کارآوا

کارآوا از جهت کارکرد به سه دسته قابل تقسیم است که هر دسته ممکن است علاوه بر کارکرد اصلی خود، کارکردهای اقسام دیگر را نیز پوشش دهد:

دسته اول آواهایی است که جهت هدایت و راهنمایی کارورزان خوانده می‌شده تا در روند کار ناهماهنگی و خطایی صورت نگیرد و یا بخش جدایی ناپذیری از کار بوده‌اند و حصول نتیجه تنها با فریادکار حاصل می‌شده است. نبود این کارآواها در روند کار اخلال ایجاد می‌کند و رابطه تنگاتنگی با کار دارند. آواهای نقشه خوانی در کار قالی بافی، مترسک خوانی یا هوآلالا[۲۸]، نیمه میداف (پاروزنی)[۲۹] و توزین محصول از این دسته‌اند. به نمونه‌هایی اشاره می‌کنیم:

نقشه خوانی (کرمان): «اولش دوغی جاخو [جای خودش]، لاکی پیش اومد، لاکی جاخو آخرش هم پیش اومد شد/چهره‌ای پیش رفت/ دوغی سه تا تار و یکی سر/ بچینین هی جاخو چیندم/ آخر پیش اومد/ بیشتر پیشرفت شد/ سرش جاخو رفت/ جاخو پن وش یکی جاخو/ یوشکی [یکی‌اش] دو تا سنجتی نو/ دوشکی [دوتاش] دوغی جاخو/ دو تا هم سورمه‌ای/ پیش سه تا لاکی سر/ سره جاخو//دوباره دارچنین/دودوش قوه‌ای/پیش اومد/سنجتی آخرش جاخو/پاره‌اوشکی پیش اومد». (توحیدی، ۸۸:۱۳۹۶)

هوآلالا (مازندران): «هوآلالا، هوآلالا، هوآلالا، هوآلالا/ هوآلالا هو هکردی امه باغه لوهکردی/ هوآلالا هویه گره ته دسته افتویه گره/ امه باغره تو نکن لو، امه دل ره تو نکن او/ هوآلالا جان گره، امه خامبی بوریم سره/ هوآلالا پیش‌تر نرو، الان بوره فردا برو/ اما خوامبی بوریم سره، هوآلالا، جان گره»[۳۰]. (پناهی، ۱۳۶۹: ۲۴۸-۲۴۹)

نیمه میداف (بوشهر): «هله و یا مال/ هله/ مردان جنگی/ هله/ مردان مستم/ هله/ شمشیر به دستم/ هله/ خوشا بربو/ هله/ خوشا صحرای بربو/ هله/ شترا می چرن/ هله/ و زن‌های شلمبو/ هله/ که ما هم جاهلیم/ هله/ هم توبه کاریم/ هله/ جنگ می‌کنم جنگ/ هله/ تا زنده هستم/ هله/ شیر غرورم/ هله/ لشکرشکونم/ هله» (بلادی، ۱۳۹۶: ۲۲۱-۲۲۰).

این آواها چنان رابطه مستحکمی با کار دارند که کارورزان جز در محیط کار و همراه با کار دهان به خواندن آن

نمی‌گشودند و چنانچه از منابع بر می‌آید یکی از مشکلات فرهنگیاران در جمع‌آوری کارآواها همین بوده است[۳۱].

دسته دوم آواهایی است که برای رفع خستگی، آسان نمودن روند کار، همدلی و تفریح و استراحت خوانده می‌شدند. در این دسته از کارآواها می‌توان از مضامین عاشقانه، مسائل اجتماعی، واقعیت‌های تاریخی، وصف طبیعت، روایت‌های داستانی و... سراغ گرفت. کارآوای شالیکاری، بذرپاشی، آبیاری، درو و... از این دسته‌اند.

درو (آذربایجان): «بیچین چی بیچر گلر/ داغ سویون ایچر گلر/ یارین یادینا دوشسم/ قوش کیمی اوچار گلر»[۳۲] (شهانقی، ۱۳۸۸: ۱۱۸).

خرمنکوبی (فریدن): «برو برو خرمن کوبی/ آهای آهای زبون بسته/ ای نازنین پا بر زمین/ بپر هوا نخور زمین/ برو بینم خسته نشی/ آهای آها زبون بسته/ قربون می‌رم هوشی تو را/ زلف و بناگوشی تو را» (پناهی، ۱۳۸۳: ۳۵۰)

شالیکاری (سراوان): سبزکنان و دگارا/ اَلاهو/ یادکنان خدارا/ اَلاهو/ دُرین محمد را/ اَلاهو/ کشان و ران دگارا/ اَلاهو/ سبزکنان دگارا/ اَلاهو/ به دوستی خدا و پیغمبر/ الاهو/ تخم برنج کل کنان/ اَلاهو/ فکر زمستان کنان/ اَلاهو/ زردآلو زرد/ اَلاهو/ پشتا جو انبه/...»[۳۳] (زندمقدم، ۱۳۸۸: ۲۸۳-۲۸۴)

دسته سوم آواهایی است که همراه با مراسم و آیین‌های مرتبط با کار و به هدف شکرگزاری یا استمداد از نیروهای غیبی برای ایجاد بستر مناسب برای به حاصل نشستن کار و برکت بخشیدن به محصول خوانده می‌شده‌است. از این دسته می‌توان به بادخواهی، باران خواهی، آیین تندوره[۳۴]، جشن خرمن، سایاها[۳۵] و... اشاره کرد. کارآواهای دسته سوم بیشتر مضامین اعتقادی، صلوات خوانی، ستایش خداوند، دعا، توسل به ائمه و... را شامل می‌شود.

بادخواهی (ابرکوه یزد): «حیدرباد/ حیدرباد/ مزرعه شده آباد/ گر بشکافند سر و پای من/ حیدر باد/ حیدرباد/ جز تو نبینند در اعضای من/ حیدرباد/ نادعلی علی یا علی/ حیدرباد/ حیدرباد/ جمله آفاق به کام علی/ حیدرباد/...رو به جنوب می‌کنم/ حیدرباد/ رو به شمال می‌کنم/ حیدرباد/ رو به مغرب است/ حیدرباد/ رو به مشرق است/ حیدرباد» (جاوید، ۱۳۹۰: مجموعه صوتی کارآواها، لوح نهم، شماره پنجم)

سایا (آذربایجان): «سالام علیک سای بی لر/ بیر بیریندن یئی بی لر/ سایا گلدی گؤردونوز؟/ سالام وئردی آلدینیز؟/ آلنی تپه‌ل قوچ قوزو/ سایا چیا وئردینیز؟/ صفا اولسون یوردونوز/ اولاماسین قوردونوز/ آج گئتسین آوانیز/ توخ گلیسین چوپانیز»[۳۶] (شهانقی، ۱۳۸۸: ۱۵)

ز) کارآوا و وزن

۱) نقش کار در پیدایش وزن

با نگاهی به تعریف کار و تعریف وزن، در می‌یابیم که به قطع یکی از دیگری ریشه گرفته است. ریتم و وزن کار به سبب ماهیت منظم و مکرر خود و در پی آن صدای ابزار و آلات کار، پیدایش اوزان شعری را موجب شد. در تعریف وزن آمده است: «وزن نوعی از تناسب است. تناسب کیفیتی است حاصل از ادراک وحدتی در میان اجزای متعدد. تناسب اگر در مکان واقع شود آن را قرینه می‌خوانند و اگر در زمان واقع شد وزن خوانده می‌شود» (خانلری، ۱۳۶۷: ۲۴ نقل از: M.Braunschwig, Grande Encyclopedie. Art. Poesie). همچنین به تعریف موریس گرامون «وزن ادراکی است که از احساس نظمی در بازگشت زمان‌های مشخص حاصل می‌شود» (همان: ۲۴). تناسب و بازگشت زمانی (فواصل منظم)، صدای ضربه‌های چکش را به یاد می‌آورد. به گواهی حمزه اصفهانی، خلیل بن احمد که مبدع وزن شعر عربی بوده است، قواعد وزنی را نه از درس و مکتب که تنها با شنیدن ضربه‌های موزون مسگران ابداع کرده است. خانلری می‌نویسد: «خود دانشمندان قدیم عرب نیز عقیده دارند که اوزان شعر از اوزان اصوات طبیعی مأخوذ است و از آن میان وزن (حدی) را که در بحر رجز است از قدیمی‌ترین اوزان دانسته آن را مقتبس از وزن قدم‌های شتر می‌شمارند» (خانلری، ۱۳۲۷: ۴۸).

۲) کیفیت وزن کارآوا

با مطالعه کارآواها دریافتیم که وزن کارآواها – به تبع وزن اشعار شفاهی، وزنی تکیه‌ای‌هجایی است و به هیچ روی با وزن عروضی سازگاری ندارد. ناهماهنگی کمیت هجاها، نبودن قاعده‌ای منسجم در کوتاه یا بلند دانستن هجاها، بیشی و کاستی تعداد هجاها در مصرع‌های یک شعر، وزن متغیر و قرینه نبودن مصرع‌ها، از ویژگی‌های شعر کار است که وزنی غیرعروضی برای این اشعار حاصل می‌کند. وزن تکیه‌ای هجایی نیز مانند وزن عروضی دارای قواعد و اختیاراتی است که همگی از ویژگی‌های زبانی و شیوه تلفظ و قرائت گویشوران تبعیت می‌کند.[۳۷]

ح) بینامتنیت

کارآوا را می‌توان متأثر از آهنگ و نوای کار و یا صدای حیوانات و پرندگان دانست. کارآوا در ذات خود در بستر کار و متأثر از آن پدید آمده است و رفته‌رفته به شکل اشعار و آواهای معنادار درآمده و در شکل‌گیری انواع دیگر مؤثر بوده

است؛ بنابراین رواست که میمسیس[1] یا محاکات از مظاهر طبیعت و پس‌ازآن واقعیت‌های اجتماعی تاریخی را مایه مؤثره در پیدایش این نوع ادبی بدانیم و تنها پیش متن این‌گونه را ارجاعات طبیعی، تاریخی و اجتماعی بشماریم.

ازآنجایی‌که کارآوا مجموعه‌ای از نظام‌های نشانه‌ای است، بهتر است در آغاز به‌صورت مجزا نقش هر یک از این نظام‌ها را در بینامتنیت بینانشانه‌ای[۳۸] بررسی کنیم و سپس به شکل مجموعه بدان بپردازیم.

کارآوا متشکل از سه نظام نشانه‌ای است: نظام کلامی، نظام موسیقایی و نظام حرکتی. نظام کلامی (لفظی و معنایی) کارآوا به لحاظ فکری به ترتیب آوای کار، بیان روند انجام کار با ذکر ابزار و ادوات آن، توصیف کار و طبیعتی که به آن بازبسته است و رفته‌رفته شرح درونیات کارورزان از قبیل اعلام خستگی از سختی کار، شرح عشق و هجران، بیان رنج‌ها و شادی‌ها و شکایت از کارفرمایان و ظلم حاکمان و وضعیت نابسامان معیشتی‌شان با زبانی ساده و روان به دور از هر نوع پیچش و دشواری بوده و در انواع و متون پس از خود بازتابی گسترده داشته است. هنگامی‌که سخن از شعر کار و یا جلوه‌های کار در ادبیات فارسی می‌شود، نخستین نوع ادبی که در خاطر می‌آید نوع ادبی شهرآشوب و یا اشعار صنفی است. می‌توان این اشعار را متأثر از نظام کلامی کارآوا دانست تنها ازآن‌جهت که مشحون است از اسامی انواع پیشه‌ها و ابزار کار.

نظام موسیقیایی کارآوا، که در اینجا وزن و ریتم تکیه‌ای هجایی اشعار و به آواز خواندن آن منظور است، در شکل‌گیری مقام‌های متعدد موسیقایی نقش چشمگیری داشته است؛ به‌گونه‌ای که امروزه همچنان نام برخی از پیشه‌ها بر مقام‌های موسیقی باقی مانده است و برخی تکنیک‌های نوازندگی از اصطلاحات کار بهره برده‌اند؛ که در بخش تأثیر کارآوا بر پیدایش شعر و موسیقی با تفصیل به آن پرداخته‌ایم.

نظام حرکتی کارآوا، که حرکات کارورزان متناسب با کار است و از کارآوا جدایی‌ناپذیر در رقص‌های محلی، بازی‌ها و آداب‌ورسومی که در آن حرکت و ترانه دست در دست هم دارند باقی مانده است؛ به‌عنوان‌مثال می‌توان به شیوه سینه‌زنی در مناطق مختلف کشور ازجمله بوشهر اشاره کرد. مراسم نوحه‌خوانی و سینه‌زنی در منطقه بوشهر تا حد بسیاری متأثر از آداب کار و کارآوای ساروج کوبی در آن منطقه است.[۳۹] همچنین رقص خرمن را می‌توان نام برد که «اجرای حرکات موزون با مضمون کار برزگری است» (دانای علمی، ۱۳۹۵: ۸۴).

همچنین شیوه ارائه و اجرای کارآوا در برخی از رسوم باقی مانده است. از این میان می‌توان به یزله‌خوانی در مناطق

1. Mimesis

جنوبی کشور اشاره کرد. در یزله‌خوانی که در اصل خصلتی جمعی دارد و در سوگ و سور اجرا می‌شده است، تکخوان با خواندن اشعاری که اغلب فهلویات و دوبیتی‌هایی از شاعران شناخته شده و یا منسوب به آنان بوده است، دیگران را به جواب گفتن تشویق می‌کرده است و همخوانان با پاسخ جمعی به او همراه با دست زدن این آواز را کامل می‌کردند.[۴۰] همچنین چاووش‌خوانی که در اصل و ریشه نوای کار بوده[۴۱]، و امروزه همچنان در بوشهر و مناطق دیگر رایج است در شیوه اجرا از شعر کار جمعی تبعیت می‌کند.

ط) ساختار و قالب کارآوا

کارآوا همچون دیگر اشعار شفاهی قالب‌پذیر نیست. این نوع ادبی گاه در قالبی شناخته شده چون دوبیتی یا مثنوی قابل دسته‌بندی است اما در اغلب مواقع نمی‌توان قالبی برای این اشعار متصور شد؛ زیرا شعر شفاهی به سبب انتقال سینه‌به‌سینه بر نظام خاصی استوار نیست. موسیقی کناری این اشعار نیز سامانی ندارد. معیار قافیه نمودن دو کلمه به‌ندرت با قوانین قافیه در اشعار رسمی هماهنگ است و چنانکه احسان طبری می‌نویسد تنها در صورتی می‌توان گفت این اشعار قافیه دارند که قافیه را به معنای اصلی یونانی آن Rythmos یعنی تناسب و توافق بگیریم (نک: طبری،۱۳۵۹: ۵۲۶. همچنین در این باب: ژوکوفسکی ۱۳۸۲: ۱۹)[۴۲].

موسیقی درونی یا وزن این اشعار نیز انسجام خاصی ندارد و گاه متغیر است. وزن کارآواها به‌اتفاق، وزنی تکیه‌ای هجایی است و از قواعد وزن عروضی پیروی نمی‌کند.[۴۳]

هر چند نمی‌توان عناصر معنایی تکرار شونده در کارآواها را در ترتیبی متقن نظم داد؛ اما می‌توان با اطمینان گفت که این عناصر در ترتیب‌هایی گاه متفاوت، در کارآواهای تمامی مناطق و مشاغل تکرار شده‌اند:

۱. خواندن خداوند، پیامبر و ائمه معصوم به‌ویژه مولای شیعیان به تکرار و استمداد از آن‌ها برای رفع خستگی و تحمل سختی کار و درخواست برکت دهی به کار و محصول؛

۲. شکایت از سختی کار و ستم صاحبکاران و حاکمان؛

۳. ترغیب کارورزان به تسریع در روند کار و نکوهش تنبلی و کندی در انجام کار؛

۴. یادکرد پهلوانی‌های امام علی جهت نیرو گرفتن و مواجهه با خستگی کار؛

۵. ذکر معشوق و شکایت از هجران یار و دوری راه؛

۶. سخن گفتن با گیاهان و حیوانات و ترغیب آنان برای رشد بیشتر، کار و یا شیردهی؛

۷. بیان روند کار و توصیف کار به همراه اسامی ابزار و لوازم آن.

درونمایه کارآوا اغلب خوشبینانه و امیدوارکننده است و ازآنجاکه برای سبک کردن بار کار پدید آمده و خوانده می‌شده مورد التذاذ همه مردم قرار می‌گیرد (نک: آریان‌پور، ۱۳۵۴: ۹۲).

ی) تاریخچه کارآوا و فواید اجتماعی آن

کار در جوامع ابتدایی که اغلب با فعالیت‌های سخت، مکرر و منظم بدنی همراه بود و به شکل گروهی انجام می‌شد، نیازمند تجدیدقوا با دم و بازدمی هماهنگ میان کارورزان بود؛ بنابراین ادای هجاهایی بی‌معنی برای تقویت و هماهنگی عضلات در انجام کار ضروری می‌نمود؛ به‌عنوان‌مثال جرج تامسون به کار پاروزنی اشاره می‌کند. این کار که با فریاد کار عجین بوده است عملی عضلانی و مکرر است که با همراهی «فریاد مکرری که در ساده‌ترین صورت خود دو هجایی است، زمان را برای قایقران فاصله‌بندی می‌کند: او، اُپ .o, op هجای دوم ثقلا و هجای اول آمادگی را نشان می‌دهد» (تامسون، ۲۵۳۶: ۶۰). فاصله‌بندی و ریتم این آواها متناسب با مشقت کار متفاوت است؛ مثلاً هنگام کشیدن قایق که به‌مراتب دشوارتر از پاروزنی است هجاها «در فاصله‌های طولانی‌تر از یکدیگر قرار دارند. این فاصله‌بندی جای کافی برای بسط هجای آمادگی باقی می‌گذارد؛ مثلاً در فریاد ایرلندی زیر: هو-لی-هو-هاپ Ho-Li-Ho-Hop»(همان: ۶۰) این آواها که رفته‌رفته به‌صورت واژه‌های گویا و معنادار درآمد، شکل اولیه شعر و موسیقی است. تکرار و هماهنگی آواهای بی‌معنی نشان دهنده این مهم است که موسیقی بر شعر مقدم است. کارآواها به باور کارورزان، آنان را در انجام هرچه بهتر کار یاری می‌رساند. همان‌طور که رنه ولک می‌گوید: «در جوامع بدوی نمی‌توان شعر را از آیین، جادو، کار و بازی تمییز داد»(ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۹۹). کارآوا در ابتدا خود مکمل و بخشی از فرایند کار بوده است و رفته رفته با نضج و پذیرفتن شکلی مستقل گاه جدای از کار نیز استفاده می‌شده است.[٤٤] مثلاً در بازی‌ها، رقص‌ها، مراسم و جشن‌ها گاه کارآوا را به آواز و همراه با تقلید حرکات کار می‌خواندند؛ زیرا کارآوا در ذات خود با حرکات کار آمیخته است. در این مواقع با نواختن موسیقی نیز شعر و حرکت را همراهی می‌کردند و رفته رفته آیین‌ها و آداب متعددی را به وجود آوردند.[٤٥] از این جمله می‌توان به آیین باران خواهی، بادخواهی، کلید زنی، الله رمضونی و... اشاره کرد.[٤٦]

کارآواها ازآنجاکه آهنگ و روند انجام کار و همچنین درونیات کارورزان را در خود منعکس می‌کند، گنجینه‌ای است که می‌تواند وجوه مختلف فرهنگ یک ملت را در خود جای دهد.

اولین فایده اجتماعی‌ای که از اشعار کار می‌توان دریافت اهمیت بالای کار و تلاش و دوری از تنبلی و کاهلی در میان ایرانیان است که پیرو سفارش‌های دینی (از زرتشت تا اسلام) در میان ایرانیان پدید آمده است. در کارآواها مکرراً

به ستایش کارورزی و بدگویی از تنبلان و کاهلان پرداخته شده است.[۴۷] حتی در مضامین عاشقانه‌ای که در کارآوا مطرح می‌شود معشوق به‌عنوان کارورز و یا همیار و همکار توصیف می‌شود.

از خلال کارآوای دامداری و کشاورزی می‌توان مشخصاً به ارزش و اهمیت دام در میان دامداران و کشاورزان پی برد. کشاورزان با ستایش از گاو و سخن گفتن با او، تصدق خال گردن او می‌شوند و با دادن وعده‌غذا و جای گرم او را به انجام کار سخت شخم‌زنی تشویق می‌کنند.[۴۸] در کارآواها هر کس گاوی داشته باشد جامه نویی می‌پوشد و از نظر اقتصادی در شرایط مناسبی قرار دارد اما آنکه گاوی ندارد در فلاکت و نابسامانی است.[۴۹] نفرین دیگران نیز به آرزوی مردن گاو شیرده‌شان می‌انجامید که خود بلایی بزرگ به‌حساب می‌آمد.[۵۰]

سخن گفتن با حیوانات و گیاهان و خود را به‌جای آن‌ها گذاشتن و شرح‌حال گفتن در کارآوا مضمونی پرکاربرد است. گویا این باور که هر موجودی در طبیعت ذی‌روح و ذی‌شعور است از باورهای کهن مردمان بوده است که به گفته تامسون توتم پرستی از آن سرچشمه گرفته است.[۵۱] مثلاً در کارآواهای شیردوشی، که اغلب زنان به آوازش می‌خواندند، خالگردن خال‌خالی که به‌راحتی اجازه دوشیدن شیرش را می‌دهد و دم برنمی‌آورد ستایش شده است.[۵۲] در هنگام شیردوشی با خواندن کارآوای مخصوص آن، از گاو و گوسفند شیر بیشتری حاصل می‌کردند و باور داشتند درصورتی‌که آواز نخوانند از میزان شیر آن‌ها کاسته می‌شود؛ و یا در کار کشت و زرع و شالیزار چنان به تأثیر کارآوا بر رویش گیاهان باور داشتند که در هنگام نشاکاری برنج و وجین اول از بیم آنکه علف‌های هرز رشد نکنند آواز نمی‌خواندند (نک: جاوید، ۱۳۹۵: ۱۹۱-۱۹۲).

روحیه تعاون و همیاری در کارآواها موج می‌زند. همان‌طور که گفته شد کارآوا اغلب کارهای دسته‌جمعی را همراهی می‌کرده است و با بررسی مضامین آن می‌توان دریافت که مثلاً این که سرخوان پیوسته با عبارات: جواب بده، بگو ماشاءالله، بخوان و... همخوانان و کارورزان را وادار به پاسخ‌دهی و خواندن کارآوا می‌ساخته است (نک: بلادی، ۱۳۹۶: ۲۱۹)، تلاش او در جهت همیاری و به حاصل نشستن کار بوده و یا یک کشاورز در زمان دروی محصول در هنگام خستگی و عقب ماندن از کار هَی یار می‌گفته و دیگران را به کمک فرا می‌خوانده است (ابراهیمی، حسین، ۱۳۹۶/۱۲/۲۵) و یا کسانی که در همکاری تعلل و تنبلی می‌کردند با واژه‌های نامناسب خطاب قرار می‌گرفته و سرزنش می‌شده‌اند (نک: هاشمی، ۱۳۹۶: ۱۱۸).

کارآواهای چوپانی بیشتر شبه کارآوا به‌حساب می‌آیند. آنچه از نظر اجتماعی در این کار از اهمیت برخوردار

است نواهای متعدد و معنی‌داری است که چوپانان با نی می‌نواختند و همچون کارآوایی بدون کلام پیام خود را به اهالی ده و یا حیوانات منتقل می‌کردند؛ مثلاً نوای گیسه گل از مشهورترین آنان است. این شعر و آهنگ ستم نیروهای دولتی را در به اجباری فرستادن جوانان ده و یا گرفتن خراج و مالیات از این مردمان بازگو می‌کند.[۵۳]

اعتقادات شیعی و توسل به ائمه معصوم، به‌ویژه حضرت علی، به‌وضوح از خلال کارآواها قابل‌مشاهده است. برکت خواهی و استمداد از امام علی در تسهیل روند کار و قوت بخشیدن به بازوان کارورزان و الگوگرفتن از کَننده در خیبر به‌عنوان پهلوانی بی‌چون‌وچرا در کارآوای مشاغل مختلف به‌ویژه کارهای طاقت‌فرسا چون کار دریا و مزرعه به چشم می‌خورد که همگی نشان از اعتقادات پررنگ شیعی در میان ایرانیان دارد.[۵٤]

اشعار شالیزار به حدی در شکل‌گیری فرهنگ مناطق شمالی مؤثر بوده است که آن‌گونه که ناصر وحدتی در مصاحبه‌ای اشاره می‌کند، شالیزار محور فرهنگ استان گیلان است و مناطقی که در آنها کار شالی انجام می‌شده است از نظر فرهنگ با مناطق همجوار تفاوتی چشمگیر داشته است.[۵۵]

در میان اشعار چارواداری می‌توان به درد و رنج این طبقه پایین اجتماعی پی برد. چراکه چاروادار پیوسته در سفر بوده است و هیچ‌کس دخترش را به زنی به او نمی‌داده است.[۵٦]

ترانه‌های کار به جا مانده از مناطق مختلف به‌نوعی شرایط زیستی و جغرافیایی آن منطقه را نیز بازگو می‌کند. مثلاً ترانه‌های بلوط چینی در شمال کشور رایج نبود و در مناطق استان لرستان بسیار پرکاربرد بوده است و یا آواهای شالیزار که در مناطق مرکزی نشانی از آن نمی‌توان یافت.

در کارآواها می‌توان به افکار کارورزان و روابط میان آنان نیز پی برد. مثلاً در کارآوای بنایی می‌توان روابط میان استادکاران و شاگردان و دیدگاه اعتقادی اجتماعی آنان را کشف کرد و دریافت که یک بنّا در سال‌های گذشته چه می‌اندیشیده است و یا چقدر از کارش می‌زده و چه مصالحی را استفاده می‌نموده است.

ک) وجوه ادبی کارآوا

تصنع و هنرنمایی –چنان که قابل‌انتظار است– در کارآواراهی ندارد. زبان، ساده و روان است و از زبان گفتار کارورزان در صمیمیت و سادگی پیروی می‌کند. هر آنچه از آرایه و معنی که در گفتار و محاوره مردمان کاربرد دارد در کارآواها به همان میزان رواج یافته است. ازآنجایی‌که مردم گذشته باور داشتند که گیاهان، حیوانات و به‌طورکلی مظاهر طبیعت ذی‌شعور هستند، در کارآواها سخن گفتن با طبیعت مساله‌ای طبیعی و پرکاربرد است و این، آرایه تشخیص را

پرکاربردترین آرایه این نوع ادبی ساخته است. تشبیهات آشنا و پرتکرار از دیگر آرایه‌های پرکاربرد این نوع ادبی است؛ همچنین دو آرایه کنایه و مجاز نیز بسیار دیده می‌شود؛ به‌طورکلی زبان کارآوا آینه‌ای است از زبان و گفتار سخنورانشان که سادگی در تمام وجوه زندگی‌شان، جاری بوده است.

۳. نتیجه‌گیری

کارآوا اصوات، کلمات و یا جملاتی است اغلب منظوم و گاه غیرمنظوم که در صورت منظوم بودن قالب خاصی نمی‌پذیرد و اغلب از وزنی تکیه‌ای‌هجایی برخوردار است. کارآوا به قصد همراهی با کار سروده‌شده و همراه با کار به آواز و هماهنگ با ریتم کار به‌صورت جمعی – و به‌ندرت فردی– خوانده می‌شده است. کارآوای گروهی، اغلب به شکل جمله و جواب میان سرخوان و همخوان‌ها رد و بدل می‌شده است. کارآوا به لحاظ زبانی و ادبی از هرگونه تصنع و پیچیدگی به دور است؛ آرایه تشخیص از بارزترین صناعات ادبی این نوع به شمار می‌رود و مجاز، کنایه و تشبیهات ساده در آن فراوان است. به لحاظ زبانی آکنده از اصطلاحات کار و عبارات محلی و بومی است. در قلمرو معنایی اغلب مرتبط با کار مورد نظر است و دغدغه‌های اجتماعی– عاطفی کارورزان را دربرمی‌گیرد. این‌گونه شعری به‌نوعی مکمل کار و عمل بوده است. کارآوا نوع ادبی مستقلی است که با ویژگی‌های مختص به خود تشخص و استقلال یافته است، خود سرچشمه شکل‌گیری شعر و موسیقی است و نه‌تنها از منظر علم انواع و نقد ادبی که از نگاه جامعه‌شناسی و موسیقی نیز از اهمیت بسیاری برخوردار است. با مطالعه کارآوا به‌عنوان نوعی مستقل و بررسی سیر پیدایش، نضج و زوال آن می‌توان به اهمیت کار به‌عنوان بستری برای شکل‌گیری شعر و هنر و عاملی اساسی در رشد و زوال برخی از شاخه‌های انواع ادبی پی برد. کارآوا با نخستین تلاش بشر برای معاش به شکل آنچه فریاد کار می‌نامند، زاده و در طی قرن‌ها پس از بالیدن در دامن کار با رشد فناوری به زوال خود نزدیک شد. امروزه رد پای کار و نوای کار را می‌توان در برخی آداب‌ورسوم، مراسم سوگ و سرور و مقام‌های موسیقایی جست.

پی‌نوشت‌ها

۱. مقصود ما از نقش تأویلی آن است که جاناتان کالر از آن با عنوان هنجار یا انتظاری یاد می‌کند که در رویارو کردن خواننده با متن همچون راهنما عمل می‌کند (نک: دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، مکاریک، ۱۳۸۳: ص ۳۷۶).

۲. «بانگ در اصل فریاد و خروش آهنگین از سر شادی یا غم در زبان پارسی است. هنوز در زبان کرمانجی شمال و کرمانجی جنوب واژه "بان" و "دنگ" به همین معنی رایج است در مناطق زاگرس نشین ایران واژه بانگ در اشکال "بُنگ" و "بَنگ" در میان بختیاری‌ها و "دُنگ" در میان لرها همگی به همان معنی کاربرد دارد: فریاد آهنگین» (جاوید، ۱۳۸۵: ۲۳).

۳. گویش‌های ایرانیِ دیگر، جز گویش فارسی، در بخش تشخیص وزن کارآوا به دلیل ناآشنایی نگارندگان با ساختار آوایی و تلفظ گویش‌ها (جز در مواردی که منابع صوتی در دست نگارنده بود)، تعمق در وزن و آهنگ اشعار را دشوار می‌ساخت؛ بنابراین اشعار بررسی شده در بخش وزن کارآوا، گویش‌های متعدد ایرانی از قبیل بلوچی، گیلکی، طبری، کردی و... را در بر نمی‌گیرد.

٤. می‌توان گفت در حد توان نمونه کارآواهای رایج تمامی استان‌های کشور را از نظر گذرانده‌ایم. به دلیل گستردگی کار، تنها به قسمتی از این فهرست اشاره می‌کنیم: تنکابن(بجار، برنجکوبی، گالشی، مشکه زنی، خیاطی، سبزی کاری) کاشمر (درو، صلوات خوانی، چوپانی، قالی بافی) بوشهر، گناوه (انواع نیمه، توزین گندم) مازندران (شخم زنی، آبیاری، شالی کاری، چارواداری، کرچال"جاجیم بافی") کهگیلویه و بویر احمد (شالی کاری، خرمن کوبی، بلوط چینی، مشکه زنی) رودسر گیلان، روستای شیشه گوراب خشک بیجار گیلان (نشاکاری)، خوزستان دشت لالی (داشت و برداشت محصول) رزن همدان (درو) قره قباد قزوین (درو، صلوات خوانی) اندیمشک (خرمن کوبی) سمیرم (شیردوشی)، آیاده فارس (توزین گندم)، قوچان (مشکه زنی) خوزستان (انواع نیمه) سمنان (دامداری، درو، چوپانی، صلوات خوانی) شرق خراسان (هاشی ماما"ترکیب لالایی و شیردوشی"، دعای باران، خرمن کوبی، درو، کوسن دهی"جدا کردن کاه از گندم")برازجان (توزین گندم) ساوه (آبیاری) زنجان (پوپانی، برداشت محصول، باران خواهی و..) بلوچستان (خرماچینی) کرمانشاه (شخم زنی، جاجیم بافی، کاه گل کشیدن، مشک زنی و..) سیستان (کشاورزی) آذربایجان (کاشت، داشت و برداشت محصول، شیردوشی، مشکه زنی، سایا و...) شیراز، سروستان (قالی بافی، کشاورزی و..) اصفهان (مشکه زنی، مسگری، کشاورزی و..) لردگان و اردل(نشای برنج"تولکی") شهرستان قروه (برداشت محصول)، ده بالای یزد، کسنویه یزد (قالی بافی) علی آباد کتول (آیین تندوره)، ایلام (برداشت محصول، مشک زنی، بلوط چینی، شن کردم "جدا کردن کاه از دانه"، حصیربافی و...)، کردستان (کشاورزی، مسگری و...) سیرجان (مشک زنی، کاه باد کردن، درو) و بسیاری دیگر.

۵. حنیف می‌نویسد: «غنای اشعار کار با سطح دانش رسمی و آمیختگی مردم با مظاهر تمدن نسبت عکس دارد. بدین صورت که آواهای کار مردم ساکن در کوه‌ها و مناطق دورافتاده به نسبت ساکنان دشت‌ها و شهرها از غنای بیشتری برخوردار است»(حنیف، ۱۳۸۶: ۴۰).

٦. جَهله کوزه‌ای شکم‌گرد با دهانه‌ای تنگ و لوله‌ای بوده است که از آن برای آوردن آب از سرچشمه استفاده می‌کردند.

۷. کَرکید (کرکیت)، از ابزار قالیبافی است که دفه، دفته، دفتین و... نیز خوانده می‌شود. «آلتی فلزی که دارای دسته‌ای است شبیه شانه که نساجان هنگام بافتن پارچه آن را در دست گیرند و لای تارها زنند تا آنچه بافته شده به هم پیوسته و محکم گردد.»(لغتنامه دهخدا، ج۷، ص۱۰۹۴۷ ذیل مدخل دفته).

۸. علیرضا پورامید به این تکنیک‌ها اشاره می‌کند و آن‌ها را برگرفته از شغل نانوایی برمی شمرد (نک: مقاله موسیقی کار، ۱۳۹۶: ۸۳).

۹. همان‌طور که صادق هدایت می‌نویسد «ترانه‌های عامیانه در عین حال وظیفه دوگانه شعر و موسیقی را انجام می‌دهد»(۱۳۸۳: ۳۸۱) و کارآوا به‌عنوان اولین جلوه‌های این ترانه‌ها، به خوبی این دو نقش را ایفا کرده است و حتی بنا بر کارکرد آن، در این نوع بیشتر تاکید بر نقش موسیقایی است.

۱۰. گاهی ترانه‌های کار که کارکرد اصلی آن هماهنگ ساختن کارورزان است با مضمونی بی‌ربط به کار مورد نظر خوانده می‌شده است. در این صورت هر چند رابطه شعر با کار مورد نظر کمتر است اما همچنان به دلیل ایفای نقش‌های اصلی این نوع ادبی، کارآوا به شمار

ادامهٔ پی‌نوشت‌ها

می‌آید. به‌عنوان‌مثال احمدی ریشهری در شرح ترانه‌های کار ساروجکوبی می‌نویسد: «سرخوان هر شعر و آهنگی را که برای خواندن مناسب باشد به خدمت می‌گیرد و دیگر کار به آن ندارد که مضمون شعر چگونه است.»(احمدی ری‌شهری، ۱۳۸۱: ۱۰۱).

۱۱. به‌عنوان‌مثال بالا کشیدن لنگر و بادبان و یا کار پاروزنی گاهی با نواختن طبل، دهل یا دمام همراه می‌شده است (نک: بهرامی، ۱۳۹۰: ۲۶؛ زند مقدم، ۱۳۸۲: ۳۲۰).

۱۲. مقصود ما این است که به تناسب تغییر ریتم کار، ریتم و وزن کارآوا نیز متغیر است.

۱۳. «با بررسی ترانه‌های ویژه کودکان، ترانه‌هایی که در حین کار خوانده می‌شوند و نیز ترانه‌های محلی می‌توان موسیقی سنتی هر یک از جوامع را مورد مطالعه و بررسی قرار داد.»(عثمان، ۱۳۷۱: ۶۷).

۱٤. برای آگاهی از اصطلاح وجه ادبی و تفاوت آن با نوع (نک: قاسمی پور، ۱۳۸۹).

۱۵. در این مناظره که میان بز و درخت خرما رخ می‌دهد هر یک به تفاخر از سوددهی خود برای ساخت ابزار کار و زندگی دم می‌زنند؛ درخت می‌گوید: «من میله کشتی‌ها هستم، من دکل بادبان‌ها هستم، جاروب از من کنند که ورازند مکان و مان (=خانمان)، گواز (= برنج کوب و دنک) از من کنند که کوبند جو و برنج...موزه‌ام برزیگران را...رسن از من کنند که پای تو را بندند...بز نیز پاسخ گفت:...کمر از من کنند که با مروارید آرایند، موزه‌ام سزای آزادگان و ساز و برگم [سزای] نجبا و دستکشم بر دست شاهزادگان و پادشاهان هم مرز، مشک آبدان از من کنند به دشت و بیابان...زه از من کنند که گور به‌بندند...تسمه از من کنند که با آن زین بندند...انبان از من کنند ...و از من گیرند شیر و پنیر برای جوانان و ماست و کشک...» (آبادانی، ۱۳۴۵: ۲۰۷-۲۱۱).

۱٦. نمونه این تقلید از صدای حیوانات همچنان در کارآواهای باقی مانده به چشم می‌خورد. به‌عنوان‌مثال ساربانان بلوچ با تکرار متناوب آوای «دِرّو باگا» در میان آواهای بی‌معنا شتران را می رانده و به حرکت وا می‌داشته است: درو باگا اِ اِ اِ/ درو باگا/ چِرت چرت چرت/ درو باگا/ هه هه هه و...(لوح پانزدهم، ترک یک) که گمان می‌رود از ریتم و آهنگ راه رفتن شتران و یا نوای شتران الهام گرفته شده باشد.

در ایلام نیز برای ترغیب دام‌ها به آب خوردن آوای «هذذذذذذیه» را با کشش ادا می‌کنند (منتی، ۱۳۹۶: ۳۶۳).

۱۷. در آوای لایروبی جوی‌ها در سیستان می‌توان صدای ضربات تیشه را شنید: «برش به سرش ذوالفقار/ جهنم است پای کار/کشته است از برزگر خاکسار/ توان بده تیشه کو آکو کو»(ایرج افشار، ۱۳۹۶: ۲۸).

۱۸. به‌عنوان‌مثال می‌توان به آوای خرمن کوبی گندم در بختیاری اشاره کرد که به آوای «هُلِی های» نیز مشهور است و در آن همین آوای بی‌معنی به کرات تکرار می‌شود و گویی آهنگ و صدای کار و چرخ خرمن کوبی است: هلی‌های های های/ هلی‌های هی هی/ هلی‌های های های/ هلی/...اُ گر خیالت نگرم مِی مِنِه مال مردُم/ گه ملکی به پا کنُم کهسارِ بگردُم.... (در میانه این آواها ریتم خوانش بنا بر تغییر ریتم کار تند و یا کند می‌شود و تا پایان کار به تکرار ادامه پیدا می‌کند) (هوشنگ جاوید، ۱۳۹۰: لوح پانزدهم، ترک۳، جارها و آواها، ۱۳۹۰).

۱۹. «اولش دوغی جاخو[جای خودش]، لاکی پیش اومد، لاکی جاخو آخرش هم پیش اومد شد/چهره‌ای پیش رفت/ دوغی سه تا تار و یکی سر/ بچینین هی جاخو چیندم/ آخر پیش اومد/ بیشتر پیشرفت شد/ سرش جاخو رفت/ جاخو پن وش یکی جاخو/ یوشکی[یکی‌اش] دو تا سنجتی نو/ دوشکی[دوتاش] دوغی جاخو/ دو تا هم سورمه‌ای/ پیش سه تا لاکی سر/ سره جاخو//دوباره دارچنین/دودوش قهوه‌ای/پیش اومد/سنجتی آخرش جاخو/پاره‌اوشکی پیش اومد» (توحیدی، ۱۳۹۶ :۸۸).

۲۰. محمد طبیب عثمان می‌نویسد: «ترانه‌ها را نمی‌توان جدا از آهنگ یا حتی سازی دانست که در هر فرهنگ به همراه آن خوانده یا نواخته می‌شده است» (۱۳۷۱: ۶۳) و این ویژگی ترانه با کارآوا سازگاری دارد از آن جهت که آن را نیز نمی‌توان از آواز و ریتمی که به آن خوانده می‌شده است، جدا دانست.

۲۱. ترجمه: «پری پری گفتم گاوم به سوی من آمد/ دست و پایم جان گرفت/ گاو من از گاوهای دیگر جدا شد و از آن‌ها فاصله گرفت/ خورد و چرید و سیر شد و آمد/ ماده گاوم سیاه است و مال سیستان/ خدایا او را از من نستانی/ رفتم گاوم را بیاورم/ گوهری کنارم افتاد/ رفتم گاوم را بدوشم/ گوهری در ظرف شیرم افتاد».

ادامهٔ پی‌نوشت‌ها

۲۲. ترجمه: من کار شالیزار نمی‌کنم مادر نمی‌کنم مادر/ آهای مادر آهای مادر/ من کار خانه را انجام نمی‌دهم مادر انجام نمی‌دهم مادر/ آهای مادر آهای مادر/ عزیز کارم را انجام بده! دختر کارم را انجام بده/ برای تو امسال بهار پارچه مخمل می‌گیرم...».

۲۳. در باب خوانش تکیه‌ای هجایی اوزان عروضی (نک: طبیب زاده، ۱۳۹۰: صص ۱۲۳-۱۳۶).

۲٤. ترجمه: «آن سوی ناصرآباد وادیمی هستی/ که سابک(اسم دختر) بالا می‌رود برای خوشه چینی/ الهی نان زهر و بلا بشود/ که دست نازک سابک خونی گشته».

۲۵. برای آشنایی با «جارآوا» (نک: همایون سپهر و خزایی، ۱۳۹۱، صص۸۵-۹۷).

۲٦. این نوع از ترانه‌ها برای بر سر مهر آوردن میش‌ها و بزهایی خوانده می‌شود که از شیر دادن به فرزند خود امتناع می‌کردند. پس از خواندن این ترانه که با نوازش دام همراه است، دامِ مادر مهربانی را از سر می‌گیرد و فرزند را می‌پذیرد (ر.ک: شاه حسینی، ۱۳۷۸: ۱۴۳).

