ATATURK
UNIVERSITY
PUBLICATIONS

Doğu Esintileri
A Journal *of* Iranology Studies

Issue 18 • March 2023

EISSN 2822-3209
iranology-ataunipress.org

Doğu Esintileri

A Journal of Iranology Studies

Editor

Nimet YILDIRIM
Department of Persian Language and Literature, Atatürk University, Faculty of Letters, Erzurum, Turkey

Associate Editors

Deniz ERÇAVUŞ
Department of Persian Language and Literature, Ağrı İbrahim Çeçen University, Faculty of Letters, Ağrı, Turkey

Şeyda ARISOY
Department of Persian Language and Literature, Atatürk University, Faculty of Letters, Erzurum, Turkey

Editorial Board

Ali Rıza KIYAMETÎ
University of Ferhengiyân-i Meşhed
Department of Persian Language & Literature

Aleem ASHRAF KHAN
Department of Persian, University of Delhi, India

Asuman GÖKHAN
Department of Persian Language and Literature, Atatürk University, Faculty of Letters, Erzurum, Turkey

Esedullâh VAHÎD
Department of Persian Language and Literature, Tebriz University, Faculty of Letters, Tabriz, Iran

Ghadir GOLKARİAN
Department of Turkısh Language and Literature, Near East University, Faculty of Arts and Sciences, KKTC.

Hamid ZAMANLU
Translator of the Consul General of the Islamic Republic of Iran

Hasan DİDBAN
Attaché of the Islamic Republic of Iran

Homeira ZOMORRODI
Department of Persian,Tahran University, Iran

Jafar KHOLMUMINOV MUKHAMMADIYEVICH
Tashkent State University of Oriental Studies

Könül HACIYEVA
National Academy of Sciences, Institute of Literature, Azerbaijan

Mohammad Jafar YAHAGHI
Department of Persian Language and Literature Faculty of Letters and Humanities Ferdowsi University of Mashhad, Iran

Muhammad NASIR
Department of Persian, Punjap University, Pakistan

Mohammad PİRİ
Attaché of the Islamic Republic of Iran, Iran

Pune KARIMI
Department of Persian, Ataturk University, Erzurum, Turkey

Rahim KOOSHESH
Department of Persian Language and Literature, Urmiye University, Faculty of Letters, Urmiye, Iran

Rahman MOSHTAGMEHR
Department of Persian Language and Literature, Azerbaijan Educational Muellim University, Iran

S. Faleeha Zehra KAZMI
Department of H.O.D Persian, LCWU, Lahore, Pakistan

Səba NAMAZOVA
Ganja State University, Azerbaijan

Sadık ARMUTLU
Turkish Language and Literature, Ağrı University, Faculty of Letters, Ağrı, Turkey

Sejad SOLTANZADEH
Consul General of the Islamic Republic of Iran, Iran

Tahmina BADALOVA
Department of Nizami Studies, Azerbaijan

Veyis DEĞİRMENÇAY
Department of Persian Language and Literature, Atatürk University, Faculty of Letters, Erzurum, Turkey

Zehra ALLAHVERDIYEVA
National Academy of Sciences, Institute of Literature, Azerbaijan

Əlimuxtar MUXTAROV
AMEA Gəncə Bölməsi
Nizami Gəncəvi Mərkəzi, Azerbaijan

AVES

Founder
İbrahim KARA

General Manager
Ali ŞAHİN

Finance Coordinator
Elif Yıldız Çelik

Journal Managers
İrem Soysal
Bahar Albayrak

Deniz Kaya
Irmak Berberoğlu

Publications Coordinators
Gökhan Çimen
Arzu Arı
Alara Ergin
Hira Gizem Fidan
İrem Özmen
Derya Azer
Burcu Demirer

Web Coordinator
Sinem Fehime Koz
Doğan Oruç

Contact
Publisher: Atatürk University
Address: Atatürk University, Yakutiye, Erzurum, Turkey

Publishing Service: AVES
Address: Büyükdere Cad., 105/9
34394 Şişli, İstanbul, Turkey
Phone: +90 212 217 17 00
E-mail: info@avesyayincilik.com
Webpage: www.avesyayincilik.com

Doğu Esintileri

A Journal of Iranology Studies

AIMS AND SCOPE

A Journal of Iranology Studies is a scientific, open access, online-only periodical published in accordance with independent, unbiased, and double-blinded peer-review principles. The journal is official publication of the Atatürk University and published biannually in March, and September. The publication languages of the journal are Turkish, English, Arabic, Persian, and Russian.

A Journal of Iranology Studies aims to contribute to the literature by publishing manuscripts at the highest scientific level in social sciences. The journal publishes original articles, reviews, care reports, and letters to the editors that are prepared in accordance with ethical guidelines. The scope of the journal includes but not limited to language and literature, history, art and culture.

The target audience of the journal is world languages and literatures, scientists doing research in the fields of Eastern Studies, amateur and professional workers and all people who are interested in this field.

A Journal of Iranology Studies is currently indexed in China National Knowledge Infrastructure (CNKI).

The editorial and publication processes of the journal are shaped in accordance with the guidelines of the Council of Science Editors (CSE), Committee on Publication Ethics (COPE), European Association of Science Editors (EASE), and National Information Standards Organization (NISO). The journal is in conformity with the Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing (doaj.org/bestpractice).

All expenses of the journal are covered by Atatürk University. No fee is charged from the authors for article evaluation and publication processes. All articles should be submitted to the journal using the online article evaluation system at www.iranology-ataunipress.org. The journal's spelling rules, necessary forms and other information about the journal can be accessed on the web page.

Disclaimer
Statements or opinions expressed in the manuscripts published in the journal reflect the views of the author(s) and not the opinions of the editors, editorial board, and/or publisher; the editors, editorial board, and publisher disclaim any responsibility or liability for such materials.

Open Access Statement
A Journal of Iranology Studies is an open access publication, and the journal's publication model is based on Budapest Access Initiative (BOAI) declaration. All published content is available online, free of charge at www.iranology-ataunipress.org. Authors retain the copyright of their pub- lished work in A Journal of Iranology Studies. The journal's content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial (CC BY- NC) 4.0 International License which permits third parties to share and adapt the content for non-commercial purposes by giving the appropriate credit to the original work.

You can find the current version of the Instructions to Authors at https://iranology-ataunipress.org/.

Editor in Chief: Nimet Yıldırım
Address: Department of Persian Language and Literature, Atatürk University, Faculty of Letters, Erzurum, Turkey
E-mail: nimety@atauni.edu.tr

Publisher: Atatürk University
Address: Atatürk University, Yakutiye, Erzurum, Turkey

Publishing Service: AVES
Address: Büyükdere Cad., 105/9 34394 Şişli, İstanbul, Turkey
Phone: +90 212 217 17 00
E-mail: info@avesyayincilik.com
Webpage: www.avesyayincilik.com

Doğu Esintileri

A Journal of Iranology Studies

AMAÇ VE KAPSAM

Doğu Esintileri; bağımsız, tarafsız ve çift-kör hakem değerlendirme ilkelerine bağlı yayın yapan, Atatürk Üniversitesi'nin açık erişimli bilimsel basılı ve elektronik yayın organıdır. Dergi Mart ve Eylül aylarında olmak üzere yılda iki sayı olarak yayınlanmaktadır. Yayın dili Türkçe, İngilizce, Arapça, Farsça ve Rusça'dır.

Doğu Esintileri, sosyal bilimler alanında yüksek bilimsel kaliteye sahip özgün araştırma, derleme, editöre mektup ve kitap incelemesi türündeki makalelerle literatüre katkı sunmayı amaçlamaktadır. Derginin kapsamı temel olarak; dil ve edebiyat, tarih, sanat ve kültür alanlarından oluşmaktadır.

Derginin hedef kitlesini dünya dilleri ve edebiyatları, Doğu Araştırmaları alanlarında araştırma yapan bilim insanları, amatör ve profesyonel olarak çalışanlar ve bu alana ilgi duyan tüm kişiler oluşturmaktadır.

Doğu Esintileri China National Knowledge Infrastructure (CNKI) tarafından indekslenmektedir.

Derginin editöryel ve yayın süreçleri Council of Science Editors (CSE), Committee on Publication Ethics (COPE), European Association of Science Editors (EASE) ve National Information Standards Organization (NISO) kılavuzlarına uygun olarak biçimlendirilmiştir. Doğu Esintileri dergisinin editöryel ve yayın süreçleri, Akademik Yayıncılıkta Şeffaflık ve En İyi Uygulama (doaj.org/bestpractice) ilkelerine uygun olarak yürütülmektedir.

Derginin tüm masrafları Atatürk Üniversitesi tarafından karşılanmaktadır. Makale değerlendirme ve yayın işlemleri için yazarlardan ücret talep edilmemektedir. Tüm makaleler www.iranology-ataunipress.org sayfasındaki online makale değerlendirme sistemi kullanılarak dergiye gönderilmelidir. Derginin yazım kurallarına, gerekli formlara ve dergiyle ilgili diğer bilgilere web sayfasından erişilebilir.

Sorumluluk Reddi
Dergide yayınlanan makalelerde ifade edilen bilgi, fikir ve görüşler Atatürk Üniversitesi, Baş Editör, Editörler, Yayın Kurulu ve Yayıncı'nın değil, yazar(lar)ın bilgi ve görüşlerini yansıtır. Baş Editör, Editörler, Yayın Kurulu ve Yayıncı, bu gibi yazarlara ait bilgi ve görüşler için hiçbir sorumluluk ya da yükümlülük kabul etmemektedir.

Açık Erişim Bildirimi
Doğu Esintileri yayınlanma modeli Budapeşte Açık Erişim Girişimi (BOAI) bildirgesine dayanan açık erişimli bilimsel bir dergidir. Derginin arşivine www.iranology-ataunipress.org adresinden ücretsiz olarak erişilebilir. Doğu Esintileri'nin içeriği, Creative Commons Alıntı-GayriTicari 4.0 Uluslararası Lisansı ile yayınlanmaktadır.

Yazarlara Bilgi'nin güncel versiyonuna https://iranology-ataunipress.org/ adresinden ulaşabilirsiniz.

Baş Editör: Nimet Yıldırım
Adres: Department of Persian Language and Literature, Atatürk University, Faculty of Letters, Erzurum, Turkey
E-posta: nimety@atauni.edu.tr

Yayıncı: Atatürk Üniversitesi
Adres: Atatürk Üniversitesi, Yakutiye, Erzurum, Türkiye

Yayınevi: AVES
Adres: Büyükdere Cad., 105/9 34394 Şişli, İstanbul, Türkiye
Tel: +90 212 217 17 00
E-posta: info@avesyayincilik.com
Web: www.avesyayincilik.com

Doğu Esintileri
A Journal of Iranology Studies

CONTENTS / İÇİNDEKİLER

RESEARCH ARTICLES / ARAŞTIRMA MAKALELERİ

1 **اشعاردستنویس شاعر ایرانی قرن شانزدهم دربارعثمانی هاشم(هاشمی) عجم**
Osmanlı Sarayının 16. Yüzyıl İran Şairinin El Yazısıyla Yazılmış Şiirleri Hashem (Hashmi) Ajam
Handwritten Poems of the 16th Century Iranian Poet of the Ottoman Court Hashem (Hashmi) Ajam
Mehmet Bedri Mermutlu, Masoumeh Ekhtiari Charoymaghi

15 **Evolution of Sassanids Coins at the Beginning of Islam**
Leila mohammadi

19 **بررسی حیات، ممات و معاد در دیوان فارسی سلطان سلیم اوّل**
Sultan Yavuz Sultan Selim'in Farsça Şiirlerinde Hayat, Ölüm ve Diriliş Konularının İncelenmesi
Examination of Life, Death, and Resurrection in the Persian Poems of Sultan Selim I
Majid Mousazadeh

26 **محیط زیست در آثار نُه ویدئوآرتیست ایرانی**
Dokuz İranli Video Sanatçisinin Eserlerinde Çevre
Environment In The Works Of Nine Iranian Video Artis
Hajar Babazadeh

35 **«نقد فمینیستی رمان «توپچنار» از «انسیه شاه‌حسینی» و رمان «و دیگران» از «محبوبه میرقدیری**
Feminist Criticism of the Novel "Topchenar" by Ansieh Shahhosseini and the Novel "and Others" by Mahbobeh Mirqadiri
Marjan Aliakbarzadeh

44 **Şair Lebîd b.Rebia Muallakasında Uddan Bahsediyor mu? Kerîne ve Kirân Çalgısı İçin Müzikolojik İnceleme**
Does the Poet Lebîd b.Rebia Talk About the Oud in his Poem Muallaqa? Musicological Analysis for Kerine and Kiran Instrument
Recep Uslu

53 **Nizami Gəncəvinin "Məxzənül-Əsrar" Məsnəvisinə Cavab -Hacu Kirmaninin "Rövzətul-Ənvar"Əsəri**
Nizâmî-I Gencevî'nin "Ma Zenü'l-Esrâr" Mesnevisine Cevap - Hâcû-Yi Kirmânî'nin "Ravżatü'l-Envâr" Eseri
Respond to Nizami Ganjavi's Poem "Makhzanul-Asrar" -"Rovzatul-Anvar" Work of Khaju Kirmani
Zahra Allahverdiyeva

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI
ATATURK UNIVERSITY PUBLICATIONS

Araştırma Makalesi *Research Article* DOI: 10.5152/AJIS.2023.220716

اشعاردستنویس شاعر ایرانی قرن شانزدهم دربارعثمانی هاشم(هاشمی) عجم

Osmanlı sarayının 16. yüzyıl İran şairinin el yazısıyla yazılmış şiirleri Hashem (Hashmi) Ajam

Handwritten poems of the 16th century Iranian poet of the Ottoman court Hashem (Hashmi) Ajam

Mehmet Bedri Mermutlu
Masoumeh Ekhtiari Charoymaghi

استاد جامعه شناسی دانشگاه بازرگانی استانبول
دانشکده علوم انسانی و اجتماعی ،شاعر و موسیقی دان
دکترای تاریخ روسیه از دانشگاه مسکو و دانشجوی دکتری دانشگاه استانبول تاریخ عمومی ترکان

چکیده

اگرچه زبان ترکی با تأسیس امپراتوری عثمانی زبان رسمی شد اما زبان فارسی نیزهمچنان زبان شعر وادبیات باقی ماند. زبان فارسی نه تنها در عرصه ادبیات وشعر بلکه به یکی از زبان هایی که سلاطین عثمانی باید یاد می گرفتند مبدل گردید. برخی از سلاطین عثمانی ذوق ادبی داشتند وبه زبان فارسی شعر می سرودند. علما وشاعران ونویسندگان واندیشمندان فارسی زبان برای یافتن پناهگاهی به آناتولی می آمدند برای ورود به دربار اشعاری در مدح سلاطین عثمانی می سرودند تا در دربارعثمانی مورد احترام و جایگاه باشند. از قرن شانزدهم با آغازجنگهای ایران وعثمانی، مهاجرت دانشمندان وادباء ایرانی به امپراتوری عثمانی افزایش یافت. مهاجرت این علما وشعرا وصنعتگران به عثمانی گاه داوطلبانه وگاه از روی ناچاری بوده است. این روند تا زمان یاووز سلطان سلیم ادامه داشت. در دوران سلطه وشکوه عثمانی که مصادف با سلطنت سلطان سلیمان بود، حکومت عثمانی نیز در عرصه های مختلف پیشرفت قابل توجهی نمود. یکی از این تحولات در عرصهٔ ادبیات وشعربود. در این دوره شاهد افزایش قابل توجه نشر آثار وگونه های مختلف ادبی هستیم. که مهم ترین دلیل تأثیرگذار برامر مهاجرت ادیب های ایرانی به قلمرو عثمانی فراهم آورده بود. شاعران ایرانی با سرودن اشعار فارسی دراین عرصه در رشد شعر وادبیات در دوره‌های اولیه حکمرانان عثمانی یاووز سلطان سلیم وسلطان سلیمان قانونی موثر بودند. از جمله این شاعران ایرانی حاضر در دربار عثمانی می توان به هاشم عجم اشاره کرد که مورد بررسی این مقاله است.

کلید واژگان: عثمانی، سلطان یاوز سلیم، آناتولی، شعرای ایرانی، زبان فارسی، هاشم.

ÖZ

Osmanlı'nın kurulmasıyla Türkçe devletin resmî dili haline gelse de Farsça, şiir ve edebiyat dili olmaya devam etmiştir. Farsça sadece edebiyat ve şiir alanında kalmayarak Osmanlı padişahlarının öğrenmesi gereken diller arasında olmuştur. Osmanlı padişahlarının bir kısmı edebî bir zevke sahipti ve Farsça şiirler yazmıştır. Bunda Fars dili ve kültürünün etkisi oldu. Farsça konuşan bilim adamları, şairler, yazarlar ve düşünürler, sığınacak bir yer bulmak için Anadolu'ya gelmişlerdir ve Osmanlı sultanlarının meclisinde itibar ve saygı kazanmak için onları metheden şiirler yazmışlardır. 16. yüzyıldan itibaren İran ile Osmanlılar arasındaki mücadelelerin başlamasıyla birlikte İran uleması ve edebiyatçılarının Osmanlı İmparatorluğu'na göçü artmıştır. Bu âlim, şair ve sanatkârların Osmanlı Devleti'ne göçü bazen isteyerek bazen zarurî sebeplerle gerçekleşmiştir. Bu süreç Yavuz Sultan Selim zamanına kadar devam etmiştir. Kanunî Sultan Süleyman'ın saltanat yıllarına denk gelen hakimiyet ve ihtişam çağında, Osmanlı yönetimi farklı alanlarda da ilerleme kaydetmiştir. Bu gelişmelerden biri de edebiyat ve şiirdir. Bu dönemde çeşitli etkenlere bağlı olarak eser sayısı artmış ve farklı edebî türler neşredilmiştir. Buna etki eden en mühim sebep İranlı edîplerin Osmanlı İmparatorluğu'na doğru göç etmeleriydi. Bu şairler Farsça şiirler yazarak bu alanda varlık göstermiş ve bu faaliyetleri diğer Osmanlı şairleri gibi Yavuz Sultan Selim ve Kanunî Sultan Süleyman'ın ilk dönemlerinde Osmanlı şiir ve edebiyatının gelişmesine katkılarda bulunmuşlardır. Osmanlı sarayında bulunan bu İranlı şairler arasında bu makalede incelenen Hâşim-i Acem'den bahsedebiliriz.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı, Yavuz Sultan Selim, Anadolu, İranlı şairler, Fars dili, Haşim

ABSTRACT

When the Ottoman Empire was established, although Turkish became the official language of the state, Persian continued to be the language of poetry and literature. The latter, beside being the literary language, was also one of the foreign languages the Ottoman sultans had to learn. They appreciated poetry and wrote poems in Persian with the effect of the Persian language and culture. Persian speaking scholars, poets, writers and thinkers sought sanctuary in Anatolia and wrote laudatory verses for the Sultans to gain honour and respect in their courts. From the sixteenth century, when battles between Persians and Ottomans began, the migration of the Persian scholars and litterateurs into the Ottoman land became more frequent too. These migrations were sometimes willingly and other times forced by different causes. This continued until the reign of Sultan Selim I. In the era of sovereignty and splendor during the reign of Suleiman the Magnificent, Ottomans developed in a variety of areas and one of them was poetry and literature. In this period, depending on different effects, the number of the works increased and works in a variety of literary genre were published, the most important reason of this development being the moving of the Persian litterateurs into the Ottoman land. They distinguished themselves in the area by writing Persian poems and contributed to the development of the Ottoman poetry and literature in the beginning of the reign of Sultan Selim I and of Sultan Suleiman the Magnificent, with their works as well as other Ottoman poets. Among those Persian poets in the Ottoman land was Hashem Acem.

Anahtar Kelimeler: Ottoman, Sultan Selim I, Anatolia, Iranian poets, Persian language, Hashem.

Geliş Tarihi/Received: 29.09.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 21.02.2023

Sorumlu Yazar/Corresponding Author: Mehmet Bedri Mermutlu
E-posta: bedrimermutlu@hotmail.com

Cite this article: Mermutlu M.B., & Charoymaghi, M. E. (2023). اشعاردستنویس شاعر ایرانی قرن شانزدهم دربارعثمانی هاشم(هاشمی) ع. A Journal of Iranology Studies, 18(1),1-14.

Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

مقدمه:

در دوران حکومت محمد دوم وبایزید دوم عثمانی درساختارشعرترکی تغییرات عمده ای بوجود آمد. که دراین تغییرات شعرای بنام این دوره چون احمد پاشا، نجاتی، جم سلطان نقش داشتند. با این روند ازیک سو زبان ترکی ازبعدعلمی و ادبی درحال تحول بود ازسوی دیگرارتباطات بین شعرای ایرانی وعثمانی و دعوت شعرای ایرانی به دربارعثمانی وترجمه آثارآنها باعث جلب توجه دوستداران شعر و ادبیات به این کسوه شده بود. بطورمثال عبدالعزیز پسرعبدالقادر مراغه ای برای تقدیم نمودن کتاب مدسیقی تالیف پدرش به زبان فارسی به مراد دوم به دربارعثمانی آمد وبعدهاهم خودعبدالعزیزوپسرش محمود هم کتابهای نوشته و به محمد دوم و بایزید دوم تقدیم نمودند(Bardakçı, ۴۳ : ۱۹۸۶). درعین حال محمد دوم ملا جامی را به استانبول دعوت کرد (Okumuş, ۱۹۹۳:۹۵). ودرادامه این حرکت ادریس بطلیسی ازتبریز به دربار بایزید دوم آمد و تاریخ عثمانی به زبان فارسی باعنوان هشت بهشت نوشت تقدیم بایزید دوم تقدیم کرد. اماقابل ذکر است که قبل ادریس بطلیسی اولین تاریخ عثمانی توسط ایرانی دیگری بنام زکریا با عنوان بهجت التواریخ نوشته شده بود زکریا دانشمندی ازاهالی اصفهان و در شهر بورسا اقامت داشت (Mermutlu, ۳۸۹ :۲۰۱۵). ازقرن شانزدهم میلادی با آغاز جنگهای میان ایران وعثمانی مهاجرت علما وادبا نیزآغازگردید. که این مهاجرت علماء،شعراءوصنعتگران به امپراتوری عثمانی خواسته وناخواسته صورت می گرفت. که این روند تا دوران یاوزسلطان سلیم هم ادامه یافت(Öztuna, ۲۱۹ :۱۹۷۷; Hoca Sadeddin Efendi, ۱۲۷-۱۲۶; Hammer, ۱۰۷۳-۱۰۷۲; Uzunçarşılı, ۲۹۳:) (Lutfi Paşa Tarihi s. ۲۷۲'den naklen).

این ارتباطات تنگاتنگ فرهنگی و ادبی بین علمای عثمانی و ایرانی موجبات توجه به زبان فارسی را بین علمای عثمانی فراهم آورد. علاوه بر این پادشاهان عثمانی شعرای فارسی نویس را تحت حمایت خود قرار داده اند پادشاهان عثمانی به این هم بسنده ننموده خود نیزبه فارسی شعر سروده اند (Uzunçarşılı, ۱۹۷۵:۴۰۳) سلطان مراد دوم شعر فارسی می سروده و از زمان محمد دوم پادشاهان عثمانی به نگاشتن دیوان به زبان فارسی نیز پرداخته اند همزمان با نوشتن دیوان به زبان ترکی برطبق سنت دیوان نویسی اشعاری فارسی هم سروده اند. اما از میان پادشاهان عثمانی یاوزسلطان سلیم(سلیم اول) اشعار بسیار زیبای به فارسی می سرورد علاوه بر این اشعار را به شکل دیوان تنظیم نموده و نشر کرد.

پدربزرگ یاوزسلطان سلیم سلطان محمد فاتح وپدرش سلطان بایزید از پادشاهان هنردوست عصرخود بودند وخود سلطان سلیم نیز در دوران ولیعهدیش شاعران وادبیان را مورد حکایت خود قرارداد.

اززمان مراد دوم علمای بیشماری ازایران وسمرقند به امپراتوری عثمانی مهاجرت کردند.اما این مهاجرتها با آغازحکومت صفوی وهمزمانی آن با دوره حکومت بایزید دوم واختلافات مذهبی بین دولت سبب افزایش مهاجرت به استانبول شد موج جدیدی از فرار مغزها بوجود آمد. (۲۲۹-۸۸۶ :۱۹۹۸ Heiderzadeh,)

بعد از مهاجرت شاعرانی چون لعالی،کابلی وناصری در قرن شانزدهم شعرای چون هاشمی/ هاشم ، امیرک، طبیب، بهشتی ،شاهی شرقی ، لطیفی ، شیخ قاسم و جمیلی از آذربایجان ایران به اراضی عثمانی مهاجرت کردند ازخود آثارارزشمندی بجای گذاشتند(Dedeyev, ۳۹۰-۳۷۹ :۲۰۰۹). ازجمله شعرای که درنتیجه این مهاجرتها وارد دربارعثمانی شد هاشم/هاشمی بود.

بیوگرافی هاشم/هاشمی عجم:

هاشم /هاشمی به همراه پدرش درزمان بایزید دوم وارد قلمرو عثمانی شد وبه خاطر ایرانی بودنش درتذکره شعرا با نام هاشم عجم ثبت شده است. هاشم عجم سید واز نسل پیامبر می باشد اما متاسفانه نام کامل او درمنابع نیامده است بنابرروایتی پدرش به همراه یاوزسلطان سلیم درجنگ کارشیدوران شرکت کرده وبه شهادت رسید. دو پسر هاشم امیری محمد بای و مختاری هم شاعربودند.هاشم علاوه بر شاعری دررم شرقی از طرف دولت عثمانی کار قضاوت می کرد و در نهایت هم در این منطقه فوت نمود. هاشم هم اشعار ترکی وهم فارسی می سرود. درمنابع ترکی دربیان اشعار ترکی این شاعر به ذکر یک غزال ترکی وی بسنده شده و راجع به این غزال آن را عاری از ذوق بیان نموده اند. وقابل ذکر است که این غزال ترکی توسط ۰۳ شاعر ترک نقد شده است که این نشانگر این است که هاشم عجم شاعری شناخته شده بوده که از طرف سی شاعر مورد تنقید قرار گرفته است علاوه براین هاشم ازمصاحبان و نزدیکان یاوز سلطان سلیم بوده با این حال بجز یک غزال ترکی از وی درمنابع از او وسخنی به میان نیامده است. اما از میان اسناد و مدارک مربوط به یاوز سلطان سلیم به اشعار بسیار زیادی متعلق به هاشم عجم دست یافته ایم که هاشم احتمالاً به یاوز سلطان سلیم تقدیم کرده و یا برای ارائه به سلطان سروده است. این اشعار به خط خوش و به صورت پیش نویس به زبان مادری هاشم زبان فارسی که مورد پسند وعلاقه یاوز سلطان سلیم بوده است نگاشته شده است. اما اینکه هاشم عجم صاحب دیوان بوده است یا نه مشخص نیست و به غیر از اشعار موجود دردست سایراشعارهاشم ناشناخته است اگرچه غزال ترکی ازهاشم دارای ذائقه ادبی متوسطی است اما اشعار فارسی شاعربسیارهنرمندانه و دارای ذوق ادبی بالایی می باشد اما دلیل اینکه چرااشعارهاشمی/هاشم درمنابع ذکر نشده ومورد استفاده قرار نگرفته است ایراد وضعف اساسی به حساب می آید. با این حال می توان گفت تذکرهای که فقط اشعارترکی را ثبت می کند ثبت نکردن اشعار فارسی دراین تذکرها هم چندان غیر منطقی نمی باشد. اما علت اصلی اینکه چرااشعارهاشمی/هاشم بین اشعار فارسی موردبررسی قرارنگرفته است بخاطر این است که اشعارهاشمی/هاشم تا به امروزشناخته باقی مانده است که به دلیل ایرانی بودن شاید خالی از غرض ورزی هم نباشد(teis.yesevi.edu.tr).

درمیان طوماری ازاشعار سروده شده یک سرنخ مرتبط با هاشمی/هاشم بسیارحایض اهمیت می باشد که یک یاداشت تک جمله ای نوشته شده جهت تقدیم به ذات عالی «به شعراء می گویم غزالی چندایشان راهم تکلیف می کنم». این یادداشت که درمیان اوراق آرشیو ریاست جمهوری در بخش اسناد و اوراق عثمانی مربوط به دوران یاوز سلطان سلیم پیدا شده درواقع جهت ارائه به سلطان می باشد (E-AM_ST, BOA-۳۲۴, ۳۲۵, ۳۲۶).

دیدارهاشم با یاوزسلطان سلیم که خود پادشاه هم اشعاربه فارسی می سروده و دوستدار اشعار فارسی بوده محتمل و ممکن به نظرمی رسد ودراین چارچوب حتی این نظریه که پیش نویس اشعار فارسی سلیم توسط هاشم مورد بازنگری قرار گرفته باشد ممکن به نظر می رسد.

در آرشیو نخست وزیری دراسناد مرتبط با دوره عثمانی اشعارمتعلق به هاشمی/هاشم با دست خط ونام مستعارشاعر ۴۸ قطعه شعراست که به دوستداران شعر و ادبیات تقدیم می شود.اما سایر شعرهای هاشم /هاشمی با وجود اینکه دریک فایل هستند به دلیل اینکه نام مستعارهاشمی/هاشم در آنها ذکر نشده جهت اینکه هیچ شبهه ای نباشد ازذکر این اشعاردر این مقاله امتنا نمودیم.

لیست اشعارهاشم/هاشمی عجم یا با نام مستعارهاشمی /هاشم شامل ۴۸ منظوم، سه قصیده، سه عیدانه، سه مدحیه یک ترکیب بند و بیست و نه غزال و یک مخمس ویک رباعی و هفت تک بیتی است.هرشعر بیان شده با شماره ثبت آرشیو ریاست جمهوری و همچنین تصویر اصلی ارائه خواهد شد.

قصاید:

قصیده

زهی به دولت و دین رهنمای فتح و ظفر — بزیرچتر چو زیر فلک قضا و قدر
زهی به تیغ چوخورشید وجام جمشیدی — به مثل صبح جهانگیرو شب نشین چوقمر
تویی که نیست کسی غیر توق و بیرق تو — امین ملک جهان تخت گیر نه کشور
تویی که از سرمسند گهی که برخیزی — فتد به مشرق و مغرب هزار شور وخطر
زعدل حکم به خون می کند شریعت — که از برای چه خون کرد غمزه دلبر
اگرحساب غلامان خویشتن خواهی — زپرده های دل حورعین بود دفتر
هم ارجریدهٔ مدح تودوش می خواندم — که کیست لایق اقلیم و تخت و تاج و کمر
نوشته یافتم این حرف بر سر خسروی — به صد هزار فریبندگی و زینت و فر

که غیر حضرت سلطان سلیم شاهی نیست
که روز جنگ به گردون زند نقاره زر

ز بیم خنجر او روی صبح اشک آلود — زآتش غضبش صبح تیغ پر اخثر
اگر نه خندهٔ برق سنان او باشد — که چین برون برد از ابرویان تند سپر
دهد برای نشان تیر گر به مظلومی — فِتد کمان ز کف صد هزار جنگ آور
هرآن سخن که توگویی شها همان باشد — خزانهٔ سخن کردگار را گوهر
به دورعدل تو سرکشتگی ندیده جهان — جز از صراحی سیمین و گردش ساغر
برای خلد وی فتح تو جبرائیل ار وحی — هزارنامه اقبال بسته برشهر
نه عصردولت وجاهت سعادتست جهان — که هرغلام تراهست حالت قیصر
چه سرکشی که به پایش ظفر نثار کند — چو نیزه ات فکند تاج روز کین ازسر
زدای عقده گشایی تو بلعهٔ مه و مهر — ز نور گوهر طبع تو بر دولت سحر
نخواست لطف تودربرترک هرگز — زدیده ریخت برای تو گرچه لولوی تر
بجز توروز شکاروغذا زبازو و دست — کمربست گردن شیران به کاکل اژدر

خدنگت از پس سر گویدش جواب اجل
نفیرخصم تو چونعره برکشد ز جگر

مدام بلبل شیرین مقال عالم حال — ز فتحنامهٔ تو شعرمی کند ازبر
به دور زلف تو هر دل مقید دلبر — دل منست گرفتارغمزهٔ کافر
عجب مهی مَلکی یا پری بد این شوخی — که نیست این حرکات توکارهای بشر
بس است تلخی خویت چه حاجتست ای عمر — که زهر پرور دشنام ها کن شعر
زشرم سوی توهرگز نمی توانم دید — حیای حسن تودرعشق بس که کرده اثر
اگرچه از تو نصیبم نشد جزاین صد شکر — که من به یاد خو کرده ام به خون جگر
جفا و جورتو و ظلم چرخ بسیار است — ولیک خسروعادل نمی کند باور
همیشه تا صفت همتست غیرت را — مدام تا که بود حسن را وفا جوهر
به حق سید سالارو خوجهٔ کونین — به حق حضرت خضر و مسیح پیغمبر
به حق صدر صفدر که سر؟ دشمن داد — برای غیرت دین آن شهنشه صفدر
الاهی ای شه مُلک کمال و عالم حال — که غیرفتح مبادت غبارراه سفر

فدای یک سرمویت هزارجان و جهان
نثارهرسگ کویت ممالکی دیگر

(TS_MA_E_0324_0023_012_001-2)

*****

قصیده

بر رخ آن ماه گهی زلف معتبر شکند — گاه همچو مه نو طرف گله برشکند
هرشکن درخم آن زلف که آرد ازناز — جانی دیگر برباید دل دیگر شکند
گاه ازغمزه به جان ناوک هجران ریزد — که زمژگان به دل خون شده نشترشکند
چین درابروفکند برمه نو طعنه زند — رخ برافروزد و بازارگل تر شکند
ساقی بزم چه حاجت که هردم زعتاب — برسردردکشان شیشه و ساغر شکند
چه بدست .....یار به یار اغیاری — دل عاشق چه بلایست که دلبر شکند
گر ازباد و..... من آتش بارد — دربرد نامهٔ من بال کبوتر شکند
درد وغم دارد واندوه بس ای مطرب حال — غزلی گو که ملال از دل من برشکند

قامتش رونق وضو برشکند
عارضش قدر گل و لاله احمر شکند

وه چه نیکوست به هنگام تکلم یارب — لعل سیراب چوبگشاید و شکرشکند
آنچنان شوخ پری چهره درایام کجاست — که سرعاشق دیوانهٔ ابترشکند
برسرراه چنان خسته دل زار مرا — تا کی آن کافرببیداد ستمگرشکند
ور نشینم به .....لهٔ هجرم باز — گاه دیوار فروآرد و گه در شکند
چه کنم تا به کی این نوع دهم عمربباد — ناوک درد وغمم چند به جان درشکند
بعد ازاین داد برم پیش شهی گوکه زرم — فرق خورشید و مه از نعل تکاورشکند

خسرت تاج ده تخت ستان شاه سلیم
که به یک حمله جهان گیرد و لشکر شکند

آن ظفرعزم که دایم سپه دشمن را — به که معرکه چون حیدر صفدر شکند
بزم می سازد وباشد هوس درنگهش — جام جم گیرد و بازوی سکندرشکند
دم خنجرچو سرناوک بیداد بتان — بگزراند ز راه دردل کافر شکند
جوشن چرخ شود چاک ودل دشمن خون — روزهیجا زره جنگ چو دربرشکند
ریزدازهم محل حمله اوهفت زمین — بلکه نه طاق دراین گنبد اخضر شکند
گه به شمشیروسنان چاک زند زهرهٔ شیر — گاه از گرز گران گله اژدرشکند
گه به سیلی زعَدو تاج و کمربستاند — گه سپر برسر گردان دلاور شکند
گاه دربحرنهنگ و ببرگه چون هزبر — لشکر خصم گه ازبحر و گه از بر شکند
به حصاری که کند؟عزم چو شیر یزدان — .....ت در حلقه زند باروی خیبر شکند
بس که آرند ؟ بر سر دیوان دربانش — .....داران جهان را سر وافسرشکند
ای شهنشاه که ؟شه که در بخشش تو — هرگدا صد درگنجینه گوهر شکند
کندازجود تودرویش؟ به منعم انعام — ....ت افلاس به دوران تو از زرشکند
نشکستست دل اگربه زمان تو مگر — دل عشاق زخوبان ستمگرشکند
نگذارد به جهان رحمت وعدلت هرگز — که سمن درچمن ازتندی صرصرشکند
نکند شکوه ؟ بتان در دورت — .....که دل غمزده گر درهمه کشور شکند
آن زمان کآتش قهرتو فروزان گردد — برق غم دردل سوزان سمندرشکند
هست دردست تو تیغی که به یک حمله کین — عمرداران فکند گردن غبطه شکند
روزهیجا که زخون دهرشود چون بحری — که به هرجانب او کشتی و لنگر شکند
بادپا هرفرس تندعنان رادرحرب — استخوانهای کمر درتن لاغر شکند
هیبت لشکر انبوه چو بینند ز وَهم — رنگ رخسارهٔ صد رستم و قیصرشکند

بس که با بد حرکت گاو زمین را از زور
استخوان و رگ و پیوند به هم در شکند

ناوک و نیزه گهی از دل گردان گردد — گاه در جان دلیران سر خنجر شکند
تودر آن وقت چو درمعرکه تازی فرست — بسر سم سر و روی مه و اخترشکند
تیرنخشت جگر و جان دلیران دوزد — نعل رخشت لب و دندان غضنفر شکند
همه گویند به تحسین که زهی شاه زمان — مگر این نوع سپه خوجهٔ قنبر شکند
سپه فتح توانیست که دایم پیروز — لشکر خصم صدگروهی که مقرر شکند
خسروا قاصرم ازمدح تو طبعم هرچند — به سخن قیمت صد نسخه و دفترشکند
مختصر بِه سخن حال که درعرصه نظم — رونق شعر زگفتار مُکررشکند
هاشم امید کزآن جرعه لبی ترسازیم — قدحی چون به کف ساقی کوثر شکند
تا به هرصبح شود روی جهان نورانی — خیل شب را به دمی خسروخاورشکند
یا الاهی که همیشه سپه اعدا را — تا بود حضرت سلطان مظفر شکند

بشکند صد سپه خصم به شمشیر ظفر
صف کفار بدان نوع که حیدر شکند
آمین یا رب العامین

(TS_MA_E_0324_0024_001_001)

*****

قصیده

باز افراشته قامت چوصنوبرسنجق — وه چه خوش جلوه نما آمده دیگر سنجق
دامن ازخون شهیدان بلا ساخته سرخ — جنگجوگشته چو خوبان ستمگرسنجق
تاج زرین به سر و جامه گلگون در بر — فتنه انگیز شده چوقد دلبرسنجق
یادم از پرچم آن سرو جفا پیشه دهد — بس که پرفتنه نهاده سرافسرسنجق
غیرمویی نبود فرقش ازآن قامت وزلف — تا به آشوب برآورده چنین سرسنجق
گفتمی کان قد نیکوست ولی چون گویم — نیست آن نوع قد وهست مکررسنجق
چون نمیرم من آواره به حسرت که چنین — می رود با قد جانانه برابرسنجق

ره روان رقص کنان طبل زنان خوش به نشاط
صحبت اهل طرب کرده مسخرسنجق

دارم امید که بینم مه خود را روزی — خسروخیل بتان گشته و بر سر سنجق
خواهم این شعر براوخواند روان — به سرافرازی واقبال میسرسنجق
باز با صد ره و طوبیت برابرسنجق — که برافراشته سلطان مظفرسنجق
شاه منصورومظفرکه به یک حمله فتح — گیرد اقلیم زخاقان و زقیصر سنجق

خسرو تاج ده تخت ستان شاه سلیم
که شدستش علم حیدر صفدر سنجق

هرگز او چون نزند جزبه مصلا نوبت — بنهد کاش که درگوشه منبرسنجق
برسرخصم تودستارچو دستارچه است — کرده زوبر سرخود مقنع ومفجرسنجق
نشنود تا به جززمزمه نوبت تو — گوش خود ساخته ازهرچه بود کرسنجق
هست زیرعلم عدل تو عالم معمور — داشت این نوع نبی ساقی کوثر سنجق
بس که آوازه و نام تو گرفت جهان — این زمان فخر بنام تو کند هرسنجق
توهم ای حاسدمدبرنما سنجق خویش — زان چه حاصل که کنی راست به مغفرسنجق
خسروا تا علم عشق برافراشته ام — کشدم چرخ فلک ارمه و اختر سنجق
کرده حق زاین همه خلقم به حقیقت ممتاز — سرافرازست به انسان که زلشکر سنجق
جای آنست به جایزه این رزم سخن — که کنی بهر من رند مقرر سنجق
گرچه کردی که زخاک ره جانان خیزد — هست بهرمن وشورندهٔ غمخورسنجق
سنجق فضل چومن کس بتواند افراشت — گرچه بسیارتوان ساختن آرزوسنجق
شاه بیت سخنم سنجق فتحست مرا — دارم آراسته از لولو و گوهر سنجق
درخورهمت من نیست جهان زان گویند — که روا نیست براین مردم ابترسنجق
همچوهاشم غرضم زاین همه گفتارو بیان — یک دعاییت که خوانیم ترا برسنجق
تا بود سیرمه و سال درایام جهان — تا که هر روزکشد خسرو و خاورسنجق
تا زلشکرکه فتح تو به آیین ظفر — فکند لمعه براین طارم اخضر سنجق
یارب ازبرکت سیرنبی ومعراجش — که برافلاک زد آن سید سرورسنجق
که درصبح مظفربدرقه درهرسفرت — هم غلام تو دهد نیز به چاکر سنجق

(TS_MA_E_0324_0024_007_001)

****

مدایح:

مدحیه

جهان پناه شها سایه الاه تویی — به شاه جمله شاهان که پادشاه تویی
پناه ملت و دین باشی و حامی اسلام — که شرع و دین نبی رازحق پناه تویی
شه زمین و زمان ره نمای خلق جهان — هزبر معرکه میر ملک سپاه تویی
ز یار که علم افراشته به تخت خرام — که والی علم و تخت و بارگاه تویی
جمیع خلق جهان گر گناهکار شوند — برای جمله زحق بازعذرخواه تویی
چراغ و شمع یقین را فروغ از رخ تست — برآسمان شرق آفتاب و ماه تویی
شهی که شرع نبی را به نور رواج دهد — نماند شبهه که بی شک و اشتباه تویی

مرنج زانکه به مدحت مرا مبالغه نیست
جز این کلمه که سلطان سلیم شاه تویی

همیشه باد طفیل تو چتر و تاج ظفر — چنانکه در خوراین افسر و کلاه تویی
تو هم مشابه خرگاه فتح باش ای چرخ — اگر چه در ره او کم ز خاک راه تویی
به صدق ورد(حمد و ثنا) دعا خوان مدام ای هاشم — که در بهارسخن مرغ صبحگاه تویی

(TS_MA_E_0324_0024_003_002)

*****

مدحیه

نه همین آفت جان و دلم آن زلف دوتاست — ابروانت چه بلاها ودوچشم توجهانست
در دل ازمهرتو را هم بود آیا اثری — اینچنین آتش سوزان که زعشق تو مراست
ظلم مپسند بسی عمر کسی برعاشق — زآنکه ازنیکویی و حسن غرض مهر وفاست
دلم ازتفرقه خون گشت عجب کنج غمی — که دراویک نفس آسوده توان بود کجاست
یک سرمو چو مرا نیست غم هردوجهان — این همه بارغمم بردل آزرده چراست
خاک در دیده ما گر طلبیم از تو وفا — چون دل نازک بی رحم تو مایل به جفاست
گرچه ازهرطرفم هست بلایی به کمین — چه غم آنراکه پناهش به جهان ظل خداست

حضرت شاه ابو النصر سلیم غازی
که فتاده سرشاهانش به خاک کف پاست

نورفتحش همه آفاق بگیرد یارب — اینچنین کز رخش انوارالهی پیداست

آمین یا رب العامین

(TS_MA_E_0324_0024_013_001)

*****

مدحیه

گر کِشندم به جفا کی روم از کوی مهی — خاصه کز کفر بتر داشته باشم گنهی
زاین غمم نیست که رسوای جهانی شده ام — دردم اینست که مُردم ز برای نگهی
فکر کن آه که چون ره بدل ریش کند — غمزهٔ را که بود چون صف مژگان شبهی
دوستان پند شما را چه کنم چون سازم — من که دیوانه ام از حسرت زلف سیهی
وه که ازمن دل ودین برد وبه خاکم افکند — کافری سنگدلی کج زهره جبین کج کلهی
نبودعیب گر آرم به درت روی نیاز — نیست دانی که بجای دگرم روی و رهی
زاین بتر کاش شود خوارو بسوزد زفراق — هرکه افتاده بود از نظر پادشهی
خسروعادل جبرئیل سفر شاه سلیم — کش فلک گاه غلامت اسیرست گهی
تا بود دور فلک دهر بکامش بادا — نبود بی قدم دولت او سال و مهی

(TS_MA_E_0324_0025_001_001)

****

عیدانه:

عیدانه

ایام عید آمد وشد روزه بر کران — ساقی بیار باده که بر لب رسیده جان
گر زان که این دمم ندهی باده کی دهی — ورنبوداین زمان زغمم کی بود امان
درگردش آرساغرعشرت که ماه عید — از خنده صراحی می می دهد نشان
هرکس به طوف عید گه وبیدلان عشق — گردند گرد کوی خرابات می کشان
کام ولبم چنین که فرو بسته ازخمار — مینای می مگر کندم در دهان زبان
دردا که غیرآبله کس نیست کز قدح — گویم آب مرحمتی بر لبم چکان
زیبا بتان بنازهمه قصد دل کنند — کوعاشقی که جان کند ایثاردرمیان
عرض جما ل خویش کندهرمهی که هست — گر کس نظاره کند امروز می توان
عید زمانه را شرف این بس که ماه من — آید به عیدگاه وکند جلوه یک زمان
برخیزای ملازم نوبت که سحر — ما را از شام هجر برهان باز شادمان
بنوازطبل فتنه بنام پریدخی — گرخاک پاش رشک برد ماه آسمان
آن جنگجوی لشکر شوخی که ازنیاز — هردم زنند مهرومهش بوسه برعنان
جمشید تخت خوبی وخورشیدملک حسن — مهدی روزگار وفا یوسف زمان
تسکین ده دل من مجنون بی قرار — سلطان حُسن احمد عالیجناب خان
آن گلبن امید محبان که همچو او — نمی آید و نه بود نی هست در جهان
وان جنگجوی فتنه گرتندخو که هست — هردم شکارآهوی چشمش هزارجان
آیا که دیده است به عالم چنین شهی — بنده نوازواهل وفا نیزمهربان
اوصاف کامرانی حسنش زعزوناز — چون قصه های یوسف مصرست داستان
از لطف نرگس شهش ظلم و جوررا — پیش وفای غمزه خود می شود ضمان
ای ترک آفتاب غلامت که هردمی — جانهات بهر تیرمحبت بود نشان
مرغیست تیرغمزهٔ شوخش که می کند — هردم میان جان من زار آشیان
آب حیات بارد و باران مرحمت — آرد گهی گه لعل گهر بار در میان
دارد مدام شیشه می گریه در گلو — تا کی تو نمی کند از لعل جان ستان
ترکیسست چشم کافر مستش که دمبدم — برروی مهر و ماه زند خنجر وسنان
ای نخل هر مراد دل پ آرزوی من — وی هرامید من به وفای این ناله و فغان
کی حد من بود که کنم وصف چون تویی — دارم ولی زبی خودی این ناله و فغان
مجنون شدست عقل چه گوید ثنای تو — بلبل چگونه شرح دهد وصف گلستان

اما کرم نما دمی از گفت و گو مرنج — تا بر تو حال راز دل خود کنم عیان
هر چند کز مِنت دل نازک رمیده است — پرسیدن از تو هم سبب این نمی توان
بهرخدا مرنجِ زچون من بلاکشی — کم از جنون عشق نباشد دمی امان
ازمن صلاح و صبرمجو کین دل خراب — یکباره آتشم زد دررخت وجان فرمان
معذوردار یا من دیوانه را به لطف — یا از جنون عاشقیم هم تو وارهان
عقل و شکیب و طاقت و آسودگی مجو — کزمن نمانده است به جزمشت استخوان
بر کوچه بوده یا چه گنه کرده ام به سهو — کزمن چنین رمیده ای جان به ناگهان
گشتم مقیم گوشهٔ اندوه چند روز — چشم تو چون ز دیدن من بود ناتوان
جورنهان چه سان کشم ازتو که با مِنت — اول برآشکار جفا و وفا نهان
دیگر قسم به مصحف حسنت که چون تو — نیست این بنده را دگرای خسرو بتان
آنکس که دارد حسن جمال حسن ترا — گویی مرا به محنت وغم ساخت توامان
دیگر دعا کنم مرادم دعای تست — گویاست تا زبان سخن گوی در دهان
تا رسم عید باشد وبوسند بنده ها — ازصدق دست و دامن هر شاه کامران
یارب به عشق و حالت فرهاد نامدار — یارب سوز سینه مجنون ناتوان
گر بخت وحسن ودولت واقبال برخوری — چندانکه چشم من غم تست جون فشان
صد جان من فدای تو بادا ولی مباد — هرگز بهار حسن تو را افت خزان

TS_MA_E_0324_0023_004_001-002))

*****

عیدانه

عیدست و شادمان شده هرکس زیارخویش — درمانده من به درد دل بی قرارخویش
هرکس به فکر و آرزوی عشرتی و من — غمگین ز روز خویشتن و روزگار خویش
از روزگار روز خوشی کو مدارامید — هرکس که دور ماند ز یار و دیار خویش
عیدی چنین که هر که تو بینی به خوش دلی — دارند رو به خاک ره دوستدار خویش
دست که بوسم و چه کنم وه کجا روم — دورازرکاب پادشه کامکار خویش
سلطان سلیم خسرو عازی که بارها — خوانده ز راه لطف مرا خاکسار خویش
یا رب نصیب باد که دیگربه صد نیاز — مالم برآستانش رخ پرغبارخویش
ما عید و نو بهارجا نیم هاشمی — خو کرده با فراق و غم گلعذارخویش

(TS_MA_E_0324_0024_012_001)

*****

عیدانه

عید شد لیک مرا روز ملامت به ازین — این چه عیدست که صد بار قیامت به ازین
نه به خود دررہ عشقیم که ننمود به ما — روشی راه رو راه سلامت به ازین
بر سرکوی تو خاک گرفتیم مقام — نتوان کرد درایام اقامت به ازین
می خرامی و زتو مهر و وفا می بارد — احسن الله نباشد قد و قامت به ازین
هاشم ازعشق و جنون شهره شدی درهمه جا — کس نشدعاشق ورسوای ملامت به ازین

(TS_MA_E_0324_0024_012_001)

****

ترکیب بند:

ترکیب بند

چگونه برنیاید هردم ازهجرم بسرآتش — نه دردل درد ونی دردیده خون نی درجگر آتش
گذشت بازز نُه چرخ فرق رایت فتح — جهان زجای برآمد به یک ثرایت فتح
زرشک ترک فلک را پر آتش است جگر — که روزگار بیاسود در حمایت فتح
بیا مغنی و از لطف نغمه بسرا — زداستان غزای شه و حکایت فتح
زجود و مکرمت ایزدی عفاک الله — هزارشکر زالطاف بی بدایت فتح
مراد خلق برآمد که سالها بودند — امیدوار کرم چشم برعنایت فتح
دلا زبازوی گرد افکن شهنشه گو — زدست وخنجرغیری مکن روایت فتح
سخن ز رزم کسی گو که هیچکس چون او — لوای جنگ نیفراشت درولایت فتح

هزبر معرکه سلطان سلیم شیر خدا
که از زمین و زمانش رسد به فتح ندا

شهی که روز غزا پا دررکاب کند — رکاب داریش از مهرآفتاب کند
چو رو به رزم نهد با صد آفرین فلکش — ابوالمظفر صاحب قران خطاب کند
قضا زدفتراسلام نام نیکش را — برای هیکل ایام انتخاب کند
زهیبتش به جهان بس که فتنه آرامید — همه به چشم پرآشوب یارخواب کند
زسهم اوست که هر شوخ عشوهٔ خود را — به بند سلسله زلف نیم تاب کند

بمانده نرگس خوبان به دوراو مخمور — چه جای آنکه کسی رقیب شراب کند
هزارسال فلک را به فکر باید بود — که تا ثواب غزاهایش را حساب کند

اگر چه در صفتش لعل و دُرّ توانم سفت
چه گویمش چو یکی از هزار نتوان گفت

زهی زمین و زمان سربسرمسخر تو — سپهر مسند و خورشید تاج وافسرتو
به جان و دل هوس خدمت تو شاهان را — هوای جنگ چو زلف نگاردرتن تو
زشرق و غرب ستان باج وز شهی خراج — که روزگار مطیع است و چرخ چاکر تو
جهان به ریزسم توسن تویافت قرار — اگر چه برد شکیب اززمانه لشکرتو
جهانیان همه مستند از شراب طرب — ازآن دمی که به دور آمده است ساغر تو
ندیده دیده کس عکس خویش درمرات — چنانکه غیب عیان دیده رای انور تو
بخاک گوشه چشم ارکنی شود اکثیر — نظر به من فکن ای من غلام کمتر تو

رخ تو قبله و کوی تو سجده گاه جهان
خدا پناه تو و درگهت پناه جهان

زبخت کِشتی غزمت چو برکناررسید — خروش خلق برآمد که شهریاررسید
رسیده بود به لب زانتظارجان همه را — ولیک شکر که سلطان کامکاررسید
به یک دیارقدم تا نهاده ازحشمت — خطش برای غلامی ز هردیاررسید
برآن طریقه برانگیخت رَخش ازمیدان — که تا به آینه مهر و مه غبار رسید
برقص آمده بی اختیار گردون نیز — ز بس که به دروان روزگار رسید
زکارخانهٔ تقدیرای قضا نگذر — به فکر کار دگر مشو که مرد کار رسید
شها دگر چه برآید زحیله اعدا — ترا که عون عنایت ز کردگار رسید

زهی ز لطف همه کار تو برازنده
بخاک پای شریف تو بخت نازنده رسید

هزار شکر از این لطفهای یزدانی — تبارک الله از این حشمت سلیمانی
سپاس و حمد جهان آفرین خدای را — که داده است ترا دولت جهان بانی
دمی که آتش تیغ تو شعله افروزد — نعوذ بالله ازآن قهر یلدرم خانی
سپاه کفر پراکنده ساخته کند زدهر — مباد پرچم توق ترا پریشانی
زآفتاب ولایت جهان منور باد — چنین که هست به تو تاج و تخت ارزانی
بحسن چهره تیغ تو یوسف مصر است — زمانه عاشق او همچو پیر کنعانی
تویی شهنشه عالم جز این نمی دانم — حدیث راست بگفتم دگر تو می دانی

مباش مجتنب از شاهی جهان که فناست
به دولتی که خدا داده این چه استغناست

دمی که آتش تیغت کِشد زبانه جنگ — رود گهی که خدنگت زکین به خانه جنگ
میان رزمگه ازهرطرف برانگیزند — هزار لعب لطیف بهادرانه جنگ
زفکر و رای بدل هرگهت فسون غزا — به خویشتن شب و روزت همین فسانه جنگ
کس ازکمند نه افکند دام درمیدان — نه کاشتی زسر خصم تا تو دانهٔ جنگ
که کرده است به غیرازتودرهوای غزا — فرس ز کشتی و از باد تازیانه جنگ
به روز رزم ترا چشم برطربگه بزم — بوقت بزم دل و گوش برترانه جنگ
ندیده کس چو تو هرگزنه یاد دارد چرخ — که ازخدا طلبد روز و شب بهانهٔ جنگ

ترا بجز هوس جنگ و عزم لشکر نیست
ولی کست بجزازفتح در برابرنیست

همیشه تا که جهانست درجهان باشی — بران که هست امید ترکان باشی
بهرجا که کنی عزم بر سمند مراد — به عز و دولت واقبال همعنان باشی
زمانه تا بود و دور آسمان درگرد — زمان ترا بود وصاحب الزمان باشی
خدات سلطنت کاینات کرده عطا — مباد آنکه ازاین فتح در گمان باشی
بدان نظر که خدا کرده با توهم ز غزا — زخدا امیدوارچنانم که جاودان باشی
ازآن که عقل گه تصورکند به فهم و خیال — زیاد ازآنی و صد بار بیش ازآن باشی
اگر چه نیست حد کس حسن سخن گفتن — به هاشمی قدری نیز مهربان باشی

به ملک عدل کرم باد تا بود کارت
چنانکه هستی و بودی خدا نگه دارت

(TS_MA_E_0324_0024_005_001)

****

مخمس:

مخمس

شعر حضرت شیخ کمال مخمس هاشم خاکسار

به ذره پرتوی ای مه ز آفتاب فرست — خمار شربت وصلم شراب ناب فرست
به تشنه آب حیاتی پی ثواب فرست — سوال بوسه که کردم مرا جواب فرست

اگر شکر نفرستی ز لب عتاب فرست

چه زخمها که به تیرتودوخت تشنه دلم — چه خوردها که به مژگان فروخت تشنه دلم
عجب زآتش غم برفروخت تشنه دلم — پیام ده به من از لب که سوخت تشنه دلم

کباب هست مرا وعده شراب فرست

حبیب من ز محبت به ما پیام رسان — چه شد خمی به سرزلف مشک فام رسان
مرا که مجرم عشقم به انتقام رسان — به روزهجر زعارض به ما سلام رسان

به تشنگان قیامت ز روضه آب فرست

تو ای پروش حورا سرشت سیمین تن — که نیست چومه رویت گلی به هیچ چمن
زدیده رفتی و ماندی مرا به جان کندن — چو دورم از تو رقیبی فرست قاصد من

گناهکار چنین را چنان عذاب فرست

چنینی که لب به لب یا ر و جام بردستی — زما بریده اگر چه به غیر پیوستی
چو میل مهر و محبت کنی که مستی — اگر زکات گدایان حسن بفرستی

نخست ترب مه آنکه به آفتاب فرست

دلا مباش زاندوه او پریشان حال — ترا سعادت این بس که آیدت به خیال
به گریه های نهان سازهاشمی ومنال — صداع شد سگ او را ز نالهٔ تو کمال

به دفع درد سر از دیده اش گلاب فرست

(TS_MA_E_0324_0024_002_002)

****

غزلیات:

غزل

هرجا که روم بلاست آنجا — درد دل مبتلاست آنجا
جانا تو به منزلی که باشی — منزلگه کبریاست آنجا
زمحراب دو ابروی توپرچیست — گویی اثر دعاست آنجا
با آه و فغان من بسازی — آنجا که تویی چهاست آنجا
هاشم سر و جان بپاش قهرباز — گر هر چه کنی رواست آنجا

(TS_MA_E_0324_0023_011_001)

******

غزل

یارب مبخش وصل بتان هیچ دیده را — یا روزگار هجر مده وصل دیده را
یارب بوصل بازرسان یا برآر زود — این جان زارماندهٔ برلب رسیده را
یارب دگر نماند قرارم به لطف خویش — آرام بخش این دل نا آرمیده را
یارب کجا برم من عاصی بت پرست — جان فکار و این مژه خون چکیده را
یارب چنین مدارزدیدار بی نصیب — بیچاره هاشمی ملامت کشیده را

(TS_MA_E_0324_0024_009_001)

******

غزل

ای پندگو نه چو توآگه زسوز ما — بنشین برو که تا ننشینی به روز ما
کردیم ازتوصبربسی ای سپهر پیر — دیگر حذرکن از دم آتش فروزما
حسنیست در ترقی وعشقست پرمزید — آگاه نیست لیک کسی ازرموز ما
هرگز به روی غیر نکردیم دیده باز — زیرا که دود آه شده دیده دوز ما
هاشم گراین چنینست جگرسوزدردعشق — یارب نصیب کس نشود درد وسوز ما

(TS_MA_E_0324_0024_009_001)

******

غزل

قابل شرح و بیان نیست ملالی که مراست — مشکل ار کس شود آگاه ز حالی که مراست
با که این حال توان گفت که از مهر و وفا — عار دارد مه خورشید مثالی که مراست
بدگمانست به من دلبر بیرحم دریغ — گرچه هرگز نشد آگه زخطایی که مراست
قتل خود دارم از آن غمزه هوس لیک دریغ — که نه لایق به جوابست سوالی که مراست
خون گری دیده ز هجران که نمی آید راست — در هوای قد او فکر محالی که مراست
هاشم از گرمی خورشید ستم کی می سوخت — سایه گرداشتی این تازه نهالی که مراست

(TS_MA_E_0324_0024_003_001)

*****

غزل

دوش در چشمم خیال آن لب میگون گذشت — تا سحرگه بر سرم سیلابهای خون گذشت
گه به دل یاد قدش بگذشت و گه تیرش ز جان — عمرمن القصه در عالم ندانم چون گذشت
در وفا وهجراکنون ما و جانان می کِشیم — آن که چند این سالها بر لیلی و مجنون گذشت
باد پنهان از سخن چینان که دی در بزم ما — از زبان او سخنها چو دُرمکنون گذشت
دید دور از یاد خویشم باز بر من رحم کرد — صد جفا هر روز اگرچه در دل گُردن گذشت
عاضد دردا که با آن مه ز چشم خون فشان — سرگذشتی هم نگفتم و زسرم جیحون گذشت
هاشمی مردانه با تلخی زهرغم بساز — زآن که دور شادمانی و نشاط اکنون گذشت

(TS_MA_E_0324_0024_008_002)

*****

غزل

نتوانم سخن از شرم به جانانم گفت — لال باد آن که به جانانم غم پنهانم گفت
بس سخنهای پریشان ز بد وسگ بشنید — هر که جایی ز من وحال پریشانم گفت
با که این درد توان گفت که در فرقت او — حال من هر که بُود پرسد و نتوانم گفت
بنده عشوه ایم گه به سخنهای جفا — باشارت گری ابروی فتانم گفت
هاشمی سربه گریبان غمم عشق چودید — غنچهٔ خار نبی گلشن هجرانم گفت
شاد گشتم که مرا هم نفسی شد پیدا — هرکه مجنون شد و دیوانه خوبانم گفت
خواند بلبل غزل هاشم و تا اوان؟ — عندلیب چمن باغ خراسانم گفت

(TS_MA_E_0324_0024_008_001)

*****

غزل

عاشقی من دیوانه بلای عجبست — بی وفا یار مرا مهر و وفای عجبست
نی کشد زارم و نی زند گیم می خواهد — بی اجل مرگ مراخوف و رجای عجبست
به سرکوی خرابات کشیدم بردار — که مرا برسرشوریده هوای عجبست
هر کسی اهل جنون خواند وجد می کنم — کاین سخنها ز لب حال فضای عجبست
دیده ام را به وفاداری و تادیب نظر — در قدم سرمه غم کرد چه پای عجبست
درد واندوه مرا طاقت وصبرست دوا — وه چه خوش دردغریبی و دوای عجبست

گرچه ای شاه بتان چون تو کسی نیست به حسن
هاشمی هم به جهان بی سرو پای عجبست

(TS_MA_E_0324_0024_004_001)

*****

غزل

مُردم از غم ای رفیقان غمگذار من کجاست — جورها می بینم ازاغیار یار من کجاست
ای به دلجویی شه خوبان بپرس آخر گهی — که آن غریب دردمند خاک ز من کجاست
در دیار مردمان با خاک یکسان گشته ام — خود نمی گویی که مظلوم دیار من کجاست
در دلم جا دارد و هر لحظه گویم با خیال — کان مه خورشید روی گلعذار من کجاست
تا سرم را وفا بندد سرم هردم بناز — خسرو خوبان شه چابکسوار من کجاست
روزگارم تیره تر گشتست از بخت سیاه — وه نمی گویی که آن بد روزگارمن کجاست
جان فدای یاد تو یادآر کزاهل فراق — هاشم دیوانهٔ بی اعتبار من کجاست

(TS_MA_E_0324_0024_004_001)

*****

غزل

مسقف سرای زرکش ما آسمان بسست — فرش زمین سبز مرا از جهان بسست
از بهر روضه منت رضوان نمی کِشم — ما را ز باغ مرحمت باغبان بسست
تیغ اجل چه می کِشی ای هجربرسرم — قتل مرا مفارقت دوستان بسست
زاهد به راه کعبه تو گر رنجه می شوی — ما را طواف درگه پیر مغان بسست
در عشق هاشمی چه اگرمفلس چه باک — بهر نثار یار ترا نقد جان بسست

(TS_MA_E_0324_0024_014_001)

*****

غزل

مگردو چشم تومست خواب چراست — این همه مستی شراب چراست
عشق معشوق گرنبند یکی — مه روی توآفتاب چراست(این همه شعرراعذاب چراست)
گر زمستی ما نرفته بخواب — سنبلت بر ز پیچ و تاب چراست
چون جهان بر ترنمست زتو — نغمه چنگ یا رباب چراست
آن پری رو نمی دهد باده — دل هاشم.....

(TS_MA_E_0324_0025_003_002)

*****

غزل

مگر شراب تو ساقی نشان کوثر داشت — که هر پیاله که خوردیم زوق دیگر داشت
کشیده بود زعشق تو کار من به جنون — هوای میکده لیکن دماغ را تر داشت
مرا که مست خرابم ز پند غمخواران — چه چاره چون نتوانم ز باده سر برداشت
یقین شدم که برد سیل باده خانه زهد — چو دیدمش که بدست چو سیم ساغر داشت
بگفتمش ز من مست بگذران جامی — زهاشمی چو شنید این سخن مکرر داشت

(TS_MA_E_0324_0024_014_001)

*****

غزل

همیشه کاش سخن از پری وشان گذرد — که حرف دلبرما هم درآن میان گذرد
ز حال خویش به تنگم از آن نمی خواهم — که یاد او به دل ریش ناتوان گذرد
چو پیش او سخن ما رود عجب زجفا — چها به خاطرآن شوخ بد گمان گذرد
شد فراق به صد آرزو بر آن — سرکویی کنم برقم من افغان و پاسبان گذرد
چو قتل من گذرد در دلش خدا داناست — که در ضمیر من خسته نیز آن گذرد
همین نه ازغم فرهاد کوه می نالد — که رعد نیز از آن کوه در فغان گذرد
مثال هاشمی از محنت وبلای فلک — گذشت که بر زمین چه که آید زآسمان گذرد

(TS_MA_E_0324_0024_008_002)

*****

غزل

مرا غم این که زمن پیش او چه می گذرد — عجب به خاطرآن تند خو چه می گذرد
گذشت از سر خونم ولی نمی داند — که دردل من بی آبرو چه می گذرد
بهتردان شه خوبان زبنده ای قاصد — کرم نما زمروت بگو چه می گذرد
بدان که از روی وصل کرده ام روزی — ببین که برمن از این آرزو چه می گذرد
همیشه خاطر اهل وفا پریشانست — که باد صبح برآن خاک کوچه می گذرد
رقیب گر زبدیهای ما خبر پرسی — به هر محله جزاین گفت و کوچه می گذرد

خموش هاشم و دم درکش و ببین که مدام
زباده در دل جام و سبو چه می گذرد

(TS_MA_E_0324_0024_010_001)

*****

غزل

بازدرویش تو در دام ملامت افتاد — دیدن روی تو دل را به قیامت افتاد
بردل من دل هرکس که بود می سوزد — آتش ماست که دراهل سلامت افتاد
آن بلایست که کس از نظر یارفتد — مشکل آن نیست که صوفی زامامت افتاد
عاقبت جان به سرکوی بلا خواهد داد — هرکه دررهگذرآن قد و قامت افتاد

وای برعاشق زاری که زدست دل ریش — برسرکوی تواش باراقامت افتاد
بهریک خنده صراحی همه دم خون گرید — زان ندیمیست که درپای ندامت افتاد

هاشم افراشت بعالم علم رسوایی
وه چه در کوچهٔ رندی به علامت افتاد

(TS_MA_E_0324_0024_010_001)

*****

غزل

بی توازدیده نه باران جفا می بارید — کزسرهرمژه ام زهر بلا می بارد
هرشبی تا به سحر بی تو زسیاره و مه — بر سرم سنگ غم و گرد فنا می بارد
جزگُل درد تو درچشم و دل ما نشکفت — تا گُل و لاله مقصود کجا می بارد
غم و گوشه هجری که زدیوار ودرش — غم جدا محنت و اندوه جدا می بارد
هاشمی شکر که ازچرخ فلک تاهستیم — تیر حسرت همه بر سینه ما می بارد

(TS_MA_E_0324_0024_011_001)

*****

غزل

گه زجانم حسرت روی چوماهی بگذرد — گاه درخاطرغم زلف سیاهی بگذرد
صد دل وجان بیش گردد خاک درراه وفا — هرکجا کان شاه مه رویان به راهی بگذرد
من که وجستن وصال اوهمین بس دولتم — یاد من درخاطرش گر گاه گاهی بگذرد
برحذرباش ازدل پردردم ای مه لطف کن — کزکمان غم مبادا تیرآهی بگذرد
دی خیال یاربگذشت ازسرمن هاشمی — برمن اینها کاش هرسالی و ماهی بگذرد

(TS_MA_E_0324_0024_011_001)

*****

غزل

باز می خواهد دلم میل جفاکاری کند — دوستان رحمی مگر پند شما کاری کند
بیشتر خاطر بسوی غمزه او می کِشد — گرچه هرساعت مرا از جورآزاری کند
بهترازفریاد چنگ و نغمهٔ قانون و ود — نیم شب عاشق که ازغم نالهٔ زاری کند
کمی به سعی از وصل آن دلبر سرآید — این مگر آه ولی هاشم بیداری کند
یک نگه می کرد وجان می برد ازمن چشم او — پس ازآن کی بود یارب که باران نوع بازاری کند
می کُشم گفتی تورا گررند وعاشق هم گه — تا کسی کُواین که درعشق تو آشکاری کند
تا مناسب هاشم گرطبیبِ چاره ساز — گوشه چشمی زرحمت سوی بیماری کند

(TS_MA_E_0324_0024_008_001)

*****

غزل

غریبی راکجاپهلوی راحت برزمین باشد — که ازهرجانبش نوعی بلایی درکمین باشد
به شادی گربسر بردن توان ده روزه فانی را — چرا در دهر دون پرور کسی اندوهگین باشد
مرا گفتی فدا کند جان اگر کام آرزو داری — دل و جانم فدایت گر چنان سازم چنین باشد
زدین بگذر دلا آنگه وطن در کوی رندان کن — که پیش پاکبازان ز او اول ترک دین باشد
اگر در قتل تو هاشم دو روزی می کند تقصیر — چه میدانی صلاح کار تو شاید دراین باشد

(TS_MA_E_0324_0024_014_001)

*****

غزل

عاشق آنست که فکرسر و جانش نبود — وربمیرد زغم عشق فقانش نبود
هرکه مردانه نهد در ره عشاق قدم — بیند از یارکرمها که گمانش نبود
هیچ دانی که کوراه بر سر حد وصال — آنکه درهیچ رهی نام نشانش نبود
گفتمی حال دل خویش ولی نیست کسی — که کند قصه ما گوش وزبانش نبود
راز معشوق بهرکس نتوان گفت صریح — هست بسیاری عبارت که بیانش نبود
هاشمی نیست شد از هستی و دیوانه عشق — غرض آنست که پروای جهانش نبود
آن برد سود زسودای بتان کند زعشق — جان کند صرف وغم سود وزیانش نبود

(TS_MA_E_0324_0024_008_002)

*****

غزل

کرم کنید مرا ای غم و بلا بُکشید — وزانتظار و فراقم جداجدا بُکشید
ملول آن مه و من در بلای او صابر — چرا نمرده ام ای دوستان مرا بُکشید
هم ازخدای خود وهم زخویش منفعلم — مرا برای خدا در ره خدا بُکشید
دگر چه جای وصیت کُشید زودترم — چو روی نیست که گویم مرا کجا بُکشید
نه درد یار چوغافل شدست هاشم را — نماند راه وفا زارش از جفا بُکشید

(TS_MA_E_0324_0023_011_001)

*****

غزل

من و هر لحظه زمهرتو نظرسوی دگر — تو و درهرنفسی جلوه گر از روی دگر
من و هرجانبم ازجورتو دود جگری — نرگس شوخ تو وزهرطرف ابروی دگر
کاکل و زلف جدا خال و خطت جمله بلا — درنمی بایدت از حسن سر موی دگر
چند باشم زغم ماه رخت سرگردان — هرزمان جایی و هردم به سر کوی دگر

هاشم از جان ودلت سوخت زغم گو می سوز
تا دگردل ندهی با گل خود روی دگر

(TS_MA_E_0324_0025_003_001)

*****

غزل

ای برمه جمالت زلف سیاه لایق — وان زلف نیز دایم پهلوی ماه لایق
بیداد وظلم کردن ازچون تویی مناسب — فریاد وناله کردن زاین دادخواه لایق
آیین سرفرازی از قامت تو درخور — درمی رد ازبرایت این خاک راه لایق
جوروجفا زخوبان بسیارخوب و نیکوست — و زخسته های هجران افغان و آه لایق
هاشم نکوست رحمت زان پادشاه خوبان — و زبند ه های عاصی جرم و گناه لایق

(TS_MA_E_0324_0024_006_001)

*****

غزل

وه که درعالم به مرگ خویش مایل هم شدم — آن قدردیوانگی کردم که عاقل هم شدم
گر به جورم می کِشی ای شحنه در قتلم مکوش — زان که محروم از رخ آن ترک قاتل هم شدم
یار دشمن شد ازآن بدبخت کشتم ورنه من — پیش ازاین با هر که می گویی مقابل هم شدم
کی روم ز این خاک گو تا سرنبازم دررهت — گرچه بسیاراز پی هرفکر باطل هم شدم
هاشمی مقبول رندان بودم اول سالها — خدمت پیر مغان را نیز قابل هم شدم

(TS_MA_E_0324_0024_010_001)

*****

غزل

دو سه روزیست که ازحضرت جانان دورم — تا لب سوخته دارم وازجان دورم
گریه کن برسرم ای ابروبریزان کوکب — که من ازطالع بد زان مه تابان دورم
با که این درد توان گفت که درظلمت غم — تشنه افتاده وازچشمهٔ حیوان دورم
ای فلک درد مرا گر تو دوا خواهی کرد — تا لب گور یقین شد که ز درمان دورم
چون خود آشفته ازعشق نمی بینم کس — وای برمن که ازآن زلف پریشان دورم
تا به کی ناله کش دردل مجروحی جان — چو نِی اکنون که به صد ناله وافغان دورم
من نه آنم که زدلبر طلبم دوری لیک — به دل چون شده ازجور رقیبان دورم
همچو موری شده ام دوره حسرت پایان — زان که از بارگه عدل سلیمان دورم
نسیم غم دارم درمانده گی و سوز فراق — زان جفا جوی بگویی که به ایشان دورم
تا به کی ؟پنهان کنی ای دل ز وصال — چو نِی اکنون که به صد ناله وافغان دورم
دوست زد خیمه به صحرا ومراخوارگذاشت — وقت گل بین که من ازطوف گلستان دورم
هر کسی را بود ازصبح رخش خنده ناز — روزمن بد که بداین دیده گریان دورم
هاشمی نیست مرا طاقت رفتن سویش — نه که در سر کشی از خدمت جانان دورم
تا من غمزده زان زلف پریشان دورم — گشته کافر و ازمذهب و ایمان دورم
می کنَم جان چه کنم گرنکنم گریه مرگ — گر چنان ماه پری روی بد لسان دورم
نام جانان نتوان بردن و دارم برجان — همچو یعقوب از یوسف کنعان دورم
هرگزم دل نشدی کز قدمش دورشوم — آه اکنون به چه دل زان شه خوبان دورم
یار زد خیمه به صحرا ومراخوارگذاشت — فصل گل بین که چه ازتوق گلستان دورم

با که این درد توان گفت که درظلمت غم تشنه افتاده و ازچشمهٔ حیوان دورم
تو بگیرازمن هم نکنم شکوه زکس که من از خد مست از شومی هجران دورم
یارب افکند ه ام ازعشق بمردن خود را تا یقین ست کزان نرگس فتان دورم
هاشم ازمن مطلب طاقت و آرام شکیب کزچنین نوع صفتها من حیران دورم

(TS_MA_E_0324_0024_002_001)

*****

غزل

ازچشم پر خمارت مست می فسونم وز زلف تابدارت در حلقه جنونم
ای چرخ از تو بر دل جز بارغم ندارم تا ازعدم به خواری افکندهٔ برونم
گفتی به قهرکز جورخون فلان بریزم از لطف گر نبخشی باری بریز خونم
گه زرد رویم از توگه چهره کرده پرخون لیکن ترحمت نیست بررنگ گونه گونم
صد باره همچوهاشم می سوختم زهجران گرحال خویشتن را دانستمی که چونم

(TS_MA_E_0324_0023_010_002)

*****

غزل

هوس دارد سرم در پای سیمنت فدا گشتن جدا ازجان توان جانا زتو نتوان جدا گشتن
به امیدی که عالم رخ بجای پای تو روزی بسر چون اهل سودا عادتم شد هرکجا گشتن
زبادغم فتاد ازپا تن چون گاهم و اکنون به پهلو دررهت کردم چو نتوانم بپا گشتن
شوم درپای آن شمع بتان قربان اگر یک شب چو پروانه توان گِرد سرآن بی وفا گشتن
به پای یار جان دادن هوس داری گرای هاشم بنه برآستانش سرچه کارآید ترا گشتن

(TS_MA_E_0324_0024_007_002)

*****

غزل

جزدردهجرنیست به عالم نصیب من دردا که رحم نیزندارد طبیب من
گشتم به کوی او من آواره خاک ره وآن بی وفا نگفت که چونی غریب من
بالله که رشک می برم از سایه قدش هرچند هست سایه قد حبیب من
درخدمت حبیب مرا کس رقیب نیست من پیش او کیم که بود کس رقیب من

آن گل شنید ناله هاشم ز دور گفت
دردیست بازدرجگرعندلیب من

(TS_MA_E_0324_0024_013_001)

*****

غزل

بلاست راحت و هجرست کامرانی من یکی شدست غم و درد و شادمانی من
چه شد مرا به چه دور از تو مانده ام زنده که خاک بر سرمن باد و زندگانی من
کنون ز سلسله اهل عشق(درد) نتوان یافت یکی دگر به فقیری و ناتوانی من
دلت به عشوه مگو وه که دلستانی برد چه دل چه عشوه که گردست دلستانی من
چو هاشمی سگ یارنیم وبی نشان درعشق بست نام و نشان طور بی نشانی من

(TS_MA_E_0324_0024_012_001)

*****

غزل

بهرقتلم رنجه می گردی و زارم می کشی وه چه ای سلطان خوبان شرمسارم می کشی
پیش من گفتی که آن دیوانه را ریزند خون من کیم کافر به چند این اعتبارم می کشی
زنده خواهد بی تویم این روزگار کینه جو عین لطفست ار برقم روزگارم می کشی
نی به قتلم می رسانی نی به سر حد وصال عاقبت لیکن به درد انتظارم می کشی
ای فلک نوعی دگر نتوانیم کشتن زجر کین چنین از شرم نیکیهای یارم می کشی
حال من ای شمع برعکسست ازآن چون آفتاب روز می سوزی و درشبهای تارم می کشی
گفتهٔ قتل توبر تیغ منست ای هاشمی با دل پر آرزو امیدوارم می کشی

(TS_MA_E_0324_0024_008_001)

*****

رباعیات:

رباعی

عمری به هوای دل قدح نوش شدیم با ساقی جان دست درآغوش شدیم
گفتیم سخن بسی ولی آخر کار اصل سخن این بود که خاموش شدیم

(TS_MA_E_0324_0024_012_001)

*****

تک بیتی ها:

تک بیتی

زبهرآن که از این بتر کنی ما را به گاه جلوه خود بی خبر کنی ما را

(TS_MA_E_0324_0024_014_002)

*****

تک بیتی

پیامی در سفرهرگز مرا زآن سیمیتن ناید گهی آید بخوابم لیک با من درسخن ناید

(TS_MA_E_0324_0024_012_001)

*****

تک بیتی

زآمد شد خیال تو راهی فِتاده شد یار خنده سازاشک به رویم گشاده شد

(TS_MA_E_0324_0024_014_001)

*****

تک بیتی

اولم عشقت میان نیک و بد رسوا کند بعد ازآن گویند چرا رسوا شدی غوغا کند
وانگهی گوید که رسوایی مکن غوغا کند

(TS_MA_E_0324_0024_008_001)

*****

تک بیتی(در مدح شاه نوربخش)

خشت ریاضت چون فکند او بغرش فرش زمین عرش شد و فرش غرش

(TS_MA_E_0324_0024_010_001)

*****

تک بیتی

مرابیش ازغم هجران کُشد شادی دیدارش همه ازجوراو ترسند ومن ازلطف بسیارش

(TS_MA_E_0324_0024_008_001)

*****

تک بیتی

یارب بحق حق تو ای فره لم یزل یا وصل یار بخش مرا یا بده اجل

(TS_MA_E_0324_0024_014_001)

*****

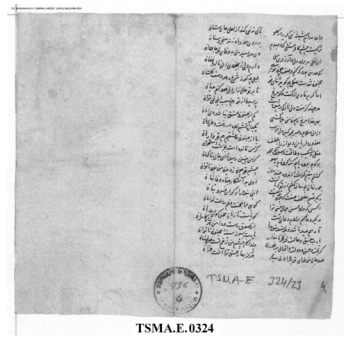
نتیجه:

دراین مقاله برای اولین باراشعاری که به خط خود هاشم/هاشمی عجم به عنوان یکی از مهمترین شعرای درباری واز نزدیکان یاووز سلطان سلیم که به زبان فارسی سروده است معرفی خواهد شد. هاشم/هاشمی عجم ویاوز سلطان سلیم ارتباط بسیار نزدیکی با هم داشتند دلیل این نزدیکی قابل فهم است زیرا سلطان سلیم نیز اشعار بسیار زیبایی به فارسی می سرود که روابط شعری بین دو شاعرپارسی گو بدین گونه فراهم شده و حتی اشعار مربوط به هاشم/هاشمی عجم میان أوراق مربوط به یاوز سلطان سلیم نگهداری شده است.

اشعاری که متعلق به هاشم/هاشمی عجم است در مجموع چهل وهشت عدد شعر شامل سه قصیده، سه عیدیه، سه مدحیه ، بیست ونه غزل، یک ترکیب بند، یک مخمس، یک رباعی وهفت تک بیتی مفرد می باشد. دربین این اشعاردریک قصیده، یک عیدیه ودو مدحیه تخلص شاعر ذکر نشده است. که این قصیده ها ومدحیه ها برای سلطان سلیم اول نوشته شده است. قابل ذکر است که مخمس موجود برای غزلی از خواجه کمال الدین نوشته شده است. همه غزلیات دارای مخلص هستند ودرشانزده غزل مخلص هاشم/هاشمی ودر سیزده غزل مخلص هاشمی/هاشم به کار رفته است.

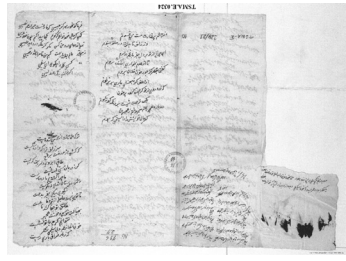
قابل ذکر است که تعداد اشعار هاشمی/هاشم شامل این چهل وهشت عدد شعر نمی باشد به احتمال قریب به یقین با پژوهش های بعدی می توان به اشعار بیشتری از این شاعر دست یافت. این اشعار که در دربار عثمانی سروده شده و تا به امروز در میان اسنادمربوط به یاوز سلطان سلیم حفظ شده است ارمغانیست به تاریخ شعر ایران بعد از پانصد سال.

نسخه های خطی اشعار با تطبیق شماره مرجع آرشیو نشان داده شده است:

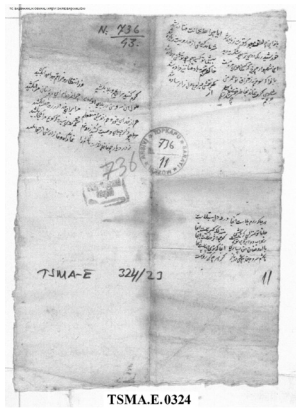


(TS_MA_E_0324_0023_004_001)

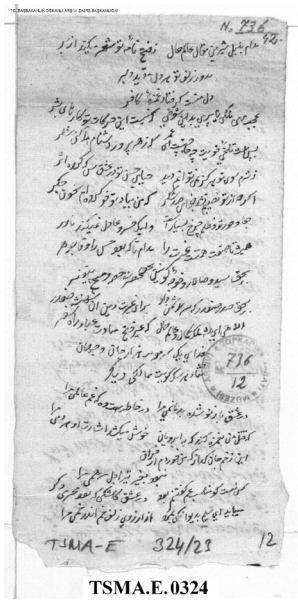
(TS_MA_E_0324_0023_004_002)



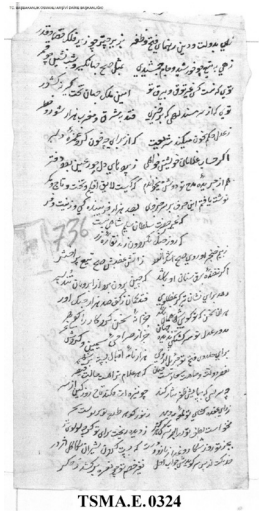
(TS_MA_E_0324_0023_010_002)

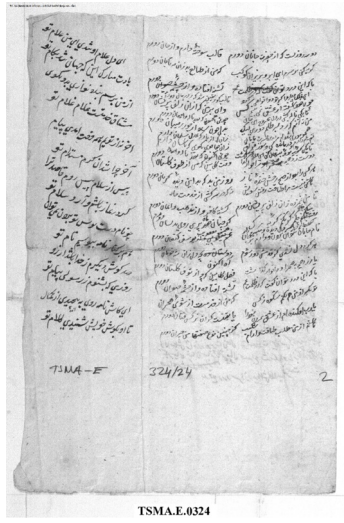


(TS_MA_E_0324_0023_011_001)

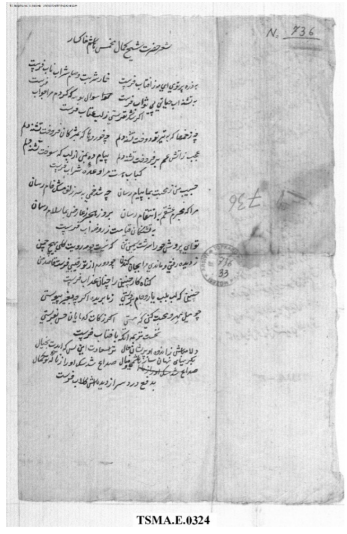


(TS_MA_E_0324_0023_012_001)

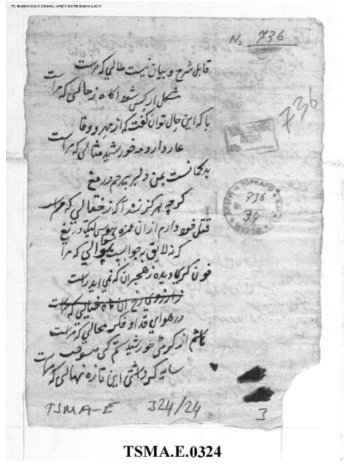




(TS_MA_E_0324_0024_002_001)

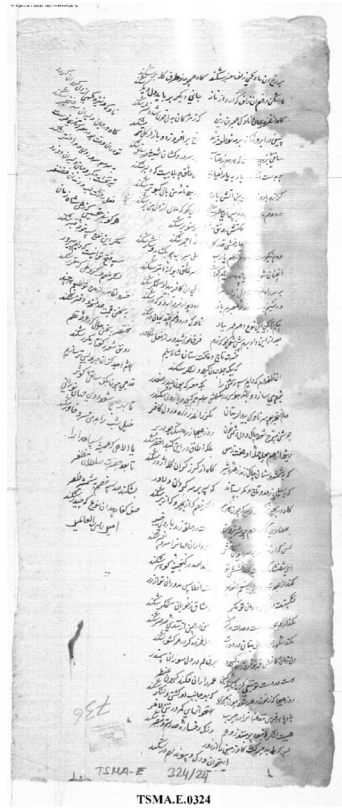


(TS_MA_E_0324_0024_002_002)

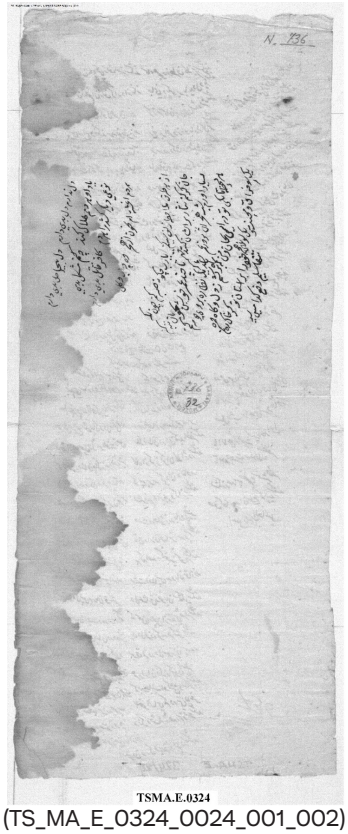


(TS_MA_E_0324_0024_003_001)

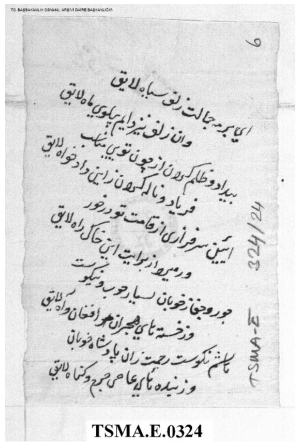
(TS_MA_E_0324_0023_012_002)



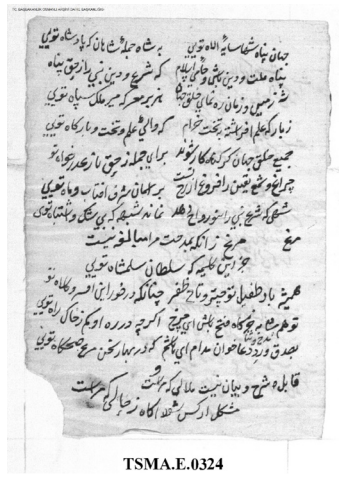
(TS_MA_E_0324_0024_001_001)



(TS_MA_E_0324_0024_001_002)

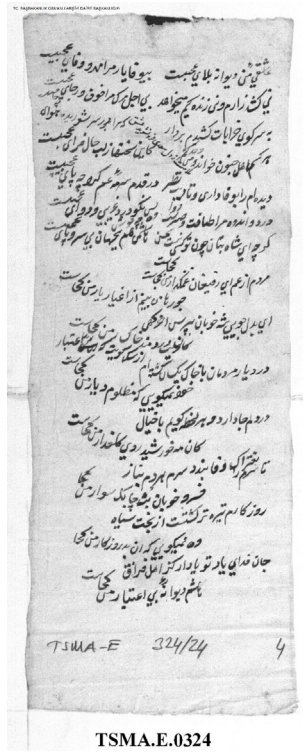


(TS_MA_E_0324_0024_006_001)

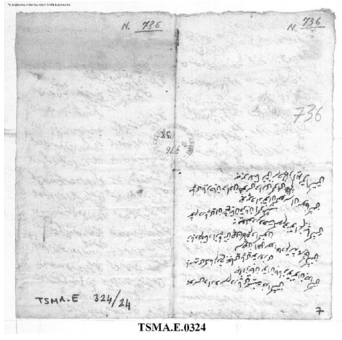


(TS_MA_E_0324_0024_003_002)

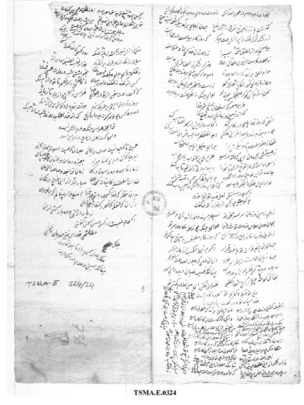
(TS_MA_E_0324_0024_007_001)



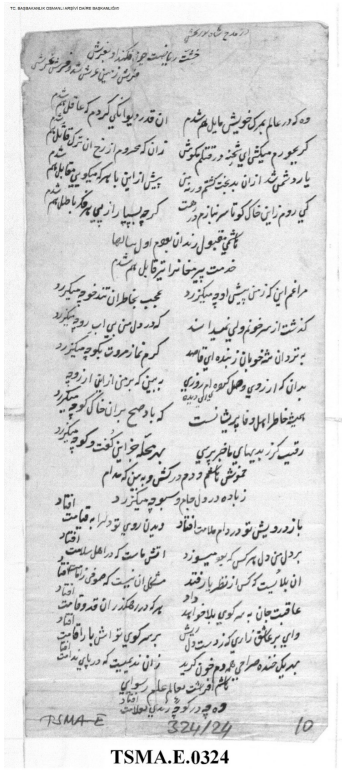
(TS_MA_E_0324_0024_004_001)



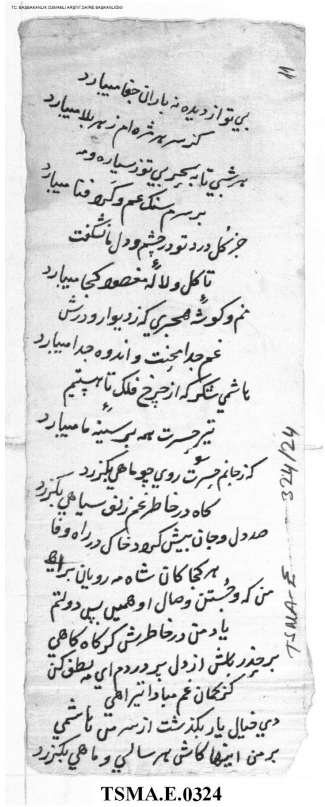
(TS_MA_E_0324_0024_007_002)



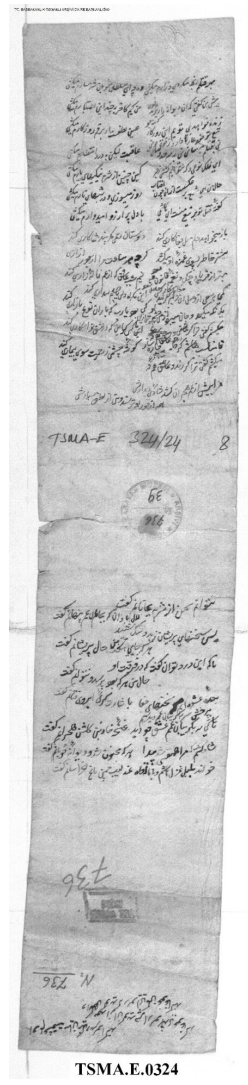
(TS_MA_E_0324_0024_005_001)



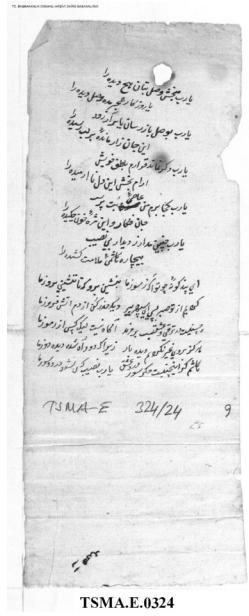
(TS_MA_E_0324_0024_010_001)



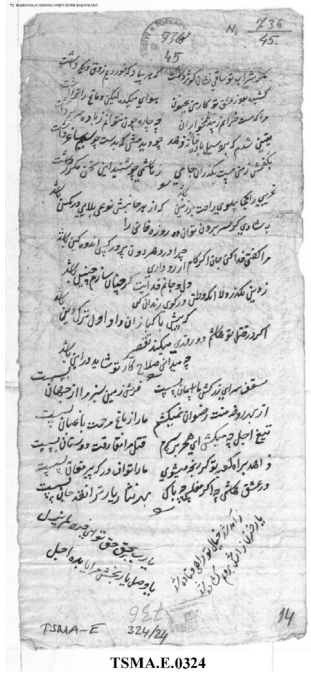
(TS_MA_E_0324_0024_011_001)



(TS_MA_E_0324_0024_008_001)

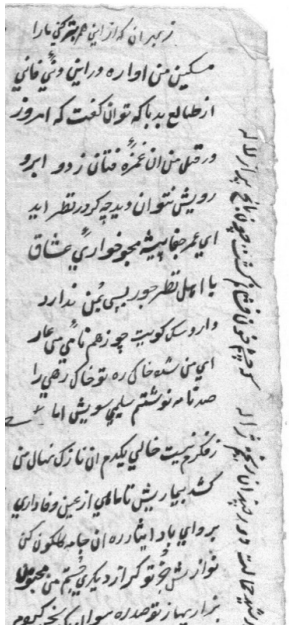


(TS_MA_E_0324_0024_009_001)

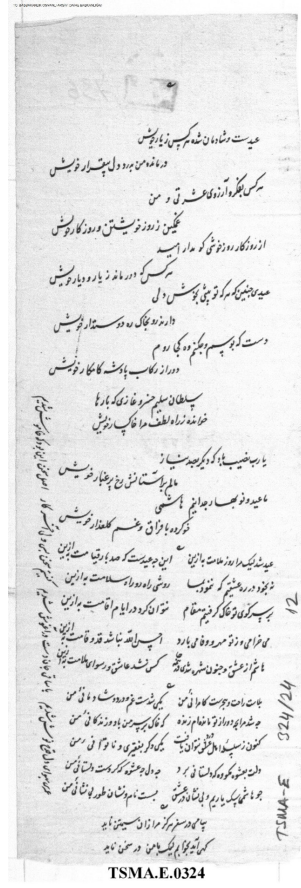


TSMA.E.0324

(TS_MA_E_0324_0024_014_001)

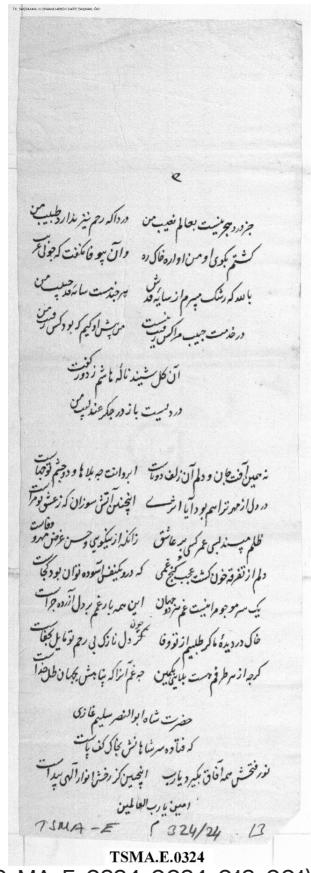


(TS_MA_E_0324_0024_014_002)



TSMA.E.0324

(TS_MA_E_0324_0024_012_001)



TSMA.E.0324

(TS_MA_E_0324_0024_013_001)

منابع و مواخذ:

Bardakçı, Murat (1986). *Meragalı Abdülkadir*, İstanbul, Pan Yayınları.

BOA, TS_MA_E_0324_0023.

BOA, TS_MA_E_0324_0024.

BOA, TS_MA_E_0324_0025.

Dedeyev, Bilal (2009). "15-16. Yüzyıllar Azerbaycan-Osmanlı Kültürel İlişkilerinde Mühim Rol Oynayan Bazı Şairler", *Journal of Azerbaijani Studies*.

Hammer Von, P. B. J. (1984). Osmanlı Devleti Tarihi, C. IV, Haz.: M. çevik-E. Kılıç, Üçdal Neşriyat, İstanbul.

Heiderzadeh, Tofiqh (1998), "İran Alimlerinin Osmanlı Devletine Gelişi ve Osmanlı Bilimine Katkıları (Timur Döneminin Başından Safevi Döneminin Sonuna kadar)", *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, Sa. 2, İstanbul.

Hoca Sadeddin Efendi (1979). *Tâcü't-Tevârih*, C. IV, Kültür Bakanlığı Yayınları, Sadeleştiren: İ. Parmaksızoğlu, İstanbul.

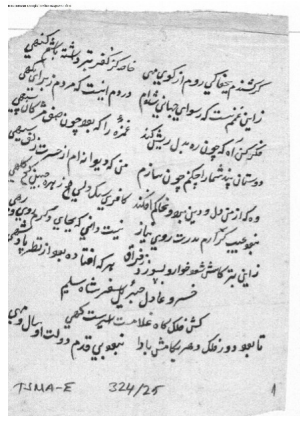
Komisyon (1981)."Hâşimî"ve"Hâşimî-i Acem", *TDEA*, C. 4, İstanbul (Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü, teis.yesevi.edu.tr).

Mermutlu, Bedri (2015). "Ahmedoğlu Şükrullah ve Eserleri: Tespitler, Tenkitler", *Sultan II. Murad ve Dönemi*, Ed. İsmail Yaşayanlar, Bursa, Bursa Osmangazi Belediyesi Yayınları.

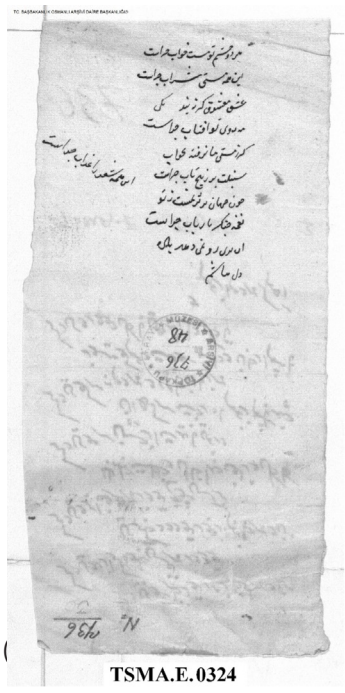
Okumuş, Ömer (1993). "Câmî Abdurrahman", DİA, C. 7, İstanbul.

Öztuna, Yılmaz (1977). Büyük Türkiye Tarihi, C. 3, Ötüken Yayınevi, İstanbul.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı (1975). Osmanlı Tarihi, C. 2, 3. Bsk, TTK Yayınları, Ankara.



(TS_MA_E_0324_0025_001_001)



(TS_MA_E_0324_0025_003_002)

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Declaration of Interests: The authors have no conflicts of interest to declare.

Funding: The authors declared that this study has received no financial support.

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI
ATATURK UNIVERSITY PUBLICATIONS

A Journal of Iranology Studies

Research Article *Araştırma Makalesi*

DOI: 10.5152/AJIS.2023.220411

Evolution of Sassanids Coins at the Beginning of Islam

Leila Mohammadi

Department of Iranian Studies, Alicante University, Valencia, Spain

ABSTRACT

Coins are considered the most important human memorials. They reflect the cultural elements of different countries. In addition to cultural issues, they can reveal the historical anecdote of the past conquerors and the defeated people. Having an ancient background, Iran territory had not been excepted from the historical adventure of the coins. Iranian coins had various icons and reflected the event from the Achaemenid era to Sassanids times. They were undoubtedly valid all around the territory during glorious Sassanids times. They also had their validity as well as their cultural role and importance for a long time after Sassanids decadence. Accordingly, they played an important role in Muslim trading from the beginning of Islam to A῾bd-ul-Mālik Marvān time. This article aimed to study the changes in Iranian coins from the Sassanids times to the Umayyad dynasty.

Keywords: Coin, Iranian coins, Sassanids, Sassanid Arab, Umayyad

INTRODUCTION

One of the research branches relating to history and archeology is numismatics. Coins are valid documents considered as an illustrated history of mythology, customs, and governing method of civilizations and empires of the world. These very important documents are more resistant than other ancient and historical materials. They maintain their structure well, unlike perishable elements such as wood, cloth, bone, skin, and even adobe. Due to this issue, their importance will increase more than others. Nowadays, we know well that all human trades and bargaining had been performed by exchanging goods and materials before the advent of coins. However, with the start of the metal era (6000 BC), the human economics system was changed immensely; the explorations of the archeologists presented many interesting points worldwide before adverting the coins. The older men of that time prepared ingot, ring, and bar-shaped objects from different metals such as copper, silver, and gold. They also used them in their bargains. Some examples include the rings explored in Demergān exploration in Armenia in (1889), the *Outen* Egyptian rings, and copper rods explored in Mohenjo-dāro explorations in present Pakistan. Such rings also have been obtained in Šūša exploration in 2000 BC. In addition, there are some explored silver rings of Noushijan Tappe that scientists believe belonged to the Medes times (Bivar, 1971: 97–11). The Greek historian Herodotus believed that Lydians were the first to mint gold and silver coins (First book, 94th paragraph).[1] However, the coins with certain names and carats were created during the time of Dāryuš, the great Achaemenid in Iran, in 515 BC (Schmitt, 1985: 422). At that time, two kinds of coins, golden coins called Daric and silver coins called Shekel, were used.

The picture of the king standing with a jagged crown on his head and an arc and spear in hand were carved on the coins. Since it showed an Archer's characteristics, Greece called these Achaemenid Iranian coins *Sāzitāri*, which means an Archer (Rezāie Bāghbidi, 2012: 5). Also, there was a quiver full of arrows on the coins, whereas, on the Shekel coins, the king held a dagger instead of a spear.

Achaemenid Darics had special credit at that time. In other words, they were considered the most valuable economic devices. In addition, some Achaemenid governors minted coins in their territory. The Achaemenid coins at the time of Ardašir II and III had been changed a little

Received/Geliş Tarihi: 12.06.2022
Accepted/Kabul Tarihi: 27.02.2023

Corresponding Author/Sorumlu Yazar: Leila MOHAMMADI
E-mail: leilamohamadi22@yahoo.com

Cite this article as: Mohammadi, L. (2023). Evolution of sassanids coins at the beginning of islam. *A Journal of Iranology Studies*, 18(1), 15-19.

Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

1 Herodotus, Translate. A.D. Godley, 4 vols, Cambridge, 1920.

so that the picture of the Archer holding an arc in one hand and a spear on the other hand had been changed into an Archer who was shooting arrows. There were many Achaemenid coins explored all around the world at that time. For example, 300 Daric coins belonging to Dāryuš and Xerxe's time were obtained from a region in Egypt around Suez Canal. After the Achaemenid Kingdom was overthrown in 330 BC, their coins had credit up to a century after them, and so some banks still minted the Achaemenid coins. This is very considerable from cultural and historical points of view these days (Ibid, 9–10).

After the Achaemenid Kingdom was overthrown by Macedonian Alexander in 323 BC, Iran's territory was in captivity of the Macedonian Conqueror and his successors for 100 years. Although the Achaemenid coins still had their values, the young conqueror ordered to mint a new coin with his picture. It is considered one of the artistic masterpieces of the ancient world. The seleucid era, considered the successors of Alexander in Iran, also had left various coins. Although there was no writing on Achaemenid coins, the name of their governor was minted on the coins left by Seleucid in the old Greek writing (A´zami Sangsari, 1970: 10).

After a conflict among Macedonia, Parthians with Arašk's leadership could ruin Seleucid from any part of Iran. They gradually dominated Iran totally. Parthian Mehrdād I was a person who could give back the Achaemenid who lost glory to Iran in 138 BC. It is more interesting to know that 15 years after him, Mehrdād II reached Iran to a superior level again in 123 BC.

Although Parthian has left several ancient buildings, their coins are the most important documents to familiarize with this glorious ancient dynasty. Despite Macedonia and Achaemenid, an interesting point about Parthian's coins is that they were not gold. However, there was just one exception about Venen kingdom. It is said that Venen used Roman hireling in his army. These soldiers demanded their wages in golden coins. This article's writer believes that the reason was belief basis, since Parthians had high financial and economic power like Seleucid and Achaemenid. In addition, the title of their coins should be cited as the Greek word *Phil Helen*, the lover of Greece. In addition, many coins included Greek goddesses such as Apollo, Zeus, Nike, Athena, and Hercules.

Nevertheless, during Parthian Balāsh I time, this was not true. In a country, the governor's name in Parthian Pahlavi writing was minted on their coins, and instead of the Greek goddess, they minted a picture of a firework on their coins (Derakhshi, Shāhbazi; 2015: 311–336) while sometimes during Parthian, some governors such as *Fartedārān* (Alram, 1987) and *Elymais* (Alram, 1986) minted independent coins in some region of Iran like Fars and Khuzestān, and Sassanid coins became intensively common after Sassani Ardašir winning over Parthian Ardavān in 224 AD. At that time, Iran was totally under their dominion. Accordingly, Sassanid coins are considered as the most valuable document of Iran's history and culture. Sassanid minted gold, silver, and bronze coins. The gold coins are called Dinar, and the silver ones are called Dirham. It can be seen in the picture of the Sassanid kings with their special crown and their names in Pahlavi writing on these coins. Fireplace was also an important issue on these coins (Bayāni,2006). The importance of the Sassanid coins was so great that they significantly impacted the coinage at the beginning of Islam. What was mentioned previously in this article was a brief description of Iranian coins' changes before the advent of Islam. The following will be the study of Islamic coins and their minting process in Iran.

THE FIRST COINS AFTER SASSANID ERA

From Sassanid Government's defeat by Arabs to Zand Dynasty's time, Iranian coins along with these changes had undergone many evolutions. Each of them reflects the culture of Iran country by itself. Yazdgerd III, the last Sassanid king, was killed in Merv in 652 AD. However, the current of Sassanid coinage was still done in the north of Iran. In Gilān, *Gāvbārān* family was governing and called themselves the generation of the Sassanid Jāmāsb. They have left numerous beautiful coins as memorials which contained the picture of Khosrow Parviz, but the name of a leader of Tabarestān was on them rather than Khosrow Parviz's name. Fireplace also can be seen on them. Further, the name of the dynasty's governors included Gīl, Dāboyeh, Farkhān, and Dāzmehr. The last of them was Spāhpat Khorshid, from whom also such coins as Sassanid coins had left (A´zami Sangsari, 1973: 171). Despite his severe resistance in front of Mansour Abbāsi, Spāhpat Khorshid inevitably accepted defeat in 144 AH, still the mint of these coins constantly continued up to a few years after him (Figure 1).

TABARESTĀNI ARAB COINS

After Abbasid had dominated on Tabarestān, they governed this region of Iran for about 52 years. As mentioned above, Abbasid governors still minted the coins of Tabarestān's rulers, which was an imitation of its Sassani origin. The difference was that the new governors minted the name of Abbasid Caliphate in Pahlavi or sometimes Kufi writing on the coins, Omar-ibn-A´la and Khāled were from these governors.

However, there were many changes to these coins during the governing time of Fadil-ibn-Sahl who is considered the last governor of Tabarestān by the way (Sarfarāz, 2000: 131), because the picture of Khosrow Parviz had been cleared on the coins and the icon of fireplace had been ruined from them. In addition, his name was seen on one side of the coins, and on the other side, a phrase of Muslims, *lā ʾilāha ʾillā llāhu Muḥammadun rasūlu llāhi* means there is no God except Allāh Mohammad is the prophet of Allāh was seen (Figure 2). It is obvious that Tabarestān's people

Figure 1.
The Coin of Tabarestān Governor, Spāhpat Khorshid, Reflects Sassanid Tradition at the Beginning of Islam (https://wikipedia.org/wiki).

Figure 2.
The Coin of the Arab-Tabarestān Governors at the Beginning of Islam (Fazeli, 2012: 112).

had adhered to the Sassanid rituals. Moreover, these coins reflect the above claim.

UMAYIYAD COINS

It is said that the current money of the Islamic era had been the Sassanid Dirhams and Dinars from the eve of Islam to Umayyad time. Some coins were also minted, which were well-known as Arab-Sassani then. Further, they were minted mostly from the coins which belonged to the end domination of *Yazdgerd* III. After 31 AH, mottos such as *Bismillāh*, *Barekat*, and *Rabbi Allāh* had been written on the Sassani coins. In addition, they almost had been without the name of governor or Calipha for 10 years. It was in the Muawiah time that the name of Khosrow, Sassani governor, was left out of the coins (Figure 3), and the name of Muawiah was minted in Sassani-Pahlavi writing on those coins (Belzari, 1975: 466–470).

Other Umayyad rulers continued their method of coinage after Muawiah. Further, an interesting coin was minted in Istakhr during Bashar-ibn-Marvān, A´bd-al-Malik Marvān's brother. In addition, the ruler's name in Pahlavi's writing was on this coin. However, the phrase of witness to Allāh as God and Mohammad as God's prophet was written around it. Also, the ruler or

Calipha's picture as he was making prayers rather than the picture of a fireplace was minted on the back of the coin (Figure 4).

According to historians, it is during A´bd-al-Malik Marvān's era that the first Islamic coins were minted. There were no human pictures or Pahlavi writing on this coin. Further, the Quran verses called *Ikhlas* was seen on one side of the coin, and on the other side, an Islamic sentence *lā ʾilāha ʾillā*

Figure 3.
Muawiah's Coin on Which His Name Was Minted in Pahlavi Writing, The Picture of Khosrow II (https:/www.wikiwand.come/en/Muawiya_II).

Figure 4.
Bashar-ibn-Marvān's Coin: Elimination of the Sassanid Fireplace From the Coin and the Picture of the Ruler Making Prayers (https://publicinsta.com/dKJEK-jzLX).

Figure 5.
A´bd-al-Malik Marvān's Coin and Passing From Sassanid Tradition (http://malekmuseum.org/artifact/5001.06.01689/).

llāhu waḥdahu lā šarīka lahu means there is no God except Allāh and the God is just one was seen (Figure 5).

After that time, the previous method of coinage such as Sassanid method was left out. Meanwhile, the Caliphas dominated Iran and the other Islamic territories and minted a coin on which was minted Arabic and Kufi writing, almost since 79 AH. Arab-Sassani coins were replaced by other coins anymore (Bates, 1987: 225).