۲۷. « "نیمه" یا "نهمه" نغمه و آواز دریایی جاشوها در لنج ها و هنگام صید و کار بر روی دریا در سواحل خلیج فارس و به خصوص بندر بوشهر است.» (بهرامی، ۱۳۹۰: ۱۱؛ در باب نیمه‌ها همچنین ر.ک: خواجه‌ئیان، ۱۳۷۰: صص ۱۳۷-۱۴۸).

۲۸. حمید جعفری در مقاله "ترانه‌های کار" در "دانشنامه فرهنگ مردم ایران" این ترانه‌ها را در مازندران به این نام رایج می‌داند و توضیح می‌دهد که کودکان برای حفاظت مزرعه در برابر کلاغ‌ها این ترانه را می‌خوانند (ج ۲، ذیل مقاله ترانه‌های کار، ۱۳۹۳:۶۲۶). حمید سفیدگر شهانقی از همین گونه ترانه با همین کارکرد با نام هولاوارلار یاد می‌کند و وجه تسمیه این نوع شعر کار را این‌گونه شرح می‌دهد: «"هولاوار" از ترکیب دو واژه "هو" به معنی "حیوان" و "وار" در مفهوم "برو" به وجود آمده است. پسوند "لا" نیز به احتمال قوی بر اساس قانون آهنگ کلمات در زبان ترکی به آن اضافه شده است». (ترانه‌های کار در آذربایجان، ۱۳۸۸ :۳۹) اما به نظر می‌آید بهترین معادل فارسی این نوع شعر، «مترسک‌خوانی» باشد که در «آواهای کار اقوام ایرانی» از آن یاد شده است(ر.ک: حنیف، آنی زاده، ۱۳۹۱: ۲۵).

۲۹. نیمه میداف از این جهت لازمه کار بوده است که با هماهنگی در کار پاروزنان و هدایت آن‌ها در جهت نگه داشتن ریتم، از اختلال در کار جلوگیری می‌کرده است.

۳۰. ترجمه: هوآلالا (اسم صوت)...هوآلالا «هو» کردی باغ ما را پامال کردی/ هوآلالا «هوی» تو را قربان، مشربه دست تو را قربان/ باغ ما را پامال نکن، دل ما را آب نکن/ هوآلالا جان تو را قربان، ما می‌خواهیم برویم به خانه‌مان/ هوآلالا جلوتر نیا ما/ می‌خواهیم بریم خانه‌مان، هوآلالا جان تو را قربان.

۳۱. آقای ناصر وحدتی در مقاله خود با عنوان «کار خالق موسیقی در جهان» در پی تحقیقات میدانی‌ای که برای جمع‌آوری ترانه‌های کار به عمل آورده است می‌نویسد: «هرگاه به زنی پیر مراجعه می‌کردم تا برای من بخواند، می‌گفت: در اینجا بالای تالار، داخل اتاق، روی ایوان و... جای خواندن نیست! باید رفت شالیزار و آنجا به علف هرز چنگ انداخت تا صدها ترانه و تصنیف به یاد آدم بیاید» (وحدتی، ۱۳۹۶: ۵۲).

۳۲. ترجمه: «دروگر درو می‌کند و پیش می‌آید/ آب از چشمه کوه‌ها می‌نوشد و می‌آید/ اگر از خاطر یارم بگذرم/ همچون پرنده پرواز می‌کند و می‌آید».

۳۳. ترجمه: «سبز می‌کنم زمین را/ الاهو(اسم صوت)/ یاد می‌کنم خدا را/ محمد که همچون دُر است/ می‌کارم و می‌خورم محصول این کشتزار را/ سبز می‌کنم زمین را/ به دوستی خدا و پیغمبر/ تخم برنج می‌کارم/ فکر زمستان را می‌کنم/ زردآلو زرد است/ رسید مثل انبه...»

۳٤. برای آشنایی با این آیین (ر.ک: حسینی، ۱۳۹۶: ۲۷۰-۲۷۱).

۳۵. اشعار سایا که سرودهایی‌اند که سایاچی‌ها می‌خواندند، به لحاظ فکری دست در دست کارآوای کشاورزی و دامدارای دارد. در این اشعار، سایاچی که دوره گردی است که در اواخر پاییز خانه به خانه می‌گردد و با زبان ترکی برای دام و محصولات دامداران و کشاورزان دعای خیر می‌کند، با توصیف گوسفندان، بره‌ها و... و اظهار محبت به چهارپایانی که برکت زندگی و امرار معاش صاحبانشان را رقم می‌زنند آرزوی فراوانی محصول برای آنان می‌نماید. سایاچی در سرودهای خود، گیاهان و حیوانات را ذی شعور می‌داند و از زبان آنان

ادامهٔ پی‌نوشت‌ها

سخن می‌گوید. «جانیم قویونون قاراسی/قیخلیغی پولاد پاراسی/ یاز گونو دله مه سی/ پاییزدا کوده مه سی/ قیش گونو قوغورماسی» (روشن، ۱۳۵۸: ۱۶).

۳۶. ترجمه: «سلام علیک سای بیگ/ یکی از یکی بهتر/ سایا که آمد دیدید؟ /سلام داد جواب دادید؟/ بره نر پیشانی بلند را/ به سایا دادید؟/ خانه‌تان با صفا باشد/ گرگ‌ها زوزه نکشند/ دشمنانتان گرسنه بمانند/ چوپان‌هایتان سیر بروند».

۳۷. برای اطلاعات بیشتر در باب وزن کارآوا (نک : وزن اشعار کار، ۱۴۰۰: صص ۳۴۱-۳۷۸. از همین نگارندگان).

۳۸. برای تفصیل بیشتر در باب بینامتنیت بینانشانه‌ای (نک: نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۲۶۰-۲۶۱).

۳۹. آقای احمدی ری‌شهری در کتاب سنگستان به این مهم اشاره می‌کند (نک: ۱۳۸۱، ص ۱۰۴).

۴۰. درباره یزله و چگونگی آن (نک: وجدانی، ۱۳۸۶، ج۲، ذیل مدخل یزله خوانی؛ و همچنین: محمد تقی مسعودیه، ۱۳۵۶: ۱۵).

۴۱. هر چند پس از ورود اسلام به ایران چاووشی خوانی رونق و شکوهی دیگر یافت اما چاووش خوانی، سنتی بسیار کهن‌تر در میان ایرانیان است و چاووش خوانان در آغاز همان نقیبان و طلایه داران لشکر بوده‌اند که در حین کار خود و به اهداف مشخص چاووش می‌خواندند. برای اطلاعات بیشتر در این باره (نک: شریفیان، ۱۳۸۳: ۶۳-۷۰).

۴۲. به نمونه‌ای از قافیه‌ها در کارآوای خرمن کوبی منطقه سروستان توجه کنید: «هلی جونم هلی مالم هلی هو/ هلی مال بفادارم هلی هو/ بگرد خرمن کش و زحمت کشم گو/ بگرد مال بفادارم هلی هو/ بگرد بار دگر سالاربونم/ هلی مالم بگرد جونم هلی هو/ بیریزم گندم دونه به دونه/ بیچینم گندم خوشه به خوشه/ هلی مالم هلی هو...(همایونی، ۱۳۷۱: ۲۷۳).

۴۳. نمونه‌ای از کارآوای پنبه چینی اصفهان را در رابطه با تغییر وزنی می‌آوریم: «از...مندیل/ از امامزاداس قندیل/ از قصاباس دنبه/ از سربازاس سنبه/ سمبه و دمبه و قندیل و مندیل/ مرد غریبم زی پنبه/ از راه رسیدم زی پمبه...(پناهی، ۱۳۶۹: ۲۶۱).

۴۴. شهانقی می‌نویسد: «ترانه‌های کار بعدها به‌صورت مکمل‌تر و گاه با رقص و موسیقی همراه شده و نه در هنگام کار و تلاش بلکه در موقع استراحت و تفریح و آرامش خوانده می‌شود.»(شهانقی، ۱۳۸۸: ۸) از این دسته از کارآواها که رفته رفته از همراهی با کار جدایی پذیرفته، می‌توانیم به اشعار سایا در میان اقوام ترک اشاره کنیم.

۴۵. خواندن کارآوا و حتی انجام کار برای تفریح و همراهی آن با ساز و آواز در مشاغل مختلف معمول بوده است و این امر رفته رفته به شکل آداب، مراسم و رقص‌های محلی خود را نشان داده است. به‌عنوان‌مثال در آفاق جزیره قشم می‌خوانیم: «راه‌هایی که سفر بودیم داخل بندر می‌شدیم تفریح می‌کردیم... وقتی بادبان بالا می‌بردند دهل می‌زدند، می‌خواندند. آنقدر به شوق می‌آمدند ملوان‌ها که یک بار بادبان را می‌بردند بالا، پایین می‌آوردند. باز می‌بردند بالا. خواننده داشتند به اسم نهمی، دهل، عود، موراوت...»(زندمقدم، ۱۳۸۲: ۳۲۰)

۴۶. فؤاد توحیدی در مقاله خود به برخی از این آیین‌ها اشاره کرده است: ۱۳۹۶: ۸۷.

۴۷. بخشی از کارآوای نشا در میان مردمان بختیاری: ...تیل کور کای عباس، خل چواس، مازه رأس...(چشم‌های کور عباس که همیشه کار نمی‌کند و از زیر کار در می‌رود)... تیم کش لیشش/ شل زن لیشش/ گل و ریشش/ واخش خیششوا همریشش (کسی که تخم می‌کشد بی‌عرضه است کسی که زمین را شخم می زند گلاب به ریش او با پدرزنش و باجناق او) (همت هاشمی، ۱۳۹۶: ۱۱۱-۱۱۲).

۴۸. یکی از کارآواهای خرمن کوبی در منطقه فریدن را مثال می‌آوریم: برو برو خرمن کوبی/ آهای آهای زبون بسته/ ارچوم بسته بچوم بسته/ همین آشوم حالا تا شوم/ هی هی و هی هی، هی هی و هی هی/ برو برو رد شو بینم/ ای نازنین پا بر زمین/ بپرهوا نخور زمین/ برو بینم نشی خسته/ آهای آهای زبون بسته/ قربان میرم هوشی تو رو/ زلف و بناگوشی تو رو/ برو برو قاطر کردی/ خوردی و بردی مال مردم/ از این خرمن نخور گندم و.... (پناهی، ۱۳۶۹: ۲۵۱-۲۵۲).

۴۹. از کارآواهای شیردوشی بختیاری است: «هر که گابی ادوشه/ جومه نوی اپوشه/ هرکه گابی نداره/ آه سردی ورآره» (کاظم پوره، موسیقی و ترانه‌های بختیاری، ص ۳۱-۳۲).

۵۰. چقدر مو بزنم بیچاره بولو/گرفتار دکوتم از دست زلو/ الهی بمیره تی گاوه کولو/ مره شیدا بگود پیوسته ابرو (پناهی، ۱۳۶۹: ۲۵۷).

ادامهٔ پی‌نوشت‌ها

۵۱. نک: (Thomson: studies in Ancient Greek society, 1949: pp. 36-40) به نقل از جامعه شناسی هنر، ص ۹۸.

۵۲. «جونم گام جونم گام/ شیر دادم هیچ دنگ ندام/ نوم خدا ورجونش/ تیا حسود قروونش» (همایونی، ۱۳۷۹: ص ۱۶۲-۱۶۳).

۵۳. چوپان با نواختن آهنگ ترانه گیسه گل با نی، به معشوق خود پیام می‌رسانده که پدر را خبر کن که سواران دولتی به سوی ده می‌تازند و یا دزدان به گله زده‌اند: صد تا سواره گیسه گل/ سینه‌ی گداره گیسه گل/ بابا خبرکن گیسه گل/ قوچای رنگی گیسه گل/ نری درنگی گیسه گل/ گله رو بردن گیسه گل...(آهنگ گیسه گل با صدای یوسف سلیمی) هوشنگ جاوید نیز به این مهم اشاره کرده است:«در بخشی از ایران چوپان‌ها با همدیگر رمز و راز داشتند. حتی با صداها و جارهای موسیقایی مثل فریادها، کل یا کلیله.... اما در قسمتی از ایران با نی. یکی از آهنگ‌هایی که با نی می‌زدند شمارش گله بوده است. اگر دشمنی...رد می‌شد آن‌ها با رمز به هم خبر می‌دادند...(برنامه رادیویی کار و نوا، آرشیو رادیو اقتصاد، ۹۹/۹/۱۲).

۵٤. نیمه‌ها به لحاظ مضامین شیعی در صدر کارآواها قرار دارند: «حیدری حیدرشاه/ و صفدری حیدرشاه/ مولامی حیدرشاه/ آقامی حیدرشاه/ حیدر حیدرشاه/ مرداش حیدرشاه/ جواب بده حیدرشاه/ روزی می‌خوریم حیدرشاه/ آقا بگو حیدرشاه....» (بلادی ۱۳۹۶: ۲۲۰).

۵۵. بخشی از مصاحبه ناصر وحدتی با رادیو اقتصاد: «از لیش [موطن گوینده] تا سیاهکل هفتصد متره...کسانی که در خود شهر سیاهکل یا بازارسری زندگی می‌کردند می‌گفتند چرا انقدر حرف و حدیث[منظور قصه و افسانه و آواز است] در لیش هست اما در سیاهکل نیست. می‌گفتم شما اینجا بجار ندارید، برنج نمی‌کارید که! این‌ها همه فرهنگ بیجاره. دانش بیجار و شالیزاره.»(برنامه رادیویی کار و نوا، آرشیو رادیو اقتصاد، ۹۹/۹/۱۴).

۵٦. چربه داری خوبه دوزار روخانه/ نامزدبازی خوبه جار بالاخانه/ نامزدبازی خوبه منزل صفا بو/ خوشه صدا خوبه یه روزه را بو/ چربه داران مگه خدا ندارن/ خرابه مجنن دلخا ندارن (دانای علمی، ۱۳۹۶: ۱۸۱-۱۸۲).

کتابنامه

آبادانی، فرهاد. (۱۳۴۵). «درخت آسوریک». مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان. ش ۲ و ۳. صص ۲۱۱-۲۰۷.

آریان‌پور، امیرحسین. (۱۳۵۴). اجمالی از جامعه‌شناسی هنر. تهران: دانشگاه تهران.

آنی‌زاده، علی؛ حنیف، محمد. (۱۳۹۱). آواهای کار اقوام ایرانی. تهران: انتشارات مرکز تحقیقات صداوسیما.

ابوالحسن مسعودی، علی بن حسین. (۱۳۷۴). مروج الذهب. ترجمه ابوالقاسم پاینده. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

ابوالفرج اصفهانی، علی بن الحسین. (۱۳۶۸). الاغانی. ترجمه محمدحسین مشایخ فریدنی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

احمدی ری‌شهری، عبدالحسین. (۱۳۸۱). سنگستان. ج۱. شیراز: نوید شیراز.

افشار، ایرج. (۱۳۹۶). «اهمیت موسیقی کار و تلاش در سیستان». به کوشش هوشنگ جاوید. فرهنگ موسیقی کار در ایران. تهران: سوره مهر. صص ۲۱-۳۰.

باباچاهی، علی. (۱۳۶۸). شروه سرایی در جنوب ایران. تهران: مرکز فرهنگی و هنری اقبال.

بلادی، محمدرضا. (۱۳۹۶). «نیمه‌های کار در موسیقی بوشهر و گناوه». به کوشش هوشنگ جاوید. فرهنگ موسیقی کار در ایران. تهران: سوره مهر. صص ۲۱۵-۲۲۶.

بهرامی، تکتم؛ شفیعیون، سعید؛ جعفری قنواتی، محمد. (۱۴۰۰). «وزن اشعار کار». مجله فرهنگ و ادبیات عامه. دوره ۹. شماره۳۸. صص ۳۴۱-۳۷۸.

بهرامی، منصور. (۱۳۹۰). نیمه سمفونی دریا. تهران: آینه کتاب.

بیرو، آلن. (۱۳۶۶). فرهنگ علوم اجتماعی. ترجمه باقر ساروخانی. تهران: مؤسسه کیهان.

پناهی سمنانی، محمداحمد. (۱۳۶۹). شعر کار در ادب فارسی. تهران: مؤلف

_____. (۱۳۸۳). ترانه و ترانه‌سرایی در ایران. تهران: سروش.

پورامید، علیرضا. (۱۳۹۶). «موسیقی کار». به کوشش هوشنگ جاوید. فرهنگ موسیقی کار در ایران. تهران: سوره مهر. صص ۸۶-۷۵.

پوره، کاظم. (۱۳۸۱). موسیقی و ترانه‌های بختیاری. تهران: آنزان.

پورهمایون، علی‌اصغر. (۱۳۴۴). اقتصاد. تهران: دانشگاه تهران.

پولاک، جکسون. (۱۳۷۳). سفرنامه پولاک: ایران و ایرانیان. ترجمه کیکاووس جهانداری. تهران: خوارزمی.

تامسون، جورج. (۲۵۳۶). خاستگاه زبان، اندیشه و شعر. ترجمه جلال علوی نیا. تهران: حقیقت.

توحیدی، فؤاد. (۱۳۹۶). «ترانه‌ها و آوازهای کار در استان کرمان». به کوشش هوشنگ جاوید. فرهنگ موسیقی کار در ایران.

تهران: سوره مهر. صص۸۷-۱۰۰.

جاوید، هوشنگ. (۱۳۸۵). «چاووش، بانگ قدسی». مقام موسیقایی. شهریور. شماره ۵۰. صص ۲۲-۲۶.

_____. (۱۳۹۵). نقش زن در موسیقی مناطق ایران. تهران: سوره مهر.

_____. (۱۳۹۶). فرهنگ موسیقی کار در ایران. تهران: سوره مهر.

جعفری، حمید. (۱۳۹۳). «ترانه‌های کار». زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی. دانشنامه فرهنگ مردم ایران. ج ۲. تهران: مرکز دائره‌المعارف بزرگ اسلامی. صص۶۲۲-۶۳۰.

حسینی، سید احمد، (۱۳۹۶). «موسیقی کار در علی‌آباد کتول». به کوشش هوشنگ جاوید. فرهنگ موسیقی کار در ایران. تهران: سوره مهر. صص ۲۶۷-۲۷۶.

حنیف، محمد. (۱۳۸۶). «آوای کار اقوام و همبستگی ملی». فرهنگ مردم ایران. زمستان. ش ۱۱. صص ۳۷-۵۰.

خواجه‌نیان، میترا. (۱۳۹۱). «نی‌مه؛ کارآوای ساحل نشینان بوشهر». فرهنگ مردم ایران. شماره ۲۸ و ۲۹. صص ۱۳۷-۱۴۸.

دانای علمی، جهانگیر. (۱۳۹۵). «موسیقی، کار و زندگی در غرب مازندران». تهران. سوره مهر.

_____. (۱۳۹۶). «ترانه‌های کار در تنکابن». به کوشش هوشنگ جاوید. فرهنگ موسیقی کار در ایران. تهران: سوره مهر. صص ۱۳۷-۱۹۳.

دهخدا. (۱۳۷۷). لغتنامه. ج۷. تهران: دانشگاه تهران.

ذوالفقاری، حسن. (۱۳۹۴). زبان و ادبیات عامه ایران. تهران: سمت.

زند مقدم، محمود. (۱۳۸۲). آفاق جزیره قشم. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

_____. (۱۳۸۸). حکایت بلوچ. ج ۵. تهران. انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

ژوکوفسکی، والنتین. (۱۳۸۲). اشعار عامیانه ایران در عصر قاجاری. به اهتمام عبدالحسین نوایی. تهران: اساطیر.

سفیدگر شهانقی، حمید. (۱۳۸۶). ترانه‌های کار در آذربایجان. تهران: طرح آینده.

سلطانی لرگانی، محمود. (۱۳۸۳). کجور: تاریخ، فرهنگ و جغرافیای منطقه کجور مازندران. تهران: آرون.

شاردن، ژان. (۱۳۷۲). سفرنامه شاردن. ترجمه اقبال یغمایی. ج۲. تهران: توس.

شریفیان، محسن. (۱۳۸۳). اهل ماتم. تهران: دیرین.

شنبه زاده، سعید. (۱۳۷۷). «موسیقی کار دریایی بوشهر». مقام موسیقایی. پاییز و زمستان. ش ۳. صص ۱۱۴-۱۱۷.

طبری، احسان. (۱۳۵۹). ترانه‌های عامیانه و برخی مختصات فنی و هنری آن. تهران: حزب توده ایران.

طبیب زاده، امید. (۱۳۹۰). «دو نوع وزن در زبان فارسی». وزن شعر فارسی از دیروز تا امروز (مجموعه سخنرانی‌های نخستین هم‌اندیشی وزن شعر فارسی و اشعار ایرانی در انجمن زبان‌شناسی ایران. ۹ و ۱۰ اردیبهشت ۱۳۸۹). تهران: نشر آثار. صص

۱۲۳-۱۳۶.

عبدلی، علی. (۱۳۶۹). تات‌ها و تالشان. تهران: ققنوس.

عثمان، محمد طبیب. (۱۳۷۱). راهنمای گردآوری سنت شفاهی. ترجمه عطاءالله رهبر. تهران: آناهیتا.

فرهادی، مرتضی. (۱۳۷۹). «ترانه‌های کار، کارآوای از یاد رفته کارورزان و استادکاران». علوم اجتماعی (دانشگاه علامه طباطبائی). شماره ۱۱و۱۲. صص۱۱۱ تا ۱۴۴.

فرهنگ، منوچهر. (۱۳۷۱). فرهنگ بزرگ علوم اقتصادی. ج۲. تهران: البرز.

فریدل، اریکا. (۱۳۵۶). «تحلیلی فرهنگی از ترانه‌های بویراحمدی». ترجمه و تلخیص از علی بلوکباشی. مجله مردم شناسی و فرهنگ عامه ایران. مرکز مردم‌شناسی ایران. زمستان. ش۳. صص۱۳۴-۱۴۰.

قاسمی پور، قدرت. (۱۳۸۹). «وجه در برابر گونه». فصلنامه علمی پژوهشی نقد ادبی. س۲. تابستان. ش۱۰. صص ۶۳-۸۹.

قشیری، ابوالقاسم. (۱۳۷۴). رساله قشیریه. ترجمه ابوعلی بن احمد عثمانی. تصحیح بدیع الزمان فروزانفر. تهران: مرکز انتشارات علمی و فرهنگی.

کاتوزیان، محمدعلی. (۱۳۵۸). آدام اسمیت و ثروت ملل. تهران: امیرکبیر.

کریمی فروتقه، محمد. (۱۳۹۶). «موسیقی کار و تلاش در کاشمر». به کوشش هوشنگ جاوید. فرهنگ موسیقی کار در ایران. تهران: سوره مهر. صص۱۹۳-۲۱۴.

گلد، جولیوس. ویلیام ل.کولب. (۱۳۷۶). فرهنگ علوم اجتماعی. ترجمه محمدجواد زاهدی مازندرانی. تهران: انتشارات مازیار.

محمدی، جلال. (۱۳۹۶). «بررسی در موسیقی کار و آوای مازندران». به کوشش هوشنگ جاوید. فرهنگ موسیقی کار در ایران. تهران: سوره مهر. صص۴۲۷-۴۳۱.

مسعودیه، محمدتقی. (۱۳۵۶). موسیقی بوشهر. تهران: سروش.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۵). دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

منتی، رستم. (۱۳۹۶). «ترانه‌های کار در استان ایلام». به کوشش هوشنگ جاوید. فرهنگ موسیقی کار در ایران. تهران: سوره مهر. صص ۳۵۵-۳۷۲.

میهن دوست، محسن. (۱۳۸۰). کله فریاد. تهران: گل آذین.

ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۲۷). تحقیق انتقادی در عروض فارسی. تهران: دانشگاه تهران.

_____. (۱۳۶۷). وزن شعر فارسی. تهران: توس.

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۴). درآمدی بر بینامتنیت. تهران: سخن.

وجدانی، بهروز. (۱۳۸۰). حضرت علی در نغمه‌های عامیانه ایران. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

وجدانی، بهروز. (۱۳۸۶). فرهنگ جامع موسیقی ایرانی. ج۲. تهران: گندمان.

وحدتی، ناصر. (۱۳۹۶). «کار خالق موسیقی در جهان». به کوشش هوشنگ جاوید. فرهنگ موسیقی کار در ایران. تهران: سوره مهر. صص ۴۱-۵۲.

ولک، رنه. (۱۳۸۵). تاریخ نقد جدید. ترجمه سعید ارباب شیرانی. ج۴. بخش اول. تهران: نیلوفر.

ولک، رنه؛ وارن، آوستن. (۱۳۷۳). نظریه ادبیات. ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

هاشمی، همت. (۱۳۹۶). «موسیقی کار در کهگیلویه و بویراحمد». به کوشش هوشنگ جاوید. فرهنگ موسیقی کار در ایران. تهران: سوره مهر. صص ۱۰۱-۱۲۰.

هدایت، صادق. (۱۳۸۳). نوشته‌های پراکنده. گردآورده حسن قائمیان. تهران: جامه‌دران.

همایون‌سپهر، محمد؛ خزایی، شیرین. (۱۳۹۱). «مطالعه مردم‌شناختی جارآواهای پیشه‌های دوره‌گردی تهران قدیم». فصلنامه فرهنگ مردم ایران. بهار و تابستان. ش ۲۸ و ۲۹.

همایونی، صادق. (۱۳۷۱). فرهنگ مردم سروستان. تهران: به‌نشر.

_____. (۱۳۷۹). ترانه‌های محلی فارس. شیراز: بنیاد فارس شناسی.

_____. (۱۳۸۶). «کارنواها». فصلنامه فرهنگ مردم ایران. شماره ۱۰. صص۱۱۷-۱۳۸.

_____. (۱۳۸۸). زنان و سروده‌هایشان در گستره فرهنگ مردم ایران. تهران: گل‌آذین.

Encyclopedia Americana. (1963). Americana corporation

منابع صوتی:

ابراهیمی، حسین. ۱۳۹۶/۱۲/۲۵. «آوازهای برزگران بختیاری». رسانه رادیو نواحی:

https://radionavahi.com/barzegari-bakhtiyari/.

جاوید، هوشنگ. (۱۳۹۰). مجموعه صوتی کارآواها و آیین‌های موسیقایی کار. تهران: حوزه هنری.

سوادکوهی، مهرگان (تهیه کننده و نویسنده)؛ جاوید، هوشنگ (کارشناس مجری). (۱۳۹۹). برنامه رادیویی «کار و نوا». رادیو اقتصاد. آذرماه.

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2022.74609.1228

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۱۶، بهار ۱۴۰۱، صص ۸۳-۱۰۴
مقالهٔ پژوهشی

← با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

بررسی شیوه‌های بازنمایی اندیشه‌های «امانوئل لویناس» در رمان «*موصل، بدون پریچهر*» از حسین قسّامی

تاریخ دریافت: ۱۷ دی ۱۴۰۰/ تاریخ پذیرش: ۰۶ تیر ۱۴۰۱

ایوب مرادی[۱]

چکیده

رمان یکی از مهم‌ترین قالب‌های آفرینش اثر ادبی است که واجد ظرفیت‌های ویژه‌ای است. نویسندهٔ رمان می‌تواند با استفاده از ابزار زبان و بهره‌گیری از تخیل، جهانی ساختگی براساس عناصر موجود در جهان واقعیت پدید آورد و طی آن به تشریح ایده‌های خود بپردازد. دراین‌میان مفاهیم فلسفی نیز جایگاه خاصی دارند؛ به‌طوری‌که گاه قالب رمان در خدمت بیان اندیشه‌های فلسفی قرار می‌گیرد و نویسندهٔ آن تلاش می‌کند تا گزاره‌های خشک فلسفی را در هیأتی پذیرفتنی‌تر به مخاطبان ارائه نماید. ظرافت امر هم در همین نکته نهفته است که به‌جای بیان مستقیم گزاره‌های فلسفی، باید آنها را طی متن روایی به نمایش گذاشت. در میان پدیدآورندگان آثار داستانی معاصر فارسی، حسین قسّامی نویسنده‌ای است که در نوشته‌هایش به مفاهیم فلسفی توجه ویژه‌ای نشان می‌دهد. رمان «موصل، بدون پریچهر» آخرین اثر این نویسندهٔ جوان است، که طی آن به تشریح اندیشه‌های امانوئل لویناس، فیلسوف نام‌آشنای معاصر، پرداخته است. در باب اهمیت آرای این فیلسوف، همین‌بس که بسیاری او را به دلیل توجه به «دیگری»، پایه‌گذار نظامی فلسفی-اخلاقی دانسته‌اند که می‌تواند پایه‌های سست اخلاق در جهان معاصر را بازسازی کند. لویناس با طرح مفاهیمی همچون «دیگری نامتناهی» و نقش آن در تعیین حدود «سوبژکتیویته» افراد و موضوع «مسئولیت بی‌نهایتِ» انسان در قبال دیگری، زیستن اخلاقی را درگرو توجه به این مفاهیم دانسته است. در این پژوهش که به روش توصیفی-تحلیلی به نگارش درآمده، تلاش شده است تا شیوه‌های بازنمایی اندیشه‌های این فیلسوف در رمان یادشده بررسی شود. نتایج نشان می‌دهد که قسّامی با پرداخت شخصیت «پریچهر» و موضوع فقدان او و همچنین جستجوی بی‌سرانجام شخصیت «آرمان» برای یافتن این معشوق گمشده، به شکل غیرمستقیم موضوع «دیگری» با ویژگی‌هایی همچون «عدم‌تناهی» و «غیریت» را بازنمایی کرده است. علاوه‌براین بیان نمادین، در اثنای روایت آموزه‌های اساسی لویناس همچون «مسئولیت» و «چهره»، هم در کنش‌های داستانی و هم گفتگوهای شخصیت‌ها مورد توجه قرار گرفته است.

کلیدواژه‌ها: رمان فلسفی، امانوئل لویناس، دیگری، مسئولیت، حسین قسامی.

۱. دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.
E-mail: Ayoob.moradi@pnu.ac.ir

۱. بیان مسأله

رمان به‌عنوان یکی از قالب‌های مهم هنری در چند سدهٔ اخیر، عرصه‌ای فراخ برای بیان اندیشه‌ها، دغدغه‌ها، احساسات و باورهای نویسنده فراهم می‌آورد که امکان وقوع آن در سایر قالب‌ها فراهم نیست. تنوع و تکثر موضوعی در کنار نیروی خیال‌ورزی که امکانات و مواد لازم آن را دنیای واقعیت در اختیار قرار می‌دهد باعث شده است که نویسندگان آثار داستانی در انتخاب موضوع و پرورش آن طی جهانی برساخته اما درعین‌حال شناخته‌شده و ملموس دستِ بازی داشته باشند. به تعبیر میلان کوندرا رمان در طی چهار قرن همهٔ مضمون‌های اصلی هستی را درنوردیده است (کوندرا، ۱۳۸۳: ۱۴).

یکی از موضوعات قابل‌توجه در هنر رمان، فلسفه است. هم فلسفه در معنای عام خود که شامل «قضاوت‌های ما دربارهٔ زندگی، جهان و مواردی نظیر آن» (ابراهیم‌زاده، ۱۳۹۲: ۵) است و هم در معنای خاص یا همان «فلسفهٔ نظام‌دار که فلسفهٔ فیلسوفان حرفه‌ای است» (شعاری‌نژاد، ۱۳۸۱: ۱۰۳). در این وضعیت، رمان به محملی مبدّل می‌گردد که نویسنده طی آن به‌جای طرح مستقیم گزاره‌های تحلیلی و استدلالی - که گاه بسیار خشک و ملال‌آور می‌شوند — این گزاره‌ها را به شکل غیرمستقیم و با استفاده از ظرفیت‌های روایت به نمایش می‌گذارد. البته باید دقت داشت که در این هم‌افزایی تنها رمان نیست که در خدمت فلسفه قرار می‌گیرد؛ بلکه بسیار پیش می‌آید که اندیشه‌های فلسفی، باعث شکل‌گیری ایدهٔ یک داستان شوند و نویسنده‌ای بر پایهٔ این اندیشه‌ها دست به نگارش داستان بزند. دراین‌میان فیلسوفانی هم هستند که هم کتاب فلسفی دارند و هم از ظرفیت رمان برای بیان مفاهیم خود بهره جسته‌اند. مثلاً ژان پل سارتر که در کنار کتاب‌های فلسفی اثرگذارش، رمان معروف «تهوع» را نوشته است و «اتفاقاً در مورد سارتر می‌شود گفت فلسفه‌اش روزبه‌روز کم‌اهمیت‌تر می‌شود؛ اما آثار ادبی‌اش و مثلاً تهوع همچنان می‌توانند محل بحث باقی بمانند» (هاشمی، ۱۳۹۲: ۹۰).

حسین قسّامی ازجمله نویسندگان ادبیات داستانی است که به دلیل تحصیلات فلسفی، به طرح آموزه‌های فیلسوفان در رمان‌هایش علاقهٔ ویژه‌ای دارد. رمان «موصل، بدون پریچهر» آخرین نوشتهٔ اوست که طی آن تلاش کرده تا آراء و اندیشه‌های امانوئل لویناس، فیلسوف سرشناس معاصر، را بازنمایی کند. لویناس که از او با عنوان فیلسوف دیگری نیز یاد می‌شود، با طراحی نظامی فلسفی — اخلاقی در پی بازسازی مفهوم «دیگری» است که به‌زعم او در فلسفه‌های فردمحور امروزی مغفول واقع شده است.

پژوهش حاضر با شیوهٔ توصیفی — تحلیلی در پی آن است تا ضمن بررسی منتقدانهٔ محتوای رمان یادشده، به این

سؤالات پاسخ دهد که کدام بخش از آموزه‌های فلسفی لویناس محور روایت‌پردازی واقع شده‌اند؟ و اینکه نویسنده از چه روش‌هایی برای بازنمایی این آموزه‌ها بهره گرفته است؟

۲. لویناس فیلسوف «دیگری»

امانوئل لویناس یکی از مهم‌ترین اندیشمندان قرن بیستم به شمار می‌آید که با طرح و پرورش ایدهٔ «دیگری»، توانست پیوندی عمیق میان فلسفه و اخلاق برقرار سازد. البته نظام فلسفی-اخلاقی ارائه‌شده توسط این فیلسوف، با تلقی‌های متداول از نظام‌های اخلاقی که پیش و پس از این متفکر صاحب‌نام مطرح بوده‌اند، تفاوت‌های ماهوی دارد؛ چراکه به‌جای ابتنا بر توصیه‌های اخلاقی، اخلاق را با بودن و فردانیت (سوبژکتیویته) انسان‌ها مرتبط می‌داند. لویناس با نگاهی انتقادی به روش غالب در فلسفهٔ غرب که اساس آن در رسیدن به مدل‌های کلی از طریق کاستن از وجوه تمایز و غیریت‌بخش پدیده‌هاست، این ایده را مطرح می‌سازد که دیگری غیر و خارج از حصار اندیشه و شناخت من قرار دارد و هرگونه تلاش برای شناخت، تجاوز به غیریت اوست؛ چراکه به‌زعم لویناس تفکر و شناخت فلسفی مساوی است با کاستن سوژه به آگاهی فردی یا تبدیل او به موضوع دانش و قدرت: «آیا سوژه تنها سوژهٔ دانش و قدرت است؟ آیا نمی‌توان ای سوژه را به‌گونه‌ای دیگر درک کرد؟» (Levinas, 2011: 276). از نگاه لویناس نطفهٔ خشونت به‌واسطهٔ همین اصرار برای تسلط بر دیگری از طریق فروکاست او به ابژهٔ آگاهی یا عمومیت‌بخشیدن به من شکل می‌گیرد.

از نگاه این فیلسوف سوژه به‌جای تلاش برای تسلط باید بر مجاورت خود با دیگریِ نامتناهی و دارای غیریت، متمرکز شود. غیریتی که دیگری را در مقام ناهمگونی بنیادین با من قرار می‌دهد؛ اما مسأله اینجاست که این غیریت نمی‌تواند دستمایهٔ بی‌تفاوتی من در قبال دیگری شود. بلکه این حقیقت که سوژگی من در مجاورت دیگری قوام پیدا می‌کند، باعث می‌شود من هیچ‌گاه نتوانم او را نادیده بگیرم و نتیجهٔ این فرایند ایجاد میل وافر نسبت به دیگری است. میلی که ظاهراً هیچ‌گاه ارضا نخواهد شد؛ چراکه غیریت دیگری زایل‌شدنی نیست. از سوی دیگر این مجاورت، رقم‌زنندهٔ ارتباط اخلاقی بنیادینی میان سوژه و دیگری است که در آن مسئولیت و تعهد در قبال دیگری بر هر چیزی تقدم دارد.

با توجه به آنکه در بخش‌های بعدی به فراخور عناوین مختلف، به شرح اصطلاحات خاص فلسفهٔ لویناس از قبیل «دیگری»، «عدم‌تناهی»، «غیریت»، «چهره» و «مسئولیت»، پرداخته شده است، در این مجال به همین میزان اکتفا می‌شود. تنها ازآن‌رو که در مباحث فلسفی و روان‌شناسی معاصر بسیار به مفهوم «سوژه» اشاره می‌شود، دراین‌بهره به شکل مجمل بدان اشاره می‌شود.

«سوژه» و نقطهٔ مقابل آن «ابژه» از اصطلاحات پرکاربرد در فلسفهٔ جدید غرب محسوب مي‌شود که به‌ویژه پساساخت‌گرایان توجه ویژه‌اي به آنها داشته‌اند. «در فلسفهٔ جدید اروپایي از کانت به‌این‌سو— به‌ویژه در نظام اندیشهٔ فیشته، شلینگ، هگل، و شوپنهاور- مفهوم‌هاي دوگانهٔ subject و object متمایز از یکدیگر انگاشته مي‌شوند که در حوزهٔ شناخت در معني‌هاي خاصي به کار مي‌روند. Subject همانا ذهن شناسنده، عامل شناسایي، اندیشنده و به‌طورکلي جنبهٔ انساني شناخت است؛ و object عبارت از موضوع شناسایي یا موضوع اندیشیدن و چیزي که به‌عنوان واقعیتي عیني بر عامل شناسایي آشکار مي‌شود» (بووي، ۱۳۹۴: ۱۵). گذشته از دانش فلسفه، این اصطلاح در سایر زمینه‌هاي دانشي نیز معاني متفاوت و گاه متعارضي به خود گرفته است. «معناي لفظي آن بر تابعیت، انقیاد و فرمانبرداري دلالت مي‌کند. در دستور زبان به معناي نهاد، فاعل، مسندالیه و یا مبتدا به کار مي‌رود. در منطق، سوژه به موضوع در تقابل با محمول اطلاق مي‌شود؛ اما در فلسفه به معناي گوهر، ذات، وجود مقوّم و ذهن و فاعل شناسنده به کار مي‌رود. در روان‌شناسي به معناي ذهن و خود مورد استفاده قرار مي‌گیرد» (ضیمران، ۱۳۹۶: ۱۱). برخی چهره‌های فلسفی همچون ژولیا کریستوا نیز که سهم چشم‌گیری برای زبان در شکل‌دهی به فردیت قائل‌اند، ترجیح می‌دهند تا در برابر مفهوم «خود» که القاگر وجه فاعلیت و خودمختاری برای افراد است، از اصطلاح «سوژه» یا به تعبیر دقیق‌تر «سوژهٔ در فرایند» استفاده کنند. «ما سوژه‌اي در فرایند هستیم که به‌طور پیوسته هویت خود را از دست مي‌دهیم، به‌واسطهٔ نوسانات موجود در روابطمان با دیگران دچار بي‌ثباتي مي‌شویم» (kristeva, 1941: 14).

۳. تحلیل داده‌ها

۳-۱. تقابل «دیگری» و «همان» درمتن رمان

پیش‌ازاین اشاره شد که اساس نظام فلسفی لویناس ترجیح اخلاق بر فلسفه بر پایهٔ توجه به مفهوم «دیگری» است. «دیگری»‌ای که شرط وقوع سوژه است و مهم‌ترین موضوعی که آن را تهدید می‌کند، تقلیل‌دادنش به «خود» یا «همان» است. در نظر لویناس «اندیشه و معرفتی که همواره در فلسفه دنبال شده مبتنی بر اصل این‌همانی بوده است. چنین اندیشه‌ای مرزهای خود را صرفاً با محو و سرکوب هر نوع غیریتی که در آن نگنجد گسترش می‌دهد» (بنایی جهرمی، ۱۳۹۳: ۲۴).

موضوع اصلی رمان «موصل، بدون پریچهر» نیز چیزی جز از تکاپوی همیشگی شخصیت اصلی داستان برای یافتن «دیگری» نیست. درحقیقت قسّامی با نگارش این رمان تلاش کرده است تا به این حقیقت بپردازد که نادیده‌انگاشتن «دیگری» و تقلیل آن به «خود» یا «همان»، چگونه می‌تواند زمینه‌های سقوط اخلاقی افراد را فراهم

آورد. موضوعی که هم به شکل مستقیم و هم در گزاره‌های داستانی مورد اشاره قرار گرفته است.

شخصیت اصلی رمان یعنی «آرمان نجات» که از همان آغاز معشوقش پریچهر – یا همان «دیگری» – را گم کرده است، بی‌قرارانه در پی بازیافتن اوست؛ اما این جستجوی ناکام که در دو ساحت سفر خیالی به موصل و سفری در اعماق درون او رخ می‌دهد، درنهایت او را به قاتلی رعب‌آور مبدّل می‌سازد که به‌راحتی دیگران را قربانی می‌کند و البته این قربانی‌کردن «دیگری» پیش از عالم واقع در ذهن شخصیت اصلی از طریق تقلیل «دیگری» به «همان» اتفاق می‌افتد. مسأله‌ای که هم در بخش‌های آغازین داستان به چشم می‌آید و هم در انتهای آن. در بخش آغازین زمانی‌که «آرمان» درصدد فراهم‌آوردن زمینه‌های سفر به موصل است، در صحنه‌ای میان خیابان حیران مانده می‌ماند: «هیچ نگاه آشنایی چشمم را نمی‌گیرد. مثلاً آن یارو که توی ۲۰۶ سفید نشسته، حاضرم قسم بخورم تا حالا هزارتا مثل او را دیده‌ام. همه‌شان همین عینک مستطیلی به چشمشان بوده و مویشان همین‌طور یک‌ور ریخته بوده روی پیشانی. حتی این پیراهن آبی را دیده‌ام توی تنشان» (قسامی، ۱۴۰۰: ۳۵). اینکه همهٔ آدم‌هایی که او می‌بیند شکل هم‌اند و تمایزی میان آنان نیست، دقیقاً اشاره‌ای است به مسئلهٔ تقلیل دیگری به همان، موضوعی که به‌زعم لویناس آغاز کشتن دیگری است. وقتی این اتفاق می‌افتد، گام اول در مسیر نادیده‌گرفتن «دیگری» به‌عنوان شرط وقوع سوژگی برداشته شده است و نتیجهٔ آن درهم‌شکستن پایه‌های نظام اخلاقی لویناس است.