CONCLUSION

The above-mentioned issues were a brief overview of the evolution of Iranian coins from the eve of Islam to the end of Umayyad caliphate. As mentioned above, Sassanid coins not only stayed in history, culture, and economy of Iran even after Sassanid decadence but also maintained their culture and role in Iran and Islam territory for years. This resulted from the profound civilization of the Sassanid dynasty, which had governed Iran country about five centuries. However, Sassanid coins change into Islamic form and have made context for other historical times of Iran up to the present time.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Declaration of Interests: The authors declare that they have no competing interest.

Funding: The authors declared that this study has received no financial support.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

REFERENCES

A´zami Sangsari, Cheraghali. 1970. "Evolution of the coin in Iran from Achaemenid to the beginning of Islamic era". *Honar wa Mardom [Art and people]*, N-100, pp. 9–14.

A´zami Sangsari, Cheraghali. 1973. "The coin of Gāvbārān Tabarestān and Caliph's coins". *Barrasihaye Tarikh [Historical Studies]*. The eight year, 1–2, PP 171.

Alram, M. 1986. *Nomina propria irancia in nummis*. Materialgrundlagenzu den iranischen personennamenbuch, band IV, wien.

Alram, M. 1987. "Eine Neue Drachme Des Vahbarz (Oborzos) Aus Der Persis?", *Litterae Numismaticae Vindobonenses* 3, Wien: OeAW, 1987.

Bates, M. 1987. Arab Sassani coins, in *Encyclopaedia Iranica*, vol. II, ed. E Yarshater, London and New York, pp. 225–229.

Belazeri, Ahmad-ibn-Yahyā-ibn-Jāber. 1975. *Fūtūh al-Buldān*. Tahghigh: Abd-ul-Allāh Anīs-al-Tebā, Beyroot;Dar-al-Nashr-al-Jāmeīīn.

Bāyani, Malekzādeh. 2006. *The history of the coin from the oldest time to Sassanids time, 7th E*. Tehran, Tehran University.

Bivar, A. D. H. 1971. "A Hoard of Ingot-Currency of the Median Period from Nūsh-i Jān, near Malayir", *Iran: Journal of the British Institute of Persian Studies*, vol. IX, pp. 97–111.

Derakhshi, Hasan. Shahbāzi, Zahra. 2015. "An overview on Phartian coins", *Tarikhi Pazhuheshi [History Research]*, N62, pp. 311–336.

Fazeli, Mohamad Taghi. 2012. "The study and conforming of Sassanid coins and Tabarestāni coins based on Pahlavi writing", *Special and scientific quarterly of Iran Archeology*.

Herodotus, 1920. translate, A. D. Godley, 4 vols, Cambridge.

Rezāie, Bāghbidi, Hasan. 2012. "Introduction: The advent of the coinage in Iran", *The book of Moon, Histori and Geoghraphy*, N, 178, pp. 2–9.

Sarfarāz, Ali Akbar. 2000. Coins of Iran, Tehran, Samt.

Schmitt, R. 1985. "Achaemenid Dynasty", in: *Encyclopaedia Iranica*, vol. I, ed. E. Yarshater, London/New York, p. 442.

https://fa.wikipedia.org/wiki

https://wikiwand.com/en/Muawiya_II

https://publicinsta.com/media/dKJEK-jzLX

http://malekmuseum.org/artifact/5001.06.01689/

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI
ATATURK UNIVERSITY PUBLICATIONS

A Journal of Iranology Studies

Research Article *Araştırma Makalesi*

DOI: 10.5152/JIS.2023.22514

بررسی حیات، ممات و معاد در دیوان فارسی سلطان سلیم اوّل

Sultan Yavuz Sultan Selim'in Farsça Şiirlerinde Hayat, Ölüm ve Diriliş Konularının İncelenmesi

Examination of Life, Death, and Resurrection in the Persian Poems of Sultan Selim I

Majid Mousazadeh

The University of Tabriz, Tabriz, Iran

چکیده

مسئله حیات، ممات و معاد یکی از مهم‌ترین مباحثی است که بشر از آغاز زندگانی به آن توجّه خاصی داشته و برایش همیشه دغدغه و سؤال بوده‌است. با توجه به تحقیقاتی که قبلاً در این زمینه صورت گرفته‌است، شاعران و نویسندگانی چون سعدی، حافظ، خیّام، سنایی و ... دیدگاه و فلسفهٔ خاص خودشان را نسبت به زندگی طرح کرده‌اند. یک عدّه زندگی در این دنیای فانی را اساس قرار داده و با عدم اعتقاد به دنیای دیگر به خوشباشی و خوش‌گذرانی پرداخته‌اند. عدّه‌ای دیگر مرگ را موهبت الهی و یا واسطه و نجات دهندهٔ انسان از این دنیای ناپایدار و رساننده به دنیای اخروی و ابدی دانسته‌اند. بعضی از صاحب‌نظران هم به حیات اخروی و معاد اعتقاددارند و زندگی قبل از آن را ابزار و راهی برای رسیدن به این مهم می‌دانند؛ اما در این میان تحقیق و پژوهشی در مورد دیدگاه یک صاحب‌نظری که دو شخصیت پادشاهی و شاعری را هم‌زمان دارد، جایش خالی و شایان توجه است. سلطان سلیم اوّل، پادشاه و شاعر عثمانی، غالباً در اشعار فارسی خود به حیات دنیوی اشاره دارد. امّا حیاتی که توأم با پندهای اخلاقی و تعلیمی باشد. توضیح اینکه او اگرچه در دیوان شعر فارسی خود که حدوداً مشتمل بر صد غزل است به خوشباشی و زندگی دنیوی اشاره دارد، اما در کنار این مضامین دائماً ناپایداری این دنیا، قضا و قدر حاکم بر این دنیا، ابن‌الوقت بودن را گوشزد می‌کند. همچنین در ابیات پراکنده در مورد مرگ و زندگی پس از مرگ نیز حرف می‌زند. در این مقاله با روش توصیفی- تحلیلی و با مطالعهٔ همه جانبهٔ دیوان شعر فارسی سلطان سلیم اوّل، ابتدا ابیات و نمونه‌هایی که به نگرش و جهان‌بینی این شاعر اشاره دارد، استخراج شده‌است. سپس با تقسیم‌بندی این نمونه اشعار و ذکر دیدگاه شاعر و پادشاه عثمانی، جهان‌بینی و نظرات شاعران بزرگ ایرانی که هم‌نظر با این شاعرِپادشاه هستند یا به‌نوعی تأثیر خود را به این شاعر رسانده‌اند، ذکر شده‌است.

کلیدواژگان: حیات، ممات، معاد، سلطان سلیم اول، شعر فارسی

ÖZ

Hayat, ölüm ve diriliş konusu, insanoğlunun var olduğu ilk günden beri üzerinde özellikle durduğu ve her zaman merak ettiği en önemli konulardan biridir. Bu alanda daha önce yapılmış araştırmalara göre Sa'dî, Hafız, Hayyam, Senâî gibi şair ve yazarlar hayata karşı kendi görüş ve felsefelerini ortaya koymuşlardır. Bazı insanlar hayatlarını bu ölümlü dünya üzerine kurmuşlar ve başka bir dünyaya inanmadan eğlenmişler. Bazıları da ölümü ilahi bir hediye veya insanın bu istikrarsız dünyadan ahirete ve ebedi dünyaya götüren bir aracı ve kurtarıcısı olarak kabul etmişlerdir. Bazı uzmanlar da ahirete ve dirilmeye inanırlar ve bundan önceki hayatı bu amaca ulaşmanın bir yolu olarak görürler; Ancak bu arada kral ve bir şairin iki karakterini aynı anda taşıyan bir âlimin bakış açısıyla ilgili araştırmalar boş ve dikkate değerdir. Osmanlı padişahı ve şairi Sultan I. Selim, Farsça şiirlerinde sık sık dünya hayatına atıfta bulunur. Ama ahlaki ve eğitici tavsiyelerin eşlik ettiği hayat. Açıklaması şudur ki, yüz kadar soneden oluşan Farsça şiiri Dîvân'da saadete ve dünyevi hayata atıfta bulunsa da, bu dünyanın sürekli istikrarsız bu temaları ile birlikte hakim olan İbnü'l-vakt olduğuna da dikkat çeker. Bu dünyanın kaderi. Ayrıca dağınık ayetlerde ölümden ve ölümden sonraki yaşamdan bahseder. Bu makalede, betimsel-analitik bir yöntemle ve Sultan I. Selim'in Fars şiiri Divanı'nın kapsamlı bir incelemesi ile bu şairin tutum ve dünya görüşüne gönderme yapan ayet ve örnekler çıkarılmıştır. Daha sonra bu şiir örneği bölünerek şairin ve Osmanlı padişahının görüşlerinden bahsedilerek, bu şair-kral ile aynı fikirde olan veya bir şekilde bu şairi etkilemiş olan büyük İranlı şairlerin dünya görüşlerine değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Hayat, ölüm, diriliş, Sultan I. Selim, Fars şiiri

ABSTRACT

The issue of life, death, and resurrection is one of the most important issues that human beings have paid special attention to since the beginning of their lives and have always been considered and questioned. Based on previous research in this field, poets and writers such as Saadi, Hafez, Khayyam, Sanai have expressed their views and philosophies about life. Some people have built their lives in this mortal world and have started having fun by not believing in another world.

Geliş Tarihi/Received: 03.02.2023
Kabul Tarihi/Accepted: 03.03.2023

Sorumlu Yazar/Corresponding Author: Majid MOUSAZADEH
E-mail: majidmousazadeh97@gmail.com

Cite this article as: Mousazadeh, M. (2023). Examination of life, death, and resurrection in the persian poems of sultan salim I. *A Journal of Iranology Studies*, 2023 18(1), 19-25.

Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Others have considered death as a divine gift or a mediator and savior of man from this unstable world leading to the Hereafter and the eternal world. Some scholars also believe in the Hereafter and the Resurrection and consider the life before it as a medium and a way to achieve this important thing. But in the meantime, there is a significant gap in research on the views of experts who have both a royal and a poetic personality. Sultan I. Selim, the Ottoman king and poet, often refers to worldly life in his Persian poems. But a life that is accompanied by moral and educational advice. Although he refers to happiness and worldly life in his collection of Persian poems, which includes about a hundred lyric poems, but along with these themes, he constantly warns of the instability of this world, the destiny that rules this world. They also speak of scattered verses of death and life after death. In this article, the first verses and examples that refer to the attitude and worldview of this poet have been extracted by descriptive-analytical method and by a comprehensive study of the collection of Persian poems of Sultan I. Selim. Then, by dividing this sample of poems and mentioning the views of the Ottoman poet and king, the worldviews and opinions of the great Iranian poets who agreed with this poet's king or in some way influenced him, are mentioned.

Keywords: Life, death, Persian poetry, resurrection, Sultan I. Selim

۱. مقدمه

تاریخ زندگی بشر بیانگر این موضوع است که مواردی چون: «از کجا آمده‌ام؟ آمدنم به خاطر چیست؟ به کجا خواهم رفت؟» همواره برای انسان یک دغدغه ذهنی است، به همین خاطر مردمان عادی، صاحب‌نظران و اندیشمندان در مورد زندگی دنیوی و اخروی، مرگ نظرات خاصی را بیان کرده‌اند. به‌طوری‌که هرکسی با توجه به جهان‌بینی خود مطالبی را در نوشته‌ها و مکتوبات خودشان آورده‌اند، ولی هیچ‌کدام از این برآیندهای تفکر انسانی، دریچه‌ای از این راز را باز نکرده‌اند. به‌طوری‌که باوجود منابع و نوشته‌های زیادی هنوز انسان آن توانایی را پیدا نکرده است که بتوان به کمک آن پی برد چه راز و نکته‌ای پسِ پرده وجود دارد. «این اقرار و اذعان به ناتوانی در کشف حقیقت هستی، نه‌تنها شخص را شایسته عناوینی از قبیل کفر و الحاد نمی‌کند، بلکه دلیل سستی عقیده به خالق گیتی هم به شمار نمی‌آید؛ زیرا تنها نمایانگر اشتیاقی مقدس در فهم چگونگی جهان است» (قنبری، ص 126 :1384) با توجه به این نظرات عدّه‌ای از صاحب‌نظران نظرات غالب خودشان را بر دنیای مادی گذاشته‌اند و این دنیا را اساس زندگانی قرار داده‌اند و مولّفه‌های مربوط به این دنیا را در آثار خود متذکر شده‌اند. عده‌ای از مردم، زندگی اخروی را طالب‌اند و برای رسیدن به آن ازتمایلات و خوشی‌ها و وابستگی‌های دنیوی دوری می‌کنند. بعضی نیز خواهان مرگ هستند و آن را واسطه‌ای برای رسیدن به دنیای اخروی و نجات‌دهنده و رهاننده از این دنیای فانی می‌دانند.

گر یک نفست ز زندگانی گذرد — مگذار که جز به شادمانی گذرد
هشدار که سرمایه سودای جهان — عمرست چنان کش گذرانی گذرد

(خیّام، ص 131)[1]

در این دو بیت، خیام با توجه به جهان‌بینی خود در اغلب اشعار خودش مردم را دعوت به خوشی باشی و لذت بردن از زندگی مادی و غنیمت شمردن لحظه می‌کند و همیشه در اشعارش متذکر می‌شود «چون عاقبت کار جهان نیستی است، انگار که نیستی چو هستی خوش باش[2]»؛ زیرا که او دوست ندارد زندگی دنیوی و زودگذر همراه با درد، الم و رنج سپری شود.

ولی در دو بیت زیر هم ناصرخسرو با توجه به مکتب و عقیدهٔ خود، به شفیع بودن پیامبر در آخرت اشاره دارد و همواره چشم امید به بخشش و فضل خداوند به‌واسطه پیامبر شفاعت بخش دوخته است. این بیت می‌تواند بیانگر این موضوع باشد که انسان همواره در دادگاه الهی بخشیده می‌شود به شرطی که همواره ایمان خود را نسبت به معاد، پیامبر و بخشش الهی در دلش داشته باشد. پس اغراض ثانوی این ابیات می‌تواند دعوت به زندگی پایدار و جاودان در دنیای آخرت باشد که ناصرخسرو، حکیم و شاعر ایرانی بدان اعتقاد دارد:

پشتم قوی به فضل خدای است و عترتش — دارم شفیع پیش رسول آل و عترتش
پیش خدای نیست شفیعم مگر رسول — تا در رسم مگر به رسول و شفاعتش

(ناصرخسرو: ص 179)[3]

اما در ابیات:

این مرگ که خلق لقمهٔ اوست — یک لقمه کنیم و غم نداریم
تو غرقهٔ وام این قماری — ما وام‌گزار این قماریم

(مولانا: ص 589)[4]

مولانا به مرگی اشاره دارد که خودش را برای آن داوطلب می‌داند. این ابیات به‌طور آشکار بیانگر این است که ما خود برای این مرگ آمده‌ایم و با ادا کردن حق مرگ، خودمان را یک قدم به زندگی حقیقی نزدیک می‌کنیم؛ که در ادبیات فارسی از آن به مرگ اختیاری اشاره‌کرده‌اند. توضیح اینکه این افراد مرگ را پلی می‌دانند که آن‌ها را به زندگی حقیقی نزدیک می‌کند. یا مثلاً در این ابیات زیر تمرکز عمده سنایی را در هر سه بخش حیات (که آن را ناچیز می‌داند و توصیه به گذشتن از آن را دارد). ممات (که آن را گذرگاهی به‌سوی تکامل می‌داند)؛ و معاد (که سرای دیگر را سرای جاودانی و به کمال رسیدن آدمی می‌داند) شاهد هستیم:

بمیر ای دوست پیش از مرگ اگر می زندگی خواهی — که از شمشیر بویحیا نشان ندهد کس از احیا
به تیغ عشق شو کشته که تا عمر ابد یابی — که ادریس از چنین مردن بهشتی گشت پیش از ما[5]

(سنایی، ص30«قصیده 8)

با در نظر گرفتن این نوشته‌ها و نظراتی که در دیوان شاعران و نویسندگان صاحب سبک ایرانی وجود دارد، به سراغ سلطان سلیم اول، پادشاه ترک حکومت عثمانی، می‌رویم. در طول تاریخ پادشاهانی بودند که علاوه بر فتوحات، جهانگشایی‌ها و توسعهٔ قلمرو و حیطهٔ حکمرانی، به شعر و شاعری نیز علاقهٔ خاصی داشتند به‌طوری‌که با دادن صله و هدایا به شاعران و نویسندگان، آن‌ها را در این راه حمایت می‌کردند که استاد ابوالقاسم حالت، شاعر، طنزپرداز ایرانی در یک تحقیق جامع تحت عنوان «شاهان شاعر»[6]، این پادشاهان خوش‌ذوق را همراه با اشعارشان دسته‌بندی کرده‌اند؛ اما «یاووز سلطان سلیم، فرزند سلطان بایزید دوم، پادشاه عثمانی، در سال 875 (1470) در آماسیّه به دنیا آمده و در سال 918 (1512) به سلطنت دولت عثمانی رسیده و در سال 926 (1519) درگذشته است. علاوه بر اشعار ترکی و عربی، دیوان شعری به فارسی دارد.» (واحد، ص 287 :1397) سلطان سلیم مرد سیاست و حکمرانی بود ولی علاقه و شوق او به ادبیات و شعر او را شاعر کرده است همان‌طور که در سطور بالا اشاره شد او علی‌رغم اینکه ترک است علاوه بر اشعار ترکی‌اش دیوان شعری به یادگار گذاشته که به زبان فارسی است. به‌طوری‌که با خواندن آن اشعار، بوی سروده‌ها و ابیات ایرانی به مشام می‌رسد،

1 رباعی شماره 86، به تصحیح محمد علی فروغی قاسم غنی:1391.
2 رباعی شماره 116، به تصحیح محمد علی فروغی قاسم غنی:1391.

3 قصیده شماره 122، تصحیح، مقدمه و تعلیقات: محقق، مهدی، مینوی، مجتبی:1357.
4 غزل شماره 1572، دیوان شمس تبریزی به تصحیح دکتر بدیع الزمان فروزانفر: 1376.
5 دیوان حکیم ابوالمجد مجدود بن آدم سنایی غزنوی، شماره قصیده7 به تصحیح مدرس رضوی:1388.
6 شاهان شاعر: به قلم ابوالقاسم حالت: 1330–1339 هجری شمسی.

توضیح اینکه، این پادشاه شاعر در اکثر سروده‌های خود مضامین را از شاعران ایرانی چون مولانا، سعدی، حافظ گرفته و با دست‌کاری هنرمندانه آن‌ها را در دیوان خود آورده است. «سلطان سلیم عثمانی پادشاه با حشمت و یگانه شاعر فارسی‌گوی در دوره خود[7] محسوب می‌شود. طبیعت شعر او نیز در غایت قوّت و سلاست و متانت هست. نازکی خیال، فصاحت و بلاغت و سوز و درد از ویژگی‌های شعر وی در جلوه‌گری است. تحلیل اشعار وی نشان می‌دهد که سلیم از عارفان دل‌سوخته و سالکان دلباخته به شمار می‌رود. رنگ و بوی عرفان این شاعر از عرفان ایرانی متأثر بوده و به وساطت ذوق و هنر عاشقی به عشق حقیقی ختم شده است»(حسن‌زاده، ص 21 :1390) با در نظر گرفتن این موارد و ویژگی‌ها، دیوان وی مورد بررسی قرار گرفته‌شده است. که پس از بررسی دقیق سروده‌های این پادشاه شاعر، مضمونی از ابیات او استخراج‌شده و به‌نوعی یک سنت فکری در بین شاعران و صاحب‌نظران نامیده شده که آن مسئله حیات، ممات، معاد است. این موضوع یکی از درون‌مایه‌هایی است که همواره صاحب‌نظران در مکتوبات خودشان با در نظر گرفتن جهان‌بینی و دیدگاه خودشان در مورد آن مطالبی را آورده‌اند، ولی ازآنجایی‌که سلطان سلیم دو شخصیت پادشاهی و شاعری را توأم دارد، در دیوان فارسی خود در مورد این مسئله ابیاتی را آورده است که نشان‌دهندهٔ دیدگاه این پادشاهِ شاعر است. پرداختن به این موضوع از آن نظر مهم است که سلطان سلیم هم تفکر شاهانه دارد و هم تفکر شاعرانه.

۲. بیان مسئله و روش کار

قرآن کریم همواره در مورد زندگی دنیوی، مرگ و آخرت آیاتی را آورده است که در این آیات سعادت را از

آن‌کسانی می‌داند که به این دنیای فانی وابسته نشود و مرگ باسعادت را پلی برای رسیدن به دنیای آخرت بداند:

«از دیدگاه قرآن، انسان از دو عنصر مادی و روح الهی ترکیب یافته است که عنصر مادی مخصوص دنیاست و روح الهی از عالم بالاست. این دو تا زمانی که همراه یکدیگرند، در حیات دنیوی به سر می‌برند و آنگاه‌که از یکدیگر جدا شوند و مرگ میان آن‌ها فاصله اندازد، تن خاکی، در دنیا می‌ماند و ذرّات آن متلاشی می‌شود و روح به‌سوی خدا بازمی‌گردد و از همان لحظه حیات اخروی آغاز می‌شود و آنچه انسان به جهان آخرت راه می‌یابد؛ همانا روح با نفس اوست.»(الهامی نیا، ص 17 :1384) نمونه آیات موجود در قرآن کریم که به همین مضمون حیات و ممات اشاره دارند: «الَّذِی خَلَقَ الْمَوْتَ وَ الْحَیَاةَ لِیَبْلُوَکُمْ أَیُّکُمْ أَحْسَنُ عَمَلاً وَ هُوَ الْعَزِیزُ الْغَفُورُ؛[8] آن‌کس که مرگ و حیات را آفرید تا شمارا بیازماید که کدام‌یک از شما بهتر عمل می‌کنید و او شکست‌ناپذیر و بخشنده است» یا « کُلُّ نَفْسٍ ذائِقَةُ الْمَوْتِ ... وَ مَا الْحَیاةُ الدُّنْیا إِلاَّ مَتاعُ الْغُرُورِ؛[9] هرکسی مرگ را می‌چشد ... وزندگی دنیا چیزی جز کالای فریبنده نیست. با توجه به مطالب مذکور تمامی انسان‌ها در ذهن خودشان دغدغه زندگی در این دنیا و ترس از مرگ و چگونگی معاد رادارند، هر شخصی با توجه به اعتقادات و طرز تفکر خود سعی می‌کند که با در نظر گرفتن دنیای خود و باکم و بیش کردن چاشنی توجه به هرکدام، زندگی خود را به نیکی و خوشی جلو ببرد. حیات، ممات و معاد همواره یکی از پیچیده‌ترین مفاهیمی است که شاعران و نویسندگان با توجه به دیدگاه خود در اشعارشان بدان پرداخته‌اند. سلطان سلیم هم با توجه به اینکه هم شخصیت پادشاهی و هم شخصیت شاعری را باهم دارد، در مورد این مسئله بحث‌برانگیز اشعاری را در دیوان اشعار فارسی خود جای‌داده که نگارنده با تقسیم‌بندی نمونه اشعار موجود در دیوان فارسی او به بررسی هرکدام از موارد زیر پرداخته است تا بتوان از این طریق به جهان‌بینی این پادشاه شاعر دست پیدا کرد.

۳.پیشینهٔ تحقیق

تا جایی که نگارنده بررسی‌کرده مقالات و پژوهش‌های انگشت‌شماری درزمینهٔ حیات و ممات و معاد صورت گرفته است که نظرات هرکدام از شاعران یا نویسندگان را با بررسی نوشته‌هایشان آورده‌اند: حیات، ممات و معاد در دیوان سنایی به قلم سرکار خانم منیره احمدی، حیات، ممات و معاد در دیوان سعدی نوشته سرکار خانم سهیلا پور تقی مغانلو، همچنین بعضی از پژوهشگران در مقالاتی به‌صورت جداگانه هرکدام از مسائل زیر را مورد کاوش و بررسی قرار داده‌اند. علاوه بر موارد مذکور، دربارهٔ شیوه شاعری سلطان سلیم عثمانی هم تحقیقاتی صورت گرفته است که از مهم‌ترین آن می‌توان به تحقیق « جستاری در جلوه‌های عرفانی شعر سلطان سلیم پادشاه پارسی گوی عثمانی «اشاره کرد که به قلم دکتر شهریار حسن‌زاده نوشته‌شده‌است؛ اما تابه‌حال مقاله یا پژوهش مستقلی در مورد دیدگاه یا جهان‌بینی یک صاحب‌نظری که دو شخصیت شاعری و پادشاهی را باهم دارد، نگاشته نشده است.

۴.بحث

شاعران و نویسندگان با توجه به جهانی بینی خود در مورد حیات، ممات، معاد دیدگاه خود را در اشعارشان انعکاس نموده‌اند و در جای‌جای سروده‌هایشان در مورد زندگی در دنیای مادی، مرگ و زندگی اخروی مطالبی را آورده‌اند. سلطان سلیم اول، این پادشاهِ باذوق، هم علاوه بر اینکه در امر اسلوب و روش شاعری به سراغ شاعران ایرانی رفته در مفهوم‌سازی و مضامین شعری نیز از اشعار این شاعران صاحب‌سبک بهره‌مند شده‌است.« می‌توان گفت علاقه‌مندی این پادشاه به شعر و ادب از پدر خود به ارث رسیده است زیرا پدرش (سلطان سلیم اوّل) نیز علاوه بر پادشاهی و کارهای سیاسی از خود یک دیوان شعر فارسی به یادگار گذاشته‌است که در نوع خود شایان توجّه است. با توجه به اینکه اکثر پادشاهان و مردان سیاسی امپراتوری عثمانی به شعر و ادب فارسی علاقه‌مند بودند، سرایندگان بسیاری از ایران به آن کشور مهاجرت کردند یا به‌نوعی تأثیر خود را از ایران به آنجا رسانیدند. در این میان صاحبان سبک در شعر فارسی چون مولانا، سعدی، حافظ، جامی و ... سهمی به سزا و تأثیر مستقیم در شیوهٔ شاعری آن‌ها داشتند. محبّی و همچنین پدرش در جای‌جای اشعار خودشان از اشعار حافظ و سعدی تأثیر پذیرفته‌اند و به‌صورت مستقیم و غیرمستقیم از دیوان آنان بهره‌مند شده‌اند.»(موسی زاده، ص4 :2022) با در نظر گرفتن تمامی مضامین شعری سلطان سلیم، یکی از مهم‌ترین موضوعاتی که به‌نوعی یک سنت فکری تبدیل‌شده مسئله حیات، مرگ و معاد است که در دیوان شاعران جایی برای خود بازکرده است و شاعران با زبان شعر به توصیف این مفاهیم پرداخته‌اند که این پادشاه شاعر، سلطان سلیم اول، نیز از این امر مستثنا نیست. با بررسی دیوان فارسی او و استخراج نمونه اشعار، مواردی یافت می‌شود که نشان دهندهٔ جهان‌بینی اوست. سلطان سلیم همانند اکثر شعرا و صاحب‌نظران در دیوان خود از حیات مادی سخن می‌گوید و در اشعار خود از لذت‌های دنیوی، خوشباشی، عشق و ... صحبت می‌کند؛ اما این نهایت دیدگاه این پادشاه نیست؛ زیرا که او در اشعار فارسی خود علاوه بر دیدگاه دنیوی خود، نظری به مرگ و دنیای آخرت نیز دارد. توضیح اینکه این شاعر علاوه بر اینکه در اسلوب و روش شاعری تحت تأثیر شاعران مشهور ایرانی قرارگرفته، در مضامین و مفهوم هم ترک عادت نکرده و از سنت فکری انحراف نشده است. سلیم در اشعار فارسی خود هم از خوش‌گذرانی در این دنیا، ابن‌الوقت بودن و غنیمت شمردن دم و ... حرف می‌زند و هم دائماً ناپایداری این دنیا و همچنین مرگ و ... را یادآوری می‌کند. همچنین با آوردن چند نمونه شعر مرگ و زندگی در دنیای دیگر را یادآور می‌شود. به‌طورکلی با توجه به موارد مذکور و جهان‌بینی‌های مختلف شاعران در این حوزه، ما با سه مورد زیر روبرو هستیم:

۱,۴.حیات

حیات در معنای لغوی خود، عمر، زیست. زندگی. مقابلِ ممات. زندگانی. (دهخدا، ص 9257 :1377)؛ که در قرآن کریم هم حیات با توجه به معنایِ خودش به گونه‌های مختلف آمده است: «1. قوهٔ نامیه که در گیاهان و حیوانات موجود است ...2. به قوهٔ احساس، حیات گفته‌شده و به خاطر وجود همین قوهٔ احساس در حیوان است که به آن حیوان می‌گویند. ... 6. حیات به اعتبار دنیا و آخرت دو نوع است: حیات دنیوی و حیات اخروی (اشتروا الحیاةَ الدّنیا بالاخرةَ: { بقره 86})»(احمدی پور، صص 15 و 16: 1388). حیات در زبان عرفا، حکما، فلاسفه و... به صورت‌های مختلف ذکرشده است که هرکدام با توجه به تخصص و دیدگاه خودشان در مورد این مسئله مواردی آورده‌اند ولی با توجه به موضوع این پژوهش نمی‌توان مشروح و مفصل در این مورد توضیحی داد زیرا که مجال بیشتری برای این امر مهم لازم است. حال با توجه به تعریف حیات، با دو نوع حیات (حیات دنیوی، حیات اخروی) روبرو هستیم که حیات دنیوی همین حیات مادی و زندگی دنیوی است

7 در اینجا منظور از دوره خود، مربوط به حکومت وی میشود، زیرا در ایران هم ازدوران ساسانیان (بهرام گور) تا به امروز، پادشاهانی داشتیم که طبع آزمایی می کردند.(به عنوان مثال هم عصر با عثمانی های، شاه اسماعیل خود به ترکی و فارسی شعرهایی سروده و تخلص او هم خطائی بوده‌است. شاه اسماعیل چهار پسر داشت به نام‌های سام میرزا، طهماسب میرزا، بهرام میرزا و القاص میرزا که همه شاعر بودند.).

8 قرآن کریم: سوره ملک، آیهٔ(2).

9 قرآن کریم: سوره عنکبوت، آیات(57تا64).

و حیات اخروی هم همان معاد یا زندگی پس از مرگ است که در بخش معاد به آن پرداخته می‌شود. جهان هستی دارای مجموعه منظّمی از اجزای به‌هم‌پیوسته است که انسان با توجه قدرت و توانایی خود باید از این اجزا به نحو احسن بهره‌مند شود. آدمیزاد در این دنیای مادی با در نظر گرفتن محدودیت زمانی آن، به دنبال لذت‌ها، خوشی‌ها، اهداف خود و به زبانی ساده به دنبال حیات معقول خود می‌رود. گاه این اهداف دنیوی و گاه با توجه به جهان‌بینی فرد مربوط زندگی بعد از مرگ است. با این حساب «بدون جدی گرفتن جهان هستی، منطقی برای حیات هدف‌دار نخواهیم داشت. به همین دلیل خصیصهٔ مذکور شاید هم جنبهٔ علیت برای حیات هدف‌دار داشته باشد و هم جنبهٔ معلولی؛ زیرا اگر جدی بودن جهان هستی برای کسی اثبات شود، بدون تردید جدی بودن حیات که جزئی از جهان هستی است اثبات خواهد شد و برعکس وقتی برای کسی هدف‌دار بودن حیات اثبات می‌شود، به دلیل رابطهٔ جز با کل جهان، هدف‌داری جهان هستی نیز پذیرفتنی خواهد بود. علت اینکه حیات هدف‌دار، جهان هستی را جدی تلقی می‌کند، این است که از قانون‌های حاکم بر عالم هستی را جدی تلقی نکند، خود حیات به پوچی محکوم می‌گردد و فضیلت‌ها و ارزش‌ها جز مشتی از خیالات چیز دیگری نخواهد بود»(زارع، شانظری، ص 56 :1396) در دیوان شاعران حیات و زندگی مادی با مؤلفه‌های مختلفی همچون خوشباشی، عیش و نوش، عشق و ... آمده است که شاعران با توجه به ذوق شعری و دیدگاه خودشان در مورد این کلیدواژگان مطالبی را آورده‌اند. حال با توجه به این موارد مذکور و با بررسی دیوان فارسی سلطان سلیم، نمونه اشعاری در مورد حیات و نحوه زندگی در این دنیای فانی و همچنین زندگی پس از مرگ استخراج‌شده که هرکدام از این ابیات بیانگر زمینه‌های مختلف حیات و زندگی است که می‌تواند جهان‌بینی شاعر و پادشاه عثمانی را در بربگیرد.

۱،۱،۴. خوش‌گذرانی در دنیای مادی

ابیاتی که در دیوان فارسی سلطان سلیم به خوشباشی، لذت بردن از تعلقات دنیوی، پرداختن به مادیات اشاره دارد توضیح اینکه شاعر با آوردن این ابیات در اشعار خود از مخاطب شعرش دعوت به خوش‌گذرانی و غنیمت شمردن دم می‌کند.

ساقیا می ده که سازم روی‌زرد خویش آل[10] / مطربا بنواز چنگی تا کند دل حسب حال

(سلیم: ص 71)

در پیش رند تختهٔ میخانه به ز تخت / یکدم که بگذرد به خوش به ز عمر نوح[11]

(همان: ص 45)

با توجه به این نمونه اشعار شاعر اصل را لذت بردن از دنیا و مادیات دنیوی دانسته است به‌طوری‌که لحظه‌ای به شادی گذراندن و می‌خواری را بهتر از عمر طولانی بی‌بهره از لذت می‌داند؛ که این مضمون را ما در اشعار اکثر شعرای ایرانی می‌بینیم که شاخص‌ترینشان، خیام رباعی‌سرای ایرانی است که در جای‌جای اشعارش به ابن‌الوقت بودن و لذت بردن از حال پرداخته است:

می نوش که عمر جاودانی اینست / خود حاصلت از دور جوانی اینست

هنگام گل و باده و یاران سرمست / خوش باش دمی که زندگانی اینست

(خیام: ص 116)[12]

*نمونه ابیاتی دیگر از سلطان سلیم که در آن‌ها آشکارا از لذت‌های دنیوی و پرداختن به این لذّات صحبت می‌کند:

میفکن کار با فردا به دور آور قدح ساقی / که فرقی نیست پیش باده‌نوش امروز فردا را

(سلیم: ص 30)

ساقی می شبانه بیاور دم صبوح / کز سر برد خمار و دهد صد فرح به روح

(همان: ص 45)

در جهان زیبانگاری و می نابی مرا / از بهشت و حور و کوثر به بهر بابی مرا

*اشاره به معشوق دنیوی و او را برتر از نعمات دنیای جاودان دانستن (همان: ص 25)

۲،۱،۴.اشاره به ناپایداری دنیا

بخش دوم حیات، شامل نمونه اشعاری است که شاعر با آوردن مؤلفه‌های مربوط به دنیا، به ناپایداری و پوچی این دنیا، ظلم و ستم موجود در این حیات مادی می‌پردازد یعنی شاعر با استفاده از اصطلاحات مربوط به دنیای مادی، به ذمّ و نکوهش آن پرداخته است. در دیوان شاعران صاحب سبک ایرانی هم این دیدگاه موجود است. «در نگاه شاعران به مرگ و زندگی باید توجه داشت که بیشتر شاعران به‌ویژه شاعران کلاسیک با روح قرآنی مأنوس بوده‌اند. آن‌ها در تأملات خود به معنای زندگی مضامین قرآنی را پیش رو داشته و از آن بهره گرفته‌اند. بارودی دنیا را شبیه به خیالی می‌داند که از ذهن انسان می‌گذرد آنگاه از بین می‌رود و اگر آدمی خواهان نجات خود پس از این زندگی است باید با تقوای خداوندی پلکانی را برای رسیدن به آن زندگی ابدی برگیرد:

إنّما الدنیا خیالٌ / باطلٌ سوف یفوت

لیس للإنسان فیها / غیر تقوی الله قوتٌ[13]

دنیا خانهٔ رنج و تلاش است و نباید فریب آرزوهای دروغین آن را خورد و اگر انسان به این زندگی روی آورد و تنها از لذایذ آن کام جوید آیا خلود او ضمانت می‌شود و می‌تواند به دیدار حق نائل گردد؟» (قاسمی حاجی‌آبادی، ص 109 :1390) سلطان سلیم هم در معدود ابیات خود دائماً گوشزد می‌کند که با تمام خوش‌گذرانی ها و زیبایی‌ها، نباید دل به این جهان سست‌نهاد، داد:

به تخت قیصر و کاوس نیست مایل، دل[14] / چو آستانهٔ دوست شد میسّر ما

به سیم و زر چه مقیّد شویم در عالم / بس است از عالم آه سنجق زر ما

(سلیم: ص 13)

تا به ما سلطنت عشق مقرر کردند / از پی نور بود ترک فلک سائل ما

(همان: ص: 15)

ما چون سکندر از پی حیوان نمی‌رویم / عشقت توکل است درین راه پیر ما

*اشاره به عشق نهایی و عدم توجه به دنیای مادی و زندگی در این دینا (همان: ص 16)

بر ما اگرچه ملک جهان عرضه داشتند / جز درد عشق یار نشد دلپذیر ما

(همان: ص 17)

وه چه حالست این‌که از هرکس وفا کردم طمع / از جفا او می‌کشد آخر من بیمار را

(همان: ص 19)

*اشاره به ظلم و ستم همیشگی مردم دنیا و برخورد نامناسب با اهل وفا است که غرض ثانوی آن دوری از دنیا و مردمان آن است.

همچنین در ابیاتی می گوید:

به سرمستان چه می‌گویی حدیث دینی ای زاهد / در آن منزل که باشد حال قدری نیست دنیا را

(همان: ص 20)

برای تخت جهان فنا چه فکر کنم / مرا که بخت بود تخت فتح و نصرت تاج

(همان: ص 43)

در ملک عدم نیست چو رسم غم و اندوه / ای دل به از این نیست که کردیم عدم، باز

(همان: ص 54)

انسان‌های اهل خرد و تأمّل، می‌دانند که غفلت و بی‌خبری در این دنیای مادی باعث رنجش خاطر می‌شود زیرا که همیشه در این دنیا زندگی نخواهند کرد و فرصت آن‌ها محدود است و به‌نوعی «شکاریم یکسر همه پیش مرگ»[15]. دکتر شفیعی کدکنی در سروده خود از این لحظات گذران زندگی به‌خوبی یادکرده است:

10 سرخ.

11 وزن بیت: مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن است.(در مصرع دوم سکته وزنی وجود دارد، کلمه خوش اگر به خوشی تبدیل شود، وزن درست میشود.

12 رباعی شماره47: به تصحیح محمد علی فروغی و قاسم غنی:1391.

13 قصیده شماره374: دیوان شعر محمود سامی البارودی (دیوان البارودی): 1998.

14 در نسخه چاپی که در دست ماست:(آصادوریان، آرتین، (1308)، دیوان شعر سلطان سلیم اوّل، ترجمهٔ شیخ صفی، انتشارات کتابچی آراکل استانبول)، اشکال وزنی دارد.

15 نام اثری از شاهرخ مسکوب.

این چیست این‌که لحظهٔ بی‌خویشی تو را

آشفته می‌کند

این تیک و تاک ساعت مچبند

زیر سر

یا این صدای چشمهٔ جوشان عمر توست؛

کاین گونه قطره‌قطره

به مرداب می‌چکد؟

(کدکنی، ص 481)[16]

با در نظر گرفتن مطالب مذکور و نمونه اشعار سلطان سلیم در بخش حیات، می‌توان به این نتیجه رسید که این پادشاه به‌مانند یک مربّی عمل کرده است. توضیح اینکه او در بعضی از اشعارش علاوه بر اینکه به خوشباشی و خوش‌گذرانی و لذت‌های دنیوی اشاره دارد، در لابه‌لای این ابیات، به مواردی برمی‌خوریم که مضمون و درون‌مایه آن‌ها عدم وابستگی بیش‌ازحد به این مادیات زودگذر دنیوی است. شاعر دائماً در حال یادآوری است که این دنیا یک روزی به پایان می‌رسد پس با استفاده از نعمات موجود یک زندگی آرمانی را به سرانجام برسانید و خود را برای زندگی جاودانه آماده کنید.

۲،۴.ممات

واژهٔ مرگ به‌مانند حیات برای خود یک تعریف روشن و واضحی دارد، ممات یعنی مرگ و مقابل واژه زندگی و حیات است. تأمّل و درنگ کردن در مورد مرگ یکی از خصوصیاتی است که در اذهان عمومی جایی برای خود بازکرده است. مرگ یکی از عمل‌هایی است که هیچ‌کس در مورد آن اطلاعی ندارد و نمی‌داندکه کی به سراغش می‌آید. به‌نوعی انسان تنها باششی هست که قائل به نیستی است یعنی احتمال می‌دهیم که انسان با پدیده مرگ آشنا است، به زبان ساده مرگ آگاهی دارد. همین مرگ آگاهی انسان را مسئولیت‌پذیر می‌کند تا اینکه با استفاده از قدرت انتخاب و اختیار در مورد نحوهٔ زندگی خود تصمیم‌گیری کند. «چه روزگاران که در اسرار مرگ اندیشیدم، ولی خداوند می‌خواست که همچنان پوشیده بماند! هیهات! این دانشی است پوشیده در نزد خزانهٔ اسرار»(شیروانی، ص 248 :1388) این معنا و مفهوم که زندگی و سرانجام کار بشر محدود به این دنیای مادی نیست تقریباً عملی است موردقبول همگان. با توجه به این تعریفات و موارد مذکور، حساسیت‌های مربوط به عمل مرگ تا جایی است که نویسندگان و پژوهشگران دست به قلم شده‌اند و آثاری همچون کتاب فلسفه و مرگ، از جف مالپاس و روبرت لی سولومون؛ مرگ و جاودانگی، از سید محسن رضازاده؛ مرگ سقراط، از رومانو مانوگواردینی؛ درآمدی بر مرگ‌شناسی، از غلام‌حسین معتمدی و ... را نوشته‌شده است. با بررسی مرگ و مترادفات آن، به این نتیجه می‌توان رسید که شاعران و نویسندگان در آثار مکتوب خودشان بخش قابل تأمّلی را برای این موضوع اختصاص داده‌اند. شاعرانی چون خیام، مولانا، حافظ، سعدی و ... با توجه به اعتقادات خود در مورد مرگ و فلسفهٔ آن، نظراتشان را بیان کرده‌اند.

۱،۲،۴. مرگ عاشقانه یا مرگ عارفانه

در این میان سلطان سلیم اول، پادشاهِ شاعر عثمانی هم از این امر و مضمون پیروی کرده و از سنت فکری خارج نشده

است. این شاعر با آوردن نمونه اشعار در مورد مرگ، آن را در موضوعات مختلف به‌کاربرده است که یکی ازمهم‌ترینشان، فداکاری و جانبازی درراه عشق و رسیدن به معشوق خود است.

ترک سر سهل بود در ره عشقت جانا / گر شود باز سر کوی تو سرمنزل ما

*مرگ را واسطه‌ای برای رسیدن به معشوق (سلیم: ص 15)

گر تحفه دهم جان به خیالت ز ره صدق / ای جان جهان رد مکن این ماحضری را

*اشاره به مرگ درراه معشوق و فداکاری برای او (همان: ص 23)

در ره عشق اگر خاک شدم غم نیست / جسد خاکی من برگذر باد صباست

*اشاره به مرگ در راه عشق و رسیدن به عشق (همان: ص 34)

از این مرگ، در ادبیات فارسی مرگ عاشقانه یا مرگ عارفانه برای رسیدن به معشوق نام می‌برند که شاعران ایرانی هم در اشعار خودشان از این نوع اشعار فراوان دارند. «عالی‌ترین مرتبهٔ فنا زمانی است که حتی شعور نیل به مقام فنا هم از میان برود. در این مرحله، عارف محو مشاهدهٔ ذات الوهی است:

عاشقان جان‌باز این راه آمدند وز دو عالم دست کوتاه آمدند

زحمت جان از میان برداشتند دل به کلی از جهان برداشتند

جان چو برخاست از میان بی‌جان خویش خلوتی کردند با جانان خویش

(عطار)[17]

عطار خود یکی از طالبان شاخص مرگ عاشقانه بود. وی که عشق به خدا، حاکم بر کل زندگی و اندیشه‌اش بود، لقای حق را می‌طلبید و در شعلهٔ این آرزو می‌سوخت.» (جباره ناصرو و کاکایی، ص 119 :1393) همچنین در ابیات ذیل مولانا به این نوع مرگ شیرین اشاره دارد:

والله به ذات پاکش نه چرخ گشت خاکش	با قند وصل همچون حلواگر است مردن
چون جان تو می‌ستانی چون شکر است مردن	با تو ز جان شیرین شیرین‌تر است مردن

(مولانا: ص 764)[18]

پس می توان گفت که «مرگ برای عارفان و صوفیان، وصال معشوق و اتحاد با اوست. آن‌ها حیات جاودانهٔ خود را در مرگ می جویند و از آن استقبال می کنند. این دیدگاه در نظریات عارفانی مانند: ابوسعید ابوالخیر، بایزید، حلّاج، مولوی و دیگران دیده می شود.مرگ در نظر عارف موجب کمال اوست و روح کمال طلب و ترقی خواه عارف به آن مشتاق است.»(جباره ناصرو و رقیه کوهنورد،ص56 :1396)

۲،۲،۴.معانی دیگر مرگ در دیوان سلطان سلیم اول

این پادشاه عثمانی هم علاوه بر موارد مذکور، در دیوان خود به چندین نوع مرگ دیگر نیز اشاره‌کرده است:

سلیم گر به غمش زنده مانده‌ای چه عجب / که زنده‌بودن و مردن نه اختیار من است

*اشاره به قضا و قدر (تقدیرگرایی) (سلیم: ص 41)

تا نشد خون دل زارم نشد از درد خلاص / شربت هجر تو را نیست به جز مرگ خواص

*مرگ را رهایی از غم و اندوه و هجر می‌داند. (همان: ص 60)

با در نظر گرفتن این اشعار مذکور، نتیجه می‌گیریم که مرگ به‌مانند پلی است تا بشر از آن برای رسیدن به معشوق خود و رهایی از درد و غم موجود در این دنیای فانی استفاده بکند «باوجوداینکه در نظر سطحی، آدمی مرگ را نابودی و تباهی محض می‌پندارد وزندگی را تنها به همین زندگی چندروزه محدود می‌داند، کتاب الهی، مرگ را انتقال انسان از مرحله‌ای به مرحله‌ای دیگر تفسیر می‌کند. در این نگاه، آدمی زندگانی جاویدانی دارد که پایانی برای آن نیست و مرگ که جدایی روح از بدن است، وی را وارد مرحلهٔ دیگری از حیات می‌کند. مرگ ازنظر دین الهی، این نیست که پایان حیات آدمی، نیستی و عدم است؛ بلکه به اقتضای سرشت روح و تعلق آن به عالم امر است.»(کلباسی اشتری، ص 19 :1394) سلطان سلیم هم دقیقاً طبق این موارد ذکرشده عمل کرده و در سروده‌های خود از مرگی حرف می‌زند که یک روزی به سراغ انسان خواهد آمد یا به‌نوعی دیگر پدیده مرگ برای همه است باکیفیت‌های متفاوت.

۳،۴.معاد

معاد از ریشه کلمهٔ عربی «عود: بازگشتن» است که در وزن اسم مکان زبان عربی آمده است. معنای لغوی معاد را علامه دهخدا در لغت‌نامه‌اش «جای بازگشتن و جای برگردانیدن و مرجع و رستاخیز و مقابل معاش»(دهخدا، ص 21086 :1377) آورده است. با در نظر گرفتن این مفاهیم، در مورد موضوع معاد شاهد اختلاف‌نظرهایی هستیم که هرکدام از صاحب‌نظران با توجه به دیدگاه خودش، نظراتی را در مورد این امر طرح کرده‌اند. به‌طورکلی عده‌ای به معاد جسمانی، عده‌ای به معاد روحانی و عده‌ای درآن‌واحد به هردو اعتقاددارند. به دلیل گستردگی و تخصصی بودن موضوع معاد، پرداختن به این مبحث مهم در حوصله این تحقیق نمی‌گنجد و نیازمند پژوهش‌ها

16 استاد دکتر شفیعی کدکنی، شعر نو، دفتر شعر بوی جوی مولیان.

17 منطق الطیر عطار: بیان وادی عشق ،حکایت عاشقی که قصد کشتن معشوق بیمار را کرد.

18 غزل 2037 : دیوان شمس تبریزی به تصحیح دکتر بدیع الزمان فروزانفر: 1376.

و تحقیقات تخصصی دیگری است؛ اما بر روی‌هم‌رفته معاد یکی از ضروریات دین است و تمامی مسلمانان جدا از اختلاف نظراتشان در مورد نوعش، در معنای عام آن متفق‌القول‌اند به‌طوری‌که در روایت‌های اسلامی و الهی در مورد آن مباحث بسیار زیادی آمده است. «ایمان به جهان‌بینی مکتب انبیا، یقین به حیات بعد از مرگ و اطمینان ثواب و عقاب عالم آخرت، بینش مردم را نسبت به انسان و جهان تغییر می‌دهد و برنامه زندگی را دگرگون می‌کند و انسان را به فکر فردا و مراقبت از اعمال خود می‌کشاند. آدمی براثر یقین به قیامت و ایمان به گفته پیامبران الهی، می‌فهمد که زندگی‌اش به همین چندروزه دنیا محدود نیست و حیات نوینی در پیش دارد. اعتقاد به معاد صحنهٔ زندگی بشر را گسترش می‌دهد، اندیشه نابود شدن را می‌زداید و نیروی امید را در ضمیر انسان تشدید می‌کند و منشأ حرکت در مسیر تعالی معنوی و تکامل روحانی و تحرک در امور دنیوی و توجه به اعمالی می‌شود که ثمرهٔ اخروی دارند و انسان را متوجه این نکته می‌کند که باید از فرصت داده‌شده استفاده حداکثری بکند.»(سامانی و نصیری، ص 12: 1389). همان‌طورکه در بخش حیات اشاره شد سلطان سلیم علاوه بر ابیاتی که در مورد نکوهش حیات دنیوی وعدم وابستگی به آن آورده است، در دیوان فارسی او به ابیات معدودی برمی‌خوریم که با آوردن کلیدواژه‌هایی به حیات اخروی و معاد اشاره دارد.

۱،۳،۴. عفو خداوند در معاد

آدم اول که گنه کرد همی‌دانستی / که تو آخر به سر تخت شفاعت آیی

(سلیم: ص 7)

در این بیت سلطان سلیم با استفاده از آرایهٔ تلمیح و با اعتقاد به معاد و برپایی روز قیامت، به مفهوم حدیث نبوی: «عفواللّه اکبر من ذنوبک» اشاره دارد که بخشش خداوند را بیشتر و بزرگ‌تر از گناهان مخلوق می‌داند.

نکته قابل‌توجه اینجاست که با توجه به حافظ خوانی‌ها و استقبال شاعران عثمانی از اشعار خواجه شیرازی، می‌توان گفت که سلطان سلیم مضمون این بیت را از دیوان حافظ برداشته است و با لباسی دیگر در دیوان خود جای‌داده که در یک پژوهشی جدا توسط پژوهشگر به این تاثّرات شاعران عثمانی از حافظ پرداخته‌شده است.[19]

اینک ابیاتی از حافظ در این مضمون:

دارم امید عاطفتی از جانب دوست — کردم جنایتی و امیدم به عفو اوست
دانم که بگذرد ز سر جرم من که او — گر چه پریوش است ولیکن فرشته‌خوست

(حافظ: ص 83)

سهو و خطای بنده گرش اعتبار نیست — معنی عفو و رحمت آمرزگار چیست
زاهد شراب کوثر و حافظ پیاله خواست — تا در میانه خواسته کردگار چیست

(همان: ص 91)

لطف خدا بیشتر از جرم ماست / نکتهٔ سربسته چه دانی خموش

(همان: ص 384)

دوشم نوید داد عنایت که حافظا بازآ / که من به عفو گناهت ضمان شدم

(همان: ص 434)

بیا که دوش به مستی سروش عالم غیب / نوید داد که عام است فیض رحمت او

(همان: ص 551)

۲،۳،۴.مفاهیم دیگر معاد در دیوان سلیم:

همچنین ابیاتی دیگر در دیوان این پادشاه و شاعر عثمانی وجود دارد که در آن‌ها شاعر به معاد و مؤلّفه‌های مربوط به حیات جاودان اشاره می‌کند:

قصر بهشت بهر محبّان مصطفاست / موجود هرچه هست ز احسان مصطفاست

***اشاره به بهشت و زندگی در آنجا**

(سلیم: ص 9)

در قیامت گفته دادت کان حد تست / سرو من بنمای قامت که انتظار از حد گذشت

*اشاره به روز قیامت و اعتقاد به برپایی دادگاه الهی (همان: ص 37)

ساکن کوی تو نبود به گلستان محتاج / نیست مشتاق تو با روضه رضوان محتاج

*اشاره به نام‌های بهشت (همان: ص 44)

ابیات مذکور در بخش معاد، بیانگر این موضوع است که سلطان سلیم از معاد و مباحث مربوط به آن خبر دارد به‌طوری‌که با در دست داشتن دیوان شاعران فارسی سرا و بهره‌گیری از سروده‌های آن‌ها دست به سرایش اشعار خود زده است. به‌نوعی می‌توان گفت که این پادشاهِ شاعر در این امر به استقبال شعرای ایرانی رفته است؛ زیرا که موضوع یا مبحث جدیدی در دیوانش یافت نمی‌شود.

نتیجه‌گیری

با بررسی دیوان شعر فارسی سلطان سلیم اوّل عثمانی می‌توان گفت که این پادشاهِ شاعر در مورد هر سه مسئلهٔ حیات، ممات، معاد نمونه اشعاری در دیوان خود جای‌دادهٔ است... امّا با توجه به شخصیّت پادشاهی خود بسامد شعرهایی که مربوط به حیات و زندگی دنیوی است، بیشتر از مباحث دیگر است. در دیدگاه سلطان سلیم منظور از حیات، تنها وابستگی به دنیا و مادیات دنیوی نیست، بلکه با در نظر گرفتن نمونه ابیات موجود در دیوان غزلیات وی، او با لحن تعلیمی دائماً در حال یادآوری است که این سپنج‌سرای به‌مانند زنی است با ناز و غمزه فراوان که با هیچ‌کس عهد شوهری را به سر نمی‌برد[20]؛ توضیح اینکه هدف از آفرینش انسان عبادت، اطاعت، عشق وزندگی باکیفیت و هدفمند است. همچنین این پادشاه خوش‌ذوق با آوردن اصطلاحات مربوط به ممات و معاد، از آن‌ها نیز غافل نیست. به‌طوری‌که خود را آماده مرگ در راه عشق و حقیقت می‌داند و مرگ را پل یا واسطه‌ای می‌داند که او را به عشق و هدف حقیقی و جاودانه می‌رساند به‌طوری‌که در لابه‌لای اشعارش از قیامت و روز حشر مطالبی می‌آورد. بر روی‌هم‌رفته از مطالب و نمونه اشعار مذکور می‌توان این نتیجه را گرفت که سلطان سلیم با تمام تاثّرات و استقبال‌هایی که از شاعران صاحب سبک ایرانی کرده. شاعری است با خصوصیات اخلاقی یک معلم. توضیح اینکه این پادشاهِ شاعر در دیوان خود با ایجاد یک توازن (نه افراط و نه تفریط) انسان را به یک زندگیِ لذت‌بخش در این دنیا دعوت می‌کند همچنین اشاره دارد که در این روزهای گذران زندگی، باید به مرگ و زندگی پس از مرگ هم توجه کرد. به‌طوری‌که دیر یا زود مرگی به سراغ انسان خواهد آمد که او را به عشق حقیقی و زندگی جاودانه می‌رساند.

منابع

قرآن کریم

آصادوریان، آرتین، (1308)، دیوان شعر سلطان سلیم اوّل، ترجمهٔ شیخ صفی، انتشارات کتابجی آراکل استانبول

احمدی پور، منیره، (1388)، حیات، ممات، معاد در دیوان سنایی، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه تبریز

الهامی نیا، علی‌اصغر، انواع حیات در قرآن، پژوهشنامهٔ مربّیان، سال پنجم، شمارهٔ شانزدهم، تابستان 1384

تقوی، زهرا، کلباسی اشتری، حسین، حقیقت موت، انواع و مراتب آن از دیدگاه علامه طباطبایی، فصلنامهٔ علمی پژوهی قبسات، سال بیستم، شماره هفتاد و هفتم، پاییز 1394

جباره ناصرو، محبوبه، کاکایی، قاسم، بررسی تطبیقی مرگ‌اندیشی از دیدگاه خیّام و عطّار، فصلنامهٔ اندیشهٔ دینی دانشگاه شیراز، سال چهاردهم، شماره سوم، پاییز 1393

جباره ناصرو، عظیم، کوهنورد، رقیه، مرگ و مرگ اندیشی در اشعار شفیعی کدکنی، مجلّه شعر پژوهی(بوستان ادب) دانشگاه شیراز، سال نهم، شمارهٔ دوم، تابستان 1396

حافظ، شمس‌الدین محمّد، (1385)، به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، تهران، صفی علی‌شاه

19 پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد:دانشکده زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز.

20 مضمون بیتی از قصیدهٔ شمارهٔ۵۵ سعدی: (دنیا زنی‌است عشوده و دلستان ولیک / با کس به سر همی نبرد عهد شوهری).

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazar, bu calışma icin finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Declaration of Interests: The authors declare that they have no competing interest.

Funding: The authors declared that this study has received no financial support.

حسن‌زاده، شهریار، جستاری در جلوه‌های عرفانی شعر سلطان سلیم پادشاه پارسی گوی عثمانی، فصلنامه عرفان اسلامی، شماره بیست و نهم، پاییز 1390

خیام، عمربن‌ابراهیم، (1391)، دیوان رباعیات، به تصحیح محمدعلی فروغی و قاسم غنی، تهران، ناهید، چاپ ششم

دهخدا، علی‌اکبر، (1377)، لغت‌نامۀ دهخدا، جلد ششم، چاپ دوم، انتشارات دانشگاه تهران

زارع، فاطمه، شانظری، جعفر، ویژگی‌های حیات معقول به‌عنوان هدف متعالی انسان و راه‌های وصول به آن در اندیشۀ علامه محمدتقی جعفری، پژوهشنامۀ فلسفۀ دین، شمارۀ یکم، بهار 1396

سامانی، سید محمود، نصیری، علی، آثار تربیتی اعتقاد به معاد، فصلنامۀ مطالعات تفسیری، سال اوّل، شماره چهارم، زمستان 1389

شیروانی، علی، (۱۳۸۸)، نهج‌البلاغه، چاپ پنجم، قم، نسیم حیات

فروزانفر، بدیع‌الزمان، (۱۳۷۶)، دیوان شمس، چاپ چهاردهم، انتشارات امیرکبیر

قاسمی حاجی آبادی، لیلا، مرگ و زندگی در شعر شاعران عربی، دانشنامۀ دانشگاه آزاد واحد گرمسیر، شماره هفتاد و نهم، زمستان 1390

قنبری، محمدرضا، (۱۳۸۴)، خیام‌نامه، تهران، زوّار، چاپ ششم

محقق، مهدی، مینوی، مجتبی، (1357) دیوان ناصرخسرو، جلد اول، انتشارات امیرکبیر

موسی زاده، مجید، بررسی جمال‌شناسی شعر سلطان سلیمان قانونی، نشریۀ A Journal of Iranology Studies: Doğu Esintileri، ترکیه2022

واحد، اسدالله، (1397)، پارسی‌سرایان آسیای صغیر، چاپ اول، انتشارات دانشگاه تبریز

وجدانی، فریده، سیمای مرگ در شعر فردوسی و ناصرخسرو، پژوهشنامۀ ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال سوم، شماره شانزدهم، بهار و تابستان 1390

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI
ATATURK UNIVERSITY PUBLICATIONS

Araştırma Makalesi *Research Article* DOI: 10.5152/AJIS.2023.220618

محیط زیست در آثار نُه ویدئوآرتیست ایرانی

Dokuz İranli Video Sanatçisinin Eserlerinde Çevre Environment in the Works of Nine Iranian Video Artists

Hajar Babazadeh

Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Sanat ve Eğitim Bölümü, Bolu, Türkiye

چکیده

از سال ۱۳۷۷ در ایران تحولاتی در مفهوم هنر و ساختار زیبایی به وجود آمد و ازین رهگذر استفاده از رسانه‌های جدید مثل ویدئو و توجه به مسائل انسانی و اجتماعی رایج شد. هنر جدید برآن شد تا همواره بر دعوی خود نسبت به موضوع‌های جهانی همچون محیط زیست، فجایع انسانی و... پافشاری ورزد.

آنچه در این تحقیق بررسی شده توجه به مسئله محیط زیست در هنر جدید توسط هنرمندان ویدئوآرت در ایران است. در این مقاله به بررسی نُه اثر از پروژه کوله ویدئو مربوط به سایت ویدئوآرتیست پرداخته شده است و نگاهی دارد بر چگونگی توجه هنرمندان معاصر به محیط زیستشان. از طریق این بررسی می‌توان به نتایج درخور توجهی چون موضوع‌های مدنظر هنرمندان معاصر ایران در هنر ویدئو، رویکردهای هنرمندان در رابطه با محیط زیست، روش‌های به‌کارگیری بیان هنری و آشکارشدن بافتار محیطی، شهری و روانی جامعه رسید.

در پایان این پژوهش به این نتیجه رسیدیم که این هنرمندان با رویکردهای انتقادی، اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، فلسفی و روانی به مسائل محیط زیست می‌نگرند و در پی مواجهه و ارتباط با محیط زیست از طریق پرسپکتیوهای شخصی هستند که می‌توان آن‌ها را به چهار دسته تقسیم کرد: ۱. رابطه هنرمند با طبیعت، ۲. رابطه هنرمند با زیاگان ، ۳. رابطه هنرمند با شهر، ۴. رابطه هنرمند با انسان و جامعه.

در بررسی این آثار ویژگی‌های هنر معاصر چون عناصر استتیک کیچ ، کلاژ ، ردی مید و ازآن‌خودسازی مشاهده می‌شود و استفاده از کنتراست‌ها، توجه به محتوا بیشتر از فرم، به کاربردن استتیک‌های کج و معوج و موقعیت‌های بی‌زمان و بی‌مکان راهکارهایی هستند که هنرمندان برای نمایان‌کردن بحران های زیست‌محیطی و بیان انتقادی و در نتیجه ایجاد آگاهی به کار گرفته‌اند.

این پژوهش با روش توصیفی‌تحلیلی به شیوه کیفی و با رویکرد تصویری انجام شده است. نحوه گردآوری اطلاعات به روش کتابخانه‌ای و مشاهده و بررسی آثار هنرمندان از طریق منابع الکترونیکی بوده است.

کلمات کلیدی: هنر معاصر ایران، ویدئوآرت ایران، هنرمند و محیط

ÖZ

1998 yılından itibaren İran sanatında kavram ve estetik açısından derin değişiklikler ortaya çıktı ve bu sayede video gibi yeni medyumların kullanımı, sosyal ve insani konuların ele alışı yaygınlık kazandı. Yeni Sanat'ın misyonu küresel çevre sorunları ve insani facialar gibi evrensel konuları hakkında davasını sürdürmektir. Bu araştırmanın konusu İran video sanatçılarının eserlerinde çevre sorununa dikkat çekmesidir. Araştırmada Video Artist [1] sitesine ait olan Kule Video Projesinden sergilenen 9 sanatçının eseri ele alınmıştır ve çağdaş sanatçıların çevre konusunu işleyiş biçimleri incelenmiştir. Yapılan araştırma neticesinde İran çağdaş sanatçılarının video sanatında ilgi alanları, sanatçıların çevreyle ilgili yaklaşımları, sanatsal ifade biçimleri ve sonunç olarak toplumun çevresel, kentsel ve psikolojik bağlamının ortaya çıkması incelenmiştir.

Söz konusu sanatçılar çevre sorunlarını eleştirel, sosyal, kültürel, politik, felsefi ve psikolojik yaklaşımlarla ele alıyor, kişisel deneyimlerinden ve bakış açılarından hareketle çevre ile ilişkisini dört başlık altında inceliyor: 1. Sanatçının bitki ve doğa ile ilişkisi [2]. Sanatçının Hayvanlar ile ilişkisi [3]. Sanatçının kentle ilişkisi 4. Sanatçının insan ve toplum ile ilişkisi. Yapılan araştırmaya göre söz konusu sanatçılar eserlerinde Çağdaş Sanatın özellikleri olan kiç[4], kolaj[5], hazır nesne[6], kendine mal etme[7], biçimcilikten daha ziyade kavramsallık gibi estetikler kullanmışlardı. Bunların yanı sıra zıtlıklar, çarpık ve bozuk estetikler gibi stratejiler, zamansız ve mekânsız durumlar gibi yaklaşımlar eserlerinde eleştirel ifadelerini yansıtır ve çevresel krizleri ortaya koyarak farkındalık sağlamaktadırlar. Bu araştırma betimsel analitik bir yaklaşımla ortaya çıkmıştır. Bilgi toplama yöntemi, kütüphane yöntemi ve sanatçıların eserlerini elektronik kaynaklar aracılığıyla görüntüleme ve kontrol etme yöntemi ile yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İran çağdaş sanatı, İran video sanatı, sanatçı ve çevre

Geliş Tarihi/Received: 08.01.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 21.02.2023

Sorumlu Yazar/Corresponding Author: Hajar BABAZADEH
E-posta: hajarbabazade@gmail.com

Cite this article: Babazadeh H. (2023). Invironment in the works of nine Iranian video artists. *A Journal of Iranology Studies*, 18(1), 26-34.

Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

1 Video, Video Artist sitesi tarafından, "Çevre, Sanatçının Yaşamı" temalı 1401 h.ş (2022) yılında hayata geçirilen bir projenin adıdır. Video sanatı sergisi olan bu proje, 9 İranlı sanatçının eserlerini yurt içi ve yurt dışında farklı şehirlerde ve farklı tarihlerde sergilemekten oluşmaktadır.

2 Video sanatçısı ve çevre sanatı sanatçısı Fereshte Alamshah tarafından tasarlanan ve yönetilen "Video Artist" sitesi, İsfahan şehrinde 2013 yılından itibaren tamamen bağımsız olarak faaliyet göstermeye başlamıştır. Bu sitenin oluşturulmasıyla birlikte İranlı video sanatçılarının eserlerini sanal alanda özel ve genel izleyiciler için sınır ve kısıtlama olmaksızın göstermek için uygun bir alan yaratılmıştır.

3 https://www.instagram.com/videoartists.ir/ (E.T. 04.07. 2022)

4 Kitsch

5 Collage

6 Ready made

7 Appropriation

ABSTRACT

Since 1998, profound changes have occurred in Iranian Art in terms of concept and aesthetics. From this route, the use of new media like video and the handling of social and humanitarian issues have become widespread. new art's mission is to pursue its cause on universal issues such as global environmental issues and humanitarian disasters. In the leading research, the topic explored is the attention of Iranian video artists to the environmental problems. In this article, 9 works from the Kule Video project related to the Video Artist site have been reviewed and it looks at how contemporary artists pay attention to their environment. As a result of the research, the interests of İranian contemporary artists in video art, the artists' approaches to the environment, their artistic expression and finally the emergence of the environmental, urban and psychological of the society were examined.

These artists look at environmental issues with critical, social, cultural, political, philosophical and psychological approaches and seek to face the environment from personal perspectives, which can be divided into four cases: 1. Artist relationship with flora and nature 2. The artist's relationship with fauna 3. The artist's relationship with the city 4. The artist's relationship with man and society. The artists used aesthetics such as kitsch, collage, ready-made object, appropriation, concept rather than formalism, which are the characteristics of Contemporary Art in their works. In addition to these, strategies such as contrasts, distorted aesthetics and approaches such as timeless and placeless situations reflect their critical expressions in their works and raise awareness by revealing environmental crises.

This research has done with a descriptive analytical approach. The method of collecting information was library method and viewing and checking the Works of artists through electronic sources.

Key Words: Iranian Contemporary Art, Iranian Video Art, Artist and Environment

مقدمه

از حدود سال‌های ۱۹۶۰ در غرب تحولاتی در مفهوم و شکل هنر به‌وجود آمد که تفاوت‌های بسیاری با هنر مدرن و رایج زمان خود داشت. توجه به رسانه‌های مختلف و جدید چون ویدئو، طبیعت و مواد طبیعی، عکاسی هنری، اجرا، چیدمان و... رونق گرفت. از عمده ویژگی‌های هنر جدید برخلاف هنر مدرن که با تأکید بر انتزاع‌گرایی از مضامین اجتماعی دور شده بود، این بود که هنرمندان را به موضع‌گیری اجتماعی فرا می‌خواند. در هنر جدید مسئله اصلی، رابطه هنر و جهان پیرامون است؛ از این رو هنرمندان به کنشگران فعالی تبدیل شده‌اند که در هنرهای اجرایی و آثار هنری به طرح مسائل اجتماعی و تجربه‌های زیستی می‌پردازند (تقیزادگان، ۱۴۰۰ , ص. ۱۲۵). آنچه کنشگری هنری می‌نامیم به نوعی واکنش میدان هنر به آرمان استقلال هنر مدرن است که تصویری ایزوله‌شده از هنرمند مستقل ارائه کرد و هنر را از انتظارات سیاسی، اجتماعی، دینی و اخلاقی دور نگاه داشت؛ اما اکنون هنر بار دیگر به مثابه تجربه‌ای فرهنگی، سیاسی و اجتماعی دیده می‌شود و تجربه‌های تازه هنری به دست می‌آیند (مریدی، ۱۳۹۸، ص. ۹۷). این امر در ایران از اواخر سال‌های ۱۳۷۰ (۱۹۹۱ میلادی) رخ داد. هنرمندان از این سال‌ها شروع به ترک مدرنیسم هنری کرده و به هنر جدید یا به عبارتی هنر معاصر روی آوردند. هنرمندان برای دستیابی به امر معاصریت تلاش‌های خود را برای به‌تسخیردرآوردن حساسیت‌های اکنون متمرکز کردند که این مسئله توجه ویژه دارد بر مقوله زمان و مکان هنرمند. این آثار به زمینه هایی که هنرمندان در آن‌ها شکل گرفته‌اند، یعنی بافتار روانی، فلسفی، زندگی‌نامه‌ای، اجتماعی، فرهنگی و سیاسی ارجاع می‌دهند (کشمیرشکن، ۱۳۹۳، ص. ۲۸۵) و دیدگاه‌های نو را با واقعیت‌های موجود مانند پارادوکس‌ها و نابهنجاری‌های اجتماعی پیوند می‌زنند (کشمیرشکن، ۱۳۹۳، ص. ۲۸۰). در این راستا توجه به مسائل محیط زیست هنرمند با ارجاعات فلسفی، فرهنگی، روانی و... از جمله موضوع‌های مهم در هنر معاصر ایران است که تا کنون ایده اصلی رویدادهای مهم هنری چون سمپوزیوم هنر بولا، رویداد هنر پرسبوک، پروژه ویدئوآرت سایت ویدئو آرتیست (سال ۲۰۲۲) را تشکیل می‌دهد که در این مقاله به این موضوع پرداخته می شود.

۱. هنرمند و محیط‌زیست

توجه به محیط زیست ریشه در توجه هنرمند معاصر به مسائل اجتماعی و زندگی انسان‌ها و همچنین از طرفی ریشه در هنر محیطی دارد که در سال‌های ۱۹۶۰ در هنر جدید غرب به وجود آمد. در هنر محیطی یا هنر زمین هنرمندان با هدف جلب توجه به حفظ و اقدام فوری برای مراقبت از کره زمین، با مصالح طبیعی چون سنگ‌ها و درختان آثاری در طبیعت خلق می‌کنند. در این آثار مصالح طبیعی استفاده‌شده را به کره زمین ارجاع می‌دهند که هدف ایجاد احترام به طبیعت و کره زمین و نقد رابطه سلطه‌گر انسان برکره زمین است. درحال حاضر همان‌طور که آشکار است، در نتیجه استفاده بی‌رویه و تخریب طبیعت، دورریزهای به دریا ریخته‌شده کارخانه‌ها، ایجاد انباشت‌های زباله در مناطق مختلفی از زمین و تولید مصنوعات به جایی رسیده که زنگ‌های خطر در سیاره زمین آشکارا به صدا درآمده است. در سال‌های ۰۶۹۱ هنرمندانی با مشاهده این خطرها و در پی پاسخی به هنرمندانی که طبیعت و هنر را دو چیز متفاوت دانسته و پیوند این دو را رد می‌کردند، شروع به ایجاد هنر محیطی کردند که از جمله این هنرمندان به رابرت اسمیتسون ، مایکل هایزر ، والتردماریا و... می‌توان اشاره کرد (Yılmaz, ۲۰۰۵, s. ۲۳۹,۲۳۸).

دو دهه است که هنرهای زیست‌محیطی در ایران مورد توجه هنرمندان قرار گرفته است. هنر محیطی به معنای هنری که در محیط اجرا شود و از چارچوب گالری‌ها خارج گردد از اوایل دهه

۲۰۰۱ در ایران رونق گرفت. از همان زمان و با حضور نسل تازه‌ای از هنرمندان پرداختن به هنر با دغدغه‌های زیست‌محیطی افزایش یافت. نادعلیان از اولین هنرمندانی است که به هنر محیطی در ایران پرداخت (تقیزادگان، ۱۴۰۰ , ص. ۱۲۹-۱۳۰). آثار او در طبیعت و با مصالح طبیعی که شود. او معمولاً روی سنگ‌ها نقش‌هایی را حکاکی کرده‌طبیعت آن‌ها را بازیافت می‌کند انجام می و آن‌ها را در محیط طبیعی‌شان مثل رودخانه‌ها یا کوه‌ها رها می‌کند. او در سفرهایش به نقاط مختلف دنیا سنگ‌های آنجا را حکاکی کرده است. نادعلیان گاهی از سنگ ها به‌عنوان مهر استفاده می‌کند و به وسیله آن‌ها روی ماسه‌های سواحل دریا نقش می‌زند (ملکی، ۱۳۹۰، ص. ۱۵۵). از جمله هنرمندان دیگر هنر محیطی می‌توان به فرشته عالمشاه، راضیه گودرزی، فرزانه نجفی، عاطفه خاص، راحله زمردی‌نیا، تارا گودرزی، نوشین نفیسی و محمود مکتبی اشاره کرد (فرزانه، ۱۳۹۸، ص. ۸۶،۸۵).

در دهه ۲۰۱۱ هنر محیطی در ایران از رویکردهای هنر زمین یا هنر چشم‌انداز که به خلق هنر در محیط طبیعت می‌پرداختند به سوی هنرهایی چرخش کرد که تهدیدهای (تقیزادگان، ۱۴۰۰ , ص. ۱۳۰) محیط‌زیست طبیعی و شهری، آلودگی‌های آب، فرسایش خاک، کاهش منابع طبیعی و خطرات مهاجرت‌های انسانی و حیوانی در محیط‌زیست را یادآور می‌شوند. در این خصوص می‌توان به رویداد «کوله‌ویدئو» از سایت ویدئوآرتیست در سال ۲۰۲۲ اشاره کرد که در آن هنرمندان سعی کرده‌اند با ویدئوآرت مسائل محیط‌زیست هنرمند با رویکردهای روانی، اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و فلسفی را به نمایش بگذارند.

ویدئوآرت از جمله هنرهای رایج در هنر معاصر ایران است که جنبه دموکراتیک، دسترسی آسان و استفاده راحت آن برای همه عموم از جمله هنرمندان حرفه‌ای و آماتور، قابلیت تکثیر، سرعت پخش آن تا دورترین نقاط جهان، ثبت زمان، صدا، مکان (Altunay, ۲۰۱۳, s. ۲۳۶, ۲۳۸)، قابلیت ثبت لحظه‌های آنی، قابل‌تکرار و تدوین‌بودن، ماهیت ضدسانسور، ضدفاشیسم و ضداقتدارگرایی آن و درنهایت امروزه تبدیل آن به یک وسیله ارتباطی، این هنر را تبدیل به مدیوم رایج و محبوب عصر حاضر در بین هنرمندان جهان و ایران کرده است. در ادامه با بررسی آثار هنرمندان پروژه اخیر ویدئوآرتیست به‌عنوان تمثیلی از هنرمندان ویدئوآرت در ایران جزئیات بیشتری راجع به موضوع محیط‌زیست از دید هنرمند معاصر ایرانی نمایان خواهد شد.

[8] Kule Video is the name of a project that was implemented in 2022 with the theme "Environment, Life of the Artist" by the Video Artist site. This project in the form of a video art exhibition consisted of showing the works of 9 Iranian artists in different cities inside and outside the country, which were performed on consecutive dates.

[9] "Video Artist" site started operating completely independently since 2013 in the center of Isfahan city, designed and managed by Fereshte Alamshah, a video artist and environmental artist. With the launch of this site, a suitable environment was created for the works of Iranian video artists to be displayed without borders and restrictions in the virtual space for special and general audiences (سیاهمرد, 1395).

۰۱ . کوله ویدئو نام پروژه‌ای است که در سال ۱۰۴۱ با موضوع «محیط زیست هنرمند» توسط سایت ویدئوآرتیست به اجرا درآمد. این پروژه به شکل نمایشگاه ویدئوآرت تشکیل شده بود از نمایش آثار ۹ هنرمند ایرانی در شهرهای مختلف داخل و خارج کشور که در تاریخ های متوالی به اجرا درآمدند.

. سایت «ویدئوآرتیست» از سال ۱۹۳۱ به مرکزیت شهر اصفهان با طراحی و مدیریت فرشته عالمشاه، ویدئو آرتیست و هنرمند هنر محیطی، به صورت کاملا مستقل آغاز به فعالیت کرد. با راه‌اندازی این سایت زمینه‌ای مناسب ایجاد شد تا آثار ویدئوآرتیست‌های ایرانی بدون مرز و محدودیت د۱۱ر فضای مجازی برای مخاطبان خاص و عام به نمایش درآید. (سیاهمرد، ۵۹۳۱)

[12] https://www.instagram.com/videoartists.ir/ (E.T. 04.07. 2022)

[13]. Fauna

۲. موضوع محیط‌زیست در آثار هنرمندان ویدئوآرت

در این رویداد مواجهه هنرمندان با محیط‌زیست را می‌توان در چهار دسته مشاهده کرد:

۱. رابطه هنرمند و زیاگان: امیر احمدی (دامون)

۲. رابطه هنرمند و گیاهان و طبیعت: الهه رفیعی (کوه)، نیک محسنی (رویش)

۳. رابطه هنرمند و شهر: حمیده سبحانی‌فرد (باغ ایرانی)، شهرام احمدزاده ترکمانی (انباشت)، راضیه گودرزی (تکرار بی‌نهایت ثانیه ها)

۴. رابطه هنرمند و انسان / جامعه: الهه عبدالله‌زاده (زن و ماهی)، دنیا حاجی‌زاده (گناه) و آزاده نیلچیانی (بوم‌شناسی انسانی)

۱،۲. رابطه هنرمند و زیاگان

شکل 1. امیر احمدی، دامون، ویدئو، 46 ثانیه، 2202

امیر احمدی: اثر «دامون» (شکل ۱)

تضاد، جهان‌های تحریف‌شده، فضاهای آپوکالیپتیک و آخرزمانی، دیستوپیا، استتیک کیچ، کولاژگونه و ردی مید، رویکردی طنزگونه، محتواهای اجتماعی انتقادی، در برخی موارد تصاویر سوررئال و هیبرید، نگاهی ضدهژمونیک و آنتروپوسنتریک در محیط زیست و از ویژگی‌های هنر معاصر چون نقد اصالت و ازآن خودسازی از ویژگی‌های کلی آثار امیر احمدی به‌شمار می‌آیند.

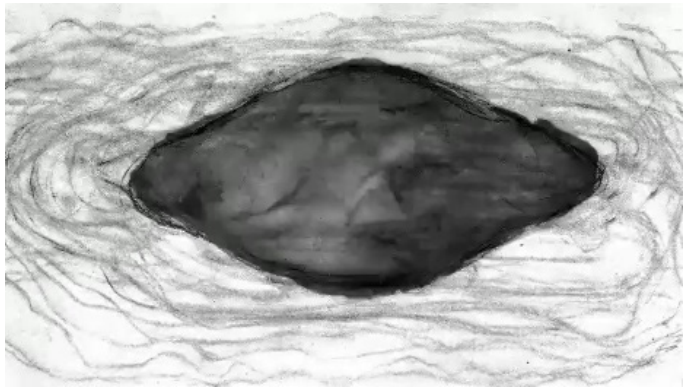
حیوانی پیچیده یا گرفتار در جلیقه‌ای در دامن طبیعت و در حال دست‌وپازدن برای رهایی، مضمون اصلی اثر امیر احمدی در پروژه کوله‌ویدئو است. حیوان که به نظر می‌رسد غزالی باشد در دامن طبیعت با آرامشی خاص درحال دست‌وپازدن در میان تله‌ای از جنس همیشگی انسانی است. این بار این تله یک پوشش عادی چون جلیقه یا کاپشن چرمی است که به سهو در جنگلی رها شده همچون دیگر اعمال سهوگونه انسانی چون رهاکردن زباله‌ها و پسماندها در دامن طبیعت به‌عنوان اثری از انسان مدرن که اشرف مخلوقات شمرده می‌شود و دیگر جانداران و گیاهان همه باید در خدمت او باشند. نقد این نگاه رایج آنتروپوسنتریک و هژمونیک مخصوصاً در جامعه ایران، در آثار امیر احمدی با روش‌هایی چون طنز و استتیک کولاژ به‌منظور نقد اجتماعی و نقد اصالت دیده می‌شود. تقریباً هیچ اثری از او را بدون ردی از عناصر حیوانی و طبیعت نمی‌توان دید. حضور طبیعت و حیوانات در کنار انسان در آثار او محیط زیستی هولیستیک می‌آفرینند که نشان‌دهنده ارجحیتی بین هیچ‌کدام از این عناصر نیست. انتخاب این هنرمند در پروژه محیط، زیستِ هنرمند انتخابی مناسب بوده است؛ چرا که در پایه و اساس آثار او روابطی از انسان و طبیعت بدون درنظرگرفتن موضوع اصلی هر اثر، بدون شک دیده می‌شود. امیر احمدی هیرآرشی را از بین می‌برد و همه جانداران، گیاهان و عناصر طبیعت را در یک سطح از ارزش در کنار هم می‌چیند. همه این عناصر به یک اندازه به آثار او معنی می‌بخشند و بدون هرکدام از این عناصر اثر ناقص مانده و تکمیل نمی‌شود.

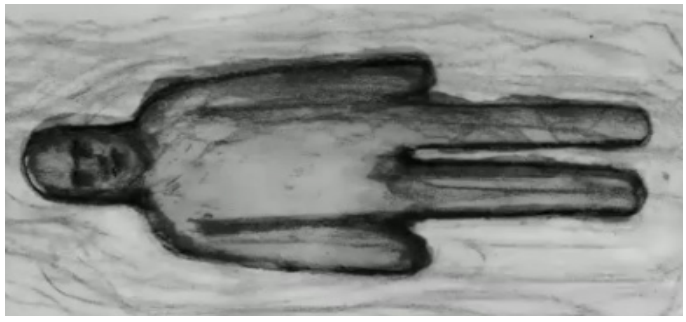
در این اثر هنرمند با نگاهی سمبلیک، طنزگونه و تحریف‌شده به آشنایی‌زدایی از مقوله تخریب طبیعت و آسیب به جانداران طبیعت توسط انسان کمک می‌کند و در این راه بیشترین بهره را از صدای نامرتبط با تقلای حیوان می‌برد. صدا بیشتر به صدای مچاله‌شدن بادکنکی می‌ماند که در اینجا با درخشانی و پلاستیک‌گونگی جلیقه همخوانی دارد و باعث پررنگ‌شدن این وسیله غیرمرتبط با طبیعت برای بیننده می شود. بدین ترتیب هنرمند به‌جای صدای معمول تقلای حیوان گیرافتاده در دام، صدای جیرجیر جلیقه‌ای در پیچ و تاب را به بیننده نشان می‌دهد و آشنایی‌زدایی بسیار ظریف و جالب و حتی طنزگونه‌ای را که باعث جلب توجه بیننده نیز می‌شود، در معرض نمایش می‌گذارد. از سوی دیگر، جلیقه چرمی و صنعت آن یادآور قتل جانوران در میزان انبوه و اشاره به دوران آنتروپوسین است؛ دوره‌ای که اشاره به دوره زمین‌شناختی جدیدی می‌کند که سرآغاز تأثیر عمده فعالیت‌های انسان بر اکوسیستم و ساختار سیاره زمین از قرن هجده و شروع انقلاب صنعتی است. در این دوران رفتار انسان باعث تخریب و تغییر محیط‌زیست شده است. این موضوع در مقایسه با طبیعت زیبای پس‌زمینه، کنتراست جالبی ایجاد کرده و به ایجاد صحنه‌ای سوررئال منجر شده است.

حس آرامش در فضا و صدای پرندگان آوازخوان به همراه تقلای حیوان گرفتارشده و این ناهمخوانی‌ها به ایجاد جهانی دیستوپیک و آپوکالیپتیک (آخرالزمانی) در اثر منجر می‌شوند که از ویژگی‌های بارز آثار امیر احمدی است و در اینجا اشاره‌ای دارد به مقوله بوم‌شناسی و تأکید بر تصویری از دنیای آینده برجای‌مانده از انسان مدرن.

۲،۲. رابطه هنرمند و گیاهان و طبیعت

الهه رفیعی: اثر «کوه» (شکل ۲)





شکل 2 . الهه رفیعی، کوه، ویدئو، ۱ دثیقه و 35 ثانیه ، 2022 .)با اجازه از مدیر پروژه کوله ویدئو

الهه رفیعی در اثر کوه به مسئله محیط‌زیست هنرمند با رویکردی انتقادی پرداخته است. در این اثر هنرمند توجه‌ها را به طبیعت و تخریب محیط‌زیست توسط انسان مدرن جلب می‌کند. او در شهر فرهنگی اصفهان زندگی می‌کند؛ موزه‌شهری که قدمت تاریخی بسیاری دارد و یادگارهایی از زمان‌های کهن تا زمان حاضر را در دل خویش جای داده است. از آتشکده‌های مربوط به آیین زرتشتی قبل از اسلام گرفته تا مساجد و بناهای دوره‌های حکومتی مختلف بعد از اسلام. تخریب بناهای فرهنگی، تخریب محیط‌زیست طبیعی در جای‌جای این شهر و خشکاندن رودخانه معروف زاینده‌رود و ازبین‌رفتن زیستگاه‌های آبزیان و پرندگان مختلف که موضوع آثار هنرمندانی چون شهرام احمدزاده و فرشته عالمشاه، هنرمند محیطی بوده را در اثر او نیز می‌توان مشاهده کرد. تخریب اکوسیستم حاکم در این منطقه توسط انسان موردتوجه الهه رفیعی بوده است. نقد او به نگاه آنتروپوسنتریک انسان مدرن، قدرتمندی و برترشمردن خود نسبت به تمام عناصر زنده و غیرزنده محیط‌زیست است که نتیجه آن درنهایت ازبین‌بردن محیط‌زیست و خود انسان است.

در طول تاریخ رابطه انسان و طبیعت را در چهار دوره می‌توان دنبال کرد. دوره اولیه که انسان مغلوب طبیعت بود؛ یعنی دوران پیش از عصر نوسنگی که ترس از طبیعت بر زندگی انسان حاکم بوده است. دوران میانی که پیوند انسان و طبیعت به هم‌زیستی رسید؛ یعنی دوران باستان که زندگی انسان و طبیعت در هم ادغام شد و طبیعت برای انسان مقدس بود؛ الهه‌ها و اسطوره‌های طبیعت با زندگی انسان رابطه نزدیک داشتند. دوره سوم، انسان توانست بر طبیعت غلبه یابد؛ به‌ویژه بعد از انقلاب صنعتی طبیعت موردبهره‌کشی انسان قرار گرفت (تقیزادگان, ۱۴۰۰ , ص. ۱۳۱). از این دوره به بعد به ارزش‌های ابزاری طبیعت نگریسته شد. طبیعت در دست عقلانیت ابزاری زمینه‌ای برای بهره‌کشی فراهم کرد. این بهره‌کشی به آسیب‌های غیرمنتظره منجر شد (میرخاتمی، آفرین, ۱۳۹۸, ص. ۴۶) و توازن طبیعت رو به اضمحلال و تخریب رفت. دوره چهارم، دوران معاصر است که انسان بر بحران زیست‌محیطی آگاهی یافته و دانسته که اکوسیستم جهانی در خطر است. بر اساس شمایل‌های موجود در اثر به‌نظر می‌رسد هنرمند به دومرحله از رابطه انسان در طول تاریخ تکامل خود با طبیعت و مقایسه آن‌ها پرداخته است؛ یکی دوران باستان است که طبیعت برای انسان مقدس به‌شمار می‌رفت و این نگاه را می‌توان از وجود آتشکده‌ای بر بالای کوهی فهمید که نشان از تقدس این کوه و صخره‌ها دارد و در نهایت می‌توان به تقدس طبیعت و عناصری از آن چون آتش درون آتشکده و... پی برد. دیگری دوران سوم یعنی غالب‌بودن و قدرتمندی انسان بر طبیعت است؛ عصر صنعتی‌شدن که بعد از آن انسان شروع به بهره‌کشی از طبیعت کرده و باعث برهم‌زدن توازن طبیعت و تخریب و اضمحلال آن شده است و به عبارتی، آغاز عصر آنتروپوسین و نگاه حاکم آنتروپوسنتریک انسان در این عصر.

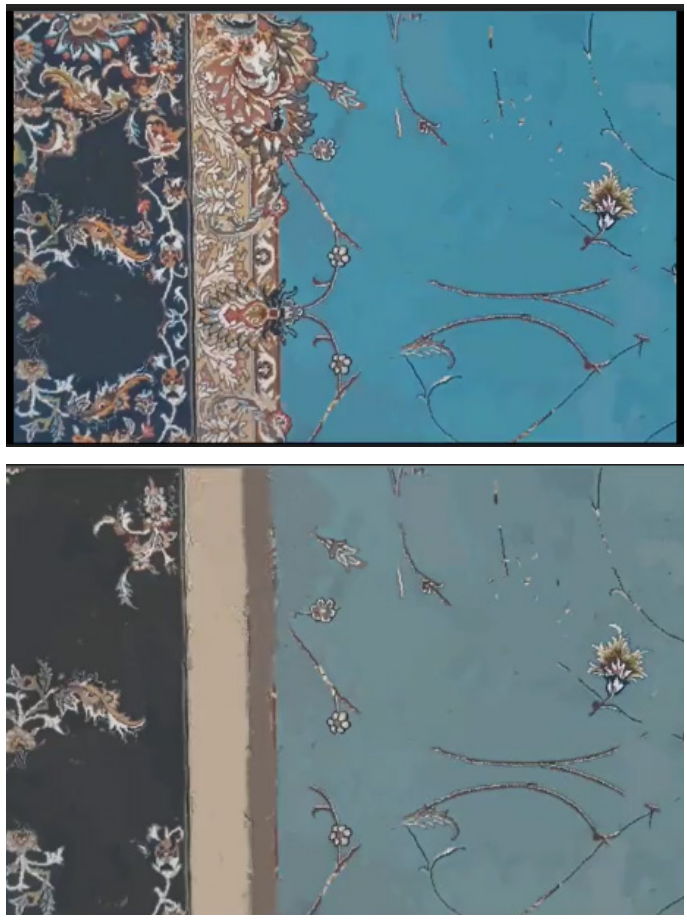
در ویدئو، مخازن سنگ در دل کوه‌ها با صدای تیشه بر پیکر آن‌ها نمایش داده می‌شود که حکایت از بریدن سنگ‌ها و کوه‌ها به‌عنوان منبع انرژی دائم دارد؛ به طوری که در تصویر جای خالی کوه‌ها وسطح های کنده‌شده تخت در زمین به وضوح دیده می‌شوند. سپس در ادامه بدپینتینگ از ویژگی‌های هنر معاصر را با استتیکی کج و معوج از پیکر انسانی را شاهد هستیم که در حال تغییر و درنهایت تبدیل به خاک و منبع انرژی می‌شود. با نگاهی دقیق‌تر آنچه که وسیله این تخریب است، ابزار و به عبارتی تکنولوژی است که انسان آن را روزی از دل طبیعت برای محافظت از خود در برابر خطرها استخراج کرد . او اکنون (در عصر صنعتی) با همان ابزار و تکنولوژی شروع به شکافتن طبیعت و ازبین‌بردن محیط‌زیست خود کرده است و دراین پروسه چنان با سرعت پیش می‌رود که از خود بیگانه و با نیروی عقلانی و جسمانی، خود نیز تبدیل به ابزار شده و علیه طبیعت ایفای نقش می‌کند. الهه رفیعی در این اثر به نقد عصر مدرنیته می‌پردازد و بر این باور دارد که مدرنیته عناصر طبیعت چون کوه، زمین، سنگ، خاک و حتی انسان را نیز تبدیل به ابزاری کرده است برای تجمیع ثروت. همه این‌ها نشانه‌ای هستند از جهل و ناآگاهی انسان بر این موضوع که او نه سرور طبیعت، که خود نیز جزئی از طبیعت بوده و با نابودی طبیعت او نیز محکوم به فناست؛ چرا که فراموش کرده خود نیز جزئی از طبیعت است.

شکل 3 . نیک محسنی، اثر رویش، ویدئو، 43 ثانیه، 2022 . (بااجازه از مدیر پروژه کوله ویدئو)

نیک محسنی: اثر «رویش» (شکل ۳)

مکانی بی‌گیاه، بیابانی خشک و در دل کویر، مقبره‌ای تاریخی، محل دفن حاکمی سلجوقی با قدمتی هزارساله ؛ هنرمند آن را به‌عنوان استعاره‌ای در زمان حاضر تبدیل به محل دفن گوهری طبیعی کرده است. او با دست‌کاری در تصویر آرامگاه تاریخی مربوط به دوران کهن و از آن خودسازی، به بازخوانی دوباره این متن در زمان حاضر می‌پردازد و آن را بار دیگر محل دفنی فاخر، این بار برای طبیعتی که زمانی نقش حاکمیت بر محیط‌زیست داشت، می‌کند. یا تنها درخت باقی‌مانده را به هزار سال قبل می‌برد و به مانند مقبره عمیدالدین شمس‌الدوله دیلمی که هزارسال بعد، یعنی در حال حاضر فقط یادبودی است در خاطره‌ها و کتاب‌های تاریخی، نگاهی از آینده به گذشته را برای بیننده در رابطه با طبیعت ازدست‌رفته ترسیم می‌کند. دیستوپیای ترسیم‌شده از آینده محیط‌زیست هنرمند، بیابانی است خشک، بی‌گیاه، بی‌آب ، بی‌پرنده و بدون شادی و نشاط.

استتیک اثر بر روی تضادها بنا شده است؛ تضاد مرگ و زندگی، آرامگاه و سمبل حیات، یعنی درخت زندگی، خشکی و سرسبزی، رنگ گرم و سرد، باران و بی‌آبی، شادی و کسالت، سایه و آفتاب. هنرمند با استتیک کنتراست حاکم بر اثر باعث آشنایی‌زدایی از طبیعت همیشه‌سبز شده و توجه بیننده را به روزی جلب می‌کند که دیگر اثری از آب و گیاه وجود ندارد. روزی فرا خواهد رسید که از آب، گیاه و حیوانات که در اکوسیستم محیط‌زیست نقش اساسی دارند، در داخل خانه شاید فقط نمونه‌هایی، آن هم به‌عنوان تزیین باقی مانده باشد؛ دیستوپیایی که در آن به‌سان فرهنگ مدرن و فرهنگ مصرف‌گرایی و کنسروهای حاضر و آماده عصر مدرن، شاید روزی طبیعت محیط‌زیستمان نیز در کنسروها و بسته‌هایی در ازای پول خریده شده و وارد خانه‌هایمان شود؛ البته که هنرمند گوشه نگاهی نیز به مدرنیته و انتقاد از عصر مدرن دارد؛ چرا که مدرنیته با شهرنشینی آغاز می‌شود و توسعه شهرها و کوچ انسان‌ها از روستاها و زمین‌های زراعتی، بزرگ‌شدن روستاها و تبدیل آن‌ها به شهرها و آغاز صنعت و صنایع از هر طرف نابودی طبیعت، پرندگان، آلودگی‌های زیست‌محیطی و بحران آب و هوا و اکولوژی را به دنبال دارد. در تصور هنرمند از آینده محیط زیستش نابودی درخت‌ها و گیاهان، خشک‌سالی، کمبود آب و در نهایت نابودی موجودات وابسته به این اکوسیستم عیان است.



شکل 4. حمیده سبحانی فرد، باغ ایرانی، ویدئو ، دو دقیقه و 40 ثانیه، 2022)با اجازه از مدیر پروژه کوله ویدئو

۳،۲. رابطه هنرمند و شهر

حمیده سبحانی‌فرد: اثر «باغ ایرانی» (شکل ۴)

تصاویر انتزاعی باغ ایرانی بر روی قالی ایرانی با صدای دل‌نشین موسیقی و آواز پرندگان و سپس به‌تدریج کم‌شدن و ناپدیدشدن فرم‌ها و اشکال گل و گیاه باغ به همراه تغییر رنگ قالی به رنگ خاکستری شهرها و سیمان و در نهایت تعویض همه این‌ها با صدای خیابان‌های شلوغ و ماشین‌ها، آن چیزی است که در نگاه اول در اثر «باغ ایرانی» می‌توان دید.

نگاه حاکم بر تصویر اولیه، نگاهی شاعرانه، تغزلی و فرمالیستی است. گل‌های انتزاعی نقش بسته بر قالی ایرانی با رنگ‌های زیبا و براق این نگاه را آشکار می‌کنند. به‌تدریج کم‌شدن و نیست‌شدن عناصر و تبدیل آن‌ها به صحنه‌ای خالی و نازیبا به همراه صداهای گوش‌خراش شهری و ماشین‌ها به‌نوعی تداعی‌کننده شمایل‌شکنی است که در هنر معاصر در آثار بسیاری از هنرمندان دیده می‌شود. عامل اصلی این شمایل‌شکنی و یا به عبارتی عامل اصلی ازبین‌رفتن این موتیف‌ها، گسترش شهرنشینی است. هنرمند با نگاهی انتقادی‌اجتماعی به مسئله گسترش شهرنشینی، نابودی حافظه تاریخی‌فرهنگی خطه‌ای و ملتی را خاطرنشان می‌کند. روزگاری در جای‌جای محیط‌زیست هنرمند باغ‌های مشهور ایرانی وجود داشتند. این باغ‌ها جزئی از اکوسیستم آن منطقه به حساب می‌آمدند. لانه انواع گیاهان، پرندگان، حشرات و موجودات ریز بودند، در پاکی و تصفیه هوای منطقه تأثیر داشتند و محل زیارت و هم‌نشینی خانواده، فامیل‌ها و اقوام بودند. انسان‌های این خطه در این اکوسیستم و در این فرهنگ به‌دنیا آمده و بزرگ شده بودند و اکنون از این باغ‌ها که در همه جای جهان نمادی از هویت و فرهنگ ایرانیان به‌شمار می‌رود، اثری باقی نمانده است. نابودی این فرهنگ به معنای نابودی حافظه تاریخی نسل‌هایی از انسان‌های این خطه و مرزو بوم است. جست‌وجوی هویت نیز موضوعی است که هنرمند به‌صورت تلویحی در این اثر به آن پرداخته است.

زیبایی و زشتی، رنگ و بی‌رنگی، صدای آواز پرندگان و صدای شلوغی شهر و بوق ماشین‌ها، گل‌ها و فضای خالی، خاک و آسفالت، عناصر متضادی هستند که هنرمند آن‌ها را در کنار هم برای نشان‌دادن آنچه بود و آنچه هست قرار می‌دهد و بدین شکل قسمتی از حافظه آخرین نسل از بازماندگان فرهنگ یادشده را به اشتراک می‌گذارد و به سوگ می‌نشیند.

شکل 5. شهرام احمدزاده ترکمانی، انباشت، ویدئو، ۲ دقیقه و 23 ثانی ه، 2022 .)با اجازه از مدیر پروژه کوله

(شهرام احمدزاده ترکمانی: اثر «انباشت» (شکل)

توسعــه شهرنشینی، افزایـش جمعیـت شهــرها، به‌وجودآمدن نظــام اقتصـادی سرمایه‌داری، ایجاد کارخانه‌های تولیدی، فرهنگ مصرف‌گرایی، تولید بیش ازاندازه کارخانه‌ها و مصرف بیش از نیاز و جاه‌طلبی انسان‌ها همه از عواملی هستند که در عصر حاضر در همه جای جهان حاکم شده و نتایج بسیار زیان‌باری بر محیط‌زیست انسان به بارآورده‌اند.

تشویق به مصرف فراوان و تولیدات بیش از نیاز انسان‌ها از یک طرف و تولید زباله‌های کارخانه‌های تولیدی از طرف دیگر، باعث جمع‌شدن پسماندها در طبیعت و هدایت پساب‌ها به دریاها و رودخانـه‌ها و مــرگ هـزاران آبزی و موجودات زنده در دریاها و خشکی می‌شوند. از طرفی نیز افزایش کارخانه‌ها و وسایل نقلیه و آلودگی صوتی ناشی از آن‌ها در کنار دود ناشی از سوخت‌های فسیلی، باعث آلودگی هوا و ضررهای جبران‌ناپذیر بر جو هوا و پرندگان و انسان‌ها و امراض گوناگون می‌شود. این تراژدی جهانی که در زمان‌های اخیر و در فرهنگ پست‌مدرن با نقد بسیاری از فعالان محیط‌زیست، اکتیویست‌ها و هنرمندان روبه‌رو شده است، این بار از لنز هنرمند ایرانی درباره خطه‌ای از ایران موردنقدی عریان قرار می‌گیرد؛ نقدی بدون حاشیه و با تمام تلخی و بیانی کاملاً مستقیم؛ نگاهی کاملاً پست‌مدرنیست به شهر برخلاف نگاه مدرنیستی که نگاهی شاعرانه بر شهر و شهرنشینی دارد. آثار شهرام احمدزاده ترکمانی معمولاً در قالب رسانه عکاسی در زمینه‌های مناظر شهری و طبیعت اطراف شهر شکل می‌گیرند. تصاویر شکارشده توسط لنز ترکمانی گاه تصاویر شهری را به نگاه‌های فلسفی و اندیشمندانه پیوند می‌زنند و گاه در تصاویر مناظر حاشیه شهری در کنار مفاهیم یادشده استتیک فرمالیستی هم اهمیت پیدا می‌کند. در اثر «انباشت» چون برخی دیگر از هنرمندان، استراتژی کنتراست برای نشان‌دادن معنا به کار گرفته شده است. در ابتدا اکوسیستمی پویا و زنده شامل رودخانه پرآب معروف زاینده‌رود، مرغان دریایی، نیزارها و زیستگاه‌های طبیعی و رنگ‌های نشاط‌آور آبی و سبز دیده می‌شود و در ادامه تصویر مخدوش‌شده و سپس اکوسیستمی دگرگون‌شده و معیوب و مریض به نمایش درمی‌آید. هوای غبارآلود و بستر نهری خشک و بی‌آب و علف، مرگ شهری که معنای خود را از زاینده‌رود می‌گرفت را اعلام می‌کند. هنرمند در پی ترسیم دیستوپیایی ازآینده بشریت نیست؛ آنچه را که او به ترسیم می‌کشد بازتاب آینده آخرالزمانی فرا رسیده در اکنون منطقه‌ای از جهان است که در پی بی‌اهمیتی و بی‌مسئولیتی به مرگی زودهنگام دچار شده است. دیستوپیای واقعی در دیاری را به معرض نمایش می‌گذارد و در نهایت ویدئو با روی دیگر این ویران‌شهر با پوششی از زباله‌ها و پسماندهای شهری تلنبارشده و فضایی هولناک با کرکس‌ها و لاشخورهایش در آسمان با فضایی خاکستری و مه‌آلود به پایان می‌رسد. موزیک دلهره‌آور و پراز پارازیت نیز به انتقال مفهوم موردنظر هنرمند کمک شایانی کرده است.

شکل 6. راضیه گودرزی، تکرار بی نهایت ها، ، ویدئو 59 ثانیه، 2022 .)با اجازه از مدیر پروژه کوله ویدئو

راضیه گودرزی : اثر «تکرار بی‌نهایت ثانیه‌ها» (شکل ۶)

اغلب آثار راضیه گودرزی در شکل‌های پرفورمنس‌آرت، ویدئو پرفورمنس و ویدئوآرت و در زمینه‌های فرهنگی‌اجتماعی و هنر محیطی هستند که دربرخی موارد به شکل تعاملی با شریک هنری خود و در برخی موارد با مخاطبان و در طبیعت انجام می‌گیرند.

او معمــولاً از طــریق پرفورمنــس‌های سمبلیــک و استعــاری به تسویه‌حساب بین عقاید و اندیشه‌های خود با سنت‌های رایج در فرهنگ جامعه‌اش می‌پردازد و در این راه از طبیعت به شیوه‌های مختلف بهره‌مند می‌شود. او در این راستا نه تنها در پی کشف و شناخت خویش از طریق تعامل با محیط اطراف بوده، در پی مشاهده و کشف روابط انسان‌ها با همدیگر و با محیط اطراف نیز هست. کشفیات او در آثارش در قالب تمثیل در بیشتر موارد دغدغه انسان‌های جامعه در حال گذر از سنت به مدرنیته را برملا می‌کند. آثار او از این نظر می‌توانند اهمیت ویژه‌ای داشته باشند. وجود طبیعت در غالب آثار او احتمالاً در نگاه اول از او یک هنرمند هنر محیطی بسازد؛ ولی طبیعت در بیشتر موارد برای هنرمند رسانه‌ای است برای بیان اندیشه‌هایش در رابطه با خود، جامعه، محیط اطراف و زندگی‌اش. او بسان یک هنرمند معاصر که با دیده انتقاد به اطراف خود می‌نگرد، به نقد بدیهیات و قالب‌ها در فرهنگش می‌پردازد و آن‌ها را به چالش می‌کشد.

در وهله دوم در پی شرکت و ایجاد پروژه‌ها و آثاری در جشنواره‌های هنر محیطی می‌توان از او آثاری در رابطه با موضوع صرف طبیعت، بیشتر با رویکردی فرمالیستی مشاهده کرد و در این موارد بیشتر از کارکتر یک هنرمند معاصر، از او کاراکتر یک هنرمند مدرنیست آوانگارد را می‌توان دید. فرم‌های استتیک، تغزلی و شاعرانه در وصف زیبایی‌های طبیعت و محیط اطراف همه موارد شواهدی براین امر هستند. اثر «تکرار بی‌نهایت ثانیه‌ها » نیز شاهدی براین نگاه مدرنیستی هنرمند است. او در این اثردر

پی وصف زیبایی زندگی شهری و محیط اطراف خود در فرم علامت بی‌نهایت است که کوچکی شهر هنرمند و تکرار بی‌نهایت زندگی روزمره را بیان می‌کند. در این اثر به‌رغم استفاده از رسانه معاصر ویدئو، به‌دلیل محتوا و فرم بیشتر شاهد یک استتیک هنر مدرنیستی هستیم. در این باره می‌توان به نظر کشمیرشکن اشاره کرد که می‌گوید: «... از حیث ساختاری همانند فرهنگ ایرانی به طور کلی، هنر نیز در طی این فرایند عناصر مدرنیته و معاصریت اروپایی‌آمریکایی را در خود جای می‌دهد؛ در حالی که جایگزین‌هایی محلی شده را نیز جست‌وجو می‌کند.» (کشمیرشکن، ۱۳۹۳، ص. ۹۷۲) .

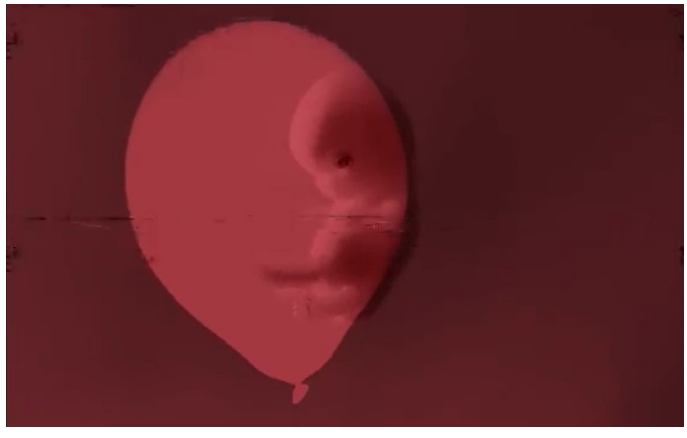
شکل 7 . الهه عبدالله زاده، زن و ماهی، ، ویدئو، ۱دقیقه و 26 ثانیه ، 2022 .)با اجازه از مدیر پروژه کوله ویدئو

۴،۲. رابطه هنرمند با انسان/ جامعه

الهه عبدالله‌زاده : اثر «زن و ماهی» (شکل ۷)

الهه عبدالله‌زاده در اثر «زن و ماهی» توجه خود را در ارتباط با محیط‌زیست هنرمند بر مسائل زنان شهرش معطوف می‌کند. هنرمند که غالب آثارش بر مسئله زنان می‌پردازد از احساس هم‌دردی او با زنان جامعه‌اش نشئت می‌گیرد. او در بندرعباس زندگی می‌کند؛ شهری که یکی از منابع اصلی درآمد آن، صید ماهی است و زنان نقش مهمی در این کار و در کارهای مربوط به آن مانند پاک کردن، تکه‌تکه کردن و فروختن ماهی‌ها ایفا می‌کنند. این شغل در آن محیط به‌قدری با هویت زنانه عجین شده که به‌هنگام مشاهده زنان، ماهی‌ها به خاطر می‌آیند؛ همچنین برعکس، ماهی‌ها نماد زنان هستند. هنرمند با ریزبینی این فرهنگ محیط زیستش را به تصویر کشیده و زنانی را در قالب ماهی‌ها و یا بالعکس می‌آفریند.

هنرمند با زیرنظر گرفتن این فرهنگ، متوجه تشابهات بسیار بین زنان جامعه‌اش با ماهی‌ها می‌شود. سرنوشت ماهی‌های شهر او با سرنوشت زنان شهرش یکسان است؛ برای آن‌ها امکان طی مسیر طبیعی در زندگی بسیار سخت است. در بسیاری از مواقع از این آزادی بی‌بهره می‌شوند، از مسیر آرزوهای خود باز داشته شده و در بند قوانین اجباری مردسالارانه جامعه قرار می‌گیرند. در نهایت مرگ آرزوها و خواسته‌هایشان با مرگ ماهی‌ها در خشکی و قطعه‌قطعه‌شدنشان و خشونت و تقلا در هم می‌آمیزد و نیست و نابود می‌شوند. هنرمند فشارهای جامعه بر زنان از جمله فرهنگ مردسالاری، قوانین رایج علیه آزادی‌های زنان، موانع فرهنگی در مسیر پیشرفت و حرکت آنان در مسیر دلخواه زندگی را مصداق خشونتی عریان علیه زنان می‌داند که نتیجه آن همپایه قطعه‌قطعه‌شدن و خفگی و در نهایت مرگ خاموش همچون سرنوشت ماهیان گرفتار است. او بیننده را با نفس کشیدن و یا حبس کردن نفس در سینه به تعامل با اثر فرامی‌خواند و به‌شماره‌افتادن قلب مخاطب به دلیل نارسایی اکسیژن، ضربان قلب به‌تپش‌افتاده زنان و ماهی‌ها در اثر را همراهی می‌کند. این امر هم به آشنایی‌زدایی از تنفس عادی که حکم زندگی برای انسان‌ها را دارد منجر می‌شود و هم این مسئله حیات و مرگ را با استفاده از روش تعامل و ایجاد همذات پنداری به اهمیت خواسته‌های زنان در رسیدن به آرزوهایشان پیوند می‌زند. از طرفی همراه‌شدن با امر و نهی در اثر برای نفس کشیدن و حبس نفس در سینه، بیننده را در موقعیت درک امر و نهی نیز قرار می‌دهد و حس اقتدار حاکم را برای بیننده تداعی می‌کند. اثر از استتیکی ساده و کج و معوج و در قالب بدپینتینگ برخوردار است که به همراه محتوای مفهومی اثر، استراتژی‌های به‌کارگرفته شده و رسانه اثر در زمره آثار هنرمعاصر قرار می‌گیرد.



شکل 8 . دنیا حاجی زاده، گناه، ، ویدئو، 46 ثانیه ، 2022 . (با اجازه از مدیر پروژه کوله ویدئو)

دنیا حاجی‌زاده : اثر «گناه» (شکل ۸)

دنیا حاجی‌زاده و آزاده نیلچیانی، از هنرمندان ایرانی هستند که در دیاسپورا مشغول کار و زندگی هستند و آثارشان ویژگی‌های هنر دیاسپورا را در خود دارد. از ویژگی‌های این آثار می‌توان به مسائل مهاجرت چون پرسش‌هایی درباره بافتار جغرافیایی و محیط‌زیست جدید، فقدان هویت به دلیل فقدان دارایی‌هایی چون ارتباطات و حس دوری از مردم و اجتماعی که شخص با آن‌ها شناخته می‌شود، تردید، لغزش‌ها، تظاهرها، تقلید و حتی تخریب رمزگان فرهنگی هر دو جامعه مبدأ و میزبان، مقاومت، تشویش و اضطراب ناشی از به‌خطرافتادن هویت، حافظه فرهنگی، حس غربت، احساس دوگانگی و گفت‌وگوی مداوم گذشته و حال، وضعیت بینابینی و تشکیل مفهوم برزخ، در آثار اشاره کرد (کشمیرشکن, ۱۳۹۳, ص. ۳۵۷).