جالب است که این موضوع از همان زمانی‌که «آرمان»، «پریچهر» یا «دیگری» را گم می‌کند آغاز می‌گردد و در صحنه‌های بعدی نیز عیناً تکرار می‌شود. مثلاً در صحنهٔ ترمینال؛ «ترمینال شلوغ است. مسافرها دسته‌دسته ساک‌به‌دست می‌روند و می‌آیند. هیچ‌کدام شبیه دیگری نیستند و درعین‌حال همه یک‌شکل‌اند. انگار همه‌شان جلوه‌هایی متفاوت از یک‌نفرند – یک‌نفر دیگر که هیچ‌کس نیست» (همان: ۳۹). اینکه همگان جلوه‌هایی از یک‌نفرند که خود آن یک‌نفر، هیچ‌کس نیست، اشاره‌ای است به این حقیقت فلسفی که کاستن از ابعاد وجودی «دیگری» با نگاه «این‌همانی»، نتیجه‌ای در بر نخواهد داشت مگر تقلیل انسان‌هایی با تجربه‌های زیستهٔ متفاوت به مفاهیمی انتزاعی. مسأله‌ای که ازبین‌برندهٔ حس مسئولیت ما در قبال دیگران خواهد بود.

اوج این نگاه مبتنی بر تقلیل «دیگری» به «همان» یا «خود» در فراز پایانی داستان رقم می‌خورد. آنجا که «آرمان» ضمن اشاره به قتل‌هایی که مرتکب شده است، این قاعدهٔ لویناس را در باب امکان قتل «دیگری» با نگریستن در چشمان او به چالش می‌کشد: «لویناس می‌گوید آدم نمی‌تواند راست‌راست تو چشمِ دیگری نگاه کند و به‌اش آسیب بزند. ولی من می‌گویم بستگی دارد به اینکه آن دیگری چه کسی باشد؛ و اینکه آن دیگری واقعاً چقدر دیگری باشد.

مثلاً سُبحی چندان دیگری نبود، یا آن رانندهٔ ترک، یا شهریار، یا ماه‌سلطان یا حتی آن زن چاق که مانتو چسبان تن کرده بود و هنوز که هنوز است بوی گند عرقش را زیر دماغم احساس می‌کنم. هیچ‌کدام آن‌قدرها دیگری نبودند. همه‌شان یک ربطی داشتند به من. یک‌جورهایی قاتیِ من شده بودند» (همان: ۱۰۳-۱۰۲). ناگفته پیداست که جملهٔ پایانی که همهٔ افراد به قتل رسیده را قاتی در خودش می‌داند، بیان مستقیمی است از تقلیل «دیگری» به «خود».

در ادامه ضمن پرداختن به مفهوم «دیگری» در متن رمان که از طریق شخصیت «پریچهر» بازنمایی شده است، بار دیگر به این موضوع باز خواهیم گشت.

۳-۲. پریچهر بازنمایی‌کنندهٔ «دیگری»

پیش‌تر اشاره شد که اصلی‌ترین مفهوم نظام فکری لویناس «دیگری» است. همچنین به این موضوع نیز پرداختیم که محور اصلی رمان «موصل، بدون پریچهر»، جستجوی شخصیت اصلی برای یافتن همین «دیگری» است. «دیگری»ای که در شخصیت «پریچهر» یا همان معشوق شخصیت اصلی بازنمایی شده است. اینکه «پریچهر» همان «دیگری» است، از سوی نویسنده و از زبان شخصیت آرمان نیز مورد اشاره قرار گرفته است. مثلاً در همان بخش آغازین که آرمان، پریچهر را در ازدحام خیابان گم می‌کند، طی خودگویی‌ای به این موضوع معترف می‌شود که: «شاید هم به خودم دروغ گفته‌ام. شاید از همان اول — از همان عصر — دنبال دیگری می‌گشته‌ام. شاید پریچهر فقط یک بهانه بوده باشد» (همان: ۲۷) و در ادامه به این نتیجه می‌رسد که پریچهر در هیئت معشوق گمشده، چیزی نیست مگر «دیگری»: «پریچهر واقعاً کیست؟ معشوق من است؟ البته. ولی معشوق کیست؟ معشوق همان دیگری نیست؟» (همان). براین‌اساس گویی نویسندهٔ رمان در تلاش است تا این‌گونه وانمود کند که اصلی‌ترین گمشدهٔ هر انسانی، چیزی جز از «دیگری» نیست؛ یعنی همان حقیقتی که تعیّن‌بخش و مقوّم وجود آدمی است. ازهمین‌رو ضمن گفتگو با خیال پریچهر — معشوق گمشده — اعتراف می‌کند که «تو که گمشدهٔ منی، که دیگری منی. تو دیگری هستی. پریچهر نیستی دیگر. دیگری هستی» (همان: ۶۴). حتی پا را فراتر می‌گذارد و این گزاره را مطرح می‌سازد که احتمالاً لویناس هم که تااین‌حد درگیر مفهوم دیگری یا به تعبیری جستجوگر حقیقت «دیگری» است، گمشده‌ای داشته است و هر آنچه در تفسیر چیستی دیگری بیان کرده، چیزی نیست مگر اوصاف معشوق گمشده‌اش: «از کجا معلوم؟ شاید لویناس هم مثل من گمشده داشته باشد. شاید دیگری همان گم‌شده‌اش بوده» (همان).

حال اگر بپذیریم که «پریچهر» همان دیگری است؛ باید دید که این معشوق گمشده دارای چه ویژگی‌هایی است تا براساس آن به این موضوع پرداخته شود که میان این ویژگی‌ها، با خصایصی که لویناس برای دیگری برشمرده است،

چه شباهت‌هایی وجود دارد. لویناس ضمن اشاره به نقش مهم «دیگری» در تعیّن سوژه و همچنین شکل‌گیری نظام اخلاقی، به این مهم می‌پردازد که اصلی‌ترین ویژگی‌های «دیگری»، نامتناهی‌بودن و غیریت است. صفاتی که به میزان چشم‌گیری با ویژگی‌های شخصیت پریچهر هم‌خوانی دارد. موضوعی که در این بهره به‌تفصیل به آن خواهیم پرداخت.

۳-۲-۱. نامتناهی‌بودن دیگری

بخش عمده‌ای از تأملات لویناس برگرفته از سایر فیلسوفان و اندیشمندان است. در این میان نقش هایدگر، هوسرل و دکارت بیش از سایرین است. تاآنجاکه می‌توان گفت ایدهٔ اصلی مفهوم «دیگری» برگرفته از تأملات دکارت دربارهٔ امر نامتناهی است. البته دکارت مسألهٔ امر نامتناهی را در مسیر اثبات وجود خدا به کار گرفته است؛ درحالی‌که لویناس با تغییر ماهوی این مسأله، استفادهٔ خاص خود را داشته است. دکارت می‌گوید: «من تصوری از نامتناهی دارم و این تصور ممکن نیست از خود من که متناهی هستم صادر شده باشد؛ زیرا محال است که معلول برتر از علت خویش باشد» (دکارت، ۱۳۸۴: ۶۸). به بیان ساده‌تر دکارت با استناد به وجود تصور امر نامتناهی یا وجود کامل، قائم‌به‌ذات، توانای مطلق و دانای همه‌چیزدان در ذهن انسانِ محدود و متناهی، به اثبات وجود خداوند می‌رسد.

لویناس ضمن اذعان به این نکته که این استدلال یکی از درخشان‌ترین قطعات فلسفهٔ غرب است، از آن به‌عنوان مدلی صوری برای محتوای مورد نظر خود یعنی «دیگری» بهره می‌گیرد. «لویناس دیگری را جایگزین خدا در مقام نامتناهی قرار می‌دهد و رابطهٔ سوژه با تصور نامتناهی را سرمشقی برای رابطهٔ سوژه با دیگری نشان می‌دهد» (کاویانی و صافیان، ۱۳۹۵: ۲۲). در این تصویرسازی جدید «دیگری» همچون «خداوند» هم نسبت به سوژه غیریت دارد و هم تعالی؛ و البته همان‌گونه که وجود خداوند به‌عنوان غیر مطلق، رقم‌زنندهٔ وجود انسان می‌شود، دیگری نیز در مقام غیریت، وجود سوژه را امکان‌پذیر می‌سازد.

در رمان «موصل، بدون پریچهر»، صفات و ویژگی‌هایی برای شخصیت «پریچهر» - به‌عنوان نماد «دیگری» - ذکر شده است، که او را فراتر از معشوق رمان‌های امروزی قرار می‌دهد. به‌بیان‌دیگر هراندازه که معشوق در ادبیات معاصر به‌ویژه نوع ادبی رمان، نسبت به معشوق ادبیات کلاسیک شأن و منزلتی زمینی‌تر یافته است، «پریچهر» به‌عنوان معشوق شخصیت اصلی رمان موردبحث، جایگاهی فراانسانی و شأنی به‌سان معشوق غزل حافظ و سعدی دارد. نکته‌ای که متبادرکنندهٔ این حقیقت است که احتمالاً نویسنده از این نوع تصویرسازی اغراق‌آمیز هدفی را دنبال می‌کرده است. هدفی که به‌زعم راقم این سطور چیزی نیست مگر آراستن «پریچهر» به اوصافی که لویناس

در باب نامتناهی‌بودن «دیگری» بیان کرده است.

به‌عنوان نمونه در بخشی از روایت برای تصویرسازی از صدای پریچهر از این اوصاف استفاده شده است: «صدای پریچهر نه یک صورت که انگار یک هستی مجسّم است. می‌بینمش. مثل یک آفتاب پاییزی. مثل این درخت‌های چنار. مثل کلاغ‌ها که قارقارشان یک‌بند توی گوشمان زنگ می‌زند و حتی وقت‌هایی که نیستند، وقت‌هایی که سر شاخهٔ چنارها خلوت است، باز هم این قارقارشان هست... (قسامی، ۱۴۰۰: ۷). این نوع بیان اغراق‌آمیز دربارهٔ صدای معشوق در جای دیگری و به شکلی دیگر درخصوص بوی عطر و رنگ لباس او نیز تکرار می‌شود: «نه تکه‌ای از آبی آسمانی مانتوش که در خم کوچه‌ای در باد برود، نه بوی آشنای عطری که در هوا پخش باشد. نیست. بی‌شک پریچهر اینجا نیست. نبودنش از هرزمان دیگری واضح‌تر است: حفره‌ای تاریک و مکنده» (همان: ۱۷). در این پاره، استفاده از تعابیر تاریک و مکنده برای بیان نبود و غیاب معشوق نیز خود شاهد دیگری است بر عدم‌تناهی و دست‌نیافتنی‌بودن او.

از دیگر اوصاف خاصی که نویسنده در ترسیم شخصیت «پریچهر» استفاده کرده است، مسألهٔ حضور همیشگی و همه‌جایی اوست. با وجود آنکه پریچهر در همان بخش آغازین داستان، گم می‌شود؛ اما آرمان در هرجایی حضورش یا عطرش را حس می‌کند؛ گویی که معشوق همچون هوایی منتشر همراه اوست: «شاید پریچهر زودتر از من آمده باشد و حالا جایی همین اطراف باشد. هست. حسش می‌کنم. لابد یک گوشه ایستاده و زیر نظرم دارد» (همان: ۱۵). در جایی دیگر حتی پا را فراتر می‌گذارد و مدعی می‌شود که زمین گرمای تن پریچهر را در خود جایی داده است: «رد کفش‌هاش روی آسفالت خیابان مانده. خم می‌شوم و دست می‌کشم به زمین. گرم است. گرمای تن پریچهر. باید جایی همین نزدیکی باشد (همان: ۲۱).

منزلت «پریچهر» آن‌قدر در نگاه آرمان بالاست که حتی پیش‌پاافتاده‌ترین کارهای او، شأنی خاص و والا پیدا می‌کند؛ مثلاً در توصیف سیگارکشیدن پریچهر که امری کاملاً معمولی است، به‌حدّی زیاده‌روی می‌کند که حتی پای حافظ و معشوقش را نیز به میان می‌کشد: «یک‌بند کام می‌گرفت. لبخندش پشت هالهٔ خاکستری دود کم‌رنگ شده بود که گفتم: اگه حافظ سیگارکشیدن تو رو دیده بود، دیگه عوض جامِ مِی وینستون لایت می‌داد دست معشوقش» (همان: ۲۶). البته این تنها توصیفی نیست که آرمان طی آن معشوقش را به معشوق حافظ همانند دانسته است؛ در جای دیگری طی توصیف قامت پریچهر از مشبه‌به سرو برای او استفاده کرده است: «رو که می‌چرخانم پشت سرم ایستاده. بلندبالا مثل همین چنارها. چنار نه، باید بگویم سرو. مثل حافظ که معشوقش را سرو می‌دید» (همان: ۱۱)؛

و جالب اینجاست که این نویسنده مقاله‌ای هم دارد که طی آن تلاش کرده تا میان خصایل معشوق حافظ با ویژگی‌های «دیگری» لویناسی پیوند ایجاد کند.

شاید همین اوصاف خاص است که آرزوی وصال با معشوق را نیز به‌گونه‌ای دیگر شکل می‌دهد. به‌این‌معنا که وصالی که آرمان در اشتیاق آن می‌سوزد، نه‌تنها از نوع پیوندهای زمینی نیست؛ بلکه متبادرکنندهٔ ایدهٔ وحدت موجود متناهی با وجودی نامتناهی یا عاشقی زمینی با معشوق آسمانی است. اتحادی که شاید تنها در ادبیات عرفانی بتوان نمونه‌ای از آن را یافت: «وقتی آفتاب عصرگاهی مایل روی صورتش می‌تابید. آخ، آخ، آفتاب عزیز. دلت می‌خواست آن آفتاب را بغل بگیری و کشان‌کشان ببریش پشت‌وپسلهٔ تاریک. آن‌وقت آفتاب عزیز، آفتاب خوب را نگاه کنی. آن‌قدر که پس بنشیند و غروب کند، غروب کند در تو، در تن تو...» (همان: ۲۳). اتحاد و پیوندی که حتی مرگ نیز نمی‌تواند مانع آن شود: «ما هم بعدها گردوغبار می‌شویم و به پرواز درمی‌آییم. کاش آن‌روز غبار من با غبار تنت بیامیزد پریچهر. کاش قاتی بشود گردوغبارمان، طوری‌که هیچ‌کس نتواند بفهمد کدام به کدام است...» (همان: ۷۴).

اما همان‌گونه که لویناس بر غیریت دیگری تأکید می‌کند، بی‌شک آرزوی اتحاد با نامتناهی نمی‌تواند آرزوی به‌جایی باشد. براین‌اساس اگر «پریچهر» بازنمایی‌کنندهٔ «دیگری» قلمداد شود، آرزوی «آرمان» برای وحدت با او نقض‌کنندهٔ این نمادیابی خواهد بود. در پاسخ باید گفت که اتفاقاً اصلی‌ترین محور محتوایی رمان «موصل، بدون پریچهر» بیان غیرمستقیم همین زوال تدریجی است؛ یعنی تغییر رویکرد شخصیت آرمان از دانشجویی علاقه‌مند به آراء لویناس و مفهوم دیگری، به موجودی خودخواه که به‌جای احترام به عدم‌تناهی «دیگری»، سعی می‌کند با محور قراردادن امیال «خود»، همه‌چیز و همه‌کس را در راستای خواست و ارادهٔ خودش به کار گیرد. پس چندان غریب نیست که هراندازه به پایان داستان نزدیک می‌شویم، از غیریت معشوق کاسته و بر ابزاری بودن او افزوده می‌شود. تاآنجاکه در فراز پایانی داستان، آرمان به همراه سایر داعشی‌ها برای خریدن «پریچهر» راهی بازار کنیزفروشان می‌شود. «ملا می‌خندد. جای خالی دندان نیشش پیدا می‌شود. ها بله. کنیزک هم مهیاست. هر موقع طلب کنی برایت می‌آورن» (همان: ۱۰۰). در بخش بعدی به موضوع غیریت با تفصیل بیشتری می‌پردازیم.

۳-۲-۲. غیریت و دست‌نیافتی‌بودن دیگری

پیش‌تر اشاره شد که در نگاه لویناس «دیگری» مقوّم وجود فرد است. به این صورت که مواجهه با دیگری همیشه همراه با سلب توان تقلیل او به خود است، یعنی فرد نمی‌تواند دیگری را جزوی از وجود خود بینگارد و درنتیجه حضور دیگری، «خودمحوری انسان را زیر سؤال می‌برد» (لویناس، به‌نقل‌از لچت، ۱۳۷۸: ۹۸). البته لویناس تنها در این

تأثیر یا کارکرد سلبیِ دیگری متوقف نمی‌ماند و گام بعدی را خوشامدگویی و پذیرش سوژه در برخورد با دیگری می‌داند. درنتیجه می‌توان گفت تعریف لویناس از دیگری هم وجه سلبی دارد و هم وجه ایجابی. توجه به این نکته ضروری است که وقتی سخن از کارکرد سلبی می‌شود، نباید به این ایدهٔ دم‌دستی اکتفا کرد که نسبت میان سوژه و «دیگری» را به رابطه‌ای تقابلی تقلیل می‌دهد. رابطه‌ای که براساس آن «دیگری» از آن رو «دیگری» است که «من» نیست. بلکه اساساً وجود دیگری مقدم بر وجود «من» و تعیّن‌بخش سوژگی من است. «سوبژکتیویته ابتدا و انتهای ذات دیگری است» (Levinas, 1998: 10). «دیگریِ» نامتناهی خود را بر من تحمیل می‌کند و ازآنجاکه این تحمیل‌شدگی با شکل‌گیری سوژگی در من همراه است، از آن استقبال می‌کنم.

براین‌اساس باید گفت مواجههٔ سوژه با دیگری نه از گونهٔ تقلیل‌دادن آن به خود است و نه از جنس شناخت از آن‌گونه که هوسرل می‌گفت؛ بلکه پایهٔ این رابطه بر میل و جذبه است: «من به‌نوبهٔ خود فکر می‌کنم رابطهٔ آدمی با امر نامتناهی نوعی میل یا خواهش است، نه نوعی معرفت یا شناخت...میل ارضانشدنی است» (لویناس، ۱۳۸۷: ۱۰۸).

در رمان «موصل، بدون پریچهر» نیز موضوع دست‌نیافتنی بودن معشوق از مواردی است که به‌شکلی جدّی برجسته می‌شود. از توصیف‌های اغراق‌آمیز بخش‌های ابتدایی که مقام پریچهر را تا حد وجودی نامتناهی و قدسی بالا می‌برد و از مسألهٔ سخت‌گیری‌های پدر و برادرش که دسترسی به او را امری دشوار جلوه می‌دهد که بگذریم، از جایی به بعد پریچهر مفقود می‌شود و آرمان هراندازه که تلاش می‌کند تا او را بیابد، با در بسته مواجه می‌شود: «صدای پریچهر را می‌شنوم که التماس می‌کند بایستم. نمی‌ایستم. ماشین‌ها پشت سرم ترمز می‌کشند و بعد دیگر صدای پریچهر خاموش می‌شود. مبادا پریچهر رفته باشد زیر ماشین... برمی‌گردم. اثری از پریچهر نیست» (قسّامی، ۱۴۰۰: ۱۵). بعد از این صحنه، کلیت داستان حول محور جستجوی بی‌سرانجامی می‌چرخد که طی آن آرمان، در پی یافتن ابژهٔ میل خود بی‌تابانه همه‌جا را زیر پا می‌گذارد.

در گام اول با برگشتن به محلی که پریچهر را در آنجا گم کرده است، تلاش می‌کند با دادن نشانه‌های دختر از آدم‌هایی که در آنجا هستند سراغ معشوق گمشده‌اش را بگیرد؛ ازهمین‌رو از پیرمرد واکسی سراغ دختری را می‌گیرد که «مانتو آبی آسمونی داره. قدش یه‌هوا از من کوتاه‌تره. چشم‌های بادومی و درشت... » (همان: ۲۱)؛ اما وقتی با «خاکستری وقیح چشم‌های» (همان) پیرمرد مواجه می‌شود که می‌گوید: «یه همچین تیکه‌ای رو فقط تو فیلم‌ها می‌شه دید» (همان)، بیشتر از پیش امیدش برای یافتن دختر را از دست می‌دهد. این جستجوی آرمان آنقدر حالت

مالیخولیایی به خود می‌گیرد که در ادامه زمانی‌که از فروشندهٔ فروشگاه فرآورده‌های گوشتی سراغ پریچهر را می‌گیرد، از لایه‌های کالباس بوی خون و عطر تن پریچهر را استشمام می‌کند: «این بوی عطر که توی کیسه پیچیده از کجاست؟ بوی عطر زنونه هم هست» (همان: ۲۳). سؤالی که حیرت و تعجب فروشنده را برمی‌انگیزد.

در ادامه وقتی از جستجو در محل گم‌شدن دختر به نتیجه‌ای نمی‌رسد، تلاش می‌کند تا با تلفن همراه او تماس بگیرد. تلاشی بی‌سرانجام که بر ناامیدی او می‌افزاید: «شش‌بار به‌اش زنگ زده‌ام. شش‌بار خواسته‌ام به پریچهر برسم که نرسیده‌ام. برای بار هفتم اسمش را لمس می‌کنم و منتظر می‌مانم و برای هفتمین‌بار صدای ضبط‌شدهٔ زن را می‌شنوم که از بی‌سرانجامی تلاش هفتم می‌گوید» (همان: ۲۴).

در ادامه آرمان برای یافتن پریچهر، به کلانتری مراجعه می‌کند و آنجاست که در صفحهٔ تلویزیون اتاق افسرنگهبان با تصویر پریچهر در میان زنان اسیر در دست داعشی‌ها مواجه می‌شود. تصویری که او را بر آن می‌دارد تا برای یافتن معشوق گمشده، راهی خرمشهر و بعد موصل شود. سفری بی‌حاصل برای یافتن ابژهٔ مفقود میل. سفری که در ادامه مشخص می‌شود در خیالات مغشوش و روان ازهم‌گسیختهٔ آرمان رخ داده است؛ آن هم درست در لحظاتی که غرق اندیشه‌های فاسد دست به قتل نزدیک‌ترین دوستش شهریار و پیرزن صاحبخانه‌اش مامسلطان زده است.

موضوع دست‌نیافتنی‌بودن معشوق (دیگری)، در گفتگوی میان آرمان و سعید، کارگر مسافرخانهٔ واقع در خرمشهر، نیز مورد اشاره قرار می‌گیرد. آنجا که سعید از تجربهٔ کوتاه مواجهه با معشوق در عشقی چندساعته می‌گوید: «یه‌دفعه به خود اومدم دیدم واستاده روبه‌روم. چشاش آبی بود. آبی آب. رنگ همی شط. گفتم ها، بفرما.... (همان: ۶۲). سعید به‌محض دیدن این دختر، به‌شدت دلبستهٔ او می‌شود اما اشتیاق دست‌یابی به معشوق تنها ساعاتی کوتاه دوام می‌آورد؛ چراکه با رسیدن طلیعهٔ صبح، مرد با صحنهٔ به دار آویخته‌شدن و «تصویر زنی چشم‌آبی که مثل پاندول ساعت این‌ور و آن‌ور می‌شود» (همان: ۶۳) مواجه می‌گردد و این تصویر در کنار خیال آبی چشمان دختر تا همیشه سعید را مشغول خود می‌دارد و او را از بازگشتن به شهر و دیارش بازمی‌دارد.

۳-۳. چهره

یکی از اساسی‌ترین مفاهیم نظام فکری لویناس «چهره» است. پیش از این اشاره شد که از نگاه لویناس، وجود دیگری تعیّن‌بخش وجود سوژه است و در اینجا باید گفت اساساً اصلی‌ترین پیام‌آور این تعیّن‌بخشی چهرهٔ دیگری است. به تعبیر لویناس چهرهٔ دیگری «در برابر قدرت من قد علم می‌کند» (۲۰۱۱: ۱۹۷) و عدم استقلال و وابستگی سوژه را جار می‌زند. لویناس می‌گوید دروازهٔ ورود ما به ساحت نامتناهی دیگری، چیزی نیست مگر چهره. به تعبیر دیگر اولین

عنصر در وجود دیگری که ما با آن روبه‌رو می‌شویم، این عنصر است. مسألهٔ مهم در این میان اما آن است که برخورد سوژه با چهرهٔ دیگری، برخوردی پدیداری نیست؛ یعنی این‌گونه نیست که بتوان چهرهٔ دیگری را به موضوع یا متعلق شناخت و ادراک فروکاست. «چهره از جنس تجلّی و انکشاف است، نه متعلقی از متعلقات ادراک هستی یا معرفت» (دیویس، ۱۳۸۶: ۹۴)؛ از نگاه لویناس چهره ازآنجاکه ساحت غیریت دیگری نامتناهی است، نامرئی است (۱۹۹۸: ۱۰۱). براین‌اساس ما در برخورد با چهرهٔ دیگری نمی‌توانیم آن را به جزئیاتی نظیر رنگ چشم و پوست و مو یا شکل بینی و دهان فروبکاهیم و اگر این اتفاق بیفتد عملاً نگاهمان به دیگری نگاهی ابزاری خواهد بود «و دراین‌صورت هرگز به بی‌نهایت بودن دیگری نمی‌رسیم» (قسامی، ۱۴۰۰: ۲۷) و طبعاً نتیجهٔ این فرایند، چیزی نیست مگر زیر سؤال‌رفتن حدود سوژگی خود ما.

یکی از مضامین تکراری رمان «موصل، بدون پریچهر»، همین مسألهٔ «چهره» و دقت شخصیت اصلی در جزئیات چهرهٔ دیگران است. «آرمان نجات» شخصیت محوری روایت، که خود دانشجوی فلسفه و از علاقه‌مندان آراء لویناس است، از همان آغاز با موضوع دیگری و ویژگی‌های آن درگیر است. او در ابتدا بیش از هرکسی دربارهٔ پریچهر سخن می‌گوید. شخصیتی که نمادی بارز از «دیگری» لویناسی است. همان‌گونه که پیش‌تر نیز اشاره شد تصویری که آرمان از پریچهر به دست می‌دهد، مبتنی بر توصیف‌هایی انتزاعی است که او را تا حد موجودی قدسی و دست‌نیافتنی — از آن‌گونه که معشوق سبک شعر عراقی است (رک شمیسا، ۱۳۸۰: ۲۵۹) — بالا می‌برد. هیچ‌گاه از جزئیات چهره یا رنگ چشم او سخن نمی‌گوید و تنها توصیف‌هایی که مثلاً از چشمان پریچهر می‌شود، در صورت برادر اوست: «با آن چشم‌ها — که کم شباهت نداشت به چشم‌های پریچهر- زل‌زل نگاهم کرد» (قسامی، ۱۴۰۰: ۱۳).

اما مسأله اینجاست که به‌جز پریچهر، آرمان با هرکس دیگری که مواجه می‌شود، اولین عکس‌العملی که نشان می‌دهد، فروکاست مخاطب به جزئیات چهره است. موضوعی که از همان آغاز رمان نشان می‌دهد که آرمان به‌عکس دانسته‌هایش از فلسفهٔ لویناس و علاقه‌اش به این فیلسوف و حتی دغدغه‌اش برای یافتن دیگری، نمی‌تواند در قامت قهرمانی در رمان پدیدار شود که حریم ساحت دیگری را می‌شناسد یا به آن احترام می‌گذارد. خوانندهٔ آگاه از همین جزئیات می‌تواند حدس بزند که انتهای مسیر فکری این جوان فیلسوف‌نما چیزی نخواهد بود مگر همان پایان‌بندی فاجعه‌آمیز. چراکه آرمان ابتدایی‌ترین اصل فلسفهٔ لویناس را زیر پا می‌گذارد و به قول خودش «تلاش می‌کنم حواسم را از صورت مرد پرت کنم. نمی‌شود. این یعنی او یک شیء است، چیزی مثل این نیمکت یا آن سطل زباله» (همان:

.(۲۷

در کل رمان ۱۸ بار از رنگ چشم دیگران سخن به میان می‌آید و چهاربار دربارهٔ جزئیاتی از چهره همچون شکل بینی و رنگ مو و حالت دهان. از رنگ چشم‌های پیرمرد واکسی و فروشندهٔ فرآورده‌های گوشتی و زن مرموز شهرستانی، سرباز داخل کلانتری و زن مقتول و شهریار و ماه‌سلطان و رانندهٔ مسیر خرمشهر گرفته تا عرب داخل مسافرخانه و کوهیار و خضری و مرد داعشی و ... همگی در طول داستان در نگاه شخصیت آرمان نمودی ویژه می‌یابند. مسأله‌ای که نشان می‌دهد، نگاه این شخصیت به دیگری، چیزی جز از نگاه ابزاری نیست و از همین‌روست که بی‌پروا مرتکب قتل می‌شود و بی‌دلیل در حق دیگران خشونت روا می‌دارد. اگرچه در ظاهر این نیمچه‌فیلسوف متوهم و مالیخولیایی، در پی یافتن «دیگری» یا همان پریچهر، آوارهٔ دشت و بیابان است.

موضوع دیگری که در مواجهه با چهرهٔ دیگری اهمیت دارد آن است که نباید آن را به یکی از هزاران تقلیل دهیم؛ یعنی به همان اندازه که دقیق‌شدن در جزئیات چهرهٔ دیگری باعث شکل‌گیری نگاه ابزاری در حق او می‌شود، تمایز قائل‌نشدن میان چهرهٔ دیگری و مجموعه‌ای از یک کل، می‌تواند ما را از درک اهمیت دیگری محروم سازد؛ مثلاً اگر در مواجهه با درد و رنج یک بیمار سرطانی، او را ذیل مفهوم کلیتی به نام بیماران سرطانی فهم کنیم، هیچ‌گاه نخواهیم توانست به میزان درد و رنجی که آن دیگری خاص متحمل شده است پی ببریم و در راستای فهم تجربهٔ زیستهٔ او توفیقی حاصل کنیم. از نگاه لویناس تنها بدی و شر بی‌چهره است و زمانی‌که «دیگری» برای من تبدیل به چهره‌ای بی‌چهره شود، او را در میان جمعیت گم خواهم کرد. به این موضوع پیشتر ذیل مفهوم فلسفهٔ همان اشاره شد و شواهدی هم برای فهم بیشتر ارائه گردید. در این بخش نیز به دو فراز از داستان می‌پردازیم که به شکل خاص به موضوع پرهیز از تقلیل چهرهٔ دیگری به یکی از هزاران اشاره دارد.

اولین مورد در همان ابتدای داستان است؛ آنجا که آرمان با دیدن تصویری از یکی از جنایات داعش که در آن سر فردی از بدن جدا شده است، به‌جای اکتفا به کلیت تصویر، روی پاهای حاضر در تصویر متمرکز می‌شود و سعی می‌کند تا برای هرکدام از این پاها داستانی را حدس بزند: «این‌ها که دمپایی قهوه‌ای دارند پاهای یک کافه‌چی هستند. تا پیش از غروب زغال گل‌انداخته می‌گذاشته روی سر قلیان‌ها... ولی بعد که این‌ها — این‌ها که سیاه می‌پوشند و سر می‌برند — پیداشان شده، بساط کافه را برچیده و نشسته کنج خانه.... این کفش‌های پاره‌پوره پای یک جوان است که کارگری می‌کرده. توی نخلستان‌ها. نخلستان‌های مردم. طناب گَل کمر می‌انداخته و داس‌به‌دست می‌رفته تا بالای تاج درخت... اما بعد دیگر کاسبی کساد شده ... و این پاهای برهنه، این‌ها که پاشنهٔ ترک‌خورده و قاچ‌قاچ دارند، پاهای

مردی ولگرد است. شب توی پیادەروه می‌خوابید و روز توی پیادەروها پرسه می‌زده... ولی بعدها که سیاه‌پوش‌ها آمده‌اند دیگر زن‌ها را ندیده؛ یعنی اصلاً قمارخانه‌ای نمانده که زن‌ها توش باشند... اما این پاها، این پاهای نحیف باید مال یک بچه باشد. بیشتر از شش‌هفت‌سال ندارد. کی بچه را با خودش آورده تماشای سربُری؟ خودش آمده، به هوای کسی. به هوای همین تن بی‌سر که این‌طورخاکی و خون‌آلود ول مانده. به هوای همین آمده. باید پدرش بوده باشد... » (همان: ۹-۸).

ناگفته پیداست که در این بخش از روایت که «آرمان» هنوز «پریچهر» - نماد «دیگری» - را گم نکرده است، به‌جای آنکه پاهای حاضر در تصویر را به مفهومی کلی همچون شاهدان صحنهٔ جنایت تقلیل دهد، سعی می‌کند با قوهٔ خیال خود برای هر یک از آنان داستانی فراهم آورد و طی این داستان‌ها خود را با تجربهٔ زیستهٔ تک‌تک آنان همراه سازد. فرایندی کاملاً انسانی که باعث ایجاد احساس مسئولیت در قبال دیگران خواهد بود؛ موضوعی که در تقلیل‌دادن به کل، کاملاً مغفول می‌ماند.

بخش دیگری از روایت که می‌تواند شاهدی بر این ویژگی اندیشهٔ لویناس باشد، آنجایی است که آرمان پس از گم‌کردن پریچهر به کلانتری مراجعه می‌کند و در آنجا حین گفتگو با افسرنگهبان، در صفحهٔ تلویزیون تصویر گروهی از زنان گرفتار در چنگ نیروهای داعش را می‌بیند. «سر می‌چرخانم سمت تلویزیون. هزارتا دختر پشت‌سر هم ردیف شده‌اند و یک مرد سیاه‌پوش اسلحه‌به‌دست هم پیشاپیش آنها. دخترها مثل پرستوهای مهاجر به صف می‌روند. هزارتا پرستو. هزارتا پریچهر. آی پریچهر، این‌همه زیاد شده‌ای چرا؟ کجا می‌برندت پریچهر؟ کجا می‌روی بدون من؟... نمی‌توانم چشم از صفحهٔ تلویزیون بردارم. دست‌های پریچهر بسته است. توی خاک‌وخُل، با دست‌وپای بسته کجا می‌برندت پریچهر؟ ... حواسم؟ حواس کدام است وقتی پریچهر این‌طوری به بند کشیده شده؟ حواسم در بند است» (همان: ۳۲). این بخش از داستان به‌شکلی نمادین بازنمایی‌کنندهٔ این مفهوم از اندیشهٔ لویناس است که به مخاطبانش نهیب می‌زند نباید دیگری را به چهره‌ای بی‌چهره فروبکاهیم. اگر آرمان همانند همهٔ ما، زنان اسیر در دست سیاه‌پوشان داعشی را به کلیتی ذیل عنوان اسرای جنگی تقلیل می‌داد، شاید با تکان‌دادن سری به تأسف یا بر لب راندن دشنامی، از کنار این تصویر به سادگی رد می‌شد؛ همان کاری که افسرنگهبان انجام می‌دهد؛ اما «آرمان» که دغدغهٔ دیگری را دارد، در چهرهٔ تک‌تک این زنان، تصویر پریچهر خودش را می‌بیند. پریچهری که توی خاک‌وخُل با دست‌وپای بسته به سوی سرنوشتی ناشناخته می‌رود. ناگفته پیداست که اگر این طرز نگاه در تک‌تک شاهدان این تصویر ایجاد شود، حس مسئولیت آن‌قدر پررنگ و جدّی می‌شود که ما را از اکتفا به سکوت یا همدردی سطحی بازمی‌دارد و درست

همین‌جاست که به‌عنوان یک انسان مسئول در قبال «دیگریِ» هم‌نوع‌مان در راستای کاستن آلام این زنانِ اسیر حرکت خواهیم کرد.

نکتهٔ حائز اهمیت دیگری که لویناس دربارهٔ چهره مطرح می‌کند وجود دو حالت متناقض در آن است که یکی مخاطب چهره را به خشونت دعوت می‌کند و دیگری فرمان «قتل مکن» یا مرا مکش را صادر می‌کند: «چهره بی‌حفاظ و در معرض تهدید است. تو گویی ما را به انجام عملی خشونت‌بار دعوت می‌کند. درعین‌حال، چهره همان چیزی است که ما را از کشتن منع می‌کند» (لویناس، ۱۳۸۷: ۱۰۰). بر همین پایه لویناس از این امر به‌شدت متعجب می‌شود که چگونه فردی می‌تواند در چشمان انسان دیگری بنگرد و پس از آن توان کشتنش را داشته باشد. موضوعی که آرمان نجات شخصیت اصلی رمان مورد بحث نیز در هنگام نگریستن به تصویر سر بریدهٔ قربانی‌ای که به دست داعشی‌ها به قتل رسیده است از خودش می‌پرسد: «اونی که سرش رو بریده، چطوری توی چشمش نگاه کرده؟» (قسامی، ۱۴۰۰: ۱۱). این سؤال به‌اندازه‌ای برای آرمان اهمیت دارد که بعدها انگیزهٔ اصلی سفرش را یافتن پاسخی درخور برای آن می‌داند: «می‌خوام ببینم چطور یه آدم می‌تونه سر یه آدم دیگه رو ببره» (همان: ۶۳)؛ اما مسأله اینجاست که همین شخصیت وقتی که پریچهر یا دیگری را گم می‌کند، به‌راحتی در برابر چهرهٔ بی‌دفاع اولین قربانی‌اش حالتی تهاجمی می‌گیرد و او را با ضربات متعدد چاقو به قتل می‌رساند: «کیف را از دستش می‌گیرم و پس‌پسکی می‌روم ولی چشم‌هاش، چشم‌های بلاگرفته‌اش، آرامش ندارند. عین دوتا پلنگ خیز برداشته‌اند که بجهند... پلنگ‌ها دم‌به‌دم جری‌تر می‌شوند. دندان نشان می‌دهند و ترس به جانم می‌اندازند. می‌گویم: تو رو به خدا این‌جوری نگاهم نکن. حرف به گوشش نمی‌رود خانم. باز خیره نگاهم می‌کند. چاره‌ای ندارم. چاره برایم نگذاشته‌اند این پلنگ‌ها... همین دستی که چاقو را گرفته و نمی‌دانم برای پنجمین‌بار است یا ششمین بار که می‌رود قفسهٔ سینهٔ خانم» (همان: ۳۸-۳۷). اینکه آرمان چشمان قربانی‌اش را به پلنگی همانند می‌کند که قصد حمله‌ور شدن به او را دارند و از طرفی از نگاه خیرهٔ زن می‌ترسد، دقیقاً به همین حالت‌های متناقض چهره اشاره دارد که از جانبی با بی‌دفاع بودن ذاتی‌اش او را به خشونت فرامی‌خواند و از سوی دیگر با قرارگرفتن در موضعی تحکّمی فرمان «قتل مکن» را صادر می‌کند. جالب است که شخصیت آرمان که پس از گم‌کردن پریچهر در مواجهه با افراد، پیش از هرچیزی بر رنگ چشم و جزئیات چهره متمرکز می‌شود، در برخورد با این قربانی نمی‌تواند رنگ چشم‌ها را تشخیص دهد و اساساً این موضوع برایش اهمیت ندارد: «می‌چرخد و پشت سرش را نگاه می‌کند، آن‌قدر کوتاه که نمی‌توانم بفهمم چشم‌هاش چه رنگی‌اند. چه اهمیتی دارد؟» (همان: ۳۶). اینکه در این مورد خاص آرمان دقت در جزئیات چهره را بی‌اهمیت می‌داند، به معنی عدم تقلیل

چهرهٔ دیگری به متعلق ادراک نیست؛ بلکه بیشتر به دلیل فرار از مسئولیتی است که چهرهٔ دیگری بر ذمّهٔ بیننده می‌گذارد؛ به‌تعبیر لویناس: «نخستین چیزی که چهره از من طلب می‌کند، تعهد و مسئولیت است» (Levinas, 2011: 201). استفاده از تعبیر «پلنگ» برای نگاه خیرهٔ زن، اشاره‌ای دقیق به همین حس مسئولیتی است که چهرهٔ دیگری به مخاطب منتقل می‌کند. مسئولیتی که آرمان به‌جای تن‌دادن، راه گریز از آن را برمی‌گزیند و تمام بی‌رحمی‌اش را در قبال سویهٔ دیگر چهره یعنی بی‌پناهی و بی‌دفاعی‌اش، نشان می‌دهد و آن زن را قربانی شرارت درونش می‌کند. به‌همان‌سان که رانندهٔ تُرک‌زبان را می‌کشد (قسّامی، ۱۴۰۰: ۹۴)؛ همانگونه‌که با آرامش و بدون خیره‌شدن به‌صورت سُبحی، سرش را از تنش جدا می‌کند (همان: ۱۰۲).

۳-۴. مسئولیت

پیش از این اشاره شد که در نگاه لویناس، مواجههٔ سوژه با چهرهٔ دیگری منتقل‌کنندهٔ احساس مسئولیت و تعهد به اوست. «در بحث از چهره به این نتیجه می‌رسیم که در برابر دیگری مسئولیتی نامحدود داریم و او را باید همواره بر خود مقدم بداریم زیرا دیگری خود نشانه و علامتی است که از خلال آن دیگری و امر متناهی منکشف شده و تجلی پیدا کرده است» (کاویانی و صافیان، ۱۳۹۵: ۲۴). موضوع نامتناهی‌بودن دیگری و همچنین نقشی که دیگری در رقم‌زدن سوبژکتیویته دارد، باعث شده است که تعبیر لویناس از مفهوم «مسئولیت» با برداشت‌های مرسوم از این لفظ متفاوت باشد. ازآنجاکه سوژگی ما درگرو مواجهه با دیگری نامتناهی است و از سوی دیگر این مواجهه رقم‌زنندهٔ مسئولیت ما در قبال دیگری است؛ می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که مسئولیت مورد نظر لویناس، امری است که با سوژگی ما پیوند دارد و ازهمین‌رو مسئول‌بودن ما ذاتی وجود ماست. «لویناس نمی‌گوید که خود در قبال دیگری مسئول است... بلکه به‌شکلی دقیق‌تر می‌گوید که سوبژکتیویته یا سوژه‌بودن، مسئولیت است» (Morgan, 2007: 158). پس این مسئولیت نه کفایی است و نه عَرَضی؛ نه می‌توان از این مسئولیت گریخت و نه اینکه آن را به دیگری محوّل کرد. ما در برابر دیگری مسئولیم و بابت این احساس مسئولیت نمی‌توانیم چیزی از او مطالبه کنیم. چون این مسئولیت تضمین فردانیت ماست و نه لطفی در حق دیگری.