در اثر «گناه» حاجی‌زاده به مسئه ارتباط متزلزل بین محیط‌زیست جدید و هنرمند (مهاجر) می‌پردازد. هنرمند این ارتباط جدید را شکننده، نوپا و ضعیف می‌خواند و آن را به جنینی تشکیل‌شده در زهدان مادر و تلاش آن برای بقا تشبیه می‌کند. زهدان مادر نیز به بادکنکی که هر آن احتمال ترکیدن آن با کوچک‌ترین محرکی وجود دارد تشبیه شده است. همه این‌ها بازگوکننده موقعیت ناپایدار یک مهاجر در سرزمینی جدید است. در نهایت نیز به علت عواملی (مادی یا معنوی) به این مبارزه بین ماندن و رفتن پایان داده می‌شود و مرگ فرا می‌رسد. فضاهای قرمز داخل و تاریک اطراف نشان از حیات و مرگ دارند که بازگوکننده این امر است که برای هنرمند ایجاد ارتباط با محیط‌زیست حکم حیاتی دارد. اثر با نگاهی تلخ بیننده را به مضمونی اجتماعی و فرهنگی ارجاع می‌دهد.

شکل 9 . آزاده نیلچیانی، بوم شناسی انسانی، ، ویدئو ، 4 دقیقه و 26 ثانیه، 2022 .)با اجازه ویدئو از مدیر پروژه کوله

آزاده نیلچیانی: اثر «بوم‌شناسی انسانی» (شکل ۹)

آزاده نیلچیانی، هنرمند چندرسانه‌ای، آثاری در قالب هنر چیدمان، هنرهای صوتی و ویدئوآرت خلق می‌کند. همانطور که در بالا نیز بدان اشاره شد، ویژگی‌های هنر دیاسپورای ایرانی چون گفت‌وگوی گذشته و حال، توجه به حافظه فرهنگی و بازنمود عناصر فرهنگی کشور مبدأ در آثار و سپس انشای هویت (بلکه به‌صورت ناخودآگاه)، موضوع‌های مربوط به مهاجرت، وضعیت بینابینی و مفهوم برزخ، بی‌سرزمینی، اضطراب، تشویش و تردید در آثار او نیز مشاهده می‌شود.

اثر «بوم‌شناسی انسانی» نگاه هنرمند را در رابطه با محیط‌زیستش به نگرانی‌ها و دلواپسی‌های او از بقای انسان‌ها، هم در محیط اجتماعی و هم طبیعی‌شان ارجاع می‌دهد. انسان‌هایی که به دلایل مختلف امکان سازگاری با محیط‌زیستشان وجود ندارد و در پی پیداکردن محیط‌زیست جدید در حال مهاجرت هستند. این مسئله تلاش انسان‌ها را در زیست‌بوم برای بقا خاطرنشان می‌کند و مسائلی چون جنگ‌ها، خشونت، بلایای طبیعی، فروپاشی اجتماعی، سیاسی یا اقتصادی را عوامل به‌خطرافتادن زیست‌بوم انسان‌ها معرفی می‌کند.

اثر استتیک نمایشی روایتگرانه دارد؛ ویدئو با حضور مهاجرانی مظلوم و بی‌حرکت در آب‌های متلاطم شروع می‌شود و در نهایت تماشاگر بدون حضور مهاجران به ساحل آرامش می‌رسد.

سرانجام نوعی کاتارسیس در مخاطب ایجاد می‌شود؛ همچنین استفاده ازرویکرد کنتراست و تضاد، در بودن و نبودن، رسیدن و نرسیدن، تشویش و آرامش، حرکت و سکون، رنگ‌های سرد حاکم بر فضا و رنگ گرم ساحل در طول ویدئو سعی در آشنایی‌زدایی از مفاهیم عادی و روزانه حیات و مرگ دارد. هنرمند در اثر با کدهای اشاره‌شده چشم‌اندازی بر مهاجرت‌های بی‌سرانجام و به‌مقصدنرسیده دارد و با احساس همذات‌پنداری با کشته‌شدگان این راه به بازتولید موقعیتی از بی‌سرزمینی می‌پردازد؛ «انسان‌های بی‌سرزمین و سرزمین‌های بدون آن انسان‌ها.»

نتیجه‌گیری

از حدود سال ۱۳۷۷ (۱۹۹۸) در ایران تحولاتی بسیار در مفهوم هنر و ساختار زیبایی به‌وجود آمد و از این رهگذر قلمرویی گسترده و متنوع از ابزارها و روش‌های بیان هنری جدید چون ویدئو، عکس، اجرا، طبیعت و تکنولوژی‌های جدید توسط هنرمندان برای بیان اندیشه‌هایشان تجربه شد. از ویژگی‌های هنر جدید احساس مسئولیت نسبت به مسائل انسانی، اجتماعی و موضوع‌های جهانی همچون دموکراسی، محیط‌زیست، خطرات هسته‌ای، فمنیسم، تکنولوژی و بیگانگی انسان با ماشین، فجایع انسانی و اجتماعی و کشتارهای جنگ هست. (اسمیت، ۱۳۸۴، ص. ۱۰) از این میان توجه به محیط‌زیست از موضوع‌های بااهمیت در هنر معاصر ایران است که بعد از رایج‌شدن هنر جدید از سال ۰۸۳۱ (۲۰۰۱) در ایران به شکل هنر محیطی و از حدود سال ۱۳۹۰ (۲۰۱۱) با رویکردهای متفاوت هنرمندان، موضوع کار هنرهای جدید چون ویدئوآرت قرار گرفت. آنچه در این تحقیق بررسی شده، مسئله محیط‌زیست در آثار هنرمندان ویدئوآرتیست در پروژه کوله ویدئو در سال ۱۰۴۱ (۲۰۲۲) است.

بسیاری از آثار تولیدشده در این رویداد رنگ و بوی انتقادی دارند؛ ویژگی بارزی که نشان‌دهنده نگرش قهرآمیز هنر معاصر نسبت به بسیاری از جنبه‌های جامعه امروز است؛ فقط این بار با تمرکز بر موضوع محیط‌زیست هنرمند. هنرمندان با نگاه تلخ و شکاکانه به بررسی زیست‌محیط از نقطه‌نظرات خود می‌پردازند. محیط‌زیست در توجه آن‌ها فقط شامل محیط طبیعی درختان و زمین و کوه‌ها نمی شود؛ آن‌ها جامعه، شهر، انسان‌ها، حیوانات و مسائل مربوط به آن‌ها را نیز در ارتباط با محیط‌زیست خود موردتوجه قرار می‌دهند. این هنرمندان با رویکردهای انتقادی، اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، فلسفی و روانی، به مسائل محیط‌زیست می‌نگرند و در پی مواجهه با محیط‌زیست از پرسپکتیوهای شخصی هستند که می‌توان آن‌ها را به چهاردسته تقسیم کرد: ۱.رابطه هنرمند با طبیعت، ۲. رابطه هنرمند با زیاگان، ۳.رابطه هنرمند با شهر، ۴. رابطه هنرمند با انسان و جامعه.

رابطه هنرمند با گیاهان و طبیعت: هنرمندان در برقراری ارتباط با محیط‌زیست تمرکز خود را بر روی بحران‌های محیط طبیعی، جنگل‌ها، درختان، کوه‌ها، گیاهان، دریاها، اکوسیستم و شرایط اقلیمی معطوف می‌کنند. نقد انسان مدرن مخرب طبیعت و معمولاً نگاه منتقدانه و کنشگرانه که از ویژگی‌های هنر معاصر محسوب می شود از خصوصیات عمده این آثار است.

رابطه هنرمند و زیاگان: هنرمندان در ارتباط با محیط‌زیست توجه خود را بر روی حیوانات متمرکز می‌کنند و در بیشتر موارد موضوع‌هایی چون انقراض نسل حیوانات براثر اقدامات مخرب انسان مدرن، تغییرات اقلیمی، قتل حیوانات و استفاده از اعضای آن‌ها در صنعت مد و پوشاک و تست‌های حیوانی برای صنعت لوازم آرایشی و بهداشتی، استفاده بیش از نیاز طبیعی انسان‌ها به گوشت حیوانات و آلودگی‌های آب‌ها و ازبین‌بردن زیستگاه‌های طبیعی آبزیان، پرندگان، حیوانات، حشرات و سایر موجودات ریز، سوژه اصلی آثار آن‌ها را تشکیل می‌دهد.

رابطه هنرمند و شهر: هنرمندان در توجه به محیط‌زیست، تمرکز خود را بر روی شهر معطوف می‌کنند و به مسائلی چون معضلات گسترش شهرنشینی، گسترش بافت مدرن، ازمیان‌برداشتن محله‌ها و بافت قدیمی شهر، ازبین‌رفتن حافظه تاریخی شهرها، نوستالژی نسبت به فرهنگ آبا و اجدادی، بی‌هویتی، اضطراب و تنش در بین انسان‌ها درنتیجه گسترش شلوغی در زندگی شهری و تخریب اکوسیستم، گسترش فرهنگ مصرفی و افزایش کارخانه‌ها و آلاینده‌ها و افزایش زباله، با رویکردی انتقادی می‌پردازند.

رابطه هنرمند با انسان/ انسان با جامعه: برخی هنرمندان در توجه به محیط‌زیست تمرکز خود را برروی رابطه با انسان‌ها و جامعه خود می‌گذارند. آن‌ها در این زمینه با نگاهی انتقادی به قالب‌های فرهنگی غلط رایج در جامعه خود همچون زن‌ستیزی، مردسالاری، تبعیض جنسیتی، نژادی، امر و نهی که در رابطه انسان‌ها تأثیر عمیقی دارند، می‌پردازند و آن‌ها را به چالش می‌کشند و از ظلم‌هایی که بر انسان‌ها از جانب انسان‌ها اعمال می‌شود سخن می‌گویند؛ همچنین مسائلی چون مهاجرت‌های انسانی در جوامع به دلایل عواملی چون جنگ، تبعیض نژادی، دینی و...، خطرهای جانی در این راه و امکان بقا و سازگاری با محیط‌زیست جدید، همه موضوع‌هایی هستند که ذهن هنرمندان را در رابطه با محیط‌زیست به خود مشغول می‌کنند.

در بررسی جنبه تصویری و استتیک این آثار آنچه به چشم می‌خورد و از ویژگی‌های هنر معاصر نیز به‌شمار می‌رود عبارت‌اند از: استفاده از عناصر کیچ، کلاژ، عناصر حاضر و آماده[1] و شیوه ازآن خودسازی که توسط هنرمندان برای بیان منویاتشان در این آثار به‌کارگرفته شده‌اند. استراتژی‌های ایکونوکلازم و یا خالی‌کردن تصویر به معنای نابودی، استفاده از کنتراست‌ها و ضدیت‌ها در آثار، توجه به محتوا بیشتر از فرم‌های استتیک، به‌کاربردن استتیک‌های کج و معوج و زشت، پارازیت‌ها و صداهای ناهنجار و دلهره‌آور، موقعیت‌های بی‌زمان و بی‌مکان آخرالزمانی و تحریف، همه از راهکارهایی هستند که هنرمندان در این آثار برای نمایان‌کردن بحران‌های زیست‌محیط و نمایش ناهنجاری‌های موجود و در نتیجه ایجاد آگاهی برای مخاطبان و بیان انتقادی، مورد استفاده قرار می دهند.

از ویژگی‌های دیگر این آثار به چالش‌کشیدن حقیقت‌های پذیرفته‌شده در گذشته است؛ مانند باور بر این جهان‌بینی که انسان اشرف مخلوقات بوده و یا قالب‌های رایج فرهنگی چون مردسالاری و زن‌ستیزی در جوامع که می‌توان در این آثار با آن‌ها مواجه شد. کثرت‌گرایی، توجه به فرهنگ‌های مختلف، توجه به زنان و مهاجران و همه موجودات زنده در مقامی یکسان در بیشتر این آثار دیده می‌شود. هنرمندان در این آثار در مقام کنشگران محیط‌زیست ظاهر شده و در رابطه با محیط‌زیست به مسائلی می‌پردازند که در نگاه بسیاری به عنوان ایرادهای هنر معاصر به شمار می‌رود؛ چرا که در نظر آن‌ها هنر معاصر به مسائل تاریخی بی‌توجه است و به مسائل گذرای روز توجه می‌کند. با دقت به معضلات بیان‌شده در این آثار می‌توان دریافت که همه این مسائل روز که جوامع با آن‌ها درگیرند، چنان مسائل پیچیده ای هستند که سالیان سال ادامه داشته و به فجایع تاریخی تبدیل شده‌اند و ادامه آن‌ها می‌تواند خسارات جبران‌ناپذیری بر کره زمین و حیات همه جانداران بر جای بگذارد. در این رابطه این آثار از دو جنبه اهمیت بسزایی دارند؛ از طریق آن‌ها می‌توان به آگاهی از مسائل و مشکلات و یا جنبه‌های مثبت محیط‌زیست هنرمند رسید. اهمیت دیگر این آثار در حکایت‌ها و روش‌هایی است که هنرمندان در قالب آن‌ها آثار خود را ارائه می‌کنند؛ داستانهایی که حکایت از شناخت‌ها و نگاه‌های متنوع هریک از هنرمندان دارد. هر کدام از این داستان‌ها و کمپوزیسیون‌ها برای بیننده جالب و تأثیرگذار هستند؛ طوری که هیچ‌کدام از روش‌های علمی و منطقی و اطلاعات و اخبار روزمره درباره مسائل محیط‌زیست نمی‌تواند به این میزان تأثیرگذار باشد. انسان‌ها روزانه در معرض اخبار محیط‌زیست از طریق رسانه‌های مختلف قرار می‌گیرند؛ ولی هیچ‌کدام به اندازه آثار هنری باعث لذت، تخیل، همذات‌پنداری، کاتارسیس و در نهایت شناخت و اقدامی موثر در آن‌ها نمی‌شود.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Declaration of Interests: The authors have no conflicts of interest to declare.

Funding: The authors declared that this study has received no financial support.

منابع

Altunay, D. (2013). Video Sanatında Yapı Çözümü: Araç ve Mesaj Olarak Video. İletişim, 239 -234 ,(2)4.

Atal, T. M. (2008). Günümüz Sanat Formu Olarak Video Art. izmir.

Yılmaz, M. (2005). modernizmden postmodernizme sanat. Ankara: Ütopya Yayınevi.

اسمیت, ا. ل. (۱۳۸۴). *مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های قرن بیستم؛ جهانی‌شدن و هنر جدید*، *ترجمه دکتر علیرضا سمیع آذر*. (ع. س. آذر، مترجم) تهران: نشر نظر.

تقیزادگان, م. (۱۴۰۰, بهار). هنر گفتگویی و کنشگری در حوزه عمومی: محیط زیست در آثار هنرمندان کنشگرا. *فصلنامه علمی جامعه شناسی فرهنگ و هنر*(دوره سوم شماره اول), ۱۲۱-۵۴۱.

1 . Ready made

تهران, م. ه. (۱۳۸۱). *هنر مفهومی*. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

سیاهمرد, ف. ب. (۱۳۹۵) , مرداد ۸۱. *ویدئوآرتیست‌های ایرانی در مجموعه ویدئوآرتیست*. *خبرگذاری ایمنا*: https://www.imna.ir/news/242185/%D%88%9DB8%C%D%8AF%D%8A%6D%88%9D%8A%2D%8B%1D%8AA%DB8%C%D%8B%3D%8AA-%D%87%9D%8A%7DB8%C-%D%8A%7DB8%C%D%8B%1D%8A%7D%86%9DB8%C-%D%8AF%D%8B%-1D85%9%D%8AC%D%85%9D%88%9D%8B%9D%-87%9D%88%9DB8%C%D%8AF%D%8A%6D%88%9D%8A%2D%8B%1D%8AA%D adresinden alındı (E.T. 07.07.2022)

سیری در ایران. (۱۴۰۰, آبان ۸). بازیابی از گنبد عالی ابرکوه (نخستین اثر ثبت شده استان یزد): https://seeiran.ir/%DA%AF%D%86%9D%8A%8D%8AF-%D%8B%9D%8A%7D%84%9DB8%C (E.T. 07.07.2022)/

فرزانه, ن. (۸۹۳۱, پاییز). بررسی نقش زوایای عکاسی در درک و دریافت هنر محیطی شماره ۵۱، ۱۳۹۸ پاییز، ص ۸۵، ۸۶. *فصلنامه عملی نگره*(۵۱)، ۸۵، ۸۶.

کشمیرشکن, ح . (۱۳۹۳). *هنر معاصر ایران؛ ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین*. تهران: نظر.

مریدی, م. (۱۳۹۸). *هنر اجتماعی*. تهران: انتشارات آبان و دانشگاه هنر.

میرخاتمی،م . آفرین، ف. (۸۹۳۱، زمستان). تحلیل مؤلفه ها و مسائل زیباشناسی زیست‌محیطی (در آثار کریستو- کلود، شماره ۴، ۸۹۳۱ زمستان، ص ۵۴-۱۷، پژوهشنامه فرهنگستان هنر(۴.

ملکی, ت. (۰۹۳۱). هنرنوگرای ایران (نسخه چاپ دوم). تهران: نشر نظر.

ویلبر, د. ن. (۱۳۸۸). باغ های ایران و کوشک‌های آن. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

https://www.instagram.com/p/CfwGfNxNWPS

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI
ATATURK UNIVERSITY PUBLICATIONS

Araştırma Makalesi *Research Article* DOI: 10.5152/AJIS.2023.220819

نقد فمینیستی رمان «توپچنار» از «انسیه شاه‌حسینی» و رمان «و دیگران» از «محبوبه میرقدیری»

Feminist criticism of the novel "Topchenar" by Ansieh Shahhosseini and the novel "And Others" by Mahbobeh Mirqadiri

Marjan Aliakbarzadeh

Faculty of Humanities, Islamic Azad University, Varamin-pishva Branch, Iran

چکیده

امروزه بسیاری از آثار ادبی را می‌توان از منظر نقد فمینیستی تحلیل نمود. مسالهٔ اصلی پژوهش حاضر نقد فمینیستی دو رمان معاصر از دو نویسندهٔ زن با ادبیاتی زنانه یکی «توپچنار» از انسیه شاه‌حسینی و نیز «و دیگران» اثر محبوبه میرقدیری است. اهمیت موضوع پیش روی به‌جهت نیاز جامعهٔ حاضر به‌ویژه زنان به آگاه‌سازی درخصوص احقاق حقوق آنان و نیز ارزشمندی دو رمان مذکور یکی در حوزهٔ ادبیات روستایی و دیگری در زمرهٔ ادبیات شهری است. مهم‌ترین پرسش پیش روی؛ جایگاه زنان در دو جامعهٔ روستایی و شهری در دو رمان مذکور و رویکرد زنان برای دست‌یابی به حقوق خود چگونه است؟ فرضیهٔ تحقیق، وجود مردسالاری و تضییع حقوق زنان در هردو رمان و پذیرفتن آن از سوی زنان است. برخی از مهم‌ترین برآیندهای این پژوهش که به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی با مقایسهٔ دو رمان مذکور فراهم آمده عبارتند از؛ مواردی از تضییع حقوق زنان در رمان روستایی «توپچنار»: عدم موافقت با ادامه تحصیل دختران، نارضایتی بر اثر زاده‌شدن فرزند دختر و کودک‌همسری اما شخصیت اول قهرمانی است که فعالانه با وجود فقر به حل معضلات فردی و اجتماعی می‌پردازد. در رمان شهری «و دیگران» درحالی‌که فقر مادی دامن‌گیر نیست، هم‌چنان نادیده انگاشتن زنان از سوی جامعه و نیز خود آنان وجود دارد؛ بی‌هویتی، درحاشیه بودن، تابع مرد بودن، حس شرم و گناه به خاطر بلوغ، حس پوچی به خاطر عدم فرزندآوری. در این رمان بر خلاف قبلی، حضور زنان منفعل به چشم می‌خورد، به‌ویژه شخصیت اصلی که گویی مردسالاری را به جان پذیرفته است.

کلید واژه‌ها: فمینیسم، نقد فمینیستی، رمان توپچنار، رمان و دیگران، ادبیات زنانه

ABSTRACT

Today, many literary works can be analyzed from the perspective of feminist criticism. The main issue of the current research is the feminist criticism of two contemporary novels by two women writers with female literature, one is "Topchanar" by Ansieh Shah Hosseini[1] and "And Others" by Mahbouba Mirqadiri[2]. The importance of the topic is the need of the current society, especially women, to be informed about the realization of their rights, as well as the value of the two mentioned novels, one in the field of rural literature and the other in the field of urban literature. The most important question ahead; What is the position of women in both rural and urban societies in the two mentioned novels and what is the approach of women to achieve their rights? The research hypothesis is the existence of patriarchy and the violation of women's rights in both novels and its acceptance by women. Some of the most important results of this research, which were provided in a descriptive-analytical way by comparing the two mentioned novels, are; Cases of the loss of women's rights in the rural novel "Topchanar": Disagreement with the continuation of girls' education, dissatisfaction with the birth of a daughter and marrying a child as a wife, but the first character is a hero who, despite poverty, actively It deals with personal and social problems. In the urban novel "And Others", while there is not much material poverty, there is still the neglect of women by the society and by themselves; Anonymity, not being important, being subservient to men, feeling shame and guilt due to puberty, sense of emptiness due to not having children. In this novel, unlike the previous one, the presence of passive women can be seen, especially the main character who seems to have accepted patriarchy.

Keywords: feminism, feminist criticism, Topchenar, And others, women's literature

۱-مقدمه

از دههٔ چهل به بعد ادبیات نوین ایران رو به رشد و شکوفایی گذاشت. این تعالی بر اثر دگرگونی‌های اجتماعی و افزایش روشن‌فکران بود. در سالهای هزار و سیصد و بیست تا سی بیشترِ توان فکری روشن‌فکران، مصروف به ایجاد و راه‌بری احزاب و مطبوعات می‌شد، اما در این دهه آنان به سوی خلاقیت‌های ادبی و هنری تمایل یافتند. جَاذبهٔ داستان‌نویسی، بسیاری از نویسندگان را به سوی خود کشاند؛ به‌طوری که در فاصلهٔ سالهای هزار و سیصد و چهل تا پنجاه و هفت یعنی سال پیروزی انقلاب اسلامی، بیش از پنجاه نویسندهٔ جوان، نخستین کتابهای خود را منتشر کردند. از میان این عده، هرچند تعدادشان انگشت‌شمار است، میتوان به آثار داستانی زنان نیز اشاره کرد؛ «سیمین دانشور۱» که نخستین کتاب‌هایش را سالها پیش منتشر کرده بود، در این دوره به شهرت رسید. «گلی ترقی۲»، «مهشید امیرشاهی۳»، «شهرنوش پارسیپور۴»، «میهن بهرامی۵» و «غزاله علی‌زاده۶» نیز از نویسندگان مطرح این دوره به شمار می‌روند (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۴۰۸).

پس از انقلاب اسلامی، فعالیت نویسندگان زن بسیار قابل توجه و رو به فزونی است. در تقسیم‌بندی سیر داستان‌نویسی فارسی، سال‌های پس از انقلاب هزار و سیصد و پنجاه و هفت تا سال هفتاد را به «سال‌های شور و التهاب» نام‌گذاری کرده‌اند (همان). تحول در ارکان سیاسی و اجتماعی جامعه موجب

Geliş Tarihi/Received: 02.12.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 15.02.2023

Sorumlu Yazar/Corresponding Author: Marjan ALIAKBARZADEH
E-posta: akbarzademarjan@gmail.com

Cite this article: Aliakbarzadeh M. (2023). Feminist criticism of the novel "Topchenar" by Ansieh Shahhosseini and the novel "and others by Mahbobeh Mirqadiri. *A Journal of Iranology Studies*, 18(1), 35-43.

Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

1 - (1300-1390)
2 - (1318-...)
3 - (1316-...)
4 - (1324-...)
5 - (1326- 1396)
6 - (1327- 1375)

خلق و آفرینش تحولاتی شگرف در جایگاه زنان شده (ر.ک. به؛ ساناساریان، ۱۳۸۴: ۱۵۳-۱۴۶). انتشار داستان‌هایی توسط زنان، در روند ادبیات معاصر جریان ادبیی بسیار مهم به شمار می‌رود. عنوان «داستان‌نویسان زن» پیش از آن‌که نشانهٔ نوعی طبقه‌بندی موضوعی بر حسب جنسیّت باشد، ناشی از نوعی الزام برای کنار هم قرار دادن دسته‌ای از نویسندگان است که در چارچوب اندیشگانی مشابه دربارهٔ مسائل مشترکشان نگاشته‌اند. آثار نویسندگان زن جدای از ارزش ادبی‌شان، نشان‌دهندهٔ آگاهی آنان به مسائل زنان و مناسبات جنسیتی است. در داستان‌های آنان تجربیّات زنان، بی‌واسطه مطرح نمی‌شود و از طریق هنری کردنِ تجربه و تبدیل مسائل روزمره به ادبیات عرضه می‌گردد. برای همین، بیان هنری این روایت‌ها با استقبال مواجه شده و برخی از آن‌ها نیز توانسته‌اند برنده جوایز ادبی شوند. زنان با گزینش سبک زنانه و زنانه‌نویسی در سیر داستانی‌نویسی معاصر اثرگذار بوده‌اند. بررسی ادبیات زنانه یا به‌عبارتی زنانه‌نویسی در زمرهٔ نقد فمینیستی قرار دارد. چراکه ادبیات زنان دارای ساختار و لحن و بیانی متفاوت است «گرچه در این شاخه درخصوص جزییات کار اختلاف‌های زیادی وجود دارد اما این دریافت مشترک حاصل آمده است که ادبیات زنان به لحاظ ویژگی‌های زبانی، سبک بیان و نگارش، شیوه‌های پیوند میان عناصر کلامی و چگونگی بهره‌گیری از آرایه‌های ادبی مانند؛ استعاره، تشبیه و صور خیال با ادبیات مردان متفاوت است» (واصفی، ۱۳۸۵: ۷۹۳).

زنانه‌نویسی، یعنی خلق داستانی با شکل، صدا و محتوایی زنانه و متفاوت با صدای مردان و نوشتن از مسائل، مشکلات و حالات و روحیات خاص زنان به‌منظور شناساندن شعور و حساسیتهای جنس زن. مسائل خاص زنان، عبارت است از وضعیتها و تجربههایی که تنها در زنان است و مردان فاقد آن مسائلاند و به‌لحاظ فقدان تجربهٔ زیستی در نگارش آن به پای زنان نمیرسند؛ مثلاً نگارش تجربهٔ عواطف مادری، آغاز بارداری و... در شمار شخصی‌ترین رازهای زنان است. چنین مضامینی صرفاً به ادبیات زنانه تعلق دارد و داستانی را که حاوی چنین تجربه‌هایی باشد در شمار زنانه‌ترین داستانها میآورند. غلبهٔ این موضوعات در نوشتار، سبک زنانه را می‌آفریند (فتوحی، ۱۳۹۰: ۴۰۲). فمینیسم در دنیای معاصر، از آغاز دوران روشنگری و صنعتی به نسبت اعصار قدیم‌تر، بیش‌تر محل مجادله و بحث در مجامع علمی، اجتماعی و روشن‌فکری قرار گرفته است. نقد فمینیستی می‌کوشد نشان دهد ادبیات مردسالار به‌گونه‌ای شخصیت زن را محصور می‌گرداند که به‌ناچار به رفتارهای منفعلانه کشیده می‌شود. یکی از عوامل اصلی وضعیت نابرابر زن در تمدن مدرن انسانی رفتارهای نابه‌هنجار مردانه است که به‌خاطر تکرار بیش از حد آن‌ها در طول تاریخ، بدیهی و هنجار انگاشته شده‌اند. فمینیسم هم‌چنان به‌عنوان یکی از دغدغه‌های مهم نویسندگان و شاعران ادبیات جهان، در ادبیات فارسی نیز جای خود را باز کرده و به‌ویژه در داستان‌های زنان رخ نموده است.

انسیه شاه‌حسینی و محبوبه میرقدیری در زمرهٔ نویسندگان زنی به شمار می‌روند که در حوزهٔ داستان‌نویسی زنانه به خلق رمان‌هایی دست یازیده‌اند که معمولا شخصیت اصلی و حتی دیگر شخصیت‌های پیرامونی نیز زن و دارای دغدغه‌های زنانه‌اند. بررسی رمان‌هایی ازین دست زنانه، فراتر از جنسیت صرف است بلکه از آن روی که ادبیات آیینهٔ تمام‌نمای جامعه است قادر خواهد بود به تحلیل فمینیستی شخصیت‌های زن داستان پرداخته و مردسالاری موجود در داستان را واکاوی نماید. مواردی از قبیل: درک و تحلیل شأن اجتماعی زنان در جامعهٔ امروز، دیدگاه و تحلیل شخصیت زنان نسبت به کارکردهای اجتماعی و عاطفی خود و بررسی میزان خودباوری و ارزشمندی زنان جامعه نسبت به خودشان و نیز تحلیل مردسالاری موجود در جامعهٔ انسانی داستان‌ها. مسالهٔ اصلی پژوهش حاضر تحلیل و بررسی دو رمان مذکور از دیدگاه فمینیستی است؛ جایگاه اجتماعی زنان و تحلیل دیدگاه زنان نسبت به خود، تضییع حقوق ایشان و مردسالاری در دو رمان که هردو توسط نویسندگان زن یکی در فضایی روستایی و دیگری در فضایی شهری خلق شده‌اند.

اهمیت و ضرورت انجام تحقیق بدان سبب است که رمان‌های «توپچنار» از انسیه شاه‌حسینی و «و دیگران» از محبوبه میرقدیری هردو در حوزهٔ ادبیات زنانه قرار داشته زنان در هردو نقش‌هایی کلیدی و مهم را ایفا می‌کنند و تضییع حقوق ایشان بر اساس باورهای فمینیستی به وضوح به چشم می‌خورد. هم‌چنین از آن روی که رمان نخست در زمرهٔ ادبیات روستایی نیز به شمار می‌رود و دیگری در شهر اتفاق افتاده می‌توانند هریک نمایانگر شأن اجتماعی نسبت به زن و نیز تحلیل میزان خودباوری زن روستایی و شهری نسبت به فردیت و جایگاه اجتماعی خود باشند. به‌عبارتی می‌توانند تحلیلی فمینیستی در جامعه‌ای روستایی و شهری ارائه دهند. هم‌چنین دیگروجه اهمیت پژوهش حاضر، به‌جهت نیاز جامعه به تحول تفکر درخصوص جایگاه اجتماعی و خانوادگی زنان است زیرا با افزایش پژوهش‌هایی در حوزهٔ نقد فمینیستی می‌توان نقش زنان و حقوق آنان در اجتماع را متحول ساخته، ضمن افزایش آگاهی عمومی در مورد مسائل زنان به بهبود شرایط آنان در جامعه کمک کرده و نیز باعث رفع خشونت و تبعیض علیه ایشان شد. نیز با بررسی و تحلیل داستان‌هایی که در زمرهٔ ادبیات زنان قرار دارند می‌توان به افزایش عزت نفس و باورمندی زنان نسبت به خود دست یازید.

پرسش‌های اصلی آن است که: با توجه به دیدگاه‌های فمینیستی، جایگاه اجتماعی زنان در دو رمان «توپچنار» اثر انسیه شاه‌حسینی به‌عنوان رمانی روستایی و رمان «و دیگران» اثر محبوبه میرقدیری به‌عنوان رمانی شهری چگونه است؟ وضعیت مردسالاری و تضییع حقوق زنان در هردو رمان چگونه است؟ و نیز زنان این دو رمان از چه میزان خودباوری برخوردارند و در مورد خود در مواجهه با مردان چگونه می‌اندیشند؟

مهم‌ترین فرضیه‌های تحقیق پیش روی آن است که با توجه به جامعهٔ مردسالار، خواه در جامعهٔ روستایی و خواه شهری جایگاه اجتماعی زنان در هردو رمان چندان رفیع نبوده و در هردو رمان، زنان با وجود قابلیت‌های بسیار دچار سرخوردگی‌ها و ناکامی‌هایی شده‌اند. البته نوع دغدغه‌ها و مشکلات زنان در جامعهٔ شهری و روستایی متفاوت بوده در دو حوزهٔ جداگانه قابل بررسی است. نکتهٔ دیگر آن‌که وقتی مولفهٔ خودباوری زنان در جوامع مردسالار بررسی می‌شود به‌جهت حضور و رشد زنان در چنین جوامعی اغلب دارای خودباوری و عزت نفس بالایی نبوده و متاسفانه تحت‌الشعاع گفتمان غالب مردسالار با وجود استعدادها و قابلیت‌های بی‌شمار خود به نابرابری‌ها تن می‌دهند.

۲- پیشینهٔ پژوهش

به‌طور کلی دربارهٔ داستان‌نویسی زنان معاصر پژوهش‌های بسیاری انجام شده است. از جمله؛ «حسن میرعابدینی»(۱۳۷۷) در کتاب «صدسال داستانویسی ایران» بخش‌هایی را به داستان‌نویسی زنان اختصاص داده است. «سیدعلی سراج» (۱۳۹۴) در بخش دوم از کتاب «گفتمان زنانه» به بررسی و تحلیل روند تکوین گفتمان زنانه در آثار داستانی زنان پرداخته. «جمال میرصادقی» (۱۳۹۷) در کتاب «زنان داستاننویس نسل سوم» به نویسندگان زن بعد از انقلاب پرداخته است. این کتاب ادامهٔ جلد اول و دوم کتاب «جهان داستان ایران» است. وی در این کتاب به ویژگی مشترک خاص زنان داستاننویس نسل سوم، تحت عنوان «آرمانگرایی زنان در قلمرو ادبیات داستانی» می‌پردازد که شامل فعالیتهای اجتماعی زنان برای مبارزه با تبعیضها و رهایی از قید و بند سنت پدرسالاری است.

دربارهٔ دو رمان مورد نظر؛ «مهدیه نورسته» (۱۳۸۶) در نوشتاری دو صفحه‌ای با عنوان «ماجراآباد نقد توپچنار نوشتهٔ انسیه شاه‌حسینی» دیدگاه نویسندهٔ «توپچنار» را بسیار منفی و سیاه‌نما خوانده است. «مریم سیدان» (۱۳۸۶) در مقالهٔ «سنت‌شکنی به شیوهٔ زنانه: نگرشی فمینیستی بر یک رمان؛ "و دیگران" نوشتهٔ محبوبه میرقدیری» بسیار خلاصه در دو صفحه نگاهی فمینیستی به این رمان افکنده است.

درخصوص فمینیسم آثار بسیاری نگاشته شده که می‌توان به برخی از مهم‌ترین آن‌ها اشاره کرد: «ایرنا ریما مکاریک[۷]» در سال ۱۹۵۱ دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر را نگاشته که «مهران مهاجر» (۱۳۸۴) و «محمد نبوی» آن را با همین عنوان گردآوری، ترجمه و به چاپ رسانده‌اند. «سمانه واصفی» (۱۳۸۵) در پژوهش «نقد ادبی فمینیستی» بخش نقد فمینیستی از «فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی «آبرامز، ام. اچ[۸]»» (۱۹۱۶) را ترجمه و شرح کرده است. مجموعه مقالات «فمینیسم و دانش‌های فمینیستی» این کتاب که ترجمه و نقد تعدادی از مقالات «دایره المعارف فلسفی روتلیج» به قلم؛ «کریستوفر چارلز ویستن تیلور[۹]» است توسط «بهروز جندقی» (۱۳۸۸) و «عباس یزدانی» گردآوری و ترجمه شده است. «محمود حسن‌آبادی» (۱۳۸۱) در کتاب «مکتب اصالت زن (فمینیسم) در نقد ادبی» به سیر تحول مکتب فمینیسم و نقد فمینیستی پرداخته است.

همان‌طور که از عناوین پژوهش‌های یادشده آشکار است تاکنون تحقیقی با موضوع اخیر دربردارندهٔ مقایسهٔ دو رمان مذکور از دیدگاه نقد فمینیستی فراهم نیامده و هم‌چنان انجام پژوهش پیش روی ضروری به نظر می‌رسد.

۳- روش پژوهش

این مقاله به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی از گونهٔ کیفی و هنجاری و با استناد به دو رمان مورد نظر فراهم آمده است. شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات به روش اسنادی و بر اساس مطالعهٔ کتابخانه‌ای به‌صورت فیش‌برداری به‌گونهٔ مقایسه‌ای بوده. اسناد و مدارک موجود، اعم از کتاب و مقاله که هریک به‌نوعی با موضوع مورد نظر ارتباط معنایی داشته‌اند، بررسی شده است.

۴- پردازش تحلیلی موضوع

۴ - ۱. فمینیسم[۱۰]

فمینیسم واژه‌ای فرانسوی است، به جنبشی اطلاق می‌شد که در سدهٔ ۱۹ در آمریکا با نام جنبش زنان یا جنبش اجتماعی و فکری معروف بود. امروزه مفهوم فمینیسم گسترده‌تر شده فعالیت تمام کسانی را در بر می‌گیرد که در زمینه‌های مختلف برای ارتقاء موقعیت زنان به‌عنوان یک گروه در جامعه و پایان دادن به تابعیت آنان تلاش می‌کنند. تاریخ جنبش‌های فمینیستی به اوایل قرن بیستم و مبارزات و اعتراضات زنان برای گرفتن حق رای باز می‌گردد. گرفتن حق رای یکی از مهم‌ترین دستاوردها در عرصهٔ اجتماعی برای زنان و موجب ابراز وجود و حضور در عرصه‌های اجتماعی و سیاسی گشت.

فمینیسم یک فلسفهٔ سیاسی است یعنی این تفکر پیوسته در طول زمان وجود داشته است، هرزمان که زنان تحت تسلط قرار گرفته‌اند از خود پایداری نشان داده و در مقابل آن ایستاده‌اند،

7 - Irena Rima Makaryk (1951-...)
8 - Meyer Howard "Mike" Abrams (1912-2015)
9 - Christopher Charles Westen Taylor (1931-...)
10 - Féminisme

فمینیسم نیز حضور داشته است. با این همه پایداری و کوشش زنان حدود ۲۰۰ تا ۳۰۰ سال اخیر یک جنبش وسیع و هماهنگ به‌صورت متشکل برای دفاع از حقوق زنان به وجود آمده است و جنبش فمینیستی نام گرفته است. فمینیسم در فارسی به «زن آزادخواهی، زن‌وری، زن‌گرایی و مونث‌گرایی» ترجمه شده است. آن‌چه امروز به‌عنوان فمینیسم شناخته شده، فعالیت سازمان‌یافته و هواداری از منافع و حقوق زنان، برای رسیدن به استقلال فردی در جهت رفع تبعیضات مخصوصا در قرن نوزدهم است. در سال ۱۷۹۲«ماری ول استون کرافت۱۱» فعال حوزهٔ زنان در مقالهٔ «دادخواستی برای حقوق زنان» سرآغاز جنبشی شد که از قرن نوزدهم به‌طور جدی فمینیسم را بنیان نهاد (مکاریک، ۱۳۸۴: ۲۳۳).

پیش از جنبش مشروطه، زنان ایران نیز همانند زنان سرزمین‌های غربی از اهمیت نقش خود در جامعه آگاهی یافتند و درمقابل تبعیض‌ها، نابرابری‌ها و بی‌عدالتی‌های جامعهٔ مردسالار به تنگ آمده با این انقلاب هم‌آوا شدند. آغاز خودباوری و حرکت زنان برای ابراز وجود و حضور در عرصه‌های اجتماعی به دوران حکومت قاجار باز می‌گردد. هنگامی‌که زنان حرم‌سرا به نهضت اعتراض جنبش تنباکو پیوستند و برای فروش جواهرات خود در حمایت از دولت مرکزی در مقابل استقراض خارجی و حمایت از تاسیس بانک وطنی و شرکت در مبارزات مسلحانهٔ تبریز دوش به دوش مشروطه‌خواهان فعایت کردند (ر.ک. به؛ ساناساریان، ۱۳۸۴: ۱۶۰-۱۶۱). مبارزه با پدرسالاری در جامعهٔ سنتی ایرانی که به روزگاران کهن بازمی‌گردد زمینه‌ساز جنبش‌های فمینیستی به شمار می‌رود (ر. ک. به؛ میرصادقی، ۱۳۹۷: ۱۴۵). فمینیسم به مبارزه با فرهنگ مردسالاری برخاسته در پی ریشه‌کن کردن تبعیض جنسیتی و ایجاد برابری جنسیتی است. مقصود از برابری جنسیتی وجود هنجارها، ارزش‌ها، نگرش‌ها و برداشت‌های ضروری جهت کسب موقعیت یکسان برای زنان و مردان جامعه است، بدون این‌که تفاوت‌های بیولوژیک نادیده گرفته شده و زنانه و مردانه بودن باعث محرومیت و ظلم علیه هریک شود. بدین ترتیب عدالت جنسیتی زمینه‌ساز برابری جنسیتی خواهد بود.

فمینیسم پیوسته با مخالفانی نیز مواجه بوده است معاندانی مردسالار که عقب‌ماندگی زنان و در حاشیه نگه‌داشتن آنان را به نفع خود یافته‌اند. درحالی‌که در جامعه‌ای با فرصت‌های برابر و بدون نگاه جنسیتی با تقسیم مسئولیت‌ها بسیاری از دغدغه‌های مردان نیز کاسته شده هردو گروه به رشد و آگاهی دست خواهند یافت. از منظر مخالفان؛ «فمینیسم پیشرفت خود را بیش از هر چیز وام‌دار پیشینهٔ سنتی، تحقیرآمیز و سخت‌گیرانهٔ جهان غرب و مشرق زمین نسبت به زن و هم‌چنین حاکمیت نگرش اومانیستی در جهان مدرن و نیز استفاده از ادبیات شعارمحور است تا طرح دیدگاه‌های عالمانه و حضور فعال در کرسی‌ها و مجامع علمی» (جندقی و یزدانی، ۱۳۸۸: ۲۳۳). آنان با استناد به اختلاف در دیدگاه‌های فمینیستی به این نتیجه رسیده‌اند که «جمع‌بندی این آرا در قاموسی واحد با عنوان «فمینیسم» ممکن نیست و لاجرم باید از واژهٔ «فمینیسم‌ها» بهره جست» (همان). غافل از این‌که اختلاف آراء در تمامی علوم و نظریه‌های بشری به چشم می‌خورد و این اختلاف دیدگاه‌ها خود می‌تواند بشریت را به ایجاد سرفصل‌هایی مشترک رهنمون گردد.

۴ - ۲. نقد فمینیستی

«ام. اچ. آبرامز۱۲» (۱۹۱۶م) در کتاب «فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی» در بخش نقد فمینیستی این نقد را چنین توضیح می‌دهد: نقد فمینیستی ریشه در دو سده مبارزه برای احقاق حقوق زنان را دارد و در آثار ذیل متجلی است؛ «مری ولستن کرافت۱۳» (۱۷۹۲م) «انقیاد زنان»، «جان استوارت میل۱۴» (۱۸۶۹م) و در آمریکا کتاب «زنان در سدهٔ نوزدهم» اثر «مارگارت فولر۱۵» (۱۸۴۵م). «ویرجینیا وولف۱۶» از برجسته‌ترین پیشگامان این نقد به شمار می‌رود. او علاوه بر کتاب‌های داستانی کتاب غیر داستانی «اتاقی از آن خود» را نوشت و مقاله‌های متعددی دربارهٔ زنان نویسنده، فقدان امکانات تحصیلی و نیز دربارهٔ فرهنگ، اقتصاد و آموزش در درون جامعه‌ای که او آن را جامعهٔ مردسالار می‌نامید. پس از او نقدهای تندروی فرانسوی شکل گرفت (واصفی، ۱۳۸۵: ۷۸۸-۷۸۹).

نقد فمینیستی که از اواخر دهه ۱۹۶۰ رواج یافته به‌طور گسترده به مسائل زنان پرداخته است؛ دیدگاه‌هایی که در متون ادبی به زنان یا نگاه مردسالارانه پرداخته، زبان زنانه و تفاوت‌ها بین نوشتار مردانه و زنانه، نویسندگان زن، عواطف و اندیشه‌های زنان دربارهٔ خودشان، میزان خودباوری زنان نسبت به خودشان در مواجهه با مردان و تبعیض‌های جنسیتی، مادر و رابطهٔ او با فرزندش، نقش زن در جامعه و اعتلای فرهنگ آن و حقوق زنان همه مورد توجه نقد فمینیستی است (ر. ک به؛ حسن‌آبادی،۱۳۸۱: ۱۳۰-۱۳۹). نقد فمینیستی می‌کوشد نشان دهد ادبیات مردسالار به‌گونه‌ای شخصیت زن را محصور می‌گرداند که به‌ناچار به رفتارهای منفعلانه کشیده می‌شود. بی‌شک حضور و فعالیت زنان در جوامع مردسالار همواره تحت سیطرهٔ مردان بوده است و هرچه مسیر رشد و تعالی یک جامعه به سوی تمدن و پیشرفت فکری هموارتر شده نقش و ارزش زنان نیز پررنگ‌تر شده است. در جوامع رشدیافته زنان از آگاهی بیشتری برخوردارند و این آگاهی موجبات عدم تضییع حق آنان را فراهم آورده است. در چنین جوامعی زنان از خودباوری بیشتری برخوردار بوده در جامعه حضور فعال‌تر و مثبت‌تری دارند.

آغاز راه‌یابی زنان در عرصهٔ ادبیات و نقد ادبی و ابراز وجود آنان به سال ۱۹۱۹ و کتاب «اتاقی برای خود» اثر نویسنده و روشن‌فکر بریتانیایی «ویرجینیا وولف» باز می‌گردد. او گفت؛ «اگر زنان روشن‌فکر، معلمان ومنتقدان ادبی شرایط را مهیا کنند امکان حضور بزرگانی چون شکسپیر در بین زنان عصر حاضر امکان پذیر است» (بصری، ۱۳۹۰: ۲۳). در این بین فعالان عرصهٔ فمینیست از نظر جغرافیایی به سه دسته تقسیم شده که هریک در نوشته‌های خود به موضوعات خاصی در مورد زنان پرداخته‌اند؛ فمینیست‌های آمریکایی به متن ادبی و کمیت‌های درون‌متنی مانند درون‌مایه‌ها، مضمون و فضای آن پرداخته‌اند، فمینیست‌های بریتانیایی خواستار تغییرات در سطوح مختلف اجتماع به سود زنان شده و از سوی دیگر برخلاف فمینیست‌های آمریکایی و بریتانیایی، فمینیست‌های فرانسوی بر نقش زبان و بررسی چگونگی تولید معنی با استفاده از سمبل‌های زبان‌شناسی پرداخته‌اند (ر. ک به؛ مکاریک، ۱۳۴۸: ۲۳۰-۲۳۳).

۴ - ۳. انسیه شاه‌حسینی

انسیه شاه‌حسینی در سال ۱۳۳۳ ش در گرگان متولد شده، ولی بخش اعظم زندگی خویش را در جنوب کشورمان سپری کرده است. او فارغ‌التحصیل کارگردانی سینما در مجتمع فرهنگ و هنر اسلامی است. شروع فعالیت سینمایی او با فیلم «آب را گل نکنیم» در سال ۱۳۶۸ به‌عنوان نویسندهٔ فیلم‌نامه است که برای این فیلم‌نامه، از جشنوارهٔ فیلم جهاد سازندگی برندهٔ جایزه شده است. شاه‌حسینی در آغاز به‌عنوان خبرنگار و عکاس جنگ فعالیت خود را آغاز کرده بود ولی تحصیل در رشتهٔ کارگردانی سینما باعث شد وی آن‌چه را به‌صورت غریزی و براساس تجربیات شخصی دنبال می‌کرد به‌شکل علمی تجربه کند و به دانسته‌های خود جهت دهد. تنها رمان او «توپچنار» در سال ۱۳۷۸ با موضوع مشکلات و معضلات روستاییان شرق کشورمان توسط انتشارات فرهنگ و سینما به چاپ رسید. او در دههٔ۰۸ به جرگهٔ فیلم‌سازان پیوست. بعضی از مهم‌ترین فیلم‌های ساخته شده توسط او عبارتند از: پنالتی ۱۳۸۷، دل‌نمک ۱۳۶۸، شب به خیر فرمانده ۱۳۸۴، آب را گل نکنیم ۱۳۶۸، غروب شد بیا ۱۳۸۳، اوینار و مجروح جنگی ۱۳۷۸ (سیدمحمدی، ۱۳۷۸: ۶۸۸).

۴ - ۴. داستان «توپچنار»

توپچنار روستایی واقع در اطراف بجنورد است. «فرزانه صالح‌آبادی»- معلم نهضت سوادآموزی- که خود از خانواده‌ای فقیر و کارگری در بجنورد است، برای کار، روستای توپچنار را انتخاب می‌کند. دو هم‌کلاسی دیگر او نیز -هاجر ومریم- به روستای دیگر روانه می‌شوند. فرزانه هم‌راه قاطرچی یک‌دستی روانه توپچنار می‌گردد. آن‌جا در خانهٔ کدخدای ده، «تاج‌محمد»، مستقر شده و با استقبال بسیار گرم «گل‌بوته» -زن «تاج‌محمد»- و «صدگل» -دختر یازده سالهٔ «تاج‌محمد»- مواجه می‌شود.

تنها مدرسهٔ روستا، عمارت مخروبه با دو اتاق است که در یکی از اتاق‌ها آقای معلم زندگی می‌کند و اتاق دیگر، کلاس درسی است که با کاه پوشیده شده. با رضایت آقای معلم -که به گفتهٔ اهالی روستا از چنگال گرگ‌های گرسنه گریخته -ساعت کلاس نهضت، بعد از زمان کلاس درس تعیین می‌گردد و فرزانه از «صدگل» و «گل‌بوته»، «زیور» و چند دختر دیگر ثبت نام می‌کند.

چیزی نمی‌گذرد که «غنچه‌گل» دختر «قدرت‌الله» هیزم‌شکن که در بچگی مادر خود را از دست داده و تنها با پدرش زندگی می‌کند، با دم‌پایی پاره‌ای که کفهٔ آن با کِش به روی پای او بسته شده وارد داستان می‌شود و فرزانه پدر او را با وساطت «تاج‌محمد» برای ثبت نام دخترش راضی می‌کند. «بس‌گل» دیگرشاگرد کلاس است که شوهرش برای کار به شهر رفته ولی او همیشه در کلاس چرت می‌زند و به علت مشغلهٔ کاری از پس درس‌ها بر نمی‌آید. فرزانه در کارهایی مانند شستن رخت‌ها و نگهداری فرزندکوچکش به او یاری می‌رساند.

«ماه‌گل» زن پا به ماه «ذبیح»، دارای دختری کوچک به نام «ریحانه» است او به فرزانه بسیار محبت می‌کند و فرزانه به جبران محبت‌های او برای فرزند به دنیا نیامده‌اش لباس می‌دوزد. «ماه‌گل» روسری گل‌دار پشمی خود را در ازای جبران محبت به فرزانه می‌بخشد. در یک شب زمستانی «ماه‌گل» دچار درد زایمان می‌گردد ولی نمی‌تواند از این درد جان سالم به در ببرد. خودش و فرزند پسرش از دنیا می‌روند و همسرش «ذبیح» به یاد روز به دنیا آمدن دخترشان ریحانه می‌افتد که به علت دختر بودن فرزند، یک ماه پا به اتاق «ماه‌گل» نگذاشته بوده و به این می‌اندیشد که تا پایان عمر مدیون «ماه‌گل» و محبت‌هایش خواهد بود. روسری هدیهٔ «ماه‌گل» با اندوه بسیار به‌یادگار نزد فرزانه می‌ماند.

هنگامی که فرزانه از کنار باغ انگور «خدیجه» زن چاق و تنهای روستا می‌گذرد با او آشنا می‌شود. خدیجه میانهٔ خوبی با اهالی توپچنار ندارد. او بعد از مرگ سه همسرش تنها و بدون فرزند زندگی می‌کند ولی عاشق مرد هیزم‌شکن و دیم‌کاری به نام «امیدعلی» است که در آن سوی رودخانه هم‌راه دختر معلولش «نرگس» زندگی می‌کند و تنها پسرش «بهارعلی» به جبهه رفته است. زن دیگر روستا «صنوبر» زن معتادی است که «قادرمحمد» -همسرش- او را ترک کرده و همراه زنی کولی روانهٔ مشهد شده است. او و تنها پسرش مورد نفرت توپچناری‌ها هستند. پس از یک رشته اتفاقات، فرزانه از خدیجه می‌خواهد چون برای کمک به دیگران توان مالی دارد هزینهٔ لوله‌کشی

11 - Mary Wollstonecraft (1759- 1797)
12 - Meyer Howard "Mike" Abrams (1912-2015)
13 - Mary Wollstonecraft (1759- 1797)
14 - John Stuart Mill (1806- 1873)
15 - Margaret Fuller (1810- 1850)
16 - Adeline Virginia Woolf (1882- 1941)

آب به توپچنار را بپردازد. در ابتدا خدیجه به خاطر ناراحتی از کم‌محلی اهالی روستا حاضر به این کار نمی‌شود ولی فرزانه او را قانع می‌کند که تنهایی زندگی کردن برای انسان امکان‌پذیر نیست. بنابراین خدیجه به دلیل علاقه و صمیمتی که بین او و فرزانه ایجاد شده راضی می‌شود علاوه بر هزینهٔ لوله‌کشی آب روستا، صنوبر و پسرش را تحت حمایت خود قرار داده و آن زن را ترک بدهد.

روزی به فرزانه خبر می‌رسد که «زیور» یازده‌ساله قرار است عروس بشود و هنگام مراسم بندانداختن او با زن مشاطه‌گر آشنا می‌شود. آن زن، برای فرزانه داستان دل‌دادگی خود به عرب چشم آبیی -که سالیان دور در پیِ دزدی از انبار خان، برای بازجویی از اهالی به روستا آمده بوده- را تعریف می‌کند؛ این‌که از او باردار شده و بعد از چند ماهی در تنهایی و به دور از چشم توپچناری‌ها پسرش جعفر را به دنیا آورده، ولی جعفر را شبانه جلوی خانهٔ «ننه‌نُقل»، نانوای روستا، گذاشته است و خود رفته و ننه‌نقل او را بزرگ کرده. اکنون جعفرکه بزرگ شده پسر یاغی و مزاحمی است و پرندگان و دخترهای روستا را مورد آزار و اذیت قرار می‌دهد. فرزانه شب‌ها صدای «خیال» پیرزن دیوانه و سپیدموی روستا را از «غار گرگ» می‌شنود. خیال که بعد ازشقه شقه شدن دو دخترش توسط فردی ناشناس به غار گرگ پناه برده است.

در میانهٔ این‌همه ماجراها کلاس نهضت هم‌چنان ادامه دارد تا این‌که روزی فرزانه گلدان شمعدانی زیبایی را روی میز کلاس می‌بیند. همان گلدانی که بارها پشت پنجرهٔ اتاق آقا معلم دیده است. هنگامی که به تختهٔ کلاس نگاه می‌کند، می‌بیند آقای معلم با خط زیبای خود غزلی از سعدی نوشته است. او همان‌طور که غزل را پاک می‌کند به این بیت از غزل می‌رسد: «به هوش بودم از اول که دل به کس نسپارم/ شمایل تو بدیدم، نه عقل ماند و نه هوشم» (سعدی) فرزانه که پیش ازین نیز احساس خاصی به آقا معلم داشته اکنون نسبت به او حس عاشقانه‌ای را تجربه می‌کند.

فرزانه بعد از مدتی برای گرفتن حقوق به شهر می‌رود. درحالی‌که انگشت‌های پایش در کفش پاره و مندرسش اذیت شده با حقوقش چکمه‌ای برای «غنچه‌گل» می‌خرد و در بازگشت به توپچنار به او هدیه می‌دهد. او پس از مدتی برای تهیهٔ داروی ترک اعتیاد «صنوبر» و دیدن اقوامش به شهر باز می‌گردد اما در بین راه دچار سرماخوردگی شدیدی می‌شود به‌حدی که پزشک بیمارستانِ دولتی شهر به او اجازهٔ مسافرت دوباره به توپچنار را نمی‌دهد ولی فرزانه برای رفتن اصرار دارد. او امتحان پایان دورهٔ دانش‌آموزان را بهانه می‌کند و دوباره به توپچنار بازمی‌گردد . هوا بسیار سرد است و برف سنگینی می‌بارد. حال فرزانه در بین راه بسیار وخیم شده نمی‌تواند سرمای گردنه‌ها را تحمل کند و در بین راه بر اثر سرما می‌میرد. توپچناری‌ها برای او بسیار بی‌تابی و عزاداری می‌کنند. پس از مدتی نهضت سوادآموزی برای آنان معلم دیگری در نظر می‌گیرد. با آغاز بهار، معلم جدید روستا همراه با قاطرچی یک‌دست وارد آبادی می‌شود. توپچناری‌ها به استقبال او می‌آیند درحالی‌که او تمام مردم آبادی را از قبل می‌شناسد زیرا او «رعنا»، خواهر کوچک‌تر فرزانه است.