موضوع مسئولیت یا به تعبیر دقیق‌تر مسئولیت بی‌نهایت، از دیگر مسائلی است که در رمان «موصل، بدون پریچهر» مورد توجه قرار گرفته است. در همان ابتدای رمان زمانی‌که شخصیت آرمان غرق در خیال‌پردازی‌هایش برای لمس سرشاخه‌های درخت بلوط از پنجرهٔ طبقهٔ سوم ساختمان دانشگاه خم می‌شود، با تذکر یکی از استادان که از او می‌خواهد مراقب باشد مبادا از پنجره به بیرون پرتاب شود، مواجه می‌گردد. این هشدار و احساس مسئولیت استاد

در قبال خطر احتمالی‌ای که جان آرمان را تهدید می‌کند، باعث شکل‌گیری این سؤال در ذهن او می‌شود که: «اگه چنددقیقهٔ پیش، من از این پنجره افتاده بودم، مسئولیتش به‌عهدهٔ شما بود؟ هم شما، هم همهٔ آدم‌های دیگه؟ (قسامی، ۱۴۰۰: ۱۰). سؤالی مهم که نشان‌دهندهٔ درگیری ذهنی این شخصیت با موضوع مسئولیت در اندیشه‌های لویناس است؛ اما موضوع مهم‌تر برای آرمان آن است که اگر براساس گفتهٔ لویناس، انسان‌ها به دلیل انسان‌بودنشان، در قبال دیگری مسئولیت دارند، چگونه است که در عالم حقیقت هیچ‌کس نسبت به این مسئولیت ذاتی توجهی ندارد؟ او با استناد به تصویر سر بریدهٔ یکی از قربانیان جنایت‌های داعش، این سؤال را مطرح می‌سازد که: «این‌رو ببینین. مگه این دیگری نبوده؟ پس چرا این‌همه آدم دورتادورش واستادهن فقط نگاه کردهن؟ اونی که سرش رو بریده چه‌طوری تو چشمش نگاه کرده؟» (همان: ۱۱).

آرمان در ادامه، گسترهٔ مسئولیت افراد را از عرصهٔ اجتماع به حیطهٔ جزئیات زندگی شخصی می‌کشاند و با اشاره به یکی از مسائل جزئی اختلاف با معشوقش، این اختلاف جزئی را مصداق نقض مسئولیت او در قبال خودش به‌عنوان یک دیگری فرض می‌کند و از مخاطب می‌پرسد: «پریچهر چه فرقی دارد با مردهای سیاه‌پوش داعشی که سر آن مرد عراقی را بریده‌اند؟ هیچ انگار او هم چاقو را برداشته باشد و گذاشته باشد بیخ گلویم. آن هم با خنده با آن خندهٔ صورتی کم‌رنگ لب‌هاش» (همان: ۱۲). این سؤال نشان می‌دهد که در نگاه آرمان میان نقض مسئولیت در جزئی‌ترین حالت تا سخت‌ترین وضعیت که به‌شکل قتل دیگری نمایان می‌شود، تفاوتی وجود ندارد. نادیده‌گرفتن مسئولیت در هر حالتی و به هر میزانی که باشد، سوژگی انسان را به مخاطره می‌اندازد و نوع و میزان نقض این مسئولیت ذاتی و بی‌نهایت، با هیچ منطق و استدلالی توجیه‌پذیر نیست.

به همین دلیل است که این شخصیت هنگام تعقیب زورگیری که ساعتش را به سرقت برده است، به یاد مسئولیت ذاتی خود به‌عنوان یک انسان در قبال دیگری فارغ از شأن و منزلتش می‌افتد و از خود می‌پرسد «آیا همین‌که این‌قدر از نزدیک او را زیر نظر گرفته‌ام، به معنی نادیده‌انگاشتن مسئولیت بی‌نهایتم در قبال او نیست؟ حتماً هست» (همان: ۱۶). براین‌اساس آرمان به این نتیجه می‌رسد که انسان‌ها بدون در نظر گرفتن تمایزشان نسبت‌به یکدیگر در قبال هم رسماً و ذاتاً مسئول‌اند و این تمایزهای ظاهری نمی‌تواند ازبین‌برندهٔ مسئول‌بودنشان باشد: «شاید اگر آدم‌ها هم مثل گلدان‌ها متمایز نبودند، نسبت به‌هم بیشتر احساس مسئولیت داشتند. شاید...» (همان: ۱۹).

براین‌اساس می‌توان تمام دغدغه‌ای را که در طول رمان، شخصیت آرمان نسبت به پریچهر که نماد «دیگری» است، اظهار می‌کند، ذیل مفهوم مسئولیت گنجاند. آرمان به‌عنوان سوژه‌ای انسانی، نگران دیگری است؛ چراکه در

قبال او احساس مسئولیت می‌کند. این جملات نمونه‌ای از شواهد بی‌شماری است که نشان‌دهندهٔ بی‌تابی آرمان نسبت به پریچهر یا همان دیگری است: «کجا مانده‌ای پریچهر؟ تااین‌وقت شب کجا مانده‌ای با آن‌همه زیبایی؟ شب روی زیبا را دوچندان نشان می‌دهد. چه‌کار بکنم پریچهر؟ چه‌کار بکنم اگر به دست نابه‌کار بیفتی؟ چه خاکی به سر کنم اگر چشم غیر به تو بیفتد، اگر دست غیر به دستت بخورد؟ باید بجنبم. پریچهر، پریچهرم توی خیابان‌ها تنهاست. پریچهر تنهایی می‌ترسد...» (همان: ۲۵-۲۴).

۳-۵. مروری بر شیوهٔ بازنمایی مفاهیم فلسفه لویناس در کل روایت

نویسندهٔ رمان «موصل، بدون پریچهر»، گذشته از آنکه رئوس دیدگاه فلسفی لویناس را در بخش‌های مختلف آورده، در روند کلی روایت نیز مفاهیم اصلی این فیلسوف را بازنمایی کرده است. روایت رمان یادشده سیر سرگذشت دانشجوی جوانی با نام «آرمان نجات» است که به دلیل نگارش پایان‌نامه‌اش، با فلسفهٔ لویناس، به‌ویژه مفهوم «دیگری» درگیر است. از سوی دیگر شواهد محکمی در متن وجود دارد که نشان می‌دهد، این شخصیت از منظر روانی، دست‌به‌دامن اختلالات جدی‌ای است. اختلالاتی که بعد از گم‌شدن معشوق، حالتی حاد و ویرانگر پیدا می‌کند و او را به سوی انجام خشونت‌هایی خون‌بار سوق می‌دهد.

اینکه «پریچهر» که در طول روایت، «آرمان» از او با عنوان معشوق یاد می‌کند، شخصیتی واقعی است یا خیالی؛ یا اینکه گم‌شدن او آن هم با آن با سبک‌وسیاق خاص تاچه‌اندازه واقعی است و تاچه‌حد برساختهٔ ذهن آشفتهٔ آرمان، سؤال‌هایی است که روایت به آنها پاسخ روشنی نمی‌دهد؛ اما بی‌گمان از جایی به بعد پریچهر دیگر شخصیتی حقیقی نیست و اوصاف خاصی که از او بیان می‌شود، نشان می‌دهد که این شخصیت کارکردی نمادین دارد و همانگونه‌که پیش‌تر نیز اشاره شد، بازنمایی کنندهٔ اصلی‌ترین مفهوم فلسفهٔ لویناس یعنی مفهوم «دیگری» است.

براین‌اساس می‌توان گفت آرمان که به دلیل انجام پایان‌نامه‌اش با مفهوم دیگری آشنا شده است، در آغاز دغدغهٔ یافتن این دیگری را با همان اوصاف و ویژگی‌هایی که لویناس به آن اشاره کرده است، یعنی نامتناهی‌بودن و غیریت دارد؛ اما از جایی به بعد آرمان «دیگری» را در میان جمعیتی بی‌شمار گم می‌کند. گم‌کردنی که حاصل تقلیل دیگری نامتناهی به «همان» است. درست از همین‌جای داستان به بعد است که آرمان در مواجهه با هرکسی، در جزئیات چهره به‌ویژه رنگ چشمان متمرکز می‌شود. موضوعی که لویناس آن را نشانهٔ نگاه ابزاری به «دیگری» می‌داند.

البته اینکه آرمان دیگری را گم می‌کند، امری نیست که دفعتاً و برای همیشه رخ دهد؛ بلکه این فقدان که با میلی وافر برای بازیابی دوباره همراه است، سیری زیگزاگی دارد. به‌این‌شکل که این شخصیت گاه در مغاک فاصله از دیگری

و تقلیل آن به ابزار گرفتار می‌آید و گاهی به مرزهای دیگری نامتناهی نزدیک می‌شود. گاه خیره در چشمان زنی رهگذر برای گرفتن کیف پول او چاقو را هفت‌مرتبه در بدنش وارد می‌کند؛ یا سروقت کیف پول پیرزن صاحبخانه می‌رود و گاه نیز دیگری نامتناهی را در چهرهٔ زنان اسیر دست داعش می‌بیند و برای نجات این دیگری گرفتار راهی پرخطر را پیش می‌گیرد. گاهی نیز این دیگری را در هیئت سیمای معصوم کودکی بی‌پناه با نام «کوهیار» می‌بیند و از او همچون فرزند نداشته‌اش پرستاری و محافظت می‌کند.

در ادامه میل وافر و البته بی‌سرانجام آرمان برای یافتن پریچهر یا همان «دیگری»، باعث می‌شود که این شخصیت سفری پرماجرا را به سوی عراق و پایتخت دولت خودخواندهٔ داعش آغاز نماید که طی آن کوهیار نیز او را همراهی می‌کند. سفری که شواهد مختلفی خیالی‌بودن آن را تأیید می‌کند. در این سفر خیالی آرمان و کوهیار ابتدا به خرمشهر و از آنجا توسط قاچاقیان انسان به آن‌سوی مرز ایران و در ادامه به موصل می‌روند. در حین سفر نیز با آدم‌های گوناگونی مواجه می‌شوند که هرکدام داستان و سرگذشت خاصی دارند. از پدری در این‌سوی مرز که در اوج جنگ ایران و عراق، به دلیل گرسنگی اعضای خانواده‌اش یکی از بچه‌هایش را قربانی می‌کند و گوشتش را به خورد بقیهٔ خانواده می‌دهد گرفته تا پیرمردی در آن‌سوی مرز که فرزندش را در همین جنگ از دست داده است و علاقهٔ بسیاری به خوردن گوشت انسان‌ها دارد. از «حلیم» قاچاقچی جزء در این‌سوی مرز که به آدم‌ها نگاهی ابزاری دارد گرفته تا «سُبحی» در آن‌سوی مرز که می‌خواهد با تحویل‌دادن آرمان به داعشی‌ها، از آنان جایزه بگیرد. از «نعیم» قاچاقچی انسان در این‌سوی مرز که پشت ظاهر خیرخواهش دنبال استفادهٔ ابزاری از آرمان و کوهیار است گرفته تا «خضری» در آن‌سوی مرز که از طریق جابجایی آدم‌ها به سوی مرزهای غربی عراق صاحب ثروت و شوکت بی‌اندازه‌ای شده است؛ اما از خیر مشارکت در جایزهٔ احتمالی تحویل‌دادن آرمان به داعشی‌ها نمی‌گذرد. از زن ناشناس با چشمان مرموز در این‌سوی مرز که به آرمان هشدار می‌دهد تا به نعیم اعتماد نکند گرفته تا زن چشم‌گربه‌ای، «مائده» در آن‌سوی مرز که آرمان را از اعتماد به خضری برحذر می‌دارد.

در مسیر این سفر «آرمان» مرتکب قتل‌هایی هم می‌شود. در آغاز و برای تهیهٔ پول مسیر، زن بی‌گناهی را به شدیدترین وجه ممکن به قتل می‌رساند و در ادامه نیز ابتدا رانندهٔ تُرک را با بی‌رحمی می‌کُشد و بعد از آن برای اثبات وفاداری‌اش به داعشی‌ها در اوج قساوت سر سُبحی را از تن جدا می‌کند. در پایان داستان هم مشخص می‌شود که نتیجهٔ این رؤیاهای مالیخولیایی، قتل فجیع «شهریار» و «ماه‌سلطان» است.

نویسندهٔ رمان با خلق این آدم‌ها و رویدادهای موازی که بر وجود دو فرایند توأمان یکی در ذهن آرمان و دیگری

در زندگی واقعی او دلالت دارد، در پی آن است تا به‌شکلی نمادین نشان دهد که گم‌کردن «دیگری» یا تقلیل آن به «همان»، می‌تواند فردی همچون آرمان را که در ابتدا با دیدن تصویر سر بریدهٔ یکی از قربانیان داعش به‌شدت متأثر می‌شود و تمام فکر و ذکرش به مسئولیت بی‌نهایت انسان در قبال دیگری معطوف است، به وادی‌ای بکشاند که خود در کسوت سیاه داعشی‌ها با قساوتِ تمام، سر انسان دیگری را از تن جدا سازد. به تعبیر نوشتهٔ پشت جلد رمان این روایت «به مخاطب گستره‌ای از تردید را می‌نمایاند که می‌تواند درآن هم قدیس شد، هم هیولا و هم ایستاد میان این دو».

۴. نتیجه‌گیری

رمان «موصل، بدون پریچهر» از حسین قسّامی، تجربه‌ای متفاوت در میان رمان‌های ایرانی است، که نویسنده طی آن تلاش کرده است تا مفاهیم عمدهٔ فلسفهٔ امانوئل لویناس را در قالب داستانی پرکشش با پایان‌بندی‌ای غیرمنتظره، به نمایش بگذارد. شیوهٔ مورد استفادهٔ نویسنده نیز به این‌گونه است که هم به شکل مستقیم در اثنای روایت به تأملات فلسفی لویناس می‌پردازد و هم اینکه این تأملات را در عناصر داستانی‌ای نظیر پیرنگ، گفتگو و شخصیت انعکاس می‌دهد.

لویناس ازجمله فیلسوفان اخلاق‌گرایی است که با طرح ایدهٔ «دیگری» با ویژگی‌هایی همچون نامتناهی‌بودن و غیریت، سوبژکتیویتهٔ فرد را در گرو مواجهه با این دیگری می‌داند. مواجهه‌ای که از رهگذر «چهرهٔ» دیگری وقوع می‌یابد و نتیجهٔ طبیعی آن احساس «مسئولیت» بی‌نهایت در قبال اوست. همهٔ این موارد که اصلی‌ترین عناصر اندیشهٔ لویناس محسوب می‌شوند، در روایت رمان یادشده مورد توجه قرار گرفته‌اند. در این میان، مفهوم «دیگری» در قالب شخصیت «پریچهر» که معشوق گمشدهٔ «آرمان» شخصیت اصلی رمان است، بازنمایی شده است. آرمان که خود دانشجوی فلسفه و از علاقه‌مندان لویناس است، برای یافتن این دیگریِ مفقود، راهی سفری خیالی می‌شود که نتیجهٔ آن تقلیل «دیگری» به «همان» یا «خود» و کاستن از شأن نامتناهی‌اش و التفات ابزاری به آن است. موضوعی که باعث تغییر رویّه‌ای اساسی در شیوهٔ زندگی او می‌شود و او را از انسانی مسئول و دغدغه‌مند در قبال «دیگری»، به قاتلی بی‌رحم تبدیل می‌کند، که نه‌تنها در عالم خیال؛ بلکه در واقعیت نیز مرتکب قتل‌هایی بی‌رحمانه می‌شود.

قسّامی در رمان «موصل، بدون پریچهر» در پی آن است تا به مخاطب خود هشدار دهد نتیجهٔ زیر پا گذاشتن حریم دیگری و تقلیل او از «تجربه‌ای زیسته» به مفهومی کلی و انتزاعی، شکل‌گیری نگاه ابزاری دربارهٔ او خواهد بود. فرایندی که باعث تزلزل پایه‌های اخلاق و نادیده‌گرفته‌شدن مسئولیت انسانی ما در برابر دیگران و جامعه خواهد شد؛

زیرا تا زمانی که ما نگران دیگری و مسئولیت بی‌نهایت خود در قبال اوییم، این امکان وجود دارد که خود را موجودی اخلاق‌مدار و دغدغه‌مند بدانیم.

کتابنامه

ابراهیم‌زاده، عیسی. (۱۳۹۲). فلسفهٔ تربیت. تهران: دانشگاه پیام نور.

بنایی جهرمی، مهدی. (۱۳۹۳). «لویناس و سوبژکتیویتهٔ اخلاقی»، غرب‌شناسی بنیادی. سال ۵. شمارهٔ ۲. صص ۳۶-۲۱.

بووي، آندره. (۱۳۹۴). زیبایی‌شناسي و ذهنیت: از کانت تا نیچه. ترجمهٔ فریبرز مجیدي. تهران: فرهنگستان هنر.

خبازی کُناری، مهدی و صفا سبطی. (۱۳۹۵). «مسئولیت در برابر مرگ دیگری: بنیاد سوژه در فلسفهٔ لویناس». غرب‌شناسی بنیادی. سال ۷. شمارهٔ ۲. صص ۲۲-۱.

دکارت، رنه. (۱۳۸۴). تأملات در فلسفهٔ اولی. ترجمهٔ احمد احمدی. تهران: سمت.

دیویس، کالین. (۱۳۸۶). درآمدی بر اندیشهٔ لویناس. ترجمهٔ مسعود علیا. تهران: حکمت.

شعاری‌نژاد، علی‌اکبر. (۱۳۸۱). فلسفهٔ آموزش‌وپرورش. تهران: امیرکبیر.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۰). سبک‌شناسی شعر. تهران: فردوس.

ضیمران، محمد. (۱۳۹۶). میشل فوکو: دانش و قدرت. تهران: هرمس.

قسامی، حسین. (۱۴۰۰). موصل، بدون پریچهر. تهران: چشمه.

کاویانی، سعیده؛ صافیان، محمدجواد. (۱۳۹۵). «لویناس، فیلسوف دیگری». پژوهش‌های علوم انسانی نقش جهان. شمارهٔ ۹. صص ۲۶-۱۷.

کوندرا، میلان. (۱۳۸۳). هنر رمان. ترجمهٔ پرویز همایون‌پور. تهران: قطره.

لچت، جان. (۱۳۷۸). پنجاه متفکر بزرگ معاصر: از ساختارگرایی تا پسامدرنیته. ترجمهٔ محسن حکیمی. تهران: چشمه.

لویناس، امانوئل. (۱۳۸۷). اخلاق و نامتناهی: گفتگوهای امانوئل لویناس و فیلیپ نمو. ترجمهٔ مراد فرهادپور و صالح نجفی. تهران: رخداد نو.

هاشمی، محمدمنصور. (۱۳۹۲). «رمان و فلسفه». بخارا. شمارهٔ ۹۳. صص ۹۰-۷۴.

Kristeva, Julia. (1941). *In the beginning was love,* trans. Arthur Goldman, New York, Columbia university press.

Levinas, Emmanuel. (2011). Totality and infinity, tans by Alphonso Lingis, Duquense University press, Pennsylvania.

Levinas, Emmanuel. (1998). Otherwise than being or beyond Essence, trans by Alphonso Lingis, Duquense University press, Pennsylvania.

Morgan, L. Michael. (2007). Discovering Levinas, Cambridge University press, Cambridge.

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2022.76147.1284

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۱۶، بهار ۱۴۰۱، صص ۱۰۵-۱۴۳
مقالهٔ پژوهشی

نامهٔ منظوم/ شعرنامه

(ردیابی، نقد و تحلیل نامه‌های منظوم از آغاز شعر فارسی تا پایان قرن نهم)

تاریخ دریافت: ۲۲ فروردین ۱۴۰۱ / تاریخ پذیرش: ۰۶ تیر ۱۴۰۱

الهام مستأجران[۱]
علی‌اکبر احمدی دارانی[۲]

چکیده

«نامهٔ منظوم» که با نام‌های «شعرنامه»، «مکاتبات منظوم» و «مراسلات نظمی» نیز خوانده شده است، یکی از گونه‌های ادبی ناشناخته‌ای است که از ابتدای شعر فارسی نمونه‌های فراوانی از آن را در متون نظم و نثر می‌توان یافت. نامه‌های منظوم زیرگونه‌های دیگری چون: «تقاضانامه»، «معذرت‌نامه»، «تعزیت‌نامه»، «عنایت‌نامه»، «استغاثت‌نامه»، «شعرِ شکر»، «استمالت‌نامه» نیز دارد که در سراسر ادبیات فارسی پراکنده‌اند. در این پژوهش بر اساس مجموعه‌ای از نامه‌های منظوم که با در نظر داشتن قرینه‌هایی از لابه‌لای دیوان‌ها، تذکره‌ها و متون تاریخی فراهم آمده است، اغراض اصلی از سرایش شعرنامه‌ها چون تقاضا، مدح، سپاس، هجو، تهنیت و تسلیت به مخاطب، بیان شده است و سپس عناصر ساختاری و محتوایی نامه‌های منظوم که به اقتضای مطلب و با توجه به شرایط خاص، صورت‌های گوناگون به خود گرفته و قالب‌های گوناگون یافته است، نقد و تحلیل شده‌اند. یکی از وجوه اهمّیت این پژوهش معرفی گونهٔ ادبیِ بسیار وسیعی است که در ضمن آن از یک سو می‌توان تمایزات و تشابهات زیرگونه‌های آن را برجسته کرد و از سوی دیگر مناسبات طبقات مختلف اجتماعی را که نامهٔ منظوم را ابزاری برای ایجاد ارتباط در بین خود برگزیده بودند، نشان داد و از منظری تازه به این بخش از شعر فارسی نگریست.

کلیدواژه‌ها: گونهٔ ادبی، نامهٔ منظوم، شعرنامه، مکاتبات منظوم، مراسلات نظمی.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی ، گرایش غنایی، دانشگاه اصفهان، ایران. E-mail: Mostajeran_elham@yahoo.com
۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان، ایران. (نویسندهٔ مسئول) E-mail: aa.ahmadi@ui.ac.ir

۱. مقدمه

نامهٔ منظوم جمال‌الدّین عبدالرّزاق اصفهانی به خاقانی شروانی در قرن ششم هجری از معروف‌ترین شعرهایی است که زبانزد بیشتر آشنایان با شعر و ادبیات فارسی است و در نگاه اوّل چنین می‌نماید که جزو نادر اشعاری است که به‌صورت نامه‌ای منظوم به علت بُعد مسافت (از حوزهٔ شعر اصفهان به حوزهٔ شعر ارّان) ارسال شده است؛ امّا با تحقیق و جستجوی بیشتر نمونه‌های فراوانی از نامه‌های منظوم از آغاز شعر فارسی تا روزگار جمال‌الدّین عبدالرّزاق و حتّی پس از او را می‌توان یافت. از اوّلین نمونه‌های نامه‌های منظوم اشعاری است از محمّد بن وصیف سگزی در قرن سوم هجری که بعد از گرفتاری عمروبن لیث به دست امیر اسماعیل سامانی (سال ۲۸۷ق.) به مطلعِ «کوشش بنده سبب از بخشش است» برای وی [عمروبن لیث] فرستاده است (اسلم بیگ، ۱۳۸۶: ۱۹-۲۰) و به نظر می‌رسد این قطعه «استمالت‌نامه»ای است که برای دلجویی از او سروده شده است. رودکی (درگذشته ۳۲۹ق.) «شعرِ شُکر[۱]» ـی برای مخاطب فرستاده و غضایری (درگذشته ۴۲۶ق.) در قصیدهٔ لامیه که در شکرگزاری از صلات و انعامات سلطان محمود سروده[۲] بدان اشاره و مصراعی از شعر وی را تضمین کرده است (ر.ک: دبیرسیاقی، ۱۳۳۴، غضائری و اشعار او: ۲۱). مُنجیک ترمذی (شاعر نیمهٔ دوم قرن چهارم هجری) نیز «معذرت‌نامه‌ای» سروده است به مطلعِ «معذرت‌نامه‌ای از من بِبَر ای باد صبا» (منجیک، ۱۳۹۱: ۱).

«نامهٔ منظوم» با نام‌های دیگری چون: «شعرنامه»، «مکاتبات منظوم»، «مراسلات نظمی»، «رقعهٔ منظوم» و «خدمت منظوم» در متون به کار رفته است که نخستین قرینه بر وجود چنین گونهٔ ادبی و شناخت قدما از آن است.

– مسعود سعد سلمان برای ابراز ارادت به مخاطب، ترکیب «خدمت منظوم» را در معنی «نامهٔ منظوم» به کاربرده است:

زی تو خواهم همی که بفرستم هر دو سه روز **خدمتی منظوم**

(مسعود سعد سلمان، ١٣٦٤: ٨٨٥-٨٨٦)

در کامل‌ترین نسخهٔ خطی کلیّات نزاری متعلّق به کتابخانهٔ عمومی دولتی سن‌پترزبورگ که در ۸۳۷ق. رونویسی‌شده ترکیب «نامهٔ منظوم» به کار رفته است. در این نسخه «جای عنوان‌ها خالی است به جز نامه‌ها که عنوان **نامهٔ منظوم** دارند» (رفیعی و راشدمحصّل، ۱۳۹۶: ۱۱-۱۲).

این ترکیب در تذکرهٔ آتشکده نیز دیده می‌شود:

- «طالب ... نخست دست بدامان حکیم مسیح الزمان از امرای درگاه جهانگیر شد و در **نامه‌ای منظوم** به وی چنین نوشت: رفتم که نوک خامه جواهر نشان کنم...» (آذر بیگدلی، ۱۳۳۷، ج ۲: ۸۷۸).
- در عنوان قصیده‌ای ناتمام سرودهٔ شانی تکلّو در وصف اسبی از آن مرشدقلی سلطان «با **شعرنامه**‌ای از او این اسب را می‌خواهد تا به سفر هرات برود» (نسف‌آقا، ۱۳۹۰: ۶۴).
- صاحب عرفات‌العاشقین به ارتباطات شعری سلطان اویس و شاه شجاع اشاره و نمونه‌هایی از آن را ذکر نموده است: «... دیگر **مکاتبات منظوم** مابین ایشان مذکور شده» (اوحدی بلیانی،۱۳۸۹، ج۱: ۵۱۹).
- «...میان وی [سلطان اویس بن شیخ حسن نویان] و شاه شجاع مناظرات و **مراسلات نظمی** واقع است» (اوحدی بلیانی، ۱۳۸۹، ج۱: ۵۱۸).

وی نیز ذیل نام جلال‌الدین دهستانی آورده است: «با کمال‌الدین اسماعیل و اثیرالدین اومانی معاصر است و مابین هر یک **مکاتبات منظوم** واقع است» (همان: ۹۵۶) و دربارهٔ خان زمان نوشته است: «در ایام سرکشی و یاغیگری میانهٔ وی و شاه جلال‌الدین اکبر **مراسلات نظمی** مکرر واقع شده، در جواب هم گفته‌اند» (همان: ۱۳۵۰).

واله داغستانی به نقل از محمد عوفی گوید که بین تاج‌الدین تمرانشاه با سیدالکتاب سید ظهیرالدین سرخسی مکاتبات و مراسلات واقع شده است: «وقتی سید مزبور به **رقعهٔ منظوم** که در تحت اسمش مذکور خواهد شد از وی گهر ناسفته طلبیده بوده است، پادشاه مزبور درجی از مروارید ناسفته قیمتی و مسوّده بعضی از ابکار افکار خود ... به وی فرستاد» (واله داغستانی، ۱۳۸۴: ۴۲۹).

شعرنامه انواعی دیگر نیز دارد که در متون به نام آنها تصریح شده است: برای نمونه: «معذرتنامه» (منجیک، ۱۳۹۱: ۱)، «شعرشکر» (عنصری بلخی، ۱۳۶۳: ۱۷۳-۱۷۹؛ دبیرسیاقی، ۱۳۳۴، ذیل اشعار غضایری:۵-۹)، «تعزیت‌نامه» (عوفی، ۱۳۹۵: ۷۳)، «استغاثت‌نامه» (عوفی، ۱۳۹۵: ۱۱۹)، «عنایت‌نامه» (عوفی، ۱۳۹۵: ۹۱)، «عیادت‌نامه» (اشرفی‌سمرقندی، ۱۳۹۱: ۱۸۷؛ عوفی، ۱۳۹۵: ۷۱۵)، «استمالت‌نامه» (حافظ‌ابرو،۱۳۷۲، ج۱: ۵۸۳؛ ۶۲۵؛ نوایی، ۱۳۷۰: ۱۲۹).

۲. پیشینه و تاریخچهٔ موضوع تحقیق

تاکنون پژوهشی مستقل که به بحث دربارهٔ شعرنامه‌ها بپردازد و شعر فارسی را از این دیدگاه بررسی‌کند، منتشر نشده است. میرصادقی در مدخل کتاب واژه‌نامهٔ هنر شاعری تعریفی از نامهٔ منظوم آورده و به این نوع ادبی توجه کرده و سابقهٔ تاریخی آن را به یونان و روم رسانده است (ر.ک: میرصادقی، ۱۳۸۸: ۳۰۸). رستگار فسایی نیز ذیل اخوانیات

نوشته است: «اخوانیات یا نامه‌های دوستانه به‌طور طبیعی خاص نثر است؛ اما بسیاری از شاعران در ادوار مختلف ادب پارسی به سرودن نامه‌های منظوم دست زده‌اند» (رستگارفسایی، ۱۳۸۰: ۳۲۰).

۳. بحث و بررسی

با آنکه نوشته‌های فراوانی برای معرفی گونه‌های ادبی فارسی پدید آمده است و این پژوهش‌ها برای تقسیم و رده‌بندی گونه‌ها رو به فزونی است؛ امّا همچنان گونه‌های ادبی ناشناخته‌ای وجود دارد و راهکاری نهایی برای نقد و تحلیل آنها در دست نیست. در این پژوهش نیز با توجه به گستردگی و تنوّع متون نظم و نثر، یافتن قرینه‌هایی برای ردیابی نامه‌های منظوم و شناخت چارچوب اصلی شعرنامه ضروری می‌نمود؛ زیرا در منابع قدیم و جدید سخنی از مبانی نظری این گونهٔ ادبی در میان نیست. برای تهیهٔ مواد تحقیق، دیوان‌های شاعران، تذکره‌ها و متون تاریخی از ابتدای شعر فارسی تا پایان قرن نهم (۸۵ دیوان، ۲۶ تذکره، ۲۹ کتاب تاریخی و ۱۴ کتاب دربارهٔ مکتوبات و فنون نامه‌نگاری منثور) جزء به جزء و با دقّت بررسی شد و با در نظر داشتن قرینه‌های زیر، مجموعه‌ای از نامه‌های منظوم از ابتدای شعر فارسی تا قرن نهم به دست آمد:

- کلیدواژه‌هایی همچون «پیام»، «پیغام»، «پیک»، «نامه» و ترکیبات آن، «بشارت» و مترادف‌های آن چون «ایتوک»[۳] (= مژده و خبرخوش)، و منادا قراردادن انواع پیک همچون باد صبا، باد شمال، نسیم صبحدم و افعالی همچون «فرستادن»، «بردن»، «رساندن»، «رسیدن» و «آوردن» اغلب در وجه امری و گاهی در وجه مضارع اخباری و التزامی که القاکنندهٔ معنی «ارسال» است، در جایگاه ردیف و گاهی تکرار آن در اثنای مصرع‌های شعری، نشانه‌هایی برای ردیابی شعرنامه‌ها در دیوان‌های شعری است؛ امّا همواره چنین شعرهایی نامهٔ شعری نیستند (برای نمونه ر.ک: مسعود سعد سلمان،۱۳۶۴: ۸۸۶-۸۸۷؛ انوری، ۱۳۴۰: ج۱: ۲۰۱)[٤].
- مطلعِ شعر نشانه‌ای برای تشخیص نامهٔ منظوم از غیر آن است؛ زیرا اغلب شاعر در آن با صراحت از ارسال نامه خبر می‌دهد. خواندن پیک و درخواست پیغام‌رسانی از او (پیک معمولاً باد صبا یا باد شمال، نسیم صبحدم، صبح، کبوتر و هدهد در مواردی افراد حقیقی[٥] هستند)، استمداد و یاری خواستن برای پیغام‌رسانی، سلام/ تحیت رساندن،[٦] معرفی مخاطب و منادا قراردادن او و نعت وی،[٧] اشاره به آمدن پیک و آوردن نامه، وصف نامه مخاطب، اعلام وصول نامه و اشاره به زمان وصول آن.

- کاربرد وجه امری مصدر گفتن و مشتقات آن همچون «بگویش/ گو/ گوی» و افعال مشابه همچون «عرضه کن» خطاب به پیک در نامه‌های شعری بیشترین کاربرد را دارد (برای نمونه ر.ک: مسعود سعد سلمان، ۱۳۶۴: ۲۰۸-۲۰۱؛ عمعق بخاری، ۱۳۳۹: ۹۴-۹۶).[۸] شاعر در نامه‌هایی که در بیت مطلع برای پیغام‌رسانی، استمداد و طلب کمک می‌کند، قاعدتاً از وجه التزامی این افعال بهره گرفته است (برای نمونه ر.ک: لنبانی، ۱۳۶۹: ۱۷۴-۱۷۷؛ جرباذقانی، ۱۳۸۹: ۲۶۶-۲۶۷).
- توصیف ابزار و ملزومات نویسندگی و قدرت شاعری مخاطب. شاعر برای ستایش او از خط/ دستخط، قلم، نامه، معنا، لفظ، خامه و ... تعریف و تمجید می‌کند (برای نمونه ر.ک: عمعق بخاری، ۱۳۳۹: ۱۰۴-۱۰۵؛ قمری آملی، ۱۳۶۸:۲۱۴-۲۱۷).[۹] شاعر برای وصف و نعت این ملزومات از آرایه‌هایی چون استعاره و تشبیه تفضیل بهره جسته و هرآنچه را به آن مربوط است بر وسایل و یا «مشبّه‌به»هایی که در خوبی‌ها و زیبایی‌ها شهره هستند، برتری می‌دهد. عناصر محتوایی دیگری همچون وصف بازنمودن نامهٔ مخاطب، وصف دستخط، تأثیرات نامه، ابراز شادمانی شاعر از خواندن آن و اشاره به پاسخگویی به سؤالات مخاطب، نشان از جوابی بودن آن دارد:

به یک نامه شوری فتاد در اینجا که تقریر آن را به تحریر نتوان
(اسفرنگی، ۱۳۵۷: ٤٠٢)

- اعلام دوری از مخاطب با مفاهیمی چون ابراز اشتیاق و دلتنگی از دوری، بی‌قراری در فراق، عذرآوری برای به خدمت نرسیدن، درخواست برای به خدمت رسیدن، آرزو و شوق خدمت، امید وصل، سفرکردن خود یا مخاطب به شهر دیگر، اظهار وفاداری و اخلاص نسبت به او در غیبت، آرزوی دیدار در شعر شاعر پُر رنگ جلوه می‌کند (برای نمونه ر.ک: قمری آملی، ۱۳۶۸: ۳۰۸-۳۱۰؛ سراجی خراسانی، ۱۳۵۱:۱۲۷)[۱۰]
- شاعر از درگاه مخاطب دور است و پیک را واسطه قرار می‌دهد تا بر شهر و درگاه مخاطب گذر کند و پیغام او را به مخاطب برساند. او در اغلب موارد از پیک می‌خواهد پیش از پیغام‌رسانی، ادب و احترام را به حد کمال رعایت کند، ابتدا اجازه بگیرد و سپس درصورتی‌که مخاطب مجال داد، ابتدا زمین را ببوسد و سپس پیام را به وی برساند. سفارش به دست‌بوسی و روی بر خاک مالیدن و در مواردی با اشک چشم درگاه مخاطب را شست‌وشو دادن از دیگر تمهیدات پیش از پیغام‌رسانی است (برای نمونه ر.ک: عمعق بخاری، ۱۳۳۹: ۹۴-۹۶؛ انوری، ۱۳۴۰، ج ۲: ۷۲۹)[۱۱]

– به‌کاربردن حروف اضافه «از» و «به» برای معرفی هرچه آسان‌تر (فرستنده و گیرنده) علاوه بر اشاره به ارسال نامه نیز یکی از روش‌های کم‌کاربرد است که شاعران گاهی از آن بهره جسته‌اند (برای نمونه ر.ک: امامی هروی، ۱۳۹۴: ۶۱-۶۲).

اکنون بر اساس نمونه‌های فراوانی که از نامه‌های منظوم به دست آمده است، ویژگی‌های این گونهٔ ادبی را در قالب، موضوع، ساختار، مخاطب و درونمایه نشان داده‌ایم و به برخی از مناسبات شاعران نیز پرداخته‌ایم.

۳-۱. قالب[1]

بیشترین نامه‌های منظوم در قالب قطعه، رباعی و قصیده سروده شده‌اند.[۱۲] انتخاب قالب در نامه‌های منظوم به مخاطب و غرض شاعر بستگی داشته است؛ شاعر زمانی از قالب قصیده استفاده می‌کرد که مخاطبِ وی، پادشاه و امیر و یا یکی از بزرگان بوده است و علّت سرودن نامه، رسیدن به خواسته‌ای است که برآورده شدن آن برای شاعر بسیار مهم است؛ بنابراین قالب قصیده را که قالبی تشریفاتی است و زبان و لحن فاخری دارد، برمی‌گزید تا برای نعت مخاطب فضای وسیع‌تری داشته باشد. گاهی شاعر برای خلیفه یا شاه، شعرنامه‌ای در قالب قطعه یا رباعی سروده است به این دلیل که مخاطب در حق او اهمالی روا داشته است، پس شعرنامه‌ای مبنی بر تهدید برای مخاطب فرستاده است؛[۱۳] درصورتی‌که مخاطبِ شاعر، فردی عامی، آشنا و دوستِ وی بود یا از لحاظ اجتماعی هم‌سطح یا فرودست شاعر بوده است و شاعر قصد ابراز صمیمیت داشت، از قالب قطعه یا رباعی استفاده کرده است و این نیز به احترامی که برای مخاطب قائل می‌شده، مربوط بوده است؛ گاهی شاعر برای مخاطب قصیده فرستاده است و گیرندهٔ نامه در پاسخ به وی قطعه‌ای ارسال نموده است، این الزاماً به این معنا نیست که برای مخاطب احترام قائل نشده است؛ بلکه گاهی شاعر برای رعایت احترام بیشتر و برترخواندن او در شاعری، از قالب قصیده استفاده کرده و مخاطب نیز برای ابراز محبت و صمیمیت، قالب قطعه را برگزیده است. همچنین کوتاه بودن و آسانی قالب قطعه و رباعی باعث شده است، شاعر برای نامه‌هایی که به دوستان و نزدیکان و هم‌سطحان خود می‌فرستد یا می‌خواهد فوراً به مقصود اصلی بپردازد، از قالب قطعه و رباعی استفاده کند. نکتهٔ دیگر اینکه کسانی که شاعری حرفهٔ آن‌ها نبوده است، از قطعه و رباعی برای نوشتن نامهٔ منظوم استفاده کرده‌اند و شاید بتوان گفت همگانی بودن شعرنامه در برخی دوره‌ها در انتخاب قالب قطعه و رباعی بی‌تأثیر نیست.

1. Form

۳- ۲. موضوع[1]

شاعر برای هر نامه موضوعی خاص و محوری را مدّ نظر داشته و از اغراض دیگر همچون مدح و وصف برای رسیدن به مقصود سود جسته است و برخی از نامه‌های شعری درضمن قصیده‌های مدحی سروده شده‌اند؛ یعنی قصیده‌ای که تشبیب یا نسیب دارد و شامل مدح و ستایش نیز هست؛ امّا غرض اصلی نیز پس از مدح و پیش از دعا می‌آید. شاعر در برخی از نامه‌های منظوم تقاضایی علاوه بر مدح، مقصود خود را ابراز اخلاص و وفاداری عنوان می‌کند؛ اما درنهایت، تقاضای خود را نیز پیش از دعای تأیید مطرح می‌کند.

در شعرنامه‌ها مهم‌ترین و پرکاربردترین اغراض، تقاضا، مدح، هجا، شکایت، تعزیت و تسلیت و تهنیت است و بیشترین، مربوط به تقاضا / نامهٔ تقاضایی است؛ شاعر ممکن است تقاضایی مادی و یا معنوی داشته باشد، ممکن است برای چیزهایی همچون شکر یا کاه برای اسب خود، نامه‌ای به مخاطب فرستاده باشد و یا برای رسیدن به مرتبه‌ای و عنایت مخاطب، استغاثت، لقا و عفو (اعتذار)، آزادی از زندان و یا اجازه و یا جواز خروج از سرزمین و ... نامه‌ای منظوم سروده باشد.

۳- ۳. ساختار[2]

ساختارهای تقریباً مشابهی با چینش‌های گوناگون، در عناصر ساختاری متناسب با قالب و موضوع در نامه‌های منظوم دیده می‌شود. سرایندهٔ نامه با تقسیم نوشتهٔ خود به سه بخش آغاز، متن و انجام چارچوب خاصی را در نظر داشته است. هر یک از ارکان سه‌گانهٔ نامه‌های منظوم ویژگی‌های خاص خود را داشتند؛ آغازِ نامه (مطلع) شامل منادا قراردادن پیک و درخواست از او برای ارسال پیغام، استمداد برای ارسال نامه، معرفی مخاطب و منادا قراردادن او، نعت و دعا برای وی، نام و وصف خدا، سلام و وصف سلام، اطّلاع مخاطب از وصول نامه می‌شود و متن نامه موضوع اصلی نوشته را دربرمی‌گیرد. شاعر برای ورود به متن اصلی تمهیداتی را رعایت کرده است، همچون درخواستِ انجام آدابِ زمین‌بوسی واجازه‌گرفتن پیک از مخاطب و کاربرد افعال امری همچون «بگو» و «عرضه کن» خطاب به پیک و منادا قراردادن مخاطب با استفاده از صفات متناسب با مقصود اصلی نامه و نوع مخاطب و سپس درخواست و مقصود و متن اصلی را بیان می‌داشته است و قسمت سوم، انجام نامه نیز غالباً با دعاهایی برای زندگانی جاوید برای مخاطب، خداحافظی و آرزوی دیدار و یا نفرین بر دشمنِ مخاطب و گاهی با ذکر تاریخ سرایشِ نامه همراه بود و شاعر پیش از

1. Sabject
2. Structure

دعا و پس از بیان مقصود خود، انتظارات را بیان می‌کرده است. چینش ارکان با توجه به خطابی یا جوابی بودن و قالب شعری متفاوت است و با توجه به اختلاف تعداد ابیات قالب‌ها و غرض اصلی شاعر، مسلماً شاعر همهٔ عناصر را در یک نامهٔ منظوم به کار نمی‌گرفته است؛ بنابراین برخی از ارکان ثابت‌اند و برخی متغیّر؛ درنتیجه در نامه‌های منظوم همانند مکتوبات[۱۴] از نظر ارکان دو شیوهٔ متمایز دیده می‌شود:

- ارکانی که در بیشتر نامه‌های منظوم، در محل خاص خود قرار دارد و حذف یا تغییر و تبدیل مکان آن در نامه، به‌ندرت صورت می‌پذیرد، مانند «منادا قراردادن پیک و درخواست ارسال پیغام از او»، «نعت و وصف مخاطب»، «منادا قراردادن مخاطب در صفتی»، «شرح اشتیاق» و «دعا».
- ارکانی که در برخی از نامه‌ها گاهی مفصّل و گاهی مختصر ذکر شده و یا به اقتضای قالب شعری و یا مورد و نوع مخاطب حذف گردیده است و جای مشخصی در شعرنامه‌ها ندارد، این موارد را می‌توان ارکان فرعی نام نهاد، مانند: «درخواست انجام آداب پیغام‌گزاری از پیک» و «ذکر مکان گیرنده و فرستنده» و...

۳-۴. مخاطب[1]

هر نامهٔ منظوم یک مخاطب حقیقی دارد؛ اگرچه در برخی موارد در متن شعر، نام مخاطب مشخص نیست (در لابه‌لای متون تاریخی و تذکره‌ها برخی مخاطبان را می‌توان یافت)؛ البته برخی نامه‌ها بیش از یک مخاطب نیز داشته‌اند، مانند «کارنامه»ها؛ علاوه بر این برخی از نامه‌ها به غیر از مخاطب ظاهری (سیاسی/ مالی) که همان پادشاه است یک مخاطب هنری نیز داشته که آن شاعر دیگری از رقبای شاعر است که در دربار به‌عنوان شاعر و دبیر و کاتب رفت و آمد داشته است. می‌توان گفت برخی از نامه‌ها یک مخاطب انسانی نیز داشته‌اند.[۱۵]

برخی از اشعار اغلب در قالب قطعه، رباعی، غزل و دوبیتی در دیوان شاعران وجود دارد که محتوا و ساختار نامه‌های منظوم را دارد؛ اما ذکری از نام مخاطب و یا نشانه‌ای دال بر ارسال آن در متون نیست. به نظر می‌رسد این اشعار به‌گونه‌ای سروده شده‌اند که جنبهٔ کاربرد برای مخاطبان دیگری از همان طبقه را نیز داشته باشند و یا شاعر بتواند خود و یا دیگر نویسندگان در بین نامه‌های منثور از این اشعار بهره ببرند.[۱۶] به هرحال در سرایشِ نامه، طبقهٔ اجتماعی مخاطب مشخص است و شاعر قصد دارد احساس و توجه مخاطب را برانگیزد تا به درخواستش پاسخی شایسته داده شود؛ بنابراین سعی می‌کند، علاقهٔ او را برای خواندن نامه و عمل به درخواست خود تقویت کند؛ پس از واژگان و

1. Audience

القاب و صفاتی استفاده می‌کند که درخور مخاطب و غرض خود باشد و به آنچه برای مخاطب ارزشمند است توجّه دارد، پس بنا بر آنچه از بازخورد نامه مورد نظر است، پیام را به‌گونه‌ای ارسال می‌کند که مورد توجه و پذیرش مخاطب قرارگیرد؛ در نتیجه طبقهٔ اجتماعی، قدرت و نفوذ مخاطب، چگونگی و قالب و ساختار پیام را مشخص می‌کند. مخاطبان نامه‌های منظوم را می‌توان به سه دسته تقسیم نمود: فراتر، فروتر و هم‌سطح شاعر.

طبقهٔ اول فراتر از شاعر، پادشاه، سلطان و بزرگان دولت هستند. عالی‌ترین صفات به مخاطب داده می‌شود و شاعر مخاطب را خدایگانا، شاها، جهان پناها، شهریارا، بزرگا، بلندقدرا و... می‌خواند؛ از صفاتی استفاده می‌کند که پیروزی، شهریاری و جهان‌ستانی، مقام و مرتبه و قدرت و نفوذ مخاطب را می‌رساند. نام مخاطب اغلب با عناوین بسیار ذکر می‌شود و به نوعی نشانهٔ عظمت مقام مخاطب است.

طبقهٔ دوم هم‌طرازان، شاعران، علما و مشایخ، بزرگان و برخی افراد صاحب نفوذ هستند. مخاطب با صفاتی چون سرورا، هنرمندا، هنرپرورا و ... مورد ندا قرا می‌گیرد، گاهی آنان همنفس خوانده می‌شوند و شاعر از ترکیباتی همچون «صدر ارجمند»، «پیشگاه خسروان» و «مجلس شریف» استفاده می‌کند و این‌گونه عرض ارادت خود را بیان می‌کند که به معرفت مخاطب بهره‌مند نشده است و شعر خود را شایستهٔ مخاطب نمی‌داند، اظهار تواضع و فروتنی با بیان ناتوانی در نوشتن یا پاسخ‌نامه‌ای درخور مخاطب مطرح می‌کند درصورتی‌که برای طبقهٔ اوّل آرزومند خدمت است، برای این طبقه، آرزومند دیدار است. از کلماتی استفاده می‌کند که نسبت به طبقهٔ اوّل لحن صمیمانه‌تری دارد. برای این طبقه هم در اختتام نامه، آرزوی زندگانی دراز مطرح می‌شده است؛ اما با الفاظ متفاوت. از دیگر دعاها پیروزی بخت و پایداری اقبال و نعمت بیشتر است.

شاعر برای طبقهٔ سوم که مردم کوچه و بازار و معارف شهر، نزدیکان او هستند کمتر به نعت مخاطب می‌پردازد یا خیلی کوتاه چنین می‌کند. گاهی اصلاً نعت و وصفی دیده نمی‌شود. در مواردی از روزمرگی‌ها و وقایع شرح می‌دهد. در مواردی بلافاصله به مقصود اصلی می‌پردازد و از بیتِ مطلع سخن اصلی خود را آغاز می‌کند. گاهی خواهان دیدار او است. او را دوست و برادر خطاب می‌کند و آرزوی نعمت و عزّت برای او دارد. گاهی از کلماتی که دستور و الزام را می‌رساند، همچون باید و نباید استفاده می‌کند و از خواهش و تمنّا خبری نیست.

۳- ۵. درونمایه[1]

درونمایهٔ نامه‌های منظوم را می‌توان به دو دستهٔ کلی تقاضایی و غیرتقاضایی تقسیم نمود.

۳- ۵- ۱. نامه‌های تقاضایی

- شاعر برای مخاطب حال و شرایط اقتصادی خود و یا خانواده خود را شرح می‌دهد و وسایل و اشیاء مادی مطالبه می‌کند. این تقاضاها شامل هر متاعی حتّی بسیار ناچیز همچون جو برای اسب خود می‌شود (برای نمونه ر. ک: ادیب صابر، بی‌تا: ۳۸۵؛ اوحدی بلیانی، ۱۳۸۹، ج ۴: ۲۵۰۹).[۱۷]
- برخی از تقاضانامه‌ها برای درخواست خدمت و یا مقام برتر و برخی برای برپایی عدل و ارزش‌های دینی سروده شده‌اند. در این‌گونه موارد شاعر پیش از بیان درخواست خود در ابیاتی متوالی مخاطب خود را که اغلب فردی صاحب نفوذ است، پند و اندرز می‌دهد و نامه‌ای پندآمیز می‌سراید. این نامه، نه فقط برای مخاطب حقیقی خود، بلکه برای تمامی مخاطبان در هر زمان مورد استفاده است (برای نمونه ر.ک: سیف فرغانی،۱۳۶۴: ۱۷۹- ۱۸۴؛ همان: ۲۴۵).
- گاهی شاعر شرایط اقتصادی و فقر و نیازمندی خود را برای مخاطب شرح می‌دهد و از مخاطب که شاه و یا صاحب‌منصبی است جوازی می‌خواهد تا از این شهر خارج شود و به جایی رود که نان ارزش جان نداشته باشد و یا از مخاطب که شاه است می‌خواهد تا «جوازنامه»‌ای برای مقرّری برای وی صادر کند (برای نمونه ر.ک: ظهیر فاریابی، بی‌تا: بیست‌ونه).
- شاعر برای خواستگاری (تقاضای ازدواج) شعرنامه‌ای سروده و به مخاطب خود می‌فرستد، نمونه‌ای از آن را پورخطیب برای مهستی فرستاده و مهستی رباعی در جواب خواستگاری او سروده است (اوحدی بلیانی، ۱۳۸۹، ج۲: ۷۲۳).
- برخی از نامه‌های شعری برای سؤالات دینی و علمی بین شاعران ردو بدل شده است و شاعر اغلب به‌طور شفّاف به این نکته در درون متن نامه اشاره می‌کند. گاهی شاعری مورد نقد قرار گرفته است؛ بنابراین در جوابِ نقد، شعرنامه‌ای سروده است (برای نمونه ر.ک: ظهیرفاریابی، ۱۳۸۱: ۳۰۳؛ اوحدی بلیانی، ۱۳۸۹، ج۵: ۲۷۳۲؛ هدایت، ۱۳۳۶، ج۲: ۵۹).

1. Theme

- شاعر به دلایلی به خدمت مخاطب نرسیده است؛ بنابراین سعی در عذرآوری و معذرت‌خواهی دارد. گاهی شاعر برای عیادت مخاطب نرفته است؛ «عیادت‌نامه»ای سروده و ضمن آرزوی بهبود برای او، از اینکه نمی‌تواند به خدمت برسد، عذرخواهی کرده است (برای نمونه ر.ک: اشرفی سمرقندی، ۱۳۹۱: ۱۸۷؛ خواجوی کرمانی، ۱۳۶۹: ۳۶۳؛ اوحدی بلیانی، ۱۳۸۹: ج ۵: ۲۷۹۷) یا دلایلی همچون خواستِ فلک و یا بیماری را بهانه ساخته، از حضور به خدمت مخاطب که اغلب شاه و یا یکی از بزرگان است، سرباز زده است. گاهی شاعر به علّت تقصیر در ثنای مخاطب عذرخواه است و «معذرت‌نامه»ای می‌سراید (برای نمونه ر.ک: مسعود سعد سلمان، ۱۳۶۴: ۳۱۳-۳۱۵؛ مختاری غزنوی، ۱۳۴۱ :۵۱۸)[۱۸]
- شاعر برای ارسال پیغام استمداد می‌جوید او بلافاصله مخاطب را معرفی می‌کند و گاهی به نام شهر او نیز اشاره می‌کند و مقصود خود که غالباً فریادخواهی و عدالت‌جویی یا برائت از مخاطب و یا افراد دیگری را مطرح می‌کند. (برای نمونه ر.ک: انوری، ۱۳۴۰: ۲۰۱-۲۰۵؛ سیف فرغانی، ۱۳۶۴ :۱۷۹-۱۸۴؛ احمدی دارانی، ۱۳۹۷).
- شاعر مرتکب گناهی شده و یا به دلیل تهمت پیش از آنکه به دفاع از خود بپردازد و رفع تهمت سازد به زندان درافتاده است و در زندان سعی در رفع تهمت و درخواست آزادی دارد. گاهی برای گناهِ ناکرده طلب عفو می‌کند و اوضاع و شرایط سخت خود در زندان را شرح می‌دهد و از غم دل پدر و مادرش در دوری از او برای مخاطب حرف‌می‌زند و سعی می‌کند حس ترحّم مخاطب را برانگیزد. او در اواخر حبس‌نامه ابراز امیدواری برای گرفتن بازخوردی مناسب و گشایش و آزادی می‌کند. گاهی در حبس، نامه‌ای به پیک و راوی می‌نویسد تا او را واسطه قراردهد و بتواند از زندان رهایی یابد (برای نمونه ر. ک: مسعود سعد سلمان، ۱۳۶۴: ۵۱۷-۵۲۳).

۳- ۲-۵. نامه‌های غیرتقاضایی

- شاعر از مخاطب تحفه و هدیه یا پذیرش شعر، نامه و یا مرتبه‌ای را دریافت کرده و یا مخاطب از او در جمعی یادی کرده است و این توجه به گوش او رسیده است؛ بنابراین سعی در شکرگزاری دارد و علّت و سبب شکرگزاری را در «شعر شکر» خود یادآور می‌شود (برای نمونه ر. ک: عنصری بلخی،۱۳۶۳: ۱۸۹-۱۹۲).
- شاعر درخواستی مادی ندارد؛ دلتنگ دیدار مخاطب است؛ بنابراین ابراز دلتنگی و وفاداری و اخلاص در سرتاسر شعر موج می‌زند. در «فراق‌نامه»ها شاعر آرزومند دیدار و وصل است. مخاطب را مدح می‌کند و از

وفاداری خود در دوری برای مدح گویی مخاطب سخن می‌رود (برای نمونه ر.ک: رشید وطواط، ۱۳۳۹: ۵۷۸ و ۵۸۰؛ اثیر اومانی، ۱۳۹۰ :۴۷۳-۴۷۵؛ امامی هروی، ۱۳۹۴ :۱۸۲؛ همام تبریزی، ۱۳۹۴ :۱۸۴).

- شاعر مدتی از دربار و مرکز قدرت فاصله گرفته است و رقیبان شاعر که به موقعیت او حسادت می‌ورزیده‌اند دوری وی را غنیمت شمرده‌اند و پیش مخاطب از او بدگویی و به وی تهمت زده‌اند و شاعر در پاسخ به این تهمت‌ها در ضمن قصیده‌ای مدحی از آنچه حاسدان به وی نسبت داده‌اند با سوگندهای متوالی برائت می‌جوید و تلاش می‌کند بی‌گناهی خود را ثابت کند. گاهی به مفاخره روی می‌آورد و حسب حالی از خود می‌آورد و نیاز خود را به ممدوح ابراز می‌کند (ر.ک: احمدی دارانی، ۱۳۹۴).
- گاهی به علّت وقایعی همچون شکست مخاطب در جنگ شاعر تلاش می‌کند به مخاطب دلداری دهد و او را به آرامش دعوت کند؛ بنابراین در استفاده از واژگان انتخابی خود به‌منظور دلجویی و تشویق وی برای پیروزی در آینده و امیدواری به زندگی دقت می‌کند و «استمالت‌نامه»ای برای وی می‌فرستد که اوّلین نمونهٔ آن از محمّد بن وصیف سگزی است و پیشتر به آن اشاره شد.
- شاعر فقط قصد دارد به مخاطب سلامی برساند؛ بنابراین می‌خواهد بهترین سلام‌ها را خدمت مخاطب عرضه کند، پس به وصف سلام و تحیّت می‌پردازد و سپس مخاطب را با ذکر نام و القاب شایسته معرفی می‌کند و «تحیت‌نامه»ای درخور مخاطب می‌سراید (برای نمونه: رکن دعویدار،۱۳۶۵: ۱۵۹-۱۶۱؛ امامی هروی، ۱۳۹۴: ۶۲-۶۱؛ خواجوی کرمانی، ۱۳۶۹: ۸۴-۸۶).
- شاعر به قصد اعلام وصول نامه، شعر سروده است و پس از این‌که به زمان وصول نامه که غالباً صبحدم است، اشاره کرده به توضیح تأثیر نامه و شادمانی خود پس از خواندن دستخط و بازکردن نامه می‌پردازد و مخاطب را مدح می‌کند. گاهی از روی فروتنی بسیار از دادن پاسخ متناسب و شایسته به نامهٔ مخاطب ابراز ناتوانی و ضعف می‌کند و از این بابت حتّی عذرخواهی می‌کند و او را در شاعری برتر از خود قرار می‌دهد و ابزار و ملزومات شعرگویی و نویسندگی او همچون خط، قلم، ذهن، معنا و... را می‌ستاید (برای نمونه ر.ک: عمعق بخاری، ۱۳۳۹: ۱۰۴؛ رشید وطواط، ۱۳۳۹ :۵۸۴؛ انوری، ۱۳۴۰: ۳۸۲؛ مجیر بیلقانی، ۱۳۵۸: ۳۱۷؛ اشرفی سمرقندی، ۱۳۹۱: ۲۰۰ و ۲۰۳؛ رکن دعویدار، ۱۳۶۵: ۱۵؛ سیف فرغانی، ۱۳۶۴: ۸۴۰).
- شاعر به قصد تهنیت‌گویی برای مخاطب «تهنیت‌نامه»ای منظوم سروده است. ممکن است این تهنیت به مناسبت ازدواج و یا تولّد فرزند و یا امیرزاده‌ای، فتح، آزادشدن کسان مخاطب از زندان و یا مناسبات دیگر

همچون فرارسیدن نوروز، ماه رمضان و... باشد (برای نمونه ر.ک: اوحدی بلیانی، ۱۳۸۹، ج۵: ۳۱۹۰).

- خبر درگذشت ممدوحی به شاعر رسیده و شاعر قصد دارد عرض تسلیت و تعزیتی برای مخاطب یا مخاطبان که خانواده فرد متوفّی هستند، بفرستد؛ بنابراین «تعزیت‌نامه»ای می‌سراید و در آن به بی‌وفایی و ناپایداری دنیا گریزی می‌زند و مخاطب را در این غم تسلّی می‌دهد و از ناراحتی خود و فلک غدّار حرف می‌زند. اگر مخاطب پس از مرگ پدر به حکومت رسیده باشد، ابتدا برای مرگ پدر تسلیت و سپس برای رسیدن به مقام به او تبریک هم می‌گوید (برای نمونه ر.ک: اشرفی سمرقندی، ۱۳۹۱: ۱۹۵؛ امامی هروی، ۱۳۹۴: ۵۴-۵۹؛ همام تبریزی، ۱۳۹۴ :۱۷۴-۱۷۵).
- شاعر از بی‌توجهی مخاطب به دلایلی مانند بی‌پاسخ ماندن نامهٔ قبلی خود و بی‌توجهی به مدیحه‌هایی که پیش از آن برای وی سروده است از مخاطب گلایه می‌کند. گاهی به علّت تعویق صله و یا قطع مقرّری و مرسوم، از فراموش شدن و موضوعات دیگر گلایه می‌کند و «شکایت‌نامه»ای می‌سراید، گاهی او را به هجو تهدید یا او را هجو می‌کند (برای نمونه ر.ک: لامعی‌گرگانی، ۱۳۹۴ :۱۰۵؛ اثیراخسیکتی،۱۳۳۷ :۴۳۳؛ دعویدار قمی، ۱۳۶۵ :۱۸۰؛ هدایت، ۱۳۳۶، ج۱: ۷ و ۶۸؛ کامی قزوینی، ۱۳۹۵: ۱۵۵).

علاوه بر نامه‌های با محتوای صریح، نامه‌های رمزی نیز در بین نامه‌های منظوم نیز دیده می‌شود و شاعر مقصود خود را به‌صورت کنایی و رمزی بیان نموده است (برای نمونه ر.ک: خوشگو، ۱۳۸۹: ۶۰۵؛ اوحدی بلیانی، ۱۳۸۹، ج۵، ص ۲۷۹۷).

واضح است ارسال هر نوشته‌ای نمی‌تواند لزوماً نامه باشد؛ گاهی شعرا برای تفاخر و مشاعره، به یکدیگر شعر می‌فرستاده‌اند (برای نمونه ر.ک: خوشگو، ۱۳۸۹: ۶۰) و یا برای رد و قبول شعر و نقد آن به وسیلهٔ مخاطب ارسال شعر انجام می‌شده است (برای نمونه ر.ک: کمال خجندی: سی و نه به نقل از تذکرهٔ الشعراء؛ آزاد بلگرامی، ۱۳۹۰: چهل و هشت) یا برای خوشایند مخاطب هر نوع سخنی را ممکن بود برای مخاطب بفرستند:

> «صاحب عالم آرای عباسی گوید: مولانا محتشم قصیده‌ای غرّا در مدح شاه طهماسب از کاشان به اصفهان فرستاد. شاه گفت من راضی نیستم که شعرا زبان به مدح من آلایند چون این خبر به مولانا رسید ترکیب‌بند مرثیه سیّد الشهدا گفته، فرستاد» (آزاد بلگرامی، ۱۳۹۰: ۵۹۷).

گاهی شاعری اشعار شاعر دیگری را نه به قصد ارسال نامه؛ بلکه با اغراض دیگری چون نقد یا تتبّع برای مخاطب فرستاده‌است: «ملاقاطعی می‌نویسد که در مجلس مولوی جامی تعریف قصیده‌گویی او مذکر شد جمعی گفتند میر

(حاج) طرز غزل کم ورزیده. مولوی چهل غزل از دیوان امیرخسرو انتخاب زده به میر فرستاد میر تمامی غزلها را چنانکه باید تتبّع نموده ارسال‌کرد. مولوی با امیرعلیشیر فرمود: مناسب آن است که پادشاه گفته جایزه باید فرستاد» (آزاد بلگرامی، ۱۳۹۰: ۵۹۶).

۳- ۶. مناسبات[1]

سرودن نامه‌های منظوم فقط مخصوص شاعران نبوده است و شاهان، وزیران، درباریان و افراد کوچه و بازار نیز گاهی به یکدیگر شعرنامه‌ای فرستاده‌اند. گاهی اهل فضل در پاسخ به نامهٔ منظوم شعرا یا نامه‌ای منثور یا حتّی پیغامی شفاهی آن‌ها، شعرنامه‌ای سروده‌اند. برخی از نامه‌های منظوم، به همان قالب، وزن و قافیه پاسخ داده می‌شده است. برای پرهیز از تطویل به چند نمونه از این مناسبات، بسنده می‌کنیم؛[۱۹] نمونه‌ای از آن، نامه‌های غضایری و عنصری است که مخاطبِ آنها ظاهراً سلطان محمود بوده است و برای رقابت و برتری‌جویی در شاعری و نقد شعر یکدیگر به‌صورت تعریض‌آمیز سروده‌اند؛ غضایری شاعر مقیم ری و مداح بهاءالدوله دیلمی بود. صیت جهانگشایی محمود، او را بر آن داشت که قصیده‌ای بسازد و به حضرت غزنین فرستد و محمود دو بدره زر بدو عطا کند؛ پس قصیده‌ای درتهنیت فتح نارائن (قلعه‌ای که محمود در ۴۰۰ هجری آن را فتح کرده است) سرود و او را ستود و نیز در دو بیت، ایاز را ستود:

مـرا دو بیـــت بفرمـود شهـریارجهـــان　　بر آن صنوبر عنبـر عـذار مشـکین خـال
دو بـــدره زر بفرســـتاد و دو هـــزار درم　　به رغم حاسـد و تیمـار بدسـگال نکال

سلطان به همین علّت، دو بدره زر و دو هزار درم بدو بخشید، سپس غضایری در شکرگزاری سلطان، قصیده‌ای در وزن مجتث مثمن مخبون محذوف (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن) در ۷۹ بیت به مطلعِ

اگر کمال به جاه اندر است و جاه به مال　　مرا ببیـن که ببینی کمـال را به کمـال

سرود و به غزنین فرستاد. در ابتدای آن دو بیت در فضائل خود گفت و با عبارت «من آنکسم» تفاخر را آغاز نمود و بعد در صورت نهی از عطا، محمود را سپاسداری کرد و مدح را به آخرین درجهٔ غلو رسانید و در پایان به شعرای دربار محمود طعنه زد (عنصری، ۱۳۶۳: ۱۷۳-۱۷۹).

عنصری این قصیدهٔ غضایری را با قصیده‌ای در ۷۶ بیت و با همان وزن و قافیهٔ شعر وی به مطلعِ

خدایـگان خراســـان و آفـتاب کـمال　　که وقف کرد برو ذوالجلال عزّ و جلال

1. relations

جواب گفت و خرده‌هایی بر او گرفت:

سخن فرستی خام و نبشته بر سر شعر بجای تاج نهی بیهـده همـــی خلـخال

و اشتباهات لفظی و معنوی او را تعیین کرد (همان: ۱۸۰-۱۸۸).

غضایری در جواب عنصری بار دیگر قصیده‌ای در وزن و قافیهٔ قصیدهٔ قبل به مطلعِ

پیـام داد به من بنـده دوش باد شـــمال ز حضـــرت ملک مال‌بخش دشـــمن مال

سرود و اعتراضات او را که غالب آنها درست و بجاست، رد کرد (همان: ۱۸۹-۱۹۲)[۲۰] غضایری در این قصیده برای رد ایراداتی که عنصری بر او گرفته است، به شعر رودکی استناد کرد و علاوه بر این که «شعر شکرِ» خود را بر وزن و قافیهٔ شعر رودکی سرود، دو مصراع از «شعر شکر» رودکی را تضمین نمود:

به شعر شکر نگه کن که رودکی گفته است «همه کسی را درویشی است و رنـج عیـال»

غم و عناست مرا گفت زین ضیاع و عقار «فغان همی کنم از رنج گنج و ضیعت و مال»

(دبیرسیاقی، ۱۳۳٤، ذیل اشعار غضایری: ۱۹-۲۳).

نمونهٔ دیگر مطلبی است که دربارهٔ قضاوت میان شعر انوری و ظهیر در متون آمده است؛ در تاریخ گزیده نوشته شده است که «در زمان اباقاخان به میان فضلای کاشان در باب ترجیح و تفضیل شعر انوری و ظهیر منازعت پیوست و مجد همگر را که از فضلای زمان بود، حَکَم ساخته، قطعه‌ای بدو فرستادند و او نیز قطعه‌ای را که مشعر به رجحان شعر انوری بود، گفته، بدیشان فرستاد و نیز امامی همین سؤال را به نظم پاسخ گفته است». قطعهٔ فضلای کاشان در ۴ بیت به مطلعِ

ای آن زمین و فار که بر آســـمان فضـــل ماه خجســـته منظر و خورشـــید انوری

بر وزن مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن) سروده شده است.

امامی در جواب، قطعه‌ای در ۳ بیت با همان وزن و قافیه سروده است به مطلعِ

ای ســـالک مســـالک فکرت درین ســـؤال معذور نیستی به حقیقت چو بنگری

و مجد همگر نیز سؤال آنها را در قطعه‌ای ۱۵ بیتی به مطلعِ زیر و با همان وزن و قافیه پاسخ می‌دهد.

جمعی ز اهـل خطهٔ کاشـــان کـه برده‌انـد زارباب فضـل و دانش گوی سـخنوری

شاگرد امامی نیز با همان وزن قطعه‌ای در پاسخ سروده است:

ای ذروهٔ سپهر فضایل که کرده‌ای چون اهل آسمان ز خداوند من سؤال

چنانکه مشهور می‌افتد، در این داوری مجد همگر و امامی هر دو اتفاق دارند که انوری بر ظهیر تقدّم دارد (ظهیرفاریابی، بی‌تا: ۳۰۳).

ممکن است شاعران از یکدیگر شعری درخواست و مطالبه کنند و درخواست خود را به نظم بیان کنند و بفرستند. برای نمونه، رشیدی قطعه‌ای در ٤ بیت خطاب به مسعود سعد سلمان سروده است به مطلعِ

خواجه مسعود سعد اگر بیند که مبیناد از حوادث گرد

(عمعق بخاری، ۱۳۳۹: ۱۰۳-۱۰٤؛ عوفی، ۱۳۹۵: ٦٦٤)

مسعود سعد در پاسخ قصیده‌ای در ٦۰ بیت بر وزن مجتث مثمن مخبون محذوف سروده است به مطلعِ

شب سیاه چو برچید از هوا دامن زدوده گشت زمین را ز مهر پیراهن

که در آن علاوه بر اعلام وصول و پاسخ به نامهٔ مخاطب، درخواست دیدار نموده است (عمعق بخاری، ۱۳۳۹: ۱۰٦-۱۱). سپس رشیدی قصیده‌ای در ۱۷ بیت بر همان وزن و قافیه برای اعلام وصول و تشکّر برای مسعود سعد سلمان به مطلعِ زیر فرستاده است:

رسید شعر تو ای تاج شاعران بر من چو نو شکفته گل، اندر بهار، گرد چمن

(عمعق بخاری، ۱۳۳۹: ۱۰٤-۱۰٦؛ هدایت، ۱۳۳٦: ۲۲۹).

نتیجه‌گیری

سرودن «نامهٔ منظوم» که با عنوان‌های دیگری چون «شعرنامه»، «مکاتبات منظوم» و «مراسلات نظمی» خوانده شده است، در سیر ممتد تاریخ ادبیات فارسی به‌صورت گونه‌ای ادبی و زیرگونه‌هایی چون «معذرت‌نامه»، «تعزیت‌نامه»، «عنایت‌نامه» و «استمالت‌نامه» رواج داشته است. در شعرنامه‌ها توجه به بیت مطلع و قرینه‌هایی چون منادا قرار دادن پیک و درخواست از او برای رساندن پیام، اعلام وصول نامه و وصف نامهٔ مخاطب، به خدمت نرسیدن و عذرخواهی،

آرزو و شوق خدمت و امید وصل، سفر و دوری از مخاطب پرتکرار است. با آنکه نامه‌های منظوم در قالب‌هایی چون ترکیب‌بند، مستزاد، غزل، مفرد، دوبیتی هم نمونه‌هایی دارد؛ اما در قالب‌های قطعه و قصیده و رباعی نیز نمونه‌های برجسته و بیشتری دارد. شاعر با توجه به مخاطب و غرض خود قالب شعری را برمی‌گزیده است. نامه‌های منظوم ساختاری مشخص داشته‌اند و شاعران با تقسیم نوشتهٔ خود به سه بخش آغاز، متن و انجام، چارچوب خاصی را رعایت کرده‌اند. هر یک از این ارکان نیز ویژگی‌های خاص خود را داشته‌اند؛ آغاز نامه (مطلع) شامل: منادا قرار دادن پیک و درخواست از او برای ارسال پیغام، استمداد برای ارسال نامه، معرفی مخاطب و منادا قراردادن او، نعت و دعا برای وی، نام و وصف خدا، سلام و وصف سلام و اطّلاع مخاطب از وصول نامه می‌شود. متن نامه موضوع اصلی نوشته و موضوعاتی چون درخواست، پاسخ به درخواست مخاطب، مدح، نکوهش، شرح‌حال، شِکوه، سپاسگزاری، تبریک و تهنیت، تسلیت، معذرت، هجو و ... را در برمی‌گیرد. شاعر برای ورود به متن اصلی تمهیداتی را رعایت نموده چون درخواست اجازه گرفتن پیش از پیغام‌گزاری و انجام آداب زمین‌بوسیِ مخاطب از پیک، کاربرد افعال امری همچون بگو و عرضه‌کن خطاب به پیک و منادا قراردادن مخاطب با استفاده از صفات متناسب با مقصود اصلی نامه و سپس بیان درخواست و یا مقصود و متن اصلی و قسمت سوم، انجامِ نامه نیز غالباً با دعای تأیید و جاودانگی برای مخاطب، یا نفرین بر دشمنِ مخاطب و گاهی بیان تاریخ نامه‌نویسی همراه بود. نامه‌های منظوم فقط مخصوص شاعران به یکدیگر نیست؛ بلکه ممکن است، شاعری به شاعر دیگر و یا شاعری به بزرگان عصر و یا به شاه و یا به دانشمندی و یا حتی مردم عادی شعری بفرستد یا حتی افرادی که شاعری، حرفه و فنّ آنها نیست، نامه‌ای منظوم بسرایند. مخاطب نامه‌های منظوم حقیقی است و در چگونگی ارسال پیام تأثیر بسزایی داشته است؛ طبقهٔ اجتماعی مخاطب و دانش وی در فخامت شعر و انتخاب واژه و زبان آن اثر نیز قابل‌توجه است.

پی‌نوشت‌ها

۱. «به شعر شکر نگه کن که رودکی گفته‌است/ همه کسی را درویشی است و رنج عیال»(دبیرسیاقی، ۱۳۳۴، غضائری‌رازی و اشعار او: ۲۱).

۲. غضایری در این قصیده به مطلعِ «اگر کمال بجاه اندرست و جاه به مال» ترکیب «شعرشُکر» را تکرار کرده است «که شعر شکر به حضرت رسید و بپسندید/ خدایگان جهان خسرو خجسته خصال» (دبیرسیاقی، ۱۳۳۴، غضائری رازی و اشعار او:۹).

۳. عثمان مختاری این واژه را به کاربرده‌است: «جز آفتاب کس نرساند به احترام / ایتوک من به بارگه سید انام» (مختاری غزنوی، ۱۳۴۱: ۳۴۷)

٤. برای دیدن نمونه‌های بیشتر (ر.ک: انوری، ۱۳۴۰، ج۲: ۵۴۲-۵۴۳؛ ظهیرفاریابی،۱۳۸۱: ۲۲۴؛ قمری آملی، ۱۳۶۸: ۴۸۹-۴۹۰).

۵. در دیوان بدرچاچی قصیده ۴۶ : «حکایت از آن آرد که بدر به همراه جمال ملیح از سوی محمد تغلق به‌عنوان قاصد و سفیر به دربار قتلغ‌خان فرستاده می‌شود.

٦. همانگونه که شاعران خود متذکر شده‌اند: «عمری است تا ز یار، پیامی نمی‌رسد/ از وی تحیتی و سلامی نمی‌رسد» (کاشی، ۱۳۸۹: ۱۹۳).

۷. شاعر مخاطب را در صفاتی که با غرض اصلی درارتباط است، می‌ستاید برای مثال، اگر تقاضایی مادی دارد او را در بخشندگی و اگر خواستار حکمی است، قدرت و نفوذ او را مدح می‌کند، بعلاوه کاربرد فراوان واژهٔ «نفوذ» شاید به معنای «رفتن نامه و فرمان و عزم و همچنان جریان آب و ترابیدن آن از محلی به محل دیگر»(مختاری غزنوی، ۱۳۴۱: پاورقی ص ۲۶۴) بی‌ارتباط با این مطلب نباشد.

۸. برای دیدن نمونه‌های بیشتر (ر.ک: انوری، ۱۳۴۰: ۵۷۸-۵۷۹؛ اخسیکتی، ۱۳۳۷: ۴۳۳-۴۳۴).

۹. برای دیدن نمونه‌های بیشتر (ر.ک: امامی‌هروی، ۱۳۹۴: ۱۸۳؛ دعویدار قمی، ۱۳۶۵: ۱۵-۱۶).

۱۰. برای دیدن نمونه‌های بیشتر (ر.ک: اثیر اومانی، ۱۳۹۰: ۴۷۳؛ همام تبریزی، ۱۳۹۴: ۳۹-۴۰؛ ابن یمین، ۱۳۴۴: ۱۰۴-۱۰۵).

۱۱. برای دیدن نمونه‌های بیشتر (ر. ک: امامی هروی، ۱۳۹۴: ۵۴-۵۹؛ همام تبریزی، ۱۳۹۴: ۱۸۹-۱۹۱؛ ابن یمین، ۱۳۴۴: ۱۲۶-۱۲۷؛ ۱۵۵-۱۵۶؛ ۳۱۳؛ بخارایی، ۱۳۵۳: ۸۸ -۸۹).

۱۲. البته شعرنامه در قالب‌های ترکیب‌بند، دوبیتی، مستزاد، غزل، مثنوی و مفرد و رباعی مستزاد نیز دیده می‌شود که تعداد آنها نسبتاً کمتر است.

۱۳. برای نمونه ر.ک: کامی قزوینی، ۱۳۹۵: ۵۳۳.

۱٤. چنین تقسیم‌بندی در مورد مکتوبات و نامه‌های منثور نیز انجام شده که در مورد نامه‌های منظوم نیز صدق می‌کند؛ اگرچه ارکان و چینش ارکان نامه‌های منظوم و مکتوبات مختلف است (ر.ک: خطیبی، ۱۳۶۶:۴۱۴-۴۱۵).

۱۵. مخاطب انسانی، یعنی مخاطب اصلی هنر که انسان به معنی عام و جاودانهٔ آن است، شعرهایی که برای اندرز دادن به مخاطب و یا عدالت‌خواهی سروده شده، یک مخاطب انسانی نیز داشته است. برای توضیحات بیشتر (ر. ک: شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۲: ۱۰۵-۱۰۶).

۱۶. بررسی‌ها نشان می‌دهد گاهی شاعر قطعه، رباعی یا دوبیتی می‌سروده است برای اینکه خود یا دیگران در ترسّلات از آن استفاده کنند و نویسندگان در بین نامه‌های منثور از این اشعار قالبی و کلیشه‌ای استفاده می‌کرده‌اند. نمونه‌هایی از آنها را برخی از صاحبان تذکره‌ها در فصل‌های جداگانه جمع‌آوری کرده‌اند؛ برای نمونه صاحب سفینهٔ ترمذ، فصلی از کتاب خود را به «مقطعاتی که در نامه‌ها به معنی اشتیاق نویسند» (محمدبن یغمور، ۱۳۹۵: ۳۴۷) و فصلی را به «رباعیاتی که در نامه‌ها نویسند» اختصاص داده است (همان: ۴۹۲) و جمال خلیل‌شروانی در کتاب نزهةالمجالس، باب هفتم را «در ترانه‌ها که در ترسّلات به کارآید» نوشته است (خلیل شروانی، ۱۳۶۶: ۱۹۵).

۱۷. برای دیدن نمونه‌های بیشتر(ر.ک: مجیر بیلقانی، ۱۳۵۸: ده؛ خاقانی شروانی، ۱۳۳۸: ۸۵؛ خواجوی کرمانی، ۱۳۶۹: ۳۶۰).

۱۸. برای دیدن نمونه‌های بیشتر(ر.ک: انوری، ۱۳۴۰: ۶۸۱؛ قوامی رازی،۱۳۳۴: ۲۷؛ دعویدار قمی، ۱۳۶۵: ۱۳۹-۱۴۲).