۴ -۵. تحلیل فمینیستی داستان توپچنار

۴ -۵ - ۱. فرزانه صالح‌آبادی

دختری بیست‌ساله، آموزش‌یار نهضت سوادآموزی است که تدریس در روستای توپچنار را انتخاب کرده است. او که خود از یک خانوادهٔ فقیرکارگری آمده گویی با درد و رنج فقر بیگانه نیست: «چهرهٔ شکستهٔ پدر و آن کت کهنه‌اش را که همیشه بوی خاک می‌داد به خاطر آورد. اگرچه هیچ‌وقت رابطهٔ صمیمانه‌ای با او نداشت ولی همیشه در اعماق وجود، نگاه مهربان و تن همیشه خسته‌اش را می‌ستود و به پینه‌های دستان زمختش که رنج معیشت در شکافشان کبره بسته بود حرمت می‌گذاشت» (شاه‌حسینی،۱۳۸۴: ۶۹) و یا: «فرزانه به دست‌های لرزان و ترک برداشتهٔ پدر می‌نگریست. خستگی سه فصل سخت هنوز بر آن‌ها نشسته بود» (همان: ۸۲).

فرزانه وارد روستایی شده که فقر مادی و عدم امکانات آن بیش و پیش از هر عنصر دیگری چون سیلی به صورت تازه‌واردی چون او نواخته می‌شود؛ روستا به‌حدی فاقد امکانات است که او از بجنورد تا آن‌جا را تا یک مسافت با مینی‌بوس و باقی را با قاطر طی می‌کند. حتی رعنا خواهر او نیز پس از مرگ فرزانه این مسافت را با همان قاطرچی یک‌دست طی می‌کند. به‌عبارتی روستا گویی پس از مدتی نیز به امکانات بهتری دست نیافته. این روستا حتی فاقد آب لوله‌کشی است و فرزانهٔ بیست‌ساله که گویی در این داستان پای را از یک معلم سادهٔ نهضت سوادآموزی فراتر نهاده تبدیل به ناجی و پیر فرزانهٔ روستا شده برای فراهم آوردن هزینهٔ آب لوله‌کشی روستا با «خدیجه» رایزنی کرده تا سرانجام او را راضی می‌کند. امید واهی به مهاجرت از روستا به شهر در پی فقر مادی در جای جای داستان به‌ویژه از سوی جوانان به چشم می‌خورد که معمولا با مخالفت شدید بزرگ‌ترها نیز مواجه می‌شود؛ «گل‌حسن پسرم، اول راهی، خام نشو. بالاخره همین‌جا یک لقمه‌نانی پیدا می‌شود و با هم می‌خوریم» (همان: ۱۶۳) و یا: «پسرجان همین‌جا بمان، توی شهر حلوا خیرات نمی‌کنند اگر هم بکنند به دست‌های کوتاه من و تو نمی‌رسه» (همان: ۱۵).

بر اثر نهادینه شدن فقر در روستا، «غنچه‌گل» دختر بی‌مادر روستا کفش‌هایش آن‌قدر پاره و مندرس است که کفی کفش با کِش به پای دخترک وصل شده درحالی که فرزانه خود از کفش مناسبی برخوردار نیست مثل یک ناجی ایثارگر از حقوق ناچیزش به او چکمه‌ای زیبا هدیه می‌دهد. هرچند رفتار و گفتار انسان‌دوستانهٔ فرزانه قابل ستایش و بسیار تاثیرگذار است اما شخصیت نه چندان باورپذیر او به‌حدی از ایثار بیمارگونه سرشار است که هنگام بیماری نیز به استراحتی که پزشک بیمارستان به او توصیه می‌کند نپرداخته بسیار ساده زندگی خود را به مخاطره انداخته در این راه جان خود را فدا می‌کند و حتی دوستداران و نیازمندان به وجود خود، یعنی اهالی روستای توپچنار را نیز از وجود خود محروم می‌کند. درحالی‌که می‌توانست پس از استراحت با کسب بهبودی کامل برای خدمت‌رسانی به روستا باز گردد و هم‌چنان مفید واقع شود. گویی این دختر بیست‌ساله در هجوم هیجانات و احساسات ایثارگرانه تا به حدی پیش می‌رود که خود و سلامتی‌اش و مسئولیتی که در قبال خویشتن دارد را به‌کلی فراموش می‌کند. باید گفت به عقیدهٔ برخی از تحلیلگرانِ این رمان، مشکلات زنان اغراق‌آمیز بیان شده و برخی از شخصیت‌ها هم‌چون فرزانه نیز باورپذیر نیستند (ر. ک به؛ نورسته، ۱۳۸۶: ۱۲۸).

فرزانه در این روستا که علاوه بر فقر مادی از فقر فرهنگی نیز در رنج است با عشق و امیدی وصف‌ناپذیر نه تنها به تشویق و ثبت نام دختران روستا و آموختن سواد به آنان پرداخته بلکه در رفع دیگرمعضلات فرهنگی اجتماعی روستا هم‌چون ترک اعتیاد نیز پا پیش گذاشته و حتی داروهای ترک اعتیاد «صنوبر» را نیز تهیه می‌کند. فقر فرهنگی و البته تضییع حقوق زنان تا حدی است که کودک‌همسری رواج دارد (ازدواج زیور در یازده سالگی). اهالی روستا لزومی نمی‌بینند دخترانشان سواد داشته باشند. صنوبر که اکنون معتاد است، توسط همسرش ترک شده و به همراه پسرش در روستا رها شده. چندی از تفکرات اهالی توپچنار؛ «گفتم نباید بروی کلاس، آن‌ها که این حرف‌ها را می‌زنند شکمشان سیره نه مثل من که قاتوق نانم، همین یک پیاله شیره» (همان: ۱۱۲) و یا؛ «گور پدر صاحب‌بچه، حالا مقدس‌شناس شده. دو روز رفته کلاس، دیگه باباش هم نمی‌شناسه» (همان: ۱۱۱). اما فرزانه چراغ راه آنان است: «پس باید حتما این‌ها را بخوانی، چون علاج بیشتر دردها توی همین کتاب‌هاست» (همان: ۱۱۶). او آن‌چنان روی اهالی روستا تاثیر می‌گذارد که یکی از دانش‌آموزان مقام او را با شهید یکی می‌شمارد؛ «غنچه‌گل حالا بگو شهید کیه؟ غنچه‌گل با صدایی لرزان گفت: تویی» (همان: ۹۶).

فقر مادی و فرهنگی روستایی که فرزانه برای سوادآموزی برگزیده ریشه در استثمار دارد. استثمار توسط نیروهای دولتی و عمال آنان که می‌توان به نمونه‌هایی اشاره کرد که گویی عمال و اربابان روستا متجاوز بر جان و مال و ناموس روستا به شمار می‌روند و بس؛ «هرچه بزرگ‌تر می‌شدم، آن بی‌نوا پیر ونحیف‌تر می‌شد. مجبور بودم برای سیر کردن شکم هردومان برم پیش ارباب بیگاری کنم» (همان: ۱۲۱) و نیز؛ «آن ایام، این دوروبرها، یک حاج‌مراد خانی داشتیم که خدا را بنده نبود به همه چیز آبادی چشم داشت. اگر خروس مردم گم می‌شد می‌رفتند دنبالش. اما اگر زن کسی غیبش می‌زد، هیچ‌کس جرات نمی‌کرد ردش را بگیره. همه می‌دانستند او کجاست» (همان: ۲۰۲). این استثمار در سطوح فردی در روابط خانوادگی به‌صورت تسلط مردان بر زنان یعنی مردسالاری مطلق و البته تسلط پدرها بر فرزندانشان خودنمایی می‌کند؛ «مریم با بغض گفته بود: برای این‌که دیگه پدرم مجبورم نکند قالی ببافم، میل را کوفتم به چشمم تا کوربشوم» (همان: ۶۹). مردسالاری در این روستا تا به‌حدی است که مرد(ذبیح) به خاطر دختردار شدن همسرش(ماه‌گل) یک‌ماه تمام به نشانهٔ اعتراض خانه را ترک می‌کند.

در توپچنار اعتقاد به سرنوشت محتوم، اعتقاد به سرنوشت و تقدیر غیر قابل تغییر موجب شده اهالی در چنگال زندگی چونان بردگانی خود را اسیر بیابند و امید و حرکتی برای تغییر و بهبود اوضاع نداشته باشند؛ «روزگار به هرطرف خمم کرد، خمیدم گفتم قسمتمه» (همان: ۱۲۲) و یا؛ «دلم می‌خواست خودم را می‌انداختم روی پرّه‌های چرخ روزگار و می‌کشیدمش به عقب» (همان: ۱۰). اما خوش‌بختانه دیدگاه قهرمان داستان، فرزانه، کاملا متفاوت است او با تلاش، امید و سخت‌کوشی کمر همت به تغییر و پیشرفت بسته است. با وجود تمام تیرگی‌ها و ناکامی‌های سایه‌گستر بر این داستان عشق گاهی به عنوان عنصری البته کاملا در حاشیه به کالبد بی‌جان و خستهٔ داستان جانی هرچند بی‌رمق می‌بخشد: «حال به ژرف‌های عشق رسیده بود. به این رسوای سرخ معصوم که هرکس دامن بدان آلود، سبز شد» (همان: ۶۷۱). فرزانه که گویی اسوهٔ ایثار و از خودگذشتگی است عاشق آقا معلم شده و گویی او نیز دل در گرو فرزانه نهاده است.

۴ -۵ - ۲. دیگر شخصیت‌های زن

برخلاف فرزانهٔ بیست‌ساله که چونان ناجی، قهرمان و پیر فرزانه با شخصیتی بسیار تاثیرگذار و فعال در داستان ظاهر می‌شود، دیگر زنان داستان به‌عنوان شخصیت‌هایی منفعل گویی مردسالاری، ستم‌پذیری و استعمار را باورکرده آن را به صورت بخشی جدایی‌ناپذیر از زندگی و شخصیت خود پذیرفته‌اند. برای مثال؛ زن مشاطه‌گر در وضعیتی منفعلانه نوزاد خود جعفر را رها می‌کند تا نانوای روستا «ننه‌نقل» او را بزرگ کند، «ماه‌گل» بدون هیچ گناهی تنها به خاطر به دنیا آوردن نوزاد دختر توسط همسرش ذبیح ترک می‌شود اما او نه‌تنها کاری نمی‌کند در حرکتی ظلم‌پذیر پس از مدتی فرزند دوم را به امید پسردار شدن به دنیا می‌آورد. «صنوبر» دیگر زن روستا، منفعلانه در چنگال اعتیاد اسیر است. دختران و زنان روستا از دیدگاه مردان لزومی ندارد درس بخوانند البته هرچند که این موضوع در ابتدای امر به خاطر اشتغال آنان به امور روستایی و کارهای خانه است و فقر مادی موجب آن است اما در لایه‌های زیرین آن مانند هر جامعهٔ مردسالاری زنان نباید بیش‌تر بدانند چراکه بیش‌تر دانستن و آگاهی آنان تبعات خطرآفرینی به همراه دارد و زنان آگاه، دیگر تن به مردسالاری و ستم نخواهند داد.

زنان توپچناری بسیار پرتلاش و سخت‌کوش‌اند اما با نگاهی سنتی خود را بردهٔ زندگی، سرنوشت و مردان دیده گویی از دیدن توانمندی‌های راستین خود عاجزاند و به خاطر فقدان عزت نفس و عدم خودباوری که ریشه در فقر فرهنگی دارد به ظلم‌پذیری خوگرفته‌اند. همان‌گونه که مردان نیز به ظلم‌پذیری از سوی اربابان و عمال دولتی عادت کرده‌اند گویی ظلم‌پذیری دارای سلسله

مراتب است.

۴ -۵ - ۳. مردان داستان

هرچند که تمام نقش‌های پررنگ از آن زنان است و مردان از تاثیرپذیری ناچیزی برخوردارند اما گویی تاثیر آنان در زیرساخت‌های تضیع حق زنان و ایجاد ظلمی پایدار است. مردان داستان هریک به‌نوعی در تضییع حقوق زنان موثراند. اربابان ظالم که روستا را دچار استثمار کرده‌اند و همان‌طور که در نمونه‌های پیشین برشمرده شد حتی همسر دیگران را به اجبار تصاحب می‌کنند، همگی در شمار همین مردان قرار می‌گیرند. عمال دولتی ظالم نیز در این گروه‌اند و نیز دیگرمردان داستان که برخی از ایشان نقش پررنگ‌تری دارند؛ پدر فرزانه هرچند به‌عنوان مردی زحمت‌کش و کارگری پرتلاش به تصویر کشیده شده اما قادر به ایجاد ارتباط عاطفی با همسر و دو دخترش فرزانه و رعنا نیست بنابراین با خلق و خویی خشک و عبوس گویی آنان را از داشتن پدری مهربان و عادی محروم ساخته است.

«قدرت‌الله» هیزم‌شکن با وجود دل‌شکستگی دخترش«غنچه‌گل» به خاطر بی‌مادر بزرگ شدن، هم‌چنان حق تحصیل او را نادیده می‌گیرد و سرانجام با اصرار فرزانه و وساطت کدخدا راضی به سوادآموختن دخترک می‌شود. «ذبیح» هرچند که پس از مرگ همسر و فرزندش هنگامی که دیگر هیچ فایده‌ای ندارد متنبه می‌شود و خود را مدیون خوبی‌های همسر از دست رفته‌اش «ماه‌گل» می‌داند اما تا وقتی او زنده است با دیدگاه و رفتاری مردسالارانه خانه را برای ماه‌گل جهنم کرده و از به دنیا آمدن فرزند دختر تا حدی خشمگین و ناراضی است که حق همسری و مادری او را نادیده گرفته یک‌ماه ترکش می‌کند. جعفر فرزند ناخواستهٔ زیور زندگی را به دختران آبادی زهر کرده و از هیچ شرارت و آزاری نسبت به آنان و نیز نسبت به پرندگان -که می‌توانند در داستان، نماد رهایی و آزادی باشند- فرو گذار نمی‌کند. مردان دیگر توپچناری نیز با قاچاق و اعمال خلاف قانون عرصه را بر زنان تنگ کرده و باعث بدنامی روستا شده‌اند.

به نظر می‌رسد دو مرد از وضعیت نسبتا مناسب رفتاری برخوردار باشند؛ یکی «تاج‌محمد» کدخدای روستا و دیگری آقا معلم که گویی نماد دانش است. زیرا تا پیش از آمدن فرزانه به روستا تنها معلم توپچنار و مظهر آموزش است و نیز نماد شجاعت و رهایی است، چراکه بر اساس روایت‌های اهالی روستا از دست گلهٔ گرگ‌ها فرار کرده است. نسبت به داستان توپچنار دیدگاه‌های منفیی نیز وجود دارد؛ برخی از ناقدان در گزارش چهارمین دورهٔ جشنوارهٔ نقد کتاب، این داستان را بسیار غیر واقع‌بینانه و حتی مردستیز دانسته‌اند که گویی نویسنده از همان ابتدا بر آن است مردان را سر به نیست کند تا برای زنان شخصیت‌هایی اسطوره‌ای بسازد (ر. ک به؛ ----، ۱۳۸۶: ۵۳).

۴ -۶. محبوبه میرقدیری زاده

محبوبه میرقدیری زادهٔ ۱۳۳۷ در اراک نویسندهٔ زن ایرانی است. در سال ۱۳۵۹ از دانش‌سرا فوق دیپلم انسانی گرفته سال‌ها در روستا و شهر معلم بوده و اکنون بازنشسته است. او نویسندهٔ موفقی است که برخی آثارش عبارتند از؛ مجموعه داستانی «شناس» کاندیدای کتاب سال ۱۳۷۹، «پولک سرخ» کاندیدای جایزهٔ مهرگان و خانه‌آرا، مجموعه داستانی«روی لب‌هاشان خنده بود» کاندیدای جایزهٔ پروین و رمان سال ۴۸، «و دیگران» برندهٔ جایزهٔ مهرگان، مجموعهٔ داستانی «یک شب دیگر» کاندیدای جایزهٔ مهرگان، «دست‌چین کتاب کیمیای سعادت غزالی» (میرقدیری، ۱۳۹۰: ۱).

«و دیگران» سومین رمان وی است که در سال ۱۳۸۵ به‌عنوان اثر برگزیدهٔ مهرگان ادب در بخش رمان بزرگ‌سال شناخته شد. دلایل برنده شدن این رمان اینگونه بیان شده: «و دیگران محبوبه میرقدیری هم به سبب برخورداری از نگاه و زبان زنانه و جسارت در پرداختن به مسئلهٔ خاصی از موقعیت زن در جامعه و هم به دلیل تکثرگرایی در لایهٔ دوم و هم‌خوانی مضمون و ساختار با زبان و استفاده توأمان از عناصر متضاد قابل توجیه و کاربرد آن‌ها در تکنیک موثر روایی، برگزیده شد» (میرقدیری، ۱۳۹۳: ۴).

۴ -۷. داستان «و دیگران»

و دیگران واگویه‌های ذهنی زنی بی‌نام است با هووی خود «زینت». بدون آن‌که زنِ اول، او را بشناسد و از رابطهٔ شوهرش که سال‌ها پیش فوت کرده با او اطلاعاتی داشته باشد. راوی در سرتاسر رمان زنی بی‌نام است اما نام زینت پیوسته به گوش می‌خورد زیرا با این‌که سال‌ها از فوت مرد گذشته اما این زن هم‌چنان دغدغهٔ اصلی راوی به شمار می‌رود. برحسب اتفاق هم‌زمان که او برای عمل تخلیهٔ رحم به خاطر وجود تومور، در بیمارستان بستری است، زینت همسر آن مرد را می‌بیند که برای عمل سزارین دخترش، بهار، در همان بیمارستان و در اتاق روبه‌رویی است.

زینت تا کلاس ششم ابتدایی درس خوانده در خانهٔ بزرگی زندگی می‌کند و آموزشگاه خیاطی دارد. مرد داستان، معلم ریاضیات زینت بوده چون او قصد داشته از طریق امتحانات متفرقه ادامه تحصیل بدهد، برایش معلم گرفته‌اند. بعد از گذشت مدتی معلم ریاضی از زینت می‌پرسد چرا تاکنون ازدواج نکرده است؟ زینت گریه‌کنان تعریف می‌کند که سال‌ها پیش پسرِ دخترخاله‌اش را دوست داشته و نامزدی غیر رسمی داشته‌اند. ولی او برای ادامه تحصیل به خارج از کشور رفته و هرگز بازنگشته است. مرد که ده سالی از زینت کوچک‌تر است ظاهرا از روی دل‌سوزی بدون در جریان گذاشتن خانواده‌اش از او خواستگاری می‌کند. زینت و مادرش موافقت می‌کنند و آن‌ها به محضر رفته و عقد می‌کنند.

خانوادهٔ آقا معلم و همین‌طور خانوادهٔ زینت در ابتدا با شنیدن خبر این وصلت ناراحت شده آن را مناسب نمی‌دانند اما بعدتر کمک می‌کنند تا زندگی آن‌دو سر و سامان بگیرد. عروس و داماد خانهٔ جدیدی می‌خرند و زینت آموزشگاه خیاطی بهتری تاسیس می‌کند. مرد هم برای ادامه تحصیل به دانشگاه می‌رود. آن‌دو صاحب دو فرزند می‌شوند. «بهار» و «رضا» که بعدها پسر را «بابک» صدا می‌کنند.

مدتی بعد اوضاع کشور به هم می‌ریزد و انقلاب می‌شود. زینت تبدیل به زنی کاملا مذهبی شده که اعتقاداتش با همسرش متفاوت است. مرد به خاطر درگیری‌های سیاسی از اداره اخراج می‌شود. او مدتی است با دختری آشنا شده که ده سال از او کوچک‌تر و از نظر اعتقادات با او هم‌سو است. اندکی بعد مرد با تاسیس یک کارخانهٔ تولیدی اوضاع مالی‌اش سر و سامان می‌گیرد. راوی داستان همان دختری است که وارد زندگی مرد متاهل شده. او پدری خسیس وهوس‌باز دارد که با «عالیه»، مادرِ دوست صمیمی دخترش سَر و سِر دارد. مادر راوی -«عزیز»- زنی سنتی است که هوس‌بازی‌های همسرش را تحمل می‌کند. خواهر بزرگ‌تر راوی «ملیحه» نام دارد که او ازدواجش را به خاطر این‌که در خانوادهٔ سنتی آنان ابتدا باید دختر بزرگ‌تر ازدواج کند به تاخیر انداخته. هم‌چنین خواهر کوچک‌تری به نام «ناهید» و برادری معتاد به نام «منوچهر» دارد. اوضاع اقتصادی آنان تعریف چندانی ندارد. وقتی راوی با دوستش «گیتی» به شمال سفر کرده در اتفاقی ناگوار باردار می‌شود.

«راضیه»، که مدتی زندانی سیاسی بوده، دیگر دوست راوی است که تا پایان داستان حضور دارد. او نیز عاشق کسی بوده که شهید شده و حتی محل مزارش نامشخص است. راضیه با گل‌سازی و تورباقی برای خواهرش «مینو»، جهیزیه تهیه کرده و او را به خانهٔ بخت فرستاده است. اکنون در شرکتی مشغول به کار است و در تدارک ازدواج خواهر دیگرش «رضوان» است. او در همین شرکت با راوی آشنا شده و کمک می‌کند تا فرزند ناخواسته‌اش را سقط کند. سال‌ها بعد از آن اتفاقات راوی با همسر زینت آشنا شده و پنهانی رابطه برقرار می‌کند. او بیست سال از همسر اول مرد جوان‌تر است. یک‌بار پنهانی به آموزشگاه خیاطی زینت می‌رود تا با کابوسش یعنی زن اول مواجه شود و به‌طور ناشناس از نزدیک او را ببیند.

راوی و مرد از ترس دیگران همیشه پنهانی هم‌دیگر را می‌بینند. معمولا هفته‌ای یک‌بار؛ در ماشین، در خیابان یا در ادارهٔ مرد. یک‌بار زمانی که زینت به سفر رفته و آن‌دو به خانهٔ مرد و زینت رفته‌اند، راوی از او می‌خواهد که مکانی برای اقامتش در نظر بگیرد اما مرد موافقت نمی‌کند. در سفری که هردو به شمال می‌روند عکس می‌اندازند و یادگاری رد و بدل می‌کنند و این موجب نگرانی هردو می‌شود که نکند رابطه‌شان برملا شود. مرد مدت اندکی بعد از به حج رفتن زینت اعتقادات مذهبی پیدا می‌کند و به‌طور نه‌چندان مشخصی می‌میرد. بعد از چهلم او، زینت در زیرزمین خانه عکس‌های همسر متوفی و راوی را پیدا می‌کند. او در غیاب مرد، به‌خوبی زندگی‌اش را اداره می‌کند و راوی از این جهت به زینت حسادت می‌کند.

اکنون راوی برای عمل تخلیهٔ رحم در بیمارستانی خصوصی و در اتاقی خصوصی بستری است. او نه‌تنها با عکس‌های کودکانی که روی دیوار است صحبت می‌کند و برای آن‌ها اسم گذاشته بلکه با عکس گربه‌ها نیز حرف می‌زند. دوستش راضیه در بیمارستان مراقب اوست و به‌دروغ به دیگران اطلاع داده که با هم به سفر شمال رفته‌اند تا کسی مزاحم آن‌ها نشود. راضیه نیز قبلا همین عمل برداشتن رحم را انجام داده است. او معتقد است که عکس‌های بچه‌ها در بیمارستان برای مادران باردار است ولی عکس گربه‌ها برای امثال او و راوی است چرا که دیگر امیدی به بچه‌دار شدنشان نیست. بعد از عمل راوی، راضیه به خانوادهٔ او خبر می‌دهد. در تمام طول داستان راوی می‌خواهد ماجرای ارتباطش با مرد را برای راضیه بگوید ولی توان بازگویی ندارد.

در لحظه‌ای کوتاه در بیمارستان، راوی «مهرداد» -داماد زینت- یعنی همسر بهار را می‌بیند و برای انتخاب نوزاد تازه از راه رسیدهٔ آنان که دختر است نام خودش را پیشنهاد می‌دهد. البته هم‌چنان در این قسمت داستان نیز نام راوی نامشخص باقی می‌ماند. آن‌ها نام پیشنهادی او را می‌پسندند. راوی شادمان و پیروز به نظر می‌رسد گویی از این طریق از مرد انتقام گرفته چون پس از این، برخلاف گذشته، در خانهٔ زینت همیشه نام او آورده خواهد شد. البته همراه با عشق و علاقه و بدون پنهان‌کاری و ترس از دیگران.

۴ -۸. تحلیل فمینیستی داستان «و دیگران»

۴ -۸-۱. راویِ بی‌نام

زن دوم در سرتاسر داستان از بی‌هویتی و در حاشیه بودن رنج می‌برد. وقتی هنوز ازدواج نکرده پدری هوس‌باز دارد که با عالیه خانم مادر دوست او ارتباط دارد او از خیانت پدر به مادرش ناراحت و عصبانی است اما شگفتا که از همین رفتار پدر الگوبرداری کرده و بعدها به زندگی مشترک زنی دیگر ورود می‌یابد. راوی داستان زنی است که به‌گونه‌ای نکبت‌بار تمام مردسالاری و خودخواهی مرد را به جان خریده است. درحقیقت مردسالاری با پاسخ مثبت چنین زنانی رشد و نمو می‌یابد. انتخاب او در حاشیه بودن، بی‌هویت زیستن، دومی بودن، در سایه زیستن، پنهان بودن و درحقیقت انتخاب یک زنِ ناتمام بودن است. او از این‌ها در رنج است اما تمام این موارد را چونان سرنوشتی محتوم پذیرفته و در قرن بیست و یک راضی شده زن دوم باشد و با خفت و پنهان‌کاری زندگی کند.

گویی راوی از خودش در گریز است، فرار از خویشتن خود را رنجِ تنهایی نام نهاده و حاضر است مردی را که درواقع متعلق به زنی دیگر است هفته‌ای یک‌بار ببیند و همیشه مراقب باشد تا چون تبه‌کاران دیده نشود و دیگران اثری از او نیابند. به‌دقت که نگریسته شود رنج تنهایی راوی با ایجاد چنین رابطهٔ مسمومی بیشتر نیز شده چراکه رنج تنهایی به بی‌هویتی و در حاشیه بودن پیوند خورده است. تنهایی عمیق و رنج بی‌هویتی و پنهان‌کار بودن را می‌توان ازین جملات دریافت: «توی ماشین بودیم. او رانندگی میکرد و من کنار دستش. جایی برای نشستن نبود. پارکها امن نبودند. توی هیچ رستوران یا کافهای بیشتر از ده یا پانزده دقیقه نمیشد نشست. این بود که همه وقت با هم بودنمان در ماشین میگذشت، از خیابانی به خیابان دیگر. از بزرگ‌راهی به بزرگ‌راهی دیگر» (همان: ۳۹).

او در هیچ مکانی با این مرد آرامش و حس امنیت را تجربه نمی‌کند. البته مرد نیز قطعا در چنین شرایطی آرامش را تجربه نمی‌کند اما او به قدرت مردسالارانه، پیروزی در نقشهٔ فریب‌کاری نسبت به همسرش دست یافته و گویی با چنین تحت تسلط قرار دادن این دو زن، حس قدرتمندی، ارزشمندی و فرمانده بودن او اقناع شده در حالی‌که معشوقه دقیقا در نقطه مقابل او با حس یأس، سرخوردگی و خفتی دائم عجین شده است. او پیوسته باید در انکار رابطه و البته انکار وجود زنانهٔ خودش باشد: «دیگر نمیشود در پارکی قدم زد یا روی نیمکتی نشست! ... صدایشان را پایین میآورند... یاد میگیرند با هم آهسته حرف بزنند... و زن عادت میکند نشنیدن نامش را» (همان: ۱۴).

گویی راوی تا حدی به نشنیدن نام و انکار هویت خود عادت کرده که با وجود شخصیت اصلی داستان بودن نیز نویسنده نامی از او نمی‌برد چراکه او درواقع وجود ندارد و زندگی خود را انکار کرده. او آن‌قدر تحقیر را انتخاب می‌کند و پذیرای آن است، که آرزو دارد مردش نامش را به زبان بیاورد ولی هربار به جای نام خودش، نام زن اول را می‌شنود: «آری زینت. مردت اسم تو را خیلی وقتها به زبان میآورد. خیلی راحت میگفت زینت. من هم خیلی راحت گوش میکردم، اسم تو را از زبان او، اسم من؟ نه. اصلا. میگفت نمیخواهم اسمت بر سطحیترین لایهٔ ذهنم باشد ... راست میگوید. اگر اسمم را آن‌جور که من چپ و راست اسمش را به زبان میآوردم به زبان میآورد آن وقت بعید نبود توی خانه هم اسم مرا بگوید، به جای زینت، به جای بهار. آن‌وقت حتما تو شک میکردی نه؟ ازش سوال میکردی. جر و بحث میشد، سر و صدا. ارزشش را نداشت. پس چی؟ روی اسم من خط کشید. من عاشق شنیدن نامم بودم از زبان او» (همان).

راوی در تمام طول رابطه‌اش با این مرد متاهل بی‌هویتی و در خفا بودن را انتخاب کرده تا خدشه‌ای به این رابطهٔ پررنج و تحقیر وارد نشود! او رنج بی‌هویتی و چندگانه بودن را سالیان درازی است که به دوش می‌کشد؛ خود را به‌عنوان «پروین» زنی متاهل جا می‌زند تا فرزند ناخواسته‌اش را سقط کند. خود را زینت جا می‌زند تا با مرد به ویلایی در شمال برود و در مراجعه به روان‌پزشک، با مدارک دختر دایی‌اش، «زهره» می‌شود: «حکایتی است! زندگی این زن که من باشم، زینت باشم، پروین باشم و زهره باشم. حکایتی ست! حکایتی هستم من. ناگفته و نانوشته!» (همان: ۱۶۱).

این بی‌هویتی‌ها انتخاب اوست و درعین حال هرچند از این‌که به زندگی زن دیگری ورود کرده حس ناخوشایندی دارد اما در تمام طول داستان به آن زن از همه‌جا بی‌خبر حس حسادت، نفرت و کینه‌ای وصف‌ناپذیر دارد. انگار حقیقت را به کناری نهاده و فراموش کرده این اوست که به زندگی زینت وارد شده: «حالا باور کرده‌ام، باور دارم که همان یک‌دم بوده‌ام و تو، تو زینت، اه! اه به تو، به او، به من، به این چه می‌دانم؟ بگذار پتو را کنار بزنم» (همان: ۵۳). «زینت آن‌جاست، زینت سهرابی که دلم می‌خواهد با دست‌هایم با همین دست‌های لاغر استخوانیم حلقومش را بفشارم. خودش را و او را» (همان: ۵۲). راوی نه تنها از زینت عصبانی و طلب‌کار است از مرد نیز متنفر و خشمگین است حتی اکنون که او رفته گویی چشم‌هایش باز شده و عمق تنهایی را بیش‌تر می‌بیند. به‌ویژه که دریافته بهترین سال‌های عمرش را با مردی هدر داده که درواقع به او به چشم زنگ تفریح نگاه می‌کرده است: «تو زنش بودی، نیمهٔ زنده و سرحال و شادابِ او. این شادابی را از من داری. از من که زنگ تفریح زندگی او بودم» (همان: ۲۶).

راوی که از کمبود عزت نفس رنج می‌برد و گویی با انتخاب این مرد بر آن است دوست داشته شود در عین حال که خودش را دوست داشتنی نمی‌بیند با چنین عزت نفسی دارای کاستی خود را لایق زندگی نصفه نیمه و پنهانی می‌داند اما زینت را با نگاهی از پایین به بالا در اوج خوش‌بختی و افتخار می‌پندارد: «زینت او برای من خدایی بود. برای تو چطور؟ خدا بود؟ بود. تو فرشتهٔ مقرب درگاه بودی و من حوای رانده شده از بهشت. تو فرشته بوده‌ای و هستی و من حوای گناه‌کار» (همان: ۹). درحقیقت بخشی از این تفکر را مرد در او پدید آورده تا بیش از پیش احساس قدرت و مردسالاری خود را با برانگیختن حس حسادت و مقایسهٔ این زن اقناع بخشد.

راوی، در تمام طول داستان از ابتدای آشنایی با مرد حتی وقتی که سال‌ها از فوت او گذشته است کابوس زینت را دارد. حتی یک‌بار عزم خود را جزم کرده که به آموزشگاه خیاطی او برود و با کابوس خود چونان ناشناسی مواجه شود، این کار را می‌کند و البته جذابیت‌های زنانهٔ کابوسش به‌شدت آزارش می‌دهد به‌گونه‌ای که پس از گذشت بیست سال هنوز ضربهٔ آن دیدار را به‌روشنی در خاطر دارد: «ببین، اگر الان پیش من بودی میگفتم چشمهایت را ببند و فکر کن، فکر کن به بیست سال پیش. آموزشگاه خیاطی داشتی. ... آمدی سمت در، روپوش خوشرنگ سورمهای به تن داشتی و مویت بور بود» (همان۴-۵). راوی اکنون در بیمارستان با دیدن مادربزرگ شدن زینت گویی دنیا روی سرش خراب شده و کابوس زینت که مادربزرگ است دربرابر خودش که دیگر نمی‌تواند فرزندی به دنیا آورد دوباره برایش زنده شده است: «مادربزرگ قشنگی هستی. با این روپوش طوسی و روسری سفید ابریشم و آن گل‌های ختمی، مادربزرگ دوست‌داشتنی می‌نمایی. دم‌پایی سفید هم که پوشیده‌ای راستی، آن روز هم دم‌پایی سفید به پا داشتی... دم‌پایی‌های سفید را دوست داری» (همان: ۱۰).

او به‌وضوح آرزوی مادر شدن دارد و درخصوص مادربزرگ شدن زینت حسرت می‌خورد. با تصویر بچه‌های روی دیوارهای بیمارستان سخن می‌گوید و برای آن‌ها اسم می‌گذارد و با دل‌تنگی به زینتی که در ذهن خود پرورانده می‌گوید: «اگر کمی دولا شوم سمت راست عکس یک پسربچه است. کله‌تاس و چشم‌آبی. اسمش یاور باشد زینت خوب؟ قبول؟ بگذار اسم این‌ها را من انتخاب کنم. تو که بهار و بابکت را داری و نوهات هم که در راه است» (همان: ۳۲). او یک‌بار به‌وضوح در بیمارستان پس از به دنیا آمدن نوهٔ زینت، به دوست قدیمی‌اش چنین می‌گوید: «اونا رفتن بچه شونو دیدم. راضی من بچه میخوام» (همان: ۱۹۴). اکنون راوی با تومور در رحم مواجه شده و ناگزیر از تخلیهٔ آن است او دیگر هرگز نمی‌تواند فرزندی به دنیا بیاورد و بخشی از نفرتی که از زینت و آن مرد متوفی دارد این است که گویی فرصت او برای مادر شدن را بلعیده‌اند اما واقعیت آن است که این انتخاب خود او بوده که زنگ تفریح و بازیچه باشد.

با نگاهی تحلیل‌گرانه درست است که مادربودن بخشی از زن‌بودن است اما تمام آن به شمار نمی‌رود یعنی می‌توان به‌راستی زنی با بسیاری از دل‌خوشی‌های زنانه بود و به هر علتی مادر نبود اما در تصور راوی به‌عنوان زنی که زن‌بودن را درست و به تمامی درک نکرده و البته از اعتماد به نفس زنانه نیز برخوردار نیست، زن‌بودن به توانایی مادر شدن ختم می‌شود و بس و اکنون گویی به بیمارستان آمده تا با زن‌بودن خود وداع گوید: «این‌جا یک اتاق خصوصی است در یک بیمارستان خصوصی. خودم خواستم بیایم این‌جا. هزینه‌اش زیاد میشود؟ بشود. بگذار زنانگی‌ام، این حس نارنجی در یک اتاق خوب، تمیز و مرتب تمام شود، با احترام و مهربانی. آغازش بهت بود و شرم» (همان: ۸۱). بیمارستان و اتاق خصوصی هردو حکایت از اوضاع نسبتا خوب مادی دارد ولی اوضاع روحی راوی اصلا خوب نیست.

این‌که راوی آغاز زنانگی خود را با بهت و شرم همراه دانسته به خانواده‌ای باز می‌گردد که در آن پرورش یافته. البته نباید تفکر و فرهنگ غالب بر فضای داستان را که همان تفکر ناچیز و خفیف انگاشتن زن و سلطهٔ مردسالارانه است را نیز نادیده انگاشت. در نظام فکری مردسالاری که هنگام ختنه کردن فرزند پسر برای او جشن ختنه‌سوران گرفته می‌شود اما هنگام بلوغ دختر او را با شرم و خجالت هم‌راه می‌کنند. در این داستان نیز روایت ختنه‌سوران «اسی مفو» پسر همسایه با رقص و پای‌کوبی از طرف راوی بیان می‌شود (همان: ۱۰۷). اما موقع نخستین قاعدگی فرزند دختر به او شرم، انزجار از خود و پنهان کردن این مسالهٔ کاملا طبیعی که سرچشمهٔ توانایی زایش و زندگی است را القا می‌کنند. راوی در چنین فضایی بزرگ شده او از تجربهٔ مشترک «ماهی یکبار زندگی مخفی» (همان: ۱۲۳)، نگرانی و دغدغه و هراس پنهان نگه‌داشتن این موضوع از دیگران و اندوه و حسرت ناشی از ممنوعیت هرگونه بازی و تفریح کودکانه در این دوران سخن می‌گوید. او دربارهٔ نجواهای شرمگین و البته توأم با حس بدبختی خود با دوستش درخصوص نخستین تجربه‌های بلوغ چنین می‌گوید: «و من، من و ریحانه قوز در میآوریم. برجستگی سینهها پنهان باشد بهتر است! ریحانه میگوید: بدبخت شدیم! و با هم میگردیم در یک کتاب قدیمی از پدربزرگ ریحانه، طب‌القدیم! صفحه به صفحه می‌خوانیم. هیچ دوا درمانی برای زن بودن نیست!» (همان: ۱۲۴).

به جای آن‌که زن بودن به یک دختر احساسی مملو از افتخار بدهد قامت او را خمیده می‌کند تا برجستگی‌های سینه‌های خود را نمایان نکند تا زن بودن خود را با حس حقارت از نگاه جامعهٔ مردسالار نه‌تنها مخفی بلکه لگدمال کند و سرانجام به‌عنوان تنها منبع علمی در دست‌رس دربارهٔ زن‌شدن خود این‌گونه بخواند: «هیچ دوا درمانی برای زن‌بودن نیست!» گویی زن بودن بیماری است. انگار جامعهٔ مردسالاری که این زن بی‌نوا و هزاران بی‌نوای دیگر در آن پرورش یافته‌اند فراموش کرده است که زن‌بودن یک پدیدهٔ هنری و بسیار لطیف است. زن‌بودن موهبتی است که نه‌تنها نباید از آن شرمگین بود و تحقیر را پذیرفت بلکه می‌بایست آن را با افتخار فریاد کشید. اگر زنان یک جامعه این‌گونه دچار رنج زن‌بودن شوند چگونه می‌توان از آن جامعه انتظار پرورش و به عرصه رسیدن فرزندانی خوشبخت و شاد را داشت؟ مادران غمگین و تحقیر شده آنان که پتک مردسالاری را بر سر و روی خود پذیرفته‌اند هرگز قادر نخواهند بود فرزندانی شاد، راضی و دارای اعتماد به نفس بالا تربیت کنند و این است محصول مردسالاری افسارگسیخته.

شادی و افتخار زن‌بودن را نه‌تنها گفتمان مردسالار در بیرون از خانه بر راوی تحمیل کرده است بلکه او در خانهٔ پدری نیز آموخته که باید این گفتمان برتر را پذیرفت و منفعل بود. نهایت حرکت اعتراضی مادر در قبال هرزگی پدرش مدتی قهر و دوباره بازگشت به خانه است. مادرش زیر لب به این موضوع اعتراض می‌کند: «- خدا باعث و بانی شو... دنبال حرفش را میخورد. عزیز عادت دارد دنبال حرفهایش را بخورد. خوراک عزیز کلمه است. کلمههایی که تا سر زبانش هم میآیند و عزیز لب میبندد و قورت میدهد. کلمه را قورت میدهد. همین جور کلمه پشت کلمه، سیر میشود با کلمهها، همین است که سر سفره از همه ما کم‌تر میخورد. هی میگوید سیرم!» (همان: ۱۷۸). شخصیتی که از مادر او ترسیم شده کسی است که عادت دارد حرف‌هایش را بخورد. اعتراضش را در گلو خفه کند و آن زن مطیع و سر به راهی باشد که خشمش را فرو می‌خورد در خودش می‌ریزد تا مردش بماند. او گفتمان مردسالار و هرزگی مردش را با عدم اعتراض راستین تایید می‌کند.

او از منفعل بودن و سکوت مادرش «عزیز» در قبال خواستگاری و هرزگی پدرش با «عالیه» -مادر دوستش- آموخته که زن دیگری هم می‌تواند وارد زندگی شود و او انتخاب کرده که آن زن دوم باشد شاید در کودکی رنجِ زن اول بودن و نگاه از زاویهٔ دید او را به قضیهٔ زن دوم تجربه کرده و در ناخودآگاه خود تصمیمِ گرفته دومی باشد اما در طول داستانِ زندگی‌اش مشهود است که رنجِ دومی بودن را نیز بسیار تلخ‌تر تجربه می‌کند. درواقع مردی که وارد زندگی او شده گویی همانِ پدر اوست که با وجود همسر داشتن با عالیه رابطه برقرار می‌کند. شاید راوی می‌خواسته در ناخودآگاه خود با ورود به این ماجرا آن بخش ناکامل و عذاب‌دهندهٔ زندگی خود که رابطهٔ خیانت‌کارانهٔ پدر نسبت به مادر بوده را بازتولید کند تا شاید بتواند این ماجرای آشنا را حل و فصل کرده و التیام بخشد اما هم‌چون تمامی افرادی که بر اساس فرمان ناخودآگاه خود، همسرانی شبیه به والدین خود انتخاب می‌کنند، شکست خورده است.

او خانهٔ زینت را چونان قلعه‌ای محکم و شکست‌ناپذیر می‌داند: «گاه به گاه، هفته‌ای دوبار، آن سالهای اول هفته‌ای دوبار، در باز میشد و او از قلعه بیرون میآمد» (همان: ۷). او گاهی بدون اذن صاحب قلعه به آن‌جا ورود می‌یابد. مثل تبه‌کاران باید بی‌سر و صدا باشد. این شیوه احتمالا به مرد حسِ سیاست‌مدار بودن و برتری و قدرتمندی مدیریت دو زن را می‌بخشد که یکی را با ترفندهایی بی‌خبر گذاشته و دیگری را با مردسالاری و سیاست توانسته دزدگونه و پاورچین دنبال خودش بکشاند اما قطعا به زن حس نادیده انگاشته‌شدن، رسمیت نداشتن و مهم تلقی نشدن را القا می‌کند: «باز و بسته کردن درها نباید صدا بدهد. نور نباید زیاد باشد ... و تو، در این شب بیمار میآموزی پاورچین راه بروی، آهسته سخن بگویی، به نجوا» (همان:۱۰). او در این قلعه با دقت نظری زنانه وضعیت خانه و داشته‌های بانوی قلعه را تحلیل می‌کند: «معلوم میشود دم‌پاییهای سفید را دوست داری. بگویم از کجا فهمیدم؟ از شبهایی که تو خانه نبودی، سفر بودی و من با او به خانهتان میآمدم و پشت در، روی اولین ردیف جاکفشی یک جفت دم‌پایی سفید زنانه میدیدم ...» (همان).

راوی نه‌تنها در قلعهٔ زینت بلکه حالا در خانهٔ خودش هم حال و هوای بدی دارد مخصوصا زمانی که مرد، زنگ تفریحش تمام می‌شود او را تنها می‌گذارد و سراغ بازیچهٔ اصلی‌اش می‌رود: «او میآمد سوی تو و من از خلوت خیابان میگذشتم. خانه، کنار در، آن اوی دیگر منتظرم بود، کلید میانداختم، در را باز میکردم، او میرفت تو و من، این اوی دیگر، بیرون از خانه میماند؛ شب‌گرد، صدای او را میشنیدم ... میافتادم به کار، تند و سریع، ظرفهای شام را میشستم... کار میکردم و حرف میزدم. میخواستم زمزمهٔ تنهایی آن اوی دیگر را از بیرون، از پشت در خانه کسی نشنود! خودم، میخواستم نشنوم که آن او تا سحر با خودش میخواند، واگویه میکند و صبح، تا از خانه به در میزدم هم‌راه من میشد. خسته و خراب!» (همان: ۹۰ - ۹۱).

راوی اکنون که در ذهن ناآرام خود مشغول واگویه با زینت است هم‌چنان از این‌که مرد به‌عنوان همسر زینت، برای او هزینه‌ای کرده است با خجالت، عذاب وجدان و حالی ناخوب یاد می‌کند: «من دست گذاشتم روی کیف، شیک، نرم و راحت و چقدر جا دارا! قیمتش را پرسیدم، نترس زینت گران نبود. گفتم مناسب است و او کیف پولش را درآورد. کیف مال من شد. ببخش زینت. خودش خواست و تازه، واهمه نکن! بگذار بگویم سر هم چه چیزهایی برایم خرید. این کیف و... بماند برای بعد» (همان: ۶).

میرقدیری سرگشتگی این زن را به‌خوبی به تصویر می‌کشد زنی که هیچ جایی طعم واقعی آرامش را نمی‌چشد. وقتی با مرد است ناراحت و مغموم است که چرا او را نصفه نیمه دارد؟ چرا همیشه در خیابان، رستوران، کافی‌شاپ و همه جا باید مخفی‌کاری کرد و مثل دزدها فراری بود؟ وقتی وارد قلعهٔ همسر مرد می‌شود مضطرب است باید بی‌سر و صدا و هم‌چنان مخفی باشد مثل همیشه باید بودن خود را انکار کند: هست ولی باید انکار کند که وجود دارد. در آن به تعبیر خودش قلعه از دیدن وسایل شخصی زینت و وسایل زندگی مشترک آن دو به‌شدت به هم می‌ریزد و احساس حسادت و عجز می‌کند. از دور که نگاه می‌کنی راوی اصلا در این رابطه خوش‌حال و راضی نیست. پس چرا در این رابطه مانده است؟ او حس استیصال و درماندگی دارد. از تنهایی می‌ترسد نمی‌تواند باور کند که الان تنهاتر است و به‌حدی عزت نفس او متزلزل است که خودش را بدون آن مرد که درواقع اصلا برای او هم‌راه او و یار او نیست هیچ می‌بیند. بنابراین به این رابطهٔ سمی ادامه می‌دهد تا ته‌مانده‌های عزت نفس او نیز با در حاشیه بودن، مخفی بودن و غیر مهم بودن بلعیده شود.

راوی در اوج حس حقارت، تنهایی و نفرت از دیگر زن‌نبودن که زاییدهٔ تفکرات تحقیرشدهٔ اوست و مواجهه با زندگی زینت که او آن را خوشبختی تصور می‌کند تنها راه موجود را انتقامی حقیرانه می‌داند. او به‌عنوان نام پیشنهادی نام خود را برای نوهٔ زینت توصیه می‌کند. آنان نیز می‌پذیرند و او سرخوش است که نام ممنوعهٔ او در فضای خانهٔ زینت می‌پیچد: «من، دوست دارم این در باز شود، باز باز و رو به خانهٔ تو زینت. میبینمت ... میروی میآیی، شامت آماده است. سر و صدای دامادت را میشنوم، با بچهاش بازی میکند و این اسم من است که در فضای خانهٔ تو میپیچد. ... نوهات گریه میکند زینت. تو صدایش میزنی. تو نام مرا به آواز میخوانی و چه قشنگ میخوانی» (همان: ۲۰۵).

۴ -۸-۲. زینت

زنی که از همه‌جا بی‌خبر است و با کدبانوگری، خیاطی و علاقه به فرزندان و همسرش زندگی را پیش می‌برد. همسرش که معلم سرخانهٔ او بوده ده سال از او کوچک‌تر است. او خودش ازدواج با زینت را انتخاب کرده اما اکنون معشوقه دارد و ظاهرا زینت از همه‌جا بی‌خبر است. بی‌خبر بودن زن از معشوقه داشتن همسرش نشان از غرق شدن او در وظایف خانه و امور فرزندانش را دارد و یا وانمود کردن به بی‌خبری، زیرا این موضوع چندان باورپذیر به نظر نمی‌رسد و اگر احیانا زینت از وجود رابطهٔ موازی همسرش با دیگری اطلاع دارد، اما هیچ عکس‌العملی انجام نمی‌دهد بیانگر شخصیت منفعل و ظلم‌پذیر اوست که البته داستان او را بی‌خبر از این موضوع قلم‌داد می‌کند.

۴ -۸-۳. مرد

او ده سال از همسرش کوچک‌تر است و خودش انتخاب کرده و تصمیم گرفته تا با این زن ازدواج کند اما حاضر به پرداختن بهای آن نیست؛ یعنی حاضر نیست مشکلات ناشی از این ازدواج را بپذیرد و با قرار گرفتن در پذیرش به خود و همسرش آرامش هدیه دهد و یا حاضر نیست بهای اجتماعی جدایی را نیز بپردازد، بنابراین ترجیح می‌دهد با رفتاری مردسالارانه داشتن همسر و معشوقه یا زن دوم را حق خود بداند، اما حتی حاضر نیست بهای این رفتار خود را نیز بپردازد و با همسرش شفاف و صریح باشد تا او نیز حق انتخاب داشته باشد که بماند یا برود بلکه به‌گونه‌ای کج‌دار و مریز می‌خواهد با ترفندهای مردسالارانه هردو را راضی نگاه دارد.

او از زمان آشنایی با معشوقه‌اش تا انتهای داستان در حال فریب دادن خود و هردو زن داستان است. خودش را با فکر ابلهانه و البته سلطه‌گرانهٔ مبارز بودن فریب می‌دهد: «یک مبارز زن خودش را آزار نمی‌دهد. هرچند که قلبا دوستش نداشته باشد» (همان: ۲۳-۳۳). آیا یک مبارز هنگامی که زنش را دوست ندارد معشوقه می‌گیرد و به هردوی آن‌ها دروغ می‌گوید؟ گاهی در نقاب ایثارگرانه جلوه می‌کند و خودش و معشوق را می‌فریبد و دربارهٔ همسرش به معشوق می‌گوید: «احساس خوشبختی و بدبختی برای من در گرو احساس دیگرانه. وقتی می‌بینم اون کنار من احساس خوشبختی می‌کنه همین برای من بسه!» (همان: ۹۳). همسرش را فریب می‌دهد و رابطهٔ موازی‌اش را پنهان می‌کند در حالی‌که اوضاع زندگی را آرام نگاه‌داشته و بحث و جدل راه نمی‌اندازد اما دغل‌کارانه و البته مردسالارانه و پیروزمندانه از این فریب‌کاری، پنهانی با معشوق دیدار می‌کند حتی او را در حریم خانهٔ مشترک که درواقع متعلق به زینت نیز هست می‌آورد و بدون اطلاع خانم خانه راوی می‌آید و می‌رود.

شخصیت همسرِ به‌ظاهر قهرمان و مهربان زینت مدت‌ها پس از مرگ مرد وقتی که او عکس‌های همسر متوفی را با زن دیگری می‌بیند فرو می‌ریزد. این پنهان‌کاری‌ها و دغل‌کاری‌های مرد از نوع نگاه مردسالارانه و از بالا به پایین است. انگار تا وقتی بتواند هردو زن را مطیع و آرام و سر به راه نگاه دارد قدرت مردانه را حداقل برای خودش به اثبات رسانده است. درواقع او هرچند در کنار راوی نیز زینت، زینت از دهانش نمی‌افتد، گویی او را دوست ندارد چرا که اگر دوست می‌داشت معشوقه‌ای در کار نبود. او البته معشوقه را هم واقعا دوست ندارد زیرا هرگز وجود او را به رسمیت نمی‌شناسد. او را در یک زندگی نصفه نیمه، بی‌کیفیت و بی‌هویت گیر انداخته. این حس گیرانداختن دو زن؛ یکی با بی‌خبری و دیگری با بی‌هویتی به مرد داستان، حس سیاست‌مداری، سلطه‌گری و قدرت می‌بخشد که تمام این ویژگی‌ها ریشه در مردسالاری بیمارگونه‌ای دارد که مردی به جای ساختن یک رابطهٔ موفق یا ترک آن و در جای دیگر ساختن یک رابطهٔ موفق دیگر و یا حتی تنها ماندن و پذیرش عواقب آن به رابطه‌ای موازی دست می‌زند. از دیگرسوی این مرد با برانگیختن حسادت و حس نفرت معشوقه نسبت به زینت، بیش از پیش به‌گونه‌ای بیمارگونه حس جذاب بودن کاذب، مورد توجه بودن و قدرتمند بودن را برای خود خریداری می‌کند زیرا مدام برای معشوقه از زینت می‌گوید.

۴ -۸-۴. راضیه

دوست راوی نیز گویی سال‌هاست در سوگ زن‌بودن خود سیاه پوشیده. او همیشه لباس‌هایی به رنگ سیاه بر تن دارد. هرگز از داستان عشق ناکام خود با صراحت به بهترین دوستش راوی سخنی نمی‌گوید و هرچند درظاهر سرزنده‌تر به نظر می‌رسد اما سرنوشتی شبیه به راوی داستان به‌عنوان قربانی منفعلی دارد که گفتمان غالب جامعه یعنی گفتمان مردسالار را به جان پذیرفته است. در وجود او همان ضعف و زبونی در برابر عشق مردان دیده می‌شود. او زن بودن را برای خود خاتمه یافته می‌بیند. هرچند مرد او سال‌هاست مرده اما این خواری و زبونی او را هم‌چنان سیاه‌پوش آن عشق نگاه داشته است (ر. ک به؛ سیدان، ۱۳۸۶: ۲۲۳).

بهترین توصیف از رمان در معرفی پشت جلد آن این‌چنین خودنمایی می‌کند: «و دیگران حکایت عشقی بدفرجام است. قصهٔ تنهایی است و ترس. ترسی ابدی، ترسی زنانه، مباد تنها بمانم، مباد هرگز لذت دوست‌داشتنی و دوست‌داشته شدن را نچشم... اما آن‌چه زن تجربه می‌کند، نه عشقی راستین، نه احساسی غرورآفرین که بتوان آن را فریاد کرد و در حریم امن آن آشیان ساخت، بل فرو ریختن در دام‌چالهٔ احساسی تند و گنگ و همراه با شرمساری است؛ دست‌بردن به کاسهٔ دیگری و دزدیدن چیزی که سهم تو نیست. آیا به‌راستی این عشق بود یا تو با نیازی عنان‌گسیخته به آن نام عشق دادی تا سرانجام با فریب بزرگ روبه‌رو شوی و وانهاده و وامانده فریاد برآوری نه! نه! این، آن نبود که می‌خواستم...»

نتیجه‌گیری

ریشه‌های فمینیسم در قرن نوزدهم در آمریکا شکل گرفت. این جنبش اجتماعی، سیاسی و فرهنگی برای ارتقای موقعیت زنان، خاتمه بخشیدن به پیروی آنان از مردان، پرهیز از مردسالاری و جلوگیری از تضییع حقوق زنان در سراسر جهان تلاش می‌کند. جنبش‌های فمینیستی در ابتدای قرن بیستم توانستند به‌عنوان مهم‌ترین دست‌آورد به گرفتن حق رای برای زنان نایل

شوند. فمینیسم بدون آن‌که تفاوت‌های بیولوژیکی را نادیده بگیرد، برای برابری جنسیتی و از میان برداشتن تبعیض‌های جنسیتی -یعنی ایجاد فرصت‌های برابر برای زنان و مردان- می‌کوشد.

فمینیسم که برای توانمندسازی زنان و رفع نگاه‌های جنسیتی می‌کوشد همواره در طول تاریخ مخالفانی نیز داشته است. آنان از وجود زنان توانمند در هراس بوده و به سنت‌های مردسالارانه چنگ زده‌اند غافل از این‌که در جامعه‌ای فاقد تبعیض‌های جنسیتی مردان نیز از آرامش بیش‌تری برخوردار بوده از دغدغه‌های آنان کاسته خواهد شد و جامعه به سوی سلامت و پیش‌رفت راه خواهد پیمود.