۱۹. جدول زیر نامه‌های منظوم شاعران مشهورتر به یکدیگر را نشان می‌دهد:

ادامهٔ پی‌نوشت‌ها

ردیف	نام شاعر/ قرن، وفات	نام مخاطب	خطابی جوابی	مطلع	تعداد ابیات	منبع: صفحه
۱	غضایری رازی/۴۲۶ق.	سلطان محمود/ تعریض به شعرای دربار	خطابی	اگر کمال بجاه اندر است و جاه بمال	۷۹	دیوان‌عنصری: ۱۷۳-۱۷۹
		ظاهراً شاه حقیقتاً عنصری	جوابی	پیام داد بمن بنده دوش باد شمال	۹۶	دیوان‌عنصری: ۱۸۹-۱۹۲
۲	عنصری/ ۴۳۱ق.	سلطان محمود پاسخ به تعریض غضایری	جوابی	خدایگان خراسان و آفتاب کمال	۷۶	دیوان عنصری : ۱۸۰-۱۸۸
۳	ابوالفرج رونی/ ۴۹۲ق.؟	لطیف‌الدین زکی مراغی	جوابی	سلطان نظم و نثر زکی آنک در جهان	۵	لباب‌الالباب: ۷۲۵
		مسعودسعد سلمان	خطابی	مرا گویی که تو خصم حقیری	۴	عرفات‌العاشقین، ج۱: ۵۹-۶۰
۴	مسعود سعد سلمان/ ۵۱۵ق.	رشیدی[۱۹]	جوابی	رسید شعر تو، ای تاج شاعران، بر من	۱۷	دیوان عمعق بخاری: ۱۰۴-۱۰۶
		رشیدی	جوابی	شب سیاه چو برچید از هوا دامن [۱۹]	۶۰	دیوان عمعق بخاری: ۱۰۶-۱۱۱؛ دیوان مسعود سعد: ۶۱۶-۶۲۱
		ابوالفرج رونی	خطابی	بوالفرج ای خواجهٔ آزادمرد	۱۳	مجمع‌الفصحا: ۱۵۳ پاورقی
		ابوالفرج رونی	خطابی	ای خواجه بوالفرج نکنی یاد من	۱۴	دیوان مسعود سعد: ۸۹۳-۸۹۴
۵	رشیدی / ششم	خواجه عمید مسعود سعد	خطابی	خواجه مسعود سعد، اگر بیند	۴	دیوان عمعق بخاری: ۱۰۳_۱۰۴

ادامهٔ پی‌نوشت‌ها

		شمس الملک	خطابی	خوشا باد سحرگاهی که بر گلشن گذر دارد	۲۹	دیوان عمعق بخاری: ۱۳۷-۱۳۹
۶	سنایی غزنوی/ ۵۲۵ق.؟	مسعودسعد سلمان	خطابی	ای عمیدی که باز غزنین را	۲۹	دیوان سنایی: ۱۰۶۰-۱۰۶۱
		قوام‌الدین ابوالقاسم	جزایی	ای چو عقل از کلّ موجودات فرد	۱۷	دیوان سنایی: ۱۲۲-۱۲۳
		قاضی فضل بن یحیی	جزایی	باش تا حسن نگارم خیمه بر صحرا زند	۲۰	دیوان سنایی: ۱۵۷-۱۵۸
		قاضی فضل بن یحیی	جزایی	فضل یحیی است بر ضعیف و قوی	۲۰	دیوان سنایی: ۷۱۵-۷۱۶
۷	قاضی فضل بن یحیی/ ششم	سنایی	خطابی	چون همی از باغ بوی زلف یار ما زند	۱۸	دیوان سنایی: ۱۵۶-۱۵۷
		سنایی	خطابی	هستی بحقیقت ای سنایی	۷	دیوان سنایی: ۷۱۵
۸	قوام‌الدین ابوالقاسم/ ششم	سنایی	خطابی	ای زفر تو دین و ملک چنان	۲۰	تذکره آتشکده، ج۲: ۵۵۷
۹	ادیب صابر ترمذی/ ۵۴۲ق.	اثیرالدین فتوحی مروزی	خطابی	فتوحی ز دیدار جان پرورت	۲	مقدمه دیوان ادیب صابر:۱۶-۱۷؛ لباب‌الالباب: ۵۱۶؛ عرفات العاشقین، ج۵: ۳۰۶۴

ادامهٔ پی‌نوشت‌ها

۱۰	عبدالواسع جبلی/ ۵۵۵ق.	ادیب صابر ترمذی	جزایی	ایا ز نظم تو عالم پر از غیون طُرف	۱۴	مقدمه دیوان ادیب صابر: ۱۲
۱۱	قاضی حمیدالدین بلخی/ ۵۵۹ق.	انوری	جزایی	مرا انوری آن چو دریا توانگر	۱۵	دیوان انوری، ج ۲: ۵۴۲-۵۴۳؛ مجمع الفصحا: ۵۹۳
		انوری	خطابی	اوحدالدین انوری‌ای من مرید طبع تو	۲	دیوان انوری، ج ۲، ۶۷۸
۱۲	رشید وطواط /۵۷۳ق.	ادیب صابر ترمذی	جزایی	صابر ای چون صبر ذات تو ستوده نزد عقیل	۲۱	مقدمه دیوان ادیب صابر: ی؛ دیوان رشید وطواط: ۵۷۴-۵۷۵
		ظاهراً ملک‌اتسز تعریض به سلطان سنجر و پاسخ به انوری	جزایی	ای شه که بجامت می صافیست، نه درد	۲	مقدمه دیوان رشیدالدین وطواط: ۱۷
		جمال‌الدین عبدالرزاق	خطابی	چون روی تو ماه سما نباشد	؟	دیوان جمال‌الدین‌عبدالرزاق: ۱۴۶
		خاقانی	خطابی	ای سپهر قدر را خورشید و ماه	۳۱	مقدمه دیوان رشید وطواط: ۱۸
		رضی‌الدین‌محمد نیشابوری	جزایی	رضی دین، که امور تو منتظم بادا	۷	مقدمه دیوان رشیدوطواط: ۲۴-۲۵
		ادیب صابر ترمذی	جزایی	ملک شاعران به نظم و به نثر	۲۱	دیوان رشیدوطواط: ۵۸۳-۵۸۴

ادامهٔ پی‌نوشت‌ها

		ادیب صابر ترمذی	جوابی	جواب کریم جمال خراسان	۵	دیوان رشیدوطواط: ۵۸۴-۵۸۵
		ادیب صابر ترمذی	جوابی	طبعت، ای صابربن اسمعیل	۲۸	دیوان رشیدوطواط: ۵۸۵-۵۸۶
		ادیب صابر ترمذی	جوابی	علمت، ای صابر ابن اسماعیل	۱۴	لباب‌الالباب: ۱۲۶
		ادیب صابر ترمذی	خطابی	شهاب‌الدین، سپهر فضل، صابر	۱۴	دیوان رشید وطواط : ۶۰۰
		ادیب صابر ترمذی	جوابی	بدیع شعر توای صابر بن اسماعیل	۳۰	دیوان رشید وطواط: ۳۲۳-۳۲۶
		ادیب صابر ترمذی	خطابی	پیش انواع فضلت ای صابر	۱۳	دیوان رشید وطواط : ۵۸۰
۱۳	اثیرالدین فتوحی مروزی/ ششم	ادیب صابر ترمذی	جوابی	زهی نظم و نثر تو کرده فزون	۲	مقدمه دیوان ادیب صابر: ۱۷-۱۶؛ لباب‌الالباب: ۵۱۷؛ عرفات‌العاشقین، ج۵: ۳۰۶۴
۱۴	مهستی گنجوی/ ؟۵۷۷	پورخطیب	جوابی	تن با تو به خواری‌ای صنم درندهم	۲	تاریخ گزیده: ۷۱۸؛ عرفات‌العاشقین، ج۲: ۷۲۳
۱۵	انوری/۵۸۵ق.؟	سراجی	جوابی	سراجی‌ای زمقیمان حضرت ترمد	۵	دیوان انوری، ج ۲: ۵۷۵-۵۷۶

ادامهٔ پی‌نوشت‌ها

		قاضی حمیدالدین بلخی	جرایی	بحمد و ثنا چون کنم رأی نظمی	۲۱	دیوان انوری، ج ۲: ۶۷۸-۶۷۹؛ مجمع الفصحا:۵۹۳
		حکیم شجاعی	جرایی	شجاعی‌ای خط و شعر تو دام و دانه‌ی عقل	۹	دیوان انوری، ج ۲: ۷۲۹
		فخرالدین خالد	جرایی	و علیک السلام فخرالدی	۴۷	دیوان انوری، ج ۱: ۳۸۲-۳۸۴
۱۶	فخرالدین خالد / ششم	انوری	خطابی	سلام علیک انوری کیف حالک	۱(؟)	عرفات‌العاشقین، ج۵: ۳۰۸۶
۱۷	حکیم شجاعی/ ششم	انوری	خطابی	ای انوری تویی که به فضل و هنر سزند	۹	دیوان انوری، ج ۲: ۷۲۸
۱۸	مجیرالدین بیلقانی/ ۵۸۶ق. ؟	جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی	خطابی	قسم به واهب عقلی که پیش رأی قدیم	۲۱	مقدمه دیوان مجیر، بیست و هشت؛ مجمع‌الفصحا: ۴۷۲
۱۹	جمال‌الدین عبدالرزاق /۵۸۸ق.	مجیرالدین بیلقانی	جرایی	ای‌که موج سینهٔ تو غوطهٔ دریادهد	۴۶	مجمع‌الفصحا:۴۷۲؛ مقدمه دیوان مجیربیلقانی: بیست‌و هشت
		مجیرالدین بیلقانی	جرایی	هجو می گویی ای مجیرک هان	۵	دیوان جمال‌الدین‌عبدالرزاق: ۴۰۰-۴۰۱
		مجد همگر	جرایی	یک قطعه سوی بنده فرستاد مجد دین	۷	دیوان جمال‌الدین‌عبدالرزاق: ۳۹۸-۳۹۹

ادامهٔ پی‌نوشت‌ها

		رشید وطواط	جرابی	خدایگان افاضل رشید دولت و دین	۸	دیوان جمال‌الدین‌عبدالرزاق: ۴۲۹
		رشید وطواط	جرابی	چون دلبر من بیوفا نباشد	۳۸	دیوان جمال‌الدین‌عبدالرزاق: ۱۴۶-۱۴۷
		خاقانی	جرابی	کیست که پیغام من به شهر شروان برد	۴۳	مجمع‌الفصحا: ۴۸۶؛ مقدمه دیوان خاقانی: چهل و هشت
۲۰	خاقانی شروانی/۵۹۵ق.	رشید وطواط	جرابی	مگر بساحت گیتی نماند بوی وفا	۴۶	مقدمه دیوان خاقانی: چهل و هفت
		جمال‌الدین عبدالرزاق	جرابی	نکهت حور است یا هوای صفاهان	۸۰	مجمع‌الفصحا: ۴۷۲
		جمال‌الدین عبدالرزاق	خطابی	در نوبت من هر آنکه هستند	۲ ناقص	دیوان جمال‌الدین‌عبدالرزاق: ۸۵ پاورقی
		اثیر اخسیکتی	خطابی	خرد خریطه کش خامه بنان من است[۱۹]	۷	مقدمه دیوان اثیر اخسیکتی: شصت ونه؛ تذکره الشعرا: ۸۰-۸۱
		احمد سیمگر	جرابی	الامان ای دل که وحشت زحمت آورد الامان	۷۵	مقدمه دیوان خاقانی؛ پنجاه
		«کافی‌الدین»	جرابی	طبع کافی که عسکر هنر است	۲۰	اشعار بازیافته کافی ظفر همدانی: ۶۴-۶۵

ادامهٔ پی‌نوشت‌ها

۲۱	«کافی‌الدین»/ ششم	خاقانی شروانی	خطابی	ای امیر امرای سخن، ای شاه سخا!	۴	اشعار بازیافته کافی ظفرهمدانی: ۶۳-۶۴؛ دیوان خاقانی: ۸۵
۲۲	احمد سیمگر/ ششم	خاقانی شروانی	خطابی	گرچه کان خرد مرا دانی	۳	مقدمه دیوان خاقانی: پنجاه
۲۳	رضی‌الدین ابوجعفرمحمد نیشابوری/۵۹۸ق.	رشیدالدین وطواط	خطابی	مطالعت کند از راه بندگی و کرم	۱۰	مقدمه دیوان رشید وطواط:۲۴
۲۴	شمس خاله / ششم	ضیاءالدین خجندی	خطابی	زهی ضمیر تو با سرّ وحی خویشاوند	۲۴	عرفات‌العاشقین، ج۴: ۲۰۰۰-۲۰۰۲
۲۵	ضیاءالدین خجندی/ ششم	شمس خاله	خطابی	سپهر فضل شمس‌الدین که قدرت	۸	عرفات‌العاشقین، ج۴: ۲۰۰۲-۲۰۰۳
۲۶	حکیم شمسی اعرج/ ششم	صدرالشریعه	خطابی	صدرالشریعه بار ندادم بنزد خویش	۲	لباب‌الالباب: ۲۰۷؛ مجمع‌الفصحا: ۴۶۹
۲۷	صدرالشریعه / ششم	حکیم شمسی اعرج	خطابی	شمسی‌تر است شعر و بفضل آنچناکه من	۲	لباب‌الالباب: ۲۰۷؛ مجمع‌الفصحا: ۴۶۹
۲۸	لطیف‌الدین زکی‌مراغی/۶۰۷ ق.	ابوالفرج رونی	خطابی	صاحبقران عالم کافی تویی که هست	۱	لباب‌الالباب: ۵۸۷
۲۹	اثیر اخسیکتی /۶۰۹ق.	خاقانی	خطابی	گره گشای سخن خامه توان من است	۸	مقدمه دیوان اثیراخسیکتی، شصت‌و نه؛ تذکرةالشعرا: ۸۱؛ عرفات‌العاشقین، ج۱: ۱۸۸

ادامهٔ پی‌نوشت‌ها

۳۰	امام جلال‌الدین خوارزمی/ هفتم	مولانا شهاب‌الدین خیوقی	خطابی	نامه کز این جا بدان جناب نویسند	؟	عرفات‌العاشقین، ج۴: ۲۰۱۱
۳۱	مولانا شهاب‌الدین خیوقی[۱۹]/ ۶۱۸ق. ؟	امام جلال‌الدین خوارزمی	جوابی	نامه که مانند زرّ ناب نویسند	۷	عرفات‌العاشقین، ج۴: ۲۰۱۱-۲۰۱۲
۳۲	کمال‌الدین اسماعیل/ ۶۳۵ق.	اثیر اومانی	جوابی	اثیر دین را رسمی است بر زبان قلم	۱۷	مقدمه دیوان اثیر اومانی؛ دیوان کمال‌الدین اسماعیل، ص ۳۹۱
		رکن دعویدار	جوابی	خیرمقدم، زکجا پرسمت ای باد شمال ؟	۵۰	دیوان رکن دعویدار، ص ۱۶-۱۵؛ تذکره آتشکده، ج۳: ۹۹۳
		امیر عزالدین علی شیران بابویه	خطابی	ای آنکه خاک پای ترا روشنان چرخ	۱۸	دیوان کمال اسماعیل: شصت و دو
۳۳	امیرعزالدین‌علی شیران بابویه/ هفتم	کمال‌الدین اسماعیل	جوابی	ای گشته از روانی شعر تو پیچ پیچ	۱۳	دیوان کمال اسماعیل: شصت و دو
۳۴	رکن دعویدار قمی/ هفتم	کمال‌الدین اسماعیل	خطابی	گر دگر بار قبولت بود ای باد شمال	۳۶	مقدمه دیوان رکن‌دعویدار: ۱۵-۱۳؛ دیوان‌کمال‌اسماعیل: پنجاه‌ونه
۳۵	اثیر اومانی / ۶۴۴؟	کمال‌الدین اسماعیل	خطابی	جهان جان معانی خدیو کشور فضل	۱۶	دیوان اثیر اومانی: ۴۸۳-۴۸۵
۳۶	سراج قمری/ ۶۵۲ق.	سیف‌الدین باخرزی		یا رب منم رسیده عمرم به شام دنیا		مقدمه دیوان سراج قمری: ۴۳

ادامهٔ پی‌نوشت‌ها

		کمال‌الدین اسماعیل	خطابی	گر دگر باره قبولت بود ای باد شمال	۳۸	دیوان قمری آملی: ۲۱۴-۲۱۷
		«سیف‌الدین»	خطابی	ای شحنه ممالک آفاق سیف دین	۹	دیوان قمری آملی: ۴۸۹-۴۹۰
۳۷	خواجه شمس‌الدین محمدجوینی مشهور به صاحب دیوان / ۶۶۳ق. ؟	مجد همگر	خطابی	چو دولت حضرتت را هست لازم	۲	تذکرةالشعرا: ۱۶۷
		بدرالدین جاجرمی	جوابی	سیصد برهٔ سفید چون بیضهٔ بط	۲	تذکرةالشعرا: ۱۰۵-۱۰۶؛ عرفات‌العاشقین، ج۴: ۲۰۲۷
		مجدالملک یزدی	جوابی	یرغو بر شاه چون نشاید بُردن	۲	تذکره آتشکده، ج۱: ۲۸۶؛ عرفات‌العاشقین، ج۴: ۲۰۲۵
۳۸	مجد همگر/ ۶۸۶ق.؟	فضلای کاشان	جوابی	جمعی ز اهل خطه کاشان که برده‌اند	۱۶	مقدمه دیوان ظهیر فاریابی، تصحیح هاشم رضی، ص پنجاه و پنج و پنجاه و شش؛ نیز تصحیح یزدگردی، ص ۳۰۳
		امامی هروی/ فضلای خراسان/ معین‌الدین پروانه و دیگر شعرا	جوابی	ما گرچه بنطق طوطی خوش‌نفسیم	۲	تذکرةالشعرا: ۱۶۶-۱۶۷
۳۹	مجدالملک یزدی / هفتم	خواجه شمس‌الدین محمدجوینی	خطابی	در بحر غم تو غوطه خواهم خوردن	۲	عرفات‌العاشقین، ج۴: ۲۰۲۵
۴۰	بدر جاجرمی/ هفتم	خواجه شمس‌الدین محمدجوینی	خطابی	دنیا چو محیط است و کف خواجه نقط	۲	تذکرةالشعرا: ۱۰۵؛ عرفات‌العاشقین، ج۴: ۲۰۲۶

ادامهٔ پی‌نوشت‌ها

۴۱	فضلای کاشان / هفتم	مجد همگر	خطابی	ای آن زمین و فار که بر آسمان فضل	۴	مقدمه دیوان ظهیرفاریابی، تصحیح هاشم رضی، ص پنجاه و پنج و پنجاه و شش
۴۲	ملک معین‌الدین پروانه/ هفتم	مجدهمگر	خطابی	ز شمع فارس مجد ملت و دین	۲	تذکرةالشعرا: ۱۶۶؛ عرفات‌العاشقین: ۳۴۱
۴۳	امامی هروی/ ۶۸۶ق.	فضلای کاشان	جزایی	ای سالک مسالک فکرت درین سؤال	۳	دیوان ظهیر فاریابی، تصحیح یزدگردی، ۳۰۳
		مجد همگر	جزایی	در صدر بلاغت آر چه با دسترسیم	۲	مجمع‌الفصحا: ۲۶۰
		خواجه فخرالملک	جزایی	ایا لطیف سؤالی که در مشام خرد	۵	تذکرةالشعرا: ۱۷۰
		مولانا عمادالدین اکرم	خطابی	محیط نقطة ملت مدار مرکز دین	۳	سفینه شمس حاجی: ۶۱۸
		«خواجه مجدالدین علکانی»	خطابی	سلامی نجوم سما زو منور	۱۹	دیوان امامی هروی: ۶۲-۶۱
		برهان‌الدین مطرزی	خطابی	ای به صد برهان در تحت حقایق گردون	۷	دیوان امامی هروی: ۱۸۲
		برهان‌الدین مطرزی؟	جزایی	ای امام سخن انصاف که در روی زمین	۶	دیوان امامی هروی: ۱۸۳

ادامهٔ پی‌نوشت‌ها

۴۴	خواجه فخرالملک/ هفتم	امامی هروی	خطابی	سر افاضل دوران امام ملت و دین	۳	تذکرةالشعرا: ۱۶۹
۴۵	مولانا عمادالدین اکرم/ نیمه دوم هفتم	امامی هروی	جریانی	زهی لطیف سؤالی که طوطی قلمت	۷	سفینه شمس حاجی: ۶۱۸-۶۱۹
۴۶	سعدی/ ۶۹۰ ق.	ملک شمس‌الدین	خطابی	احوال برادرم بتحقیق	۷	خزانه عامره: ۳۶۰-۳۶۱
۴۷	سیف فرغانی/ ۷۴۹ق.	سعدی شیرازی	خطابی	نمی‌دانم که چون باشد به معدن زر فرستادن	۱۹	دیوان سیف فرغانی: ۱۱۱-۱۱۳
		سعدی شیرازی	خطابی	دلم از کار این جهان بگرفت	۱۷	دیوان سیف‌فرغانی: ۱۱۳-۱۱۴
		سعدی شیرازی	خطابی	به جای سخن گر به تو جان فرستم	۲۸	دیوان سیف فرغانی: ۱۱۴-۱۱۵
		سعدی شیرازی	خطابی	بسی نماند ز اشعار عاشقانه‌ی تو	۲۱	دیوان سیف فرغانی: ۱۱۵-۱۱۶
۴۸	خواجوی کرمانی/ ۷۵۲ق.	«احمدابن‌المرتضی الاصفهانی»	جریانی	برگذشت از آسمان من کلّ باب	۲۹	دیوان خواجوی کرمانی: ۱۱-۱۲
		«...السعیدالشهید ..العراقی»	خطابی	سلامی چو اجسام علوی معظّم	۴۴	دیوان خواجوی کرمانی: ۸۴-۸۶

ادامهٔ پی‌نوشت‌ها

		المرتضی الاعظم ...الکاشی	خطابی	ای که گردون حسود جاه ترا	۹	دیوان خواجوی کرمانی: ۳۶۰
		شمس‌الدین نخجوانی [۱۹]	خطابی	جهان جود شمس دین و دولت	۲۲	دیوان خواجوی کرمانی: ۳۶۳
		شمس‌الدین النخجوانی	جرابی	فروغ اختر دین محمد	۱۴	دیوان خواجوی کرمانی: ۳۶۵
		ظهیرالدین طوطی الواعظ	خطابی	ای آفتاب اوج معانی که از علّو	8	دیوان خواجوی کرمانی: ۳۶۵
۴۹	احمدابن‌المرتضی‌الا صفهانی/هشتم	خواجوی کرمانی	خطابی	افضل عالم کمال داد و دین	۱۶	دیوان خواجوی کرمانی: ۱۰-۱۱
۵۰	شمس‌الدین النخجوانی /هشتم	خواجوی کرمانی	خطابی	کمال دین سپهر فضل خواجو	۱۰	دیوان خواجوی کرمانی: ۳۶۴
۵۱	یمین‌الدین فریومدی /هشتم	امیر محمود (ابن یمین)	خطابی	دارم ز عتاب فلک بوقلمون	۲	تذکرةالشعرا: ۲۷۳
۵۲	ابن یمین فریومدی (امیرمحمودپسریمی ن‌الدین) ۷۶۹ق.	یمین‌الدین فریومدی	جرابی	دارم ز جفای فلک آئینه‌گون	۲	تذکرةالشعرا: ۲۷۳
		مولانا غیاث‌الدین بحرآبادی	خطابی	صبحدم برخاک‌کویش بگذرای باد شمال	۳۰	دیوان ابن‌یمین: ۱۲۶-۱۲۷

ادامهٔ پی‌نوشت‌ها

		«مولانا»	خطابی	ای صبا گر پیش مولانا رسی	۵	دیوان ابن‌یمین: ۳۳۰
		«شاعری به نام ایرج»	جوابی	سر افاضل دهر ایرج ایکه در همه فن	۵	دیوان ابن‌یمین: ۵۱۴
۵۳	سلطان اویس/ ۷۷۶ق.	شاه شجاع	جوابی	ایا شهی که باوصاف فضل موصوفی	۴	تذکرةالشعرا: ۳۰۱
		شاه شجاع	جوابی	ای شاه شجاع ملت و دولت و دین	۲	عرفات‌العاشقین، ج۱: ۵۱۹
		شاه شجاع	جوابی	رسید نامهٔ شاه جهان شجاع زمان	۷	تذکرةالشعرا: ۳۰۱
		سلمان ساوجی	جوابی	هرچه تا غایت به نام او مقرر بوده است	۱	خزانه عامره: ۳۶۹
		سلمان ساوجی	جوابی	دیه ایرین که در حدود ری است	۱	خزانه عامره: ۳۶۹
۵۴	سلمان ساوجی ۷۷۸ق.	کمال‌الدین اسماعیل	جوابی	دردا که درد کرد سواد بصر خراب	۳۶	کلیات سلمان ساوجی: ۲۳-۲۵
		سلطان اویس	خطابی	ذره‌ای در پی خورشید به جان می‌گردید	۴۹	کلیات سلمان ساوجی: ۱۶

ادامهٔ پی‌نوشت‌ها

		سلطان اویس	خطابی	باد صبح آنک نسیم زلف جانان می‌برد	۳۸	کلیات سلمان ساوجی: ۱۶
		سلطان اویس	خطابی	ای غبار موکبت چشم فلک را توتیا	۶۰	کلیات سلمان ساوجی: ۱۸
		سلطان اویس	جوابی	شمع خود سوخت شب دوش و بزاری امروز	۱	خزانه عامره: ۳۶۹؛ کلیات سلمان ساوجی: ۲۹
		سلطان اویس	خطابی	هدهدی حال سبا پیش سلیمان می‌برد	۴۱	کلیات سلمان ساوجی: ۳۳
		سلطان اویس	خطابی	ای خداوندی که پر شد گنبد فیروزه رنگ	۱۱	کلیات سلمان ساوجی: ۳۴
		سلطان اویس	خطابی	باز این منم که دیده و بختم منور است	۴۲	کلیات سلمان ساوجی: ۳۹- ۴۰
		سلطان اویس	خطابی	پادشاها بنده در حضرت به رسم عرضداشت	۶	خزانه عامره: ۳۶۷
		سلطان اویس	خطابی	اول آن است که چون نیت عزلت دارد	۵	خزانه عامره: ۳۶۷
		سلطان اویس	خطابی	دیگر آن است که محبوب جهان مقری شاه	۴	خزانه عامره: ۳۶۸

ادامهٔ پی‌نوشت‌ها

		سلطان اویس	خطابی	دیگر از خرج پر و دخل کمش قرضی چند	۳	خزانه عامره: ۳۶۸-۳۶۹
۵۵	شاه شجاع/ ۷۸۶ق.	سلطان اویس	خطابی	ابوالفوارس دوران منم شجاع زمان	۹	تذکرةالشعرا: ۳۰۰؛ مجمع‌الفصحا:۶
		سلطان اویس	خطابی	صبا ز خطهٔ شیراز یک ره دیگر	۶	تذکرةالشعرا: ۳۰۱
		سلطان اویس	خطابی	صبا ز جانب شیراز نوبت دیگر	۶	عرفات‌العاشقین، ج۴: ۲۰۹۹
۵۶	حافظ شیرازی/ ۷۹۲ق.	سلطان غیاث‌الدین	خطابی	ساقی حدیث سرو و گل و لاله می‌رود	۸	خزانه عامره: ۲۵۶
		میرفضل‌الله	خطابی	دمی با غم به سر بردن جهان یک سر نمی‌ارزد	۷	خزانه عامره: ۲۵۶
۵۷	لطف‌الله نیشابوری/۸۱۲ق.	خواجه سعدالدین فتوح	خطابی	خسرو ملک معانی، شهریار شهر فضل	۲۷	دیوان لطف‌الله نیشابوری: ۵۶۷-۵۶۹
		صدرالدین علا	خطابی	چو می‌روی به سلامت به مقصد آمال	۱۵	دیوان لطف‌الله نیشابوری: ۵۷۱-۵۷۰
۵۸	سلطان احمدبن‌سلطان اویس/ ۸۱۳	شاه شجاع	خطابی	بخوانده‌ایم فراوان درین محقر عمر	۲	مجمع‌الفصحا: ۶

ادامهٔ پی‌نوشت‌ها

۵۹	خواجه سعدالدین فتوح/ هشتم	لطف‌الله نیشابوری	خطابی	صورت لطف خدا لطف الله آن کو تا ابد	۲۹	دیوان لطف‌الله نیشابوری: ۵۶۷-۵۶۹
۶۰	صدرالدین علا / هشتم	لطف‌الله نیشابوری	خطابی	سرافاضل ایام خواجه لطف‌الله	۱۲	دیوان لطف‌الله نیشابوری: ۵۶۹ -۵۷۰
۶۱	جهانشاه / نهم	پیربداق پسر جهانشاه	خطابی	ای خلف از راه مخالف بتاب	۱۲	اسناد و مکاتبات تاریخی ایران: ۵۴۹-۵۵۰
۶۲	پیربداق / ۸۷۱ق.	جهانشاه پدر پیربداق	جوابی	ای دل و دولت بلقای تو شاد	۱۲	اسناد و مکاتبات تاریخی ایران: ۵۵۱
۶۳	جامی /۸۹۸ق.	بی‌بی منجم کوکبی	جوابی (؟)	نگزارم به مسجد تو نماز	۱ ناقص	عرفات‌العاشقین، ج۶: ۳۵۸۵
		سلطان محمد رومی	خطابی	طاب ریاک ای نسیم شمال	۳۱	اسناد و مکاتبات تاریخی ایران: ۴۴۱-۴۴۲؛ نامه‌ها و منشآت جامی: ۲۷۲
		سلطان جهانشاه (تخلص: حقیقی)	خطابی	بده ساقیا جام گیتی نمای	۲۸[۱۹]	اسناد و مکاتبات تاریخی ایران: ۴۴۳-۴۴۵؛ نامه‌ها و منشآت جامی: ۲۷۱
۶۴	شیخ عارف آذری/نهم	خواجه علی شهاب ترشیزی	خطابی	سردفتر ارباب هنر خواجه علی	۲	تذکرةالشعرا: ۳۹۱
۶۵	خواجه علی شهاب ترشیزی/ نهم	شیخ عارف آذری	جوابی	ای حمزه بدان که عرش حق جای علیست	۲	تذکرةالشعرا: ۳۹۱-۳۹۲

ادامهٔ پی‌نوشت‌ها

۶۶	نظام‌الدین امیر علیشیر / ۹۰۶ق. ؟	مولوی جامی	خطایی	رفتی که چو آفتاب یکتا باشی	۲	ریاض‌الشعرا: ۱۵۸۵
		مولوی جامی	جوابی	ای نامه نه نامه، نافع درد من است	۲	ریاض‌الشعرا: ۱۵۸۶
۶۷	مولانا علایی شاشی/ دهم	امیرعلیشیر	جوابی	چشم تو مرا دید و منش سیر ندیدم	۱	عرفات‌العاشقین، ج۵: ۲۷۹۷-۲۷۹۸

۲۰. (ر.ک: به توضیحات مرحوم علامه قزوینی دراین‌باره، دبیرسیاقی، ۱۳۳۴، ذیل اشعار غضایری: ۵-۷).

کتابنامه

ابن یمین فریومدی، محمود. (۱۳۴۴). دیوان. تصحیح و اهتمام حسینعلی باستانی راد. تهران: انتشارات کتابخانه سنایی.

اثیرالدین اخسیکتی. (۱۳۳۷). دیوان. تصحیح رکن‌الدّین همایون فرخ. تهران: انتشارات کتابفروشی رودکی.

اثیرالدین اومانی. (۱۳۹۰). دیوان. تصحیح امید سروری و عباس بگ‌جانی. تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

احمدی‌دارانی، علی‌اکبر. (۱۳۹۴). «نوع ادبی سوگندنامه». شعرپژوهی (بوستان ادب) شیراز. سال هفتم. شمارهٔ دوم. پیاپی ۲۴. صص۱-۲۴.

_____. (۱۳۹۷). «فریادنامهٔ انوری». نامهٔ فرهنگستان. دورهٔ هفدهم. شمارهٔ ۱. پیاپی ۶۵. صص۱۰۰- ۱۱۳.

ادیب صابر ترمذی. (بی‌تا). دیوان. تصحیح محمدعلی ناصح. تهران: علمی.

آذر بیگدلی، لطفعلی بیگ بن آقاخان. (۱۳۳۶- ۱۳۳۷). تذکرهٔ آتشکده. تصحیح حسن سادات ناصری. تهران: امیرکبیر.

آزاد بلگرامی، غلامعلی. (۱۳۹۰). خزانهٔ عامره. تصحیح ناصر نیکوبخت و شکیل اسلم بیگ. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

اسفرنگی، سیف‌الدین. (۱۹۷۹/۱۳۵۷). دیوان. تصحیح زبیده صدیقی. مولتان: وزیر اعوان قومی ثقافتی مرکز بهبود پاکستان رائل هوئل چوک ایرانی.

اسلم بیگ، شکیل. (۱۳۸۶). قطعه‌سرایی در ادب فارسی شبه قاره. تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.

اشرفی سمرقندی، شرف‌الدین حسن. (۱۳۹۱). دیوان. تصحیح عباس بگ‌جانی و امید سروری. تهران: سفیر اردهال.

امامی هروی. (۱۳۹۴). دیوان. کوشش عصمت خوئینی. تهران: میراث مکتوب.

انوری، علی بن محمد. (۱۳۴۰). دیوان. به اهتمام محمّدتقی مدرّس رضوی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

اوحدی بلیانی اصفهانی، تقی‌الدّین محمد. (۱۳۸۹). عرفات العاشقین و عرصات العارفین. تصحیح ذبیح‌الله صاحبکاری و آمنه فخر احمد. تهران: میراث مکتوب با همکاری کتابخانه موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

جامی، نورالدین عبدالرحمان بن احمد. (۱۳۷۸). دیوان. تصحیح اعلاخان افصح زاد. تهران: زیرنظر دفتر نشر میراث مکتوب.

_____. (۱۳۷۸). نامه‌ها و منشآت جامی. تصحیح عصام‌الدین اورون بایف و اسرار رحمانوف: میراث مکتوب.

جمال‌الدین اصفهانی. (۱۳۶۲). دیوان. تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی. تهران: انتشارات کتابخانه سنایی.

حافظ، شمس‌الدّین محمد. (۱۳۶۲). دیوان. تصحیح محمّد قزوینی و قاسم غنی. تهران: انتشارات زوّار.

حافظ ابرو. (۱۳۷۲). زبدة التواریخ. تصحیح سیدکمال حاج سید جوادی. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و

ارشاد اسلامی.

خاقانی، بدیل بن علی. (۱۳۳۸). دیوان. تصحیح ضیاءالدّین سجادی. تهران: زوّار.

خطیبی، حسین. (۱۳۶۶). فن نثر در ادب پارسی. تهران: زوّار

خلیل شروانی، جمال. (۱۳۶۶). نزهة المجالس. تصحیح محمّدامین ریاحی. تهران: انتشارات زوّار.

خواجوی کرمانی. (۱۳۶۹). دیوان. تصحیح احمد سهیلی خوانساری. تهران: پاژنگ.

خوشگو، بندرابن داس. (۱۳۸۹). سفینهٔ خوشگو، (دفتر دوم). تصحیح سید کلیم اصغر. تهران: کتابخانه موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

دبیرسیاقی، محمد. (۱۳۳۴). گنج بازیافته. تهران: کتابخانه خیام.

دعویدار قمی، رکن‌الدین. (۱۳۶۵). دیوان. تصحیح علی محدّث. تهران: امیرکبیر

رستگارفسایی. (۱۳۸۰). انواع شعر فارسی. شیراز: نوید شیراز.

رفیعی، محمود؛ راشد محصل، محمدرضا. (۱۳۹۶). نامه‌های منظوم و رباعیات حکیم نزاری قهستانی. بیرجند: چهار درخت.

زرقانی، سیدمهدی؛ قربان صباغ، محمودرضا. (۱۳۹۵). نظریهٔ ژانر. تهران: انتشارات هرمس.

ساوجی، سلمان. (۱۳۳۷). کلیات. تحقیق رشید یاسمی با مقدمه و تصحیح اوستا. تهران: کتابفروشی زوّار.

سراجی خراسانی، سید سراج‌الدّین. (۱۳۵۱). دیوان. اهتمام نذیر احمد: دانشگاه اسلامی علیگر هند.

دولتشاه، دولتشاه بن بختیشاه. (۱۳۸۲). تذکرة الشعراء. تصحیح ادوارد براون. تهران: انتشارات اساطیر.

سنایی، مجدود بن آدم. (۱۳۸۵). دیوان. به سعی و اهتمام مدرّس رضوی. تهران: انتشارات سنایی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۲). مفلس کیمیافروش. تهران: سخن.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۳). انواع ادبی. تهران: انتشارات فردوس.

شیرازی، شمس‌الدّین محمدبن دولتشاه بن یوسف. (۱۳۸۸). سفینهٔ شمس حاجی. تصحیح میلاد عظیمی. تهران: سخن.

ظهیرالدین فاریابی، طاهر بن محمد. (۱۳۸۱). دیوان. تصحیح امیرحسن یزدگردی. به اهتمام اصغر دادبه. تهران: نشر قطره.

ـــــــــــــــــ (بی‌تا). دیوان. تصحیح هاشم رضی. بی‌جا: کاوه.

عصمت بخاری، خواجه فخرالدین. (۱۳۶۶). دیوان. کوشش احمد کرمی. بی‌جا: تالار کتاب.

عمعق بخاری. (۱۳۳۹). دیوان. تصحیح سعید نفیسی. تهران: کتابفروشی فروغی.

عنصری بلخی، ابوالقاسم حسن بن احمد. (۱۳۶۳). دیوان. کوشش محمد دبیرسیاقی. تهران: انتشارات کتابخانهٔ سنایی.

عوفی، محمد. (۱۳۶۱). لباب‌الالباب. به سعی و اهتمام ادوارد براون. تهران: انتشارات کتابفروشی فخر رازی.

فرخی سیستانی، علی بن جولوغ. (۱۳۸۰). دیوان. به کوشش محمّد دبیرسیاقی. تهران: زوّار.

فرغانی، سیف‌الدّین محمد. (۱۳۶۴). دیوان. تصحیح ذبیح‌الله صفا. تهران: فردوسی.

قطران تبریزی. (۱۳۶۲). دیوان. از روی نسخه تصحیح‌شدهٔ محمّد نخجوانی. تهران: انتشارات ققنوس.

قمری آملی، سراج‌الدین. (۱۳۶۸). دیوان. اهتمام یدالله شکری. تهران: معین.

کاشی، کمال‌الدین حسن بن محمود. (۱۳۸۹). دیوان. به کوشش سید عباس رستاخیز. با مقدمه حسن عاطفی. تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

کافی ظفر همدانی. (۱۳۹۱). اشعار بازیافتهٔ کافی ظفر همدانی. پژوهش بهروز ایمانی. تهران: انتشارات سفیر اردهال.

کامی قزوینی، علاءالدوله. (۱۳۹۵). تذکرهٔ نفایس المآثر. تصحیح سعید شفیعیون. تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

کمال‌الدین اصفهانی. (۱۳۴۸). دیوان. به اهتمام حسین بحرالعلومی. تهران: انتشارات کتابفروشی دهخدا.

لامعی گرگانی. (۱۳۹۴). دیوان. تصحیح محمّد دبیرسیاقی. تهران: تیسا.

مجیرالدّین بیلقانی. (۱۳۵۸). دیوان. تصحیح محمّد آبادی. تبریز: انتشارات مؤسسهٔ تاریخ و فرهنگ ایران.

محمد بن یغمور. (۱۳۹۵). سفینهٔ ترمد. تصحیح امید سروری و سیدباقر ابطحی. تهران: دکتر محمود افشار با همکاری انتشارات سخن.

مختاری غزنوی، عثمان بن عمر. (۱۳۴۱). دیوان. اهتمام جلال‌الدّین همایی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

مسعود سعد سلمان. (۱۳۶۴). دیوان. تصحیح سیدمهدی نوریان. اصفهان: انتشارات کمال.

منجیک ترمذی، علی بن محمد. (۱۳۹۱). دیوان. کوشش احسان شواربی مقدّم. تهران: میراث مکتوب.

منوچهری دامغانی. (۱۳۷۰). دیوان. کوشش محمّد دبیرسیاقی. تهران: انتشارات زوّار.

مؤتمن، زین‌العابدین. (۱۳۶۴). شعر و ادب فارسی. تهران: انتشارات زرّین.

میرصادقی، میمنت (ذوالقدر). (۱۳۸۸). واژه‌نامهٔ هنر شاعری. تهران. چاپ چهارم: انتشارات کتاب مهناز.

نسف‌آقا، وجیه‌الدین. (۱۳۹۰). دیوان. تصحیح امیربانو کریمی. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

نوایی، عبدالحسین. (۱۳۷۰). اسناد و مکاتبات تاریخی ایران از تیمور تا شاه اسماعیل. تهران: علمی فرهنگی.

نیشابوری، لطف‌الله بن سلیمان‌شاه. (۱۳۹۰). دیوان. چاپ عکسی از روی دستنویس شمارهٔ ۲۳۲۱ کتابخانه ملّی. به کوشش رسول جعفریان. تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

واله داغستانی، علیقلی. (۱۳۸۴). تذکرهٔ ریاض الشعراء. تصحیح سیدمحسن ناجی نصرآبادی. تهران: اساطیر.

رشید وطواط. (۱۳۳۹). دیوان. تصحیح سعید نفیسی. تهران: کتابخانه بارانی.

هدایت، رضاقلی خان. (۱۳۳۶). مجمع الفصحا. به کوشش مظاهر مصفّا. تهران: انتشارات امیرکبیر.

همام تبریزی، محمدبن فریدون. (۱۳۹۴). دیوان. تصحیح رشید عیوضی. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2022.75872.1272

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۱۶، بهار ۱۴۰۱، صص ۱۴۵-۱۶۶
مقالهٔ پژوهشی

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

بررسی سوانح حیات ابوالقاسم لاهوتی و نقد منابع ایرانی

تاریخ دریافت: ۲۵ اسفند ۱۴۰۰ / تاریخ پذیرش: ۰۶ تیر ۱۴۰۱

باقر صدری‌نیا[۱]

چکیده

آگاهی‌هایی که دربارهٔ حیات پر هول و حادثهٔ ابوالقاسم لاهوتی (۱۲۶۴- ۱۳۳۶ ش) شاعر عصر مشروطه و معاصر در منابع ایرانی انعکاس یافته است، چنان با ابهام و تناقض آمیخته که بر اساس آن‌ها دشوار می‌توان تصویر روشنی از زندگی و سوانح حیات او ترسیم کرد. منابعی که به شرح احوال او پرداخته‌اند، عمدتاً پس از قیام بدفرجام و گریز و غیبت او از ایران به تحریر درآمده است؛ ازاین‌رو از شائبهٔ انواع شایعات و افسانه‌پردازی‌ها مصون نمانده‌اند. زندگی پرماجرای او نیز که فاصلهٔ لاهوت و ناسوت را شتابان درنوردید و نیمی از آن را در سال‌های آشوبناک دورهٔ مشروطه و جنگ جهانی اول در ایران و ترکیه گذرانید و نیمی دیگر را در آن‌سوی دیوارهای آهنین اتحاد جماهیر شوروی، زمینه‌های لازم را برای قصه‌پردازی و شایعه‌سازی دربارهٔ او فراهم آورده و دست‌یابی به اطلاعات دقیق را با دشواری مواجه کرده است؛ به همین دلیل نه‌فقط آنچه گزارشگران احوال لاهوتی در زمان حیاتش در خصوص حوادث زندگی و دیدگاه ایدئولوژیک او نقل کرده‌اند غالباً از دقّت و یا صحّت لازم برخوردار نیست، بلکه پژوهندگان متأخر شرح احوالش نیز در ذکر رخدادهای زندگی او از لغزش و خطا مصون نمانده‌اند. در این مقاله می‌کوشیم با بهره‌گیری از اسناد و منابعی که کمتر موردعنایت پژوهندگان زندگی و احوال لاهوتی قرار گرفته است و نیز با تحلیل محتوایی برخی از سروده‌های او، ضمن نقد آگاهی‌های مندرج در منابع ایرانی، بر پاره‌ای ابهامات و تناقضات موجود پرتو افکنیم و از این رهگذر تصویر دقیق‌تری از برخی جوانب حیات ادبی، ایدئولوژیک و سیاسی او به دست بدهیم.

کلیدواژه‌ها: لاهوتی، سوانح حیات، گرایش ایدئولوژیک، منابع ایرانی، نقد، ایران، شوروی.

۱. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز، ایران.
E-mail: baghersadrinia1398@gmail.com

مقدمه

هرچند از درگذشت ابوالقاسم لاهوتی بیش از ۶۴ سال نمی‌گذرد، برخی از جوانب حیات او همچنان در پردهٔ ابهام مانده و یا در منابع ایرانی به‌صورت مغشوش، ناقص و نارسا گزارش شده است؛ (ازجمله، نک: بهار،۱۳۷۱: ۱۶۹/۱؛ آرین پور، ۱۳۷۲: ۱۶۹/۲؛ لاهوتی، ۱۳۵۸: مقدمهٔ احمد بشیری؛ باستانی پاریزی، ۱۳۹۱: ۲۳۰- ۲۳۱؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۸۲: ۸۰؛ صدری نیا، ۱۳۷۵: ۱۸۸-۱۸۹؛ اصیل، ۱۳۹۳: ۵۷۳). نه‌تنها امروز بلکه حتی چهل‌ودو سال پیش از این نیز که بیش از بیست‌وسه سال از زمان مرگ او سپری نشده بود، احمد بشیری، گردآورنده و مقدمه نویس دیوان او، با همهٔ تکاپوهایش، در مقدمهٔ دیوان لاهوتی، به ناکامی خویش از دستیابی به آگاهی‌های خرسندکننده دربارهٔ او این‌گونه اعتراف کرده بود: «زندگی او به گونهٔ شگفتی تاریک و دور از دسترس است و کمتر کسی را می‌توان جست که دربارهٔ او آگاهی‌های خرسندکننده‌ای داشته باشد» (لاهوتی،۱۳۵۸: سی‌وسه، مقدمهٔ دیوان).

فقدان آگاهی‌های خرسندکننده در باب زندگی و سیر تحول اندیشه و مشی سیاسی او از چند عامل سرچشمه می‌گیرد: نخست آن‌که بیش از نیمی از زندگی او در خارج از ایران سپری شده است و ۳۶ سال از این مدت را او در آن سوی دیوارهای آهنین اتحاد جماهیر شوروی گذرانده است که هیچ‌گونه خبر صحیحی از ورای این دیوارها نمی‌توانست به بیرون راه یابد. دوم این‌که نام او در ایران در دوره حکومت پهلوی ازجملهٔ نام‌های ممنوع به شمار می‌آمد و نه‌تنها امکان پرداختن دقیق به زندگی و افکار و عقاید او برای پژوهشگران عرصهٔ ادبیات و سیاست نبود، بلکه حتی بستگان او در ایران نیز از امنیت لازم برای حفظ و نگهداری معدود اسناد و مدارکی که می‌توانست گوشه‌هایی از زندگی او را روشن سازد، محروم بودند (همان، مقدمه، بیست‌وشش). سوم آن‌که او خود نیز عامدانه کوششی برای روشن کردن رخدادهای زندگیش نکرده است، چه‌بسا اوضاع رعب آلود شوروی در آن سال‌ها امکان و جسارت این کار را از او سلب می‌کرد. به‌هرروی اگر در این زمینه تلاشی هم کرده باشد حاصل آن تاکنون به دست ما نرسیده است. چهارم آن‌که هنوز اسناد موجود دربارهٔ او نه در ایران و نه در ترکیه و روسیه و تاجیکستان به‌طور کامل منتشر نشده است تا بتوان بر اساس آن‌ها به بازسازی دقیق سوانح حیات او پرداخت.