در ایران نیز حرکت فمینیسم از دوران قاجار با پیوستن زنان به نهضت تنباکو آغاز شد. آنان با فروش جواهرات خود در حمایت از دولت مرکزی در برابر استقراض خارجی و پشتیبانی از تاسیس بانک وطنی و نیز شرکت در مبارزات مسلحانهٔ تبریز برای پیروزی انقلاب مشروطه جنگیدند و فصل نوینی از حضور پررنگ زنان در عرصه‌های سیاست و اجتماع را رقم زدند. مبارزه با پدرسالاری و به‌طور کلی مردسالاری که از دیرباز در ایران وجود داشته است و نیز احقاق حقوق از دست رفتهٔ زنان، سرفصل فعالیت‌های این جنبش به شمار می‌رود.

نقد فمینیستی در ادبیات از سال‌های ۱۹۶۰ رواج یافت و به تحلیل و بررسی آثار ادبی از دیدگاه‌های فلسفهٔ فمینیسم پرداخت؛ چگونگی نگاه‌های مردسالارانه به زنان، تضییع حقوق زنان، زبان ادبی زنانه در آثار نظم و نثر و تفاوت‌های آن با زبان مردانه، نویسندگان زن و خلق آثار زن‌گرایانه توسط آنان، توجه به نقش زنان در خانواده و جامعه و لزوم اعتلای جایگاه زنان. افراد شاخصی چون؛ «مری ولستن کرافت»، «جان استوارت میل»، «مارگارت فولر» و «ویرجینیا وولف» از پایه‌گذاران این نوع از نقد به شمار می‌روند.

در رمان روستایی «توپچنار»، از انسیه شاه‌حسینی فقر مادی و نیز فقر فرهنگی موج می‌زند. ظلم به زنان و نادیده انگاشتن حق آنان، عدم موافقت با ادامه تحصیل دختران، نارضایتی بر اثر زاده شدن فرزند دختر، کودک همسری، ترک زن و فرزندی که درآمد و سرپناهی ندارند(صنوبر) از جمله موارد قابل تامل از دیدگاه نقد فمینیستی است. فضای حاکم بر رمان کاملا مردسالارانه و ظلم به زنان-هرچند برخی آن را اغراق‌آمیز شمرده‌اند- مشهود است. در این میان معلم نهضت سوادآموزی -فرزانه- که خود طعم تلخ فقر را چشیده، چونان ناجی و قهرمانی یک‌تنه به حل و فصل معضلات روستا می‌پردازد؛ مشکلات عمومی مانند رایزنی درخصوص لوله‌کشی آب روستا و یا مشکلات فردی و خانوادگی هم‌چون؛ اقدام برای ترک دادن زن معتاد داستان(صنوبر)، خرید کفش از هزینهٔ شخصی برای کودک بی‌مادر داستان(غنچه‌گل)، تلاش بی‌وقفه برای ثبت نام دختران در کلاس‌های سوادآموزی و بسیاری دیگر از کوشش‌ها. او سرانجام با ایثاری بیمارگونه جان خود را در راه کمک به دیگران از دست می‌دهد درحالی‌که می‌توانست طبق توصیهٔ پزشک مدتی استراحت کرده تا بتواند دوباره به روستای محل کمک‌رسانی-توپچنار- بازگردد.

ایثار افراطی شخصیت نخست داستان هرچند به‌گونه‌ای انسانی و قابل ستایش است اما این پرسش‌ها را در ذهن می‌آفریند؛ آیا کسی که برای جان خودش اهمیتی قائل نیست می‌تواند به‌راستی دیگران را دوست داشته باشد؟ دختر جوانی که می‌تواند با مدت کوتاهی استراحت از سرماخوردگی سخت بهبود یافته و دوباره به یاری نیازمندان بشتابد، وقتی به توصیهٔ پزشک عمل نمی‌کند و در این راه جان خود را از دست می‌دهد و تمام روستا را از وجود خود محروم می‌کند آیا واقعا مردم آن روستا را دوست دارد؟ آیا این رفتار پایانی او به منزلهٔ خودکشی نیست؟ متاسفانه او شخصیتی تابع هیجانات و احساسات است تا تعقل و اندیشه و گویی در این جامعهٔ روستایی زن‌ستیز اگر قرار است زنی موفق باشد حتما می‌بایست مانند فرزانه جنگجو و ایثارگر باشد. یعنی زن‌بودن به‌تنهایی کفایت نمی‌کند همان‌گونه که زن‌بودن برای دیگر زنان روستا نیز بسنده نبوده است و همواره حقشان تضییع شده است.

دیگر رمان مورد بررسی «و دیگران» رمانی شهری اثر محبوبه میرقدیری به جهان زنان و مشکلات آنان می‌پردازد. شخصیت اول داستان برخلاف داستان «توپچنار»، زنی است منفعل، درحاشیه، سرخورده، گله‌مند و مغموم که به جهت کمبود خودباوری و عزت نفس به زندگی مشترک زنی دیگر ورود کرده و درسرتاسر داستان نسبت به او کینه و حسد دارد و از دومی بودن، بی‌هویت بودن و زنگ تفریح مرد بودن در عذاب است اما به خاطر ترس از تنهایی و عدم باورمندی نسبت به خود قادر به خروج ازین رابطهٔ هولناک و سمی نیست. تمام زندگی این زن خواه درخانهٔ پدری، خواه در تنهایی و خواه در هنگام رابطه با مرد متاهل داستان به حس خفت، خواری و شرمندگی به خاطر زن بودن و به خاطر انتخاب اشتباهِ رابطه با یک مرد متاهل و حسرت نداشتن فرزند می‌گذرد.

از دیدگاه فمینیستی انتخاب این زن که بی‌هویتی و بی‌نامی را پذیرفته چراکه در رمان نیز نامی ندارد، به خانواده و جامعهٔ مردسالاری بازمی‌گردد که شخصیت زنانهٔ او را از کودکی نه‌تنها نادیده انگاشته بلکه لگدمال کرده است. این زن بی‌نام در خانواده‌ای دارای بنیان‌های مردسالارانه پرورش یافته که مادرش نیز وجود زن دوم را پذیرفته. او با پدری هوس‌باز مواجه بوده و بعدها انتخاب او به‌عنوان مرد زندگی نیز هم‌چون پدرش مردی هوس‌باز است که با وجود تاهل و دو فرزند با او وارد رابطه شده و با سیاست و نیرنگ هردو زن را به بازی می‌گیرد. این زن تا حدی سرشار از رنج نادیده انگاشته شدن و حقارت است که با پیشنهاد گذاشتن نام خود بر نوهٔ زن اول در دنیای پرتوهم و بیمار درونش از او انتقام می‌گیرد. گویی این زن نتیجهٔ جامعهٔ مردسالار است او که بر خلاف فرزانه شخصیت اول داستان توپچنار از وضعیت مالی نسبتا خوبی برخوردار است(در اتاق خصوصی یک بیمارستان خصوصی بستری است) و در یک جامعهٔ شهری زندگی می‌کند اما هم‌چنان با ضعف نفس از تبعات مردسالاری رنج می‌برد. گویی روح و جسم او در بند و اسیر مردی شده که نه‌تنها او را دوست ندارد و به او اهمیتی نمی‌دهد بلکه همسرش را نیز به‌راستی دوست ندارد چراکه اگر می‌داشت درپی رابطهٔ موازی نبود.

در رمان شهری «و دیگران» اوضاع زنان بسیار تاسف‌بار، مغموم و غرق‌شده در ظلم و البته خودآزاری است حتی آنان در مقایسه با رمان روستایی «توپچنار» فاقد قهرمانی چون معلم نهضت سوادآموزی‌اند هرچند در رمان شهری «و دیگران» فقر مادی مانند فضای رمان روستایی «توپچنار» به چشم نمی‌خورد اما فقر فرهنگی به‌گونه‌ای دیگر در عناصری هم‌چون: نادیده انگاشتن زنان توسط خودشان و نیز از سوی جامعه به چشم می‌خورد. گویی آنان جنس دوم بودن، در سایهٔ مردان بودن، حسرت و کینه داشتن نسبت به یک‌دیگر و بها دادن به حرف و نظر دیگران را تمام قد پذیرفته‌اند. شخصیت اول «و دیگران» با انتخاب زندگی مخفیانه و سکوت و انتظاری مداوم و طولانی بحران هویت زن بودن را پذیرفته است. میان مشکلات این زنان شهری با آن زنان روستایی فقیر و مغموم هرچند تفاوت‌هایی به چشم می‌خورد اما هم‌چنان اصل رنجِ زن‌بودن به‌جهت استیلای مردسالاری، وجود و حضور بارز و بسیار عمیقی دارد.

گویی در فضای روستایی توپچنار فرزانه که البته چونان ناجیی از شهر آمده راه برون‌رفت از سلطهٔ مردسالارانه را در ایثار، قوی بودن و قهرمانی و نجات دیگرزنان یافته هرچند در این از خودگذشتگی راه افراط را پیموده اما در فضای شهریِ «و دیگران» راوی بی‌نامِ داستان کاملا منفعلانه مردسالاری را پذیرفته و با پذیرش حسرتِ درحاشیه بودن و بی‌نام و هویت بودن، رنجِ زن‌بودن را به رنجی بی‌پایان برای خود مبدل ساخته است. بنابراین هردو داستان که توسطِ نویسندگان زن نگاشته شده‌اند در زمرهٔ ادبیات زنانه به بیان و بررسی مشکلات زنان در جوامع مردسالار یکی در جامعهٔ روستایی و دیگری شهری پرداخته‌اند و هردو به‌خوبی توانسته‌اند با نگاهی فمینیستی و ضد تبعیض جنسیتی به جایگاه زنان در جامعه بپردازند و موجب آگاهی و روشن‌گری زنان باشند نیز چگونگی حس انفعال، حقارت، بی‌هویتی و یا ایجاد حس مبارزه‌طلبی برای احقاق حق زن‌بودن در زنان را به تصویر کشند. هردو رمان دنیا را از منظر مشکلات زنان در مقابل چشمان مخاطب به تصویر کشیده‌اند. رمان «و دیگران» از منظر زنانه بودن در اولویت قرار دارد چراکه به‌خوبی توانسته جایگاه یک زن را با تمامی حس‌های زنانهٔ او در مواجهه با تجربهٔ بلوغ، سقط جنین ناخواسته، تخلیهٔ رحم و حسرت ناتوانی درخصوص مادرشدن بیان کند و رمان «توپچنار» به‌خوبی توانسته به معضلات زنان و حقوق از دست رفتهٔ آنان در یک جامعهٔ بستهٔ روستایی بپردازد.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Declaration of Interests: The authors have no conflicts of interest to declare.

Funding: The authors declared that this study has received no financial support.

منابع

کتاب‌ها

- جندقی، بهروز و عباس یزدانی (۱۳۸۸) فمینیسم و دانش‌های فمینیستی: ترجمه و نقد تعدادی از مقالات دایره المعارف فلسفی روتلیج، قم: دفتر مطالعات و تحقیقات زنان.
- حسن‌آبادی، محمود (۱۳۸۱) مکتب اصالت زن (فمینیسم) در نقد ادبی، مشهد: نیکونشر.
- ساناساریان، الیز (۱۳۸۴) جنبش حقوق زنان در ایران: طغیان، افول و سرکوب از ۱۲۸۰ تا انقلاب ۵۷، ترجمه نوشین احمدی خراسانی، تهران: اختران.
- سراج، سیدعلی (۱۳۹۴) گفتمان زنانه: روند تکوین گفتمان زنانه در آثار نویسندگان زن ایرانی، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
.سیدمحمدی، سید مرتضی (۱۳۷۸) فرهنگ کارگردانان سینمای ایران ۷۷۳۱-۹۰۳۱، تهران: سیمرو -
- شاه‌حسینی، انسیه، ۱۳۸۴، توپچنار، تهران: گفتگو.
- کامشاد، حسن (۱۳۸۴) پایه‌گذاران نثر جدید فارسی، چاپ اول، تهران: نی.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۴) دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

- میرصادقی، جمال (۱۳۹۷)، زنان داستاننویس نسل سوم، ۶۵ داستان با تفسیر، تهران: مروارید.
نویسی ایران، جلد سوم و چهارم، تهران: چشمه. - میرعابدینی، حسن (۱۳۷۷) صدسال داستان
- میرقدیری، محبوبه (۱۳۹۳) و دیگران، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

مقاله‌ها

- بصری، مریم (۱۳۹۰) «فمینیسم و نقد فمینیسم»، کتاب ماه، آبان ماه شمارهٔ ۱۶۹، صص ۲۸-۳۵.
- سیدان، مریم (۱۳۵۶) «سنت‌شکنی به شیوهٔ زنانه: نگرشی فمینیستی بر یک رمان؛ و دیگران نوشتهٔ محبوبه میرقدیری»، آبان و آذر ۱۳۸۶، نشریهٔ جهان کتاب، شمارهٔ ۲۲۲ و ۲۲۳، صص۱۱-۱۲
- نورسته، مهدیه (۱۳۸۶) «ماجراآباد نقد توپچنار نوشتهٔ انسیه شاه‌حسینی»، مهر ماه شمارهٔ ۱۱۱، صص ۱۲۸-۱۲۹.
- واصفی، سمانه (۱۳۸۵) «نقد ادبی فمینیستی» ترجمهٔ فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی بخش نقد فمینیستی(نویسنده ابرامز، ام. اچ (۱۹۱۶) ، نشریهٔ چیستا، شمارهٔ ۲۳۰ تیرماه، صص ۷۸۸- ۷۹۵.
---------- (۱۳۸۶) «زن‌سالار مردستیز: نقدی بر «توپچنار» نوشتهٔ انسیه شاه‌حسینی» (گزارش چهارمین دورهٔ جشنوارهٔ نقد کتاب) ، ادبیات داستانی، سال ۲۱، خرداد و تیر، شمارهٔ ۱۰۸، صص ۵۲-۵۳.

منبع رایانه‌ای

میرقدیری، محبوبه (۱۳۹۰) (مصاحبه) با محبوبه میرقدیری و دنیای کتاب‌هایش، سایت برترین‌ها https://www.bartarinha.ir.

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI ATATURK UNIVERSITY PUBLICATIONS

A Journal of Iranology Studies

Research Article *Araştırma Makalesi*

DOI: 10.5152/AJIS.2023.230225

Şair Lebîd b.Rebia Muallakasında Uddan Bahsediyor mu? Kerîne ve Kirân Çalgısı İçin Müzikolojik İnceleme

Does the Poet Lebîd b.Rebia Talk About the Oud in his Poem Muallaqa? Musicological Analysis for Kerine and Kiran Instrument

Recep Uslu

Medeniyet Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Türk Musikisi Departmanı, İstanbul, Türkiye

ÖZ

Türkiye'de yayınlanan hadisler ve müzik konulu eserlerde udun tarihi için referans olarak verilen şiirlerden biri Lebîd b.Rebia'nın Muallaka denilen uzun şiiridir. Bu referans Hz.Peygamber dönemi veya asr-ı saadet devrinde, hadislerde müziğin ve özelde ud çalgısının yeri anlatılırken kullanılmaktadır. Diğer taraftan Türkiye'de yayınlanan ud tarihi araştırmalarında henüz bu konunun incelenmediği görülmüştür. Konu Ortadoğu müzik tarihini, Hz.Peygamber dönemi Hicaz müzik tarihini ve ud tarihini aydınlatmak açısından önemlidir. Muhadram şairlerden Lebîd b.Rebia'nın muallakasında bulunan bir beyitte uddan bahsedilip bahsedilmediği bu sebeple araştırılması gerekmektedir. Onun Muallaka'sındaki bir beyitte geçen "kerîne" kelimesi dolayısıyla "kirân" çalgısından söz edilmekte ve bu çalgı "ud" başta olmak üzere çeşitli çalgılarla yorumlanmaktadır. Bu araştırma sonucunda "kerîne"nin öncelikle şarkıcı veya çalgıcı olabileceği, çaldığı sözü edilen "kirân" çalgısının "ud" olmadığı, ancak "çenk" çalgısı olabileceği; buna ek olarak çalgının Hicaz değil Hîre asıllı bir çalgı olduğu; kelime "muarreb" olmakla birlikte Farsçadan Arapçaya geçmediği ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Organoloji, Lebîd b.Rebia, Muallaka, Kerîne, Kirân çalgısı, Çeng çalgısı, Ud çalgısı

ABSTRACT

One of the poems that is given as a reference for the history of the oud in the hadiths and works on music published in Turkey is Labîd b.Rebia's poem called Muallaqa. This reference is used when describing the place of music and in particular the oud instrument in hadiths during the Prophet's period or the era of bliss. On the other hand, it has been seen that this subject has not been examined yet in the studies on the history of oud published in Turkey. The subject is important in terms of illuminating the history of music in the Middle East, the history of Hejaz music in the period of the Prophet, and the history of the oud. For this reason, it is necessary to investigate whether the oud is mentioned in a couplet that is in the Muallaqa of Labîd, one of the Muhadram poets. Because of the word "kerine" in one of his couplets in his Muallaka, the "kirân" instrument is mentioned and this instrument is interpreted by various instruments, especially the "oud." As a result of this research, "kerine" may be primarily a singer or an instrumentalist, the "kiran" instrument mentioned to be played is not a "ud", but a "cank" instrument; in addition, this instrument's origin is not from Hicaz, but from Hire; although this word "muarreb," it has been revealed that it did not pass from Persian to Arabic.

Keywords: Çeng instrument, kerîne solist/arpist, kirân instrument, lebîd b.rebia, muallaka, organoloji, ud instrument

Geliş Tarihi/Received: 03.02.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 07.03.2023

Sorumlu Yazar/Corresponding Author: Recep Uslu
E-mail: recep.uslu@medeniyet.edu.tr

Cite this article as: Uslu, R. (2023). Does the poet Lebîd b.Rebia talk about the oud in his poem Muallaqa? Musicological analysis for Kerine and Kiran instrument. *A Journal of Iranology Studies*, 18(1), 44-52.

Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Ortadoğu müzik tarihini, özellikle Arap müzik tarihini ilgilendiren kitapları okuduğumuzda genellikle müzik tarihinin Kadim Döneminden günümüze kadar uzanan bir müzik tarihi bilgisiyle karşılaşıyoruz. Bazı araştırmalarda belirtildiğine göre çalgılardan ud, o kadar eski bir çalgıdır ki, Arap dünyasında bunun ilk görüldüğü izler Cahiliye Dönemi şairleridir.

Onlar sayesinde Hicaz'da Arapların ud bulundurduklarını, çaldıklarını, zengin bir müzik kültürleri olduğunu anlıyoruz.

Bu araştırmaya neden olan rahmetli Nebi Bozkurt'un *Hadiste Folklor ve Eğlence* (1997, s.17) adlı eserinde, Uludağ hocanın görüşüne eleştiri yapmasından daha çok, udun tarihi için ileri sürülen Cahiliye Şairlerinin şiirlerinde uddan bahsedildiğini belirtmesidir. Şüphesiz konuya eğilen herkes, daha birçok araştırmacının aynı fikri paylaştıklarını görür. Özellikle Cahiliye Şairlerinden Lebîd b.Rebia'nın şiirinde uddan bahsettiği belirtilir.

Makalenin amacı: Müzik tarihinin Kadim Dönemi içinde yer alan Cahiliye şairlerinden Lebîd b.Rebia'nın şiirinde uddan bahsedip bahsetmediğini, bahsetmiş ise bunun Hicaz bölgesi ile ilgisinin bulunup bulunmadığını sistematik müzikoloji eleştiri yöntemiyle araştırmak ve incelemektir. Konunun önemi, udun Cahiliye şiirinde olup olmadığını tespit etmek için işaret edilen Lebîd'in şiiriyle başlamak, dolayısı ile İslam öncesi Hicaz bölgesinde udun bulunup bulunmadığı konusuna katkıda bulunmak olacaktır.

Makalenin yöntemi nitel araştırma yönteminin gereği bilgi tarama, fişleme, bilgiyi sınıflandırma, eleştiri ve bulgularla ulaşılan sonucu sunumdur.

Makalenin kaynakları Lebîd b.Rebia'nın uddan bahsettiği iddia edilen şiiri ve bu şiirin şerhleri, yorumları, tarihi süreç içinde yazılmış erken dönem Arap edebiyatı, hadis tarihi kaynaklarıdır. VIII.-XI. yüzyıl kaynakların yazarlarını kronolojik olarak sıralayabiliriz: Halîl b.Ahmed el-Ferâhidî'nin (ö.170/775); Leys b.Muzaffer'in (ö. 187/803 [?]); Asmaî'nin (ö. 216/831); Ebû Ubeyd Kasım Herevî'nin (ö.224/838); Mufaddal b.Seleme'nin (ö.290/903); İbn Hurdazbih'in (ö.300/912); İbn Düreyd'in (ö. 321/933); İbnü'l-Enbârî'nin (ö. 328/940); Sicistânî'nin (ö. 330/941); Nehhâs'ın (ö.338/950); Mesûdî'nin (ö. 345/956); Ezherî'nin (ö.370/980); Sâhib b.Abbâd'ın (ö.385/995); Hattâbî'nin (ö.388/998); Ebû Zeyd el-Kureşî'nin (4/10.yy); Cevherî'nin (ö.400/1009); Herevî'nin (ö. 401/1011); İbn Fâris'in (ö.395/1066); İbn Sîde'nin (ö.458/1066); Zevzenî'nin (ö. 486/1093); Tebrizî'nin (ö.502/1109) görüşleri kaynak olarak kullanılmıştır.

KONUNUN SINIRLARI

Bu başlıkta ele alacağımız konu Hicaz müzik tarihi için çok önemlidir. Dolayısı ile konunun sınırlarının iyi anlaşılması ve anlatılmasında fayda vardır.

1. Hicaz dediğimiz bölge herkes tarafından kabul edilen Mekke ve Medine'den oluşan bölgedir. Mekke'nin doğusundaki Hevâzin bölgesiyle sınırlıdır.
2. Cahiliye Dönemi olarak bahsedilen dönem, Hz.Peygamber'e peygamberlik gelmeden önceki Arapların tarihidir. Bu zaman dilimi, Hz.Peygamberin doğduğu 570 yılı, henüz peygamberlikle mükellef olmadığı çocukluk ve gençlik dönemlerini kapsamaktadır.
3. Lebîd b.Rebia, Cahiliye şairlerinin sonuncusudur. İslamdan sonraki süre içinde de yaşadığından dolayı, aynı zamanda Arap edebiyatı "muhadram" şairlerden sayılır. Cahiliye Dönemi şairleri içinde uddan bahsettiğine kerîne ve kirân kelimeleriyle birlikte işaret edilen tek şairdir. Kerîne kelimesini kullanan başka bir şaire işaret edilmemiştir. Bu sebeple bu makalede sadece Lebîd'in beyti üzerinde durulmuştur. Lebîd'in şiirindeki muamma çözülürse, diğerleri için de bir örnek olacaktır.

Makalede önce kısaca Cahiliye Dönemi veya Arap edebiyatı içinde muallakât nedir ve Lebîd b.Rebia'nın kısaca hayatı, uddan bahsettiği söylenen muallakasının ilgili yeri, ilgili kelimeler hakkında kaynaklarda ve şerhlerde yazılanlar, araştırmalarda söylenenler ve sonuç şeklinde planlanmıştır.

BULGULAR

Muallakât Nedir?

Arap edebiyatı içinde Muallakât (Araplar tarafından beğenilen, ilgi duyulan güzel şiirler; Çağrıcı, 2019, s.197), Cahiliye Döneminde Kâbe Duvarına asmaya değer bulunan şiirlere, şiirleri yazanlara ise muallaka şairleri denir. Muallaka şairleri olarak sayılanlar: İmrulkays, Tarafa, Haris, Amr b.Külsüm, Züheyr, Antere ve Lebîd b.Rebia. Şairlerin sayıları, isimleri, şiirleri hakkında farklı sıralamalar ve öneriler, hatta ciddi eleştiriler vardır (Tülücü, 2020, c.30, s.308 vd). Muallaka şiirlerin hicri 2./8.yy ortalarında Hammad er-Râvî tarafından derlendiğine inanılır. Muallakâtın temel dil özelliği fasih Arapça ile yazılmış olmasıdır, yani şiirlerde kabileye dayanan lehçe özelliği olmadığı belirtilir (Çetin, 1973, s.54, 57; Çağrıcı, 2019, s.51; Tülücü, 2020, c.30, s. 309).

Fakat biz Lebîd'in şiirindeki konumuzla ilgili kısımla ilgileneceğimiz için muallakât şairlerinin adları, sayıları, şiirlerin intikali, râvileri, yazılması, şiir metinlerine duyulan şüpheler ve onlara verilen cevaplar (Çağrıcı, 2019, s.49) üzerinde durmayacağız.

Lebîd b.Rebia el-Âmiri Kimdir?

Lebîd, Arapların Âmiroğulları- Kilâbi- Caferoğulları kabilesine mensuptur. Soyu ile ilgili uzun bir isim listesi verilir. Annesi Tâmire'nin ikinci kocasından olmadır, birinci kocasından da Erbed adında bir ağabeyi vardır. Çok sevdiği amcasının adı Ebû Berâ. Doğduğu yıl abartılar çıkartılırsa yaklaşık m.560 olabileceği (De Sacy; Özdemir, 2006, s.120; İsrâ, 2020, s.207) tahmin edilir. Küçükken, babası Rebia, Esedoğullarıyla yapılan Zu'Alak savaşında ölmüştür. Yerleşim yerleri Mekke ile Necid arasındaki geniş çöl bölgesinde yaşayan Bedevî Hevâzin kabilelerindendir. Lebîd, 585-607 yılları Arasında hüküm süren Sevâd-ı Irakta Hîre hükümdarı Ebû Kâbus en-Nu'man'ın sarayına giden Âmiroğulları-Caferoğulları heyetinde bulunmuştur. Âmiroğullarına rakip olan Ebs kabilesi ile aralarında hakem olması için gittikleri Hîre hâkimi Ebû Kâbus'un huzurunda, Ebs kabilesi şairi Ebû Rebi'i hicvederek, hâkimin Âmiroğullarından yana olmasını sağlaması şiirdeki gücü için örnek gösterilir. Lebîd bir şiirinde, daha önce Yemen'e sürülen Âmiroğulları kabilesine mensup bazı ailelerin tekrar eski yurtlarına dönmesini sağladığı ile övünür, yukarıdaki

olayın bununla bir ilgisi olabileceği sanılmaktadır; çünkü şiirinde Rebi'i diliyle tepelediğinden (Özdemir, 2006, s.134) bahseder.

Çöl şairi (Furat, 1996, s.80) olarak nitelenen Lebîd, h. 9.(631) yılında müslüman oldu. Bir taraftan Hz. Ömer'in şiir söylemesini istemesine rağmen, müslüman olduktan sonra şiir söylemeyi bıraktığı belirtilir (İbn Kuteybe, 1982, c.1, s.275; Ceviz vdğr, 2004, s. 68), diğer taraftan bunun doğru olmadığı delillendirilir (Brockelman, 1955, c.7, s.28). Kasideleri ve çok sayıda recez şiirleri unutulmamıştır. Kûfe şehrinin kurulması için gidenler arasında anılır, cömertliğinden zaman zaman fakr ve zaruret içinde olsa da bu huyundan vaz geçmemiştir. Kûfe'de öldüğü yıl 41/660-661'dir (Mevsua, 1999, c.21, s.91-92). Ayrıntıya girmesek de şiir eleştirmenleri, Lebîd'i, üçüncü tabakada güçlü şairlerden biri olarak kabul ederler.

Adına rivayet edilen bütün şiirleri toplayarak sonradan oluşturulan Lebîd'in Divan'ı bazen çevirisiyle (Huber, 1892), bazen şerhiyle birlikte Kuveyt (haz.İhsan Abbas, 1962; Tûsî şerhiyle birlikte) ve Beyrut'ta (Dârusadır yay. 1966; şerh Ömer F. et-Tabba', 1997; Ceviz vdğr, 2004, s.68; Özdemir, 2006, s.125) yayınlanmıştır. Özdemir (2007, 287 s.), Ömer Faruk neşrini esas alarak Divan'ını Türkçeye tercüme etmiş, Arapçasıyla birlikte yayınlamıştır. Lebîd'in şiirleri Cahiliye Döneminin, aynı zamanda Kadim Dönem ve Yazım Dönem müzik tarihinin birinci derece kaynaklarından sayılır.

Lebîd'in Muallakası ve Şerhleri

Lebîd'in Arapça muallakası aruzun kâmil bahrinde genellikle 88 beyittir (Nehhâs'da 89 beyit), klasik kaside biçimindedir. Mina (Mekke-Mina'sı değil), Gavl deresi, Ricam (kırmızı tepe) yer adlarını tasvirle kasidesine başlar. Birçok kere basılmıştır, şerhedilmiştir ve tercüme edilmiştir. Muallaka şiirlerin son sözlü râvisi olarak Hammad er-Râvî'nin (ö. 156/772) adı verilir (Nasırüddin, 1978, s.155). Fakat Hammad er-Râvî'nin şiir uydurmada başarılı biri olduğu zamanın eleştirmeni ve şairi Asmaî (ö.216/831) tarafından ifade edilmiştir (Çetin, 1973, s.23, 36; DİA, c.22, s.237-238). Margoliouth (2004, s.54) ve Çetin'in (1973, s.22, 31) uyardıkları gibi Lebîd hakkında bilgilerin de içinde bulunduğu kaynaklardaki asılsız abartılara, "muhayyile mahsulu rivayetlere" de dikkat etmek gerekmektedir, bir râvinin 100 şairin şirini inşad ettiği söylenen kişiyi İbn Kuteybe araştırdığında 30 şairin şiirini aktardığını bulabilmesi gibi örneklere rastlanmıştır. Daha sonra dil çalışmaları ve kağıdın önem kazanması, yaygınlaşması sebebiyle yazıya geçirilmiş kabul edilir.

Muallakaları ilk şerheden olarak görülen Asmaî'nin (ö.216/831) şerhinin günümüze gelmemiş olduğunu Tülücü (1986, s.256) belirtir. Tülücü esasen konuyla ilgili uzun bir kaynaklar listesi vermiştir, dolayısı ile burada tekrar edilmeyecektir. Bir kısmı yazma olan listedeki eserlerin hepsine ulaşmak mümkün görünmemektedir, diğer taraftan konumuz icabı gerek olmadığını düşünüyoruz. Türkçesini (Ş.Yaltkaya 1943; Z. Eyüboğlu 1985; Sadık Yalsızuçanlar; Ceviz 2004; M.Hakkı Suçin 2020, s.109) verenlerin bir kısmı, aynı zamanda Arapça metnini de vermiştir. Muallaka konusunda son söz besteleri ile ilgili olacaktır. Lebid'in muallaka ve kardeşi hakkında yazdığı ünlü kasideleri ilk besteleyen, zamanın ünlü bestekarı ve hanendesi Abdullah İbn Süreyc Türki (Isfahanî, 2008, c.15, s.245, 258; Lebîd, 1966, s.163, 214; Uslu 2021a) görünmektedir.

Lebîd'in Uddan Bahsettiği Söylenen Beyit

Cahiliye şairleri içinde kirân olarak bilinen çalgıdan bahsettiği söylenen beyti, sözlüklerde yaygın olarak örnek (şevâhid) gösterilen tek şair Lebîd'dir. Şevâhid gösterilen bu beyti görelim.

Örnek Beyit: Arapça sözlük ve dil alimlerinin "krn" kökünden türeyen kerîne dolayısıyla kirân kelimeleri için gösterdikleri örnek olarak Lebîd'in bu beyti, muallakasında

وصبوحِ صافيةٍ وجذبِ كَرينةٍ بـــمُوتَّرٍ تـأتـــالُهُ إيهامُهـــا

(Kayn. Zevzenî, 1816, s.308; Divânu Lebîd, 1966, s.175; Tûsî, 1962, s.314; Ceviz vdğr, 2004, s.79).

Lebîd b.Rebia'nın "Riyâhu Ebi Ukayl" adlı kasidesinin 7. (muallaka kasidesinin 60.beyti) beytinde "Ve sabûhi sâfiyetin ve cezbi kerînetin/ Bi-müvetterin te'tâluhu ibhâmuhâ". Bazı rivayetlerde birinci ve ikinci mısralarda anlamı etkileyen farklı kelime grupları rivayet edildiği kaynaklarda belirtilmiştir (Johnson 1893: 115). Bizi ilgilendiren kerîne ve müvetter kelimelerinin beyitte var olup olmadığı konusunda ihtilaf yoktur.

Beytin İngilizce çevirisi 1: "And many a morning draught of a pure wine have I taken, and many a time has happened the taking of the singing her stringed instrument, which her thumb manages skillfully". (Johnson, 1893, s.114) (Ayrıca bk.Müvetter).

Beytin İngilizceye çevirisi 2: "I have forked out a pretty penny for an old, brown wineskin or a pitch-smeared jar, newly decanted and seal broken for the pleasure of a song on a wet morning, and a charming girl plucking with nimble fingers the strings of her melodious lute" (Anderson, 1961, s.22/120). Burada bizi ilgilendiren "parmaklarıyla udun tellerini çekiştiren/düzenleyen çekici kız" ifadesi görülmektedir. Polk'un (1977, s.121) İngilizce çevirisinde de "udun tellerinde parmaklarını gezdiren ve şarkı söyleyen kız" ifadesi kullanılmıştır.

Beytin ingilizceye çevirisi 3: "And many a morning draught of a pure wine and a slave girl with a lute, Plucking with her thumb on its taut strings (İsrâ, 2020, s.242-243)", İngilizce'nin Türkçe çevirisi "Birçok sabah şarap fıçısı ve lute/ uduyla bir köle kız, parmaklarıyla gergin tellerini düzenleyen (çok görmüşüm)" şeklindedir.

Şimdi bu beytin bulabildiğimiz Türkçe tercümelerini verelim:

Özdemir'in (2006) Ömer Faruk et-Tabba'ın (1997, s.135-155) yayınladığı muallaka şerhinden yaptığı 60.beyit tercümesi: "Berrak sabah şarabıyla alımlı cariyelerin nicesi/ Çok dinledim o parmakların okşadığı uddan çıkan sesi" (s.141).

Ceviz- Demirayak- Yanık (2004) tercümesinde: "Ve ben çoğu kez, ut çalan kızın baş parmağıyla düzen verdiği udun nağmelerini dinleyerek, sabah şarabı içip eğlenmişimdir" (s.73).

Lebîd'in muallakasındaki işlenen konuları ele alan bir araştırmada beytin Türkçe tercümesi şöyle verilmiştir: " Ve ben çoğu kez, ud çalan kızın başparmağıyla düzen verdiği udun nağmelerini dinleyerek, sabah şarabı içip eğlenmişimdir (Matban, 2018, s.65-66)".

Mufaddal b.Seleme'nin eserinden yapılan tercümede: "Bir sabah, saf şarabın soğukluğu ve şarkıcı kızın başparmağı ile sazın teline dokunmasıyla ....." (çev. Yahşi, 2013, s.65, 86)". Bu eserde Lebîd'in adı belirtilerek verilen beyitin Arapçasında bir iki kelime farkına rağmen, "kerîne" kelimesi mevcuttur. Beytin tercümesinde ud kelimesi kullanılmamış ve araştırmada kirânın karşılığı olarak (Yahşi, 2013, s.26, 88 ve 89 nolu dipnotlar) çeng veya ud denilmemiştir.

Aynı beyti veren İbn Hurdazbih'in eserinden tercüme: "Öğle yemeğinde saf bir içki ve muğanniye bir kadınla beraber, başparmağı ile kendi ûdunun tellerini düzelten (akort eden)" (çev. Tokay, 2017, s.48).

Nebi Bozkurt'un (1997) görüşüyle bu beyitte "Lebîd, udi kızın (kerîne) baş parmaklarıyla çaldığı tellerin sesini dinleyerek şarap içip eğlendiğinden söz eder" (s.43).

Kerîne (الكرينة), Kirân (الكران), Müvetter (الموتر) Kelimeleri Hakkında

Mısralardan birinde geçen "kerîne" kelimesi dolayısıyla varsayılan kirân kelimesinin genellikle İngilizce ve Türkçe tercümelerde "ud/lute" olarak tercüme edildiği görülmektedir. Bunun Lebîd'in şiirini şerh eden bazı şârihlerden kaynaklandığını anlamış bulunuyoruz. Şimdi konunun merkezindeki kerîne, kirân, müvetter kelimelerini kaynaklardan sorgulayalım.

Kerîne şarkıcı mıdır yoksa çalgıcı mıdır? Şarkıcı ise çalgı adı gerekmez ama çalgıcı ise ne çalıyordu? İşte bu soruların cevabı için müzik tarihinin Yazım Dönemi kaynaklarında ve sözlüklerinde verilen anlamlar üzerinden hareket ettik. Önce müzik tarihi Yazım Döneminin elimizde bulunan en eskisinden başlayarak müzik eserlerinde kelimeyi anmayanlardan bahsedelim.

845 yılı civarında eserini yazan Kindî'nin müzik risalelerinde; 925 yılında yazılan Isfahanî'nin (ö.356/967) *Kitâbü'l-Egânî* (Akbaş, 2019, s.97-98; Sawa, 2015, s.437); İbnü'l-Müneccim'in (ö.300/912) müzikle ilgili; Sicistânî'nin (ö. 330/941), *Garîbü'l-hadîs* (krn: kirân, kerîne bakıldı) adlı; 932 yılında eserini yazan Farabî'nin *Kitâbu'l-musika'l-kebîr*; 977'de eserini yazan Harizmî'nin *Mefâtîhu'l-ulûm* (Uslu, 2001, s.24); 987'de tamamlanan Nedim'in *el-Fihrist* ("tanbur" ve "ud" çalgı adlarına rastlanır); 1000 yıllarında eserini yazan Hasan el-Kâtib'in ve 1020'de eserini yazan İbn Zeyle'nin (Öncel, 2019, s.39-59); İbn Sina'nın (ö.428/1037) müzik eserlerinde; anonim Keşfü'l-humûm adlı eserde (Tıraşçı, 2015, s.59- 79); Arapça dil alimi ve aynı zamanda muallaka şârihi Zevzenî'nin (ö. 486/1093), ilk Arapça-Farsça sözlüklerden biri olan Kitâbu'l-Mesâdir'de kirân ve kerîne kelimelerinden söz edilmemektedir. Önce beyitte geçen kerîne konusuna gelince, bu konuda IX-XI.yy arası kaynaklarında söylenenler:

Kerîne, Şarkıcı Kadındır (Muganniye) Diyenler

Bu konuda en eski görüş muallaka şârihi Asmaî'den (ö. 216/831) aktarılmıştır. Ezherî (ö.370/980), Tehzîbu'l-luga'sında (1976, c.10, s.188) "kerîne" için önce Halîl b.Ahmed'in (ö.170/775) çalgıcı görüşünü verdikten sonra, Asmaî (ö. 216/831) "kerîne: muganniye/ şarkıcı kadındır dedi" şeklinde bilgi vermektedir. Aynı yerde Asmaî (ö. 216/831) ile çağdaş olan Ebû Ubeyd Kasım Herevî'den (ö.224/838) de bahsetmesi, farklı bir görüşünden bahsetmemesi, bu anlamda Herevî'nin de aynı düşündüğünü göstermektedir. Kendisinden önce yaşamış Halîl b.Ahmed'in, Ebû Ubeyd Kasım Herevî'nin (ö.224/838), Asmaî'nin ve İbn Düreyd'in (ö.321/933) görüşlerini derleyen İbn Sîde (ö.458/1066) *el-Muhassas* (1903, c.13, s. 12-13) adlı eserinin "esmâu's-sanc ve'l-ûd" bölümünde Herevî'nin görüşünü aynı şekilde nakleder.

Konu hakkında en karma bilgi veren ilklerden biri Mufaddal b.Seleme'nin (ö.290/903) *Kitâbü'l-melâhî* adlı müzik eseridir. Mufaddal girişte şöyle der: "mûsikî enstrümanları hakkında bilgi sahibi olduklarını zanneden bazı kimselere göre Araplar, udu ve ud çalgısını ve tellerin isimlerini bilmemekteydiler (inne'l-Arab lâ-ta'rifu'l-ûd). Ben de udun durumunu ve diğer enstrümanları ve udu ilk yapan kimseyi, Arapların udun ve tellerinin isimleri hakkında söylediği şeyleri açıklayacağımı iddia ediyorum" (Yahşi, 2013, s.60, 83) diye bir iddia üzerine yazdığı anlaşılan eserinde, kaynelerin şarkıcı olduklarından bahsettiği bir anlatıdan sonra "kayne, kerîne" ile aynı anlama geldiğini belirtmiştir (Yahşi, 2013, s.64). Mufaddal'ın başka bir açıklama yapmamış olması kerîne'nin "şarkıcı köle kadın" anlamına işaret etmiş olmaktadır. Eserinde örnek olarak verdiği şiirlerden sadece Lebîd'in şiirinde "kerîne" kelimesi, diğer şiirlerde "kayne" kelimesi kullanılmaktadır. Mesûdî (ö. 345/956), *Murûcu'z-zeheb*'de (2005, c.4, s.117); Hattâbî (ö.388/998), *Garîbu'l-Kur'an*'da (2001, c.1, s. 653) "kerînenin şarkı söyleyen kadın (muganni)" olduğunu söylerler.

X. yüzyılın son yazarı olarak Ebû Zeyd el-Kureşî (4/10. yy), Cemheretu eş'âri'l-arab'ın Bicâvî neşrinde, 62.beytin açıklamasında nüshaların çoğunda "kerîne: muganniye" (1967, s.261-262) iken, sadece bir nüshada (M nüshasında) çalgıcı (dâribe) anlamı verildiği görülür (bk.Çalgıcı). Cevherî (ö.400/1009) *Tâcu'l-luga* veya *es-Sıhah* (2009) olarak bilinen Bedevilerden derlenen kelimeler sözlüğünde; İbn Fâris'in (ö.395/1066) yazdığı *Mücmelü'l-luga*'nın Züheyr tarafından yapılmış edisyon kritikli neşrinde (İbn Fâris, 1986, s.782); İbn Sîde'nin (ö.458/1066), *Mekayisu'l-luga* (2001, s.890) adlı eserinde; Tebrizî'nin (ö.502/1109), Şerhu kasâid'inde (1987, s.193); Tûsî'nin (ö.1270?), 655/1256 yılında bitirdiği Lebîd Divan'ı şerhinde 88 beyit görülen muallakanın 60.

beyti açıklamasında (Tûsî, 1962, s.314; 1993, s.229) "kerîne: muganniye/şarkıcı kadın" derler.

Kerîne, Çalgıcı Kadındır (Dâribe) Diyenler

Kerîne çalgıcıdır denilirse eğer, ne çalıyordu sorusu arkasından geleceği için cevabı hazır olmak zorundadır. Nitekim çalgıcıdır diyenlerin hemen hemen hepsi, muallakada adı geçmese de bir çalgıdan söz etmişlerdir. Adı verilen çalgıların ilki kirân olmakla beraber, bunun ne olduğu sorusuna nelerle cevap verildiğini önce kerîne sonra da kirân başlığı altında ayrı ayrı görelim.

Kerînenin "çalgıcı/ çeng çalgıcısı" olduğunu söyleyenlerin bulabildiğimiz en eski görüşlerden biri Halîl b.Ahmed el-Ferâhidî'ye (ö.170/775) aittir. *Kitâbu'l- Ayn* adlı öncü sözlüğünde, "kerîne: dâribe/ çalgıcı" (2003, c.4, s.24) der, eseri yayınlayan kişi tarafından köşeli parantez içinde "sanc/çeng" kelimesi metne ilave edilince, "çeng çalgıcısı" anlamına gelmiş olmaktadır. Esasen Halîl b.Ahmed'in sözlüğünde kerîne açıklanırken "sanc/çeng" kelimesinin olmaması gerektiğini hem muhtasarından (İskâfi, 2016, c.2, s.840) hem de Sâhib'in sözlüğünden anlıyoruz. Sözlüğünde Halîl b.Ahmed'i takip eden ve kaynak olarak kullanan Sâhib b.Abbâd (ö.385/995), *El-Muhît fi'l-luga*'sında (c.6, s.247) kerîne: çalgıcı (dâribe) demiştir. Halîl'in eserini neşredenin bu kelimeyi metne eklemek ihtiyacı hissetmesinin sebebi, Halîl'in daha sonra açıklamaya çalıştığı kirân kelimesinden kaynaklanmaktadır (bk.Kirân). Kerîne konusunda bulabildiğimiz en eski görüşlerden biri de dil alimi el-Leys b.Muzaffer'in (ö. 187/803 [?]) görüşüdür. Ezherî (ö.370/980), Tehzîb'inde (1976, c.10, s.188) "el-Leys (ö. 187/803 [?]), kerîne: sanc/çeng çalan kadın köledir" dedi. Ardından içinde kerîne kelimesinin geçmediği Lebîd'in 1.beytini örnek vermiştir.

Kerîne "çalgıcıdır, çeng çalgıcısı veya ud çalgıcısıdır" diyenlerin ilki XI.yy başında görülür. İbn Sîde (ö.458/1066), *el-Muhkem* (2003: c.6 s.499) sözlüğünde isim vermeksizin ve *el-Muhassas* (c.13, s. 12-13) adlı eserinde, Halîl b.Ahmed'i kastederek "Kitâbu'l- Ayn sahibi kerîne: sanc/çeng veya ud çalan kadındır (ed-dâribetu's-sanc ve'l-ûd) dedi". Bu aktarımda Halîl b.Ahmed'in "kerîne" için vermediği bir karşılığı ve kendine ait olmayan "ud" ilavesi görülmektedir (bk.Kirân).

Kerîne "ud çalan kadındır" diyen İbn Düreyd (ö.321/933), *Cemheretu'l-luga*'sında (1987, s.799) "kerîne: avvâde yani udi kadın"; muallaka şârihlerinden İbnü'l-Enbârî (ö. 328/940) *Şerhu'l- Kasâidis-seb'a*'sında (1993, s.578) Lebîd'in 62.beytini açıklarken "kerîne kirân sahibidir (zâtu'l-kirân)", dedikten sonra ardından gelen müvetteri udla açıkladığı için hepsi eşanlamlı gibi verildiğinden, kerîne ud sahibi) "kerîne: udi kadın" anlamında olmuş; Ebû Zeyd el-Kureşî (4/10. yy), Cemhere'nin (Bicâvî neşri), çoğu nüshasında "kerîne: şarkıcı" denilmesine rağmen, bir nüshasında (M nüshasında) "çalgıcı/dâribe" (1967, s.261-262) anlamlarını verdikten sonra "muvetter" kelimesini "ud" olarak açıklaması, kerînenin ud çaldığı izlenimini vermiştir (bk.Müvetter). Belki de bu sebeple eseri yayınlayanlar farklı izlenimlere sahip oldular. M.Ali Hâşimî (1986, s.373) neşrinde "kerîne: çalgıcı kadın"; bir başka neşrin dipnotunda ise "kerîne: ud çalan cariye" (1966, s.135) anlamları görülür. XI.yüzyılın son şârihi olan Zevzenî (ö. 486/1093) *Şerhu'l- Kasâidis-seb'a* (1875, s.217) adlı eserinde "kerîne: ud çalan cariye (el-câriyetu el-avvâdetu)" (De Sacy, 1816, s.308) der. Beyti şerhederken kurduğu cümle "Parmaklarıyla udun tellerini düzelterek/ okşayarak telli udu çalan ud çalgıcısının (avvadenin) cezbesi" anlamındadır. Şarkıcı anlamından uzaklaşıp çalgıcı anlamı verilmiştir. Bu konuda İbnü'l-Enbârî'nin (ö. 328/940) görüşü takip edilmiş anlamına gelmektedir.

Kerîne "kirân çalan şarkıcı kadındır" diyenlerin ilki Ebû Musa el-Medînî'dir (ö. 581/1185). Bu izlenimin sebebi ilk sözlük yazarlarından Halîl b.Ahmed'in eseridir (bk.kirân). Fakat bu ifadeyi XI.yüzyılın sonrasında daha net görmekteyiz. Ebû Musa el-Medînî, İbnü'l-Esir (ö.606/1210), İbn Manzûr (ö.711/1311), Zebîdî (ö.1205/1791), kerîne için kirân çalan şarkıcı kadın dediler. Makale XI.yüzyılla sınırlı olduğu için ayrıntıya girmiyoruz.

Kerîne kelimesini çalgıcı olarak yorumlayanların, kirân kelimesi için nasıl bir çalgı olduğu konusundaki verdikleri bilgilere bakalım.

Kirân, Çengtir Diyenler

Kirânın çeng olduğu konusunda bulabildiğimiz en eski görüşlerden biri dil alimi Halîl b.Ahmed el-Ferâhidî'nin (ö.170/775), ünlü sözlüğü *Kitâbu'l- Ayn*'da (2003, c.4, s.24), beyitte geçen "kerîne: çalgıcı" şeklinde açıkladıktan sonra, şiirde adı hiç geçmeyen çalgı için "kirân: sanc/ çengtir" dedikten sonrasında, "kirân: uddur da denildi" bilgisini vermiştir. Halîl'in güçlü kanaati çeng anlamına öncelik vermiştir. İlk açıklama yapanlardan olduğu için Halîl'in sözlüğündeki sanc/çeng ve ud maddelerine de bakmak gerekmektedir. Halîl'in "kirân çengdir" dediğini İskâfi (2016, c.2, s.840) muhtasarında, İbn Sîde *el-Muhassas*'inde de aktarmaktadır. Ud maddesinde (Halîl, 2003, c.3, s.250) "ûd: telli, çalınır" açıklamasını verdikten sonra kirânı ne ud ne de çeng (Halîl, 2003, c.2, s.417) için eş anlamlı olarak vermemiştir. Ayrıca Halîl, kirân kelimesi için şevâhid beyti kullanmamıştır. Bu durum kelimenin nadir kullanımda olmasından kaynaklanmaktadır.

Kirânın çeng olduğu konusunda bulabildiğimiz en eski görüşlerden biri de, dil alimi el-Leys b.Muzaffer'in (ö. 187/803 [?]) ve Asmaî'nin (ö. 216/831) görüşleridir. el-Leys b.Muzaffer, ünlü dilci ve aruz alimi Halîl b.Ahmed'den (ö. 175/791) dil ve edebiyat dersleri almıştır. Öğrencisi Kuteybe b.Said el-Bağlânî kanalıyla aktardığı hadisler Buhari ve Müslim tarafından kaydedilmiştir (Leys, DİA). Leys ve Asmaî'nin görüşlerini aktaran Ezherî (ö.370/980), Tehzîb'inde (1976, c.10/s.188) "el-Leys, kirân, sanc/ çengdir dedi" diye belirtmiş, ardından buna itirazı olmayan Asmaî'nin görüşüyle kerîne kelimesinin geçtiği Lebîd'in 1.beytini örnek vermiştir (bk. Kerîne). Ezherî, bu aktarımıyla Leys'in ve Halîl'in kirânın ud olabileceği görüşünden bahsetmeyerek onun, çeng kanaatini onaylamış olmaktadır. Sâhib b.Abbâd (ö.385/995), El-Muhît'inde (c.6, s.247) kirân: sanc/çengtir, ud da denildi

diyerek Halîl b.Ahmed'i takip ettiğini göstermiştir. İbn Fâris (ö.395/1066), Mücmel'in (İbn Fâris, 1986, s.782) bir çok nüshasında "kirân, sanc/çengdir" yazıyorken, "bazıları ud dediler" ilavesi sadece bir nüshasında görülmüştür.

Kirân, Ud, Mizher, Barbat, Müvetterdir Diyenler

XI. yüzyılın sonunda Mufaddal b.Seleme (ö.290/903) eserinde "kirân"dan bahseden cümlesi şöyledir: "Araplar, udu isimlendirdikleri, kirân, mizher, barbat ve telli enstrümanlar gibi diğer bütün enstrüman isimleri şiirlere konu olmuştur. (çev.Yahşi, 2013, s.64, 86)" (bk.Müvetter). Eserinin bir başka yerinde, "kirân"ı sadece isim olarak diğer çalgılarla birlikte (çev.Yahşi, 2013, s.69) bir kere daha anmış; aynı yerde kirân sazı için İmrülkays ve Lebîd'in muallakalarındaki beyitleri örnek olarak vermiştir. Mufaddal'ın eserini İngilizce'ye çeviren Farmer (1938) eserin bilgilerini aynen aktarmıştır. Mufaddal'ın konuyla ilgili dikkat çeken bir efsanesi de Nadr'ın udu Mekke'ye getirmesi ile ilgilidir. Mufaddal b.Seleme ile yakın arkadaş olan İbn Hurdazbih (ö.300/912), Mufaddal'ı anmaksızın, Lebîd'in bahsi geçen muallakasındaki beyti delil gösterdiği yerde (İbn Hurdazbih, 1964, s.18; Tokay, 2017, s.48), hatta eserinin hiçbir yerinde, arkadaşı Mufaddal'ın fikrine katılmamış, "kirân" çalgısından hiç söz etmemiştir. Konunun devamında ısrarla "ud" kelimesini kullanmıştır. Sonrasında Mufaddal'ı anmaksızın, Nadr'ın udu Mekke'ye getirmesini aktardıktan (İbn Hurdazbih, 1964, s.19; Tokay, 2017, s.49) sonrasında da "uda mizmer derlerdi" (İbn Hurdazbih, 1964, s.188; Tokay, 2017, s.48) diye, mizher kelimesini yanlış yazmıştır. İbn Düreyd (ö.321/933), Cemhere (1987, s.799) sözlüğünde "kirân: uddur, çalınır" dedikten sonra kerîneye geçer (bk.Kerîne). İbn Düreyd, Mufaddal b.Seleme ile açığa çıkan "kirân: ud" eş anlamlı olduğu görüşünün yaygınlaşmaya başladığını desteklemektedir. İbnü'l-Enbârî (ö. 328/940) şerhinde (1993, s.578) kerîne kirân sahibidir, kirân ise barbettir der. Ardından gelen müvetteri udla açıkladığı için hepsi eşanlamlı olmuş. İbnü'l-Enbârî, Mufaddal b.Selem'i takip etmiş diyebiliriz. Muallaka şârihlerinden Nehhâs (ö.338/950; 1973, s.421-422) ve Zevzenî (ö. 486/1093) "kerîne" (De Sacy, 1816, s.308; Zevzenî, 1875, s.217) için "ud çalan" kelimelerini kullanarak, başka bir açıklama yapmamış olsalar bile "kirân"ın ud olduğu fikrini benimsemiş görünmektedirler.

1009 Kirân, "ud veya çeng"tir diyerek uda öncelik, çenge ikinci anlam verenlerden Cevherî (ö.400/1009) sözlüğünde (2009) "kirân, ud; bazıları sanc/çeng dediler. Daha önce bu ifadenin benzeri Ezherî (ö.370/980) tarafından aktarılmıştı. Tûsî (ö.1270?), 655/1256 yılında bitirdiği Divan şerhinde İhsan Abbas yayınında (Tûsî, 1962, s.314) kirân sazından söz etmemiştir (bk.Kerîne ve Müvetter). Bir diğer Tûsî şerhi yayınında ise "ud için kirân denilmekte" (1993, s.229) olduğu bilgisi verilir.

X. yüzyılın son yazarı olarak Ebû Zeyd el-Kureşî (4/10.yy sonu), Cemhere adlı eserinin edisyon kritiğini yapan Bicâvi neşrinde "kirân" kelimesi (1967, s.261-262) için bir açıklama verilmemiştir (bk.Kerîne ve Müvetter). Fakat naşir Bicâvi dipnotta "M nüshasında kirân: ud" yazıldığını belirtmiştir. M.Ali Hâşimî (1986, s.373) neşrinde ise "kirân: ud, barbet, müvetter" çalgı adları gibi hepsi eş anlamlı verilmiştir. İbn Sîde (ö.458/1066), el- Muhkem'de "kirân, ud veya sanc/çeng denildi" (2003, c.6, s.499) der. Aynı yazar İbn Sîde, Mekâyis (2001, s.890) adlı eserinde "kirân, sanc/çengdir" der. Burada uddan bahsetmemiştir. İbn Sîde (ö.458/1066), *el-Muhassas* (1903, c.13, s. 12-13) adlı eserinde kirân için Halîl b.Ahmed'den bahsederek "Kitâbu'l- Ayn sahibi kirân sancdır/çengdir dedi" aktarımı doğrudur; devamında Ebû Ubeyd Kasım Herevî'nin "kirân uddur ve mizherdir", el-Asmaî'nin "berbat olarak da isimlendirilir" dediklerini ilave eder; oysa Asmaî'nin ve Herevî'nin böyle görüşleri olduğu Ezherî (ö.370/980) tarafından aktarılmamıştır (bk.800 Ezherî'nin Tehzîb'indeki aktarım). Aktardığı Sa'leb'in ud müvetterdir ifadesinde, tellidir şeklinde anlamak mümkündür. İbn Düreyd'in kirâna ud dediğini görmüştük. İbn Sîde'nin bu eserinde ud için kullanılan meâzif, melâhi, tanbur, kinnârat, venc vb diğer bütün isimleri bir araya getirmesi, eşanlamlı gibi anlaşılmasına sebep olmaktadır.