این عوامل اندکی بعد از شکست و فرار لاهوتی از ایران زمینهٔ اظهارنظرها و گزارش‌های پندارباقانه و دور از واقعیت را در مورد او فراهم آورده است. به نظر می‌رسد جز یک گزارش مغشوش که همزمان با قیام لاهوتی از سوی محافل دیپلماتیک انگلیس تهیه‌شده و بعدها در سمت دهی به منابع ایرانی تأثیر گذاشته است (برای دیدن متن گزارش، نک: میرزا صالح، ۱۳۶۹: ۱۲۲-۱۲۳؛ قس. بیات،۱۳۹۲: ۱۱۷-۱۱۸) دو اثر دیگر نیز در تحریف سوانح حیات و گمراه کردن

پژوهندگان احوال لاهوتی از دستیابی به حقیقت، تأثیر قابل‌ملاحظه‌ای داشته است. این دو اثر عبارتند از کتاب سیاست دولت شوروی در ایران نوشتهٔ محمدعلی منشور گرگانی، و کتاب مجعول شرح زندگانی من منتسب به لاهوتی که در سرآغاز تشدید جنگ سرد توسط عوامل حکومت ایران به نگارش درآمده و به شرح و بسط همان تحریفات و پندار بافی‌ها پرداخته است. آنچه را هم که ملک‌الشعرای بهار در مورد بخشی از حیات او نوشته و سپس آرین پور همان را عیناً در کتاب خود نقل کرده است (نک: بهار،۱۳۷۱: ۱۶۹/۱؛ قس. آرین پور، ۱۳۷۲: ۲/ ۱۶۹) به‌جز ایضاح یک نکته دربارهٔ پیوستن لاهوتی به ژاندارمری، نتوانسته است ابهامات موجود را روشن سازد.

پرداختن به همهٔ جوانب و رخدادهای زندگی لاهوتی و بررسی اختلافات منابع در این خصوص، مجال فراخ‌تری می‌طلبد؛ ازاین‌رو در اینجا تنها به بررسی و نقد مندرجات منابع ایرانی دربارهٔ مهم‌ترین رخدادهای آن بخش از زندگی او که در ایران و ترکیه سپری شده است، می‌پردازیم و می‌کوشیم تا برای پرسش‌های زیر پاسخ خرسندکننده‌ای بیابیم.

سؤالات تحقیق

۱- گزارش احوال لاهوتی در منابع ایرانی تا چه میزان قابل‌اعتماد است؟

۲- کدام منابع منشأ آگاهی‌های مغشوش و نادرست در مورد سوانح حیات او بوده است؟

۳- آیا لاهوتی، چنان‌که در بیشتر منابع آمده است، پیش از پناه بردن به شوروی به کمونیسم گرویده بود؟

از پیوستن به ژاندارمری تا گریز از ایران

اطلاعات موجود دربارهٔ دو دههٔ نخست زندگی لاهوتی درعین‌حال که اندک است، چندان مورد اختلاف نیست، از همین رو پرداختن به این دوره از حیات او را لازم نمی‌دانیم (برای آگاهی بیشتر، نک: آرین پور، ۱۳۷۲: ۱۶۹/۲؛ لاهوتی، سی‌وسه، سی‌وچهار؛ صدری نیا، ۱۳۷۵: ۱۸۸-۱۸۹).

بی‌گمان لاهوتی پیش از پیوستن به ژاندارمری نام و آوازهٔ چندانی نداشت و از این دورهٔ حیات وی به‌جز یک قصیده که در هفتم صفر سال ۱۳۲۳ق در روزنامهٔ تربیت چاپ شده است (لاهوتی، بیست‌وچهار و بیست‌وشش) و نیز یک غزل مندرج در حبل‌المتین کلکته (آرین پور، همان، ۱۶۸) اثر مکتوبی از او و یا دربارهٔ او در دست نیست. تنها پس از پیوستن به ژاندارمری و حوادثی که منجر به متواری شدن او از ایران گردید به‌تدریج در برخی اسناد و آثار از او نام برده شده است.

در این که لاهوتی پس از استقرار مشروطه به خدمت ژاندارمری در آمده است، اختلاف‌نظری میان گزارشگران

زندگی او نیست، اما این که او در چه تاریخی به ژاندارمری پیوسته و چه عامل و علتی موجب ترک خدمت و متواری شدن او از ایران شده است، اقوال گزارشگران یکسان نیست؛ ازاین‌رو لازم است به‌اجمال به چندوچون این پیوستن و گسستن پرداخته شود.

اغلب گزارشگران احوال وی به تاریخ دقیق پیوستن او به خدمت ژاندارمری اشاره نکرده‌اند. در این میان شاید احمد بشیری، گردآورندهٔ دیوان لاهوتی، تنها کسی باشد که تاریخ پیوستن او را به ژاندارمری سال ۱۲۸۳ خورشیدی/۱۹۰۴ میلادی قید کرده است (لاهوتی، مقدمه، هفتادوشش). بی‌گمان این تاریخ صحیح نیست؛ زیرا در این تاریخ اصولاً ژاندارمری تأسیس نشده بود تا لاهوتی به استخدام آن در آمده باشد. ظاهراً بشیری به این نکته توجه نکرده است که در تاریخ مذکور هنوز از مشروطیت نشانی نبود و باید حداقل دو سالی می‌گذشت تا جنبش شکل بگیرد و به امضای فرمان مشروطه در سال ۱۲۸۵ بینجامد و چند سال پس‌ازآن فکر تأسیس ژاندارمری به ذهن کسانی خطور کند و به عمل درآید. قول ملک‌الشعرای بهار در این مورد مقرون به صحت است که می‌نویسد: «بعد از افتتاح مجلس دوم و استخدام ژنرال یالمارسن، خداوند ژاندارمری ایران، به عشق خدمت به وطن داخل اداره ژاندارمری شد و تا پایه یاوری ترقی کرد» (بهار،۱۳۷۱: ۱۶۹/۱).

نویسندهٔ کتاب قیام لاهوتی احتمال داده است که وی پس از استقرار مشروطه و پیش از تأسیس ژاندارمری، به نظمیه پیرم خان پیوسته باشد که یک واحد ژاندارم داشت. این احتمال را آنچه که وی از سرهنگ احمد اخگر نقل کرده است مورد تأیید قرار می‌دهد. احمد اخگر که در سال ۱۳۲۸ ق در این واحد ژاندارمری خدمت می‌کرده، مدعی است که چون لاهوتی در دستگیری فرد شروری به مأموران کمک کرده بود، او را با سمت ژاندارم ساده به استخدام در آوردند و چون فرد فهیم و تحصیل‌کرده‌ای بود، مورد توجه او قرار گرفت و از ژاندارمی ساده به سمت وکیل اولی و معاونت رسید (اخگر،۱۳۶۶: ۵۵-۵۶، به نقل از بیات،۱۳۹۳: ۱۷). بدین ترتیب، با توجه به آنچه بهار و اخگر نوشته‌اند به نظر می‌رسد لاهوتی پس از تشکیل مجلس دوم در آبان ماه ۱۲۸۸ش و تأسیس ژاندارمری در همین سال به خدمت ژاندارمری پیوسته است.

دربارهٔ قطع ارتباط لاهوتی با ژاندارمری و نخستین فرارش از ایران نیز اقوال متفاوتی در آثار گزارشگران احوال او آمده است. بهار بدون این‌که متعرض جزئیات و علت محکومیت او شود، نوشته است «لاهوتی رئیس قسمت قم بود و میانه‌اش با سوئدی‌ها (فرماندهان ژاندارمری) به هم خورد و غیابی محکوم به اعدام گردید ولی به دست نیامد و به خاک ترکیه گریخت»(بهار،۱۷۰/۱). باستانی پاریزی روایت دیگری از این ماجرا به دست داده است. وی با اعتماد به

گزارش مأموران سفارت انگلیس (نک. میرزا صالح، ۱۳۶۹: ۱۲۲-۱۲۳) و بدون تأمل در صحت‌وسقم مندرجات آن به تکرار و بسط و تفصیل آن پرداخته است. به نوشته او لاهوتی در سال ۱۹۱۴م/۱۳۳۳ق به اتهام دستبرد زدن به صندوق دولت، زندانی شد و پیش از محاکمه در دادگاه نظامی، از زندان گریخت و در یک مسجد؟ (احتمالاً حرم حضرت معصومه) بست نشست و اندکی بعد به کمک دیگران از بست خارج شد و به قفقاز گریخت (باستانی پاریزی،۱۳۹۱: ۲۳۰- ۲۳۱).

آنچه استاد باستانی در مورد اتهام دستبرد زدن به صندوق دولت نقل کرده و آن را موجب زندانی شدن لاهوتی دانسته است، تا آنجا که جستجوی ما نشان می‌دهد، در هیچ منبع دیگری جز همان گزارش مغشوش مأموران سفارت انگلیس نیامده است. ایشان نیز مأخذ این قول را به‌وضوح قید نکرده‌اند. از اشارات صفحات پیشین کتاب برمی‌آید که منقولات مورد اشاره از همان گزارش گرفته شده است. این گزارش نیز که در گرماگرم حوادث تبریز در۱۵بهمن ۱۳۰۰ش./۴ فوریهٔ ۱۹۲۲ تهیه شده و ظاهراً دو سال بعد انتشار یافته، از انواع خطا، اختلاط و آشفتگی مصون نبوده است.

آنچه در این کتاب دربارهٔ تحصّن لاهوتی در یک مسجد و به‌زعم استاد باستانی احتمالاً در حرم حضرت معصومه و گریختن او به قفقاز نقل شده کاملاً نادرست و محصول در هم آمیختن چند اتفاقی است که در زمان ریاست لاهوتی بر گروهان ژاندارمری قم در آن شهر رخ داده بود. در سطور آینده به این رخدادها اشاره خواهیم کرد. گریختن وی به قفقاز نیز به‌کلی نادرست است. به نظر می‌رسد نویسنده منبع منقولات استاد پاریزی، فرار لاهوتی را به نخجوان پس از شکست کودتای او در بهمن ۱۳۰۰ شمسی، چندین سال جلوتر آورده و به جای استانبول، قفقاز را ذکر کرده است. آنچه استاد باستانی در ادامه سخن درباره بازگشت او از قفقاز و خدمت مجدّد در ژاندارمری و سپس رفتن به سواستوپول (کذا) از منبع پیشین نقل کرده به‌کلی مغشوش است. چنان‌که اشاره کردیم لاهوتی در این مرحله از عمر خود اصولاً به قفقاز نرفته است. علاوه براین پس از بازگشت موقت از استانبول در گرماگرم جنگ جهانی اوّل نیز هرگز به ژاندارمری نپیوسته است. علاوه بر این سواسوپول ازجمله شهرهای اوکراین است و لاهوتی هرگز در این ایام نه به خاک شوروی قدم گذاشته بود و نه این شهر را دیده بود. همچنین انتساب او به کمالیون (هواداران کمال آتاتورک) و فعالیت او به‌عنوان یک کمالی، که در کتاب استاد باستانی آمده است (همان،۳۳۰) نه مستند به سند و مأخذ درخور اعتمادی است و نه با واقعیت‌های زندگی لاهوتی سازگاری دارد و در هیچ منبع دیگری نیز جز همان گزارش مغشوش نیامده است.

روایتی را هم که احمد بشیری در مقدّمهٔ مبسوط خود بر دیوان لاهوتی در خصوص قطع رابطهٔ او با ژاندارمری به

دست داده است از نوع و لونی دیگر است. بشیری با پیش‌فرض‌های ذهنی خود و با ادبیات رایج در سال‌های نخست انقلاب، بر آن است که کوشش‌های آزادیخواهانهٔ لاهوتی در دوران خدمت در ژاندارمری بر فرماندهان مافوق او که به تعبیر بشیری «دست‌نشاندهٔ بیگانه بودند» (لاهوتی، هفتادونه) خوش نمی‌آمد و همواره در صدد بودند تا برای این "افسر ناآرام" خود چاره‌ای بیندیشند. خبرچینی را بر وی گماشتند تا از رهگذر گزارش‌های او برای وی پرونده‌سازی کنند. لاهوتی متوجه این دسیسه شد و یکی از خبرچین‌ها را که سید ابوالفضل نام داشت و از زیردستان خود وی بود شناسایی کرد و در صدد گوشمالی دادن او برآمد. سید ابوالفضل به دستور لاهوتی بازداشت و زندانی شد ولی از زندان گریخت و به رسم روزگار در حرم بست نشست. لاهوتی او را از بست بیرون آورد و دوباره زندانی و مدتی بعد تیرباران کرد. شکستن بست موجب شوراندن عوام توسط روحانیون و دادخواهی از شاه شد و متعاقب آن هیأتی برای بازرسی و رسیدگی به کار لاهوتی راهی قم شد. این هیئت که متشکل از ماژورکنت، افسر سوئدی، ماژور حصن السلطنه و افسری به نام سیف‌الله خان بود، نرسیده به قم از سوی افراد ناشناسی موردحمله قرار گرفت و ماژورکنت و سیف‌الله خان کشته شدند و حصن السلطنه زخمی گردید. این پیشامد به زیان لاهوتی تمام شد و او را به اتهام دستور تیراندازی به هیأت اعزامی دستگیر و زندانی کردند، ولی او از زندان گریخت و خود را به کرمانشاه رسانید. ازآنجا راهی بغداد شد و سپس از راه موصل عازم استانبول شد. چون بدین ترتیب او از دسترس خارج شد غیابی محاکمه و به اعدام محکوم گردید (لاهوتی، هفتاد و نه-هشتاد).

گزارش احمد بشیری در این مورد به‌کلی مخدوش و آشفته است و با مندرجات روزنامه‌های آن ایّام و اسناد قابل‌اعتمادی که کاوهٔ بیات به دست آورده و در کتاب خود از آن‌ها بهره گرفته است سازگاری ندارد (برای آگاهی بیشتر، نک: بیات،۱۳۹۲: ۱۱-۲۲). در اینجا با استفاده از اسنادی که ایشان به دست داده‌اند، ذکر چند نکته را در مورد مطالب نادرست گزارش بشیری لازم می‌دانیم:

۱. لاهوتی نه‌تنها در اوان خدمت در ژاندارمری مورد سوءظن مسئولان این تشکیلات نبود، بلکه مورد تشویق و قدردانی هم قرار داشت، چنان‌که یک بار به سبب لیاقت و شهامت در سرکوب گروه راهزن حسین زاده، به تهران احضار شد و روز شنبه۲۲ذیقعدهٔ ۱۳۳۰ق در مراسمی که با حضور افسران سوئدی و ایرانی در پادگان باغشاه برگزار شد، کلنل یالمارسن، سازمان دهندهٔ اصلی ژاندارمری، یک قطعه نشان نظامی به وی اعطا کرد و ضمن سخنانی گفت: امروز دولت، سلطان لاهوتی خان، رئیس گروهان قم را برای لیاقت و جلادت و فداکاری خود به اعطای مدال طلای نظامی مفتخر می‌سازد، این‌چنین عطیه‌ای را من افتخار بزرگی دانسته و

باکمال خوشوقتی این نشان را به شما می‌دهم، شما نیز باید به این مدال فخر کنید، چون شما اوّل شخصی هستید که در ادارهٔ ژاندارمری به چنین اجری نائل گشته‌اید (روزنامهٔ آفتاب، ۲۴ذیقعدهٔ ۱۳۳۰ق، به نقل از بیات، ۱۸).

۲. ماجرای سید ابوالفضل نامی را هم که بشیری نقل کرده، نخستین بار منشور گرگانی در کتاب خود آورده است (نک: منشور گرگانی،۱۳۲۶: ۱۶۱) و بشیری نیز همان را عیناً نقل کرده و در منابع دیگر هم با استناد غیرمستقیم به همان مأخذ تکرار شده است (نک: اصیل،۱۳۹۳: ۵۷۳). این ماجرا با حادثهٔ دستگیری میرزا سید علی، پسر آقا سید عبدالله از مجتهدان بنام آن دوره درهم‌آمیخته و شاخ و برگ داده شده است (نک: آفتاب، ۱۴ ذیقعدهٔ ۱۳۳۱ق، به نقل از بیات، ۲۳) ماجرای میرزا سید علی که در مطبوعات آن ایّام هم انعکاس یافته، با آزادی وی پایان پذیرفته است.

۳. هر چند در جریان انتخابات مجلس سوم در سال۱۳۳۲، براثر شکایات مردم قم مبنی بر دخالت افراد ماژور لاهوتی هیأتی برای رسیدگی از تهران اعزام شده بود، اعزام این هیئت، چنان که کاوه بیات به‌وضوح نشان داده است (بیات، ۲۴-۲۷) هیچ ربطی به ماجرای کشته شدن ماژورکنت، افسر سوئدی، ماژور حصن السلطنه و افسری به نام سیف‌الله خان نداشت. اینان عضو آن هیئت نبودند بلکه برای تعقیب و سرکوب راهزنان اعزام شده بودند که مورد هجوم یاغیان قرار گرفتند و کشته شدند و چون لاهوتی در این حادثه دخالتی نداشت مورد سوءظن هم قرار نگرفت؛ اما سال‌ها بعد، این ماجرا نخست با مقداری تفاوت در کتاب منشورگرگانی (ص،۱۶۱) و سپس با شرح و بسط بیشتری در کتاب مجعول شرح زندگانی من به لاهوتی نسبت داده شد و از طریق این دو کتاب به آثار و منابع دیگر راه یافت.

۴. در این‌که سرانجام لاهوتی مورد سوءظن مقامات ژاندارمری قرار گرفت و به همین دلیل نیز متواری شد و از طریق عراق به استانبول رفت، جای تردیدی نیست، اما علت این سوءظن همچنان مبهم و ناشناخته باقی مانده است. تحقیق کاوهٔ بیات هرچند پرتوهای روشنگری به پاره‌ای از حوادث زندگی لاهوتی در این سال‌ها افکنده است، علت سوءظن فرماندهان سوئدی ژاندارمری نسبت به او همچنان در پردهٔ ابهام مانده است.

۵. براساس شواهد موجود، دولت ایران هرگز درصدد تعقیب و بازداشت لاهوتی نبود بلکه او تنها از سوی فرماندهان ژاندارمری مورد سوءظن و تحت تعقیب قرار داشت. این نکته از نامه‌ای که امیر مفخم بختیاری، والی کرمانشاه، در آغاز جنگ جهانی اوّل به وزارت داخله فرستاده و در ضمن آن نسبت به ورود لاهوتی به

ایران کسب تکلیف کرده است به‌وضوح قابل استنباط است. در این نامه پس از اشاره به سوءظن فرماندهان ژاندارمری نسبت به لاهوتی و عزیمت او به سرزمین عثمانی تصریح شده است که او «از خاک عثمانی مراجعت کرده و به سرپل ذهاب آمده و مقصودش این است مزاحم او نشده و در خاک کرمانشاهان که خانهٔ خودش است اقامت نماید». پاسخی که وزارت داخله به نامهٔ والی کرمانشاه داده است، نشان می‌دهد که هرچند لاهوتی از سوی حکومت ایران تحت تعقیب نبوده، دولت ایران به علت سابقهٔ او در ژاندارمری، محظوراتی برای دادن تأمین به وی داشته است؛ ازاین‌رو در این پاسخ آمده است «با سابقه‌ای که مشارالیه در ژاندارمری دارد، دولت به‌هیچ‌وجه نمی‌تواند به او تأمین بدهد و مأذون نیست به ایران بیاید و الّا ادارهٔ ژاندارمری به تکلیف خود عمل خواهد کرد» (بیات،۲۹– ۳۰). این‌که وزارت داخله دستور بازداشت او را به والی کرمانشاه نداده و صرفاً به ممانعت از ورود او به ایران تأکید کرده است، خود می‌تواند مؤیّد عدم تصمیم دولت نسبت به دستگیری او باشد، احتمالاً از همین رو بود که بر اساس شواهد موجود، سرانجام لاهوتی بدون ممانعت مأموران مرزی ایران وارد کشور شد و در سال‌های جنگ جهانی در کرمانشاه و یا میان ایل سنجابی به سر برد.

لاهوتی و مبارزه علیه متفقین و متحدین

آنچه را که احمد بشیری از یادداشت‌های احمد الهامی، یکی از بستگان لاهوتی، دربارهٔ مبارزات مسلّحانهٔ او بعد از بازگشت از استانبول، علیه نیروهای روس، انگلیس، آلمان و عثمانی و حملات پیاپی به محل استقرار سپاهیان آن‌ها نقل کرده است (لاهوتی، هشتادودو– هشتادوچهار) مخدوش و احتمالاً مبتنی بر شایعات رایج در میان عوام و بازآفرینی اغراق‌آمیز آن‌ها با یاری تخیّل است؛ زیرا با توجه به واقعیت‌های تاریخی آن دوره و همسویی و همکاری آزادیخواهان ایران با نیروهای آلمان و عثمانی در جریان جنگ جهانی، نمی‌توان پذیرفت لاهوتی با همکاری عشایر منطقه با سپاهیان همهٔ این کشورها به جنگ برخاسته باشد. شاید اختلاف سران ایل سنجابی با فرماندهان سپاه عثمانی که در مکاتبات آنان با وزارت داخله و نمایندگان مجلس نیز انعکاس یافته (بیات،۱۳۶۹: ۵۱، ۶۵–۶۸) و حضور لاهوتی در میان ایل سنجابی در این ایّام منشأ این قبیل شایعات بوده باشد. درهرحال بازگشت مجدّد لاهوتی به استانبول بعد از اتمام جنگ، مؤیّد آن است که بخشی از این دعوی در موردحملهٔ او و افراد تحت فرمانش «به همهٔ پاسگاه‌های عثمانی‌ها» و خلع سلاح کردن آن‌ها (لاهوتی، هشتادوچهار) جز افسانه بافی بی‌بنیاد نمی‌تواند باشد. اگر در این یادداشت‌ها تنها از مبارزهٔ لاهوتی با نیروهای روس و انگلیس سخن گفته می‌شد، می‌توانست با توجّه به آرایش نیروها

در جنگ جهانی پذیرفتنی باشد. به هر روی استناد غیر انتقادی احمد بشیری به منابع مخدوش و پاره‌ای از روایت‌های شفاهی موجب شده است تا وی در مقدمهٔ مبسوط خود به دیوان لاهوتی، با همهٔ کوشش‌های شایستهٔ ارجش، توفیق لازم را برای ترسیم سیمای واقعی لاهوتی به دست نیاورد.

آغاز و پایان قیام لاهوتی

یکی دیگر از موارد اختلاف گزارشگران احوال لاهوتی، دربارهٔ زمان دقیق قیام بدفرجام او در بهمن ۱۳۰۰ش. است. احمد بشیری درباره آغاز کودتای لاهوتی چنین آورده است: در شب یکم بهمن‌ماه ۱۳۰۰خورشیدی این گروه (لاهوتی و ژاندارم‌های تحت فرمان او) پس از دستگیری ماژور محمودخان و سرهنگ شهاب.... شبانه از روستای تپل در چهارده کیلومتری شرفخانه به سوی تبریز به راه افتاده و سر راه خود همه سیم‌های تلگراف و تلفن را بریده با همه سردی هوا و دشواری راه و برف سنگین، یک‌شبه چهارده فرسنگ راه پیموده، خودشان را به بیرون شهر تبریز رسانده بودند و بامداد یکم بهمن‌ماه با تیراندازی و هیاهو به شهر تبریز پا نهادند (لاهوتی، نودویک).

بشیری دربارهٔ پایان قیام و فرار لاهوتی نیز چنین نوشته است: «چون ماندن آن‌ها (لاهوتی و اطرافیانش) در شهر نیز به دستگیری و کشته یا زندانی شدن همه‌شان می‌انجامید، ناگزیر با گروهی مسلح از راه جلفا به خاک قفقاز پناه بردند. این پیشامد به روز هشتم بهمن‌ماه ۱۳۰۰ خورشیدی روی داد »(همان، نودوچهار).

منبع آگاهی‌های بشیری دربارهٔ آغاز و فرجام قیام لاهوتی بر ما روشن نیست، ولی با جرأت می‌توان گفت، هر سه تاریخ ذکر شده در نوشته او نادرست است. بازداشت ماژورمحمودخان پولادین و آجودانش و نیز حاکم شرفخانه در ۱۰ بهمن ۱۳۰۰ صورت گرفت، عصر همان روز گروهی از سواران ژاندارم مأمور شدند راهی شبستر و صوفیان شوند و در طول راه خطوط تلفن و تلگراف و راه‌آهن را قطع کنند (هدایت،۱۳۷۵: ۳۳۱) این گروه مأموریت خود را صبح روز ۱۱ بهمن با موفقیت به پایان رساندند. چنان که نویسنده کتاب قیام لاهوتی به‌درستی تصریح کرده است (بیات،۴۱) در فردای روز شورش یعنی در یازدهم بهمن‌ماه بود که مقامات تبریز از وقایع شرفخانه مطلع شدند. محتوای تلگراف مخبرالسلطنه هدایت، والی تبریز به تهران در تاریخ ۱۱دلو (۱۱ بهمن) ۱۳۰۰ (نک، بیات،۴۲) مؤیّد صحت این قول و خطا بودن نظر احمد بشیری است. مخبرالسلطنه در آن تلگراف تأکید می‌کند «از قرار خبری که الساعه رسیده عده‌ای ژاندارم که در شرفخانه بوده است گرو (اعتصاب) کرده‌اند و رو به تبریز حرکت می‌کنند، مقصود آنها چیست؟ هنوز کشف نشده است...» پاسخی که در شب دوازدهم بهمن، لیله ۱۲ دلو ۱۳۰۰ به تلگراف مخبرالسلطنه داده شده است تأیید دیگری است بر این‌که در یازدهم بهمن‌ماه هنوز نیروهای تحت امر لاهوتی به تبریز نرسیده بودند. نیروهای

لاهوتی سحرگاه ۱۲ بهمن وارد تبریز شدند (هدایت،۱۳۷۵: ۲۳۱- ۲۳۲). گزارشی که رئیس تلگرافخانهٔ تبریز یک ساعت مانده به ظهر سوم جمادی‌الاول (۱۲ دلو/ ۱۲بهمن) به تهران مخابره کرده و از استقرار ژاندارم‌ها در ژاندارمری تبریز خبر داده است (بیات،۴۴) جای تردیدی در صحت این نظر باقی نمی‌گذارد.

برخلاف نوشته احمد بشیری، قیام لاهوتی در غروب روز ۲۰ بهمن ۱۳۰۰ پایان گرفته و او با تعدادی از همرزمانش شهر را ترک کرده و راهی جلفا شده است (هدایت، ۱۳۷۵: ۳۳۳، ۳۳۴) توجه به مفاد تلگرافی که شب ۲۰ بهمن از تبریز به تهران مخابره شده و در آن تصریح شده است: "الان که ۵ ساعت از لیلهٔ ۲۰ دلو می‌گذرد تمام شهر در تصرف قوای نظامی..."است (بیات،۷۷)، جایی برای گفتگو در این باب باقی نمی‌گذارد و بطلان قول بشیری را که ۸ بهمن را پایان قیام دانسته است به اثبات می‌رساند.

حسن مقدّم و کودتای لاهوتی

می‌دانیم که لاهوتی در اواخر دورهٔ دوم اقامت خود در استانبول، و به‌طور مشخص از فروردین ۱۳۰۰ش. تا تیرماه همان سال، با حمایت خان ملک ساسانی، سرپرست سفارت ایران، و با همکاری حسن مقدّم که در این زمان از کارمندان سفارت ایران بود، مجلهٔ پارس را به دو زبان فارسی و فرانسه منتشر می‌کرد. پس از اتمام دورهٔ مأموریت خان ملک در تیرماه آن سال مجلّه تعطیل شد و حسن مقدّم نیز که سردبیر بخش فرانسهٔ مجله بود به تهران بازگشت (ساسانی، ۱۳۵۴:۲۱۰) و اندکی بعد با نوشتن و به صحنه بردن نمایشنامهٔ جعفرخان از فرنگ آمده نام و آوازه‌ای یافت. حدود دو ماه بعد لاهوتی نیز ناگزیر به ایران بازگشت و چنان‌که پس از این توضیح خواهیم داد با پادرمیانی مخبر السلطنهٔ هدایت، والی آذربایجان، برای دومین بار وارد خدمت ژاندارمری شد و چند ماه پس از آن در ۱۲بهمن ۱۳۰۰در رأس نیروهای شورشی ژاندارم، تبریز را تصرّف کرد و چنان‌که اشاره کردیم در روز بیستم بهمن یعنی حدود هشت روز بعد ناگزیر از ترک تبریز و پناه بردن به خاک شوروی شد. مقصود از یادآوری مجدد این وقایع، اشاره به یک ادعای نامتعارفی مبتنی بر همراهی حسن مقدم با لاهوتی در روزهای تصرّف تبریز است. این ادعا نیم‌قرن بعد از شکست قیام لاهوتی، از سوی دکتر محسن مقدّم، برادر حسن مقدّم، در گفتگو با اسماعیل جمشیدی مطرح شده است. او در چند جای این گفتگو ظاهراً با استناد به دفتر خاطرات برادرش که به گفتهٔ وی به زبان فرانسه نوشته شده است، به همراهی حسن مقدّم با لاهوتی اشاره کرده و ازجمله گفته است: «حسن مقدّم منتظر خدمت و به تهران احضار می‌شود و این فرصت خوبی است که دست در دست لاهوتی و همفکران دیگر داده وارد تبریز شوند» (جمشیدی،۱۳۷۳: ۶۳). وی در جای دیگر از این گفتگو می‌گوید: «یقین دارم برادرم در استانبول از برای یک کار انقلابی، حتی به‌صورت قهریه و از راه نظامی‌گری

با لاهوتی هم‌داستان بود، اما به‌طوری‌که خود در یادداشت‌هایش نوشته در تبریز شاهد وقایعی شد که یک‌دفعه از او برید و حاضر نشد حتی به‌عنوان مشاور در کنار لاهوتی بماند. جریان ازاین‌قرار بود که لاهوتی زیر چتر حمایتی شوروی‌ها قرار داشت، برادرم به این نوع همکاری اعتقادی نداشت... به همین دلیل در همان اوایل کار انقلاب لاهوتی در تبریز از او جدا شد و خود را به تهران رساند» (همان: ۶۴).

دربارهٔ ادعای حضور حسن مقدم در تبریز و همراهی با قیام لاهوتی چند نکته درخور ذکر است:

۱- آنچه از قول محسن مقدّم دربارهٔ شرکت حسن مقدّم در کودتای لاهوتی نقل شده است، با شواهد تاریخی موجود سازگار به نظر نمی‌رسد، با این حال پیش از ترجمه و انتشار دفتر خاطرات حسن مقدّم، اظهارنظر دقیق دربارهٔ چندوچون ارتباط و همکاری احتمالی او با لاهوتی امکان‌پذیر نخواهد بود.

۲- به گمان ما اطلاعات محسن مقدّم در این زمینه دقیق و قابل‌اعتماد نیست. از سخن او چنین استنباط می‌شود که حسن مقدّم با تصمیم و طرح مشترک قبلی به‌منظور دست زدن به یک عمل انقلابی، همراه لاهوتی به ایران برگشته و از زمان ورود به ایران تا روزهای اوّل قیام لاهوتی با وی همراه و هم‌داستان بوده است. حال آن‌که اولاً خان ملک ساسانی پسردایی و رئیس حسن مقدّم در استانبول، که به‌نوعی سمت سرپرستی حسن جوان را نیز بر عهده داشت، به‌صراحت از بازگشت او به تهران پس از برکناری خود از سفارت استانبول سخن گفته است (ساسانی،۱۳۵۴: ۲۱۰). ثانیاً در هیچ جا به همراهی او با لاهوتی به هنگام بازگشت از استانبول و اقامتش در آذربایجان و تبریز اشاره‌ای نشده است. علاوه بر این سخنان محسن مقدّم نمی‌تواند توضیح دهد که از اوّل آذر ۱۳۰۰که لاهوتی بر اساس حکم وزارت جنگ مجدّدا به استخدام ژاندارمری درآمد و به ژاندارم‌های مستقرّ در بندر شرفخانه پیوست تا زمان قیام او در یازده بهمن حسن مقدّم کجا بود؟ آیا به‌تنهایی در تبریز زندگی می‌کرد؟ آیا به همراه لاهوتی در شرفخانه به سر می برد؟ سخنان محسن مقدم نمی‌تواند به هیچ‌یک از این پرسش‌ها پاسخ دهد.

فرض دیگر آن است که لاهوتی پس از تصرّف تبریز از حسن که در این روزها در تهران اقامت داشت، دعوت به پیوستن به قیام خود کرده باشد. این فرض نیز با توجه به کوتاهی ایام حضور لاهوتی در تبریز و مشغله‌ها و درگیری‌های بسیار او به‌عنوان فرمانده کودتا، دشواری و زمان بر بودن عزیمت حسن از تهران به تبریز با توجه به کمبود وسایل حمل‌ونقل و وضعیت راه‌ها در آن روزگار و در فصل زمستان پذیرفتنی نخواهد بود. درهرحال با در نظر گرفتن مجموع قراین و شواهد همراهی حسن مقدم با لاهوتی در ماجرای کودتای لاهوتی و حضور او در تبریز بعید به نظر می‌رسد.

دعوی محسن مقدم دربارهٔ هم‌داستانی برادرش با لاهوتی برای اقدام به یک عمل انقلابی و قهرآمیز نظامی نیز به دلایلی که پس‌ازاین خواهد آمد پذیرفتنی نخواهد بود؛ با این حال داوری نهایی را در این مورد باید به بعد از ترجمه و انتشار دفتر یادداشت‌ها و خاطرات حسن مقدم موکول کرد.

لاهوتی و گرایش به کمونیسم

در این‌که لاهوتی پس از پناهنده شدن به شوروی شعر و خلاقیت هنری خود را در خدمت حزب کمونیست آن کشور نهاده و در قامت و هیأت یک مبلّغ کمونیسم، تبلیغ سیاست‌ها و آموزه‌های لنینیستی و به‌ویژه استالینیستی را وجههٔ همّت خود قرار داده است کمترین تردیدی نمی‌توان ورزید؛ امّا این‌که وی از چه زمانی به کمونیسم گرویده است می‌تواند در خور مطالعه و مناقشه باشد. تعیین دقیق این تاریخ از آن رو اهمیت دارد که هم می‌تواند چند و چون دیدگاه ایدئولوژیک او را روشن سازد و هم برخی ملاحظات غیر ایدئولوژیکی را که بدون توجه به آن‌ها فهم دقایق شعر وی آسان نخواهد بود.

در برخی از منابع که در آن‌ها به احوال لاهوتی پرداخته شده است، از گرایش او به کمونیسم در سال‌های اقامت در استانبول سخن به میان آمده است. به نظر می‌رسد نخستین بار این دعوی در کتاب سیاست دولت شوروی در ایران مطرح شده است: «لاهوتی مردی بود شاعر و احساساتی و گویا در مدتی که سابقاً در خاک عثمانی به سر می‌برده افکار کمونیسم را قبول کرده بنابراین با پادشاه، روحانیت و سرمایه‌داری شدیداً مخالف بوده» (منشور گرگانی، ۱۳۲۶: ۱۶۱)، سپس حسین مکی با نقل آن در پاورقی جلد دوم تاریخ بیست‌ساله خود به شیوع آن دامن زده است (مکی، ۱۳۵۹: ۱۵)، سال‌ها بعد همین دعوی در آثار دیگر ازجمله مقدمهٔ دیوان لاهوتی نیز تکرار شده است (لاهوتی، نودوپنج، مقدمه احمد بشیری) و دیگران نیز بر اساس این اقوال و برخی مستندات دیگر ازجمله اشعاری که ظاهراً وی در تبریز سروده و حاوی دیدگاه چپ‌گرایانهٔ اوست، بر این دعوی مهر تأیید نهاده‌اند (نک. صدری‌نیا، ۱۳۷۵: ۱۹۶-۱۹۷).

بر اساس جستجوی ما هیچ سندی در خصوص گرایش لاهوتی به کمونیسم پیش از پناهنده شدن او به اتحاد جماهیر شوروی، در دست نیست. مستندات هیچ‌یک از کسانی که در این زمینه اظهارنظر کرده‌اند موجّه و قابل‌قبول به نظر نمی‌رسد. قراین موجود نشان می‌دهد که لاهوتی پس از پناه بردن به شوروی، به‌منظور جلب حمایت حاکمان این کشور، با دستکاری در تاریخ سروده‌های پیشین خود و یا افزودن بعضی ابیات به آن‌ها، در صدد تدارک پیشینه و وجههٔ کمونیستی برای خود برآمده و از این رهگذر زمینهٔ استنباط‌های ناصواب نویسندگان بعدی شرح‌حال خود را

فراهم آورده است. برای تبیین این دعوی ذکر چند نکته لازم به نظر می‌رسد:

۱- پیش از پرداختن به چندوچون گرایش فکری لاهوتی و درستی و یا نادرستی اعتقاد او به اصول و مبانی کمونیسم (در این مورد نک: شفیعی کدکنی، ۱۳۹۹: ۴۱-۴۴) لازم است این نکتهٔ غیرمتعارف را در همین‌جا یادآور شویم که برخلاف پندار رایج، نباید لاهوتی را با همهٔ شور انقلابی و وطنخواهی، از حیث خصوصیات شخصیتی همانند شاعران صریح‌اللهجه و بی‌پروایی نظیر میرزادهٔ عشقی و فرخی یزدی تلقی کرد که باورها و اندیشه‌های خویش را بدون ملاحظهٔ پسند و عدم پسند اصحاب قدرت در شعر خود بازتاب می‌دادند. او برخلاف همگنان شاعر خویش، در طول حیات خود همواره ملاحظاتی را در نظر می‌گرفت و به‌گونه‌ای نگاهش معطوف به قدرت‌های مستقرّ روزگار و جلب‌توجه حکمرانان و قدرتمندان نسبت به خود بود، از همان نخستین قصیدهٔ برجای‌مانده از وی که ظاهراً در ۱۷ سالگی و در مدح مظفرالدین شاه سروده و در مجلهٔ ذکاء الملک به چاپ رسیده (نک: لاهوتی، بیست‌وچهار، بیست‌وپنج) تا واپسین اشعارش در ستایش لنین و استالین، همواره به‌نوعی ستایشگر قدرتمندان و صاحب‌منصبان عصر بوده است. چشم بستن به این ویژگی شخصیتی لاهوتی و موقعیت سنجی‌ها، ستایشگری‌ها و سپاس‌گویی‌های او، پژوهندهٔ شعر و سوانح حیات او را از فهم دقیق درون‌مایهٔ سروده‌ها و دقایق احوال شاعر در ادوار مختلف زندگی وی، مانع خواهد آمد.

۲- تأمل در دقایق رخدادهای زندگی و اشعاری که لاهوتی در اواخر دوره اقامت خود در استانبول سروده است، نه‌تنها گرایش او را به کمونیستم تأیید نمی‌کند، بلکه از خلال آن‌ها می‌توان به‌وضوح تمایلات ناسیونالیستی و معتقدات مذهبی او را در ماه‌های مقارن با بازگشت دوباره به ایران و استخدام مجدّد در ژاندارمری استنباط کرد. بر اساس اطلاعات موثّقی که در دست است او در مراسم جشن عید نوروز سال ۱۳۰۰ ش در سفارت ایران در استانبول شرکت کرده و شعر بلندی به همین مناسبت سروده و خوانده است، (ساسانی، ۱۳۵۴: ۱۴۴، ۱۵۵) این ترجیع‌بند که با وصف بهار و طبیعت آغاز می‌شود و با تعابیر شاعرانه از سپری شدن زمستان سیاسی حاکم بر ایران و فرارسیدن بهار به‌مثابه نماد تحول در عرصه طبیعت و اوضاع کشور ادامه می‌یابد، با اشاراتی به گذشته پرشکوه ایران و پریشانی کنون آن، به‌ضرورت تجدید دوران شکوهمند گذشته تأکید می‌کند. بندهای پایانی شعر به ستایش احمدشاه و خان ملک ساسانی، مسئول سفارت ایران در استانبول اختصاص می‌یابد و در خلال آن لاهوتی خان ملک را از نسل شاهان پیش از اسلام و فرزند علی (ع) معرفی می‌کند که نژادگی را از دو سو به میراث دارد. ابیاتی که در این قسمت از شعر در ستایش امام اول شیعیان سروده است،

او را چون شیعه‌ای معتقد فرا می‌نماید که حتی از تمایلات غالیانه هم در کلام او می‌توان نشانی جست. دو بندی که در این ترجیع‌بند به ستایش امام اول شیعیان اختصاص یافته است نشان از آن دارد که بارقه‌هایی از تفکر مذهبی غالیانه اوان جوانی و دوران سرسپردگی به پاره‌ای از طریقت‌های صوفیانه همچنان در هنگام سرایش این ترجیع‌بند؛ یعنی در نوروز ۱۳۰۰ ش. و چند ماه پیش از بازگشت به ایران و دست زدن به قیام بدفرجام در او باقی بوده است. در اینجا بی‌هیچ بحث و تفصیلی این دو بند را نقل می‌کنیم تا بدین نکته تأکید ورزیم که چند ماه پیش از بازگشت به ایران نه‌تنها نشانی از گرایش کمونیستی در کلام او دیده نمی‌شود، بلکه حتی معتقدات غالیانهٔ شیعی به‌وضوح در کلامش بازتاب یافته است. لاهوتی در یکی از بندهای ترجیع‌بند خود با اشاره به تقارن نوروز با عید غدیر چنین می‌سراید:

خاصه امروزکه گردیده مصادف ز قضا — عید نوروز ابا جشن شه هر دو سرا
مظهر قدرت حق، مظهر آیات خدا — داور سرّ و علن دادگر ارض سما
علت غایی ایجاد، علی اعلا — که خدا نیست ولیکن ز خدا نیست جدا

گرچه دارند گروهی به خدایش اقرار

انبیا یکسره از روز ازل کهتر او — اولیا بنده، ملائک همه فرمانبر او
آسمان کسب شرف کرده زخاک در او — پادشاهان چو غلام‌اند بر قنبر او
قدر او کس نشناسد به‌جز از داور او — من به‌غیراز علی و دودهٔ نام‌آور او

به خدا در دوجهان می نشناسم دیار

(ساسانی، ۱۳۵۴: ۱۵۳-۱۵۴)

بندهای دیگر این ترجیع‌بند نیز هر یک از جهاتی در خور تأمل و بررسی است، تا آنجا که به بحث ما ارتباط می‌یابد دو بند دیگر نیز شایسته اشاره است. در یکی از این بندهای پایانی شاعر پس از مدح علی (ع) به ستایش پادشاه وقت ایران، احمدشاه، می‌پردازد و نوروز را به وی تبریک می‌گوید. طرز بیان و تعابیر مدحت آمیز به کار رفته در این بند، لاهوتی را همسان شاعران مدیحت پرداز اعصار گذشته نشان می‌دهد:

باد فرخنده و با میمنت این جشن سعید — به مهین وارث شاهنشه ایران جمشید
آن‌که بیننده گیتی به از او شاه ندید — آن‌که گردیده از او قاعده عدل پدید
آن‌که با دادگری ریشه بیداد برید — همسرش تا که جهان است مه است و خورشید

مـادر دهـر نـزایـیـد پسـر نـیـک شـعـار

(همان: ۱۵۵)

ترجیع‌بند لاهوتی با سه بند در ستایش خان ملک ساسانی، وزیرمختار ایران در سفارت استانبول پایان می‌گیرد. تعابیر به کار رفته در این بندها نیز برای وقوف به تفکّر و منش ستایشگرانهٔ لاهوتی در این ایام در خور بررسی است. وی ازجمله در این بندها او را از نژاد علی (ع) و دوده ساسانیان، دشمن اهریمن و بندهٔ یزدان معرفی می‌کند که غیرت و آیین و داد را از علی به ارث برده است و فرّ و حشمت را از «مهین دوده بهرام و قباد». او سرانجام ترجیع‌بند خود را با این بیت در مدح خان ملک به پایان می‌برد:

یـا رب از حـادثـه دهـر گـزنـدت مرسـاد کـه ودیعـت ز بنی‌هـاشـمی و سـام سـوار

(همان: ۱۵۵)

باری تحلیل محتوایی این ترجیع‌بند به نیکی نشان می‌دهد که لاهوتی در واپسین ماه‌های اقامت در استانبول هیچ‌گونه گرایشی به اندیشه و ایدئولوژی کمونیستی و چپ مارکسیستی نداشته است. اگر در تحلیل این سرودهٔ او صرفاً به بندهای پایانی اکتفا نکنیم می‌توانیم با تسامح او را همچنان پایبند گفتمان ناسیونالیستی و روشنفکری عصر مشروطه تلقی کنیم، هرچند بندهایی که از این ترجیع‌بند قصیده‌وار نقل کردیم جایگاه او را در مرتبتی فروتر از معتقدان گفتمان عصر می‌نشاند. با این حال با مقداری چشم‌پوشی می‌توان سروده او را از حیث درونمایه در طراز نوروزی‌نامه عشقی و یا نوروزیه خود وی تلقی کرد که اولی در سال ۱۲۹۷ و دومی در نوروز ۱۲۹۸ سروده شده بودند (نک: عشقی، ۱۳۵۷: قس، لاهوتی، ۱۳۵۸؛ برای وجوه تمایز و تشابه و ویژگی‌های سبکی و محتوایی این دو منظومه، نک: صدری‌نیا، ۱۳۹۲: ۱۳۴-۱۰۹). در همان منظومه نوروزیه نیز صبغهٔ مدحتگری در کلام وی به‌مراتب چشمگیرتر از عشقی بود (همان: ۱۲۸-۱۲۶) و این بدان معناست که از سال ۱۲۹۸ ش تا زمان سروده شدن ترجیع‌بند مورد بحث ما، سویه و صبغهٔ شعر او نه‌تنها سازگاری با تمایلات و اندیشه‌های چپ‌گرایانه و مارکسیستی نداشته، بلکه وی همواره درصدد جلب عنایت صاحبان قدرت و تبرئهٔ خود بوده است.

۳- لاهوتی در روز یازدهم مهر ۱۳۰۰ ش، حدود دو ماه و نیم بعد از تعطیل مجله پارس، به همراه امیر حشمت نیساری از مرز می‌گذرد و به نزد ماژور حسن خان ملک‌زاده فرمانده نیروهای دولتی مستقر در ساوجبلاغ (مهاباد) راهنمایی می‌شود (نک: بیات، ۱۳۹۳: ۳۴) و مدتی بعد راهی تبریز می‌شود و با تقدیم شعری به مخبرالسلطنه هدایت، والی آذربایجان، از وی درخواست مساعدت می‌کند. بنا به‌تصریح مخبرالسلطنه، لاهوتی با پادرمیانی و وساطت وی (هدایت، ۱۳۷۵: ۳۲۵) و بر اساس حکم وزارت جنگ از تاریخ غرّهٔ

قوس/ اوّل آذر ۱۳۰۰ مجدداً به خدمت ژاندارمری درمی‌آید (برای دیدن تصویر حکم او، نک: لاهوتی، مقدمه دیوان، هفده) و به‌عنوان معاون ماژور محمود خان پولادین به جبهه خوی عزیمت می‌کند (بیات، ۱۳۶۹: ۳۷) تا به همراه نیروهای مستقر در آن منطقه به مقابله با سمیتگو بپردازد.

شعری که لاهوتی به مخبرالسلطنه تقدیم داشته (هدایت، ۱۳۷۵: ۳۲۵) غزلی است که در دیوان او عنوان «برای خدمت یار» به آن داده شده است (لاهوتی، ۱۳۵۸: ۸۹۱-۸۹۲). غزل هم حاوی شکوه و شکایت است، هم طلب و تقاضا، درعین‌حال در آن مدحتگری را با مفاخره درآمیخته، هم به ستایش مخبرالسلطنه پرداخته، هم به بی‌گناهی، توانمندی و آمادگی خود برای خدمت به وطن تأکید کرده است. در مجموع تقاضانامهٔ هوشمندانه و تأثیرگذار است که در مخبرالسلطنه نیز که خود دستی در شعر و ادب داشته، مؤثر واقع شده است؛ ازاین‌رو در کتاب خاطرات و خطرات خود (هدایت، ۱۳۷۵: ۳۲۵) با تعبیری که نشان‌دهندهٔ تردید او در صداقت لاهوتی است، دربارهٔ شعر او این‌گونه اظهارنظر کرده است: شعرها بد نیست، زبان را هر طور بگردانند می‌گردد.

ادبیات نامه‌ای هم که لاهوتی ضمن آن این شعر را به مخبرالسلطنه تقدیم داشته است، در نوع خود در خور توجه است. او در آغاز نامه نوشته بود: به نام مقدس بندگان حضرت اشرف، حقیقت وطن‌پرستی آقای حاج مخبرالسلطنه دامت شوکته، و در پایان از خود به‌عنوان غلام خانه‌زاد منتظر وقت برای عرض حال، لاهوتی، نام برده بود (هدایت، همان؛ لاهوتی، هشتادوهفت- هشتادوهشت). لازم به ذکر است این «حقیقت وطن‌پرستی» یعنی مخبرالسلطنه، همان کسی است که قیام شیخ محمد خیابانی حدود یک سال پیش از نگارش و تقدیم این نامه در زمان والیگری وی به خون کشیده شده بود و از همین رو نیز او در نزد بسیاری از آزادی‌خواهان عصر بدنام تلقی می‌شد.

ابیاتی از این غزل لاهوتی را در اینجا نقل می‌کنیم تا مجدداً بر این نکته تأکید بورزیم که حدود سه ماه پیش از اقدام وی به قیام و تصرّف تبریز نه در غزل و نه در نامهٔ لاهوتی کمترین نشانی از گرایش او به اندیشه‌های کمونیستی نمی‌توان مشاهده کرد:

سر اندر کف برای خدمت یار آمدم اینجا — کنم تا شکوه از بیداد اغیار آمدم اینجا
گسستم از جهان دل را و با مهر تو پیوستم — نوازش کن مرا، چون من به زینهار آمدم اینجا
ستم کرده است بر من چرخ دون ای دادگر داور — دهی تا کیفر چرخ ستمکار آمدم اینجا
شنیدم عزم خونخواهی ز بدخواه وطن داری — کنم تا خون خود در راهت ایثار آمدم اینجا
در این خدمت خطرها بود در راهم ولیکن من — نترسیدم ز بند و محبس و دار آمدم اینجا
مرا در سینه گوهرهاست از گنجینهٔ دانش — ترا دیدم به گنج خود خریدار آمدم اینجا

برای خدمتت پیمان محکم با خدا بستم — بگیر ای نامور دستم که پا دار آمدم اینجا
مرا از ذات تو، جز ذات تو نبود تمنایی — نه از بهر جلال و منصب و کار آمدم اینجا
به لاهوتی محقق شد که اول مرد ایرانی — نه از روی هوا، باهوش و بیدار آمدم اینجا
(هدایت، ۱۳۷۵: ۳۲۵؛ لاهوتی، ۱۳۵۸: ۸۹۱-۸۹۲)

هر چند می‌توان احتمال داد که این شعر و درخواست مساعدت از مخبرالسلطنه، تنها نشان دهنده رویهٔ کار لاهوتی باشد و او اهداف و آرمان‌های دیگری در سر داشته است و به‌منظور زمینه‌سازی برای تحقق آن اهداف و آرمان‌ها پنهان‌کاری پیشه کرده و از چنین راهی درآمده است تا پس از تثبیت موقعیت خود در ایران، مقدمات تحقّق اهداف بلندمدت انقلابی خود را فراهم آورد؛ اما به جرأت می‌توان گفت این حدس و احتمال را هیچ شاهد و قرینه‌ای تأیید نمی‌کند. آنچه بعد از چند ماه رخ داد و به قیام بدفرجام و نهایتاً به فرار او از ایران انجامید، حرکتی اتفاقی، و در مجموع نسنجیده‌ای بود که با دلگرمی احتمالی به حمایت بازماندگان جنبش خیابانی و بدون تمهید مقدمات لازم پیش آمد و از همین رو نیز هشت روز بیشتر دوام نیاورد.

۴- به نظر می‌رسد آنچه برخی گزارشگران احوال لاهوتی را بر آن داشته است تا بر تمایلات کمونیستی او پیش از ترک ایران و پناهنده شدن به اتحاد جماهیر شوروی تأکید کنند، اشعاری باشد که او ظاهراً در تبریز و احیاناً در استانبول سروده است. هر چند در نگاه نخست با بررسی اجمالی محتوای این اشعار می‌توان به چنین استنباط ناصوابی رسید، به نظر ما با توجه به قراینی که در دست است، وی در دوره اقامت در سرزمین‌های شوروی، بر اساس مصلحت‌اندیشی و به‌منظور تثبیت موقعیت خود در نزد و نظر مأموران امنیتی و مقامات سیاسی و حزبی آن کشور به دستکاری در اشعار خود و یا تغییر تاریخ سرایش آن‌ها پرداخته است تا چنان نموده شود که وی سال‌ها پیش از پناهنده شدن به شوروی تمایلات چپ‌گرایانه از نوع مارکسیستی داشته است. بی‌تردید درونمایهٔ عدالتخواهانه و ضد استثماری برخی از سروده‌های او پیش از پناهندگی به شوروی، نمی‌تواند مؤیّد گرایش مارکسیستی او تلقی شود؛ هرچند به نظر می‌رسد او سال‌ها بعد در این قبیل سروده‌های خود نظیر شعر «دست رهایی‌بخش»(لاهوتی، ۱۳۵۸: ۶۲۶-۶۳۰) دست برده و ابیاتی را بدان‌ها افزوده است. به‌منظور تبیین دقیق‌تر این مدعا ذکر نکاتی دربارهٔ سه شعری که ظاهراً لاهوتی در تبریز سروده و مستمسک گزارشگران احوال وی در باب گرایش کمونیستی او شده است، بی‌فایده نخواهد بود.

الف: نخستین شعر «طبع آتشبار«نام دارد و بر اساس تاریخ ذیل آن ظاهراً در اکتبر ۱۹۲۱/ مهرماه۱۳۰۰ش. در تبریز سروده شده است. مطلع آن چنین است:

دلا برخیز و استقبال کن دلدار می‌آید دگر اندیشه از اغیار منما یار می‌آید
(لاهوتی، ۹۰۶)

محتوای برخی از ابیات این شعر با دیدگاه‌های سوسیالیستی رایج در آن دوره قابل انطباق به نظر می‌رسد و نظایر آن‌ها در ادبیات این عهد و در اشعار کسانی مانند فرخی یزدی بی‌سابقه نبوده است (نک: فرخی، ۱۳۶۹: ۱۳۸؛ ۱۴۹)؛ ازاین‌رو سروده شدن آن‌ها در تاریخ یادشده می‌تواند قابل‌قبول تلقی شود، هرچند به نظر می‌رسد که در میان سروده‌های لاهوتی تا این تاریخ چنین مفاهیمی چندان مجال بازتاب نداشته است. آنچه موجب تردید در سروده شدن این شعر در تاریخ مذکور می‌شود وجود ابیات دیگری در آن است که هم با دیدگاه بازتاب یافته در سروده‌های آن ایام او، و هم با وضعیتی که وی در آن قرار داشت و در صدد جلب عنایت مخبرالسّلطنه نسبت به خود و به دست آوردن شغل و منصبی در ایران بود سازگاری ندارد. بیت زیر از آن جمله است:

به دست شیخ و شه قران و قانون دیدم و گفتم قوای مجری و احکام استثمار می‌آید
(لاهوتی،۹۰۶)

به گمان ما این شعر یا پس از اقامت او در خاک شوروی سروده شده است و یا اگر ابیاتی از آن نیز در تبریز از طبع لاهوتی تراویده باشد پس از پناهنده شدن به شوروی ابیاتی نظیر بیت یادشده را بدان افزوده و تاریخ پیشین را همچنان حفظ کرده است.

ب: دومین شعری که براساس تاریخ زیر آن ظاهراً در تبریز سروده شده است «دست کارگر» نام دارد (لاهوتی، ۵۷) این شعرتاریخ نوامبر ۱۹۲۱ را در پای خود دارد. آن‌چه به شعر صبغهٔ چپ‌گرایانه بخشیده است علاوه بر نام آن، تأکید بر وحدت و اطاعت تشکیلاتی است که در سروده‌های شاعران دیگر آن روزگار چندان سابقه‌ای ندارد. دو بیت آن چنین است:

بایست مطیع شد به تشکیلات تا وصله کند به یکدیگر ما را
چون جمع شویم هیچ بازویی از هم نکند جدا دگر ما را

لاهوتی در نوامبر ۱۹۲۱که برابر با آبان ۱۳۰۰ شمسی است، به‌احتمال‌قوی در تبریز اقامت داشت و در تب‌وتاب به دست آوردن دل مخبرالسلطنه هدایت و در انتظار نتیجه اقدامات او بود. هنوز از تقدیم نامه و شعر خود به حضور والی آذربایجان در ۱۰ صفر ۱۳۴۰ مطابق ۲۱ مهر ۱۳۰۰ ش چندهفته‌ای نگذشته بود. بعید می‌نماید که در این روزها که همهٔ همّ او به دست آوردن منصب پیشین و یا شغل مناسبی در دستگاه والی بود، چنین اندیشه‌هایی در سر داشته باشد و به سرودن چنین شعری بپردازد؛ به‌ویژه این‌که چنین مفاهیم و تعبیراتی پیش از این در شعر او مجال ظهور

نداشته است؛ ازاین‌رو گمان می‌کنیم که لاهوتی این شعر را پس از ترک ایران و پناهنده شدن به شوروی سروده است. این‌که شعر تاریخ نوامبر ۱۹۲۱ و نام تبریز را در ذیل خود دارد چندان عجیب نیست، بسیاری از شاعران معاصر بنا به عللی در تاریخ و یا نام محل خلق و سرایش شعر خود یا هر دو دست برده‌اند، چنان‌که فی‌المثل احمد شاملو بر اساس تصریح خود تاریخ شعری را که در سال ۱۳۳۳ ش در زندان قصر سروده است، به دلیل در امان ماندن از تیغ سانسور ده سال عقب برده و محل سرایش آن را زندان متفقین قید کرده است (شاملو، ۱۳۸۰: ۱۰۷۵)، چه‌بسا همین اشاره و تحریف عامدانه موجب شده است که نویسندگان شرح‌حال شاملو، دستگیری و زندانی شدن او را توسط متفقین در شمار رخدادهای زندگی وی قید کنند.

با توجه به آنچه گفته شد به نظر می‌رسد تاریخ مندرج در زیر اشعار لاهوتی چندان قابل‌اعتماد نیست، تاریخ پاره‌ای از آن‌ها به‌عمد و برخی دیگر به سهو و یا بنا بر ملاحظات دیگری تغییر یافته است؛ به‌عنوان نمونه در ذیل غزلی که با نام «درس وفا» در دیوان او به چاپ رسیده است (لاهوتی، ۱۳۵۸: ۷۲-۷۳) نوشته شده است: اسلامبول، اوت ۱۹۲۹. تردیدی نیست که چنین تاریخی نمی‌تواند درست باشد، زیرا که لاهوتی در سال ۱۹۲۱ /۱۳۰۰، استانبول را ترک کرده و پس از آن تا پایان زندگی به این شهر بازنگشته است، بدین ترتیب یا این شعر در آن تاریخ در استانبول سروده نشده است و یا این‌که لاهوتی بعدها در شعر خود اصلاحات و تغییراتی را اعمال کرده و ضمن حفظ نام محل سرایش اولیه، تاریخ زمان اصلاح خود را پای آن نوشته است. آنچه این احتمال را تأیید می‌کند، جمله «گپ میان ما بماند» در مصراع دوم بیت سوم است که تعبیر متداول در تاجیکستان و مؤید آن است که لاهوتی این غزل را یا در تاجیکستان سروده و یا اگر سال‌ها پیش مثلاً در سال ۱۹۲۱ در استانبول هم سروده باشد، در هنگام اقامت در تاجیکستان در آن دست برده، ابیاتی را افزوده و تاریخش را تغییر داده است

بتان سازند حیلت‌ها که گردند آشنا با من ولی من (گپ میان ما بماند) سوختم بی تو

در بررسی دقیق دیوان لاهوتی نمونه‌های دیگری نیز می‌توان یافت که به‌زعم ما در سال‌های بعد مورد اصلاح و تغییر قرار گرفته و درونمایه شعر با تاریخ زیر آن و دیدگاه شاعر در زمان یاد شده سازگاری ندارد، شعر «وطن ویرانه» (لاهوتی، ۱۳۵۸: ۱۲۵-۱۲۶)، ابیات پایانی شعر «دست رهایی‌بخش» «بی‌یار» (همان: ۹۰۳)، «میوهٔ جهل» (همان: ۹۰۴)، «طبع آتشبار» (همان: ۹۰۶) از آن جمله است.

ج: سرودهٔ دیگری که بر اساس مندرجات دیوان ظاهراً در تبریز سروده شده است، تاریخ ژانویه ۱۹۲۲ را در پای خود دارد و با این بیت آغاز می‌شود:

چه خوش آن‌که بیرق خون به پا، پی قطع ریشه اغنیا شود و زند به جهان ندا که گروه کارگر الصلا
(لاهوتی، ۷۸)

شعر متضمن دعوت کارگران و زحمتکشان به اتحاد علیه استثمارگران و بر پا کردن انقلاب خونین برای رهایی از سلطه شیخ و شاه است. طرح این قبیل مفاهیم در شعر فارسی آن سال‌ها البته بی‌سابقه نبود و حداقل بارها در شعر فرخی یزدی و گاهی نیز با تفاوت‌هایی در سروده‌های عشقی و احیاناً عارف بازتاب داشته است. با این حال آنچه این سروده لاهوتی را از اشعار مشابه معاصرانش متمایز می‌کند جهت‌گیری ضد دینی آن است که دست‌کم در دو بیت از آن انعکاس یافته است:

هله خیز و ساز نبرد کن، تو هر آنچه خدا نکرد کن بکش وز جامعه طرد کن همه مفتخوار درنده را
به دو دست آبله‌دار تو، که به‌جز دو بازوی کار تو نبود معاون و یار تو نه خدا، نه شیخ، نه پادشا
(لاهوتی، ۷۹)

به نظر می‌رسد داوری نویسنده کتاب سیاست شوروی درباره گرایش کمونیستی لاهوتی نیز مبتنی بر همین سروده‌های وی بوده است؛ زیرا در همین سروده‌ها است که می‌توان مخالفت او را با پادشاه، دین و روحانیت و سرمایه‌داری به‌وضوح دید. نویسنده کتاب یاد شده نیز همین موارد را مستمسک داوری خود قرار داده است (نک: منشورگرگانی، ۱۳۲۶: ۱۶۱). با این حال نکته مهم در مورد این سرودهٔ لاهوتی آن است که در ژانویه ۱۹۲۲، لاهوتی اصلاً نمی‌توانست در تبریز حضور داشته باشد، اگر به فرض این شعر در آخرین روز ژانویه نیز سروده شده باشد، این روز با یازدهم بهمن ۱۳۰۰ ش مصادف خواهد بود و چنان‌که می‌دانیم، در این روز لاهوتی در شرفخانه بود و با همفکران خود در ژاندارمری سرگرم رایزنی و طرح و برنامه برای آغاز قیام بود و حداقل یک روز پس از ۳۰ ژانویه و در ۱۲ بهمن بود که نیروهای تحت امر لاهوتی و احتمالاً خود وی نیز به تبریز رسیدند.

واپسین نکته در مورد سرایش این اشعار در تبریز، این‌که، اصولاً در فاصله ۱۲ بهمن که نیروهای لاهوتی تبریز را تصرف کردند و ۲۰ بهمن که آن‌ها پس از جنگ‌وگریز شهر را ترک گفتند، لاهوتی به‌عنوان فرمانده قیام یا درگیر جنگ بود و یا در تلاش برای حفظ آرامش شهر و جلوگیری از غارت و ناامنی و یا مشغول مذاکره با بزرگان شهر، بقایای نهضت خیابانی و مقامات دولتی و مخبرالسلطنه، درنتیجه در چنین هنگام و هنگامه‌ای او حال و مجالی برای سرودن شعری ازاین‌دست نمی‌توانست داشته باشد و اگر هم‌چنین مجالی در دار و گیر حادثه‌های آن چند روز به دست می‌آورد، عقل سلیم اقتضای سرودن شعری با چنین محتوایی را در چنین موقعیتی نمی‌کرد. علاوه بر این در هیچ‌کدام از بیانیه‌هایی که لاهوتی در تبریز صادر کرده است (نک: لاهوتی نودوسه؛ بیات، ۱۳۶۹: ۵۶،۵۷) نشانی از تمایلات

کمونیستی او و تناسبی با درونمایه این اشعار دیده نمی‌شود و این نیز می‌تواند قرینهٔ دیگری باشد بر این‌که لاهوتی در آن ایام اصولاً به چنین موضوعاتی نمی‌اندیشیده است.

با در نظر داشت آنچه گفته شد می‌توان به این نتیجه دست یافت که لاهوتی این قبیل اشعار را یا پس از پناهنده شدن به خاک شوروی، متناسب با ایدئولوژی حزب حاکم کمونیست آن سرزمین سروده و یا با دستکاری در زمان و مکان سرایش، آن‌ها را عامدانه به قبل از آن تاریخ نسبت داده است و یا اگر آن‌ها را پیش‌تر نیز سروده باشد، پس از اقامت در خاک شوروی به قصد فراهم آوردن پیشینهٔ مارکسیستی برای خود، ابیات تازه‌ای را در خلال آن‌ها گنجانده است تا از این طریق جایگاه خود را در نزد قدرتمندان جدیدی که به سرزمین آن‌ها پناه برده بود تحکیم ببخشد.

نتیجه

یافته‌های مقاله مؤید آن است که نه‌تنها آگاهی‌های موجود در منابع ایرانی دربارهٔ دورهٔ فعالیت لاهوتی در ژاندارمری نیازمند بازکاوی و اصلاح است، بلکه جزئیات رخدادهای قیام بدفرجام او در تبریز هم که در تعدادی از منابع آمده است مغلوط و غیرقابل اتکاست. علاوه براین، اظهارنظرهایی هم که در مورد تمایلات ایدئولوژیک او پیش از ترک ایران صورت گرفته است بر اساس درستی استوار نیست. مقاله کوشیده است تا آنجا که گنجایش آن امکان می‌داد ضمن نقد منابع موجود، پرتوهایی به زوایای مبهم روایت‌های مربوط به چند دوره از حیات او بیفکند. مقاله درعین‌حال درصدد اثبات این نکته برآمده است که برخلاف مندرجات منابع موجود، هیچ سند و شاهد قابل‌اعتنایی در مورد گرایش لاهوتی به کمونیسم پیش از پناه بردن به شوروی در دست نیست. در واقع او پس از اقامت در شوروی متناسب با اقتضای وضعیت و به قصد جلب عنایت حزب حاکم و سران آن، کوشیده است با دستکاری در ابیات و یا زمان و مکان سرایش پاره‌ای از اشعارش برای خود پیشینهٔ چپ و کمونیستی تدارک ببیند و این خود به استنباط‌های نادرست در مورد گرایش ایدئولوژیک او پیش از ترک ایران دامن زده است.

کتابنامه

آرین پور، یحیی. (۱۳۷۲). از صبا تا نیما. تهران: انتشارات امیرکبیر.

اخگر، احمد. (۱۳۶۶). زندگی من در هفتادسال تاریخ معاصر ایران. انتشارات اخگر.

اصیل، حجت‌الله. (۱۳۹۳). لاهوتی، ابوالقاسم. مندرج در دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی. تهران: انتشارات فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

باستانی پاریزی، محمدابراهیم. (۱۳۹۱). تلاش آزادی. تهران: انتشارات علمی.

بهار، محمدتقی. (۱۳۷۱). تاریخ مختصر احزاب سیاسی ایران. انتشارات تهران: امیرکبیر.

بیات، کاوه. (۱۳۶۹). ایران و جنگ جهانی اوّل، اسناد وزارت داخله. تهران: انتشارات سازمان اسناد ملّی ایران.

ـــــــــ (۱۳۹۲). کودتای لاهوتی. تهران: انتشارات پردیس دانش.

جمشیدی، اسماعیل. (۱۳۷۳). حسن مقدّم و جعفرخان از فرنگ آمده. تهران: انتشارات زرّین.

ساسانی، خان ملک. (۱۳۵۴). یادبودهای سفارت استانبول. تهران: انتشارات بابک.

شاملو، احمد. (۱۳۸۰). مجموعهٔ آثار. به کوشش نیاز یعقوبشاهی. تهران: انتشارات زمانه- موسسهٔ انتشارات نگاه.

شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۸۲). ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما. ترجمهٔ حجت‌الله اصیل. تهران: نشرنی.

ـــــــــــــــــ. (۱۳۹۹). لاهوتی کرمانشاهی. بخارا. سال بیست وچهارم. شمارهٔ ۱۳۶.

صدری نیا، باقر. (۱۳۷۵). اندیشهٔ ملیّت در شعر لاهوتی. فصلنامهٔ ایران شناخت. شمارهٔ ۲.

ـــــــــــ. (۱۳۹۲). بررسی تطبیقی نوروزی نامهٔ عشقی ونوروزیهٔ لاهوتی. مجلهٔ شعرپژوهی (بوستان ادب دانشگاه شیراز). سال پنجم. شمارهٔ چهارم.

لاهوتی، ابوالقاسم. (۱۳۵۸). دیوان ابوالقاسم لاهوتی. به کوشش احمد بشیری. تهران: انتشارات امیر کبیر.

مکی، حسین. (۱۳۵۹). تاریخ بیست سالهٔ ایران، مقدّمات تغییر سلطنت. تهران: انتشارات بنگاه ترجمه ونشر کتاب.

منشور گرگانی، محمد علی. (۱۳۲۶). سیاست دولت شوروی در ایران. تهران: چاپخانهٔ مظاهری.

میرزا صالح، غلامحسین. (۱۳۶۹). جنبش میرزا کوچک خان. تهران: نشر تاریخ ایران.

هدایت، مهدی قلی خان. (۱۳۷۵). خاطرات وخطرات. تهران: انتشارات زوّار.

Exploring Events of Abolghasem Lahuti's Life and Criticizing Iranian Sources

Received: March 16, 2022 / Accepted: June 27, 2022

Bagher Sadrinia[1]

Abstract

The data about the eventful life of Abolghasem Lahuti (1264-1366 AH), a contemporary poet of the constitutional era, reflected in Iranian sources are so ambiguous, deficient and contradictory that it is difficult to draw a clear picture of his life. The sources that have described his life have been written mainly after his unfortunate uprising, escape, and absence from Iran; therefore they are not empty of various kinds of rumors and myths. His adventurous life, half of which was in the turbulent years of the constitutional era and World War I in Iran and Turkey, and the other half was beyond the iron walls of the Soviet Union, provided the necessary grounds for storytelling and gossip about him and has made it difficult to obtain accurate information. Therefore, not only what the reporters of his life have narrated about the events of his life is not precise, but also recent researchers of his biography have not been safe from making mistakes in mentioning the events of his life. This study tried to use some documents and sources that have been less considered by researchers in his life, to analyze the content of some of his poems, to criticize the information contained in Iranian sources, to shed some light on the existing ambiguities and contradictions, and to give a more accurate picture of some aspects of his literary and political life.

Keywords: Lahuti, Iranian Sources, Criticism, Iran, Soviet Union.

1. Professor in Persian Language and Literature, Tabriz University, Tabriz, Iran.
E-mail: baghersadrinia1398@gmail.com

Verse Letter/Shernameh

(Tracing, Analyzing and Criticizing Poetic Letters from the Beginning of Persian Poetry to the End of 9th Century)

Received: April 11, 2022 / Accepted: June 27, 2022

Elham Mostajeran[1]
Aliakbar Ahmadidarani[2]

Abstract

Verse epistle, also known as verse letter, versified correspondence, and metrical messages, is an obscure literary genre with many examples in poetic and prose texts dates back to the beginning of Persian poetry. The genre has other subgenres such as the "request letter" (Taghazanameh), "apology letter", "condolence letter", "affection letter", "supplication letter", "gratitude poem", and "conciliation letter" in Persian literature. This research identified the main motivations behind composing the letters, including requests, praise, gratitude, satire, congratulating, and consoling the audience. It does so by scrutinizing a series of poetic letters gathered from Divans, Tadhkirahs (Arabic for memorandum or biography) and historical texts based on a set of criteria. The study then analyzed the structure and content elements of poetic letter that have taken numerous forms in different conditions. The study contributes to the literature by introducing a vastly extensive literary genre. Studying this genre allows one to foreground the similarities and differences among its subgenres. On the other hand, it enables researchers to shed new light on the relations among different social classes that had chosen the verse letters as a means of communication, thus looking at Persian literature from a fresh perspective.

Keywords: Verse Letter, Versified Correspondence, Poetic Messages, Literary Genre.

1. PhD Candidate in Persian Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran. E-mail: Mostajeran_elham@yahoo.com
2. Associate Professor in Persian Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran. (Corresponding author). E-mail: aa.ahmadi@ui.ac.ir

Exploring the Representation of the Thoughts of Emmanuel Levinas in the Philosophical Novel *Mosul, Without Parichehr* by Hossein Ghassami

Received: January 7, 2022 / Accepted: June 27, 2023

Ayoob Moradi [1]

Abstract

Novel is one of the most important forms of creating a literary work that has special capacities. Using language and imagination, authors of novel can create a fictional world based on the elements in the real world and explain their ideas through it. Among these, philosophical concepts have a special status, in such a way that sometimes the format of the novel is used to express philosophical thoughts and the author tries to present hard philosophical statements to the audience in a more acceptable manner. The point is that instead of expressing philosophical ideas directly, he should express them in a narrative text. Among the creators of contemporary Persian fiction, Hossein Ghassami is a writer who pays special attention to philosophical concepts in his writings. The novel *Mosul, Without Parichehr* is the author's latest work, in which he describes Levinas's thoughts. Concerning the importance of this philosopher's views, many have regarded him as the founder of a philosophical-moral system that could rebuild the weak foundations of morality in the contemporary world because of his attention to the “Other”. By proposing concepts such as "infinite other" and its role in determining the limits of "subjectivity" and the subject of "infinite responsibility" of man to another, Levinas has considered moral life dependent on paying attention to these concepts. This resaerch took a descriptive-analytical method to study the ways of representing the thoughts of this philosopher in the mentioned novel. The results show that Ghassami indirectly represented the subject of the "Other" with characteristics such as "Infinity" and “Otherness" by paying attention to the character of "Parichehr" and the subject of his absence, as well as the endless search for the character of "Arman" to find this lost lover. In addition to this symbolic expression, Levinas's basic teachings such as "responsibility" and "face" have been considered in both narrative actions and character dialogues.

Keywords: Philosophical Novel, Emmanuel Levinas, Other, Responsibility, Hossein Ghassami

1. Associate Professor at Payam Noor University of Tehran, Tehran, Iran.
E-mail: ayoob.moradi@pnu.ac.ir

Worksong as a literary genre

Received: May 2, 2022 / Accepted: June 27, 2022

Toktam Bahrami[1]
Saeid Shafeieoun[2], Mohammad Jaafari Ghanavati[3]

Abstract

In Persian literature, despite many researches, there is still texts that cannot be categorized into any of the well-known literary genres. This ambiguity is resulted of the negligence of scholars, rather than the nature of literary genres. Karava (Worksong), which can be considered the oldest type of literature, is one of these neglected types in Iranian literature. A genre that goes beyond the origin of speech and was born with the first human effort to make a living: work. The first manifestations of this type can be found in the meaningless sounds that were chanted at work. It can be said that the work songs or chants as the initial form and name of this type. The study tried to introduce this genre completely and accurately for the first time; and then, by analyzing the literary and semantic structure of this ancient type, paved the way for further researches.

Keywords: Worksong, Literary genre, Poetry of work, Song of work, work.

1. PhD Candidate in Lyrical Literature, University of Isfahan, Iran.
E-mail: toktambahrami@yahoo.com
2. Associate Professor in Lyrical Literature, University of Isfahan, Iran. (Corresponding author)
E-mail: saeid.shafieioun@gmail.com
3. Faculty Member of The Center for the Great Islamic Encyclopedia, Tehran, Iran.
E-mail: jaafari198@yahoo.com

From Fictional Yatim to Historical Qurchi

(Recognizing the Unknown Identity of Hossein Kurd Shabestari, Based on Historical and Literary Sources)

Received: November 24, 2021 / Accepted: June 8, 2022

Milad Jafarpour[1]

Abstract

Hossein Kurd Shabestari is one of the most popular heroes in contemporary Persian epic literature. According to recent evidence, the report of his life and battles in Iran, which has been identified for several years as "the story of Hossein Kurd Shabestari", is the fourth part of another epic entitled *Yatimnameh*. A comprehensive edition of the work has not yet been published. Ignoring the various aspects of Yatimnameh has resulted in the ignorance of the historical identity of Hussein Kurd as the protagonist of the narrative, and in turn the incorrect comments and ideas about the character. This study evaluated the data obtained from the new historical and literary sources. According to the results, Hossein Kurd Shabestari is Hossein Beyg Tabrizi, Shah Abbas's special bodyguard (Qurchi), who is described in the narrative as a Yatim.

Keywords: Safavid, Yatim, Royal Bodguard, Hossein Kurd Shabestari, Hossein Beyg Tabrizi, Source Evaluation.

1. Assistant Professor in Persian Language and Literature, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran. E-mail: m.jafarpour@hsu.ac.ir

Recognition, Review and Analysis of Rafiq Hilmi's Critical Thoughts

Received: June 1, 2021 / Accepted: March 9, 2022

Yadollah Pashabadi[1]

Abstract

Rafiq Hilmi as contemporary Kurd critic, literary scholar, and poet has a critical system of thought. The major themes of his thoughts have been included in his book *Kurdish Poetry and Literature*. The structure of this can be explored from the two aspects of theoretical criticism and practical criticism. This descriptive-analytical research sought to identify and analyze Hilmi's critical techniques, approaches, and methods of literary criticism. He has redefined the notions and statements of literary criticism on the one hand, and has criticized the poetical evidence according to his critical thought on the other. Hilmi's critical techniques are mostly sender/poet-oriented, and message-oriented only in some cases. The final part of the research explains various parts of the stylistics of his criticism, sometimes accompanied by what has been called "quality-free perception", hyperbole, and absolutism.

Keywords: Rafiq Hilmi, Art of criticism, Kurdish literary criticism, Rafiq Hilami's criticism style, modern Kurdish literature.

1. Assistant Professor in Kurdish Language and Literature and a Faculty Member of Kurdistan Studies Institute, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran. E-mail: y.pashabadi@uok.ac.ir

In the Name of God

Table of Contents

Recognition, Review and Analysis of Rafiq Hilmi's Critical Thoughts **1**
Yadollah Pashabadi

From Fictional Yatim to Historical Qurchi **2**
(Recognizing the Unknown Identity of Hossein Kurd Shabestari, Based on Historical and Literary Sources)
Milad Jafarpour

Worksong as a literary genre **3**
Toktam Bahrami, Saeid Shafeieoun, Mohammad Jaafari Ghanavati

Exploring the Representation of the Thoughts of Emmanuel Levinas **4**
in the Philosophical Novel *Mosul, Without Parichehr* by Hossein Ghassami
Ayoob Moradi

Verse Letter/Shernameh **5**
(Tracing, Analyzing and Criticizing Poetic Letters from the Beginning of Persian Poetry to the End of 9th Century)
Elham Mostajeran, Aliakbar Ahmadidarani

Exploring Events of Abolghasem Lahuti's Life and Criticizing Iranian Sources **6**
Bagher Sadrinia

Vol. 55, Issue 1
Spring 2022

License Holder:
Ferdowsi University of Mashhad
Managing Director:
Abdollah Radmard
Editor-in-chief:
Mahmood Fotoohi Rudmajani

Editorial Board:
Habibollah Abbasi
Tarbiyat Mo'allem University
Saeid Bozorg Bigdeli
Tarbiat Modares University
Mahmood Fotoohi Rudmajani
Ferdowsi University of Mashhad
Abolghasem Ghavam
Ferdowsi University of Mashhad
Ali Guzelyuz
Istanbul University
Daniela Meneghini
University of Venice
Alireza Nikouei
University of Guilan
Mahdokht Pourkhaleghi Chatroodi
Ferdowsi University of Mashhad
Taghi Pournamdarian
Tehran Research Center for Humanities
Abdollah Radmard
Ferdowsi University of Mashhad
Mohammad Taghavi
Ferdowsi University of Mashhad
Claus Valling Pedersen
University of Copenhagen
Ali Ashraf Sadeghi
Tehran University
Mohammad Jafar Yahaghi
Ferdowsi University of Mashhad
Sayyed Mahdi Zarghani
Ferdowsi University of Mashhad
Hasan Zolfagari
Tarbiat Modares University

Proofreading:
Javad Mizban
English Editors:
FUM Editing English Center
(Abdullah Nowruzy)
Executive Coordinator:
Fatima Razavi
Typesetting:
Mohammad Karimi Torqabeh
Circulation: 55

Address:
Faculty of Letters & Humanities
Ferdowsi University Campus
Azadi Sq., Mashhad, Iran
Post code: 9177948883
Tel: +98 (051) 38806725
Fax: +98 (051) 38794144
E-mail: jll@.um.ac.ir
Website: http:jls.um.ac.ir

Scientific advisers of this issue:
Alami, Zolfaghar; Bagjani, Abbas; Behnamfar, Mohammad; Fotoohi Rudmajani, Mahmood; Ghasemzadeh, Seyed Ali; Ghavam, Abolghasem; Hayati, Zahra; Jabbari, Najmeddin; Mohammadi Mohammad; Mojarrad, Mojtaba; Najari Mohammad; Radfar Saeid; Razavi Fatima; Taheri, Ghodratollah; Taghavi, Mohammad; Zarghani Sayyed Mahdi.

Vol 55, No. 1, Spring 2022

Recognition, Review and Analysis of Rafiq Hilmi's Critical Thoughts — *Yadollah Pashabadi*

From Fictional Yatim to Historical Qurchi (Recognizing the Unknown Identity of Hossein Kurd Shabestari, Based on Historical and Literary Sources) — *Milad Jafarpour*

Worksong as a Literary Genre — *Toktam Bahrami, Saeid Shafeieoun Mohammad Jaafari Ghanavati*

Exploring the Representation of the Thoughts of Emmanuel Levinas in the Philosophical Novel *Mosul, Without Parichehr* by Hossein Ghassami — *Ayoob Moradi*

Verse Letter/Shernameh (Tracing, Analyzing and Criticizing Poetic Letters from the Beginning of Persian Poetry to the End of 9th Century) — *Elham Mostajeran Aliakbar Ahmadidarani*

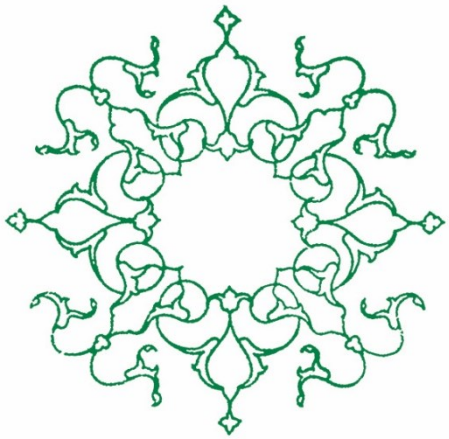
Exploring Events of Abolghasem Lahuti's Life and Criticizing Iranian Sources — *Bagher Sadrinia*

Ferdowsi University of Mashhad

New
216
LITERARY STUDIES

Ferdowsi University of Mashhad
Vol 55, No. 1, Spring 2022

ISSN: 2008 - 7187



- **Recognition, Review and Analysis of Rafiq Hilmi's Critical Thoughts** — *Yadollah Pashabadi*
- **From Fictional Yatim to Historical Qurchi** (Recognizing the Unknown Identity of Hossein Kurd Shabestari, Based on Historical and Literary Sources) — *Milad Jafarpour*
- **Worksong as a Literary Genre** — *Toktam Bahrami, Saeid Shafeieoun Mohammad Jaafari Ghanavati*
- **Exploring the Representation of the Thoughts of** Emmanuel Levinas in the Philosophical Novel *Mosul, Without Parichehr* by Hossein Ghassami — *Ayoob Moradi*
- **Verse Letter/Shernameh** (Tracing, Analyzing and Criticizing Poetic Letters from the Beginning of Persian Poetry to the End of 9th Century) — *Elham Mostajeran Aliakbar Ahmadidarani*
- **Exploring Events of Abolghasem Lahuti's Life and Criticizing Iranian Sources** — *Bagher Sadrinia*