Araştırmamızın son kelimesi beyitte geçen müvetterdir. İlk defa Mufaddal b.Seleme (ö.290/903) müvetter kelimesinin kirân ve ud ile eş anlamlı olduğunu iddia ettiği görülür (2013, s.86). Bu tarihten sonra müvetterin ud olduğunu Şârih İbnü'l-Enbârî (ö. 328/940); Şârih Nehhâs (ö.338/950); X.yüzyılın son yazarı Ebû Zeyd el-Kureşî (4/10.yy sonu); İbn Sîde (ö.458/1066), *el-Muhassas* (1903, c.13, s. 12-13), adlı eserinde belirtmişlerdir.

Güncel Araştırmalar

Bu bölümde konu hakkında bilgi aktaran güncel araştırmalardan örnekler vereceğiz. Konu hem müzik tarihi, hem de hadis tarihini ilgilendirdiği için her ikisinden de aşağıda balırteceğimiz eserler konuyu nasıl ele aldıklarını görmek açısından örnek teşkil edeceklerdir.

Müzik tarihinde ayrı bir yeri olan ve kendisinden sonra pek çok müzik tarihçisinin görüşlerini izlediği Henry G.Farmer'ın Arap müzik tarihini ele aldığı eserle başlayabiliriz.

Farmer, *The History of Arabian Music* (1929) adlı eserinde "kirân (lute), mizher (lute), müvetter (telli çalgı), mizmar (reed-pipe), duff (tamburine), celacil (bells), nakus (clapper)" (s.6) çalgılarından sıkça söz edildiğini söyler. Oysa kirân ve müvetter en çok şevâhid gösterilen Lebîd'in dışında bir iki kişinin şiirinde geçmektedir, sıkça geçen kelimeler değildirler. Farmer, bilgi aktaranlara uyarak kirân ve mizherin "ud" olduğu bilgisini vermiştir. Kendisi "müvetter" için "telli çalgı" demekle yetinmiş ama dipnotunda Lane'nin Lexicon (c.1, s.126b) sözlüğünde bu kelimeyi "lute/ud" olarak karşıladığını vermiş olması, eserinde bir daha kirân ve müvetterden bahsetmemiş olması konuya yeterince eğilmediğini, ancak müvetterin ud/lute olarak karşılanmasına şüpheyle baktığı anlaşılmaktadır. Yine şarkiyatçılardan Charles James Lyall (1920, 2.c, s.309)

araştırmasında, kirân için soru işareti ile “lute?" demesi, kirâna karşılık gösterilen ud konusuna şüphe ile yaklaştığını göstermektedir.

Modern birçok araştırmacı gibi, müzik sözlüğü yazarı olan Hüseyin Ali Mahfûz *Mu’cemü’l-musika’l-Arabiyye* (1964: 46) sözlüğünde "kirân: barbet, sanc/çeng, ud, mizher" karşılıklarının hepsini sıralamış, “kerîne: 1-kayne, 2-muganniye, 3-kirân çalan, 4-sanc/çeng veya ud çalan” (Hüseyin, 1964, s.20), anlamlarını bir arada vermiştir. Hatta muhtemelen yanlış yazımla gelişen "kerniye" kelimesini de benzer anlamla ayrıca vermiştir. Tıraşçı (2020, s.108) sözlüğünde ise *Kitabu’l-melâhi*’ye atıf yapılarak verilen kirân çalgısının çenge benzer tanımı, atıf yapılan Mufaddal b.Seleme’nin kitabında yer almamaktadır. Verilen eşanlamlar tarihi verilere uymamakta, uydurmaların bir yansıması görünmektedir.

Gattas’ın (2006, c.4, s.446) müzik sözlüğünde ise kirân için, teltınlak çeng çalgısı (sanc zul-evtar) olarak isabetli bir şekilde eşanlamı olarak verilmiş, Mufaddal b.Seleme’den aktarılan Ebut-Teyyehan’ın şiiri şevâhid beyti olarak gösterilmiştir. Aynı sözlükte kerîne için kirân çalan cariye ve muganniye anlamı görülmektedir. Fakat Gattas’ın bu anlamı seçmesinin gerekçesi belirsizdir. Çünkü Mufaddal b.Seleme’nin kirân için verdiği eşanlamlılar arasında udun kastedildiğini, çeng olmadığını görmüştük. Dikkat çekici bir şekilde Arapça sözlüklerde sanc kelimesinin de çenk anlamında Arapçaya dahil bir kelime olarak söz edilmesi (İbn Sîde, el-Muhkem 2003: c.7, s.185; İbn Manzûr, Lisânü’l-Arab, Darulmaarif yay.: c.4, s.2506; Vani Mehmet Efendi, *Muhtarus-sihah/ Tercüme-i Sihah-i Cevheri*, Arapça Türkçe, Vankulu lugatı, İstanbul Müteferrika baskısı, 1141/1729, c.2, s.545-546, sanca çenk dendiği), kirân kelimesinin Arapçaya girmiş bir kelime gibi değerlendirilmesine gölge düşürmektedir.

Makalenin başında belirttiğimiz hadisle ilgili araştırmalar arasında Nebi Bozkurt’un eseri öncü eserlerdendir (hadisleri ele alan Uludağ’ın eseri kelâmi bakış sergiler). Bozkurt (1997, s.43, 45, 92), Cahiliye döneminde “kerîne kelimesi ud çalan anlamındadır, kirân ud çalan anlamına gelmektedir, sanc anlamında olduğunu söyleyenler de vardır” der. Bu konuda Mufaddal b.Seleme’nin eserini kaynak olarak benimseyip Cahiliye döneminde kirân, barbet, müvetter, mizher kelimeleriyle eş anlamlı olduğunu belirterek ud çalgısından söz eder, Şair A’şa’nın mizher kelimesinin geçtiği beyiti delil gösterir. Hz.Peygamber ve asr-ı saadet döneminde çalgılar arasında udun, bir hadiste geçen “mizher” kelimesiyle kastedildiğini (Bozkurt, 1997, s.92-93), buradan çıkarımla Bozkurt, “zengin konaklarında”! “telli sazlar eşliğinde eğlenceler tertiplendiğini anlıyoruz” der. Bir başka hadisteki “artabe” kelimesinin de ud olduğundan söz eder. Ancak bu makale kerîne ve kirân ile sınırlı olduğu için diğer kelimelerin incelenmesi başka bir araştırma konusudur. Hadislerde müzik konusunda eser yazanlardan Uludağ ve Düzenli araştırmalarında kerîneden ve kirân çalgısından söz etmemişlerdir.

Günümüzün araştırmacıları kaynakların verdikleri ifadelerin bazen anlamı yeterince açık olmadığı için, bazen bizden öncekiler böyle demiş, bize de aktarmak düşer diyerek hatalı anlamlandırmaları aktarmaktadırlar. Nitekim araştırmalardan Bozkurt (1997, s.93), "kerîne"nin çaldığı "kirân, uddur" demesi kaynakların ifadesine dayanmaktadır. Bazen araştırmalarda daha büyük hatalı anlamlandırma yapılmaktadır. Rastladığım araştırmalardan Nebil bu tip değerlendirme yapanlardan sadece biridir. O araştırmasında udun isimleri ve çeşitlerini sayarken “barbet, artabe, mizher” gibi bir çok kelime yanında “kirân, kerîne” diyerek şarkıcı anlamındaki kerîneyi de udun bir çeşidi olarak vermiştir (Nebil, 1980, s.125).

Bazı araştırmalarda kelimenin Farsçadan (Tıraşçı, 2020) Arapçaya geçtiği yazılmıştır. Bahsi geçen Hîre, Farsların etkisi altında ise de, kelimenin Farsça olduğu kadar Ârâmice olma ihtimali görünmektedir. Çünkü Ârâmice, Arapça ile akraba dil olduğu için eskiden beri birbirleriyle anlaşabilen, kelime alışverişi yapabilen, bazen aynı kelimeyi farklı anlamlarda kullanan dillerdi (sanc örneğinde olduğu gibi). Arapların Hîre ile ticaretleri dillerin yakınlığı sayesinde yürüyordu, hatta alış-veriş yaptıkları panayırları vardı. Farsça olabileceğini bugünkü sözlüklerle bakarak söylemek kolay olabilir, dilcilerin kelimelere sahip çıkmak gibi huyları vardır, fakat Zevzenî’nin ilk Arapça-Farsça sözlüğü *Kitâbü’l-mesâdir*’de (1996) kerîne ve kirân kelimeleri yoktur. Bu açıdan kirân kelimesinin Farsça, Ârâmice gibi dillerin etimolojik sözlükleri üzerinden ayrıca araştırılması gerekir. Dihhuda (1994, c.11, s. 16071) iki kelimeyi de Arapça olarak vermektedir. Son zamanlarda yayınlanmış *Ferheng-i Rişeşinahti* adlı Farsça etimoloji sözlüğünde (Muhammed, 2016, c.4, nr.3920) kerîne ve kirân kelimelerine rastlanmamıştır. Makalenin amacı bu kelimelerin hangi dile ait olduğunu tespit olmadığı için bu konuya ayrıntılı girilmemiştir.

SONUÇ

Makalede amaç Lebîd’in muallaka şiirinde udun geçip geçmediğini ve buradan Hicaz ve Hevâzin bölgelerinde udun kullanılıp kullanılmadığını araştırmaktı. Beyitlerin uydurma olup olmadığı netleştirilemeyeceği anlaşıldıktan sonra, muallaka beytinde geçen kelimenin, ud değil kerîne olduğu görüldü. Beyitte geçen kerîneye verilen anlamlar, müzik, hadis ve dilcilerin eserlerine ait olmak üzere VIII. yy-XI. yy kaynakları üzerinden incelendi. Kerîne üzerinden çıkarımların en eskisi h.II/VIII. yüzyılın ikinci yarısına ait olduğu görüldü.

Kaynaklardan anlaşıldığı kadarıyla kerînenin anlamı üzerindeki ilk tartışma şarkıcı mı, çalgıcı mı olduğudur. Kerîne çalgıcı değil, şarkıcı anlamında değerlendirilirse, beytin anlamı şöyle olabilir:

Beyit: “Sabahlamış saf şarabı (çok içtim) ve başparmağıyla (saç) tellerini düzeltip okşayan çekici kerînenin şarkılarını (çok dinledim)”. Burada müvetter kelimesi telli yani mecazen saçın telleri anlamında kullanıldı. Kerîne yani şarkıcı kadın,

saçını düzeltebileceği gibi elbisesinde bulunan süs tellerini düzeltmiş de olabilir. Bu anlam üzerinde konuştuğumuz birkaç Arapça uzmanı olabilir ama geleneği göz ardı edemeyiz diyerek anlamlandırmaya onay verdiler. Nedense beytin anlamı verilirken anlamı şarkıcı olan kerînenin sanki bir çalgısı varmış, 88 beyitlik şiirde geçmeyen bir çalgıyı (kirân gibi) belirtmek ihtiyacı hissedilmiş. Üzerinde durulan diğer kelime müvetter, telli anlamında çevrilirse, kelime herhangi bir telli çalgıya işaret ediyor denebilir, bunun ud olması için herhangi bir delil yine yoktur. Johnsonn'un ve Yahşi'nin tercümelerinde telli/teltınlak anlamında çevrildiği görülmektedir.

İlk verilen anlamın şarkıcı, daha sonra şarkıcı çalgıcı olabileceği, h.II/VIII. yüzyıl ortasından itibaren çaldığı çalgıya kirân dendiği, kirânın ise Halil b.Ahmed'in sözlüğünde ilk eşanlamın çeng olduğu anlaşılmaktadır. Sonradan ud olabileceği fikri de ilave edilmiştir. Bu ifade daha sonra çeng mi, ud mu tartışmasına dönüşmüş, son noktayı koymaya çalışan IX. yüzyılın müzisyen yazarı Mufaddal b.Seleme, kirânın, kendi zamanında yükselen trend olan uda verilen adlardan biri olduğunu, eserinin amacına uygun olarak yazmıştır. Bu tartışmaya hadisçiler tarafından kirânın udla beraber, barbet, kinnâre, artabe çalgıları ile eşanlamlı olduğu iddiaları eklenmiştir. Böylece XI. yüzyıl sonunda kirân için, çeng çalgısından başlayarak, yeni adlar ile uda doğru anlam kayması gelişmiştir. Günümüz araştırmalarında ve tercümelerinde de ud, yanlış olarak yaygınlaşmış olduğu anlaşılmaktadır.

Hicaz bölgesinin coğrafi şartlarını da bu konuda değerlendirmek gerekmektedir. Tıraşçı'nın aktardığına göre ud yapımında kullanılan ağaçları Keşful-humûm "Kayın ağacı, karaağaç, saz ve çitlembik" (Keşfü'l-Humûm, s. 131-132'den Tıraşçı, 2015, s.62) olarak belirtmiştir. Çöl ortamında çalgı yapımı için gerekli ağaçları bulmak, çalgı yapmak, satmak, onları koruyabilmek Hicaz bölgesi için düşünülemez. Kirân yani çengin kasnağı da dayanıklı ağaçlardan yapılmak zorundadır. Kışın yakacak odun sıkıntısı çeken çöl ikliminde bu ağaçların yetiştiğini veya temin edilerek çalgı yapımında işlendiğini düşünmek muhaldir. Kerînenin muarreb (Arapçalaştırılmış) bir kelime olması, sadece Lebîd'in şiirinde geçmesi, Lebîd'in bulunduğu Hîre'de şarkıcı ve çalgıcı kerînenin çaldığı çeng çalgısını görmüş olabileceği, dolayısı ile Hîre çalgısı olabilecek kirân/çeng çalgısının Hicaz ve Hevâzin çalgısı olamayacağı sonucuna götürmektedir.

Kirân çalgısındaki çengden uda anlam kaymasının ne zararı var denirse 1-Hicaz merkezli gerçekçi müzik tarihi için doğruların ortaya çıkmasına engel olmaktadır, 2-Hadislerde geçtiği iddia edilen telli çalgıların gerçekte olmamasına rağmen varmış gibi anlaşılmasına sebep olmaktadır, 3-Yanlış bilgilere dayanan bazı Fıkıh kitaplarında çalgılar hakkındaki değerlendirmelerin, en azından kirân, ud, sanc kelimeleri açısından doğru anlaşılmasına engel olmaktadır.

Araştırmacıların birinci derecede görevi gerçekçi ve doğru bilgiye ulaşmaktır. Konunun doğru anlaşılması günümüzde yazılmış İslâmda musiki kitaplarındaki hatalı değerlendirmeleri ortaya çıkarmaktadır. Arap edebiyatı ve dili, hadis, fıkıh konularında inceleme yapanlar, diğer disiplinlerin (müzik gibi) araştırmacılarını da dikkate almalıdırlar. Mufaddal b.Seleme'nin eserini yayınlayan araştırmacı Gattas Haşebe'nin (1984, s.5) dikkat çektiği gibi Araplar Cahiliye döneminde ud, barbet, çeng gibi teltınlak çalgılarını ve icralarını bilmezlerdi, şarkıcı kayneler ile görmüş olmaları ihtimali de yoktur.

Makalenin amacı Lebîd'in şiirindeki kirân kelimesinin ud olup olmadığını ve Hicaz bölgesine ait bir çalgı olup olmadığını araştırmaktı. Makale, konunun sonucu olarak Lebîd'in beytinde andığı kerîne dolayısıyla geçtiği iddia edilen çalgı dışında farklı bir anlamı olabileceği, özellikle beyitte (hatta şiirde) çalgı adı geçmediğine vurgu yapılmış, kerînenin şarkıcı köle kadın anlamında olduğunu, kerîneye çalgıcı anlamını vermeye gerek olmadığını, yorumlarda kerînenin çaldığı iddia edilen kirânın ud olamayacağını, belki çeng olabileceğini, kirân kelimesinin kerîneler (şarkıcılar) anlamında çoğul anlam taşıyabileceği sorgulanmış ve kirân çalgısının müzik tarihinin Kadim Döneminde Hicaz bölgesinin teltınlak çalgısı olamayacağı yeterince gösterilmiştir. Müzik sözlüğü yazarı Gattas, gerekçesini belirtmemiş olsa da kirân için çenk çalgısı demekle isabet etmiştir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir..

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Declaration of Interests: The author declares that they have no competing interest.

Funding: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

REFERENCES

Anderson, G.L. (ed.). (1961). *Masterpieces of the orient*. USA W.W.Norton and Company yay.

Bozkurt, N. (1997). *Hadislerde folklor ve eğlence*. İstanbul İsav yay.

Brockelman, C. (1955). Lebîd. *İslam ansiklopedisi*. c.7, MEB yay.

Hattâbî (ö.388/998) (2001). *Garîbü'l-hadîs*. Haz.Abdülkerim Azbavi. 2.bs. Mekke Camiatu Ümmi'l-kura yay. h.1422.

Cevherî (ö.400/1009) (2009), *es-Sıhah/ Tâcu'l-luga*. Haz.Muhammed M. Tamir- Enes M.eş-Şâmî- Zekeriya Câbir Ahmed. Kahire Darulhadis yay. h.1430.

Ceviz, N., Demirayak, K., Yanık, N.H. (2004). *Yedi askı*. Ankara Okulu yay.

Çağrıcı, M. (ed.) (2019). *İslam öncesi araplarda dil ve edebiyat*. İstanbul Kuramer yay.

Çetin, N. M. (1973). *Eski arap şiiri*. İstanbul Edebiyat Fakültesi yay.

Dihhuda, A. E. (1994). *Lugatname*. Tahran Müessesetül-intişarat ve çap-ı danişgah yay. 1373hş, c.11, s. 16071.

Düzenli, P. (2004). *İslam kültür tarihinde musiki*. İstanbul Kayıhan yay.

De Sacy, S. (ed.) (1816). *Muallakatu Lebîd b.Rebia el-Âmiri ve şerhu'l-Zevzeni*, Paris

Ebû Zeyd el-Kureşî (4/10.yy sonu) (1967). *Cemheretu eş'âri'l-arab fi'l- câhiliyye ve'l- İslâm*. Haz. Ali Muhammed Bicâvî. Kahire Darunehda yay. 1967; Beyrut Darusadır yay. 1966; Haz.Muhammed Ali Hâşimî, Darulkalem yay.1986.

Ezherî (ö.370/980) (1976). *Tehzîbü'l-luga*. c.1-15, Kahire Darü'l-Mısriyye yay.

Farmer, H.G., Robson, J. (1938). *Ancient arabian musical instruments* (Mufaddal b.Seleme'nin eserinin İngilizce'ye çevirisi). Glasgow The Civic press yay.

Fîrûzâbâdî (ö.817/1415) (1998). *Kamusu'l-muhît*. Haz.M.Naim el-Araksusî. Beyrut Müessesetü'r-risale yay.

Furat, A. S. (1996). *Arap edebiyatı tarihi: Başlangıçtan XVI.asra*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi yay.

Gattâs Abdülmelik Haşebe (2006). *el-Mu'cemü'l-mûsika'l-kebir*. c.1-6, Kahire el-Meclisü'l-A'la li's-Sekafe yay.

Halîl b. Ahmed el-Ferâhidî (ö.170/775) (2003). *Kitabu'l- Ayn müretteben ala hurufi'l- acem*. Haz.Abdülhamid Hindâvî. c.1-4, Beyrut Kütübü'l- ilmiyye yay. h.1424.

Herevî, Ebu Ubeyd Ahmed b. Muhammed (ö. 401/1011) (1999). *Kitâbü'l-Garîbeyn fi'l- Kur□ân ve'l- hadîs*. Haz.Mesud Hicâzi vdğr. c.1-5, Kahire Mecmau'l- lugati'l- Arabiyye yay. h.1419.

Huber, A. (1892). *Die Gedichte des Lebid*. Leiden Brill yay.

Hüseyin Ali Mahfûz (1964). *Mu'cemü'l-musika'l-arabiyye*. Bağdat Daru'l-Cumhuriyye yay.

Isfahânî (2008), *Kitâbü'l-Egânî*. Haz. İhsan Abbas vdğr. *Beyrut Daru Sadır yay*, 3.bs.h.1429/; Kahire Matbaatud-darül-kütüb yay. h.1379/, c.XV, s.361-370

İbn Düreyd (ö.321/933) (1987). *Cemheretü'l-luga*. Haz. Remzi Münir Baalbekkî, Beyrut Darul-ilmi'l- melâyin yay.

İbn Fâris (ö.395/1066) (1986). *Mücmelü'l-luga*. Haz.Züheyr Abdülmuhsin Sultan, Beyrut Müessesetü'r- risale yay. h.1406.

İbn Hurdazbih (1964). *Muhtâr min kitâbi'l-lehv ve'l-melâhi*. Haz. Papaz Iğnatyos Abduh Halife el-Yesuği. Beyrut Matbaatul-katalukiyye yay.

İbn Kuteybe (ö.276/889) (1982). *Şi'r ve'ş-şuara*. Haz.Ahmed M.Şakir. Kahire Daru'l-maarif yay.

İbn Manzûr (ö.711/1311) (1890). *Lisânü'l-arab*. Kahire Bulak yay.; Kahire Darulmaarif yay.

İbn Sîde (ö.458/1066) (2003). *el-Muhkem*. 6.cilt Haz.Murad Kâmil 2.bs. Kahire Ma'hedul-mahtutatil-Arabiyye yay. h.1424

İbn Sîde (ö.458/1066) (2001). *Mucemu mekayisu'l-luga*. Haz.Muhammed Avz Mer'ib, A.Fatima M.Aslan. Beyrut Daru'l-İhyai't-turasi'l-Arabi yay. h.1422.

İbn Sîde (1903). *el-Muhasses*. c.1-17, Kahire Bulak yay. h.1316–1321; Yeniden basım: c.1-17, Kahire Daru'l-kitabi'l-İslami yay.

İbnü'l-Enbârî (ö. 328/940) (1920). *Şerhu Divanı Mufaddaliyat li-Mufaddal ed-Dabbî* (ö. 178/794 [?])/ The Mufaddaliyat. Haz.ve İng.çev. Charles James Lyall, 1.cilt, Oxford The Clarendon Press yay. (2.cilt için bk.Lyall).

İbnü'l-Enbârî Muhammed b. Kasım (ö. 328/940) (1993). *Şerhu'l- Kasâidis-seb'a et-tıvalü'l-cahiliyye*. Haz.M.Muhyiddin Abdülhamid. Kahire Darül-maarif yay.

İbnü'l-Esîr (ö.606/1210) (1963). *en-Nihâye fî garîbi'l-hadîs ve'l-âsâr*. Haz.Mahmud M.et-Tanâhî. c.1–5, Kahire el-Mektebetü'l-İslâmiye yay.

İbnü'l-Müneccim (1981). *Kitabu'n-nağam*. Çev. Kalender, R., Avcı, N. Ankara İlahiyat Fakültesi Dergisi. 25, 395–418

İskâfi Hatib Muh.b. Abdullah (ö.420/1029) (2016), Muhtasaru Kitabi'l-Ayn. Haz.Hadi Hasan Hammudi. c.1-3, Maskat Vizaretüt-turas yay. 2. bs.h.1437/.

İsrâ (ed.) (2020), e*l-Muallakât li-ceyli'l-elfiyye/ The Muallakat for Millennials*. Suud Zahran İsrâ yay.

Johnson, F.E. (trans) (1893). *es-Seb'u'l-muallakât: The seven poems suspended in the temple Mecca with an introduction by Shaikh Faizul-labhai*. London Bombay Education Society's Steam Press *yay*.

Lebîd (1997). *Divanu Lebîd b*. Rabia el-Amiri. Haz. *Ömer Faruk et-Tabba*', Beyrut Daru erkam yay.

Lebîd (1966). *Divanu Lebîd*. Beyrut Darusadır yay.

Lebîd (1997). *Muallaka*. (Divanu Lebîd b. Rabia el-Amiri. haz.Ömer Faruk et-Tabba', içinde s.135-155; Ceviz vdğr 2004: s.79 vd). Daru erkam yay.; bk.Divan; bk.Şerhleri: Zevzeni, İbnü'l-Enbârî, Lyall; Türkçeye çev. Ş.Yaltkaya 1943; Z. Eyüboğlu 1985; Sadık Yalsızuçanlar; Ceviz 2004; M.Hakkı Suçin 2020: 109 vd.

Lyall, Ch.J. (1920). *Divanu mufaddaliyat/ The mufaddaliyat*. Fihrist 2.cilt, Oxford Clarendon Press yay. (Ayrıca bk.İbnü'l-Enbârî)

Margoliouth, D.S. (2004). *Arap şiirinin kökeni*. Çev.Nurettin Ceviz. Ankara Aktif yay.

Matban, Ebûbekir (2018). *Muhadram şairlerinden Lebîd b.Rebia ve muallakasında öne çıkan konular*. YL tez, İnönü Üniversitesi SBE

Mesudî (ö. 345/956) (2005). *Murûcü'z-zeheb*. Haz. Kemal Hasan Mer'i, c.1-4, Beyrut Mektebetü'l-asriyye yay. h.1425.

Mevsutau'l-Arabiyyeti'l-Âlemiyye (1999). c.21, Riyad Müessesetü A'malil-mevsua yay.

Mufaddal ed-Dabbî (ö. 178/794 [?]). *The Mufaddaliyat* bk.İbnül-Enbarî

Mufaddal b.Seleme (ö.290/903) (1984). *Kitâbü'l-melâhî ve esmâuhâ*. Haz.Gattas Abdülmelik Haşebe. Kahire Heyetü'l-Mısriyye yay.; Haz.Yahşi, YL tezi içinde, 2013, s.83–97, edisyon kritiksiz metin ve tercümesi.

Muhammed Hasan Dost (2016). *Ferheng-i rişeşinahti zeban-ı Farisi*. Tehran Ferhengistan-ı Zeban yay. 1395hş.

Nâsıruddin el-Esed (1978). *Mesâdiru'l- şi'ri'l- câhili*. 5.bs. Kahire Darulmaarif yay.

Nebil Muhammed Abdülazîz Ahmed (1980). *et-Tarab ve âlâtuhu fî asri'l-Eyyûbiyyîn ve'l- Memâlik*. Kahire Matbaatül-fenniyyetil-hadise yay.

Nehhâs (ö.338/950) (1973). *Şerhu'l- kasâidi't- tis'i'l- meşhûrâti'l- mevsûmeti bi'l- Muallakāt*. Haz.Ahmed Hattab, Bağdad Matbaatu'l-hukume yay. h.1393.

Ömer Faruk et-Tabba' (şrh) (1997). *Divanu Lebîd b. Rabia el-Amiri*, Beyrut Daru erkam yay. Türkçe için bk. Özdemir 2007.

Öncel, M. (2019). "XI.yy musiki nazariyesinde kullanılan terimler" (Hasan Katib'in Kemâlu edebil gınâ ve İbn Zeyle'nin el-Kâfî fi'l-mûsika'sından). *DEUFD*. 50: 39–59

Özdemir, A. (2006). Muallaka şairi bir sahabi Lebîd b.Rebia ve divanına şiir konuları bağlamında genel bir bakış. *İslami İlimler Dergisi*. 1: 117–143

Özdemir, A. (çev.) (2007). *Eski arap şiirinin zirve isimlerinden Lebîd b.Rebia el-Amiri ve Divan'ı*. Ankara Araştırma yay.

Polk, W.R. (trans) (1977). *Golden ode: Labid b.Rabia*. Photo.W.J.Mares. 2.bs. The American University of Cairo press yay.

Sâhib b.Abbâd (ö.385/995). *El-Muhît fi'l-luga*. Haz.M.Hasan Âl-Yasin. c.1-10, Beyrut Alemu'l-kutub yay.ts.

Sawa, G. D. (2015). *An Arabic Musical and Socio-Cultural Glossary of Kitāb al-Aghānī*. London Brill yay.

Tebrizî Ebû Zekeriya Yahya (ö.502/1109) (1987). Şerhu kasâidi'l-aşer. Haz.Abdüsselam Hufî. Beyrut Darul-kütübil-ilmiyye yay.

Tıraşçı, M. (2015). "Keşfü'l-hümûm ve'l-kürab fî şerhi âleti't-tarab İsimli anonim musiki eserinde çalgılar". *Rast müzikoloji*. 3/1, 59–79

Tıraşçı, M. (2020). *Türk musikisi tarihi terimler sözlüğü*. Konya Eğitim yay.

Tokay, Ayşe (2017). *İbn Hurdazbih musiki risaleleri üstüne mukayeseli bir çalışma*. YL tez, Yıldırım Beyazıt Üniversitesi SBE

Tûsî Ebûl-Hasan (1962). *Şerhu Divanı Lebîd b.Rebia*. Haz. İhsan Abbas. Kuveyt Vizaretül-ilam yay.; bir diğer Tûsî yayını Naşir Hanna Nasru'l-hatta. Beyrut Darul-kitabil-Arabi yay. 1414/1993

Tülücü, S. (1986). "Muallakat, şerh ve baskıları, tercümeleri". *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 6, 253–266

Tülücü, S. (2020). Muallakat. *DİA*. c.30, s.308 vd

Uslu, R. (2021a). Was Suraydjogli Turki Effeminate?. in 10th International Conference On Culture And Civilization. August 11–12, 2021, Erzurum.

Uslu, R. (2021b). Müzik sözlüğü notları. *Yayınlanmamış Önçalışma*.

Uslu, R. (2001). "X. yy.da Orta Asya'da ansiklopedi bilgini Harizmi ve eserindeki musiki bilgileri". Musiki mecmuası. 471, 64–67

Yahşi, T. (2013). *Mufaddal b.Seleme'nin Kitâbü'l-melâhî adlı eserinin incelenmesi*. YL tezi, Marmara Üniv SBE

Zebîdî (ö.1205/1791) (2001). *Tâcu'l-arûs*. Haz.Abdülalim Tahâvî vdğr. Kuveyt et-Turâsu'l-Arabî yay. h.1321; ve Yeniden basım.

Zevzenî (ö. 486/1093) (1816). *Muallakatu Lebîd b.Rebia el-Âmiri ve Şerhu'l-Zevzeni*. Ed. S.De Sacy, Paris

Zevzenî (ö.486/1093) (1996), *Kitabü'l-mesâdir*. Haz.Taki Biniş. Meşhed Neşr-i Elburz yay. 1374hş.

Zevzenî (ö.486/1093) (1875). *Şerhu'l- Muallakâti's- seb'a*. Haz.M.Muhyiddin Abdülhamid. *Kahire Matbaatüs-saade yay*. h.1292.

Ziyagil, H.E. (2021). Udun tarihsel gelişim süreci. *Tobider*. 5/1, 1–19

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI
ATATURK UNIVERSITY PUBLICATIONS

Araştırma Makalesi *Research Article* DOI: 10.5152/AJIS.2023.230122

Nizami Gəncəvinin “Məxzənül-Əsrar” Məsnəvisinə Cavab - Hacu Kirmaninin "Rövzətul-Ənvar"Əsəri

Nizâmî-i Gencevî'nin "Maḫzenü’l-Esrâr" Mesnevisine Cevap - Hâcû-yi Kirmânî’nin "Ravżatü’l-Envâr" Eseri

Respond To Nizami Ganjavi's Poem "Makhzanul-Asrar" -"Rovzatul-Anvar" Work Of Khaju Kirmani

Zahra Allahverdiyeva

Department of Philological, Azerbaijan National Academy of Sciences Institute of Literature in the Name of Nizami Ganjavi, Bakü, Azerbaijan

XÜLASƏ

Dahi Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvinin əsərləri Şərq-islam ədəbiyyatı tarixi və nəzəri fikrinin mühüm tərkib hissəsi olmaqla, orta əsrlər boyunca dünya mədəniyyətinə mövzu, fəlsəfi fikir, bədii yaradıcılıq metodları və yeni, mükəmməl poeziya qaydalarının inteqrasiya olunmasına geniş imkanlar açmışdır.

İran şairi Xacu Kirmaninin (XIV) “Rövzətül-ənvar” (Nurlar bağçası) əsəri Nizami Gəncəvinin ilk poeması “Məxzənül-əsrar”a cavab olaraq yazılmışdır, lakin şair məzmun və forma baxımından Nizami ənənəsini izləsə də, onu özünəməxsus novatorluqla işləmiş, məqalət və novellaları fərqli olan orijinal bir sənət nümunəsi yaratmışdır.

Xacu Kirmaninin “Rövzətül-ənvar” poemasında ilk məqalətdən diqqəti cəlb edən mühüm məsələ şairin öz sələfi kimi ilahi qüdrətdən yaranan söz və onun gözəlliyinə, insan cəmiyyətində roluna verdiyi qiymətdir. Əsərin "Sözün həqiqiliyi və onun yüksəkliyi bəyanı” adlanan birinci məqalətini sadəcə ədəbi təsir, bədii faydalanma kimi qəbul etmək mümkün deyildir.

Məqalətdə Xacunun söz haqqında fikir və vəsfləri öz orijinallığı ilə diqqəti cəlb edir. Eləcə də, məqalətə aid olan ilk hekayə “Hindistandan Fars diyarına səfər edən Tutinin əhvalatı” məzmunu və maraqlı süjeti ilə orijinal işlənmişdir.

“Rövzətül-ənvar” əsərinin məzmun və ideyası üzərində aparılan tədqiqat əsasında belə nəticəyə gəlmək mümkündür ki, ”Xəmsə” ənənəsi üzrə Nizami poemalarına cavab olaraq yazılmış əsərlərdə oxşar motivlərin tipoloji xüsusiyyətləri ilə yanaşı, müxtəlif tarixi dövrlərdə mövzuya yeni motivlərin əlavə olunması və süjet xəttinin genişlənməsi müşahidə olunur.

Açar sözlər: Nizami Gəncəvi, “Məxzənül-əsrar”, cavab, Xacu Kirmani, “Rövzətül-ənvar”.

ÖZ

Doğu-İslam edebiyatının tarihi ve teorik düşüncesinin önemli bir bileşeni olan dahi Azerbaycanlı şair Nizâmî-i Gencevî'nin eserleri, Orta Çağ boyunca dünya kültüründe edebi temaların, felsefi fikirlerin, sanatsal yaratıcılık yöntemlerinin ve yeni, mükemmel şiir kurallarının şiire entegrasyonu için geniş fırsatlar açtı.

İranlı şair Hâcû-yi Kirmâni (XIV) "Ravżatü'l-envâr" (Işıklı Bahçe) adlı eseri, Nizâmî-i Gencevî'nin ilk şiiri "Maḫzenü'l-esrâr"a cevaben yazılmıştır, ancak şair içerik ve biçim açısından Nizâmî'nin geleneğini takip etmesine rağmen, onunla benzersiz bir yenilikle çalıştı, makaleler ve kısa hikayeler yazdı, farklı olan özgün bir sanat eseri yarattı.

Hâcû-yi Kirmâni'nin "Ravżatü'l-envâr" şiirinde ilk makaleden itibaren dikkati çeken önemli bir konu da ilahî kudretten gelen kelimenin, güzelliğinin ve insan toplumundaki rolünün takdir edilmesidir. Eserin "Sözün Hakikatinin Bildirisi ve Büyüklüğünün beyanı" adlı birinci makalesi, basit edebî bir tesir ve sanatî bir fayda olarak kabul edilemez.

Yazıda Hâcû'nun kelime ile ilgili fikirleri ve açıklamaları özgünlüğü ile dikkat çekiyor. Ayrıca "Hindistan'dan İran'a seyahat eden Tuti'nin hikayesi" makalesiyle ilgili ilk hikaye, içeriği ve ilginç olay örgüsüyle orijinal olarak geliştirildi.

"Ravżatü'l-envâr" adlı eserin muhtevası ve fikri üzerine yapılan araştırmalardan hareketle, Nizâmî'nin "Hamse" geleneğindeki şiirlerine cevaben yazılan eserlerde, tipolojik özelliklerinin yanı sıra şu sonuca varmak mümkündür: benzer motifler, temaya yeni motifler eklenmiş ve olay örgüsü farklı tarihsel dönemlerde genişletilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Nizâmî-i Gencevî, "Maḫzenü'l-esrâr", cevap, Hâcû-yi Kirmâni, "Ravżatü'l-envâr"

Geliş Tarihi/Received: 27.07.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 27.03.2023
Yayın Tarihi/Publication Date: 31.03.2023

Sorumlu Yazar/Corresponding Author: Zahra ALLAHVERDIYEVA
E-posta: zahra.allahverdiyeva@mail.ru

Cite this article: Allahverdiyeva Z. (2023). Respond to Nizami Ganjavi's poem "mahzanul-asrar" - "rovzatul-anvar" work of Khaju Kirmani. *A Journal of Iranology Studies*, 18(1), 53-56.

Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

ABSTRACT

The works of the great Azerbaijani poet Nizami Ganjavi, being an important part of the history and theoretical thought of Eastern Islamic literature, had been opening wide opportunities for the integration of themes, philosophical thought, artistic methods and new, perfect rules of poetry into world culture during the Middle Ages.

Iranian poet Khaju Kirmani's (XIV) writing "Rovzatul-anvar" (Garden of Lights) was composed in response to Nizami Ganjavi's first poem "Makhzan-ul-asrar", but in spite of this fact, the poet was working on it with his own innovation, creating unique articles and short stories following terms of content and form of the Nizami's heritage.

An important point that attracts attention from the first article in Khaju Kirmani's poem "Rovzatul-anvar" is that how the poet value the word and its beauty, its role in human society, which came from the divine power as his predecessor. The first article of the work, entitled "The authenticity of the word and the declaration of its greatness", can be taken not only as a literary influence and an artistic benefit.

In the article, Khaju's thoughts and descriptions of the word attract attention with their originality. Also, the first story of the article was originally developed with the content and interesting story of "The story of Tutin, who was travelling from India to Persia".

Based on the research on the content and idea of "Rovzatul-Anvar" it can be observed new motifs and expanding of the story line in addition to the typological features of similar motifs in the works written in response to Nizami's poems on the "Khamsa" tradition.

Anahtar Kelimeler: Nizami Ganjavi, "Makhzanul-asrar", respond, Khaju Kirmani, "Rovzatul-anvar"

Giriş

Dahi Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvinin əsərləri Şərq-islam ədəbiyyatı tarixi və nəzəri fikrinin mühüm tərkib hissəsi olmaqla, orta əsrlər boyunca dünya mədəniyyətinə mövzu, fəlsəfi fikir, bədii yaradıcılıq metodları və yeni, mükəmməl poeziya qaydalarının inteqrasiya olunmasına geniş imkanlar açmışdır. Nizami "Xəmsə" sinin orijinalının, yəni 5 məsnəvi əsərinin əhatə etdiyi mövzu və ideyaların, süjet xəttinin izlənməsi – şairin yaradıcılığına xas mühüm elementlərin qorunması vacib sayılsa da, uzun sürən tarixi -ədəbi proseslər şəraitində epik janr mütəmadi şəkildə inkişaf etdirilmişdir.

"Xəmsə" mövzu və süjetlərinin təsir dairəsi ətrafında əhəmiyyətli tədqiqatlar aparmış Azərbaycan alimi Qəzənfər Əliyev yazırdı:" Cavaba xüsusən Nizaminin "Xəmsə"sinin birinci hissəsi olan "Sirlər xəzinəsi" poemasının ənənələrini davam etdirən məsnəvilər arasında tez-tez rast gəlinir, bildiyiniz kimi, burada vahid süjet xətti yoxdur. Cavab olaraq - Əmir Xosrov Dəhləvinin "Mətləül-ənvar", Xacu Kirmaninin "Rövzətül-ənvar", Caminin "Töhfətül-əhrar", Heydər Xarəzminin "Məxzənül-əsarar", Nəvainin "Heyrətül-əbrar" və başqa əsərləri göstərmək olar." (Əliyev,1985:s.11)

Əsas hissə

Xacu Kirmaninin "Rövzətül-ənvar" (Nurlar bağçası) əsəri Nizami Gəncəvinin ilk poeması "Məxzənül-əsrar"a cavab olaraq yazılmış və bu əsər Xacunun "Xəmsə" yaradıcılığında "Humay və Humayun" və "Gül və Novruz" məsnəvilərindən sonra üçüncü halqanı təşkil edir.

Xacu Kirmani bu poemanı 1342-ci (hicri-743) ildə yazmışdır. Əsər 2040 beytdən ibarətdir. Xacu poemanın mövzu, ideya, strukturunu vəzn ölçüsünü Nizami əsərinin şeir ölçüsünə uyğun quraraq, əruzun səri bəhrini saxlamışdır. İran alimi Səid Nəfisinin qeyd etdiyi kimi, şair əsərin səbki baxımından Nizaminin məsnəvi yaradıcılığından uzaq düşməmiş və Nizami görüşlərinin təsiri altında olduğunu özü də etiraf etmişdir. (Nəfisi:1307,s.19)

"Məxzənül-əsrar"a cavab olaraq yazılmış bu əsərdə şair məzmun və forma baxımından Nizami ənənəsini izləsə də, onu özünəməxsus novatorluqla işləmiş, məqalət və novellaları mütənasib və orijinal olan bir əsər yaratmışdır.İran tədqiqatçısı Zəbihulla Səfanın da təsdiq etdiyi kimi, Xacu əsərləri qətiyyən Nizami dastanlarının təkrarı deyildir. (Səfa:1972,s.901)

Xacu Kirmani bu əsərini Nizami poemasına uyğun qursa da, onu həmçinin özünəməxsus ustalıqla işləmiş, məqalət və novellaları məzmun və forma baxımından mütənasib və orijinal olan bir əsər yaratmışdır.

"Rövzətül-ənvar" əsərinin stukturu- başlanğıc, minacat, Həzrət Peyğəmbərə həsr olunmuş nə`t, şairin hamisi Sultan Əla- əzim Şəmsəddin bin Mahmud Sain Qazinin mədhi, keçmişdə kitabın nəzmi haqqında, bu nəzmin tərtib səbəbi və reyhanların vəsfi hissələrindən sonra, əsər 20 fəlsəfi- didaktik məzmunlu məqalət və onlara aid orijinal süjetli hekayələr əsasında qurulmuşdur. Əsərin sonu şairin öz mürşidi Şeyx Əbu İshaq İbrahim Qaziruniyə həsr etdiyi bölmə ilə bitir.

Artıq qeyd edildiyi kimi, "Rövzətül-ənvar"ın əsas hissəsi eynilə Nizamidə olduğu kimi, məqalət adlanan 20 başlığa bölünüb və hər bir məqalət iki hissədən ibarətdir. Hər bir məqalət şairin fəlsəfi-əxlaqi görüşlərini əks etdirən 1-ci hissədən və məzmuna uyğun seçilmiş hekayədən ibarətdir. Məqalətlərə uyğun seçilmiş hekayələr maraqlı süjetlər əsasında yazılmış orijinal əsərlərdir. İlk hekayələrdən şairin sənət qayəsi, məqsəd və məramı aşkara çıxır.

1-ci məqalət - مقالت اول در بیان حقیقت سخن و مراتب آن (Sözün həqiqiliyi və onun yüksəkliyi bəyanı)

Xacu Kirmaninin "Rövzətül-ənvar"ında ilk məqalətdən diqqəti cəlb edən mühüm məsələ şairin öz sələfi kimi ilahi qüdrətdən yaranan söz və onun gözəlliyinə, insan cəmiyyətində roluna verdiyi qiymətdir.

Məlumdur ki, sələf - Nizami Gəncəvi sözün böyüklük və qüdrətindən danışarkən, dövrün ədəbiyyatı qarşısında mühüm problemlər qoyur, islami –fəlsəfi ideyaları uğurlu şəkildə poeziyanın əsas məramına çevirir və özü bir sıra yeni, orijinal sənət qanunları və meyarları ilə çıxış edirdi. Nizami "Məxzənül-əsrar" əsərinin "Söz qoşmağın fəziləti haqqında söhbət", "Mənzum sözün mənsur sözdən üstünlüyü" adlı hissələrində sözə "fikrin əvvəli, hesabın sonu" deməklə, onun ilahi ideyaya - ilkin Yaradana aid olduğunu təsdiq etdi. "Söz" anlayışı ilə həmçinin ədəbiyyatın qarşısına mühüm problemlər qoydu. Söz ilahi mənanın təcəssümüdür; İnsanın canı-ruhu sözdür.

Nizaminin söz haqqında ideyasının əsas mənbəyi müqəddəs Qurani-Kərimin "Qələm" (68) surəsinə bağlanır."Qələm" surəsində deyilir: "Bismilləhir-rəhmənir-rahim!..And olsun qələmə və onunla ya-

zılanlara(1) Sən Rəbbinin neməti sayəsində məcnun deyilsən(2) Və şübhəsiz ki, sənin üçün minnətsiz əcr vardır (4) Və şübhəsiz ki, sən böyük bir əxlaq sahibisən(5) (Qurani-Kərim, 2005:s.564)

Həmçinin ərəb mənbələrində "kalam" termini loqos - "söz", "mübahisə", "arqument" kimi yunan sözləri ilə eyniləşdirilmişdir; "kalam" sözünün başqa bir mənası elmin müxtəlif sahələri ilə əlaqələndirilirdi. Sufilərin kəlam haqqında görüşlərini araşdıran M.N.Volf yazırdı: «... "mütəkəllim - bir növ biliklərə sahib olan şəxs, elmin bu və ya digər istiqamətini təmsil edən nümayəndədir. Məsələn, "təbiət haqqında düşüncələr" (peri <fu> siwv lo> gov) yunan ifadəsi "fiziki kəlam" (əl-kəlam əl-tahi'i) kimi, ilahiyyatçılar (qeolo> goi) - "ilahi kəlam ustaları" (aşhab əl-kəlam əl-ilahi) olaraq tərcümə edilmişdir (xüsusilə İbn Rüşdün əsərlərində və "Metafizika"nı tərcümələrində)". (Volf,2005:s.30)

Sufi terminoloji lüğətə əsasən, "Söz - İlahi işarələr və cəzaya deyilir. Şirinliklə vəsf edilən söz İlahi vəhy və ilhamdan ibarətdir. (Söz) Ənbiya və övliyalara gələr və o Sözlə Allahın gizli işarələrini və bəyanını vəsf edərlər." (Miratül-üşşaq,1965: s.156)

"Lövhi-məhfuz" - yazılmış gizli xəzinə, lövhə mənasına gəlir. Qurani-Kərimin Buruc (85) surəsinin 21 və 22-ci ayələrində deyilir: "Bəli, O, Quran-i Məciddir. O, Lövhi-məhfuzdadır". (Quran-i Kərim,2005: s. 590)

"Lövhi məhfuz" ariflərin dilində mərifət deməkdir və əsli Qurana bağlanan bu fikir mərifət fəlsəfəsinin əsasıdır. Şeyx Ruzbehan Beqli Şirazinin bir şəthiyyatında nəql olunur: "Bəyazid Bistamiyə söylədilər:

دروست علم همه چیزی حق را لوح محفوظیست و

Haqqın yazılı kitabı var,
Və dünyada bütün şeylər onda var (yazılmışdır)
Bəyazid Bistami cavab verdi:

من جمله لوح محفوظم

- Mən cümlə lövhi-məhfuzəm, yəni "mən yazılmış kitabam - başdan ayağa mərifətəm". (Ruzbehan,1966: s.96)

Beləliklə, Allahı Mütləq Varlıq şəklində görən sufilərə görə, İlahi özünü ilk dəfə söz və yazı şəklində təcəssüm etdirdi. Nizami Gəncəvi də "Sirlər xəzinəsi"ndə nəzəri prinsiplərində təsəvvüfdən ustalıqla faydalanaraq, "mərifət əhlinin canı "lövh-e məhfuz"dur, fikrini aşağıdakı kimi göstərərək, sözün ilkinliyini, ilahi ruha bağlılığını aşağıdakı kimi ifadə etmişdir:

در لغت عشق سخن جان ماست
ما سخنیم این طلل ایوان ماست
(Nizami,1960: s.39)
Eşq lüğətində söz bizim canımızdır,
Biz-sözük, bu qəfəs bizim (görünən) zahirimizdir.

Nizami yaradıcılığından başlayaraq, sufi ideologiyasına bağlı şairlər söz haqqında yazarkən, Nizami beytlərinə istinad etmişlər.

"Eşq lüğətində söz bizim canımızdır" deyərək, sufizmin mərifət fəlsəfəsini açıqlayan və dövrün bir sıra poeziya məsələlərinə toxunan sələf Nizaminin təsiri altında Xacu Kirmani də söz və onun gözəlliyinə xüsusi məqalət həsr etmişdir.

Bununla belə, "Rövzətül-ənvar" əsərinin » Sözün həqiqiliyi və onun yüksəkliyi bəyanı" adlanan birinci məqalətini sadəcə ədəbi təsir, bədii faydalanma kimi qəbul etmək mümkün deyildir. Xacunun söz haqqında özünəməxsus fikir və vəsfləri diqqəti cəlb edir. Xacuya görə, həyatın özü sözdür. Dünyanın gözəlliklərini duymaqda, rəmzlər və Allahın təcəllası ilə dolu olan maddi aləmdəki yaşantıları dərk etməkdə, yaranışın sirlərini açmaqda söz mühüm vasitədir. Yaradan tərəfindən dünyanın və varlığın xəlq olunmasını da şair ecazkar sözün qüdrəti ilə bağlayaraq yazır:

بود سخن واسطه ٔ امر کن
ورنه کسی دم نزدی از سخن
روح چو در تن خلافت نشست
صدرنشین شد دل سودا پرست
عقل که اقلیم ریاست گشود
بر در دل چشم فراست گشود
شد به سخن تیغ زبان دُر فشان
گشت سخن گوهر تیغ زبان

(Xacu,1370: s.19)
Söz "Ol" əmrinə vasitə oldu,
Yoxsa kimsə söz haqqında danışmazdı.
Ruh bədən xilafətində oturan kimi,
Sevdalı könül Sidrdə əyləşdi.
Ağıl ki, iqlimin başında açmışdı,
Könül gözündə fərasət açmışdı.
Dil xəncəri söz ilə dürr saçdı,
Söz oldu dil ucunun gövhəri.

Xacuya görə, söz Allahın yaratdığı ən heyrətamiz möcüzələrdən biridir. Sözün nuru Allah nurundandır, sədası onun sədasındandır. Bizim canımızdakı, ruhumuzdakı eşqin sirləri, ilahi eşqin möcüzələri sözlə ifadə olunur. Maddi dünyada insanın insana mərhəmət və məhəbbətini Tanrı bizə sözlə söylətdi. Yəni insanın varlığı sözdü, bu yekun fikrə Nizami kimi Xacu da gəlib çatır.

Lirik ricət və parçalarda Nizaminin təsiri güclü hiss olunur. Hətta bəzi bədii obraz və ifadələr üst-üstə düşür. Şair Nizami qəlibindən kənara çıxa bilmir. Məsələn, Nizami Gəncəvi şairlər haqqında aşağıdakı epiteti işlətmişdir:

بلبل عرشند سخن پروران
Söz qoşanlar ərşin bülbülləridir.

Xacu şairlərə Nizaminin söylədiyi - "ərşin bülbülü" ifadəsindən gözəl tərif tapa bilməmiş,bu misranı demək olar ki, olduğu kimi saxlamışdır:

بلبل عرشست دل نغمه ساز
نفثهٔ روحست دم دلنواز
(Xacu:1370:s.19)
Nəğmə qoşan könül ərşin bülbülüdür.
Könül oxşayan hava Ruhun nəfəsidir.

Xacu əsərində əvvəlinci məqalətə aid olan ilk hekayə "Hindistandan Fars diyarına səfər edən Tutinin əhvalatı" adlanır. Hekayə məzmun və maraqlı süjeti ilə diqqəti cəlb edir. Hekayənin qısa məzmunu belədir:

"Nəğmələrlə dastan qoşan, xoş avazlı bir Tuti var idı. Saray bağında azad ömür sürürdü. Bir sübh çağı öz bostanından kənara çıxdı. Hindistandan səfər etmək fikrilə sinəsini hava ilə doldurub qanad açdı. Fars tərəfə çatanda əsir düşdü. Qəriblikdə öz mənzilini dar qəfəsdə gördü ki, bura əcaib bir yer idi. Heç bir həmdərdi yox; heç bir məhrəmi və sirdaşı yox. Xoşavaz Tutinin başının üstündə qızılgülün şəkər gülüşü, könlündə isə qəm şəkər saçırdı. Nəfəsindən farslar şadlanırdı, lakin farsca nitqini bağlamışdı (danışmırdı).

Fars diyarında məşhur sözqoşan bir quş var idi. Söz bustanında şahin idi. Güzgünü apardı və həmin əsir tutinin bərabərində qoydu və güzgü arxasından dil açdı. Təlim gülşənində səhər quşu kimi nəğmələr qoşdu. Xoşavaz Tuti aynada həmin sözqoşana o qədər

qulaq asdı ki, sonda həmin quş kimi nəğmələr qoşmağa başladı. Və gəlib aynada görünən surətə baxdı və gördü ki, öz gözəl surətindən əsər-əlamət qalmayıb. Öz simasından könlü pərişan oldu. Təsəvvürünə gətirdi ki, Hindistandan dostlarından biri onun yanına gəlib və doğmalarından ona müjdə gətirib. Cavabında ağlına dərd-qəmdən nə gələcəksə, həmin ləhcə ilə dinəcəkdir. Öz surətini başqasınkı hesab elədi, mey kimi oldu, öz səmtini dəyişib başqa yolla getdi. Onun danışığı həmin tərənnümçü quşun danışığı kimiydi. Xoşavaz Tuti təqlidçi Tutiyə çevrilmişdi." (Xacu, 1370: s.20-21)

Xacunun sufiyanə şərhi: Hər nə ki, pərdədə vardır, Onun sənətidir, Onun avazının əslidir. Zümzümə ilə öz sirrini açar. Könül yandıran nitq Tutiyə candır, lakin söz - sözöyrədənindir. Sənin üzünün aynası göylərdən gəldi. Günəş və Ayın üzü sənin üzünün əksidir. Əql- bu xəyalla dolu aynada, Sənin (görünən) camalından başqa heç nəyi görməz. (Xacu, 1370:s.21)

Nəticə

Beləliklə, belə bir qənaətə gəlmək mümkündür ki, cavab olaraq yazılmış əsərlərdə oxşar motivlərin tipoloji xüsusiyyətləri ilə yanaşı, müxtəlif tarixi dövrlərdə mövzunun əhatə dairəsinin genişlənməsi müşahidə olunur. Yeni yaranan əsərlərdə fenomen Nizami yaradıcılığı çevrəsinə məxsus tarixi şəxsiyyətlər, ədəbi qəhrəmanlar, dini-mifik obrazlar silsiləsindən kənara çıxılır, yeni-yeni qəhrəmanların həyatı üzərində qurulmuş süjetlər və "təzə aşiqlərin" eşq macəralarına həsr olunmuş əhvalatlar qələmə alınmışdır. Əlbəttə, Nizaminin humanist ideyaları qorunaraq davam etdirilmiş və onun bu mövzularda qazandığı "ustad" titulu yeni qələmə alınan əsərlərdə xüsusi qeyd olunmuşdur. Həmçinin sonrakı dövrlərdə yaranmış əsərlərdə üslub baxımından, çox zaman orta əsrlər ədəbiyyatının mühüm xüsusiyyətləri - simvolik ifadə sistemi daha aktiv forma almışdır.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Declaration of Interests: The author has no conflicts of interest to declare.

Funding: The authors declared that this study has received no financial support

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat

Алиев Г.Ю. (1985). Темы и сюжеты Низами в литературах Народов Востока. - Москва: Наука.-329 с.

Qurani- Kərim. (2005) Azərbaycan dilinə tərcüməsi və transkripsiyası: Mirzə Rəsul İsmailzadə Duzal.-Bakı: Beynəlxalq Əl-Huda Nəşriyyatı.-604 s.

Мир`ат-и ушшак. (1965) Словарь суфийских терминов // Е.Э.Бертельс. Суфизм и суфийская литература. - Москва: Наука.- С.126-178.

Nezami Gəncəvi. (1960) Məxzənül-əsrar, Mətn-e elmi və enteqadi be səyi və ehtemam-e Əbdolkərim Əli-zade.-Baku: Fərhəngistan-e olum-e Azərbaycan.- ---s.

Xəmse-ye Xacu-ye Kirmani. (1370 h.) Be təshih o moqəddeme Səid Niyaz Kirmani. -Kirman: Daneşqah-e ədəbiyyat-e olum-e insani, Daneşqah-e Şəhid ba honər .- ...s.

Ostad Zəbihulla Səfa. (1392 h.) Tarix-e ədəbiyyat dər İran, celd-e sevvom, bəxş-e devvom.-Tehran: Enteşarat-e Daneşqah-e Tehran.- s.901.

Səid Nəfisi. (1307 h.) "Nəxlbənd-e şüəra" Əhval-o montəxəb-e əşar-e Xacu-ye Kirmani. Tehran:Moəsse-ye Xavər. -31s.

Волф М.Н. (2005) Средневековая арабская философия: мутазилитский калам.Учебное пособие.-Новосибирск: Новосибирский Государственный Университет.-153 с.

Ruzbehan Beqli Şirazi (1966) "Şərh-e şəthiyyat", Şamel-e qoftarha-ye şourangiz və rəmzi-ye sufiyan, Be təshih-o moqeddeme-ye Feransevi, Tehran: